

25

година XIV, 2002
ISSN 0353-510X



“ЛАКИРАНИТЕ ЧЕВЛИ НА НЕПОЗНАТИОТ ВОИН”
на Рангел В’лчанов

ОД ДЕНОВИТЕ
НА БУГАРСКИОТ ФИЛМ
ВО МАКЕДОНИЈА



СОДРЖИНА / CONTENTS / CONTENU

ИСТОРИЈА / HISTORY / HISTOIRE

Прилози за историјата на филмот во Македонија / Studies on the Film History in Macedonia / Récits sur l'histoire du cinéma en Macédoine

5

Миодраг Арсовски – Болто: Куде тумбу и четири бандере (старите кина во Куманово)

Miodrag Arsovski – Bolto: At the Hill and the Four Posts (the old cinemas in Kumanovo)

„Là où se trouvent la butte et les quatre poteaux" (Les vieux cinéma de Kumanovo)

15

Костадин Костов: „Титаник" во струмичките села (за патувачкото кино на Јордан Енчев)

Kostadin Kostov: „Titanic" in the Villages of the Strumica District (on the mobile cinema of Jordan Enchev)

Le „Titanique " dans les villages de Strumica (sur le cinéma ambulant de Jordan Enchev)

18

Илинденка Петрушева: Подвижното кино на Министерството за просвета (1944 – 1950)

Ilindenka Petruševa: Mobile Cinema of the Ministry of Education (1944–1950)

Le cinéma ambulant du Ministère de l'enseignement (1944-1950)

ТЕОРИЈА / THEORY / THÉORIE

27

Роберт Алаџозовски: Постмодернизмот во македонскиот филм

Robert Alagjovzovski: Postmodernism in the Macedonian Film

Le postmodernisme du cinéma macédonien

ПОВОДИ / OCCASIONS / OCCASIONS

Денови на бугарскиот филм во Македонија / Days of Bulgarian Film in Macedonia / Jours du cinéma bulgare en Macédonien

45

Мирослав Чепинчиќ: Кон блиските кинематографски простори (белешки за бугарскиот филм)

Miroslav Cepincik: About the Familiar Cinematographies in the region (notes on the Bulgarian film)

Vers les espaces cinématographiques voisins (notes sur le cinéma bulgare).

59

Владимир Љ. Ангелов: Интервју со Рангел В'лчанов
Vladimir Lj. Angelov: Interview with Rangel Vulchanov
Interview avec Rangel Vlcانov

65

Петар Волнаровски: Интервјуа со Елдора Трајкова и Стојан Дуков
Petar Volnarovski: Interviews with Eldora Trajkova and Stojan Dukov
Interview avec Eldora Trajkova et Stojan Dukov

ФИЛМОТ ВО БАЛКАНСКИОТ КУЛТУРЕН КОНТЕКСТ / THE FILM IN THE BALKAN CULTURAL CONTEXT / LE CINÉMA DANS LE CONTEXTE CULTUREL BALKANIQUE

72

Дејан Косановиќ: Преглед на развојот на кинематографските дејности во Босна и Херцеговина (1897 – 1945), прв дел
Dejan Kosanović: The Review on the Cinematographers' Activities in Bosnia and Herzegovina (1897–1945), (part I)
Sommaire du développement des activités cinématographiques en Bosnie et Herzégovine (1897-1945), première partie

ВО ФОКУСОТ НА ФИЛМСКАТА КРИТИКА / AT THE FOCUS OF THE FILM CRITICS / LA FOCALISATION DE LA CRITIQUE DE CINÉMA

"Прашина" – втор пат / "Dust" – For the Second Time / "La poussière" - deuxième fois

94

Георги Василевски: Лажни победи на раскажувањето
Georgi Vasilevski: The False Victories of the Narration
Des victoires fausses de la narration.

101

Жарко Кујунџиски: Трилогија постои, третиот филм сè уште не се кажал (разговор со Милчо Манчевски)
Zarko Kujundziski: The Trilogy Exists, the Third Film Hasn't Revealed Itself (an interview with Milco Mancevski)
La trilogie existe, le troisième filme n'est pas encore connu (entretien avec Milco Mancevski)

ДОСИЕ / DOSSIER / DOSSIER

115

Мато Кукуљица: Новите електронски технологии – помош при реставрирањето на филмските материјали (втор дел)
Mato Kukuljica: New Electronic Technologies – Help With the Restoration of the Film Materials (part II)
Les nouvelles technologies électroniques – une aide à la restauration des matériaux de cinéma (deuxième partie)

ИСТРАЖУВАЊА / RESEARCHES / RECHERCHES

131

Ристо Ставревски: Дракула – историја, филм, мит (втор дел)
Risto Stavrevski: Dracula – History, Film, Myth (part II)
Drakula – une histoire, un cinéma, un mythe (deuxième partie)

147

Живко Андревски: Во духот на светската практика (за насловите на македонските играни филмови)
Zhivko Andrevski: In the Spirit of the World Practice (about the Macedonian feature films' titles)
 Dans l'esprit de la pratique mondiale (les titres des films de fiction macédoniens)

ECEJ / ESSAY / ESSAIS

155

Трајче Кацаров: Ниски вистини (автобиографската книга на Кончаловски „Ниски вистини“ како повод)
Trajce Kacarov: Low Truths (Konchalovski's autobiographic book „Low Truths“ as a motive)
 Les vérités ignobles (sur le livre autobiographique de Konchalovski „Vérités ignobles“)

IN MEMORIAM / IN MEMORIAM / IN MEMORIAM

160

Илинденка Петрушева: Вјекослав Мајцен (1941-2001)
Ilindenka Petrusheva: Vjekoslav Majcen (1941-2001)
 Vjekoslav Macen (1941-2001)

ФЕСТИВАЛИ / FESTIVALS / FESTIVALS

162

Сузана Тодоровска-Павлоска: Фестивал за почит и инспирација (за 5. Скопски филмски фестивал)
Suzana Todorovska-Pavloska: A Festival of Respect and Inspiration (on the 5th Skopje Film Festival)
 Festival digne du respect et de l'inspiration (sur le Cinquième festival de cinéma de Skopje)

168

Благоја Куновски: Фестивалски триптих (за филмските фестивали во Лондон, Солотурн и Берлин)
Blagoja Kunovski: Festival triptych (on the Film Festivals in London, Solothurn and Berlin)
 Le triptyque de festival (sur le film de cinéma de Londres, Solothurn et Berlin)

НОВИ КНИГИ / NEW BOOKS / NOUVEAUX LIVRES

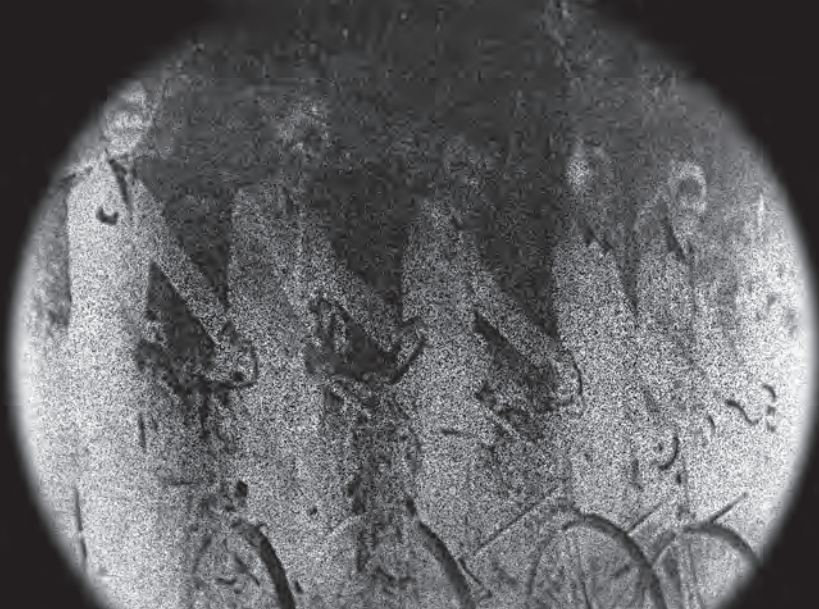
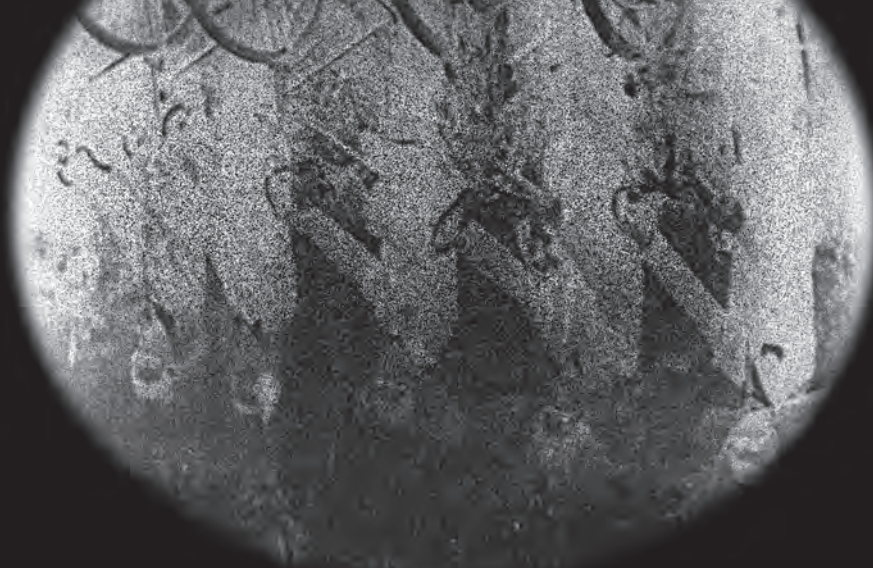
180

Петар Волнаровски: Кругот на филмската слика (кон книгата Orbis Pictus на Горан Тренчовски)
Petar Volnarovski: The Circle of the Film Image (on the book Orbis Pictus by Goran Trenchovski)
 Le cercle de l'image de cinéma (sur le livre Orbis Pictus de Goran Trencovski)

Печатењето на овој број го овозможи



Министерство за култура



МИОДРАГ АРСОВСКИ – БОЛТО

КУДЕ ТУМБУ И ЧЕТИРИ БАНДЕРЕ

(ПРИЛОГ ЗА СТАРИТЕ
КУМАНОВСКИ КИНА)

В

ремињата минуваат и засекогаш се преселуваат во вечноста, во нешто што го нарекуваме минато. Во таа вечност опстојува и Куманово, речиси пет века (а можеби и повеќе), со сите свои карактеристики. Куманово, нормално, не беше отсекогаш како ова денешново. Постојано, како што се менуваа времињата, се менуваше и тоа, внесувајќи, постојано, нешто ново во своето живеење. Од селска населба, потоа турска касаба, административен и трговски центар до денешниот современ град со сопствен имиџ.

Постојат неколку претпоставки за тоа од каде доаѓа името Куманово. Одделни научници го поврзуваат со племето Кумани, кое на овие простори престојува уште во единаесеттиот век. Одделни, пак, историографи сметаат дека името на градот доаѓа од личното име Куман, што би значело „село што му припаѓало на Куман“.⁽¹⁾ Од сочуваните турски пописни дефтери Куманово за прв пат се споменува во 1519 година како населба во состав на нахијата Нагорич, во Кустендилскиот санџак, со 52 семејства и околу 300 жители.⁽²⁾

Куманово во далечното минато, главно, се среќава како Каменово, Команова и Куманово. Прочуениот турски патописец Евлија Челебија за Куманово, кое го посетил во 1660 година, меѓу другото, го запишал и следново: „Градот е украсен со многу реки, закитен со 600 куќи покриени со ќерамиди. Тука има доволен број продавници и воденици. Климата е добра и пријатна. Лозја и градини има многу.“⁽³⁾

По задушувањето на Карпошовото востание во 1689 година, османлиите го палат Куманово, а населението го подложуваат на прогони и раселување. Меѓутоа, во втората половина од 19 век градот доживува подем, прераснувајќи во административен и економски центар. Кумановската чаршија станува значаен фактор во севкупниот развој на градот. Се соз-





Кумановската
Тумба со
четирите
бандери

дава еснафско-чаршиски слој на население. Во 1886 година во Куманово работат 388 дуќани, магази и анови. Во почетокот на 20 век, Куманово има 2300 еднокатни и двокатни куќи со околу 15 000 жители. Во периодот меѓу двете светски војни, кумановци главно се занимаваат со земјоделство, занаетчиство и трговија. Но, токму тоа е и време на појавата на првите индустриски претпријатија и работилници.

Во овој кус поглед врз севкупниот развој на Куманово не е можно а да не се спомене и културно-просветната дејност што се одвива во градот. Во 1852 година е отворено првото световно училиште во градот. Во 1907 година е формиран дувачки оркестар, прв од таков вид на македонските простори, а во 1926 година е формирано и работничкото културно-уметничко друштво „Абрашевиќ“. Трагите на драмската уметност се среќаваат уште во 1920 година кога една театарска група ја изведува пиесата „Човекот што зборува француски“. Интересно е да се забележи и тоа дека уште во 1908 година во Куманово постоело Народно училиште што се наоѓало на градскиот плоштад. Во годините што следуваа беа формирани друштвата „Гром“ и „Горски“, потоа тамбурашки оркестар, како и градски и црковен хор.



Во позадина -
киното
"Едисон"

Сите овие податоци ги наведовме со една единствена цел - да укажеме на тоа дека стопанскиот и општествениот живот овозможува во Куманово, во разни временски периоди, да се појавуваат и да опстојуваат разни форми од областа на културата. Една од тие форми беше и кинематографската дејност.

* * *

Никулците на кинематографската дејност во Куманово, по сè изгледа, датираат од 1917/18 година, кога е одржана првата кинопретстава, што беше голем предизвик за месното население, особено за младите луѓе.⁽⁴⁾ Првиот кинопроектор, според сеќавањата, го донел некој оца од Скопје, познат како Шејтан-оца, кој, заедно со кумановецот Цветко Дољкин, организирал повеќе кинопроекции. За оваа намена тие користеле една просторија од некогашните тенекеџиски дуќани во улицата што за време на турското владеење била позната како Уќумат-сокаги (во оваа улица се наоѓал Уќуматот - турска судска зграда). За овие први кинопретстави што ги организирале Шејтан-оца и Цветко Дољкин, кумановскиот новинар и публицист Петар Трајковски, во својата книга *Старо Куманово*, ќе го запише следново: „Првата претстава е одржана во една просторија што се наоѓала на просторот на денешната судска зграда. Во просторијата, во која на подот имало песок, биле наредени делкани, груби штици. На нив седеле гледачите, а некои седеле и на земја. За да можат сите непречено да го гледаат филмот, седиштата биле на различни нивоа, еден вид трибини. Биле прикажувани филмови без тон, а на претставите најмногу имало млади посетители, но понекогаш присуствувале и постари луѓе. Оцата и Цветко работеле кусо време, па „киното“ го затвориле, а работата ја презел некој си Љупчо. Тој филмовите ги прикажувал во едно дуќанче што се наоѓало на плоштадот,

на местото кај куќата на Леонида Владов. Набргу и оваа „киносала“ е затворена.⁽⁵⁾ Во истиот тој период, значи 1917/18, во Куманово гостувало и едно патувачко кино, што било вообичаено за тоа време. Ова кино одржало проекција на неми филмови и, според сеќавањата на старите кумановци, тоа било во некој од угостителските објекти. Најверојатно, споменатата кинопроекција се одржала во хотелот „Солун“, изграден во првите години од 20 век за време на турското владеење. По завршувањето на Првата светска војна - 1918 година - хотелот го променил името во „Србија“.⁽⁶⁾ Инаку сопственик на овој хотел бил богатиот тетовец Премче, кој бил познат кафеџија. Пред да го изгради хотелот, Премче бил на печалба во Америка и таму стекнал доста големо богатство. Треба да се одбележи и тоа дека тој од турската власт бил осуден на 101 година, но успеал да се откупи.

Првото постојано кино во Куманово, со сите елементи за едно нормално кино, е отворено непосредно по завршувањето на Првата светска војна. Имено, во 1919 година Илија Вукотиќ, аптекар, Коста Гудос, сараф и Јован Мурговиќ, учител, купиле една пространа кафеана во строгиот центар на градот, на некогашната кумановска Тумба.⁽⁷⁾ Во состав на оваа кафеана е изградена киносала под назив - Кино „Едисон“. Изградбата на првото кино претставуваше голем настан за Куманово. Репрезентативната киносала служеше не само за прикажување филмови туку и за театарски претстави, настапи на помали циркуски групи и концерти на културно-уметнички друштва. Особено беа популарни приредбите на кумановското културно-уметничко друштво „Абрашевиќ“. Во весникот *Стара Србија* од 1 декември 1921 година на страница 4 е објавен оглас, чија содржина е од посебно значење и претставува непобитен извор за постоењето на првото постојано кумановско кино „Едисон“. Во продолжение, во целост го поместуваме објавениот текст на огласот,

насловен како „Кафеана и кино во Куманово“: „На најубаво место се издава кафеана под закуп за три години, почнувајќи од 1 јануари 1922 година. Кафеаната има голема киносала 26 м x 18 м со галерија, бина за театар, 50 маси, 300 столови, мотор, динамо, апарат и останати потреби за кино (предвоен, наполно сочуван кинопроектор од фабриката 'Патефрер'). Покрај ова, има ресторан, 2 соби, кујна, подрум и други принадлежности.“⁽⁸⁾

Луѓето коишто, со помош на градските власти, го подигнаа ова кино беа угледни и богати граѓани, но над сè, почитувани не само во својата средина туку и пошироко. Илија Вукотиќ е од градот Плевље, по националност Црногорец. Служел турска војска и бил санитетски офицер. Во Куманово, заедно со своето семејство, се населил за време на Првата светска војна. Важел за дворски човек. Живеел под кирија во куќата на познатиот кумановски трговец Милан Крстевски, која се наоѓала на градскиот плоштад. Илија Вукотиќ бил еден од петтемина лекари во градот во периодот меѓу



Кино "Уранија"

двете светски војни (1918-1941). Неговата аптека, современо опремена и снабдена со разновидни квалитетни лекови, се наоѓала во приземјето на зградата на кумановската пошта, која се наоѓала во строгиот центар на градот. Вукотиќ, заедно со кумановците Туше Бабагинчин и Ѓорѓи Тасковски, бил сопственик и директор на Кредитно-занаемчиската банка во Куманово. Во 1941 година, со бугарската окупација на Куманово, Илија Вукотиќ засекогаш го напушта градот. Јован Мурговиќ (1876-1964) е еден од постарите кумановски учители, кој првото учителско искуство го стекнува уште во времето на турското владеење. Потекнува од семејство чишто предци, прочуени фурнири, пред повеќе од двесте години, се доселуваат од Смедерево во Куманово. На дваесетгодишна возраст го завршува Учителско-богословското училиште во Белград. Речиси целиот учителски работен век го поминува во Куманово, со исклучок на 1923 година, кога по казна учителствувал во кумановското село Жегљане (казната била затоа што тој бил член на Демократската партија, односно политички противник на тогашната владејачка радикална странка). Се пензионирал во 1935/36 година како почитуван кумановски учител. Коста Гудос, Влаво по потекло од Крушево, бил сараф, што како семејна традиција ја продолжил и неговиот син Ѓоко. Во Куманово се населил во почетокот на 20 век и неговата куќа во строгиот центар на градот претставувала здание со карактеристичниот белег на старата градска архитектура.

Како што претходно забележавме, од 1 јануари 1922 година киното „Едисон“ било дадено под закуп. Според сеќавањата на старите кумановци, киното го закупил познатиот кумановски фотограф Сифрид Трајковиќ (Миладинов). Но, во 1928 година „Едисон“ постепено ја губел функцијата на киносала и зградата била претворена во современ ресторан „Париз“, кој непосредно пред Втората светска војна е преименуван во „Абисинија“.

Меѓутоа, тоа не било крај за кумановци да се забавуваат со гледање филмови. Тоа задоволство ќе им го овозможи киното сместено во салата на некогашниот Безистен, кое ќе започне да прикажува филмови некаде во 1928 година. За овој настан познатиот кумановски новинар и публицист Петар Трајковски во својата книга *Старо Куманово* ќе го запише следново: „Во 1928 година кафеџијата Манас Крстевски и неговиот зет Јефто Спиридоновски, по занимање механичар, ќе даваат кинопретстави. Тие во салата повеќе години прикажувале неми филмови, но ја запреле оваа активност кога во светот веќе се проектирале тон-филмови.“⁽⁹⁾ Всушност, во некогаш-



Јован Мурговиќ

ниот Безистен Манас Крстевски имал кафеана со летна бавча. Во просторната сала на кафеаната, сè до 1934 година, биле прикажувани неми филмови и овој простор како кино е регистриран под името „Југославија“. Во салата имало околу 150 седишта и била направена и мала кабина каде што бил поставен кинопроекторот. Со проекторот ракувал Јефто Спиридоновски, зетот на Манас Крстевски, додека помошник на киноапаратерот бил Јордан Трајковски-Орде. Во Уверението на Јордан Трајковски, издадено од Манас Крстевски на 7 октомври 1939 година, е запишано следново: „Потврдувам дека Трајковиќ Јордан, киноапаратерски ученик од Куманово, бил на работа во моето кино како киноапаратерски ученик во периодот од 1 јули 1932 година, па сè до 10 јули 1934 година и дека за цело време на работата бил исклучиво киноапаратерски ученик. Ова Уверение му го издавам на негово барање. Издавач на Уверението: Манасије Крстиќ, закупец на киното 'Југославија' од Куманово.“⁽¹⁰⁾

Во повеќе изданија на Филмскиот годишник на Кралството Југославија среќаваме интересни податоци за киноприкажувачката дејност во

Куманово меѓу двете светски војни. Така, меѓу другото, се спомнуваат кината: „Гранд“, „Аполо“, „Уранија“ и „Југославија“.

Киното „Гранд“ било сместено во пространата сала на Гранд хотел, еден од трите хотели во Куманово. Во составот на хотелот имало соби за ноќевање на кат, голем ресторан и летна бавча во задниот дел. Сопственик на Гранд хотелот бил Турчинот Нејат-бег, од кого, по неговото заминување за Турција во 1932 година, го купил кумановецот Благој Пушкар, кој професионално се занимавал со пушкарскиот занает. Според Филмскиот годишник од 1929 година⁽¹¹⁾, киното „Гранд“ работело од 1922 до 1930 година, со капацитет од 200 седишта. На репертоарот биле неми филмови, а неделно се одржувале по 2 претстави. Сопственици на киното „Гранд“ биле Радоњан⁽¹²⁾ и Зарик. Во весникот *Наша стара Србија* од 10 април 1926 година (број 80, стр. 2), во написот „Голема недела во Куманово“, меѓу другото, е објавено дека на 9 април 1926 година „во салата на Гранд хотелот 'Биоскоп' е одржана претстава со членовите на Скопскиот народен театар, што ќе стане традиција.“⁽¹³⁾ Значи, во салата, покрај кинопретстави, се одржувале и театарски настапи. Зградата на поранешниот Гранд хотел постои и денес, но со други сопственици и друга функција.

Според Филмскиот годишник на Кралството Југославија, во текот на 1933 и 1934 година, во Куманово работеле кината „Аполо“ и „Уранија“. „Аполо“ со капацитет од 150 седишта и „Уранија“ со 130 седишта. Прикажувале неми филмови.⁽¹⁴⁾ Филмските претстави биле многу популарни, па така салите секогаш биле исполнети со гледачи.

Киното „Уранија“ било сместено во салата на познатиот ресторан „Палас“, кој се наоѓал на почетокот од стариот Велешки сокак. Киноапаратер бил Борис Петровик-Отѓанац (столар и молер) од познатото семејство Отѓанци, додека сопственици на киното биле младите кумановци Стојан Малински (фотограф), Среќко Димовски (железарски трговец) и Борис Трајковски-Циција. Сите тие потекнувале од имотни семејства. Стојан Малински, со фотографски дуќан во старата чаршија, сиот свој работен век го посветил на фотографијата. Неговиот татко Георги Малински е најстар кумановски фотографски мајстор, потоа новинар-фоторепортер и прв есперантист на Балканот. Борис Трајковски-Циција потекнува од старото прочуено пајтонџиско семејство на Цветко Режановски, додека, пак, Среќко Димовски е потомок на угледно градско трговско семејство. Во весникот *Вардар* од 4 декември 1932 година (број 37, стр. 5) е објавен еден кус, но интересен, напис за отворањето на киното „Уранија“. Во написот под наслов „Кино во Куманово“ е запишано следново: „По иницијатива на неколкумина млади луѓе набргу и Куманово ќе добие свое кино. Досегашната сала на хотелот 'Палас' ќе биде претворена во кино, кое ќе го носи називот 'Уранија'. Ова кино ќе прикажува исклучиво неми филмови.“⁽¹⁵⁾ По неколку месеци работа, киното „Уранија“ од ресторанот „Палас“ се преселило во големата сала на Занаетчискиот дом. Потврда за овој чин на преселување е веста објавена, исто така, во весникот *Вардар* од 26 март 1933 година со следнава содржина: „Киното 'Уранија' се пресели во палатата на Занаетчискиот дом и ќе прикажува многу убави филмови за да ја задоволи својата многубројна публика“.⁽¹⁶⁾

Занаетчискиот дом во Куманово е еден од најимпозантните јавни објекти изграден во периодот меѓу двете светски војни. Проектот бил на



Во хотелот
"Србија"
гостувале
патувачки кина

рускиот инженер-архитект Владимир Антонов, во тоа време вработен во тогашната Кумановска општина. Осветувањето и свеченото отворање на Домот се извршиле на ден 21 ноември 1930 година. Свеченоста се одржала во големата сала, која подоцна Управата на занаетчискиот еснаф ја издавала под закуп како киносала. И токму во неа, во текот на 1933 година, се преселило киното „Уранија“, кое дотогаш, како што веќе рековме, работело во ресторанот „Палас“. Меѓутоа, киното „Уранија“ во Занаетчискиот дом егзистирало само една година. Во следната 1934 година, салата ја изнајмил Раде Станковиќ⁽¹⁷⁾ и таму го отворил киното „Југославија“. Првиот киноапаратер во ова кино бил Камил Реџеп од Скопје, а потоа кумановецот Страшко Сушелски. Со нив, како киноапаратерски помошник, работел Јордан Трајковски-Орде и тоа од 15 август 1934 до 1 ноември 1937 година⁽¹⁸⁾, а од 1 ноември 1937 до 10 октомври 1942 (кога е интерниран во Бугарија) работел самостојно како киноапаратер. Во киното „Југославија“ се прикажувале звучни филмови, што претставувало голем настан бидејќи посетителите можеле да се запознаат со напредокот во кинематографската дејност. Неделно се прикажувале по 8 претстави. Во пространата киносала имало два реда маси (со по 4 стола за секоја маса), додека останатиот дел бил исполнет со 250 седишта распоредени од левата и десната страна. На катот, со посебен влез, се наоѓал балконот во полукружна форма. Влезниот билет за партерот бил поскап од оној за балконот. Според сеќавањето на Бранко Милошевски, пензионер од Куманово, билетот чинел 3 динари. Јордан Трајковски-Орде, кој првите чекори како киноапаратер ги направил во времето меѓу двете светски војни и така работел за време на окупацијата и во годините по ослободувањето, вели дека потребната светлина за проектирање се добивала од соединувањето на две електроди (Волтин лак) и со тоа постоела опасност од пожари. Се случил и еден пожар, но без некои посериозни последици. Постарите кумановци со задоволство се сеќаваат на филмовите КИНГ КОНГ – ОСМОТО ЧУДО НА СВЕТОТ, ТАРЗАН со Џон Вајсмилер во главната улога, како и на глумците: Дик Форан, Келнмајер, Жорж О Браен, Грета Гарбо, Заза Габор, Рудолф Валентино, Чарли Чаплин, Бастер Китон...

Во 1938/39 година киното „Југославија“ добило нов закупец, бидејќи дотогашниот, Раде Станковиќ, го загубил животот во несреќен случај за време на една воена вежба. Киното го закупуваат ортаците Драгутин Димковски-Дуте Бабагинин и Евреинот Алберт Камхи.⁽²⁰⁾ За време на окупацијата (1941-1944), киното во Занаетчискиот дом, под назив „Напредок“, го раководат, најнапред Антефилис Анчев, а подоцна и неговиот брат Томо Анчев, гевгеличани. Како киноапаратери работеле Страшко Сушелски и Јордан Трајковски.

Кога станува збор за кумановските кина во периодот од 1918 до 1944 година, потребно е да се соопштат и податоците за населението во Куманово – бројот на населението се движеше до бројката од 20 532 жители и 3 919 домаќинства. Во градот имало гимназија и две основни училишта, болница и 5 аптеки, електрична централа, пошта, две банки, Соколаната... Од индустриските претпријатија најпознати беа: Монополот, автоматската мелница, електричната керамидница „Вардар“, кошуларското претпријатие КИР, автоматската мелница „Жеглиово“, печатницата, мелничарското претпријатие „Проевце“ итн.

По ослободувањето, киноприкажувачката дејност во Куманово се одвиваше преку кината: „Напредок“, сместено во големата сала на Занаетчискиот дом, „Козјак“, кое работи во некогашното кино „Едисон“, и киното во Домот на ЈНА. Во 1950 година во киното „Козјак“ е отворена летна бавча и тука се поставени проектори за синемаскопска техника. Прв филм

што се прикажа во таа, тогаш нова, техника беше „Михаил Строгов“. Денес работи само киното „Козјак“. Во овој повоеан период, во кумановските кина како киноапаратери работеа: Страшко Сушелски, Јордан Трајковски-Орде, Петко Мицевски, Душан Томовиќ, Бранко Лазаревски, Ивчо Мицевски, Неџо и Михајло Петковски. Според сеќавањето на Петко Мицевски, најнапред во употреба бил проекторот „Микрон 11“ од италијанско потекло, потоа „Ернеман 1“ од германско потекло и најодзади словенечкиот „Ис-кра-Крањ“. Кинорепертоарот се менувал двапати неделно, а се организирале и киноутра, обично во саботите и неделите. Но, постоеше и практика да се организираат и специјални проекции за учениците од основните и средните училишта.

Завршувајќи го написот за старите кина во Куманово, мора да се каже дека кумановци, и помладите и постарите, сакале да одат во кино. И тоа, ете, им било овозможено во континуитет од 1918 година па до денес. □

Белешки:

1. Љубица Станковска, Македонска ојконимија, Скопје, 1955 година.
2. Димитар Масевски / Миодраг Арсовски-Болто, монографија „Куманово“, Новински радиоинформативна и издавачка организација „Наш весник“, Куманово, 1996 година.
3. Миодраг Арсовски-Болто, „Куманово 1519-1994“, Народен музеј, Куманово, 1994 година.
4. Од разговорот што авторот на овој напис го водеше со кумановецот Трајко Левков во месец август 1991 година. Трајко Левков е роден во Куманово во 1900 година.
5. Петар Трајковски, „Старо Куманово“, печатница „Просвета“, Куманово, 1997 година.
6. Зградата на хотелот „Србија“ во првобитниот изглед постои и денес и во неа е сместено Здружението на резервните воени старешини.
7. Тумбата претставувала централен дел на Куманово оформен во времето на турското владеење. Тоа бил калдрмисан простор испресечен со бројни ендеци. Тумбата била полна со дуќани и кепенци и тука биле сите пазари – Ат-пазар, житниот пазар, грнчарскиот пазар, пазарот за зеленчук... Кумановската чаршија и Тумбата беа највозбудливите места во градот – тука се тргуваше и се работеше, се разговараше и договараше, се јадеше и пиеше. Тумбата

- беше и јавно мислење и суд и разонода. На просторот на Тумбата беа и познатите четири бандери што се наоѓаа на почетокот на Опинчарскиот сокак. Бандерите со трансформаторот беа поставени во 1927 година кога со изградбата на електричната централа на Живко Стоилковиќ Куманово за прв пат доби електрично осветление. Најпознати градби на Тумбата беа: Општинската зграда, Безистенот, Курчианата итн. На Тумбата секогаш имало бројни арабаџии и амали (особено во пазарните денови), а тука се наоѓала и автобуската станица од која сообраќал автобусот на Раде Станковиќ на линијата Куманово-Скопје. Од Тумбата започнуваа и беа нејзин нераскинлив дел и најпознатите кумановски сокаци: Проевскиот, Нагоричкиот, Романовскиот и Велешкиот.
8. Податокот го отстапила за објавување Илинденка Петрушева.
 9. Петар Трајковски, „Старо Куманово“, печатница „Просвета“, Куманово, 1997 година.
 10. Оригиналот се наоѓа во приватната архива на Јордан Трајковски, пензионер од Куманово. Јордан е роден во 1917 година.
 11. Податокот го отстапила за објавување И. П.
 12. Стеван Радоњанин-Сремац е по потекло од Срем, па оттаму и прекарот Сремац. Бил

- прочуен хотелиер. Додека постоеше киното, тој беше закупец на кафеаната во хотелот, но подоцна во Куманово отвора сопствен ресторан „Ниш“.
13. Податокот го отстапила за објавување И. П.
 14. Исто.
 15. Исто.
 16. Исто.
 17. Раде Станковиќ е роден во Крива Паланка, но со својата сопруга Мара живеел во Куманово. Тој е познат и по тоа што бил сопственик на првиот автобус во Куманово, кој секојдневно сообраќал на релацијата Куманово-Скопје. За оваа цел Раде имал и своја фирма во градот.
 18. Уверение: Трајковиќ Јордан, киноапаратерски помошник од Куманово, беше на работа во моето кино како киноапаратерски помошник во време од 15 август 1934 па сè до 1 ноември 1937 година и цело време на работата помина како киноапаратерски помошник. Издавач на Уверението – Мара Станковиќ, 6 октомври 1939 година (од приватната архива на Јордан Трајковски-Орде).
 19. Удостоверение, 10 октомври 1942 година, Општо занаетчиско здружение – Куманово (од приватната архива на Јордан Трајковски-Орде).
 20. Според кажувањето на Лиле, ќерката на Драгутин Димковски-Дуте Бабагинин.

ABSTRACT

AT THE HILL AND THE FOUR POSTS

This study by Miodrag Arsovski – Bolto speaks of the old Kumanovo cinemas. By the recent knowledge, the first film projection in Kumanovo was in the period of 1917–1918 in an old handcraft workshop at the town center. The screenings were organized by Sheytan Hodza and Cvetko Doljkin. At the same period, at the „Solun“ hotel, an unknown (until now) mobile cinema appeared with its own film program. In 1919, Ilija Vukotic, Kosta Gudos and Jovan Murgovic, all from Kumanovo, in a large saloon at the Kumanovo's Hill built the first steady cinema in Kumanovo – „Edison“. A little later, in 1922, this cinema is taken by the famous Kumanovo photographer Sifrid Miladinovic. The „Edison“ cinema stopped working in 1928. In 1928, Manas Krstevski opened a cinema in his café in the old Kumanovo Bezisten, and there was also a cinema operating in Kumanovo at the „Grand Hotel“, in the period of 1922–1930. In 1933, in the Kumanovo restaurant in „Pallas Hotel“ worked the cinema „Uranija“, which soon moved to the new-built Handcrafters' Dome. This cinema changed its names a lot, changed its holders, but it worked continually until the 1870's. Today, in Kumanovo is operating the cinema „Kozjak“, which is at the place where the cinema „Edison“ was.

RESUME

LA OU SE TROUVENT LA BUTTE ET LES QUATRE POTEAUX

Le récit de Miodrag Arsovski – Bolto parle des vieux cinémas de Kumanovo. D'après nos connaissances, la première projection de cinéma à Kumanovo était tenue dans la période du 1917/1918, dans un atelier de tôle qui se trouvait au centre de la ville. Les projections étaient organisées par Sheitan Odja et Cvetko Dolkin. Dans cette période, à l'hôtel "Solun" il y eut la présentation d'un cinéma ambulant qui, jusqu'à maintenant, n'a pas pu être identifié. En 1919, Ilija Vukotik, Kosta Gudos et Jovan Murgovic, tous les trois de la ville de Kumanovo, dans le vaste café à l'endroit connu comme "là où se trouvent la butte et les quatre poteaux", ont créé le premier cinéma de Kumanovo „Edison“. Plus tard, en 1922, le cinéma était loué par le photographe de Kumanovo Sifrid Milanovik. Le cinéma „Edison“ cessa son activité en 1928. La même année, Manas Krstevski ouvrit son cinéma dans son café situé dans le Bezisten de Kumanovo. Dans la période de 1922 à 1930, à Kumanovo existait aussi le cinéma « Grand ». En 1933, au restaurant de Kumanovo, « Palace » il y avait le cinéma « Urania » qui bientôt déménagea à la Maison des artisans. Ce cinéma changeait ses noms et des locataires, mais le cinéma était ouvert continuellement jusqu'aux années soixante-dix du siècle passé. Aujourd'hui, à Kumanovo travaille le cinéma „Kozjak“ qui se trouve sur la place du premier cinéma „Edison“.

КОСТАДИН КОСТОВ

УДК 791.45(497.7)(049.3)
Кинопис 25(14), с.15-17, 2002

ТИТАНИК ВО СТРУМИЧКИТЕ СЕЛА

(ПАТУВАЧКОТО КИНО НА БАЈ ЈОРДАН ЕНЧЕВ ГИ ОБИКОЛУВАШЕ
СЕЛАТА ОД СТРУМИЧКИОТ КРАЈ СО ФИЛМ ЗА
БРОДОТ "ТИТАНИК")

В

о бројните истражувања за балканските кинематографии, најчесто надвор од интересот на историчарите останува дејноста на патувачките кина. Тие апостоли на филмската култура обиколувале села и паланки каде што немало постојани киносали и најчесто биле првите предвесници на новиот начин на забава и просветување. Селаните од зафрлени села за прв пат гледале „подвижни слики“ врз замрсените бели платна распнати во разни напуштени објекти, кои на брза рака биле претворани во кина за една или две вечери.

Во исто време, историјата на патувачките кина на Балканскиот Полуостров е јасен пример за големата љубов спрема филмот на цела една дузина скромни и, најчесто, безимени луѓе, кои, меѓу другото, давале свој придонес за културата на обичниот и, најчесто, прост свет. За да го поткрепам ова свое тврдење, ќе ја раскажам приказната за едно патувачко кино што во првите децении од минатиот век ги обиколувало струмичките села.

Имено, станува збор за бај Јордан Енчев, роден во бугарското село Жеравна (Котленско), кој во периодот од 1910 до 1930 година неуморно, со голема жар и несекојдневна љубов, со своето мало кинопроекторче обиколувал бројни села и ги запознавал вчудоневидените гледачи со тоа најново откритие на техниката и со тоа им внесувал малку разонода во долгите и еднолични зимски вечери.

Како што веќе реков, Јордан Енчев својата киноприкажувачка дејност ја започнува во 1910 година кога се запознавал со еден Чех, кој организирал повеќе филмски проекции во варненските села расположени крај црноморскиот брег. Киноприкажувачката работа му се допаднала на бај Јордан и тој решил да го напушти складот за метали каде што дотогаш

работел и исцело да му се посвети на киноприкажувањето. Тој успеал, со помош на еден пријател од Шумен, да набави од Виена проекциски апарат марка „Пате“ и 4 филма со вкупна должина од 1000 метри. Апаратот работел со газиена ламба, но нешто подоцна ја заменил со карбитна ламба со која се обезбедувала неопходната светлина за проекција. Со овој апарат, бај Јордан, во текот на дваесет години, обиколил стотици села во Бугарија, Србија (царибродскиот крај) и Македонија (струмичкиот крај).

Првото патување на територијата на денешна Македонија Јордан Енчев го реализирал во зимата на 1913 година, кога тој дел од Македонија бил присоединет кон Царството Бугарија. Што прикажувал бај Јордан во своето подвижно кино? Е, тука доаѓа една многу интересна епизода од дејноста на овој страстен киноприкажувач. Имено, станува збор за следново:

Како што е познато, на 12 април 1912 година се случува катастрофата со луксузниот прекуокеански брод „Титаник“, која го шокирала целиот свет. И само две недели по потонувањето на овој брод, во софиското кино „Модерен театар“ на 26 април 1912 година била проектирана документарната филмска репортажа со наслов „Стравичната катастрофа на бродот ‘Титаник’“. Проекциите на овој филм доживеале невидена посетеност во кината низ цела Бугарија. Некаде во есента на истата година, бај Јордан Енчев го замолил сопственикот на копијата на тој филм (времетраење некаде околу пет минути) да му ја даде на времено користење. Карло Вакаро (сопственикот на киното „Модерен театар“) му ја дал копијата без размислување, оти таа веќе и не му вршела голема работа бидејќи од стотиците проекции била доста истрошена. И што прави сега бај Јордан? Нов монтажен филм составен од делови на веќе спомнатата филмска репортажа и делови од други филмови. Имено, бај Јордан, покрај копијата на „Стравичната катастрофа на бродот ‘Титаник’“, располагал и со копија на италијанскиот игран филм „Пароброд – гроб“, произведен во 1911 година од компанијата „Амброзио“. Сценариото било на Ариго Фруста, според истоимениот роман на Габриеле Д' Анунцио, а го режирал Артуро Амброзио. Според рекламните огласи во тогашните весници станувало збор за една „ужасна морска драма во која гинат сите учесници/патници“. За снимањето на секвенците на потопување на бродот биле користени соодветни макети. Третиот филм што го користел бај Јордан за својот монтажен филм биле документарни снимки од пристаништето во Бремен. И, ете го новиот филм на Енчев: најнапред одат кадрите од отпловувањето на „Титаник“ од матичното пристаниште (од оригиналниот материјал на документарната репортажа), следува драмата на луѓето на настраданиот брод (секвенци со италијански артисти од играниот филм „Пароброд-гроб“) и најодзад поаѓање на бродови за спасување на постраданите од „Титаник“ (тука се користени снимките од пристаништето во Бремен). Без да учел некаде монтажа и режија, талентот на бај Јордан му овозможил да создаде филм којшто, со својата условна автентичност, ги возбуждувал гледачите. Е, овој филм и уште неколку други Енчев ги прикажувал во своето патувачко кино и во Македонија, низ селата од струмичкиот крај.

Јордан Енчев тргнал од село Златарево, па по течението на реката Струмешница се упатил кон Македонија. Следејќи го течението на оваа река, тој се движел по тогаш наречениот Црн пат и ги посетил, со својот мал кинопроектор, следниве села: Школаре, Ново Село, Секерник, Босилово, Рабово, Балдевци и на крајот влегува во Струмица. Во спомнативе села, Бугаринот од Жеравна реализирал по една филмска проекција. Проекторот, филмовите и карбидната ламба ги носел на грб. Одед пеш. Си имал и едно мало кутренце како придружник, но тоа некаде околу Балдевци се изгубило и бај Јордан останал сам.

Во Струмица властите не му дозволиле да одржи проекција од едноставна причина што сите соодветни простории за такво нешто биле зафатени од бугарските воени единици. Откако си починал два дена, бај Јордан решил патот да го продолжи на северозапад, по течението на Стара Река. Па така ги посетил селата Добрејка и Градошор. Откако го посетил и селото Владовци, во правец на Радовиш, бил вратен назад од бугарските воени стражи, кои ги обезбедувале преземените територии од турските гарнизони.

Содржините на филмовите ги објаснувал самиот сопственик на патувањето кино. Тој со голем артизам им расправал на селаните за катастрофата на паробродот „Титаник“: „Ете, ги гледате ли сите тие луѓе на деветте ката на бродот? Сите тие до еден се издавија во ладните води на Атланткот“, им раскажувал бај Јордан на наивните гледачи. А тие, пак, биле пресреќни што, ете, и нивното село го посетиле „подвижните фотографии“. За проекцијата наплатувал по два лева за возрасните и по еден за децата. Се случувало да собере и по 200 лева од вечер, но најчесто половината од тоа му ја испивале кметот и секретарот-благајник, без чија дозвола не можела да се одржи проекцијата. Во селото Градошор, пак, наместо пари, му давале јајца, ракија и сомун топол леб. Најавата за филмските проекции ја правел преку селскиот барабанџија или училишното своно. И така, жителите од спомнатите македонски села, многу кратко време по трагедијата на „Титаник“, виделе соодветен филм составен од документарни и играни елементи.

Оваа интересна и едноставна човечка историја за патувачкиот филмски трубадур бај Јордан Енчев ја раскажал самиот тој во весникот „Свободна реч“ во 1926 година. □

Превод од бугарски:
И. Петрушева

ABSTRACT

„TITANIC“ IN THE VILLAGES OF THE STRUMICA DISTRICT

This study by Kostadin Kostov speaks of the Jordan Enchev's mobile cinema. He was born in the Bulgarian village Zheravna, which in 1913 toured a number of small villages in Strumica district. By the film, this cinema screened the „edited“ version of the film on the catastrophe of the „Titanic“. Namely, Jordan Enchev made his own film on this big naval catastrophe with the materials taken from the various and different films: for example, the documentary journal on the catastrophe of the „Titanic“, then the materials from the Ambrosio's feature film „The Grave Steamboat“ documentary records of the Bremen's seaport.

RESUME

„TITANIQUE“ DANS LES VILLAGES DE STRUMICA

Kostadin Kostov dans son récit parle du cinéma ambulant de Jordan Enchev, né au village bulgare Zheravna, qui en 1913 visita un grand nombre de villages dans la région de Strumica. Parmi les autres films, son cinéma présenta aussi le film de montage pour la catastrophe du bateau „Titanique“. En effet, Jordan Enchev fit son propre film sur cette grande catastrophe maritime en utilisant des matériaux des différents films dont il a fait un montage; il s'agissait des matériaux du reportage documentaire consacré à la catastrophe du „Titanique“, ainsi que des matériaux d'un film de fiction d'Ambrosio „Bateau-tombe“ et des photographies documentaires du port de Bremen.

ИЛИНДЕНКА ПЕТРУШЕВА

ПОДВИЖНОТО КИНО НА МИНИСТЕРСТВОТО ЗА ПРОСВЕТА (1944-1950)



Подвижните кина најчесто се поврзуваат со пионерските денови на кинематографијата. Во недостиг на постојани киносали, градовите и помалите места ги крстосувале подвижни кина. Во циркуски шатори, во кафеани, на отворен простор, тие ја пренесувале и ја прикажувале новата атракција – подвижните слики. Такви кина, во најголем број од Западна и Средна Европа (Италија, Франција, Германија, Чешка...), го започнале својот „поход“ веднаш по појавата на кинематографот, значи веднаш по 1895 година. И токму едно такво подвижно кино од Италија гостувало и во Битола, во 1897 година, и според досегашните податоци тоа е првото јавно прикажување филмови кај нас. Нешто подоцна, а тоа значи кон почетокот на дваесеттиот век и понатаму, голем број нашинци се снабдиле со подвижни кинопроектори и во разни населени места прикажувале филмови. Подвижното кино на Милан Голубовски од 1907 до 1909 година посетил голем број населени места во Западна Македонија и Албанија. Подоцна, кон крајот на дваесеттите и во текот на триесеттите години од минатиот век се регистрирани повеќе подвижни кина: браќата Кермаер од Чешка го обиколувале Овчеполицето, циркусот со подвижното кино на делчевецот Димитар Станоев-Факирот (Мискеџијата) ги обиколувало Малешевцијата и Овчеполицето, додека, пак, подвижното кино на богданчанецот Илија Џонов направило обиколка на Повардарјето и Пелагонија и стигнало до Охрид. Покрај забавниот карактер што го имале овие кина, треба да се потенцира и еден друг факт – подвижните кина, во целиот тек на развојот на кинематографијата, имале и пропагандни и просветителски улоги. Во штабовите на сите завојувани страни за време на Балканските војни, Првата и Втората светска војна постоеле подвижни кина, кои се користеле, покрај за потребите на војските, и за граѓанството. Пропагандите, во овој

случај, биле неодминливи. Здравственото просветување, пак, по пат на филмот го практикува Хигиенскиот завод од Скопје, кога уште во далечната 1922 година започнува да работи подвижното кино на овој Завод. Целта на работата на ова кино била што поголем број од населението во Македонија, преку прикажување здравствени филмови, да научи да се штити од тогаш распространетите болести тифус, маларија, туберкулоза...

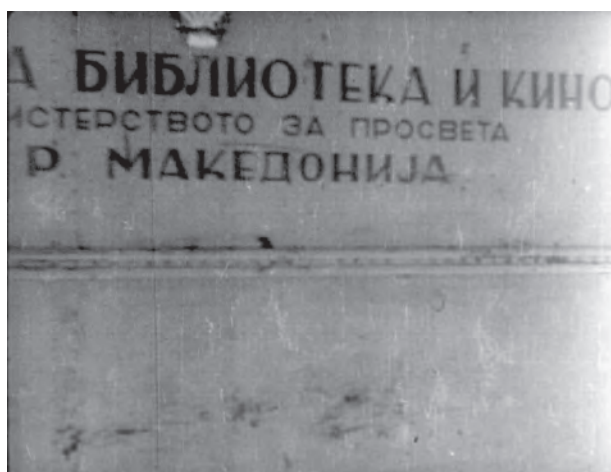
По завршувањето на Втората светска војна во републиките на тогашната ДФЈ (а нешто подоцна ФНРЈ) се развива широка мрежа на подвижни кина, чии цели се движат од разонода на населението, агитација, па сè до просветување од секаков вид (здравствен, културен, спортски, натпреварувачки...). И Македонија не била исклучок од оваа интенција. Па така, низ страниците на македонскиот печат ќе го фокусираме интензивното работење на подвижните кина на Главната дирекција на железниците на Македонија, на Главниот одбор на Црвениот крст на Македонија, на Градскиот одбор на Народниот фронт на Скопје, на Министерството за просвета на НРМ, на Хигиенскиот завод на Скопје, на Централниот комитет на народната младина на Македонија итн.

Во оваа пригода, нашето внимание ќе го сосредоточиме врз дејноста на подвижното кино на Министерството за просвета на НРМ поради следниве причини: очигледно е дека (според архивската документација), покрај АСНОМ-ското Поверенство за трговија и снабдување, во чии рамки профункционирал и Отсекот за кинематографија, покрај ФИДИМА и Комисијата за кинематографија при Владата на НРМ, и Министерството за просвета на НРМ имало значајна улога во физиономирањето на македонскиот повоен кинематографски амбиент; активната на подвижното кино при ова министерство е регистрирана и во документарецот на Трајче Попов НИЗ ПИРИНСКА МАКЕДОНИЈА (1948); судејќи според одгласите во печатот од тоа време, ова кино заедно со подвижната библиотека одиграло значајна улога во аналфабетската кампања и во бројните активности за просветување на населението.

Министерството за просвета го презема делокругот на работа од Поверенството за просвета при Президиумот на АСНОМ. Имено, со закон донесен на Третото заседание на АСНОМ, на 16 април 1945 година, при Првата македонска влада е формирано Министерство за просвета, на чие чело како министер бил поставен Никола Минчев (поради периодот на кој се однесува овој прилог ќе ги дадеме и следниве податоци: со решение на Президиумот на АСНОМ од 6 август 1944 година, за повереник на просветата е поставен проф. Епаминонда Поп-Андонов, потоа со решение на Народното собрание на Македонија од 16 април 1945 за прв министер на просветата е поставен Никола Минчев. Следува указ на Президиумот на Народ-



Камионот со подвижното кино



Кадри од филмот "Низ Пиринска Македонија" (подвижните библиотека и кино на Министерството за просвета гостуваат во Пиринска Македонија)

ја, па преку опремување на образовните институции со 16 мм кинопроектори, обука на киноапаратери, инвестиции во кинематографијата, па сè до пропагирање разни кампањи со помош на филмот. Во тој контекст ги издвојувам кампањите за борба против неписменоста и за народно просветување.

Во почетокот на 1947 година, Министерството за просвета поднесува годишен извештај за 1946 година во кој, меѓу другото, е направена и соодветна анализа за работата на кината во текот на претходната година, па така: во Македонија работат 19 постојани кина и во текот на 1946 година тие одржале 8 558 претстави со посетеност од 1 825 884 гледачи. Биле прикажани 194 советски филмови, 54 домашни (журнали и слично) и 109 филмови од други кинематографии. Преку Министерството за просвета работело 1 подвижно кино, кое реализирало 83 проекции со 22 392 посетители. Во овој контекст ќе ги нотираме и задачите што МП ги реализирало во 1947 година – го дистрибуирало Правилникот за ракување со кината што го изготвил Комитетот за кинематографија при Владата на ФНРЈ (преведен на македонски), дистрибуирало упатство за редот и хигиената во кината и извршило преглед на сите кина.⁽²⁾ Интересен е и податокот што го наоѓаме на страниците на весникот *Нова Македонија* од 5 февруари 1947 година (на

ното собрание од 2 јуни 1947 година со кој за министер на просветата е поставен Киро Хаџи Василев и најодзади, со указ на Президиумот на Народното собрание од 19 ноември 1947 година, нов министер на просветата станува Димче Мире).⁽¹⁾ Во самиот почеток, работата во ова министерство е организирана преку 4 одделенија и нивни отсеци и реферати: Општо одделение, Одделение за школство, Одделение за општонародно просветување и Одделение за култура и уметност. Значајно е да се забележи дека во рамките на ова министерство работи и Отсекот за печат, радио и филм, чија дејност се проткајувала низ работата на одделенијата за општонародно просветување и за култура и уметност. Се разбира, со текот на времето, оваа организациска шема доживеала низа промени. Со Указот број 5/6 од 1 јануари 1950 година (Службен весник на НРМ, бр. 2/51) Министерството за просвета се укинува и се формира Министерство за просвета, наука и култура.

Во продолжение, ќе се обидам (со помош на достапната документација) да ги фокусирам, сосема накусо, најзначајните активности што ги реализира Министерството за просвета во областа на кинематографијата. Задачите што ги добива ова министерство во спомнатата област се движат од грижа за развој на кинорежата во Македонија.

стр. 2) во кој се назначува дека Министерството за просвета доделило еден кинопроектор за Културниот дом во Дебар, чија изградба привршувала, „...а бидејќи наскоро во градот ќе се пушти струја, дебарчани се радуваат што ќе можат да одат во кино“. Од каде 35 мм кинопроектори? Очигледно, во прво време, се правела прераспределба меѓу постојните кина – таму каде што имало повеќе кинопроектори, дел се распределувал во места каде што немало ниту еден. Па така, во документацијата се среќава преписката на МП (Министерство за просвета) со народните одбори од Тетово и Крива Паланка за префрлање на еден проектор од Тетово во Крива Паланка.⁽³⁾ Што се однесува, пак, до 16 мм проектори, во почетокот тие биле добивани како подарок, па така во Извештајот на МП за 1946 година се вели: „Од Словенија како подарок на нашата народна република Министерството прими 10 киноапарати од 16 мм нем филм. Овие киноапарати веќе се распределени во десет гимназии во нашата народна република“.⁽⁴⁾ Секако дека е интересно да се фрли поглед и врз мошне амбициозниот петгодишен план (1947-1951), кој за развојот на кинематографијата го предлага Отсекот за печат, радио и филм, а потоа тоа станува дел од целокупниот предлог на Министерството за просвета. Во периодот од 1947 до 1951 година, според Отсекот за печат, радио и филм при МП, треба: „да се снабдат 70 поголеми централни населени места со киноапаратури, од кои 20 на агрегати за оние места што не се електрифицирани или нема да се електрифицираат; 15 околски просветни отсеци да се снабдат со подвижни киноапаратури за тесен филм; полните и неполните гимназии и вишите основни училишта да се снабдат со 20 киноапарати (неми) за тесен филм за наставни цели; 10 виши основни училишта да се снабдат со проекциски апарати за наставни цели; да се оспособат преку курсеви 70 киноапаратери и 70 раководители на кината“.⁽⁵⁾ Се разбира, сето ова е распределено со одредена годишна динамика. За исполнувањето на овие петгодишни цели, МП изготвува и петгодишен инвестициски план во кој се предвидува: „...за кинематографијата во односниот период да се потрошат 82.000 динари, од кои 59.000 динари за градежни работи и 23.000 за опрема“.⁽⁶⁾ Во образложението кон овој инвестициски план се назначува дека е неопходно за Претпријатието за распределба на филмови (кое во тој момент се наоѓало во приватна зграда во центарот на Скопје) да се изгради посебна зграда со бункер за чување на филмовите, како и изградба на лабораторија за развивање на филмови и студио за снимање филмови, бидејќи „услови за да се кај нас развие производство на филмови има. Во началото ќе се започне прво со изработување на месечни журнари и кратки културни и пропагандни филмови, а покасно со документарни и уметнички филмови“.⁽⁷⁾ Во однос на кинофикацијата, со овој петгодишен план се предвидени изградба и опремување на 39 киносали. Дека Министерството за просвета интензивно и континуирано ги следело и ги поттикнувало активностите на планот на кинематографијата, зборува и фактот што во 1948 година ова министерство ќе награди, за особен придонес, неколкумина уметници и културни работници од НР Македонија, меѓу кои е и Коле Чашуле за „сценариото и монтажата на пропагандниот филм НА ИЗБОРИ ЗА НОВИ ПОБЕДИ“.⁽⁸⁾

Секако дека овој ангажман на МП на планот на развојот на кинематографијата кај нас треба да се гледа и во контекст на севкупниот ангажман и на другите сегменти на новата власт (на пр. Отсекот за кинематографија при Поверенството и Министерството за трговија и снабдување, Комисијата за кинематографија итн.), но тоа останува за една друга пригода. Во овој момент, укажувањето на тој ангажман на МП е само како вовед во детектирањето на активностите на подвижното кино на ова министерство.



Десетината библиографски единици за подвижното кино на Министерството за просвета во периодот од 1944 до 1950 година беа доволни предизвик за да се појде во откривање на дејноста на ова кино. Уште повеќе што неговата патувачка „одисеја“ ја проследила и камерата на Трајче Попов, како што во почетокот нагласив, во филмот НИЗ ПИРИНСКА МАКЕДОНИЈА (1948).

Првиот податок за подвижното кино на МП го среќаваме во документацијата на Президиумот на АСНОМ. Имено, во месец декември 1944 година до Поверенството за финансии при АСНОМ доаѓа писмо од Русе Славејков, член на Агитпроп во македонско-ослободителната бригада „Гоце Делчев“, кој известува дека од Главниот штаб на Црвената армија (сместен во Софија) издејствувал да добие подвижно кино како подарок за нашата република (кое, се разбира, веќе било користено). Во писмото се наведува што сè содржи пратката за Македонија: „Еден подвижен кино-камион со по една резервна внатрешна и надворешна гума, еден агрегат од 3 кв за струја, еден 35 мм кинопроектор марка ‘Супер Имperiјал’, еден

звучник и еден засилувач на тонот, трансформатор за проекција, машина за премотување на филмовите, еден културен филм со ролна за прикажување, едно платно за проекција, две ролни за намотување, педесет метри гумен кабел за агрегатот и специјален лепак за филмовите“. Во писмото се наведува дека дел од оваа опрема се наоѓа во воената фабрика на Црвената армија во Софија на репарација и дека веќе во почетокот на 1945 година сето тоа ќе може да се подигне.⁽⁹⁾ Во истиот допис, Славејков известува дека заедно со ова го добил и советскиот документарен долгометражен филм НАРОДНИ ОДМАЗДНИЦИ за прикажување во нашите кина. (Филмот е прикажан во Македонија - веднаш - во месец декември



Од филмот
"Низ Пиринска
Македонија"
(подвижна
библиотека и
кино)

и за него Анѓа Џувалековска прави осврт во *Нова Македонија* од 5 декември 1944/1, број 7, стр. 4.) Поверенството за финансии спомнатиот допис го препраќа до Поверенството за просвета и веќе кон крајот на јануари следната (1945) година Љубен Лапе (помошник-повереник за народна просвета), Русе Славејков и шоферот Кирил Атевски заминуваат за Софија да ги преземат деловите за подвижното кино и други апарати (радија, грамофони и сл.).⁽¹⁰⁾ Кирил Атевски во текот на месец февруари уште еднаш оди во Софија каде што во воената фабрика на поправка се наоѓа кино-камионот.⁽¹¹⁾

Во 1945 година започнуваат, а во наредните години земаат силен замав кампањите за описменување и народно просветување. За алфаветската кампања во МП се изработуваат повеќе видови агитациски дијапозитиви, кои потоа се прикажуваат во постојаните и подвижните кина. За подвижното кино на МП во текот на 1946 година се набавени уште два проектори, но до овој момент не е откриен податокот од каде потекнуваат. Во извештаите за извршените задачи во 1946 година и особено за третото тромесечие на истата година се вели дека од постојните три подвижни

апаратури само една можела да работи, додека останатите две не работеле затоа што немале ламби.⁽¹²⁾ Во овој контекст, интересно е да се цитираат делови од документот што е насловен како „Задачи на одделението за народно просветување, кои треба да се завршат до 3, односно до 10 декември 1946 година“: „...Благој Дрнков да ги поправи двата проекциони апарата... и ...да се бараат филмови за прикажување“.⁽¹³⁾

Подготвителните работи што се одвивале во МП за активирање на подвижното кино ги дадоа првите значајни резултати од 1947 година па натаму. Имено, во овој период е регистрирана една неверојатно интензивна работа на ова подвижно кино. И треба да се каже и тоа дека подвижното кино своите обиколки низ Македонија, во најголем број случаи, ги прави заедно со подвижната библиотека на МП. Па така, овие две подвижни, да кажеме, институции ја посетиле и Пиринска Македонија во текот на месец септември 1947 година, кога практично се снимени и материјалите за филмот НИЗ ПИРИНСКА МАКЕДОНИЈА, кој ќе се појави како финален производ во следната, 1948, година. Значајно е да се забележи и тоа дека МП во инвестицискиот план за 1947 година планирало да набави уште 5 подвижни кинопроектори со превозни средства и за тоа издвоило 3.000 динари.⁽¹⁴⁾

Кадри од
филмот "Низ
Пиринска
Македонија"

Во 1947 година, Отсекот за печат, радио и филм и Отсекот за библиотеки и читалишта, во соработка со Отсекот за борба против неписменоста и народно просветување, направиле прецизен месечен план за обиколките на подвижното кино и подвижната библиотека низ Македонија. Опфатени се голем број мали и нешто поголеми места. На пример – во јануари е планирано да се посетат повеќе села во Скопска околина, потоа во февруари - дел од Битолско и дел од Малешевитата, во март – Повардарјето, па следуваат населени места во Западна Македонија итн.⁽¹⁵⁾ Според извештаите на МП во првото тримесечје (јануари-март) од 1947 година, подвижното кино обиколело 21 населено место каде што се дадени 36 претстави со вкупно 12 023 гледачи, додека, пак, во второто тримесечје (април-јуни) биле обиколени 16 населени места со 18 проекции и со посетеност од 6 203 гледачи.⁽¹⁶⁾ Печатот, а и радиото, се разбира, редовно ги следат активностите на подвижното кино и подвижната библиотека. Ќе направиме кус хронолошко-содржински преглед на библиографските единици. *Нова Македонија* на 4 март 1947 година на 5-тата страница ја објавува информацијата под наслов „Подвижно кино и изложба на книги ја обиколуваат Македонија по повод празникот на жената 8 Март“, во која е назначено дека МП во соработка со Главниот од-





бор на АФЖ организира проекции и изложба на книги во Крива Паланка, Кратово, Свети Николе, Царево Село (Делчево), Пехчево, Берово, Радовиш, Неготино, Валандово, Гевгелија и Дојран. Според информацијата, оваа активност по повод 8 Март се одвивала во периодот од 22 февруари до 6 март. Често се случувало по барање на гледачите да се одржат и по две проекции во едно место. Информацијата завршува со „...активистки на АФЖ ја објаснуваат содржината на филмовите“. Нешто подоцна, повторно *Нова Македонија* (11 април 1947, стр. 5) ќе објави дека подвижното кино и библиотека ја обиколиле Дебарска околија и дека во Жировница биле одржани две проекции. Најверојатно, по оваа обиколка киното и библиотеката престојувале во Гостиварска околија, затоа што во написот на *Нова Македонија* од 26 април 1947 година, на стр. 4 се вели дека на 21 април подвижното кино и библиотека на МП пристигнале во Тетовска околија по завршените обиколки на Дебарска и Гостиварска околија. Но, според оваа новинарска вест, во Тетовско се одржале само две проекции и „...потоа киното се вратило во Тетово поради квар“. Весникот *Просветно дело* од 7 мај 1947 година прави извесна рекапитулација на овие активности за периодот јануари-март, па ќе заклучи дека „Исполнуејќи го тримесечниот план киното на Министерството за просвета до 1 април обиколи 14 села и 11 градови“ (Маџари, Драчево, Лисиче, Петровец, Катланово, Стајковци, Сингелич, Породин, Велушина, Беровшани, Бистрица итн.). Во овој осврт се обрнува внимание и на посетеноста, па така „...во село Маџари беа дадени две претстави коишто беа посетени од 250 посетители. Во село Петровец исто така беа дадени 2 претстави...“, додека во селата низ Битолско проекциите ги посетиле над 1400 гледачи, во Берово имало над 1300 гледачи, а во Гевгелија, Свети Николе и Пехчево биле регистрирани повеќе од 1000 посетители. Во овој осврт на *Просветно дело* (единствено тука) се спомнати и филмовите што ги прикажувало подвижното кино во првата половина на 1947 година. Тоа се советските играни филмови: ДЕНОВИ И НОКИ, ОВЧАР И СВИЊАРКА и ПАСТИР КОСТЈА. Биле прикажувани и повеќе журнари од советско и југословенско производство. Но, веќе во есенската турнеја, репертоарот на подвижното кино е поинаков. Во *Нова Македонија* од 28 октомври 1947 година, во освртот насловен како „Во текот на минатиот месец подвижната библиотека и кино на Министерството за просвета ја обиколи Источна Македонија“, се нагласува дека биле прикажани советските филмови ТАЦИКИСТАН и ПОСЛЕДНИОТ ТАБОР, како и журналите ПОБЕДА НА НАРОДОТ и, она што е најзначајно за нас, прикажан е и пропагандниот филм ЖИТО ЗА НАРОДОТ на Трајче Попов. Ова е прва вест во печатот за јавното прикажување на овој филм, еден од двата првенци (заедно со ВО ИЗБОРИ ЗА НОВИ ПОБЕДИ) на македонското повоено (институционализирано) производство. Инаку, обиколката на Источна Македонија уследила по враќањето на подвижната библиотека и кино од Пиринска Македонија. Посетени биле Штип, Радовиш, Неготино, Виница, Злетово или вкупно 15 населени места со повеќе од 40 000 гледачи. Па така, освртот завршува со заклучокот дека „...овие цифри покажуат дека љубовта кај нашиот народ кон народната просвета е голема и дека постоат сигурни основи за културен напредок на нашите работни маси“.

Во годините 1948 и 1949, подвижното кино на МП е во најголема мера ангажирано во агитација на кампањата за описменување, но имало простор и за неговите редовни обиколки на повеќе населени места, со цел да се пропагира филмската уметност како разонода и просветување на народот. Па така, во овој контекст ќе го наведеме податокот дека само во првото тримесечје од 1948 година, киното посетиле 16 населени места во Битолска, Прилепска, Велешка и Радовишка околија, при што одржало 49

претстави со вкупно 8 071 гледачи. Притоа биле прикажани советските филмови ТАЦИКИСТАН, ПЕТАР ВЕЛИКИ и НИЕ ОД КРОНШТАД.⁽¹⁷⁾ Интересно е да се забележи и фактот дека МП во својот проект-буџет за 1949 година предвидува 100.000 динари за обезбедување на еден подвижен кинопроектор за најдобриот сојуз на културно-просветни друштва во борбата против неписменоста.⁽¹⁸⁾

И во следната 1950 година, киното на МП било ангажирано во борбата против неписменоста, но најзначајните активности во таа година биле во рамките на Неделата на националната култура што се одржала од 2 до 9 јули. Така, во текот на месец јули (а по повод веќе спомнатата манифестација) подвижното кино обиколило 15 села од Тетовската околија. „...Посетеноста на проекциите е масовна...“, известуваат весниците *Нова Македонија* (26 јули 1950, стр. 2) и *Шар* (21 јули 1950, стр. 3).

Со реорганизацијата на Министерството за просвета во 1950 година, дејноста на подвижното кино ја преземаат други специјализирани организации. Последниот податок што го наоѓаме во печатот датира од 23 септември 1950 година кога *Нова Македонија*, на својата втора страница, известува дека подвижното кино на МП, заедно со филмското претпријатие од Скопје, ги посетило работните задруги во селата од Струмичкиот крај (Василево, Градошорци, Босилово, Турново, Ново Село итн.) и притоа ги прикажало филмовите: ЗНАМЕ (југословенски, игран), документарецот ЈУГОСЛОВЕНСКИ НАРОДНИ ИГРИ и журналот број 14 произведен во „Вардар филм“.

Заклучувајќи го овој труд, ќе напомам дека подвижното кино на Министерството за просвета на НРМ, во тие први повоенни години, одиграло значајна улога. И покрај неодминливата пропаганда и агитација, сепак, атракција било, да кажеме, во една Жировница, или Градошор, или, пак, во Велуштина да заблеска проекцискиот сноп светлина и на платното да се појави магијата на подвижните слики. Па, и покрај пропагандниот карактер на поголемиот број од прикажуваните филмови, тука биле и незаборавните ПАСТИРОТ КОСТЈА и ПЕТАР ВЕЛИКИ (а тоа се, сепак, антологиски филмови од советската ера).□

Белешки:

1. Прва народна влада на Македонија, том 2, книга 1, Архив на Македонија, Скопје, 1995
2. Архив на Македонија, Фонд: Министерство за просвета на НРМ, 170.33.4/235 и 170.5.3/33
3. АМ, ФМП, 170.35.6/114 и 170.34.44/165
4. АМ, ФМП, 170.5.22/354
5. АМ, ФМП, 170.34.44/173-174
6. АМ, ФМП, 170.22.17/68 и 71
7. АМ, ФМП, 170.22.17/81
8. Нова Македонија, 26.03.1948/5, број 997, стр.2
9. АМ, Фонд: Президиум на АСНОМ, 157.11.14/20-22
10. АМ, ФПА, 157.9.61/334
11. АМ, ФПА, 157.11.19/93
12. АМ, Фонд: Министерство за просвета на НРМ, 170.5.22/354 и 170.35.6/119
13. АМ, ФМП, 170.34.44/166 и 167
14. АМ, ФМП, 170.22.18/144
15. АМ, ФМП, 170.34.44/183-196 и 170.5.3/45-47
16. АМ, ФМП, 170.5.29/432 и 444
17. АМ, ФМП, 170.35.5/69 и Нова Македонија од 28 март 1948/ стр. 6
18. АМ, ФМП, 170.34.44/245



ABSTRACT

MOBILE CINEMA OF THE MINISTRY OF EDUCATION

The author Ilindenka Petruševa elaborates her work on the one of the most significant mobile cinemas in Macedonia after the Second World War – the Mobile Cinema of the Ministry of Education. In the first years after the War, the Ministry of Education governed this segment of the cinematography in the country, or more accurate – with the development of the cinema establishment's chains (steady and mobile cinemas), using the film in educational purposes. This mobile cinema was active during the period 1945–1950, mostly in the campaigns for basic schooling of the people. This cinema toured mostly around the small villages and towns, where there weren't steady cinemas. With this activity, the whole territory of Peoples' Republic of Macedonia was covered, and in 1947, this cinema toured even the territory of Pirin Macedonia in NR Bulgaria. Frequently, this mobile cinema toured together with the Mobile Library of the Ministry of Education, as well. At the repertoire of this mobile cinema were mostly Soviet films, but there were also the Yugoslavian feature and documentary films, as well as Macedonian documentaries and journals.

RESUME

LE CINEMA AMBULANT DU MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT (1944-1950)

Ilindenka Petruševa élabore le fonctionnement du cinéma qui fut parmi les plus importants cinémas ambulants après la Deuxième guerre mondiale – le cinéma du Ministère de l'enseignement. Pendant les premières années d'après-guerre, le Ministère de l'enseignement dirigeait une partie de l'activité cinématographique, à savoir le développement du réseau des cinémas (ambulants et non ambulants) et l'emploi du film dans des buts de l'enseignement. Le cinéma ambulant de ce ministère était ouvert du 1945 au 1950, et était utilisé pour la campagne d'apprendre à lire et à écrire. Ce cinéma parcourait les lieux et les villages où il n'y avait pas de cinéma. Cette activité couvrit le territoire entier de la République Populaire de Macédoine, et en 1947 le cinéma visita aussi la Macédoine de Pirine dans la République Populaire de Bulgarie. Le cinéma ambulant fut accompagné d'une bibliothèque ambulante du Ministère de l'enseignement. Sur le répertoire de ce cinéma ambulant il y avait des films soviétiques, des films de fiction et des documentaires yougoslaves, mais aussi on présentait des films documentaires macédoniens et des journaux.

РОБЕРТ АЛАЃОЗОВСКИ

УДК 791.43(497.7)(049.3)
Кинопис 25(14), с.27-41, 2002

ПОСТМОДЕРНИЗМОТ ВО МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ

ВОВЕДНИ НАПОМЕНИ

Овој есеј уште во самиот почеток се соочува со една сериозна тешкотија. Да се истражува еден стилско-формациски правец, каков што е постмодернизмот, во една т.н. национална кинематографија, дефинирана притоа и како кинематографија на мал народ, што ќе рече, со скромна годишна продукција на филмови, значи страшно да се ограничи корпусот на дела врз кои ќе се истражуваат спецификите на односната стилистика. За да се добие каква-годе нормална есеистичка структура, со колку-толку рамнотежа меѓу теорискиот и аналитичкиот габарит, можни се неколку пишувачки трикови. Или есејот отповеќе да се есеизира, или да се потскратат теориските аспекти, или да се зголеми, неприродно, корпусот на дела што би инклинирале кон постмодернистичката естетика. Веднаш би рекол дека не сум за тоа постмодернизмот да се разгледува преекстензивно, надвор од конкретниот обем на неговото пројавување. Тоа секогаш воведува непотребна збрка меѓу поимите, спецификите, теориско-поетичките модели и конвенции и на подоцнежните истражувачи им создава непотребна и дополнителна работа во расчистувањето и разлучувањето на бабите и жабите. Затоа ние овде ќе го разгледуваме постмодернизмот врз само неколку филмски дела, кои ќе ги прогласиме за експлицитно постмодернистички, а патемно ќе ги споменеме и оние филмови што во рамките на својата естетика користат некои техники или модели од широкиот спектар на постмодернистичката естетика.

Определбата „кинематографија на мали (би додал и: сиромашни) народи“ поради својот нус-ефект - еден до два филма годишно (а некогаш ни толку) - е погубна за кое било истражување од поголем опфат, како наше-

то. Во ситуација кога речиси сите автори синхронно поседуваат творечки потенцијал, кога прагматските услови (културна политика, културна власт) го распределуваат, повеќе или помалку праведно, материјалниот колач потребен за да се снимат еден филм, тешко е еден автор да создаде каков-годе регуларен творечки опус, со сите фази и потфази, со истражување, разменување и примена на поетичките искуства, и нивно организирање, повеќе или помалку спонтано, околу одредена естетика. Поради тие причини постои страшна диспропорција меѓу категоријата време како хронолошка одредница (да се развие нечија и некаква естетика, да се направи филмски опус) и како креативна одредница (процесите на создавање, ме-

андрирање, флукуација, замена на естетските начела). Затоа овој текст не може, барем во овој временски рез, да биде ништо друго освен кроки за некое идно истражување кога корпусот на постмодернистички дела ќе се намножат до реално потребната количина, иако не би било изненадување тоа никогаш и да не се случи поради дискрепанцата меѓу развојот на светскиот филм, естетичките потреби на публиката и реалните, материјални, можности на домашната кинематографија. Впрочем веќе сега, постмодернизмот, барем во филмот во светски рамки, а и кај останатите уметнички дисциплини кај нас е веќе прилично одвеана работа.

НЕКОЛКУ ОПШТИ КАРАКТЕРИСТИКИ

Не само заради рецепцискиот ефект, веднаш ќе ја изнесам констатацијата дека Македонија сè уште го чека својот прв еклатантно постмодернистички филм. Ниту еден од досега снимените филмови не може да се нарече постмодернистички во онаа смисла во која ние, на линијата на уште неколкумина релевантни истражувачи, го одредуваме постмодернизмот. Значи, постмодернизмот е естетика во која постои едно ризоматично, синхронно постоење на повеќе дистинктивни

црти, според инклузивната логика „сè проаѓа“, која треба да се чита не како тотален анархизам и хаос, туку според соборниот принцип: единство на спротивностите (*coincidentia oppositorum*), односно според негацијата на законот за исклучено трето (познатото Аристотелово *Tertium non Datur*), односно со заменување на дисјунктивната логика или/или со конјунктивната и/и. Процесот на создавање на постмодерното епистеме (соборната свест и/и) се одвивал во две фази. Првата е онаа постструктуралистичка, или како што ние ја нарекуваме, прва фаза, ран постмодернизам, на истакнување, нагласено вклучување на оние елементи што бинарната логика на модернизмот ги исклучуваше, а втората фаза е симултаното постоење на



двата елемента од бинарниот пар, односно напуштање на бинарната логика и нејзина замена со деконструктивната, соборна логика, која, според нашето сфаќање, наместо целосната подвоеност на две бинарни опозиции, зборува за нивно симултано постоење, кое создава напнатости, трансформации, разлики и траги, кои не се во средиштето на едната или другата компонента, не се ниту во нивна рамнотежа, што според нашето скромно мислење е илузија, туку секогаш во некоја случајна, или конструирана, трага, концентрација, која е подвижна и децентрирана.

Македонскиот постмодернистички филм сè уште се наоѓа во онаа рана фаза на постмодернизмот - експериментаторска, антиреалистичка и промодернистичка, која во светски рамки се случувала во шеесеттите и седумдесеттите, а во македонската проза, на пример, во првата половина на осумдесеттите. Најексплицитните македонски постмодернистички филмски автори, Александар Поповски и Дарко Митревски, Александар Станковски, Милчо Манчевски, сè уште се многу повеќе субверзивни, деструктивистички отколку деконструктивистички и соборни. И тоа е навистина чудно. Тој адолесцентски авторски бес кај нашите најнадарени филмации. Особено затоа што во своите филмови потрошија големи пари на даночните обврзници, во локални, а Манчевски и во светски рамки. А според нашето скромно мислење, токму постмодернистичката естетика е магичното стапче за т.н. кинематографиите на мали народи. Таа, впрочем, и настанала како резултат на потребата да се задоволат комерцијалните потреби на растечкиот западен пазар и да се остварат авторските идеи, како еден вид стратегија на преживување на творците пред апокалиптичниот поход на кичот и мас-културата. Во наши услови кажано, соборната логика и/и може многу добро да послужи за задоволување на разните цели на културната политика (политичка коректност, државен и етнонационален идентитет, задоволување на домашниот „пазар“, учество на фестивали, надворешнополитичка презентација), а притоа субверзивно, со доволно мудра естетска мера, да се пласираат сопствените естетички преокупации.

За жал, таков еден филм во Македонија сè уште не сме видели. Антологискиот успех на ПРЕД ДОЖДОТ се должеше на преголемата политичка коректност на филмот и недоволната авторска субверзивност, а ПРАШИНА страда од обратното - преголемата естетска субверзивност и недоволната политичка коректност, и покрај тоа што агресивната рекламна кампања се обидуваше да внесе смут меѓу разлучувањето на тие две категории. За останатите филмови на другите автори и да не зборуваме. Затоа и беше огорчена рецепцијата и од публиката и од критиката, на овие неколку постмодернистички филмови. Иако акцентот на критиката главно беше ставен врз естетските преокупации, чинам, основата на рецепцискиот револт лежеше токму во споменатите специфики.

Како и да е, имајќи го предвид горекажаното, корпусот на постмодернистички својства и одлики ние ќе го разгледаме најмногу врз експлицитните постмодернистички филмови: ЗБОГУМ НА ДВАЕСЕТТИОТ ВЕК на Поповски и Митревски, МАКЛАБАС на Станковски, затоа што во овој обем досега не сме се произнеле за овие филмови, а во помала мера, за СВЕТЛО СИВО на Поповски, Митревски, Јанакиевик, ПРАШИНА и ПРЕД ДОЖДОТ на Манчевски, токму затоа што во други есеи (објавени во броевите на *Кинопис*) сме се осврнале на нив, анализирајќи разни постмодернистички одредници. Филмови во кои се користат, повеќе или помалку, постмодернистички техники, но кои не можат во целост да се одредат како постмодернистички се и: СРЕКНА НОВА '49, ТЕТОВИРАЊЕ, ЦИПСИ МЕЦИК на Столе Попов и АНГЕЛИ НА ОТПАД на Димитрие Османли. Значи,

нашето внимание е насочено само кон долгометражните играни филмови. Постмодернизмот е сигурно присутен и во краткометражните, телевизиските, видео-арт, документарните филмови, видеоклиповите, но тие во оваа прилика не се предмет на нашето истражување.

КАТАЛОГ НА ПОСТМОДЕРНИСТИЧКИ СВОЈСТВА

РЕТРО, РИМЕЈК, РИПЛЕЈ

При првите проучувања на постмодернизмот (славната книга *Јазикот на постмодерната архитектура* од Чарлс Џенкс), како негова најбитна одлика се земаше повторното навраќање на некои модели што модерната во својот естетски цихад ги уништила. Така, тоа во сликарството е фигурацијата, во архитектурата е орнаменталноста, во литературата - психологизмот и расказноста, а во филмот тоа би бил конвенционалниот модел.

Според Феликс Торес (1988: 160), во западното општество постои тренд на општо враќање кон минатото: безбројни трагања по корените од секакви видови. Првото пројавување на постмодернизмот во македонскиот филм е СРЕЌНА НОВА '49 на Столе Попов во 1986 година. СРЕЌНА НОВА '49 е направен според ретро принципот, значи една стратегија на т.н. неоконзервативна постмодерна, која не само во естетиката туку и во политиката преовладуваше во светот во осумдесеттите, на Запад донесувајќи му ги тачеризмот и реганизмот, а во источноевропските земји предизвикувајќи ги падот на социјализмот и враќањето на парламентарната демократија. Во тоа дело постои едно ретроградно и анахронистичко враќање на идеологијата и начинот на живот во раните педесетти.

За Растко Мочник (Мочник, 1998: 118), риплеј, ретро принципот е присвојување на историјата. Се реконструира не само стилот туку и позицијата од која тој стил настанал, притоа тој се прикажува како убав - тоа е т.н. ривајвл. За резигнативно расположениот Фредерик Џејмсон, тоа се очајнички обиди да се присвои минатото што се губи, една неусогласеност со вистинската историја, еден историцизам што ја поништува историјата (Џејмсон, 1985: 198). Џејмсон го анализира т.н. носталгичен филм (*la mode retro*) каде што, на ниво на општество и колектив, очајнички се обидуваат да го присвојат минатото што исчезнува, се крши од челичниот закон на менувањето на модата и исчезнувањето на идеологијата на генерацијата. На тој начин, според Џејмсон, драматично доаѓа до израз неусогласеноста на постмодернистичкиот „носталгичен“ јазик со вистинската историја. Но, Џејмсон признава дека носталгичниот филм никогаш не бил работа на некое старомодно излагање на историската содржина. На минатото му се приоѓа стилски, максимално се „гланца“ сликата на историската содржина. Овие размислувања на Џејмсон се сосема валидни на естетско, дури и на идејно стојалиште, но во нивната прагматика, веќе рековме, тие и тоа како ја исполнија својата општествена цел.

Во СРЕЌНА НОВА '49, Столе Попов се обидува да создаде еден филм во ретро стил, евоцирајќи спомен на годините веднаш по Втората светска војна, односно на историската 1948 и познатото дистанцирање на политиката на Титова Југославија од сталинистичкиот СССР, што за многу луѓе, како што се и ликовите во филмот, праведно или неправедно предизвикало животни и/или социјални катастрофи. Многу успешно, со сите изразни средства, Столе Попов се обидува да создаде филм во ретро стил. Темата, ликовите, мизансценските решенија, изборот на музиката, сите тие дишат во стилот на тоа повоено време. Она што овој филм го оддава како ретро, како ривајвл, е авторската идеологија, авторските преферен-

ци. Филм во кој толку очигледно ѝ се даваат почести на, во тоа време, репресираната градска култура, со нејзините субверзивни врски со „гнилиот Запад“, со емотивниот избор на еден шверцер како позитивен херој, кој тешко дека можеше да го види светлото на денот. Напротив, како историски трагични судбини во тоа време завршувале личностите со преференци како авторите. Токму затоа овој филм е риплеј, еден обид повторно да се пушти неповратно поминатото историско време, овој пат од позицијата што своевременно не можела да се изрази. А од друга страна, токму можноста оваа авторска позиција да се изрази и да биде овенчана со ловорики кажува за неповратно изменетите историски околности.

ОТВОРЕНО ДЕЛО

Постструктурализмот и постмодернизмот вршат радикално преиспитување и на концепцијата на т.н. уметнички дела, како единици на текстуалната практика. Умберто Еко заговара концепт на отворено дело наместо тогашното затворено и завршено дело со утврдени и утврдливи вредности. Наместо делото што го сфаќа знакот како постојана единица на значењето, се воведува идејата за текст. „Текстот е ткиво од цитати извлечени од безброј центри на култура“ (Р. Барт, 1992: 116). Во таква една ситуација, постмодернистичкото уметничко дело (текст) е отворено за сите можни комбинации, за диспаратни и неконсеквентни поврзувања, за отворени рамки и меѓутекстовни односи на планот на дијегезисот и значењата. Линда Хачон, откривајќи ги идеолошките и економските потпори што стојат зад идејата за оригиналноста, а кои се потпираат врз концептот на сопственоста, вели дека постмодернизмот се занимава со концептите што ги преиспитуваат хуманистичките поими на оригиналноста: копии, интертексти, пародии. Поповски и Митревски, потпишувајќи се и двајцата како автори на филмот ЗБОГУМ НА 20 ВЕК, ја релативизираат идејата за авторската посебност, а со тоа и за уметничкото дело како света еманација на авторската индивидуалност.

Постмодернизмот го деконструира жанровскиот систем, ги размрдува и ги поместува жанровските ентитети и граници, со инклузивната логика „сè проаѓа“. Границите меѓу филмските жанри стануваат флуидни, се инсистира на распрснување на жанрот, на неговиот род, на неговата природа, преку едно „начело на контаминација, закон на нечистото“ (Хасан, 1987: 32). Филмот ЗБОГУМ НА 20 ВЕК функционира како каталог од повеќе и различни жанровски обрасци и постапки, во кој ниту еден кадар, ниту една сцена не личи на претходната. Во неа секвенците на патешествието на Кузман во Стаклениот град се реализирани како акционен, научнофан-



тастичен спектакл од типот на најкомерцијалните холивудски продукции, со бајковидни, мјузикл и стриповски сегменти, а делот од приказната од почетокот на векот е реализиран како црно-бела егзотично-историска репортажа. Во делот на *бдењето*, има една новобрановска апстрактност, гротескен сплетер-хорор и урбан музички филм. Приказната во МАКЛАБАС се гради според моделите на трилер, детективски филм, поп-артовски андерграунд, со елементи на научна фантастика. Но, трилерот е деконструиран, без суспенс и цврста интелигибилна кохерентност. Во АНГЕЛИ НА ОТПАД во манирот на македонската постмодернистичка драма, жанровските матрици се дадени во паратекстот на филмот од самите автори и тој е означен како „реалистичко-морално-психолошка фарса, неореалистичка трагикомична персифлажа, надреалистичко-онирично стилизирана гротеска“.

ХИБРИДИЗАЦИЈА

Полижанровското постоење на македонскиот постмодернистички филм се реализира преку постапката на хибридикација. Притоа важи правилото жанровите да бидат што подиспаратни, подалечни и понесомерливи еден со друг. Брајан Мекхејл, на пример, го смета детективскиот жанр за еклатантно модернистички, затоа што поставува сознјани, епистемолошки прашања (кој?), а научната фантастика за еклатантно постмодер-

нистички жанр затоа што поставува житејни, онтички, прашања (што?). Но, токму Ацо Станковски со МАКЛАБАС покажува дека не постојат граници што уметничката имагинација не може да ги премине, па во филмот вклучува и детективска приказна и научна фантастика. Уште повеќе, поврзува поп-артовско фасцинирање со секојдневието со халуцинантен ониризам од кастанедовски тип со класичната научна фантастика за инвазијата на Вонземајаниот (Зелениот кристал) и чудното суштество (МАКЛАБАС) од шелиевски маштаб. Во СВЕТЛО СИВО се прави омнибус, во кој дури и приказните се различни, потпишани од различни автори и со различна жанровска измешаност, хиперурбана драма со магичен реализам, хорор со вестерн техники, урбана драма со мјузикл и комични ефекти. Целта на хибридикацијата е да се стави акцент врз комплексноста и богатството со цел од плурализмот да создаде една поинаква чувственост, која ја смета напдно едноставната хармонија за лажна, или за неинтересна. Хибридикацијата се врши според принципот на *бриколаж*, дефиниран од Клод Леви Строс. Односно ситуација во која, зависно од контекстите, специфичните потреби и разните комбина-



ции, ќе се земат различни теориски „алатки“ од „кутијата за алати“. Бриколажот го подразбира она што го вели Лиотар - да се движиме низ повеќе дискурсни жанрови без да се презема синтеза, но притоа секогаш држејќи се до „правилата на игра“ на секој одделен дискурсен жанр (види Лиотар, 1989: 71,79). Во тој манир е целосно граден ЗБОГУМ НА 20 ВЕК. Неговите автори, што може и да се провери, а за што повеќе ќе говориме во другите оддели, рекоа дека секоја секвенца од филмот е градена според некој светски познат урнек. Александар Станковски на тој начин ги употребува актерите во МАКЛАБАС. Тој ги користи своите пријатели како натуршчици, кои играат разни ролји во филмот, а исто така користи и разни инсерти од своите творби реализирани во другите уметнички дисциплини: слики, сценаристички пасуси, фотографии.

КОНСТРУКЦИОНИЗАМ

Сето ова ја дава најбитната одлика на постмодернистичкиот филм според која тој се разликува од другите правци: неговата нагласена изведеност, конструираност, немиметичност и антиилузивност. Затоа главни аргументи на постмодернистичкиот филм се: намерното рушење на логичноста на дејствието, дистанцираната актерска игра, антипсихологизмот во конструирањето на ликовите. И во СВЕТЛО СИВО и во ЗБОГУМ НА 20 ВЕК актерите ги толкуваат своите ликови без минимумот психолошка уверливост и во една иста секвенца прават емоционални и психолошки пресврти што се во спротивност со наративната логика на филмот. Тие се свесни и за постоењето на публиката и за променливоста на рецепцијата, а со тоа и на сопствената манипулативна моќ. Актерите од АНГЕЛИ НА ОТПАД се можеби најблиску до она наше соборно поимање на постмодернизмот. Тие цело време стојат на работ меѓу миметичката уверливост и нагласената фикционалност. Играат демек реалистично, а се, всушност, дадени како „ликови“. Стратегија на нагласениот конструктивизам е и односот спрема реалноста. Постмодернистичкиот филм нагласено покажува дека е уметност и дека е направен од уметност, но исто така нагласува дека и другите уметнички и неуметнички практики се конструирани, изведени, вештачки. Александар Станковски во МАКЛАБАС и како хронотопи (градскиот музеј), и како дијегезис (опозициски митинг), и како ликови, користи „реални“, документарно засведочени места, луѓе, настани, со што предизвикува „онтолошки скандал“ (Мекхејл). Со тоа ја покажува конструираноста на филмот, но ставајќи ја во филмски, нереален контекст, покажува и колку е „тенка“ нашата реалност во нејзината непроблематизирана даденост. Слична игра со животот и фикцијата има и во АНГЕЛИ НА ОТПАД каде што актерите играат ликови коишто и во самата реалност се на работ меѓу фиктивното и реалното, во однос на нивната приватна и јавна личност: клонови, актери, функционери.

ФРАГМЕНТАРНОСТ

Фрагментарноста е една од канонските форми на постмодернизмот. Веројатно, тоа произлегува од констатацијата дека „модерниот човек има еден фрагментарен, нецелосен начин на гледање. (...) Светот се набљудува само уште како фрагментирачки“ (Вирилио, 1989: 55, 59.). Или како што Бодријар ја дефинира постмодерната: „Сè што останало се парчиња. Преостанува само играта со парчињата. Играњето со парчињата - тоа е постмодерната“ (Бодријар кај Келнер, 1996: 182). Со тие парчиња игра и македонскиот постмодернистички филм, со фрагменти од хорор, вестерн, мис-

терија, урбана бајка, урбана гротеска (СВЕТЛО СИВО), со фрагменти од „реалниот“ живот, од урбаните поп-икони на Скопје, од трилер, научна фантастика, фантастика (МАКЛАБАС), од стрип, од бајка, од митови, легенди, преданија, комерцијални филмски хитови, квиз-шоуа (ЗБОГУМ НА 20 ВЕК). Дејствието на овие филмови е фрагментарно, непрекинато, секвенците се накалемени, често судрувајќи се со здравата логика.

КОЛАЖ И МОНТАЖА

Фрагментарноста го следи принципот на конструкција на делови од деконструираниот целина или на делови од деконструирани целини преку постапката на монтажа, колаж, калемење на цитати од различно текстуално потекло и сл. Сите конститутивни делови на целината се во рамноправна положба. Тоа им обезбедува да функционираат како самостојни целини, делови што можат да се читаат и вон целината. СВЕТЛО СИВО ја следи формата на омнибус, односно на триптихон, составен е од три различни целини, потпишан од тројца различни автори, а секоја приказна е своја засебна целина. Документарните и жанровските обрасци во МАКЛАБАС се колажираат произволно, и покрај тоа што следат навидум цврста наративна линија. Во ЗБОГУМ НА 20 ВЕК, трите тематски парчиња се поврзани меѓу себе со различна мотивираност, додека делот со Дедо Мраз му претходи на делот на Кузман во фавулативна смисла, а доаѓа отпосле во сужејна, следејќи циклична логика на времето. Тогаш црно-белиот инсерт за првиот инцест на Балканот му доаѓа како сосема независен колаж, и стилски и тематски, и филмски различен од другите. Причината за посегашето по овие техники е тезата дека уметничкото дело не може директно да ги изнесува чувствата или да го прикаже светот, туку посредно, низ колажно-монтажно посредување на постојните и историски примери, изразува чувства или го прикажува светот. Елементите на филмскиот јазик немаат значење и смисла по себе, туку нив ги стекнуваат со колажно-монтажно преместување и сместување во текст или слика.

МЕТАТЕКСТУАЛНОСТ

Постмодернистичките филмови самосвесно и системски го свртуваат вниманието кон својот статус на артефакт. Традиционалниот и модерниот филм најстојуваат да ја минимизираат фикцијата и да го уверат гледачот дека доживува стварност, да изградат таква илузија на светот што ќе го зароби рецепиентот во својот привид. Метатекстуалните филмови ја максимализираат



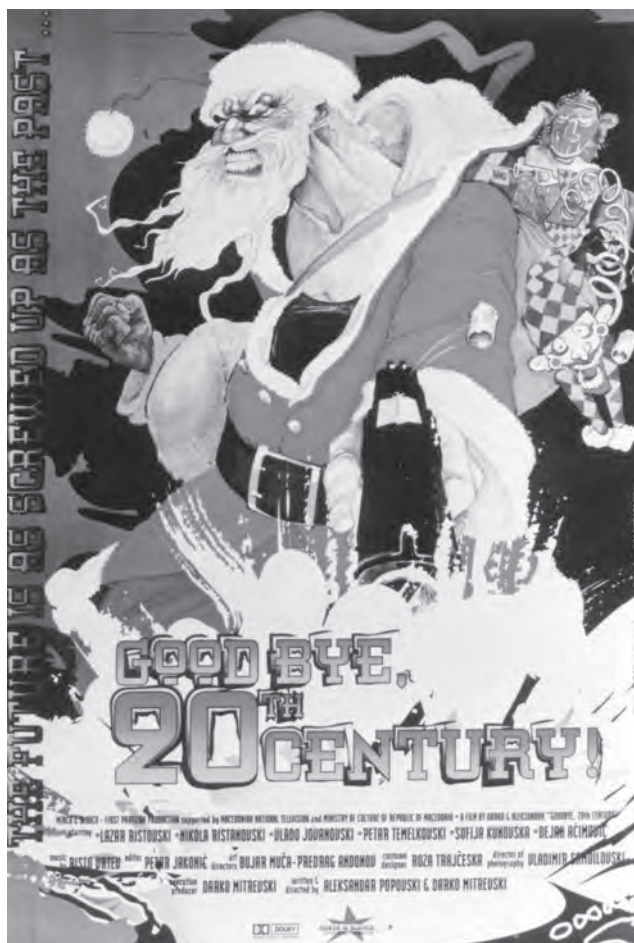
фикцијата и му покажуваат на гледачот дека доживува само творештво. Метафилмска техника користи Столе Попов во својот опус. Во ЦИПСИ МЕ-ЦИК филмот започнува со тоа што Циганите гледаат индиски филм. На-чинот на кој тие го доживуваат филмот е миниесеј за односот меѓу филмот и стварноста, видовите рецепција на уметноста. Во ТЕТОВИРАЊЕ, затво-рениците симулираат телевизиска екипа, со која еден од затворениците (Кирил Поп Христов) директно им се обраќа на гледачите, меѓу кои го сместу-ва и својот татко, со што ненадејно го вади гледачот од филмската илузија.

ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ

Интертекстуалноста е концепт според кој уметноста е составена од уметност не во онаа традиционална смисла дека носи траги од влијанија туку во многу порадикалната смисла: секоја филмска секвенца или сег-мент е повторна обработка на други филмови што му претходат или го оп-кружуваат индивидуалното дело. Не постои нешто како што е оригинал-ност или прво дело: сета уметност е интертекстуална. Постмодернизмот упатува на тоа дека нема веќе што да се раскажува освен да се истражу-ваат веќе постојните приказни. Полижанровското испреплетување на ма-кедонските постмодернистички филмови е во функција на воспоставува-ње врски со целиот, не само филмски, уметнички универзум. Македонскиот постмодернистички филм се повикува и на општи жанровски модели, но и на конкретни - режисери, авторски пис-ма, филмови, па дури и посебни сек-венци од филмови. Во таа смисла, постмодерниот филм не настојува да се издвои од мноштвото филмови и да го наметне своето раскажување како надмоќна претстава на бесконечното и неможното. Повикувањето на другите уметнички дела е признавање на огра-ничените можности на секое уметничко дело. Овие филмови честопати и намер-но го оставаат чувството на несоврше-ност, незашиеност, шрифот меѓу раз-личните естетски обрасци присутни во нив, со што сакаат да укажат и на мате-ријалниот и на духовниот аспект, начи-нот на кој настанува едно филмско дело. Интертекстуалната врска се ост-варува преку техниката на цитатот.

ЦИТАТНОСТ

Цитатот е пренесување и пре-местување на елементи, потструктури или целини од едно уметничко, или вонуметничко, во уметничкото дело што се создава. Според Мишко Шува-ковиќ (1995:24), во авангардата цити-рањето се применува во формална, деструктивна и антинаративна функ-





ција на разорувањето на органската целокупност на уметничкото дело и оригиналноста на творечкиот чин. Во постмодернизмот, цитатот се употребува како израз на идејата дека оригинален и изворен текст нема, туку дека постојат само трансформации и преместувања на постојните јазички творби (цитати на цитатите, трансфигурација, јазички траги). Отфрлајќи ги субјективистичките стратегии, кои сметаат на изразување на авторовата оригиналност, постмодернизмот создава уметност од игра на цитати, отворени имитирања, заемки и варијанти на туѓи теми. Во АНГЕЛИ НА ОТПАД е присутна врската со нео-реалистичкиот филм, преку цитатите од Де Сика и Фелини, легендарната сцена со бродот; во ЦИПСИ МЕЏИК и директно се цитираат популарните индиски филмови; во МАКЛАБАС му се прави своєвиден омаж на поп-артизмот; во СВЕТЛО СИВО се цитираат познатите филмови на Серџо Леоне; а во ЗБОГУМ НА 20 ВЕК цитацијата е многукратна: ЛУДИОТ МАКС, 101 ДАЛМАТИНЕЦ, ПЕТТИОТ ЕЛЕМЕНТ, БЕТМЕН, филмовите на Манаки, партизанските филмови.

АВТОРЕФЕРЕНЦИЈАЛНОСТ

Автореференцијалноста означува посебна метатекстуална ситуација во која авторот и неговата поетика станале предмет на сопствениот текст. Така во МАКЛАБАС Ацо Станковски ги рециклира своите претходни дела, своите претходни постапки од другите медиуми - сликарството, литературата, фотографиите, инсталациите, интелектуалните преокупации и тези многупати искажани во разните новински медиуми. Стекнувајќи свест за своите постапки, постмодернизмот стекнува свест и за начинот на конструирањето на дискурсите, и уметничките и неуметничките. Во многу случаи, постмодернистичката автореференцијалност е коментар на естетската историја на жанрот што го усвоила. Токму таква е примената на класичното отворање во шпагети вестерн манир - во омнибусот СВЕТЛО СИВО, во кој познавањето на еден жанр се применува на една банална, секојдневна и, за филмскиот дијегезис, небитна, маргинална секвенца. Столе Попов милува да се појавува како статист во своите филмови и со тоа да укаже на својот статус на дело.

ИНТЕРМЕДИЈАЛНОСТ

Интермедијалноста е побивање на жанровските граници меѓу различни текстови, кооптирање на искуства од други уметности и медиуми. Павло Павличик (1988) за интермедијалноста вели дека е: „постапка со

која структури и материјали карактеристични за еден медиум се пренесуваат во други, а едниот од нив обично е уметнички". Со таа постапка се постигнува збогатување или на смислата или на атрактивноста на изразот. Вистински интермедијален однос, според Павличик, настанува кога различните уметнички медиуми ќе го задржат својот статус, а стапуваат во некоја со значење исполнета релација, а не тогаш кога едното е во служба на другото. Текстовите што припаѓаат на два медиуми треба да се читаат истовремено. Македонските постмодернистички филмови воспоставуваат интермедијални односи со музиката, стрипот, документарниот филм, куклените филмови за деца, видео-артот, телевизијата. Во МАКЛАБАС огромни секвенци од филмот се реализирани како видео-арт, чија главна естетска цел е да се долови колоритниот свет под дејство на халуциногените дроги, иако постои дилема дали е тоа свет на дроги или вонземски свет, некоја паралелна димензија. Како сосема посебни исечоци функционираат и секвенците, односно засведочувањето на јавните социјални акции, митинзи, изложби, концерти, кои можат да се сметаат и за аматерски и за документаристички филм. Во ЗБОГУМ НА 20 ВЕК, стриповската матрица е целосно присутна во текот на речиси целиот филм, при што најимпозантно е претворањето на цртежите од тетоважите во филмски дијегезис, малата сцена со која детските играчки се доловени во една секвенца, детаљ што може да се третира и како мал куклен филм, а такви се и квиз-шоу интервенциите. Музичките парчиња и во ЗБОГУМ НА 20 ВЕК, и во МАКЛАБАС, и во СВЕТЛО СИВО, и во ПРЕД ДОЖДОТ можат да се третираат како музички спотови, затоа што музиката не игра само стандардна улога на функционален елемент во филмскиот семиозис туку тоа се сосема одделни и засебни целини. И појавата на Џон Илија Апелгрин, пејачката во кафеаната во СВЕТЛО СИВО, и колоритниот вовед во Македонија на Анастасија во ПРЕД ДОЖДОТ, и панк и оперетските нумери во ЗБОГУМ НА 20 ВЕК, и разните музички интервенции во МАКЛАБАС.

ПАЛИМПСЕСТ

Палимпсестот е текст напишан преку некој друг текст, кој претходно е иструган. Физичкото стругање на текстот е најдалекусежна критика на интерпретацијата и ја вмешува вонзаковноста. Всушност, текстот е ослободен од својот однос спрема претходникот во доменот на содржината, зашто тие два записи никаква тема или приказна не ги поврзува, но тој е осуден на својот претходник во рамките на начинот на постоење. Веќе не е битно што подоцнежниот текст во ниту еден поглед не се однесува на претходниот, тој не може да се ослободи од својот претходник. Драс-



тичен пример за палимпсест е црно-белиот инсерт за инцестот од почетокот на векот, во ЗБОГУМ НА 20 ВЕК. Тој палимпсест не е во никаква врска со останатите две филмски целини, освен дека се работи за инцест, што е и една од генералните линии во филмот. Со тоа што не се совпаѓаат хронолошки и сижето во филмот, не се знае каков е каузалниот однос меѓу нив. Дали едниот филм му претходи на другиот, дали е инспирација за филмот, или е подоцна настанат. Палимпсестот е присутен на различно ниво на филмот. Бидејќи сцените се конструирани мизансценски и фотографски, според урнекот на веќе постојните филмови, вистинските сцени постојат палимпсестно зад ново сниманите. Ликот на Кузман е пример за палимпсестен лик. Во него се испреплетени многу нишки, тој е Кузман Капидан, Болен Дојчин, Рамбо, Дракула. Преку палимпсестноста, најдлабоко продира постмодерничкото кредо дека сè е веќе кажано и дека не може ништо ново да се каже и дека сè што останува е само да се повторува нечие туѓо искуство.

АЛЕГОРИЈА

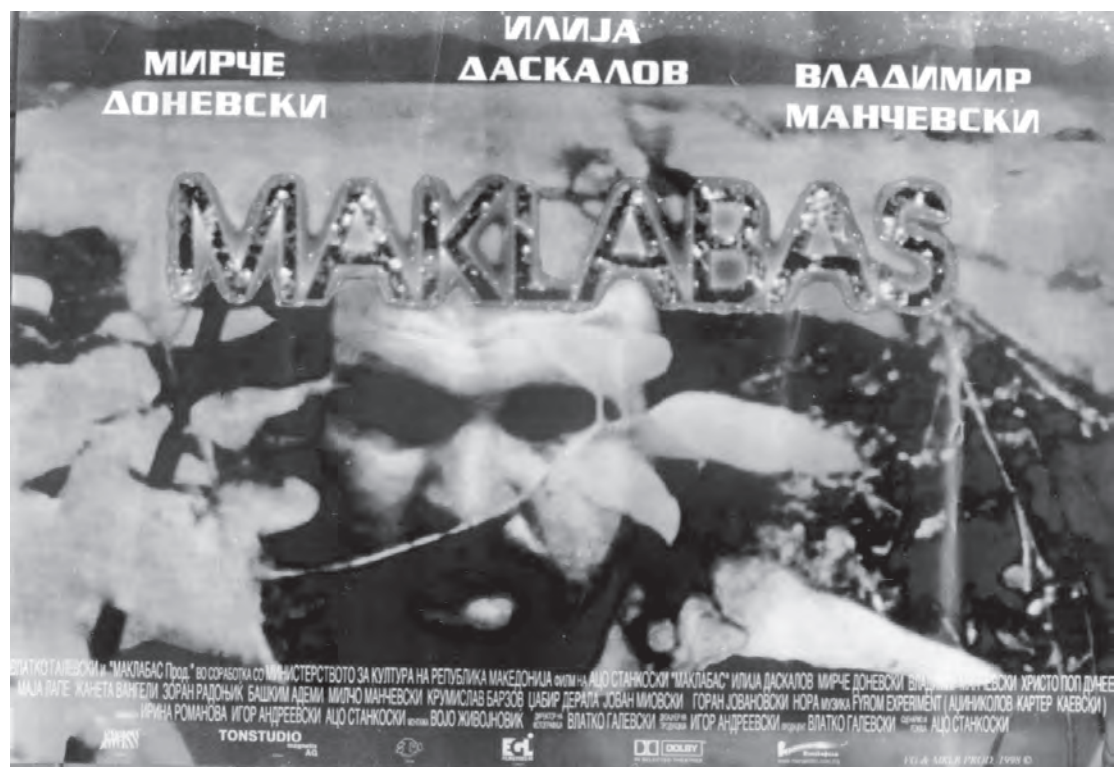
И македонските постмодернистички филмови од сите реторички фигури најмногу ја користат алегоријата. Алегоријата е тропа долга колку и самиот текст. Таа е инверзија на метафората. Додека во метафората метафоричката рамка на референцијата е отсутна, а буквалното значење присутно, во алегоријата е обратното. Алегоријата е директен превод на апстрактни концепти во транспарентно мотивиран наратив (Мекхејл, 1987: 141). Алегоријата ја привлекува фрагментарното, недовршеното, нецелосното. Алегориското дело е синтетично, акумулација, непостојаност, вкрстување. Во алегоријата влегува сè но без меѓусебна комуникација.

Токму поради нејасната, херметичка, невидлива алегориска смисла, македонските филмови имаат отежната рецепција. Во нив гледаме ликови и дејствија што само привидно се движат во некои познати предели. Во нив алегориското значење го потиснува она што му претходело, тоа е дополна. Ликовите се само контури на нечии други ликови, на некои секавања, на некои познати но изгубени наративи, кои само бледо продираат во секавањето. Тие се именски и придавски квалификативи и библиски алузии: Гаврил, Матеј, Енигматичарот, Девица, Трагачката по возбуди, ѓубрецијата, тепкавиот, Плачкото. Дали е тоа Кузман Капидан, дали е болен Дојчин, дали е вампир од Цепенковите приказни или од филмовите за Дракула? Зад натрупувањето на наративни и мотивски линии (постапокалиптично време, вонземјани, хероински војни, опозициски митинзи, уметнички перформанси, архаични суштества), алегоријата се отвора кон надвор, непрестано привлекува значења, затворајќи се пред индивидуалната уметност.

ПАРОДИЈА

Брајан Мекхејл смета дека пародијата е перфектна постмодернистичка форма, таа и ги инкорпорира и ги преиспитува моделите што ги пародира. Пародијата ги пресвртува вредносните насоки или ориентации на пародираниот модел. Токму такви, напнати меѓу идентификацијата и дистанцата, меѓу пресвртувањето на вредносните насоки и зачувувањето на оригиналните црти, се македонските постмодернистички филмови. Кај нив го нема она строго модернистичко пародизирање во кое преку пародијата се зачувуваат моралната цврстина и духовниот интегритет на авторот. Напротив, пародијата е секогаш и едно самопародирање. Всушност, пародираниот модел е единствениот начин на кој филмот постои. Во спо-

менатата воведна секвенца во СВЕТЛО СИВО, пародиран е шпагети вестерн моделот, но тоа е и единствениот начин на кој тече филмскиот вовед. Пародирањето на националните, митологизирани модели, на библиските пророчки дискурси, на семејните драми, на висококомерцијалните филмови е целата приказна во ЗБОГУМ НА 20 ВЕК. Целта на радикалната пародија во МАКЛАБАС е да се спроведе стратегијата на еден поетолошки идиом - андерграундот (подземјето) како субкултурен тренд. Таму се пародизира научната фантастика со одбирот на модел на „ниската“, low-tech научна фантастика, мешањето со жанрот на конспиративните теории како засведочена субверзивна литература и преку дополнителното травестирање на СФ жанрот, однатре, со пародизација на жанровските канони. Напреднатата техника како заднина не е земена сериозно, тоа е грда дистопија, акцентот е врз „картелизацијата“ на иднината, растот на мафијаш-



ките конгломерати што ѝ се закануваат на националната влада, во еден „нулти степен“ на темпорална поместеност. Претставено е субкултурното милје во Скопје, циганот, подземјето, маргиналните фаци. Деградацијата и банализацијата на мисловноста и емоционалноста се спроведени до крајни граници, со бурлескна грубост се карикираат ликовите и ситуациите, се разголуваат и се вулгаризираат индивидуалните и социјалните маани, доминира простачкиот јазик и се депатетизираат мелодрамските секвенци. Централен мотив на прозата е карневализацијата на застрашувачката социјална тема - злоупотребата на дроги. И тука доминира веселата, анти-нихилистичка релативизација. Со параномастичко искривување на имиња од вонтекстовната стварност (Маусдонија, Скотје, Гази Бејб) се пародизирани сите топови и ликови што се појавуваат во реалниот живот.

Творечко интегрирање на различни видови традиција се прави поради новиот еклектички приод кон авторската оригиналност, кон делото, кон жанрот и стилот. Напуштајќи го императивот на новото, оригиналното и неповторливото, еклектицизмот во ова значење користи сè што е расположливо. Ги цитира сите можни стилови на епохата. Затоа овие постмодерни филмски творби се полижанровски. Тие поаѓаат од една идеологија на неверба спрема сите вредности, една теорија на исцрпеност, распад и катастрофичност кога сè е кажано, па ние само ќе го цитираме и ќе го прекажуваме кажаното.

ПАСТИШ

Пастишот е најкористената еклектичка техника кај овие филмови (фр. *pastiche*, *смеса*, *имитирање на манирот на некој познат сликар за чие делото се претставува, измама, прелага, претставување за нешто што не е*; пастиш - текст произведен според правилата на друг текст, имитација). Бидејќи веќе нема субјект, нема авторска индивидуалност, нема линеарна историја, нема новум, се создава еден постисториски, постмодерен простор во кој сите практики, сите стилови се дозволени. Во таа слободна игра на „избирање“, не постои некој определувачки вредносен систем, кој би издвојувал приоритети или кој би создавал хиерархија на вредности. Сите елементи, кодови се присутни во една безинтересна и ослободувачка смисла, лишени (или ослободени) од кој било модернистички императив. Користењето на пастишите во постмодернистичката уметност ги лишува стиловите не само од специфичниот контекст туку и од историската смисла. Во таа насока, ЗБОГУМ НА 20 ВЕК функционира како сплет од пастиши - на постапокалиптична драма, на семејна драма, на футуристички спектакл, на црно-бел филм, кои се мешаат без оглед на нивната реална историско-уметничка контекстуализација, но тие и влегуваат во еден *постисториски простор* во кој сите практики се дозволени, сите стилови и стратегии од минатото, во кој ниту хронотопот, колку и да е конкретно одреден, не создава чувство на познатост, на вкотвеност во одреден простор и време. Се работи за апокалиптичната свест на постмодерната, која историјата ја гледа како урнатина (Килб, 1988: 24) или како параноична теорија на заговор, како што е тоа во МАКЛАБАС.

ЗАКЛУЧОК

Постмодерната во македонскиот филм не е голема по обем, само неколку филма, но во однос на квалитетот, т.е. застапеноста на постмодерните својства и одлики, како што видовме, таа е нагласено присутна кај споменатите филмски автори. Првото појавување, во стилот на еден неоконзервативен риплеј, го има во 1986 во филмот СРЕКНА НОВА '49 на Столе Попов. Овој автор и во подоцнежните свои филмови ТЕТОВИРАЊЕ, ЦИПСИ МЕЦИК, во мала мера, користи постмодернистички техники или теми (Циганите како метафора на номадизмот, непостојаното, флукуиращкото, маргиналното, хомосексуализмот и трансвестизмот, социјалните отпадници). Вистински бум во филмот македонската постмодерна прави во деведесеттите, исто како и кај останатите уметности: литературата, театарот. Најавена срамежливо со филмот ПРЕД ДОЖДОТ на Манчевски, таа се распрснува во еклатантно постмодернистички дела на тандемот Поповски, Митревски, првично и Јанакијевиќ, и на Александар Станковски,

како и во АНГЕЛИ НА ОТПАД на Димитрие и Томислав Османли и ПРАШИ-НА на Милчо Манчевски. Начинот на кој се организирани естетичките својства на постмодернизмот во овие филмови заговара бунтовност во однос на конвенционалните филмски модели, експериментаторство, отежната рецепција. Тоа е момент што може да се проблематизира ако се има предвид т.н. *уметничка маска* на постмодернизмот, *семиотиката на наводниците*, во кои уметничката субверзија се пласира врз навидум гледливи, комуникабилни филмски модели и обрасци. Поради техничко-технолошките и материјалните тешкотии, филмови во Македонија се снимаат поретко и во мал обем, поради што и овие автори тешко доаѓаат до своите нови остварувања. Од друга страна, има низа млади автори, со очигледни постмодернистички склоности, кои дејствуваат на полето на документарниот филм, видеоклиповите, видео-артот, телевизиските филмови, кои од разни причини немаат шанса да се искажат преку долгометражни играни филмови. Поради тие причини, македонската филмска постмодерна е повеќе потенција, повеќе во најава, која користи разни стратегии на филмско преживување и каков таков творечки ангажман, тој може да се анализира ако се прошири истражувањето на темата во рамките на целокупниот аудиовизуелен медиум.□

Библиографија

- Barthes, Roland (1992). "From work to text" in: *Modern literary theory: a comparative introduction*, (ed. Ann Jefferson). London: B.T. Batsford Ltd, pp. 166-185
- Бест, Стивен; Келнер, Даглас (1996). Постмодерна теорија, Скопје: Култура
- Bodrijar, Žan. (1991). *Simulakrumi i simulacija*, Novi Sad: Svetovi
- Virilio, Paul. (1989). "Hitrost i poslednji grad" (Intervju). in: *Delo*, br. 9-12, Beograd, pp. 48-57
- Liotar, Žan-Fransoa. (1989). "Apel koji nas prevazilazi" (intervju). In *Delo*, 9-12, Beograd: Nolit
- Mchale, Brian. (1987). *Postmodernist fiction*, London and New York: Routledge
- Močnik, Rastko. (1998). *Alterkacije: alternativni govori i ekstravagantni članci*, Beograd: XX vek
- Pavličik, Pavao. 1988). "Intertekstualnost i intermedijalnost. Tipološki ogled" in: "Intertekstualnost i intermedijalnost (Zbornik)", Zagreb
- Torres, Felix. (1988). "Post? Oblici i suština novog spora starih i modernih" in: *Post-moderna - nova epoha ili zabluda*, (Ivan Kuvačik, Gvozden Flego, ur.) Zagreb: Naprijed, pp.159-174
- Hassan, Ihab. (1987). "Pluralizam u postmodernoj perspektivi" in: *Quorum*, br. 3-4, Zagreb, pp. 23-42
- Hutcheon, Linda (1995). *A poetics of posmodernism*. 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
- Šuvakovik, Miško. (1995). *Postmoderna – 73 pojma*, Beograd

Ф И Л М

Оваа година, од 11 до 17 април во Скопје и од 18 до 24 април во Битола се одржа манифестацијата ДЕНОВИ НА БУГАРСКИОТ ФИЛМ, како реципроцитет на НЕДЕЛАТА НА МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ реализирана во текот на месец ноември 2001 година во Софија и Пловдив. Носители и реализатори на оваа меѓудржавна размена меѓу Република Македонија и Република Бугарија беа националните институции - Кинотеката на Македонија и Бугарската национална филмотека.

Во рамките на ДЕНОВИТЕ НА БУГАРСКИОТ ФИЛМ беа прикажани следниве филмови: играните - ЛАКИРАНИТЕ ЧЕВЛИ НА НЕПОЗНАТИОТ ВОИН (Рангел В'лчанов, 1979), ТИ, КОЈ СИ НА НЕБЕСИ (Дочо Боџаков, 1990), КОЗЈИОТ РОГ (Методи Андонов, 1971), ПРИВРЗАНИОТ БАЛОН (Бинка Жељазкова, 1967) и БЕЗИМЕН ОРКЕСТАР (Људмил Кирков, 1981), документарните – НЕОНСКИ ПРИКАЗНИ (Елдора Трајкова, 1992), СОЛ (Едуард Захаријев, 1965),





ЕСЕНСКО (Панчо Цанков, 1982), ЛАВИРИНТИ (Анри Кулев, 1984) и ТРПЕНИЕТО НА КАМЕНОТ (Костадин Бонев, 1998) и анимираните - ФЕВРУАРИ (Стојан Дуков, 1978), ЖЕНИДБА (Слав Бакалов, 1984), МАРГАРИТКА (Тодор Динов, 1965), КУ-КУ (Велислав Казаков, 1983), ХИПОТЕЗА (Анри Кулев, 1976), КОНЗЕРВА ФИЛМ (Златин Радев, 1990), УМНО СЕЛО (Доњо Донеv, 1972) и СИНООКАТА МЕСЕЧИНА (Пенчо Кунчев, 2001).

По повод ДЕНОВИТЕ НА БУГАРСКИОТ ФИЛМ, како гости на нашата Кинотека, во Македонија престојуваа нашите драги колеги од Филмотеката, директорот Људмил Хаџисотиров и соработникот Антонија Ковачева, филмски критичар, како и познатите бугарски филмски творци Рангел В'лчанов, Елдора Трајкова и Стојан Дуков. Во оваа рубрика што исцело ја посветуваме на бугарскиот филм ги поместивме интервјуата со Рангел В'лчанов, Елдора Трајкова и Стојан Дуков, како и освртот кон развојот на бугарскиот филм од нашиот колега Мирослав Чепинчиќ.



"Приврзаниот балон", игран (Бинка Желјазкова, 1967)

"Ти, кој си на небеси", игран (Дочо Боџаков, 1990)



МИРОСЛАВ ЧЕПИНЧИЌ

КОН БЛИСКИТЕ КИНЕМАТОГРАФСКИ ПРОСТОРИ

(БЕЛЕШКИ ЗА БУГАРСКИОТ ФИЛМ)

МАЛЕЧОК ИСТОРИОГРАФСКИ БРЕВИЈАР

Подготвувајќи ги овие белешки во надеж да послужат како еден можен обид за претставување на оваа нам блиска кинематографија, пребарувајќи по сопствените спомени за моите контакти со бугарскиот филм, успеав некако да соберам нешто повеќе од дваесет наслови на бугарски филмови. Тоа се главно визуелни средби распослани на повеќе од четири децении од првото мое гледање на еден бугарски филм ПОД ИГО-ТО на режисерот Дако Даковски, всушност екранизација на романот на бугарскиот литературен класик Иван Вазов. Дејствието е сместено во осумдесеттите години на деветнаесеттиот век, а Турците се сè уште господари на бугарските простори. Во таквите околности се раѓа народното движење предводено од прогонатиот учител Иван. Тој со своите следбеници врши обемни подготовки за народно востание. Но, неколкумина предавници за тоа ги известуваат Турците, кои го задушуваат почетокот на востанието. Сепак, започнатиот отпор дава несомнени плодови и така 1877 претставува година на ослободување на Бугарија.

Овој филм по многу што е карактеристичен за бугарската кинематографија. Тој го промовира жанровското интересирање за националната историја и без сомнение претставува зачеток на една мошне богата тематска линија, која ќе доживее несекојдневен естетски квалитет и афирмација во рамките на бугарската кинематографија. Впрочем, општо земено, и најголемиот број од тие филмови што јас ги имам гледано од бугарската продукција претставуваа, повеќе или помалку, визуелни историски трактати и наметнуваа впечаток за една жанровска преминација во дадениот кинематографски комплекс.

Се разбира, нешто подоцна имав можност и да го коригирам овој впечаток во забележителна мера, гледајќи ги филмовите: ПРВАТА ЛЕКЦИЈА, НЕСПОКОЕН ПАТ, СЕ СЛУЧИ НА УЛИЦАТА, МАЛИОТ КАПЕТАН, ЗЛАТНИОТ ЗАБ, СОНЦЕ И СЕНКА, ТУТУН, БЕДНАТА УЛИЦА, КРАДЕЦ НА ПРАСКИ, ИНСПЕКТОР И НОЌТА, КОЗЈИОТ РОГ, ЗАРОБЕНОТО ЈАТО, СМЕ БИЛЕ МЛАДИ, СВЕЗДИ, ЦАР И ГЕНЕРАЛ и, секако, уште многу наслови за мене недоволно познати, но за жал и на нашата публика, се дела што мошне достоинствено ја претставуваат бугарската кинематографија како една од врвните во источноевропските кинематографски простори.

Ова чувство се зацврсти во голема мера, следејќи ја програмата одржана во текот на април како „Денови на бугарскиот филм“. Оваа културна манифестација во организација на Кинотеката на Македонија и Бугарската национална филмотека, инаку е возвратен чин на запознавање, поблиско и потрајно за двете кинематографии, бидејќи слична манифестација како „Недела на македонскиот филм“ во организација на Кинотеката на Македонија е одржана веќе кон крајот на минатата година во НР Бугарија.

Така, изборот што ни се понуди во априлските денови на бугарскиот филм во Скопје, без сомнение, беше интригантен за најголемиот дел од публиката, а слободно можеме да речеме и естетски провокативен. Ова не се должи толку на едно ново запознавање со доблестите на бугарските филмски остварувања, туку повеќе на оригиналноста на изразот и свежината на артистичките дострели, кои не се просто само пренесен плод на една богата кинематографска традиција. Се работи, по мое мислење, за една ретко доследна резултанта на определена кинематографска клима, која бездруго заслужува да биде што подетално запознаена.

Развојниот модел на бугарскиот филм, како впрочем и развојните модели на кинематографиите од овие простори, во својот глобален тек се безмалку слични, така што тоа, на некој начин, сега е веќе еден историографски стереотип. Но, токму она што интригира во целиот тој процес е она спорадично пројавување на определените визуелни специфичности, кои се дел од богатството на секоја одделна кинематографија. Таквите пробиви во експресивно-формална смисла се од поодамна забележани во оној квалитативен врв на бугарската кинематографија. Меѓутоа, самиот уметнички процес што ги овозможува ваквите резултати е понекогаш мошне комплициран за една поедноставена експликација.

Тешкотиите за и околу објаснувањата на овие специфичности, чинам, се врзани за релевантноста на атрибутот „уметнички“, кој не толку често соодветствува со сè повеќе присутната медиумска глобализација.



"Приврзаниот балон", игран
(Бинка Желјазкова, 1967)

Но, како и да е, токму овој интригантен момент би требало спонтано да нè насочи кон...

ПОЧЕТОЦИТЕ НА БУГАРСКИОТ ФИЛМ

Веќе спомнавме дека на овие простори, безмалку, сите национални кинематографии стартуваат според некаков идентичен принцип. Така, некаде кон крајот на 19 век, поточно 1898/99, во сите поголеми урбани места во Бугарија е демонстриран новиот и единствен медиски пронајдок на тоа столетие, кинематографот. Се разбира, тоа беа и единствените тогаш расположливи репертоарски остварувања на браќата Лимиер.

Зачетокот на националната кинематографска дејност се случува некаде околу 1910 година, кога веќе започнаа да се снимаат по некои доку-

ментарни кино-хроники, реализирани главно од бугарските сниматели, од кои се спомнуваат следниве: Г. Велчев, И. Жеков и И. Димитров. Нешто порано, околу 1907-1909, во Софија е оформено и ново здание наменето за биоскопски претстави под име „Модерен театар“, кој имал околу 600 места, а по него веднаш следувало отворање на уште поголемо кино „Одеон“ со околу 800 места. Понатаму, исто така следува една тогаш интензивна кинофикација и во провинциските градови: Варна, Русе, Пловдив итн...

Во 1915 година е создаден и првиот бугарски игран филм ГАЛАНТНИОТ БУГАРИН, во кој настапија актерите на Софискиот народен театар со Васил Хаџи Гендов на чело, кој воедно беше и режисер на филмот. Од овој одамна исчезнат филм останале само неколку фотографии и скица на сижето, од што може само да се претпостави дека се работи за обид за филмска комедија, пр-

вена под големо влијание на тогашниот татко на филмската комедија, популарниот француски комичар Макс Линдер.

ГАЛАНТНИОТ БУГАРИН е, всушност, една симпатична комична историја за упорниот но на крај насамарен додворувач, со која бугарскиот игран филм во тие пионерски години ќе ја започне својата, во тоа време, сè уште скромна творечка активна. Но, без оглед на тешките материјални услови, недостигот на техничка база во елементарна смисла, па и без особена поддршка од страна на државната управа, токму во овој пионерски период се снимени уште десетина играни остварувања. За жал, по сè се чини дека сета оваа продукција имала главно полуаматерски карактер, што е, впрочем, случај и со сите останати првични филмови на другите национални кинематографии од тој период.



Така, најголемиот дел од овие остварувања не ги надминува рамките на повеќе или помалку успешни обиди да се создаде што поприфатлива фолклорна мелодрама. Дobar пример за ова, секако, е и филмот ПОД СТАРОТО НЕБО на режисерот Николај П. Ларин, а според сценарио на Цанко Церковски, снимен во 1922 година. Тоа е љубовна мелодрама сместена во рурален амбиент, со низа социолошки импликации, кои на овој филм му придаваат една посериозна нота, надминувајќи го така дилетантскиот пристап кон сценаристичкиот материјал, познат од повеќе претходни филмски остварувања. Секако, треба да се спомне дека тука се работи, всушност, за екранизација на една позната литературна творба, спрема која, можеби за прв пат, е воспоставено достоинствено медиумско внимание и сериозен однос, што, пак, се стилско-драматуршки доблести по кои бугарската кинематографија ќе стане мошне позната и ценета. Во филмот уште се среќаваме и со реалистичка обработка на дејствието и неговите придружни елементи, внимателен избор на сценските амбиенти, грижлив одбир на сценографски и костимографски елементи, како и примерен на тоа, настап на целиот расположив актерски ансамбл, ангажиран повторно од редовите на актерите на Народниот театар. Сите овие квалитети го чинат овој филм особено интересен, и тоа не само од историографски аспект.

Инаку, што се однесува до продукциската структура и нејзиното првично формирање, познато е дека во 1919 година беше основано акционерското друштво „Луна-филм“, со чии средства првин се снимаат кусометражни и документарни филмови за потоа да се снимат и неколку играни дела, главно екранизации на литературните дострели на тогашната бугарска книжевност. Еден од таквата продукција, без сомнение најуспешен, беше предмалку спомнатиот филм ПОД СТАРОТО НЕБО.

Понатаму, бугарската кинематографија, макар и во овие скромни општествено-историски рамки, продолжува да егзистира. Оставените пода-

"Ти, кој си на небеси", игран (Дочо Боцаков, 1990)



тоци за оваа продукција се исто така скромни, но некои дела сепак оставаат забележителна трага, макар во форма на само пишувани податоци или, пак, како своевидни визуелни „палимпсести“, филмови од кои е сочувано по некој метар филм и по некој фотос. Сето тоа несекогаш е доволно за реконструкција на едно филмско остварување. Меѓутоа, неговото идејно значење, во овој случај, доминира над оние евентуални естетски дострели, кои, сепак, потешко се зачувуваат во сеќавањата.

Еден од таквите примери е и случката со филмот ГРОБОВИ БЕЗ КРСТ, на режисерот Борис Грежов, а според сценариото на Бончо Несторов. Филмот е снимен во 1931 година, додека тематски е поврзан со руралната средина, а во него, покрај мелодрамските елементи, суштествуваат и силни социјално-критички тонови. Тоа се, главно, одблесоци на почетоците на фашистичката кампања во Бугарија, кои во својата експанзија ги зафаќаат и патријархалните селски простори. Низ судбината на еден селанец, направен е обид за фабуларна рефлексija врз судбините на луѓето со кои тој стапува во контакт, отсликувајќи ја на еден поширок план опасноста од наметнатата идеологија, која сè повеќе зема замав меѓу бугарското население. Ќе забележиме, исто така, дека филмот не беше благонаклоно примен од тогашната цензура. Тој морал да биде коригиран во монтажа и така со мноштво исфрлени делови пратен во ограничена експлоатација. Оригиналната копија на филмот подоцна е загубена, а според историографските податоци, сочувана е само една третина од него.

Сепак, филмот ГРОБОВИ БЕЗ КРСТ со својата појава означува една нова етапа во растежот на бугарскиот игран филм, во освојувањето на критичката свест и нејзиното внесување во драматуршките елементи на филмот, конечно во заземање определен социјален став, што воедно претставува крупен медиумски чекор, можеби неочекуван во тие немирни години за бугарската филмска продукција.

Следствено на тоа, примерот со филмот ГРОБОВИ БЕЗ КРСТ најдобро сведочи за надминувањето на една фаза на бугарскиот филм, која траеше од почетоците, значи од 1915 година, па сè до 1930, во која главно се снимаа комедии, љубовни мелодрами и по некои дела од фолклорното наследство, чии актери и прикажани дејствија секогаш беа далеку од секојдневниот живот, останувајќи така и без некое поголемо влијание врз бугарските гледачи.

Таквите и слични стилско-драматуршки неотпорности, во прилична мера, ги поседува филмот БУНТ НА РОБОВИТЕ, во режија на ветеранот Васил Гендов, снимен во 1933 година. Содржината на филмот зборува за животот и делото на националниот херој Васил Левски, но дејствието е обременето со артистички недоследности и драматуршки наивности, па така овој прв обид да се создаде еп за револуционарното значење на Левски останува неуспешен. Филмот, исто така, е загубен и за него податоците се главно од тогашниот печат, бидејќи филмот беше рекламиран како прв бугарски звучен филм. Сепак, и покрај сите свои слабости, БУНТОТ НА РОБОВИТЕ претставува отворање на нова тематска линија, подоцна од забележително значење за бугарската кинематографија, а тоа е една сериозна посветеност на историската тематика.

Овој филм, инаку, е снимен во продукција на „Бугарско дело“, првата државна филмска продуцентска организација. Истата фирма во 1936 година го снима и филмот ГРАМАДА, кој претставува една од првите екранизации на делото на писателот Иван Вазов. Режисер на филмот беше Александар Вазов, кој направи и сценаристичка адаптација на истоимената поема. Можеме да споменеме дека овој драмски материјал има некои тематски допирни точки и со македонската битова класика, овде мислам

пред сè на драмата на Војдан Чернодрински „Македонска крвава свадба“. Во ГРАМАДА, исто така, се спротивставени Турците како насилници спрема месното население во рамките на кое спонтано се создава свеста за отпор спрема угнетувачите. Оваа порака ќе биде достоинствено рефлекситирана и нешто подоцна во филмот СТРАХИЛ ВОЈВОДА, снимен во 1938 година во режија на југословенскиот синеаст Јосип Новак.

СТРАХИЛ ВОЈВОДА е, исто така, екранизација на едно литературно дело. Романот „Ајдутин мајка не рани“ на познатиот бугарски писател Орлин Василев обилува со возбудливи акции во кои повторно се спротивставени турските окупатори и домашното население. Сиџето, особено погодно за филмска транспозиција, им послужи на авторите да создадат интересно филмско остварување, кое дури на места ги досегнува и странските филмски урнеци за тоа време. Во формално-техничка смисла, ова дело, бездруго, е едно од најуспешните, а со него на некој начин се заокружува

оваа, условно наречено, првична фаза во развојот на бугарската кинематографија. Во неа, како што може да се насети, се воспоставуваат некои реални артистички и организациски основи за една релевантна национална филмска продукција.

Во овој период, да го повторам веќе споменатото од почетокот на овој текст, е особено интересно и карактеристично врзувањето на тукушто настанатата бугарска кинематографија за бугарската литература и театар. И ако тој период во што било влијаеше врз современиот бугарски филм, тогаш тоа е токму тоа поврзување за литературата и националниот театар. Се разбира, тука е и исклучително пројавениот афинитет кон историската тематика. Со вака освоените и формирани кинестетички доблести, бугарската кинематографија ќе зачекори по...



"Козјиот рог",
игран (Методи
Андонов, 1971)

НОВИТЕ ФИЛМСКИ ПАТИШТА

Новата етапа во развитокот на бугарската кинематографија започнува по засновувањето на народно-демократската власт во 1944 година. Веќе во 1946, организацијата „Бугарско дело“ се здобива со монополни права за увоз и дистрибуција на филмови во Бугарија. Во 1947, во соработка со советските филмски работници, се снима долгометражен документарен филм БУГАРИЈА. Набргу потоа настануваат солидни документарни остварувања какви што се: ЕДЕН ДЕН ВО СОФИЈА, ПАТ НА РЕПУБЛИКАТА, ПЕТТИОТ КОНГРЕС НА БКП, ПАТОТ Е ЗАПОЧНАТ и други...

Во меѓувреме, во 1948 година, кината, постојаниот филмски фонд и техничките средства преминуваат во надлежност на државата. Сега веќе кон крајот на четириесеттите и почетокот на педесеттите години, значи напредно со останатите процеси во кинематографската сфера, започнува и

нејзиното кадровско обновување. Овде, бездруго, треба да ги споменеме режисерите: Дако Даковски, Борислав Шаралиев, Владимир Јанчев, потоа сценаристите Ангел Вагенштајн, Христо Ганев. Сите тие почнуваат да дејствуваат напоредно со филмските работници од нешто постара генерација, кои се вклучуваат во новите напори за повторно воспоставување на бугарскиот филм. Меѓу нив се наоѓаат и имињата на режисерите Антон Маринович и Захари Жандов, потоа реномирани писатели како Павел Вежинов и Орлин Василев...

Во 1950 година е произведен првиот игран филм по една долга пауза за бугарската кинематографија, а тоа е КАЛИН ОРЕЛ во режија на Борис Борозанов. Сценариото на Орлин Василев овде разлага една романтична, а воедно и трагична сторија за револуционерот Калин. Тој по многу години минати во турскиот казамат успева да избега и да се врати во сега веќе ослободената земја. Но, него и тука го пречекуваат неочекувани искушенија. Социјалните неправди се сè повеќе присутни меѓу луѓето, а започнат



е процес на класно раслојување. Калин, стар револуционер и учесник во Априлското востание, се зближува со социјалистите бидејќи тие сега ги носат идеалите на неговата некогашна борба.

Инаку, режисерот Борис Борозанов беше еден од видните актери на Народниот театар и играше во филмовите ПОД СТАРОТО НЕБО и СТРАХИЛ ВОЈВОДА, а роден е во Кратово во 1897. КАЛИН ОРЕЛ е неговата најкрупна режисерска работа, во која тој со успех се обидува да внесе некои нови драматуршки постулати во традиционалната поетика на бугарскиот историски филм. Во овој филм е успешно создаден еден монументален лик проникнат со прометејско чувство за борба по социјална правдина.

Додека филмот КАЛИН ОРЕЛ беше посветен на темата за настанувањето на социјалистичкото движење во Бугарија кон крајот на 19 век, следните играни остварувања веќе го третираат поблиското минато. Така, за прв државен игран филм во вистинска смисла се смета ТРЕВОГА, на ре-

**"Козиот рог",
игран (Методи
Андонов, 1971)**

жисерот Захари Жандов, а според сценариото на Ангел Вагенштајн, напишано по истоимената пиеса на Орлин Василев. Тематски, овој филм е посветен на антифашистичката борба на бугарскиот народ за време на Втората светска војна. Дејствието се фокусира во рамките на едно софиско семејство и во таа микросоцијална атмосфера се одразуваат погубните влијанија на фашизмот. Сиот овој мошне амбициозно зададен драматуршки дискурс, изненадувачки за тој период, е предаден артистички вешто низ психолошка акција. Притоа, очигледно е дека авторите успеале да избегнат секакви шаблонски решенија, со оглед на тука присутната тематско-идеолошка деликатност. Од друга страна, пак, ТРЕВОГА претставува и мошне солиден дострел во чисто формална смисла, со издржан монтажен ритам, пластичност на дејствието и изразит кинестетички усет, пред сè, на неговиот режисер Жандов, дотогаш еден од основоположниците на бугарскиот документарен филм, кому ова му е една од првите работи во играната продукција.

Веќе по овие првични успеси, може со сигурност да се насети една ветувачка атмосфера полна со творечки ентузијазам и енергија, па сепак сè уште на најдоблесен начин поврзана и со својата кинестетичка традиција, создадена пред повеќе децении... Ова настојување не се огледува само во тематскиот одбир и жанровската насоченост, туку и во перманентното почитување на еден определен иконографски концепт и постојаниот стремеж за негово надградување.

Можеби, опусот на Жандов во својот понатамошен тек ја потврдува оваа по малку форсирана теоретска теза. Но, во бугарската кинематографија постои уште добар број автори што ќе ја следат и изградуваат истата творечка патека. Веќе вториот филм на Жандов СЕПТЕМВРИЈЦИ снимен во 1954 ќе ги надрасне жанровските рамки поставени во неговиот прв филм. Во СЕПТЕМВРИЈЦИ, пак, се среќаваме со историска тематика, со тоа што драматуршкиот концепт во ова дело е насочен и граден врз епски наративни координати.

Во филмот се обработени историски собитија пред и за време на Првото антифашистичко востание во 1923 година. Епскиот тон на филмското кажување соодветствува на исто толку широко поставената сцена како ак-

"Козјиот рог",
игран (Методи
Андонов, 1971)



ција од извесна доза на патетични тонови. На тој начин стилски вообличен, овој филм, во контекстот што претходно беше спомнат, претставува еден вид нов поетолошки исцекор, кој заслужува естетско внимание и кој понатаму во жанровскиот растеж ќе се покаже како особено функционален.

За разлика од ваквиот тематски растеж и настојчиво доближување до врвни жанровски квалитети во филмовите со историска тематика, делата што го обработуваат современиот живот на бугарскиот човек, по сè изгледа, во овој период имаат сосема различна продукциска синусоида. Се разбира, тоа не се само програмски насочени филмови. Сепак, нивната драматургија останува во очебијна дискрепанца со историскиот жанр. И моето гледање од дистанца, макар и бегло, објективно лимитирано поради нецелосно следење на бугарската национална филмска продукција, во оваа смисла би можело да се протолкува како лична заблуда, но панорамскиот фон што оваа кинематографија и денес го рефлектира, со своите врвни резултати, им оди во прилог на некои од тие мои по малку латентни ставови за нерамномерниот баланс на определени кинестетички валери.

Во тие години, еден од првите филмови со современа тема беше делото на и тогаш веќе опитниот режисер Антон Маринович УТРО НАД ТАТКОВИНАТА, снимен во 1951. Соработник на режисерот беше Стеван Саджаџиев, а сценаристот Камен Калчев ја даде типичната филмска приказна за тоа време, време на социјалистичка обнова на земјата. На градилиштето на новата брана доаѓаат младински работни бригади. Во така даден конгломерат, неминовно е да дојде до конфликт меѓу прогресивните младинци и оние со акутен недостаток на идеолошка свест. Оваа драматуршка шема е мошне користена во сите кинематографии на тогашната социјалистичка демократија, а од неа, секако, не беше поштедена ниту бугарската. Но, по сè изгледа, по едно нивно глобално искуство со ваквите драматуршки шеми, тие не беа особено погодни да ѝ дадат неопходен подем на новата жанровска ориентација. На таков начин, современата тематика беше, главно, драматуршки условена да егзистира, па и да се развива во рамките на еден наметнат дисконтинуитет, за разлика од една, да речеме, облагородена линеарност во жанровски растеж каква што ја среќаваме во историскиот филм.



"Козјиот рог",
игран (Методи
Андонов, 1971)

Сепак, реалистичките настојувања на филмските работници во тој почетен период на бугарската социјалистичка кинематографија се движеа во правец на запознавање на историската стварност и тогашната политичка состојба. Во таа етапа на развиток, токму со тоа се карактеризира проблематиката на бугарската филмска уметност. Но, веднаш треба да спомеме дека таквите реалистички настојувања најчесто носеа ознака на определена фактографска периферност, можности за реалистичко изразување. Тие тогаш најмногу се користеа за фотографирање на стварноста, за илустрирање на идеолошките, политичките, социјалните и народносните тези на новиот општествен поредок.

Ваквиот однос го условуваа и објективни причини. По победата на социјалистичката револуција во Бугарија, се појавија голем број нови проблеми, а требаше да се изврши и преоценување на голем дел од историјата. Така, тукушто зачекори, бугарскиот игран филм веќе беше мобилизиран за извршување на такви идеолошки задачи. Всушност, тука лежи причината поради која сувата фактографија остро се одразува не само врз квалите-



"Безимен оркестар", игран (Људмил Кирков, 1981)

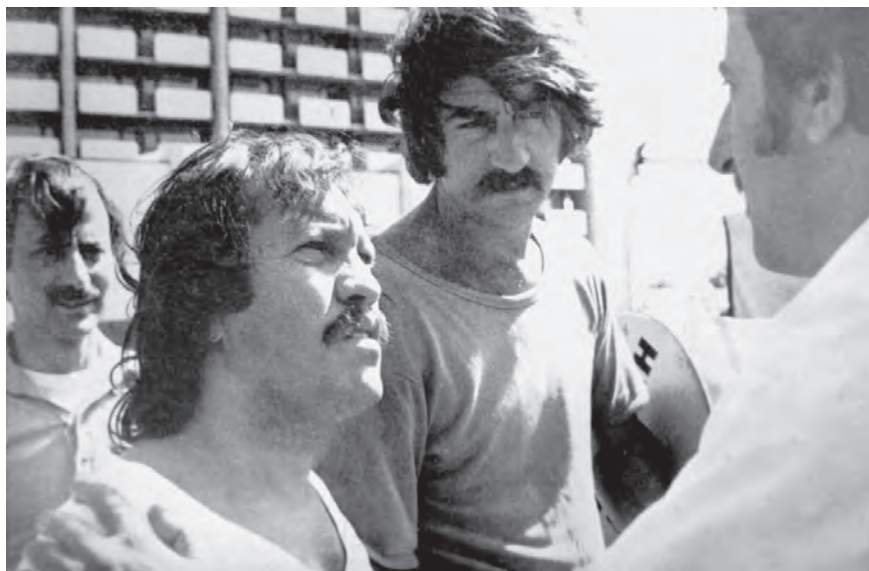
тот на играниот филм туку и врз сите останати елементи на реалистичкиот израз.

Како последица на настојувањата одеднаш да се покаже што е можно повеќе, но и невозможност во едно дело да се покаже сè, се доаѓа до позиција којашто би можеле да ја наречеме „мултимотивираност“. Токму тој став ќе создаде големи тешкотии првин во поставувањето на содржината, а потоа и во развивањето на дејствието; така, одделни сегменти на содржината готово и да не можеа да се обработат творечки, а тешко се совладуваа и таканаречените „шевови“ во севкупната композиција на делото. Поради тоа и многу од тогаш снимените филмови беа така шематски, така „типични“, додека основната идеја се презентираше на по малку нефилмски начин, главно декларативно. По таа линија, меѓутоа, филмските изразни средства еволуираат прилично забавено. Тоа се, несомнено, некои од миговите поради кои еден добар дел од бугарскиот филм и стагнираше на извесен начин. Сепак, како што спомнавме претходно, некои од тие филмови снимени токму во тој период ќе остават длабоки brazdi во

развитокот на бугарската кинематографија, како што е и ТРЕВОГА на Захари Жандов, кој, секако, е еден од најдобрите остварувања од тоа време.

Постапното заживување што ќе уследи по тој период ќе се почувствува во сета бугарска уметност, а консеквентно на тоа и во филмот. Тој свеж ветер ќе се почувствува по одржаните пленуми на Бугарската комунистичка партија во април 1956 и во ноември 1961. Филмовите снимени тогаш одразуваат борба со остатоците од култот на личноста во најшироката смисла и со рецидивите на догматскиот, конзервативен правец на мислење.

Сега кога овие конгреси, дефинитивно, раскинаа со култот на личноста, во областа на културата настануваат посакувани услови за подем и на бугарскиот филм. Неговата ослободена младост главно е оружје со кое тој го доживува и го реализира тоа ново оживување. Имено, младоста на неговите кадри, не секогаш само по годините туку и по духот, сега му дава големи можности за преземање и остварување на нови творечки резултати.



"Безимен оркестар", игран
(Људмил Кирков,
1981)

Макар што бугарските филмски работници и пред тоа не можеа да се пожалат на недостиг на традиција, тие сега веќе стануваат далеку послободни во изборот на стилот и содржините и во барањето нови патишта што ги наметнува современиот филмски израз. Бугарската кинематографија во тоа време веќе има способен кадар, кој работи во низа творечки колективи. Тука занимливо станува и тоа што меѓу членовите на овие екипи, кои се релативно млади за работа во оваа сложена уметничка гранка, се наоѓаат генерации различни според своето творечко кредо и концепции.

Делата на режисерите какви што се Захари Жандо со ТРЕВОГА и СЕПТЕМВРИЈЦИ, потоа на Дако Даковски чиишто остварувања се ПОД ИГОТО и НЕСПОКОЕН ПАТ, па Борислав Шаралиев со филмот ПЕСНА ЗА ЧОВЕКОТ и други, ги означуваат првите чекори на бугарската кинематографија. Тие имаа по нешто заеднички стил; нивната основна одредница е патосот на тукушто завршената антифашистичка револуција, патос на опиеноста и на ентузијазмот на првите години од изградбата на социјализмот, па напоредно со тоа, периферност во искажувањето и сликањето



"Хипотеза", цртан
(Анри Кулев,
1976)

покомплексна реакција на претходниот драматуршки шематизам. Постапно, таквите ликови почнаа да ги прифаќаат и гледачите; бидејќи тие, исто така, очекуваа да видат нешто што е интересно и небанално, па токму поради тоа ја сфатија и желбата на авторите за создавање индивидуални изразни стилови и за отсликување на што пооригинални ликови на современите градители на новиот живот.

Една друга карактеристика, пак, на тие тогаш млади бугарски филмски работници е нивното упорно настојување да ги откријат новите техничко-изразни средства сè со цел за подобро совладување на филмската форма. Резултатите од тие барања во поголемиот дел случаи беа мошне позитивни, така што тие позитивно влијаеја и врз толку посакуваниот реалистички израз. Се разбира, се случуваше понекогаш значењето на тие средства, на тие формални елементи, и да се прецени. Поради тоа, и некои содржински елементи добиваа лажни акценти, како во некои од филмовите - ефектното решение да биде причина за неоправдано долги сцени и епизоди. Тие застранувања сè уште не можеа да се квалификуваат како големи формалистички тенденции, бидејќи во тие услови тие беа неодоимлив естетички данок на позитивните настојувања за совладувањето на филмската форма и стремеж кон некој нов метод на филмска експресија. Карактеристично, меѓутоа, беше тоа што сите тие настојувања главно беа насочени кон реалистичките но современи изразни методи.

"Ку-ку", цртан
(Велислав
Казаков, 1983)



на содржинскиот материјал. Но, во делата на тогашната помлада генерација, во која тогаш се вбројуваат и некои „подмладени“ имиња, веќе се забележува една почувствителна афекција спрема современиот човек и неговите морални особини, па и творечко интересирање за усовршување на неговиот карактер, за неговото вистинско место во животот.

Филмови какви што се МУГРИ од 1961 на режисерот Димитри Петров, СТРМНАТА ПАТЕКА од 1960 на режисерот Јанко Јанков, потоа ТИЕ ДВАЈЦА ПОД НЕБОТО од 1962 на режисерот Борислав Шаралиев станаа поттик за вообличување сложени карактери и прва

Таа желба за иновација во рамките на традиционалното филмско создавање, за кое како основа послужија предмалку споменатите филмови, ја откриваме и во делата како што се: SBEЗДИ од 1960, филм снимен во копродукција со Источна Германија и ПРВАТА ЛЕКЦИЈА, исто така од 1960, на Рангел В'лчанов. Секако, тука се и филмови како: БЕДНАТА УЛИЦА од 1961, на режисерот Христо Писков и особено СМЕ БИЛЕ МЛАДИ, пак од 1961, на режисерката Бинка Жељазкова, па ЗАРОБЕНОТО ЈАТО од 1962 на Дучо Мундров, потоа филмот СОНЦЕ И СЕНКА, исто така на Рангел В'лчанов, кој се здоби и

со низа интернационални признанија, благодарение главно на тоа ново естетско настојување кон новото осмислување на филмската експресија.

Макар што поголем дел од тие филмови третираат теми од минатото, сепак можеме да кажеме дека нивната основна естетичка ознака е всушност - современоста, но не онаа што би се однесувала на нивната техничко-формална дотераност, туку современост сфатена во најширока поимна смисла. Бидејќи ако од филмовите снимени нешто порано, кои исто така третираа теми од минатото, во прв ред, се бараше историската вистина, сега нивната вредност, покрај останатото, се проценува и преку нивната блискост со проблемите на актуелната стварност.

Така, на пример СМЕ БИЛЕ МЛАДИ, прв филм на Бинка Жељазкова, нè запознава со поколение коешто водеше илегална борба и беше исполнето и со сомнежи и со херојство и со барање на вистината. Но, авторите не настојуваат да ги глорифицираат нивните ликови, туку да ги спротивстават на рамнодушностата на најголемиот дел од современите. Овој филм, на најдобар начин, повторно ја открива силината на социјалната поетичност, а ја усовршува и метафоричната страна на содржината, сосема функционално користејќи филмски симболи и тоа врз основа на конкретното прикажување врз најкласична реалистичка основа.

Истите вредносни ознаки можеме да ги употребиме и зборувајќи за филмот на Христо Писков БЕДНАТА УЛИЦА. Дело со мошне оригинален пристап кон една многу експлоатирана тема: младите и нивното доживување на војната. Сценаристот Петар Донев и, секако, режисерот Писков своите млади протагонисти, на некој начин, психолошки ги детронизираат, одбегнувајќи го така познатиот соц-реалистички стереотип, најмногу користен во делата од овој тип. Со овој смел авторски потег, ликовите добиваат на животност и што е најважно, нивните постапки стануваат поубедливи. Чекорењето кон хероизам во овој филм не ги загрозува основните човечки емоции, а неговата порака се остварува сосема спонтано, без употреба на излитените драматуршки механизми.

Кон проблемите на актуелното секојдневие е близок и филмот ЗАРОБЕНОТО ЈАТО на режисерот Дучо Мундров, во кој на планот на чиста хроника за еден судски процес на антифашистичките активисти се третира проблемот на меѓусебната доверба.

Впрочем, ново за бугарскиот филм од таа фаза, и како форма и како содржина, претставуваше филмот на В'лчанов СОНЦЕ И СЕНКА. Во ова дело сценаристот Валери Петров и режисерот В'лчанов се обидоа да прозборат, помалку „во антониониевски“ манир, за некои филозофски аспекти на атомска-



"Синооката месечина", цртан (Пенчо Кунчев, 2001)

"Маргаритка", цртан (Тодор Динов, 1965)



та опасност и нејзината постојана закана за судбината на човештвото. Така, сè во тој филм е издигнато на степен на поента - живот, младост, љубов, смрт... Авторите на филмот мајсторски ни ги откриваат со истенчен синеастички нерв, естетските содржини на тие поими, но во исто време и естетски ги проценуваат, сè со намера да ги искористат како аргументи за тезата за неуништивоста на животот и љубовта. Филмот, секако, остава интересен визуелен впечаток и е атрактивен во својот стремеж кон барање нови патишта, макар што тоа барање не е секогаш успешно, за што јасно ни зборува делумниот несклад меѓу поетски интониралиот текст и филмската форма.

Сите овие барања, сега ослободени од нестручните совети какви што беа во времето на култот на личноста, сега кога се воспоставуваат врз здравата естетска основа на реалистичката уметност, доаѓаат сè повеќе до израз и во филмовите што ќе уследат во новата активна на бугарската кинематографија. Некои од достигнувањата на оваа фаза од растежот на бугарскиот филм, значи, стануваат дел на традиционалната поетолошка структура на бугарскиот филм.



"Умно село",
цртан (Доњо
Донев, 1972)

Во годините што доаѓаат, тоа на најдобар начин ќе го докажат голем број бугарски филмски остварувања. Од тие остварувања, покрај филмот ТУТУН на Никола Коробов, заслужуваат внимание и криминалистичките филмови како што се: ЗЛАТНИОТ ЗАБ на режисерот Антон Маринович, всушност, дело со кое се промовира овој жанр во бугарската кинематографија, потоа тука е и СРЕДБА НА ТИВКИОТ БРЕГ на Генчо Генчев, како и на почетокот од овој текст веќе спомнатиот филм, исклучителен дострел од овој жанр, ИНСПЕКТОР И НОК, на В'лчанов.

Во оваа фаза, секако, повторно се јавуваат филмови со историска тематика, работени во најдобрите традиции на овој мошне репрезентативен жанр на бугарската кинематографија. Тука е, пред сè, филмот КАЛОЈАН на Јуриј Арнаудов, посветен на бугарскиот цар Калојан, кој во времето на четвртиот крсташки поход беше заслужен што Бугарите, но и останатите јужнословенски народи ја сочуваа својата независност. Инаку, дејствието се одвива во првата половина на 13 век. Режисерот Стеван Срчаџиев, пак, го снимил филмот ЛЕГЕНДА ЗА ПАСИЈ, за скромниот хилендарски монах Пасиј, кој во 18 столетие за време на Турците, ја напишал првата „Историја словенобугарска“, со што ја будеше националната свест на Бугарите и на другите словенски народи. Тука е и филмот ИВАЈЛО, на режисерот Никола В'лчев. Во филмот се раскажува за собитија од 13 век, време на меѓусебни крвави борби на различните феудалци, и за народното востание како отпор спрема нив.

Овој преглед е можеби најдобро да го завршиме со спомнување на еден извонреден филм за деца и младинци, настанат во овој значителен период на бугарската кинематографија. Тоа е филмот КАПЕТАН на режисерот Димитар Петров. Тоа е филм што со големо задоволство беше прифатен и од македонската публика. □

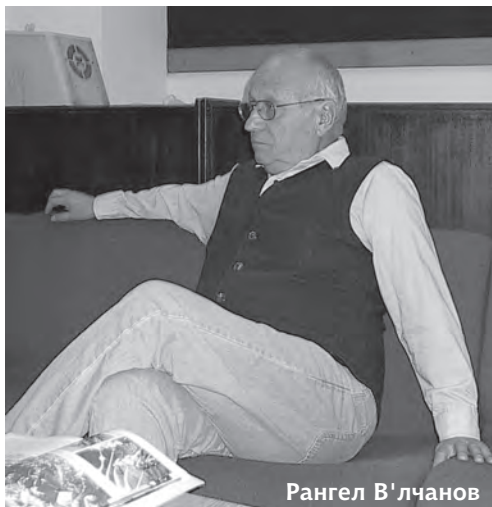
ВЛАДИМИР ЛЬ. АНГЕЛОВ

ИНТЕРВЈУ СО РАНГЕЛ В'ЛЧАНОВ

Н

ајпознат бугарски режисер во странство и најистакнат индивидуалец одговорен за повоениот развој на новата национална кинематографија. Во 1953 година завршил театарска режија во ВИТИЗ во Софија, а уште од 1952 година работи во Студиото за играни филмови "Бојана", најнапред како асистент по режија, а потоа како режисер. Поетскиот и филозофски тон на неговиот прв игран филм НА МАЛИОТ ОСТРОВ го означува будењето на бугарската продукција; успехот на филмот е резултат на соработката со писателот-сценарист Валери Петров, камерманот Димо Коларов и композиторот Симеон Пиронков и неколкумина најдобри бугарски актери. Истиот тим работи и на ПРВАТА ЛЕКЦИЈА (1960) и СОНЦЕТО И СЕНКАТА (1962), но тука тој започнува да работи и со актери-аматери во комбинација со професионални актери (метод што со неверојатен успех го задржува до денес).

И покрај интернационалниот успех на оваа трилогија, личниот и поетски стил на филмовите на Петров и В'лчанов не е прифатен со одобрување така што тој е принуден да прифаќа сценарија што се одобрени од власта. И покрај тоа, тој може да експериментира во различни жанрови и во секој филм што го прави од раните 60-ти до доцните 70-ти внесува количина предизвикувачки морални пра-



Рангел В'лчанов

УДК 791.44.071.1(497.2)(047.53)
Кинопис 25(14), с. 59-64, 2002

шања. Кога е откажана реализацијата на бугарско-чехословачката копродукција ЕЗОП (1970), В'лчанов одлучува да остане во Чехословачка и се придружува на полибералната атмосфера на чешкиот нов бран. Тука ги снима ЛИЦЕ ЗАД МАСКА и ШАНСА. Потоа заминува во Северна Африка каде што го снима лирскиот документарец ПАТУВАЊЕ МЕЃУ ДВА БРЕГА (1967). Потоа се враќа во Бугарија каде што го снима фолклорниот документарец БУГАРСКИ РИТМИ, како и два документарни портрети на државните артисти Константин Коцев и Љубомир Пипков.

По добивањето на „Златен паун“ на фестивалот во Њу Делхи за ЛАКИРАНИТЕ ЧЕВЛИ НА НЕПОЗНАТИОТ ВОИН (1979), режиран според сопствено сценарио (кое го чувал 15 години), В'лчанов повторно го иницира заживувањето на бугарската кинематографија. Неговите последни играни филмови ПОСЛЕДНИ ЖЕЛБИ (1983), КАДЕ ПАТУВАТЕ (1985), КАДЕ СЕГА (1987) ја подвлекуваат неговата континуирана потрага по вистина и интегритет во дадената социјална структура. По монтажата на компилацискиот филм составен од кратки играни филмови насловен РАЗВОДИ, РАЗВОДИ (1989) – од епизоди на режисери и сценаристи за браковите, неверноста и разводите во современото бугарско општество – принуден е да учествува со сопствен личен став на таа тема во вид на филм насловен НЕМИРНАТА ПТИЦА ЉУБОВ (1990). Негов последен проект е МЕЧТАТА НА АЛХЕМИЧАРОТ, бугарско-француска копродукција.

Рангел В'лчанов во нашата Кинотека



КИНОПИС: *На што се должат Вашите почетоци во светот на уметноста?*

РАНГЕЛ В'ЛЧАНОВ: Сите ние не можеме да ги предвидиме работите како ќе се случуваат. Битно е човек да има predispozicii, дал бог, со кои подоцна ќе го физиономира ставот. Така, и јас имав predispozicii кон

играњето детски игри, најчесто оние каде што имаше преобразби. Сакав да правам разни игри така што кога дојде време, сфатив дека театарот и киното најмногу одговараат на мојата лудост. Јас во почетокот имав намера да се занимавам со театар, така што и завршив академија за театарска режија, а подоцна работев како асис-

тент режисер во кино-центарот, за на 29-годишна возраст да дебитирам како филмски режисер. Не знам дали овие податоци ќе ја интересираат вашата публика и затоа ова кажување е доста банално. Подоцна, до 1992 се занимавав, повеќе или помалку, со филмот, правев и театар, се разбира, пишував сценарија, снимах документарни филмови, така што општо земено имам направено околу 35 филма, 17 играни, а другите се документарни. Доста глупости направив во својот живот, но не сум се уморил и сакам да работам и понатаму, пишувам сценарија и неодамна направив два сценарија, едното се вика „Зелено спасување“, додека другото - „Колера по доба на чума“. Барав пари за реализација, не можев да најдам, имам идеја за документарни филмови, започнав со реализација на еден документарец за гулаби, но не можам да го довршам. Правев еден филм за кучињата-бездомници, всушност, сакав да правам филм за народот а не за кучињата... Сега ќе правам еден филм за природната исхрана, од таму ќе тргнам, а каде ќе стасам... Сакам да работам ама немам пари. Разбирате ли, тоа е проблемот. проблемот е што нема пари, а додека чекам да снимам, јас работам затоа што не можам да седам мирен. Колку е тоа успешно...? Тоа е нормално.

К.: *Но, покрај филмската режија и работата во театарот, Вие во почетокот на Вашата кариера поинтензивно, а подоцна поретко, се јавувате и како актер. Какви улоги најмногу игравте?*

Р.В.: Во почетокот, кога бев млад студент на Театарската академија (17, 18 или 19-годишен ли бев?), бев прва или втора година и играл во еден партизански филм, тоа беше вториот или третиот филм по војната. Играл партизан-херој, значи, со целата таа шематичност што владееше во тој период. Монументален херој без маана. Тогаш бев млад, имав доста коса така што имав и поглавни улоги, но најмногу ми лежат комичните роли.

К.: *Вашите први филмови претставуваат пресвртница во бугарската кинематографија кон крајот на 50-тите. Дали Ви пречеше нешто во тогашната, како што рековте, шематизирана продукција, па се нафативте на режија на Вашиот прв филм или тоа беше само логичен след на Вашиот развој, за кој и онака сте се школувале?*

Р.В.: Јас не можам така да ги согледам работите. Јас ја застапувам тезата дека секој човек има некоја своја песна и изгледа дека секој човек има сила само за таа една единствена песна што тој ја знае и низ целиот живот тој ја пее таа песна, само што понекогаш ќе ги смени зборовите, малку мелодијата, ритмите, но во суштина, тоа е таа песна. Мојата песна изгледа е спротивна на песната што ја пеат останатите. Оние што ја пеат истата песна се борат да се докажуваат, јас не сум се борел со никого затоа што со борба ништо не може да се постигне. Јас пеам, кажувам што мислам. Едноставно, моето мислење беше малку понетрадиционално, не сакам да кажам па да

излезе дека сум страшно генијален, туку јас постојано со еднаста нога бев на тротоарот, а со другата на улица, и таквиот мој менталитет влезе во противречност со малку поуниверзални стандарди. Така беше и со првиот филм, така беше и со филмот што го гледавме сношти (ЛАКИРАНИТЕ ЧЕВЛИ...), малку подруг тип конструкција, подруг тип драматургија, понеодговорно, послободно, како да кажам - без да се стреми да ги разрешува заплетите, да ги третира послободно можностите на заплетот. Сето тоа може да биде како една песна. За мене, всушност, ЛАКИРАНИТЕ ЧЕВЛИ... е една песна што е испеана со прозаични средства, една носталгична песна за нешто што сме го загубиле како што е тоа нашето детство и тоа не може никогаш да ни се врати, и тоа е полно со слобода, слобода да измислуваме – во таа смисла, тоа е еманација на нашата слобода. Нашето детство е најшироката територија на слободата, каде што можеме да си дозволиме сè во нашата фантазија. Можеме да ги натераме сватовите од свадбата да пасат, можеме сè и никој не може ништо да ни каже затоа што човечката фантазија не може да биде цензурирана. Таа е слободна. Амбицијата треба да ја има својата сила, својата издржливост, зашто ако не го направиш тоа, станува досадно и неинтересно. Мене тоа ми беше задоволство, јас не сум живеел многу луксузно во филмската уметност од проста причина што се исказувам на малку поинаков начин. На пример, направив еден филм што се вика НЕМИРНАТА ПТИЦА

ЉУБОВ, кој го снимав во тек на една година не знаејќи што ќе правам. Одевме на снимање со камерата под рака, тоа беше во деведесеттите години во зачетокот на демократијата и излезе дека тој е против демократијата, а сега се покажа дека овој филм, без да претендира да биде пророк, даде верна прогноза оти работите нема да станат добри како што треба и се покажа дека тој мој скептицизам е мојата вера. Тоа што јас тогаш го укажував - тогаш беше ерес, но јас тоа така го чувствував. Подоцна излезе дека сум во право не затоа што сум генијален пророк, туку затоа што животот си е таков. Постои една реплика: нивниот страв е поголем од нашето очајување. Под тој страв јас го разбираам сето тоа што е власт, овој страв е многу поголем од нашето, на граѓаните, очајувањето. Се покажа дека таа состојба на страв и очајување продолжува да живее и понатаму без разлика во која држава живееме: Македонија, Бугарија, Романија, тоа е исто. Такво е моето чувство. Штом почнеш да преговараш, настапува моментот на ужас и очај, веќе си го предал оружјето и најдобро е да не работиш. Штом не можеш да си ја кажеш вистината, тоа е најдобро. Можеби е тоа грозно, неодговорно, лошо...

К.: *Дали првиот бран на бугарски авторски филмови беше поттикнат од некоја политичка сила или мотив или беше социјален феномен, типолошка аналогија поттикната од условите на времето?*

Р.В.: Од сè по нешто е комбиниран тој проблем. Но, ние

луѓето во себе имаме сеизмограф што ја чувствува таа температура, тие земјотреси. На некој начин, ние сме поврзани со земјата. Некои луѓе немаат талент да го почувствуваат земјотресот додека други имаат. Други, пак, имаат земјотрес во себе, па ја тресат земјата. Има некои што не припаѓаат на таа чувствителност и некои што се поврзани. Сметам дека тука има една осмоза, една поврзаност. Ние, без да сакаме, сме деца на таа земја и не може човек да живее изолирано. Некои луѓе подобро го чувствуваат ветерот, некои не. Некои го чувствуваат студот, други не. И кога зборуваме за моите колеги Радев, Жељазкова и други, тоа се луѓе што во даден момент ги чувствуваат нештата, го чувствуваат просветлението. Имаше една прекрасна поставка на „Дон Кихот“ во Народниот театар и мислам дека секој човек и секоја држава еднаш биле Дон Кихот, полн со вера. Кај нас, во Бугарија, Априлското востание било еден донкихотовски момент. Луѓето често забораваат и одбиваат дека некогаш биле Дон Кихот. Некои луѓе тој момент на просветлување ги држи кратко, некои подолго.

К.: Почетокот на Вашата кариера ја карактеризира соработката со сценаристот Валери Петров и камерманот Димо Коларов, додека подоцна правите авторски филмови. Зошто го избравте ваквиот начин на работа?

Р.В.: Во почетокот соработував со други автори и лека-полека ги физиономирав сопствените интереси. Формирав сопствен свет и сопствен

вкус и сега тешко можам да работам со други соработници затоа што сакам не да интерпретирам песна туку да ја креирам. Па така, сакам да кажам нешто што е мое, макар и да е тоа глупаво. Мојата глупост сакам да ја кажам со моја глупост, мојот талент со мој талент. И, ете, постигнал некој успех со ЛАКИРАНИТЕ ЧЕВЛИ..., снимив два филма во Чехословачка...

К.: Кон крајот на 60-тите и почетокот на 70-тите работите во Чехословачка. Кажете ни нешто за тоа искуство. Како тој престој влијаеше врз Вашиот авторски импулс?

Р.В.: Таму отидов во 1968 година и тоа искуство беше многу важно за мене. Јас немам студирано филмска академија. Имам завршено театарска академија. Снимав филм во Чехословачка, ЕЗОП во бугарско-чехословачка продукција. Тоа беше во 1968 година. Овој филм требаше да претставува аналогична на настаните што се случуваа во Чешка и како пророштво, исто како што беше и во сценариото, се појавија руските тенкови. Овој филм дваесет години подоцна излезе од бункерите... Но, овој престој за мене беше значаен затоа што тука се сретнав со сите мои чешки пријатели како: Форман, Немец, Хитилова, Менцел, Јирж, Шорм... Така тука се сретнав со една поинаква култура, не само филмска култура, туку општа култура што поинаку гледа на работите. Тоа е една средноевропска култура со поинаква традиција, која ми овозможи поинаков поглед на славјанско-балканските работи, на

хуморот, на преживувањето на работите. Открив работи што за мене беа не само нови туку и страшно важни. Ние си имаме свое балканско чувство за хумор, чувство за трагика и апсурд, а таму во Чешка има многу автентична историја. Чешката култура, во принцип, меѓу другото, се движи од значајни фигури како „Швејк“ на Хашек, „Процес“ на Кафка. Тоа се сè чешки автори, чешко мислење и, всушност, тоа движење меѓу тие два менталитета, меѓу Кафка и Швејк, целосниот презир спрема спасението и целосната апстракција и апсурд на Кафка. Во тој склоп е изградена европската култура. Тој склоп во Чешка е силно и тесно поврзан. Чешкиот народ никогаш не водел освојувачка војна, така што тие имаат совршено чувство за слобода. Неверојатно колку. Така филмот на Форман со Џек Николсон е типичен манир за чешкото размислување и за нивното истенчено чувство за слобода. Тоа е нешто што стегнатата инстант американска култура не може да го открие во Форман. Затоа малите народи имаат поистенчено чувство за слобода отколку големите народи што немаат слобода. Оние што никогаш немале слобода тие најдобро ја разбираат слободата. Тоа таму го почувствував како култура...

К.: Како тоа влијаеше врз Вашето творештво?

Р.В.: Јас бев многу лесноумен, но тогаш сфатив дека работите не се толку едноставни. Не можеш да бидеш ниту националист... Човек треба да помисли дека прави

некаква грешка. Тоа го почувствував како еден поотворен систем, не само како менталитет или како правило. За мене беше многу важно да видам како тие работат, мислат, нивните вредности. И понатаму, кога се вратив дома, почнав да се навраќам на минатото за да видам какви грешки сум правел. Потоа бев во Индија каде што правев филм за Индира Ганди, што исто така дополнително влијаеше во оваа насока и сфатив дека целото мое образование било лажно. Сфатив дека светот е многу поголем отколку што мене ми се чинеше. Ние сме се затвориле во себе како вошки, а тоа не треба да е така. Сфатив дека има друг дијапазон на дишење. Така почнав да размислувам малку понеинтелектуално туку космополитски. Сфатив дека простакот е секаде прост, глупавиот е секаде глупав, умниот умен, а чесниот чесен...

К.: На што се должи Вашиот

огромен опус? Какво беше расположението на државата спрема Вас и Вашите филмови?

Р.В.: Официјално можам да кажам, и да се појалам и да речам дека мојот прв филм НА МАЛИОТ ОСТРОВ беше пречекан на нож. Моето деби влезе во документите на политбирото на ЦК на партијата и јас бев обвинет за буржоазија, за ревизионизам, за сè... И од режисер, повторно станав асистент. Потоа имав проблеми и со вториот филм кога бев обвинет за објективизам. Отидов во театарот. За следните два филма рекоа дека сум критичен. Од Чешка се вратив повторно со етикетата за ревизионизам. И през целата моја кариера се случуваа вакви работи, но постојано, независно од состојбите, пронаоѓав начини да работам. И во тој поглед, не би можел да се појалам. Напротив, можам да кажам дека сум благодарен што беше така како што беше... Имав к'смет. Имам страшно многу

пријатели со кои работам, работиме од задоволство, со Димо Коларов, Валентин Петров...

К.: Можете ли да го споредите последниот таканаречен демократски период со оној во кој ги снимивте најголемиот дел од Вашите филмови?

Р.В.: Колку и да е непријатно, јас морам да кажам дека во она време јас можев да работам. Сега не можам. Тоа е реалност. Ќе речат дека сакам да се врати комунизмот, ама јас сум само реален. Тогаш можев да работам, сега не можам. Велат дека такво е пазарното стопанство. Јас многу убаво се согласувам со тоа, ама не сакам да кажат дека сум стар и конзервативен, дека ова е време на младите. И Моцарт бил млад, ама ова што се случува во популарната музика, рап музиката, на пример, не е и не може да помине како музика туку само како количина на децибели. Тоа не може да биде музика. Тоа може објективно да се вреднува. Тоа е само звук и агресија. Од лош збор не може да се направи песна, без разлика дали живееме во 16, 17, 20 или 30 век.

К.: Каде ја гледате иднината на бугарскиот филм?

Р.В.: Тоа е многу неизвесно. Јас многу сакам да имаме убави филмови, да имаме убава кинематографија, но за жал, симптомите што постојат не ни нудат голема надеж, многу ми е непријатно.

К.: Цел еден број на Move-East е посветен на бугарската филмска продукција од времето на демократијата и



Рангел В'лчанов

во него, во речиси сите текстови од бугарски автори, исто како и во Вашиот став, има многу малку оптимизам. На што се должи тоа и има ли шанса за излез?

Р.В.: Состојбата во филмот е реакција на она што се случува на улиците, тоа не ми дава мир. Имам чувство дека кон филмовите се посега како кон дрога. Нè уценуваат за тоа што сакаат да го кажат. Еден глупав човек ќе покаже глупави чувства, еден религиозен човек ќе покаже религиозни чувства, а оној што мрази ќе ја искаже омразата. Излегува дека оние што ќе дојдат до тоа средство, немаат идеја, дека не го сакаат народот, дека работите ги гледаат онака како и низ парите - како кич, како акција и имитација, тие немаат претстава за светот. Нема идеја и сè е нејасно и во таа нејаснотија сега живееме. Сигурно, дал господ, дека светот нè започнал со нас и со нас нема ни да заврши и не може да не дојде време кога ќе дојде квалитетно поколение кое што ќе каже: „Ние сме народ силен и светол како растенијата и сонцето и ќе имаме таква позитивна енергија што може да го исправи светот за да бидеме достоини“. Си мислам и верувам во тоа (не мислам само за Бугарија) дека мора да настапи подобро време. Инаку, ни нема спас.

К.: Во однос на некои помлади автори, каде е иднината на бугарскиот филм?

Р.В.: Има автори како Иглика Трифонова, Иван Черкенов, Петков..., кои имаат тенденција за многу големи пробле-

ми, но имаат физиономија и одговорност, имаат достоинство да размислуваат за филмот онаков каков што треба да биде. Многу тешко е да се воздржиш од пазарните влијанија, како да одиш на пазар...

К.: Вие сте универзален уметник, режисер, сценарист, актер, театарски работник. Каде најдобро се исполнувате?

Р.В.: Не би можел да проценам. Навистина. Не е тоа само манир. Задоволството е

во истражувањето, барањето на тоа што треба да се направи. Патот од срцето до делото е многу голем.

К.: Кој филм Ви е особено драг?

Р.В.: Филмот што го видовме вчера сигурно ми е најдраг (ЛАКИРАНИТЕ ЧЕВЛИ НА НЕПОЗНАТИОТ ВОИН, н.з.). Имам и филмови што беа проклети, и непризнати, но јас многу си ги сакам и можеби повеќе се грижам за нив. □

Филмографија:

- | | |
|-----------------------------------|--------------------------------|
| 1951 „Тревога“, акт. | 1978 „Со љубов и нежност“, |
| „Утро над родината“, акт. | сц. р. |
| 1954 „Песна за човекот“, акт. | 1979 „Лакираните чевли на |
| 1956 „Прва точка“, акт. | непознатиот воин“, сц. р. |
| „Две победи“, акт. | акт. |
| „Екипажот на Надеж“, акт. | 1982 „Мислител“ (док.), р. |
| 1958 „На малиот остров“, р. | 1983 „Последни желби“, сц. р. |
| 1960 „Прва лекција“, р. | „Индија, љубов моја“ |
| 1962 „Сонцето и сенката“, р. | (док.), р. |
| акт. | „Гена Димитрова“ (док.), р. |
| 1963 „Инспекторот и ноќта“, р. | 1985 „Индија засекогаш“ |
| 1964 „Неверојатна историја“, | (док.), р. |
| акт. | 1986 „Во кој правец патувате“, |
| „Се бараат спомени“, р. | сц. р. |
| 1965 „Волчицата“, сц. р. | „Спомени од сегашноста“ |
| 1966 „Џеси Џејмс се сретнува со | (док.), р. |
| Локум Шеќеров“, акт. р. | 1988 „А сега каде“, сц. р. |
| 1967 „Есперанца“ (анимиран), | 1990 „Карневал“, акт. |
| сц. | „Немирната птица |
| „Патување меѓу двата | љубов“, сц. р. |
| брега“ (док.), сц. р. | 1992 „Марангозов“ (док.), р. |
| 1970 „Езоп“, р. | „Орошаков“ (док.), р. |
| „Лице под маска“, сц. р. | 1993 „Фатална нежност“, сц. р. |
| 1971 „Шанса“, сц. р. | „Нешто во воздухот“ – |
| 1973 „Бегство во Ропотамо“, | акт. |
| сц. р. | 1999 „За карванот и неговите |
| „Јубилеј“ (док.), р. | кучиња“ (док.) – сц. р. |
| 1974 „Габрово се смее“ (док.), р. | |
| „Љубомир Пипков“ (док.), р. | |
| 1975 „Истражувачот и шумата“, | |
| сц. р. | |

ПЕТАР ВОЛНАРОВСКИ

ИНТЕРВЈУА СО ЕЛДОРА ТРАЈКОВА И СТОЈАН ДУКОВ

ЕЛДОРА ТРАЈКОВА

Режисер-документарист. Родена е на 01.08.1956 во Петрич. Дипломирала филмска режија на ВИТИЗ "Крсто Сарафов" во 1979. Работи како асистент режисер и режисер на документарни филмови во СПНДФ "Време" (1979-1994); од 1995 работи исклучиво како режисер на документарни филмови. Член е на Сојузот на бугарските филмски работници... Добитник е на бројни награди на фестивалите за документарни филмови во Монреал (Канада), Монтекатини Терме (Италија), Тампере (Финска), како и на Фестивалот на Би-Би-Си во Лондон (Велика Британија).



Елдора Трајкова

УДК 791.44.071(497.2)(047.53)
791.44.071.1(497.2)(047.53)
Кинопис 25(14), с.65-71, 2002

Кинопис: *За почеток, дали би можеле да ни кажете нешто за ситуацијата во која се наоѓа документарниот филм во Бугарија, како и неговото место и перспективи во националната бугарска кинематографија?*

Елдора Трајкова: Па, како прво и пред сè, треба да се каже дека во Бугарија, како во областа на културата општо така и во филмот, па следствено и во документарниот филм, се чувствува голем недостаток на финансиски средства. Документарниот филм кај нас, по мое мислење, има два основни проблеми: недостиг на финансиски средства, како и недостиг на простор за негово пошироко прикажување. По киносалите е навистина реткост да се види документарен филм, а прикажувањето по телевизите е сврзано со голем број тешкотии и проблеми...

Од друга страна, често има ситуации, кога бугарски документарни филмови ќе постигнат некој успех надвор, да се добие впечаток дека кај нас навистина се негува документаристиката, и тогаш тој филм дури и ѝ станува нешто подостапен на публиката, но тоа не е така, да речам, во една константна, регуларна практика. Можеби, во последно време можам да видам некаква малку посистематска грижа на некои од државните институции општо спрема филмот, пред сè, по пат на конкурси за поддршка на филмски проекти, но тоа е далеку од доволно. Само ако продолжи ситуацијата да се развива кон едно повисоко ниво на таквата грижа, може да се зборува за некаква перспектива. Но, сега-засега

работите се такви какви што се...

К: *Ги спомнавте конкурсите за финансиска поддршка на филмските проекти. Следствено, следното прашање би било: какви се тие конкурси и како конкретно се финансира документарниот филм во Бугарија; и на крај, во каква техника ги работите Вашите филмови, и до колку тоа зависи од самите финансии, а до колку од различните авторски потреби и замисли?*

Е.Т.: Во последниве 5-10 години, во основа, постојат два конкурси за финансиска поддршка во Бугарија на едно државно ниво: конкурсот на Националниот филмски центар, кој годишно финансира четири документарни филма, односно двапати годишно по два филма, и конкурсот на националната телевизија, односно на нивниот Центар за производство на филмови, кој финансира девет документарни филмови годишно, односно по три филма – трипати годишно... Се разбира, најчесто проектите не се финансираат во целост, така што авторите мора да бараат и дополнително спонзорство од разни фирми и институции или, пак, од разни странски институции, донатори и фондации, па еден дел од тие проекти се одолвлекуваат доста подолго со својата реализација, па не се реализираат во истата тековна година, а некои, пак, се откажуваат во целост. Така, сè на сè, во моментот можам да кажам една груба проценка дека во Бугарија, отприлика, се снимаат 12 до 15 документарни филма годишно.

А што се однесува до тех-

никата на која се работи, се разбира, таа пред сè зависи од финансиите (секој, се разбира, би работел на 35 мм филмска лента), па дури потоа од желбите и потребите на авторите. Еве јас, на пример, последниот филм што го имам работено на 35 мм филмска лента беше во 1995 година. Оттогаш наваму работам на ВЕТАСАМ техника.

К: *Од еден жанровски аспект, каква е ситуацијата во бугарскиот документарен филм? Кој жанр е најзастапен во документаристиката – етнолошкиот, социјалниот, политичкиот или некој друг? Истото прашање важи и за Вашиот личен авторски опус...*

Е.Т.: Мислам дека не може да се зборува за некаква конкретна жанровска доминација... Можеби, социјалната тематика благо преовладува, но тоа е секогаш избор на авторот, и не се работи за некое правило... Имаше еден период, некаде на почетокот од оној „транзициски“ период, кога се случуваше промената на системот, кога јас се најдов себеси на снимањето на еден мој документарен филм во едно село близу Петрич; селото се вика Клуч, и таму, наводно, луѓето виделе летечки чинии тогаш. Ние бевме таму за од тоа да направиме документарец. Токму во тој период, повеќето од моите колеги се зафатија со документирање на тогашните политички и социјални превирања, митинзи, протести и слично. Јас тогаш, навистина, се најдов во една дилема: што правам јас овде, така „загледана во небото“, барајќи летечки чинии горе, ха-ха, кога низ сета земја ни се слу-

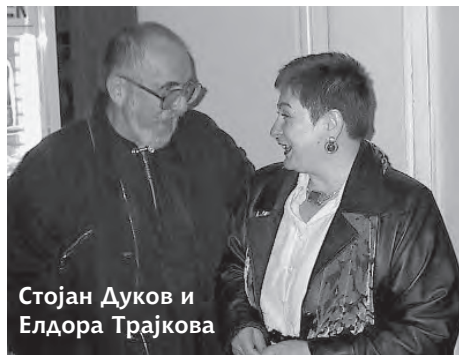
чуваат толку битни, „земски“ конкретни нешта? Сепак, тие работи, со време се покажаа како дневно-актуелни ефемерности и си поминаа, и станаа небитни, ги одмина времето. Затоа, мене лично, пред сè, ме интересираат социјалните проблеми, но гледани од онаа општа човечка, неисполитизирана страна... Како и за сите други проблематики: само ако ги документираш тие проблематики од онаа чиста, универзална, човечка и хумана страна, ќе ја избегнеш опасноста од ефемерието на секојдневните актуелности и идниот забрав. Затоа, мене ме интересира човекот и неговото наједноставно индивидуално, искрено и емотивно гледање на работите...

К: *И кога сме кај Вашето сфаќање за филмот и кај Вашиот авторски став, може, покрај тоа, да ни кажете и кои се оние Ваши остварувања што ги сметате за најблиски до Вас и Вашиот менталитет, за највредни, како и тоа која од наградите што сте ги добиле Ви значи најмногу?*

Е.Т.: Па, за наградите не знам... Сите подеднакво ми значат, оти наградата за мене си е награда, едно признание што секогаш годи, па сеедно кое е и какво е... А од филмовите... Па, ете, иако најмногу награди добив со филмот што беше прикажан и кај вас во оваа прилика, филмот НЕОНСКИ ПРИКАЗНИ, тоа не е еден од филмовите што ми се и најмили, ха, ха, ха... Можеби, еден од најдобрите, но не и еден од оние за кои ме прашувате; има други три филма што ги чувствувам за многу поблиски

до мене, па дури и подобри и повредни... Првиот е токму оној филм што го спомнав пред малку, сниман во селото Клуч близу Петрич - тој филм ми е особено мил поради духот на тамошните луѓе што ги снимавме, а и родена сум во Петрич, па сум малку и емотивно и сентиментално врзана за тој филм и неговата приказна.

Вториот филм е еден филм што го снимав во 1995 година. Се вика ЗА ЛУЃЕТО И МЕЧКИТЕ. Во филмот се зборува за Циганите-мечкари со нивните мечки; основната идеја ми беше да го претста-



Стојан Дуков и
Елдора Трајкова

вам проблемот на еден поинаков начин, а не на оној шаблонизиран „брижитбардовски“ начин, да речам. Да, ужасно е тоа како се третирали мечките во сета таа работа, но мене идејата ми беше да покажам дека и тие луѓе, на некој начин, се врзани и го носат оној ист синџир што го носи и мечката... И луѓето се, на некаков начин, заробеници на тешките времиња, немаштии и сиромаштии, заробеници како и самите мечки што ги издресирале за да се прехранат во таквите времиња. На крајот на краиштата – и едните и другите

го носат истиот синџир околу своите зглобови: синџирот на неправдата...

И третиот филм што го доживувам толку блиско и топло е филмот РОДЕНИ СО ВЕКOT. Филмот го снимав во 2000 година и во него се зборува за луѓе родени околу 1900 година, а кои се сè уште живи. Идејата на филмот беше да се пронајдат што е можно повеќе такви стогодишници и векот да се прикаже преку нивната индивидуална призма, преку нивното субјективно гледање на векот што измина. Беше прекрасно да се разговара со тие стари луѓе;

веќе и нивното сфаќање и гледање на работите се далеку подруги од она на пократковечните од нив; нивното искуство веќе зборувааше само за себе, и тоа какви сè не работи и какви сè не неверојатни животни стории! Имаше една баба родена, замислете – во 1891 година, на која одново почнале да ѝ

растат заби... Имаше некои од тие луѓе што навистина оставаа неверојатен впечаток и што раскажуваа најневеројатни животни стории; на пример, еден стар човек што поголемиот дел од својот живот го поминал во прогон во Аргентина, па се вратил во Бугарија, тука му се случувале триста работи, и слично. Или, пак, една од жените живеела во Германија за време на Хитлер... Нивните приказни беа токму она што, јас како документарист – најмногу се стремам да го прикажам во моите филмови: она суштински човечко, она нај-

обично, топло, искрено и емотивно гледање и сфаќање на светот на обичниот човек...

СТОЈАН ДУКОВ

Режисер, аниматор. Роден е на 25.09.1931 во Софија. Дипломирал на Ликовната академија во Софија во 1958 година. Работи на одделот за анимирани филмови во СИФ како цртач, аниматор, сценарист и режисер (1959-1970), а потоа во САФ "Софија" (1971-1993), каде од 1973 година е и раководител. Доцент по режија на анимирани филмови на НАТФИЗ (1996). Член е на Сојузот на бугарските филмски работници; на Сојузот на бугарските ликовни творци и претседател на секцијата "Карикатура", член на бордот на АСИФА. Член е на бројни совети, жирија, комисији и сл. Во 1965 година ја објавува книгата "Малиот магионичар" во коавторство со Леда Милева. Долги години публикува карикатури во печатот. Исто така, често работи и како илустратор на книги. Добитник е на бројни награди на фестивалите во Монреал, Бодигера, Брисел, Загреб, Москва, Токио, Прага, Братислава, Будимпешта, Берлин, Краков, итн. Прогласен е за Заслужен артист на Бугарија.

Филмографија:

- 1984 Улицата
Што ќе посееш
Први Мај
- 1987 Поема за лебарките
- 1988 Неколку епизоди од
животот на Леон Даниел
Ин Витро
- 1989 Сегашно историско
време
Летачки чинии над
селото Клуч
- 1990 Црна хроника
Долг филм за сексот
- 1992 Неонски приказни
- 1994 Животопис
- 1995 Денивелации
Уличен стил
- 1997 За луѓето и мечките
- 1999 Животот во гето

Кинопис: *За почеток, дали би можеле да кажете нешто за популарноста и распространетоста на анимиралиот филм во Бугарија?*

Стојан Дуков: Па, тоа е доста широко прашање... Знаете, популарноста на еден анимиран филм во Бугарија се случува само тогаш кога

ќе учествува (успешно) на разни фестивали... Инаку, во Бугарија, еден анимиран филм речиси и да не се прикажува пред поширока публика. Може ќе звучи смешно, но еве, на пример, мојот филм ГА, најверојатно поради карактеристичното и кусо име од две букви, во последните пет години најчесто се појавува по крстозборите во разни списанија – и можам да кажам дека тие крстозбори повеќе придонесоа за мојот имиџ и популарност меѓу пошироката филмска публика во Бугарија, отколку што било друго. Така, луѓето знаат за тој мој филм, иако фактички го немаат гледано... Тоа за мене е парадокс над парадоксите... Од друга страна, пак, Бугарската телевизија понекогаш и ќе побара по некој од нашите филмови за прикажување по овој или оној повод, но тие за тоа одбиваат и не сакаат да платат никаков надомест, тврдејќи дека не тие нам – туку ние им треба да им платиме –



Стојан Дуков

оти, демек, тие нам ни прават реклама!!! А тоа, навистина, никаде во светот го нема! Не знам што да кажам – тоа е толку неубаво и грдо – така да се постапува и по такви начела да се води некој, и така да се поставени работите, но тоа е тоа...

Еве, на пример, за сето време, за сите овие 45 години на постоење на анимирааниот филм во Бугарија, снимени се близу илјада анимираани филмови, навистина една голема продукција... Овде треба да наспомнам: од почетокот, анимирааниот филм егзистирал како дел од Студиото за играни филмови, со една мала група ентузијасти; со време, минувајќи низ неколку развојни фази, анимирааниот филм успеа сосема да се издвои од играниот филм, дури и се оформи посебно *Студио за анимиран филм*. И сега, кога во Бугарија настапи демократијата (а тоа и не е демократија, според мене – демократија е кога имаш вистинска држава – а ние таква немаме), сфаќаме дека од сета таа огромна продукција, едвај по нешто и да ни останало... Од најголемиот број филмови од тоа време, ние немаме добри, или немаме никакви копии, бидејќи тогаш се снимаше на ORWO филмска лента или, пак, на руската СВЕМА филмска лента, и двете познати по тоа дека со време ги губат бојата и остријата, се обезбојуваат и бледнеат, и тоа не е веќе тоа што било снимено на времето, туку нешто сосем друго, такво какво што (не) сме го зачувале... Тоа се глобални проблеми, кои не се нерешливи, но кај нас односот спрема тие проблеми е таков што ако тоа се раска-

жува надвор, на странците ќе им звучи како некои приказни на Барон Минхаузен – до толку непрактично, несистематски и без никаква логика се однесуваме спрема сопствените културни вредности, и ги решаваме тие проблеми без никаква стратегија, туку онака, без мислење и по инерција. Ете, ние во *Студиото за анимираани филмови* имавме архив со близу илјада анимираани филмови, а сега, и студиото е речиси уништено, а архивот речиси и да не постои веќе... Многу тажна слика, тажно е колку сè пропаѓа, и тоа само затоа што на најголемиот број луѓе на вистинските места – тоа воопшто не ги интересира... Знаам дека ова, можеби, звучи и претерано песимистички, но така го чувствувам во моментот, така некако е ситуацијата.

К: Добро, но дали, сепак, со новото време не доаѓа и некаква надеж за оптимистички визии, барем во оној дел што се нарекува авторска креација? И кога сме веќе кај авторството во анимирааниот филм – дали е тој поделен на некаков начин, на пример, на артистички, уметнички и на популарен, или слично?

С.Д.: Па, уште од самите почетоци во раните 50-ти години, уште со самото дефинирање и оформување, анимирааниот филм во Бугарија се определи за онаа уметничка, авторска поетичка определба. И иако од многумина тоа беше сфаќано како определба за еден артистички, елитистички авторски филм што не е наменет и за широките народни маси, мое мислење е дека тој артизам

во бугарскиот анимиран филм, сепак, сето време обработуваше едни општи, универзални теми и проблеми, актуелни во секое време, и адекватни и за консумација од страна на широката публика, исто така. Според мене, токму таквата авторска продукција е клучна за развојот на општиот културен капацитет на една држава, кога еднаш веќе ќе се разграничи авторското и уметничкото од елитистичкото. Бидејќи секое авторство е неизбежно национално – барем според својот сензибилитет, и учествува во изградувањето на општата национална културна свест. Е сега, од друга страна, е она што пречи: според мое општо мислење, ние Бугарите, а и вие Македонците, претпоставувам, како и сите Балканци општо, да речам – многу малку, ако не и воопшто – ги немаме потребниот респект и грижа спрема своето сопствено културно наследство: секој што доаѓа на културната сцена се однесува како ништо пред него да не постоело, како од него да почнува историјата. Тоа е најлошото, кога ќе се игнорира, така да се изразам, онаа започна врвца со своите претходници, и со тоа се губи секаков репер за сопствените нови достигнувања... Еве, мене навистина ми импонираше она што го видов овде кај вас, колку добро сте го средиле и заштитиле вашиот филмски фонд, па иако кај вас се работи, од една страна, за многу помал број филмови отколку кај нас во Бугарија, можам да речам, од друга страна, дека по многу нешта, вие во Македонија сте доста години понапред

од нас, во Бугарија. Затоа – да одговорам и на оној прв дел од вашето прашање – сè додека не се востановат должниот респект и интерес за зачувување и афирмација на општото културно наследство, и врз тоа да се надоградува новото, тешко дека ќе може да се зборува за една вистинска линија на развој, или за каков и да е оптимизам и перспектива...

К: Кажете ни нешто за конкретните национални обележја и авторски поетички постапки во бугарскиот анимиран филм – колку тие постојат навистина, а до колку се присутни надворешните влијанија и поетики? Како општо за анимираниот филм во Бугарија, така и конкретно за Вашиот авторски опус...

С.Д.: Како прво, секој автор си е посебен по својот менталитет, сензибилитет, исто колку што е и по својата национална припадност. Ниеден вистински автор нема да бега од своето потекло и традиција, со сите доблести и недостатоци што тие ги носат со себе. Националното секогаш проверува низ добрите дела, и тоа е нивната најдлабока и најсилна карактеристика. Се разбира, исто така е точно и тоа што секој добар автор нема да ги игнорира сите позитивни искуства и идеи однадвор, но она што е најдлабоко негово е припадноста кон една конкретна култура и менталитет. Затоа, можеби, она што во најголемиот број анимирани филмови снимени во Бугарија доминира – вклучувајќи ги и моите филмови, исто така – е поетиката на сликовно-звуч-

ковната пантомима, со минимум – ако не и сосем без – дијалози. Мојам да кажам дека тоа е најкарактеристичната поетичка определба на бугарскиот анимиран филм: артистичниот расказ во сликовно-музичка форма, каде што сторијата секогаш е повеќе визија отколку збор. Оттука, како и многу мои други колеги, јас не ја сметам за коректна актуелната светска (американско-холивудска) тенденција на анимираниот



Стојан Дуков

филм да му се приближува, дури и да го дублира, мимирира играниот филм. Анимираниот филм си има една своја посебна лексика, јазик и израз, со кои може нештата да ги прикаже сосема поинаку отколку што се тие во реалноста или, пак, сосема поинаку отколку што тоа го може играниот филм, и мислам дека тоа е и најубавото и најсилното "оружје" на анимираниот филм.

К: И, додека сме уште кај авторството, Вие по образованието и вокацијата сте, всушност, ликовен уметник... ?

С.Д.: Да, завршив Ликовна академија, со специјалност во уметничкиот плакат и постер. Тогаш сè уште не знаев дека некогаш ќе се занимавам со анимиран филм. Прво работев на разни плакати, на дизајн и карикатура. Дури подоцна почнав да работам како цртач во анимирани проекти. Тој период дури и го сметам за еден од поубавите во мојата кариера – тогаш, мое беше да го нацртам она што е потребно, и ништо друго веќе не беше моја работа ниту, пак, моја одговорност: анимацијата, монтажата, постпродукцијата – тоа веќе беше работа на режисерот... Но, набргу се покажа недостаток од режисери на анимиран филм, и јас фактички бев натеран, да не речам принуден – да се зафатам и со таа работа. Но, набргу таа работа ме обзеде сосема, па еве, ја работам и до ден-денес. Еве, до денес имам снимено 48 анимирани филмови, што и не е мала бројка за еден авторски живот, нели? Денес, јас со моите колеги од тие први генерации на режисери-аниматори, онака на шега, знаеме да кажеме како ние за анимираниот филм сме она што е Светиот синод за Православната црква... ха, ха, ха... Навистина, мора да кажам дека со мојата работа врз анимираниот филм го почувствував она вистинско авторско исполнување. Е сега, од една страна, од сите филмови што сум ги направил, има и подобри и полоши, нели, не секогаш имаш нешто навистина длабоко да ка-

жеш, а тогаш ние и лебот секојдневен со таа работа си го вадевме, така да се изразам... Но, од друга страна, пак, вака или онака, со мојата работа врз анимираниот филм повторно го открив она детското во себе, онаа незгаслива жед за игра. Со играта сè е полесно во животот. И така играјќи, секогаш е многу полесно и да се направи што било – па макар и едно високоуметничко дело... Исто така е битно и тоа што со секоја уметничка работа, авторот може да се пројави на секаков начин – како психолог, како социолог или како филозоф... Особено во анимираниот филм, мислам дека е најубаво и најблагодарно во исто време – авторот да се пројави како еден животен филозоф. Како филозоф на животот: се разбира, овде мислам на онаа филозофија на секојдневното човечко живеење. Тоа е тоа што мислам дека ми донесе најголемо исполнување во мојот авторски живот.

К: *Е, можеби затоа, како последно прашање од овој наш кус разговор, би било прашањето за тоа – кои се Вашите омилени филмови што ги сметате за Ваши врвни остварувања и кои се Вашите омилени награди што најмногу Ве радувале?*

С.Д.: Па... имам добиено некаде дваесетина награди во мојот живот како автор, и сега е нормално тоа што ми е тешко да се определам за некоја од нив, исто како што ми е тешко да се определам за некој од моите филмови... Тоа е како некоја мајка кога треба да каже кое од нејзините деца ѝ е најмило... До-

бро, ете, има некои пет-шест филма што ги сметам за нешто подобри од другите, но не можам да се определам само за еден или два... А што се однесува до наградите – е тука, видете, мене ми е особено скапоцена поканата за учество на Лондонскиот фестивал на фестивалите. Таму не се доделуваат награди, но самото учество го сметам за нешто многу престижно. Таму се прикажува најдоброто од најдобрите, за секој жанр посебно. Јас таму бев поканет со мојот филм ФЕВРУАРИ, кој доби награда и во Загреб, а и на многу други места. И ете, можеби токму тој филм, прикажан и кај вас во оваа прилика, можам да го издвојам како еден од оние мои неколку филмови што ги сметам за најдобри во мојот опус. Најмногу затоа што во него има една голема доза човечка топлина, како прво, но и затоа што не е воопшто исполитизиран, туку е некако – најкоректно човечки хуман – да речам. Тоа е токму она што, ете сега, на стари години ми станува сè појасно – дека авторот, сепак, мора да си опстои на своето, како и на своите корени и потекло; да го прифати она што е негова основа – а таа е содржана во националното, во традицијата. Ова не е празен патриотизам, туку напротив – само така тој ќе остане оригинален и голем. Обидите да се биде нов Антониони, Фелини, Дизни или Куросава – не можат да го направат авторот голем – само со своето, авторот може да израсне во голем автор.

К: *На крајот, ни останува само да Ви се благодариме за разговорот...*

С.Д.: Не, јас сакам да ви се заблагодарам вам за оваа ретка можност да дадам една ваква исцрпна и полна изјава. И, се надевам дека од сето ова што го кажавме тука – барем малку ќе биде од полза за филмските работници во нашите две земји понатаму... Ви благодарам. □

Филмографија:

- 1963 Јаболката
- 1964 Добриот почеток
Златното скривалиште
- 1965 Авантура
- 1966 Еден човек скиташе
Пат во космосот
- 1967 Куки-крепости
Трговецот со фесови
- 1968 Најстрашниот свер
Случајот Дон Кихот
- 1969 Игра
- 1970 Лажливото овчарче
- 1971 Мини ("Мини", "Миди",
"Макси")
Најцрниот глушец
- 1972 Копнежи
Жед
- 1973 Тоа е животот
- 1974 Сизиф
Шлагерот
- 1976 Анпасан
Музичка историја
- 1977 Патчето
- 1978 Февруари
- 1979 Га
Црн ли е Петар?
- 1980 Симбиоза
- 1981 Чоколадо
- 1982 Моцарт и Салиери
Слободен удар
Соло
- 1983 Реквием
Га дур
- 1984 Гатанки од кубето I, II, III
- 1986 Браво, брависимо!
Март
- 1988 Га! Га! Ура!
- 1989 Строго забрането
- 1990 Октомври
Четвртата желба
- 1993 Кучешка историја
Јадеж
- 1999 Жули

ДЕЈАН КОСАНОВИЌ

ПРЕГЛЕД НА РАЗВИТОКОТ НА КИНЕМАТОГРАФСКИТЕ ДЕЈНОСТИ ВО БОСНА И ХЕРЦЕГОВИНА 1897-1945

(ПРВ ДЕЛ)

ВОВЕД

Проучувањето на раното филмско минато и на почетоците на кинематографските дејности се разви бргу во текот на последните децении, како во светот така и во екс-југословенските земји. Особено по 1980 година, во Србија, Хрватска, Словенија, Македонија и Црна Гора се појавија голем број истражувачи од средната и помладата генерација чиешто трудови придонесоа поконкретно да се расветлат почетоците и развитокот на кинематографиите во овие краишта до крајот на Втората светска војна. Тоа е таканаречениот пионерски период, кога во овие земји немаше организира-

ни национални кинематографии. Во таа смисла, проучувањето на раната историја на Босна и Херцеговина е во задоцнување. Всушност, објавени се неколку сериозни студии и одреден број публицистички трудови, кои се занимаваат со овој пионерски период од развитокот на кинематографијата на Босна и Херцеговина, но тоа никаде не е обработено како целина на континуи-

NOVO! Kosmograph. NOVO!
Düsseldorfsko elektro-bioskopsko kazalište prispjeli će u Mostar u petak 31. o. mj., te će prirediti u subotu 1. i u nedjelju 2. travnja o. g.
u dvorani hrvatskog glasb.-pjev. društva „HRVOJE“
2 senzacionalne predstave
Na istim predstavama prikazivati će se posljednji ratni događaji na rusko-japanskom ratištu.
Početak svake predstave u 8 sati na večer.
Ulazne cene: I. mjesto K 1.60, II. K 1.20, III. 80 h. Gali-
lerijska 40 h. Djaci i vojnici plaćaju svako mjesto u pola.
Za mnogobrojni posjet moli
Ravnateljstvo.

Оглас во "Освит" (Мостар, 1.04.1905)

тет од низа настани. Овој труд има цел да ја исполни таа празнина и да ги систематизира нашите досегашни, секако сè уште нецелосни знаења за развитокот на филмските дејности во Босна и Херцеговина за конкретниот период. Од друга страна, искрено се надевам дека тоа ќе биде поттик за некои млади истражувачи да ја продолжат работата на проучувањето на почетоците на кинематографските дејности во Босна и Херцеговина, за да го прошират и продлабочат она што претходните генерации (тука се вклучувам и себеси) тукушто го начнаа.

Босна и Херцеговина, **како географски простор** што го обработува оваа книга, приближно одговара на просторот на денешната Република Босна и Херцеговина, односно на Социјалистичката Република БиХ, во рамките на некогашната СФР Југославија. Тоа делумно се совпаѓа со Босна и Херцеговина во рамките на Австроунгарската монархија. Во текот на **историскиот период** што го обработува овој труд, од 1897 до 1945 година, Босна и Херцеговина била составен дел на повеќе различни државно-политички структури, што непосредно или посредно го условувало развитокот на кинематографските дејности на нејзина територија. Од почетокот на периодот што го разгледуваме (1897) до крајот на 1918 година, Босна и Херцеговина била во составот на Австроунгарската монархија. До 1908 година била само номинално под австроунгарска окупација и административна управа, со мандат добиен на Берлинскиот конгрес во 1878 година, а од анексијата во октомври 1908 па до распаѓањето на монархијата во 1918 и како нејзин составен дел. Од крајот на 1918 до април 1941, Босна и Херцеговина е дел од Кралството на Србите, Хрватите и Словенците, која од 1929 е преименувана во Кралство Југославија, но не како единствена територија Босна и Херцеговина, туку поделена меѓу повеќе бановини, од кои некои опфаќале и територии на други југословенски краишта (Дринската, Приморската и Врбаската бановина). По априлската војна во 1941 и крајот на Кралството Југославија, окупаторите ја поделија Босна и Херцеговина на интересни сфери за Германија (северниот дел) и Италија (јужниот дел). Со цел да ја зајакнат Независна Држава Хрватска, окупаторите се договорија територијата на Босна и Херцеговина административно да ја вклучат во составот на новосоздадената држава, па поради тоа во поважните градови имаа свои гарнизони. По падот на Италија, во септември 1943, контролата на севкупната територија на БиХ ја презедоа Германците. Меѓутоа, не треба да се заборава дека на територијата на Босна и Херцеговина во текот на целиот период од 1941 до 1945, борбата против окупаторот и неговите домашни помагачи беше најинтензивна, а секако и тоа дека слободната територија што ја контролираа партизаните, односно Народноослободителната војска на Југославија, во разни периоди, опфаќала и голем дел од Босна и Херцеговина. Воениот период на филмските активности во Босна и Херцеговина (и во Југославија), кој го обработуваме, се завршува кон крајот на месецот јуни 1945 година, кога е расформирана Филмската секција на Врховниот штаб на

Објавено во
"Сараевски лист"
(30.07.1897)

Едисонов кинематограф. У уторак навечер покажао је подузетник Куријел у циркусу нешто сè свијем ново за Сарајево, напие један од новијих изума ампипалнога Едисова т. зв. кинематограф. То је електрична машина, која пријамне фотографичне снимке најпрецизније понавља као живе слике, на којима се ljudi и животиња крећу као у животу. Ти живи призори фотографисани су на кожним конадинама, који се пакоде у хоризонтално затвореној кутији, па окомото излазе из ње и на тај начин се репродукују у природној величини и зачудном брзином на затору позориште. Тај генијално смислени апарат може у једној секунди да ухвати 15 фотографичних снимка, по томе у минути 900 снимка. Сликe, које електрични апарат баца на затор позориште, виде се у природној величини са свјема покретима дотичних особа. На пр. види се друштво, које се живахно карта за столом, дједа која се играју прескока, дјевојчице које гвајају по плиткој морској води, јахач на коњу, који се пропиње и рита стражним ногама, два атлета, како се крау и меѓуособно обарају, читав поз железнице, како долази на станицу, а путници излазе из вагона са осталим метежем на једној станици. Све су то слике чисто живе на очима. Заста зачудан, генијалан изум, који извиза дивљење и извршно велико допаѓање. Иста подузетник приказује још и друге в слике слике из огромног великог (микроскопа) и из мртве камере (laterna magica), што је мање више познато. Но кинематограф је по себи тако занимива новина, да ју је заста вриједно видјети, те препоручујемо нашој публици, да не пропусти ове занимиве представе са кинематографом.

НОВ И ПОЈ (односно во првите денови на јули, кога е формирано новото филмско претпријатие на Демократска Федеративна Југославија, кое ги презело сите филмски активности во земјата).

Овој труд произлезе од големиот број написи - коментирани филмографии и други слични текстови - што ги напишав за сараевското списание *Синеаст* во текот на неколкуте последни години. Уредникот на тоа списание г. Асаф Цаниќ предложи филмографиите да се објават како целина пред која ќе има вовед, па така, благодарение на неговата иницијатива, е создаден овој труд, кој ќе се појави и како книга.

ПЕРИОД ОД 1897 ДО 1914 ГОДИНА

Сакајќи по 1878 година што поуспешно да ја интегрира „привремено окупираната“ Босна и Херцеговина во рамките на своето царство (а во 1908

тоа е направено и административно со анексијата во 1908), Австроунгарија кон крајот на XIX век многу направи за развојот на комуникациите и материјалната култура од европски тип во дотогаш заостанатата Босна и Херцеговина, периферна провинција на Османлиското царство. Крајна цел била што поцелосна експлоатација на националните богатства и политичко угнетување на населението. Меѓу другото, напливот на влијанијата од Запад доведе до развиток на нови облици на културно-забавниот живот, пред сè во градските средини. Така, неполни две години по првото прикажување во Париз, подвижните слики се појавија во Сараево.

ПРВАТА ФИЛМСКА ПРОЕКЦИЈА ВО БОСНА И ХЕРЦЕГОВИНА

Првата филмска проекција на територијата на Босна и Херцеговина е одржана во **Сараево** во вторник, 27 јули 1897 година и тој настан би можеле да го прифатиме како почеток на кинематографските дејности кај нас. Според податоците од тогашниот дневен печат знаеме дека проекциите се одржувани во постојаната циркуска зграда (тогаш дрвена барака) поради која и плоштадот е наречен Циркуски плоштад, каде што вообичаено се прикажувале и други патувачки атракции во Сараево (денес тоа е плоштадот со паркот пред зградата на Претседателството на Босна и Херцеговина, кон брегот на Миљацка). Иако во печатот проекциите се рекламирани како прикажување на кинематографот на Едисон, програмата се состоела од десетина филмови на браќата **Лимиер**. Жителите на Сараево, покрај другите, ги виделе и филмовите: ПАРТИЈА КАРТИ (PARTIE D'ECARTE), ВЛЕГУВАЊЕТО НА ВОЗОТ ВО ЖЕЛЕЗНИЧКАТА СТАНИЦА (ARRIVEE D'UN TRAIN EN GARE) и ГРАДИНАРСКАТА СЦЕНА СО ВЕДАР ХУМОР (така во програмата бил наречен филмот ПОЛИЕНИОТ ПОЛИВАЧ, со оригиналниот наслов ARROSEUR EST AROSE). Проекциите ги организирал сопственикот на патувачкиот кинематограф **Анцело Куриел**¹ од Трст со своите соработници. Тој во 1896 и 1897 прикажувал филмови во Трст, Пула, Целје, Марибор, Опатија, Задар, Шибеник и Сараево. Прикажувањето на филмовите во Сараево траело 13 дена, од 27 јули до 8 август 1897, а нема податоци - иако не треба да се

Објавено во
"Bosnische Post"
(Сараево,
13.07.1907)



ракции во Сараево (денес тоа е плоштадот со паркот пред зградата на Претседателството на Босна и Херцеговина, кон брегот на Миљацка). Иако во печатот проекциите се рекламирани како прикажување на кинематографот на Едисон, програмата се состоела од десетина филмови на браќата **Лимиер**. Жителите на Сараево, покрај другите, ги виделе и филмовите: ПАРТИЈА КАРТИ (PARTIE D'ECARTE), ВЛЕГУВАЊЕТО НА ВОЗОТ ВО ЖЕЛЕЗНИЧКАТА СТАНИЦА (ARRIVEE D'UN TRAIN EN GARE) и ГРАДИНАРСКАТА СЦЕНА СО ВЕДАР ХУМОР (така во програмата бил наречен филмот ПОЛИЕНИОТ ПОЛИВАЧ, со оригиналниот наслов ARROSEUR EST AROSE). Проекциите ги организирал сопственикот на патувачкиот кинематограф **Анцело Куриел**¹ од Трст со своите соработници. Тој во 1896 и 1897 прикажувал филмови во Трст, Пула, Целје, Марибор, Опатија, Задар, Шибеник и Сараево. Прикажувањето на филмовите во Сараево траело 13 дена, од 27 јули до 8 август 1897, а нема податоци - иако не треба да се

исклучи таа можност - истата програма по Сараево да е прикажана во уште некој град на Босна и Херцеговина.

Засега има малку познати и проверени податоци за првата филмска проекција во другите градови на Босна и Херцеговина. Патувачкиот прикажувач **Константин Дрндарски**, според неговото кажување, прикажувал филмови во 1899 година во **Бијељина** и во уште некои места на (источна?) Босна². Во **Мостар** во октомври 1900 гостувал *Рајскиот театар - најголемото претпријатие за фантастични знаменитости*, па се претпоставува дека во рамките на неговата програма се прикажувани и подвижни слики³, но тоа не може со сигурност да се потврди. За другите градови сè до половината на првата деценија од XX век нема никакви податоци за филмски проекции, иако е логично да се мисли дека многуте патувачки кинематографи чиишто гостувања се забележани во Сараево, за време на своето доаѓање и заминување од главниот град на Босна и Херцеговина, ги прикажувале филмовите и во другите поголеми места. Најверојатно, понатамошните истражувања, пред сè на архивските документи (бидејќи достапниот печат е главно обработен), ќе ги дополнително нашите сознанија за овој почетен период и за првите филмски проекции кај нас.

ПАТУВАЧКИТЕ И ПОЛУПОСТОЈАНИТЕ КИНЕМАТОГРАФИ ВО БОСНА И ХЕРЦЕГОВИНА

Патувачките кинематографи во текот на првата деценија од развитокот на кинематографијата во светот (период меѓу 1896-1905) биле единствен начин за прикажување филмови, што многу бргу го предизвикало сè поголемо интересирање на гледачите за филмот како средство за масовна комуникација и забава. Од тоа произлезе, најпрво во поразвиените градски средини, отворање на постојани кинематографи, кои како нов и порентабилен облик за експлоатација на филмовите постепено ги потиснувале патувачките прикажувачи, па така тие, во годините пред Првата светска војна, со некои исклучоци, наполно исчезнаа. Сопственици на патувачките кинематографи, кои дејствувале во југословенските земји, повеќето беа странци, најчесто луѓе што и пред тоа прикажувале разни видови патувачки атракции. Во Босна и Херцеговина, најмногубројни беа оние што доаѓаа од другите делови на Австроунгарската монархија, но исто така и од Италија и Германија. *Полупостојаните кинематографи* претставуваа преоден облик меѓу патувачките и постојаните кинематографи. Најчесто, патувачкиот кинематограф се задржувал во некое поголемо место повеќе месеци, па и цела година, работејќи во сопствениот шатор, во специјално за оваа цел изградена дрвена барака или во, земена под наем, просторија од некој хотел или кафеана. Често се случувало, поради впечатокот за успешно работење, сопственикот на хотелот или кафеаната да го преземе ваквиот кинематограф и да го претвори во постојан. Затоа понекогаш е тешко да се заклучи кога ваквиот полупостојан кинематограф станувал постојан. Во периодот од првата филмска проекција во Сараево во 1907 до 1914 година, на територијата на Босна и Херцеговина засега се регистрирани 33 патувачки и полупостојани кинематографи.

Ние тука одделно ќе споменеме само некои од патувачките прикажувачи што престојувале во босанскохерцеговските градови. Во **Сараево** веќе во декември 1897 година **Андреј Злински**, по народност Словак, кој живеел во Будимпешта, прикажувал филмови во просториите на „*Поранешната кафеана Империјал на Апеловиот Брег*“. Тој, пред доаѓањето во Босна, прикажувал филмови во Будимпешта, Сегедин и Суботица. Еден од позначајните средноевропски патувачки прикажувачи **Франц Јозеф Езер**

гостувал во Сараево со својот *Едисонов театар* од половината на октомври до почетокот на ноември 1898 година. Филмовите ги прикажувал во една зграда на Цемалуша, а на една од проекциите присуствувал и австрискиот претставник за БиХ г-дин **Апел**. Езер е значаен и по тоа што снимал и прикажувал таканаречени локални филмови, за што подоцна ќе биде повеќе кажано. Во мај 1906 на Циркускиот плоштад го поставил својот шатор *Гранд Електробиоскоп*, еден од најголемите патувачки кинематографи во Средна Европа, сопственост на Австриецот **Јохан Бахмаер**. Нецелосно идентификуваниот кинематограф *Едисон* (тоа било често име на патувачките кинематографи, што ја отежнува идентификацијата) прикажувал филмови во август таа иста 1906 година во свечената сала на Народниот дом во Сараево (сегашниот Народен театар). И овој кинематограф прикажал еден *локален* филм, за што, исто така, подоцна ќе биде кажано нешто повеќе. Во сиданата театарско-циркуска зграда, која била изградена на Циркускиот плоштад (на местото на поранешна дрвена барака), во јануари 1908 гостувал *Вивандофон кинематограф со слики што зборуваат и пеат*, на непознат сопственик. Во текот на првата деценија од XX век се патентирани повеќе различни системи за прикажување филмови озвучени со помош на фонограф: *Патефон*, *Хрономегафон Гомон*, *Вивафонот на Едисон* и други. Најверојатно во Сараево е прикажувано со последниов. Во Сараево, во 1906 и 1907 престојувал и одржувал проекции *Гранд електробиоскоп Голер*, чиј сопственик била вдовицата **Марија Голер**. Од 1910 до 1912, овој кинематограф се сместил на Циркускиот плоштад, во сопствен шатор, како заедничка сопственост на **Марија Голер** и некој **Дракулиќ**. Сопствениците во 1910 сакале да го продадат *Гранд електробиоскопот*, а објавениот оглас во виенскиот стручен печат ни дава повеќе податоци за овој „најубав патувачки биоскоп во Австроунгарија“: широчината на фасадата е 30 метри, длабочината 10 метри, фасадата е во резба, оргулитите се долги 6 метри, електрогенераторот има 40 коњски сили, 20 лампи, 800 светилки, салонска кола долга 9,5 метри, кола за опрема долга 7 метри, кола за шаторот и резерви од 20 000 метри филм⁴. Продавањето, најверојатно, не било успешно, па овој кинематограф продолжил да работи како трет постојан сараевски кинематограф под името *Голеров ројал биограф (Goller's the Royal Biograph)* сè до 27 ноември 1912, кога изгорел по последната вечерна претстава. Бидејќи немал платено осигурување, сопствениците претрпеле штета од околу 60.000 круни. Во **Мостар**, од крајот на април па до 10 мај 1903 година, гостувал големиот *Електро-биоскоп театар* на **Карел (Драгутин) Лифка**. Карел Лифка и неговиот брат **Александар** (подоцна значаен пионер на филмот во Суботица), инаку синови на патувачки прикажувачи, заеднички во Трст 1902 година изградиле патувачки кинематограф и со него во таа и во следните години прикажувале филмови во Трст, Австрија, Словенија, Хрватска, Војводина, Србија и Босна и Херцеговина. Кинематографот се состоел од голем шатор, електрогенератор придвижуван од парна локомотива, повеќебојно осветлување, механички оргули и неколку циркуски коли за пренесување на опремата. По Мостар, овој кинематограф во половината на мај 1903 го подигнал својот шатор на Циркускиот плоштад во Сараево. Во Мостар на 1 и 2 април 1905 гостувал *Космограф - електробиоскопски театар* од Дизелдорф и прикажувал филмови во салата на Хрватското музичко-пејачко друштво „Хрвоје“, а во летото истата година свој шатор во Мостар подигнал *Патувачки кинематограф* со непознато име, но останал усниот податок дека сопственичката била една вдовица, која ја нарекувале „Виенчанка“ (можеби станува збор за **Марија Голер**). Како помошник, таа го ангажирала мостарскиот електромеханичар **Антон Тиберио**, италијански доселеник, кој во следната 1906 година во Мостар го

отворил својот прв *Кинематограф Тиберио* и прикажувал филмови во просториите на Здружението на муслиманските занаетчи *„Ittihad“*. Тиберио својата дејност ја продолжил и во 1907, менувајќи ги просториите каде што го одржувал претставите, а во 1908 отворил летно кино што го нарекол *Еден парк*. Во **Трбиње** во 1910 е забележана работата на патувачкиот или полупостојаниот кинематограф *Биограф Гигант* (*The Biograph Gigant*) на непознат сопственик. И покрај звучното име, веројатно се работело за некој поскромен патувачки прикажувач, кој поседувал апаратура за проекции и одреден број филмови како резервен фонд, а работел во простории под наем. Еден исто така неидентификуван *Патувачки кинематограф* во 1910 година прикажувал филмови во **Бихаќ** (според сеќавањата на некои граѓани од овој град). Во **Бијељина** (исто така според сеќавањето на некои граѓани), во истата 1910 година еден неидентификуван *Патувачки кинематограф*, чиј сопственик бил Австриец, го подигнал својот шатор со дрвени клупи во дворот на хотелот „Дрина“.

Последните патувачки, односно полупостојани кинематографи се забележани во Сараево 1913 година. Во салата на Народниот дом, од 19 јули 1913 прикажувал свои филмови нецелосно идентификуваниот како *Кино Интернационал*. Улога во организацијата на гостувањето на овој кинематограф можеби имала и Социјалдемократската партија на Босна и Херцеговина, земајќи го предвид фактот дека социјалистичкиот лист „Глас на слободата“ го рекламирал овој кинематограф, потенцирајќи дека *„организираните работници“* имаат попуст при купувањето билети. Во бавчата на кафеаната „Мостар“, на крајбрежното шеталиште, во август 1913 година прикажувал филмови летниот кинематограф *Ројал Биограф* (*The Royal Biograf*), а неговиот сопственик не е познат. Најверојатно, сопственикот на кафеаната **Марко Катиќ** ангажирал некој патувачки кинематограф за летната сезона и така го отворил своето, во тоа лето во Сараево, популарното *Кино на Катиќ*. Катиќ еден дел од гледалиштето го преградил за да им овозможи и на муслиманските жени да гледаат филмови.

Репертоарот на патувачките кинематографи, кој ни е делумно познат, одговара на стандардниот филмски репертоар што го прикажувале патувачките прикажувачи по земјите на Австроунгарската монархија и Средна Европа. Најнапред, до и околу 1900 година тоа претежно биле француски филмови во производство на **браќа-та Лимиер**, каков што бил случајот во Сараево, во јули 1897 година. Програмата се состоела од десетина кратки филмови, најмногу од доку-

Sarajevo, Zirkusplatz, Hauptfront am Quai.
Neuesten verbessertes Modell 1906.
J. BACHMAIER

Grand Elektro-Bioskop

Theater lebender Kolossal-Darstellungen,
welche mit dem neuesten verbesserten und vollkommen
flimmerfreien Apparate Edison-Modell 1906 in Le-
bensgrösse gezeigt werden. Das Programm ist nur aus den
allerneuesten und Sensations-Aufnahmen zusammengestellt.
Täglich Vorstellungen um 6, 7, 8, 9 Uhr
abends, an Sonn- und Feiertagen um 2, 3, 4,
5, 6, 7, 8, 9 Uhr abends.

7. Programm:

1. Die Straussensucht.
Eine grossartig gelungene Original-Aufnahme welche
das Leben und Treiben auf einer Straussensucht-An-
stalt in Afrika darstellt.
- 2-8. Paris aus der Vogelschau!
Hochoriginelle und komische Handlung eines Pro-
fessors welcher mit dem Fernrohr Paris betrachtet
und viele gelungenen Sachen entdeckt.
- 9-11. Verschwörung und Attentate in Rus-
land auf den Grossfürsten Wladimir (Neu
und aktuell).
- 12-16. Der grosse Stierkampf zu Madrid.
Einzige existierende Original-Aufnahme die in diesen
Genre existiert.
- 17-19. Plötzliche Erzeugung. (Hochkomisch).
- 20 22 Wenn die Herrschaft ausgegangen ist.
Herr und Frau führt ins Theater und alle Dienst-
boten unterhalten sich köstlich auf Kosten der
Herrschaft.
- 23 Das verzauberte Haus (Grosser Lacherfolg).
- 24 Die Beichte (Hochkomisch).
- 25 Die verärrischen Flecken (Grosser Lach-
erfolg).
- 26-30 Die lebenden Blumen.
kolloriert die schönste Aufnahme die wir auf diesem
Gebiete erhalten konnten.

Programm-Änderungen vorbehalten.
Jede Woche Samstag neues Programm.
Jeden Montag, Mittwoch, und Freitag,
Pariser-Sensations-Herrenabende.
Eintrittspreise: I. Platz 70 h. II. Platz 50 h. III. Platz
30 h. Kinder und Militär vom Feldweibel
abwärts zahlen am I. Platz 50 h. II. Platz 30 h.
Um recht zahlreichen Besuch bittet
J. Bachmaier, Besitzer.

"Bosnische Post"
(Сараево,
8.05.1906)

ментарен карактер, кои се најавувани како филмови од *природа*. По 1900 година, постепено се појавуваат сè поголем број играни, но кратки филмови. Подоцна должината на играните филмови расте и нивниот тематски спектар се шири, но на репертоарот постојано остануваат кратките филмски комедии (шеги). И документарните филмови тематски се раздвојуваат на: филмски журнари, поучни (образовни) филмови, патописи и документарни филмови за природата. Должината на траењето на филмската претстава расте - од првите проекции од 15-20 минути, до големи двочасовни, па и подолги (со паузите). Структурата на стандардната кинематографска

претстава кон крајот на првата деценија од XX век била приближно ваква: журнал - поучен филм - од природата (еден или два филма) - игран филм (историска тема, современа драма, адаптација на некое литературно дело) - и на крајот, кратка шега. Патувачките кинематографи ги менувале програмите на секои два-три дена, а некои филмови се повторувале по барање на гледачите. На пример, ќе наброиме некои наслови на филмови што ги прикажувале патувачките кинематографи во Босна и Херцеговина (без детални филмографски податоци). Во Мостар 1903 година, *Електро-биоскопот* на Драгутин Лифка прикажувал, покрај многу други филмови, **БОРБА НА БИКОВИ ВО МАДРИД**, **НАЈБРИОТ АМЕРИКАНСКИ ВОЗ**, **ИНДИЈАНСКИ ТАНЦ**, **ПРИКАЗНИ ОД ИЛЈАДА И ЕДНА НОЌ** (во 45 слики) и актуелноста - **КНЕГИЊАТА ЛУЈЗА ОД САКСОНИЈА СО ГРОФОТ ДЕ ЖАРИНОМ**, репортажа снимена во Женева каде што саксонската кнегиња со кралска крв побегнала со љубовникот, благородник од многу пониско потекло. Во Сараево во 1906, *Гранд електробиоскопот* на Бахмаер, покрај десетина други, ги прикажал и филмовите: **ЕДНА КАРНЕВАЛСКА НОЌ**, **ОЧАЈОТ НА ЕДЕН ОСТАВЕН**, **КОМЕДИИТЕ КЛАДЕЊЕ И ТАА ОБЛЕЧЕ ПАНТАЛОНИ** итн. Во истата година во Сараево, *Кинематографот Едисон* прикажал околу четириесет филма, меѓу кои и комедиите: **ДЕСЕТ ЖЕНИ ЗА ЕДЕН МАЖ**, **ВОЈНИЧКА НЕДЕЛА**, историските **СЦЕНИ ОД ПАЛАТАТА НА КРАЛОТ ЛУЈ**

XIV, поучниот филм **АЛКОХОЛ И ТУБЕРКУЛОЗАТА (ПРИМЕР ЗА ПИЈАНИЦИТЕ)**, документарниот **ЖИВОТ ВО РУДНИК** итн. Цената на билетите била достапна и за пошироките слоеви на гледачи - најскапото прво место чинело 70 до 80 хелери, потоа второто место 50 хелери, па до најевтиното од 20 хелери, а тоа најчесто била цената на билетите за децата и војниците. Се разбира, цените варираше во зависност од категоријата на кинематографот. Во Босна и Херцеговина е забележан пропорционално мал број *париски вечери*, односно *претстави само за мажи*, какви што одржувале некои патувачки кинематографи. Така, *Гранд електробиоскоп* на **Бахмаер**

OD 19. JULA DNEVNO
BIOSKOP „INTERNACIONAL“ DRU-
ŠTVENOG DOMA (VEREINSHAUSA)

NAJVEĆE KINEMATOGRAFSKO PODUZEĆE —
 :: :: BEZ TRZANJA. :: ::

UGODNA SJEDALA, DOBRE
 :: :: **VENTILACIJE.** :: ::

DNEVNO PREDSTAVE OD 7, 8 I 9 SATI NA
 VEĆE: NEDJELJOM OD 3 SATA POPODNE
 :: :: SVAKI SAT. :: ::

SVAKA TRI DANA NOV PROGRAM.

OVO PODUZEĆE DAJE ORGA-
NIZOVANIM RADNICIMA PO-
PUST.

POPUSTNE SE KARTE DOBIJU U PREDPRO-
 DAJI KOD UPRAVITELJA DOMA I NA KASI U
 VEREINSHAUSU UZ POKAZANJE LEGITIMACIJE
 :: :: DA JE ČLAN ORGANIZACIJE. :: ::

ZA MNOGOBROJNI POSJET MOLİ
DIREKCIJA.

Оглас во "Глас
 слободе"
 (Сараево,
 17.07.1913)

објавувал дека секој понеделник, среда и петок одржува *сензационални париски вечери за господата*, секогаш со поскапи билети. Проекциите на немите филмови во патувачките кинематографи биле проследени со музика. Понекогаш, во помалите кинематографи само со фонограф, додека големите патувачки претпријатија ангажирале музичари, помали состави, а понекогаш и цел (воен или цивилен) оркестар.

Податоците за репертоарот се сочувани, пред сè, поради рекламните огласи во дневниот печат, кои ги објавувале поголемите кинематографи додека гостувале во градовите (Сараево, Мостар) каде што излегувале дневни и неделни весници. Во архивите, секако, постојат и пријави за репертоарот што патувачките прикажувачи морале да ги дадат кај полициската власт (понекогаш бил приложен и плакат или проспект), но оваа граѓа во Босна и Херцеговина засега не е проучена.

Убеден сум дека бројот на патувачките кинематографи, односно на нивните претстави на територијата на Босна и Херцеговина до 1914 година бил далеку поголем отколку што ни е нам денес познат. За жал, работата на патувачките кинематографи во овој период оставила малку траги. Дневниот или периодичниот печат ги следел збиднувањата во поголемите гра-

Uprava Imperial-Kino pozorišta javlja radništvu da će se kine-
matografski snimljena **povorka**

Proslave 1. maja u Sarajevu

dne 16., 17., 18. i 19. maja u Imperja'-Kino-kazalište prikazivati.

Osim toga

„Izmegju mržnje i ljubavi“

izvanredno dirljiva dra-
ma iz života u 6 činova,

izvedena po najglasovitim umjetnicima tvornice Cinca u Rimu.

PREDOBJAVA!

od 19. maja

„Plavi miš“

Ulazne karte za organizovane radnike (popustne karte) mogu se dobiti u administraciji
„Glasa Slobode“ i kod gostioničara u domu Gjorgje Rakića.

дови, па и тогаш гостувањата на патувачките кинематографи не биле секогаш во центарот на вниманието, па затоа и не биле секогаш забележани. Локален печат, кој би го следел општествениот живот во помалите градови, не постоел, па така не се сочувани податоци за најраните филмски проекции во помалите места. Од друга страна, постои архивска граѓа во забележителен обем, но таа не е систематски и целосно истражувана, така што идните истражувачи, сепак, ќе можат да најдат одговори на многу прашања, кои нашите досегашни проучувања само ги поставија. За работата на патувачките прикажувачи сигурно постојат документи во бирократски педантната австроунгарска администрација, во фондовите на управната, полициската, стопанската и судската власт. Значи, сè уште има историски извори што се на располагање - недостасуваат истражувачи.

"Глас слобода"
(Сараево,
15.05.1914)

ОТВОРАЊЕ НА ПОСТОЈАНИ КИНЕМАТОГРАФИ ВО БОСНА И ХЕРЦЕГОВИНА

Првиот постојан кинематограф на територијата на Босна и Херцеговина е отворен во **Сараево** во декември 1907 година. Бил наречен *Едисон*

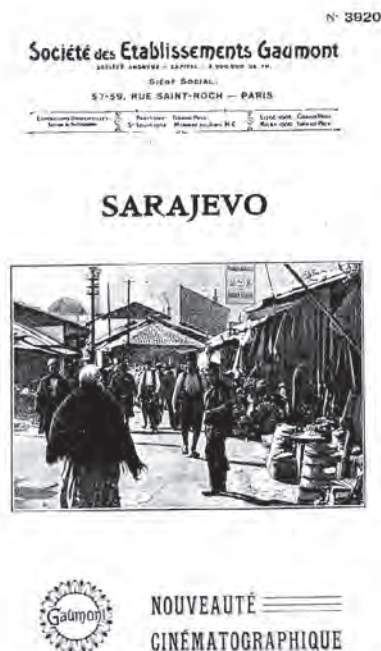
американ биоскоп или, почесто и пократко, само *Едисон*. Кинематографот на аголот од улиците „Тубеговиќ“ и „Џемалуша“, во наменски адаптиран локал, го отворил Италијанецот **Џовани Фабрис**. Локалот бил добро среден и приспособен за потребите на прикажувањето филмови, за што особено поволно пишувал и печатот: „...Апаратот за проекции е така сместен што сите гледачи - и покрај големите дамски шапки - можат убаво да го видат платното“. Било објавувано дека во кинематографот чекалната и салата се загреваат. Најмногу се прикажувани француските филмови во производство на претпријатието „Браќа Пате“, а сараевските весници „Хрватски дневник“ и „Bosnische Post“⁵ речиси редовно објавувале огласи со програмата на кинематографот. Кон крајот на март 1911 година, по последната вечерна претстава, овој најстар сараевски постојан кинематограф изгорел до темел, а киноапаратот Антонио Гаспарини е тешко повреден додека го гаснел пожарот. Подоцна, ширум Босна и Херцеговина се собирани прилози за семејството Фабрис и повредениот Гаспарини. Во почетокот на август 1910 година, во дрвената барака на Циркускиот плоштад започнал со работа и вториот постојан сараевски кинематограф - Електро-театар Тауматограф (Elektro-Theater Thaumato-graph), кој скратено е нарекуван само Тауматограф. Прв сопственик на овој кинематограф бил **Георг Грич**, кој подоцна отворил кино во Травник. „Тауматограф“ е патентирано име за проекторот што го конструирал пионерот на германскиот филм **Оскар Местер**. Веројатно, постоела некаква врска меѓу неговото претпријатие и овој сараевски кинематограф, кој најчесто прикажувал германски филмови. *Тауматограф* во сопствената механичарска работилница поправал кинопроектори на други прикажувачи, а исто така продавал и изнајмувал филмови, па може да се каже дека тој бил првиот филмски дистрибутер во Босна и Херцеговина. Во виенскиот стручен филмски печат, *Тауматограф* преку оглас бара да купи „пикантни филмови и добри пикантери“⁶, што значи дека организирал и *париски вечери - само за господа*. Не треба да се заборава дека во исто време (1910-1912), на Циркускиот плоштад филмови прикажувал и полупостојаниот *Голеров ројал биограф*, за кој можеме да речеме дека, всушност, бил третиот постојан сараевски кинематограф. На 21 септември 1912 година во Сараево, во улицата „Сахтијануша 19“ (денес „Мис Ирби 2“), свечено и со голема претходна реклама е отворено киното *Аполо* во посебна, наменски градена зграда за кинематограф, прва од тој вид во Босна и Херцеговина. Сопственик бил сараевскиот претприемач и градежник **Алберт Мец**. Зградата била изградена во стилот на сецесијата, според примерот на кинематографите градени тогаш ширум Европа. Бидејќи Мец бил тешко болен, проектот според неговите упатства го направиле архитектите **Хубер** и **Кунц** од Грац, а внатрешната декорација ја проектирале **Јунг** и **Рус** од Виена. Салата имала 600 места, ложи во партерот и на балконот, вентилација и централно греење, а печатот го најавил отворањето на киното како „кинематограф со најелегантен ентериер во монархијата“⁷. И од тој ден, па сè до денес, намената и функцијата на оваа зграда не се менувани, освен што пет децении потоа, во 1945, кинематографот е наречен *Партизан*, а не толку одамна му е вратено старото име. Партнер на Мец во кинематографот била неговата сестра **Паулина Валиќ**, а управник бил нејзиниот син **Антун Валиќ**, за кого во печатот тогаш пишувало „...дека го изучил занаетот во Виена и дека го положил испитот...“. Тој потоа започнал да снима филмови и станал првиот домашен пионер на филмот во Босна и Херцеговина (за што подоцна ќе стане збор). Во 1913 година, во Сараево се отворени уште два постојани кинематографа: *Корзо* и *Империјал*. Киното *Корзо* е отворено во месец јуни во адаптираните простории на улица „Џуковиќ“ (денес „Алипашина улица“) и имал

околу 250 места. Во печатот е пофално пишувано за уредувањето на локалот, а за време на свеченото отворање е прикажан рускиот филм ЖИВИ-ОТ ТРУП, снимен според делото на Лав Толстој. Кинематографот *Имperiјал* е отворен на 3 октомври 1913 година во универзалната сала на тогаш новата палата на Хрватското друштво за помагање на ученици и калфи „Напредок“ (наречена Палатата на Напредок) во улицата „Џемалуша“ (денес „Маршал Тито 56“). Салата имала 600 седишта пресвлучени со црвен сомот. Во почетокот била наменета за театарски претстави, но набргу им е изнајмена на сопствениците на киното *Аполо*, кои таму го отвориле својот втор кинематограф наречен *Имperiјал*. Алберт Мец во меѓувреме починал, па работите ги воделе неговиот брат Карл, сестрата Паулина и внукот Антун Валиќ, кој бил управник и на овој втор семеен кинематограф. Во оваа сала од 1913 година постојано се прикажуваат филмови, а во 1945 година кинематографот е преименуван во *Романија*.

Сопственикот на првиот постојан кинематограф во **Мостар** бил веќе споменатиот Антон Тиберио. Како што видовме, тој во 1905 година се заинтересирал за прикажување филмови, па од 1906 повремено организирал филмски проекции, прво во својот *Кинематограф Тиберио*, кој во почетокот работел во различни простории (1906-1907), а потоа во паркот спроти железничката станица отворил полупостојано летно кино *Еден Парк*, за потоа во 1909 година, во посебна дрвена барака на брегот на Неретва, да отвори свој постојан *Royal Kinematograf*. Во 1911 година, со уште двајца ортаци, го отворил постојаниот *Кинематограф Уранија* во зграда од тврд материјал, изградена за одржување различни приредби. Салата имала 300 места, мала бина и парно греење. Кинематографот подоцна го сменил името во *Централ* (од 1913 до 1941), а Тиберио сè до пред Втората светска војна се занимавал со прикажување филмови. Во **Тузла** околу 1909 година е отворен првиот постојан кинематограф Корзо, кој прикажувал филмови прво во шаторот покрај хотелот „Бристол“, потоа во дрвена барака направена на истото место. Сопственичка на кинематографот била **Марија Дилни**, наводно Италијанка, која во Тузла ја нарекувале „Фрау Дилни“, па според неа и кинематографот го нарекле **Кино Дилни**. Меѓутоа, во архивските материјали се сретнува името **Ана Дилаг**, што е веројатно вистинското име на „Фрау Дилни“. Оваа барака изгорела за време на Првата светска војна. Вториот постојан кинематограф во Тузла - *Колосеум* - го отворил трговецот Петар-Перо Јовановиќ во својата новоизградена деловно-станбена зграда, чиј еден дел бил предвиден за кинематограф. Работите околу прикажувањето на филмовите ги вршел неговиот син Михајло-Мишко, еден од организаторите на сараевскиот атентат, кој поради тоа бил осуден на смрт и погубен во февруари 1915 година. Во **Босански Брод** од 1910 до 1912 работел постојаниот *Кинематограф* (точното име, доколку го имал, не е познато), чиј сопственик бил **Рудолф Фогл**. Овој кинематограф изгорел на 14 октомври 1912 година. Во **Бјељина** во 1915 година, во една просторија на хотелот „Дрина“, работел постојан кинематограф, чиј сопственик бил **Јакоб Брајтвизер**.

Програмата на постојаните кинематографи во Босна и Херцеговина не се разликувала од вооби-

Насловна
страница на
Гомоновиот
билтен



чаениот репертоар во другите делови на Австроунгарската монархија, бидејќи филмовите се носени, односно изнајмувани најчесто од Виена и Будимпешта (понекогаш преку Загреб). Структурата на програмата се менувала постепено. Покрај филмските журнари и документарните филмови, централното место го преземаат играните филмови. Доминирале остварувањата од француско производство (браќата Пате, Гомон, Еклер), но по 1910 година, сè повеќе се појавуваат и австриски, германски, унгарски, италијански, па и руски филмови. Во огласите на дневниот печат се сочувани податоци за тоа кои филмови се прикажувани и како се рекламирани. Популарните ѕвезди на немиот филм ја привлекувале и босанскохерцеговската публика - **Макс Линдер**, **Аста Нилсен**, **Хени Портен**, **Алберт Басерман**, **Лида Борели** и многу други, па нивните имиња се споменуваат во огласите. Претставите вообичаено траеле по два часа, се одржувале по неколку претстави дневно, цената на билетите во поголемите (сараевски) кинематографи се движела од 40 хелера до 1,5 круна. Речиси во сите кинематографи, проекциите на филмовите биле проследени со музика - воени оркестри (гарнизонска музика) со кои, со дозвола на воената власт, бил склучуван посебен договор, како и помали состави од локални музичари, а понекогаш и само пијанисти. Поскромните кинематографи за музичка придружба го користеле фонографот. Посебни претстави се одржувани за школската младина и децата (со пониска цена на билетите), а некои кинематографи во подоцнежните вечерни часови организирале претстави „само за господа“. Натписите во филмовите биле претежно на германски јазик, што понекогаш предизвикувало реакција во хрватскиот и српскиот печат. Прикажувањето на филмовите со хрватски меѓунатписи било особено поздравувано. Заради илустрација, да споменеме неколку наслови на филмови што се прикажувани во постојаните кинематографи: **ЖЕРМИНАЛ** (GERMINAL), **КЛЕТНИЦИ** (LES MISERABLES), **ЗИГОМАР ПРОТИВ НИК КАРТЕР** (ZIGOMAR CONTRE NICK CARTER), **ДАМАТА СО КАМЕЛИИ** (LA DAME AUX CAMÉLIAS) со Сара Бернар, **СМРТ ВО СЕВИЛЈА** (SPANSK ELKSON) со Аста Нилсен, **ПОСЛЕДНИТЕ ДЕНОВИ НА ПОМПЕА** (GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI) и други. Прикажувани се и филмски журнари на претпријатијата **Пате**, **Гомон** и **Еклер**. Во Босна и Херцеговина не е забележано дека во овој период некој друг, освен сараевскиот *Тауматограф*, се занимавал со дистрибуција на филмови. Од друга страна, пак, дистрибутерите во Загреб, Будимпешта и Виена во своите рекламни огласи во стручниот печат секогаш истакнувале дека имаат право на дистрибуција на филмовите во Босна и Херцеговина. Филмските проекции, како и сите други облици на јавно прикажување, во Австроунгарската монархија биле подложни на цензура, што значи дека ништо не можело да биде прикажано без одобрување од надлежната власт. Патувачките и постојаните кинематографи морале да имаат соодветна дозвола за работа, а кога биле во прашање кинематографите, особено биле строги барањата за противпожарните мерки. Од 1906 година, кинооператорите морале да полагаат стручен испит. Филмовите во прво време ги прегледувала (цензурирала) регионалната и локалната полициска власт, а 1912 година е донесен првиот австроунгарски општ законски пропис за филмот. Тоа била *Наредбата на Министерството за внатрешни работи од 18 септември 1912, за изведување на јавни кинематографски прикажувања*, со што, покрај другото, е воведена и централизирана цензура со седиште во Виена.

Патувачките, полупостојаните и постојаните кинематографи на територијата на Босна и Херцеговина до 1914 година, иако релативно малубројни (нивниот точен број сè уште не е познат), секако придонеле, пред сè, градското население да се запознае со епохалниот пронајдок на под-

вижните слики, да ги прошири своите хоризонти и да отвори нов прозорец кон светот. Филмот многу бргу станал најомилениот и најдостапниот облик за забава на најшироките слоеви на народот, додека, пак, од друга страна ги привлечол пообразуваните слоеви на општеството и ги заинтересирал со можностите на новото средство за комуникација и уметничко изразување. Гледањето филмови претставувало прв чекор за жителите на Босна и Херцеговина кон големиот и волшебен свет на филмот.

СТРАНЦИТЕ СНИМААТ НА ТЕРИТОРИЈАТА НА БОСНА И ХЕРЦЕГОВИНА

Во Босна и Херцеговина, до почетокот на Првата светска војна (јули 1914), можеме да забележиме два периода во работата на странските сниматели - до кризата со анексијата во септември 1908 година и по неа. Иако податоците со кои денес располагаме сè уште не се целосни, веројатно бројот на филмови снимени на територијата на Босна и Херцеговина е поголем од оној досега идентификуван. Сепак е очигледно дека интересирањето на странските сниматели (и не само нивното) за овој дел од Балканскиот Полуостров наеднаш пораснало дури по кризата предизвикана од анексијата. Од четириесетина регистрирани филма, само пет се снимени пред септември 1908 година. Без оглед на веројатноста на некои подоцнежни откритија, овој сооднос, секако, дава слика за зачестеноста на странските снимања во Босна и Херцеговина.

Најстариот податок за филм снимен на територијата на Босна и Херцеговина датира од 1898 година. Имено, од 19 до 22 октомври, патувачкиот кинематограф *Едисонов театар* на **Франц Јозеф Езер** го прикажувал во Сараево филмот **НОВИТЕ САРАЕВСКИ СНИМКИ**, за кој нема никакви други податоци освен насловот на филмот, кој го снимил лично Езер. Имено, за да ја привлечат публиката, многу патувачки кинематографи во местото каде што прикажувале филмови снимале сцени од секојдневниот живот - градски знаменитости, корзо, пазар - па потоа ги прикажувале како дел од редовната програма, а тоа секогаш го зголемувало бројот на гледачите. Не треба да се заборава дека најстарите кинематографски апарати, со мала замена на деловите, можеле да се користат не само како проектор туку и како камера за снимање и апарат за копирање (каков што беше случај и со камерата Лимиер). За жал, таквите *локални филмови* најчесто се фрлани кога патувачкиот кинематограф ќе заминел од градот, па така нема многу надеж дека некаде би можеле да се најдат овие најстари кадри снимени во Сараево. Исто така е збунувачки и зборот **нови** во името на филмот - дали тоа значи дека постоеле и некои порано реализирани *постари* сараевски снимки? Во секој случај, можеме со сигурност да кажеме дека веќе во 1898 година се снимени првите филмски кадри на територијата на Босна и Херцеговина.

Фотографот на *Научно-просветното друштво „Уранија“* од Будимпешта, **Бела-Војтеч Зитковски**, во 1902 година со филмска камера снимал по разни краишта на австроунгарското царство, па така го снимил и филмот **БОСНА И ХЕРЦЕГОВИНА**, кој во истата година е прикажувал во Будимпешта, за што знаеме од билтенот на ова здружение за месеците април и декември 1912 година⁸. Ни овој филм не е сочуван, а за содржината нема поблиски податоци, иако до нив би можело да се дојде со проучување на унгарскиот печат и архивската граѓа.

Според огласите во печатот дознаваме дека патувачкиот кинематограф *Едисон* во времето на своето гостување во свечената сала на Друштвениот дом во Сараево, на 24 август 1906 година, прикажал филм наслов-

ен како ТРГНУВАЊЕ НА ДЕБЕЛИТЕ ГОСПОЌИ ОД САРАЕВО. Филмот не е сочуван и за него нема никакви други податоци, па единствено според насловот можеме да ја претпоставиме содржината. Никаде не најдов никакво објаснување за изразот „дебели госпоѓи“ или „дебели жени“. Можеби, станува збор за некоја циркуска или вариететска труппа, која во тоа време престојувала во Сараево, но засега тоа се само претпоставки. Исто така, постои можност филмот воопшто да не е снимен во Сараево, туку да е тоа некоја смешна сцена (затоа филмот е ставен на крајот на програмата) снимена во неодреден амбиент, па потоа е рекламирана како *локална снимка*, што било често практикувано кај патувачките кинематографи. Не е идентификуван дури ни патувачкиот кинематограф *Едисон* (повторно тој најчесто користен наслов!), па не знаеме дали снимал локални филмови по местата каде што престојувал (дали имал сопствена камера?) или, пак, овој филм е прикажуван под слични наслови. Значи, засега само претпоставуваме дека филмот ТРГНУВАЊЕ НА ДЕБЕЛИТЕ ГОСПОЌИ ОД САРАЕВО, кој кинематографот *Едисон* го прикажувал од 24 до 26 август 1906 година на својата четврта програма, е снимен во Сараево.

Во 1906 година, пропатувала и снимала филмови низ балканските

земји филмската екипа на тогаш најзначајното британско филмско претпријатие „Чарлс Урбан“ во која членуваат снимателот Мек-Кензи и познатиот англиски новинар Хари де Винт. Од 1907 година, претпријатието „Чарлс Урбан“ огласува серија филмови под заеднички наслов ПРЕКУ БАЛКАНОТ, а како дел од серијата е и филмот ХЕРЦЕГОВИНА, БОСНА И ДАЛМАЦИЈА. Филмот бил долг 710 стапки (околу 210 метра) и не е сочуван, но во каталозите сосема прецизно се опишани 22 секвенци од овој филм, а овде ќе наведеме де-

“Herzegovina, Bosnia and Dalmatia.”

Countries formerly inaccessible to the stranger—at one time lawless states—are now converted into busy commercial and civilized centres. Oriental traditions are recalled by the pictures of mosques, minarets, and the mysterious “Hooded Women of Mostar.”

Beautiful railway and other panoramas are included in this sequence, as are quaint towns, typical characters, habits and customs of native life; bazaar incidents and street scenes; wild, rugged, verdant, and tropical valleys, mountains and gardens, foaming torrents, etc., etc.



Од каталогот на
Чарлс Урбан

сет секвенци што се однесуваат на Босна и Херцеговина (во заградата е даден редниот број на секвенцата во филмот):

- (12) Сараево, главен град на Босна.
- (13) Снимки на безистенот или базарот, по кои Сараево е познато. Интересна ориентална слика на пазарот на кој му нема рамен, освен оној во Цариград.
- (14) Турчинка под фереџе, на коњ.
- (16) Мостар, главен град на Херцеговина. Еден од најживописните ориентални градови, на прекрасно место.
- (17) Панорамска снимка на Мостар од мостот, со џамии, минариња итн.
- (18) Снимки на улици во Мостар. Многу турски, според изгледот.
- (19) Мостарски жени под вел. Облечени во црно и покриени, лицата не се гледаат. Извонредни портретни снимки на овие жени, кои можат да се сретнат само во овој град.
- (20) Мостарскиот камен мост на еден лак, според кој овој град го добил името. Највисок мост на еден лак во Европа.
- (21) Типичен Турчин со загадочен израз на лицето.
- (22) Панорама од воз низ кањонот на Неретва. Величествени снимки на

двата брега на брзата река, која ја раздвојува Херцеговина од Босна. Диви и сликовити предели, додека возот се извива низ долината: планини, теснеци, планински седла, стрмнини и водопади, кои даваат чудесна и разбирлива слика за физичкиот изглед на земјата.⁹

Во печатот се објавени поголем број прикази според кои, исто така, можеме да ја дополниме сликата за овој изгубен филм. Ќе споменам само еден:

„...Најинтересното во овој филм се добрите снимки на Мостар, главниот град на Херцеговина. Можат да се видат покриените жени на овој град како минуваат грижливо криејќи ги лицата, а најдобра портретна снимка прикажува еден Турчин, кој застанал и со восхит ја гледа чудовишната направа. Втората интересна снимка е онаа што го покажува мостарскиот мост на еден лак, највисок во Европа, кој изгледа како некој замок од фантазијата или од средновековните приказни...“¹⁰

Во потрага по егзотика, а секако и во рекламни цели, без доволно знаење за Босна и Херцеговина, авторите на филмот, на каталозите и текстовите во весниците го изедначувале домашното бошњачко население со Турците. Овој филм доживеал повторно лансирање на пазарот година дена подоцна, по анексијата на Босна и Херцеговина. Во затегнатата политичка ситуација, „Чарлс Урбан“ им нуди на кинематографите серија филмови под наслов БАЛКАНСКА КРИЗА каде што повторно се појавува филмот ХЕРЦЕГОВИНА, БОСНА И ДАЛМАЦИЈА со забелешка:

„...Еден друг филм, ХЕРЦЕГОВИНА, БОСНА И ДАЛМАЦИЈА, нè води низ територијата анектирана од страна на Австрија на 7 октомври и со помош на железнички и други панорами, улици и сцени од пазар, ги прикажува животот и обичаите на народот. Им советуваме на прикажувачите многу внимателно да го следат развојот на настаните на Балканот. Во случај на избувнување непријателство, овие Урбанови филмови ќе претставуваат извонредна илустрација, а интересирањето што веќе постои за овие краишта ќе му обезбеди на филмот добар прием кај гледачите...“¹¹

Австроунгарскиот цар Фрањо Јосип I престојувал во Босна и Херцеговина во последните денови на мај и почетокот на јуни 1910 година. При неговото патување го следеле филмски сниматели, особено дописниците на *Пате журнал (Pathé journal)*. Забележано е прикажувањето на филмовите: ЦАРЕВАТА ПОСЕТА НА САРАЕВО, ЦАРОТ ФРАЊО ЈОСИП ВО САРАЕВО (исто така и ЦАРОТ ФРАЊО ЈОСИП ВО БОСНА) и ДОАЃАЊЕТО НА ФРАЊО ЈОСИП ВО САРАЕВО, но многу веројатно е дека се работи за истите филмски материјали на „Пате“, монтирани во неколку верзии. Сочувани се некои пократки делови од овие филмови: ПРЕЧЕК НА ЖЕЛЕЗНИЧКАТА СТАНИЦА ВО САРАЕВО, ЦАРОТ МИНУВА НИЗ ЕДНА САРАЕВСКА УЛИЦА и ЦАРОТ ОДИ ПО УЛИЦАТА И СЕДНУВА ВО КОЧИЈАТА ШТО ТРГНУВА (веројатно, во Мостар). Можно е да има уште неколку сочувани кадри од оваа посета на царот, кои засега не ни се познати.

По кризата од анексијата, на програмите на кинематографите во југословенските земји и ширум Европа сè почесто се сретнуваат филмови за Босна и Херцеговина, што, секако, е знак на зголемено интересирање за ова тогаш кризно подрачје на Балканот. Многу од тие филмови ги знаеме само според насловите и ќе споменеме некои од нив (во заграда е годината на забележаното прикажување). Можно е, понекогаш, да се работи и за исти филмови, кои се јавуваат со различни наслови. Во Ријека и Задар е прикажуван филмот „вистински (dal vero)“ НИЗ БОСНА И ХЕРЦЕГОВИНА (1909), во Суботица СРБИЈА И БОСНА (1909), во Белград БОСНА (1911). Филм под наслов Сараево се сретнува неколкупати - во Австрија и Хрватска, потоа во Белград (1910). Забележано е и прикажување за други

градови на Босна и Херцеговина - МОСТАР (1910), БИХАК (1912). Филмовите НИЗ БОСНА И ХЕРЦЕГОВИНА И СРБИЈА И БОСНА, за кои не знаеме многу, би можеле да му се припишат на францускиот снимател **Луј де Бери**, чие полно име гласи **Louis Pitroff de Beéry**. Имено, тој во јануари 1909 година, од австрискиот министер за Босна и Херцеговина добил одобрение за снимање, кое гласело:

*„...Господинот Луј Питроф де Бери, претставник на господата Пате Фрер од Париз, тргнува на патување по Босна и Херцеговина за таму, лично, да прави кинематографски снимки. Сите установи и сите јавни органи (вклучувајќи ја и командата на жандармеријата) нека се запознаат со ова и во случај на потреба да му укажат секаква помош.“*¹²

Луј де Бери не е регистриран како постојан снимател на претпријатието „Браќа Пате“ и за него нема поблиски податоци. Веројатно, бил самостоен (слободен) снимател, кој работел и за нив. Не е точно утврдено ни што снимал во Босна и Херцеговина, но би можеле да му се припишат не само овие филмови туку и материјалите вклучени во некои филмови на „Пате“ во следните години. Од летото 1911 година, Де Бери работи во Србија, иако не е исклучено дека повремено заминувал и во Босна.

По 1912 година, познатите светски филмски претпријатија снимале повеќе документарни филмови за Босна и Херцеговина. Претпријатието „Eclipse“, француска филијала на споменатото британско претпријатие „Чарлс Урбан“, во 1912 година снимило филм долг 134 метри (стандардна должина за вакви филмови) ВО АВСТРИСКИТЕ КРАИШТА НА БАЛКАНОТ: БОСНА. Во рекламниот оглас се наведува содржината на филмот: *Сараево, панорама на градот, палатата на Султан Мехмед Втори, чаршијата и пазарот - Јајце, главната улица, босански типови - Водопадот на Плива - Градот Јајце (тврдина) - На изворите на Плива*. Тоа е, веројатно, истиот филм што подоцна го нуди и матичното претпријатие „Чарлс Урбан“ под наслов ПАТУВАЊЕ НИЗ БОСНА (ЈАЈЦЕ, САРАЕВО). Во Националниот филмски архив на Британскиот филмски институт се сочувани 115 метри негатив од овој скапоцен филмски историски документ, и тоа секвенците: *Снимки на Сараево - Башчаршија - Јајце, селани во носии и Водопадот на Плива во Јајце*. И тогаш водечкото светско филмско претпријатие „Браќа Пате“, во својот билтен со филмска програма наменета за кинематографите (**Bulletin Hebdomadaire "Pathé"**) бр. 14, за 1914 година, го нуди филмот ВО БОСНА: САРАЕВО во должина од 90 метри, чија содржина е опишана вака:

„Сараево, главниот град на Босна, се наоѓа длабоко во Босна, во близина на рудникот за железо, поради што тука има многу работилници за ладно оружје. Четири петтини од жителите се Турци. И покрај недоволното образование, кај населението се забележува големо чувство за уметност и поезија. Физичките вежби, музиката и играта високо се ценат во Босна. Селаните задржале многу од старото суеверје. Имаат голема доверба во амаџиите.“

И овде е очигледна неинформираноста на авторот на филмот и на каталогот! Овој филм е снимен порано, бидејќи веќе во 1911 година е прикажуван во Германија и би можел, барем делумно, да му се припише и на Де Бери. Едно друго големо француско претпријатие „Гомон“, во 1912 година, снимило филм САРАЕВО, ГЛАВЕН ГРАД НА БОСНА, во должина од 117 метри, а за него во каталогот се вели *„Интересен филм што ги прикажува животот и обичаите во најдивиот дел на Европа“*. Италијанското претпријатие „Амброзио“ од Торино во 1912 година снимило филм НА АВСТРИСКО-СРПСКАТА ГРАНИЦА, кој е прикажуван ширум Европа. Содржината на филмот не е јасна, во каталогот на англиски јазик пишува само дека е *„...прикажана една област што неодамна била предмет на дискусија на*

*Мировната конференција". Се претпоставува дека филмот го снимил прочуениот италијански снимател **Џовани Витроти**, но тоа не е докажано. Тоа е, можеби, истиот филм што се појавува во Белград под наслов ОСИГУРУВАЊЕ НА БОСАНСКАТА ГРАНИЦА.*

Посебна занимливост претставува престојот во Босна и Херцеговина на еден од првите сниматели на браќата Лимиер, значи на еден од првите сниматели во светската историја на кинематографијата, **Феликс Мезгвич**. Тој во 1910 година во Париз основал свое филмско претпријатие „Радиос Филм“, а во 1914 година склучил договор за снимање туристички филмови, порачани од Австроунгарското министерство за патишта и сообраќај. Патувал по целото царство, а во јуни снимал во Јајце, Сараево и Мостар. Во својата книга сеќавања¹³ за тоа пишува:

„Во текот на моето патување низ Босна и Херцеговина, ме придружуваше еден домашен водич. Негова задача беше заедно со мене да го направи планот за патување и да ми ја олесни работата. Заедно бевме во Јајце, старата престолнина над водопадите на Плива, и во новата, Сараево. Истовремени глетки на заостанатост и ориенталност. Минариња и цркви, муслимански жени во шалвари, Бошњаци во везени носии, селанки со разнобојни марами на главите. Сретнуваме старинска кола што ја влечат волови, впрегнати на антички начин...”

Сараевскиот атентат го затекнал во Босна, од каде што веднаш се вратил во Париз. Не е познато што станало со снимениот материјал - дали Мезгвич го задржал, или го предал на нарачателите.

Вообичаената практика да се придружуваат членовите на царското семејство на нивните патувања ги донела филмските сниматели во Босна во месец јуни 1914 година, па така се забележани многу настани поврзани за сараевскиот атентат. Дел од тој материјал е сочуван и измонтиран во разните верзии на филмови за сараевскиот атентат што ги произвеле филмските претпријатија „Пате“, „Гомон“, „Еклер“, „Кинорипорт“ и други. Понекогаш се работи за истите кадри што се препродавани. Наспроти атентатот, во околината на Сараево е снимен ПОСЛЕДНАТА ОБИКОЛКА НА ТРУПИТЕ НА НАШИОТ НЕЗАБОРАВЕН ПРЕСТОЛОНАСЛЕДНИК - ПОКОЈНИОТ НАДВОЈВОДА ФРАЊО ФЕРДИНАНД, кој потоа е прикажуван како посебен филм.

За настаните непосредно пред и по атентатот (самиот чин на атентатот не е снимен ниту филмски, ниту фотографски) се прикажувани многу филмови - УБИСТВОТО НА ФРАЊО ФЕРДИНАНД И НЕГОВАТА СОПРУГА, АТЕНТАТ ВРЗ АВСТРОУНГАРСКИОТ ПРЕСТОЛОНАСЛЕДНИК ФРАНЦ ФЕРДИНАНД ВО САРАЕВО, ЗА САРАЕВСКИТЕ ЦРНИ ДНИ, САРАЕВО ПРЕД И ПО АТЕНТАТОТ, ПОСЛЕДНИОТ ПРЕСТОЈ НА НАДВОЈВОДАТА ФРАЊО ФЕРДИНАНД ВО САРАЕВО И ПОСМРТНИТЕ СВЕЧЕНОСТИ ОД САРАЕВО ДО СЕМЕЈНАТА ГРОБНИЦА итн. Сочувани се кадри од Илиџа, доаѓањето на колоната автомобили пред општината, потоа демонстрации и демолирање на српски дуќани, истоварување на ковчегот во пристаништето во Трст, пренесување до железничката станица во Трст и најпосле, погребот. Некои од овие (сочувани) кадри ги снимил сараевскиот пионер на филмот **Антун Валиќ**.

ФИЛМСКАТА ДЕЈНОСТ НА АНТУН ВАЛИЌ

Единствен вистински и целосен пионер на филмот во Босна и Херцеговина до Првата светска војна бил **Антун** (исто така забележан и како **Антон**) **Валиќ**. Роден е во Травник во 1893 година како син на Паулина, родена Мец и Густав Валиќ.¹⁴ Густав Валиќ, кој бил сопственик на една сараев-

ска кафеана, бил долго време парализиран, па сите работи ги водела Паулина, која била енергична и приемлива. Кога нејзиниот брат Алберт Мец во 1912 година започнал да го гради киното *Аполо*, во целиот потфат дел од средствата вложила и Паулина, па така станала ко-сопственик на помал дел од кинематографот. Меѓутоа, поради регистрацијата и данокот, кинематографот се водел како сопственост на Паулина, па поради тоа по смртта на Алберт, кон крајот на 1912 година, следувала дури и судска расправа.

За управник (и прв кинооператор) на новиот кинематограф е избран Антун, синот на Паулина. Според тогашните многу строги законски прописи што австроунгарската власт ги донела во 1906 година, Антун Валиќ морал да полага стручен испит за кинооператор, што тогаш не можело да се направи во Сараево. Поради тоа, семејството го испратило во Виена, каде што според пишувањето на сараевскиот печат - *„...го изучил занаетот и го положил испитот“*.¹⁵ Кога Паулина и нејзиниот брат **Карл Мец** во ноември 1913 година го отвориле новиот кинематограф *Империјал* во Палатата на Напредок, печатот објавил дека и ова кино е *„...управувано од најдобриот, веќе осведочен управник на киното Аполо, Антон Валиќ јуниор...“*¹⁶. И во рекламниот текст за полупостојаниот *Royal biograph* во бавчата на кафеаната „Мостар“ (Киното на Катиќ) се споменува дека *„...Претпријатието е под управување на досегашниот технички управител на киното Аполо...“*¹⁷. Ова го потврдува угледот што дваесетгодишниот Валиќ го постигнал во Сараево како стручњак во областа на прикажување филмови.

Според објавените сеќавања на Валиќ¹⁸, филмската камера ја купил во 1913 година и веднаш започнал со снимање филмови. Не е забележано од каде и како ја набавил камерата, каква била таа, од каде се снабдувал со филмска лента и каде го обработувал снимениот материјал, ниту кога и како научил да снима. Најверојатно, тоа го правел во Виена, од каде што се снабдувал со филмови за прикажување во кинематографите што ги водел. Првиот филм на Валиќ бил СВЕЧЕНОТО ОТВОРАЊЕ НА ДОМОТ НА НАПРЕДОК ВО САРАЕВО, иако никаде во печатот не се споменува неговото име, туку само пишува дека тоа се *„...сопствени снимки на управата на киното Империјал“*. Филмот не е сочуван, па за неговата должина и содржина можеме само да погодуваме - знаеме дека Палатата на Напредок е свечено отворена на 28 септември 1913 година, отворањето е опишано во печатот, но филмското снимање не е спомнато. Дванаесет дена подоцна весниците пишувале за филмот: *„...За нас, жителите на Сараево, од двоен интерес се снимките за свеченото отворање на „Домот на Напредок“. Прво, тоа е прв и успешен обид на управата на киното Империјал, овде, во Сараево, со сопствен апарат за снимање. Второ, филмските слики ќе влезат во журналот на „Пате Фрер“ и ќе се прикажуваат во сите поголеми биоскопи низ светот“*.

Од снимањето до прикажувањето на филмот во киното *Империјал* поминале десетина дена, што значи дека филмот е обработен надвор од Сараево (во Виена?), па потоа вратен. УСТОЛИЧУВАЊЕТО НА РЕИС-УЛУЛЕМА е вториот филм на Валиќ снимен на 26 март 1914 година и нешто подоцна е прикажуван во киното *Империјал* како сопствена снимка. Австриските власти на ова свечено устоличување му дале големо значење, устоличен е **Делалудин ефендија Чаушевиќ**, како прв реис-ул-улема на самостојното муслиманско верско старешинство во Босна, по одвојувањето од Цариград. Третиот филм на Валиќ, исто така, е снимен во 1914 година - СОЦИЈАЛИСТИЧКА ПРОСЛАВА НА 1 МАЈ ВО САРАЕВО. Филмот во печатот е рекламиран како *сопствена снимка на киното Империјал*¹⁹, а во друг оглас е објавено дека *„...кинематографски снимената поворка на прославата на 1 Мај во Сараево ќе се прикажува на 16, 17, 18 и 19 мај во Им-*

перијал кино-театарот"²⁰. Бидејќи тоа било време на развиено синдикално и социјалистичко движење во Босна и Херцеговина, не е исклучено дека филмот бил снимен по порачка; особено се споменува дека *„...Влезните карти за организираниите работници (картите со попуст) можат да се добијат во администрацијата на „Глас на слободата“...“* И во овој случај, поминале петнаесет дена од снимањето до прикажувањето, што укажува дека филмот е обработен во некој поголем центар, веројатно во Виена. Валиќ, исто така, снимал и настани поврзани со пречекот и престојот на австроунгарскиот престолонаследник Надвојводата Фрањо Фердинанд во Сараево, односно снимки што се однесуваат на сараевскиот атентат. Според неговите сеќавања, тој снимал пред и по атентатот, особено демонстрациите и демолирањето на српските дуќани во Сараево. Валиќ раскажал дека своите снимки ги продал на виенскиот претставник на париското претпријатие „Еклер“, и тоа по висока цена од 20 круни по метар. Весникот „Bosnische Post“ пишува дека Валиќ снимал *„...прием во општината по првиот атентат, прокламацијата на Прекиот суд, демолирањето низ Сараево...“* и некои од тие материјали, веројатно, се сочувани во веќе споменутите филмови за атентатот - можеби, кадри пред општината и демолирањето на српските дуќани.

Дејноста на Антун Валиќ досега не е детално проучена. Засега знаеме само за три готови (монтирани) филма и материјали за сараевскиот атентат. Логична е претпоставката дека тој снимал многу повеќе во периодот меѓу септември 1913 и јуни 1914 година, но тоа засега не ни е познато. Валиќ по Првата светска војна се населил во Загреб каде што работел како кинооператор и киномеханичар, потоа за време на Втората светска војна како тонски техничар во претпријатието „Хрватски сликопис“, а по Втората светска војна кусо време во „Зора филм“ во Загреб. Во недовршениот среднометражен игран филм РАДИУМОТ - ИЗВОР НА ЗРАКОТ НА ОКТАВИЈАН МИЛЕТИЌ сниман во 1944 година толкувал една од улогите. Починал во Загреб во 1977 година.

ПЕРИОД НА ПРВАТА СВЕТСКА ВОЈНА (1914-1918)

Состојбата во кинематографската дејност во Босна и Херцеговина за време на Првата светска војна одговарала на она што се случувало во таа област и во другите делови на монархијата. Соодветно на ситуацијата во која се наоѓала земјата, најголемиот дел од филмската активност бил замрзн, бидејќи целата држава ги насочила сите активности кон остварување на воените цели, без оглед на внатрешните чувства и определбата на населението.

КИНЕМАТОГРАФИ И ПРИКАЖУВАЊЕТО ФИЛМОВИ

Дејноста во прикажувањето филмови во текот на Првата светска војна, општо земено, не опаѓала. Филмот и кинематографот, напротив, се покажале како идеално средство за забава, но и за пропаганда. Со минимална инвестиција во користењето на истите простории и со работата на брзо оспособените оператори, кои не биле воени обврзници, можело да се организираат интересни претстави, како за цивилното население така и за војската. Освен во зоната на воените дејствија, насекаде во Европа е забележано извесно покачување на бројот на кинематографите, а сите војски воведуваат и *воени кинематографи*, кои имале, пред сè, задача да ја разонодат војската кога не се наоѓа во првите борбени редови. На тој начин, и во Босна и Херцеговина продолжиле со работа сите постојани кинематографи отворени пред јуни 1914, а се појавуваат и некои нови.²¹

Во **Сараево** за време на Првата светска војна работеле четири постојани кинематографи: *Аполо*, *Имperiјал*, *Корзо* и *Напредак*. По смртта на Алберт Мец, дошло до спор во врска со сопственоста на киното *Аполо*, кој се водел со **Паулина Валиќ**. Таа, според кажувањето на семејството Мец²², го уништила интерниот договор за ко-сопствеништво (сопственост на помалиот дел) и тврдела дека е единствениот сопственик на киното *Аполо*, па така вдовицата на Алберт со своите седум мали деца останала без средства за живот. Поради тоа, овој дел од семејството, веќе кон крајот на 1912 година, повел судски процес против **Паулина** и **Антун Валиќ**. Процесот е завршен дури во 1917 година во полза на вдовицата Мец, на која ѝ е признато правото на сопственост. Можеби, тоа е и причината за заминувањето на Валиќ во Загреб, кон крајот на Првата светска војна. Па така, за време на судскиот спор за секвестор на киното *Аполо* е поставен **д-р Иван Павичиќ**, а кога тој бил мобилизиран, него го заменил **Данило Војновиќ**²³. Во текот на воениот период, директор на *Кино Аполо* бил **Ернест Леви**. Судскиот процес, според сè, не влијаел врз статусот на кинематографот *Имperiјал*, кој под наем го зеле Паулина Валиќ и нејзиниот брат **Карл Мец**, а и понатаму го водел Антун Валиќ. Во пописот на сараевските кинематографи објавен во 1916 година²⁴, се споменува и киното *Напредак*, чиј сопственик (sic) бил Антун Валиќ. Бидејќи на истиот список се наоѓа и киното *Имperiјал*, кое работело во Палатата на *Напредак*, најверојатно не станува збор за грешка, туку за посебен кинематограф под тоа име што го отворил и го водел Валиќ, но не се знае ни каде се наоѓал, ни колку долго работел. Четвртиот сараевски кинематограф, чија дејност била забележана за време на Првата светска војна, е *Корзо*, отворен во јуни 1913 година, на почетокот од улицата „Џемалуша“ и за него нема многу податоци. На пописот на кинематографите што (постојано или повремено) прикажувале филмови во **Мостар** за време на Првата светска војна се наоѓа *Уранија* (*Уранија-кино*), чии сопственици биле **Антонио Тиберио**, **Крешимир Анчиќ** и **Микан Венцел**, потоа кинематографот *Централ* што го отворила (не се знае точно кога) **Даница Тохол**. Се споменува, исто така, и кинематографот *Едисон* (*Едисон-кино*) за кој не се знае ни кога, ни каде е отворен, ниту кој му е сопственикот, исто како и неименуваниот кинематограф **Тиберио Антон** – веројатно, станува збор за киното што работело кусо време (можеби како летна бавча), а кое го отворил Тиберио. Во текот на летните месеци на 1916, 1917 и 1918 година, во Мостар работело и *Военото кино*, кое давало претстави и за жителите на градот. Во **Тузла** и понатаму, за време на Првата светска војна, работел кинематографот *Колосеум*, чиј сопственик бил **Перо Јовановиќ**. Потоа се споменува и *Американ-биоскоп* со сопственичката **Ана Дилаг**; многу веројатно е дека станува збор за преименуваниот кинематограф *Корзо*, чија сопственичка била **Фрау Дилни**, но не треба да се исклучи можноста дека тоа биле две различни претпријатија. И, најпосле, во Тузла работел и *Кинематограф* (со непознато име), чиј сопственик бил **Јосип Прижанд**. **Бања лука** за време на Првата светска војна имала два постојани кинематографи - *Едисон* (*Едисон-кино*), сопственост на **Симон Херцлер** и *Кинематограф* (името не е познато), во сопственост на **Игњац Фаулветер**. И во



Антун Валиќ

Требиње работеле два кинематографа за кои, освен имињата, нема речиси никакви други податоци - *Кино Sanbrailo & Co.*, не е јасно кои биле сопствениците, ни колку долго работел, и *Кинематограф* со непознато име во сопственост на **Ахмед Хаџовиќ** и **Лука Келец**. За време на Првата светска војна, веројатно не толку редовно во текот на сите четири години, филмови прикажувале и кинематографите во **Бјељина, Босанска Костајница, Брчко, Тешањ и Травник**. Многу веројатно е дека во овој период имало уште неколку кинематографи што работеле во помалите места на Босна и Херцеговина, а можеби имало и помали патувачки прикажувачи, но тоа се само претпоставки што некои идни подетални истражувања би можеле да ги потврдат или одречат. Како и да е, наполно јасно е дека во времето на Првата светска војна и во овие краишта филмот бил популарен вид забава, како и тоа дека покрај кинематографите што веќе постоеле, отворени биле и некои нови.

По објавувањето на воената состојба (кон крајот на јули 1914), филмскиот репертоар на босанско-херцеговските кинематографи бил соодветен



на репертоарот во останатите делови на монархијата, што се подразбира, бидејќи со филмови се снабдувале преку виенските дистрибутери. Филмовите од непријателските земји (пред сè, француските, а од мај 1915 година и италијанските) се повлечени од дистрибуција, а набргу пораснал бројот на германските, скандинавските, австриските и унгарските филмови. Покрај забавни, се јавуваат и *патриотски* филмови како, на пример, играниот РЕЗЕРВИСТ (A NÉPFELKELŐ/DER LANDSTURMANN, 1914), СО СРЦЕТО И РАКАТА ЗА ТАТКОВИНАТА (MIT HERZ UND HAND FÜRS VATERLAND, 1915), ВИЕНА ВО ВОЈНА (WIEN IM KRIEG, 1916) и голем број документарни филмови и журналски репортажи за војната - НА СРБИЈА, БИТКАТА НА ДРИНА, НАШИТЕ МОНИТОРИ НА ДУНАВ, ЗАЗЕМАЊЕТО НА БЕЛГРАД (1914), БЕЛГРАД ГОДИНА И ПОЛ ПОД АВСТРОУНГАРСКО УПРАВУВАЊЕ (1917), ВЛЕГУВАЊЕТО НА ЦАРОТ КАРЛО ВО ОСВОЕНАТА ГОРИЦА (1917), САША-МЕСТЕР ВОЕН ЖУРНАЛ итн. Во текот на војната, кинематографите уплатувале посебни придонеси

за воените напори и за Црвениот крст, а се одржувани и специјални претстави во добротворни цели. Во киното *Империјал*, кое повремено работело како воен кинематограф, во ноември 1916 година се давани добротворни претстави во полза на воените вдовици и сирачиња²⁵, а на добротворната претстава во киното *Аполо*, одржана на 19 декември истата година, исто така во полза на воените вдовици и сирачиња, се собрани 831,30 круни²⁶. Од 9 до 15 јуни 1917, во киното *Аполо* е одржана недела на добротворни филмски проекции²⁷. Иако не располагаме со точни податоци, претпоставуваме дека такви добротворни приредби се одржувале и во другите градови на Босна и Херцеговина.

Во месец мај 1918 година, во *военото кино Империјал* во Сараево е прикажан вториот хрватски игран филм МАТИЈА ГУБЕЦ, снимен во 1917 година од страна на загребското филмско претпријатие "Croatia". Во печатот е објавено дека *"...Интересот за овој филм во кој учествуваат првите сили на хрватскиот театар во Загреб е многу голем. Вчера вечер сите седишта беа продадени. Музиката свири само хрватски дела..."*²⁸.

ФИЛМСКИ СНИМАЊА ЗА ВРЕМЕ НА ПРВАТА СВЕТСКА ВОЈНА

Како и другите завојувани страни, така и австроунгарската монархија веднаш по започнувањето на Првата светска војна, започнала да го користи филмот во воено-пропагандни цели. Во август 1914 година е организирана „Воена филмска пропаганда“ со Филмско одделение за снимање филмови и Кинематографско одделение за прикажување филмови. Филмското одделение снимало воени филмови на фронтот и во заднината, но исто така тоа било надлежно за издавање дозволи за снимање и ја координирало работата на снимателите на приватните филмски претпријатија. Без дозвола од надлежната воена власт не било можно снимање на какви било филмови.

Ова е, можеби, една од причините поради кои сараевскиот пионер на домашниот филм **Антун Валиќ**, по сараевскиот атентат, престанал да снима. Не е познато што направил со својата филмска камера и со останатата апаратура за снимање.

Знаеме само за десетина филма што се снимени на територијата на Босна и Херцеговина за време на Првата светска војна, иако е веројатно дека со подетални истражувања во светските архиви ќе биде откриен уште некој. На самиот почеток од војната, виенското претпријатие „Wiener Kunstfilm-Industrie“, со одобрување од воената власт, започнало со редовната реализација на својот *Воен журнал*. На бојното поле кај Дрина, ова претпријатие во септември 1914 испратило двајца свои сниматели - **Рејмон Черни** и **Хајнрих Финди** - кои снимиле неколку значајни репортажи, кои, за жал, не се сочувани: Во Зворник (воен журнал, серија V), КОМАНДАНТОТ НА АРМИЈАТА ПОКОРЕК ВО ТУЗЛА (воен журнал, серија VI), БИТКАТА НА ДРИНА (воен журнал), БИТКАТА НА ДРИЊАЧА (воен журнал). Интересно е тоа што Финди го снимал боиштето и од авион што полетувал од аеродромот во близината на Тузла, а за својата снимателска работа на бојното поле кај Дрина напишал два текста - „Во авион над непријателската земја“²⁹ и „Кинематограф на боиште“³⁰. Во 1914 година е прикажана репортажата на претпријатието „Welt Film“ од Виена РИДСКА АРТИЛЕРИЈА ВО БОСНА, за кој не сме сигурни дека е снимен за време на војната, или се работи за повторно прикажување на филмот ВЕЖБИ НА АВСТРИСКАТА РИДСКА АРТИЛЕРИЈА КАЈ ВИШЕГРАД, снимен во 1913 година. Сите овие филмови се снимени за време на напредувањето на австроунгарските единици во есента 1914, но по австроунгарскиот пораз во Србија кон крајот на истата година, снимателите биле повлечени од дринското боиште. Два документарни филма под ист наслов САРАЕВО се прикажувани во 1915 и 1916 година, а во 1915 виенското претпријатие „Муллерфилм“ снимило „*патописна студија во седум дела*“ БОСНА И ХЕРЦЕГОВИНА, во која се прикажани Сараево, Баш-чаршија, безистенот, цркви, џамии, манастири, народни носии, празнувања и живописни пејзажи³¹. Потоа, сè до половината на 1918 година, нема податоци за филмски снимања во Босна и Херцеговина, кога Филмското одделение при Воениот штаб за печат на 8 јуни го снимило филмот ПЕДЕСЕТГОДИШНИОТ СВЕШТЕНИЧКИ ЈУБИЛЕЈ НА НАДБИСКУПОТ Д-Р ШТАДЛЕР ВО САРАЕВО. Поконкретни податоци за филмот и за неговата содржина нема. За жал, ниеден од спомнатите филмови снимени во текот на Првата светска војна не е сочуван и постои малку надеж дека дел од овие материјали ќе биде пронајден во некој светски филмски архив.

Кон крајот на 1914 година, во рамките на противофанзивата со која српските единици ги потиснаа австроунгарските трупи, Ужичката војска во регионот на Вишеград влегла на територијата на Босна - значи Австроунгарија - и тој дел од *непријателската територија меѓу Дрина и Лим* го држела

сè до австроунгарската офанзива во октомври 1915. Сликаторот, фотограф и новинар **Љубиша Валиќ**, „воен сликар на Ужичката војска“, кон крајот на мај 1915 се снабдил со филмска камера и снимил СЦЕНИ ОД ЖИВОТОТ НА УЖИЧКАТА ВОЈСКА. Материјалот потоа го пратил на развивање во Франција, но му се губи секаква трага, така што веројатно е засекогаш изгубен.

Италијанската историчарка на филмот **Адријана Марија Проло** во својата книга „Историја на италијанскиот нем филм“ кажува дека претпријатието „Aquila Films“ од Торино во 1914 година снимило игран филм под наслов ХАЈДУК ОД САРАЕВО (LE "HAJDUK" DI SARAEO)³², без какви било други податоци за филмот, освен насловот, кој укажува на врската со Босна. Меѓутоа, подоцнежните истражувања на италијанските историчари на филмот не го потврдиле постоењето на овој филм. Најверојатно, во печатот било само најавено снимање на дело под овој наслов, но до негова реализација не дошло. □

(продолжува во наредниот број)

ЗПревод од српски: П.Пановска

Белешки:

- 1 Косановиќ Дејан: Кој беше Анџело Куриел?, *Синеаст*, Сараево, 1996, бр.100
- 2 Књежевиќ, Срѓан: *Филмските претстави на патувачките прикажувачи на територијата на Југославија (1896-1900)*, докторска дисертација (ракопис), ФДУ, Белград 1992
- 3 Милетик, Драго-Карло и Јубела, Недељко: *Филмот во Мостар 1900-1980*, Мостар, 1980
- 4 *Kinematographische Rundschau*, Виена, 9 октомври 1910
- 5 *Bosnische Post*, Сараево, 19 декември 1907
- 6 *Kinematographische Rundschau*, Виена, 10 октомври 1910
- 7 *Сарајевски лист*, 8 септември 1912
- 8 Податоците од билтенот на Урания ги забележал и превел Јанос Чала
- 9 *List of Urban Film Subjects*, Лондон, 1907
- 10 *Kinematograph and Lantern Weekly*, Лондон, 10.10.1907, во рубриката "Review of Latest Productions"
- 11 *Kinematograph and Lantern Weekly*, Лондон, 15.10.1908
- 12 Документ во Архивот на БиХ, цитиран според текстот на Боса Слијепчевиќ : Louis Pitrolf de Beéry, пионер на филмот во Босна и Србија, „*Филмска култура*“ бр.119, Загреб, 1979
- 13 Mesguich, Felix: *Tours de manivelle*, Париз, 1933
- 14 Најголемиот дел од податоците за семејството Мец-Валиќ авторот добил во јануари 1980. од Вилим Мец, синот на Алберт Мец и ќерката на Вилим, Др. Феликса Мец, од Сараево
- 15 *Сарајевски лист*, Сараево, 3.09.1912
- 16 *Bosnische Post*, Сараево, 4.10.1913
- 17 *Нови вакат*, Сараево, 2.08.1913, цитирано според книгата на Боса Слијепчевиќ: *Кинематографиите во Србија, Црна Гора, Босна и Херцеговина 1896-1918*, Београд, 1982
- 18 *Hrvatski slikopis*, Zagreb, 1-02-1944
- 19 *Српска ријеч*, Сараево, 16.05.1914
- 20 *Глас слободе*, Сараево, 15.05.1914
- 21 Најмногу податоци за кинематографите во Босна и Херцеговина за време на Првата светска војна се презентирани според прирачникот Jordan, Ernst i Weiler, N: *Projector – Handbuch für Kinematographie*, Виена, 1916
- 22 Од разговорот со Вилим и Феликса Мец
- 23 *Kinematographische Rundschau*, Виена, 11.04.1915
- 24 Jordan, Ernst i Weiler, N: цитираното дело
- 25 *Kinematographische Rundschau*, Виена, 26.11.1916
- 26 *Kinematographische Rundschau*, Виена, 31.12.1916
- 27 *Kinematographische Rundschau*, Виена, 2.06.1917
- 28 *Hrvatski dnevnik*, Сараево, 14.05.1918
- 29 Im Flugzeug über Feindesland, *Kinematographische Rundschau*, Виена, 27.09.1914
- 30 Der Kinematograph in Felde, *Kinematographische Rundschau*, Виена, 25.04.1915
- 31 *Kinematographische Rundschau*, Виена, 19.12.1915
- 32 Проло, Адријана Марија: *Storia del cinema muto italiano*, Милано 1951

ГЕОРГИ ВАСИЛЕВСКИ

ЛАЖНИТЕ ПОБЕДИ НА РАСКАЖУВАЊЕТО

Б

и сакал да верувам дека централната тема на филмот ПРАШИНА е обновата или, ако сакате, трансформацијата на митот за Феникс. Таква една сижејна интенција хронолошки се јавува кон самиот крај на филмот. Но, зар не ви се чини дека дури и неговиот наслов, заедно со сите теолошки импликации, дискретно ве подготвува да побарате траги на оваа тема во сублимацијата на сликите за крвавите пресметки лоцирани во историскиот амбиент на Отоманското царство, но и во милјето на современа Америка населена со корумпирани полицајци, деградирани стоици, крадци, насилнички банди, кои живеат еден покрај друг со мирните граѓани заробени од сите можни конвенции што одамна ги задушија и последните емоции од витешките и романтични времиња.

Би сакал, велем, да верувам дека митот за Феникс може да оживее кога најмалку очекуваш да те исцелат неговите животворни сили и дека Милчо Манчевски бил во можеби некоја езотерична состојба на расаност, која може уште да се именува и како болна концентрација врз проблемот на разрешувањето на големите библиски прашања за дарбата на Бога да нè награди со пород и да нè снабди со храброст потребна да го заштитиме неговиот живот. Зошто да се сомневаме дека авторот на ПРАШИНА, кој во судбината на своите ликови не остави да мируваат темите за големите,



неислушани љубови, за суровите одмазди и за слободољубивите страсти, не го проблематизира, со еден дел од интуицијата, дежавуирањето на овој мит во својот мал универзум. Некој од нас е склон да верува дека во тој сомнеж го туркаат природата и структурата на приказната на ПРАШИНА.

И во сценариото, и во режијата, таа, смислено или не, дисперзивно се фрагментизира во епизоди што живеат сами за себе. Отаде окрупнетата, нескротлива лавина на омразата, предавствата, љубовта и стравот, наместо сиејно да ги обедини со нивните разлики сите овие емоции и страсти, ги турка и ги оддалечува од визијата за преродба, од митот, значи, за Феникс, кој веројатно има и свои жилави епигони, кои, навистина, нè избабуваат од ништожноста, но не нè опремуваат со атрибутите на животот какви што се храброста, борбеноста и визионерството.

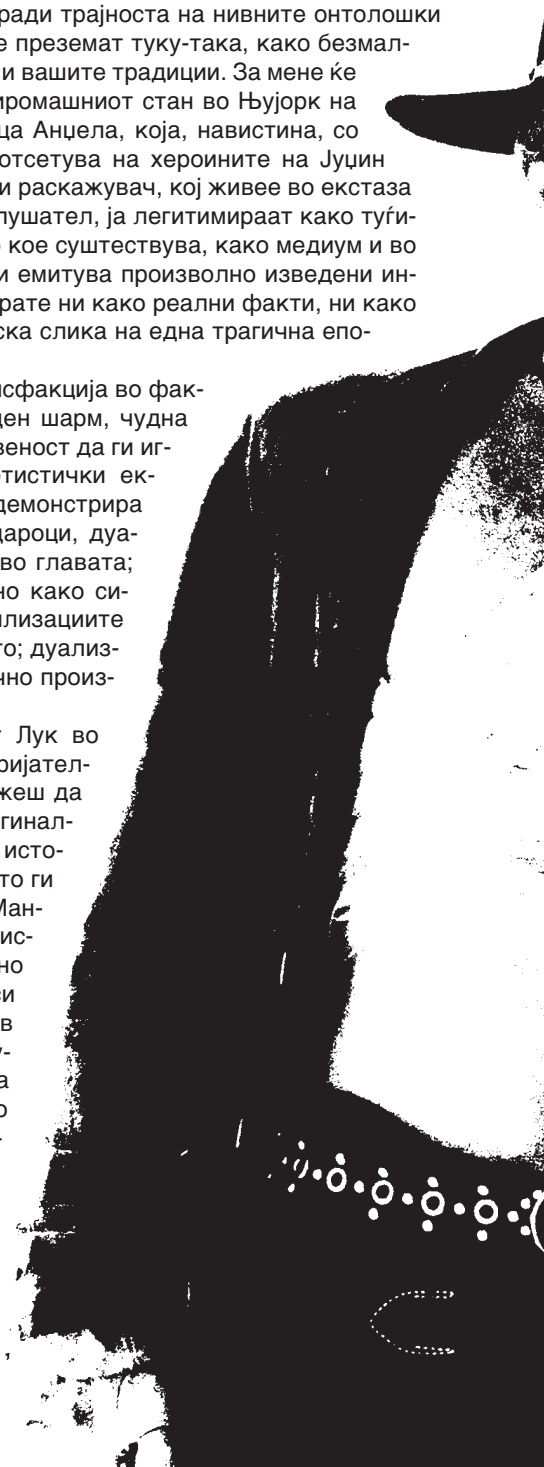
Се разбира, посветеноста на Милчо Манчевски на драматизацијата на непријателствата и насилствата, во кои дури и силата на љубовта и милосрдие то му служи на злото, не може да му се припише како авторски, односно естетички грев. Генеричките модели на злото што тој внимателно, а сепак темелно им ги приспособува на нашите иконографски светилишта, населени, како што знаеме, со ангели и светци, но исто така, и со рогати пратеници на Луцифер, ќе ги препознаеме во поетиката на насилството на еден Џон Бурман, на пример, но и во кореографијата на тоа исто насилство што со многу иронија ни ја пласира Сем Пекинпо. Тие увезени модели имаат право на своја егзистенција, но единствено како идеи коишто, без некои разбирливи права, самоволно ја преземаат од туѓите традиции нивната иконографија, нивните лица, па ако сакате, и нивните ритуални сквернавења, и како живописни маски ги аплицираат на фигурите на староседелците на нашиот фолклорен амбиент. Но, дали е воопшто можно



тие инкарнации што ве задолжуваат да ги почитувате не само поради нивниот морфолошки егзотизам, поради обредните игри, кои ќе ја разгорат љубопитноста на туѓинецот или поради мистеријата на интригантните култови и митови, туку многу повеќе поради трајноста на нивните онтолошки верувања во животот и смртта, да се преземат туку-така, како безмалку изворна рожба на вашата култура и вашите традиции. За мене ќе остане голема загатка егзилот во сиромашниот стан во Њујорк на детронизираната стогодишна кралица Анџела, која, навистина, со некои свои афективни испади ве потсетува на хероините на Јуџин О'Нил. Но, нејзините страсти на епски раскажувач, кој живее во екстаза покрај макар и насила доведениот слушател, ја легитимираат како туѓинец што лебди надвор од времето во кое суштествува, како медиум и во исто време, како испорачувач, кој ви емитува произволно изведени информации, кои не можете да ги кодирате ни како реални факти, ни како плод на имагинацијата, а ни како епска слика на една трагична епоха, која таа нималку не ја познава.

Овде ќе мора да побарам сатисфакција во фактот дека Милчо Манчевски има чуден шарм, чудна непосредност и фантастична подготвеност да ги игнорира ризиците. Таа дарба на артистички еквилибрист, можеби, најдобро ќе ја демонстрира пласирајќи ни, како таинствени подароци, дуализми од кои навистина ви се врти во главата; дуализмот на епохите споени заемно како сијамски близнаци; дуализмот на цивилизациите ставени под ист чадор на насилството; дуализмот на животот и смртта, кои циклично произлегуваат една од друга.

Лоцирањето на авантуристот Лук во милјето на балканскиот пејзаж и непријателствата чишто гнезда никако не можеш да ги откриеш е, секако, една од најоригиналните и најсмели сижејни хипотези во историјата на филмот. На парадоксите што ги следат авантурите на Лук, Милчо Манчевски им ги отвора портите како вистински магионичар. За него не е важно тоа што каубоецот ги оставил речиси сите свои навики во далечниот Див Запад. Тоа што салуните во кои луѓите каубојци везден ја гаснат својата жед не му се при рака, станува во приказната на ПРАШИНА занемарлив факт. И безумните потери, и жестоките кавги со лошите момци, и пријателствата со шерифите, Лук преку ноќ ги жртвуваше во име на големата страст по златото што го намириса во снобовското друштво на браќата Лимиер во „Гранд-кафе“. Тоа што ќе згазне на осилото на злото, кое како чума ги коси добрите момци и другите невини сведоци со атрибути поинакви од





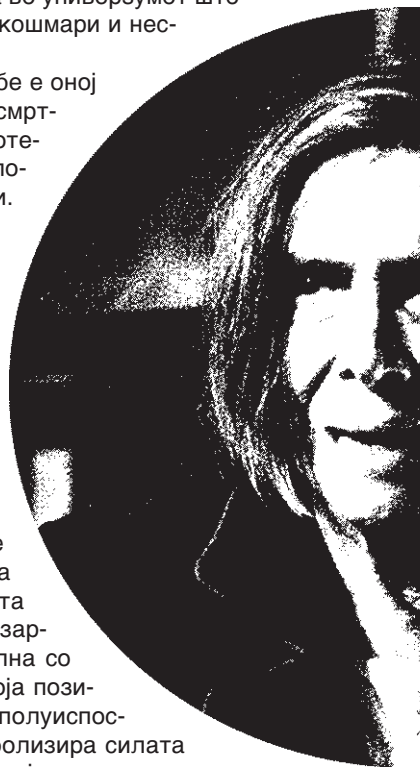
атрибутите на легендата за Тексас, во филмот на Милчо Манчевски се доживува како шок, кој треба од нашите илузии да ги искорени фетишите на јунаците од Дивиот Запад, макар што на нивниот митски портрет работел дури и еден Џон Форд. Но, на патот до реализација на оваа смела задача, авторот на ПРАШИНА ќе мора барем на секој чекор да се препрашува дали сам си ја одбрал оваа задача или му ја доделил некој дарител на халуцинации. Точно е дека Лук го брише од мапите на легендите фетишот на еден Док Холидеј, но точно е и тоа дека зад симнатата маска на еден долготрајно граден мит не се подаде некое ново лице со зеници раширени пред чудото на светот, со лузни или солзи-радосници. Лицето на некој можен избавител или добротинител, кому Милчо Манчевски со задоволство би го прекрстил во јунак од Дивиот Исток, не ни го покажува ни Илајџа, навредениот и понижен брат на Лук. И Илајџа хипотетички е сместен во суровиот амбиент на Балканот каде што, покрај манијакалното сладострастие на османлиите и нивната жед за убивање, ќе се најде убаво местенце и за цинизмот на европските мисионери или за хедонизмот на грчките свештеници. Сета таа тајфа предводена од крволочниот османлиски офицер е во постојан, нераскинлив контакт со ликовите на луѓето од народот, со легендарниот Даскал и убавата и храбра Неда. Но, настрана од фактот што и ликовите на Даскалот и Неда се само маскоти облеани од поленот на легендата, само симболи на една неислушана хероика (војводата е народен водач и миленик на поробениот народ, а Неда, како во најубавите епски традиции, негова поткрепа, утеха и радост), и странците и жителите како да бегаат еден од друг, или подобро кажано, непрестано се разминуваат без да воспостават некаква интимна комуникација, да предизвикат некој длабоко мотивиран судир. Ним им е доделена задачата да се плашат или да се мразат еден со друг, да си помагаат, како што тоа патетично го стори Илајџа, кога ја посвои тукушто родената ќерка на Неда, за да ја понесе со себе во ветената земја Америка, да се убиваат во мрачна екстаза, како што тоа го направи Даскалот кога, наспроти војводските морални кодекси, не се воздржа во име на демитологизацијата на народните јунаци, да го заколе детето на непри-

јателот како беспомошно јагне. Но, и зад реакцијата на стравот, и во чинот на убивањето, и во согласноста на селаните да му дозволат на каприциозниот туѓинец да го земе со себе детето на нивната миленичка, не можеш, ако сакаш да бидеш искрен пред себе, да препознаеш ниедна изворна емоција. Сите тие ужаси, клетви и прошки се само добро испланирани намери. Ние можеме да ги засолниме нашите заблуди под стреите на некоја ексцентрична теориска доктрина, која ги преименува и ги брани измамите чијашто рожба е, да речеме, наративната дисперзија на големите и малите драмски дејствија со кои филмот ПРАШИНА избобилува. Спасоносната доктрина може уште да им даде право на естетичка егзистенција и на оние парадокси што ги доведуваат ликовите во апсурдни ситуации. Но, дали по таа лажна дијагноза ќе добиеме некаква сатисфакција и ќе дознаеме кои ликови се тоа што како сеништа акаат по оваа библиска земја, кон каква вистина тие се стремат и каква судбина ги чека во универзумот што рамнодушно произведува само нови трагедии, кошмари и несреќи.

Тезата дека раскажувањето само по себе е оној таинствен и спасоносен рицар што ја победува смртта, може во некои исклучителни моменти на езотерична контемплација да го ублажи или дури одложи стравот од ништожноста на која сме осудени. Дали раскажувањето на главната хероина од филмот, Анџела, во чиј грч по воздухот населен со слушатели се разгорува можеби деструктивна сила од силата на стравот пред смртта, е токму тоа светло свидетелство на победата над смртта? Се плашам дека животот во таа катарзична потрага на старицата по исцелителот не слави некоја светла победа. Мене тој печат врз повелбата на смртта повеќе ми наликува на избледен, огребан и огрден амблем, кој крие некоја опасна тајна.

Од каде кај добар дел од критиката се најде толку многу симпатија за улогата што ја толкува Розмери Марфи. Навистина, нејзината хероина носи во својата осаменост некаква бизарна храброст, таа е духовита, таинствена и полна со ветување дека е предодредена да одигра некоја позитивна улога. Но, од друга страна, врз нејзиното полуиспосничко, полуагресивно лице, кое, реков, ја симболизира силата што ќе ја победи смртта, како да е извршен некој сквернавечки поход. Кога се смее, како да ги вика на помош шпионите на смртта. Кога моли, тоа го прави како да издава команди, а кога почнува да раскажува, знаете дека тоа ќе биде приказна напoла ислушана од некој неискрен раскажувач, напoла измислена и дотерана според нејзините привремени каприци.

Таквиот тип раскажување не може, според мене, да нè снабди со оружје со кое ќе ги победиме ништожноста и смртта. По неговата употреба, сјајниот и убав труп на животот се огрдува и тој не може достоинствено да се бори со опасностите, да се вивне до височини од каде што божествата пријателски му се насмевнуваат. Секогаш кога Милчо Манчевски ни тврди дека е уверен во исцелувачката моќ на тоа раскажување, јасно насетуваме дека сме на пат да стасаме до некој кор-сокак (дилемите дали Лук им излегол на мегдан на илјада или само на двајца турски аскери; воајерис-



тичките сеанси на тој ист Лук, кој во мракот ги лови еротските движења на Неда и Даскалот, стапите во кои наивно паѓа Даскалот, па без многу изгледа да се спаси, сепак, се ослободува од нив итн.).

Давајќи ѝ право на Анџела, додека раскажува, халуцинантно да застранува не само во нагаѓања и импровизации, туку уште и во измислици и премолчувања, Милчо Манчевски како самоволно да се осудува да си го одземе правото на автор на раскажувањето. Тој прави чудни компромиси земајќи го како реторичен сојузник илустративниот говор, кој ќе ни ги даде нужните информации за односот на Анџела со Еј. Секвенците во кои Еј се обидува да изврши грабеж и притоа налетува на отпор од страна на луцидната и храбра старица, која, кога тоа ќе го побара фабулата, ќе ја одведе во болница, не наликуваат, ниту стилистички, ниту наративно, а најмалку, што е и разбирливо, иконографски, на останатиот дел од филмот. Сиот тој информатички арсенал ѝ припаѓа на семантичката типологија на не-

поетичките говори, кои немаат многу врска со говорот на раскажувањето. Милчо Манчевски не постапи многу мудро кога се согласи произволноста на таквите стилистички дигресији да ја прогласи за естетички принцип. Нема сомнение дека на таков ризик се согласи за да ни покаже дека тој умее многу убаво да ја разликува магијата на раскажувањето, кое, како во случајот со приказните на Шехерезада, се става во служба на заштита на животот, од информацијата, која ги презема својствата на говорот но не ја содржи неговата животворна супстанција. А точно е дека авторот на ПРАШИНА мошне добро ги разликува вонестетичките функции на информацијата од живиот говор на раскажувањето. Тоа ќе го илустрира во фрагментите каде што дискретно ги навестува своите артистички намери (бизарната романса на Лук со проститутката Лилит), како и во сцените кога неприкриено еквилибрира со несигурноста на фактите (колебливоста во броењето на турските војници).

Но, во говорот, или ако сакате, раскажувањето на остарената и нагрдена Шехерезада, која Манчевски во една ситуација ќе ја натера без многу естетички скрупули да го принесе револверот во својата беззаба уста, го нема опседнатиот, зол и сензибилен Харун Ал Рашид. Заведениот султан не наоѓа во публиката свој двојник, не само затоа што Шехерезада е грда и стара, но сеедно упорна и храбра говорничка, туку и поради фактот што таа не знае што брани, кого штити и кому му помага. Не знам зошто авторот на филмот толку великодушно го презеде нејзиниот афективен говор како свој. Тоа, сепак, не е приказна за раскажувањето, како што често ни се повторува, туку идеја, или подобро кажано, помалку естетички а повеќе психолошки феномен на поистоветувањето на сопствениот сензибилитет со туѓата чувственост.

Да го кажеме и тоа дека во ПРАШИНА има една отстапка од екстата на раскажувачките каскади на Анџела, од шумот на нејзината афективна реторика и на нејзините халуцинантни запмагања. Станува збор за секвенцата во која убавата Неда треба наскоро да биде погубена, но дури откако ќе ја роди онаа иста старица од Њујорк, низ чии жили, несомнено, тече крвта на сотрениите комити, иако ехото на тој крвоток не допира ни до





нејзината свест, ни до нејзините бунтови, ни до нејзината осаменост. Во сцената на породувањето, сепак, според силата на драматизмот што ѝ е иманентен, како и поради раскажувањето воскреснато од древните елегии и балади, Милчо Манчевски како да ги собира на мегдан сите добри и лоши духови. Ним им е доделена задачата или да го спасат светот од злото, или да сотрат сè живо што се раѓа, плаче и се радува. Победата на добрите духови и крикот на новороденчето ја огласуваат и победата на уметноста.

Но, од таа слика на раѓањето и болката, на избавувањето и смртта, како навидум да се отстранети сите амблемски и метафорички асоцијации на митот за Феникс, чии далечни аналогии ги почувствував како тајна порака уште од самиот почеток на филмот. Темата за спасот на родот и митот на оживувањето на птицата од пепелта што, можеби, е онаа иста пепел засолнета во урната што преродениот Еу ја носи од Новиот свет во библиската земја Македонија, генерички не му припаѓаат на сликовниот говор од сцената на раѓањето. Но, разликите на овие два говора, колку што повеќе размислувам за нив, сè потаинствено и неповратно се губат и јас неодоливо чувствувам дека од миг во миг ми расте верата оти филмот ПРАШИНА ни го враќа, низ заплетканите и мрачни лавиринти, митот за Феникс во нова светлина. □

ЖАРКО КУЈУНЦИСКИ

ТРИЛОГИЈА ПОСТОИ, ТРЕТИОТ ФИЛМ СЕ УШТЕ НЕ СЕ КАЖАЛ

(РАЗГОВОР СО МИЛЧО МАНЧЕВСКИ)

Ж

арко Кујунциски:

За почеток - колку си задоволен од тоа како е прифатен ПРАШИНА надвор од Македонија? Сметаш ли дека неговата фокусираност врз одредени историски и културни детерминанти ја намалува можноста да биде разбирлив за оние што не ја познаваат историската рамка на филмот?

Милчо Манчевски: Мислам дека секој филм треба да функционира на неколку нивоа и во случајов ова што го спомнуваш е едно од нив: како се вклопува во културата и во историјата за која зборува. Меѓутоа, филмот не треба да функционира само на тоа ниво. Луѓето треба да го разберат и без да знаат нешто за оваа култура. Така е со секој добар филм. На пример, за да го сфатат и за да им се допадне ГРАЃАНИНОТ КЕЈН, не мора да знаат нешто за Америка во првата половина на 20 век. Тоа е мое мото секогаш кога нешто работам - се обидувам да видам најпрвин кои се луѓето. Станува збор за човечки судбини, односи, стремежи, страдања и главно е тие да се постигнат. Сето друго само ќе ја надополни сликата. Кога се снима филм за историјата и за културата на едно место, не се добива класичен игран филм. Тоа е или документарец или телевизација - Си-ен-ен. Инаку, јас не сум најповикан да ги коментирам реакциите. Како автор ги гледам субјективно, ограничено. Од тие неколку места кај што сум бил имаше исклучително добри реакции. Тоа е сосем спротивно од дијапазонот на некои критичари во



Венеција. И сега, откако гледам како го примаат публиката и критичарите во Токио, Тајпеј, Торонто, па и во Солун, заклучувам дека она што се случи во Венеција беше атентат врз ПРАШИНА. Вистинско мерило ќе биде тоа како понатаму ќе го пречека публиката во светот. Тоа секогаш е единственото вистинско мерило.

Ж.К.: *Fade in*-от што постои во работната верзија на скриптит, па и во книгата гласи: „Ова е вистинска приказна“. Зошто го нема тоа во филмот? Ако е приказната вистинска (инспирирана од историски настан), како навистина завршува таа, зашто гледачот преку Еџ добива варијанта на крај. Во случај да е обична фикција, дали со тој потег сакаше да укажеш на нешто што народски го именуваме како „историјата се повторува“? Неколкумина современи автори зборуваат за тој феномен. Во текот на изминатата година, тоа и нам ни се случуваше. На пример, белградска „Политика“ од 15 ноември 2001 пренесува натпис од пред 79 години, кој поставен во денешен контекст воопшто нема да се восприема необично.

М.М.: На денот на македонската премиера, во „Њујорк тајмс“ излезе текст од пред сто години, значи од 11 октомври 1901 во кој се зборува за некои качачки банди. Звучеше како да е напишан денес, освен што јазикот беше китнест. При истражувањето што го правев за ПРАШИНА, заклучив дека јазикот што е користен во новинарските известувања

кон крајот на 19 и почетокот на 20 век („Лондон тајмс“, „Њујорк тајмс“, општо во новинарството на Запад) е адекватен на оној стил што е денес актуелен кај нас. Што значи: китнест, со предолги реченици, понекогаш тежок за разбирање, измешаност на коментар и извештај. „Ова е вистинска приказна“ е чиста зафрканција. Од самиот филм се гледа дека не може да биде вистина, барем не со сите пресврти што се случуваат. Во филмот не го ставивме оти напред немаме никаква најавна шпица, а во печат отиде работната верзија на сценариото.

Ж.К.: Коментарите за ПРАШИНА, дури и кај нас, се поделени: на едни не им се допаѓа, други го обожаваат, што е чест случај со значајните дела. Се случува и етаблирани критичари да напишат дека ПРАШИНА не ги исполнува очекувањата за „добар филм“. Причината за тоа е што многумина почнаа да го сецираат филмот со погрешни инструменти - Милчо ни понуди 'филм на новиот милениум', како што се вели во италијанското списание „Чак“. ПРАШИНА можеме да го сместиме во кошницата постмодернистички синеаистички проекти, а постмодерниот гледач треба да биде ерудит, да носи извесни (пред)знаења пред да седне во киноседиштето. Во „Војна и мир“, на пример, еден лик раскажува како кога прв пат бил на балет целото внимание го посветил на кутиите што во една сцена „глумеле“ дрвја, во друга - кука итн. Се чудел зошто е така. Тоа е некомпетентност, неподготвеност за





кодот што се перципира. Дали имаш некаков став спрема оние луѓе што не продираат во ПРАШИНА, а кои го критизираат?

М.М.: Како автор, да се занимаваш со уметност или со филм (за кој сметам дека е блиску до уметноста, но не 100%) има еден куп убави работи како што се: креативноста, себеискажувањето, сретнување интересни луѓе. Но, има и неколку негативни страни. Една од нив е што си изложен како глинен гулаб, не на дебата, туку на испукување и тоа од страна на луѓе што не само што се некомпетентни и неповикани, туку и злонамерни. Тука нема лек. Тоа важи и за типови тука и за типови во странство.

Ж.К.: Во неколку наврати, во домашни и странски весници и списанија се јавуваш како автор на колумни со политичка конотација. Сметаш ли дека тоа е причината што некои ултранационалистички критичари реагираа така во Венеција, или, пак, сметааш дека беа исфрустрирани од фактот што Милчо Манчевски, режисер од филман, филман земја Македонија, дојден од Дивиот Исток направи таков, да не кажам, уметнички безобразен филм како ПРАШИНА?...

М.М.: ...И се обидува да им дели лекции за тоа како се прави естетика, а не да бара помош од меѓународни невладини организации. Мислам дека има и од двете нешта што ги спомна. Не сакам да верувам, и долго по Венеција не можев да повекувам дека едното може да

има врска со другото, но по сè изгледа дека уште долго ќе учам некои работи. Доволно бев наивен за да мислам дека луѓето ќе се занимаваат со естетиката на делото. Заклучувам дека таквите реакции не биле толку случајни. Ваквите мислења ги базираам не само врз реакциите туку и врз истражувањата што ги спроведоа други луѓе. Германката Ирис Кронауер, која беше гостинка и во Скопје, пишува книга за реакциите на ПРАШИНА. Ирис нашла текст во Германија, рецензија, каде што критичарот вели дека два дена пред да го видат филмот се договарале како ќе го рецензираат. Има други рецензии, кои велат дека филмот е само илустрација на еден новинарски текст во кој го напаѓам НАТО за неговите пропусти. НАТО de facto не ни е крив за тоа што се случува, ама делумно тоа е последица и на некои негови пропусти. Според таквата хипотетичка ситуација што некои ја поставуваат, излегува дека ПРАШИНА е направен за еден месец. Како и да е, мислам дека се присутни и едното и другото. Тоа што мене ми пречеше беше злобниот прием. Но, ќе помине еден, два месеци и сето тоа ќе се заборави. Сепак, жал ми е што заклучив дека цел сегмент од културата - критиката, за која мислев дека се занимава со естетика, всушност се занимава со политика. Увидов дека за европските филмски критичари политиката е еквивалентна на тракот во Холивуд. Не е важно кој со кого спие (како во Холивуд), туку кој какви политички мислења има.

Ж.К.: Улогите во филмот беа интересно поделени, вклучувајќи македонски актери, но и имиња што многу значат за Холивуд и за филмскиот свет. Во едно интервју на МТВ изјави дека неколкумина актери се откажале од улогите во периодот на продукција. Едно време се спомена и името на Томи Ли Џонс како можен учесник. Имаше ли и други позвучни имиња што требаше да ја „дишат“ ПРАШИНА?

М.М.: Томи Ли Џонс беше во најпрвата варијанта на Лук и јас него го имав на ум кога ја пишував првата верзија на сценариото. Со Томи соработувавме кратко време и притоа ми се случи една пријатно-засрамувачка ситуација. Кога се запознавме, ме викаа да дојдам на сетот на снимањето на БЕТМЕН во „Warner Brothers“. Кога се појавив, него го шминкаа. Тој стана и ми рече: „Ајде да те прошетам, да ја видиш целата екипа“. Ме запознаваше со луѓето велејќи: „Сакате ли да запознаете вистински режисер?“. Малку беше непријатно. Постепено сценариото се менуваше. Креативно, Лук стануваше сè помлад и помлад оти така почнав да го доживувам. Практичната страна беше врзана за термини, кога кој глумец може да снима, кога сум јас слободен итн. Во еден период беше врзан и Ричард Гир и мислам дека тука направив грешка бидејќи тој не е адекватен за тој лик (Лук, н.з.). Искрено сметам и дека не е многу добар глумец. Со Гир работевме девет месеци. Со Вилјам Дефо, исто така, пробувавме - тој откажа неколку филма и

една театарска турнеја за да учествува во ПРАШИНА. Можеби, испадна малку нефер спрема него, но кога преговаравме, финансиите сè уште не ни беа целосно вклопени.

Ж.К.: Доби ли Лабина Митевска понуда да ја игра Неда?

М.М.: Не. Лабина дојде на аудиција во една многу поранешна верзија на филмот, меѓутоа на последната аудиција не се појави.

Ж.К.: Мис Стон (камен) Неда ја нарекува Мис Рок (карпа). Таквото метонимично заменување на означителите на знаците е многу често во народниот говор, го користат и футуристите, а потсетува и на детската игра 'расипан телефон'. Дали навистина го сретна и тоа име при истражувањето?

М.М.: Не, не го сретнав. Мис Рок го употребив токму од такви асоцијации за кои зборуваш ти и затоа што не сакав да спомнувам вистински настани и вистински луѓе, иако некогаш мора. Повеќе настојував да го избегнам тоа, зашто мислам дека го немам моралното право да зборувам за нешто што со свои очи не сум го видел.

Ж.К.: Веќе го спомнавме терминот безобразлак во позитивна смисла. Морам да кажам дека е многу тешко да се најдат делови од ПРАШИНА што не се уметнички силно безобразни. Особен впечаток остава позицијата на раскажувачот. Михаил Бахтин би рекол дека вршиш извесна детронизација врз позицијата на раскажувачот.

Во усното пренесување на приказните, пред 100, 200, 300 години, неговата позиција е позиција на неприкосновен авторитет. Дистанцата слушател-раскажувач не е голема, но точно се знае линијата. Токму едно такво парче - сцената со ценкањето околу бројот на војниците е еклатантен пример за безобразното мешање на слушателот, кој, иако првпат ја слуша приказната, интервенира во неа. Тоа говори за уште една работа: релативноста на сè што добиваме како податок од минатото. Дали таа интервенција, не на сведокот, туку на авторот, на оној што ја пренесува информацијата, може да стане толку голема што нешто што денес примаме како апсолутна вистина, всушност, е чиста фикција? Зар не се брише така границата меѓу фикцијата како жанр и историјата од учебниците како факт? Сметаш ли дека и во време кога светот условно е глобално село, кога сме „жртви“ на информативна експлозија, сепак сè уште се вршат такви фалсификати?

М.М.: Тоа е повеќе од очигледно и веројатно секогаш било така. Денес повеќе станува збор за намерна манипулација од политички, психолошки причини или од причини што се сведуваат на некоја форма на себичност. Онака како што јас ја гледам стварноста така сакам и тебе да ти ја наметнам. Фалсификатите на информациите се прават независно од тоа колку нам ни се достапни тие информации. Мислам дека тоа што се достапни за јавноста не ги прави помалку подложни на фалсификат,

туку само го прави фалсификатот поочигледен за оној што го интересира вистината. Следното прашање во такво нешто е колку вистината може да биде објективна, затоа што ние двајца можеме на еден ист настан да му придеме сосема објективно, ама бидејќи поинаку сме го виделе, бидејќи го поставуваме во поинаков контекст, нашите вистини може да бидат различни. Меѓутоа, ако сепак појдеме од претпоставката дека постои објективна вистина, факт е дека таа најчесто е манипулирана од раскажувачот и главната цел, главната тема на овој филм е да се



каже тоа на еуфоричен, пријатен, безобразен начин. Немојте да ми верувате мене и, по инерција, немојте да им верувате на раскажувањата во филмовите и на самите филмови. Уживајте во нив, но не верувајте дека се чиста вистина. Значи, не верувајте им ни на СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ, ни на филмовите со Џон Вејн, ни на Сиен-ен. Барајте ја самите својата вистина. Кога можете, отидете на самото место, кога не можете - прочитајте два или три извора. Да се навратам на едно претходно прашање. Можеби тоа е третата причина, која потсвесно толку ги возбуди професионалните оценувачи во Венеција. ПРАШИНА им ја руши структурата според која тие работат веќе 30 или 50 години.

Ж.К.: Еднаш спомена дека ПРАШИНА е кубистички филм. Сметам дека во некои делови се чувствува влијание од т.н. руски формализам, кој и самиот е наследник токму на кубофутуризмот. Ејзенштајн е под големо влијание на тој формализам. Зошто го кажувам ова? За ПРАШИНА се зборуваше дека е претерано крвав филм. Виктор Шкловски, еден од основните теоретичари на формализмот, ќе каже: „Во уметноста крвта не е крвава... Таа е граѓа за уметничката конструкција“.

М.М.: Апсолутно се согласувам. Тоа Хичкок го има кажано понародски, кога Ингрид Бергман се расплакала при работата на некоја страшна сцена. Тој ѝ пришол и ѝ рекол: „Еј, па ова е само филм“.

Ж.К.: Двете сцени со стрип-јунакот Крто Малтезе (фотографирањето и гозбата) ќе се зборуваат уште долго време. Повторно ќе ги споменам формалистите, овој пат Данил Хармс и неговиот познат расказ за црвенокошиот човек. Тој како автор најпрвин внесува лик за кој убаво вели дека е „еден црвенокос човек“. Веднаш потоа ги негира сите негови атрибути и едноставно го брка својот главен јунак од наратијата, доаѓајќи во таква незгодна ситуација каде што нема херој. Ова, секако, е автореферентна постапка. Имаше ли и Малтезе слични причини за појавување, една игра со функцијата и позицијата на филмските ликови во структурата?

М.М.: Знаеш како, тоа не се рационални одлуки, туку интуитивни. Јас прво конструирам приказна со измислени ликови. После правам истражување каде што црпам материјали со историски личности, кои помагаат во доградбата на веќе измислените. После анегдотски вметнувам ликови што навистина постоеле. Тие играат улога како Џ. Ф. Кенеди во некое платно на Роберт Раушенберг. Тој е тука, но платното не е насликано поради него. Така е и со Фројд во ПРАШИНА. Следен чекор: ако во тоа време кога постоел мојот измислен лик, Лук, се шетал и еден вистински лик, Фројд или Пикасо, зошто да нема уште еден измислен лик, но од друг автор. Тоа е Крто Малтезе, кого никаде не го крштаваме по име. Го препознаваат само тие што го знаат. Крто во тој период одел секаде каде што било



најинтересно, најгусто, па сигурно, иако реално не постои, бил и во Македонија.

Ж.К.: Во годината што измина, слушнав неколку добри саундтраци: „Амели“ на Јан Тирсен, „Реквијем за еден сон“ на Кронос Квартет, „Танчер во мракот“ на Бјорк, „Прашина“ на Кирил... Зошто се реши токму за Кирил? Тој е актуелен главно како автор на електронска музика. Сметаше ли дека тоа може да се сфати чудно со оглед на тоа што голем дел од филмот се случува пред сто години?

М.М.: Во ПРАШИНА електронска е само една песна и таа е земена од неговиот претходен албум, „Religion & Sex“. Со Кирил се познаваме уште од гимназиските денови, знам колку е талентиран и дека е неверојатен професионалец во работата. Она што јас го барав од него и она што некои луѓе не знаат дека тој може да го направи, а верувам дека по овој саундтрак ќе ги разuverи, е класичната музика. Еден старовремски, западен звук со гудачки квартет, со голем оркестар со ненормални параметри и со класични инструменти. Во тој поглед, сакав саундтракот да биде старовремски, затоа што на тој начин ќе биде најнеутрален во примањето, нема да привлекува внимание на себе како што тоа би го направил Питер Гебриел или Бјорк или некој етно албум. Кирил требаше само да го илустрира филмот. Саундтракот беше екстремно тежок за работа, како и самиот филм. ПРАШИНА си игра со жанровите, ги развива. Меѓутоа, разбивајќи ги, тој ги почитува. Така и на планот на музиката имаше цитати на шпагети вестерни, хип-хоп, електронска музика, Џејмс Браун... Многу е тешко да се направи една песна исто да функционира и во Македонија 1903 и во Њујорк денес, а да не изгледа вон контекст, да не изгледа како да сакаш да го „похоливудиш“ филмот.

Ж.К.: Мајкл Нозик, претседателот на „South Forc Pictures“, инсистираше да бидат 20 милиони долари. Милчо рече најмалку 30. Каде заврши тоа наддавање?

М.М.: Филмот чини 12.5 милиони долари, значи помалку и од неговата понуда. Но, овие 12.5 се како 30, зашто многу малку е потрошено на ѕвезди. Тие играа за европски цени. Кога се работи во Холивуд, голем дел од буџетот останува за продуцентите. Во овој случај, тие не задржаа ни европски профит. Парите се потрошени за она што го гледаме на платно, а не на она што им останува на некои бирократи.

Ж.К.: *Како прашање што се надоврзува на претходното е - дали уметноста има цена? Во основа, овие цифри се поголеми од буџетите на други квалитетни уметнички филмови, па сепак се далеку под бројките на ступидните холивудски лимонади.*

М.М.: Мене тоа ми е најголем проблем. За пари работиш една работа што, во суштина, нема цена и којашто треба и да ги врати тие пари. Тоа е третата страна од триаголникот, проклетството на филмот. Тој е толку скап, па парите диригираат кој филм ќе се работи. Има огромен притисок, па има и огромен страв кај авторите. Затоа многу креативни и способни луѓе што може да се занимаваат со филм нејќат оти тука има премногу бизнисмени. Тие луѓе почнуваат да се занимаваат со пишување, со сликарство, што е технички поедноставно. Така во филмот остануваат само циркузантите.

Ж.К.: *Што беше главната причина за да се решиш да се отпечати „Прашина“, знаејќи дека за тебе „сценариото не е Свето писмо, туку само скица“?*

М.М.: За да биде забележано и затоа што имаше позитивен издавач што сакаше да даде нешто добро за средината. Потоа јас се согласив дека тоа треба да се поддржи, не од личен кар, туку за да постои, за да може утре некој што се занимава со тоа да го прочита сценариото и да каже: „Е, имав право, ова не чини“. Или: „Од ова ќе можам нешто да научам“.

Ж.К.: *Наскоро треба да го очекуваме и ПРЕД ДОЖДОТ во книга?*

М.М.: Договорено е, но „Слово“ имаат проблем да го финансираат. Сценариото е подготвено од 1996 година, но немаше услови за негово издавање. Добро е да постои и поради тоа што е уникатно, не е дотерано по завршениот филм.

Ж.К.: *Но, Милчо не е автор само на сценарија. Еве што се вели во еден исечок од „Студентски збор“ од март 1978 година: „Кога зборуваме за М.М., ученик од 4 клас во Гимназијата „Орце Николов“, подразбираме младинец, кој не е само одличен ученик, општествено ангажиран... туку и млад новинар, поет, активен на повеќе полиња и вистински другар, како што велат неговите врсници“. Што стана со Милчо поетот и Милчо новинарот? Колку тоа си најде место во оваа твоја режисерска работа?*

М.М.: Тоа е горе-долу иста работа. За мене наративниот филм е проширување на пишувањето. Пишување, но со инакви алатки, со поголема публика. Филмот никогаш не може да ја достигне апстракт-

тноста што ја поседува зборот и затоа филмот останува инфериорен. Тој е спротивното - се занимава со нешто конкретно, со продуцирање слика. Но, на некое првично ниво има страшно многу сличности. Јас од едното, најнормално, најкомотно преминав во другото. Креативниот дел од режирањето е 70 отсто пишување. Не мора да е твое сценариото, може и да е туѓо, но тука пишувањето се изедначува со чувствување на сценариото, негово разглобување, објаснување. Милош Форман е најдобар пример за тоа. Тој официјално не учествува во пишувањето на филмовите, но толку навлегол интуитивно или рационално во нив што ги разработил, им ги отворил порите.

Ж.К.: *Честопати велиш дека си почнал да се занимаваш со режија за да бидеш сигурен дека некој режисер нема да ти ги расипе сценаријата. Значи ли ова што сега го кажа дека Форман може да добие твој текст?*

М.М.: Апсолутно. Само што за разлика од порано, кога многу повеќе работев на сценарија, сега многу побавно ги пишувам и немам готов материјал што можам да му го дадам. Мене ми се врзани пишувањето и филмот, иако мислам дека ќе се обидам повторно да ги одврзам, да ги одвојам, со цел да се занимавам само со пишување. Може да пишувам нешто што никогаш нема да го објавам, или што ќе излезе под псевдоним.

Ж.К.: *Не знам колку е познато за јавноста твоето занимавање со хумор и сатира.*

При крајот на седумдесет-тите години имаш објавувано кратки хуморески во „Остен“, списание за хумор и сатира. Забележливи се две работи. Пишувани се во трето лице еднина, некој вид филмско бележење. Втората работа се однесува на хуморот, кој во ПРАШИНА можевме да го видиме во неколку свои варијанти (иронија, сарказам, анегдота) и преку различни ликови. Во крајна линија, и целиот филм е едно иронично поигрување со наративниот филм. Каква функција му припишуваш на хуморот во твоите проекти: да ја олесни комуникативноста со публиката?...

М.М.: Хуморот има две причини. Првата - го прави комуникативен. Втората и многу поважна е тоа што е дел од некоја животна еуфорија, радост. Иако не сум јас тој што треба да го каже тоа, за мене тука е најголемата разлика меѓу ПРЕД ДОЖДОТ и ПРАШИНА. ПРАШИНА е по-комплексен филм, зборува со еден метајазик што многу луѓе не го забележуваат веднаш. Има многумина што му се навраќаат на филмот, отпосле нешто заклучуваат, па ќе ми се јават и ќе ми кажат: „Јас ова го заклучив“, „Јас сакам пак да го гледам“ итн. И покрај таа збогатена комплексност, сепак најголемата разлика е во хуморот, на површина има повеќе од таа животна еуфорија, а во исто време има и мачнина. Едното без другото не функционира. Треба да ги имаш двата краја на спектарот за да ја добиеш комплексноста. Ако ја нема сенката, нема да ти биде доволно јако ни сонцето.

Хуморот, во суштина, е страшно тежок. Нешто што за тебе е смешно, за мене не е. И обратно. Особено меѓу различни култури, па затоа очекував дека тешко ќе патува. Она што најмногу ме изненади и она што ми беше најважно е дали публиката ќе реагира на смешните места. Заклучив дека нормална публика исто се смее на смешните места и во Торонто, и во Токио, и во Скопје. Онаа причина поради која почнав да се занимавам со филм е приказната, расказот полесно да искомуницираат со гледачот. Тоа тука е остварено. Во спротивно, тоа би било обичен текст, книга. Многу ми е интересен хуморот кога е ставен во неков контекст, како што честопати се сретнува во чешките филмови од времето на Форман и Иван Пасер, потоа како што тоа е направено во СРЕКА на Тод Солонс (тоа е хумор, но истовремено ти се крева косата на главата), потоа како во филмовите на Роман Полански (морбиден хумор)...

Ж.К.: Во интервјуто за „Дневник“ од 10 октомври 2001 велиш: „Ми беше жал зашто од нивните реакции заклучив дека Македонија ја загубила медиумската војна во западните медиуми со 10:0“. Сметаш ли дека ПРЕД ДОЖДОТ одигра тука некаква улога, мислам, пред сè, негативна за македонската страна, во смисла како алиби на Албанците. Таму Македонците беа оние што први посегнаа по оружје, бараа одмазда, тие беа „мажите со машинки“. Такви луѓе, всушност, кај нас воопшто и немаше, барем што се однесу-

ва до Македонците. Сепак, Запад беше на страната на Албанците во „борбата за човекови права“ и ПРЕД ДОЖДОТ дојде како порачан.

М.М.: Можно е и такво читање на ПРЕД ДОЖДОТ. Како што може да се види и во неколку подоцнежни мои текстови, каков што е „Мажи со машинки“, цело време го размислувам тоа и се прашувам себеси. Меѓутоа, таквиот заклучок доаѓа поради неестетското читање на еден уметнички чин. Од друга страна, треба да се прашаш дали ти како автор треба и тоа да го имаш предвид. Но, ако толку многу се оградуваш, сметајќи како другите ќе го читаат, не треба никогаш да седнеш да режираш. Меѓутоа, ова е страшно интересна тема, не поради тоа што многу луѓе викаат „Кај го најде тој автобус“, туку поради тоа што се поставува дилемата дали ти помагаш во едно пристрасно читање. Јас се надевам дека не. Таму и едните и другите беа претставени како луѓе со машинки, а имаше и од двете страни луѓе што се против таквата војна. Тоа беше едно прашање на морална дилема. И она што е најбитно - тоа не беше документарен филм. Дури сега увидувам дека критичарите надвор се луѓе што наместо да се занимаваат со уметност, тие први мешаат реалност со фикција, иако ним треба да им припаѓа улогата на разграничувачи меѓу едното и другото. На времето, и Фидел Кастро тврдел дека АЈКУЛА е антикапиталистички филм, бидејќи зборува за тоа дека на властите во

малото гратче, каде што се појавува ајкулата, им е многу поважен профитот отколку животот на луѓето.

Ж.К.: Чудно е како критичарите ја наградија естетиката кога им одговараше политиката, а кога дел од филмската вистина ги повреди, се обидоа да ја отпеаат уметноста во име на политиката. Лично се согласувам дека уметноста треба да зборува за универзални нешта, дека секоја приказна, колку и да е интимна, лична, уметникот е тој што треба да ја претстави во колективна рамка. Но, зошто Милчо се брани како од ѓавол кога ќе се рече дека направил, велам национален, а не националистички или, не дај боже, шовинистички филм? Тоа му се може и на еден Спилберг, на пример, со СПАСУВАЊЕТО НА ВОЈНИКОТ РАЈАН.

М.М.: Немам ништо против национален филм. ПРАШИНА, во мала мера, може да го сметаат за национален, малку повеќе од ПРЕД ДОЖДОТ, но не е националистички. Јас не се плашам од тоа, но сакам да констатирам дека и да сакам, не можам сега да направам таков филм. Ако останам да живеам тука уште 15 години, можеби ќе можам. Мора да се има предвид дека јас од 19 години сум отиден одовде. Она што и како мислител и како автор го гледам не произлегува сто отсто оттука. Поинаква е приказната со еден Ларс фон Триер, кој живее и работи во Данска. Јас, ако напишам сценарио, и му го дадам да го прочита на некој другар за да дебатираме, тој сигурно би бил



другар од Њујорк, затоа што сум се нашол таму. Ако го споредувам со нешто, сигурно би го споредувал со нешто што таму сум го доживеал. Од друга страна, естетското формирање и првите 20 години сум ги поминал

тука и од тоа не можам да избегам. Како и да е, секој филм треба да е наднационален.

Ж.К.: Колку и да се трудиме да го аплицираме тоа, сепак, заклучок е дека ПРАШИНА не е цврсто врзан за едно тло и за една идеологија. Напротив, тој често ја менува теоретската стратегија, ја инкорпорира целата историја. И тоа историјата на филмот (црно-бел, нем филм, експериментални кадри), историјата на уметноста (ритуални танци на примитивни племиња, антички столбови, византиско сликарство преку Страшниот суд, кубизмот со „Госпоѓиците од Авињон“), потоа тука се Индијанците, нуклеарната бомба, прохибицијата, дивите племиња од Азија и Африка, Фројд, авионот на браќата Рајт, османлиите, Ј.Б. Тито... Може ли самото поставување на овие историски настани и личности во некаков контекст во филмот да се сфати како некој вид авторов коментар?

М.М.: Нив ги користам како дел од колажот. Тие се дел од реквизитата, дел од палетата. Пак ќе направам споредба со тоа како Раушенберг користи некои елементи. Сето тоа се моменти што се делови од нашето колективно минато и од индивидуалната психологија. Јас сум свесен за атомската бомба, за кубизмот и не можам да го избегнувам тоа. Како може да правам филм за комитите, а да не го познавам кубизмот. Може нема да го споменам, но естетиката на кубизмот е станата дел од мене, исто онака

како и естетиката на дадаизмот, на структурализмот, како и старовремските естетики. На пример, кога цртам, од нив ја користам перспективата. Прашање за себе е колку сето тоа ќе биде видливо, колку ќе го покажеш или нема да го покажеш. Јас цело време поаѓам од некоја претпоставка на искреност. Со тоа го поканувам гледачот - ајде заедно да го креираме овој филм, ајде заедно да си играме. Дел од таа искреност е да му ги покажам шевовите во правењето на костумот, што не е нешто ново во уметноста, но е ново во наративниот филм. Му ги покажувам шевовите со тоа што му велам: „Јас ти раскажувам приказна, значи те лажам, меѓутоа согласи се со тоа дека ти давам до знаење оти раскажувам“. Тоа не го правам рационално, смислено, туку како дел од играњето. Ако играњето е консеквентно, направено со талент, тогаш тоа ќе функционира и ќе подлежи на анализи. Хирошима беше еден од тие битни моменти на 20 век, кој нè дефинира нас, па дури и тој дел од нас што живееме во Штавица. Од друга страна, сето тоа временски е толку блиску. Целата таа историја, која изгледа дека се развлекува во период од илјада години, е всушност страшно блиску. Илајџа, кој во оваа приказна тргнува од Оклахома во 1900 година како млад човек, а во Македонија доаѓа во 1903, е сосема можно да биде во Њујорк во 1945 кога паднала атомската бомба. Ние сме подложни на клишеа. Размислуваме на овој начин: Османлиско царство - 16 век, каубојци -



19 век, атомска бомба - е, тоа е 21 век!

Ж.К.: *Њујорк, дефинитивно, е претставен како град на светлината, на модернизацијата, на иднината. По 11 септември веројатно и тоа се промени, но колку некои интимни корења (Скопје, Њујорк) влијаат врз тоа како се претставени овие два топонима во ПРАШИНА?*

М.М.: Јас го имам тоа проклетство и да ми е убаво и да ми фали по нешто на обете места. Во Њујорк никогаш нема да имам група луѓе со кои сум бил во прво одделение, нема да имам трафика што ќе ми биде позната од тоа време. Од друга страна, во Скопје, барем во следниве 200-300 години, нема да имам таква креативна, активна клима, клима набиена со адреналин, во која знам дека работите се случуваат страшно ефикасно, брзо, па понекогаш и јас морам да каскам зад нив. Често ми се случува да бидам јас тој што ќе ги буцка луѓето. Тоа ми се случувало и во Лондон, и во Рим, и во Париз, но ретко во Њујорк. Таа енергија, креативност, позитивност, кои ги има во Њујорк, Македонија за мене ги нема, но се надевам дека еден ден ќе биде поинаку. Така, моментно сум како нишалов, напред-назад, Скопје-Њујорк, и не знам до кога ќе терам така. Досега сигурно имам поминато пола милион милји.

Ж.К.: *Точно ли е дека во тегличка имаш донесено остатоци од Светскиот трговски центар?*

М.М.: Да, прашина.

Ж.К.: *Твоите филмови изобилуваат со библиски мотиви, симболи, архетипови...*

М.М.: Тие се темелите на раскажувањето во ПРАШИНА и во ПРЕД ДОЖДОТ. Библиските моменти ги сметам како дел од раскажувањето. Не ме интересира аспектот на верата, туку раскажувањето архетипови.

Ж.К.: *Каков е твојот став за македонската филмска (не)-продукција? Постои ли излез? Мисија за спасување? Инфузија?*

М.М.: Имам еден другар што вели дека да се зборува за македонска кинематографија е како да се зборува за македонска астрономија. Тоа што се случува со кинематографијата, всушност, и не се разликува многу од тоа што се случува и во другите области. Не е толку жално што во моментов малку се случува или има малку квалитет, туку жално е што станува сè полошо. Можеш да седнеш и да направиш мозаик од причини, но ќе кажам дека во македонската кинематографија оди лошо од истите причини поради кои оди лошо и во македонската политика.

Ж.К.: *Во ПРЕД ДОЖДОТ Милчо беше жртвата на српскиот војник, во ПРАШИНА беше мајката на Лук и Илајца. Значи ли тоа дека вршиш надоврзување на поетиките на Алфред Хичкок и Орсон Велс, кои имале навик да се појават во некој кадар од своите филмови?*

М.М.: Апсолутно. Идејата да влезеш во мал кадар од свој

филм е измислена од Хичкок, јас само ја преземам, правејќи варијанта на тоа - се појавувам само во фотографии. Тоа се фотографии што играат прилично битна улога во филмот. Во ПРЕД ДОЖДОТ фотката беше важна оти таму е ембрионот на целото дејствие, тука му пукнал филмот на Александар и затоа се вратил во Македонија. Оттука се одмотува прикаската. Во ПРАШИНА, пак, фотографијата со мајката на Лук и Илајца е, можеби, најстарата фотографија од целата колекција на Анџела. Од мајката, всушност, тргнале обајцата. Тоа е повторно играње. Сметам дека кога се занимаваш со креативни работи, треба многу да играш и да се отепаш од работа. Треба да се биде крајно консеквентен во тоа играње и за мене секогаш најтешката работа била како да се постигне тој баланс. Како тоа да биде и играње и како да останеш одличен ученик, во смисла дека со својата одговорност ќе обезбедиш да се заврши планот, да се биде фер спрема екипата, да се вратат парите...

Ж.К.: *Какво е твоето мислење за концептуалистичките, манифестни движења како што е на пример Догме 95? Тие укажуваат на извесен минимализам, извесно маргинализирање на позицијата на авторот, бегство од гламурот на Холивуд, но истовремено се на работ на клишето.*

М.М.: Конкретно, Догме како филмови е многу подобро отколку како манифест. Манифестот не само што е нешто

видено туку е и залажување. Историјата во филмот води кон филмови што се сè помалку артифициелни, а сè повеќе - не вистинити, не документарни, туку сè поненашминкани, и буквално, и преносно. Ако гледаш некој филм од 30-40-тите години ќе видиш колку шминка се користело, но тоа не ти пречи, ја прифаќаш таа конвенција. Конвенциите се сè повеќе квазиреалистични. На времето да ти се затресе малку камера било незамисливо. Сега намерно ја тресат камерата. Прашање е дали тоа ќе те доведе до ослободување или само ќе се соочиш со друга форма на маниризам. Она што најдобро функционира во нивните филмови, а тие нормално намерно не го споменуваат, е одличното сценарио. Тоа се прекрасно напишани сценарија. Може да го земеш ПРОСЛАВА на Томас Винтерберг и да го снимаш со Џулија Робертс, со најнормална 35-ка и пак ќе функционира како филм. Од друга страна, Догме е апсолутен пример за тоа како Македонија може и треба да прави филмови. Кај нив парите не се најголемиот проблем за правењето филмови. Колку чинел ПРОСЛАВА или ИДИОТИ? Веројатно, малку. Но, од друга страна, не сум видел сценарио што е толку консеквентно и режисерска рака што толку сигурно може да изведе една ПРОСЛАВА на македонски. Целата работа е во црпката.

Ж.К.: *Велиш дека честопати се чувствуваш излажан штом ќе излезеш од кино. Има ли филмови од поновата продукција што го задржале твоето внимание? Во*

крајна линија, како гледаш на моментните светски случувања во филмот, има ли филмот иднина?

М.М.: Секогаш кога ќе се почувствувам излажан, треба да се „истуширам“ со добар филм. Кога излегувам од кино, сакам да одам во видеотека и да земам филм за кој знам дека ќе ми го измие лошиот вкус. Обично ретко го правам тоа. Општо земено, филмот ќе продолжи да функционира, но ќе има еден куп губре, 99 проценти од тоа што се прави се циркузанти и панаѓурски атракции. Ние одиме во кино за да видиме: „Еј, Супермен лета“ или „Гледај Бред Пит со Џулија Робертс“. Оние што се занимаваат со нешто креативно се во малцинство. Тажно е, но не е трагедија. Креативците треба да ги има доволно, но тоа што го прават треба да биде и дистрибуирано. На пример, што се однесува за нас во Македонија, ќе кажам дека имам професионални проблеми со луѓето што го прават „Скопскиот филмски фестивал“, но тоа што го прават тие за градов, за државава, донесувајќи такви проекти, е многу корисно. Истото важи и за „Браќа Манакџи“. Дали има иднина? Види, во моментов не гледам многу добри авторски имиња. Ни во Европа, ни во Америка, што е голема разлика од 70-тите кога имаше добри автори и ваму и таму. Ако инсистираш на конкретни наслови, ќе ги спомнам: СРЕКА на Тод Солонс, РИБИ ВО АВГУСТ на Јоичиро Такахаши, дури и РАСПОЛОЖЕНИ ЗА ЉУБОВ на Вонг Кар-ваи, ЛОВЕЦ НА СТАОРЦИ на Лин Рамси,

ПРОСЛАВА... Во последно време сè помалку одам во кино, сè повеќе одам во галерии и читам книги. Можеби ми е тоа професионална деформација.

Ж.К.: *Дали твојата продуцентска куќа „Сенка“ се занимава само со твоите проекти или планира и други ангажмани?*

М.М.: „Сенка“ е формирана за административно да помогне околу реализацијата на моите проекти. Сакав да ја избегнам бирократијата, која ја имам осетено многу конкретно, не само за ПРЕД ДОЖДОТ туку

и претходно. Во суштина, „Сенка“ беше замислена да помогне околу правењето на ПРАШИНА, но ако има потреба, мене би ми било многу драго да им помогнам во правењето филмови на некои „клинци“. Сепак, јас не сакам да бидам ничија бибиситерка. Ако има некаде некому да се помогне со конкретен совет, контакт, со конкретно учество, би ми било драго да го сторам тоа од проста причина што кај нас не само во кинематографијата, туку секаде, има толку многу себичност што мора некој на некаков начин да ѝ се спротивстави. Јас се обидувам тоа неформално да го направам со тоа што кога работам, гледам да има

што повеќе млади луѓе во екипата. За жал, од ФДУ малкумина работеа на ПРАШИНА.

Ж.К.: Анџела ја кажа својата приказна, ти ја кажа приказната за Анџела итн. Иако претпоставувам дека во моментот ова прашање може да звучи банално - имаш ли некоја нова приказна, која нестрпливо чека да биде раскажана?

Ж.К.: Не му текна никому тука да те викне?

М.М.: Таман работа. Претпоставувам дека тие чекаат да присоберам искуство уште малку и со тоа да се квалификувам. Ако си квалификуван за NYU, не значи дека си квалификуван и за ФДУ. Што се однесува до тоа дали ќе снимам друг филм, ќе кажам дека мене ми е многу интересен тој концепт што го испрактикува и Asso-

виш нешто што е добро и прифатено, за потоа самиот да се откажеш!? Кои се аскетските конотации на тоа? Ако сега некој се наведе на некои изјави како млад мајмун, ако поставува глупави прашања - во ред, ќе продолжиме тоа да го дискутираме, Associated Press нека го пренесува и понатаму. Во моментот немам конкретна приказна.

Ж.К.: Те прашав бидејќи



М.М.: Па, види. Во моментот приказните што ќе ги раскажувам ќе бидат многу педагошки, затоа што одам да предавам на New York University. Од јануари 2002 почнувам со предавања. Тоа ќе биде работа со постдипломци, така што, веројатно, ќе имам малку време да се занимавам само со еден филм, со еден проект.

ciated Press дека Милчо нема да сними ништо повеќе. Тие тоа го пренесоа, се разбира вулгаризирано и погрешно. Мене уште како дете ми е интересен концептот на Артур Рембо и тоа никој не го сфаќа. Сите го прифаќаат од прва: „Еј, нема да снимаш повеќе!“. Тоа е страшно интересна филозофска категорија. Работиш, ќе напра-

вам дека имаш нереализирани текстови.

М.М.: На тие текстови им истече рокот на траење. Ако ми дојдат нови приказни за раскажување, или ако најдам туѓо сценарио – да, би работел. Но, не сакам да бидам обврзан дека морам да го сторам тоа. Веднаш по ПРЕД ДОЖДОТ се осетив об-

врзан: „Еј, сега е моментот, сега морам да снимам“. Кој го рекол тоа? Тоа важи во индустријата, јас не работам така.

Ж.К.: И ПРЕД ДОЖДОТ и ПРАШИНА започнуваат со домотите и завршуваат со слични кадри во кои влегуваат небото, облаците, условно и птиците. Честопати ПРАШИНА несвесно го нарекувам втор дел на ПРЕД ДОЖДОТ. Може ли да зборуваме за извесна суштинска поврзаност меѓу нив, можеби за некаква трилогија?

М.М.: Веројатно, постои трилогија, но третиот филм сè уште не се кажал. Треба да си се каже. Претпоставувам дека третиот ќе биде неверојатно едноставен, аеродинамичен. Првиот имаше три дефинирани приказни, вториот во суштина имаше две, а третиот можеби ќе има една. Инаку, домотите се појавија многу интересно. Имав еден професор по продукција, кој постојано велеше „првиот кадар ти го дефинира филмот“, а татко ми, пак, велеше дека според музиката на шпицата ќе се познае каков ќе биде филмот. Кога размислував каков да биде првиот кадар во ПРЕД ДОЖДОТ, се прашував што е она што е најтипично за оваа земја. Заклучив дека патлицаните се единствената работа во која Македонија е супериорна од кое било друго парче земја. Во вториот филм прашањето беше како тоа да го врземе, а да биде Њујорк. Многу логично излезе дека истите тие патлицани што ги собираа во ПРЕД ДОЖДОТ сега стигнале на тезга во Америка.

Ж.К.: Кога сме повторно кај Њујорк, во ПРАШИНА ги забележав и кулите-близнаци.

М.М.: Во два кадри - на почетокот и кога оди нумерата на Џејмс Браун. Поради тоа, ПРАШИНА е веќе стар и историски филм.

Ж.К.: Како и да се претставени Македонците, Албанците, Турците, Американците, Англичаните, и во двата твои филма, и војниците, и мувите, и овците, и пушките во нив се едно исто. Ќе бидеме нефер ако не кажеме дека повикот за космополитизам и почитување на Другиот победува во твоите филмови. Дали тоа може да се постави во релација со општиот процес на глобализација или е тоа твоја лична определба како уметник и како човек, пред сè?

М.М.: Хуманизам, не глобализам. Тоа се, всушност, апсолутно тврди хуманистички и пацифистички убедувања и стојам сто отсто зад тоа дека луѓето секаде се исти, дека имаат исти страдања, љубови, проблеми, измами, лошотилак. Сето тоа зависи од човекот, и од моментот. Може уште еднаш да се навратиме на она претходно прашање и можеби тоа е она што на многу луѓе во Венеција им попречи. Тоа го обработува Марија Тодорова во ЗАМИСЛУВАЈКИ ГО БАЛКАНОТ. Тоа е синдром според кој својот расизам, своето насилство го проектираш на други и тоа на други таму некаде далеку, на некои човекојадци на Балканот. И кога ти ќе им понудиш дело што е апсолутно

против тоа, им го реметиш скриениот расистички концепт. Имаш ситуација кога ќе чуеш новинар како го дефинира ПРАШИНА како расистички. Истиот тој е член на парамилитантни организации во Северна Ирска. Конкретно за ова прашање, иако тоа никогаш не е свесна теза, моето авторско кредо е дека сите сме луѓе и дека каде било и секогаш ќе има и добри и лоши луѓе. Прашање е како ќе ги раскажеш. □

27 ноември 2001

МАТО КУКУЉИЦА

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

(ВТОР ДЕЛ)

8. ИСКУСТВА НА ПРИЗНАТИТЕ ИСТРАЖУВАЧИ ЗА ДОСТИГНУВАЊАТА И ПРИМЕНАТА НА ДИГИТАЛНАТА ТЕХНОЛОГИЈА ВО РЕСТАВРИРАЊЕТО НА ФИЛМСКИТЕ МАТЕРИЈАЛИ (ЕВРОПА – САД)

Заедно со стремежите на полето на заштитата и реставрацијата на филмските материјали со употреба на дигиталната технологија, која во себе го има но и го отвора погледот кон иднината на филмската реставрација, во овој напис се анализираат и остварените резултати на европските филмски архиви, истражувачи и реставратори, како и на американските центри за реставрација. Изненадува фактот дека неусогласеноста меѓу финансиските можности и големите предности на американските филмски архиви и институции, со можности за користење на најсофистицираните дигитални технологии, ги прави речиси идентични дилемите за остварените резултати.

8.1. ЕВРОПСКИ ИСКУСТВА

Жан Лука Фаринели⁽³¹⁾, повеќегодишен раководител на Одделот за реставрација, истражувач во Комуналната Кинотека во Болоња (од почетокот на 2001 година, и управник на оваа призната институција) и член на истражувачкиот тим на групата ГАММА, во која се обединети истражувачи од 7-те најголеми специјализирани филмски лаборатории во Европа, кои низа години заеднички работат на решавањето на одредени проблеми во заштитата и реставрацијата на филмските материјали и го следат ре-

ставрирањето на филмовите со помош на дигиталната технологија, во своето излагање на симпозиумот во Прага во април 1998 година предупреди на следниве факти:

- на пазарот не постои општоприфатен и верификуван софтвер, значи компјутерска програма за дигитална реставрација на филмските материјали;
- нема употребливи информации за остварените резултати од дигиталната реставрација на филмските материјали;
- секоја група стручњаци, истражувачки тимови или компании грижливо ги чуваат своите практични искуства;
- не е познато времето што е потребно за реставрирање на еден долгометражен филм;
- посебен е проблемот со пренесување на податоците од аналоген (филмска лента) на дигитален медиум затоа што никогаш не е транспарентен.

Неговиот заклучок гласи: *дигиталната реставрација на филмските материјали може да биде само една фаза од реставрирањето на филмските материјали*. Неговото искуство укажува на тоа дека станува збор за многу бавен процес, исклучително скап и недостапен за филмските архиви.

Макс Линдер



Најголемите центри што работат на реставрирање на филмските материјали годишно можат да реставрираат 3-4 долгометражни играни филмови.⁽³²⁾ Останува прашањето на резолуцијата на филмот по дигиталната реставрација, кога се работи од копија, затоа што е познато дека филмските копии се со послаби, а оригиналните негативи со многу посилни резолуции.

Слично мислење изнесе и Вилијам Т. Марфи (William T. Murphy), претставник на National Archives and Records Administration, во своето излагање исто така на симпозиумот во Прага. Им препорача на сите заинтересирани филмски архивисти (од над 100 филмски архиви низ целиот свет) да не прифаќаат и да не очекуваат дека реставрираната копија, добиена со помош на дигиталната технологија, може да ја замени копијата изработена со филмска постапка. Овие копии не се замена за филм туку служат како извор на информации за одреден филм од кој веќе нема оригинален негатив или некој друг изворен материјал, а и чија копија почнала да ги губи своите основни карактеристики.

Никола Мацанти, истражу-

вач во Одделот за реставрација во Комуналната кинотека во Болоња, ги презентираше филмските примери со додавање контрасти по пат на фотохемики процес во реставрирањето на филмовите, кај кои при снимање или во сочуваниите копии дошло до грешка во копирањето или, пак, во развивањето на филмскиот материјал. На филмската проекција ги покажа успешните примери (вкупно 3) на симнување на физичките оштетувања и длабоките гребнатини, со употреба на класичните фотохемики методи за реставрирање на филмовите. Инсистираше на фактот дека најголемиот недостаток на дигиталната реставрација, но и на класичната фотохемика реставрација е *непостоење на усогласен систем на документирање* на сите преземени работи и одредени фази од работата во заштитата на филмските материјали.

На симпозиумот во Стразбур на 13 септември 1998 година, Бенгт Орхал⁽³³⁾, претставник на фирмата Roterbo Film Service AB од Шведска, ги презентираше нивните резултати во употребата на дигиталната технологија во реставрирањето на филмските материјали, и тоа со користење на една преостаната филмска копија на која останала само црвената боја. Резултатот по дигиталната реставрација прикажан на филмската проекција не бил задоволувачки, очигледно затоа што овој стручен тим нема доволно искуство, а ни потребна опрема. Така реставрираниот филмски материјал изгледа како по малку избледена копија на филм со недоволно заштитени бои и недоволна острина на сликата. Очигледно, сè уште е тешко со дигиталната технологија, без сепарација на боите, да се остварат добри резултати во реконструкција на бојата.

Своите резултати во дигиталната реставрација ги презентираа и претставниците на фирмата Centrimage од Франција, кои главно се однесуваат на употребата на автоматската примена на софтверот за целиот филм (полуавтоматска реставрација). Овој проект е финансиран во рамките на европскиот проект Frame. Одбраните фрагменти од реставрираните филмови покажаа квалитетно реставрирање кога станува збор за чистење на поголеми механички оштетувања, гребнатини, нестабилности на сликата. Овој систем работи на принцип на скенирање на копијата, полуавтоматско реставрирање и на враќање на филмската лента.

Претставникот на две обединети швајцарски фирми ETH/Zurich/Uni Basel, Verner Graf⁽³⁴⁾, во рамките на темата - што се доби-

Аста Нилсен





ва со скенирање на филмот и дали дигитализацијата на филмот е добивка или губење, предупреди на нивните искуства, кои укажуваат на тоа што се губи во компресијата, односно со згуснувањето на податоците при пренесувањето од аналого на дигитално. Тој предупреди дека најголемиот проблем со употребата на дигиталната технологија во реставрирањето на филмските материјали не е само векот на траењето на софтверот туку и фактот дека хардверот доживува промени на секои 3-4 години.

8.2. АМЕРИКАНСКИТЕ ИСКУСТВА ВО ПРИМЕНАТА НА ДИГИТАЛНАТА ТЕХНОЛОГИЈА ВО РЕСТАВРИРАЊЕТО НА ФИЛМСКИТЕ МАТЕРИЈАЛИ

Мајкл Френд ⁽³⁵⁾, водечки експерт во практичната примена на дигиталниот медиум во реставрирањето на американското филмско наследство, директор на Центарот за заштита и реставрација при Филмскиот архив на Американската академија во Лос Анџелес, во своето излагање на симпозиумот во Стразбур во сеп-

тември 1998 година, го презентираше своето стручно искуство во примена на дигиталната технологија во реставрирањето на конкретните филмови: *ВО ВРЕЛИНАТА НА НОКТА* на режисерот Норман Џуисон од 1967 година и *ПЕТ ЛЕСНИ ПАРЧИЊА* на режисеот Боб Рафелсон од 1970 година.

Се смета дека дигиталната технологија сè уште многу малку се користи во филмските архивски институции во светот поради *високата цена и бавноста на процесот на реставрирање*. И кога се користи, тогаш тоа е само во случај кога одредени проблеми во заштитата на филмските материјали не можат да се решат на кој било друг начин. Работите на дигиталната реставрација ги вршат специјализирани компании, кои, инаку, се занимаваат и со снимање на посебни визуелни и звучни ефекти во долгометражните играни филмови. Единствено на тој начин можат да дојдат до скапата софистицирана дигитална технологија што е потребна за таа намена. Филмските архивисти, во такви случаи, не можат никако поинаку да влијаат врз таквиот вид реставрирање на филмските материјали.

За прикажување на телевизија и за пренесување на дигитален или друг електронски медиум, сè почесто се користат софистицирани телекина, кои при преснимување на филмот на електронски медиум имаат големи можности за реставрирање на записот на сликата и звукот. Засега, кога станува збор за дигиталната реставрација, најмногу се користат едноставни, поевтини и побрзи полуавтоматски системи за дигитално реставрирање на филмските материјали, кои доста успешно ги отстрануваат гребнатините и другите механички оштетувања на филмската лента, ископираната нечистотија на негативот и сл.

Мајкл Френд со право предупредува дека во последните неколку години *не постои ниту еден новопроизведен американски филм што не ги користел искуствата на дигиталната технологија*, кои се темелат врз истата технологија, техника, опрема и софтверот што се користи и при реставрирањето на филмските материјали. Впрочем, и во најавите (шпиците) на сите тие филмови на видно место се спомнати екипите на специјалистите за користење на дигиталните медиуми, кои учествувале не само во работата на специфичните визуелни и акустични ефекти во одредени филмови туку и во други многу помали, за обичниот гледач тешко забележливи постапки, кои го поевтинуваат производството на филмот.

Дигиталната технологија и во САД и во Европа се користела за реконструкција на филмовите од пионерскиот период на кинематографијата. Најзначајни компании, кои стручно и делотворно ги извршиле значајните задачи на дигиталното реставрирање на филмските материјали, се угледните Eastman House, Kammatograph Films и Centrimage. Се покажа дека дигиталниот медиум може доста успешно да реши случај кога од одреден филм се сочувани само одредени квадрати, кои треба да се умножат. Дигиталната технологија многу делотворно ги исчитува тие квадрати, ги поправа оштетените, а сочуваните квадрати ги претвора во класичен филм – подвижни слики. Познато е дека Конгресната библиотека експериментира со реставрирање на документи на хартија, користејќи го истиот метод – се реставрираат, надоместуваат делови од документите што недостасуваат.

Компанијата Kodak Cinesite, која е посветена на реставрирањето на анимираните филмови на Дизни, сето внимание го насочила кон стабилизација на бојата, корекција на последиците од гребнатините и другите механички оштетувања, ископираната нечистотија, а особено на реставрирање на звукот, кој е прочистен од, со време непотребно наталожените додатоци и несовршеноста на звучниот запис. Резултатите се мошне добри, а фасцинира и податокот дека компанијата OSC, Freze Frame на тој начин реставрирала 900 000 квадрати, исто така, анимирани филмови. Компанијата EDS успешно ја применила истата постапка во реставрирањето на анимирааниот дел од долгометражниот игран филм МЕРИ ПОПИНС на режисерот Роберт Стивенсон од 1964 година.

Во последните неколку години, во САД целосно се скенирани 25 долгометражни играни филмови, поправени се и вратени повторно на филмска лента, а како што веќе наведов, прв беше СНЕЖАНА И СЕДУМТЕ ЦУЦИЊА на режисерот Волт Дизни од 1938 година, инаку негов прв долгометражен анимиран филм. Особени успеси остваруваат компаниите Sony и Cinergic со заменување на одредени делови од филмот (replacement section) поради тресење на сликата и нееднакво осветлување во самиот филмски



Дороти Ламур

квадрат. Овој проблем е особено успешно изведен при реставрирањето на филмот ИЗГУБЕНИОТ ХОРИЗОНТ на режисерот Френк Капра од 1937 година.

Со дигиталната реставрација успешно се заменуваат деловите на оригиналниот негатив, без оглед дали се работи за оштетени и искинати делови на филмот или, пак, за делови на негативи што недостасуваат. Sony успешно го решава овој проблем во филмот НА ДОКОВИТЕ НА ЊУ-ЈОРК на режисерот Елија Казан од 1954 година, како и на неодамна завршеното реставрирање на познатиот филм ДОПИР НА ЗЛОТО на режисерот Орсон Велс, од 1958 година. Истоветни успешни резултати од дигитално реставрирање на записот на сликата и звукот се направени и на класичните дела на американскиот филм: ВРТОГЛАВИЦА на режисерот Алфред Хичкок од 1958 година, МОЈАТА ДРАГА ЛЕДИ на режисерот Џорџ Кјукор од 1964 година ⁽³⁶⁾, ПРОЗОРЕЦ ВО ДВОРОТ на режисерот Алфред Хичкок од 1954 година, ОДНЕСЕНО ОД ВИОРОТ на режисерот Виктор Флеминг од 1939 година. Овие дела ги реализира екипа на стручни тимови од веќе споменатите фирми: EDS, Cinesire и Pacific Title.

Неодамнешниот успех на фирмата Sony е, можеби, и најголемиот чекор досега направен во дигиталната реставрација. Ним им успева да ги скенираат оштетените сепарации на бојата на култниот филм ГОЛИ ВО СЕДЛО на режисерот Денис Хупер од 1969 година, со употреба на технологија на висока резолуција. Извонреден резултат, можеби идентичен на оригиналниот негатив, се гледа и повратно на филмската лента. За некои секвенци што биле многу оштетени е изработен нов интерпозитив, кој потоа е интегриран во остатокот на оригиналниот негатив.

Оптимистичкото согледување на досега остварените резултати со дигитална реставрација на класичните филмски дела на американскиот филм во изминатите неколку години, изнесено на симпозиумот во Стразбур во септември 1998 година, беше сосема поинаку интонирано на симпозиумот во Прага во април 1998 година. Во таа пригода, Мајкл Френд на примерот на 11 избрани секвенци ги прикажа фазите во дигиталното реставрирање, главно во избледените оригинали од негативот на филмот ВО ВРЕЛИНАТА НА НОКТА на режисерот Норман Џуисон од 1967 година. На филмската лента од оригиналниот негатив останала сочувана само црвената боја. Во текот на филмската проекција на реставрираниот филмски материјал, тој укажа на проблемите што сè уште не се сосема успешно решени.

Овој филм, кој претставува голема предност во реставрирањето, ја има сочувано бојата во три посебни сепарации за три основни бои и сета потребна техничка документација во Филмскиот архив на Американската филмска академија. Во реставрирањето помага голема стручна екипа на сниматели, режисери, стручњаци од лаборатории, кои кога е правен филмот работеле на негово копирање и развивање. Реставрацијата на бојата е успешна, и покрај тоа што мое лично мислење е дека сината боја е премногу доминантна, што може да биде и карактеристика на новиот Кодаков материјал, на кој филмот по дигиталното реставрирање повторно се пренесува. Презентирани се разни тешкотии во одредени фази на реставрирањето, од усогласување на бојата, постигање на остријата во секој дел на филмскиот квадрат. Сè уште не беше решен проблемот на некои нестабилни делови на сликата, особено на светлите делови на кадарот, кои не успеале да ги смират.

Мајкл Френд причината за вака големите потешкотии во реставрирањето на овој филм ги гледа во следните факти:

- софтверот за пренесување од аналогоно кон дигитално, и обратно, не е докрај осмислен;

- дел од тешкотиите произлегуваат од самите карактеристики на оригиналниот негатив на материјалот од шеесеттите години, кој е познат како нестабилен;
- филмската лента ја нема онаа фина градација што се остварува дури во подоцните генерации на Кодаковите негативски материјали;
- сочуваниот оригинален негатив на записот на сликата ја нема потребната јачина на светлото;
- не е добро експониран при самото снимање на филмот.

При реставрирањето на долгометражниот игран филм ПЕТ ЛЕСНИ ПАРЧИЊА на режисерот Боб Рафелсон од 1970 година, утврдено е дека оригиналниот негатив напoлно ја загубил бојата и дека не постојат сепарации на бојата, затоа што, едноставно, тие и не се направени. Мајкл Френд, светски признатиот експерт на полето на реставрирањето на филмските материјали, пред претставниците на 100 филмски архиви, искрено призна дека не знае што, всушност, треба да се стори: единствениот излез што преостанува е да се решиме за постапката на дигитално реставрирање како неизбежен чин на неговата заштита, што, во голем дел, ќе биде симулација на бојата и на другите карактеристики на овој филм.

Покрај успехот во реставрирањето на филмските материјали со употреба на дигиталната технологија во САД, Мајкл Френд признава дека сега достапната дигитална технологија не може во својот процес на реставрирање да го оштети оригиналниот негатив, кој содржи најголем број информации за природата на сликата на одреден филм, што, пак, е голем недостаток на целиот систем на дигиталното реставрирање, затоа што доведува до веќе спомнатите загуби во пренесувањето од аналогоно кон дигитално, и обратно.

8.3. СПРОТИВСТАВЕНИТЕ ИНТЕРЕСИ НА ФИЛМСКИТЕ АРХИВИ И ПРОДУЦЕНТИТЕ

Потребно е да се усогласат напoлно спротивставените појдовни точки и гледишта во реставрирањето на филмските материјали меѓу филмските архиви и филмските продуценти. Филмските архиви во реставрирањето на филмските материјали акцентот го ставаат, пред сè, врз заштитата на оригиналниот негатив на записот на сликата и звукот, а кој се наоѓал во филмската камера за време на снимањето на одредено филмско дело, како и на дупликатите на изворниот филмски материјал. На продуцентите коишто, пред сè, се ориентирани кон комерцијалните интереси и дистрибуцијата на филмовите тоа пак не им е приоритет. Не ги интересира трајната заштита на историскиот запис на сликата и звукот и оригиналниот негатив како филмски артефакт. Нивниот едностран и краткорочен поглед на судбината на произведеното филмско дело се темели врз критериумот за остварување брза заработувачка од експлоатацијата на филмот.

Во малите кинематографии, како што веќе нагласив, животот на филмското дело е многу краток, од шест месеци до една година. Започнува со прикажувањето по фестивали, па со експлоатација на малите филмски пазари и евентуалната продажба за некои странски телевизии. За долгиот живот на филмското дело се грижат единствено филмските архиви, кои по пат на ретроспективни програми, со размена на програми со други земји, со реставрирање и создавање можности за прикажување на обновените филмски дела на телевизиските програми, му го продолжуваат животот на филмот десетина години повеќе. Нивното основно поаѓалиште е да се сочува изворниот филмски материјал засекогаш.

Пред појавата на агресивниот електронски медиум, филмските архивисти не смеат да се повлечат. Мора да помогнат *во одредувањето на стратегијата на дигиталното реставрирање на филмските материјали*. Од гледна точка на филмската архивистика, во заштитата на филмскиот материјал преземањето на сите достапни мерки, методи и нови медиуми има цел – да спроведува правилна заштита на филмскиот материјал, исто како и спроведувањето на превентивните мерки на заштита и осигурување на оптималните услови за работа со долготрајната заштита на подвижните слики.

На заштитата и реставрацијата на филмските материјали филмските архивисти сакаат да гледаат само од страната на најсложените тешкотии во реставрирањето на филмските материјали од немиот период на кинематографијата, затоа што тоа претставува научен и стручен предизвик. Само неколку архивски институции, специјализирани филмски лаборатории и истражувачки центри за реставрирање на филмските материјали во Европа, дошле до задоволителни резултати во реставрирањето и реконструкцијата на старите техники на боење на филмските материјали. Преостанатиот дел од архивските задачи на заштитата и реставрацијата на филмските материјали се однесува на заштитата на филмскиот материјал врз нитратна подлога, реставрација и реконструкција на филмските материјали во колор, снимени на првите Кодакови филмски ленти во шеесеттите и седумдесеттите години. Поради ограничените финансиски средства, и тие едноставни цели во заштитата на филмските материјали се тешко остварливи задачи. Во заштитата на филмските материјали, особено во преземањето посложени методи на реставрирање и реконструкција, секогаш е присутно прашањето – како да се пронајдат потребните финансиски средства и стручно оспособени филмски лаборатории.

Сè уште не се разгледуваат тешкотиите пред кои многу бргу ќе се најдат филмските архиви: како да се реставрираат филмовите снимени во последните 10-15 години при чие снимање дошло до "експлозија" во примената на новите технички системи и до употреба на дигиталната технологија во делови од филмот. Нема никакви стручни мислења за методите и начинот на кој одредени филмски дела би можеле да бидат реставрирани во тоа множество од технички и технолошки решенија. Оваа задача може успешно да се реши единствено со тесна соработка на филмските архивисти, филмските реставратори и продуцентите на наведените филмови, како и со стручните тимови што учествувале во создавањето специјални ефекти во одредени филмови, со употреба на софистицирани решенија и со доградувањето на постојните софтвери за да се искористат можностите на дигиталната технологија.

8.4. ЗАКЛУЧОЦИ

Сегашните технички капацитети за дигитална реставрација на филмските материјали ги даваат следниве резултати:

- ги задоволуваат потребите на подрачјето на телекинирањето;
- успешно се решени средствата за видеопренос коишто осветлуваат, читаат, дешифрираат и пренесуваат информации (film scanner) од филмската лента;
- успешно е решен проблемот на осигурување на потребните капацитети за дополнување на податоците (digital image store – сигурна, подготвена за долготрајно дополнување на големиот број информации – 7,5 терабајти за еден долгометражен игран филм);
- создадени се мокни работни компјутерски станици (workstation – processing station – дигитална техника за апликација на голем број

податоци од сликовните записи и нивна корекција во разни временски периоди);

- решен е проблемот на враќање на филмската лента – output – пренесување на податоците назад на филмската лента преку ласерски рекордер, средство за "пишување" (electron beam recorder) со разумна брзина.

Сета оваа новосоздадена софистицирана електронска технологија, барем засега, не овозможува прием и точно пренесување и реконструкција на сите податоци што во себе имаат 35 мм оригинален негатив во колор. Истражувачите сè уште се борат со основниот проблем на пренесување: *филм – дигитален медиум – филм.* Охрабруваат поединечните успеси во примената на дигиталната технологија во реставрирањето на филмските материјали, но зад нив стојат големите финансиски средства на моќните американски компании и корпорации. Европа и останатиот свет засега можат да ги следат резултатите, да се вклучуваат во поединечни проекти за реставрирање на филмските материјали со дигитална технологија, но сразмерно на финансиските средства. Мал број европски филмски архиви за кратки филмски фрагменти или филмови од пионерскиот период на кинематографијата користат наједноставни нивоа на дигитално реставрирање (полуавтоматско реставрирање). Другите филмски архиви се присилени да ги чекаат дефинитивните, посигурни, побрзи и поевтини решенија, кои наскоро ќе ги оствари дигиталната технологија во областа на реставрирањето на филмските материјали.

9. ФИЛМСКИТЕ АРХИВИСТИ ПРЕД НОВИ ПРЕДИЗВИЦИ

Филмските архивисти и реставратори со големи практични искуства во заштитата и реставрацијата на филмските материјали, со многуте успешно спроведени темелни истражувања на филмскиот медиум:

- имаат знаење;
- проверени методи на обработка и заштита на филмските материјали;
- сигурност во остварувањето на резултатите;
- точно ги знаат можностите на одредени фотохемики методи, кои даваат утврдени резултати во заштитата и реставрирањето на филмските материјали и
- имаат прецизни податоци за истражувањата и доказите, за долготрајноста на одредени компоненти на филмската лента, кои се битни за трајниот живот на филмските материјали.



Рамон Новаро

И видеозаписот и оптичките медиуми, како на пример видеодискот, за краток период ги покажаа недостатоците, и тоа на различен и неочекуван начин во практичната употреба. Електронскиот медиум толку бргу се развива така што сегашните средства за дополнување на информациите наскоро ќе бидат застарени.⁽³⁷⁾ Чекорите од самиот почеток на информатичката технологија се толку големи и брзи што се очекува со истото темпо и понатаму да се развиваат. Филмските архивисти се сведоци и тие

ги запознааваат разните формати на видеозаписот (различни типови ленти, оптички системи на заштита, магнетни носачи и сл.), опремата, системот на прикажување и заштита. Сите овие електронски системи ќе бидат користени и во дигиталната технологија само е прашање кога, како и според која цена. Дигиталната технологија и понатаму се развива без оглед на стабилноста на записот.

Технологијата на пренесување на записот на сликата од еден систем во друг или од еден медиум во друг (од филм на ХД) и методите што се пронаоѓаат за добивање поквалитетна слика во внатрешноста на новиот систем, се предмет на постојани истражувања и развој на електронските медиуми. Телекината постојано се унапредуваат така што преносот од еден медиум во друг (од филм во електронски запис) станува сè поквалитетен (ДВД), така што новата генерација телекина овозможува и постапка на реставрирање или отстранување на одредени оштетувања од филмската лента.

Засега, филмскиот медиум и дигиталната технологија не се системи коишто меѓусебно можат да се поврзуваат. Разликите се во основните облици на заштита на информациите (аналогните наспроти дигиталните), во начинот на дешифрирање, системот на прикажување, како и во концептот на останатите карактеристики на записот на сликата во овие два система. Пренесувањето на филмскиот запис на дигитален и обратно – од дигитален на филмска лента не е транспарентно и не ги задоволува стандардите на филмската слика. Додека со сигурност не се остварат техничките претпоставки и стандарди за трансферот да може да биде остварен во целина, заштитата на дигиталниот медиум не може да се прифати како сигурен архивски медиум за долгорочна заштита на филмските материјали.

Филмските архивисти, за разлика од стручњациите што се занимаваат само со електронски медиуми, се свесни дека реставрирањето на филмските материјали не е само технички проблем и дека кога тој ќе се реши, ќе бидат решени и сите други проблеми. Првиот проблем на заштитата е заштита на филмските материјали, меѓутоа филмските архивисти секогаш се свесни за контекстот во кој е создаден филмот. Покрај



Лиа де Пути

извонредниот квалитет на сликата, битни се и автентичноста и прикажувањето на реставрираните филмови во услови што ќе бидат најблиски до нивното прикажување во времето кога се создадени. *Без историско искуство, без познавање на контекстот во кој е произведен филмот и без прикажувањето на автентичен начин (почитување на форматот, брзината, проекцијата), во адекватно опремен простор на киносалата, не постои целосно филмско-архивско делување.*

10. ИДНИНАТА НА ФИЛМОТ И ЗАШТИТАТА И РЕСТАВРАЦИЈАТА НА ФИЛМСКИОТ МАТЕРИЈАЛ

Многумина истражувачи, познавачи на најмоќните филмски индустрии, најавуваат дека во почетокот на третиот милениум ќе се случи крај на кинематографскиот филм.⁽³⁸⁾ На начинот на кој тој веќе денес се произ-

ведува, голем дел од претпродукцијата, продукцијата и постпродукцијата (електронска монтажа) се одвива и на електронскиот медиум. Наместо проектори, во филмските кабинки ќе бидат инсталирани дигитални машини за репродукција на електронските записи (веќе имаме искуство со видео-отоповите), кои ќе го овозможуваат истиот квалитет на сликата на екранот.

Големо изненадување меѓу филмските стручњаци предизвика прикажувањето на научнофантастичниот филм ВОЈНА НА СВЕЗДИТЕ: ФАНТОМСКА ЗАКАНА на режисерот Џорџ Лукас, кој е завршен во 1998 година. Во САД, проекцијата на овој филм на многубројни специјализирани презентации се вршела преку дигитални проектори, односно како резултат на збирот од низа бројки. Во март 1999 година, на саемот на сопствениците на киносалите во Лас Вегас, компаниите Texas Instruments и Hughes-JVC ги изложиле своите дигитални проектори на јавна споредба и проценка. Подлога за проекциите не е целулоидната филмска лента туку сложената компјутерска програма. Во другиот дел од светот, поради големата цена на наведената опрема, филмот се прикажувал со употреба на класичните филмски копии. Филмот, во својот сложен облик, а и поради потребите за создавање нови специјални ефекти, се раѓа и во продукцискиот дел, во најголем обем на мекните компјутерски станици. Одредени глетки се доградувани пред снимениот сликовен запис, кој исто така е „препишан“ во јазикот на бројките.

Иднината е многу блиска како и времето кога ќе ги снема класичните кинопроектори и филмски ленти. Дигиталните слики на екранот ќе бидат секогаш нови и нештетени и на тој начин, од еден центар ќе се пренесуваат во стотина градови во светот истовремено, со помош на сателит. Стопанската логика или, попрецизно кажано, логиката на профитот е безмилосна. Цената за изработка на една филмска копија во Америка е 2.000 долари, а за големите и комерцијално успешни проекти, потребно е да се вложат над пет милиони долари само за копии на филмовите. За прикажувањето на филмот ТИТАНИК на режисерот Џејмс Камерун од 1997 година за веќе спомнатите 7000 копии требало да се вложат 14 милиони долари.

Дигиталната дистрибуција ќе овозможи истовремено прикажување на филмови по светот за мал дел од овие трошоци. Во мултиплексните кина, вообичаен начин на изградба на кината во светот - четири киносали поврзани со една кинокабина, веќе нема да треба да се пренесуваат тешките филмски ролни туку само ќе се притиска копче. Интернетот, првиот носител на *глобалната револуција во достапноста на информациите*, ги посочи сите можности што ги нуди електронскиот медиум. Сателитите наскоро ќе овозможат гледачите, во живо на целата планета, истовремено да можат да гледаат театарска претстава од Лондон или Њујорк, премиера на опера од Миланска скала и сл. Уште отсега во САД започнува да се размислува за тоа како да се запре пиратството, без оглед што се работи за сателитски преноси, кои само производителите во САД годишно ги чинат од една до четири милијарди долари.

Заштитата од крадците на аудиовизуелните добра, можеби, за уште некое време ќе ја задржи видеолентата во киносалите, затоа што полесно се контролира, како и трошоците на новиот систем. Сегашната цена на дигиталниот проектор се движи некаде меѓу 100.000 – 200.000 американски долари, што за американските 33 000 филмски екрани би значело трошок од 6,6 милијарди долари. Кој ќе го плати тоа? Да си припомниме - само пред неколку години, слично прашање беше поставено и пред воведувањето на компјутерите. Сега ги поседува речиси секое второ семејство.

Прашањето на форматот на филмскиот или некој друг проспектакуларен екран ќе биде полесно за решавање. За тоа дали воопшто ќе имаме

потреба да гледаме филм во затворен простор, кој над сто години го нарекуваме киносала, ќе мора да почекаме и да доживееме во што ќе се претвори човечката потреба за колективно гледање филм. *Филмската индустрија е една од најстарите индустриски технологии, кои функционираат без големи темелни концепциски промени во последните 50 години, а која сега е соочена со голема и исклучително моќна конкуренција, која се развива многу бргу на новиот дигитален систем (на пример, ДВД).*

Кон крајот на 1998 година, настапува револуција во квалитетот на сликата со воведувањето на дигиталната телевизија во САД. Предвидено е преодот од аналоген на дигитален медиум во САД, производството и емитувањето на телевизијата да траат 10 години. Се претпоставува дека вкупната замена на опремата, како на онаа телевизиската за производство и емитување на програмата, така и на севкупната домашна опрема, ќе чини меѓу 200 и 300 милијарди долари. До примена на дигиталната технологија веќе е дојдено во рамките на сателитската програма, додека „земската“ европска телевизија, која се емитува од предавател од земјата, ќе доцни

многу години, па европскиот систем ќе се оддалечи уште повеќе од оној во САД.

Создавањето на кинематографскиот филм, производството, лабораториската обработка, дистрибуцијата, прикажувањето во киносалите, сето тоа е комплексна работа и за секој дел од овој единствен синџир ќе се извлекува економската сила на кинематографската дејност. Губењето на еден дел од овој синџир влијае повратно врз целиот систем. Сегашниот поглед на трендовите во скорешната историја на медиумите ука-



Кадр од филмот "Последните денови на Помпеја" (1908)

жува на фактот дека електронскиот медиум ќе го преземе целиот комплекс на кинематографијата во почетокот на следното десетлетие.

10.1. ГУБЕЊЕТО НА ФИЛМСКАТА ИНФРАСТРУКТУРА

Со пронаоѓањето на електронската проекција, ќе се загуби и целата инфраструктура за прикажување на филмовите (кинопроекторите, киносалите, обучените кинооператори). Се поставува прашањето што ќе стане тогаш со архивските филмски сали (кинотеките), чија основна функција е прикажување на филмските дела од одредени периоди на историјата на кинематографијата, како артефакт на одредено време, по пат на ретроспективни програми, обликуван простор, опрема и сл. Наскоро, тие ќе станат *музејски киносали* и оттаму и иницирањето на проектот за основање филмски музеи низ Европа (иницијативата ја поведоа нордиските земји на чело со Шведскиот филмски институт), го следи ова неминовно насочување и судбината на филмскиот медиум. Познато е дека во текот на 1999 го-

дина се отворени филмски музеи во Осло и Торино. Подготовките за реализација на целиот проект за филмски музеј го започна *Шведскиот филмски институт*.

Ќе се загуби потребата за произведување филмска лента затоа што ако нема киносали, ќе нема ниту потреба за изработка на филмски копии и непотребен ќе е и целиот лабораториски процес за обработка на филмските материјали. Електронската проекција го сведува филмот на филмска лента на музејски артефакт и тој веќе нема да биде производ за масовно производство и дистрибуција. Ќе останат само неколку специјализирани филмски лаборатории, кои ќе се посветат на реставрирање на филмовите, на изработка на стари рачно боени филмови и сл. Одлуката на некои филмски архиви, покрај филмски архиви да отворат и специјализирани филмски лаборатории за црно-бели филмови, всушност, е визионерска одлука.

Историчарите на филмот и филмските архивисти, како и познавачите на историјата на филмската технологија, лесно можат да востановат низа филмски технологии, кои со развојот на филмот, и покрај остварените естетски прифатливи технички карактеристики, се губат од употреба:

- Системот Vitharphone со репродукција на тонот од грамофонските плочи;
- Нитратниот филм и традиционалната емулзија со висок процент на сребро истотака престана да постои, како и
- имбибициската постапка на Technicolor⁽³⁸⁾, систем за копирање на филмската лента во боја.
- Го снима и форматот на 16 мм преобразна филмска лента. Влијанието на телевизијата и видеозаписот ја уништува и оваа извонредна технологија, која, исто така, покрај изработката на журналите, го загубила своето вистинско подрачје на презентација не само во образовните содржини туку и во најзначајните дела од областа на историјата на кинематографијата, изработувајќи голем број евтини 16 мм копии од класичните филмски дела на тој формат за образовни цели.
- Kodachrome, многу квалитетна филмска лента во колор, особено омилен кај независните продуценти, се губи како 35 мм формат, а останува уште само на 16 мм формат.

Филмските архивисти мора активно да се упатат и да се образуват за новото подрачје на дигиталната технологија исто како што некогаш осознале дека без познавање на принципите на филмската технологија, лабораториската постапка и заедничката работа со стручњаци во филмските лаборатории, како и со истражувачите, не можат да ги вршат своите задачи на заштита и реставрација на филмските материјали. Во краток временски рок, мора да завладеат и да се запознаат со новите средства во доменот на електронските медиуми, кои ги прошируваат традиционалните методи на реставрација и заштита на филмските материјали.

Во првата фаза од приспособувањето на новиот медиум на дигиталната технологија, треба да се пристапи кон заедничка работа со специјалистите, операторите на компјутерските станици за да се оствари потребниот стандард за пренесување на филмот на видеозапис, така што филмското дело ќе може целосно да се скенира, прочита, поправи и во новиот реставриран облик да се врати на филмска лента. Потребно е уште сега да се даде полна поддршка за образованието на филмските архивисти и нивното запознавање со практиката на дигиталниот медиум, затоа што тоа го бараат задачите на заштитата и реставрацијата на филмот, кои во денешно време не е можно да се решат со традиционалните фотохемиски методи и постапки.

10.2. ОТКРИТИЕ НА НОВ ИДЕАЛЕН МЕДИУМ ЗА ТРАЈНА ЗАШТИТА НА ПОДВИЖНИТЕ СЛИКИ

Меѓународното здружение на филмските архиви (ФИАФ) и неговата Техничка комисија се свесни дека од филмските архиви не е можно да се очекува откривање на идеален нов медиум за трајна заштита на филмските материјали и другите подвижни слики. Интензивниот развој на дигиталната технологија постапно ги открива одредените делови коишто со понатамошното напредување ќе се спојат во целосен систем за идниот медиум за трајна заштита на филмските материјали и другите подвижни слики. Техничката комисија започна темелна работа на специфицирање за тоа каков ќе биде медиумот. Таквиот систем би морало да задоволи некои основни карактеристики:

1. *Транспарентност*: основната задача е да се развие техничката основа за пренесување: филм – дигитален медиум – филм, што значи да се создаде таков систем што може да ги прочита сите податоци, и тоа од негативот, копиите со фино зрно, како и филмските копии од кој било формат или, пак, начинот на кој се развиени. Тоа понатаму подразбира заштита на сите тие информации во дигитален систем и враќање на информациите на начин што подразбира дека ниту едно оштетување или остаток од претходниот процес на копирање нема да биде вратен на филмската лента. Така добиената филмска копија не би смеела да се разликува од оригиналниот негатив.
2. Заштитата со можност за остварување *висока густина (high density storage)* е карактеристична за оригиналниот негатив. Бидејќи електронската заштита на податоците и манипулацијата со тие податоци се теоретски супериорни со фотохемискиот систем на филмот, логично е дека медиумот за трајна заштита во иднина би требало да се развие во електронска форма. Заштитата на податоците мора да ги осигура оние информации што се исти како и оние што се наоѓаат на оригиналниот 35 мм негатив. Кога се развива ваков супериорен медиум за трајна заштита на податоците, покрај 35 мм оригинален негатив, треба да се имаат на ум и новите негативи со исклучително висока резолуција (Кодак 5245, 65 мм или IMX), како и новосоздадените медиуми, кои имаат поголема слика од кинематографскиот екран, па дури и на слика во три димензии.
3. Ваквиот дигитален медиум за трајна заштита на податоците на подвижните слики мора да има *флексибилност* за да може да дешифрира разни количини и типови информации според еден квадрат. Важно е дека ваков идеален медиум за трајна заштита на податоците мора да биде во можност да ги прифати сите сегашни облици, формати на филмот и електронските записи преку телекиното или скенерот со аналогно-дигитална конверзија, а исто така и да ги пренесува информациите на сегашните и идните формати.
4. Филмските архивисти, поради природата на својата работа, од таков медиум очекуваат заштитените филмски материјали во таков медиум без какви било потешкотии да можат да се конвертираат во својот оригинален облик.
5. И во иднина, ќе постојат *различни меѓународни стандарди на телевизискиот пренос*, видеоформати. Филмската основа или систем ќе постојат како оригинален материјал, формат. За да се оствари идеален медиум за трајна заштита на подвижните слики, а за што постојат толку многу формати и пропорции, како и поинакви густини создадени од оригиналниот формат, кодот за заштита би морал да биде *универзален*

стандард, независно од специфичната опрема, систем или апликација. Можеби, тоа ќе бара и преиначување на опремата и различната техника, но тоа е потребно за да може да се пресели сликовниот знак од заштитата во форма на универзален дигитален код, и тоа заради сегашното но и идното презентирање на формата и стандардот.

6. *Трајноста и економичноста* се темелни прашања при проектирањето на толку сложена задача. Физичкиот медиум, кој би морало да ги има сите овие квалитети на трајна заштита при нормални услови на заштита, би требало да има век на траење од околу 300-400 години. Цената на заштитата не би смееа да ја надмине сегашната цена на спроведување на мерките на заштита на кинематографскиот филм, а цената на конверзијата од овој медиум на филмска лента би требало да биде еднаква со цената за изработка на проекциските копии изработени фотохемиски.

ЕПИЛОГ

Времето што доаѓа е безмилосно спрема филмската лента, која наскоро ќе ја снима од животот на кинематографскиот медиум и идните генерации гледачи ќе можат да видат сочувана филмска лента, како и снимателска и проекциска техника, во филмските архиви и во филмските музеи. Ќе ги снема и автентичните филмски проекции. Сè уште не е создадена автономност на филмската уметност и медиумот на кој се создадени. Европа сè уште нема доследна културна политика, а со тоа ни стратегија за заштита на аудиовизуелниот медиум. ⁽³⁹⁾

На крајот од овој напис јасно произлегува обврската на филмските архивисти „наспроти времето“ – оти во новото опкружување треба да бидат свесни за уште поголемите одговорности и тие со својата стручна и прегорна работа да се избораат за автономност на филмската уметност, а со тоа и за заштита и реставрација на филмските материјали во својот изворен облик, свртени кон визиите на скандинавските земји, кои со ред отвораат филмски музеи и сопствени филмски лаборатории, претчувствувајќи дека времето што доаѓа нема милост за филмската лента.

Делата од ликовната уметност, и во нашата земја како и во светот, ги добија најрепрезентативните зданија⁽⁴⁰⁾, најсофистицираните услови за заштита, стотици стручни лица што бдеат над класичните дела на ликовната уметност.



Џони Вајсмилер

Зошто е заборавена или, пак, фрлена во кош филмската уметност, која го одбележа дваесеттиот век, останува отворено прашање.

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

*превод од хрватски:
Д. Рубен*

БЕЛЕШКИ

31. Овој податок во своето излагање на симпозиумот во Прага го потврди Мајкл Френд, наведувајќи дека во текот на 1998 година во Центарот за реставрација на филмските материјали при Американската филмска академија ќе ги реставрира трите веќе спомнати долготражни играни филма: „Во врелината на ноќта“, „Амадеус“ и „Пет лесни парчиња“.

32. Орхалл, Бенгт: "Digital Feature Film Restoration in Sweden", симпозиум Heritage and New Technologies, Стразбур, 13 септември 1998, усно излагање.

33. Graff, Werner: "What do you get from scanning a film?, Digitalizing Film: Win or Lose?, симпозиум Heritage and New Technologies, Strazbur septemvri 1998, usno izlagawe.

34. Friend, Michael: "New Problems for New Solutions. Remarks from an Archivist on Some Recent Digital Restorations", симпозиум Heritage and New Technologies, Стразбур 13 септември 1998, размножен текст на предавањето.

35. Реставрираната копија е прикажана на Хрватската телевизија во почетокот на месец април 1999 година и за прв пат на завршната шпица на филмот можеа да се прочитаат имињата на филмските реставратори и други стручни лица, кои помагале во реставрирањето на овој филм.

36. Мајкл Френд, во своето предавање на симпозиумот во Прага во април 1998 година, го изнесе податокот дека 80% од заштитените податоци од првите вселенски летови денес не можат да се прочитаат.

37. Д-р Владимир Петриќ, професор на Универзитетот во Харвард, во далечната 1980 година во Цриквеница, на Летната филмска школа донесе диск голем колку грамофонска плоча, и мене и на д-р Анте Петерлиќ ни рече: „Кукуљица, на овој диск со ласер е втиснат целиот филм 'Граѓанинот Кејн' (на режисерот Орсон Велс, 1941), а цела Хрватска кинотека наскоро ќе ја збере во една соба". Мајкл Френд во Стразбур на симпозиумот во септември 1998 година рече: „Господа филмски архивисти, по 2005 или 2010 веќе нема да го има филмот“.

38. Без оглед дали станува збор за еднослоен, трибоен, сепаратен негатив, кој се изработува со имбибициска (од англ. Imbibe – да се впије) постапка (day transfer) налик на печатарска техника, копии што се изработуваат со помош на матрица, три матрици за секоја од трите основни бои, длабочината на релјефот соодветствува на степенот на експлозијата, Танхофер, Никола: „За бојата“, Хрватски филмски летопис, 1997, број 12, стр. 89-90.

39. Во месец мај 2001 година, во Советот на министрите на Европската заедница би требало конечно да биде прифатен Нацртот на Конвенцијата за заштита на европското аудиовизуелно наследство, но како необврзувачки документ за земјите на Европската заедница. Се поставува прашањето - зошто воопшто е донесен? Информација од материјалите подготвени за Генералното собрание на Европското здружение на филмските архиви, април 2001, Рабат.

40. По 21 година работа во прибирање, создавање и заштита на Националната филмска збирка, Хрватската кинотека како национален филмски архив сè уште работи во импровизиран и несоодветен простор. На Генералното собрание на ФИАФ, во Рабат во април 2001 година, примена е како полноправна членка на ова најголемо здружение на филмските архиви (124 члена), и тоа врз основа на темелните резултати остварени во заштитата и реставрацијата на филмските материјали. Таа е единствен национален филмски архив во Европа којшто нема сопствена киносала (з. на „Кинопис“): Кинотеката на Македонија е членка на ФИАФ од 1990 година и истотака нема сопствена киносала). Меѓународниот углед нема ништо битно да измени во нејзиното понатамошно живеење и работа, затоа што нема јасна и долгорочна културна политика на подрачјето на кинематографските дејности.

РИСТО СТАВРЕВСКИ

УДК 791.43/44:398.4(100)(091)
82-31:398.4(091)
Кинопис 25(14), с. 131-146, 2002**ДРАКУЛА: ИСТОРИЈА, ФИЛМ, МИТ**

(ВТОР ДЕЛ)

BELA LUGOSI'S DEAD

За раѓањето на „новата американска готика“ посебно е значаен режисерот и продуцент Роџер Корман, којшто ја отстранил англиската доминација на полето на хорор-филмот. Неговото најсилно оружје била популарноста на Едгар Алан По како хорор-писател, и Корман, со адаптација на неговите дела, успеал да го вгради неговиот мрачен тон во контекстот на современата готска кинематографија. Секако, По никогаш не пишувал приказни за вампири, пред сè, поради фактот што умрел во 1849 година, скоро педесет години пред објавувањето на романот *Дракула*, но Кормановите адаптации на неговите дела имале огромно влијание врз американскиот вампирски филм, пред сè поради готската атмосфера којашто е конечно приспособена кон американското поднебје, но и поради дозата на pulp-комиката, која е присутна во некои негови филмови. Неговата вампирска комедија МАЛАТА ПРОДАВНИЦА НА УЖАСИ (LITTLE SHOP OF HORRORS, 1960), која е снимена за само два дена, е зачеток на еден нов третман на вампирот - како комичен субјект на филмското платно.

Овој тренд го продолжил и Роман Полански во култната хорор-комедија БАЛОТ НА ВАМПИРИТЕ (THE FEARLESS VAMPIRE KILLERS, 1967). Овој филм, кој е снимен во Англија, всушност, претставува пародија на филмовите на Hammer, посебно на филмот НЕВЕСТАТА НА ДРАКУЛА.

Ни се чини дека овој тренд на кохезија на жанровите, којшто бил доста популарен кон крајот на шеесеттите и почетокот на седумдесеттите години, е најзаслужен за продолжувањето на филмскиот мит за Дракула. Филмот ПРОКЛЕТСТВОТО НА НЕМРТВИОТ (CURSE OF THE UNDEAD,

1959), на режисерот Едвард Деин, го започнува трендот на вампирски вестерн, со пиштолџијата во црна наметка, којшто спие во ковчег. Позначаен од овој филм е филмот БИЛИ КИД ПРОТИВ ДРАКУЛА (BILLY THE KID VS. DRACULA, 1966). Овој филм на Вилијам Бодин, со Џон Карадин во главната улога, и покрај ступидната приказна, (Били Кид от-крива дека вујкото на неговата сакана е вампир, којшто се обидува да започне индијански бунт), е поинтересен од преостанатите Drive-in хорори од шеесеттите години. Филмовите КРВТА НА ЗАМОКОТОТ НА ДРАКУЛА (BLOOD OF DRACULA'S CASTLE, 1967) и КРВТА НА ФРАНКЕНШТАЈН (BLOOD OF FRANKENSTEIN, 1971), попознат како ДРАКУЛА ПРОТИВ ФРАНКЕНШТАЈН, на режисерот Ал Адамсон, го востоличиле Карадин за крал на американскиот Б-хорор.

На развојот на американскиот хорор-филм во голема мера влијаел и стрипот. Луѓето од ЕС, најголемиот стрип-издавач, во период од пет години создале доволно сценарија и визуелни решенија, да ја ревитализираат целата американска хорор-продукција. На филмското платно почнале да дефилираат една напивно нова галерија вампирски ликови, но само двајца од нив достигнале интернационална слава. Секако, станува збор за грофот Јорга и Блекула.

Грофот Јорга, веројатно поинтересниот од овие два лика, оригинално е замислен како лик во рутинскиот софтвер порно-филм на продуцентот Џорџ Макреди. За среќа, ова сценарио го прочитал неговиот пријател, актерот и хорор-фан Роберт Куери, којшто му предложил од истото сценарио да направат регуларен хорор-филм. Макреди го прифатил предлогот, а Куери ја добил насловната улога во филмот ГРОФОТ ЈОРГА. Наскоро, тие го ангажирале и талентираниот сценарист и режисер Роберт Келијан, којшто успеал да се прилагоди кон минималниот буџет од двестот илјади долари.

Ако Јорга претставувал најинтересен од обидите грофот Дракула да се смести во модерно, урбано опкружување, тоа е најмалку поради обидите на неговите автори да ги решат проблемите што се појавиле. Физичкиот изглед на грофот е реинкарнација на латиновампирот, за којшто ќе стане збор подоцна, со сјајна заличана коса и сладникава официјалност, но интересно е што сите преостанати ликови во филмот ја повикуваат пуб-

ликата на скептицизам, директно коментирајќи го анахронизмот на неговата појава и сличноста со вампир. Во ова флертување со недовербата на гледачите, Келијан вметнува серија крвави напади на вампирот, коишто за разлика од оние од филмовите на Hammer Pictures се крајно насилни. Иако Јорга користи хипноза за да ги привлече своите жртви, на цицањето на крвта му претходи гребење со неговите остри канџи. И покрај тоа што неговите намери се далеку поразурнувачки од оние на Дракула, Јорга, како и неговиот претходник, е способен да се одржи во цивилизираното општество.

Во првиот филм од оваа дихотомија, пристапот на Келијан е суров, но во неговото продолжение насловено како ВРАЌАЊЕТО НА ГРОФОТ ЈОРГА (RETURN OF COUNT YORGA, 1971) тоа преминало во негово моќно оружје. Во секој случај, поголемиот дел на првиот филм се сведува на механичкиот аспект на сместување на приказната. Ковчегот на Јорга е истоварен на пристаништето во Лос Анџелес, каде што тој подоцна раководи со сеансата во која учествуваат неколку тинејџери и му успева со помош на хипноза потполно да контролира една од девојките. По овој обред следи, можеби, најшокантната сцена во филмот, во која една од девојките на необјаснив начин ја распарчува со заби мачката во својот апартамент. По оваа сцена следи обидот на ликовите да се соочат со реалноста на вампиризмот и очајнички да го разгледаат сопствениот метод на побивање на фактите („Вампири, па вие мора да се шегувате!“ и сл.). Следи кулминацијата на филмот во која хероите се соочуваат со голема група на женски вампири при обидот да ја ослободат исчезнатата девојка. На самиот крај на филмот, кога сите вампири се уништени, главниот јунак успева да ја спаси девојката, која паѓајќи во неговата преградка ги покажува своите вампирски заби. Овој крај предизвикал бурна реакција кај публиката, поради фактот што Грофот Јорга е, можеби, првиот посериозен филм во поджанрот на вампирскиот филм, којшто ја урива конвенцијата на happy end-ot.

Филмот ВРАЌАЊЕТО НА ГРОФОТ ЈОРГА е голем напредок во однос на својот претходник. Роберт Келијан очигледно го простудирал параноидниот тон на познатиот зомби-филм НОКТА НА ЖИВИТЕ МРТОВЦИ (NIGHT OF THE LIVING DEAD, 1968) на режисерот



Кристофер Ли
како Дракула

Џорџ Ромеро, и многу работи од него вметнал во својот нов филм, којшто е снимен на локациите во близината на Сан Франциско. Малото невино сираче си игра на гробиштата покрај замокот на Јорга и сосем случајно гробовите почнуваат да исфрлаат тела на живи мртвци, кои тргнуваат во ноќта. Секако, се појавува и грофот Јорга, а Келијан не шокира со неочекуваниот рез на „нормалната“ забава на фондот за обнова на сиропиталиштето, каде што ужасот на гостинската парада во луксузни костюми е многу побизарен од претходната сцена. Појавувањето на грофот Јорга на забавата е во целосна согласност, веројатно, поради фактот што сите други мажи се положи и од самиот Дракула. Јорга ја запознава убавата асистентка на директорот на сиропиталиштето, Синтија Нелсон, којашто ја игра Мариет Хартли. Забавата наскоро е прекината, во моментот кога гостите го откриваат непознатиот напаѓач, а Јорга во текот на ноќта го испраќа своето озлогласено вампирско племе да го масакрира семејството на Синтија. Овој напад е лудачка оргија на деструкцијата; вампирите на грофот Јорга не се елегантни и сензуални женки, туку пропаднати и грди вештерки, што бавно се движат кон нивната жртва со ужасна истрајност, што потсетува на зомби. Синтија, која под влијание на хипнозата го губи помнењето станува затвореник во замокот на Јорга, а нејзиниот вереник, Дејвид почнува да се сомнева. По серијата убиства, полицијата конечно донесува одлука да го пребара замокот на грофот Јорга. Во конечната пресметка Дејвид го убива грофот, а Синтија го бакнува само за да се увери дека и тој станал вампир.

ВРАКАЊЕТО НА ГРОФОТ ЈОРГА е брилијантно изрежиран филм. Роберт Келијан успеал преку дистанцираноста што ја нуди хорор-филмот да укаже на апсурдниот аспект на американското среднокласно општество. Изгледа дека Америка конечно добила вампири какви што заслужила, особено во контекст на новите национални херои, масовните убијци каков што е Чарлс Менсон, во споредба со кои романтичниот гроф од Трансилванија е скоро незначеен и крајно невпечатлив. За жал, карактеризацијата на грофот Јорга не излегла од рамките на веќе елаборираната атмосфера, којашто е придружена со квазиромантичните реплики на грофот, но затоа, пак, имаме контрапункт претставен во ликот на вампировите невести, на

коишто им недостига сјајот и еротичноста на претходните женски филмски вампири. Можеби Келијан би бил во можност на ликот на Дракула да му додаде доза на способност на вклопување во урбаниот начин на живот кога овој циклус не би бил толку неочекувано прекинат.

Никој не очекувал дека седумдесеттите ќе дадат уште еден голем наследник на грофот Дракула, а најмалку дека тој ќе биде Црнец. Секако, станува збор за БЛЕКУЛА (BLACULA, 1972) на режисерот Вилијам Креин. Ако ГРОФОТ ЈОРГА бил резултат на среќна случајност, која, патем, остварила добар профит, тогаш БЛЕКУЛА бил продукт на чиста финансиска пресметаност. Тие години, под налетот на црните херои, каков што бил Шафт, од истоимениот филм (SHAFT, 1971), Холивуд конечно станал свесен за профитот што може да биде остварен од црната публика. Врз оваа основа, холивудските продуцен-



"Вкусете ја крвта на Дракула" (1970)

ти решиле на големиот број комерцијални филмови од минатото да им додадат „црна“ ориентација, правејќи евтини римејкови со црни глумци. Во секој случај, идејата за црн Дракула може да биде интересна. Како што Стокер, во својот роман, ја предизвикува читателската публика со сексуалната исфрустрираност на викторијанска Англија, така и црниот Дракула во современото американско општество се фокусира на фрустрациите и неврозите на доминантната „бела“ култура.

Со вообичаена претпазливост, како и секогаш, American International Pictures не му дозволиле на овој аспект на „црниот“ вампир да избие на површина во нивниот филм, освен во една сцена во прологот на филмот, во која гласноговорникот на црната нација доаѓа во замокот на Дракула да бара помош во борбата против ропството. Секако, по гостопримството на Дракула овој борец за слобода се преобразува во вампирот Блекула, чиешто тело во ковчег е натоварено на бродот за Лос Анџелес од двајцата хомосексуалци, трговци со антиквитети, коишто стануваат негови први жртви. Подоцна приказната се развива по веќе познатото клише и започнува потрагата на вампирот по реинкарнацијата на неговата изгубена љубов. Тој ја наоѓа девојката Тина, но по сомневањето на нејзиниот пријател, полицијата упаѓа во дувлото на Блекула, што се наоѓа во напуштена фабрика. Филмот завршува со прободувањето на срцето на Тина и со дезинтеграцијата на Блекула под дејство на сончевата светлина.

Вилијам Маршал го играл Блекула во традицијата на „црната“ аристократија, по углед на Отело, но за жал сценариото и режијата не му овозможиле да се искаже, а и преостанатите ликови во филмот не се повеќеслојни од оние во рутинските стрип-карикатури. Продолжението на овој филм ВРЕСКАЈ БЛЕКУЛА, ВРЕСКАЈ (SCREAM BLACULA SCREAM, 1973) во режија на Роберт Келијан, претставува мал напредок во однос на својот претходник, наспроти фактот дека сценариото е напишано во псевдотрагичната традиција на Куката на Дракула. Вампирот бара лек за својата болест преку црна магија и се вљубува во вуду-свештеничката, којашто ја игра Пем Грир. Келијан успева да ја поврзе оваа сентиментална нишка со односот меѓу вампирот и современото општество, кој кулминира во сцената на убивањето на двајцата улични макроа, која ја најавува легендарната

сцена од филмот ТАКСИСТ (TAXI DRIVER, 1976).

Седумдесеттите години на историјата на филмот му дале уште три легитимни појавувања на американскиот Дракула на екранот, а значаен е и податокот дека два од овие филмови се снимени во Европа. Филмот на Пол Мориси КРВ ЗА ДРАКУЛА (BLOOD FOR DRACULA, 1974) во продукција на Енди Ворхол, всушност, е сексплоатациона trash-комедија, далеку послаба од филмот МЕКО ЗА ФРАНКЕНШТАЈН (FLESH FOR FRANKENSTEIN, 1974) на истиот тандем. Удо Кир го игра проколнатиот и гладен гроф, кој ја напушта Трансилванија во потрага по млада, невина крв. Заедно со својот дрзок и безобразен асистент, Дракула патува со автомобил до конзервативната римокатоличка Италија, каде што се запознава со стариот благородник, кого го игра Виторио де Сика, и неговите четири ќерки. За голема жал на Дракула повеќето деца не се невини, благодарение на младиот и згоден градинар, кого го игра омилениот актер на Енди Ворхол, Џон Далесандро. При крајот на филмот, вампирот ја брка единствената ќерка-девица низ ходниците на замокот, но таа е спасена од Далесандро, на кого му успева да и објасни кој е единствениот начин да ја спаси. Сцената на смртта на Дракула е најсмешна во целиот филм. На Далесандро му успева да ги исече со секира сите екстремитети на Дракула еден по еден, по што срцето на осакатениот вампир станува лесен плен за глоговиот колец.

Удо Кир со својата сериозност е најсмешниот Дракула во историјата на филмот (тој е секако и најсмешниот барон Франкенштајн). Тој бил способен да го навести самосожалувањето и бесот на импотентниот вампир со секој слог на репликата и со секоја експресија на напатеното лице, без да ја напушти фасадата на изопаченост и изобличеност. Теоретски, Кир претставувал совршена инверзија на Дракула, човек кој ја преценува својата моќ во однос на другите. Сепак, сценариото на Пол Мориси набрзо се претвора во механичка репетиција на крв и секс, а неколкуте добри шеги, како што е детинестото барање храна на грофот, само потсетуваат на можните правци во кои можел да се разви-ва овој филм.

Ортодоксната адаптација на Дракула во режија на Ден Куртис е снимена 1974 година во Англија, за американската телевизија.

Џек Паланс го играл Немртвиот, а Ричард Матесон верно го адаптирал романот на Брам Стокер, но за жал резултатите се разочарувачки. Поради некоја причина Матесон себеси си дал право на ликот на Дракула да му придобие некој вид фројдовска мотивација, која резултира со неговите ноќни активности, на која Куртис непрестано не потсетува со flashback-овите на неговата изгубена љубов. Дури ни Џек Паланс, и покрај својот добар изглед, не се снаоѓа најдобро во улогата на декадентниот аристократ, а во некои сцени неговата игра потсетува на играта на Лугоши, со тоа што е многу полоша. Ван Хелсинг во овој филм е прикажан како сериозен англиски џентлмен, за кого занимавањето со вампиризмот е само едно негово хоби. Овие катастрофални грешки во адаптацијата на Дракула ги прават уште пофрустрирачки и побесмислени напорите на продукцијата да се доловат сите детали во костимите и сценографијата.

Најзначаен за поджанрот на вампирскиот филм, од овие три филма, е и единствениот кој е снимен во Америка. Тоа е ДРАКУЛА на режисерот Џон Бедем, снимен во 1979 година. Овој филм го красат извонредните актерски остварувања, како и совршената режија, којашто го држи филмот на работ на хоророт и префинетата иронија. Френк Лангела, кој многу години го играл Дракула во истоимената бродвејска претстава, му дал на овој класичен филмски лик наполно нова димензија. Неговиот Дракула се однесува како вистински гроф: неговите манири се аристократски, а неговата привлечност е неодолива. Лангела е опкружен со извонредна актерска екипа: во улогата на Ван Хелсинг се појавува стариот англиски благородник Лоренс Оливије, а својот придонес го дал и извонредниот Доналд Плезенс, ветеранот на британскиот хорор-филм, кој на некој начин воспоставил врска меѓу Дракула на Hammer - продукцијата и бесмислените американски експрес-адаптаци и експлоатации на Стокеровата тема. За конечниот из-

глед на филмот, покрај Бедем, заслужен е и мајсторот за специјални ефекти Алберт Витлок, чии ефекти му даваат надреален квалитет на филмот. Особено се интересни некои визуелни моменти во филмот, како што е Дракуловото ползење по ѕидштата на замокот. Овој филм, исто така, зрачи и со неверојатна еротска енергија, без експлицитна сексуалност. Во адаптацијата на Стокеровиот класик, Бедем особено се задржал на трагиката и проклетството на вечниот живот. Да се биде Дракула во овој филм и не е којзнае колку забавно. Конечната пресметка со вампирот, којашто се одвива на бродот со кој Дракула бега од Англија е особено оригинална, како и сцената на смртта на Ван Хелсинг, во која сер Лоренс Оливије изненадува со своето познавање на холандскиот јазик.

Истата година, во Германија, една од најексцентричните појави во поновата историја на германскиот филм, режисерот Вернер Херцог, го снимил римејкот на Мурнаувиот класик НОСФЕРАТУ. Сепак, ова не е хорор-филм. Целта на Херцог не е да не уплаши. Ритамот на филмот е бавен, медитативен, но тоа му придонесло кон општиот впечаток на морничавост и на поимањето на вампирската естетика. Филмот НОСФЕРАТУ, вампирот ги обединува љубителите на „Принцот

на темнината" од сите убедувања. Според зборовите на Вернер Херцог „Носферату е величествен модерен јунак осуден на проклетството на вечен живот без љубов". Клаус Кински, е одличен во улогата на вампирот, потполно потиснувајќи го своето его, за разлика од сите свои претходници. Херцог бил наполно свесен дека Кински е можеби единствениот актер кој со целото свое тело може да ја долови несреќата на главниот лик. Наспроти неговата грдост е поставена класичната убавина на Изабела Аџани која се појавува во улогата на Луси Харкер, што е фантастичен спој на ликовите на Мина и Луси од романот.

Во осумдесеттите години филмската продукција и публиката како да му го свртеа



грбот на бесмртниот Дракула. Режисерите, какви што се Вес Крејвен, Џон Карпентер и веќе спомнатиот Џорџ Ромеро, спровеле мала револуција во жанрот на хорор-филмот. Стравот и ужасот од замокот на Дракула и лабораторијата на д-р Франкенштајн се селат во мирните, идилични предградија на американските градови. Осумдесеттите дефинитивно му припаднаа на Фреди Кругер, а зомбите, уште еден вид живи мртвовци, но без душа и емоции, станаа попопуларни од вампирите. „Јапиевските“ материјалистички осумдесетти, трката за што поголема заработувачка на кино-благајните и кич-естетиката немале слух за еден аристократ каков што е грофот Дракула. Во тие години Дракула бил поприсутен во рекламите и бесмислените телевизиски серии, отколку на филмското платно. Дури и неговите ретки појавувања на филмското платно не биле успешни. Филмот МАМА ДРАКУЛА (MAMA DRACULA, 1988), со оскаровката Луиз Флечер во насловната улога, е само жален обид на оваа актерка да ја повтори својата улога од филмот ЛЕТ НАД КУКАВИЧКОТО ГНЕЗДО (ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST, 1975). Уште полош е филмот ТРАНСИЛВАНИЈА 6-5000 (TRANSYLVANIA 6-5000, 1985), снимен во Југославија. Единствен филм со поголема вредност од овие два е филмот ДА СЕ УМРЕ ЗА (TO DIE FOR, 1989) којшто ликот на Дракула го сместува во модерниот, морално деградиран Лос Анџелес, во кој вампирот Влад Тепиш се вљубува во девојка која тргува со недвижности. Во секвелот на овој филм СИНОТ НА ТЕМНИНАТА: ДА СЕ УМРЕ ЗА 2 (SON OF DARKNESS: TO DIE FOR 2, 1991), Влад Тепеш на необјаснив начин станува д-р Макс Шрек (!?), управник на болницата кој е во потрага по хероината, којашто по грешка го посвоила неговото полувамписко бебе. Уште еден филм вреден да се спомене е ВДОВИЦАТА НА ДРАКУЛА (DRACULA'S WIDOW, 1989) со секс-симболот Силвија Кристл, во режија на Кристофер Копола, кој со овој филм го најавува големиот филм на својот славен чичко Френсис Форд Копола.

Филмот ДРАКУЛА НА БРАМ СТОКЕР (BRAM STOCKER'S DRACULA, 1992) е најверната, а секако и една од најуспешните адаптации на Стокеровиот роман. Моќта на Копола пишаниот збор да го претвори во слика, како и извонредната распределба на улогите се најголеми квалитети на ова ремек-дело на

филмската уметност. Гери Олдман му дава извонредна двозначност на ликот на Дракула, а Ентони Хопкинс е фасцинантен во улогата на Абрахам Ван Хелсинг. Киану Ривс и Винона Рајдер, како Џонатан Харкер и Мина Мареј, сочинуваат фантастичен пар, а секако мора да се спомне и култниот музичар Том Вејтс, којшто е, можеби, најдобриот Ренфилд во историјата на филмскиот Дракула. Визуелниот начин на раскажување во овој филм е доведен до совршенство. Филмот почнува со кадрот на куполата на црквата Св. Софија во Константинопол. Црквата е обвиеана со магла, а на нејзината купола се наоѓа огромен крст. Камерата од средниот план на куполата преминува на крупен план на крстот. Во тој момент, маглата го покрива крстот, а следното што го гледаме е неговото паѓање и кршење. Во моментот на ударот, се враќаме на куполата на црквата, каде што Турците го заменуваат крстот со полумесечина. Уште на самиот почеток на филмот, Копола и навестува на публиката дека филмската приказна ќе биде раскажана со помош на визуелни симболи. Се наоѓаме во петнаесеттиот век и кнезот Влад со својата армија војува против турските освојувачи. Враќајќи се од еден поход кај својата сакана жена, Влад дознава дека таа се самоубила поради лажната вест за неговата смрт. Се чини дека Бог си поиграл со судбината на својот војник. Влад, којшто очигледно не ја прочитал книгата за Јов во Библијата, се свртува кон Сатаната и врз себе го навлекува проклетството на вечен живот без љубов. Сценариото на Џејмс В. Харт не префрлува во викторијанскиот Лондон, каде што младиот и амбициозен Џонатан Харкер добива повик за деловно патување во зафрлените предели на Трансилванија. Акцијата на филмот од Лондон, во којшто полка излегува сонцето на модерното време, се пренесува длабоко во Карпатските Планини, кои, сè уште, го сонуваат сонот на своето минато. Приказната која следи, ни е добро позната: грофот Дракула ја игра својата улога на љубезен, но чуден домаќин, се до моментот кога ќе ја види фотографијата на Харкеровата свршеница, Мина, којашто е реинкарнација на неговата изгубена љубов. Во моментот кога ќе ја здогледа сликата на Мина, несреќниот гроф врз неа истура мастило, кое наполно ја покрива, слично со начинот на кој и Мина подоцна ќе ја покрие сенката на вампирот што ја прогонува низ Лондон. Џонатан Харкер

станува заробеник на невестите на Дракула. Дракула, пак, по ефектната монтажна секвенца на патувањето пристигнува во Лондон, менувајќи ги сите можни облици, што ги зема во текот на филмот. Така, на пример, во моментите на глад (физичка и сексуална), тој се трансформира во свер сличен на врколак, додека, пак, во сцените во кои ја заведува Мина ги зема ликот и телото на младиот принц Влад. Копола не само што го довел Дракула во цивилизираното општество, туку со помош на Олдман му дал материјална моќ и шарм, што го прави способен да ја заведе Мина и да ја отргне од рацете на нејзиниот анемичен свршеник. Впечатлива е и сцената на заведување во киното во кое, веројатно, за првпат, се прикажува филмот на браќата Лимиер ВЛЕГУВАЊЕ НА ВОЗОТ ВО СТАНИЦАТА (мал омаж на филмската уметност).

Дракула се обидува да ја заведе Мина. Мина е исплашена. Сака да си оди дома. Дракула ја смирува: „Не плаши се од мене“. На екранот, зад нив, минува возот на браќата Лимиер. Репликата на грофот Дракула можеме да ја прочитае и на следниов начин: „Не плаши се од мене, затоа што те сакам. Јас, како и овој воз, сум само слика, знак, симбол на филмското платно“.

Иако супериорен, филмот ДРАКУЛА НА БРАМ СТОКЕР не е единствен филм за бесмртниот гроф снимен во деведесттите. Уште во самиот почеток на деценијата, поточно во 1990 година, е снимена хорор-комедијата РОКУЛА (ROCKULA, 1990) со тинејџерот Дракула, кој поради повеќевековното проклетство не може да ја изгуби невиноста. Четири години подоцна се појавува филмот ДЕЦАТА НА ДРАКУЛА (CHILDREN OF DRAC-



"Блекула" (1972)

ULA, 1994), а во 1998 година се појавува филмот со интригачки наслов УМПИ МАШКИ ДРАКУЛА (DIE HARD DRACULA, 1998). Но, единствен филм, освен филмот на Копола, кој наишол на поголем одзив кај публиката е пародијата на Мел Брукс, DRACULA: DEAD AND LOVING IT од 1995 година. Овој филм, со Лесли Нилсен во улогата на Дракула е само уште еден неуспешен обид на Мел Брукс да направи добра пародија, заснована врз сè уште, актуелно филмско остварување. По овој филм, Дракула мораше да стане пострплив и да го причека новиот милениум и новите филмски автори, да го извлечат од оваа криза.

ДРАКУЛА И "ТРЕТИОТ СВЕТ"

Дракула отсекогаш бил интересен за „вториот“ и за „третиот свет“ (не само во географско-политички, туку и во социолошки и сексолошки смисол - хомосексуалците, фетишистите и порно-зависниците). Интересно е што првата адаптација на романот ДРАКУЛА НА БРАМ СТОКЕР е снимена и прикажувана во постреволуционерниот Советски Сојуз, цели две години пред премиерата на НОСФЕРАТУ на Мурнау. Филмот се викал ДРАКУЛА и е снимен во 1920 година, но за жал негативот и копиите на овој филм се уништени под неразјаснети околности. Слична е и судбината на унгарскиот филм ДРАКУЛА, снимен две години подоцна во режија на Карол Лајтаи. Овие два филма, веројатно, биле и единствените обиди за адаптација на романот на Стокер на почвата на Источна Европа. Се чини дека Дракула преферирал да зборува шпански.

Популарноста на оваа тема во земјите од шпанско говорно подрачје е препознаена уште во 1931. година, од страна на Universal Pictures, кога ова студио со помош на веќе користените локации и сценографијата од филмскиот хит со Бела Лугоши, ја продуцирало верзијата на ДРАКУЛА на шпански јазик, во режија на Џорџ Мелфорд. Во тоа време, кога нахсинхронизацијата, сè уште, претставувала проблем, преснимувањето на филмот на друг јазик бил единствен начин за проширување на влијанието на филмската компанија во земјите од различно говорно подрачје. За жал, и оваа верзија на ДРАКУЛА е загубена. Сепак, Карлос Вилјариас во филмската историја ќе биде запишан како прв актер кој ја толкувал улогата на грофот Дракула на шпански јазик.

Сосема е разбирливо што гледачите со силна римокатоличка заднина, биле поосетливи на идејата за духовното зло и неговите манифестации, каква што е вампиризмот. Митот за вампирот не е тешко да се поврзе со шпанската легенда за Дон Жуан, суровиот и непобожен љубовник. Не е изненадувачки ни фактот што идејниот татко на првиот готски вампир, Лордот Бајрон, во голема мера се идентификувал со ликот на Дон Жуан, кому му ја посветил и една од неговите најголеми поеми.

Од сите латиноамерикански земји Мексико е, веројатно, најголемиот производител на фантастични филмови, но тешко е мексиканските филмови за вампири да се споредат со вампирските филмови од Европа и Северна Америка. Мексиканската кинематографија дејствува на сосема различен културен пазар, па поради тоа и жанровскиот материјал е сосема различен. Кон комерцијалниот успех на некое филмско остварување во помала мера придонесува нарацијата, а во поголема мера придонесува спектаклот, кој, всушност, претставува бесконечно повторување на веќе прифатените, одомаќинети конвенции. Типичен пример е серијалот за маскираниот борац Ел Санто, чишто многубројни филмови се засноваат врз бесконечните боречки мечови со сите можни западни злосторници, како што се Дракула, Франкенштајн, Џек Мево-сек, Хитлер, а во еден филм негов противник е и самиот Сатана. Во филмот SANTO EN EL TESORO DE DRACULA, во улогата на Дракула се појавува актерот Алдо Монти. Позначајни од серијалот за Ел Санто, се мексиканските серијали кои го третираат Дракула како главен лик, иако под друго име. Првиот од нив започнал во истата година кога и Hammer-овиот серијал за Дракула, и тоа со филмот ВАМПИР (EL VAMPIRO, 1957) со Герман Роблес во улогата на вампирот гроф Лавуд. Избегнувајќи ги опасните стапици на готската литература, Лавуд е претставен како модерен вампир во современо латинско окружување. Овој лик наскоро се вратил на филмското платно, во филмот КОВЧЕГОТ НА ВАМПИРОТ (EL ATAUD DEL VAMPIRO), но овојпат во придружба на лудиот научник и музејот на восочни фигури. Лавуд го отворил патот за новиот, покомлексен вампир, Нострадамус, кој својот серијал го започнал со филмот ПРОКЛЕТСТВОТО НА НОСТРАДАМУС (LA MALEDICTION DE NOSTRADAMUS).

Инаку, вампирот Нострадамус е син на познатиот астролог од шеснаесеттиот век. Во сите филмови од овој серијал (вкупно четири), Нострадамус војува против мексиканскиот Ван Хелсинг, професорот Доленц, и се обидува да го уништи светот. Најуспешен филм од овој серијал е филмот во кој Нострадамус се обидува да испровоцира целосно затемнување на сонцето.

Во Шпанија, хоророт не се сметал за популарен жанр се до 1961 година, кога суб-Франкенштајн филмот СТРАШНИОТ Д-Р ОРЛОФ (THE HORRIBLE DR. ORLOFF) доживеал голем успех на киноблагајните. Режисерот на овој филм, добро познатиот Хес Франко, варира помеѓу стандардите на softcore порно-филмот и фантастичната содржина. Франко релативно доцна започнал да експериментира со вампирската тематика. Негов прв вампирски филм со сексуална ориентација е филмот VAMPIROS LESBOS од 1971 година, во кој една Американка е прогонувана од преубавата следбеничка на грофот Дракула. Во оваа германско/шпанска копродукција се појавува и Денис Прајс, кој ја толкува главната улога во следниот филм на Франко, ДРАКУЛА ПРОТИВ Д-Р ФРАНКЕНШТАЈН (DRACULA CONTRA EL DOCTOR FRANKENSTEIN, 1972). Улогата на Дракула, во овој филм ја толкува актерот Хауард Вернон. Тој се враќа во истата улога и во продолжението на овој филм EL HIJA DE DRACULA, во кој повторно е опкружен со големо количество на голо женско месо. Сепак, пред да ги снимат овие секси-Дракула филмови, Хес Франко се обидел верно да го пренесе романот на Стокер на филмското платно. Тоа бил и еден од условите на Кристофер Ли, пред да ја прифати насловната улога во неговиот филм ГРОФОТ ДРАКУЛА (EL CONDE DRACULA, 1970). Пред воведната секвенца оди натпис во стилот „Сега за прв пат ќе ви го прикажеме тоа што го напишал Стокер“, но дури ни првите неколку минути од филмот, во кои Харкер патува во возот за Бистриц, не функционираат како што треба. Ноќното возење со кочијата до замокот на Дракула, снимена со техниката „ден за ноќ“, и кое треба да биде една од клучните сцени во филмот, е очајна. Сепак, Кристофер Ли, во улогата на грофот, со големите обелени мустаки, најмногу се приближува до Стокер-овиот опис на ликот на Дракула. Поради некоја причина, Франко го прикажал Дракула во скоро погребна атмосфера, отфрлајќи ја сета

енергија и интелигенција којашто ја поседува овој лик во романот. Исто така, сите оние „добро осветлени и топли соби“, коишто Стокер детално ги опишал во своето дело, се заменети со огромниот замок-мртвечница, во кој Харкер и Дракула вечераат во целосен мрак. Наместо Дракуловото ползење по сидиштата на замокот, овде го имаме Харкер-овиот скок од прозорецот, по кој се буди во клиниката на Ван Хелсинг, во викторијанската Англија, која овде неодоливо потсетува на модерна Шпанија. Одлични се сцените во клиниката во кои, во улогата на Ренфилд, се појавува Клаус Кински, но дејствието кое следи е доста статично и ги следи само најелементарните аспекти на приказната на Стокер. Сцената на смртта на Луси, која е една од најдобро напишаните во романот, овде преминува во дефинитивно најпатетичната сцена во историјата на филмскиот Дракула. Мизерната трилер-конструкција, која е таква, веројатно, поради фактот што сценариото го пишувале петмина сценаристи, го прави филмот ГРОФОТ ДРАКУЛА уште полош од ефтините сексплоатациски, но непретенциозни филмови на Хес Франко.

Традицијата на Франко ја продолжил шпанскиот хорор режисер Леон Климовски. Во неговиот богат филмски опус, во којшто главна звезда е култната фигура на шпанскиот хорор-филм, Паул Неши, значајно место заземаат бизарните филмови кои го обработуваат митот за грофицица Батори. Во првиот од нив, LA NOCHE DE WALPURGIS, крвавата грофицица му се спротивставува на врколакот. Негово продолжение е филмот EL RETORNO DE WALPURGIS. Без да го ангажира Неши, Климовски го режира филмот САГАТА ЗА СЕМЕЈСТВОТО ДРАКУЛА (SAGA OF THE DRACULAS, 1972), во кој веќе остарениот гроф очајнички бара начин да ја продолжи својата лоза. Паул Неши го игра Дракула во уште еден очаен филм (во сопствена режија). Станува збор за филмот ГОЛЕМАТА ЛЮБОВ НА ГРОФОТ ДРАКУЛА (EL GRAN AMOR DEL CONDE DRACULA), кој не бил прифатен од публиката.

И филипинската кинематографија дала свој придонес во продолжувањето на најдолговечниот филмски (и не само филмски) мит. Првиот филипински филм за Дракула е ТАЈНИТЕ НА ДРАКУЛА (SECRETS OF DRACULA) од 1964. година. Следат БЕТМЕН ПРОТИВ ДРАКУЛА (BATMAN FIGHTS DRACULA,



Герман Роблес во "Ел Вампиро" (1957)

1967), ДРАКУЛИТА (DRACULITA, 1969), ЛУЃЕТО ОД АКЦИЈА ГИ СРЕЌВААТ ЖЕНИТЕ НА ДРАКУЛА (MEN OF ACTION MEET WOMEN OF DRACULA, 1969) и ДРАКУЛА НА ФИЛИПИНИТЕ (DRACULA GOES TO R.P.) од 1974 година.

Покрај овие кинематографии, во кои темата за бесмртниот гроф испровоцирала вистинска лавина филмови, ги бележиме и поединечните обиди на филмските автори од "третиот свет". Уште во дамнешната 1952 го-

дина турскиот режисер Мехмет Муфтар го снимил филмот ИСТАНБУЛСКИОТ ДРАКУЛА (DRAKULA ISTANBUL'DA) со Атиф Каптан во улогата на Дракула. Во Јужна Кореја во 1961 година е снимен филмот ДРАКУЛА (АНКЕА ККОТУ), којшто е remake на класикот на Hammer Pictures, а во Јапонија во 1975 година е снимен ЗЛОТО НА ДРАКУЛА (CHI O SUU BARA).

Вампирите отсекогаш биле перверзни. Истрајноста на нивното бесмртно битие, засновано на конзумирање човечка крв, ветува разголени грла и гради, како и пенетрација со долгите, остри заби. Вампирските филмови опфаќаат широк спектар на „невообичаена“ сексуалност, која се врзува со терминот садо-мазохизам. Поради потенцијалната опасност овој термин да биде сфатен погрешно, издвоив три различни категории (манифестации) на садо-мазохизмот: фетишизам, врзување и доминација. Овие категории се среќаваат во, речиси, сите филмови на вампирската кинематографија, без оглед на периодот, продукцијата или земјата од која доаѓаат. Поимот на фетишизамот првенствено се врзува за облеката или за други објекти што асоцираат на доминација, како што се кожени чизми со екстремно високи потпетици, или пак, војничка униформа. Фетиш може да претставува и одреден материјал, најчесто кожа, гума, свила и железо. Во овој контекст, сметам дека наметката на Дракула е фетишизиран дел од вампирската униформа, кој го претставува само главниот, најпрепознатливиот дел од неговата гардероба, што ја поедноставува комуникацијата со публиката. Како што кожениот околувратник за кучиња ја симболизира доминацијата, така и долгата црна наметка го симболизира вампиризмот. Првата сцена од филмот ЌЕРКИТЕ НА ТЕМНИНАТА (DAUGHTERS OF DARKNESS, 1970) ни ја прикажува грофицицата Батори во крајно фетишизирано издание. Таа доаѓа со голема црна лимузина, возена од нејзината робинка Илона. Излегува од лимузината и ние ги гледаме нејзините високи, кожени црни чизми. Камерата лизга по телото на грофицицата, и гледаме дека таа е облечена во црно. Го забележуваме нејзиниот изразено блед тен и нејзините крваво црвени усни, а преостанатиот дел од нејзиното лице воопшто не се гледа, затоа што е во сенка. И оној мал видлив дел од нејзиното лице е фетишизиран со црниот превез којшто го покрива. Во наредните сцени, кога публиката на недвосмислен начин дознава дека грофици-



та, всушност, е вампир, таа ја облекува црната кожена наметка со патенти, што е модерна варијација на традиционалната, лугошиевска вампирска наметка. Асоцијацијата со фетишизираната облека е конзистентна со темата на филмот, која вклучува доминација и садо-мазохизам. Додека фетишизмот е начин на комуникација, со кој се сугерираат евентуалните садо-мазохистички елементи во овој филм, некои филмови за Дракула и вампирите не се плашат од отворено прикажување на врзување, кое понекогаш вклучува и стегање и камшикување. Во веќе споменатиот филм ГОЛЕМАТА ЛЉУБОВ НА ГРОФОТ ДРАКУЛА на Паул Неши имаме сосем експлицитна сцена на врзување, со гола девојка која учествува во ритуалот на воскреснување на Дракуловата невеста. Доминацијата е важен елемент во сите вампирски филмови. Дракула отсекогаш го имал Ренфилд. Репликата на Двајт Фрај, "Yess, master", е влезена е во антологијата на хорор-филмот. Дракула владее со Ренфилд со помош на телепатијата и ветувањето вечен живот. Секако, Дракула има и свои невесты. Иако не е сосем јасно, изгледа дека трите „керки на ноќта“ во замокот на Дракула станале вампирки по своја волја, но, сепак, му се покоруваат на грофот. Нивниот однос, во психолошка смисла, е инцестуозен, затоа што Дракула не е само нивен љубовник, туку и нивен родител. Идејата за „вампирските невесты“ укажува на сексуалната поврзаност помеѓу вампирот и неговата жртва. Вампирот ја напаѓа (силува) жртвата и ја задржува кај себе, како свој роб. На повеќе начини односот вампир/жртва ги отсликува односите господарка/роб или господар/робинка во светот на садо-мазохизмот. Големите хорор-писател и режисер Клајв Баркер, исто така, го поврзува вампирскиот филм со садо-мазохизмот: „... кога Дракула ја гризнува девицата... таа доживува сексуално искуство во моментот на гризнувањето, и поради тоа умира, што истовремено ја приближува кон задоволството. Оваа двосмисленост е апсолутно испланирана, дури и во најчистите, жанровски филмови за Дракула...". Вампирите не се како другите филмски чудовишта; во повеќето случаи тие се екстремно привлечни. Тие се уникатни, нивната сексуална привлечност ги наведува девојките широм да ги отворат прозорците на нивните спални соби, да ги симнат распетијата од нивните грла и стрпливо да го чекаат бакнежот на вампирот и ветувањето на вечното задоволство.

Овој сексуален аспект на Дракула ги навел softcore и hardcore порно продуцентите да размислуваат на оваа тема. Еден од првите сексплоатациски филмови во кои се појавува ликот на грофот Дракула е францускиот филм СЕКСИРЕЛА (SEXYRELLA) од 1968 година. Следната година се појавува и американскиот порно-филм DRACULA SUCKS, со глумецот кој се појавува под псевдонимот Џорџо Дракула. Филмот ГРОФОТ ЕРОТИКА, ВАМПИРОТ (COUNT EROTICA, VAMPIRE) е снимен 1971 година, а хорор-порно-филмот СПЕРМУЛА (SPERMULA) е снимен во 1976 година. Режиер на овој француски филм е Шарл Матон, а главните улоги ги толкуваат Дејл Хадон и Удо Кир. Секако, во овој филм станува збор за една вампирка која наместо со крв се храни со нешто друго. Машката порно-свезда Џејми Гилис за прв-пат се појавува во улогата на Дракула во 1979 година, во римејкот на филмот DRACULA SUCKS, а во 1981 година ја повторува истата улога, но во друштво на Ванеса Дел Рио и Саманта Фокс во филмот ДРАКУЛА ЕГЗОТИКА (DRACULA EXOTICA). Го бележиме уште и hardcore порно-филмот ВАНДА ЈА ОСВОЈУВА ТРАНСИЛВАНИЈА (WANDA DOES TRANSILVANIA, 1990) во продукција на компанијата Venus 99 Video, во режија на Кен Гибс. Во овој филм своите извонредни „актерски способности“ ги покажуваат ѕвездите на современата порно-продукција Аја, Кити Лав, Рене Морган, Џери Батлер и Тони Монтана.

Во многу општествени уредувања, низ вековите, сексуалноста била длабоко потиснувана, а вампирот станал симбол на ослободувањето на сексуалната енергија. За време на христијанската доминација на Запад, хомосексуалното однесување, исто така, било задушувано, па можело да се очекува дека оваа потиснувана сексуалност ќе биде поврзана со вампиризмот во книжевната и филмската фикција. Хомосексуалниот аспект на вампиризмот во литературата и на филмот, главно, се врзува за женскиот вампир, а базиран е првенствено врз легендите за грофицата Батори и новелата Кармила. За разлика од Кармила и грофицата Батори, Дракула е изразито хетеросексуален. Дракула не се храни со крвта на Џонатан Харкер, тој него им го препушта на своите љубовници. Дракула не ги бира потенцијалните свршеници на Луси, него ги интересираат само Луси и Мина. Неговата конфронтација со мажите не се од-

вива на физички, туку на психолошки план. Сепак, во односот на Дракула со Ренфилд, срамежливо се назира хомосексуален однос. Прв филм посветен на наводната хомосексуалност на Дракула е од порнографска продукција, ДРАКУЛА И МОМЧИЊАТА (DOES DRACULA REALLY SUCKS? / DRACULA AND THE BOYS). Следуваат италијанскиот филм со прилично долг наслов IL CAVALIERA COSTANTE NIKOSIA DEMONIAKO OVVERO DRACULA IN BRIANZA од 1975 година и американскиот филм GAYRACULA од 1983 година. Во оваа категорија филмови спаѓа и филмот Драгула, чијшто главен лик е еден вампир-трансвестит. Интересен е и податокот дека постојат две активни здруженија на хомосексуалци, кои се занимаваат со проучување на врската помеѓу вампиризмот и хомосексуалноста. Тоа се организацијата Secret Room и фан-клубот со опскурно име Bite Me in the Closet Not in the Closet Fan Club.

Иако не спаѓа во оваа група филмови, сепак, наведувам уште еден филм што му припаѓа на еден наполно друг свет - светот на тишината. Станува збор за филмот ДЕАФУЛА на американскиот режисер Питер Виксберг, кој приказната на Брам Стокер ја раскажува со целосно поинаков јазик - јазикот на глуво-немите.

ИКОНОГРАФИЈАТА И СИМБОЛИКАТА НА ВАМПИРСКИОТ ФИЛМ

Вампирот, господарот на ноќта, е суштество што живее на границата помеѓу овој и оној свет, бунтовник што со помош на древната ерес, успева да ја достигне бесмртноста и покрај официјалните небески господари и горчливите пилули на побожноста. Затоа, тој е проколнат поради грешниот, но величествен триумф на сетилното и сладострасно тело, над светињата и неприкосновеноста на душата. Бесмртноста на чудовиштето е блиско поврзана со фактот дека тоа мора да ги уништи другите за да опстане. Меѓутоа, во некои филмови за Дракула, тој не е прикажан како суштество што ја прифаќа или што е задоволно поради својата бесмртност. Бесмртноста е проклетство од кое се бара избавување. Темата на паразитско живеење, т.е. живеење на сметка на туѓата смрт, не наведува уште еднаш да размислиме што претставува всушност, Дракула во хорор-филмовите. Многу филмови од овој жанр се занимаваат

со ужасот на болеста и со нејзината врска со смртта. Дека ние, како луѓе, гледаме на болеста како на смрт може да се види во фактот што традиционалните раскази за болестите биле и приказни на стравот: *Чума* на Албер Ками, *Дневникот на годината на чумата* од Даниел Дефо и *Годината на смртта* на Рубен Мерлис. Традицијата на вампирот Дракула очигледно е врзана за болеста. Во филмот НОСФЕРАТУ на Мурнау меѓунатписите нè известуваат дека луѓето ја сметаат непознатата смрт за зараза. Во овој филм сликата на вампирот постојано се изедначува со снимките на стаорците. Пристанувањето на бродот на смртта значи и ослободување на стаорците кои ја симболизираат болеста, како во стварноста, така и во книжевноста и на филмот. Знакот на вампирот, двете дупки на вратот, е знак на болеста, кој потсетува на сипаници. Дракула е физички симбол на вирусот кој ги уништува оние кои што ги сакаме, којшто доаѓа во ноќта, додека спиеме. Вампирот тогаш е отелотворување на вирусот, со кој не можеме да се нагодиме, конверзија на непознатото - смртта, болеста и физичкото зло. Ние не ја разбираме, ниту, пак, можеме да се нагодиме со смртта и болеста, но можеме да најдеме утеха во хорор-филмовите, затоа што таму ужасот е предизвикан од конкретно зло, зло коешто можеме да го идентификуваме. Овие филмови се филмови на темнината. Ужасот влегува внатре, во домовите или во нивните гротескни варијанти. Мрачниот, осамен замок на гробот Дракула претставува извитоперен облик на малите куќи, егзотична верзија на нашите домови. Гробиштата и гробовите секогаш се појавуваат во филмовите за Дракула. Актерите (кои ја претставуваат публиката) често мораат да откопаат некое тело на мртовец, да видат дека тоа исчезнало и да ја испитаат смислата на исчезнувањето на телото - да ја видат можноста за воскреснување попрво како ужас, отколку како чудо на Исус. Сепак, Дракула не е неуништливи. Во филмовите на студиото Hammer, вампирот бега од лук, крстот и светата вода го горат, а глоговиот колец и сончевата светлина го убиваат. Лукот доста долго време е сметан за супстанција што го изгонува злото. Припадниците на една од најдревните цивилизации, Сумерите, сметале дека мирисот на некои растенија ги изгонува злите духови на болеста и на несреќата. Аверзијата на Дракула спрема крстот и светата вода дати-

ра уште од средниот век. Според христијанското верување, вампирот е демонски ентитет, дете на Сатаната кое може да биде повредено со правилно користење на сакралните симболи. Сонцето, кое го убива вампирот, исто така, може да биде земено како симбол на чистотата. Римскиот и етрурски бог Митра, кој според некои историчари на религијата е предвесник на Христос, бил бог на Сонцето. Глоговиот колец, кој во легендите и во вампирската фикција е неизбежно оружје за уништување на Немртвиот, може да се интерпретира како средство за врзување на вампирот за земјата, на која, по природа, би требало да ѝ припаѓа.

Гротескните вампири од филмот СЕДУМТЕ БРАЌА ГО СРЕЌАВААТ ДРАКУЛА им се многу поблиски на западните вампири, отколку на вампирите од древните кинески легенди. И тие, како и вампирите од христијанскиот свет, не ги сакаат светите симболи, каков што е, на пример, статуата на Буда, и може да бидат убиени со колец (попрво со сребрен, отколку со глогов). Чистите метали, најчесто среброто и златото, според легендите се идеални за уништување на натприродните суштества од пеколот. Вампирите од овој филм поседуваат златни талисмани со лилјак, и, како и европските вампири, земаат форма на циновски лилјаци. Сите оние кои се убиени од овие вампири, стануваат нешто меѓу вампир и зомби, бесмртни суштества без волја, целосно контролирани од „дарителот“ на вечниот живот. Во филмовите НОСФЕРАТУ И НОСФЕРАТУ, вампирот, Немртвиот се плаши од крст и од лук, но него може да го уништи единствено сончевата светлина. Хероината со чисто срце мора да се жртвува себеси, за да го задржи вампирот до првите петли кога утринската светлина дефинитивно го уништува. Вампирот поседува сенка, но нема одраз во огледало, што е потврда на неговата бездушна природа. Тој станува суштество на ноќта, волк или лилјак, командува со ордите стаорци и може да земе бес телесен облик. Легендата за вампирот Дракула, за неговите невести и потомство, е мит кој непрестано еволуира и кој е длабоко всаден во колективното несвесно на човековиот вид. Судејќи според сè, овој повратник од светот на мртвите не дава никаков знак дека наскоро ќе се врати во гробот, на кој му припаѓа, и ќе падне во заборав на кој се осудени некои филмски чудовишта.

ДРАКУЛА И ПОП-КУЛТУРАТА

Дракула е еден од најприсутните ликови во популарната култура. Освен на филмот, тој е присутен и во анимираните филмови, во семејните ТВ-серији, во рекламите, во популарната музика, во компјутерските игри. Дракула е насекаде околу нас: на плакатите, на амбалажата на прехранбените продукти, тој се појавува во облик на детски играчки и сувенири. Тој влијае врз начинот на живот на своите млади „следбеници“, членовите на опскурната Dark'n Gothik заедница, модерните вампири на големите урбани средини. Оваа сеприсутност на грофот Дракула, пред сè, се заснова врз универзалноста на општо-прифатениот мит за вампирот, како и врз популарноста на филмовите за неговиот „Неживот“.

Првото појавување на анимираниот гроф Дракула е веројатно во 1933 година, заедно со Мики Маус во седумминутниот филм ГАЛА ПРЕМИЕРАТА НА МИКИ (MICKEY'S GALA PREMIERE). Подоцна Дракула се појавува и во некои епизоди на серијалот за СУПЕРГЛУШЕЦОТ (MIGHTY MOUSE). Првата епизода се вика СУПЕРГЛУШЕЦОТ ГО СРЕКАВА ЛОШИОТ БИЛ БАНИОН (MIGHTY MOUSE MEETS BAD BILL BUNION) во кој Дракула има само споредна улога. Посериозна улога во овој серијал Дракула има во епизодата БЕГСТВО ОД ЗАТВОРОТ (JAILBREAK, 1946) во која Суперглушецот се соочува со Дракула, кој бега од затворот. Веројатно најпознат анимиран серијал во кој се појавува ликот на Дракула е серијалот GROOVY GOOLIES. Овој серијал на телевизијата CBS, кој стартува во 1970 година, освен Дракула ги вклучува и другите класични чудовишта на Universal: Франкенштајн, Врколакот, Мумијата и Вештерката. Овие чудовишта, иако крајно позитивни и забавни, поседуваат извесна доза цинизам, што го прави овој серијал забавен за гледачите од сите возрасти. За жал, во овој цртан серијал, провејува духот на дисконформитетот на седумдесеттите, кој во голема мера го банализира. Една година подоцна, телевизијата CBS го започнува својот нов серијал САБРИНА, ВЕШТЕРКАТА ТИНЕЈДЖЕРКА (SABRINA, THE TEENAGED WHICH) во кој, исто така, се појавува грофот Дракула. Како реакција на серијалите на CBS, во 1973 година започнува плагијатот на телевизијата ABC, насловен како МИНИ-МУНСТЕРС. Сепак,

поинтересни од овие серијали се долгометражните анимирани филмови, каков што е BUNNICULA THE VAMPIRE RABBIT на режисерот Чарлс А. Николс, снимен по книгата за деца на Дебора и Џејмс Хау. Го бележиме уште и јапонскиот анимиран филм DRACULA кој е можеби најдобар обид за анимација на Стокеровиот роман. Како единствен пример на филм со кукли кој се занимава со вечната тема за бесмртниот вампир, го наведуваме филмот БАТУЛА од 1952 година. Се наметнува и прашањето на врската меѓу Дракула и Бетмен, кој е можеби најпопуларниот стрип-јунак. Според зборовите на Клајв Летердејл, во неговата статија *Дракула: роман и легенда*, Бетмен е, всушност, социјално освестениот гроф Дракула, кој во, исто време, е и прочистен од зло. Заштитен со наметката на ноќта, Бетмен крстари низ градот, слично како и лилјакот, ноќното животно кое е најчестата асоцијација за вампирот.

За популарноста на Дракула, како попикона, придонесуваат и ТВ-сериите на различни продукции кои го користат (искористуваат) неговиот лик. Освен ТВ-сериите кои се занимаваат со адаптација на Стокеровиот Дракула и му припаѓаат на хорор-жанрот (секако во банализиран ТВ-смисла) постојат и серији со семејно-комична содржина, кои исклучиво со комерцијална цел безобзирно го експлоатираат ликот на грофот. Прва серија од тој вид е THE MUNSTERS, која, иако е феномен на црно-белите педесетти години, сè уште, со успех се ре-прикажува (и се гледа) во Америка. Главните ликови на оваа серија го сочинуваат откаченото семејство на популарни холивудски чудовишта. Глава на семејството е Херман, кој неодоливо потсетува на Франкенштајн, како што и неговата жена Лилијан, со белиот прамен во црната коса, потсетува на невестата на Франкенштајн. Дедото и Еди се, секако, вампири, реинкарнации на грофот Дракула. По оваа серија следи и одличната серија СЕМЕЈСТВОТО АДАМС (ADDAMS FAMILY) која на посуптилен начин ги користи ликовите на Дракула и на невестата на Дракула и атмосферата на стариот замок од класичните филмови. Оваа атмосфера ја користат и режисерите и продуцентите на ТВ-серијата Г-дин И Г-фа ДРАКУЛА (Mr. AND Mrs. DRACULA, 1980). Дракула се појавува и како главен лик во серијата за деца МАЛИОТ ДРАКУЛА (LITTLE DRACULA, 1991) која дефинитивно му обезбедува популарност кај гледачите од сите возрасти.

Најголемиот дел од обожавателите на Дракула се млади луѓе, на возраст меѓу 18 и 30 години. За најекстремните обожаватели хоророт е имиџ и начин на живеење. Тоа се модерните вампири, продукт на субкултурата на големите урбани средини. Според мислењето на социолозите, урбаната вампирска заедница, која постои во, речиси, сите држави на Западна Европа и Америка, е постмодерен феномен и дел од поп-арт мозаикот. Секако, овде не станува збор за вистински вампири, туку за обични смртници кои водат поинаков начин на живот. Нив можеме да ги видиме на улиците на Лондон, Њујорк, Лос Анџелес и во други поголеми градови. Во некои локални весници во Америка се наоѓаат огласи во кои вампирските заедници им нудат пари на луѓето кои би донирале крв за нивните полноќни сеанси. Овие заедници се мошне различни и, често, се во меѓусебен конфликт. Некои „вампири“ за себе тврдат дека поседуваат ментална енергија, други, пак, своето постоење го врзуваат за сексуалното задоволство, додека, пак, третите се само бледа проекција на класичните холивудски филмови. Сепак, модерните таканаречени вампири имаат и некои заеднички интереси. Тие, главно, се заинтересирани за готската рок-музика (Bauhaus, London After Midnight и други), за порнографијата и за окултизмот. Најголемиот број на самонаречени вампири сметаат дека нивниот нагон по крвта е вроден, и дека тие станале свесни за својата природа уште во раното детство. Во разните социолошки студии тие се опишани како луѓе со зголемени психички способности. Помал број од нив тврдат дека станале вампири на класичен начин, со гризнување од друг вампир. Социолозите кои ја истражуваат природата на оваа супкултура сметаат дека обичните луѓе што се наоѓаат во друштво на овие модерни „вампири“ за кратко време развиваат природа слична на нивната. Најчеста појава кај сите самонаречени вампири е депресијата и намалениот имунитет. Социолозите од најголемите американски институти сметаат дека оваа појава е очигле-

ден пример на влијанието на медиумот врз публиката. Тие ја поврзуваат оваа појава првенствено со фикцијата на Брам Стокер и на ликот на грофот Дракула. Се смета дека веќе спомнатата ѕвезда на хорор-филмот од триесеттите години, вечниот Дракула, Бела Лугоши е првата жртва на модерниот вампиризам.

Изгледа дека историјата се повторува. Инфекцијата на Дракула се шири со ненамален интензитет, а неговото племе е сè помногубројно и, освен љубителите на книжевноста и филмот, ги вклучува и љубителите на готската музика, компјутерските и интернет-фанатици, сексуално исфрустрираните, црните магови и пасивните ТВ-гледачи. Готската книжевност ѝ го позајмила својот најинтересен лик на филмската уметност, а филмот ја пренел заразата и во другите медиуми. Дракула е жив и помоќен од кога и да е, и нема изгледи дека наскоро ќе се пресели таму каде што му е местото - во легендата.

П.С. Во очекување сме на филмот WES CRAVEN PRESENTS: DRACULA 2001. Одличен почеток на новиот милениум, и за Дракула и за нас, неговите фанатични обожаватели. Нека ни е со среќа! □



ЖИВКО АНДРЕВСКИ

ВО ДУХОТ НА СВЕТСКАТА ПРАКТИКА

(ЗА НАСЛОВИТЕ НА МАКЕДОНСКИТЕ ИГРАНИ ФИЛМОВИ)

P

ечиси и да не постои дело на духот коешто е наменето за поширок круг реципиенти, а кое нема наслов или некаков облик на утврдување, име за негова идентификација, за препознавање. Се ставаат наслови, нели, на расказите и романите, на новелите и драмите, на басните и вицовите, на анегдотите и поемите, на делата од народната, забавната и класичната музика, на учебниците, научните и стручните трудови, на есеите и патописите. Насловите се неодминлива категорија во новинарството (на вестите и интервјуата, на коментарите и репортажите, на извештаите и статиите).

Сите филмови во сите жанрови имаат свои наслови.

Кои се белезите на насловите на филмовите?

Прво, насловите се задолжителна содржина, задолжителен елемент кај секое филмско остварување (наслов има дури и филмот што од авторите е насловен како ЗАСЕГА БЕЗ ДОБАР НАСЛОВ).

Второ, насловот е битна, суштинска компонента на творештвото воопшто, па и на филмската уметност.

Трето, за да се создаде добар, иако е во игра и одличен, бидејќи никој не би се согласил да направи и да понуди лош наслов, потребни се и знаење, и креативност, и одговорност, би рекол, во однос на делото што се појавува под дадениот наслов.

Четврто, насловот е облик (ако не и најважен) на пропаганда на филмот, според верувањето дека и тој „ја продава стоката“, народот би рекол дека „лицето го продава срцето“, а еден мудрец би образложил „Пријатната надворешност е потврда за содржинската внатрешност“ (Ова тврдење, се разбира, треба да се сфати и да се прифати во пошироко значење и важење).



Кај насловите на филмовите може да се разликуваат повеќе функции. И тоа:

1. Функција на насловот да извести.
Тоа претставува куса информација за содржината, за темата на филмското остварување.
2. Функција на насловот да истакне.
Се издвојува еден аспект, една димензија, една точка, еден момент од филмот (или асоцијација на такви делови од филмот) и се оформува во насловна конструкција (од еден или неколку зборови, понекогаш цела реченица).
3. Функција на насловот да оцени, да вреднува, да коментира.
Можна варијанта е овој вид наслови да се однесуваат на состојби, односи, движења во реалниот живот или во мисловниот свет на авторите на филмот и тие да коментираат или, пак, да се оценува темата или компоненти од темата на филмот.
4. Функција на насловот да привлече.
Тоа е композиција на наслов со атрактивна „намена“ или, поточно речено, со атрактивна конструкција. Идејата на насловот може да биде (и најчесто е) во тесна врска

со темата, со содржината на филмското дело, но не мора. Има наслови на филмови што постојат и опстојуваат сами по себе, па дури и основната идеја на насловот да се користи за означување на состојби во други сфери.

5. Функција на насловот да лоцира, да смести.

Овие наслови го сместуваат или дејствието или некој момент од конкретниот филм и тоа во географска смисла (град, држава, река, планина) или во функционално-социолошка смисла (во некоја општа категорија).

6. Функција на насловот да дообјасни.

Ваквите наслови имаат можност да бидат поразвиени (дури и во техничка смисла, во квантитативна смисла, кога траат подолго) во однос на насловите што имаат понегласена функција да информираат.

7. Функција на насловот да загатне.

На прв поглед, тоа се недоречени идеи, недоизнесени за „јавноста“, идеи кај кои може и буквално да се стават три точки, кои, пак, претпоставуваат дека ќе бидат доволни да ја стимулираат размислата кај луѓето што доаѓаат во комуникација со тие наслови.

Многу често правило при изборот, при правењето на насловите е тој да извира, да произлегува, да „зависи“ од содржината на делото на кое се однесува, што ќе рече да одговара, да соодветствува, да биде сообразен со податоците, фактите, гледиштата во делото. Сепак, тоа правило е битно и непроменливо кога станува збор за наслови што се однесуваат на новинарски текстови или на научни и стручни трудови. Кај дела на умот и духот, кои се групираат во редот на уметнички творби, во уметничко создавање, насловот има право да биде слободно, најслободно конципиран и вообличен.

Ако треба да се формулира филозофијата на насловот, тогаш насловот е кратка, ефектна комбинација од еден или повеќе (но не многу) зборови, која кратко трае, но многу кажува.

Значи, насловите се сочинети од еден или од повеќе зборови, но најмногу од една реченица (која, според најкусата дефиниција, изразува една завршена мисла, искажана или напишана).

Од огромната бројка наслови на филмовите, во повеќе од стогодишната историја

на постоењето на филмското творештво и уметност, може да се сретнат неброено многу комбинации од зборови, да се откријат илјадници идеи, да се обработуваат и да се вреднуваат, да се сретнат наслови коишто се, така да речам, вообичаени и наслови што го зазираат здивот поради својата инвентивност, трајност, квалитет.

Имајќи ја на ум апсолутната слобода на уметничкото создавање (и тоа како во правно-политичка така и во духовно-мисловна смисла), што се однесува и на филмското творештво, тогаш ја изнесувам размислата дека насловите на филмовите можат да се оценуваат само како добри, многу добри и одлични, додека не може да се вреднува дека некој наслов е лош. Насловот може да биде помалку соодветен на содржината на делото, може другите (надвор од авторите) да мислат и да веруваат дека некој друг наслов би бил подобар, ама секогаш останува правото да се избере (оформи, изведе, преземе) наслов според желбата и верувањето на тој што решава за тоа!

Што може да се каже за насловите на македонските играни филмови?

(Напомена: Насловите на филмовите, податоците за темата и содржината на филмот, производството, сценариото, режијата, годината на производство се преземени и елаборирани според трудот „Македонскиот игран филм“, прва и втора книга, од авторот Мирослав Чепинчиќ, во издание на Кинотека на Македонија, Скопје, 1992 и 1999 година).

НАСЛОВИ НА ФИЛМОВИТЕ ШТО ИМААТ ПРЕТЕЖНА ФУНКЦИЈА ДА ИЗВЕСТАТ:

ФРОСИНА

(производство „Вардар-филм“, сценарио Владо Малески, режија Воислав Нановиќ, година на производство 1952).

Насловот соодветствува на носителот на дејствието, измачената македонска печалбарска жена, чиј ранет син ѝ умира на раце.

МИС СТОН

(Вардар-филм, сценарио Ѓорѓи Абациев, Трајче Попов, режија Жика Митровиќ, 1958).

Извлечено е името на американската мисионерка Елен Стон грабната од комитите, која по запознавањето на праведната борба застанува на нивна страна.

ДО ПОБЕДАТА И ПО НЕА

(„Вардар-филм“, сценарио Симон Дракул, режија Жика Митровиќ, 1966).

Слика на збиднувања во едно гратче во завршните борби на ослободување и извојувана победа, што е успешно насловено.

РЕПУБЛИКАТА ВО ПЛАМЕН

(„Вардар-филм“, сценарио Јован Бошковски, Љубиша Георгиевски и други, режија Љубиша Георгиевски, 1969).

Филмска сторија за создавањето и пропаѓањето на Крушевската Република.

ЦЕНАТА НА ГРАДОТ

(„Вардар-филм“, сценарио Симон Дракул, режија Љубиша Георгиевски, 1970).

Наслов што ја одразува содржината на темата на филмот - која е цената да се спаси еден град од воено разурнување?

НАЈДОЛГИОТ ПАТ

(„Вардар-филм“, сценарио Петре М. Андреевски, режија Бранко Гапо, 1976).

Со насловот се, всушност, објаснети голготата и страдањата на група македонски селани, кои ги носат, под стража, во отоманската пустилија. Тоа е навистина најдолгиот пат.



ЦИПСИ МЕЦИК

(„Вардар-филм“, сценарио Владимир Блажевски, режија Столе Попов, 1997).

Филмот е насловен многу успешно во однос на содржината и темата, а се елаборира животот во една ромска населба...

НАСЛОВИ НА ФИЛМОВИ ШТО ИМААТ ПРЕТЕЖНА ФУНКЦИЈА ДА ИСТАКНАТ:

ДЕНОВИ НА ИСКУШЕНИЕ

(„Вардар-филм“, сценарио Димитар Солев, Гане Тодоровски, Бранко Гапо, според драмата „Црнила“ од Коле Чашуле, режија Бранко Гапо, 1965).

Дејствието се случува во Софија, во 1921 година, кога низ трагичните пресметки на македонската судбина и иднина (точно во деновите на големото искушение) е убиен Ѓорче Петров.

МЕМЕНТО

(„Вардар-филм“, сценарио Јован Бошковски, Ташко Георгиевски, Димитрие Османли, режија Димитрие Османли, 1967).

Симболички избран наслов за сеќавање на серија настани од земјотресот што го разурна Скопје во 1963 година.

ЖЕД

(Филмско студио и „Македонија-филм“ - Скопје, сценарио Живко Чинго, режија Димитрие Османли).

Најприсутно чувство во едно село во недостиг на вода и живот во такви услови. Успешно извлечен наслов.

ИСТРЕЛ

(Филмско студио - Скопје и „Босна филм“-Сараево, сценарио Димитар Солев, режија Бранко Гапо, 1972).

Логичен наслов за дејствието во филмот: судири меѓу окупаторите и ослободителите во Скопје (1942 година).

ЈАД

(„Вардар-филм“, сценарио и режија Кирил Ценовски, 1975).

Успешно извлечено означување на присутното чувство во содржината на филмот, чие дејствие се случува кон крајот на XI век, а е поврзано со богомилите и животот во црквата.

ПРЕСУДА

(„Вардар-филм“ во соработка со „Македонија

филм“, сценарио Јово Камберски, режија Трајче Попов, 1977).

Сторија за преживување во партизанскиот живот, во која еден борец, практично без вина, добива пресуда за смртна казна. Но, неговите соборци одбиваат да го егzekутираат знаејќи за неговото херојство. Избран е најсуштинскиот момент.

ОЛОВНА БРИГАДА

(„Вардар-филм“ и „Македонија филм“, сценарио и режија Кирил Ценовски, 1980).

Отсликан животот и низа настани од рударското окно проткаено со емоционални и напнати моменти. Насловот е сообразен со природата на темата.

ЦРВЕНИОТ КОЊ

(„Вардар-филм“ и „Македонија филм“, сценарио Ташко Георгиевски, соработник на сценарио и режија Столе Попов, 1981).

По долги патешествија, јунакот во филмот Борис Тушев, Македонец, се враќа во своето село Кронцелово (Егејска Македонија). По пат сретнува селанец, кој води еден убав црвен коњ за продавање. Борис го купува коњот и пристигнува во селото, каде што не го чекаат пријатни мигови, а меѓу другото страдава и црвениот коњ. Добар наслов за оваа психолошка драма.

ЈУЖНА ПАТЕКА

(„Вардар-филм“, сценарио Гојко Шакиќ и Стево Црвенковски, режија Стево Црвенковски, 1972).

Драма за доживувањата од љубовниот живот, разбирања и расправи, од која е извлечен симболички наслов.

ЈАЗОЛ

(„Вардар-филм“, „Македонија филм“ и Градски кина, Скопје, сценарио Славко Јаневски, режија Кирил Ценовски, 1985).

Филм од жанрот воена драма, чие дејствие тече во Скопје, во 1943 година, со испреплетеност на психолошки моменти и окупаторски тортури. Насловот го одразува карактерот на случувањата во филмот.

ХАЈ-ФАЈ

(„Вардар-филм“, сценарио Горан Стефановски, соработник на сценарио и режија Владимир Блажевски, 1987).

Современа социјална драма во која еден зат-

вореник (Борис) се вклопува во животот со соочување на растуриениот брак, недоразбирањата со синот, посегнување кон свршеницата на синот. Насловот на филмот има и тон на загатнување.

ТЕТОВИРАЊЕ

(„Вардар-филм“ и МРТ, сценарио Мирко Ковач, режија Столе Попов, 1991).

Збиднувањата во затворска атмосфера, каде што некои луѓе и незаконски и без причина западнале, принудуваат на барање спас... Сосема функционален наслов.

САМОУНИШТУВАЊЕ

(„Нова продукција“ - Скопје, сценарио Сашо Насев, режија Ербил Алтанај, 1996).

Темата на филмот е распаѓањето на семејството, кризата на поединецот поврзана со духот на времето. Насловот е доволно сообразен со дејствието.

МАКЛАБАС

(продуцент Влатко Галевски, сценарио и режија Ацо Станковски, 1998).



Насловот е извлечен според еден клучен лик во дејствието на филмот: шумскиот човек Маклабас, кој не дозволува експлоатација на природата.

ПРАШИНА

(продукција: Англија, Италија, Германија, Македонија, сценарио и режија Милчо Манчевски, 2001).

Вешто ткаена приказна, поврзана со македонската историја и судбина. Насловот има доста симболична димензија.

НАСЛОВИ НА ФИЛМОВИ ШТО ИМААТ ПРЕТЕЖНА ФУНКЦИЈА ДА ВРЕДНУВААТ:

ВОЛЧА НОЌ

(„Вардар-филм“, сценарио Славко Јаневски, режија Франце Штиглиц, 1955).

Со насловот се квалификуваат доживувањата, патешествијата и несреќата на група партизани во борбата против бугарската окупаторска војска.

МАЛИОТ ЧОВЕК

(„Вардар-филм“, тема Миодраг Ѓурѓевиќ, режија Жика Чукулиќ, 1957).

Доживувањата на немоќното дете Мишо, кое без да сака соучествува во криминални случки, кои се успешно озаглавени.

ВИЗА НА ЗЛОТО

(„Вардар-филм“, сценарио Славко Јаневски, режија Франце Штиглиц, 1959).

Соочување со тешкотиите и ризиците што ги носи една (како зло оценета) криминална активност - растурање дрога и опасностите пред полициската потера.

МИРНО ЛЕТО

(„Вардар-филм“, сценарио Фрида Филиповиќ, режија Димитрие Османли, 1961).

Брачната двојка Мира и Заре Мисевски оди во Охрид на еден мирен помин на летото. Но, нив ги посетуваат повеќе гости, со весели напнати доживувања. Насловот може да биде со знакот извизник.

ЦРНО СЕМЕ

(„Вардар-филм“, сценарио Ташко Георгиевски и Кирил Ценовски, режија Кирил Ценовски, 1971).

Тема се сверските измачувања на Македонците во еден логор на пуст остров под обви-

нение дека се непријатели на кралска Грција. Насловот е изведен од размислата дали таквите голготи се наменети за луѓе од посебно потекло (семе).

НАСЛОВИ НА ФИЛМОВИ ШТО ИМААТ ПРЕТЕЖНА ФУНКЦИЈА ДА ПРИВЛЕКУВААТ:

КАДЕ ПО ДОЖДОТ

(„Вардар-филм“, сценарио Јован Ќирилов, режија Владан Слијепчевиќ, 1967).

Во основа, општо прашање, кое може да има фигуративно значење во различни ситуации, но во филмот го отвора просторот за преиспитување на љубовта меѓу двајца млади, а во такви ситуации секогаш има место за прашањето „каде“.

ПЛАНИНАТА НА ГНЕВОТ

(„Вардар-филм“, сценарио Анте Поповски, режија Љубиша Георгиевски, 1968).

Една социјална драма, во која се осветлува значењето на шумата за животот на луѓето, пресек на општествен процес со многу напнатост.

НЕЛИ ТИ РЕКОВ

(„Вардар-филм“ и РТС/МРТ, сценарио Русомир Богдановски, режија Стево Црвенковски, 1984).

По пропаста на Илинденското востание, дел од комитските чети продолжуваат со отпорот против турската војска. Меѓу нив е и војводата Александар Турунџе, чиј совет е дека борбата за слобода никогаш не треба да престане, дури и тогаш кога се губи животот. Насловот има општо значење, но извира и од пораките на филмот.

НАСЛОВИ НА ФИЛМОВИ ШТО ИМААТ ПРЕТЕЖНА ФУНКЦИЈА ДА ЛОЦИРААТ:

СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ

(„Вардар-филм“, сценарио Јован Бошковски, режија Жика Митровиќ, 1961).

Филмска презентација на серијата акции на припадниците на ТМРО во Солун со цел да се заинтересира светската јавност за судбината на Македонија. Насловот го лоцира дејствието и просторно (Солун) и општо препознатливо.

МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА

(„Вардар-филм“, сценарио Славко Јаневски според истоимената драма на Војдан Чернодрински, режија Трајче Попов, 1967).

Во време на жетвата, во османлиски период, грабната е Цвета од страна на бегот Осман. Додека се слушаат свадбените тапани, Цвета е убиена, а неа ја одмаздува младоженецот Спасе. Значи, едно пошироко историско-географско-социолошко сместување на дејствието.

МАКЕДОНСКИОТ ДЕЛ ОД ПЕКОЛОТ

(„Вардар-филм“, сценарио Славко Јаневски, Панде Ташковски, Ватрослав Мимица, режија Ватрослав Мимица, 1971).

Прикажани се страдањата и судирите меѓу партизаните и окупаторските војски во билтоскиот регион, со национално лоцирање на страдањата.

ВРЕМЕ, ВОДИ

(„Вардар-филм“ и „Македонија филм“, сценарио според својот роман „Води“ - Јован Стрезовски, режија Бранко Гапо, 1980).

Со филмски средства е пренесена животната приказна на Петре Ќушко и неговите соселани во услови на недостиг на животната потреба - водата и судирот меѓу двете села (Сушево и Каменово). Насловот коректно ја лоцира содржината (и темата) на филмот.

МАКЕДОНСКА САГА

(ТФРЗ „Пегаз“, Скопје, сценарио Симон Дракул и Бранко Гапо, режија Бранко Гапо, 1993). Филмот зборува за забранета и трагична љубов меѓу припадничка на муслиманска и припадник на православна вероисповед, една мошне можна и честа македонска ситуација.

ПРЕД ДОЖДОТ

(производство на повеќе учесници, сценарио и режија: Милчо Манчевски, 1994).

Слика со повеќеслојно значење и вредности, но во основа го има односот меѓу Македонците и Албанците во Македонија низ една љубовна историја и многу нешта околу неа. Насловот има филозофско-функционална идеја за сместување на дејствието.

АНГЕЛИ НА ОТПАД

(„Пегаз“ Скопје, „Чарплајн филм“, Софија, сценарио Томислав Османли, режија Димитрие Османли, 1995).

Падот на вредностите се отсликува во филмот, а местото на случување е градската депонија. Успешно социолошко-психолошко означување и лоцирање.

ПРЕКУ ЕЗЕРОТО

(„Вардар-филм“, „Студио филмове - Логос“, Телевизија Полска, сценарио Ташко Георгиевски и Антонио Митриќески, режија Антонио Митриќески, 1997).

Љубовта меѓу двајца млади, прекинувана од политичко-полициски настани е темата на филмот, чие дејствие се случува точно преку Охридското Езеро, што значи е постигната географска но и емоционална лоцираност.

ВРЕМЕ, ЖИВОТ

(независна продукција „Артис-3“, сценарио Русомир Богдановски, режија Иван Митевски-Копола, 1999).

Содржината на филмот е исполнета со доживувања на луѓето во повозрасни години, а насловот е основа за потсетување, сместување на темата.

НАСЛОВИ НА ФИЛМОВИ ШТО ИМААТ ПРЕТЕЖНА ФУНКЦИЈА ДА ДООБЈАСНУВААТ:

ПОД ИСТО НЕБО

(„Вардар-филм“, сценарио Јован Бошковски,

режија Миодраг Стаменковиќ и Љубиша Георгиевски, 1964).

Се поврзуваат серија дејствија како трагичен биланс на вооруженото судирање меѓу партизаните и балистите во Тетово (во текот на НОВ) со судбината сè да се случува под исто небо.

ВРЕМЕ БЕЗ ВОЈНА

(ФРЗ - Скопје, сценарио Симон Дракул, режија Бранко Гапо, 1969).

Објаснети со филмски јазик серија настани во едно село по завршувањето на војната. Насловот е содржински сообразен.

СРЕКНА НОВА '49

(„Вардар-филм“, „Македонија филм“, Градски кина Скопје и „Унион филм“, Белград, сценарио Гордан Микиќ, режија Столе Попов, 1986).

Психолошки трауми по судирот меѓу Југославија и Советскиот Сојуз во 1948 година. Дејствието е во Скопје каде што од СССР се враќа студентот Драгослав заедно со својата свршеница Вера. Но, тука следуваат заплети, полициски истражувања. Од тешката, мрачна 1948 се оди во следната '49, која треба да биде среќна.

ЗБОГУМ НА ХХ ВЕК

(„Мирко и Славко - Прва партизанска продукција“, Скопје, сценарио и режија: Александар Поповски, Дарко Митревски, 1999).

Наслов што произлегува од содржинската понуда на филмот, која не е „секвенца“ туку процес (и затоа се сместува во наслови што дообјаснуваат).

НАСЛОВИ НА ФИЛМОВИ ШТО ИМААТ ПРЕТЕЖНА ФУНКЦИЈА ДА ЗАГАТНУВААТ:

ТРИ АНИ

(„Вардар-филм“, сценарио Слободан Глумац, режија Бранко Бауер, 1959).

Насловот соодветствува на содржината: пензионираниот трамвајџија во виорот на војната ја бара исчезнатата ќерка Ана и потрагата доведува до три жени што би можеле да бидат бараната Ана.

ТАТКО (КОЛНАТИ СМЕ, ИРИНА),

(Филмско студио, Скопје, Центар на ФРЗ, Белград, сценарио Коле Ангеловски според мотиви од расказот „Татко“ од Живко Чинго,



режија Коле Ангеловски, 1973). Таткото (свекорот) има љубовна врска со снаа си (сопругата на синот). Насловот има инспиративна нотка.

ИСПРАВИ СЕ, ДЕЛФИНА

(„Вардар-филм“ и „Македонија филм“, сценарио и режија Александар Гурчинов, 1977). Младата пливачка Делфина од Охрид го препливува каналот Ла Манш и со тоа ја победува водата. Во филмот, се разбира, има редица моменти од нејзиниот живот. Насловот е оформен врз основа на клучниот момент кога од Делфина, крајно исцрпена од напорното пливање, се бара да се исправи, да се одлепи од земјата за да ѝ се признае подвигот.

ВИКЕНД НА МРТОВЦИ

(производство на повеќе учесници, сценарио Миле Поповски, соработник на сценарио и режија Коле Ангеловски, 1988). Сосема соодветен наслов за една комедија во која, како последица на бирократска мрзливост и неодговорност, семејствата на починатите мора да ги „прошетаат“ и разменат мртвците по планински предели.

СВЕТЛО СИВО

(производство на повеќе учесници, сценарио Дејан Дуковски, Александар Поповски, Дарко Митревски, режија Александар Поповски, Дарко Митревски и Срѓан Јаниќијевиќ, 1993). Филмот е составен од три приказни: „Птицата урбу и девица“, „Чудесен свет“ и „Гавол на срцето“ вкомпонирани во омнибус-резултат. Насловот ја исполнува својата функција.

Од вкупно 48 разгледани соодноси меѓу насловот и содржината и темата на филмот, најчесто се практикувани наслови што претежно истакнуваат (15 наслови), потоа наслови што главно лоцираат - 9, наслови што известуваат - 7, има по пет наслови што вреднуваат или загатнуваат, 4 наслови дообјаснуваат, а 3 привлекуваат.

Сместувањето на насловите во одделни групи, се разбира, може да биде и поинакво. Ова е само еден обид.

Најопшт заклучок е дека насловите на македонските играни филмови се конципираат и вообличени според светската практика на насловување на филмски остварувања, како што се: ОДВЕАНО ОД ВИОРОТ, КОГА ЈАГНИЊАТА ЌЕ СТИВНАТ, ТИТАНИК, АМА-

ДЕУС, ЖИВОТОТ Е УБАВ, ГОСПОДАРОТ НА ПРСТЕНИТЕ, ПОСЛЕДНОТО ТАНГО ВО ПАРИЗ, КРИКОВИ И ШЕПОТЕЊА, ВАЛКАНИОТ ТАНЦ, ВО СПАЛНАТА СОБА, ТОПКАТА НА МОНСТРУМОТ, НИЧИЈА ЗЕМЈА, СИНОТ НА НЕВЕСТАТА, ВОЈНА И МИР, САБРИНА, ОКУПАЦИЈА ВО 26 СЛИКИ, ПОСЕБЕН ТРЕТМАН, ТАТКОТО НА СЛУЖБЕН ПАТ, НИЕ НЕ СМЕ АНГЕЛИ...

Насловите на македонските играни филмови може да се оценат како коректни и квалитетни, и во поглед на нивната функција во филмското творештво, и за соодносот меѓу основната супстанција на филмската историја и применетиот филмски ракопис.

Ретки или отсутни се обидите да се истражува во насловите, да се бара поатрактивна композиција, иако во некои филмови има граѓа од која може да се извлече одличен наслов.

Речиси воопшто не се користат стилски фигури, кои, пак, овозможуваат комуникативност на насловот, а притоа да не се преркине врската со основната филмска материја или насловот да „виси во воздух“, односно да биде „наслов заради наслов“.



ТРАЈЧЕ КАЦАРОВ

НИСКИ ВИСТИНИ

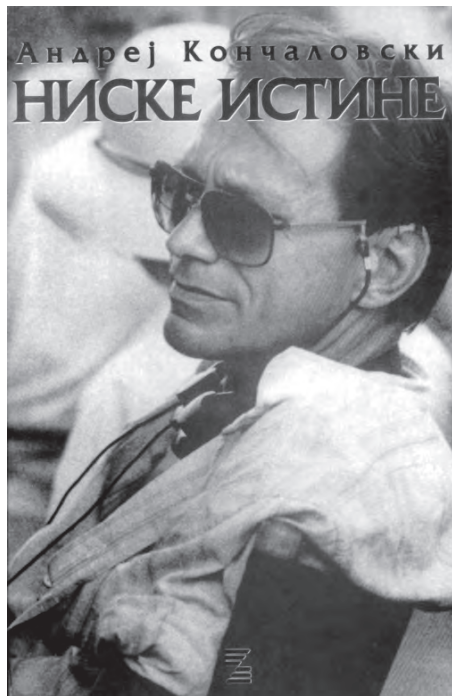
(АВТПБИОГРАФСКАТА КНИГАТА НА АНДРЕЈ
КОНЧАЛОВСКИ "НИСКИ ВИСТИНИ"* КАКО ПОВОД)

1. ВАЖНО Е ФИЛМОТ ДА БИДЕ ЧУДЕСЕН

Постои една книга што е насловена како *Јас Фелини*. Е, токму во таа книга режисерот Фелини, во поглавјето „Да правиш филм е многу повозбудливо отколку да гледаш“, зборува за многу моменти од духовниот свет во кој и самиот бил актер и истите му оставиле трајни впечатоци.

На едно место во книгата признава дека ги сака режисерите Бергман, Буњуел, Курасава, Кјубрик, Били Вајдлер. На друго, пак, вели: „Посебно го сакам нашиов...“. Колку бил фелиниевски толку бил и италијански режисерот на КИНОТО ПАРАДИЗО Џузеппе Торнаторе. За него Фелини ќе каже: „Поседува интересна индивидуалност, без да се отклонува од големите традиции на филмот“. За филмот вели: „Тоа е многу зрела творба за толку млад човек. Некои дури се чудат кога ќе разберат колку е млад“.

За Фелини не е важно дали филмот е акцент на нешто ново или старо, важно за филмот е да биде чудесен, фантастичен. Интересно е ова сфаќање на големиот режисер, ако се разгледува во контекст на време-



то на филмот. Ако во театарот се признава само едно време и тоа времето сегашно, т.е. времето во кое се изведува пиесата, за филмот може да се каже дека нема време. Тој опстојува со чудесното во себе.

2. ТВОРЕЦОТ

Навраќајќи се на филмот, всушност, се навраќаме не на времето на филмот туку на чудесното во него. А чудесното во филмот не го создава времето туку творецот. Можеби, тоа придонесува чинителите на филмот да ги оценуваме преку нивниот талент а не преку нивните теории. Зошто? Оти чудесното не е ништо друго туку импулс на уметноста, а неа може да ја создаде само талентот.

Талентот го гради чудесното преку практична работа. Што би рекол Бергман: „Илузијата планирана до најситни подробности мора да е документ на платното, а не мечта на свеста“.

Нема чудесно без творечки усилби, нема филм само со усилби на волјата. Затоа не знам колкав и каков прилог би дале теоретските размислувања на режисерот во квалификувањето на неговиот творечки потенцијал?

3. ДА МУ СЕ ДАДЕ СОН

„Ако филмот е кус, вели Буњуел, треба да додадеме сон“. Практичен рецепт за подигање на чудесното во филмот. Но, што треба да додаде еден филмски режисер, ако творечкиот пат му е кус или непризнат или, пак, кога творечкиот пат му е долг и признат? И во двата случаја - теорија. Размисли за филмот, дефиниции.

Ако сонот му го продолжува животот на филмот, тогаш теоретските артикулации, сакале или не, му го продолжуваат животот на режисерот. Бергман вели дека филмот е сон, а најголем сонувач е Тарковски, па затоа е и најдобар. Значи, едното без другото не оди, сонот без сонувачот. За филмот треба некој да сонува, а за сонувачот некој да зборува.

4. НИСКИ ВИСТИНИ

„Темата за ниските вистини ни е подрагоцена од заблудите што нè величаат“. Ова го запишал Пушкин, а речиси два века потоа го прочитал рускиот режисер Андреј Кончаловски. Го прочитал, и што? Па, автобиограф-

ската книга ја насловил како *Ниски вистини*, а темата му станала опсесија.

На една од почетните страници на книгата напишал: „Заблудите што нè величаат не придонесуваат за растежот“. За него е непријатно да ги знаеш ниските вистини, да ги слушаш од други. Но, колку и да се непријатни, тие најмногу придонесуваат за растежот на личноста. Значи, содржат сè за правилен раст.

Лошо е да се зборува за ниските вистини и да се потенцира нивното влијание врз правилниот раст. Чадаев, кој многу зборувал за ниските вистини, бил спастрен во лудница. За времето на Сталин, многумина гласноговорници на ниските вистини својата животна кариера ја завршиле во сибирските логори. Ниските вистини, сами по себе, даваат друга слика за идеалите и вредностите. Кончаловски нахранет со сите состојки на ниските вистини во автобиографијата признава: „Убаво е да имаш идеали и вредности. Јас ги немам. Моите идеали се поткопани“.

5. РЕТКА СРЕЌА

Поткопани идеали, но не и заборав. Точно така, тој не заборава на своите предци, на нивните идеали, на нивните вредности. Затоа, малку погласно од другото, ќе напише дека е внук на Петар Петровиќ Кончаловски, големиот руски сликар, кој, пак, е зет на уште поголемиот сликар Суриков.

Ќе напише дека во домот на големиот руски сликар доаѓале Хлебников, Бурљук, Мајаковски. Ќе напише дека живееле под ист покрив со Булгаков и Рахмањин и дека овој последниот, според кажувањата на мајка му, бил висок, малку подгрбавен, одел во широк капут, а девојчињата од улицата ги поздравувал со „Бонжур мадмоазел“.

Во куќата на дедо му, сидовите од внатрешната страна на нужникот биле ишарани со автографите на: Прокофјев, Пастернак, Сергеј Гродецки, Охлопков, гроф Алексеј Алексеевич Игњатев, Мејерхолд и др.

„Мајка ми преведуваше поезија: Стелмах од украински, Рубинштајн од хебрејски... Ја запознав со песните на Едит Пјаф, таа ги преведе и направи две книги за неа... Мајка ми имаше многу пријатели. Кај нас доаѓале Алексеј Толстој, Арагон со Елза Триоле и Лили Брик.“

Синот што ги губи идеалите и вредностите знае дека татко му потекнува од благородничко семејство. „Сергеј Владимировиќ

Михалков многу рано почнал да трага по своите корени и се однесувал многу грижливо и нас нè учеше на тоа."

И навистина ги научил: Кончаловски научил и останал да знае дека во нивниот дом се јавувале високи партиски функционери, дека татко му е поет-љубимец на народот и народната власт. Таткото добива орден „Ленин“, иако Димитар Кончаловски јавно истапувал против комунистичкиот режим, а во 1941 година Германците ги чекал како ослободители... Знае Кончаловски и грижливо се однесува со знаењето. Знае дека тоа е ретка среќа, затоа во автобиографијата ќе напише: „Дури подоцна сфатив колку е ретка среќата да живееш во таква средина. Колкав раскош било во сталинистичките години да живееш во руска уметничка кука каде што навечер гори свеќа и од соба во соба се префрла петролејската ламба, каде што на масата се принесува кафе со млеко, црно вино, каде што се водат неразбирливи но вдахновени разговори. Би било необично живејќи во таков свет да не ти се впије нешто важно за идниот живот, за професијата. Многу од тоа не се црпи од книгите туку е на чисто генетско ниво. Постои она што многу години го учев и постои она што тајно влегуваше во потсвеста“.

6. ФИЛМОТ КАКО ШОК

Ако за Буњуел и за Бергман филмот е сон, за Андреј Кончаловски е шок. Тоа не значи дека Кончаловски не сонувал (чувал Господ) но не значи дека шокот не бил свесно избран. „Го сакав филмот и многу време поминував во киносалите.“

А таму солзи за музичките киноопери и збунетост пред виртуозноста на формата.

Од шоките не се исцрпувал (чувал Господ), не умирал, туку се приближувал педа по педа до констатацијата: Софроници, пријателот на мајка му, зет на Скрјабин, е небо, сонцето на музиката, а музиката не е негов дом. Шокиран еднаш рекол: „Морам да се занимавам со филм“.

Застанал пред себеси и си признал: „Јас имам визуелно помнење појако од кое било друго. Јас помнам лица“.

7. ТАРКОВСКИ

„Андреј пред моите очи стануваше Тарковски.“ Нели, и самиот (Кончаловски) си

призна дека помни лица. Тогаш не треба да се сомневаме во тоа дека ги помни сите развојни фази во личноста на Тарковски.

Не гази Кончаловски на гнила даска, како што не газеле ни неговите предци. Пријателите им биле и талентирани, генијалци, и успешни.

Во Тарковски препознал неколку свои карактеристики. Тарковски бил горделив човек, а такво нешто чувствувал во себе и Кончаловски. Тарковски мошне сигурно чекорел по патот на филмот, а таков од го красел и Кончаловски. Неслучајно во автобиографијата Кончаловски ќе напише: „Ни се чинеше дека светот лежеше под нашите нозе и дека нема пречки што не можеме да ги совладаме... Одевме по мосфилмските ходници со чувство на конквистадори. Чувство што зборува за вишок на сила и талент“.

Ах, тие ходници на Мосфилм. Многумина чекореле по нив, а само малкумина стигнале до местото до кое треба да се искачиш на мачкини шепа за да останеш, за да се задржиш.

Тарковски бил среќен човек. За таков се сметал и Кончаловски. Двајцата биле среќни. Зошто? Оти среќата не е ништо друго туку чувството дека си го завршил сценариото со наслов *Андреј Рубљов*.

- Кончаловски го удира Тарковски со илјадници испишани листови по главата.

- Тарковски за ударот му враќа со удар со исто толку испишани листови.

Се удираат така со часови. Се смеат така со часови децата на советскиот филм. Се смеат децата, а сценариото за Андреј Рубљов созрева. Нека, потребно ни е.

8. ОДИ НА РЕЖИЈА

Кончаловски секогаш го слушал внатрешниот глас. Тоа што гласот му го советува, тоа тој го работел. Гласот му советува да падне под влијание на филмот во целина, Кончаловски паднал. Последиците од падот биле на очиглед на целата филмска јавност. По творчката личност на Кончаловски изгреваат лузни што зборуваат: „Својата прва семестрална работа на сцената ја работев имитирајќи го Вајда“.

Белези по творчката сила на Кончаловски оставале и бардови од типот на: Езенштајн, Годар, Буњуел, Куросава, Кјубрик, Бергман и др.

„Според моите филмови, вели Кончаловски, лесно може да се види под чие влијание се наоѓав. ПРВИОТ УЧИТЕЛ под влијание на Куросава. АСЈА КЉАЧИНА под влијание на Годар. ВУЈКО ВАЊА под влијание на Бергман.“

„Оди на режија!“, му велел внатрешниот глас. „Оди на режија!“, му велел гласот, „зашто таму ќе видиш што самиот знаеш.“ Убаво е да си го слушаш внатрешниот глас. Грешките се ретки. Кончаловски не погрешил.

9. ПРИВАТНО ЛИЦЕ

Автобиографската книга на Кончаловски е поделена на четири дела. Во третиот дел се доближува толку блиску до себеси, така што пред читателот изгрева сликовита суровост, вжештен духовен пејзаж, т.е. Кончаловски без предрасуди ја разголзува сопствената панорама на душата.

„Јас верувам во Господ“, рекол кога му понудиле да биде член на Партијата. „Во тоа време ја снимав СИБИРИЈАДА и не ми беше тешко да кажам такво нешто.“

Чекориме претпазливо по страниците на книгата и гледаме бавно. И наидуваме на места што даваат топлина во духовниот пејзаж. На местата Кончаловски зборува за привичните впечатоци од фестивалот во Венеција. Зборува за стриптизот на Барбара Буше, за ролс-ројсот на Џина Лолобрицида. Зборува за Фелини, Антониони, Карло Понти и за нивните впечатоци од советскиот филм. Зборува за Луј Арагон и за насолзените му очи секогаш кога ќе ја споменел Елза Триоле. Зборува за Симон Сињоре и за обвинението дека бил агент на КГБ.

„Седнав со сендвич на тревата и наеднаш ми стана јасно: Ова е мојата земја. Овде ќе живеам. Имав чувство на слобода и простор...“

Така си рекол кога седнал во еден од парковите на Њујорк. Одењето во странство за него значело излегување од системот.

Излегол од еден систем за да влезе во друг. Во системот на Буњуел, на Питер Брук. За последниот ќе каже: „Влезе во мојот живот кога ја прочитав неговата книга *Празен простор*... Основите и праизворите на неговиот театар се таму каде што се свири цитрата, балалајката, гитарата - инструментите со кои пее обичниот човек“.

За Били Вајлдер ќе каже дека влегол во неговиот живот кога ѕвездата во Холивуд

му била во подем. Куросава е режисерот што кај Кончаловски постојано создавал возбудувачко чувство. Гледа на Куросава како на режисер со вистинско чувство за трагичност. Затоа ќе рече: „Куросава е мојот најомилен режисер. Кога нешто не ми оди, кога не ми е јасно како тоа да го снимам, го гледам Куросава. Доволни ми се два-три негови филма за да ми биде јасно како треба да решам некоја сцена, некоја секвенца. Шекспир, шекспировски уметник - по силата, по смелиот поглед на свет“.

Холивуд станува негова опсесија но и негова дилема. На едно место во книгата се прашува: „Зошто го пишувам сето ова? Зошто пишувам за средбата со Џон Војт, Слај Сталоне, Курт Расел, Марлон Брандо, Орсон Велс, Ширли Мек-Лејн, Ворен Бити?“. Одговорот на прашањето го дал самиот зашто бил свесен за менталитетот на нацијата на која припаѓа, зашто бил свесен за суетата со која располага секој творец. Сака да даде јавност на она што било, на она што му се случило; за цената што треба да ја плати не прашува. Некому тоа му оди во прилог. На нас читателите најмногу.

10. РУСКИ ЛЌУБОВНИК

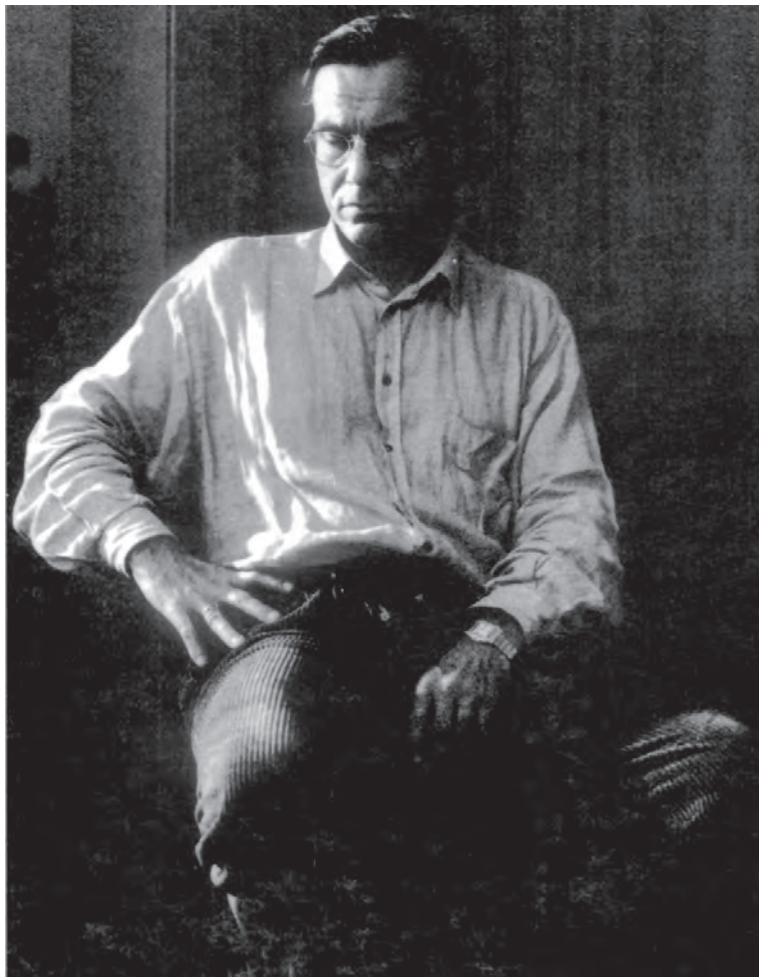
- Штотуку пишувам едно сценарио, рече Бертолучи. Тоа ќе биде моето најдобро сценарио! Нешто неверојатно!

- За што пишуваш?

- За сексот. Знаеш, ми се чини дека сексот е убиство.

Навистина во ПОСЛЕДНОТО ТАНГО ВО ПАРИЗ сексот е прикажан како форма на убиство. Но, мажот со тоа се убива и себеси. Сексот и смртта се меѓусебно зависни. Зборувањето за него значи убиство на многуте жени со кои си бил. Значи, страв од смртта.

Без таквиот страв една автобиографска книга не би била тоа. Задоволство од сексот, не. Задоволство од љубовните врски, да. Момент на каптирање на творечката енергија, но не за да ја уништи љубовта, стравот од смртта, туку да ги обезвредени. Тоа што човекот го знае за смртта, што чувствува неизбежен страв од смртта, тоа е едно од најмоќните движечки сили во човештвото. Да оставиш зад себе нешто што ќе го надживее правот и гнилежот ќе го избегне. Добро е, ако е за векови, но и децениите не се лоши. Што да се остави? Да се посади дрво. Да се ископа бунар. Да изградиш кука. Синови. Дело што синовите ќе го продолжат...



Андреј Кончаловски

Кончаловски ја остава оваа книга во која на крајот од својот интелектуален она-низам се расфрла со мисли од типот: „Што го придвижува уметникот? Стремењето да го преработи светот. Ми се чини дека во пот-свеста на секој уметник се наоѓа желба да создаде гледач што ќе биде негова слика и прилика. Кој и да суди за моите дела, негово-то мислење ме интересира доколку зад него не стои желба да им биде наметнато на сите во светот“.

Нашата намера не е да им го наметне-ме нашето мислење на сите во светот, но Кон-чаловски. покрај тоа што во книгата зборува за себе, за филмот, зборува и за менталите-тот на својата нација. Значи, зборува за рели-гијата, историјата, климата, за големината на земјата. Нека зборува. Убаво е додека чита-

ме да го слушаме, за некогаш - ако имаме можност да го слушнеме и да го прочитае со поголемо внимание.

* * *

Фелини и Бондарчук пред кино.

- Ајде да влеземе за миг.

Влегле. Салата била празна.

- Каде се гледачите? - прашал Бондарчук.

- Сите мои гледачи се мртви - рекол

Фелини.

*Андреј Кончаловски: НИСКЕ ИСТИНЕ, Zepter Book World, Београд, 1998

ИЛИНДЕНКА ПЕТРУШЕВА

Д-Р ВЈЕКОСЛАВ МАЈЦЕН

(1941 - 2001)



ајчесто во рубриците In memoriam пригодно се одбележува заминувањето во „вечните ловишта“ на познати режисери, филмски актери и ѕвезди, нешто помалку за останатите професионалци во филмското творештво, но многу ретко се забележува заминувањето на оние што се грижат за филмското културно наследство. Смртта на Анри Ланглоа, харизматичниот директор на Француската кинотека, одекна во целиот свет, но тоа е исклучок. Сè друго останува во рамките на локалните сфаќања и свест.

Д-р Вјекослав Мајцен е наш колега од Хрватската кинотека. Голем пропагатор на филмската уметност меѓу младите и неуморен истражувач на филмската историја во Хрватска.

Прв пат се слушнавме по телефон во 1987 година кога ме извести дека ја истражува дејноста на Школата за народно здравје „Андрија Штампар“ од Загреб и дека во рамките на тоа открил повеќе значајни документи за соработката на оваа Школа со скопскиот Хигиенски завод. Му предложив да напише текст за ова. И така, во последниот број, 35-ти по ред, на *Кинотечниот месечник* се појави трудот на Мајцен под наслов „Здравствено-воспитниот филм и филмските врски меѓу Скопје и Загреб“. Потоа често се слушавме по телефон, разменувајќи си бројни информации од нашите истражувања. Секогаш кога ќе откриеше значајни документи за македонската филмска историја, Мајцен ни ги испраќаше. Беше тоа соработка со човек што бескрајно ѝ е предаден на својата професионална определба. Лично се запознавме десет години подоцна, во 1997, при една моја посета на Хрватската кинотека во Загреб. Во 1998 година, Вјекослав Мајцен дојде во Скопје каде што присуствуваше на подготвителниот работен собир за меѓународниот проект „Филмот во балканскиот културен контекст“. И наеднаш, шокантно ми делуваше веста од Мато Кукуљица дека нашиот

Вјеко Мајцен починал непосредно пред заминување на годишен одмор во месец јули минатата година.

Д-р Вјекослав Мајцен релативно доцна дојде на работа во Хрватската кинотека. Во 1986 година. И веднаш се зафати со истражувања – безрезервно, речиси исцрпувачки. Како да сакаше да го надомести претходното време. Магистрираше во 1991 година со темата „Филмските весници и списанија во Хрватска до 1941 година“, а нешто подоцна, во 1997 година, ја одбрани и докторската дисертација со темата „Хрватскиот образовен филм“.

Непрегорно го пропагираше и хрватскиот аматерски филм, па така во 1993 година стана главен уредник на гласилото на Хрватскиот филмски сојуз. Во повеќе наврати беше предавач на Филмската школа што ја организира овој Сојуз. Ги собираше и ги обработуваше податоците за хрватскиот филм од осамостојувањето и под негово уредништво, во периодот од 1996 до 2001 година, беа издадени пет тома од *Годишникот на хрватскиот филм и видео*. Беше и еден од основачите и најактивни членови на редакцијата на списанието *Хрватски филмски летопис*. Мајцен



Д-р. Вјекослав Мајцен

беше и учесник на бројни филмско-историографски симпозиуми во Хрватска и во странство, а бил и на студиски престој во Прага, каде што во Чешката кинотека ја истражувал актерската кариера на Звонимир Рогоз. Ги објавил книгите: *Филмска и видео збирка на Хрватскиот филмски сојуз, 1954 - 1993* (1994), *Филмската дејност на Школата за народно здравје „Андрија Штампар“, 1926-1960* (1995), *Хрватскиот филмски печат до 1945* (1998), *Октавијан Милетик* (монографија, коавтор со Анте Петерлиќ, 2000) и *Образовен филм* –

преглед на историјата на хрватскиот образовен филм (2001). Соработувал во бројни енциклопедиски изданија во Хрватска. Неговиот авторски опус, во периодот од 1987 до 2001 година, брои околу 80 библиографски единици на трудови објавени во Хрватска и во странство. Д-р Вјекослав Мајцен активно се вклучи и во реформите на хрватската кинематографија со бројни стручни согледувања и анализи. Во 2001 година е избран за претседател на Управниот одбор на Хрватскиот филмски центар што е во основање.

Не се познававме долго со Вјеко Мајцен.

Но, сите наши телефонски разговори (кои траеја со часови) и двете средби во Загреб и Скопје беа како меѓу двајца долгогодишни пријатели (и сострадалници во истражувањата). Опсеесија му беше средувањето на документацијата за историјата на хрватскиот филм. Опсеесија му беше напредокот на хрватските филмски аматери. И како што рече еден мој пријател од Загреб: „...Вјеко се занимава со она што помладите колеги го сметаат за бескрајно здодевно. Шик е да се занимаваш со анализи, теорија,

но да го забодеш носот во архивската документација и оттаму да ги извлекуваш тезите за еден историографски развој, е, за тоа, драга моја, треба бескрајно трпение“. А Вјеко беше трпелив, тивок и вреден. И неслучајно Борис Видовиќ својот ин-меморијален текст за Мајцен (објавен во *Хрватскиот филмски летопис*, број 27-28/2001, стр. 19) ќе го наслови како „Наследството на чуварот на наследството“. Тоа е вистинското за Вјеко. Така е тоа кога заминува човек од нашата фела. □

СУЗАНА ТОДОРОВСКА-ПАВЛОСКА

ФЕСТИВАЛ ЗА ПОЧИТ И ИНСПИРАЦИЈА

**(ЗА 5. СКОПСКИ ФИЛМСКИ
ФЕСТИВАЛ)**



Скопскиот филмски фестивал од 15 до 24 март 2002 година го имаше своето петто издание и така започна да ги брои јубилеите. Всушност, овој фестивал востановен пред пет години, сам по себе, како настан со себе ја донесува онаа очајно потребна доза на поинаква возбуда и инспирација кај филмската публика. Велам - поинаква - покрај возбудата што е синоним за високоадреналинските продукти „мејд ин Холивуд“, заедно со сите холивудски трендови и продолженија на продолженијата. Се покажа дека со естетската возбуда на филмовите што во изминатите години ги нудеше, скопскиот филмски фестивал е на добра трага во идејата да учествува (со својот избор) во креирањето на филмскиот амбиент во земјава, но и на филмскиот вкус кај својата публика. И што е најважно, публиката (просечно, 20 илјади гледачи годишно) покажа дека има чувство и отворени сетилa за нехитовски, независни и

мали филмови, кои поседуваат поинакви сензибилитети - неклишеизирани, непотрошени, вредни за авантура... Со ваква историја, Скопскиот филмски фестивал (СФФ) го прифати предизвикот да го реализира петтото фестивалско издание.

ЗА ПРОГРАМАТА...

Во 10 фестивалски денови беа прикажани 70-ина филмски наслови: долгометражни, краткометражни и документарни филмови со кои СФФ и годинава ја потврди сопствената определба - да презентира, главно, најнови европски дела и автори, дебитанти но и реномирани имиња, кои досега успеале да се

Димитрие Османли и други автори - како од доајените така и од авторите од помладите генерации - македонската кинематографија го започнува својот од низ сопствената историја. Ова беше само еден од можните избори на филмови од богатиот македонски документаристички опус. Факт што не е неважен: македонските документарни филмови беа одлично посетени проекции од младата публика - како од оние што филмот го гледаат како своја животна професија, така и од оние што само сакаа да го задоволат своето љубопитство и да стекнат (нови) сознанија и естетски искуства во своето лично разбирање на филмската уметност и филмската култура.

Многу наслови вредни за почит, како



"Под песокот" (Франсоа Озон, 2000)

здобилат со одлични репутации на филмските фестивали во Европа и низ целиот свет. Филмовите сочинуваа неколку селекции: Бранувања, Отворена зона, Регионална програма, Краткометражна програма, Шведски филм, Нордиско светло, како и раскошна селекција од документарни филмови.

Идејата да се прикажат 50-ина македонски документарни филмови од богатството што го поседува Кинотеката на Македонија – е особено за пофалба. Всушност, тоа се вредни дела - записи за нас самите и за едно време - сегашно и минато. Со документарните филмови на Трајче Попов, Благој Дрнков, Ацо Петровски, Кочо Недков, Бранко Гапо,

извонредни примери за кинематографски авторски остварувања, содржеше петтото издание на СФФ. Еве неколку фаворити на авторот на овие редови. ПЕСНА ЗА МАТИН, данско-шведска копродукција во режија на Били Аугуст (поради одличните актерски остварувања во приказна, сместена меѓу радоста и болката, животот и смртта. Ова е филм што необично дише од љубов - силна, спокојна, страсна, младешка, зрела. ПЕСНА ЗА МАТИН е прекрасно искуство!). Во редот на филмови што се многу слични по своите сензибилитети, како комплетни визуелни нарации, може да се сместат и филмовите: ПОД ПЕСКОТО, француско-јапонска копро-



"Круг" (Јафар Панахи, 2000)

дукција во режија на 35-годишниот Франсоа Озон (филм добитник на „Цезар“ за најдобар филм, Европска филмска награда за режија и награда за најдобра актерка за Шарлот Ремплинг - приказна што ја има силата на љубовта, стравот, осаменоста, копнежот - меѓу реалните и иреалните нешта. Прва работа во која се вљубувате во овој филм е неговата - тишина!). ДЕНОТ КОГА СТАНАВ ЖЕНА - дебитантски филм на младата режисерка Мерзие Мешкини (награда во Венеција 2000 година, најдобра режија на фестивалот во Солун и награда за дебитантски филм во Чикаго); СОНЦЕТО ЗАД МЕСЕЧИНАТА-КАНДАХАР на режисерот Мохсен Макмалбаф - награден од ФИПРЕСЦИ во Солун и номиниран за „Златна палма“ на Канскиот фестивал; филмовите на Џафар Панахи (КРУГ, БЕЛ БАЛОН и ОГЛЕДАЛО) кому петтиот Скопски филмски фестивал, прикажувајќи ги неговите долгометражни филмови, му оддаде посебна почест - ова се филмови од иранската продукција, која годинава беше застапена повеќе од минатите фестивалски години. Човечката слобода во најшироката смисла на тој збор, идеологиите, револуциите - надворешните и внатрешните; жената и мажот, децата и нивните соништа, тагите и радостите... Овие филмови се човечки едноставни нарации (до толку повеќе што оставаат впечаток на компликувани, недоречени), со типична сценографија,

професионални актери - во мал број (со за нас необичен пристап кон она што за наш поим е глума), а во поголем број во овие филмови играат натуршчици. Предизвик да се погледаат овие филмови веројатно беше и податокот дека ѝ припаѓаат на кинематографија што денес влегува во редот на 10 први во светот според продуктивноста: во Иран денес се снимаат 70-тина филмови годишно, а за иранските

филмови се знае дека особено се барани на филмските фестивали во Европа. МОНСУНСКА СВАДБА на режисерката Мира Наир - свадба на индиски начин во „општество во кое гордоста на индиската култура е ослободена од комплексите на колонијализмот“ - вели таа. Ова е еден од оние филмови што искрено го развеселија фестивалот - интересен заплет (и разврска), енергичен, разигран, шарен и размириран од цвеќињата и боите на традицијата, обичаите и древниот дух на немистичната Индија. Ова остварување во Венеција заработи „Златен лав“, а во Канбера, Австралија, беше награден од публиката. Еве уште неколку од богатата филмска понуда на годинашниот 5. Скопски филмски фестивал, кои авторот на овој текст повторно ги актуелизира: УЧИТЕЛКА ПО ПИЈАНО е француско-австриска копродукција според сценарио и режија на денес еден од најактуелните европски автори, Австриецот Михаел Ханеке, кој во овој филм се појавува

"Собата на мојот син" (Нани Морети, 2001)



како потписник и на сценариото и на режурата. Овој филм е добар пример за одличниот артизам на Изабел Ипер, која за суптилно изважаниот лик на учителката по пијано, за нејзиниот внатрешен свет и светот вон неа, кој се поставува со своите норми и моралности и секако, за конфликтот меѓу нив. Како низ призма се прекршуваат овие два, во основа, застрашувачки спротивни светови за да се состават во една шокирачка и контроверзна филмувана рефлексива. УЧИТЕЛКА ПО ПИЈАНО беше нагаден со награда за најдобар актер и актерка и со награда на журито на Канскиот фестивал, како и награда од Европската филмска академија за најдобра актерка. СОБАТА НА МОЈОТ СИН е уште едно филмско остварување, кое особено се споменува во изминатава година - откако неговиот сценарист, режисер и актер Нано Морети се закити со „Златна палма“ и награда ФИПРЕСЦИ на Канскиот фестивал, а потоа беше номиниран и за францускиот „Цезар“ за најдобар странски филм, но убаво е што авторот на МОЈОТ ДНЕВНИК (1994) се најде и во програмата на 5. Скопски филмски фестивал со оваа филмска драма, силна и длабока, едноставна и автентична, која го носи печатот на авторскиот многу интимен пристап кон една човечка приказна за несреќата и болката. Со возбуда, која едноставно може да ја донесе само второто гледање на еден филм, го спомнувам и шведскиот филм ПЕСНИ ОД ВТОРИОТ КАТ на Рој Андерсон (познат како видеоспотовски мајстор и режисер), кој на Канскиот фестивал 2001 година доби гран-при од журито и беше шведски кандидат за „Оскар“ 2000 од неанглиско говорно подрачје. Тоа е една интересна хиперреалистична хроника со слики што говорат за апсурдот којшто со себе го носи современиот живот. Патем, ПЕСНИ ОД ВТОРИОТ КАТ на Интернационалниот фестивал на филмската камера во Битола 2001 година беше нагаден од публиката. Уште еден филм што влегува во низата филмови за кои најмногу се зборува во изминатава година (и повторно - во Битола - беше

филм на затворањето на 22. ИФФК „Браќа Манаки“ во 2001 година) е босанскиот НИЧИЈА ЗЕМЈА (беше нагаден со „Бронзена камера 300“) како дебитантски режисерски потфат на младиот Данис Тановиќ. Пред тоа заблеска на Канскиот фестивал, здобивајќи се со награда за најдобро сценарио. Во меѓувреме, оваа трагикомична историја за апсурдот на стварноста, која силно успева нашиот сон за еден филм да го претвори во кошмар, лудило, за да сфатиме колку, всушност, лудилото на војната и самите го доживуваме како неправедност, очај, горчина... – годинава се закити и со „Оскар“ за најдобар филм од неанглиско говорно подрачје.

Еве уште неколку наслови во функција на потсетување на 5 издание на Скопје Филм Фестивал: последниот филм на познатиот режисер Жан Лук Годар, ПОФАЛБА НА ЉУБОВ-



„Сонцето зад месечината - Кандахар“ (Мазен Макмалбаф, 2001)

ТА (од љубов до разделба, преку страстите и смирувањата; човечки приказни испреплетени со теми од современиот живот, глобализацијата, исчезнувањето на работничката класа. Изгледа дека публиката скромно очекуваше да сирне под површината - таму каде што обично се наоѓа убавината, па и убавината на овој новиот „документарец“ на Годар); албанскиот филм ПАРОЛИ (всушност, албанско-француска копродукција од 2001 година) како ретка можност да се погледа филм од една мала кинематографија каква што е албанската - тоа е филм за идеолошките апсурди искажан со духот на трагизмот и комичноста сврзани за еден период и историја; тука се и РАСКАЖУВАЊЕ во режија на Тод Солонц (познат по своето - за многумина – ремек-дело СРЕЌА) - како уметничка одмазда

на еден Американец од средната класа спрема конвенционалното училиште и суровоста на учениците. Вешто и забавно направено сценарио, необично и шокантно. Филмовите на 43-годишниот Тод Солонц се критички-комерцијално успешни); по филмот МОЛОХ, режисерот Александар Сокуров го направи вториот филм од вкупно четирите на тема моќ. Тоа е БИК/ТАУРУС, кој го оживува еден од последните денови на Ленин, спротивставувајќи ги обичните и мали движења во секојдневниот живот на крупните движења и промени во Советскиот Сојуз во тоа време); Џулиен Темпл (се специјализирал во музичките и документарните филмови, продукции за поп пејачи и групи какви што се Витни Хјустон или Ролинг Стоунс, но и филмот АПСОЛУТНИ ПОЧЕТНИЦИ со Дејвид Боуви) е режисерот на ПАНДЕМОНИУМ - човечка драма, која иако е сместена во 19 век, сепак, е филм на современи теми: креативност, пријателство, зависност и предавство; приказна за страста и магичноста на поезијата, пишувањето, креирањето. Приказна што своите корени лесно може да ги смести и во денешната уметност, филмовите, музиката. На групата Секс Пистолс за нејзиното влијание во историјата на рок музиката Џулиен Темпл ѝ оддава признание со документарецот ВАЛКАНОСТ И БЕС (награден на фестивалите во Чикаго и Сао Паоло).

Беа прикажани и: полскиот филм ЗДРАВО ТЕРЕСКА (симпатична, допадлива приказна наградувана од ФИПРЕСЦИ и од жиријата на фестивалот во Карлови Вари); бугарско-холандско-унгарската копродукција ПИСМО ЗА АМЕРИКА (носталгична приказна на режисерката Иглика Трифонова); словенечкиот филм ЛЕБ И МЛЕКО на Јан Цвиткович (несреќна приказна за малите и обични несреќни луѓе, како и за нивните никогаш досонувани соништа. Како дебитантски филм, не многу впечатлив во однос на раскажувањето на приказната, но затоа впечатлив повеќе од аспект на фотографијата).

Десетина кратки филмови како репрезенти на она што Европа има да го понуди кога се работи за овој филмски жанр – беа прикажани во текот на фестивалот, со идеја оваа селекција да биде своевидна компилација на оригиналноста и разновидноста како во стиловите на авторите така и на жанровите. Селекцијата Нордиско светло се случи како резултат од соработката на организаторот на СФФ со

Стокхолмскиот филмски фестивал, составена од три филмови од норвешката и данската филмска продукција од 2001 година.

ЗА РАБОТИЛНИЦИТЕ И ЗА ДРУГИТЕ РАБОТИ...

МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ ВО ТРАНЗИЦИЈА и *ВО ПОТРАГА ПО КОНТЕКСТ* се двете работилници одржани во рамките на 5. СФФ.

Кои се најголемите проблеми што ја мачат македонската кинематографија:

- продукциска криза; има мал број независни продуцентски (филмски) куќи, а средствата за нивна работа се минимални. Додека Министерството за култура е генералниот финансиер на филмските проекти, дилемата е дали да се поддржуваат два-три големи или повеќе помали проекти;
- непостоење техничка база;
- нефункционирање на извозот на македонскиот филм како финален продукт, односно во Македонија не постои механизам за пласирање на филмот во другите земји;
- потреба за оформување на правната регулатива, односно потреба од донесување посебен закон за филм;
- отсуство на комуникација меѓу филмските автори;
- потреба за отворање посебен филмски фонд преку Министерството за култура, кој би бил наменет на младите автори и
- потребата за градење сопствен кинематографски концепт.

За жал, работилницата *МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ ВО ТРАНЗИЦИЈА* предизвика слабо интересирање кај домашните филмски работници - продуценти и режисери на кои најмногу им беше наменета. За можностите за создавање регионално филмско тело од типот на регионален филмски фонд, според примерот на скандинавските земји со што би се отвориле можности за регионалните продукции - се разговараше на работилницата *ВО ПОТРАГА ПО КОНТЕКСТ*. Она што треба да се направи е да се разработи некој конкретен модел и начини на функционирање на тој регионален филмски фонд. Ако во Хрватска се очекува донесувањето на законот за филм со кој евентуално би се создала некоја посебна филмска институција, која би се грижела за создавањето и промоцијата на филмските продукти; во Југославија во тек е доне-

сувањето на законот за кинематографија; постојат несредени односи на овој план, но постои и добра годишна продукција на филмови. Словенечкиот модел за регулирање на односите во филмската сфера беше посочен како еден од најсоодветните, кој најдобро функционира и би можел да биде земен за пример во другите земји на Балканот.

Понудата на годинашниот 5. Скопски филмски фестивал претставува само еден од можните пресеци на она што е актуелно во (главно) европската и делумно светската кинематографија. Понуди стилски и жанровски разновидна програма за публиката со различни вкусови кога е во прашање филмот. Впечатокот го расипуваа по некоја лоша копија или титл (кој се гледа само до половина на платното), што само по себе зборува за далеку од задоволителните стандарди во прикажувањето, заедно со стандардите што ги нудат кината „Култура“ и „Манаки“. Фестивалот, за голема жал, се случуваше меѓу уметноста, убавината на филмското доживување на платното и грдота на нашата некултурна реалност. Публиката од година во година покажува дека е гладна за новите филмски возбудувања и естетики; дека сака да ги открива вредностите во филмската уметност и да ги имплементира во сопствената филмска култура. Простете, но како тоа да го прави толку несреќно препуштена на апсурдот - од една страна стојат возвишените нешта, а од друга страна, приземноста и баналноста на нашето живеење и култура, олицетворена во смрдливите тоалети во кината. Вистински Орвел! Може да се каже дека апсурдот на постојните состојби во нашата кинематографија се рефлектира токму во овој настан: Министерството за култура, како претседавач со Аудиовизуел Еурека оваа година, ја организираше тркалезната маса на тема "Иднината на аудиовизуелниот сектор во Република Македонија: паневропски перспективи", која се одржа во рамките на 5. Скопски филмски фестивал. Но, додека се разговараше за тоа на кој начин нашите филмации да влезат во европските филмски текови и угледни асоцијации, истовремено се случуваше никој да не се загрижи за страотниот и трагичен факт дека таа наша кинематографија во некои свои сегменти буквално - се распаѓа! Ама врз основа на која сегашност ќе ја темелиме иднината на македонската кинематографија или на аудиовизуелни уметности кога истовремено

ни се случува затворање на единственото - најубавото и најблиско до високите приказувачки стандарди - киното „Центар“?

Минатогодишните организациски пропусти на овој, сепак, млад фестивал годинава немаа свое продолжение - навреме обезбедените копии се многу важна работа за имиџот на фестивалот и довербата кај публиката. Дојдоа помалку-повеќе познати гости: режисери и продуценти на прикажаните филмови. Од 32 дојдоа 20-тина. Но, тоа им се случува и на другите фестивали. Сепак, нема сомнение дека тоа беше можност македонските продуценти и режисери да воспостават контакти и да ги разменат своите искуства со гостите - нивните колеги. Се плашам дека на нашите филмации им натежнале инертноста, изгубената мотивација и стимул во овој наш нефилмски амбиент!

Скопскиот филмски фестивал и со ова петто издание го задржа досегашниот ревијален карактер. Организаторот најави дека од 2003 година Скопје Филм Фестивал ќе доделува барем една награда од публиката и награда од селекторите од европските фестивали со кои СФФ соработува, како единствена членка од Македонија на Европската координација на филмските фестивали. Покрај ова, веќе постојат конкретни понуди од страна на Шведскиот филмски институт за финансирање краткометражни филмови од македонски автори, кои потоа би се прикажувале на следното фестивалско издание во Скопје.

Петтиот Скопски филмски фестивал е уште едно искуство повеќе за организаторот. Впрочем, ова е една од двете филмски фестивалски манифестации кај нас на која, сепак, треба уште да се работи - одлика ѝ се младоста и амбицијата, ентузијазмот и енергичноста (се разбира, заедно со буџетот за фестивалот, спонзорите, „пријатели на фестивалот“ - како што неколкупати истакнуваше директорот на фестивалот). Верувам дека токму овие карактеристики годинава му ја дадоа на фестивалот потребната сериозност и организациски покривачкото ниво. Па, тоа и не е малку за Скопскиот филмски фестивал да ги добива почитта и поддршката од публиката за во иднина - толку многу неопходни за неговото натамошно растење и атрактивност. А организаторот - неа не смее да ја невери! □

БЛАГОЈА КУНОВСКИ

ФЕСТИВАЛСКИ ТРИПТИХ

АВТОРСКИОТ ФИЛМ ДОМИНАНТЕН

КОН 45 ЛОНДОНСКИ ФИЛМСКИ ФЕСТИВАЛ

Лондонскиот фестивал на фестивалите цели 4,5 децении е најголемото и единствено компетентно огледало на она што се случува во светската филмска уметност. Во секое негово издание, а интензивно во последната деценија, во рамките на овој фестивал-маратон, во текот на 2,5 неделно траење, се вртат околу 200 филмови, буквално од сиот свет. ЛФФ е место каде што, како никаде на друг фестивал, можат да се видат филмови од сите континенти. Традиционална е доминацијата на англо-американскиот филм, како и на европскиот, но тука редовно можат да се видат и резултатите од латиноамериканските, африканските и особено од азиските кинематографии, а секако се присутни и сите релевантни авторски пројави од канадската, австралиската и новозеландската кинематографија.

Во овој преглед би се задржал на она што, според мое мислење, е највредното од најновото јубилејно издание на ЛФФ, а тоа значи дека ќе го извлечам кремот од кремот прикажан на програмите, што ќе рече екстрактот од 10% од најновата светска филмска продукција што ЛФФ, на чело со својот уметнички директор Едриен Вутон и неговата заменичка критичарката Сандра Хеброн, го селектираат како свој избор од околу 200 филмови по одгледувањето на некаде над 1000 филмови од едногодишната светска продукција. Реков дека англоамериканската кинематографија по традиција доминира на секој Лондонски фестивал, и тоа не е ништо необично ако се има предвид, пред сè, јазичката поврзаност на двете култури, како и водечките позиции што ги имаат овие две светски водечки кинематографии. Британците особено имаат потреба на свој терен, што се вели, да ги покажат своите најнови дострели, кои обично се насочени кон откривање нови режисерски таленти со појавување како дебитанти или со втор це-



**"Аферата
Маркорвли"**
(Серж Ле Перон)

ловечерен игран филм. Што се однесува до американската кинематографија, таа во мојот условен избор на 10-те проценти ефектен квалитет би била застапена со некаде половина од тоа. Така и годинашното издание на ЛФФ овозможи средба, од една страна, на дела од големите искусни автори, а на друга страна се типично независните автори, кои ја донесуваат толку потребната и сега веќе немисливо иманентна ревитализација на аме-

риканскиот филм, наспроти баналноста и профаноста на холивудските високобуџетни комерцијални филмови во кои, според правилото, по традиција се вовлекуваат и искусните британски режисерски имиња. Првото име и првиот филм што мора да се стават на пиедесталот се големиот независен автор, ветеранот Роберт Алтман и неговиот филм ПАРКОТ ГОСФОРД (GOSFORD PARK), дело реализирано со американски капитал, но ти-



"Што побргу недела"
(Франсоа Трифо)

пично британско по тема и содржина. Тоа е, воедно, и првиот британски филм воопшто во кариерата на Алтман, а како и во случајот на неговата американијада, и во ГОСФОРД ПАРК тој вивисецира нешто многу британско, а тоа е класната поделеност на еден собир на група британски аристократи. По покана на сопственикот на замокот и парк Госфорд, тие присуствуваат и учествуваат на традиционалниот лов, при што во амбиентот на оние од над скалилата и оние од под скалилата (каде што се подразбираат слугите и батлерите) ќе се случи злосторство во стилот на Агата Кристи, бидејќи и самиот филм е инспириран од класичното дело на дамата на крими-трилерот, романот „Десетте мали Индијанци“.

донес на визуелен план има директорот на фотографија Пиетр Деминг, како и женскиот актерски тандем: Наоми Вотс и Лора Елен Харинг, обете во двојните личности, првата како Бети Дијана / Елмс, другата како Рита / Камила. Искусниот актер Ед Харис со успех зачекорува и во режисерските води ефектно дебитирајќи со биографскиот филм ПОЛОК (POLOCK), воедно толкувајќи ја насловната улога на автентичниот американски апстрактен сликар Џексон Полок, во период од 2,5 децении по Втората светска војна, кој неоспорниот талент, па дури и достигнуатата слава со помош на големата Пеги Гуганхајм ги поништува со алкохолизмот и конфликтната личност, кои го водат во неизбежен трагичен

**"Сцени на
злосторства"
(Фолкнер
Шлендорф)**



Веднаш до големиот Алтман е и еден од потипичните претставници на американскиот авторски независен филм, сценаристот и режисер Давид Мамет со својот жанровски криминал-трилер ИЗМАМА (HEIST) во кој неодржливиот Џин Хекман, во надмудрувањето со своите конкуренти околу богатиот украден плен, како најмудар и најитар, последен ќе се смее. Уште едно големо авторско име на американскиот независен филм како Дејвид Линч блесна со сиот свој сјај (по канската промоција и наградата за режија) со својот сложен и нему својствен апстрактен психо-трилер БУЛЕВАРОТ МАЛХОЛАНД (MULHOLLAND DRIVE) при што, покрај диригентското мајсторство на самиот Линч, посебен креативен при-

крај. Во случајот на филмот на затворањето, K-PAX е добиена обратна комбинација како онаа со Алтмановиот филм на отворањето на ЛФФ, имено искусниот британски режисер Јаин Софтли во американска продукција го режира жанровскиот трилер-саспенс во кој маестралниот Кевин Спеси, во уште една оскаруска кандидатура, го толкува ликот на човекот од планетата Земја, кој како пациент на една њујоршка невропсихијатриска клиника, а по доживеаната тотална блокада од шокот на убиената жена и ќеркичка, ќе си замислува дека е дојденец од далечната планета K-PAX. Во рамките на црнечката независна продукција, покрај Спајк Ли, режисерот Џон Синглтон (кој, инаку, својот талент го на-

метна со првенецот МОМЧИЊАТА ОД СО-СЕДСТВОТО (BOYZ-N-HOOD), а комерцијално се прослави со реперната комедија ШАФТ (SHAFT) прави авторски камбек со одличната комедија BABY BOY во која нè воведува во тоталитетот на современите американски црнци, со нивните животно-љубовни згоди и незгоди неизбежно поврзано и со гангстерското подземје, сето тоа режирано и актерски изиграно со шарм што зрачи од менталитетот на Афроамериканците. По големиот комерцијален успех на долготражниот анимиран филм ШРЕК (SHRECK), прикажан на последниот Кански фестивал, на Лондонскиот фестивал беше промовиран вториот сроден хит МОНСТРУМИ (MONSTERS), во про-

THE BEDROOM), режисерско деби на актерот Тод Филд, во кој одличните Том Вилкинсон и Сиси Спејсек, во улогата на родители, се дел од психо-драмата за преземената лична правда, кога треба да се одмазди убиството на синот-единец; и вториот филм е деби на режисерот Џордан Меламед, чиј MANIC нè воведува во драмски суровиот свет на психолабилните деликвенти во еден центар во САД, а кои се, всушност, жртви на родителската негрижа и фрустрациите впиени од секојдневната стварност на немање избор и излез од вителот на злото. Третиот типичен независен авторски филм е НОКТА КАЈ ЗЛАТНИОТ ОРЕЛ (NIGHT AT THE GOLDEN EAGLE) во кој сценаристот-режисер Адам Рифкин е



"L-627"
(Бертран Таверние)

дукција на Walt Disney Pictures, а во режија на триото: Пит Доктер, Дејвид Силверман и Ли Анкрич. Во приказката за тоа како монструмите се користени во комерцијална цел да плашат деца и нивната трансформација по бунтот на добрите чудовишта во позитивни предизвикувачи на смеа и радост - е добиен уште еден ефектен комерцијален резултат во сè посовршената дигитално-компјутерска анимација, која засега може да биде предност на големите студија специјално наменети за таква специфична продукција.

Американскиот блок на независниот филм прикажан на 45. ЛФФ би го заокружил со уште три типично независни и строго авторски филмови: ВО СПАЛНАТА СОБА (IN

воедно и продуцент на овој нео-филм-ноар, кој нè вовлекува во животно социјалното дно во една четврт на Лос Анџелес, и тоа во дупката на тоталните аутсајдери, професионални убијци, проститутки, дилери, наркомани, кои тонат во мракот на смртта каде што животот нема смисла и не вреди ни пет пари. Атмосферата е посебно визуелно градена со извонредната фотографија и камера на Чечо Варезе. Спецификите на американскиот независен филм не можат да се замислат без опусот на еден од најголемите независни автори-документаристи каков што е Фредерик Вејсман, чиј 3-часовен долготражен документарен филм ДОМАШНО НАСИЛСТВО (DOMESTIC VIOLENCE) е многу непријатно све-

доштво за современото американско општество со што ни се предочени десетици автентични случаи на физичко, сексуално и морално насилство на луѓето од социјалните сламови, од страна на мажите и татковци врз сопругите и ќерките, а сето генерирано како дел од синдромот на уништениот американски сон за среќен семеен живот, при што статистичкиот податок дека секоја трета жена, девојка или дете се жртви на насилство во САД - звучи застрашувачки, а сè врз типичноста на феноменот доловен од стварноста на Тампа на Флорида.

Британците, меѓу десетината филмови од својата најнова продукција, најтипичен претставник имаа во филмот ПОСЛЕДНА НАРАЧКА (LAST ORDER) во режија на Австралиецот Фред Шеписи, кој според истоимениот роман на Греам Свифт го пишува и сценариото, воведувајќи нè во една very british историја од секојдневието на група подостарени другари, кои се собираат за да го испратат починатиот од нарушената петорка, во извонредна креација на водечките актери на британскиот филм: Мајкл Кејн, Том Куртни, Давид Хемингс, Боб Хоскинс и Реј Винстон. Ново талентирано режисерско откритие во британската кинематографија е натурализираниот Англичанец од индиско потекло Асиф Кападија, кој една јапонска легенда ја адаптира на индиска почва доближувајќи ни го светот на воините во амбиентот на пустината Радастан во својот првенец ВОИНОТ (THE WARRIOR), кој е парабла за насилството, визуелно ефектно доловена од директорот на фотографија Роман Осин.

Од разновидноста и богатството на европскиот филм, во традиционалниот блок French Revolutions, новиот француски авторски филм уште еднаш ја демонстрираше својата доминација со неколку извонредни авторски дела како БЕТИ ФИШЕР (BETTY FISHER) во режија на искусниот Клод Милер, во кој Сандрин Киберлен ја толкува улогата на осамената разведена писателка, која се соочува со најголемата трагедија за една мајка, несреќната смрт на единственото дете. Водечката режисерка на новиот француски филм Ан Фонтан во филмот КАКО ГО УБИВ МОЈОТ ТАТКО (COMMENT J'AI TUE MON PERE) нè воведува во фрустрирачкиот однос на невоспоставена комуникација без ронка љубов меѓу еден средовечен син-доктор и неговиот татко исто така доктор.

Второто остварување на авторот Бертран Бонело РЕЖИСЕР НА ПОРНО ФИЛМОВИ (LE PORNOGRAPHE) е, секако, едно од најоригиналните дела од новата француска продукција во кое култниот актер Жан Пјер Лео ја толкува насловната улога на средовечен фрустриран интелектуалец, кому поради компромитирачката професија послушност му откажува неговиот син-тинејџер-бунтовник против западниот систем на декаденција, лажен морал и манипулации. Филмот НАДВОР ОД ВРЕМЕТО (L'EMPLOI DU TEMPS) е уште еден оригинален авторски продукт на режисерот и сценарист Лорен Кант, кој нè внесува во исто така фрустрирачкиот и алиенирачки современ свет на еден промашен бизнисмен, кој се плаши на членовите од своето семејство да им го признае личниот професионален пораз.

Од другите европски кинематографии, меѓу најдобрите на ЛФФ ги издвојувам следниве филмови: одличните полски претставници СРЕКЕН ЧОЕК (SZCZESLIWY CZLOWIEK), современа драма во триаголникот: мајка-син-љубовница во режија на дебитантката Малгоржата Шумовска и филмот ЗДРАВО ТЕРЕСКА (SZIESC TERESKA) на искусниот режисер Роберт Глински, кој гради една атмосфера од современото полско секојдневие, во духот на филмовите на покојниот голем автор Кишловски. Од Австрија сè повеќе се појавуваат талентирани млади режисери, а еден од нив е и Улрих Сејдел, чиј дебитантски филм КУЧЕШКИ ДЕНОВИ (DOG DAYS) ја доловува хрониката на едно лето на растрояното и нехумано австриско и дали само австриско урбано живеење во материјализирачкиот и тотално отуѓен свет. Современата италијанска љубовна драмска комедија ПОСЛЕДНИОТ БАКНЕЖ (L'ULTIMO BACIO) на режисерот Габриеле Мучино е италијански репертоарски хит зашто говори за нивното поднебје, кое ги има и универзалните својства на современиот живот на релациите љубов-измама-верност-морал. Отсекогаш богатата шпанска продукција донесува освежување со култниот еротски филм ЛУЦИЈА И СЕКСОТ (LUCIA Y EL SEXO) на режисерот Хулио Медем, а директорот на фотографија Кико де ла Рика ја слика специфичната визуелна фактура.

Од традиционално застапените 3-А континенти на секој Лондонски фестивал: Азија, Африка и Латинска Америка, првиот е најбогатиот зашто во неговото градење учес-

твуваат 4 големи светски кинематографии, онаа од НР Кина, придружувана од другите две специфични од кинеското говорно подрачје, хонгконшката и тајванската, потоа јапонската, иранската и најголемата меѓу најголемите - индиската, која е рекордер со едногодишната продукција од над 700 филмови. Но, и покрај таквиот квантитет, од Индија во Лондон се појавија само две типични уметничко-авторски дела: МОНСУНСКА СВАДБА (MONSOON WEDING) на режисерката Мира Наир (освојувачот на „Златниот лав“ во Венеција 2001) и дебитантскиот филм МАЈА (MAYA) во кој режисерот Дигвидај Синг нè воведува во една табу тема, откривајќи го потресното сведоштво за одземањето на девственоста на тинејџерките по нивната прва менструација од страна на будистички свештеници, во еден сè уште практикуван народен ритуал во Индија. Од Јапонија филмот ЛОША ДРУЖИНА (BAD COMPANY) е нов авторски резултат на режисерот Томојуки Фуримаја, а од НР Кина се авторските дела: ОТКАЖУВАЊЕ ОД ДРОГАТА (QUITTING) на режисерот Занг Јанг и ЖИВОТНА РАДОСТ (OG FOR BROKE) на режисерот Ванг Гуангли, обата со спецификите на играно-документарна структура.

Од Хонг Конг доаѓа дебитантскиот филм МОРСКА ХРАНА (SEAFOOD) на авторот Зу Вен, со хрониката за еден корумпиран полицаец, кој уценува една незаштитена проститутка; секогаш оригиналната иранска кинематографија лансира уште едно авторско име, а тоа е вториот игран филм ТАЈНО ГЛАСАЊЕ (SECRET BALLOT) на авторот Бабек Пајами. Како што сугерира и самиот наслов, тоа е документаристички доловена играна атмосфера за гласањето на селаните на еден ирански остров. Од малку познатата но витална јужнокорејска кинематографија во Лондон беше прикажан одличниот филм ДРУГАР (FRIEND), второто остварување на авторот Квак Кјунг Таек, кој во стилот на Кополовиот „Кум“ прави своевидна јужнокорејска верзија на тамошното подземје низ неколкудецениската хроника за група другари од средното училиште до нивното професионално определување, некои за гангстери, а други за чесни луѓе.

И од латиноамериканската продукција, овој пат аргентинската кинематографија се наметна со двата извонредни авторски егземплари: ДЕВЕТ КРАЛИЦИ (NUEVE REIN-

AS), деби на авторот Фабијан Бјелински, драмска комедија од современото поднебје на многумилионскиот Буенос Аирес и БОЛИВИЈА (BOLIVIA), исто така авторско деби во жанрот на филм-ноар на авторот Израел Адријан Каetano. □

ШВАЈЦАРСКАТА КИНЕМАТОГРАФИЈА СОЛИДНА

КОН 37. ФИЛМСКИ ФЕСТИВАЛ ВО СОЛОТУРН

По освоениот Оскар за странски-неанглоамерикански филм во 1990 година за одличниот филм ПАТОТ НА НАДЕЖТА (REISE DER HOFNUNG) на режисерот Ксавиер Колер, швајцарската кинематографија бележи подем во рамките на европскиот па и пошироко светскиот филм. Затоа изминатата деценија, последната од XX-от век, беше во знакот на тој голем успех и сè реализирано оттогаш наваму се мери со оскарскиот репер. Природно и логично е во Швајцарија, тамошните филмски кругови да очекуваат повторување на тој најголем кинематографски успех, иако во меѓувреме на повеќето фестивали швајцарските филмови станаа лауреати. Грижата за филмот во Швајцарија е комплетна, во прв ред луѓето од полит-културата водат сметка да се обезбедат максимални финансиски услови за континуирана филмска продукција во која влегуваат и копродукциите со т.н. минимално или максимално учество на швајцарските продуценти во создавањето на некој копродукциски филм, кои во последно време ги има сè почесто. А за тоа какви се движењата и резултатите во швајцарската кинематографија, најкомпетентно огледало се изданијата на фестивалот во Солотурн каде што се презентира едногодишната комплетна филмска и ТВ видеопродукција во сите жанрови, при што доминираат долгометражните

УДК 791.43/.44.091.4(494)(049.3)
Кинопис 25(14), с. 173-175, 2002

играни и документарни филмови, а не помалку бројно е и крилото на краткометражните играни, документарни, експериментални и анимирани филмови. Како презентација на најновите достигнувања во домашната кинематографија, фестивалот во Солотурн има и една специфичност во димензијата и преку интернационалната промоција на своите филмови, со присуството на околу 150 странски гости од Европа и светот, со што заедно со над илјада домашни професионалци од разни профили, во Солотурн во текот на 5 денови се создава навистина фестивалска атмосфера од која имате впечаток дека следите фестивал од интернационален карактер. А поради објективниот факт што швајцарската филмска продукција се креира како мултикултурна привилегија добиена од 4 јазични култури: германската, француската, италијанската и романо-григонската, тоа е специфика и богатство, што, пак, повратно ги подразбира и присуствата на филмови од соодветните соседни кинематографии како дел од уметничкото и културното испреплетување.

Од најновото 37 издание на фестивалот во Солотурн, од селектираните 126 (од над вкупно 270 филмски и видео остварувања од едногодишната продукција) во фестивалскиот врв се најде група од десетина одлични дела во сите жанрови. Беа доделени и

традиционалните швајцарски филмски награди во 5 категории (швајцарскиот Оскар) за изминатата 2001: за најдобар филм - целовечерен игран, најдобар долгометражен документарен филм, најдобри главни актери, женска и машка главна улога и најдобар краток филм.

Меѓу 5-те номинирани во целовечерниот игран филм, титулата најдобар швајцарски филм во 2001 заслужено ја понесе дебитантското дело УТОПИЈА БЛУЗ (UTOPIA BLUES) на сценаристот и режисер Стефан Хопт. Филмот успеа да ја издржи силната конкуренција на еден маг каков што е Годар со неговиот кански камбек ПОФАЛБА НА ЛЈУБОВТА (ELOGE DE L'AMOUR), сложено рефлексивно кинестетско дело, кое лесно можеше да ја добие наградата за најдобар швајцарски филм. Меѓутоа, националното жири направи педагошки, стимулирачки гест, определувајќи се за првенецот на Хопт. И не згрешија зашто филмот УТОПИЈА БЛУЗ е младешки разигран, одлично изигран и од талентираниот млад актер Михаел Фингер, кој исто така ја заслужи наградата за најдобар актер, толкувајќи го ликот на рокерот-теонагер Рафаел, кој со својот рок-бенд "Utopia Blues" сака да го освои светот, спротивставувајќи му се со својата младешка бунтовност често и без причина, при што се доведува и до искушени-



ја, кои привремено му го загорчуваат животот затоа што е сметан за непресметлив и психолабилен поради што го сместуваат и во психијатриска клиника. Авторот Хопт, иако задоцнето (сега веќе има 40 години), во овој свој првенец исполнува дел од она „сонуваното“ од младоста кога според напишаното правило младите синеасти мечтаат да направат филм за својата генерација, за младите, често поистоветувајќи се со ликовите, кои на некој начин се нивно алтер-его. Динамичноста на ова очигледно младешко по дух дело, на визуелно-снимателски план, ја оформува и младиот директор на фотографија Стефан Кати.

Во врвот на играната продукција е, секако, и одличната имигрантско-азилантска драма БЕГСТВО ВО РАЈОТ (ESCAPE TO PARADISE) на сценаристот-режисер Нино Џакузо во кој, во стилот на споменатиот оскаровец ПАТОТ НА НАДЕЖТА, авторот Џакузо го елаборира синдромот или феноменот на имигрантите, во случајот едно семејство Курди, кои по тортурата од турските власти бара азил во „ветената земја“ Швајцарија, статус до кој се доаѓа макотрпно и многу тешко. Од десетмина апликанти, на пример, само еден ја има среќата за швајцарски азил, и тоа со дебело политичко досие. Во филмот БЕГСТВО ВО РАЈОТ Џакузо ни ја донесува типичната драма на патот до азиланството и процедурата за одобрен престој, добивањето документи што животен значат, со една речиси документаристичка постапка, која на филмот му ја дава автентичната тежина.

Уште две други играни остварувања заслужуваат внимание, а тоа се исто така современи драми: ПОТЛАЧ (POTLACH) на искусниот автор Пјер Мајар и ШЕХЕРЕЗАДА (SCHEHEREZADE) на 31-годишниот автор Рикардо Сињорели. Првата - драма на една сестра и двајца браќа, во дилемата што да пра-



ват со семејната куќа на релација минато-сегашност со сите морални искушенија, а втората - уште постегната камерно-ентериерска драма, која се случува на јахтата на еден средовечен богаташ, кому случајно дојдениот син пред двајцата гости ќе му го открие срамот за сомнителниот инцестуозен однос со сопствената ќерка, за финалето да води кон трагичен расплет.

Во жанрот на долготражниот документарен филм, по традиција, исто така, богати резултати. Група од 5-6 филмови, на најдобар начин, го покажуваат речиси култниот однос и негување од страна на швајцарските автори на овој деликатен и сложен филмски род.

Во врвот е одличниот филм ВОЕН ФОТОГРАФ (WAR PHOTOGRAPHER) во кој авторот Кристијан Фреј нè воведува во потресниот свет на еден од водечките современи светски фоторепортери - Американецот Џејмс-Џим Нахтвеј, чии сведоштва за смртно опасните жаришта на Косово, Израел или од сламовите во Индонезија се хрониката што Нахтвеј ја создава како неуморен, посветен сведок на неправедниот свет полн со трагедии, насилство, страдање, глад и смрт, а во пресрет на неговата последна изложба во Њујорк.

Авторот Питер Ентел во својот филм ЦЕВКА (LE TUBE) (притоа во симболиката се мисли на телевизиската катодна цевка како извор на светлина) со еден аналитичко-истражувачки и есеистички пристап се занимава со феноменот на орвелијански сфатената телевизија и влијанието на програмата врз свеста на пансветските гледачи, колку се тие зависни од „зрачењето“ програма од секаков вид, која, фактички, ја уништува нивната индивидуалност, сè со цел да го расветли клучното прашање - дали современиот свет со видео, ТВ и компјутерска нова ера ја живее својата неототалитарна фаза?

Уметничкиот фотограф, фоторепорте-

рот Алберто Вензаго, во својот дебитантски документарен филм ИСКАЧЕНИ ДО ГОСПОДА (MOUNTED BY THE GODS), инспириран од африканските племенски вуду-танчари, не вовлекува во својот визуелно-хипнотички свет комплетно доловен од него како автор на сценариото, режијата и особено како директор на извонредната филмска фотографија, со исто така инспиративно комплементарна музика на четворица композитори. Филмот ЖЕНИ-МАЖИ (VENUS BOYZ) на авторката Гебриел Баур влегува во екстравагантниот и провокативен свет на женската мажевност, претставувајќи ни група родени девојки, кои сакаат да се претставуваат како мажи и кои говорат без предрасуди за сопствената трансгенерација, која има своја природна и ментална поврзаност. Филмот е сликан во амбиентите на главните клупски соби-релишта на овие жени-мажи, особено во Лондон и Драг Кинг сцената - ноките во Њујорк. Особена визуелна димензија на филмот VENUS BOYZ му дава директорката на фотографија Софи Ментињо, позната по ефектната креација во филмот ЛЅУБОВ, ПАРИ, ЛЅУБОВ (L'AMOUR, L'ARGENT, L'AMOUR), кој, меѓу другото, беше лауреат на 22. Фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“, освојувајќи ја „Сребрената камера 300“.

ФАШИЗМОТ НИКОГАШ НЕМА ДА СЕ ЗАБОРАВИ

УДК 791.43/.44.091.4(430)(049.3)
Кинопис 25(14), с.176-179, 2002

КОН 52. БЕРЛИНСКИ ФИЛМСКИ ФЕСТИВАЛ

Новиот директор на Берлиналето Дитер Козлик, во својата промотивна прва година, наследувајќи ја диригентската палка од претходникот Морис де Хаделн - не можеше да му одолее на искушението на 52 издание на Берлинскиот фестивал да му втисне печат на незаборав, т.е. да го потврди трајното мemento

мори за најголемото зло на изминатиот XX-ти век - фашизмот, кој го создаде Хитлер масовно поддржан од Германците. Тежината на тоа потсетување е дотолку поголема што тоа се случува токму на германска почва, по паѓањето на Берлинскиот сид и обединувањето на Западна и ДДР/Источна Германија во една, со новата-стара метропола Берлин и сето тоа во рамките на еден од најголемите светски филмски фестивали, каков што е Берлинскиот во амбиентот на новоизградениот фестивалски град на Потсдамер Плац. Клучниот филм на тоа потсетување на Хитлеровиот фашизам и на тоа дека најголемото зло на светската современа цивилизација, со погромот на над 6 милиони Евреи, Роми, Славјани и други припадници на разни народи - нема да биде заборавено и дека на тоа ќе се потсетува секогаш како трајно мemento на сите генерации на планетата Земја - беше антологискиот ГОЛЕМИОТ ДИКТАТОР на еден од најголемите филмски автори на сите времиња Чарли Чаплин, со чие ремек-дело и беше официјално затворен Берлинскиот фестивал. Прикажувањето на обновената копија на ГОЛЕМИОТ ДИКТАТОР, како прв звучен филм на Чаплин, реализиран во почетокот на Втората светска војна, на некој начин, на годишниниот 52. Берлински фестивал значеше и одбележување на 55-годишнината од завршувањето на таа проклета војна. Беше навистина повторено задоволството по којзнае кој пат за нас поискусните да го видиме овој незаборавен филмски споменик на антифашизмот, а за најмладата, главно, германска публика да се соочат со нешто што е дел од валканата совест на нивните родители или дедовци. Во идејата да потсети на Хитлеровиот мрак, директорот Козлик во главната програма вклучи уште неколку филмови што се директно инспирирани од злото на германскиот фашизам. Надвор од конкуренција (иако чудовишно зошто не и во компетенцијата за награди!) беше прикажана и одличната драма на водечкиот унгарски режисер Иштван Сабо - ЗАЗЕМАЊЕ СТРАНИ (TAKING SIDES), или во оригиналниот наслов СЛУЧАЈОТ ФУРТВЕНГЛЕР (DER FALL FURTWANGLER), во кој по завршувањето на војната американскиот мајор, кого го толкува извонредниот Харви Каетел како претставник на Американскиот комитет за денацификација, го соочува со совеста автентичниот диригент Фуртвенглер, обвинувајќи го за соработка со фашизмот.

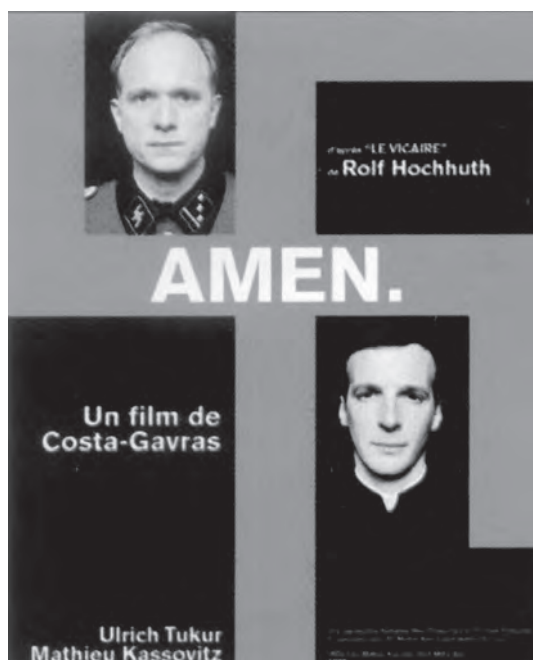
Ставајќи се во служба на фашизмот, иако како голем уметник можел да го избере егзилот, како што тоа го направи уште поголемиот Херберт фон Карајан, кој како Евреин во тоа време му бил голема конкуренција, постариот Фуртвенглер го избрал привилегиралиот статус на дворски пулен на фашистичкиот режим, со ореолот на миленик на Фирерот - Хитлер. Поентата на оваа извонредна психолошко-морална драма на големиот мајстор на режијата Сабо е во тоа да се заземе страната на вистината и правдата со високиот кодекс на моралниот чин на избор на еден уметник, кој не може да се оправдува што бил генијален кога својата уметност ја ставил во служба на фашистичкиот режим. Кога филмот ЗАЗЕМАЊЕ СТРАНИ би бил во конкуренција, тогаш Харви Кајтел, според мое мислење, ќе немаше противник за „Сребрената мечка“ за најдобра машка улога. Така, се случи индиректно да му се отвори шансата на францускиот актер, многу помалку познатиот но секако талентиран Жак Гамблен, кој во филмот НЕКА ПОМИНЕ (LAI-SSEZ-PASSER) на ветеранот Бертран Таверније толкува лик на млад француски режисер, кој во

времето на фашистичката окупација ја оневозможува идејата на фашистичката медииска пропаганда, чија цел била создавање медиокритетски француски филмови, кои не би можеле да им конкурираат на германските по квалитет. За својата улога Гамблен беше награден со „Сребрената мечка“ за најдобра главна машка креација. Четвртиот филм од Главната програма на 52. Берлинале беше АМИН (AMEN) на Коста Гаврас во кој најдиректно се обработува феноменот на фашистичкиот геноцид врз Евреите во конц-логорите, фабриките на смртта во Аушвиц, Треблинка и други низ Европа, кога еден СС

офицер, инаку син на германски свештеник, и самиот верник со морал, откако ќе ги види првите грозоморни сцени од убивањето на еврејски семејства со смртоносниот циклонгас во Аушвиц, разбран единствено од младиот претставник на Ватикан во Берлин (кого го толкува актерот и режисер Матје Касовиц), обајцата очајнички ќе се обидуваат да добијат директна поддршка од тогашниот папа. За жал, историјата говори дека хипокритското однесување на Ватикан и папата го забрза ликвидирањето на Евреите во гасните комори, а единствено во филмот на Гаврас, како морални саможртви, трагично завршуваат офицерот и младиот свештеник. Друг филм што го создава

блокот на потсетување на фашизмот е долгометражниот документарен филм ХИТЛЕРОВАТА СЕКРЕТАРКА (BLIND SPOT HITLER'S SECRETARY) на австрискиот авторски тандем: Андре Хелер и Отмар Шмидерер, кои, по долго молчење, успеале да ја добијат согласноста за да ја доведат пред камерите и да проговорат сега 81-годишната приватна секретарка на творецот на фашизмот Хитлер - Труди Јунг, која од 1942 до неговиот крај му ги знаела сите тајни, откривајќи го така интимниот карактер на најголемиот злосторник во историјата на човештвото.

А дека новите форми на фашизмот го следат човештвото во сегашноста, како што е неофашизмот, сведочат уште неколку филмови од Главната програма на Берлиналето. Тоа, во прв ред, се однесува на победникот, ех адио освојувачот на „Златната мечка“, британскиот филм КРВАВА НЕДЕЛА (BLOODY SUNDAY) во кој режисерот Пол Гринграс, во документаристички стил, ги реконструира крвавите настани од 1972 во Северна Ирска, кога британските војници ладно-



крвно пукаа во невооружени цивили-демонстранти убивајќи десетици, што се смета за една од најсрамните неофашистички епизоди на британската власт во Северна Ирска, што, пак, во филмската верзија на Гринграс е само уште едно ефектно потсетување на незгасливиот ирски синдром во чија драма се наоѓаат четири типизирани личности: организаторот на маршот на протестантите, 17-годишниот католик, британскиот армиски бригаден раководител на Лондондери и 19-годишниот британски војник. Други два филма, пак, се занимаваат со феноменот на расизмот или меѓурасните односи во едно општество, кои од нетрпеливост прераснуваат во љубовни драми со кои се рехабилитира претходната негативна енергија на нетрпеливост и омраза. Тоа се случува во извонредните филмови: американскиот БАЛОТ НА МОНСТРУМИТЕ (MONSTERS' BALL) на швајцарскиот Американец - режисерот Марк Форстер во кој припадникот на едно расистичко полициско семејство (го игра Били Боб Тортон) ќе се вљуби во црната жена на од него ликвидираната жртва. Црномурестата актерка Хали Бери е заслужена носителка на наградата „Сребрена мечка“ за најдобра актерка. Вториот филм од сродна природа е австралискиот ПОД ОБЛАЦИТЕ (BENEATH CLOUDS) во кој



автентичниот аборицински режисер Ајван Сен во своето деби нè соочува со актуелната животна проблематика и моралните искушења на љубовта меѓу двајца млади припадници на разни етничко-расни групации со сиот бекграунд на австралиското општество, кое како и американското сè уште го носи товарот на контаминираната расна нетрпеливост, што во многу драматични димензии е директна пројава на неофашизмот. И еден од 4 германски филмови во Главната програма предизвика особено внимание, а тоа е слободната реконструкција на настаните кога во поделената Германија, во нејзиниот западен дел, пљачкосуваа РАФ - Црвените бригади, кои во

периодот од 1967 до 1972 се бореа против тамошниот и воопшто западниот капиталистички олигархиски режим. БАДЕР (BAADER) напишан и режиран од Кристофер Рот е филм чијшто наслов е, всушност, името на лидерот на Црвените бригади, Андреас Бадер, кој заедно со својата истомисленичка Улрих Мајноф ја организираше тогашната политичко-терористичка организација БАДЕР-МАЈНХОФ, која се појави и како реакција на вьетнамската војна и тогашниот неофашизам што американската солдатеска го спроведувааше во инвазијата на поделениот Виетнам. Иако предизвика контроверзни реакции, во зависност и од политичката провениенција на кри-

тичарите и на секој индивидуален гледач, филмот БАДЕР, во секој случај, е многу потребен во сегашно време кога современата цивилизација, во почетокот на 21 век, се соочува со нов вид тоталитаризам и неоорвелијанска иднина под наметката на глобализацијата на политиката и економијата, читај - под контрола на Големиот Брат - Моќната 7-ка, што ќе рече нов тоталитаризам на планетата Земја.

А своевиден мудар коментар и како противење на секаков вид подложување на единката и неговата слобода на некакви норми на нов поредок и ред и сурогатска правда,

е извонредниот мал-голем филм ПОНЕДЕЛНИК НАУТРО (LUNDI MATIN), 16-то по ред целовечерно остварување на грузискиот ветеран, натурализирианиот Французин Отар Јоселијани, во кој во метафората *Пушењето е анархија!* - еден ден, во еден понеделник, како што сугерира и самиот наслов, еден обичен фабрички работник, кому ќе му здодеат забраните за пушење (читај: за лична слобода) заедно со монотонијата на селскиот живот, ќе замине за Венеција за да доживее нешто поинакво и поблиску до слободарскиот дух. Мудриот Јоселијани својата метафора ќе ја заокружи во стилот на сугерираниот заклучок: современото општество што сака да

контролира сè во име на квазидемократијата и индивидуалната слобода, прокламира ред и дисциплина со паролата: *ПУШЕЊЕТО Е ЗАБРАНЕТО, т.е. ПУШЕЊЕТО Е АНАРХИЈА, а НЕПУШЕЊЕТО Е ДИСЦИПЛИНА И ПОТЧИНУВАЊЕ НА РЕДОТ И ПРОКЛАМИРАНИОТ СИСТЕМ НА КОНТРОЛИРАНА СЛОБОДА!* Затоа малиот човек, малиот работник од филмот на Јоселијани, ќе се определи за пушењето т.е. за слободата и слободниот избор, на-

пуштајќи ги забраните и стегите на капиталистичката квазидемократија!

Тоа би биле филмовите што го сочинуваат квалитетното јадро на Главната програма на 52. Берлинале, а кога кон тоа ќе се приклучат уште десетина одлични играни и документарни филмови од двете престижни програми *ПАНОРАМАТА* и *ФОРУМОТ*, тогаш сликата за вредностите на најновото издание на Берлинскиот фестивал станува комплетна. □



ПЕТАР ВОЛНАРОВСКИ

КРУГОТ НА ФИЛМСКАТА СЛИКА

(КОН КНИГАТА ORBIS PICTUS НА
ГОРАН ТРЕНЧОВСКИ, ВО
ИЗДАНИЕ НА МАГОР, 2001)

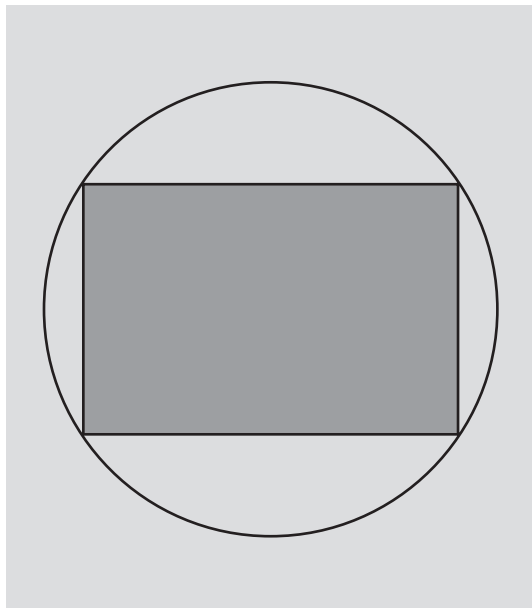
К

ога зборуваме за изданија посветени на филмот и филмската уметност кај нас, можеме да кажеме дека, иако не многу по број, покриваат значаен дел од сегментите на овој феномен кај нас, и од теориски, а особено од историски аспект: основните поставки за постоењето на една национална кинематографија, историските аспекти и конкретниот развој на нашата национална кинематографија; потоа, општо за филмскиот кадар, па некои генерални поставки на филмската нарација и филмската естетика во македонскиот филм, итн. Но, сè до појавата на *Orbis Pictus*, тематиката на филмската режија – конкретно – не била третирана кај нас, барем не независно (и посебно) од другите елементи на филмското дело.

Затоа, оваа книга, со својот првичен и конкретен интерес за анализа на феноменот режија кај нас, е значајна токму од тој поглед: пред сè, како прво и пионерско дело од областа на филмската феноменологија, исклучиво посветено на филмската режија. Авторот на оваа книга, Горан Тренчовски, повторно го потврдува својот интерес – не само кон создавањето на филмски дела (како театарски и телевизиски режисер), туку и кон нивното осмислување во естетска смисла.

* * *

Како прво, да се осврнеме на конкретната поставеност и содржина на ова издание: пред сè, треба да се спомне фактот дека поголемиот број текстови поместени во книгата веќе се претходно публикувани во периодиката и во разни други списанија, дополнети со помал број на необјавени текстови од овој автор. Она што ги сврзува овие диспаратни текстови за тие да се најдат заедно во една книга, е нивниот конкретен ин-



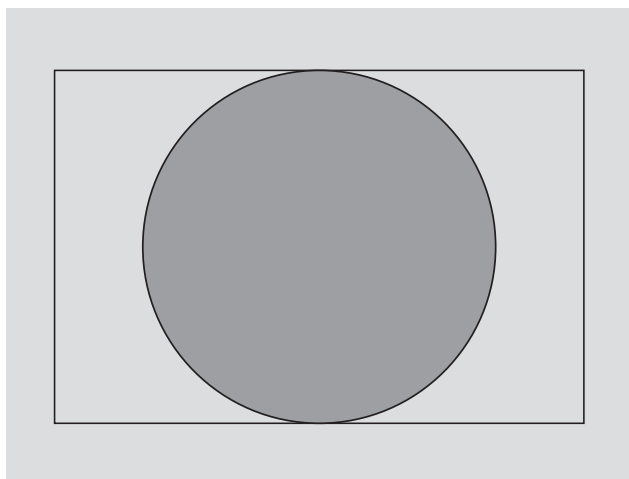
терес за феноменот на режијата – без разлика дали се работи за филмска, телевизиска или театарска режија.

Самиот наслов на книгата – *Orbis Pictus* – е една доста луцидна опсервација и интересна игра со фактичката реалност на филмската слика: окоото на камерата, конкретниот објектив и првичниот имиџ што влегува во камерата како таков, е со кружна форма – и фактите на реалноста се тие, дека она што камерата **навистински** го гледа, е еден светлински **круг** (*orbis*), а потоа, тој круг, преку формата на капијата на камерата, како и преку формата на филмската лента на која се втиснува светлинскиот запис, се обрежува, или пак поадекватно кажано, во рамките на едно уметничко изразување – се **исцртува** (*pictus*) – како паралелограм што може да биде со неколку конкретни димензии, зависно од случајот и конкретните востановени стандарди. Така, фактичката филмска слика што реципиентот ја добива како краен резултат на процесот на сликовното запишување, е всушност, еден **исцртан круг** – *Orbis Pictus* во форма на паралелограм, конкретниот употреблив дел на снимената реалија што послужила како материјал за градба на конкретното филмско/телевизиско дело. Таа игра со насловот е на некој начин покажа-

на и со самото внатрешно илустрирање на изданието, каде филмските сцени поместени внатре на книгата се прикажани со **вцртан круг внатре во филмскиот кадар** – во кој фокусот е нормален, додека во оние делови од кадарот што не влегле во кругот, се дефокусирани и заматени. Луцидно и интересно претставено, како опозит на реалната поставеност, каде филмскиот кадар е, всушност, фокусираниот дел од реалниот **круг исцртан околу него**.

Што се однесува до конкретната структурираност на книгата: во неа се поместени, последователно, три поголеми целисти, три заглавија – насловени како *Orbis Pictus*, *Lux in Tenebris* и *Camera Obscura*. Првото заглавие е еден интегрален и доста обемен текст за македонската филмска и телевизиска режија, со еден конкретен и селективен историски преглед на најзначајните – од режисерски аспект – филмски и телевизиски играни остварувања кај нас.

Вториот дел е еден збир на текстови кои, пред сè, се однесуваат на театарската режија, како и на одреден број (домашни и странски) театарски автори и дела, како и за нивните конкретни сценски поставки, освен еден посебен текст што зборува за големиот чешки филмски режисер Јиржи Менцел, текст што зборува за неговата конкретна филмска поетика, како и за неговите филмски остварувања. Останува нејасно зошто овој текст е поместен меѓу другите текстови во ова поглавје од книгата што е посветено на театарската режија, освен можеби фактот дека се работи за странски, а не македонски автор.



Третото заглавие содржи еден синопсис за краток телевизиски документарен филм (веќе реализиран во МРТВ), и еден "tritlem" за мултимедијален проект (и таа веќе реализирана како театарска претстава на сцената на МНТ во Скопје). Двата текста во ова заглавие, би рекол, се поместени во Орбис Пиктус на Тренчовски како еден конкретен илустративен прилог кон книгата во целост.

* * *

Сега, да се осврнеме кон она што е од суштинско значење во самата книга; односно, да ги разгледаме основните поставки и начела на пристапот, методот, материјалот и конкретната авторска интенција што оваа книга го приложува кон обмислувањето на режијата како генерален уметнички феномен кај нас...

Како прво, мора да се спомене дека изборот на аналитичкиот филмски материјал и историските факти приложени во *Orbis Pictus* се доста обемни, и доволно опфатни и илустративни – конкретно за она што е предмет на анализа – но, од друга страна, мора да се потенцира и фактот дека тој избор е направен доста селективно и фрагментарно, видливо наменски определен со интенцијата на Тренчовски за едно сосем индивидуално и лично претставување на режисерската „фактографија“, произволно поместувајќи филмски и телевизиски режисери во еден **претпоставен** заеднички контекст, но без конкретно определен критериум и без неопходната диференцијација меѓу филмските и телевизиските автори – нешто што не може а да не се забележи како значителен пропуст и слабост во однос на цврстината и релевантноста на крајните заклучоци што овие студии ги носат. Историскиот пристап не е толку фактографски колку што е илустративен, бидејќи е збогатен со голем број авторски **импресији** и определени мета-историски толкувања – повеќе претставувајќи ги настаните и артефактите што ги анализира како **симболи, репери** во однос на историскиот контекст, отколку како научно употребливи факти. Кај Тренчовски, сè е доведено до еден степен на силна и непобитна „симболификација“ (така да се изразам), каде сè е доведено до дифузност и мултиопределеност, односно полисемантиката на симболот: филмскиот јазик е симбол, самото дело е симбол, режи-

серската постапка е симбол... На крајот на краиштата, кај Тренчовски и самото пишување на текстовите се претвора (условно) во симбол – самите текстови се доведени до ниво на симболи, тие не се аналитични, туку синтетични, во смисла на дифузирањето на фактите и сегментите на делата со контекстите (сегашни и минати), конкретната историографија и самите толкувања дадени од проучувачот.

Од друга страна, пак, ова укажува на една сосем друга интенција на оваа книга: едно интенционално моделирање на режисерската вокација спрема намерите, желбите и потребите на авторот на оваа книга, доаѓајќи, со тоа, до еден момент на општа, генерално наметната мистификација на режијата како феномен... Поточно, Тренчовски со својот фрагментарен, селективен, како и не докрај методолошки образложен и оправдан пристап, прави еден вид „затемнување“ на конкретните поетички и креативни постапки, замглувајќи ги веќе одамна определените, прифатените и зацврстени научни достигнувања во областа на режијата општо, а посебно во однос на видово-родовите поделби на режијата како феномен. Ваквите „мистификациски“ постапки на проучувачите на режијата во филмот, театарот и телевизијата не се новитет – ги имало и ги има; тие се јавуваат како резултат на желбата на проучувачот за висока естетизација на предметот што го проучува, воведувајќи го во „високите сфери“ на *не-докрај-сознајното*, манипулирајќи со историската и теориската фактографија со произволност што допира до самите граници на допустливоста, и сè тоа за да се досегне еден вид на висока универзалност и сèопфатност на тој ист предмет, како и на крајните резултати на обмислувањето на истиот.

Но затоа, пак, длабоката есеизација и хронолошкиот пристап во текстовите поместени во оваа книга, од една друга страна, ни даваат можност оваа книга сосем слободно да ја гледаме како еден есеизиран избор, со коментари и назнаки адекватни на менталитетот и поетичката определба – не само на Тренчовски како автор, туку и на една значителна група на режисери и автори кај нас. Како таква, оваа книга ни донесува едно специфично чувствување, гледање на режијата на овие простори.

И, ако малку си дадеме слобода во размислувањата, лесно можеме да го дефи-

ГОРАН ТРЕНЧОВСКИ



SS
RB
PICTU
R



нираме овој пристап на Тренчовски како еден вид на интенционална *ремистификација* на режијата како феномен, земајќи го предвид фактот дека во своите размислувања тој сепак тргнува од општите теориски и естетски премиси на денешната научна мисла во областа на филмот, театарот и телевизијата. Сето друго што е настрана од тоа – можеме да го сфатиме како едно (повторно – сосем интенционално) индивидуално моделирање на општите факти (и артефакти) во прилог на едно конкретно дефинирање на онаа посочка поетичко-естетска провиниенција кај нас. И токму затоа, оваа книга сосем слобод-

но може да се смета како еден конкретен и доста корисен прилог кон лепезата од поетичко-естетските ставови во обмислувањето на прикажувачките уметности кај нас, задржувајќи една висока отвореност кон конкретниот менталитет и специфичното чувствување на феноменот на режијата кај нас. □

КИНОПИС

списание за историјата,
теоријата и културата на
филмот и на другите
уметности
Број 25 (14), 2002
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, Петар

Волнаровски, Бојан Иванов,

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

KINOPIS

Journal of Film History, Theory
and Culture and the Remaining
Arts

Num. 25 (14), 2002

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, Petar

Volnarovski, Bojan Ivanov,

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

KINOPIS

Revue de l'histoire, de théorie et
de culture du film et d'autres
arts

Numéro 25 (14), 2002

ISSN 0353-510 X

UDK 778.5 + 791.43

Editeur

Cinematheque de Macédoine

Box 161, 91000 Skopje

tél.: + 389 91 228-064,

Fax: + 389 91 220-062

Compte de banque: 40100-603-

11736

Pour l'Editeur

Vesna Maslovarik

Redacteur en chef

Ilindenka Petruševa

Rédaction

Georgi Vasilevski,

Petar Volnarovski, Bojan Ivanov,

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 francaise

Nataša Ćondeva

Préparation et imprimerie

Skenpoint - Skopje

Tirage: 700 exemplaires



СТАРО КУМАНОВО



СТАРО КУМАНОВО (УЃУМАТ СОКАГИ)

