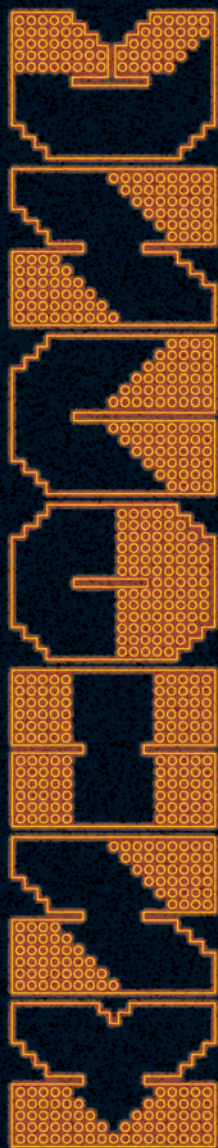
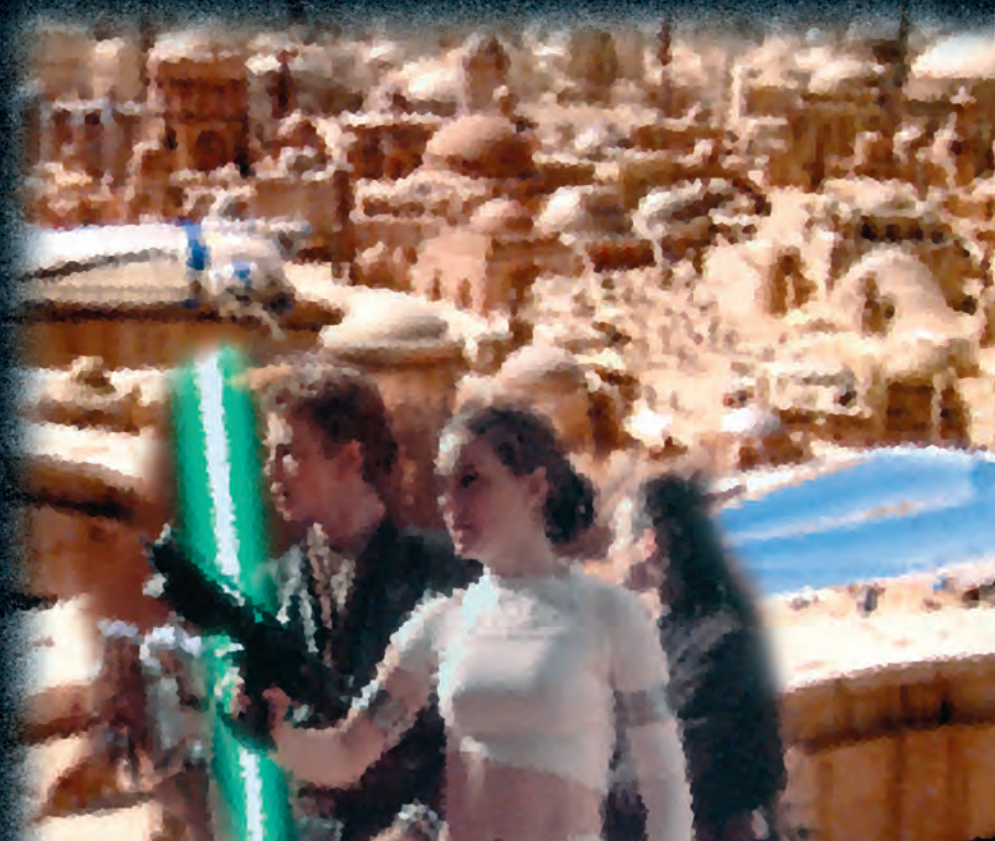


28

година XV, 2003
ISSN 0353-510X



ДИГИТАЛНО КИНО



ОД ИЗЛОЖБАТА
100 ГОДИНИ ИЛИНДЕН
НА ФИЛМ



СОДРЖИНА / CONTENTS / CONTENU

ИСТОРИЈА / HISTORY / HISTOIRE

Прилози за историјата на филмот во Македонија / Contributions on the history of film in Macedonia / Récits sur l'histoire du cinéma en Macédoine)

7

Саша Дукоски-Илинденка Петрушева: И Кичево кино имаше
(белешки за старите кина во Кичево)

Saša Dukoski - Ilindenka Petruševa: Kičevo Had A Cinema,
Too (notes on the old cinemas in Kičevo)

Et la ville de Kičevo a eu le cinéma (notes sur les cinémas
d'autrefois à Kičevo)

17

Александра Младеновиќ: Првата кинопретстава во Скопје?

Aleksandra Mladenović: The First Film Show in Skopje?

La première représentation de cinéma à Skopje ?

ПРЕДИСТОРИЈА / PRE-HISTORY / PREHISTOIRE

21

Лорен Манони: Магичните кутии (2)

Laurent Mannoni: Magical Boxes (2)

Les boîtes magiques (2)

ТЕОРИЈА / THEORY / THEORIE

25

Георги Василевски: Дијалог на спротивставените теоретски модели
(историски аспекти на теоријата на филмот)

Georgi Vasilevski: Dialogue of The Opposed Theoretical Models
(historical aspects of the film theory)

Le dialogue des modèles de théorie opposés (l'aspect historique
de la théorie du cinéma)

ПРЕТРАГИ / RESEARCHES / RECHERCHES

35

Весна Масловариќ: Филмските прегледи — неодминливи визуелни
документи за повоената македонска историја

Vesna Maslovarić: Film News - Unavoidable Visual Documents
on The Macedonian Postwar History

Les journaux de cinéma – documents visuels incontournables pour
l'histoire macédonienne d'après-guerre.

ДОСИЕ / DOSSIER / DOSSIER

47

Игор Старделов: Le giornate del cinema muto 2003 (белешки од фестивалот на немиот филм во Сачиле — Италија)
Igor Stardelov: Le giornate del cinema muto 2003 (notes on the Festival of Silent Film in Sacile, Italy)
Le giornate del cinema muto 2003 (notes sur le festival du cinéma muet de Sacile – Italie)

ЈУБИЛЕЈ / JUBILEE / OCCASION

53

Илинденка Петрушева: Филм-есеј (кон документарниот ТВ филм „Освојување на слободата“ на авторите Никола Калајџиски и Иван Митевски-Копола, MRTV, 2003)
Ilindenka Petruševa: Film - Essay (on the documentary TV film "Conquering the liberty" by Nikola Kalajdziski and Ivan Mitevski - Kopola, MRTV 2003)
Le film-essai (vers le film documentaire télévisé *LA CONQUETE* "De la liberte" des auteurs Nikola T. Kalajdziski et Ivan Mitevski-Kopola, MRTV, 2003)

58

Игор Старделов: Две изложби за два големи јубилеја (за кинотечните изложби „100 години Илинден на филм“ и „Кино Манаки 1923-2003“)
Igor Stardelov: Two Exhibitions for Two Great Jubilees (on the cinemathèque exhibitions "100 Years Of Ilinden - Filmed" and "Manaki Cinema 1923 - 2003")
Deux expositions sur deux grandes occasions (l'exposition «100 ans de l'Ilinden et le cinéma» et l'exposition au «Kino Manaki 1923-2003»)

АРХИВСКИ ТРЕЗОРИ / ARCHIVING VAULT / TRESORES DES ARCHIVES

61

Владимир Љ. Ангелов: Хенрик Гален — парадигма на едно време
Vladimir Lj. Angelov: Henrik Galeen - A Paradigm of A Time
Henrik Galeen – le paradigme d'un temps

СЕЌАВАЊА / RECOLLECTIONS / MEMOIRES

75

Мирослав Чепинчиќ: Собирање околу згаснатиот пламен (потсетување на филмовите на Џон Франкенхајмер и Џорџ Рој Хил)
Miroslav Čepinčik: Gathering around The Extinct Fire (reminiscence on the films of John Frankenheimer and George Roy Hill)
Rassemblement autour de la flamme éteinte (souvenirs des films de John Frankenheimer et Georges Roy Hill)

85

Благоја Куновски: Јасуџиро Озу — родоначалник на јапонскиот филм
Blagoja Kunovski: Yasujiro Ozu - The Founder of The Japanese Film
Yasujiro Ozu – fondateur du cinéma japonais

ИЗВЕСЕН ПОГЛЕД / CERTAIN VIEW / CERTAINE VUE

93

Владимир Љ. Ангелов: Филмски маратон — размислувања на тема: дали постои криза во македонската кинематографија
Vladimir Lj. Angelov: Film Marathon - Considerations on The Topic: Is There A Crisis in The Macedonian Cinematography
Le marathon de cinéma – réflexion sur le thème : Est-ce qu'il y a la crise dans la cinématographie macédonienne ?

97

Жарко Трајаноски: Appetitio principii и затворениците во пештерата
Žarko Trajanoski: Appetito Principii and The Prisoners of The Cave
Appetitio principii et les prisonniers des grottes

ФЕСТИВАЛИ / FESTIVALS / FESTIVALS

100

Благоја Куновски: Фестивалски диптих (за фестивалите во Кан и Венеција, 2003)
Blagoja Kunovski: Festival Diptych (on the festivals in Cannes and Venezia, 2003)
Le diptyque de festival (sur les festivals de cinéma de Cannes et de Venise, 2003)

108

Петар Волнаровски: Издание за филмски гурмани (за 24. Интернационален фестивал на филмската камера „Браќа Манакѝ“, Битола, 2003)
Petar Volnarovski: Edition for The Film Gourmands (on the 24th International Festival of Film Camera "Manaki Brothers", Bitola, 2003)
Une édition pour les gourmands de cinéma (sur le 24^e Festival international de la caméra «Braka Manaki», Bitola 2003)

115

Георги Василевски: Квалитативен кусок на фестивалската вага (по 44. меѓународен фестивал во Солун)
Georgi Vasilevski: Quality Shortage on The Festival Scale (following the 44th International Festival in Thessalonika)
Le manque de qualité sur la balance de festival (après le 44^e Festival International de Thessalonique)

НОВИ ТЕХНИЧКИ МОЖНОСТИ / NEW TECHNICAL POSSIBILITIES / NOUVELLES POSSIBILITES TECHNIQUES

120

Јордан Пановски: Дигитално кино
Jordan Panovski: Digital Cinema
Le cinéma digital

КНИГИ / BOOKS / LIVRES

124

Мими Ѓоргоска-Илиевска: Прв чекор кон Историјата на филмот на Балканот (за книгата „Развојот и проникнувањата на балканските национални кинематографии во периодот од 1895 до 1945“ — резултати од научен симпозиум, Кинотека на Македонија, Скопје, 2003)

Mimi Gjorgoska - Ilievska: The First Step towards The Film History of The Balkan (on the book "Development and Permeating of The Balkan National Cinematographies in The Period 1895 - 1945" - results of a scientific symposium, Cinematheque of Macedonia, Skopje, 2003)

Le premier pas vers L'Histoire du cinéma des Balkans (sur le livre "Le développement et l'entrelacement des cinématographies nationales balkaniques dans la période du 1895 au 1945", résultats du symposium, La Cinémathèque de Macédoine, Skopje, 2003).

126

Петар Волнаровски: Длабење во знаењето (за монографијата „Манаки“ од м-р Игор Старделов, во издание на Кинотеката на Македонија, Скопје, 2003)

Petar Volnarovski: Carving into The Knowledge (on the monograph "Manaki" by Igor Stardelov, M. A., published by the Cinematheque Of Macedonia, Skopje, 2003)
L'approfondissement du savoir (sur la monographie *MANAKI* d'Igor Stardelov, édition de la Cinémathèque de Macédoine, Skopje, 2003).

128

Владимир Илиевски: Верата и скепсата на Јиржи Менцел (за книгата на Јиржи Менцел „Вера и скепса“, издание на Центарот за културна иницијатива — Штип, 2000)

Vladimir Ilievski: The Belief and The Skepticism of Jiri Menzel (on the book by Jiri Menzel "Belief and Skepticism", published by the Center for Cultural Initiative, Stip, 2000)
La foi et le scepticisme de Jirzi Mencel (sur le livre de Jirzi Mencel "La foi et le scepticisme", édition du Centre de l'initiative culturelle – Štip, 2000)

131

Мими Ѓоргоска-Илиевска: Воведна и водечка книга за проучувањето на филмот и комплетните сфери на филмската естетика ("An Introduction to The Film Studies", Routlege, USA, 2003 – „Вовед во проучувањето на филмот“)

Mimi Gjorgoska - Ilievska: Introductory and Guidance Book on The Research of The Film and The Complete Spheres of The Film Aesthetics ("An Introduction to The Film Studies", Routlege, USA, 2003)

Un livre d'introduction et de référence sur l'étude du cinéma et les sphères de l'esthétique du cinéma en général ("An Introduction to The Film Studies", Routlege, USA, 2003)

ФОТОИЗЛОГ / PHOTO WINDOW / PHOTO-ALBUM

134

Од снимањето на играниот филм „Бал-кан-кан“ и на краткиот игран филм „Бубачки“

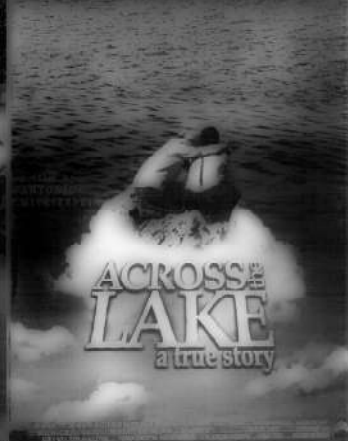
From the shooting of the feature film "Bal-Kan-Kan" and the short feature film "Bugs"

Du tournage du film "Bal-Kan-Kan" et du film court métrage "INSECTS".

Печатењето на овој број го овозможува



Министерство за култура



Address: <http://www.maccinema.org.mk>

Search the catalogue About Macedonia Production Authors, Cast & Credits Distribution Institutions Festivals Chronology

About Macedonian Cinematography

newcolumn

[October 2002]
Multimedia has announced advertisement for short film - shooting opportunities for ten short films.
CIU Multimedia has announced an advertisement for a

flashback

[1917]
In Prilep, October 1917, "The Progres Cinema" was opened owned by the family of Napeski. In their old family house. At the first screening, the film "The Lady with Camellias" was

search the catalogue

how the film was made

[select a film]

photogalleries

[select a film]

pollquestion

Did You like the movie "Dust"?

Yes! ☐
No! ☐
Haven't seen it yet! ☐

www.maccinema.org.mk
www.maccinema.com.mk

MACCINEMA

Cinematheque of Macedonia

MACEDONIAN CINEMA INFORMATION CENTER

Links Map Contact Tell a friend

by samos multimedia



DOLORES DEL RIO - RICCARDO CORTEZ

KAY FRANCIS - DICK POWELL - Regia di LLOYD BACON



Al Jolson



REPRODUCTION BY THE BACON FIRST NATIONAL

САША ДУКОСКИ
ИЛИНДЕНКА ПЕТРУШЕВА

УДК 791.45(497.7-21)(091)(049.3)
Кинопис 28(15), с.7-16, 2003

И КИЧЕВО КИНО ИМАШЕ

(БЕЛЕШКИ ЗА СТАРИТЕ КИНА ВО КИЧЕВО)

3

а оној што патува кон Охрид, Кичево е само, речиси, незабележителна попатна станица. Со долга, еднолична улица, што се вели „од станица — до граница“: се протега од бившата железничка станица па до центарот на градот (под Калето) кај киното, Музејот и Домот на културата. Но оној што ќе одлучи да стаса до центарот на градот и да подсирне лево и дес-



Хотел „Сентрал“



Плоштадот во Кичево за време на окупацијата

но, ќе се соочи со еден неверојатно стар урбан амбиент со мноштво сочувани зданија од периодот меѓу двете светски војни. Надесно од Музејот и плоштадот, во старото Џума Маало, на пат кон пазарот и касарната, како ниска од бисери се наредиле прекрасни стари градски куќи со раскошна орнаментика, чиј изглед денес го нагредуваат современите интервенции во приземните делови. Единствено нема интервенции во стариот дуќан на „Бата“ (продавница за чевли): даските светнати од маста, чија миризба се шири низ дуќанчето и потсетува на нешто што било, вратите се конзервирани... Сегашниот сопственик на дуќанот нагласува дека сака барем нешто во чаршијата да биде како што било некогаш... „барем 'Бата' нека не потсетува на минатото, како споменик...“, вели. Тука е и каменот од старата градска чешма што се чува како реликвија; тука е и дуќанот на старата кафеана „Голема Жупа“. Доколку намерникот, пак, сака да се упати лево од плоштадот, тогаш ќе го има задоволството да прошета по најстариот сокак во градот којшто, потпрен на падините на Калето, води низ маалото наречено Варош. Ова маало е оградено меѓу центарот и блиската периферија каде што минува стариот пат кон Македонски Брод. Тука постојат прекрасни примероци од старата градска архитектура, има згради подигнати во 1910, 1912 и подоцна, тука се некогашните раскошни зданија на Соколаната (денес Дом за физичка култура) и Домот на „Коло српских сестара“ (денес објект во кругот на Болницата). Патот насочен кон центарот прави лежерен полукруг и преку мостот на рекичката Сушица навлегува во Теке Маало. Тука, пак, друг амбиент: низ гранките на столетните дрвја и преку ниските камени огради се открива светот на раскошните турски куќи. Останати се малку, но доволно да сведочат за едно минато време. Тука некаде повторно се влегува на плоштадот, но од другата страна — одиме во пресрет на една низа од три-четири куќи изградени кон крајот на дваесеттите и почетокот на триесеттите години од минатиот век. Тоа е нешто како „остров“ меѓу хотелот „Унион“ и Домот на културата. Првата куќа е еднокатна, со кафеана во приземјето. Тоа е стариот хотел „Централ“ на Димитрија Јованоски.

Тука, во кафеаната, пред рамно 70 години, значи во 1933 година, се одржала првата филмска проекција во Кичево.

* * *

Кичево лежи во пространата Кичевска Котлина во западниот дел на Македонија, опкружена со планините Бистра, Стогово и Баба Планина. Низ поголемиот дел од котлината тече реката Велика, која во долното течение е наречена Треска.

За далечното минато на Кичево не се знае многу. Од скудните археолошки ископувања на ридот во самиот град се откриени сидини од стара тврдина, а околу ридот и траги од античка населба. За прв пат, како словенска населба се спомнува во 1018 година во повелбата на византискиот владетел Василие Втори и тоа под името Кичавис. Охридскиот архиепископ Теофилакт населбата ја именува како Китава, додека, пак, познатиот византиски историчар, научник и државник од 13 век, Георгиј Акрополит, ги употребува називите Кичевоос и Кичавин. Населбата била центар на племето Брсјаци, кои претежно се занимавале со земјоделство и сточарство. Кон крајот на 14 век овие краишта потпаѓаат под владение на Османлиската империја. Во тоа време Кичевската нахија имала 144 села. Турскиот географ и патописец Хаци Калфа го посетува градот во 17 век, нарекувајќи го Фирцова, Кирчова или Крчова. Според академик Петар Илиевски, името Кичаа е словенски топоним. Борбата за национално ослободување од османлиското ропство во Кичевско започнала кон крајот на 19 век со познатата Брсјачка буна во 1880 година. Поорганизиран карактер ослободителното движење добило со Илинденското востание во кое речиси сета Кичевија земала активно учество. Во Втората светска војна територијата на кичевскиот регион била окупирана од италијанските и бугарските фашистички трупи. Во раната пролет на 1943 година, целото раководство на НОВ на Македонија било сместено во партизанската

Соколана



база на планината Лопушник, а на 11 септември 1943 година Кичево станува првиот ослободен град во Македонија (патем, до конечното ослободување на земјата, Кичево било шест пати заземано од непријателот и шест пати ослободувано). На 23 септември истата година во кичевското село Подвис започнува да работи првото училиште на македонски јазик. И кога сме веќе кај образованието, да го кажеме и следниов податок: по укинувањето на Охридската архиепископија во 1767 година, кичевскиот манастир „Света Богородица Пречиста“ станува еден од најзначајните образовни центри во Македонија. Тука престојувале Јоаким Крчоски, Кирил Пејчиновиќ, Јордан Хаџи Константинов-Џинот, Марко Цепенков и други македонски просветители. Тука, покрај фасцинантните икони и фрески на Дичо Зограф и синот му Аврам, се наоѓа и најбогатата, во овој дел од Балканот, библиотека на стари ракописи.

* * *

Во триесеттите години од минатиот век, Кичево наликувал на паланка во која живееле околу 7 000 жители и во која јасно биле издвоени неколку маала (Варош, Теке, Џума, Чифлик и Бала) и чаршијата. На периферијата од градот, на север и југ доминирале новоизградените, за тогашниот период импозантни зданија на Касарната, Соколаната, офицерската кантина и зградата



**Хотел
„Обединување“**

на „Коло српских сестара“. Иако ова било релативно мала населба, во неа работеле дури 24 кафеани и повеќе хотели („Крагуевац“, „Централ“, „Обединување/Ујединење“, „Касина“, „Белград“, „Косово“, „Ориент“, „Балкан“ и „Турист“), во кои редовно гостувале разни оркестри со популарни пејачи, потоа артисти... Еве што велат статистичките податоци за Кичево од 1937/38 година: вкупно жители 7202 од кои мажи 3775 и жени 3427. Турци имало 5008, а жители од словенско потекло (Македонци) 2194. Болница немало, но имало: 6 мелници, 1057 бунари,

13 чешми и извори, 36 коњи, 1 мазга, 4 автомобили, 52 велосипеди...⁽¹⁾

Првата филмска проекција во Кичево се одржала во почетокот на 1933 година во кафеаната и хотел „Централ“ на Димитрие Јовановиќ. Димитрие Јовановиќ, односно Димитрија Јованоски, меѓу кичевци познат како Диме-Чико, е роден во 1896 година во Кичево во старо трговско-кафејско семејство. Рано останал без татка си, па во прво време, заедно со мајка си Кафиљана Зариевиќ, ја продолжил семејната трговска традиција.⁽²⁾ Во 1925 година Јованоски ја регистрирал кафеаната „Централ“ (дополнета и со 7 хотелски соби) во Првостепениот суд во Битола. Објектот се наоѓал во строгиот центар на градот, но не бил голем и впечатлив. Инвентарот што го поседувал бил скромен и чинел некаде околу 5.000 тогашни динари. Работата одела слабо, но Јованоски не се откажувал толку лесно. Во тоа време веќе бил оженет со Надежда (која потекнувала од богато кичевско семејство), живеел скромно, но во градот уживал неподелени симпатии и почит.⁽³⁾ Сакајќи да внесе нешто ново во својата кафеана, Јованоски, кон крајот на 1932 година, со помош на свои пријатели-трговци од Прилеп и Битола, набавил/изнајмил стар кинопроектор (не е позната марката, ниту производството), го инсталирал во кафеаната и веќе кон почетокот на 1933 година започнал со повремени проекции. Со овој потег го зголемил бројот на посетителите во кафеаната и работата тргнала на подобро. Киното го нарекол според хотелот — „Централ“. За ра-

ботата на ова кино известува и печатот, па така весникот „Вардар“ од 26 октомври 1934 година, на страница 6, во рамките на текстот *Новости од Кичево*, ќе објави: „Киното 'Централ' овие денови го прикажуваше филмот КРИУМЧАРКА ОД МАЈОРКА во кој главните улоги ги толкуваат Јени Југо, Енрика Бенфер и Крифорд Ланглен“. Охрабрани од успешниот развој на работите, сопругниците Надежда и Димитрија во почетокот на месец мај 1934 година, наспроти хотелот „Централ“, започнуваат градба на нов објект,



Хотелите
„Централ“ и
„Обединување“

веднаш до тогашниот манастирски комплекс. Градежната дозвола е издадена на 27 јуни 1934 година и е заведена под број 12946 кај Кралската банска управа.⁽⁴⁾ Најголем дел од капиталот за изградба на овој сега раскошен објект ги обезбедила сопругата на Димитрија, Надежда, односно нејзиното семејство, па кога набргу по почетокот на изградбата, поради лошата изведба на статиката, дел од објектот се урнал, кичевци озборуваа дека „како нема да се урне кога пари дала жената“. Но, како и да е, неколку месеци подоцна, на централната кичевска улица „Караѓорѓева“ број 53, блеснал во сиот свој раскош хотелот „Ујединење“/Обединување/ на Димитрија Јованоски. Било тоа здание со голем подрум, голема кафеана на нивото на улицата и еден кат со повеќе соби. Кафеанската сала имала високи тавани, а била долга 11,50 м и широка 6,20 м.⁽⁵⁾ Тука, Јованоски го префрла своето кино „Централ“. Од Белград набавува нов проектор за звучни филмови *Ернеман Круп 2*, а го ангажира Наум Чинго (Наум Чинговик) за постојан киноапаратер. Во салата имало 70 седишта, а билетите чинеле 2, 4, 6 и 8 динари. Проекциите се одржувале во вечерните часови. Филмовите, набавувани најчесто од кината во Прилеп и Битола, се менувале 2 до 3 пати месечно. Во летните месеци киното не работело, туку само кафеаната.⁽⁶⁾ Јованоски, од приходот од кинобилетите ја плаќал, покрај другите давачки, и општинската такса што изнесувала 10 динари од претстава.⁽⁷⁾ Киноапаратерското умевање, покрај Наум Чинго, го совладаа и Лале Митрески-Кемез (познат кичевски шегобиец и боем) и Лазе Угриноски, кој, по војната, ќе биде и директор на кичевското општествено кино. Кога на репертоарот на киното имало неозвучени филмови, тогаш свирел кичевскиот тамбурашки оркестар од Варош Маало. Што се однесува, пак, до составот на гледачите, според сеќавањата на постарите кичевци, тоа биле претежно офицерите од немалиот гарнизон во Кичево, потоа разни чиновници, полициски службеници и сите оние што држеле до себе. Минимална била посетеноста на жените и на жителите од соседните селски населби. Филмската програма била составувана како што било вообичаено во тоа време: најнапред разни журна-ли, па игран филм и најодзади бурлеска. Постарите кичевци и ден-денес се сеќаваат на филмот за Косовската битка, но се сеќаваат и на тогашните ѕвезди Рудолф Валентино, Рамон Новаро, Еди Поло, Ита Рина, Глорија Свансон и други.

Се чини дека работата одела добро судејќи според карактеристиките за Димитрија Јованоски што ги давал (како строга деловна тајна) трговскиот извес-



Старо Кичево

тителен завод *Кредит Информ*, вообичаена постапка за тоа кога некој барал кредит од овој завод или од некоја друга банка. Па така, во врска со молбата на Јованоски за кредит од 30 јануари 1937 година, во карактеристиката пишува: „Кафеаната е добро уредена и разработена и постигнува добри резултати. На лагер се наоѓа стока во вредност од околу 20.000 динари со што се постигнува годишен промет од околу 150.000 динари. Целокупниот инвентар на хотелот заедно со *кинотехниката* (проектор и други придружни апарати) се проценува на околу 30.000 динари. Димитрие Јовановиќ е чесен и спосо-



Старо Кичево

бен трговец. Ужива добар глас. Живее скромно и штедливо и како таков може да дојде предвид за деловни зделки и за соодветни кредити“.⁽⁸⁾

Според сите досегашни сознанија, се чини дека Јованоски со киното работел до 1941 година, односно до окупацијата од страна на италијанската фашистичка војска. И бидејќи, веднаш по ослободувањето, во кичевскиот хотел „Турист“ на сопствениците Темелко Мицкоски и Цветан Димоски ќе се најде проектор *Ернеман 2* (и тука ќе започне набргу да работи киното „Единство“, а при скорешната национализација во прашалниците под графата „што



се наоѓа во зградата и за што е наменета“ за хотел „Турист“ се наведува едностранно „кино“⁽⁹⁾, може да се претпостави дека Јованоски, непосредно пред окупацијата, им ја има продадено или, пак, отстапено кинотехниката на сопствениците на овој хотел. Но не се исклучува ниту можноста проекторот да го одзеле окупациските власти и подоцна да го оставиле во хотелот „Турист“. Што се случувало со Диме-Чико по ослободувањето, односно по Втората светска војна? Тој останува да работи со кафеаната (преименувана најнапред во „Москва“, а потоа во „Македонија“), а по национализацијата е назначен за раководител на истиот, сега веќе, општествен објект. Набргу кафеаната е преименета во слаткарница со назив „Корзо“. Диме-Чико, за кого кичевци, со многу почит, велат дека бил и незаборавен бием, останал да ја раководи и слаткарницата сè до своето пензионирање. Во 1971/72 година, објектот на стариот хотел „Обединување“ и киното „Централ“ бил срушен заради изградбата на Домот на културата „Кочо Рацин“. Велат дека Диме-Чико секојдневно стоел на тротоарот отспроти и со солзи во очите го следел уривањето на „својот живот“. По неколку месеци починал, мирно и тивко, како што и живеел. „Цело Кичаа се сјати на погребот“, велат.

Но да се вратиме на периодот кога киното на Јованоски престанало да работи, значи во почетокот на Втората светска војна, односно италијанската окупација на Кичево. Италијанската окупациска власт дошла со подвижна киноапаратура и со пропагандни филмови.



Рушењето на
хотел
„Турист“

Најсоодветно место за масовна посетеност на пропагандните филмски проекции бил градскиот плоштад, каде што белиот сид на една од зградите (на кој бил исцртан и огромниот портрет на Дуче/Мусолини) бил користен како големо филмско платно. Но, за одбрана публика (офицери, службеници и слично) се организирале специјални филмски проекции во Офицерската менза (зграда што и денес постои и е дел од Медицинскиот центар во Кичево). За оваа публика се прикажувале играни филмови набавени од Италија, Германија и Бугарија. Подвижното италијанско кино работело сè

до месец август 1943 година. Потоа настапува затишје. Сè до конечното ослободување на Кичево. И токму во тие први слободарски денови ќе се појави едно маалско кино. Имено, станува збор за следново: познатиот партизански фотограф Кицо Ангелески, во подрумската просторија од својот фотографски дуќан лоциран во маалото Чифлик, со помош на еден рачно изработен проектор организирал повеќе проекции, доволно за кичевци да не ја забораваат магијата на подвижните слики. Во меѓувреме, во 1945/46 година, Кичево ќе го посети, во два наврати, едно подвижно кино, кое ќе реализира три проекции на советските филмови ОКТОМВРИСКА РЕВОЛУЦИЈА, ОПСАДАТА НА ЛЕНИНГРАД и ЗЕМЈОДЕЛСКА ИЗЛОЖБА ВО МОСКВА. Овие проекции ги посетиле околу 1700 гледачи.⁽¹⁰⁾ Според сеќавањата на постарите кичевци, дел од овие проекции се одржале на плоштадот, а дел во салата на Соколаната, која и во подоцнежниот период ќе се користи за масовни посети на филмските проекции. Во истото тоа време и сопствениците на хотелот „Турист“, Мицкоски и Димоски, прават напори да го рестартираат стариот кинопроектор што се наоѓа во нивниот објект и да ја дотераат кафеанската сала за потребите на едно кино. Но, работата не можела да тргне од место затоа што во објектот на хотелот бил сместен дел од војската.⁽¹¹⁾ Во разрешувањето на овој проблем зна-

чајна улога ќе одигра Околинскиот одбор на Народниот фронт на чие инсистирање војската ќе го ослободи објектот на хотелот „Турист“ и кон крајот на месец јуни 1947 година во салата на хотелот ќе започне редовно да работи кино именувано како „Единство“, чиј директор ќе биде Лазе Угриновски, некогашниот помошник на Наум Чинго во киното „Централ“.⁽¹²⁾ На почетокот од работата биле прикажани два советски филма и журналот „Маршал Тито во Чехословачка“.⁽¹³⁾ Во текот на 1948 година, врз основа на Законот за национализација од 28 април 1948 година, хотелот „Турист“ е национализиран. Во него продолжува да работи киното „Единство“, а тука простории добива и културно-уметничкото друштво „Нико Пусоски“. Практично, објектот на бившиот хотел станува еден вид културен центар. Овој објект е срушен во 1972 година и на негово место бил изграден постојниот кичевски хотел „Унион“. Народниот одбор на Кичевската околија во 1954 година донесува решение (број 2213 од 31 март 1954 година) за формирање на нова институција со самостојно финансирање наречена „Кино-театар“ со седиште во Кичево. Новата институција била формирана од синдикалното културно-уметничко друштво „Нико Пусоски“ и претпријатието — кино „Единство“. Поради оваа интеграција и формирање на нова институција, Народниот одбор донел решение за ликвидација на киното „Единство“ (решение број 2213 од 30 март 1954 година).⁽¹⁴⁾

Во првата половина од педесеттите години се гради зградата на „Кино-театарот“, односно зградата на идното кино „Партизан“, а некаде во исто време е изградена и зградата на Домот на ЈНА во која имало редовна филмска програма за војската, но и за граѓанството. Последната филмска проекција во Домот на армијата е одржана во 1990 година. Три години подоцна, односно во 1993 година, со филмот ПОСЛЕДНИОТ МОХИКАНЕЦ се затвора и киното „Партизан“. Вработените од киното денес се издржуваат од Бингото сместено во киносалата. Проекторите и останатата техника се конзервирани и се во добра состојба. Чекаат подобри времиња кога во Кичево, белки, повторно ќе проработи киното. □

Белешки:

1. Архив на Македонија — Подрачно одделение Охрид, фонд бр. 601 — Кичевска општина (1920-1941), кутија 1, статистички податоци;
2. Архив на Македонија — Подрачно одделение Охрид, фонд бр.601 — Кичевска општина (1920-1941), кутија 2, списоци на жителите на Кичево; под реден број 864 е запишан Димитрие Јовановиќ, род. 1896, син на вдовицата Кафиљана Зариевиќ;
3. Архив на Македонија — Подрачно одделение Охрид, фонд бр.233 — *Кредит Информ*, предмет број 7824, Кичево 10;
4. Архив на Македонија — Подрачно одделение Охрид, фонд број 601, Кичевска општина (1920-1941), кутија 3; 4.601.3.9/201-228;
5. Архив на Македонија — Подрачно одделение Охрид, фонд број 601, Кичевска општина (1920-1941), кутија 3; 4.601.3.9/201-228;
6. Филмски годишњак 1936-37, стр. 72/73, Белград;
7. Архив на Македонија — Подрачно одделение Охрид, фонд број 601, Кичевска општина (1920-1941), 4.601.1.63/378;
8. Архив на Македонија — Подрачно одделение Охрид, фонд број 233 — *Кредит Информ*, предмет број 7824, Кичево 10;
9. Архив на Македонија, фонд број 159, Претседателство на Владата на НРМ (1945-1948); 1.159.32.3/19-22 и 1.159.32.9/151-153;
10. Архив на Македонија — Подрачно одделение Охрид, фонд број 112, Околински народен одбор-Кичево (1945-55); 4.112.22.7/21-23;
11. Архив на Македонија — Подрачно одделение Охрид, фонд број 112, Околински народен одбор-Кичево (1945-55); 4.112.27.20/78-80;
12. „Во Кичево е инсталирана киноапаратура“ — *Нова Македонија*, 12 јули 1947, стр. 6;
13. „Во Кичево отпочна да работи кино“ — *Нова Македонија*, 19 јули 1947, стр. 2;
14. Архив на Македонија — Подрачно одделение Охрид, фонд број 112, Околински народен одбор-Кичево (1945-55); 4.112.3.69/117-118.

SUMMARY: KIČEVO HAD A CINEMA, TOO (NOTES ON THE OLD CINEMAS IN KIČEVO)

Kičevo is located in the western part of Macedonia, in the large Kičevo Valley, surrounded by mountain ridges and watered by the river Treska. The archeological researches proved the existence of an antique settlement on that location and an old Medieval fortress on the Kičevo Hill. In the 1930s Kičevo was a small town, populated by some 7000 citizens. Although a relatively small town, it had some 20 café bars and several hotels. The first film projection in Kičevo was held at the beginning of 1933 in the café bar of the hotel "Central", owned by Dimitrije Jovanović/Dimitrija Jovanoski, known among his fellow citizens as Dime-Čiko. With the help of his friends - merchants from Prilep, Jovanoski purchased an old film projector and started the first projections. The cinema was called after the hotel - Central Cinema. In the first half of 1934 the couple Jovanoski erected a new hotel, called "Union", just across the old "Central" hotel, and moved the "Central" cinema into the new hotel. They bought a new film projector from Belgrade, "Ernhemann Krupp 2", operated by Naum Čingo. The cinema had 70 seats and the projections were held in the evenings. The films were purchased from Prilep and Bitola, and they changed 2-3 times a month. Most of the projections showed sound films, but when a silent film was shown, a string orchestra played in the cinema. The visitors were usually officers, all kinds of clerks, police employees and all the others who thought highly of themselves. The cinema stopped working by the beginning of the Second World War, following the occupation by the Italian army. During the occupation the Italian army showed public projections on the town square and in the officer's dining room. After the liberation of Kičevo the film projections were held in the hotel "Tourist" and in the neighborhood cinema of the photographer Kico Angeleski. In the first half of the 1950s the cinema "Partisan" was erected and it functioned until 1993. Parallely, until 1990, the cinema in the Army Center functioned, as well. Today Kičevo has no cinema projections.

RÉSUMÉ: ET LA VILLE DE KIČEVO A EU LE CINÉMA (NOTES SUR LES CINÉMAS À KIČEVO)

La ville de Kičevo est située dans une vallée, à l'Ouest de la Macédoine, entourée par des montagnes, traversée par la rivière de Treska. Les fouilles archéologiques montrent que sur cet endroit jadis il y a eu une cité antique et sur la colline de la ville fut découverte une forteresse du Moyen âge. Dans les années trente du XXe siècle, Kičevo fut une petite ville de province où habitaient environ 7000 habitants. Bien qu'il fût une petite ville, il y a eu une vingtaine de cafés et plusieurs hôtels. La première projection à Kičevo a eu lieu au commencement du 1933 au Café de l'hôtel « Central » dont le propriétaire fut Dimitrie Jovanović/Dimitrija Jovanoski connu parmi ses concitoyens sous le nom de Dime-Čiko. En effet, Jovanoski avec ses amis – commerçants des villes de Prilep et de Bitola – trouva un vieil appareil de projection et commença les premières projections. Le cinéma fut nommé d'après l'hôtel, donc «Central». Dans la première moitié du 1934, les époux Jovanoski ont fait construire un nouvel hôtel – de l'autre coté du premier – sous le nom «Obediunvanje» après quoi le cinéma «Central» fut installée dans le café du nouvel hôtel. Le nouvel appareil de projection «Erneman Krupp 2» fut acheté à Belgrade et l'opérateur du nouvel appareil fut Naum Čingo. La salle a eu 70 chaises, les projections ont eu lieu le soir. Les films étaient apportés de la ville de Prilep ou de la ville de Bitola et étaient changés 2 ou 3 fois par mois. Les films étaient sonores ou muets et s'il s'agissait des films muets la projection fut accompagnée par un orchestre de tamboura. Les visiteurs, en général, étaient des officiers, des employés, des policiers et tous ceux qui étaient des gens estimés. Le cinéma fut fermé au commencement de la Deuxième Guerre Mondiale, soit avec l'occupation de la ville de Kicevo par les envahisseurs italiens. Pendant l'occupation, l'armée italienne avait organisé des projections de cinéma publiques sur la place de la ville et dans la Cantine des officiers. Après la libération de la ville de Kičevo, les projections des films ont eu lieu à l'hôtel « Turist » et aussi dans la salle de projection qui appartenait au photographe Kico Angeleski. Dans la première moitié des années cinquante du dernier siècle, fut bâtie la salle de projection « Partisan » qui fonctionnait jusqu'à 1993. Il y a eu aussi le cinéma de la Maison des Officiers qui fonctionnait jusqu'à 1990. Aujourd'hui à Kičevo il n'y a pas des projections de cinéma.

АЛЕКСАНДРА МЛАДЕНОВИЌ

ПРВАТА КИНОПРЕТСТАВА ВО СКОПЈЕ?



поред досегашните сознанија, почетоците на кино-прикажувачката дејност во Македонија се лоцирани во 1897 г., а првото забележано прикажување на филмови се случило во Битола. Имено, во таа година, според сведоштвото на Лазар Сорчев, неидентификувана брачна двојка од Италија прикажувала краткотражни филмови од француско потекло во еден од битолските хотели.⁽¹⁾ Пишани документи за престојот на италијанските патувачки прикажувачи во Битола, засега, не се познати. Еден напис,



Скопје во минатото



Скопје во
минатото

пак, во „Политика“ од 06.12.1934, насловен **„Како је изгледао први биоскоп у Скопљу пре 37 година“**, сугерира дека во истата — 1897 година — се одржала и првата проекција на филмови во Скопје, третиот град по политичка и стопанска важност во османската Румелија. Авторот, Б. Антиќ, овој напис го базирал врз изјавите дадени од Аранѓел Станковиќ, како што е наведено — тогашен потпретседател на скопската занаетчиска комора. Станковиќ, своевремено познат како фотограф, по сè изгледа е првиот кинооператор што прикажувал филмови во Скопје.

ПАТУВАЧКОТО КИНО НА Г-Н БАУБИН

Во последната деценија на 19 век, А. Станковиќ работел во Солун како млад помошник во фотографското ателје на Алберт-Александар Баубин. Некаде пред почетокот на Грчко-турската војна во 1897 г., г-н Баубин добил писмо од својот пријател Бернард Вахт од Германија, од кое дознал дека е пронајден нов тип на кинематографски апарат, кој ќе направи „револуција во тогашното примитивно киноприкажување“.⁽²⁾ Отпатувал во странство, го купил апаратот и со него пристигнал во Ниш, каде што веќе го чекале семејството и младиот помошник Станковиќ. Така стокмената група започнала турнеја и за неколку месеци ја обиколила речиси цела југоисточна Србија. Во написот на Антиќ, вака е опишан кино-апаратот: „На високи лиени ногарки била зацврстена, исто така, лиена плоча, на која се зашрафувал апаратот. Самиот апарат имал облик на мала фурничка од ламарина во која имало две лампи: една за луфт-гас, друга за бензин. Две цевчиња поминувале низ лампата и се спојувале во една општа цевка. Низ пламенот од бензин била пуштана киселина. Топлотните зраци на оваа комбинација паѓале на парче варовник, го усвитувале, па така, низ зголемувачкото стакло на објективот се добивала потребна светлина за проектирање на филмовите. На средината на ногарките било поставено замавно колце, кое се вртело со рака. Со помош на ремен ова тркало било во врска со другите тркала во апаратот и на тој начин се добивало придвижување на филмот. Филмот бил ставан на жица над апаратот. Одмотувајќи се, филмот минувал низ апаратот и паѓал во една корпа, од која подоцна се намотувал со помош на една примитивна направа“.⁽³⁾

„ЛЕБЕНДЕ БИЛДЕР“ ВО УСКУБ

По завршувањето на турнејата низ Србија, патувачкото кино на Баубин пристигнало во Скопје. Бидејќи простор за прикажување на ваков вид претстави во Скопје сè уште немало, Баубин ја изнајмил салата на стариот турски театар, кој се наоѓал на местото каде што во 1934 г., (кога е воден разговорот меѓу Антиќ и Станковиќ) се наоѓала „Општинската кафеана“ (з.а. — според трудот „Театарот во Македонија“ од Ристе Стефановски, 1990, Скопје, стр. 25, турскиот театар во Скопје бил изграден во 1906 година, но во 1897 година се регистрирани гостувања на патувачки театарски трупи во „Кафе Беледија“ што се наоѓало во зградата на Општината лоцирана во Еврејското маало, што подразбира дека овие филмски проекции се одржале токму во овој простор). Салата, која имала два реда ложи од даски, била набрзина преуредена, над сцената било поставено бело врамено платно, а на средината од просторијата била поставена барака - „проектиска куќичка“, во која бил сместен кино-проекторот. Околу „бараката“ биле поставени клупи и столчиња за публика-

та, но се востановило дека не се доволни за сместување на сите заинтересирани што сакале да ги гледаат филмовите, па многумина морале да стојат околу апаратот.

Претставите биле рекламирани со плакати на турски јазик, печатени во занаетчиската печатница во Ислахана, на кои пишувало дека ќе се прикажуваат „живи слики (лебенде билдер)“⁽⁴⁾, но не биле наведени и насловите на филмовите. Билетите чинеле два гроша за прво и еден грош за второ место, но редот на седење не бил испочитуван. Публиката што плаќала поскапи билети, по два гроша, седнувала веднаш до платното за проекција, сметајќи дека токму таму се најдобрите места во салата. „Кога салата ќе се наполнила, келнерите ќе се качеле на столови и ќе ги изгаселе гасните лампи. И тогаш, во полутемнината, на платното се менувале невидени претстави на кои водувешевената публика реагирала со смеа и гласно чудење. Претставите по ред траеле до два часа. За време на двете паузи келнерите скокале на столови, ги палеле, па повторно ги гаселе ламбите, кои претставувале единствено осветлување во киносалата.“⁽⁵⁾

ПРВИТЕ ПРИКАЖАНИ ФИЛМОВИ И ЕДЕН ФИЛМСКИ ТРИК

Насловите на прикажаните филмови во импровизираната киносала не се наведени во написот од „Политика“, ниту, пак, нивното потекло. Со оглед на тоа што станува збор за прва кинопроекција одржана во Скопје, целиот настан бил атракција сам по себе, па содржината на филмовите била потисната во втор план. Нивните наслови, како што погоре спомнавме, не биле наведени ниту на рекламниот плакат.

Филмовите биле долги 10 до 25 метри и прикажувале секојдневни случувања: „Еден ги прикажувал капачите како скокаат од трамболина. Во друг џандарите бркале крадец. На трет танчарки изведувале егзотични танци пред публика. Четврт прикажувал пијано друштво како се коцка. При секоја поголема добивка сите испивале по кригла пиво. Имало и една парада на германска војска“.⁽⁶⁾

Бидејќи целата програма се состоела од осум филма, кинопретставата требало да трае кратко, дваесетина минути. Меѓутоа, работејќи веќе неколку месеци со киноапаратот, Станковиќ ги запознал сите негови предности, дури и оние скриените. Тој забележал дека замавното колце може да се врти и на назад, заедно со се намотаната филмска лента, и таа можност ја искористил за да го зголеми времетраењето на претставите и за да ја забавува публиката. Така, проекцијата на осумте филма, наместо четврт час, траела цели два часа: „Кога-годе била преполна салата, кинооператорот го применувал овој пронајдок. Тогаш капачите скокале назадечки од водата на трамболина, балерините танцувале наназад, крадците ги бркале џандар-

Скопје во минатото



ите, германските војници со параден чекор отстапувале наназад, а пијаниците никако не можеле да ги испијат своите кригли. Трикот имал огромен успех и салата се орела од смење.“

Кинопретставите се одржувале седум дена во салата на импровизираниот театар, а потоа истата програма била прикажувана и од другата страна на Вардар, во хотелот „Турати“, каде што биле приредени уште четири претстави за скопјани.

По речиси двонеделно гостување во Скопје, Баубин со своето семејство, младиот помошник Станковиќ, кинопроекторот и осумте филма, отпатувал за Солун.□

Белешки:

1. „Хронологија“, Кинопис број 13, Кинотека на Македонија, Скопје, 1995, стр. 34-36;
2. Б. Антиќ, „Како је изгледао први биоскоп у Скопљу пре 37 година“, *Политика*, Белград, 6 декември 1934 /XXXI, бр. 9539, стр.10;
3. Ибид.
4. Ибид.
5. Ибид.
6. Ибид.

SUMMARY: THE FIRST CINEMA SHOW IN SKOPJE?

The author of the essay uses the 6th of December 1934 issue of the newspaper "Politika" which included the text "How Did the First Cinema in Skopje Look 37 Years Ago", in order to tell us some data referring the first film show in Skopje. Consequently, the first film show in Skopje was held in 1897. It was organized by Albert-Aleksandar Baubin, an owner of a photograph shop in Thessalonika. The primitive projector was purchased from Germany. Due to the fact that at that time Skopje had no adequate place for film shows, Baubin hired the hall of the municipal cafe and made some adaptations, and the show could begin. The shows were advertised on posters in Turkish. The tickets costed two grosches (first position) and one grosch (second position). The titles of the films were not stated on the advertising poster (there were eight films with a duration of some 20 minutes). In order to prolong the projection the operator Arangel Stankovik introduced a trick: he played the films forward and backward, thus provoking a laughing storm in the cinema. The traveling cinema of Baubin was a guest in the municipal cafe for seven days, and then it held four projections in the hotel "Turati". After that the cinema moved to Thessalonika.

RÉSUMÉ : LA PREMIÈRE PROJECTION DE CINÉMA À SKOPJE?

L'auteur du texte revient à un numéro du journal «Politika», du 6 décembre 1934, où fut publié l'article «Comment était le premier cinéma à Skopje avant 37 ans» pour nous présenter certains faits liés à la première projection de cinéma à Skopje. Selon ce texte, la première projection à Skopje a eu lieu en 1897. Elle fut organisée par Albert-Aleksandar Baubin, le propriétaire de l'atelier de photographie à Thessalonique. L'appareil primitif de projection fut apporté d'Allemagne. Etant donné qu'à cette époque la ville de Skopje n'a pas eu de cinéma, Baubin a loué une salle de l'auberge municipale qui fut adoptée pour la projection de cinéma. Les projections étaient affichées à la langue turque aux panneaux. Le prix du billet de cinéma était deux groches (anciennes monnaies) pour les sièges des premiers rangs et un groche, pour les autres rangs. Les titres des films n'étaient pas écrits sur les affiches (il y a eu, au total, huit films dont la durée était vingt minutes). L'opérateur de projection, Arangel Stankovik, a inventé un truc pour prolonger la projection en tirant la pellicule en avant et en arrière et cela provoquait un éclat de rire dans le public. Le cinéma de Baubin donna des présentations dans la salle provisoire de projection de l'auberge municipale pendant sept jours, puis il a eu encore quatre projections à l'hôtel « Turist ». Après les projections à l'hôtel, le cinéma était parti pour Thessalonique.

ЛОРЕН МАНОНИ

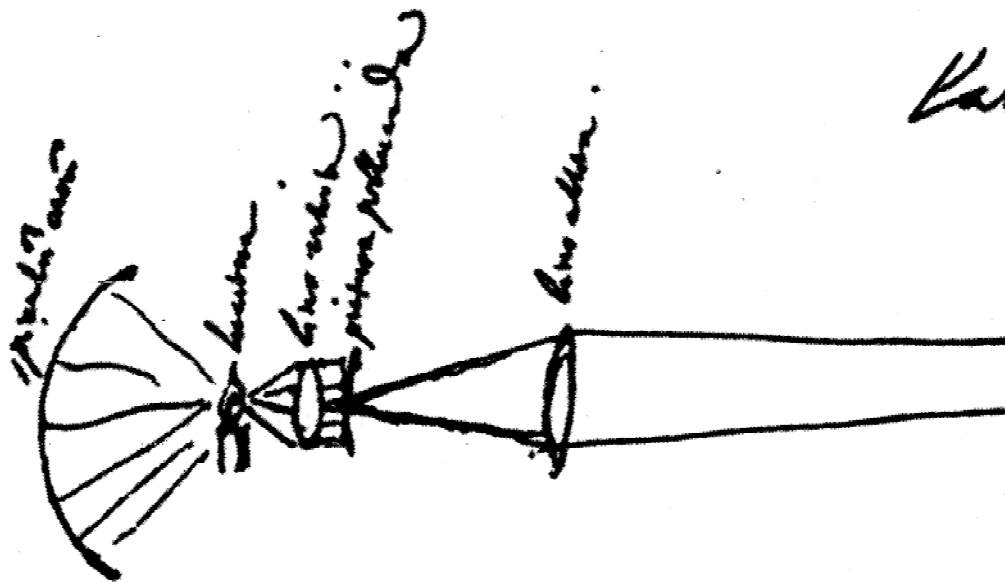
МАГИЧНИТЕ КУТИИ (2)

Прилог 3: Кристијан Хајгенс (Christiaan Huygens, 1629-1695) ја демонстрира 'магичната лампа' со проекција на анимирани/цртани слајдови во Хаг

'Магичната лампа' (Di Laterna Magica) — „...малата оптичка направа којашто, во затемнета средина, на сидот, или на некоја светла површина, прикажува разни прикази и креатури, толку страшни и чудовишни, што секој непатен верува дека тоа е чиста магија...“ (Фуретјер/Furetière, 1690) — за првпат беше демонстрирана пред јавноста во Хаг, во домот на прославениот дански астроном и математичар, Кристијан Хајгенс. Овој научник за оваа демонстрација ја употребил 'магичната лампа' од 1659 година, но овој пат користејќи ги првите познати 'анимирани/цртани слајдови' во историјата на 'подвижните слики': десет — за тоа време застрашувачки — фигури на скелети, базирани врз *Танцот на смртта* на Холбејн (Holbein), кои денес се останати само како цртежи во мастило, под наслов *За презентација со конвексни леќи и лампа*. На цртежите се претставени фигури на човечки скелет како си заменува еден череп со друг, па како мавта со раката во знак на поздрав, и така натаму. Ефектот на движење се постигнул само преку јукстапозиционирање на подвижни обоени стакла.

Хајгенс долго време бил единствениот којшто ја ширел објективната вистина на „тајната на магичната лампа“, додека другите упатени на неа реферирале (од различни практични и други причини) како на 'чиста магија'. Хајгенс дури и продал неколку примероци на 'лампата' — како, на пример, на Маршал Грамон (Marshall Gramont).

Но, дури и самиот Хајгенс, иако длабоко навлезен и опседнат со теоријата и практиката на 'пулсирањето' на светлината и нејзините можности, 'ма-



(741) Numb. 38.

PHILOSOPHICAL TRANSACTIONS.

Monday, August 17, 1668.

The Contents.

A Contrivance to make the Picture of any thing appear on a Wall, Cup-board, or within a Picture-frame; Or, in the midst of a Light-room, in the Day-time, or in the Night-time, in any room that is enlightened with a considerable number of Candles: An Extract of a Letter, written from Leiden by Dr. John Wallis, to a printed Paper, sent to the Publisher, about the making of counterfeit Opals, and the Recovery of the Art of making Red-glass. Some other misadventures written in a Letter by Dr. John Wallis, to a printed Paper, entitled, Responsio Francisci Du Laurens ad Epistolam Dr. Wallisii, ad Cl. Oldenburgium scriptam. An Account of two Books. I. REGNERI DE GRAEF MED. D. DE VIBRORUM ORGANIS GENERATIONI INSERVIENTIBUS. II. LOGARITHMOTECNIA NICOLAI MERCATORIS: discours'd of in a letter written by Dr. J. Wallis to the Lord Vis-count Brouncker, at whose desire the same Doctor in another Letter demonstrates his Method of Finding the Summ of Logarithmes. To which is added Mr. Mercators Illustration of his said Logarithmotechnia.

A Contrivance

To make the Picture of any thing appear on a Wall, Cup-board, or within a Picture-frame; Or, in the midst of a Light-room in the day-time; or in the Night-time in any room that is enlightened with a considerable number of Candles devised and communicated by the Ingenious Mr. Hooke, as follows;

This Optical Experiment, here to be described, is New, though I say and obvious, and hath not, that I know, been ever made by any other person this way. It produces Effects not

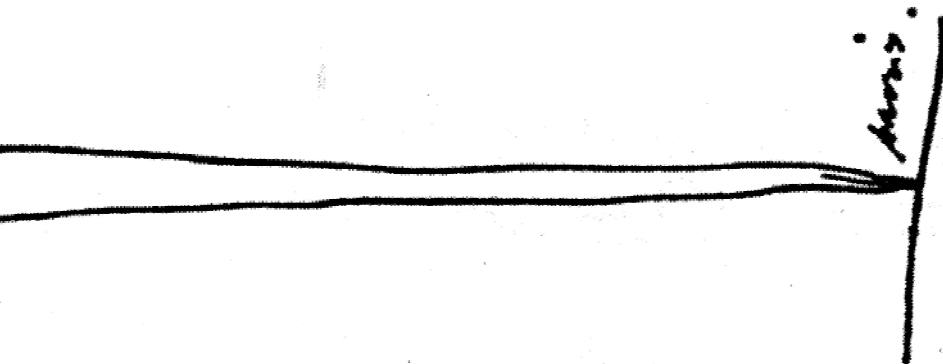
N n n n only

гичната лампа' не ја сметал за некое навистина битно или корисно откритие. За него таа била „...багателна... и веќе застарена“ — како што тој самиот му пишува на својот брат во 1662 година. Кога неговиот татко го замолил да му отстапи еден примерок од 'лампата' за да ја демонстрира во Париз, Хајгенс бил просто вчудовиден од идејата некој од неговата поблиска фамилија „...да си игра со такви марионети во Лувр“ (подоцна, во април 1664, тој се подготвува — сепак — да му испрати еден примерок од 'лампата' на татко си, но без една од конвексните леќи, така што таа да биде неупотреблива). И кога Французинот Пјер Пети (Pierre Petit) му пишува писмо (во ноември 1664) во кое го замолува да му ја каже 'тајната на магичната лампа', Хајгенс nonшалантно му одговара дека таа направа веќе долго време е тргната во најзафрлениот кош од неговиот таван.

Својот став кон 'магичната лампа' Хајгенс ќе го промени дури пред крајот на својот живот: тогаш во својот труд *Диоптрија* (*La Dioptrica*, 1692-1694), тој сепак „признава“ дека 'магичната лампа' е значајно откритие и предмет од голема вредност за истражување. Но, кога тој конечно го прави тоа, 'магичната лампа' веќе беше нашироко позната, проучувана и експлицирана од голем број други научници во Европа.

Magical Lamp.

Кристијан Хајгенс - скица на оптичкиот систем на 'магичната лампа', со назнаки: „Магична лампа. Конкавно огледало. Светилка. Стаклена лека. Транспарентна слика. Друга лека. Сид.“, 1694.



Прилог 4: Роберт Хук (Robert Hooke, 1635-1705) ја опишува проекцијата на сенки, транспарентни и подвижни слики

На 17 август 1668 година, Роберт Хук, физичар и огорчен опонент на Кристијан Хајгенс, објавува малку енигматичен текст во публикацијата *Филозофски трансакции* на Кралското друштво од Лондон, чиј член бил и самиот тој, во кој тој на извесен начин ја експлицира „тајната на извесен пронајдок“, кој — наводно — е негов. Овој пронајдок бил извесна направа за проектирање со помош на конвексни леки, сенки, транспарентни и подвижни фигури насликани на обоено стакло.

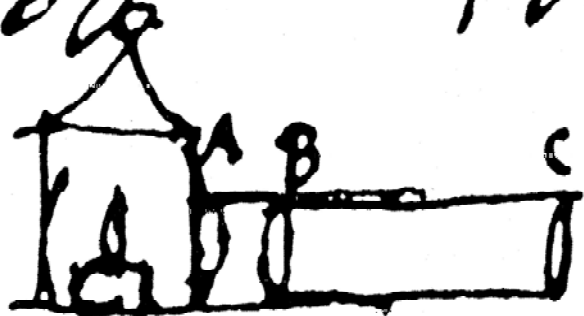
Но Хук не ја користел 'магичната лампа', туку користел техника што ја 'фаќала' светлината однадвор, преку користење на некаков систем на огледала. Оваа техника е инспирирана од техниките на традиционалната 'камера опскура' и од катоптричките процеси на Киршер (Kircher), кој во 1645 година поставил огледала и леки **надвор** од 'камерата опскура' — за да може да оствари проекција на пишуван текст (писмо) и други слики.

Вистинската 'магична лампа', која ја користел Хајгенс во периодот од 1659 година па натаму, била (несомнено) многу попрacticна за користење отколку оваа кабата и комплицирана замисла на Хук; но овој англиски научник — сепак, од своја страна — демонстрира и донесува некои многу оригинални идеи, кои, нешто подоцна, се покажаа како многу практични и употребливи: проекцијата на сенки и не-транспарентни слики (статуетки, бакрорези, пишувани текстови и слично); потоа проекција на 'живи и подвижни' слики, кои се постигнувале преку поставување на вистински животни меѓу изворот на светлината и леките; исто така, користењето на

Кристијан Хајгенс - скици на скелет на наслов „За презентација со конвексни леки и лампа“, Хаг, 1659.



meuble qui se desuoy qu
 figure hominide le bon de



Comme, B!

de autom

qui se logent

qu'on voit se

clay comme, après fonction d

on doit faire de de de de

Пјер Пети-
 скица на
 'магичната
 лампа', писмо
 до Хајгенс, 28
 ноември 1664.

сончевата светлина за осветлување на сликите и одразите, или пак разните сценски трикови на исчезнување или трансформација на проектираните објекти, како и техниките на креирање на нереални фантастични слики на „ангели и демони“, на луѓе и животни во движење, и така натаму.

Подоцна, во 18 век, 'мегаскопот' — со можности да проектира транспарентни и нетранспарентни слики — беше оној навистина широко прифатен апарат за таа намена, и за кој заслугата ја презедоа Ојлер, Левенхок и Либеркун (Euler, Leeuwenhoek, Lieberkühn).

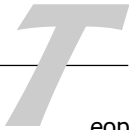
Текстот и апаратот на Хук беа заборавени — само Ирецот Вилијам Молино (William Molyneux), во 1692 година, го цитира во својата книга *Нова диоптрија* (*Dioptrica Nova*)... Освен овој исклучок, Хук не е споменуван сè до октомври 1692, кога публикацијата *Филозофски трансакции* на Кралското друштво од Лондон не го објави опширниот прилог посветен на „вистинската магична лампа“, потпишан од Роберт Саутвел (Robert Southwell)...□

превод од англиски: П. Волнаровски

ГЕОРГИ ВАСИЛЕВСКИ

ДИЈАЛОГ НА СПРОТИВСТАВЕНИТЕ ТЕОРЕТСКИ МОДЕЛИ

(ИСТОРИСКИ АСПЕКТИ НА ТЕОРИЈАТА НА ФИЛМОТ)



еоријата на филмот како научна дисциплина која што ја проучува природата на подвижните слики и нивната изложеност на психолошко перцептивните механизми, кај нас во Македонија е недозволиво запоставена. Таа, буквално, е истисната не само од интересирањата на критиката, која освен наменските написи во новинарските колумни, ги погребала сите други критичарски жанрови, туку и од програмите на институциите задолжени да ја негуваат културата на комуницирањето со медиумите.

Навистина, анализата на некои од постулатите на теоријата на филмот повремено ќе најде место на страниците на *Кинопис*, единственото списание кај нас што се занимава со проблематиката на филмот. Но, тоа се случило што понапред би можеле да ги именуваме како рефлекс или реакција на провокацијата што ја предизвикал некој интересен филм, или, пак, како коментар на некоја интригантна идеја што наоѓа плодна почва и во медиумот на филмот, но и во литературата, театарот, или сликарството. Желбата да бидеме сведоци и учесници во креирањето на еден културен амбиент, во кој ќе вуреат оригинални и свежи идеи, кои можеби уште утре ќе се интегрираат во некој теоретски систем, долго време остануваше само стремеж на ниво на мечта, или барем на тенденција, која, од друга страна, не треба да се отфрла како бескорисна илузија. Меѓу нас има и оптимисти коишто веруваат дека таквиот стремеж и таквата тенденција ги раѓа онаа иста волја што ја мобилизира свеста на акција. Таа ја поттикнува да ги побара длабоките причини на некоја естетичка појава дисперзивно навестена во делата на поголем број автори, присутна понапред како интуиција отколку како готовност за некој конкретен чин, и да ги вообличи во заокружен создаен систем.

Иако се вели дека занимавањето со теоријата на филмот мора да има свој почеток во раниот период од создавањето на една кинематографска кон-

стелација, а тој период во Македонија е зад нас веќе половина век, за него никогаш не е доцна. Проучувањето на филмот е чин на задоволство, кое нуди најнеочекувани откритија, и тоа никој не може да ви го одземе. Нему можеме секогаш да му се вратиме и страшно да му се посветиме, под услов да му останеме верни и доследни и да не се залажуваме со можноста дека моментот кога ќе дојдеме до драгоцените сознанија може до бесконечност да се одлага.

Би било недозволено претенциозно и нереално да се очекува дека овие страници можат да отворат некој процес што ќе нè доведе до одговорите



Кадар од филмот „Иван Грозни“ (Сергеј Ејзенштејн)

на некои сложени прашања, кои, и кога се чини дека се точни, бргу застаруваат. Дали добиените теоретски сознанија ќе го продлабочат доживувањето на филмот, кој, пред да дојдеме до тие сознанија, нè возбудил од сосема наивни причини и родил во срцето неописливо голема радост?

Овие дилеми не ќе нè спречат да се потсетиме на некои познати и омилени синтагми. На синтагмата дека познавањето на механизмите што го создаваат уметничкото дело е состојба на духот, која носи длабока духовна сатисфакција. Таа состојба ги поставува нештата на свое место, па во нив можеме да гледаме со јасност, која, по цена да ја изгубиме наивноста на првото доживување, ги осветлува фактите целосно и безмилосно. Тие ни се откриваат не само во својата целокупност, туку и во својата заемност со светот што ги опкружува.

Но, гледачот што ја проучува природата на филмот не треба да се плаши дека од спектарот на своето доживување ќе го избрише флуидот на непосредното искуство. Цената на стекнатата способност да го прошири видокругот на значењата, кој му го овозможува остварениот контакт со повеќе видови филмови, а не само со делото коешто, од непознати причини, му е интимно сродно, тој не ја плаќа со бришењето на субјективноста на искуството. Во спојот на сведочењето и сознанието, таквиот гледач - нè потсетува филмскиот теоретичар Дадли Ендру, го остварува Сократовиот принцип според кој животот за кој не се размислува не вреди да се живее.

Стравувањата дека рационалната природа на теоретската активност може да го деградира филмот на ниво на поим, збор или шема стануваат неосновани кога проблемот повторно ќе го вратиме на дуализмот сознание - искуство. Теоретичарот пресретливо ќе одговори на оваа дилема: поединечниот филм фрлен во хаосот на светот лесно ќе го загуби својот идентитет. Но, во моментот кога поимот на филмот ќе го прошириме од поединечно остварување на поголем број филмови или на повеќе групи филмови, можеме да очекуваме дека е воспоставена врската меѓу поединечниот филм и другите видови живот. Дури, значи, откако некоја дејност, било тоа да е уметничка творба или егзактна конструкција, ќе ја поставиме на основите на рационалните поими, можеме за неа да зборуваме како за жива алка на системот во кој рамноправно живеат филозофијата, етиката, историјата и уметноста, како впрочем и зоологијата, биологијата и астрономијата.

Нема да кажеме никаква новина ако констатираме дека секој теоретичар пристапува кон создавањето на својот систем логички, иако логиката врз која се потпира теоријата на еден Рудолф Арнхајм, во голема мера, се разликува од логиката на еден Андре Базен. Секој од теоретичарите, развивајќи ја генералната линија по која се движи неговата теоретска мисла, покрај прашањата што се во служба на големата спекулативна цел, поставува и низа потпрашања. Тие имаат навидум мала врска со значењата важни за извршувањето на задачата што си ја поставил. Па сепак, тие ограничуваат, фусноти или поттеми, во контактите на неговата идеја со авторите на друга идеја, добиваат голема комуникативна вредност. Кога Бела Балаш ја развива својата позната теорија за монтажата, тој не изостава да ги наброи, како низа поплатни вредности, деталите за реалистичката природа на кадарот, важни, меѓутоа, како граѓа за втемелување на системските основи на теоријата за реалистичката природа на уметноста на филмот, чиј автор е неговиот иден опонент, Зигфрид Кракауер. Гледани во оваа перспектива, теориите на филмот, колку и на прв поглед да ни се чинат различни, па и спротивставени, личат на еден непрекинлив, долг и, во секој случај, инспиративен дијалог во кој маргинализираните тези, во нечија аргументација, добиваат сила на идеен двигател на новата теорија, а вистините поредени како заштитник на бедемите на традиционалните теории се повлекуваат во позиција на бессилни идејни агенции.

Нашите обиди на страниците на *Кинопис* да ги претставиме континуитетот и развојот на теоретската мисла во изминатите осумдесетина години нема да ги опфатат фрагментарните прашања на кои историјата на теоријата на филмот се оглушувала, иако во годините кога тие ги интригирале своите современици и ги провоцирале нивните одговори, секако имале своја интелектуална привлечност.

Во изборот на авторите и текстовите што ќе им ги претставиме на нашите читатели, ќе се води сметка да остане зачувана заедничката нишка на идеите, кои во еден период можат да си противречат, а во друг да се помират, или силата на нивната аргументација од офанзивен да добие дефанзивен карактер. Во исто време, теоретските огледи што ќе ги презентираме ја имаат зачувано онаа кохезиона сила што ни овозможува да извршиме споредби меѓу нив, да ги побараме антитезите, но и можностите за синтеза на спротивставените идеи. За да го постигнеме ова, во нашиот избор ќе бидат вклучени автори и текстови во кои, покрај разликите, ќе најдат место и поголем број слични проблеми, кои ја задржаа својата актуелност од годините кога беа пласирани, во почетокот на дваесеттите години од минатиот век.

Првите анализи за филмот, направени пред да се појават големите теоретски системи, не можат да се класифицираат како теоретски прилози. Тие во најголем број случаи се појавија меѓу младите филмофили како одбранбен рефлекс, како настојување на новиот медиум да му се обезбеди подостојно место во вредносната хиерархија на современата култура. Филмот покрај другите уметности се развиваше мошне динамично и храбро. Тој, и покрај отпорите на академските умови, почна да го менува погледот на културата врз структурата и променливоста на фактите, врз актуелната социолошка констелација и врз историјата. Но хроничарите, кои се обидуваа да ги објаснат и протолкуваат овие влијанија, наидуваа на тешкотии кога ќе се обидеа

Ејзенштејн на снимањето на филмот „Да живее Мексико“



да го раздвојат светот на филмот од светот на настаните што тој ги регистрира. Тешкотиите беа уште поизраени кога требаше да се постави дистинкција меѓу стварноста на новиот медиум и стварноста на традиционалните и авторитетни уметности. Па сепак, луѓето што почувствуваа љубов за филмот не можеа инстинктивно да не го посакаа неговото осамостојување од другите медиуми и да не ги побараат разликите во рецептирањето на неговите пораки од рецепцијата на светот на класичните уметности. Првиот теоретски рефлекс, ако така може да се каже, се манифестира во желбата на некои интелектуалци филмот да го ослободат од робувањето на некои феномени што публиката ги идентификува како негова природа. Од феноменот на реализмот на екранот, на пример. Тие останаа упорни во настојувањата да им обезбедат трајност на неговите визији, кои, како што тоа се случува во секоја уметност, настанаа откако хаосот на светот доби на екранот своја независна структура.

Најголеми ентузијастички промовирањето на филмот како нова уметност, која не нè плени само поради иновантноста и атрактивноста на своите изразни средства, туку и поради способноста да ги апсорбира и вредностите на традиционалните уметности, беа Французите. Ричото Канудо, за кого се вели дека е „таткото на теоријата на филмот“, ја воведува синтагмата „седма уметност“, а Луј Делик, еден од апологетите на филмското авангардно движење, ја лансира идејата за „фотогеничност“, својство што ѝ е природено само на уметноста на подвижните слики, кои само со едно движење мигновено го преобразуваат и човечкото лице и светот на кој тој му припаѓа. Меѓу експонентите на француската авангарда се вбројуваат и голем број режисери, кои во своите инспиративни теоретски текстови страшно ја бранат уметноста на филмот од поистоветувањето на нејзините изразни средства со постулатите на театарот, на пример, кој во пионерскиот период на експанзијата на новиот медиум врз неговите експерименти вршеше некој вид интелектуална

Ејзенштејн на снимањето на филмот „Иван Грозни“



Кадар од филмот „Децата на рајот“ (Марсел Карне)



контрола. Абел Ганс, Жермен Дилак и Жан Епстен воодушевено пишуваа за филмската слика како за „состојба на душата“, која се ослободува од материјалноста и станува визија на „чудесноста, магијата, натприродноста и сонот“. Крупниот план во оваа состојба на еуфорија се именува како „монолог на едно издвоено лице“, за фабулата се бара замена во оркестрацијата на обличите, линиите и светлината, која од филмот прави „музика на сликите“.

Оваа поетичка теорија на филмот, заедно со научните системи од 20-тите и 30-тите години, кои ќе ѝ дадат исклучително голем замав на теоријата на филмот, ѝ припаѓа на формативната традиција. Таа во своите перспективи го вклучува и движењето на германскиот експресионизам, кој доби најголем замав на крајот од втората и почетокот на третата деценија од минатиот век. Експресионизмот е, несомнено, една од доктрините што најинтимно ги одразува идеите и преокупациите на интелектуалните слоеви. Затоа е нормално



да се очекува дека тој ќе даде најавторитетни толкувачи на неговата поезија. Но, парадоксално, експресионизмот немал свои теоретичари.

Поинаков е, меѓутоа, случајот со руската монтажна школа, во која покрај појавата на ремек-делата од форматот на КРСТОСУВАЧОТ ПОТЕМКИН; МАЈКА; ЗЕМЈА или ЧОВЕКОТ СО КАМЕРА, се разви и единствена теоретска школа на чие чело се најдоа имињата на Сергеј Ејзенштејн, Лев Кулешов, Всеволод Пудовкин или Сига Вертов. За концепциската разноликост и широчина на оваа школа, која не губи многу од својата естетичка актуелност ни денес, не треба да се зборува како за монолитно учење и како за визија што ги опфаќа сите погледи на нејзините протагонисти и сите нивни идеи. Длабоко до средината на 30-тите години кога секое индивидуално интонирано учење се прогласуваше како идеолошки ерес, во неа се разгоруваа мошне полемични и плодни расправи. Дури ни на естетичкото божество, како што се нарекуваше

монтажата, не се гледаше од исти идејни позиции и низ иста идејна диоптрија, иако речиси сите прашања што се однесуваат на естетиката, психологијата и влијанието на филмот се поврзуваа со поетичката, интелектуалната или метафоричката вредност на ова изразно средство.

Меѓу теоретичарите што ѝ припаѓаат на формативната традиција свое истакнато место зазема Британецот Џон Гирсон. Тој децидно ѝ се противеше на естетиката „настаната во вакуум“, и идеите што ѝ се иманентни ги бараше во нивниот социјален, историски и филозофски контекст. Ендрју Тудор ќе забележи дека Гирсон „стана првиот голем експонент на општествено мотивираната теорија на филмот“. Неговиот афоризам по повод агресивниот естетизизам на подоцнежниот Џозеф фон Стернберг, „кога режисерот ќе умре, тој преминува во фотограф“, стана синоним за судбината на уметноста и теоријата, која се обликува во апстрактен простор.

Меѓу големите претставници на формативната школа, кои заземаат челни позиции во историјата на теоријата на филмот, секогаш се истакнуваат имињата на големите систематизатори, Рудолф Арнхајм и Бела Балаш. Иако и Рудолф Арнхајм продолжува да ги развива големите естетички системи што зад себе ги остави Ејзенштејн, тој има посебни заслуги во проучувањето на психолошките фактори, кои ја обликуваат визијата на филмот. Во прочуената книга *Филмот како уметност*, покрај анализата на кадрот, Арнхајм доаѓа до заклучок дека филмската глетка претставува „антинатуралистички феномен“. Таа ги активира механизмите на перцепција во еден правец во кој насликаниот свет доживува длабока трансформација. Сите „средства на ограничување“, какви што се: рамната површина на екранот, за која добиваме илузија дека е тридимензионален простор, осветлувањето, оддалеченоста на камерата од објектот, како и отсуството на просторно-временскиот континуитет, добиваат својства на „средства за обликување“.

Бела Балаш беше еден од првите и најупорни теоретичари што ги разработуваа филмските изразни средства и укажуваа на нивната медиумска и естетичка специфичност. Под влијанието на руската монтажна школа, тој сè почесто го подвлекува значењето на монтажата, која на филмот му обезбедува просторно-временски континуитет и овозможува асоцијации на идеите, сеедно дали тие имаат метафоричка, интелектуална или поетска вредност. Нему не му беше туѓа ни идејата што подоцна многу ќе се експлоатира околу тоа дека монтажната постапка е можна без употребата на рез, односно дека до „промената на кадарот може да се дојде без монтажни ножички“. Сепак, Балаш во своите написи, од кои најголемиот број се објавени во неговата прочуена книга *Филмска култура, филозофија на филмската уметност*, посебно ја нагласува улогата на крупниот план. Крупниот план — вели големиот унгарски теоретичар — „ја продлабочува сликата на животот“ и ни овозможува да го „видиме она што со голо око не може да се види“. Иако неговите текстови и денес можат да служат како буквар за учење на филмскиот јазик, Балаш не се задоволувал само со нотирањето на неговите специфики и со воведувањето на неупатените во тајните на филмските форми. Неговата голема цел се состоеше во унапредувањето на уметноста на филмот, па отаде и неговите укажувања на драмските можности на одредени сужеа, кои по периодот на немиот филм често стануваа плен на конструкции за кои не може секогаш да се каже дека ѝ соодветствуваат на природата на новата уметност.

Естетиката на реализмот наоѓаше свој простор за дејствување и дијалог со својот теоретски опонент — формативната естетика, на секој нејзин идеен свиок и со секој нејзин огранок. Неговите највлијателни претставници, Французинот Андре Базен и Германецот во емиграција во Америка, Зигфрид Кракауер, ја прифаќаа како дел од своето учење реалистичката фактура на кадарот, што како природен рефлекс на својата естетика ја поддржуваше тео-

ријата на руската монтажна школа. Но, во своите теоретски текстови тие како од ерес бегаше од естетиката ставена во контекст на моралните и социјалните анализи, која ја бранеше Ејзенштејн. Тие на ист начин стоеја и зад идеите во теориите на Балаш или Арнхајм кога во нив наоѓаа потврда за своите уверувања дека реалистичката природа на кадарот е првиот чекор што треба да се направи кога се истражува уметничкиот карактер на новата уметност.

Иако различни и по својот стил, и по начинот на мислење, Базен и Кракауер имаат заедничка појдовна точка не само во објаснувањето на стварноста на медиумот како феномен што егзистира надвор од неговиот општествен контекст, туку и како уметност чијашто основа е сродноста на фотографијата со нејзиниот модел од реалноста. Во својата позната студија *Природата на филмот*, која изврши извонредно големо влијание меѓу критичарите и теоретичарите во англосаксонските земји, Кракауер стои цврсто зад становиштето дека природата на фотографијата се состои во точното откривање и одразување на стварноста. Фотографијата има „леgitимно право на првенство меѓу останатите фактори“, какви што се монтажата, осветлувањето, звукот или играта на актерите, и „таа останува решавачки фактор за создавање



Кадар од
филмот
„Крстосувачот
Потемкин“
(Сергеј
Ејзенштејн)

на филмската содржина“. Оттаму произлегува и тезата дека и филмот и фотографијата подеднакво се стремат неизменетата стварност да ја присвојат за свои уметнички цели. Од ова произлегува дека реализмот, кој во теориите на приврзаниците на формативната естетика е деградиран на имитација на стварноста, е единственото мерило на естетичките вредности на филмот. Но тезата дека фотографијата ја открива суштината на стварноста, на извесен начин, ја демантира самиот Кракауер додавајќи во самото образложение дека авторот што стои зад фотографскиот апарат, односно зад камерата, може и самиот да посредува во пренесувањето на илузијата на стварноста.

На есеистичките текстови на Андре Базен се укажува како на богат извор на аргументи со кои убедливо и страшно се брани тезата за реалистичката природа на филмот. Неговите докази, според уверувањата на поголем број критичари, се подеднакво цврсто фундирани во теоретските начела на реалистичката естетика, и подеднакво сугестивни како што се сугестивни и анализите на Сергеј Ејзенштејн, засновани врз поетичките принципи на монтажата, кои како волшебник ги извлекува од утробата на сите уметности. Гласот на Базен, во периодот од 1945 до 1950 година, добиваше призив на анатема фрлена врз учењата на авангардата, врз поетската функција на крупниот план, експресионизмот и монтажната школа. Популарноста на неговото учење се совпаѓа со периодот кога италијанскиот неореализам, на чии постулати Базен секогаш се повикува и ги претпочита пред делата снимени во богато опремените студија, ги достигнува своите ѕвездени мигови. Тој со аргументи, извлечени од структурата на филмските дела над која будно бдееше и на која се сеќаваше до последната подробност, го застапуваше сфаќањето за онтолошката припадност на филмот на фотографијата, која е непосредно сведоштво на сетилната стварност. Едно од омилените изразни средства што го фалеше во анализата на делата на Орсон Велс, Жан Реноар и Вилијам Вајлер беше длабинскиот кадар, кој на гледачот му обезбедува перцептивна слобода и потсилена психичка активност.

По згаснувањето на интересот за тезите на Базен, кој се совпадна и со намалениот ентузијам на италијанскиот неореализам, во 60-тите години од минатиот век се појавува едно ново движење, *теоријата на авторот*, или како што според еден прочуен текст на Франсоа Трифо, во кој младиот уметник зборува за авторовата политика, некои негови истомисленици го нарекуваат *политика на авторот*. Иако оваа теорија се развиваше без некоја јасно дефинирана програмска концепција, критичарите што се сметаа за нејзини приврзаници сакаа со својот полемички став да се дистанцираат од традиционалистичката критика. Интересно е дека во Британија отпорот спрема традиционализмот се манифестира во недовербата што младите критичари ја имаат спрема американскиот филм. Во Франција, пак, соработниците на прочуеното списание *Каје ди синема* ги откриваат во нова светлина Холивуд и неговите автори што се во сенката на големите имиња на европскиот филм. Една од спецификите на теоријата на авторот се состои во тоа што наклоноста спрема некој режисер зависеше од афинитетите и интуицијата на критичарот, или на групата што се формира околу него. Оваа теорија се одржа и нејзините консеквенции можат да се забележат во критичките анализи на голем број актуелни критичари како што се: Џефри Новел-Смит, Ендрју Серис, Мишел Мурле. Со *теоријата на авторот* не завршува развојот на теоретската мисла. По неа, како нејзини ограноци, се појавија школите на структурализмот, кој ги влече корените од филозофската школа на руските формалисти во 20-тите години на минатиот век, како и постмодернистите, кои сè уште ги поставуваат програмските рамки на своите теоретски проучувања. Задачата што ја започнаа Луј Делик, Сергеј Ејзенштејн или Андре Базен ни оддалеку не е завршена. □

ВЕСНА МАСЛОВАРИЌ

ФИЛМСКИТЕ ПРЕГЛЕДИ – НЕОДМИНЛИВИ ВИЗУЕЛНИ ДОКУМЕНТИ ЗА ПОВОЕНАТА МАКЕДОНСКА ИСТОРИЈА

*(ЗА РЕЗУЛТАТИТЕ ОД ПОВЕЌЕГОДИШНИОТ ПРОЕКТ НА
ИСТРАЖУВАЊЕ, ИДЕНТИФИКАСИЈА, СИСТЕМАТИЗИРАЊЕ
И ЗАШТИТА НА МАКЕДОНСКИТЕ ФИЛМСКИ ЖУРНАЛИ
'ФИЛМСКИ ПРЕГЛЕДИ', 1947-1951 ГОДИНА)*

Во рамките на една историска ретроспекција, 20 век се разликува од сите останати по тоа што тој, покрај од хроничарите и традиционалните историчари, ќе остане забележан и како век документиран со визуелен запис на подвижните слики, преку филмскиот, а подоцна и преку телевизискиот меди-



Филмски преглед бр.2/1947

ум. Филмската лента е најстар, а засега е потврдено дека е воедно и најтраен носач на „живата или подвижната слика“. Од друга страна, филмот како медиум, по својата можност да апсорбира и емитува факти, да посредува со реалноста, веќе одамна се здоби и се потврди со својата културна, уметничка, сознајна, научна и историска вредност.

И покрај постоењето на контроверзни тези за можноста за манипулација и субјективизам во случаи кога документарниот филмски запис би се користел како единствен историски извор за одреден историски настан, сепак, документарниот филм поседува непобитна сопствена изворност и автентичност. Значи, потребно е да се поседува еден критички однос спрема односниот документарен запис, да се имаат предвид историските настани и паралелно да се користат традиционалните извори. Во таков случај, филмот е исклучителен индикатор за воспоставување на релевантни заклучоци.

Во овој контекст ќе стане збор за родот на филмови што поседува најверодостојни и автентични визуелни записи. Тоа, во последно време како филмска продукција, е сè повеќе подзаборавената форма на информативен документарен филмски запис — **филмскиот журнал** или **филмски преглед**.

Инаку, за филмскиот журнал, како еден од родовите со кои, воедно, започнува и самата кинематографија, за неговиот еволутивен развој и значење во светски рамки е пишувано и во друга пригода („На прагот на заборавот“, В. Масловариќ, Кинопис 8 (5), 1993 година). Впрочем, во текот на 20 век, нашите простори доста често, а особено во определени периоди (на војни), биле и интензивно забележувани токму преку филмските записи, преку прилозите на филмските журнари (сè до завршувањето на Втората светска војна, главно, на странски сниматели). Во однос на рецепцијата на публиката кај нас, веќе од 30-тите години на минатиот век, филмските журнари биле дел од редов-

Филмски преглед бр.2/1947



ниот репертоар пред проекциите на играните филмови, а воедно и единствена визуелна информација за настаните во светот. И покрај нивната идеолошка и пропагандна конотација и агитација што ја извршувале, со една историска дистанца, тие несомнено ги отсликуваат настаните со сета своја дневно-политичка актуелност или едноставно, ги отсликуваат настаните и времето од кој и да е поединечен период. Колку за илустрацијата, на нашите простори, ако се земе периодот од пред Втората светска војна, па до по-ослободувањето (1936-1946), во нашите киносали се прикажувале француски и англо-американски киножурнали, потоа германски, бугарски, па советски, сè до започнувањето на снимање и прикажување на бившојугословенскиот филмски журнал на „Звезда филм“, кој подоцна (во 1951 година) прераснува во „Филмске новости“. Дотолку повеќе, овие филмски стории, со време, стануваат исклучителен траен извор во хронолошките навраќања, истражувања или, едноставно, запознавања.

По завршувањето на Втората светска војна, во рамките на Народна Република Македонија, далека се етаблираат сите форми на државното и општествено уредување, вклучително и во областа на кинематографијата.

Со уредба на Владата на НР Македонија (2 јули 1947 год.) се основа Комисија за кинематографија, а непосредно потоа со решение на Владата на НРМ — и претпријатието за „производња на филмови“ - „Вардар филм“ — Скопје (21 август 1947 год.).

Во годината на своето основање, „Вардар филм“ своите први филмски реализации ги започнува со продукција на два броја на филмски журнаи, под името „Филмски прегледи“. Продукцијата на оваа едиција на филмски журнаи се одвива до 1951 година, до кога се произведени вкупно 27 журнаи. Тоа се првите документарни филмски записи, кои се прикажувани на македонски јазик, а прикажувани се и во другите републики на поранешна Југославија, синхронизирани на српскохрватски јазик.

Сега, повеќе од половина столетие подоцна, поседувањето на овие филмски записи (на оние броеви што се пронајдени и сочувани) е од исклучително значење. И покрај нивната режимско-политичка обоеност, снимени за потребите на дневната политика, и покрај нивната агитаторска и пропагандна функција, со која, во тоа време, на позитивистички начин го концентрирале својот патос како повик за консолидација на нацијата, тие, како што одминува времето, се утврдуваат како визуелен документ за еден одреден период од извонредно значење и со трајна вредност.

Имајќи предвид дека се составени од повеќе стории во еден број, тие ги отсликуваат речиси сите сфери од тековниот развој и изградбата на повоена Македонија, како на пример, започнување со изградба на индустриски и други стопански објекти или, пак, нивно пуштање во употреба, одбележување на национални празници и други пригодни јубилеи, како и теми од областа на културата, образованието или, пак, општи теми од секојдневното живеење.

Од друга страна, збирката на македонскиот филмски журнал „Филмски преглед“ (1947-1951) е значајна и поради фактот што со сториите, прилозите од овој журнал, цела една плејада од македонски филмски работници (режисери и сниматели), во тоа време пионери, а сега доајени на македонскиот филм, ја започнуваат својата кинематографска дејност: Трајче Попов, Кочо Недков, Киро Билбиловски, Љубе Петковски, Бранко Михајловски, Мишо Самоиловски и други. На некои од нив ова им била прва, а не ретко и единствена школа за подоцнежните посложени филмски активности.

Токму поради нивното исклучително значење, во Кинотеката на Македонија во изминатиов период се реализираше повеќегодишниот истражувачки проект за нивно откривање, идентификација и систематизирање, како и преземање мерки на репарација и трајна заштита на оваа прва едиција на тековното следење на настаните во Република Македонија, во периодот на етаблирање на организираната кинематографија.

Со поактивно ангажирање, реализацијата на овој проект започна во текот на 1996 година, кога беше констатирана затекнатата фактичка состојба и се премина на истражувања на примарните извори (филмовите). Инаку, во филмолошките истражувања секогаш филмскиот запис е примарен извор на релевантни факти за содржината, креаторите, техничките податоци итн.



Имајќи го предвид фактот дека при првичните истражувања се констатира дека во Кинотеката сме имале на располагање само еден дел од оваа збирка (поточно, помалку од половина од филмовите што припаѓаат на оваа колекција), за време на истражувањето, паралелно, се користеа и секундарните извори, односно пишуваните документи и останата придружна граѓа. Поради специфичноста на филмските материјали, на филмските прегледи, кои се составени од 4-5, а некогаш и од 6 одделни прилози (стории), на кои требаше да им се одреди припадноста кон автентичниот запис, понекогаш се случуваше тоа да потсетува на ребусна загатка или Рубикова коцка за сложување. Некои од прилозите немаа насловен телоп, а од некои од прилозите, истите секвенци биле користени и во некои од документарните филмови од тој период (ПО ДОЛИНАТА НА ВАРДАР, 1950, во режија на Трајче Попов, ПЕТ ГОДИНИ НРМ, 1950, во режија на Киро Билбиловски и др.), како и во прилозите испраќани за едицијата на филмскиот журнал на „Звезда филм“ („Филмске новости“) во Белград.

До тој период, во Кинотеката на Македонија, фактичката состојба во врска со „Филмските прегледи“ беше: од вкупно 27 броја, беа идентификувани, рекогносцирани и обработени **само 8 броја на позитив-тон копии** (од нив 3 „прегледи“ со српскохрватска синхронизација), како и **5 работни копии** (нецелосни, без тонски запис). Значи, се работи за следниве броеви на позитив-тон копии: број 3/1948, број 5/1948, број 13/1949 (само втора ролна), број 18/1950, број 19/1950, број 21/1950, број 25/1950 и број 27/1951. Дотолку повеќе, состојбата беше алармантна и поради фактот што четири броја од овие осум беа на (автентичната) **запалива филмска лента** (бровите 3, 5, 21 и 25). Од работните копии ги имавме: број 4/1948, број 7/1948, број 10/1949, број 17/1950 и број 20/1950. Тоа беше сè што имавме на располагање и истите тие беа (нецелосно) обработени (каталогизирани) според стандардната примарна кинотечна постапка. Притоа, на неколку броја им беше измешана припадноста на историите (прилозите) кон броевите (кон одредениот филмски наслов како целина).

Во 1995/1996 година, од тогашните депоа на Кинотеката, сместени во несоодветни услови во Куршумли-ан, поради што беше извршена и селидбата во новодобиените депоа во објектот на комплексот Бардовски Конаци, беа донесени околу 4 000 кутии филмски материјал. Од овие филмови, примарно беа селектирани околу **600 кутии (ролни) филмски материјал**. Овој материјал уште во далечните 80-ти години биле депонирани во Кинотеката, а се воделе како „остатоци“ („рестлови“) и „документација“. Рѓосаните кутии беа голем предизвик и потфат за љубопитниот филмски архивист и истражувач (филмолог)! По примарниот преглед (инспекција) и попис од страна на стручните лица во техничкото одделение (одделување на лентите на запаливи материјали, на позитиви, негативи, ленти само со слика и ленти со тон), се премина на примарното рекогносцирање.

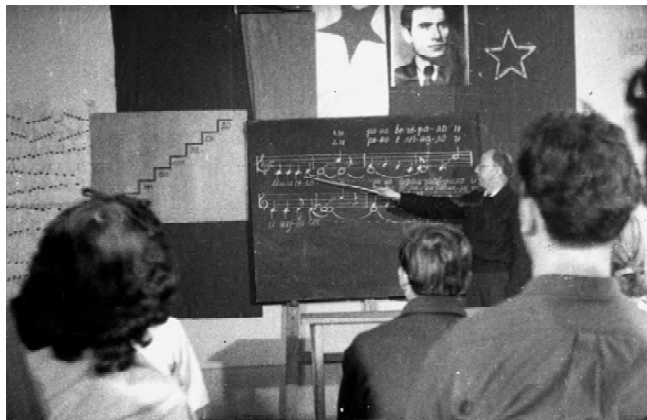
Токму во тоа време се зафатив со овој предизвик. Велам предизвик, затоа што при прегледот на овие материјали, за голем број од нив не постоеше насловна (воведна) шпица (дури некои беа и без никаков наслов). Тоа беа различни визуелни истории, различни тонски материјали, некои беа само исечоци од филмови (односно извадоци), еден огромен број настани и материјали од тоа време. Впрочем, постоеја и филмски прегледи каде што како компилациски целини беа поместени кадри од претходно снимени и измонтирани пригодни настани, а некои од тие секвенци или извадоци биле испраќани и за филмскиот журнал на „Звезда филм“ (подоцнежните „Филмске новости“) во Белград. Можеби најголемата тешкотија со која се соочив беше фактот што никаде не постоеше регуларна евиденција, извештај или попис за тоа која историја или настан припаѓа на одредениот филмски преглед.

Се разбира, во таков случај се искористија секундарните извори — богатиот фонд од пишувана граѓа на Комисијата за кинематографија при Владата на НРМ (гранични години 1946-1962), документите од „Вардар филм“, *Филмолошката библиографија* (1944-1954), од Илинденка Петрушева, во издание на Кинотеката на Македонија, како и друга придружна документација според која се компарираа податоците и изворите. Беа прегледани 9 големи архивски кутии со архивска пишувана документација (преземени од Архивот на Македонија), меѓу кои бројни билтени на (сојузниот) Комитет за кинематографија при Владата на ФНРЈ, *Билтен* на Комисијата за кинематографија при Владата на НРМ (кој започнува да излегува во 1948 година), потем извештаи, записници, преписка, како и сите достапни извадоци од печатот од тоа време. Исто така, беа прегледани и истражени и личните фондови на нашите филмски пионери, зачетници на организираната македонска кинематографија, кои главно својата професионална активност ја имаат започнато токму со овие прилози (во тоа време наречени „випусци“).

По овие подготовки и истражувања, се констатира дека за два броја не можеше да се дојде до никакви податоци (броевите 22/1950 и 24/1950), што значи дека не постои филмски запис, а во останатата документација не можеше да се дојде до податок за тоа кои стории припаѓале на овие филмски прегледи. Од друга страна, пак, за Филмскиот преглед број 16/1949-1950 не се пронајде филмска лента како примарен извор, а беа пронајдени само информации за насловите на прилозите од пишуваната документација од фондот на Комисијата за кинематографија (кутија 7/67). Инаку, сите филмски прегледи беа компарирани и со *Филмолошката библиографија*, со насловите и содржината од печатот од тоа време.

Во ова, навистина, макотрпно истражување, идентификација и преглед на бројните визуелни записи одделно (т.н. „само слика“), како и на тонските записи одделно (тонски запис на филмска лента), на позитиви, на негативи итн., ја имав сесрдната помош од нашиот колега Киро Велков, виш филмски техничар. Сета оваа работа, овој процес по малку наликуваше на редување на некој антички мозаик, но се дојде до констатација дека дури **9 филмски прегледи**, кои се открија како негатив-слика и негатив-тон, соодветствуваат на најавната шпица, на одјавната шпица, на насловите и содржините, дури и на видот (визуелниот изглед) на самите телопи од шпицата (бидејќи за секој нов број телопите се дизајнирале одделно). Тоа се **новооткриените филмски прегледи**: број 2/1948, број 6/1948, број 8/1948, број 9/1949, број 11/1949, број 12/1949, број 15/1949, број 17/1950 и број 23/1950. Исто така, во овој процес се идентификуваа и други стории (прилози), како и звучни записи (тонови), од оние што се пронајдоа, со кои се докомплетираа оние филмски прегледи каде што недостасуваа (тука, пред сè, се мисли на погореспомнатите 5 наслови како работни копии).

Со ова, збирката (колекцијата) на најраните македонски филмски прегледи, барем на сето она што беше на располагање и во состојба да се комплетира, можеше да се испрати во лабораториска постапка на реставрација, заштита и целосно лабораториско процесирање. Така, кон крајот на 2000 година и во почетокот на 2001 година, поради познатиот факт дека во Р Македонија не постои филмска лабораторија, во лабораторијата во Софија беа однесени повеќе од 100 ролни со најразлични материјали (запаливи и незапаливи филмски материјали, негативи, позитиви, слика и тон), кои претходно беа педантно сигнирани и систематизирани. Повторно, во соработка со колегите од нашата Кинотека, беа изработени нови филмски копии за сите 23 броеви од *Филмските прегледи* во должина од **7 440 метри**. Имајќи го предвид нивното сегашно и идно значење, заради нивна непосредна достапност до секој индивидуален истражувач (полесно префрлување на VHS касети), до



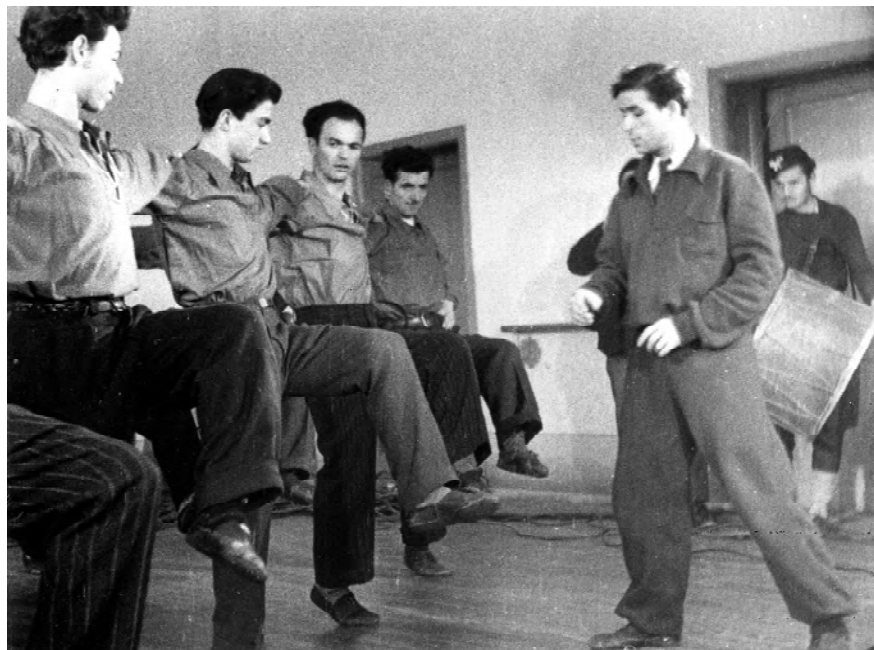
телевизискиот медиум (а впрочем и поради можностите за нивна идна дигитализација), овие филмски материјали беа и професионално телекенирани (преснимени на лента за телевизиска репродукција), така што сега тие се на располагање и во форма на БЕТА касети во траење од **260-минутен запис**. Со тоа, целосната колекција стана достапна за сите можни истражувања и побарувања (во едукативни, историско-социолошки, културолошки цели и други прикажувања).

Што претставуваат овие материјали коишто **за прв пат по многу**

Филмски преглед
бр.17/1950

децении можат одново да се видат? Пред сè, би навела некои примери за илустрација; тоа се автентичните национални фолклорни игри, кои се играат по повод одбележувањето на 11 Октомври во Битола и во Штип (број 2/1948), потоа во бројот 6/1948, 44 кадри се однесуваат на „III републикански“ физкултурен слет, кој се одржува на „20 јуни 1948 — денот на младоста“. Со горен ракурс и швенк на камерата од Офицерскиот дом кон Народната банка, постои кадар снимен од Ристиќевата палата во кој се одвива дефиле на учесниците на слетот. На почетокот на Камениот мост се забележуваат статуи (во денешно време непостојни). Во придружниот наративен говор се вели: „Парадата ја прима претседателот на Владата на НРМ, Лазар Колишевски“. Следуваат кадри од Градскиот стадион во Скопје. Со паралелна монтажа се прикажува дел од програмата на слетот и од публиката. Потем следуваат други стории од истиот филмски преглед; започнувањето со изградба на хидроцентралите во Маврово, со учество на доброволни младински работни акции (32 бригади, меѓу кои и бригадири од Пиринска Македонија), како и пуштањето на првата пионерска пруга од Градскиот парк, при што денешната кафеана „Езерце“ се градела и била појдовна железничка станица; по повод пуштањето во употреба на пионерската пруга, се одржува митинг, на кој зборува Васка Дуганова, член на Месниот комитет на КПМ. Филмскиот преглед завршува со прилогот за активностите на младите моделари и едриличари (26 кадри); изработка на макети на едрилици, кои, во екстериер, на спортски аеродром се испробуваат. Исклучително интересен е, на пример, Филмскиот преглед број 11/1949 бидејќи претставува една целина, а е посветен на прославата на првوماјските празници, вклучувајќи ја и целосната првوماјска парада одржана во Скопје, 1949 година. Во 253 кадри е прикажан центарот на Скопје, од она старо Скопје, неразумното од земјотресот, кое помладите генерации не го познаваат, потоа Камениот мост со скулптурите на почетокот (влезот) на мостот, свечената бина наспроти стариот Офицерски дом со сето партиско и државно раководство: Лазар Колишевски, Вера Ацева, Богоја Фотев, Благоја Талевски, Борка Талевски-Лилјакот, Видое Смилевски-Бато и други. Она што не е вообичаено, учесниците на парадата се движат од Камениот мост, преку плоштадот, во правец кон улицата, во тоа време, „Маршал Тито“. На парадата дефилираат, на украсени и натпишани камиони со транспаренти и во нивна придружба, членови на колективите од речиси сите стопански (индустриски, рударски и земјоделски) субјекти, кои се основале во првите повоени години: Оловен рудник — Злетово, Рудници за хром — Радуша, брана „Зрновка“, „Македонка“ — фабрика за свила, Тутунова фабрика — Скопје, градежните претпријатија: „Железник“, „Пелагонија“, „Бетон“.

Учесниците на парадата носат транспаренти од кои можат да се следат некои информативни и статистички податоци: *Од ослободувањето се електрифицирани 14 градови и преку 34 села!* Потоа следува дефилирање на вработени во образованието и културата. Во овој контекст, следува транспарент: *Културата и уметноста се своина на народот!* Во општ план, на камион е поставена импровизирана театарска (балетска) сцена, а на врвот е Натка Пенушлиска, еден од доајените на балетската уметност. Следуваат транспаренти: *Преку сцената, во служба на нашата социјалистичка татковина, па Претстави 174, публика 74.034.* Следуваат филмските работници со транспарент *Од сите уметности за нас е најважен филмот — Ленин!* Потоа продолжува дефилирањето на припадници на селската популација (на камиони) со нагледно изведување на нивните активности, импровизирани насади со памук, импровизирано бачило. Еве и еден нивни транспарент: *712 селски работни задруги со 47.475 домакинства и 251.304 хектари земја е гаранција за брзото и успешното преобразување на нашето село.* Парадата завршува со дефиле на младината и на припадниците на националностите, сплотени во Народниот фронт. Понатаму, филмскиот преглед продолжува со други активности по повод празникот: народен панаѓур во Градскиот парк, отворање на изложба на уметнички слики и скулптури, при што во наративниот текст се вели: *Друштвото на художници, во картинената галерија, ја отвори својата четврта изложба*, како и кадри од првوماјскиот излет и веселба во рекреативниот центар „Сарај“. Не помалку интересен и, се разбира, потресен е и третиот прилог од Филмскиот преглед број 12/1949 година. Се работи за регистрирање на историскиот настан — одржувањето „протестен митинг против монархо-фашистичкиот злочин“. Всушност, се работи за одржување на комеморативен собир, а воедно и протестен митинг на плоштадот „Маршал Тито“ во Скопје, по повод убиството на тројца припадници на Југословенската армија на границата со Грција, близу селото Скочивир, Битолско (воедно уште четворица биле повредени). Во придружниот наративен текст уште се вели: „Дури клеветниците од Исток не обвинуваат за измена на демократијата, во исто време,



Филмски
преглед бр.17/
1950

слугите на империјалистите, грчките монархофашисти, ги убиваат нашите граничари, верни чувари на Социјалистичка Југославија“. Во 9 кадри е прикажан плоштадот, во општ план Народниот магазин (На-Ма), денешна Стоковна кука. На плоштадот пристигаат младинци и луѓе, кои носат транспаренти: *Бараме еднаш за секој пат да се прекине со вакви слични провокации, навреди на нашиот народ и државен интегритет; Слава на паднатите борци, чувари на нашата граница.* Со швенк на десно, еден кадар е снимен од На-Ма кон плоштадот и народот. Прилогот завршува со текстот: „Скопските граѓани го издигаат високо својот протест и бараат да се казнат извршителите на овој подол и свиреп злочин“. Исто така, за одбележување е и Филмскиот преглед 17/1950, во кој се наоѓа и прилогот за етаблирањето на Македонскиот државен фолклорен ансамбл (денешен „Танец“). Во 25 кадри е прикажана едука-

Филмски
преглед
бр.27/1951



цијата (со ноти) на членовите на „новата уметничка установа“. „Членовите се талентовани младинки и младинци, кои ги усовршуваат своите способности“. Следуваат кадри од совладувањето на игрите — ората. Потем следува придружен наративен текст: „Државниот фолклорен ансамбл ќе израсне во репрезентативно уметничко тело, кое ќе ја претставува нашата богата национална култура не само во нашата татковина, туку и во странство“. Прилогот завршува со едуцирање на членовите за народните носии, како и кадри од посетата на членовите на ансамблот на Етнографскиот музеј во Скопје.

Оваа илустрација само делумно го навестува, загатнува и презентира еномотното значење на овие визуелни записи, кои се исклучителен извор за истражување и проучување на информации од најразличен аспект и области: архитектура (старо Скопје), уметност (екстериерно споменичарство, сликарство, вајарство), историско и општествено милје (регистрање и одбележување на историски настани — Илинден, АСНОМ, политичко раководство, општествено уредување). Потоа информации за стопанството — индустријата и земјоделството (изградба и пуштање во работа на нови стопански објекти), за најразлични социолошки истражувања, за културата во поширока смисла, образованието, народните традиции, па сè до проучувањето на развојот на современиот македонски јазик (од лексиколошки аспект). Сите овие податоци **по многу децении повторно се на располагање** токму во докумен-

тарните записи на македонската едиција (збирка) на македонскиот филмски журнал „Филмски преглед“ за сите заинтересирани истражувачи.

Она што нам ни преостанува, како на филмолози и историчари на филмот, е да ги продолжиме нашите истражувања, предизвици и заложби во насока, пред сè, на откривање на оние филмски записи што сè уште недостасуваат (3 броја), како и на докомплетирање на одделни делови (тонски записи) на постојните. Дотолку повеќе, затоа што со оваа едиција нагледно и впечатливо се заокружува визуелната слика за тековните настани и развојот на Македонија во првата декада на повоеното етаблирање.□

ФИЛМОГРАФИЈА МАКЕДОНСКИ ФИЛМСКИ ПРЕГЛЕД (1947-1951, производство: Вардар филм, Скопје)

(болдираните Прегледи се новооткриени)

ФИЛМСКИ ПРЕГЛЕД бр. 1 (1947), журнал*

Сниматели: Трајче Попов; Благоја Дрнков

Содржина:

Од мочуришта до оризови полиња;
Горна Џумаја. Прослава на 9 Септември;
Во македонската книжарница;
Скопје. Изградба на 500 живеалишта;
Струмица. Белото злато на Македонија.

* Забелешка (постои само автентичен тонски запис на филм)

ФИЛМСКИ ПРЕГЛЕД бр. 2 (1947) журнал, црно-бел, стандард, 151 м., (5,09 мин)

Редактор - Јово Камберски

Содржина:

**Битола и Штип - Фестивалите на македонските народни игри и песни / снимател - Трајче Попов;
Во Штип / снимател - Мишо Стојановиќ;***

*** Забелешка (недостасуваат: Во конфекционата фабрика Прогрес; Богата жетва на ориз во првата година на петгодишниот план).**

ФИЛМСКИ ПРЕГЛЕД бр. 3 (1948) журнал, црно-бел, стандард, 333 м. (11,20 мин) Редактор: Јово Камберски

Содржина:

Скопје. Прв слет на ударниците, новаторите и рационализаторите / снимател - Благоја Дрнков;
Свети Николе - Борба против неписменоста / снимател - Љубе Петковски;
Риболов на Дојранското Езеро / снимател - Киро Билбиловски;
Скопје - Трета изложба на македонските художници / снимател - Трајче Попов;
Скопје - Процесот против шпионско-терористичката организација 'Јуџел' / снимател - Трајче Попов;
Во смучарскиот центар на Попова Шапка / снимател - Кочо Недков.

ФИЛМСКИ ПРЕГЛЕД бр. 4 (1948) журнал, црно-бел, стандард, 530 м., (18 мин.)

Редактор: Јово Камберски

Содржина:

Скопје и Битола - Избори за нови одбори на Народниот фронт / снимател - Трајче Попов;
Изградба на кооперативни домови / снимател - Киро Билбиловски;
Пролетна сеидба / сниматели - Љубе Петковски, Кочо Недков;
Меѓу најдобрите во првото тромесечие од втората планска година / снимател - Кочо Недков;
Лазарополе, културно просветна работа на село / снимател - Трајче Попов;
Нов начин на тргување / снимател - Киро Билбиловски;
Скопје, државно првенство во фудбал - Партизан - Вардар / снимател - Трајче Попов.

* Забелешка (недостасува тон)

ФИЛМСКИ ПРЕГЛЕД бр. 5 (1948)

журнал, црно-бело, стандард, 350 м., (12,04 мин.)

Редактор: Јово Камберски

Снимател: Киро Билбиловски

Содржина:

Целокупниот филмски преглед е посветен на II Конгрес на Народниот фронт на Македонија.

ФИЛМСКИ ПРЕГЛЕД бр. 6 (1948)

журнал, црно-бел, стандард, 452 м. (16,00 мин.)

Редактор: Јово Камберски

Содржина:

III Републички фискултурен слет / сниматели - Киро Билбиловски, Благоја Дрнков, Кочо Недков;
Изградба на хидроцентралите во Маврово / снимател - Кочо Недков;
Прва пионерска пруга во НР Македонија / снимател - Бранко Михајловски;
Кај нашите млади моделири и едриличари / снимател - Кочо Недков.

ФИЛМСКИ ПРЕГЛЕД бр. 7 (1948)

журнал, црно-бел, стандард, 335 м. (11,22 мин.)

Редактор: Јово Камберски

Содржина:

Во Металскиот завод Тито / снимател - Кочо Недков;
Низ нашите земјоделски работни задруги / снимател - Бранко Михајловски;
Акција за зголемување на производството на дрво / снимател - Кочо Недков;
Завршување на работите на хидроцентралата Маврово / снимател - Љубе Петковски;
Првенство на ФНРЈ во кајак на мирна вода / снимател - Благоја Дрнков.

ФИЛМСКИ ПРЕГЛЕД бр. 8 (1948/49)

журнал, црно-бел, стандард, 427 м., (14,29 мин.)

Редактор: Јово Камберски

Содржина:

Градежната дејност на претпријатието 'Дебарца' / снимател - Тихомир Божиновски;

Плодна научна работа во Тутуновиот институт во Прилеп / снимател - Киро Билбиловски;

Младинскиот актив при текстилната фабрика 'Кузман Јосифовски Питу' во претконгресните натпреварувања / снимател - Љубе Петковски;
Изречување на пресудата на групата на Асен Богданов / снимател - Љубе Петковски;
Во школото за применета уметност / снимател - Кочо Недков;
Во градските детски јасли / снимател - Бранко Михајловски.

* Забелешка (тон само на првите две стории)

ФИЛМСКИ ПРЕГЛЕД бр. 9 (1949)

журнал, црно-бел, стандард, 415 м., (14,09 мин.)

Редактор: Јово Камберски

Содржина:

Припреми на сеидба на памук / снимател - Кочо Недков;
Свињогојството во градското стопанство Острво / сниматели - Нико Буклевски, К. Ангелов;
Железничкиот сообраќај во Скопје / снимател - Бранко Михајловски;
Задругарите во Опатија / снимател - Љубе Петковски;
Републикански турнир на ваљци / снимател - Кочо Недков.

ФИЛМСКИ ПРЕГЛЕД бр. 10 (1949)

журнал, црно-бел, стандард, 355 м., (12,17 мин.)

Редактор: Јован Бошковски

Содржина:

Втор Конгрес на инвалидите на НРМ / снимател - Бранко Михајловски;
Регулација на река Црна / снимател - Киро Билбиловски;
Нови кадрови за нашето стопанство / снимател - Бранко Михајловски;
Пролетен републикански крос / снимател - Бранко Михајловски.

ФИЛМСКИ ПРЕГЛЕД бр. 11 (1949)

журнал, црно-бел, стандард, 485 м., (16,33 мин.)

Редактор: Јово Камберски

Содржина:

Филмскиот преглед е целосно посветен на настаните по повод прославата на 1 Мај во Скопје.

Сниматели: Трајче Попов, Киро Билбиловски, Кочо Недков, Бранко Михајловски, Љубе Петковски.

ФИЛМСКИ ПРЕГЛЕД бр. 12 (1949)
журнал, црно-бел, стандард, 440 м.,
(15,16 мин.)

Редактор: Јован Бошковски

Содржина:

ИИ Конгрес на ССМ / сниматели - Љубе Петковски, Бранко Михајловски, Кочо Недков;

Борба за исполнување на планот на дрвната индустрија / сниматели - Бранко Михајловски, Кочо Недков;

Протестен митинг против монархо-фашистичкиот злочин / снимател - Бранко Михајловски;

Електрификација на село Буково / снимател - Љубе Петковски;

Најдобриот колектив од предвојничката обука / снимател - Киро Билбиловски.

ФИЛМСКИ ПРЕГЛЕД бр. 13 (1949)
журнал, црно-бел, стандард, 375 м., (12,45 мин.)

Редактор: Јован Бошковски

Содржина:

Овој филмски преглед е реализиран по повод прослава на петгодишнината на НР Македонија.

Сниматели: Трајче Попов, Бранко Михајловски, Љубе Петковски, Кочо Недков, Нико Буклевски, Тихомир Божиновски, Кицо Силјановски.

ФИЛМСКИ ПРЕГЛЕД бр. 14 (1949)
журнал, црно-бел, стандард, 292 м., (9,54 мин.)

Редактор: Јово Камберски

Содржина:

Скопје, маршал Тито меѓу задругарите / снимател - Трајче Попов;

За извршување на годишниот план пред рокот / снимател - Благоја Дрнков;

По примерот на Алија Сиротановиќ / снимател - Благоја Дрнков.

* Забелешка (недостатсува тон)

ФИЛМСКИ ПРЕГЛЕД бр. 15 (1949)
журнал, црно-бел, стандард, 341 м.,
(11,49 мин.)

Редактор: Јово Камберски

Содржина:

Шест години од формирањето на Првата македонско-косовска бригада / снимател - Кицо Силјановски;

Се градат нови железнички пруги во нашата република / снимател - Љубе Петковски;

Есенско пошумување на голетите околу Скопје / снимател - Тихомир Божиновски;

Пет години од првиот број на *Нова Македонија* / снимател - Благоја Дрнков.

ФИЛМСКИ ПРЕГЛЕД бр. 17 (1950)
журнал, црно-бел, стандард, 380 м.,
(13,09 мин.)

Редактор: Јово Камберски

Содржина:

Во чест на изборите за пратеници во Народната скупштина - во конфекционата фабрика 'Прогрес' / снимател - Мишо Самоиловски;

Македонски државен фолклорен ансамбл / снимател - Бранко Михајловски;

Пионерски поход на Пелистер / снимател - Кицо Силјановски;

Зимско сточарење на Бистра / снимател - Кицо Силјановски.

ФИЛМСКИ ПРЕГЛЕД бр. 18 (1950)
журнал, црно-бел, стандард, 374 м., (12,15 мин.)

Редактор: Јово Камберски

Содржина:

Хидроцентралата Зрновци / снимател - Бранко Михајловски;

Работна победа на младинците од ложилницата - Скопје / снимател - Тихомир Божиновски;

Тетово, во земјоделскиот техникум / снимател - Бранко Михајловски;

Скопје, Градски куклен театар / снимател - Бранко Михајловски.

ФИЛМСКИ ПРЕГЛЕД бр. 19 (1950)

журнал, црно-бел, стандард, 330 м., (11,07 мин.)

Редактор: Јово Камберски; Редактор на првите две стории: К. Пендовски

Содржина:

Низ Битола / снимател - Кицо Силјановски;
Регрутовање на нови борци во Југословенската армија / снимател - Мишо Самоиловски;
IV Републикански фискултурен слет / сниматели - Бранко Михајловски, Тихомир Божиновски, Мишо Самоиловски;
Пионерска морнарица во Охрид / снимател - А. Ивановски.

ФИЛМСКИ ПРЕГЛЕД бр. 20 (1950)

журнал, црно-бел, стандард, 250 м., (8,34 мин.)

Режисер: Јово Камберски

Редактор: К. Пендовски

Содржина:

Во фабриката 'Алкалоид' Скопје / снимател - Мишо Самоиловски;
Изложба на локална индустрија и занаетчиство / снимател - А. Ивановски.

* Забелешка (недостасува тон).

ФИЛМСКИ ПРЕГЛЕД бр. 21 (1950)

журнал, црно-бел, стандард, 343 м., (11,38 мин.)

Редактор: Јово Камберски

Содржина:

Фабриците на работниците / снимател - Кицо Силјановски;
Воздухопловен митинг во Скопје / сниматели - Љубе Петковски, Кицо Силјановски, Мишо Самоиловски.

* Забелешка (недостасува крај)

ФИЛМСКИ ПРЕГЛЕД бр.23 (1950)

Режисер: Јово Камберски

Содржина:

Трет конгрес на Народниот фронт на Македонија / снимател - Бранко Михајловски;
'Треска' - Комбинат за дрвна индустрија /

сниматели - Славко Хорина, Васил Василевски;

Жетва на ориз / снимател - Кицо Силјановски;

Младината од село Вевчани / снимател - Мишо Самоиловски.

ФИЛМСКИ ПРЕГЛЕД бр.25 (1951)

журнал, црно-бел, стандард, 320 м., (11,05 мин.)

Изработено во лабораторијата на "Вардар филм" Скопје

Содржина:

Народна техника - Вонармиска воена вежба / сниматели - Кочо Недков, Љубе Петковски;
Здравна акција по селата / снимател - А. Ивановски;
Најмладите во игра и забава / снимател - Кочо Недков.

ФИЛМСКИ ПРЕГЛЕД бр. 26 (1951)

журнал, црно-бел, стандард, 240 м., (7,37 мин.)

Редактор: Бранко Ивановски - Гапо

Снимател: Кицо Силјановски

Содржина:

Охрид во летните дни;
Титов Велес;
Спомени од '11 Октомври' 1941 во Прилеп.

* Забелешка (недостасува тон)

ФИЛМСКИ ПРЕГЛЕД бр. 27 (1951)

журнал, црно-бел, стандард, 250 м., (8,32 мин.)

Редактори: Јово Камберски; Бранко Ивановски - Гапо

Содржина:

Еден летен ден во стопанството 'Тиквеш' / снимател - Бранко Михајловски;
I конгрес на Народна техника на Македонија / снимател-аматер - Аки Павловски.

ИГОР СТАРДЕЛОВ

LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO 2003



аеродром во Венеција, недела, 12 октомври 2003 година, нешто по 18 часот. По едночасовниот пријатен лет од Рим очекувам на лентата да се појават моите две парчиња личен багаж. По подолго чекање се појавува мојот куфер. Чекањето продолжува и како што одминува времето, тоа станува сè понеподносливо. Второто парче „личен багаж“ е кутијата со филмовите на браќата Манаки, комплетниот, во должина од 2480 метри. Другите патници си одат, лентата запира. Ужас. Филмовите ги нема. Цели два часа аеродромските служби ме шетаат од еден до друг шалтер, од една до друга врата, филмовите дефинитивно ги нема. Последна информација, останале на аеродромот во Рим, сигурно ќе дојдат со следниот авион.

Вака некако започна мојот престој во Италија на „Деновите на немиот филм“ во Сачиле. А да, ќе заборавав. Манаки пристигна во Сачиле следниот ден (понеделник) околу 14 часот. Фестивалот можеше да започне (иако тој официјално почна уште во саботата).

САЧИЛЕ 2003

Основна цел на секоја институција е нејзиното растење, напредување. Така и Фестивалот на немиот филм во Порденоне, од регионална смотра на неми комедии (во 1982 година), прерасна во една од најпрестижните светски манифестации на кои во центарот на вниманието се филмовите од првите триесетина години од неговото постоење. Тоа е, веројатно, најзначајното чествување на немиот филм, кое во текот на една седмица е епицентар на светските историчари и теоретичари на филмот, особно за периодот на немиот филм. Во тие 7 дена (пред неколку години фестивалот од Порденоне се пресели во Сачиле) можете да сретнете секого: не само историчари на филмот туку и филмски архивисти, реставратори, пасионирани колекционери и вљубени-



ци во неговиот филм, мецени, разни организатори на културни манифестации, филмски уметници, па дури и професори и студенти коишто изучуваат разни филмски дисциплини.

Уште повеќе, се остваруваат очекувањата и целта на организаторите на „Деновите“ да бидат присутни што е можно повеќе млади луѓе. Тие „млади фаци“ му донесоа на фестивалот свежа енергија, ентузијазам, полет и радикално ново приближување до филмската историја и до значењето за нејзиното истражување. Тие добиваат сè поголемо значење во воскреснувањето на неговиот филм.

Имено, иако филмот има нешто малку повеќе од 100-годишна историја зад себе, голем дел од неговото минато е веќе заборавено. Треба да се има предвид дека огромен број од филмовите снимени до 1929 година не се сочувани. Се претпоставува дека меѓу 75 и 80% од

сите негови филмови се изгубени. Сето тоа се случило пред создавањето на првиот филмски архив во средината на 30-тите години од минатиот век. Кога по Втората светска војна започнаа да се оформуваат сè повеќе национални филмски архиви, состојбите со неговиот филм и односот спрема неговото значење далеку почнуваат да се менуваат. Улогата и значењето на филмските архиви во историјата на филмската уметност стануваат сè поголеми. Веројатно, поради ова најголемиот дел од филмолозите, филмските архивисти, имаат силна сентиментална приврзаност и посветеност кон неговиот филм. Треба нешто да се загуби за да се сфати неговата вредност. Овој променет однос спрема пронаоѓањето, заштитата, чувањето и истражувањето на филмовите од неговиот период придонесе тие да добијат статус на значаен сегмент од културното наследство на секоја земја поодделно, како и на целокупната цивилизација. Покрај тоа, неговиот филм претставува дел од филмската историја, период кога се раѓала филмската уметност и од чии нукулци никна и современиот уметнички филм. Но, старите филмови без оптички запис на звукот, погледнати од денешна гледна точка, имаат уште една вредност што нималку не заостанува зад значењето на претходно споменатите. А тоа е дека тие филмови се автентичен историски документ со чија помош можеме да добиеме многу поцелосна и појасна слика за нашето минато. За сите овие нивни големи вредности, сам за себе зборува фактот дека сè почесто и сè повеќе во новите телевизиски програми се користат стари документарни (и играни) филмови. Како за да се согледа и спознае минатото, така и за да се ужива во уметничките дела на големите филмски мајстори од периодот на неговиот филм.

ПРОГРАМА

Годинава, Фестивалот на неговиот филм се одржа од 11 до 18 октомври во Сачиле. На 22-то издание на „Деновите на неговиот филм“ во текот на осумте фестивалски денови беа прикажани вкупно 195 филмови/наслови, од кои 12 беа на видеобим. Програмата одеше во театарот *Џанканаро* и во ки-

ното *Руфо*, и беше поделена на неколку сегменти, од кои двете најзначајни програми беа ретроспективите на *Купер-Шедсак* и *пријателите/Cooper-Schoedsack* и на Иван Можухин.

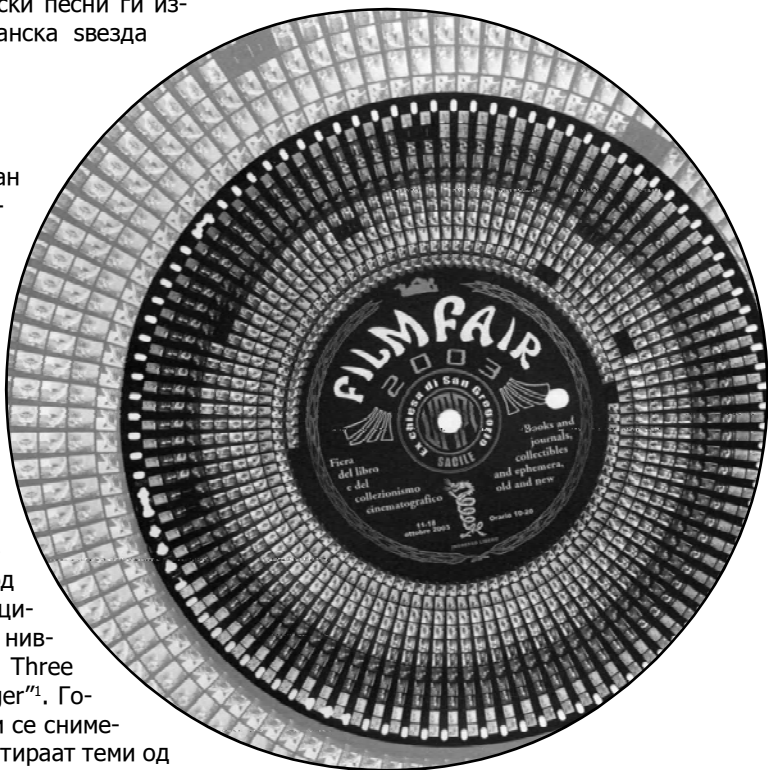
Но да одиме со ред.

Годинешното издание на „Giornate...“ имаше два исклучителни настани. Отворањето на фестивалот беше со ремек-делото на Жак Фејдер (Jacques Feyder) од 1923 година ДЕТСКИ ЛИЦА/VISAGES D'ENFANTS со нова музичка придружба специјално компонирана од Антонио Копола (Antonio Coppola). Но, посебно доживување беше претставата на затворањето на фестивалот. Гостите имаа неповторлива можност да ја погледнат новооткриената и реставрирана копија на ПЕСНАТА НА НАПОЛИ/NAPOLI CHE CANTA од 1926 година. Режисер на овој филм е Роберто Леоне Роберти (Roberto Leone Roberti), инаку татко на прославениот Серџо Леоне. На оваа проекција традиционалните напוליански песни ги изведуваше познатата италијанска звезда Џани Русо (Giuni Russo).

* * *

Инспирација на Меријан Колдвел Купер (Merian Coldwell Cooper) и Ернест Бјумонт Шедсак (Ernest Beaumont Schoedsack) биле Роберт Флаерти и неговото документаристичко дело. Така тие го сфаќале филмот. За нив неговата најголема цел била да информира, да образува но и да забавува. Затоа Купер и Шедсак ги прифатиле елементите на документарниот филм додавајќи му одредени сегменти од играниот. Мотото на продукциите на Купер и Шедсак (и на нивните следбеници) било „The Three Ds – Distance, Difficulty, Danger“¹. Голем дел од нивните филмови се снимени во Африка и Азија или третираат теми од овие области. Во нивната богата филмографија се среќаваат наслови што се „чисти“ документарци, па сè до играни филмови полни со драматика и авантура.

Наспроти опасните возбудувања или традиционалната егзистенција презентирани во селекцијата на филмови од колекцијата Купер-Шедсак, втората значајна програма на „Деновите“ ни ја донесе „софистицираната вештина, карактеристична за актерот со извонредна интелигенција“, Иван Можухин. Оваа суперсвезда од царска Русија, по голем број реализирани филмови, емигрирал во Франција каде што во 20-тите години на минатиот век ја продолжил својата кариера. Дури и еден Абел Ганс сакал да го ангажира Можухин за улогата на Наполеон во неговиот истоимен филм, но во последен момент, по низа проби, самиот Можухин решил дека таа улога би требало да ја игра роден Французин. Од рускиот период, покрај другите, а кои беа во програмата на годишениот фестивал, би ги споменале: ПИКОВА ДАМА (1916) и





Иван Можухин во филмот „Отец Сергей“

ОТЕЦ СЕРГЕЈ (1918) на режисерот Јаков Протазанов во кои Можухин ги остварил можеби најдобрите актерски интерпретации во немиот филм. Од францускиот период, пак, мораме да ги споменеме: МИХАЕЛ СТРОГОФ на Вјачеслав Туржански од 1926, како и КАЗАНОВА на Александр Волков од 1927 година, неговиот последен и најамбициозен проект во рамките на францускиот нем филм.

Уште една значајна програма го привлече нашето внимание. Извонредната селекција од грандиозното дело на Дејвид Грифит (David Wark Griffith), 34 филмови снимени во 1913 година. Уште во првата половина на годината големиот мајстор ќе започне да развива експерименти, кои ќе кулминираат со РАЃА-ЊЕТО НА НАЦИЈАТА и НЕТПЕЛИВОСТ.

Од годинешниот фестивал, покрај веќе споменатите, би ги издвоиле и: т.н. програма *Saving the Silents*, во која беа претставени 8 реставрирани американски класици, потоа специјалната презентација на неми филмови од Тајланд, како и презентацијата на реставрирани филмови од колекцијата на Мичел и Кејџон (*Mitchell & Kenyon*).

Најголемо внимание, а би рекол и возбуда, кај филмските архивисти предизвика програмата *Надвор од кадарот/Out of Frame*. Тоа е селекција на реставрирани филмови коишто претходно воопшто не биле видени (се сметале за изгубени) или, пак, ја имаат својата повторна премиера по многу години. Треба да се спомене дека тоа се реставраторски проекти на повеќе национални кинотеки. Во оваа програма беа прикажани и: СТРАВ/ANGST/FEAR на Ханс Штајнхоф (Hans Steinhoff), Германија, 1928, оригинална должина 2.642 м, реставрирана верзија 2.591 м (Bundesarchiv-Filmarchiv); МАНДАРИН/DER MANDARIN, на Фриц Фрејслер (Fritz Freisler), Австрија, 1918, реставрирана верзија 61 минута (George Eastman House 2002), ХОМУНКУЛУС/HOMUNCULUS, на Ото Риперт (Otto Rippert), Германија, 1916, реставрирана верзија, 113 минути (George Eastman House 2002), ПРИНЦОТ НА РЕПУБЛИКАТА/НАСЛЕДНИ ПРИНЦ РЕПУБЛИКИ на Едуард Јогансон (Едуард Иогансон), СССР, 1934, реставрирана верзија 84 минути, (Госфилмфонд 2003), ПО БУРАТА/VIHAR UTÁN/AFTER THE STORM, на Пал Шугар (Pál Sugár), Унгарија, 1918, оригинална должина 987 м, реставрирана верзија 929 м, тинтирана копија (Magyar Nemzeti Filmarchivum).

Како дел од оваа програма ќе го издвојам прикажувањето на ГОЛЕМИОТ ГРАБЕЖ НА ВОЗ/THE GREAT TRAIN ROBBERY на Едвин Портер (Edwin S. Porter). Проекцијата беше организирана по повод 100-годишнината од премиерата на филмот во *Музејот на Хубер* на Менхетн во декември 1903 година. По премиерата филмот постигнал огромен успех и се прикажувал во голем број сали во Америка.

Копијата што беше прикажана на „Деновите“ беше од филмскиот оддел на МОМА (Museum of Modern Art). Но...

Филмот ГОЛЕМИОТ ГРАБЕЖ НА ВОЗ бил еден од првите филмови што бил прибран и дистрибуиран од оваа институција во 30-тите години на минатиот век. Тоа, секако, била црно-белата копија, која најпрвин била видена од американската публика и која долго време циркулирала како дел од колекцијата на МОМА. Но, во 1971 година еден приватен колекционер му

овозможил на Филмскиот оддел на MOMA да ја копира комплетната, рачно колорирана, нитратна дистрибутерска копија на Портеровиот филм, како и да ги заштити оригиналните негативи. По добивањето средства во 1998 година, MOMA започнала со проектот за репрезервација, повторна реставрација на таа копија и на годинешниот фестивал публиката имаше можност да ја види оваа уникатна колор-верзија.

МАНАКИ

Во Каталогот на 22. Порденоне фестивал на немиот филм беше најавено прикажувањето на комплетната колекција филмови снимени од „трансбалканските“ пионери, браќата Манаки. Во посебна програма (како филмска така и во каталогот) овие „двајца балкански Лимиери“ беа претставени како автори на „најфасцинантниот корпус слики од балканскиот регион до првата половина на 20 век“. Организаторите на фестивалот изразија голема благодарност кон Кинотеката на Македонија што преку презентација на филмовите снимени од браќата Манаки на гостите во Сачиле им е овозможено „откривање на една нова и толку различна филмска територија“.

Целокупниот филмски опус на браќата Манаки, за прв пат, ја виде светлината на денот, поточно темнината на кино-салата, на годинешното 22 издание на „Деновите на немиот филм“. Кинотеката на Македонија имаше можност, исто така за прв пат, да ја претстави реставрираната копија на филмовите од браќата Манаки, со 24 сликички во секунда и должина од 2 480 метри. Програмата беше поделена во 2 дела, која се одржуваше во театарот *Цанканаро*. Првата проекција беше во вторникот на 14 октомври од 16 часот, а втората во четвртокот на 16 октомври од 22.15 часот. И двете проекции поминаа со завиден интерес од страна на публиката. За мене беше посебно доживување и претставуваше ново гледање на филмовите на Манаки со клавирска придружба.

ПРИДРУЖНА ПРОГРАМА

За време на фестивалот се одржуваат и повеќе придружни манифестации. На „Филмскиот саем“, на едно место, можеа да се најдат голем број филмски изданија со најразлична тематика и на различни јазици, како и филмови на ВХС видео-ленти и на ДВД. За вистинските пасионирани љубители на немиот филм тука имаше безброј плакати и друг пропаганден материјал. Во рамките на саемот се одржуваа и промоции на книги и разговори со авторите.

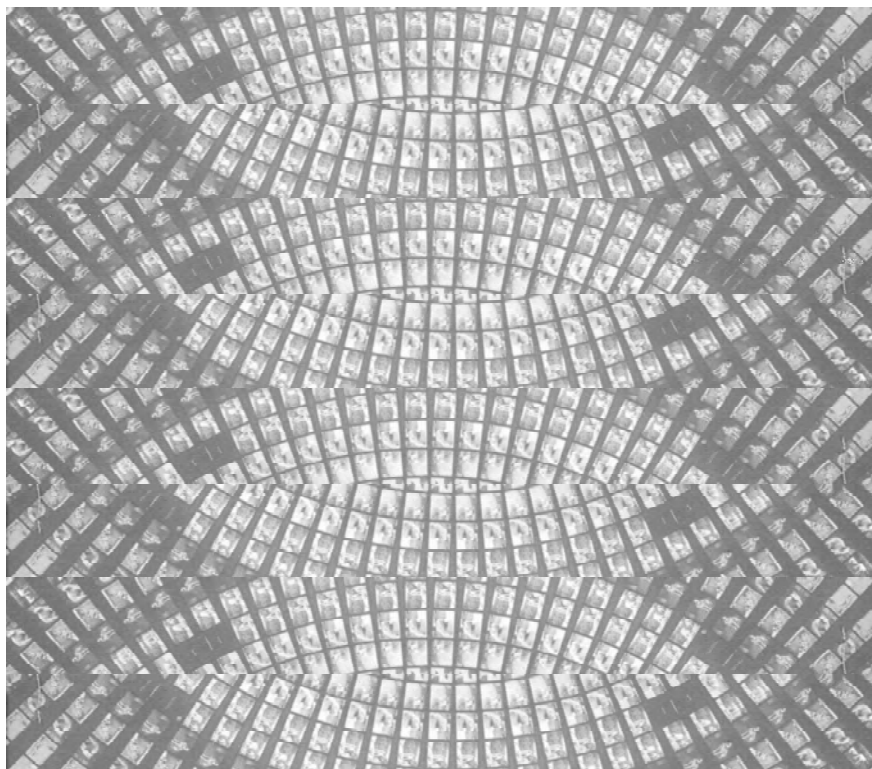
Секој ден, со почеток во 13 часот, учесниците на фестивалот се сретнуваа на средбите наречени „Колегиум Сачиленсе“. Основната цел на овие разговори е да се поттикне и приближи младата генерација до идејата за изучување на филмската историја и наследство. Тоа е навистина неконвенционален експеримент во техниката на студирање. Идејата на организаторот е на едно место, во текот на една недела, да има многу случувања, потем да се овозможи да се види значајна колекција на ретки архивски филмови, како и присуство на голем број



светски познати стручњаци и експерти во областа на филмската историја. Организаторот ја отфрлил конвенционалната шема на „летна школа“ и наместо предавања и дискусии, сесиите ги замислил како неформални разговори за проблемите на идентификација, заштита, реставрација и конзервација, или за дел од филмската програма. Годинава, на една од средбите се разговараше и за браќата Манаки, поточно за нивниот живот и дело, како и за проблемите со идентификацијата и трајната заштита на нивниот филмски опус.

На фестивалот се доделуваат и две значајни награди. За поддршка и охрабрување на чувањето и заштитата на филмското наследство и поттикнување на работата на ова поле, од 1986 година се доделува меѓународна награда, која од 1989 година го носи името во сеќавање на Жан Митри. Наградата се доделува секоја година на поединци или институции за нивниот придонес во спасувањето и почитување на немиот филм. Годишната награда му беше доделена на Хироши Комацу.

Втората награда ја доделува *Хагефилм*, една од водечките европски лаборатории за реставрација на архивски филмови. Наградата е востановена за поддршка на колекционерите и на филмските архиви во реставрацијата на заборавеното филмско богатство или на филмовите што се во опасност од уништување. Со финансиска поддршка се поттикнува соработката меѓу лабораториите и архивите, чуварите на филмската слика. Годинава наградата му беше доделена на Финскиот филмски архив за реставрација на филмот ЧУДА НА КРЕАЦИЈАТА/WUNDER DER SCHÖPFUNG/LUOMAKUNNAN IHMEET на режисерот Ханс Волтер Корнблум (Hanns Walter Kornblum), од Германија, од 1925 година.□



Белешки:

¹⁾ Далечина, тешкотија, опасност

ИЛИНДЕНКА ПЕТРУШЕВА

ФИЛМ-ЕСЕЈ

**(КОН ТЕЛЕВИЗИСКИОТ ДОКУМЕНТАРЕН ФИЛМ
„ОСВОЈУВАЊЕ НА СЛОБОДАТА“ НА АВТОРСКИОТ ТАНДЕМ
НИКОЛА Т. КАЛАЏИСКИ И ИВАН МИТЕВСКИ-КОПОЛА,
МРТВ, 2003)**

100-годишнината од Илинден беше убава можност сите креативни потенцијали од нашата држава да се слеат во еден голем заеднички (условно кажано) проект којшто, од разновидни аспекти и во разновидни медиумски презентации, ќе ги вивне до бескрај големите идеи на Илинден, саможртвите на гемициите и останатите сонувачи за слобода. Но имам чувство дека јубилејот на Илинден не беше докрај искористен, па така некако дел од работите, за жал, се сведоа на еден вид импровизација, особено она што значеше централна манифестација во Крушево. Од друга страна, пак, имавме задоволство да им се восхитуваме на неколку сегменти подготвени од различни институции, кои покажаа зрелост и темелност во реализацијата на сопствените „зададени задачи“ по повод овој грандиозен јубилеј. Лично ќе ги запаметам следниве, условно кажано, програми: театарската претстава „Магдо, љубов моја“, симпозиумот на МАНУ, грандиозната изложба на Музејот на Македонија „Илинден, 1903-2003“, телевизискиот документарен филм ОСВОЈУВАЊЕ НА СЛОБОДАТА и патувачката изложба и кино на Кинотеката на Македонија „Илинден во македонскиот филм“. Редоследот не е рангирачки; сите овие програми кај мене лично го имаат првото место, значи „екс-екво“! Се разбира, немав можност да го видам и да го проследам сето она што беше подготвено за јубилејот, така што допуштам дека нешто битно и значајно не сум забележала, но од она што го видов, ете, ги издвоив претходно назначените програми.

Кога за прв пат, на една интерна проекција, го видов долгометражниот телевизиски документарен филм ОСВОЈУВАЊЕ НА СЛОБОДАТА, си ветив самата себеси дека ќе пишувам за него. Не толку оти е посветен на Илинден, туку затоа што е реализиран во една малу подзаборавена, барем кај нас, филмска форма: документарен/архивски филм-есеј. Во една пригода, позна-



тиот теоретичар на филмот Џеј Лејда ќе каже: „Да се реконструира минатото и да се коментира со помош на филмскиот архив, тоа го има адекватното значење што Х. Џ. Велс му го препишал на својот времеплов... Единствено уметничката фантазија и вештина можат да ги прикажат соголените факти на начин којшто ќе се вреже во свеста на гледачите“. Архивските филмски документи претставуваат најзначаен арсенал за филмовите коишто имаа претензии да реконструираат настани од минатото (режисерот и коментаторот ја имаат можноста со помош на филмски документи да го искажат својот став, своето уметничко гледање на настанот). Значи, најнапред, упатени сме на сознанието дека треба да се изврши реконструкција на еден историски настан; самото тоа, пак, во филмскиот пристап подразбира користење на архивски филмски или фотографски или други изворни материјали. Значи, во прв ред зборуваме за документарен архивски филм. Но кога авторите (сценаристот и режисерот) немаат намера само да извршат реконструкција на еден настан, туку преку визуелните глетки (и соодветната монтажа, се разбира) да го соопштат својот став, да ги соопштат своите размисли, тогаш веќе зборуваме за документарен филмски есеј, кој има за цел да го поттикне гледачот да размислува, да се прашува... Во овие некои рамки го гледам и најновото документаристичко остварување на нашиот добро познат телевизиски авторски тандем Никола Т. Калајџиски и Иван Митевски-Копола, филмот ОСВОЈУВАЊЕ НА СЛОБОДАТА.

Авторскиот тандем Калајџиски — Митевски добил задача да направи пригоден телевизиски филм за 100-те години од Илинден, или како што се одвиваше прославата на јубилејот под мотото „100 години македонска државност“. И го направија документарниот есеј ОСВОЈУВАЊЕ НА СЛОБОДАТА во



времетраење од 93 минути и 23 секунди. Користеа филмски, фотографски и други архивски материјали: од нашата Кинотека (Манакиевци и други филмски материјали со помош на Борис Ноневски и Игор Старделов), од нашите музеи, од претходно реализирани ТВ емисии (на пример, емисијата „Илинденска епопеја“ од Гого Ивановски од 1967 година), материјали од приватни архиви (Софија во почетокот на 20 век од приватната збирка на Владимир Перев) итн. Користат и снимки од современиот живот на Република Македонија, но пасажните секвенци ги снимаат во текот на реализацијата на филмот (скопското Кале, манастирите, фреските, Самоиловата тврдина, Плаошник... и бескрајното синило на езерата наши...). Коментаторот или нараторот не е актер којшто со преубав јазик ќе го кажува наизуст научениот текст (тоа било и планирано, но по некоја случајност испаднало поинаку). Калајџиски во последен момент (за да го спаси терминот за снимање) застанува пред камерата и... тој е коментаторот! Подобра варијанта — здравје! Оти текстот што го смислил овој авторски тандем не е да се кажува наизуст, текстот е — промислување и прашање до прашање. Кои сме ние, што сме ние, кои се артефактите...? — далеку во историјата, пред Илинден... *а раскрилиениот галеб лета над езерското синило и*



како да вели: „Правото на слобода им припаѓа на упорните народи...“. И токму во една ваква елипса и симбиоза на филмски глетки (архивски и современи) и провокативните, на места, коментари на авторите, ја откриваме сета убост на филмскиот есеј. Си помислувам што би било кога оваа задача авторите би ја реализирале како едукативна емисија? Ќе имало реконструкција на востанието, веројатно би имало нешто и од историјата на ТМОРО/ВМРО и... јас сигурно не би била испровоцирана да пишувам, или пак би пишувала во некаков друг контекст.

Она што е особено значајно за овој филмски есеј е искршената драматуршка линија. Што значи тоа? Приказната за Илинден 1903, за она што претходело и за она што било потоа, е реализирана со помош на архивски материјали и со коментар во 'off'. Но, приказната е „раскадрирана“ — како пасажни сцени (мошне умно) се појавува самиот коментатор пред камерата (снимен на различни простори и амбиенти) и поставувајќи прашања, ја раскажува, така да се каже, севкупната историја на оваа напатена земја. Одлична постапка на авторскиот тандем!

А галебот, сè така раскрилил крила над езерското синило, да го достигне бескрајот, како Икар... некогаш...! А на Широк сокак во Битола, пред куќата на Манакиевци, Калајџиски, онака поетски, но не и патетично, ги кажува корените, а некаде, во длабинскиот кадар го откриваме и Митевски, како лежерно го испива кафето во кафулето што е отворено во приземјето на куќата на Манакиевци. Алузијата е повеќе од очигледна!

Да погледнеме, сега, што обезбедиле авторите како визуелен показ за оваа интересна и значајна монтажна постапка: ги имаме и Хераклеа и скопското Кале, ги имаме сите дејци (портрети) што ја промислувале и се бореле за слободата на Македонија во тие времиња-невремиња („...крикот на Мисирков немаше кој да го слушне!“), ги имаме архивските материјали на Манакиевци што најмногу соодветствуваат на темата, ги имаме раскошните салони европски со мјузикли и сјајни забави (таму некаде се кроела судбината на



оваа земја), ја имаме и мис Хелен Стон, го имаме и портретот (во 'off' и текстот на писмото) на британскиот премиер Гледстон, ги имаме сеќавањата на преживеаните илинденци или сведоци на востанието, имаме и портрети на предавниците („...неподготвеноста за востанието беше саможртвата на Македонија во освојувањето на слободата...“), знамето на Гумење, Мечкин Камен..., широките софиски булеварии... Ја имаме и реконструкцијата на востанието но низ еден поетски, би рекла, крик; *...а деца минуваат низ просторите на Илиндениумот на Гумење и...* (во 'off') Манифестот на Крушевската демократско-граѓанска република... *Дожд истура врз црквата на Светиот Климент во Охрид, а светлата треперат во панорамската снимка на Крушево ноќе.* Авторите, затворајќи ја елипсата на својот филм, констатираат дека постојат прашања на кои треба да се даде одговор. И ни ги поставуваат прашањава: Зошто му е Македонецот најголем непријател на Македонецот?; Зошто политичките игри околу Македонија никогаш не престанаа?; Зошто Македонија беше сечија и ничија?; Каде завршува линијата меѓу предавството и херојството на македонските сонувачи за слободна Македонија?; Зошто никој не запали свеќа на гробот на Мисирков?; Зошто им беа ископани очите на воините на цар Самоил?; Зошто секој метар од софиската улица “Раковски” е облеана со македонска крв?; Кој ги убиваше сонувачите за самостојна Македонија?; Колку Македонци се жртвуваа за своите идеали?; Зошто го поделија мојот народ?

Авторите, на крајот, констатираат: „Патот на освојувањето на слободата на Македонија и понатаму продолжува!“.

А галебот лета раскрилен кон небесниот шир, долу златно-синиот езерски бескрај...

Филмот ОСВОЈУВАЊЕ НА СЛОБОДАТА имаше едно премиерно и едно репризно прикажување на малите екрани и фестивалска презентација во Крушево (на ТВ фестивалот). Според некои — доволно, според мене — малку, колку да се каже дека е прикажан!

Галебот лета, а дожд лие крај црквата на Светиот отец Климент. □



За опремата на текстот користени се фотографии од монографијата на Благоја Дрнков „Мојата Македонија“, (МАНУ, Скопје, 2001)

100 ГОДИНИ ОД ИЛИНДЕНСКОТО ВОСТАНИЕ И
80 ГОДИНИ КИНО „МАНАКИ“

ДВЕ ИЗЛОЖБИ ЗА ДВА ГОЛЕМИ ЈУБИЛЕИ

КИНОТЕКАТА НА МАКЕДОНИЈА ГИ ОДБЕЛЕЖА ОВИЕ ДВА
ЗНАЧАЈНИ ДАТУМИ СО ИЗЛОЖБИТЕ „100 ГОДИНИ ИЛИНДЕН НА
ФИЛМ“ И „КИНО МАНАКИ 1923-2003“

М

инатата (2003) година измина во одбележувањето на големиот јубилеј „100 години Илинден — 100 години македонска државност“. По повод овој редок историски настан, Кинотеката на Македонија изготви своја програма за негово одбележување. Во неа главниот акцент беше ставен на прикажување на циклус филмови од Илинденската епоха, како и организирање изложба на филмски материјали, фотографии и пишувани документи за Илинден. Програмата и циклусот филмови, придружуван со пригодна изложба, беа прикажани во повеќе градови низ Републиката.

Изложбата насловена „100 години Илинден на филм“ се состоеше од 33 експонати поделени во два дела со тематско-хронолошки ред. Во првиот дел беа поместени фотографии и документи од и за филмовите што беа снимени како рефлексција на Илинденското востание во првите години на 20 век.

Илинденското востание од 1903 година кореспондира со уште еден значаен настан од нашата културна историја. Имено, досега најстарите познати филмски снимки што се однесуваат на Македонија, а се направени токму како резултат на одгласите од Илинденското востание, се снимени во истата година. Станува збор за инсценираниот документарен филм МАСАКРИТЕ ВО



Илустрација од сценариото „Илинден“ од
Арсениј Јовков

МАКЕДОНИЈА во режија на Лисјен Нонгие (*MASSACRES DE MACÉDOINE*, Lucien Nonguet). Тој е снимен од страна на компанијата на браќата Пате во нивните студија во Венсан, близу Париз. Не помалку значајни за македонската кинематографија и за нашата историја воопшто се и филмовите што ги снимил Чарлс Рајдер Нобл. Имено, кон крајот на 1903 година, британската компанија на Чарлс Урбан го испратила својот снимател Нобл во Македонија и тој во зимата 1903/1904 снимил 17 филмски записи за востаниците и за бегалците од Македонија по задушувањето на Илинденското востание. За жал, ниту еден од филмовите досега не е пронајден, но затоа има голем број документи и фотографии од филмовите што беа изложени во овој прв дел.

Покрај за странските сниматели, Илинденското востание било предизвик и за нашите кинематографски дејци. Овде особено треба да се истакне името на Арсениј Јовков. Јовков напишал сценарио за игран филм „Илинден“, кое, за жал, никогаш не било реализирано. Но, во 1923 година по негово сценарио бил снимен документарниот филм МАКЕДОНИЈА ВО СЛИКИ. Со овој филм Илинденската организација во Софија ја одбележала 20-годишнината од Илинденското востание. Овој филм е сочуван и во рамките на изложбата повеќе кадри од филмот од синеастичка се пренесени во фотографска форма, при што посетителите имаа можност да остварат една естетска средба со голем број историски личности, предели и настани од илинденскиот и постилинденскиот период.

Вториот дел од изложбата беше посветен на дел од македонските играни филмови коишто ја третираат Илинденската епопеја во периодот на институционално организираната кинематографија по Втората светска војна. Во овој период, во различни видови и жанрови се снимени повеќе од 20 документарни и играни филмови, кои се или непосредно поврзани со Илинденското востание или, пак, го третираат пред или пост илинденскиот период. Во рамките на овој дел беа изложени плакати и фотографии од играните филмови што одеа во филмскиот циклус: МИС СТОН, СОЛУНСКИТЕ АТЕНТОРАТОРИ, ДЕНОВИ НА ИСКУШЕНИЕ, МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА И РЕПУБЛИКАТА ВО ПЛАМЕН.



Од изложбата „100 години Илинден на филм“

„КИНО МАНАКИ 1923-2003“

По завршувањето на Првата светска војна и по повторното отворање на фотографското ателје во 1919 година, браќата Манаки почнале да размислуваат за проширување на дејноста. Така се родила идејата да отворат свое кино, и покрај тоа што во тој период во Битола постоеле повеќе кина. Реализацијата на оваа нивна идеја започнала во 1921 година. По купувањето на дворното место, веднаш започнале со негово преуредување. По завршувањето на сите работи, на 26 август 1921 година во 20,30 часот било отворено киното „Манаки“ како летна кино бавча. Набргу браќата Манаки почнале да размислуваат и за отворање кино во наменска зграда. Со нејзината изградба започнале во есента 1922 година. Новото кино, на кое му дале име „Манаки“, било отворено на 1 декември 1923 година.

По повод 80-годишнината од започнувањето на работата на „Кино Манаки“, Кинотеката на Македонија покренала иницијатива за обновување и реконструкција на овој објект. За таа цел, по извршените истражувања, во Кинотеката беа прибрани и систематизирани сите досега достапни материјали за изградбата и работата на киното. По нивната обработка, дел од граѓата беше вкомпониран во изложбата „Кино Манаки 1923-2003“. Таа го имаше своето прво претставување во Битола, во Изложбениот салон на Домот на културата. На 40-ина паноа беа претставени документи и скици од катастрофските парцели, архитектонскиот проект и дозволите за градба, како и фотографии од изградбата на зградата во различни фази, потоа од ентериерот и од периодот на работата на киното, сè до неговото уништување во големиот пожар во 1939 година. Покрај овие фотографии, на неколку паноа беше изложена селекција од репертоарот на киното и пропаганден материјал. Тука треба да напоменеме дека во Архивот на Македонија — Подрачно одделение Битола се сочувани голем број списоци од репертоарот на киното преку кои може да се добие увид за неговото влијание и културниот ефект за време на неговата прикажувачка дејност.

Претставувањето на изложбата на сиот овој материјал значи поттик во покренувањето на иницијативата за обнова и реконструкција на овој историски објект. Уште повеќе, Кинотеката на Македонија со оваа изложба се обидува на пошироката културна јавност да ѝ ја доближи една од трите, помалку познати, дејности на браќата Манаки, киноприкажувачката, која до денес не е соодветно обработена и валоризирана. □

Претставувањето на изложбата на сиот овој материјал значи поттик во покренувањето на иницијативата за обнова и реконструкција на овој историски објект. Уште повеќе, Кинотеката на Македонија со оваа изложба се обидува на пошироката културна јавност да ѝ ја доближи една од трите, помалку познати, дејности на браќата Манаки, киноприкажувачката, која до денес не е соодветно обработена и валоризирана. □

Од изложбата
„Кино
‘Манаки’ 1923-
2003“



ВЛАДИМИР Љ. АНГЕЛОВ

ХЕНРИК ГАЛЕН – ПАРАДИГМА НА ЕДНО ВРЕМЕ

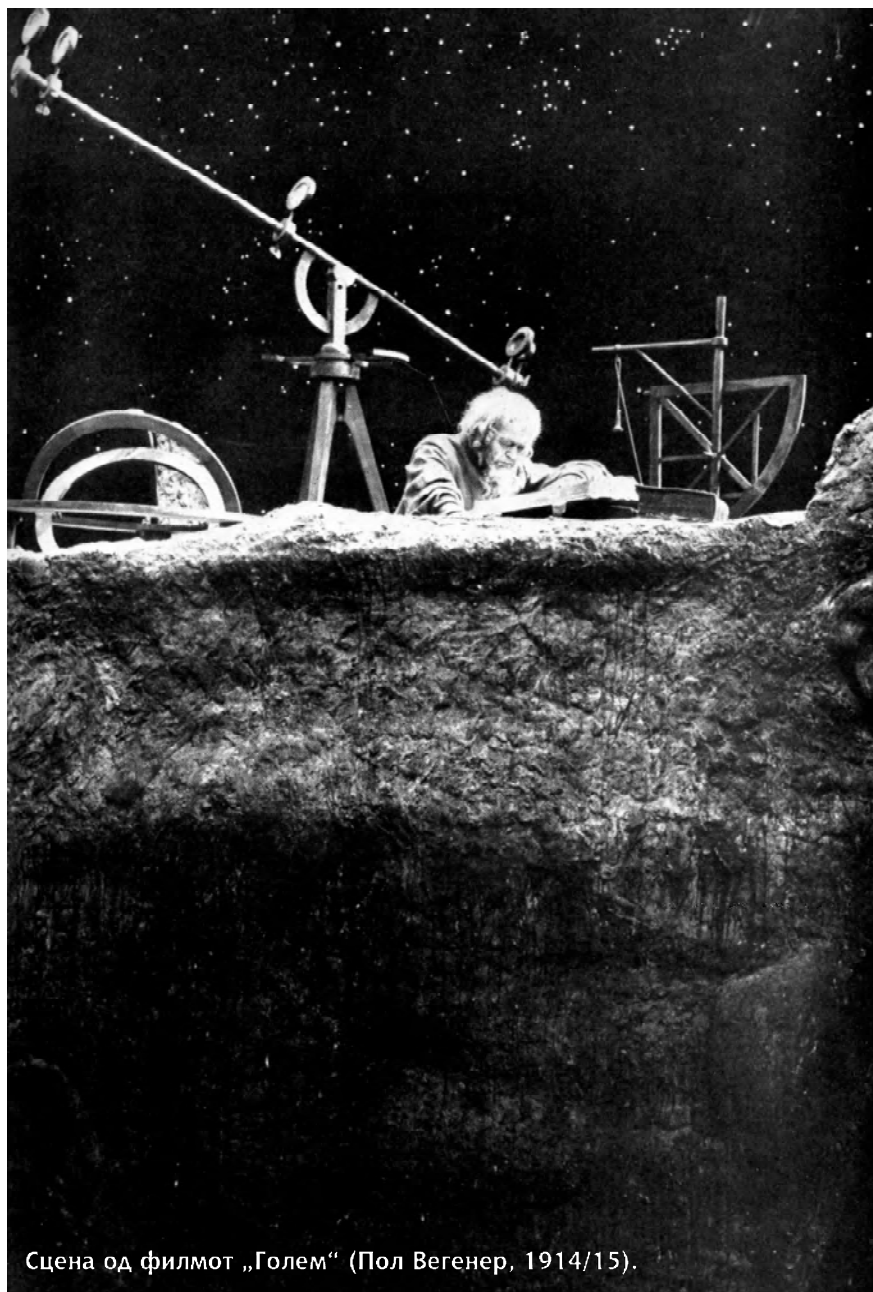
(ОБИД ЗА ФИЛМОЛОШКА АНАЛИЗА
НА ЕДЕН ТВОРЕЧКИ ОПУС)

о огромниот успех, кај критиката, на филмот БОГОВИ И МОНСТРУМИ/GODS AND MONSTERS (1998), кој за тема го имаше животот на Џејмс Вејл — режисер на култни филмови, кои жанровски ги сместуваме во *страв и ужас*, авторот на ФРАНКЕНШТАЈН (1931), НЕВЕСТАТА НА ФРАНКЕНШТАЈН (1935)...., одеднаш животите на филмските автори, оние што публиката ги има заборавено, во оној романтично-носталгичен период (од денешна перспектива) на почетоците на филмската уметност/индустрија, станала атрактивна за филмска обработка. Така, една реномирана холивудска екипа, која преферира (по)уметничко изразување, одлучува да го драматизира снимањето на филмот НОСФЕРАТУ. На шпицата на филмот ќе забележиме: Producers – Nicolas Cage & Jeff Levine или во актерската екипа: John Malkovich, William Dafoe... Филмот го именуваат како СЕНКАТА НА ВАМПИРОТ/SHADOW OF THE VAMPIRE.

НОСФЕРАТУ, како што ни кажува и СЕНКАТА НА ВАМПИРОТ, е снимен во Геманија, во 1921 година, од страна на Фридрих Вилхелм Мурнау (Friedrich Wilhelm Murnau) и без сомнение претставува значаен момент во историјата на филмската уметност. Првиот *вамписки* филм можеби и не е најдобриот од лавината *вамписки* филмови што ќе ја предизвика овој филм, па сепак е неодминлив дел од секоја историска читанка, која се однесува на светската кинематографија, а неговиот автор го издига до ниво на еден од најдобрите германски, па дури и светски режисери во периодот помеѓу двете светски војни.

Нормално, адаптацијата на вистинскиот живот, исто како и адаптацијата на дела од други уметности во филм, претрпува определени измени. Во БОГОВИ И МОНСТРУМИ станува збор за еден режисер што ја завршил својата кариера и додека го заведува младиот помошник се сеќава на убавите времиња. Психолошка драма, која може да се смести во различен период и во

различен простор. Сосема јасно е дека дејствието може да се случува и со поинакви или други ликови, а контекстот во кој е сместено дејствието се користи да се поттикнат афектите кај гледачите. Целта е постигната. Критиката навистина, и со право, не штедеше комплименти. Случајот, пак, со филмот СЕНКАТА НА ВАМПИРОТ е сосема поинаков. Не се работи за *This story is based on actual events*, иако основата, во извесна мера, е зависна од историските случувања (мора да се признае дека така е со поголемиот дел од филмовите). Во овој случај имаме пресек помеѓу фикцијата и историјата, со голема прев-



Сцена од филмот „Голем“ (Пол Вегенер, 1914/15).



Сцена од
филмот „Голем“
(Пол Вегенер,
1914/15)

ласт на фикцијата на штета на историјата. Нов историцизам. Една стара, релативно позната постапка, која требаше да биде ефектно искористена. Во својата суштина, основата на филмот е филозофска: епистемолошкиот проблем на подвоени умови и онтолошкиот проблем на други светови. Филмот нè враќа во Германија по ГОЛЕМАТА војна (во периодот помеѓу двете светски војни, *Првата светска војна* била нарекувана ГОЛЕМАТА), во студијата каде што се снима НОСФЕРАТУ, и нè опкружува со неговите автори Ф. В. Мурнау, Фриц

Арно Вагнер — камерман на филмот, Албин Грау — сценограф и продуцент, Грета Шроедер — актерка, Густав вон Вагенхеим — актер, Макс Шрек — актерот што ја игра улогата на баронот Орлок, и Хенрик Гален — сценарист на филмот. Мурнау сака да го снимат најстрашниот вампирски филм (историчарите велат дека НОСФЕРАТУ е првиот вампирски филм дотогаш). Затоа го ангажира Макс Шрек, словачки актер со искуство кај Станиславски. Ќе се постави дека Шрек е вистински вампир, кој копнее по вратот на главната актерка и тука лежи заплетот.

За разлика од фикцијата на авторот на СЕНКАТА НА ВАМПИРОТ, вистинските Макс Шрек¹, Фриц Вагнер, Грета Шроедер и останатите од филмската екипа не умираат во неразјаснети околности веднаш по снимањето на филмот. Шрек умира во 1936 по дваесетина снимени филмови, а тоа што имал контроверзен имиџ не значи дека бил вистински вампир. Вагнер умира во 1958 откако ги снимил исклучително значајните: *М* (1931), *ТЕСТАМЕНТОТ НА Д-Р МАБУЗЕ* (1933), *ЗАПАДЕН ФРОНТ* 1918 (1930), *ОПЕРА ЗА ТРИ ГРОША* (1931). Гален, пак, умира во Америка...

Интервенцијата на артистот некогаш треба само да го адаптира животот, да му внесе живот, сценски живот, филмичност. Често вистината е подраматична, понекогаш и драмски поправилно структурирана од уметничката визија. Се надевам.

* * *

*Џонатон ја крева свеќата и се оддалечува.
Внимателно ја сместува свеќата на неговата маса, седнува на креветот
и ја крева книгата.
Слична акција, покрупен план на Џонатон со книгата.*

ИНСЕРТ — во готски ракопис: *Книга на вампирите.*

Џонатон нестрпливо врти страница од книгата.

ИНСЕРТ — *Беше 1443 кога првиот Носферату се роди.*

ИНСЕРТ: *Тоа име одсвонуваше како плач на гавран. Никогаш не кажувај го гласно...*²

* * *

ПОГЛЕД — ГЕРМАНИЈА 1918-1933: Германија од Големата војна излегува како губитник. Идеалите пласирани од „интелектуалци“, а прифатени од масата, дека војната ќе ја прочисти крвта и ќе претставува голема победа се сурово срушени. Економската ситуација на германската нација била во состојба на очај. Додека светот се ревитализира, Германија, европскиот цин, не може лесно да го надмине поразот. 1918 година е револуционерна година во германската историја, левичарски револуционерна. Сепак, револуцијата има краток здив. Во 1919 се убиени Роза Луксембург и Карл Либкнехт, така што старите владејачки и политички структури набргу се враќаат на сцената. Згора на ова, во зимата 1919-1920 година во Германија беснее шпанска грозница, која заедно со општата глад убива повеќе цивили отколку што загинале во Германија во Првата светска војна.

Следува период на социјална и психолошка депресија. Тоа го користи дури и Грифит во *НЕЛИ, ЖИВОТОТ Е ПРЕКРАСЕН*, кој во ваквата општествена состојба во Германија го рекреира својот мелодраматски светоглед. Овој период завршува со стабилизацијата на марката во 1924 година, по што следува

такаименуваниот период на стабилизација, кој трае сè до црниот петок во 1929 година.

Развојот на филмската индустрија во Германија во овие два периода е обратнопропорционален со економските општествените состојби. Во периодот непосредно по војната, кога општествената клима е најдепресивна, филмската индустрија зема замав. На почетокот се произведуваат евтини филмови каде што доминира сексот (прикриен во форма на сексуално-хигиенско воспитување), а веднаш потоа и филмови со изразено комерцијално, национално и/или уметничко чувство. Малата вредност на марката овозможува за евтини пари да се снимаат повеќе германски филмови, а покрај тоа овозможува и овие филмови со својата ниска цена да бидат конкурентни и на домашниот и на странскиот пазар. Филмската индустрија била помогната од дампингот. Во 1922 Германија произведува 474 филмови и е на второ место по САД. Тоа не се само мали и евтини филмови. Се снимаат и суперпродукции, спектакли како на пример ГОСПОЃА ДИБАРИ.

Периодот на стабилизација, пак, го одбележуваат повторното освојување на пазарот од страна на холивудските индустријалци и кризата во филмската индустрија предизвикана, пред сè, од зголемените производни трошоци. Доколку во 1920 еден филм во просек чинел 12.000 RM (рајхс марк), тогаш во 1928 тоа ќе бидат 175.000 RM. И покрај противмерките што ги презема³ германската влада, моќната холивудска машинерија си го пробива патот на овој стабилен и огромен пазар. За да се илустрира односот на силите, доволно е да се каже дека во САД во тоа време постоеле 22 500 киносали, додека во Германија само 5 000. Јасна е зависноста на германскиот филм од извозот, но и силата на американската филмска индустрија. Во 1925, *Парамоунт* и *Метро-Голдвин* ја спасуваат УФА (најголемата германска филмска производствена компанија) од стечај, нормално за определени услови⁴, кои резултираат со зајакнување на американското влијание во кинематографијата. Во Германија во тој период функционираат 82 производни фирми, но најголемиот дел од капиталот е во рацете на десетина претпријатија. По следната финансиска криза, од 1927 година, УФА станува пропагандно оружје во рацете на Хугенберг, кој подоцна ја дава најзначајната финансиска потпора во подемот на Хитлер.

Естетските спротивставености на овие два периода се исто така очигледни. Економско-политичкиот момент наоѓа свое влијание во преокупациите на авторите и се одразува на изгледот на филмовите. *Локалната, социолошката и политичката клима, доминантното размислување и културата мора да имаат влијание врз доживувањето*, но и врз естетскиот производ, би ја надополнил забелешката на Питер Брук. За првиот период е карактеристичен експресионизмот во филмскиот израз, кој се одликува со изразита ликовност во филмската слика, која наоѓа потпора во експресионизмот како ликовен правец (*Филмовите мора да бидат оживеани цртежи* — вели Херман Варм, еден од сценографите на КАЛИГАРИ). Повеќе теоретичари и историчари истакнуваат дека во германскиот експресионизам, во филмот, основен и специфичен е визуелниот феномен, но не смее да се запостави и посебниот наративен стил и заедничките теми, кои најчесто се занимаваат со натприродни работи: призраци, вампири, чудовишта, двојници, волшебници, хипноза... Овој филмски манир го привлекува врз себе вниманието на светската јавност и (заедно со спектаклите на Лубич и филмот МЕТРОПОЛИС, на Фриц Ланг) сè уште претставува синоним за германскиот филм во периодот помеѓу војните. Очигледна е поврзаноста на овие филмски варијации со поствоената депресивна општествена состојба. Иако не се напуштаат филмовите снимени во ателјеата (на Бабелсберг...), во вториот период, пак, филмската продукција ја карактеризира тоа што авторите се *...свртуваат кон надворешниот свет*,



Сцена од филмот „Голем“ (Пол Вегенер, 1914/15)

префрлајќи го акцентот од призраците кон вистинските личности, од измислените пејзажи кон вистинската средина. Во суштина, тие (филмовите) беа пореалистични⁶.

Во периодот на стабилизација се појавува и првиот бран на *големата преселба* на германските филмски автори во Холивуд. Значајни имиња од филмската индустрија како: Лубич, Негра, Буховецки, Дипон, Лупу Пик, Лени, Мурнау, Јанингс, Помер одат од другата страна на Големата бара. Дел од нив, подоцна, разочарани од продуцентскиот принцип на снимање на филмови, се враќаат во Германија попусто очекувајќи ја старата авторска слобода. Набргу, Холивуд ги заменува со бранот уметници и интелектуалци коишто бегаат од нацистичкиот погром.

Периодот на светската рецесија, од 1929, тешко ја погодува Германија, која уште не е целосно закрепната од воениот пораз. Кризата предизвикува огромна невработеност, хиперинфлација, сиромаштија, народни кујни, пита-чи... и три јаки и закрвени политички стран(к)и: Хитлер и Хугенберг на една-та, марксистите на другата и следбениците на Брининг, челник на Католичката партија на центарот и тогашен канцелар, на третата страна. Политичките опоненти, особено националсоцијалистите и марксистите, неретко, меѓу себе и физички се пресметувале така што улиците на големите германски градови често наликувале на полиња за мегдан. Ваквата политичка и економска клима му годи на подемот на Националсоцијалистичката партија на Хитлер, која во 1933 година ја презема власта. Така за неполни четири години, помогнат од севкупните социјални и политички односи во Германија и во светот, Хитлер од почетните 3% стасува до мнозинство во Рајхстагот и до канцеларското место.

Естетските преокупации на филмовите, од периодот пред преземање-то на власта од страна на Хитлер, се разновидни. Бегајќи од непријатната стварност и совладувајќи ги техниката и естетските можности на звучниот филм, се форсираат мјузикли и оперети. Наспроти оваа продукција се појавуваат визионерските филмови на Ланг, потоа пацифистичките (на Пабст), комунистички и антимилитаристички филмови, но и пропагандните нацистички филмови. Се подготвува теренот за појава на филмовите на Лени Рифенштал.

* * *

Помеѓу двете светски војни во Германија сè уште се влијателни експресионизмот и дадаизмот (*предизвикувачот на Првата светска војна*, ќе рече Марсел Дишамп), Кандински, Франц Марк и Швитерс. Се појавуваат конструктивизмот, надреализмот и многубројните модернистички изми. Функционира „Баухаус“. Пишуваат Ремарк, Томас Ман. Макс Рајнхарт, катализаторот на уметничкиот свет во овој период, по сценските експерименти во берлинскиот циркус „Шуман“ (1910) во 1919 во Берлин го гради театарот „Гросе Шаус-спилехаус“ и ги поставува своите историски монументални претстави со голем број актери и статисти. Политичкиот театар на Пискатор ја пласира својата пропагандна уметност. Тука некаде се појавува и Бертолд Брехт, најзначајниот поет во Германија во тој период и еден од нај..., нај... светски драматурзи на дваесеттиот век. Сонговите на Курт Веил од ПИТАЧКА ОПЕРА се изведуваат по берлинските улици. Асоцијација — КАБАРЕ. Во Институтот за социјални истражувања во Франкфурт соработуваат Херберт Маркузе, Т.В. Адорно,..., потоа тука се, со своите спротивставени естетички гледишта, Ернст Блох и Герѓ Лукач...

Состојбите во општеството го диктираат развојот на уметноста. Колку што се тие посложени, толку повеќе авторите се постимулирани и помотивирани.

*Другите нека говорат за својата
срамота, а јас за својата.*

О Германијо, бледа мајко!
Како извалкана седиш
Меѓу народите!
Меѓу изгнасените
Паѓаш во очи

...

О Германијо, бледа мајко!
Баш те средија твоите синови
Меѓу народите да седиш
За подбив или како ужас⁶

ХЕНРИК ГАЛЕН (1882-1949): Актер, сценарист и режисер. Без сомнение, претставува парадигматска личност, огледало во кое се отсликува еден период. Во неговата биографија се пресекуваат личности и дела што се од огромно значење за уметноста, за историјата на светот.

(Пред војната) Многу од деталите за биографијата на Гален се изгубени. Се претпоставува дека е роден во Холандија, но можно е да е роден во Чехословачка, а можеби и во Данска. Една информација ја наведува Германија односно Берлин за негово родно место, а 7 јануари 1881 за точниот датум на неговото раѓање. Така, уште со проблемот во врска со утврдувањето на податоците за неговото раѓање, овој автор се вклопува во еден стереотип, кој се пренесува во книгите за историјата на филмот, а се однесува на неоспорниот факт дека почетоците на германскиот уметнички филм се поврзани со *увоз* на автори. Аста Нилсен и Улаф Фонс доаѓаат од Данска, Пола Негри од Полска, Лупу Пик од Романија, Корда е Унгарец, Јановиц е Чех, а најбројна е австриската *колонија* на чело со виенчанаецот Фриц Ланг, со Карл Маер од Грац, Дитерле, театарскиот маг Макс Рајнхарт, подоцна Зимерман, Фон Штернберг...

Познато е дека пред војната работел како новинар пред да започне да работи за Ханс Хајнц Еверс⁷ како секретар, новелист и сценарист. По сè изгледа, работел и како асистент на Макс Рајнхарт во Дојче театарот во Берлин. Рајнхарт е уметник чиешто име го одбележува периодот на германскиот театар во периодот пред и по војната. Неговите продукции сè уште претставуваат значаен театролошки предмет на опсервација. Но, во филмот, Рајнхарт, иако пред војната работел и како автор, станува познат како човек чишто соработници (Лубич, Вегенер, Лени, Груне, Мурнау...) ги снимиле најзначајните филмови во периодот пред доаѓањето на Хитлер. Дури и кога станува збор за еден архетип како филмот КАБИНЕТОТ НА Д-Р КАЛИГАРИ, употребата на светлото во овој филм им ја припишуваат на Рајнхартовите сценски поставки. Истото се случува и со употребата на масите (масовните сцени) во МЕТРОПОЛИС.

Како член на ансамблот, Гален настапувал како актер во Британија, Швајцарија и Франција. Во 1910 започнува да се појавува како филмски актер (најверојатно во филмовите на самиот Рајнхарт).

Три години подоцна — 1913 — станува асистент-режисер на филмот ПРАШКИ СТУДЕНТ/DER STUDENT VON PRAG. Овој филм е произлезен од иницијативата на еден актер од Рајнхартовата група: Пол Вегенер. Тој го

ангажира Данецот Стелан Ри како режисер на сценариото што самиот тој го пишува со помош на Ханс Хајнц Еверс (веќе го споменавме). Филмот е обележан како најава на германскиот филмски експресионизам. Фаустовска тема (контаминирана со расказот „Вилијам Вилсон“ на Едгар Алан По) за студентот Болдвин, кој заради љубов му ја продава својата душа, односно одразот во огледалото, на ѓаволот. Приказната ја рефлектира општествената шизофренија во предвоена Германија: две Германиии, онаа на феудалната власт и онаа на фрустрираното граѓанство. Овој филм на голема врата ќе ги воведо фантастичните теми во германската продукција.

Во 1914(?)⁵, Пол Вегенер го реализира еден од најзначајните филмови во историјата на германскиот нем филм — ГОЛЕМ. Овој пат сценариото за филмот, адаптација на литературна предлошка, го пишува Хенрик Гален, кој учествува и во неговото режирање и во актерската екипа. Темата обработува стара еврејска легенда за едно чудовиште — глинено суштество создадено од рабинот Лев во еврејското гето во 16 век. Транспозицијата од минато во сегашност е остварена со пронаоѓањето и оживувањето на Голем од страна на еден антиквар. Љубовта што Голем ќе ја почувствува кон една девојка го предизвикува заплетот, кој на крајот резултира со негова смрт. Се повторува обработката на фантастичен мотив и повторно имаме филмско дело што е респектирано надвор од границите на националната кинематографија. Вегенер, чија улога и во реализацијата на ПРАШКИОТ СТУДЕНТ е несомнена, целосно ги совладува ликовните особености на црно-белиот екран. *Светлото и темнината играат иста улога во филмот како ритмот и каденцата во музиката*, вели тој во своите забелешки за филмската уметност, и продолжува, *а фантастичните слики треба да предизвикаат апсолутни новелистички асоцијации кај публиката*. Со тие размислувања го претскажува експресионистичкото толкување на овие филмски изразни средства. Волшебниот круг околу Рајнхарт, кој бил полн со хомосексуална ексцентричност и екстраваганција, во кој се вртат Вегенер и Гален, е отворен за размена на идеи, теми, мислења, нови автори...

Со Стелан Ри, Гален повторно соработува како актер во филмот ПЕТЕР ШЛЕМИЛ (1915), додека некои информации го наведуваат и како сценарист на истиот филм.

(По војната): По паузата предизвикана од Големата војна, Гален во 1919 реализира сценарија за два филма⁶, а потоа и своето режисерско деби ЗАБРАНЕТИОТ ПАТ/DER VERBOTENE WEG (1920) по кое следува ТРАГЕДИЈАТА НА ЈУДИТ/JUDITH TRACHTENBERG (1920).

(За КАЛИГАРИ): Во февруари истата година, во берлинското кино „Марморхаус“ се случува премиерата на филмот КАБИНЕТОТ НА Д-Р КАЛИГАРИ во режија на Роберт Вине, а според сценариото на Карл Маер (германскиот Чезаре Цаватини) и Ханс Јановиц. КАЛИГАРИ претставува пресвртница затоа што во себе ги впира дотогашните оригинални достигнувања на германскиот филм и неговите протагонисти, што предизвикува интернационален успех. Афирмацијата на сензибилитетот, чии основи и претходно веќе се назираа, се доживеа преку овој филм. Роден е германскиот филмски експресионизам. Неодминливо поглавје во светската филмска историја. Експресионизмот, кој започна со „Синиот јавач“ на Кандински, своето најсилно упориште го пронајде во германскиот уметнички амбиент. Херман Варм, Валтер Рејман и Валтер Рориг, припадници на експресионистичката група *Штурм* (овој пат без дранг) во филмските ателјеа го обликуваат нереалниот свет, надреална експресија, одраз на свеста на еден ментално болен. Херман Варм, еден од сценографите на КАЛИГАРИ, подоцна работи со Ланг на СУДБИНА, со Гален на ПРАШКИОТ СТУДЕНТ, со Пабст во ЉУБОВТА НА ЖАНА НЕЈ, а подоцна и со Драер на СТРАДАЊАТА НА ЈОВАНКА ОРЛЕАНКА и ВАМПИР; Валтер Рориг сора-

ботува на СУДБИНА, ГОЛЕМ, ПОСЛЕДНИОТ СМЕВ и ФАУСТ на Мурнау. Експресионистичкиот стил во сопствените сценографии го аплицира и Ланг, а експресионистичката атмосфера ја прифаќа и Пабст, иако неговите филмови се реалистични.

* * *

*Голем застанува помеѓу својот креатор и Императорот.
Раби Лев објаснува.*

ТИТЛ: „Тој е моја креација, го нареков Голем. Не кажувам повеќе.“⁹

* * *

(По КАЛИГАРИ): Во истата година, 1920, заедно со Вегенер и Карл Боесе, Гален го режира третото продолжение за Голем. Сценариото, веќе се подразбира, е на Гален. Овој пат дејствието целосно се случува во 16 век, а ликот на Голем го толкува самиот Вегенер. И повторно, сосема случајно (или не?) и овој филм е маркиран како еден од најзначајните германски филмови од немиот период. Но, ваквите случајности веќе со следното сценарио на Гален (повторно адаптација) стануваат правило. Во овој период Гален е веќе еден од филмските професионалци што работат за продукциските единици на УФА, која е раководена од Ерих Помер. НОСФЕРАТУ/NOSFERATU, EINE SYMPHONIE DES GRAUENS, кој следува во 1922 година, е адаптација на романот на Брам Стокер. Тривијалните (но не и неважни) информации често го наведуваат спорот со вдовицата на Стокер околу правата за адаптацијата. Мурнау, режисерот на филмот, е член на трупата на Рајнхард (неизбежниот Рајнхард) од 1913, а од 1919 година режира филмови најчесто според сценаријата на неизбежниот Карл Маер, додека како сценарист на ГЛАВАТА НА ЈАНУС се јавува и Јановиц. Сепак, сценариото за НОСФЕРАТУ, филмот којшто го лансираше во орбитата на режисерски ѕвезди, е потпишано од Гален. Приказната за крвочолучниот вампир, во слободна адаптација на Гален, визуелизирана од Мурнау, не е најкарактеристичниот експресионистички филм. Во секој случај е најстрашниот. И најефектниот. Асоцијацијата на зборот „хорор“, и во денешни времиња, од „фолдерот“ на нашата потсвест го извлекува ова дело. Аурата создадена околу овој филм е искористена во филмот што ни послужи како повод.

Две години подоцна, во 1924, според неговото сценарио е снимен филмот ВОСОЧНИ ФИГУРИ/DAS WACHSFIGURENKABINETT, на исто така едно од најзначајните режисерски имиња во Германија во поствоениот период: Пол Лени. Претходните успеси се повторени. Три приказни сместени во едно експресионистичко врамено дејствие, режирани од талентираните дизајнер и сценограф Пол Лени, постигнуваат огромен успех и претставуваат блескав крај на експресионистичкиот манир во филмската уметност. По овој филм експресионизмот е најдобро и најефектно користен како парцијално влијание.

(ГРАД НА ПОВИДОК): Во 1923 година, Гален го режира филмот ГРАД НА ПОВИДОК/STADT IN SICHT. Видно заморен од работата на филмови коишто во најголем дел се снимаат во ателјеата, Гален овој филм го снима безмалку целосно во екстериер. Ја напушта артифициелноста на експресионизмот и започнува да го расчистува патот кон појавата на вториот бран значајни германски филмови, кои (веќе спомнавме) се карактеризираат со реалистичен пристап. Драмата во која земаат учество само четири лика апсолутно соодветствува на терминот што подоцна им е наметнат на филмовите

Сцена од филмот
„Голем“ (Пол
Вегенер, 1914/15)



со ваков естетски приод: **камерен филм**. Реализмот е присутен во темата, во начинот на обработката и во начинот на реализацијата. Доминираат обичниот живот и проблемите што се поврзани со него. Сето тоа не ја достигнува трагичноста или општествената ангажираност на филмовите на Пабст, но останува магијата со која Гален го води едноставното дејствие за кое речиси и да не се потребни објаснувања од титловите.

Во центарот на вниманието се еден стар сопственик на брод со својата млада сопруга и бродскиот помошник. Тие живеат тежок но среќен живот, меѓутоа режисерот ни дава повод да се сомневаме во искреноста на сопругата. Кога гледачот ќе помисли дека драмата ќе се развие во брачниот триаголник помеѓу сопругот, жената и помошникот со кого жената дискретно кокетира, Гален во дејствието го внесува четвртиот лик: еден наконтен кабаретски актер, крадец и убиец, бегалец од законот. Очигледно незадоволна од животот што го води, младата жена кокетира со криминалецо, кој започнува да го диктира животот на бродот. Криминалецо се покажува во вистинско светло и ги остварува своите намери: ја силува жената. Сепак, на крајот, младата жена го добива она што публиката го очекува — убиецот е мртов, но мртов е и стариот сопруг. Бродскиот помошник останува да ја теши младата вдовица и да го турка бродот по речните канали. Публиката, сепак, не го добива саканиот хепиенд. И покрај навидум среќниот крај, бесперспективноста и депресијата во животот на ликовите што преживуваат се мултиплицирани. *Хелиендот* е полн со горчина.

Гален ги истакнува социјалниот мотив и незадоволството (на сопругата) од животот. Очигледна е намерата на авторот да создаде филм што ќе зрачи со топлина и човечност. Од тој аспект филмот ја постигнува својата цел, ...и по цели осумдесет години. Филмовите што ќе следуваат во периодот на стабилизацијата ќе го прифатат овој стил и ќе станат обележје на вториот значаен период во развојот на германскиот филм.

(ПРАШКИОТ СТУДЕНТ) Во 1926, Гален го режира ПРАШКИОТ СТУДЕНТ/DER STUDENT VON PRAG, филм што е најзначаен за неговата режисерска кариера. Тоа е римејк на, денес изгубениот¹⁰, истоимен филм од 1913 со кој Гален ја започнува својата филмска кариера. Дејствието се случува во средината на минатиот век. Авторот (Гален) повторно го вградува дејствието така што филмот на почетокот започнува со кадар од осамен гроб на кој се наведени годините и името на починатиот Болдвин. Веднаш по воведот, се враќаме во времето на дејствието: Болдвин (Конрад Вејд) е млад и сиромашен, но затоа сакан и почитуван од своето опкружување, студент и одличен мечувалец. Вљубен е во богата и мажена властодршка Маргит (Агнес Естерхази). Тој му го продава одразот во огледалото на волшебникот Скапинели (Вернер Краус). Со помош на богатството успева да ја освои љубената, но го навлекува гневот на нејзиниот сопруг, кој ја открива аферата. Веднаш по чинот на себепродавање, Болдвин почнува да биде прогонуван од својот двојник — одразот од огледалото. Неговите психолошки проблеми се зголемуваат откако неговиот двојник во двобој ќе го убие сопругот на Маргит. Болдвин се обидува да избега од призракот, но не може да го стори тоа. Двојникот го излудува. Не можејќи да ги реши проблемите, во моменти на избекуменост, Болдвин пука во огледалото и се убива себеси.

Користејќи ги ефектите и наративниот стил на експресионистите, во спрега со постигнувањата на реалистичкиот пристап, социјалната ангажираност и патетиката на новите филмови, Гален игра на картата на придобивање на публиката. Уште една парадигма на тогашното производство. Миксот на овие стилови се покажува особено успешен и придонесува кон тоа во очигледната фикција да се почувствува вистинитост. Временото дејствие логично завршува со репетиција на почетниот кадар.

(АЛРАУНЕ) АЛРАУНЕ е снимен во 1927 година. Извонредно популарната новела на Еверс дотогаш е веќе филмувана на два пати во 1918. Тоа е приказна во која генетскиот инженер професор Бринкен (Паул Вегенер), во противприроден експеримент, спојува гени од убиец врз кој е извршена казна со бесење и од проститутка. Производот на овој експеримент е вештачки произведената девојка, која ја нарекуваат Алрауне (Бригит Хелм) според митот

за коренот што расте на местото каде што паѓа семето на обесениот човек. Професорот ја одгледува како свое дете. Таа е неспособна да чувствува вина, каење или љубов. Во дејствието на филмот, таа тоа го покажува во бројни примери, безмилосно движејќи се од една во друга љубовна авантура, но кога ќе дознае дека за оваа аномалија (за која е свесна) е виновен нејзиниот татко, решена е да се одмазди (тоа е првиот знак на нејзината совест) на тој начин што ќе го заведе својот *татко*. Крајот нуди можност Алрауне да се врати на вистинската патека. Поентата на филмот — противприродните експерименти не се нормални — се огледува во поразот на професорот и во неговиот морален и физички слом. Многумина ќе забележат дека заводливоста, сексипилот на главната актерка, извонредната изведба на Бригит Хелм (што ќе се повтори и во МЕТРОПОЛИС) и перверзната тема на филмот се неговите главни карактеристики. Но, речиси неподносливата леснотија со која режисерот нè води низ темата и содржината е неверојатна. Расцепканоста на сцените што обработуваат долг временски период и континуитетот на нивното дејствие се со невидена свежина и од денешна гледна точка. Филмот поседува ритам и искра, искра што ги одвојува просечните од врвните остварувања. Сигурно дека атрактивноста на темата, одличната актерска игра и популарноста на литературниот сегмент на филмот оделе во прилог на комерцијалниот успех, но сето тоа е комбинирано со неверојатната уметност на главниот виновник на секој уметнички филм: режисерот. Постојат забелешки дека Гален ја разводнил темата што е преземена од новелата и дека Алрауне на Гален е само сенка од злокобната литературна Алрауне, која со својата фаталност сее смрт секаде каде што ќе се појави. Се тврди дека тоа резултирало со комерцијалниот успех на филмот. Но, може ли да се адаптира а притоа да не се изврши модификација? Неоспорно е дека, без разлика на предлошката, односно без оглед дали е тоа оригинално или обработено книжевно дело (новела, роман, драма...), автор на филмот е режисерот. Сепак, единствен е заклучокот дека од петте филмски обработки онаа на Гален е најдобрата (во 1931 Хелм ја повторува улогата на Алрауне, една од верзиите ја снимил Михаил Кертес, кој по преселбата во Холивуд станал Мајкл Кертис, а во последната од верзиите професорот Бринкен го игра Ерих вон Штрохајм).

(Крај на кариерата) Како и многумина свои колеги, и Гален се обидува да ја продолжи кариерата надвор од својата земја. Најверојатно советуван од своите колеги, Гален не оди за Холивуд. Во 1927 заминува за Британија (во Британија заминуваат повеќемина германски филмации како Дипон, Маер...) каде што две години подоцна го снима филмот ПО ПРЕСУДАТА, кој финансиски пропаднал по што, како и многумина негови колеги што се вратија од Америка, се враќа во Германија каде што ја продолжува кариерата реализирајќи неколку сценарија и филмови. Во 1933 го снима својот последен филм САЛОНОТ „ДОРА ГРИН“/DIE FALLE. Филмот е реализиран во 1933 годината кога Хитлер ја презема контролата врз општествено-политичкиот живот во Германија. Веднаш потоа, Гален заминува за Америка каде што води незабележителен живот, што е во целосна спротивност со неговиот огромен придонес во највлијателниот период во развојот на германската кинематографија. Умира од рак на 30 јули 1949 година во Рандолф, Оранџ Каунти, Вермонт, САД.

КРАЈ НА ЕДЕН ПЕРИОД: Макс Рајнхарт е присилен да замине од Германија во 1933, а од 1940 станува жител на САД. Умира во 1943 година. Мурнау оди во Холивуд во првиот бран. Според сценарио на Карл Маер го снима ремек-делото ИЗГРЕЈСОНЦЕ и умира во сообраќајка во 1931, една седмица пред премиерата на ТАБУ, кој го снимал со Роберт Флаерти. Маер заминува за Британија каде што не успева да ја продолжи блескавата кариера. Умира од рак во 1944. Пол Лени умира во Америка во 1929 од труење на крвта. Прет-

ходно го снима ЧОВЕКОТ ШТО СЕ СМЕЕШЕ. Дипон оди во Холивуд во 1933. Умира од рак во 1954. Ерих Помер исто така си заминува и оди во САД и во Британија. Кога започнува нацистичкиот подем, Вине оди во Франција каде што и умира. И Пабст оди во Франција. Макс Офилс оди во Франција, а од таму во САД... Во Америка се преселува дури и Институтот за социјални истражувања. Теа фон Харбор (сопругата и сценарист на филмовите на Фриц Ланг) и Вегенер остануваат во Германија и примаат почести од властите. Сепак, тоа се денови на искушенија. Фриц Ланг во 1933 заминува за Америка каде што ја продолжува својата кариера. Но, Ланг е посебна приказна. ENDE.□

Белешки:

- ¹ Неговото име од германски се преведува како Максимален Терор.
- ² Од сценариото НОСФЕРАТУ на Хенрик Гален.
- ³ За секој дистрибуиран американски филм треба да се снимат еден германски - што ја предизвикува појавата на т.н. контингент филмови со што учеството на американската продукција од 44% во 1926 паѓа на 28% во 1931.
- ⁴ За кредит од 17 милиони долари и 10 свои филмови извезени во САД, УФА се обврзала дека ќе дистрибуира по 20 филмови на *Метро* и на *Парамоунт*, а 50% од филмовите во своите киносали ќе бидат од овие компании. И другите компании, како на пример *Тера филм* и *Фебус* потпишале слични договори со *Универзал* односно *МГМ*.
- ⁵ „Од Калигари до Хитлер, психолошка историја на германскиот филм“, Зигфрид Кракауер, СКЦ, Белград, 1997, стр. 195
- ⁶ Бертолд Брехт, Германија.
- ⁷ Ханс Хајнц Еверс, 1871-1943. Германски писател познат по делата *АЛРАУНЕ* (1910) и *ВАМПИР* (1922). *АЛРАУНЕ* подоцна влијае врз појавата на Марија од *МЕТРОПОЛИС* и Хари, девојката-андرويد од *СОЛАРИС*.
- ⁸ *ДВЕТЕ СРЕДБИ НА Г-ЃА РУТ/DIE BEIDEN GATTEN DER FRAU RUTH* и *СТРКАЛАНИОТ КУРШУМ/DIE ROLLENDE KUGEL*.
- ⁹ Од сценариото *ГОЛЕМ*, на Хенрик Гален.
- ¹⁰ „Од Калигари до Хитлер, психолошка историја на германскиот филм“, Зигфрид Кракауер, СКЦ, Белград, 1997, стр. 65

Користена литература:

1. „German National Cinema“, Sabine Hake, Routledge, London And New York, 2002
2. „Ekonomska Istorija Kinematografije“, Peter Bachlin, Zora, Zagreb, 1951
3. „История кино-искусства“, Жорж Садул, Издательство иностранной литературы, Москва, 1957
4. „Од Калигарија до Хитлера, Психолошка историја немачког филма“, Зигфрид Кракауер, СКЦ, Белград, 1997
5. „Masterworks Of The German Cinema“, Roger Manvell, Lorrimer Publishing, London, 1973
6. „Istorija filma“, Radoš Novaković, Prosveta, Beograd, 1962
7. „Istorija filmske umetnosti“, Ulihr Gregor-Eno Patalas, Sfinga, Beograd, 1998
8. „Enciklopedija naucne fantastike“, Prosveta, Beograd, 1990 god.

МИРОСЛАВ ЧЕПИНЧИЌ

СОБИРАЊЕ ОКОЛУ ЗГАСНИОТ ПЛАМЕН

(ПОТСЕТУВАЊЕ НА ФИЛМОВИТЕ НА
ЏОН ФРАНКЕНХАЈМЕР И ЏОРџ РОЈ ХИЛ)

НЕПОСАКУВАНИ НО НЕОДЛОЖНИ ДЕТЕРМИНАНТИ

Имињата на авторите спомнати во поднасловот бездруго, на некој начин, ја допираат, а денес веќе би кажал и ја стигматизираат американската филмска поетика, зачната некаде кон крајот на педесеттите и почетокот на шеесеттите години, но чии стандардни а понекогаш и бегли естетски рефлекс се чувствуваат и во актуелната американска продукција. Вообичаениот термин „автори на средната генерација“, кој од актуелен аспект изгледа сосема оправдано, овие двајца режисери сепак ги става во еден судбински контекстуален концепт.

Макар што двајцата автори не ѝ припаѓаат на истата генерација, ниту по години, ниту по своите креативни афинитети, сепак тие во забележителна мера се навистина блескав одраз на еден модел на американската кинематографија и нејзината квалитативна структура, каква што денес ја познаваме, а која пак е градена и одгледувана цело едно столетие. Сиот тој гломазен, понекогаш дури естетски монструозен механизам, нам познат под синтагмата „американски филм“, упорно низ времето ја создаваше својата сопствена традиција, но исто така упорно, макар што не многу забележливо, настојуваше и да ја облагороди на некој начин, без да се почувствуваат какви било знаци на нејзино пресоздавање.

Типично е тоа за која било индустриска гранка, која мора да ги почитува принципите на просперитетот, да ги збогатува со нови моменти и се разбира, да ги наметнува како такви, имено како осведочен квалитет, при кои каков било сомнеж може мошне малку да повлијае.

Според ваквите укажувања, кои ги сметам за уште повалидни во актуелниот кинестетски контекст, и Џон Франкенхајмер и Џорџ Рој Хил

совршено можат да ја отсликаат бараната духовна структура на една реализација и нејзината долгорочна функционалност, што не е само привилегија на традицијата туку е проследена и со патем освоените медиумски доблести.

Сепак, сите овие за нас навидум поларитетни ситуации токму и ја чинат американската кинематографија, таква каква што е и ден-денес, богата и медиумски витална. Во тој незапирлив тренд, своите опуси трајно ги вложува и Џон Франкенхајмер и Џорџ Рој Хил, кои починаа минатата година. Она што е чисто временски судбинско совпаѓање на нивното биолошко исчезнување верувам дека нималку нема да ја возбуди американската филмска индустрија; но нивните, пак, навидум креативни поларитети чинам достатно зборуваат за сите претходни премиси, кои се вградени во една кинематографија која-што, всушност, можеби и ја одржува својата сила предизвикувајќи а понекогаш и одгледувајќи ги спротивностите.

ОДГЛЕДУВАЊЕ НА ТРАДИСИЈАТА СО И БЕЗ ПРИМЕРИ

По кусо иследување на нивните креативни агенди, веднаш може да ни се наметне констатација дека нивните режисерски почетоци се врзуваат за 50-тите години, и тоа токму за телевизијата, која во тоа време во Америка ја доживува својата примарна медиумска експанзија, се разбира сè уште мошне скромно детерминирана на теоретско-креативен план...

За разлика од тоа, истиот период на американскиот филм претставува, според многу мислења, едно од неговите врвни устоличувања и како веќе подолго изградуван кинестетички модел, но и како стандардизирана формула произлезена од не залудно наречената „фабрика на соништата“, која, се разбира, им угодува на сите пројавени вкусови.

Впрочем, делата на Форд, Хокс, Вајлер, Стивенс, Манкиевич, Хичкок и останатите го осведочуваат тој тренд на најдобар можен начин, но воедно и во голема мера го афирмираат естетското рамниште на еден филмски израз. Силината на вака создадената кинематографска традиција не ќе може да ја расколеба ниту појавата на еден автентичен авторски гениј каков што беше Орсон Велс. Најверојатно, пак, од денешен аспект, тоа и не му била интенција на Велс, но сосема јасно е дека внесувањето определен критички сензибилитет и една неконвенционална кинестетичка реторика остави, бездруго, мошне влијателни естетски консеквенции врз понатамошната холивудска филмска драматургија.

Во ваква сосема канонизирана филмска продукција во тогашна Америка, кога веќе се чувствува определена конфронтација меѓу двете визуелни структури, од кои едната е наложена, а другата, навидум слободно, избрана; телевизијата останува единствен слободен простор за барање на новите евентуални форми на кинестетскиот израз, овој пат неомеѓен од каква било шаблонска ликовна детерминанта.

Поволниот тренд за експериментирање, во огромна мера, ќе ги формира и творечките насоки на Франкенхајмер и Рој Хил, кои своите првични режисерски обиди ги прават токму во рамките на телевизиската продукција. Повеќе од сигурно е дека тој период и за двајцата, помалку хаотичен а повеќе растргнат меѓу нивните индивидуални барања, во секој случај е бескрајно корисен во смисла на нивно запознавање и донекаде совладување на зададениот филмски вокабулар.

Така тогашниот нивни ангажман може подеднакво да се смета како едно стилско истражување и занимавање со поголем број жанровски опции, кои во просторот на телевизискиот медиум се особено препознатливи и во продукциска смисла изводливи. Во таа смисла е особено интересна кариерата на

Франкенхајмер, кој во ТВ-продукцијата започнува како организатор во голем број емисии, за потем да учествува и како косценарист, а понекогаш и како актер. Конечно, тој ќе му стане асистент по режија на тогаш веќе афирмираниот Сидни Ламит. Веќе кон крајот на 50-тите, повеќе сезони тој самостојно ќе реализира низа запазени ТВ-продукции.

Од овој аспект, би кажале дека е идентичен и случајот со Рој Хил, кој најпрвин е ангажиран како сценарист, асистент по режија, а во некои ситуации се појавува и како актер-епизодист во низа ТВ-серији. Кон крајот на 50-тите, започнува самостојно да ја реализира ТВ-серијата ТАИНСТВЕНИОТ ТЕАТАР НА КРАФТ. Серијата предизвика вонстандардно внимание и се задржа на малите екрани низа години. Во меѓувреме, некаде од 1957, повремено режира и во театрите на Бродвеј.

И за Франкенхајмер и за Рој Хил во тие години се случуваат некакви, условно речено, врвни достигнувања во рамките на тогашната нивна едукација и приспособување кон медиумските структури. Секако дека определена афирмација, која и двајцата ја постигнаа во тој период, консеквентно влијаеше врз нивното понатамошно творештво.

АВТОРСКИ И СТИЛСКИ ДИВЕРГЕНЦИИ

Натамошните кариери на овие двајца видни американски филмски автори главно се врзуваат за филмската продукција. Тоа е и логично на очекувањата според резултатите дотогаш досегнати во нивната телевизиска практика. Но овде, се чини, е нужна и една историографска експликација; имено, токму во тој период, не сосема за прв пат, но овој пат сосема сериозно и по малку неочекувано за американската кинематографска практика, доаѓа до извесни конфронтации меѓу Холивуд, како осведочен центар на таа продукција, и Њујорк, но не како некаков си негов продукциски анекс, туку како нов неконвенционален придонес кон филмскиот израз. По големите, пред сè, уметнички успеси на филмови снимени во Њујорк — НА ДОКОВИТЕ НА ЊУЈОРК на Елија Казан, МАРТИ на Делберт Ман и секако 12 ГНЕВНИ МАЖИ на веќе спомнатиот Сидни Ламит — Њујорк станува забележителен центар на новиот американски филм.

Како водечки автори на ова движење, покрај веќе наведените, ќе ги спомнеме и: Роберт Олдрич, Роберт Малиган и секако тогашните дебитанти Џон Франкенхајмер и Џорџ Рој Хил. Најголемиот дел од овие режисери произлегуваат од телевизиските студија, чија експанзија во тоа време сериозно го загрозува Холивуд и неговиот по малку дотраен космополитски имиџ. Едноставноста во тоа се состои



Кадар од филмот
„Манџурски кандидат“
(Џон Франкенхајмер)

единствено во повторната ориентација кон актуелни современи и социјални теми, со не многу забележителен критички однос.

Впрочем, таканаречената „Њујоршка школа“ временски се совпаѓа со појавата на познатиот француски „Нов бран“. Оваа аналогија можеби на некој начин е коинцидентна, но тоа е еден од првите успешни естетски трансфери, кои во тоа време го вратија филмот на неговите универзални врвици. Американските режисери овој тренд различно го чувствуваат и тоа консеквентно се манифестира во нивните филмови.

Така на пример, постариот од овој судбински тандем, Рој Хил, набргу ќе се приклони кон стандардниот холивудски третман, реализирајќи го својот прв филм ПЕРИОД НА ПРИСПОСОБУВАЊЕ, единствен комедиографски текст на култниот драмски писател Тенеси Вилијамс. Тоа, впрочем, е и негова адаптација од Бродвејските сцени. Филмската верзија е коректно остварување, кое ќе ѝ го понуди на Џејн Фонда еден од првите нејзини филмски успеси.

По овој филм, Џорџ Рој Хил по извесно време е повторно на театарските продукции во Бродвеј. Франкенхајмер, пак, не ги следи конвенциите на дотогашниот филмски израз, па дури може да се каже дека од самите почетоци пројавува еден несекојдневно решителен авторски став кон различните естетски категории, дотогаш владејачки во американскиот филм. Од овој аспект, токму и неговиот опус за нас е мошне интересен.

Потсетувам нешто подетално на неговата авторска агенда; Франкенхајмер е роден во 1930 година во Малба на Лонг Ајленд. Најраното образование го стекнал во училиштето „Фолксвуд“ во Њујорк и на Воената академија „Ла Сал“ во Оукдејл, на Лонг Ајленд. Иако отпрвин имал афинитети кон театарот, се приклучил кон филмската единица во составот на Воздухопловните сили на САД, кога бил на отслужување на воениот рок.

Во овој период режирал и документарни филмови на различни теми, што е вообичаено за овој оддел, како на пример: добиток, асфалт или тактика на опстанок. По демобилизацијата во 1953 година, се свртел кон телевизјата и забележително напредувал за сметка на филмот. Режирал повеќе од стотина телевизиски дела во период од следните шест години, од кои некои од највпечатливите се снимени за тогаш прочуената ПЛЕЈХАУС 90 на компанијата ЦБС.

Оттаму и потекнува неговата исклучителна способност да „размислува“ во монтирани секвенци, како што се вели во телевизискиот жаргон, а тоа ќе произлезе од неговото богато телевизиско искуство, како и од неговиот талент за водење на актерите. Малкумина американски филмации ги држат пробите со актерската екипа толку темелно како што го правел тој. Меѓу останатото, Франкенхајмер беше номиниран од страна на Академијата за телевизиски науки и уметности за 1955, 1956, 1957, 1958 и 1959 година. Во тоа време тој ги има снимено некои од најдобрите телевизиски филмови од час и половина, вклучувајќи ги тука и исклучително успешните: ПРИКЛЕШТУВАЊЕ/TURN OF THE SCREW, Фокнеровиот СТАРЕЦ/THE OLD MAN и ДЕНОВИ НА ВИНО И ПОЗИ/DAYS OF WINE AND ROSES.

Меѓу ТВ снимањата дојде и неговиот прв игран филм МЛАДИОТ СТРАНЕЦ/THE YOUNG STRANGER. Тој филм е снимен во 1956 година, и неговиот содржински аспект овозможува поодговорен поглед кон проблемот на родителството и адолесценцијата во Америка, отколку што тоа можеби го прави познатиот БУНТОВНИК БЕЗ ПРИЧИНА. Во филмот младиот Хол е аутсајдер во сопствениот дом. Татко му, богат филмски продуцент, чиј брак не е многу стабилен, е секогаш емоционално дистанциран од него: му дава голем џепарлак но ретко зборува со синот сериозно и отворено. Една ноќ, Хол е вмешан во тепачка со локалниот менаџер на киното, кој претпочита да го тужи. Франкенхајмер ја опишува кризата предизвикана од овој настан со непристрасна

иронија и загриженост, додека интелегентно изведеното сценарио ги открива предрасудите на таткото, на менаџерот на киното и на полицискиот наредник, кои ги имаат во поглед на малолетничката деликвенција. Франкенхајмер веќе со овој филм во голема мера експериментира со просторот и светлината и ја употребува огромната гола трпезарија во домот на Хол, за да сугерира недостаток на контакти во семејството.

По овој филм, Франкенхајмер повторно ќе ѝ се врати на телевизијата, за по три години да го реализира и својот втор филм, МЛАДИОТ ДИВЈАК/ THE YOUNG SAVAGES. Овде Берт Ланкастер, еден од омилените актери на Франкенхајмер, го игра Хенк Бел, адвокат којшто се отргнал од харлемското детство преку богата женидба и успешна кариера. Сепак, тој е повторно вратен на своите корени, кога тројцата италијански деликвенти избодуваат до смрт едно слепо порториканско момче, и случајот му се префрлува нему. Фактот што еден од престапниците е син на една поранешна девојка на Бел додатно ќе ја искомплицира работата. Но, Франкенхајмер ја користи личната дилема за поширок аргумент — против смртната казна, но и против општеството што дозволува такви страотни услови за живеење во една урбана средина.

Домашното несогласување провејува и низ следниот негов филм СИТЕ ПАГААТ/ALL FALL DOWN, снимен во 1961. Тука еден тинејџер постепено ги осознава недостатоците на својот постар брат, кого со години го обожавал како херој и кој сега се враќа од Флорида за да го наруши семејниот круг со аферата што ја има со една триесетгодишна жена, само за да открие дека таа е попосесивна и од мајка му.

Извесната доза на црн хумор, која одсвонуваше во раните англиски филмови на Полански и која е веќе навестена во СИТЕ ПАГААТ, силно се манифестира во филмот МАНЏУРИСКИОТ КАНДИДАТ/ THE MANCHURIAN CANDIDATE снимен во 1962. Рејмонд Шо е американски војник комушто Кинезите му го „испрате“ мозокот. Но, дејствието на филмот наскоро покажува како тој исто така е под влијание и на неговата доминантна мајка. Кога во френетичната кулминација на филмот се пројавува едниот и единствен извор на контрола, и кога Шо извршува атентат врз мајка му наместо врз претседателскиот кандидат, иронијата е навистина жестока. Франкенхајмер тука вешто манипулира со белезите на технолошката епоха со навистина впечатлива сигурност. Така телевизиските монитори се чини дека ги следат а потоа ги исмејуваат обвиненијата фрлени врз осомничените комунисти од страна на еден сенатор.



Кадар од филмот „Манџуриски кандидат“ (Џон Франкенхајмер)

Во ПТИЧАРОТ ОД АЛКАТРАЗ/BIRDMAN OF ALKATRAZ, кој е уште понеобичен филм, Франкенхајмер повторно одбира ограничен, неотмен амбиент — каде што Роберт Страуд поминува над четириесет години во самица и се развива во прочуен авторитет за оринтолошки болести пишувајќи голема книга на таа тема. Франкенхајмер тука очигледно е повеќе засегнат од стерилноста и пустошот на затворскиот живот, иако Страуд би можел да биде и помалку среќен и помалку снаодлив во надворешниот свет. Камерата ги открива процепите на ќелијата на Страуд и регистрира некои забележителни кадри преку снимањето низ решетките на разновидните птичји кафези со кои е опкружен затвореникот; последниот дел од ПТИЧАРОТ ОД АЛКАТРАЗ сепак се претвора во мелодрама, па бунтот не ја има истата органска важност како во неговите претходни дела.

Донекаде, тоа ќе биде случај и со неговиот следен филм СЕДУМ ДЕНА ВО МАЈ/SEVEN DAYS IN MAY, кој продолжува во истиот манир, а тоа е приказна за заговорот од страна на Пентагонската хунта со цел симнување од власт на американскиот претседател и неговата влада, чие дејствие апроксимативно е лоцирано некаде во седумдесеттите години, откако е потпишан договорот за нуклеарно разоружување со СССР. Како и секогаш во делата на Франкенхајмер, судирот на поединците симболизира пошироко милје на настани, иако е разочарувачки да се најде таков храбар режисер којшто своите ликови ги портретира со така очигледно шематски црно-бел третман. Така, полковникот Кејси (Кирк Даглас) го информира генералот (Берт Ланкастер), поради лојалноста кон Уставот, а остарениот претседател (Фредерик Мерч) отворено се бори за она што е очигледно непопуларна платформа, бидејќи тој самиот верува во демократија повеќе отколку во диктатура. Драматуршката функција, која во овој филм му е дадена на телевизискиот медиум, веројатно за прв пат се јавува во филмската експресија — бидејќи без средствата за комуникација, современиот човек е безмалку беспомошен — кога ќе се обиде да комуницира емоционално, се сопнува и не успева во тоа.

Следниот филм Франкенхајмер го снима во Франција, со Бернар Фарел како коредисејсер. ВОЗ/THE TRAIN, по многу нешта, е на маргините на неговото творештво. Тој многу подобро се чувствувал кога фрлал поглед со недоверба кон конвенциите на американското општество, отколку кога создава една напната приказна од времето на Втората светска војна, кога еден фанатичен нацистички полковник се обидува да го пренесе музејот на вредните импресионистички дела во Германија, но е попречен од страна на еден железнички работник и од членовите на Движењето на отпорот. Конфликтот и битката меѓу приватните и патриотските интереси се отчитува во ликовите на полковникот и машиновозачот и тоа е тоа што го одржува овој филм на мошне сериозно драмско рамниште.

Во следниот филм СЕКУНДИ/SECONDS, Франкенхајмер го привлекуваат тајните и несигурни аспекти од современиот живот; а во тоа максимално нè убедува брилијантниот почеток и крај на СЕКУНДИ, каде што науката ладно и безмилосно го залажува, а потоа се ослободува од човекот. Имено, јунакот на СЕКУНДИ, што е една од најдобрите улоги на Рок Хадсон, се стреми да избега од домашните стеги, од сопругата што живее во истата кука како и тој, но со која веќе нема емотивна поврзаност. Станувајќи нова личност по пат на некаква психогена манипулација, протагонистот сè уште не ги губи воспоставените врски, кои на некој начин се и причина за неговиот егзистенцијален ескапистички експеримент. Овој филм како да ги навестува многубројните психо-трилери, кои ќе уследат во последните децении на 20 век. Но, и тука Франкенхајмер е еден од ретките синеасти којшто е искрено загрижен за дисхармонијата на современото општество во времето на насилството на технологијата и нејзината еколошка закана.

Овие за тоа време, сепак, храбри критички тенденции Франкенхајмер ќе ги изрази прифаќајќи ја екранизацијата на романот „Мајстор“ на Бернард Маламуд за кој тој ја освои „Пулицеровата награда“. Така филмот МАЈСТОР, или ОДБРАНАТА ОБВИНУВА како што беше прикажан во нашата дистрибуција, станува пресвртница во дотогашниот опус на Франкенхајмер.

Содржински, романот на Маламуд, всушност, ја возобновува и литеарно ја транспонира библиската легенда за Јов. Содржината е врзана за судбината на Јаков Бок, кого во филмот го интерпретира Ален Бејтс. Тој е работник-поправач на стари и скршени нешта. Неговиот дом е едно еврејско село во Украина, а дејствието е лоцирано во 1911 година. Тоа е време на погроми на Евреите, кои наводно убиваат христијани како дел од своите верски ритуали. Така Бок, неправедно обвинет, мора да бега и дестинацијата му е Киев, каде што набргу себеси се доведува до пекол поради третманот на Семитите. Тука се вработува кај еден антисемит и извесно време функционира како доверлив работник, сè додека ќерката на стопанот не го обвини за наводно силување. Тој обвинувачки крик прераснува во хор кога верските фанатици ќе го обвинат Бок за ритуален убиец. Така Бок е фатен и затворен, а државната машинерија се става во движење. Таа покрената од наследството на омразата се обидува да го досомеле Бок во прав...

Но, за чудо, тој нема да се распадне низ сите понижувања и измачувања, него нема да го натераат да ги признае наведените „злосторства“. Незабележаниот успех на овој филм, на некој начин, и го стигматизира сиот дотогашен, па и понатамошен опус на Франкенхајмер. Мешајќи ги шагаловската лиричност и хасидската иронија, тој овде во иконографска смисла повторно создава едно минато и драматично време, едновременно речиси митско.

Неговите понатамошни филмови како да се производ на некаква авторска фрустрација; како што е фаустовската фантастика во неуспешниот ИЗВОНПРЕДНИОТ МОРНАР/THE EXTRAORDINARY SEEMEN, или пак камиевскиот нагон кон самоуништување кај професионалните автомобилисти, како што е тоа во спектакуларниот жанровски филм ГРАН-ПРИ и исто така во филмот НЕБЕСКИ МОЛЦИ/THE GYPSY MOTHS, кој се занимава со личните и професионални предизвици на бестрашните небески акробати-падобранци.

Сиот понатамошен опус на Франкенхајмер се движи во некои жанровски талкања, би кажал, мошне успешни во секој случај; така тој ни за миг не го запоставува својот критички однос кон современоста, осудувајќи го нарастувачкиот тероризам во ЦРНА НЕДЕЛА/BLACK SUNDAY, како и вклучувајќи се во жанровскиот тренд на SF-от со ПРОПОШТВО/PROPHECY, за жал нам непознат филм. Но, затоа добро ни се познати ФРАНЦУСКА ВРСКА 2/FRENCH CONNECTION II, успешен продолжеток на култниот филм на Вилијам Фридкин. Потоа ПРЕДИЗВИК/THE CHALLENGE, жанровска микстура, која по мое мислење е далеку поуспешна од познатиот филм на Сидни Плак ЈАКУЗА...

Натамошното филмско творештво на Франкенхајмер ќе се одвива главно во навидум прифатените структурални рамки на вообичаените жанровски конвенции, но треба да се каже дека неговиот авторски став секогаш поседуваше неприкриена форма на определена социјална критичност. Секако дека неговите филмови од последната деценија главно ги почитуваат примарните творечки карактеристики, запазени во првите дела на авторот, а едновременно се чувствува и присутност на една нова визуелна реторика, која во еднаква мера ги запазува и развивањето на драмската тензија, и жанровската ексклузивност; а тоа најдобро може да се забележи во филмовите ПРАСКОТ/DEAD BANG или РОНИН/ROBIN.

Ваквата навидум стилска редукција но и определена жанровска идиосинкретичност, всушност, и му го обезбедуваат едно од посебните места во авторската структура на Франкенхајмер. Уште поинтересно е да се спомне и

тоа дека кинестетичкото рамниште на неговите последни филмови е зачудувачки функционално и општоприфатено, што не смее да нè изненадува кога станува збор за за Франкенхајмер.

Во таа смисла, насловот како ХОЛОКРАФТОВА СПОГОДБА/THE HOLOCROFT CONVENANT, кој е класичен пример на шпионски трилер со тема од тогашната Студена војна, а во кој Мајкл Кејн остварува една од своите најдобри актерски креации, е мошне сугестивен жанровски примерок на изобилство пласирани медиокритетски жанровски продукции од истата жанровска опција во тоа време.

Следејќи го и понатаму тој жанровски баланс, тој се нафаќа да ја реализира новата верзија на Велсовиот роман ОСТРОВОТ НА Д-Р МОРО/ THE ISLAND OF DR. MOREAU, со Марлон Брандо во насловната ролја; би се рекло дека тоа е еден неокласицистички зафат, овој пат исклучително интересен со оглед на неговите првични авторски афинитети.

Конечно, некои од последните филмови на Франкенхајмер, можеби на најдобар начин, го потврдуваат она што напати се пројавува како мошне контроверзна димензија во неговиот визуелен ракопис. ГОДИНА НА ПИШТОЛОТ/ YEAR OF THE GUN и ПРОТИВ СИДОТ/AGAINST THE WALL се филмови што наполно коинцидираат со автентичните настани, чија општествена и хумана релевантност Франкенхајмер ја отсликува во својот препознатлив критички став, проникнат со нешто продлабочена егзистенцијалистичка скепса. Првиот филм, ГОДИНА НА ПИШТОЛОТ, како што е познато, третира настани околу киднапирањето и убиството на некогашниот италијански премиер Алдо Моро, додека, пак, вториот, ПРОТИВ СИДОТ, третира исто така актуелен настан од седумдесеттите години, големиот бунт во еден државен затвор некаде во Масачусетс.

Непрекинливата врска со актуелните глобални историски собитија, што е, спомнавме веќе, не баш вообичаено за најголемиот број холивудски синеасти, кај Франкенхајмер, за сето време, беше некој вид кинестетички фермент, врз чија основа тој ја создаде таа, по многу елементи, неприкосновена естетичка хомогеност на неговиот опус. Обезбедувајќи си на достоинствен начин место во филмската историографија, неговите филмови секогаш ќе имаат свој аудиториум, а тоа може да се каже и за делото на неговиот судбински сопатник, кој од своја страна беше нешто поедноставен...

ОДГЛЕДУВАЧ НА РОМАНТИЧНИ ВИЗИИ

Во, инаку, квантитативно многу поскупоцен опус на Џорџ Рој Хил, веднаш можеме да го препознаеме она што ја карактеризира неговата основна стилско-содржинска доминанта. Така ИГРАЧКИ НА ТАБАНОТ/TOYS IN THE AT-ISK, неговиот втор филм, е всушност адаптација на една пиеса од Лилијан Хелман, чие дејствие се случува во Њу Орлеанс некаде во почетокот на 20 век. Со сличен носталгичен шарм е реализирана и музичката комедија ВИСТИНСКИ МОДЕРНАТА МИЛИ/THOROUGHLY MODERN MILLIE во чие, пак, дејствие се вкрстуваат тематските одредници на типичниот мјузикл и еден вид комедиографска сатира, што се однесува врз уривање на некои од табуата во тогашната граѓанска Америка, повторно во 20-тите години во таканаречената ера на чарлстон.

За разлика од овие филмови, СВЕТОТ НА ХЕНРИ ОРИЕНТ/THE WORLD OF HENRY ORIENT е сосема актуелно насочено дело, како една сатира со напати мошне ефектно општествени и психолошки рефлексии, во извонредна насловна интерпретација на Питер Селерс.

Понатаму, Хил го манифестира својот авторско-занаетски пристап како проседе во екранизацијата на бестселерот на Џејмс Миченер „Хаваи“, чија



Кадар од филмот „Буч Касиди и Санденс Кид“ (Џорџ Рој Хил)

раскошна продукција слободно можеме да ја наречеме „визуелна реплика на ОДНЕСЕНО ДО ВИОРОТ“, но сега сместена во амбиентот на островите од Јужниот Архипелаг. Овде, без сомнение, се работи за успешен комерцијален продукт, изработен врз тема на колонијална спектакуларност, со обид за ортодоксно придржување до жанровските конвенции.

Меѓутоа, веќе во своите следни два филма: БУЧ КАСИДИ И САНДЕНС КИД/BUTCH CASSIDY AND SUNDANCE KID и ОСИЛО/THE STING, Хил на чуде-сен и умешен начин успева да ги надрасне тие устоличени конвенции... Се секаваме дека тоа ќе го направи на максимално успешен начин, така што и двата филма ќе станат култни остварувања на 70-тите. Се разбира, повеќе-кратниот успех и на комерцијален и на уметнички план овие дела му го дол-жат и на извонредниот кастинг на харизматичниот актерски тандем: Пол Њу-мен и Роберт Редфорд, но тоа нималку не ја намалува естетската заложба на Хил.

Роберт Редфорд ќе се појави уште еднаш и во БЕСТРАШНИОТ ВАЛДО ПЕПЕР/THE GREAT WALDO PEPPER, што е трагикомична сторија за ислужените пилотски херои од Првата светска војна. Пол Њумен, пак, е протагонист во

ШЛАКАНИЦА/SLAP SHOT, што е еден од ретките жанровски екскурси во опусот на Хил; исто како и далеку помалку успешниот обид со антиутописката жанровска приказна во филмот КЛАНИЦА БРОЈ 5/SLAUGHTERHOUSE-FIVE, во која тој, главно безуспешно, се обидува да ги претстави, дури и да ги оправда, пропустите од минатото и да ги возвиши очекувањата на иднината.

Овие стилистички осцилации ќе бидат евидентно помирени во неговите последни филмови, кои се, всушност, романтични комедии, кои го обновуваат по малку запретаното романтично чувство на едноставните човечки стремежи. Понекогаш тоа е и најдоброто пледоаје на авторот; неговите романтични комедии МАЛАТА РОМАНСА/A LITTLE ROMANCE и СМЕШНАТА ФАРМА/FANNY FARM се дела коишто тестаментарно го означуваат неговиот идиличен поглед кон она што во неговата поетика е суштина на филмскиот израз...□

ФИЛМОГРАФИИ:

ЏОН ФРАНКЕНХАЈМЕР — JOHN FRANKENHEIMER (1930-2002)

- 1957 — МЛАДИОТ СТРАНЕЦ/THE YOUNG STRANGER
- 1961 — МЛАДИОТ ДИВЈАК/THE YOUNG SAVAGES
- 1962 — СИТЕ ПАЃААТ/ALL FALL DOWN
 - ПТИЧАРОТ ОД АЛКАТРАЗ/BIRDMAN OF ALCATRAZ
 - МАНЏУРИСКИОТ КАНДИДАТ/THE MANCHURIAN CANDIDATE
- 1964 — СЕДУМ ДЕНА ВО МАЈ/SEVEN DAYS IN MAY
 - ВОЗ/THE TRAIN
- 1966 — СЕКУНДИ/SECONDS
 - ГРАН-ПРИ/GRAND PRIX
- 1968 — МАЈСТОРОТ (ОДБРАНАТА ОБВИНУВА)/THE FIXER
- 1969 — НЕБЕСКИ МОЛЦИ/THE GYPSY MOTHS
 - ИЗВОНРЕДНИОТ МОРНАР/THE EXTRAORDINARY SEEMAN
- 1970 — ПРЕЧЕКОРУВАЊЕ/ I WALK THE LINE
- 1971 — КОЊАНИЦИ/THE HORSEMEN
- 1973 — ЛЕДЕНИОТ ЧОВЕК ДОАЃА/THE ICEMAN COMETH
- 1974 — 99 и 44/100% МРТОВ/99 AND 44/100% DEAD
- 1973 — ФРАНЦУСКА ВРСКА 2/FRENCH CONNECTION II
- 1977 — ЦРНА НЕДЕЛА/BLACK SUNDAY
- 1979 — ПРОРОШТВО/PROPHECY
- 1982 — ПРЕДИЗВИК/THE CHALLENGE
- 1985 — ХОЛОКРАФТОВА СПОГОДБА/THE HOLOCROFT CONVENANT
- 1989 — ПРАСКОТ/DEAD BANG
- 1991 — ГОДИНА НА ПИШТОЛОТ/YEAR OF THE GUN
- 1994 — СПРОТИ СИДОВИТЕ/AGAINST THE WALL
- 1996 — ОСТРОВОТ НА Д-Р МОРО/THE ISLAND OF DR. MOREAU

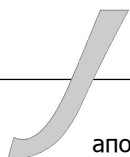
ЏОРџ РОЈ ХИЛ — GEORGE ROY HILL (1921-2002)

- 1962 — ПЕРИОД НА ПРИСПОСОБУВАЊЕ/PERIOD OF ADJUSTMENT
- 1963 — ИГРАЧКИ НА ТАВАНОТ/TOYS IN THE ATICK
- 1964 — СВЕТОТ НА ХЕНРИ ОРИЕНТ/THE WORLD OF HENRY ORIENT
- 1966 — ХАВАИ/HAWAII
- 1967 — ВИСТИНСКАТА МОДЕРНА МИЛИ/THROUGHLY MODERN MILLIE
- 1969 — БУЧ КАСИДИ И САНДЕНС КИД/BUTCH CASSIDY AND SUNDANCE KID
- 1972 — КЛАНИЦА ПЕТ/SLAUGHTERHOUSE-FIVE
- 1973 — ОСИЛО/THE STING
- 1975 — БЕСТРАШНИОТ ВАЛДО ПЕПЕР/THE GREAT WALDO PEPPER
- 1977 — ШЛАКАНИЦА/SLAP SHOT
- 1979 — МАЛА РОМАНСА/A LITTLE ROMANCE
- 1982 — СВЕТОТ СПОРЕД ГАРП/THE WORLD ACORDING GARP
- 1988 — СМЕШНАТА ФАРМА/FUNNY FARM

БЛАГОЈА КУНОВСКИ

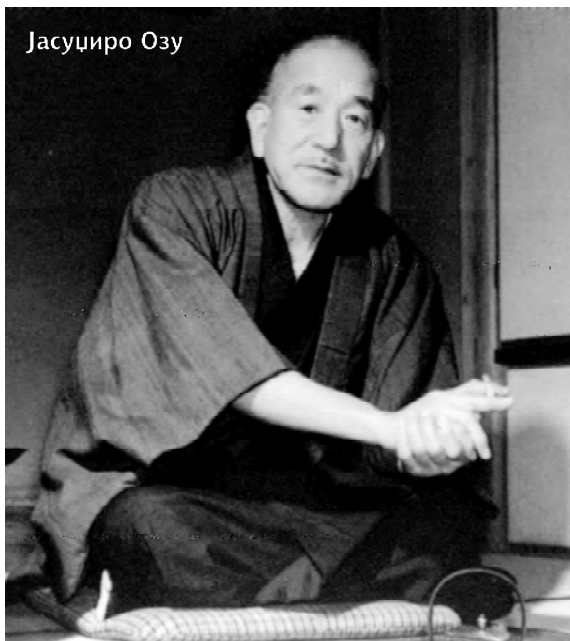
ЈАСУЦИРО ОЗУ – РОДОНАЧАЛНИК НА ЈАПОНСКИОТ ФИЛМ

(ПО ПОВОД СТОГОДИШНИНАТА ОД РАЃАЊЕТО
НА ГОЛЕМИОТ ЈАПОНСКИ РЕЖИСЕР)



апонската кинематографија, која во секоја варијанта е една од најоригиналните и секогаш со врвни дострели во рамките на светската филмска уметност - во текот на изминатиот филмски век, одгледа двајца великани, двајца меѓници, кои остануваат и во светскиот филмски Олимп: Јасуџиро Озу и Акира Куросава. Озу, според времето на живеење и творење, е класикот, вистинскиот и суштински втемелувач на јапонската, а и родоначалник на модерната кинематографија, со силно влијание врз генерациите јапонски и светски филмски режисери. Вториот великан Куросава имаше чест да учи и да го продолжи делото на Озу во втората половина на 20 век кога и го создаваше најзначајното од својот голем опус. Затоа со право обајцата ги нарекуваат ТЕНО — филмски императори.

Јасуџиро Озу е роден на 12 декември 1903 година во предградието Фукагава во Токио, како едно од петте деца на еден трговец.



Јасуџиро Озу

УДК 791.44.071.1(520)(049.3):06.091
Кинопис 28(15), с.85-92, 2003



Уште кога бил ученик во основно училиште, неговите се преселиле во провинциското гратче Мие од каде што потекнувал татко му и тоа било времето кога Озу за прв пат се сретнува со филмот, гледајќи го меѓу првите и од кој бил многу импресиониран - филмот на Томас Ајнс/Thomas Ince ЦИВИЛИЗАЦИЈА/CIVILIZATION. По завршувањето на средното училиште во местото Исе, во близината на Мие, Озу работел како учител во основното училиште во Лидика пред да се пресели во Токио. Она што е значајно во неговиот живот и што извршило големо влијание врз него како човек и уметник бил фактот што уште од детството, од 1913 година, бил цврсто врзан за својата мајка од која не се разделил сè до смртта, останувајќи неженет. За таквата мајчинска врска бил решавачки и фактот што татко му како трговец многу често бил отсутен и не можел да има влијание врз неговиот развој и затоа Озу воопшто не го чувствувал близок. Во 1923 година, на 21-годишна возраст, со посредство на својот чичко, Озу го потпишува својот професионален договор со тогаш најпознатата јапонска филмска компанија *Шочики Камата/Shochiku Kamata*, најнапред како помошник-снимател, а 3 години подоцна станува асистент по режија на Тадамото Окубо, кој бил режисер специјалист за комични филмови. Во 1927 година Озу го реализирал својот прв целовечерен игран филм, единствена во кариерата историска драма МЕЧОТ НА КАЕЊЕ/ZANGE NO YAIBA. Во следните 5 години, значи сè до 1932 година, својата плодност како режисер Озу ја покажа реализирајќи над 20 филмови за истото *Шочики Камата Студио*, главно слепстик комедии под влијанието на Херолд Лојд/Harold Lloyd, кој му оставил силен впечаток уште од времето на школувањето; потоа тука се гангстерските балади, кои исто така биле под влијание на жанровски сродните американски филмови. Уште во таа своја прва нема филмска етапа, Озу беше третиран, како од публиката така и од критиката, како многу значаен автор на јапонската кинематографија што тој потоа таа репутација ја допотврди со другите филмови, особено од неговата звучна етапа, кога фактички ги создаде своите најдобри филмови во кариерата, меѓу кои неколку се ремек-дела. На почетокот од 30-тите години, Озу се сконцентрира врз создавањето на еден нему својствен и од него инаугуриран специфичен филмски род, а тоа е жанрот на **Шошимин-геки/Shoshimin-geki** филмовите инспирирани и посветени на мозаикот од личности во чија заднина беше типичното јапонско општество со сите можни влијанија врз единката и особено врз членовите на семејството, со акцент врз судирот на генерациите и рушење на традиционалните морални канони. Своите опсервациски варијанти Озу ги прошири во различни социјални средини завлегувајќи во светот на ситните гангстери, децата, чиновниците и особено на пролетаријатот. Во тој креативен спектар Озу со еднаков успех создаваше филмови од различни жанрови: комедии, сатири, мелодрами, гангстерски филмови и особено семејни драми. Овие пос-

ледниве, иако Озу самиот немаше свој брак и свое семејство, донекаде беа генерирани и од неговата фрустрација од изворното семејство во кое растеше сврзан за својата мајка, а без влијанието и авторитетот на татко му, кого, како што веќе реков, уште од детството не го чувствувал за близок и од кого многу рано се отуѓил. Уште од тој ран период, Озу го изгради својот авторски ракопис, како косценарист и режисер, со кој ги опсервираше промените во јапонското општество, низ минуциозното регистрирање на причините од светската економска криза, меѓу двете светски војни и потоа, кои длабоко влијаеле врз промените на семејството и врз судбините на единката во спрегата општество-семејство. Озу, фактички, во сиот опус се издигна до височините на најголем аналитичар на јапонското општество. Во периодот пред Втората светска војна и во нејзиниот тек, Озу чекореше и во пресрет на звучниот филм, кој во светското искуство веќе беше инаугуриран. Но, очигледно неговата сврзаност и љубов за немиот филм, по инерција, продолжија создавајќи уште неколку неми филмови, кои остануваат како најдобри од немата етапа како што се: БЕВ РОДЕН, НО.../UMARETE WA MITA KEREDO..., КАДЕ СЕ СЕГА СНИШТАТА ОД МЛАДОСТА/SEISHUN NO YUME IMA IZUKO..., МАЈКАТА ТРЕБА ДА СЕ САКА/НАНА О KOWAZUYA, па пресвртните, првите музички филмови: ГОСТИЛНИЦА ВО ТОКИО/ТОКYO NO YADO и КОЛЕЦОТ Е УБАВО МЕСТО/DAIGAKU YO! ТОКО сè до неговиот прв звучен филм снимен во 1936 година ЕДИНСТВЕНИОТ СИН/HITORI MUSUKO, првиот филм снимен за новото големо студио *Шочику Офуна/Shochiku-Ofuna* со кое ќе ја продолжи соработката сè до смртта, што значеше збогување со *Шочику Камата Студиото* за кое Озу реализирал 35 филмови. Тука треба да се истакне мислењето на претседателот на компанијата *Шочику*, Нобуџоши Отани, кој по повод обновувањето на 33 филмски копии на Озу, вклучувајќи ги и 9 прикажани во рамките на 53. Берлински филмски фестивал, ќе рече: „До светската репутација Озу дојде станувајќи водечка авторска личност во историјата на јапонскиот филм“. По служењето на двегодишниот воен рок, Озу се вратил во новото *Шочику Офуне Студио* за кое ќе сними уште два одлични филма во текот на војната: БРАКАТА И СЕСТРИТЕ НА СЕМЕЈСТВОТО ТОДА/TODA-KE NO KYODAI и БЕШЕ ЕДНАШ ЕДЕН ТАТКО/CHICHII ARIKI, чија симболика како да потекнува од отсуството на таткото во неговиот живот. Во 1943 Озу бил испратен од воените власти како член на една воена филмска екипа, а крајот на Втората светска војна го затекнува во Сингапур, каде што поголемиот дел од времето го минувал гледајќи холивудски филмови. Во тој период меѓу заробените филмски копии имал можност за прв пат да го види ремек-делото на Орсон Велс ГРАЃАНИНОТ КЕЈН за кој до крајот на животот велел дека му е најомилен, иако многу различен од неговите филмови. Откако ќе биде ослободен и од воено заробеништво, Озу во 1946 година се враќа во Токио започнувајќи ја својата повоена и најплодна етапа, снимајќи секоја година по еден филм заклучно со 1962 година кога го реализира последниот ЕСЕНСКО ПОПЛАДНЕ/SANMA NO AJI, една година пред смртта. Од 1947 до 1962 година Јасуџиро Озу, заедно со својот верен соработник, сценаристот Кого Нода, ги создава најзначајните филмови во својот опус, меѓу кои се и ремек-делата: ДОЦНА ПРОЛЕТ/BANSHUN, реализиран во 1949 година, од критиката прогласен за најсовершена студија на карактери во јапонскиот филм, во чиј фокус се односите на татко-вдовец и ќерка што не сака да се раздели од него, и покрај можноста да стапи во брак, а таткото од истите причини не се преженува. Следниот филм реализиран во 1951 година е РАНО ЛЕТО/BAKUSHU во кој доаѓа до израз слободната драматургија при што, без стриктен драмски заплет и градење фабула, Озу слика мозаик следејќи ги наизменично шесте членови на едно семејство, филм што извршил големо влијание врз многу јапонски и странски режисери. Сепак, врвот и бисерот на богатиот опус на Озу е крунското ремек-дело ПРИКАЗНА ОД ТОКИО/ТОКYO МО-

NOGATARI во кое е прикажана драмата на едно семејство по посетата на родителите на своите деца во Токио и нивното разочарување, по што, по враќањето дома, мајката умира. Овој филм е исто така силна студија за односите родители — деца и судирот на генерациите. И четвртото ремек-дело е филмот од 1956 година РАНА ПРОЛЕТ/SOSHUN, стушна студија за монотониот рутински секојдневен живот и неуспешниот обид да се излезе од тој кор-сокак со прељуба. Во 1958 година, Озу ќе го реализира и својот прв колор филм. Тоа е ЦВЕКЕ НА РАМНОДЕНИЦА/HIGANBANA, одново на тема судир на генерации - ќерка и татко, кој се спротивставува на нејзиниот избор за брачен партнер. Во овие ремек-дела и во другите дела од звучниот период, тандемот Озу-Нода на извонреден авторски и креативен начин го анализираат синдромот на рушењето на јапонската традиција, под влијание на војната и економската криза, со акцент врз раслојувањето на семејството како животен столб, преку болните процеси на разидување меѓу родителите и децата, влијанието на осаменоста и отуѓеноста на единката како жртва на општествените дегенеративни процеси, со што, ќе повторам, Озу со своите филмови стана најголемиот хроничар и аналитичар на јапонското семејство и општество.

Уште една карактеристика за неговиот стил на работа е и тоа што Озу најчесто имал свои соработници со кои постојано работел, со што е создадено Озу-филмското семејство. Така само двајца сниматели и директори на фотографија го снимиле ситиот опус од 54 филмови на Озу. Во првата етапа до 1937 година, главно немиот филмски период, негов директор на фотографија и снимател бил Хидео Шигехара/Hideo Shigehara, а од 1941 до крајот на животот во втората и најважна филмска етапа, онаа звучната, директор на фотографија и снимател на Озу му бил Јухару Атсута/Yuharu Atsuta, со кого започнал да соработува уште од неговиот втор филм како асистент по камера, за потоа да продолжат и во текот на две децении да ги реализираат во креативна соработка спомнатите и многу други вредни дела во опусот на Озу. Во Озу-семејството како најзначаен соработник бил долгогодишниот другар на Озу, сценаристот Кого Нода, со кој напишале 25 филмски сценарија во кои влегуваат и спомнатите ремек-дела.

Сцена од
филмот
„Токиска
приказна“



Tokyo Story: Ozu's classic



Меѓу плејадата верни соработници на Озу, како негови миленици беа и актерите: Чишу Риу/Chishu Ryu, кој како негов најомилен артист играл уште од почетоците во немите бурлески, а подоцна и во главни улоги, кои го одредија како неразделен дел од опусот на Озу, потоа тука е актерот Татсуо Саито, како и актерките: Кинуџо Танака и Сетсуко Хара, чиј шарм останува до денес и која по смртта на Озу никогаш веќе не застана пред камера.

Што се однесува до режисерскиот т.н. „Озу стил“, неговата доследност и суптилност се огледуваат, пред сè, во континуитетот на снимањето од долен ракурс/continual low camera angle, потоа одбегнувањето на коментари во сториите, со што ја градеше својата редуцирана драматургија, потпрена на снимањето и фотографијата, и особено играта на артистите, за кои тој имаше голем респект и покрај тоа што во текот на снимањето барал железна дисциплина. Дури и оние што не ги поднесувале неговиот карактер и стил на работа

**Од снимањето
на „Токиска
приказна“**

на Озу му ја признавале креативната генијалност. Едноставноста во изразот е крунското начело во неговата режија, притоа копјајќи длабоко по човечката душа, немир и морални долеми. Снимајќи еден филм секоја година, Озу и сценаристот Нода така го зацврстувале својот креативен стил. Тие најчесто, како неразделни другари, работеле изолирано пишувајќи ги сценаријата во Чигасаки-кан, една меана во местото Чигасаки во близина на Камакура, потоа и во Унко-со, вилата на Нода во Нагано или во вилата на Озу, Мугеи-со.

Еден од најголемите познавачи на опусот на Озу, кој поради него често престојувал во Јапонија и ги следел реализациите на некои филмови, Американецот Доналд Ричи, во својата портрет-книга „Озу“, издадена во 1974 година, меѓу другото ќе напише (имајќи го предвид односот на гледачите кон филмовите на Озу, како еден вид спонтано создадена спрега): „Тоа е како кога се гради мост, Озу ја гради едната половина, гледачите другата, за конечно да се сретнат на средината и тоа е тајната на силната воспоставена врска што зрачи од филмовите на Озу“. А за влијанието на Озу врз цела плејада јапонски и светски режисери сведочат големите режисерски имиња: Сохеи Имаму-



Кадар од филмот „Доцна есен“

ра, Бергман, чие антологиско дело ПЕРСОНА е најголем доказ за тоа влијание, потоа сиот опус на Џим Џармуш/Jim Jarmush е под видливо влијание на Озу, такво влијание сретнуваме и кај Каурисмаки, потоа кај Жак Ривет, кај Хсијао-Хсиен/Hou Hsiao-Hsien, кај раниот Мартин Скорсезе, кај Пол Шредер. Вим Вендерс, по гледањето на ремек-делото ПРИКАЗНА ОД ТОКИО/TOKUOI MONOGATARI, не само што паднал под негово влијание, за што сведочи и неговиот стил, туку на Озу му го посветува и својот портрет-филм TOKYO-GA, кој заедно со вториот филм — посветен на Озу ЖИВЕЕВ, НО.../I LIVED, BUT... на режисерот Казуо Инуес, вклучувајќи и 9 филмови на Озу главно од неговата звучна фаза во која влегуваат спомнатите ремек-дела — беа прикажани во специјалната програма на 53. Берлински фестивал по повод стогодишнината од неговото раѓање и 40 години од смртта.

Првото големо откривање на големината и генијалноста на Јасуџиро Озу во светот и поконкретно во Европа беше во 1958 година кога филмот TOKYO STORY ја доби специјалната награда на Лондонскиот филмски фестивал, а првата најголема ретроспектива му беше приредена во 1961 година, додека Озу беше сè уште жив, во рамките на Берлинскиот фестивал. По годинешната куса ретроспектива од 9 филмови на Озу во Берлин, прикажана е исто така ретроспектива на Озу во рамките на Филмскиот фестивал во Хонг Конг, а последна ретроспектива е одржана во октомври 2003 во рамките на Њујоршкиот филмски фестивал. Во родната Јапонија, ретроспективата на Озу ќе биде прикажана во Токио во Музејот на модерната уметност, а ќе биде емитувана и на НХК — Владиноот сателитски канал, како и на приватниот канал на филмската компанија *Шочику-Еисеи-Гекито*.

За својот опус Јасуџиро Озу во 1958 година го доби Златниот медал од Јапонската влада, а во истата година ја доби и наградата на Јапонската академија за уметност, додека во 1959 година Озу беше првиот член од редовите на филмските уметници што беше примен во Јапонската академија на уметностите. Авторската личност на Озу е овековечена и од светската критика. Така, во традиционалната анкета на угледното филмско списание од Лондон, SIGHT AND SOUND, која Асоцијацијата на британските критичари ја одржува секоја деценија, филмот ПРИКАЗНА ОД ТОКИО на Озу, заедно со Френсис Форд Копола, е рангиран на десеттото место во групата на десетте великани — филмски режисери на сите времиња.

Јасуџиро Озу умре од рак во 60-тата година кога неговата светска репутација веќе беше во височините. Умре рано, но зад себе остави еден од најграндиозните опуси на светската филмска уметност. Има и нешто магиско во симболиката на фактот што големиот Озу умре на денот на своето раѓање, на 12 декември 1963 година. Тој е закопан на гробиштата во местото Енгакуји, храм во Кита Камакура, средина во која тој ги мина своите последни години. На неговиот гроб има гранитен блок со еден единствен збор: „Му“, што значи „Ништо“! А тоа МУ во јапонскиот оригинал, покрај со „НИШТО“, според зен-философијата, се изедначува и во СЕ! Во тој симболичен контрапункт на НИШТО И СЕ, лежи во гробот големиот маг на јапонскиот и светскиот филм, Јасуџиро Озу, онака како што живееше, како што ја сакаше филмската уметност, како што режираше и како што со својот креативен вирус зарази и сè уште ќе заразува плејада филмски режисери, идолопоклоници на неговиот генијален филмски опус.□

**ФИЛМОГРАФИЈА НА ЈАСУЏИРО ОЗУ
(JASUJIRO OZU)
(1903-1963)**

Опусот на Јасуџиро Озу содржи вкупно 54 филмови од немиот и од звучниот период. Од тоа 17 филмски наслови немаат негатив-копија (означени се со- х), а 3 наслови имаат делумно негатив-копија (означени се со- хх). Овие 20 филмови се главно од немиот период, додека филмовите од звучниот период се комплетно со нови обновени копии:

- 1927 — МЕЧОТ НА КАЕЊЕ/ZANGE NO YAIBA, нем, ц/б- х
1928 — СОНОТ НА МЛАДОСТА/WAKODO NO YUME, нем, ц/б- х
— ИЗГУБЕНА СОПРУГА/NYOVO FUNSHUTSU, нем, ц/б- х
— ТИКВА/КАВОСНА, нем, ц/б- х
— ДВОЈКА ВО ДВИЖЕЊЕ/NIKKOSHI FUFU, нем, ц/б- х
— УБАВО ТЕЛО/NIKUTAI BI, нем, ц/б- х
1929 — БОГАТА ПЛАНИНА/ТАКАРА NO YAMA, нем, ц/б- х
— ДЕНОВИ НА МЛАДОСТА/WAKAKI HI, нем, ц/б
— ДРУГАРИ ВО БОРБА НА ЈАПОНСКИ НАЧИН, нем, ц/б- хх
— ДИПЛОМИРАВ, НО.../AIGAKU WA DETA KEREDO, нем, ц/б- хх
— ЖИВОТ НА ЕДЕН ЧИНОВНИК/KAISHAIN SEIKATSU, нем, ц/б- х
— НАПРЕДНАТО МОМЧЕ/TOKKAN KOZO, нем, ц/б- хх
1930 — ЗАПОЗНАВАЊЕ СО БРАК/KEKKON GAGU NYUMON, нем, ц/б- х
— ЧЕКОРИ ВЕСЕЛО/HOGARAKA NI AYUME, нем, ц/б
— ПОВТОРУВАВ, НО.../RAKUDAI WA SHITA KEREDO, нем, ц/б
— ОНАА НОК НА СОПРУГАТА/SONO YO NO TSUMA, нем, ц/б
— ОДМАЗДНИЧКИОТ ДУХ НА ЕРОСОТ/EROGAMI NO ONRYO, нем, ц/б- х
— ИЗГУБЕНА СРЕКА/ASHI NI SAWATTA KOUN, нем, ц/б- х
— МЛАДА ГОСПОГИЦА/OJOSAN, нем, ц/б- х
1931 — ДАМАТА И БРАДАТА/SHUKUJO TO HIGE, нем, ц/б
— ЖАЛНА УБАВИЦА/BIJIN AISHU, нем, ц/б- х
— ТОКИСКИ ХОР/TOKYO NO KORASU, нем, ц/б
1932 — ПРОЛЕТ ДОАГА ОД ДАМИТЕ/HARU WA GOFUJIN KARA, нем, ц/б- х
— БЕВ РОДЕН, НО.../UMARETA WA MITA KEREDO, нем, ц/б

- КАДЕ СЕ СЕГА СНИШТАТА ОД МЛАДОСТА/SEISHUN NO YUME IMA IZUKO, нем, ц/б
— ДО ДЕНОТ НА ПОВТОРНА СРЕДБА/МАТА AU HI MADE, нем, ц/б- х
1933 — ЖЕНА ОД ТОКИО/TOKYO NO ONNA, нем, ц/б
— УЛОВЕНА ДЕВОЈКА/HIJOSEN NO ONNA, нем, ц/б
— ОДМИНЛИВА МОДА/DEKIGOKORO, нем, ц/б
1934 — МАЈКАТА ТРЕБА ДА СЕ ЛЌУБИ/НАНА О KOWAZU YA, нем, ц/б
— ПРИКАЗНА ЗА ПЛОВНИ ТРЕВИ/UKIKUSA MONOGATARI, нем, ц/б
1935 — НЕВИНА СЛУГИНКА/NAKOIRI MUSEME, нем, ц/б- х
— ГОСТИЛНИЦА ВО ТОКИО/TOKYO NO YADO, музички, ц/б
— КАГАМИЏИШИ/KAGAMIJISHI, звучен, ц/б
1936 — КОЛЕЦОТ Е УБАВО МЕСТО/DAIGAKU YOI TOKO, музички, ц/б- х
— ЕДИНСТВЕНИОТ СИН/HITORI MUSUKO, звучен, ц/б
1937 — ШТО ЗАБОРАВИ ДАМАТА?/SHUKUJO WA NANI O WASURETAKA, звучен, ц/б
1941 — БРАКАТА И СЕСТРИТЕ ОД СЕМЕЈСТВОТО ТОДА/TODA-KE NO KYODAI, звучен, ц/б
1942 — БЕШЕ ТАТКО/CHICHI ARIKI, звучен, ц/б
1947 — ИЗВЕШТАЈ НА ИЗНАЈМЕН ГОСПОДИН/NAGAYA SHINSHIROKU, звучен, ц/б
1948 — КОКОШКА НА ВЕТРОТ/KAZE NO NAKA NO MENDORI, звучен, ц/б
1949 — ДОЦНА ПРОЛЕТ/BANSHUN, звучен, ц/б
1950 — СЕСТРИТЕ МУНЕКАТА/MUNEKATA KYODAI, звучен, ц/б
1951 — РАНО ЛЕТО/BAKUSHU, звучен, ц/б
1952 — ВКУСОТ НА ЗЕЛЕНИОТ ЧАЈ ПРЕКУ ОРИЗ/OSHAZUKE NO AJI, звучен, ц/б
1953 — ПРИКАЗНА ОД ТОКИО/TOKYO MONOGATARI, звучен, ц/б
1956 — РАНА ПРОЛЕТ/SOSHUN, звучен, ц/б
1957 — ТОКИО ВО САМРАК/TOKYO BOSHOKU, звучен, ц/б
1958 — ЦВЕКЕ НА РАМНОДЕНИЦА/ HIGANBANNA, звучен, колор
1959 — ДОБРОУТРО/ONAYO, звучен, колор
— ПЛОВНИ ЦРНИЦА/UKIKUSA, звучен, колор
1960 — ДОЦНА ЕСЕН/AKIBIYORI, звучен, колор
1961 — КРАЈОТ НА ЛЕТОТО/КОНАЯГАВА-КЕ NO AKI, звучен, колор
1962 — ЕСЕНСКО ПОПЛАДНЕ/SANMA NO AJI, звучен, колор

ВЛАДИМИР Љ. АНГЕЛОВ

ФИЛМСКИ
МАРАТОНРАЗМИСЛУВАЊА НА ТЕМА:
ДАЛИ ПОСТОИ КРИЗА
ВО МАКЕДОНСКАТА
КИНЕМАТОГРАФИЈА?

Овие размислувања се поттикнати од определени настани што се случуваа во Скопје во рамките на културната понуда на нашиот главен град во 2003 година, а се поврзани со филмската уметност. Кон сето ова се надоврза и симпозиумот 'Филмот во балканскиот културен контекст' во организација на Кинотеката на Македонија на која се разговараше за реализација на публикација што би се однесувала на историјата на филмот на Балканот.

Криза е збор на денешнината. Универзализам со уривачка моќ. Менаџирање и менаџмент на криза!? Покрај сите можни кризи (морална, економска, блискоисточна, далечноисточна, балканска, косовска, заложничка, терористичка, воена, природна, вештачка, адолесцентска, зависничка, урбана, рурална, општествена, семејна, каква уште не...), таа е одомаќена и во кинематографијата (домашна и светска): криза на продукцијата, на публиката, авторска криза, криза во дистрибуцијата, криза предизвикана од пиратерија, од холивудската доминација, од немање инфраструктура, недовршена приватизација, непостоење критериуми и регулативи со кои државата би го помагала или, пак, контролирала овој сектор. Пред војната (Втората светска) киносалите им биле одземани на сопствениците доколку овие биле Евреи, за време на војната киносалите им биле одземани на сопствениците и им биле давани на колаборационистите, по војната, киносалите биле национализирани. Денес во Македонија постојат две киносали, доколку ги примениме стандардите што се однесуваат на проекција со регуларен квалитет на сликата и звукот и со комфор. Се снимаат филмови што нема каде да се прикажуваат¹. Филмовите живеат колку за премиерата, а потоа уште некоја презентација и крај.

Живо се сеќавам на една трибина, која некаде во осумдесеттите (втората

Проект „Филмски маратон“



половина) се организираше во Домот на младите „25 мај“ (денешен Младински културен центар), а гостин беше Небојша Џукелиќ. Беше поставено прашањето „Што ќе правиме со *Вардар филм*?“. И по толку години прашањето е поактуелно од кога било ... *Вардар филм* е во КРИЗА!

Академијата произведува автори што не снимаат или, пак, тоа го прават ретко. Телевизиите речиси и не произведуваат играни и документарни филмови. Дарко Марковиќ рече дека е страшно тоа што во моментов не постои и отворена, искрена критика. Телевизиските екипи се насекаде кога филмот се снима. Се прават обиди да се креира некаков холивудски гламур, но кога филмот е готов, нема никакви реакции за неговата вредност. Новинарите и критичарите се плашат да го дадат својот суд — беше суштината на размислувањата на Марковиќ. Критиката е мотиватор и коректор на општеството. А покрај тоа, критиката е и креативна (а ова го велеше Фром).

И публиката е креативна (новинарите/критичари се исто така публика). Можеби моменталната филмска продукција ја одзема креативната улога и затоа киносалите зјаат празни. ПИРАТИТЕ ОД КАРИБИТЕ го гледале 2/3 000 луѓе (поправете ме ако грешам, но во секој случај бројката е навистина мизерна), леат солзи дистрибутерите повторно (и со право) посочувајќи ги видеопиратите како главни и единствени виновници (овој пат без право) за ваквата состојба. Не ги обвинувам гледачите што масовно го избегнувале киноприкажувањето на ПИРАТИТЕ ОД КАРИБИТЕ, напротив. Е, дистрибутерите и пиратите се обидуваат да се договорат затоа што и едните и другите имале деца за ранење, ама — деца како деца, што знаат тие за договори.

И објективно, секоја чест на киносалите и колективното доживување на филмот, но по сè изгледа филмската индустрија навистина профитите ги вади од пуканките, видео игрите, таблоидите, рекламите и продолжениот живот на филмовите. Шест месеци по кинопремиерата филмот веќе е на ДВД и ВХС, а по 12 месеци филмот живее на сателитските канали. Периодите постојано се намалуваат. Ете, оние со поголема кибернетска култура и техника, сигурно гледаат филмови преку Интернет. **Криза?** Немам некакво истражување пред себе, анкета од ГАЛУП или слично, но сигурен сум дека Македонија е при врвот на изгледани филмови по глава на жител. Само какви!? Постои

ли криза и доколку постои, каде тогаш можеме да ја лоцираме кризата?

ФИЛМСКИ МАРАТОН: Не само што присуствував на еден несекојдневен настан туку дадов и скроман придонес во неговата реализација. Мислам дека незаслужено го зазедов првото место на листата „им благодарам на“ и сето ова го пишувам не за да ја исправам таа „неправда“, туку токму затоа што мислам дека настанот заслужува да биде одбележан и на ваков начин. **„Проектот Филмски маратон не се однесува на филмската уметност туку целосно ѝ е посветен на филмската публика“** — подвлекува авторот Сашо Станојковиќ и продолжува - „цел(та е) да го изрази тој комплексен однос помеѓу поединечно-то/сингуларното и групното/социјалното“. Проектот се состоеше од неколку сегменти:

1. Видеопроекција на филм (ВХС), кој во еден статичен кадар ни прикажува публика во киносала додека гледа филм: каширани фигури „седат“ на своите места и гледаат филм, додека единственото дејствие е промената на интензитетот на светлото што доаѓа од проекцискиот сноп на киноапаратурата. Проекцијата на овој филм е со видеобим и физички е сместена во вториот план на киносалата на Музејот на современа уметност во Скопје.

2. Во првиот план на истата киносала е поставен телевизор на кој се врти видеокасета на која Жарко и Марко, озлогласени филмофили, водат исцрпувачки тричасовен разговор за своите омилен филмови. И овој филм, кој е дел од проектот, е снимен со статична видео камера. Жарко и Марко, во домашен амбиент (со мезе и по чорапи), ги претресуваат светската кинематографија и македонската продукција. Разговараат за розовите фламинго, за Тод Хајнс, Вуди Ален, Тарантино... за Манчевски. Разговараат за сè и сешто. Политички коректно или некоректно, шокантно или традиционално, „фол“ или искрено беа предметите на обработка². Симпатично и интересно. Сугестивно. Посетителите често коментираа. Го предизвикуваат човека да им се придружи во муабетот. Разговараат најмногу за филмови коишто по сè изгледа ги гледале на домашна техника. Претпоставката ја базираам врз едноставната причина: филмовите за кои дебатираа никогаш не се прикажани во македонските киносали или, пак, „момциве“ биле премногу малечки кога тоа се случило во некоја од братските републики. И тој момент што провејуваше во разговорот на овие страсни филмофили го даде неопходниот

контрапункт на проектот и дава повод за понатамошно размислување. Сè уште не сум сигурен дали тоа беше саботажа или продлабочување на истражувањето на феноменот кинопублика.

3. Третиот дел од филмот е анкета во која посетителите се изјаснуваат за трите филма што би сакале да ги гледаат на филмскиот маратон, кој ќе се организира во истата сала утредента. „Победник на гласањето беше МАГНОЛИЈА од П. Т.Андерсон, а другите два: BREAKING THE WAVES од Lars Von Trier и Pink Flamingoes, не успеавме да ги одгледаме поради должината на МАГНОЛИЈА. Имаше многу чудни филмови на ливчињата (околу четириесет вкупно) меѓу кои НЕРЕТВА, СУТЈЕСКА, МАКЛАБАС...“.³

јата, тропаме и на *портите на небото*. Кинопубликата е неуништлива — клика Ж.Т. Тоа го илустрира со појавата на телевизијата и семејните апарати за репродукција на слика. „Кино маратонците никогаш нема да го доистрчаат својот круг“ — го завршува своето размислување на тема „теорија на филмското гледање“.

А проектот „Филмски маратон“, како и повеќето ангажирани концепти на ликовните уметници за кои ќе слушнам одвреме-навреме, немаше намера да предизвика ништо повеќе од иницирање размисла на една тема, која за нас, вљубениците во филмот, е болно емотивна.

Кризата беше заеднички именител и на дебатата организирана од Филмската младина на Македонија. Продукција, дистрибуција, пиратерија и младите автори беа теми на разго-



Проект „Филмски маратон“

4. И четвртиот сегмент на филмот (не го наведувам како прв, затоа што целта ја исполнува само доколку сте учествувале/присутствувале на првите три) е пропагандниот постер, кој е составен од: најава на проектот; текст на Жарко Трајановски „Appetitus principii и затвореници во пештерата“ — филозофски оглед за филмската публика; објаснување на проектот од страна на авторот; статистички графикоци и факсимил од весник што се однесува на периодот кога Скопје остана без киносала. Жарко Трајановски длабокоумно ја подвлекува поврзаноста на грчките „theoria“ и „theoros“ со латинското „specto“ и од него изведениот „spectator“ така што при занимавањето со „теоријата на филмското гледање“, покрај тоа што тропаме на *портата на парадоксот и перцепци-*

вор. Сето ова ме поттикна да размислувам и за почеток да ја побарам одредницата за зборот: **криза** — пресврт, настапување на судниот момент; *мед.* пресврт во некоја болест (на подобро или на полошо); *фиг.* пресвртница, пореметување, збрка... (Лексикон на странски зборови и изрази, Милан Вујаклија). Ова објаснување ми се гледа несоодветно за состојбата во нашата кинематографија, така што потврда за моето сомневање побарав и во друг извор. Виктор Тарнер, антрополог што се занимава со проучувањето на поврзаноста меѓу општествените збиднувања и театарот, посочува дека општествените драми можат најлесно да се проучуваат доколку се поделат на четири фази: слом, **криза**, обнова и/или реинтеграција или признавање на расколот. Нема сомневање дека

работите што се случуваат во македонската кинематографија се со општествена потпора. Значи, во секој случај (иако примерите што ги дава Тарнер имаат претежно политичка природа), кризата е временски определен термин, кој води кон решавање на проблемот (реинтеграција или дезинтеграција). А како што веќе навистине, кризата кај нас е вонвременски проблем. Ако е тоа така, значи дека не се работи за криза туку за **состојба**. Да илустрираме:

Се зборува за криза во продукцијата. Од првиот македонски игран филм изминаа 50 години. Просекот на произведени играни филмови во овие педесетина години е константен: околу еден филм годишно. Значи дека тоа е реалната состојба и доколку во годината се реализира само еден филм, значи дека тоа претставува исполнување на националниот просек до кој сме дошле по емпириски пат. Кризата на квалитетот можеме да ја согледаме ако направиме компарација со некоја држава што имала сличен развој како нашата и ако ги земеме во обзир економските и социјалните параметри, како и бројноста на нашата популација. И да не одиме толку во детали, ќе видиме дека треба да бидеме среќни како нација штом имаме автори и филмови што победувале на Кан или Венеција.

Да ја скратиме оваа медитација со (одговорот на) прашањето: има ли излез од негативните страни на **состојбата**? Може ли состојбата да се подобри? Има ли место за оптимизам?

Ми се полни душата кога ќе ја видам сега онаа младина, зачинета со по некоја ретка и стара мирудија, во киното *Фросина* како оди да ги гледа филмовите на Кино дните, или, пак, на „античкиот“ Трифо, некомерцијалниот Ханеке, здодевениот Морети. Италијански, еврејски, француски, шпански филмови. Потоа ќе ги сирнам филмовите на Платнарот, Митко Панов или серијата за Скопје на „првите партизани“ и убеден сум дека во Македонија има публика, има креативен потенцијал што може да ја надмине состојбата во која се наоѓа кинематографијата и како воденичарот што секогаш ја тера водата на својата воденица, би го цитирал филмскиот маратонец Вим Вендерс од интервјуто на Мајкл Колс за *Даблтејк магазин*. Во неговиот исказ мислам дека е содржана алката што недостасува, моторот што го придвижува не само она што е наше поле на интерес (кинематографијата) туку е и парадигма за функционирањето на целото општество, а се однесува на свеста, разу-

мот и историјата:

„М.К.“: Се секавате ли кога за првпат ги видовте филмовите на Ланг и Мурнау?

В.В.: Тие филмови ги видов во Париската кинотека кон средината на шеесеттите. Кога живеам во Париз и студирам графика, ги гледам сите класични германски филмови. Поминав една година во ателјето на познатиот американски графичар Џони Фридлендер за да ја совладам техниката. Со текот на времето станав зависен од Кинотеката. Предавањата почнуваа во 9 наутро и траеја до 2 напладне и после бевме слободни. Постарите ученици попладне ги печатеа работите на мајсторот што на нас младите не ни беше дозволено. И така, од два бев слободен, а живеам во мала и ладна соба, една од оние соби за слугинки што можат да се најдат во секое париско поткровје. Бидејќи беше невозможно да се загрее, јас бев во потера по место каде што ќе можам на топло да го поминам остатокот од денот. Киното ми беше прескапо — околу 5-6 франци, кои не можев да си ги дозволам, но ја откритв Кинотеката каде што можеше да се гледа филм за еден франк, а претставите почнуваа од 2 напладне и траеја до 2 наутро. Така, секој ден можев да погледнам по 7-8 филма, а да платам само за еден криејќи се во тоалетот наместо да го напуштам киното. За една година го изгледав целиот репертоар на Кинотеката и станав зависен од гледање филмови. Изгледав повеќе од 1000 филма — вистински курс од историјата на филмската уметност. Тогаш за првпат ги видов Ланг и Мурнау. Ги гледав и големите ретроспективи на Џон Форд, Ентони Ман и Фриц Ланг. Голтав неверојатна количина филмови и за да можам да ги 'сварам', почнав многу да читам и да пишувам за нив".□

Белешки:

¹ Најновиот македонски филм КАКО ЛОШ СОН на режисерот Антонио Митриќевски и 4 месеци по светската премиера, во Македонија е прикажан само на ИФФ „Браќа Манаки“ во Битола и сè уште нема најави за негова скопска премиера. Со документарните филмови примерот би бил уште подрастичен.

² „А бе ајде, ВЕЛВЕТ ГОЛДМАЈН може да ја шокира тетка ми, а не мене“ — Марко, во филмот ЖАРКО И МАРКО.

³ E-mail преписка на авторот на текстот со авторот на проектот.

ЖАРКО ТРАЈАНОСКИ

АРРЕТИТИО ПРИЦИПИИ И ЗАТВОРЕНИСИТЕ ВО ПЕШТЕРАТА

СО ДОЗВОЛА НА АВТОРОТ Ж. ТРАЈАНОСКИ, ТЕКСТОВ Е ПРЕЗЕМЕН ОД ПРИДРУЖНИОТ МАТЕРИЈАЛ НА ПРОЕКТОТ „ФИЛМСКИ МАРАТОН“ ШТО ГО РЕАЛИЗИРАШЕ САШО СТАНОЈКОВИЌ НА 30 СЕПТЕМВРИ 2003 ВО МУЗЕЈОТ НА СОВРЕМЕНАТА УМЕТНОСТ ВО СКОПЈЕ.



ри самата помисла на „теоријата на филмското гледање“ (a theory of cinema spectatorship), затропуваме на портите на парадоксот! А парадоксот, ако ги оставиме когнитивните илузии настрана, се открива и преку јазикот.¹

Парадоксално, но — од извесен аспект — истовремено тропаме и на 'портите на перцепцијата': согледбата дека грчкиот збор 'theoria' и од него изведениот 'theoros' се најблиски роднини со латинскиот 'specto' и од него изведениот 'spectator' отвора нови хоризонти на очекување.

Од извесна гледна точка, можеби затропуваме дури и на 'портата на небото'. Независно од древните крајно сомнителни етимолошки деривации на 'theoria' од 'theos', неодамна привикани од тукашните 'созерцатели', врската меѓу идејата за божеството и гледањето е регистрирана далеку пред христијанските мислители,² уште кај античките Грци.

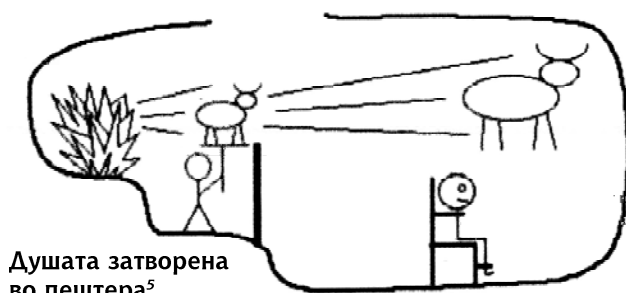
Прашањето дали тропаме на една иста или на три различни порти, вклучително и парадоксот на троединството, ги одложуваме за некоја друга прилика, фокусирајќи се во моментов на далеку поедноставна дилема: Можат ли да кажат нешто едните гледачи (философите) за другите гледачи (филмо-филите) без притоа да 'спекулираат' за различните аспекти на гледањето и согледувањето? Бездруго, некои 'љубители на мудроста' имаат што да кажат за гледањето и согледувањето. Според Аристотел,³ до Бога најмногу се доближуваме преку теориската активност — активноста на она што е најбожествено од сите нешта во нас, кое има претстава за прекрасните и божествените нешта. За жал, Аристотел не бил никогаш на кино, а и кога би бил, прашање е дали би гледал кон платното или поскоро кон кинопроекторот како лика и прилика на неподвижниот двигател на идеите. Исто така, интересно е и дали Аристотел би се чувствувал како дома, претпоставувајќи дека добро му бил познат Платоновите мит за пештерата⁴, кој, според повеќемина

теоретичари на филмот, може да се смета за клучна метафора (ако не и спекуларна/спектакуларна антиципација) на киното.

ДУШАТА ЗАТВОРЕНА ВО ПЕШТЕРА / THE SOUL IMPRISONED IN THE CAVE

Киногледачот, за разлика од душата затворена во Платоновата пештера, не е окован во синџири и може во секој миг да се сврти назад, да види од каде доаѓаат сликите/сенките проектирани на сидот, да го чуе шумот на проекторот, понекогаш дури и закашлувањето на кинооператорот ('шнајдерот'). Па сепак, никој не си заминал од киносалата поради тие причини — киното не се потпира врз наивниот гледач, кој не прави разлика меѓу илузијата и реалноста.⁶

Оттаму, како да се објасни феноменот на 'вечно враќање' на гледачот во киносалата, кој, без оглед на вишите разлози, ги претпочита



Душата затворена
во пештера⁵

призраците на проекторот — тој пеколен свет на чистата илузија — за сметка на реалноста на дневната светлина? И битно ли е, воопшто, дали 'сите ликови во приказната се измислени', односно дали 'филмот се базира врз реален настан'? Најпосле, што ако е бесмислена претпоставката на Платон — дека оној што ја согледал 'мудроста' на алегоричната со пештерата попрво би истрпел сешто отколку да ги прифати лажните замисли живеејќи го мизерниот 'пештерски' живот? Зарем не зборуваат доволно, во прилог на нејзината бесмисленост, атрактивноста и спекуларноста на идолите на филмскиот театар? Не сведочи ли филмскиот гледач,⁷ и феноменот на неговата неуништовост, за Платоновата наивност во поглед на реалните апетити на човекот, како и за наивноста на 'еротската анамнеза' и 'платонската љубов' кон идеите во споредба со воајерскиот 'групен секс' на уживателите на филмот?

Кинопубликата е неуништлива! Тоа е фундаменталниот факт на 'теоријата на филмското гледање', со кој мора да се соочи и секоја теорија на филмската уметност. Само скептиците можат да се исчудуваат како тоа кинопубликата успешно ги преживува сите закани од страна на новите револуционерни технолошки изуми за механичка репродукција на слики. Наспроти сите очекувања, киното не беше уништено од телевизијата, и покрај тоа што гледањето филмови стана и телевизиски феномен. Киното не беше уништено ниту од видеото, иако гледањето филмови по сопствен избор стана секојдневица на модерниот филмски зависник. Наивни се оние што очекуваат дека киното ќе биде уништено од ДВД-технологијата и популарноста на 'домашното кино', не помалку од оние што веруваа во смртта на пасивниот гледач⁸ по појавата на синемаскопот. Не помалку од оние што веруваат дека со појавата на филмовите наближува крајот на философијата.⁹ Но, киното останува, не само поради моќта на филмот,¹⁰ туку поради моќта на филмскиот гледач, поради филмската публика и нејзината моќ за прифаќање и отфрлање, согласно со сопствениот апетит и вкус.

Затоа, теоријата на кинопубликата мора да е и теорија на моќта на кинопубликата да ги преуредува филмските жанрови со храброто надминување на технолошките закани и успешно измолкнување од стегите на механицистичкиот репродуктивизам. Да претпоставиме дека заборавот на гледачот, а со тоа и на публиката, како *sine qua non* на филмската уметност, некако и може да се објасни со првичната фасцинираност од гледаното (филмот), како и од новите технолошки чуда за механичка репродукција на слики. Но, времето на таквите фасцинации е одамна поминато, и публиката, барем во теоријата, мора да излезе од сенката на кинопроекторските призраци, и повторно да влезе во фокус, заедно со сета нејзина парадоксалност. Оти, и за 'Публиката' може да се каже дека е класа од класи што истовремено припаѓаат и не припаѓаат на себеси.¹¹

Она што не треба да се изуми е дека токму креативниот филмски гледач — конститутивниот елемент на класата — е оној што го пресоздава филмот како низ самиот чин на гледање (и несвесното снимање на огромен број енигматски означители и пораки), така и низ одложениот процес на 'автопреведување'.¹² И

затоа никогаш не смее да излезе *out of focus*: сингуларноста на филмскиот гледач (гледачот како дел од 'колективната интенционалност' на кинопубликата), наспроти неговата индивидуалност, и неговиот идиосинкратичен стил на одложено автопреведување.

Сè дури филмот се создава и пресоздава во 'кинематографскиот механизам на мислите'¹³ на гледачот и неговиот филмски апетит не згаснува по излегувањето од киносалата, киномаратонците никогаш нема да го доистрчаат почесниот круг!□

Белешки:

¹ 'Примерот' на Агамбен е мошне илустративен. Агамбен го дефинира јазикот како класа на сите лингвистички ентитети — класи што не припаѓаат на себеси, каде што лингвистички ентитет (linguistic being) е 'класа што и припаѓа и не припаѓа на себеси'. Видете: Agamben, Giorgio. *The Coming Community* (trans by Michael Hardt). University of Minnesota Press, 1993, p. 9.

² Како кај Григориј од Ниса (Gregory of Nyssa): Дури и зборот 'бог' (*theos*) ние разбираме дека влегол во употреба од активноста на Неговото гледање; зашто нашата верба ни кажува дека Божеството е насекаде, и ги гледа (*the athai*) сите нешта, и ги проникнува сите нешта, а потоа ние на оваа мисла ѝ го ставаме печатот на ова име (*theos*)с водени од 'Светиот глас'. Споредете, <http://www.bhsu.edu/artsscience/asfaculty/dsalomon/nyssa/theoria.html> 'Even the word Good (*theos*) we understand to have come into usage then we stamp this thought with this name (*theos*) guided to it by the Holly voice.'

³ Аристотел ја дефинира мудроста како познание на првите причини и принципи поаѓајќи од претпоставката за вечното и постојано движење, и доаѓа до согледбата дека движењето е циркуларно и дека мора нужно да постои неподвижен двигател — бог (*theos*), како прв принцип.

⁴ Затворот на пештерата е светот на гледањето, свет во кој луѓето од раѓање се оковани во синцири и можат да ги видат само сопствените сенки, и сенките на објектите наместо самите објекти, сенки што огнот ги проектира на сидот на пештерата пред нив. Тие не можат да се завртат наназад за да го видат огнот, ниту самиот чин на проектирање.

⁵ Цртежот е позајмен од интернет страницата на проф. Ерик Штајнхарт (Eric Steinhart), кој воспоставува интересни аналогии меѓу Платоновото воздигнување на душата и Хегеловата еволуција на свеста.

⁶ И покрај митот за наивниот гледач, кој панично бега од киносалата по прикажувањето на возот што забрзано се доближува - честопати нарекуван и 'втемелувачки мит на киното' или 'митот за потеклото на киното' (the founding myth of cinema' or the cinema's 'myth of origin') Видете:

Bottomore, Stephen. 'The panicking audience?: Early cinema and the 'train effect''. *Historical Journal of Film, Radio & Television*, 1999, Vol. 19, Issue 2.

⁷ Кој, иако наполно свесен за призрачноста на 'сенките на сенките', сепак катадневно се враќа пред филмското платно.

⁸ Ролан Барт, на пример, го опишува филмскиот спектатор како 'некој што лежи испружен и вкопан, засидан во темница, примајќи филмска храна како пациент што е хранет интравенозно'. Видете: Barthes, Roland. *On CinemaScope*, <http://social.chass.ncsu.edu/jouvert/v3i3/barth.htm>. '...someone lying prone and buried, walled up in the darkness, receiving cinematic nourishment rather like the way a patient is fed intravenously.'

⁹ На пример, како авторите што сметаат дека 'философијата е на својот крај и дека филмовите ја заменуваат...'. Bischoff, Michael. 'The End Of Philosophy And The Rise Of Films'. <http://www.freenet.msp.mn.us/people/bischoff/thesis.html>: 'Philosophy is at its end and movies are replacing it...'

¹⁰ Мартин Џеј предупредува на 'менувањето на природата на естетичката публика денес' ('shift in the nature of aesthetic spectatorship in our time') и замената на контемплативниот, дистанциран гледач со "инволвиралиот 'кинестетички' субјект, чие тело е стимулирано исто толку колку и неговото око" (involved 'kinaesthetic' subject whose body is stimulated as much as his or her eye), како резултат на 'киното на атракции' — свет што се заканува да ја раствори дистинкцијата меѓу реалноста и симулацијата. Видете: Jay, Martin. 'Diving Into The Wreck: Aesthetic Spectatorship At The Fin-d-siecle'. *Critical Horizons* 1:1, February, 2000, pp 93 – 111.

¹¹ Дијалектиката на припадност/неприпадност е прекрасно илустрирана со 'војната на филмските публикации' во *Cecil B. DeMented*.

¹² Споредете Sutton, Paul. 'Cinematic Spectatorship as Procrastinatory Practice'. *Parallax*, 1999, vol. 5, No. 1, 80-82.

¹³ Според Бергсон, од *Творечка еволуција*, 'механизмот на нашето секојдневно познание е од кинематографски вид'. (...the mechanism of our ordinary knowledge is of a cinematographical kind.)

БЛАГОЈА КУНОВСКИ**ФЕСТИВАЛСКИ ДИПТИХ**

(ЗА ФЕСТИВАЛИТЕ ВО КАН И ВЕНЕСИЈА, 2003)

**ПРОСЕЧНИ КРЕАТИВНО-
АВТОРСКИ ВРЕДНОСТИ****(56. ФИЛМСКИ ФЕСТИВАЛ ВО КАН)**

Според прикажаното и виденото во Главната конкуритивна канска програма, резултатите се едно просечно издание, без ултра големи дела и со голем дисбаланс во селекторските критериуми. Така, од аспект на селекторската конзистентност и прикажаната нерамномерност на креативните резултати во привилегираните 20 избрани филмови, првата споредба би можела да даде еден симптоматичен пример. Имено, дури 5 француски филмови беа избрани за конкуритијата за „Златна палма“ и другите награди, а само еден британски претставник, за разлика од минатогодишната доминација на Британците, кои, инаку, по традиција се во врвот на секое канско издание со многу освоени „златни палми“ и други награди. За жал, се покажа дека единствениот британски претставник КУФЕРИТЕ НА ТУЛСИ ЛУПЕР/THE TULSE LUPER SUITCASES на секогаш оригиналниот и провокативен автор Питер Гриневеј (Peter Greenway) не испадна така како што очекувавме да биде еден ама вреден претставник на големата британска кинематографија. Иако во трендот на неконвенционалниот израз, Гриневеј радикално го напуштил она филмичното што така богато и комплексно на нему специфичен, луциден и духовит начин го покажа во своите карактеристични претходни дела. Во најновиот филм КУФЕРИТЕ НА ТУЛСИ ЛУПЕР Гриневеј прави една 7,5 децениска опсервација на типичните цивилизациско-историски феномени на 20 век, но изразно тоа го визуелизира како комбинација од телевизиско-дигитално-компјутерско-графички колаж составен од низа медиски вињети, кои иако го имаат авторскиот дух на Гриневеј, сепак се оддалечуваат од неговата строга филмичност и верност на суштината на филмскиот медиум и култот на 35 мм филм.

На другата страна се покажа дека домаќините се флагрантно исфорсирани така што само два филма убедуваат дека се заслужено меѓу најпривилегираните од светскиот филм, еден е повеќе привлечен со покритието

дека е екранизација на успешно театарско дело со двајца великани-актери на францускиот филм, а другите два се протуркани и покрај нивните содржинско-изразни слабости. Односот спрема француските претставници во Канската компетиција, впрочем, најдиректно го манифестираше и самото жири, кое не награди ниту еден од многуте домашни претставници. Меѓу заскитаните француски филмови во Главната програма е историската деја-ви варијација на тема злото на војната — ЗАСКИТАНИ/LES EGARES на искусниот режисер Андре Тешине (André Techiné), кого го паметиме по неговите претходни дела СУВЕНИРИ ОД ФРАНЦИЈА и БАРОКО од раната етапа и МОЕТО ОМИЛЕНО ГОДИШНО ВРЕМЕ и КРАДЦИ од поновата. Вториот уште понеубедлив, во суштина слаб филм, е ТИРЕСИЈА на 35-годишниот автор Бертран Бонело (Bertrand Bonello). За овој филм реакцијата накусо би била — фрустрирачки, априористички дегутантен лош филм, кој се обидува да бара алиби во современите човечки перверзни варијации со порно егзибиционизам. Бонело непотребно си го наруши ритмот од претходните филмови и сега ќе го очекуваме неговиот следен филм за да воспостави ветувачка рамнотежа. Двата француски филма заслужено вклучени во Компетицијата се: БАЗЕН/SWIMMING POOL на исто така 35-годишниот автор Франсоа Озон (Francois Ozon) и МАЛАТА ЛИЛИ/LA PETITE LILI на 60-годишниот режисер Клод Милер (Claude Miller). За вечната вистина дека уметноста е инспирирана од животот, во својата верзија — филмот БАЗЕН, режисерот Озон тоа равенство го гледа низ пишувањето крими-комерцијални романи на една Англичанка (писателка Сара Мортон, која ефектно ја толкува Шарлот Ремплинг), која во творечкиот излет во вилата во Франција на својот лондонски издавач ќе ја сретне неговата ќерка од невенчаната врска (тинејџерката Џули, во интерпретација на талентираната Лудивин Сањие), при што искусната писателка се судрува индиректно со неговиот двоен морал во двојниот живот. Воедно, лично, таа катарзично ќе се коригира низ тој генерациски

судир добивајќи инспирација да напише сосема нов роман не од оној проверен жанр туку посветен на Џули, што, пак, ќе го објави друга издавачка куќа, а што е шлаганица за издавачот-љубовник, чија легална ќерка-тинејџерка, пандан на непризнаената Џули, ќе се појави во филмското финале. Поискусниот Клод Милер во својот филм МАЛАТА ЛИЛИ (и во овој филм насловната улога ја толкува Лудивин Сањие, која и со оваа креација го потврдува својот актерски потенцијал), според проверената формула — филм во филм — но и видливо инспириран од Чехов и неговата драматургија базирана на карактери и генерациски судир, создава една модерна верзија лоцирана во француската провинција како ехо на Париз, своевиден омаж на Франсоа Трифо и неговиот сега веќе реперен и култен филм АМЕРИКАНСКА НОЌ. Младиот неразбран синеаст — бунтов-



ник без причина, на крајот, она што ќе го доживее од животот во провинцијата со повеќето исти, автентични личности, ќе го преточи во ТВ-филм реализиран студиски. Петтиот француски филм е КОТЛЕТИ/LES COTELETTES на исто така искусниот Бертран Блие (Bertrand Blier) во кој водечките актерски ветерани на францускиот филм, Филип Ноаре и Мишел Буке, толкуваат две остарени личности, чиј конфликт потекнува од нерасчистени сметки што им се случиле во минатото. Филмот минува некако поради респектот кон спомнатите актери, кои го задолжиле Канскиот фестивал со многу антологиски улоги во исто такви филмови.

Американската кинематографија, по традиција, била рекордно застапена на секој Кански фестивал, но овој пат во Компетицијата имаше само 3 претставника: слабиот КАФЕА-ВИОТ ЗАЈКО/THE BROWN BUNNY на актерот-ре-

жисер Винсент Гало, стандардниот жанровски трилер МИСТИЧНА РЕКА/MYSTIC RIVER на по-искусниот и авторски далеку посолитниот актер-режисер Клинт Иствуд (Clint Eastwood) и оној од канскиот врв со полн погодок со освојената „Златна палма“, СЛОН/ELEPHANT на авторот Гус Ван Сент. Просечниот актер Винсент Гало, откако ќе дебитира како режисер во 1998 година со филмот БАФАЛО 66/BUFFALO 66, ќе добие амбиции да тргне по стапките на Иствуд, но иако комплетен автор (сценарист, режисер, главен актер, па дури и директор на фотографија), во филмот КАФЕАБИОТ ЗАЈКО покажа дека режијата не му е посланата страна и дека може слободно да му се врати на актерството под друга режисерска палка. Осаменик што живее под опсесијата и спомените од загубената девојка, која ниту една друга не може да ја замени, а што Гало, долго, актерски монотонно и режиски неинвентивно, го прикажува речиси еден час и 45 минути за во финалните 15 да ја открие само нему јасната финта — разрешница во катарзично имагинарната порно-љубовна секвенца со саканата но мртва девојка, која во минатото го изневерила, инаку жртва и на својата наркоманија. Далеку поуспешниот актер-режисер Клинт Иствуд, овој пат дури и композитор на музиката, во филмот МИСТИЧНА РЕКА прави еден типичен, стандарден жанровски крими-полициски трилер за тројца другари од детството, кои во своите 50-ти години се под чудни околности поврзани околу убиството на саканата ќерка на едниот од нив (кого го толкува секогаш извонредниот Шон Пен, а другите двајца актерски партнери му се Тим Робинс, како обвинетиот убиец на ќерката, кој фактички не е тоа, и Кевин Бејкон, како полицискиот инспектор, кој е сведок на нивната повторена драма). Канскиот победник СЛОН на авторот Гас Ван Сент е реконструкција во играна форма на масакрот што го направија двајца тинејџери на роденденот на Хитлер во една гимназија во градот Колумбајн, а што лани, во сега веќе оскаровецот КУГЛАЊЕ ЗА КОЛУМБАЈН, го документираше авторот Мајкл Мур, првичен лауреат во Кан.

Јапонската кинематографија во Канската конкуренција имаше две стандардни остварувања: СВЕТЛА ИДНИНА/BRIGHT FUTURE и SHARA. Во првиот, авторот Кијоши Куросава (Kiyoshi Kurosawa) компјутерските фантоми ги заменува со светлосивиот отровни медузи што ги одгледуваат двајца другари, од кои едниот е затворен поради убиството на работ-

ниот шеф, а другиот има аманет да се грижи за медузата од која ќе се наројат илјадници, кои од токсичните канали ќе пловат кон морето. Символиката на филмот СВЕТЛА ИДНИНА ја одредува метафората за копнежот на јапонската сегашна загубена млада генерација, која се гуши во немотивираниот, во очекување на некој поттик во светлата иднина. SHARA е, инаку, шести по ред филм на 33-годишната режисерка Наоми Каваса (Naomi Kawase), која во духот на јапонската традиција за мистичното и мистериозното како инспирација, исто така, прави одредено драмско поместување по загубениот син и брат во едно семејство, при што преживеаниот син-близанец, по траумата за исчезнатиот брат, чиј портрет опсесивно го слика, ќе доживее катарзично ослободување од еден вид грижа на совеста во откриената латентна љубов што кон него ја негувала девојката од пријателите-соседи.

Кинескиот филм ПУРПУРНА ПЕПЕРУТКА/PURPLE BUTTERFLY на режисерот Лу Је (Lou Ye) претставува драмска евокација на настаните од окупацијата на Манџурија од страна на Јапонците и борбата на кинеското движење на отпорот за ослободување од окупацијата, при што, за конотирање на автентичните настани, во чие средиште е една љубовна драма, се користени и архивски филмски журнари. По својата визуелизација, филмот ПУРПУРНА ПЕПЕРУТКА само го продолжува определувањето на режисерот Лу Је, кој тоа уште поефектно го демонстрираше во својот претходен филм РЕКАТА СУЖУ.

По ТАНЦУВАЧ ВО МРАКОТ/DANCER IN THE DARK („Златна палма“ во 2000-та) секогаш провокативниот и бескомпромисен дански автор Ларс фон Триер ја продолжува својата американијада со уште посланата и поексплозивна вивисекција во филмот КУЧЕШКИ ГРАД/DOGVILLE. Никол Кидман ја толкува клучната главна улога во оваа своевидна портрет-драма за Америка со симболичното име на убавата Грејс, која ќе им се одмазди на жителите луѓе-кучиња поради нивниот лажен морал во Кучешкиот град, кој е инкарнација за САД или Америка во мало. Триер во нему својствен стил, низ брехтовска изразно аскетска структура, но со внатрешна драматична експлозивност, ја гради сликата-парабола за САД. Тој лажно ветената земја и нејзиниот лажен сон ги става под заедничкиот именител на символиката на Кучешкиот град — замислен како студиска макета, без вистинска урбана градба, но со луѓе и



Кадар од филмот „Кучешки град“

семејства што се типичен пресек за таа Америка во мало, во која царуваат хипокризијата и лажниот морал. Триер, пред нас, го руши тој свет како кула од карти, што е негов суштински коментар и визија за САД од постанокот до денес. Никол Кидман (убавата девојка Грејс), бегајќи од злото што го поседува нејзиниот татко — гангстерски бос — доаѓа во Догвил/Кучешкиот град за таму да најде спас, да се продухови и очовечи. Но, наместо тоа, во Догвил станува жртва на сите во тој лажен свет со лажен морал и лажна чистота пред Бога. Сите ја злоупотребуваат, искористуваат, мажите ја силуваат претворајќи ја во робинка, а сè поради тоа што таа треба да си ги исплати гревовите, не барајќи ги кај нив самите. Во епилогот на овој 3-часовен филм (што можел да биде и пократок барем за половина час), убавата Грејс, која во своето име ги симболизира: милосрдие, човештината, хуманоста, вербата во луѓето, во моралот и Бога — решава да му се врати на подземјето на својот татко — гангстерскиот крал, кој, по



Кадар од филмот „Инвазии на варварите“

барање на саканата ќерка, го спалува тој Кучешки град, таа Содом и Гомора со лажен морал, ликвидирајќи ги неговите жители-кучиња со човечки лик. А за крај, во одјавната шпица, низ песната "The Young Americans" што ја пее Дејвид Боуи — Триер реди колаж од фотографии, кои ја илустрираат социјалната и морално-политичка беда на САД.

Група од три филма што станаа кански лауреати се извонредни егземплари за авторскиот филм. Во прв ред, тука е турскиот филм

ДАЛЕКУ/UZAK, на кој му припадна Големата награда на жирито и кој на извонредниот актерски тандем Музафер Оздемир и Мехмед Емин Топрак им ја донесе екс-екво наградата за најдобри машки улоги. Во духот на неговиот претходен филм МАЈСКИ ОБЛАЦИ, кој во Кан пред 4 години му ја донесе меѓународната афирмација — авторот, продуцент и директор на фотографија Нури Билге Сејлан/Nuri Bilge Ceylan, со сродни автобиографски чувства, во својот филм ДАЛЕКУ гради една егзистенцијално отугувачка слика за животот на еден интелектуалец-филмација во зимскиот амбиент на Истанбул (притоа Сејлан ќе го изрази и својот респект спрема авторскиот дух на Тарковски, пуштајќи една ТВ секвенца од неговиот култен филм СТАЛКЕР), чиј пак карактерен и психолошки контрапункт е неговиот провинциски роднина со сите негови навики за јавашлакот, дојден во големиот град да бара работа, која тешко се наоѓа.

Вториот авторски пример е иранскиот филм ПЕТ ЧАСОТ ПОПЛАДНЕ/A CINQUEURES DE L'APRES-MIDI, кој е, всушност, инспириран и базиран врз истоимената поема на Лорка "A la cinco de la tarde" и кој го потврдува талентот на младата 22-годишна Самира Макмалбаф/Samira Makhmalbaf (навестен со претходните два филма ЈАБОЛКО и ЦРНИ ТАБЛИ). Секогаш во соработка и со поддршка на својот татко, искусниот Мохсен Макмалбаф, Самира го пишува сценариото и по примерот на филмот на татко ѝ - КАНДАХАР, одново се занимава со феноменот за потреба од еманципација на исламската жена и тоа во постталибански Авганистан, овој пат дури и низ симболиката дали во Авганистан може жена да стане претседател, при што талибанизмот е метафора за еден вид цензура и недемократија. По повод основната идеја на својот филм, Самира Макмалбаф во едно интервју ќе изјави дека, покрај изворниот талибански мрак, тие имаат свои Талибанци и во Иран (поради третманот на жената таму и цензурата што сигурно ќе ѝ направи проблеми кај иранската власт), а не се воздржа и Буш да го прогласи за своевиден Талибанец на САД.

Третиот авторски филм е канадскиот ИНВАЗИИ НА ВАРВАРИТЕ/LES INVASIONS BARBARES, кој на авторот Денис Аркан (Denys Arcand) му ја донесе наградата за најдобро сценарио, а на актерката што ја толкува младата наркоманка-дилерка Мари Жозе Крозе ѝ ја донесе наградата за најдобра женска улога. Во својот најнов авторски филм ИНВАЗИЈА НА ВАР-

ВАРИТЕ, водечкиот канадски режисер од Квебек, Аркан, 16 години подоцна, собирајќи ја главно носечката актерска екипа од филмот ПАДОТ НА АМЕРИКАНСКОТО ЦАРСТВО/LE DECLIN DE L'EMPIRE AMERICAINE, прави нова, уште поавтобиографски обоена тестаментарна рекапитулација на сите потипични животни планетарни феномени, низ претсмртните реминисценции на своето полуалтер его, 50-годишниот интелектуалец Реми, пред насобраните роднини, бившата жена, синот и генерациските пријатели, да присуствуваат на чинот на добивање еутаназиска доза за да не умре во тешки болки од малигната болест.

Уште еден искусен автор, Италијанецот Пупи Авати, исто така конкретно автобиографски е инспириран во својот филм СРЦЕ ЗАСЕКОВАШ/IL CUORE ALTROVE, чиј алтерего е младиот професор по латински и старогрчки, инаку син на кројачот на Ватикан и Папата, кој во младоста на Авати ја инкарнира неговата потрага по вистинска љубов. И Бразилецот Хектор Бабенко во типичниот затворски филм КАРАНДИРУ (што е име на автентичниот злогласен затвор во Сао Паоло, кој по бунтот на затворниците и тогашниот масакр врз нив е кренат во воздух за да се заборави како легло на злото и нечовештината) гради една драматична структура, базирана врз вистински настани, кои нè внесуваат во своевидниот живот на градот-затвор со галерија автентични ликови, одлично интерпретирани од големата актерска екипа, многу од нив натуршчици, и со уште една голема визуелно-снимателска креација на водечкиот бразилски директор на фотографија, Валтер Карваљо.

Конечно, и рускиот водечки автор Александар Сокуров е доста провокативен во својот филм ТАТКО И СИН. По ланскиот извонреден, дигитално, во еден кадар, снимениот спектакл во Ермитаж РУСКА АРКА, во ТАТКО И СИН Сокуров, како што сугерира и самиот наслов, ни доловува една необична љубов меѓу еден релативно млад татко и неговиот син-војник, со провокативната увертира на не толку експлицитно па сепак јасно сугерираната хомосексуално-инцестуозна врска меѓу таткото и синот. Така и протечува филмот во слободно, без фиксна историја, сликаните и редени сцени со кои се гради необичната љубов меѓу таткото и синот при што како и во претходните филмови, особено во МАЈКА И СИН, визуелната страна на филмот е исто така внимателно естетски градена.□

КВАЛИТЕТНА ПРОГРАМА – ДОСТОЈНА НА ГОЛЕМИОТ ЈУБИЛЕЈ

(60. ФИЛМСКИ ФЕСТИВАЛ ВО ВЕНЕСИЈА)

Годинава, таму на Лидо, за 60. Мостра во сите 4 програми: *Компетитивната програма, Наспроти главниот тек, Нови територии и Недела на интернационалната критика*, стотина нови дела од најновата светска филмска продукција се најдоа да ги одмерат креативните сили. Резултатите се одлични, како ретко на еден фестивал, добиени се многу дела со високи кинестетски вредности. Тоа, во прв ред, се должи на селекторската моќ, знаење и умевање на искусниот директор на Венеција, Мориц де Хаделн (Moris De Hadeln), кој претходно во текот на две децении го градеше големиот Фестивал во Берлин. Тој за Главната програма избра 20 филмови од различни помали или поголеми кинематографии, од различни жанрови и со богати кинестетски и содржински креативни потенцијали. Во самиот врв на Компетитивната програма, во трката за „Златниот лав“, се најде добра третина од избраните филмови, нешто повеќе на број беа оние од златната средина, кои ги прифаќате со респект но без поголеми возбудувања, а имаше и неколку промашу-

вања, колку да се потврди напишаното правило дека и покрај строгата селекција и на големите фестивали не е сè идеално.

Италијанците, како домаќини, во Компетицијата се покажаа во солидно издание. Искусниот режисер Марко Белокио со политичката драма **ДОБАР ДЕН, НОЌ/BUONGIORNO, NOTTE**, за киднапираниот па потоа ликвидиран прв човек на Италија, Алдо Моро во 1976, од страна на Црвените бригади — до последниот час беше форсиран за „Златниот лав“, особено од страна на домашната критика, но на нивна жалост тоа не се случи. А тоа е и објективен епилог, зашто **ДОБАР ДЕН, НОЌ** е поблиску до ТВ филм, така е и структуриран, како продукција на РАИ, со камерно-ентериерски амбиенти за да се потенцира личната драма на заробениот Моро, кој според сценаристичкото видување на крајот дури и ќе биде покажан како се упатува кон својата кука и саканото семејство. Наспроти него, е драмата на

самите киднапери, политичките терористи од Црвените бригади со акцент и на една од жените што мора да ги жртвува својата природа и интима, посветувајќи се фанатично на идејата за поправедно општество, а што Белокио и режиски индиректно го сугерира и со времето на комунизмот, особено она инкарнирано од Советскиот Сојуз и лидерите од типот на Ленин и Сталин.

Во вториот италијански претставник **ДРЖАВНИ ТАЈНИ/SEGRETI DI STATO** на новото режисерско име Паоло Бенвенути, рекон-



струкцијата на настаните од еден масакр врз невини луѓе на Сицилија од 50-тите, со позицијата на мафијашкиот бос Салваторе Џулијано и корумпираноста на високата власт и над сè инволвираноста на ЦИА, е режирана доста статично, повеќе телевизиски како и во претходниот филм, би рекол филмски редуцирано и минималистички, со што потенцијалната драматика и динамичност на настаните не се филмувани поефектно. И третиот италијански филм во Компетицијата е од групата на златната средина, најсимпатичниот и непретенциозен ЧУДО/IL MIRACOLO на исто така помалку познатото режисерско име Едоардо Винспаре. ЧУДО е современа урбана драма за едно италијанско семејство по една сообраќајна несреќа во која ќе настрада синчето, кое, пак, е сведок на отуѓувачките односи меѓу родителите како маж и жена и кое, потоа, метафорички ќе покаже исцелувачка моќ, сугерирана симболично во самиот наслов како „чудо“, кое во суштина го нема. Едноставно, чудото е во малите обични нешта што го осмислуваат животот и ако тие се постојано присутни, тогаш и животот станува поподнослив.

Во врвот на Компетицијата на јубилејната Мос-тра со право, а тоа се потврди и со освоениот „Златен лав“, се најде рускиот филм ВРАЌАЊЕ/ВОЗВРАШЧЕНИЕ на талентираниот млад дебитант, режисерот Андреј Звјагинцев. Тој е очигледно под влијание на големите автори Тарковски и Сокуров, па така неговиот филм е една мистична драма за младиот татко-авантурист, кој по 12-годишно отсуство од својот дом, далеку од жената и децата, се враќа за своите веќе пораснати синови-тинејџери да ги поведе на едно мистериозно патување со крајна дестинација — пуст остров, каде што сокрил „богатство“ (пари или злато или нешто друго, не се открива и во тоа е поентата). По многуте конфликтни ситуации и искушенија, вклучувајќи го и спартанскиот однос во превоспитувањето, тарковскијанското пату-

вање со мистиката на еден СТАЛКЕР ќе заврши трагично за таткото, а катарзично за децата, кои пред тоа ги измачува со својот однос, предизвикувајќи го нивниот гнев, па дури и желба за одмазда.

Другиот голем филм од венецијанскиот врв е јапонскиот ЗАТОИЧИ, ново поинакво дело на култниот автор Такеши Китано-Бит, кој и го толкува насловниот лик на непобедливиот слеп самурај. Ова најново авторско остварување на Китано е духовита пародија на јапонскиот традиционален жанровски специјалитет за самураите. Но, тој не е негативно настроен со

цел да се потсмева и да обезвреднува. Напротив, Китано им прави чест, поточно му прави омаж на големиот Куросава и неговите антологиски дела инспирирани од животот и легендите за самураите како што се: СЕДУМТЕ САМУРАИ, ТЕЛЕСНА ГАРДА, КАГЕМУША и други. Китано во ЗАТОИЧИ создава еден своевиден самурајски вестерн со танцувачко-комични нумери, со една завршна секвенца во која, во степ-танцувачка кореографија, а како одговор и на холивудските мјузикли, се појавуваат сите протагонисти на филмот, кои пред тоа го играат крвавиот dance-masabr, за Китано да ни покаже дека сето тоа е елегантна шега на најдобар филмски начин. Филмот ЗАТОИЧИ жанровски го збогатува опусот на Китано, кој инаку во Венеција се одомаќи како

лауреат со претходните одлични дела ХАНА-БИ, КИКУГИРО и ланскиот КУКЛИ.

Четврто големо дело во Компетицијата е американскиот 21 ГРАМ/21 GRAMS на мексиканскиот режисер Алехандро Гонзалес Инари-ту, кој го демонстрира сиот свој талент, режирајќи филигрански еден психо-трилер како метафора за животот и смртта со многу испреплетувања на времињата, напред-назад, во режиските решенија, со одлична, сугестивна фотографија и пред сè со ефектна игра на Шон Пен (заслужено освоено „Златен пехар Волпи“ за главна машка улога).



Водечкиот тајвански автор Цаи Минг Ли-јанг во својот најнов филм ДОГЛЕДАЊЕ МЕАНО НА ЗМЕЈОТ/GOODBYE DRAGON INN доследно го следи својот авторски ракопис и израз покажани во претходните филмови, лауреатот на екскво „Златниот лав“ (заедно со ПРЕД ДОЖДОТ) ДА ЖИВЕЕ ЛЌУБОВТА/VIVE L'AMOUR и РЕКА/RIVER. Со карактеристично редуцираниот дијалог, а во препознатливиот фон на постојаното леење на пороен дожд како во филмот РЕКА, во ДОВИДУВАЊЕ МЕАНО НА ЗМЕЈОТ Лианг ја доловува метафората за кризата на гледачи и за тоа дека во неговата киносала се вселени луѓе-фантоми, кои наместо да гледаат филм ги бараат своите изгубени души и личниот идентитет.

Во Компетицијата беше прикажано дело и на новото режисерско име од Полска, Јакоб Колски, чиј филм ПОРНОГРАФИЈА нема ништо заедничко со самиот интригирачки наслов. Тоа е поетски црна евокација на времето на фашистичката окупација во чиј амбиент фантомски комуницираат личностите од различни генерации. Искусната, пак, Маргарет фон Трота во филмот УЛИЦАТА НА РОЗИТЕ/ROSENSTRASSE режиски солидно реконструира автентични настани како дел од општиот холокауст на Евреите, со акцент врз настаните околу акцијата на жените-ариевки, кои ги спасуваат своите еврејски мажи, како и драмата на едно еврејско семејство во потрага по настаните од фашистичкиот погром, со мајката како тогаш млада и со нејзината ќерка во сегашноста. На актерката Катја Риман, улогата на Лена Фишер, една од жените Германки што се бореле за спас на своите мажи Евреи во текот на 1943 година на Улицата на розите, ѝ ја донесе наградата „Златен пехар Волпи“ за најдобра женска улога. Мајкл Винтерботом во својот филм КОД 46/CODE 46 не го направи полниот погодок за една ефектна фикција, која се случува во сега веќе реално-футуристичката стварност на Шангај, со тоа што визуелното пакување е поекспресивната страна на овој филм. Водечкиот израелски автор Амос Гитаи во својот најнов филм АЛИЛА прави алтмановска хроника за животното секојдневие во еден од големите израелски градови со галерија личности, кои ги живеат своите обични мали животи. Ветеранот од Португалија, Маноел де Оливеира е стандарден во својот најнов филм СЛИКИ ШТО ЗБОРУВААТ/UN FILME FALADO, кој претставува и едукативен омаж за древната медитеранска култура. Некогашниот млад автор на Прашката

школа од Белградскиот круг, Срѓан Карановиќ, по подолга пауза и сега како плод на неговиот статус на поискусна средна генерација, во Венециската компетиција направи симпатичен камбек со својот филм СЈАЈ ВО ОЧИТЕ/СЈАЈ У ОЧИМА. Тоа е бегалско балкански колаж од личности со разни судбини, во потрага по нов сјај во очите закрвавени и потемнети од војните, луѓе со разни судбини во времето на кризната 1995, затечени во Белград како град на нова надеж. СЈАЈ ВО ОЧИТЕ по својата режиска структура, без фиксна сторија туку како колаж во отворена спирала, ракопис препознатлив за Карановиќ, потсетува на неговиот реперен филм од младата фаза МИРИЗБАТА НА ПОЛСКОТО ЦВЕКЕ.

Пријатно изненадување во Главната програма беше и филмот ЗМЕЈОТ ШТО ЛЕТА/LE CERF VOLANT на либанската авторка Ранда Шахал Сабаг, која на границата меѓу Либан и Израел (слично како ланскиот кански учесник БОЖЈА ИНТЕРВЕНЦИЈА на авторот Сулејман) се залага за рушење на границите на раздорот, а со поетско пледоаје за љубов меѓу еден млад израелски војник и една арапска убавица.

Конечно, еве ги и двата филма на полемичност, кои се движат по работ како големо промашување, 29 ПАЛМИ/29 PALMS и ЗАМИСЛУВАЈКИ ЈА АРГЕНТИНА/IMAGINING ARGENTINA. Најпровокативен е, секако, 29 ПАЛМИ на францускиот автор Бруно Думон од кого како автор на филмовите ЖИВОТОТ НА ИСУС и ХУМАНОСТ очекувавме многу, со право. Во најновиот филм на Думон, ала ДОЛИНА НА СМРТТА на Антониони, во ултра екстремна верзија, во амбиентот на една американска пустина, една љубовна двојка води љубов, т.е. има секс нон-стоп, за сето тоа да кулминира со насилство. Филмот не наиде на разбирање ни кај критиката ни кај публиката, која неговата проекција ја напушташе масовно и со негодувања. Најголемо промашување и разочарување е ЗАМИСЛУВАЈКИ ЈА АРГЕНТИНА, во кој британскиот режисер Кристофер Хемптон (кој, инаку, одлично дебитираше со канскиот лауреат КЕРИНГТОН) ја прокоцка секогаш актуелната тема за исчезнатите жртви во фашистичката диктатура од 70-тите во Аргентина. Она што е најнеодржливо во овој филм е „видовитоста“ на Бандерас, кој толкува сопруг и татко, чија жена (Ема Топсон) и ќерка ќе бидат киднапирани, а потоа силувани и ликвидирани, додека тој видовито ќе ги следи нивните судбини! Едноставно, лошо сценарио и лошо режиран филм.□

ПЕТАР ВОЛНАРОВСКИ

ИЗДАНИЕ ЗА ФИЛМСКИ ГУРМАНИ

(ЗА 24. ИНТЕРНАСИОНАЛЕН ФЕСТИВАЛ НА
ФИЛМСКАТА КАМЕРА „БРАЌА МАНАКИ“ ВО
БИТОЛА, 2003)

Последното, 24. издание на Интернационалниот фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ во Битола донесе една малку поинтимна и поскромна, но затоа и многу попријатна и потопла атмосфера отколку во претходните години, една своевидна атмосфера којашто

— најверојатно — е многу поадекватна за еден фестивал од ваков вид, ако судиме по леснотијата и непрекинатиот тек на Фестивалот, кој протече без какви било поголеми „потреси“, и во најдобар ред.

Исто така, ова издание на Фестивалот донесе и едно — видно повисоко — ниво на квалитет на филмските остварувања отколку во претходните години. Оваа година, Фестивалот беше одлично избалансиран од секој аспект: како од аспект на односите атрактивност/естетичност и популарност/уметност, што се однесува до прикажаните филмови, така и од аспект на (не)оптовареноста на филмската и придружната програма на Фестивалот. Е сега, за еден добар дел од гостите (претежно домашните), мал проблем беше оддалеченоста на сместувањето од фестивалскиот центар — најголемиот дел од хотелот *Епинал* во Битола сè уште не е реновиран целосно — и, иако тоа е веќе проблем на градската инфраструктура, Фестивалот навистина со тоа има една, да речеме, блага рана во однос на организацијата и самиот имиџ... Но, годинава тоа речиси како и

Плакат од Фестивалот





да не се почувствува толку многу — пред сè, и првенствено, поради квалитетната селекција на филмовите што беа прикажани на Фестивалот; филмската селекција, оваа година, навистина беше своевиден празник за домашните и странските филмски 'гурмани' — за тоа многу кажува и фактот дека, иако поголемиот број од прикажаните филмови на Фестивалот беа веќе претходно не само прикажувани туку и наградувани по светските фестивали, иако некои од тие филмови веќе се вртеа по видеотеките кај нас, и иако доста голем број од гостите (особено странските) веќе ги имаа гледано поголемиот број од прикажаните филмови, сепак седнуваа повторно да ги изгледаат, и речиси сите претстави (освен, можеби, оние првите претстави, рано попладне) се одвиваа пред завидно голема публика, особено во споредба со минатата година, на пример. А мора да се спомене дека кон големата посетеност на Фестивалот придонесоа и атрактивните (ниски) цени на фестивалските билети — уште еден одличен потег на организацијата на Фестивалот.

За придружните програми на Фестивалот може да се каже дека, иако (од аспект на атрактивноста и естетските квалитети) не беа баш на исто рамниште со филмовите во конкуренција за награда на Фестивалот, тие сепак беа адекватно функционални. Пред сè, мислам на ревиите на краткиот и среднометражен француски, и на краткиот португалски филм, потоа на студентската програма, а и на фестивалската работилница — оваа година под знакот на фир-



мата за филмски кранови и друга филмска опрема *Лантер*. Тука, секако, спаѓаат и изложбите на уметнички фотографии на мајсторот на филмската фотографија Крис Дојл, добитник на специјалната „Златна камера 300“ за особен придонес во светската филмска уметност, и онаа на добитникот на *Наградата за животно дело „Златна камера 300“* — големиот и светски познат директор на фотографија — Раул Кутар.

Се разбира, и ова фестивалско издание не ги занемари „традиционалното“ и многукорисно фестивалско дружење и забава — па сепак, ако ова издание има со нешто *навистина* да се пофали, тоа се — прикажаните филмови...

* * *

Фестивалот беше отворен со филмот *КАКО ЛОШ СОН/LIKE A BAD DREAM* на нашиот



Кадар од филмот „Херој“, (Жанг Јимој, 2003)

режисер Антонио Митриќески, кој овој филм го снимил со директорот на фотографија Јаромир Шода; со ова, Фестивалот доби на атрактивност во смисла на промовирање на — барем еден — домашен филм на Фестивалот, и за што би сакале во иднина да можеме да кажеме, без никаква резерва, дека тоа станува *традиција*, онаква каква што — без сомнеж — најмногу би сакале да ја видат нашите филмски творци, а и нашата филмска публика, се разбира. Овој филм е работен според драмскиот текст на Дејан Дуковски, *ММЕ кој прв почна*, и беше прикажан во конкуренција; во конкуренција (следниот ден) беше прикажан и култниот филм на Годар БЕЗ ЗДИВ, во чест на добитникот на *Наградата за животно дело „Златна камера 300“* — Раул Кутар.

Прв прикажан филм во конкуренција, веднаш по свеченото отворање на Фестивалот со филмот на Митриќески, беше британскиот филм СЛАТКИ ШЕШНАЕСЕТТИ/SWEET SIXTEEN на Кен Лоуч, со директор на фотографија Бери Екројд. Извонредно изработен филм од секој аспект, а особено од аспект на високофункционалната филмска фотографија, а и не помалку ингениозното водење на филмската приказна, овој филм за (не)секојдневните 'премрежија'



Кадар од филмот „Херој“, (Жанг Јимој, 2003)

на младиот Лијам во неговите обиди да создаде свое лично место и внатрешен мир и спокој во животот, растргнат меѓу реалноста и желбите, беше истовремено и првото филмско 'сладење' за филмските 'гурмани' на ова фестивалско издание.

Потоа следувааше шпанскиот филм ЧАСОВИТЕ НА ДЕНОТ/LAS HORAS DEL DÍA на Хаме Розалес, со директор на фотографија Оскар Дуран. Овој филм зборува за премногу монотоното секојдневие на еден обичен човек во големиот град, кој само навидум е обичен и досаден, а тој е само навидум мирен, повлечен и самозадоволен човек — во суштина, работите се многу поинакви, а „нормалниот“ граѓанин — главниот протагонист — всушност, е скриен убиец-психопат; адекватно на филмската приказна, филмската нарација е ретардирана, исто



Кадар од филмот „Херој“, (Жанг Јимој, 2003)

како и динамиката на камерата; фотографијата е многу добро избалансирана, така што содејствува со речиси запрениот ритам на филмската нарација и динамиката на камерата, за крајниот, целосен впечаток на филмот да ни ги пренесе сувоста и апсурдноста, но и своевидната неможност на ликот да ја избегне својата лична трагедија, и да го втурне во растечки бес и апсурдни постапки, без некое конечно вистинско решение... И овој филм беше своевиден 'специјалитет' за филмските 'гурмани', особено со својата поетика на *прикажување*, наместо *раскажување* на филмската приказна, иако мора да се спомене дека овој филм, како и уште некои други приказани на овој Фестивал, имаат непотребно пренагласена ретардација на дејствието.

По овој филм, следуваа два филма коишто можеме да ги ставиме некаде на самиот

врв на фестивалското 'мени' за филмските 'гурмани'; а тоа се: германскиот филм ЗБОГУМ, ЛЕНИН!/GOOD BYE, LENIN! на Волфганг Бекер, со директор на фотографија Мартин Кукула, и американскиот филм АМЕРИКАНСКИ СЈАЈ/AMERICAN SPLENDOR на режисерскиот тандем Шери Спрингер Берман и Роберт Пулчини, со директор на фотографија Тери Стејси. Овие два филма се комплетни антиподи по својата тематика, по своите поетички начела, и пред сè — по авторскиот пристап и став на своите филмски творци.

ЗБОГУМ, ЛЕНИН! е филм во кој доминира вистинската, топла и сеопфатна љубов, љубовта во секаква смисла — во филмот се зборува, пред сè, за односот меѓу мајка и син во Источна Германија пред паѓањето на Берлинскиот ѕид, за мајка и син коишто го губат својот сопруг и татко кога тој пребегнува на Запад, а тие двајца остануваат под репресија на комунистичкиот режим. За да го избегне политичкото малтретирање од страна на властите, мајката станува — по принцип на Фројдовата *наткомпензација* — еден од најистакнатите активисти на социјалистичкото самоуправување; со текот на околностите, таа паѓа во кома кога гледа како полицијата го апси нејзиниот син за време на немирите непосредно пред паѓањето на Берлинскиот ѕид; кога таа се освестува по неколку месеци, сè е веќе поинаку — процесот на обединување на двете Германи е започнат, Западот наголемо навлегува во земјата; но таа е премногу со крeвко здравје, и нејзиниот син, верувајќи дека таа нема да го преживее шокот од тоа сознание, решава да ја држи во илузија дека сè е по старо; го претвора станот во музеј од минатото, само за да ја заштити мајка си од шок, но таа полека закрепнува, и тој е принуден сè подлабоко да навлегува во — практично — „играњето театар“ пред мајка си, вовлекувајќи и сè поголем број луѓе во илузијата наменета за мајка му, морајќи сè повеќе и повеќе да импровизира; така, пред очите на мајката се случува една друга, потенцијална, и за чудо, не толку неможна историја, каде што капитализмот, а не социјализмот пропаѓа — обратната перспектива на нештата — какви што тие можеа и навистина да бидат, во некој друг тек на околности; за мајката тоа е

реалност до самиот крај, кога филмот (а и нејзиниот живот) завршува во моментот на рушењето на Берлинскиот ѕид... Оваа неверојатно топла и полна со љубов филмска приказна, оваа приказна за моќта на љубовта и човечката блискост, толерантност и хуманост, е лежерно и мирно раскажана — иако полна со силен емотивен набој. Со суптилното и минуциозно кадрирање, како и со извонредно нијансираната колор фотографија на загаснати топли бои, со исклучително чувство за сенката и контрастот, овој филм стои како еден од најдобрите и најквалитетни филмови прикажани на овој Фестивал, како едно од најголемите 'гурмански деликатеси' за љубителите на филмот и гостите на Фестивалот во Битола. Едноставно — преубав филм...

Филмот АМЕРИКАНСКИ СЈАЈ е, во секој поглед, чист антипод на претходниот, што се однесува до самата приказна и авторскиот став

ка потреба за заемна љубов и човечка топлина — само преку некои други нешта, како што се крајниот песимизам и цинизам — како крајна апатија, по која не постои ништо друго освен враќање назад кон хуманиот оптимизам и прифаќање на реалноста од онаа другата, позитивна страна... Извонредно смислената полустриповска/полуфилмска структура на ова филмско остварување, одличната и иновативна режија, како и ингениозно решената филмска нарација, заедно со адекватното кадрирање и функционалната (во однос на другите филмски елементи) филмска фотографија, која скоковито ја менува својата појавност во зависност од скоковите на самата филмска нарација (посветли/потемни кадри, поживи/позагаснати бои, и сл.), го прават овој филм уште еден одличен 'деликатес' за филмските 'гурмани' на ова фестивалско издание.



Сцена од филмот „Збогум, Ленин!“ (Волфганг Бекер, 2003)

— се работи за еден (не)типичен Американец (реален лик и вистинска приказна) од работничко потекло, кој се пробива низ животот воден и поддржуван од својот специфичен црн хумор што често преминува во иронија и сарказам, и од длабокиот сомнеж дека постои нешто добро на овој свет, истовремено прикажувајќи го своето секојдневие преку комичен стрип каде што тој е главниот лик; токму таа сторија е и филмувана, и овој филм ја прикажува токму оваа ситуација... Филмот од почетокот ни дава една сосем обратна ситуација отколку во претходниот филм, прикажувајќи една сосем обратна реалност — реалноста на човечката отуѓеност и отсуството на какво било сочувство за другиот. Но, до крајот на филмот се доаѓа до ист заклучок; иако од една сосем друга страна, и овој филм стигнува до промовирање на единствената вистинска порака за длабоката човеч-

Потоа следуваа: францускиот филм ЗАТВОР/LA CAGE на Ален Рус, со директор на фотографија Хелен Лувар — филм што се приклопува кон онаа погореспомената поетика на *прикажување* наместо *раскажување* на филмската приказна, филм со можеби најретардираната филмска нарација од сите прикажани филмови на Фестивалот, и филм што зборува за невообичаениот начин на „рехабилитација“ на една девојка осудена за убиство, по нејзиното пуштање на условна слобода, филм што, пред сè, може да се пофали со одлична фотографија и прецизно и доследно кадрирање во висока согласност и синхронизација со динамиката на филмската нарација, како и со самото течение на филмската приказна; потоа беше прикажан доста фаворизираниот американски филм СЛОН/ELEPHANT на Гас Ван Сент, со директор на фотографија Херис Савидес; овој

филм ја третира темата на американските средношколски насилства и убиства (конкретно на познатиот масакр во средното училиште во Колумбина), следејќи ги паралелно животите на неколку средношколци — од нивното обично секојдневие во едно американско средно училиште, па сè до самиот масакр; супериорно филмувана, со многу иновативни постапки при монтирањето и кадрирањето на ова дело, како и, се разбира, со одличната филмска фотографија, оваа филмска сторија, по квалитет, стоеше рамо до рамо со останатите филмови прикажани на Фестивалот, иако, барем според публиката и гостите во Битола, малку е дискутабилна онаа награда што овој филм ја освои на Канскиот фестивал.

Следен беше германскиот филм ДАЛЕЧНИ СВЕТЛА/LICHTER на Ханс-Кристијан Шмит, со директор на фотографија Богумил Годфре-



Сцена од филмот „Божјиот град“
(Фернандо Меирелес, 2002)

јов; прекрасен филм за тешката судбина на полските бегалци што сакаат илегално да пребегнат во Германија, минувајќи низ секакви премрежија и тешкотии; филмската нарација на овој филм е динамична, но со лесно течение на нарацијата, извонредно поддржана од одличната фотографија; со својата длабокоочовечка приказна и извонредната реализација во целост, и овој филм беше еден од 'деликатесите' на Фестивалот.

Потоа следуваше турскиот претставник ДАЛЕКУ/UZAK на Нури Билге Сејлан, кој истовремено е и директор на фотографијата на својот филм; филмот зборува за еден професионален фотограф, чиј живот полека почнува да станува монотон, здодевен и без смисла, сè до доаѓањето на неговиот млад роднина од село, кој се сместува кај него додека не најде работа на брод... И овој филм спаѓа во онаа група фил-

мови што ја преферираат поетиката на *прикажување* наместо *раскажување* на филмската приказна, и исто така, еден од филмовите со малку непотребно нагласена ретардација на дејствието, додека од аспект на филмската фотографија ДАЛЕКУ беше еден од филмовите со најдобра фотографија на ова фестивалско издание.

Потоа беше прикажан — можеби најдобриот филм на овој Фестивал — кинескиот, поточно хонгконшкиот филм ХЕРОЈ/YING XIONG на Жанг Јимој, со директор на фотографија Кристофер Дојл: овој филм е еден од најсупериорно изработените филмови прикажани на ова фестивалско издание — во секој поглед — со својот жив и функционален колорит базиран врз елементарните, основни бои речиси совршено избалансирани во филмската фотографија, со ингениозното и иновативно кадрирање, како и со високофункционалната динамика на камерата, со комплексно структурираната филмска нарација, а и со длабококреативната и мајсторска режија и монтажа, оваа полуисториска-полубајковита приказна од Далечниот Исток, на филмската публика во Битола ѝ донесе една длабокодуховна и високохумана приказна за вистинските цели и есенцијалните, универзални човечки вистини — филм што несомнено стои на самиот врв на 'менито' на филмските 'гурмански' специјалитети прикажани на овој Фестивал. Со својата длабоко емотивна филмска приказна, која зборува за основните хумани и духовни вредности како што се љубовта, пријателството, вистинската мудрост, и човечката одговорност и доследност — а истовремено и со својата техничка и естетска супериорност — овој филм покажува и докажува дека високата естетика на едно филмско дело не мора да е обврзно лишена од поширока атрактивност и комерцијалност — овој филм е само уште еден показ дека овие два моменти можат извонредно да функционираат заедно, во една високофункционална спрега. Прекрасен филм.

Последните два филма прикажани во фестивалска конкуренција беа: аргентинскиот СРЕКЕН ДЕН/UN DIA DE SUERTE на Сандра Гулјота, со директор на фотографија Алберто Јанузи, една сентиментална, но сурово реална филмска приказна за една млада девојка, која едноставно не престанува да гледа позитивно на животот, па колку тој и да ѝ донесува премрежја, пораз и проблеми; со својата одлична и функционална филмска фотографија, лесно



**24. Интернационален фести-
вал на филмската камера
„Браќа Манаки“ — Битола,**

2003 НАГРАДИ:

**„Златна камера 300“: *ХЕРОЈ*
(Хонгконг) и *СЛАТКИ*
ШЕШНАЕСЕТТИ
(В. Британија)
(двата филма рамноправно
ја поделија наградата)**

**„Сребрена камера 300“:
БОЖИОТ ГРАД (Бразил)**

**„Бронзена камера 300“:
ДАЛЕЧНИ СВЕТА
(Германија)**

**Специјална награда:
ДАЛЕКУ (Турција)**

**Награда од публиката:
ХЕРОЈ (Хонгконг)**

следлива и неоптоварена филмска приказна, како и со доследно и квалитетно изведената режија, и овој филм не само што го оправда туку и го збогати фестивалското 'мени за гурмани'...; и на крај, Фестивалот беше затворен со одличниот бразилски филм *БОЖИОТ ГРАД/CIDADE DE DEUS* на Фернандо Меирелес, со директор на фотографија Цезар Чарлоне; ова е еден високодинамичен и извонредно изработен филм — како од аспект на издржаната и оправдана филмска нарација, така и од аспект на одличната филмска фотографија, која не само што ја поддржува туку и (најфункционално и најадекватно) ја надополнува таа филмска

приказна, а и од аспект на авторската режисерска постапка; високата „специфична густина“ на филмската нарација и интензивираната динамика на камерата и нејзините ракурси и кадрирање зачудувачки лесно кореспондираат со колорот и иновативната монтажа — несомнено поставувајќи го и овој филм на самиот врв од фестивалското 'мени' за филмските сладокусци, на најадекватен и најдобар начин затворајќи го ова фестивалско издание онака како што тоа и го заслужуваше: со еден прекрасен филм...

За наградите и останатите „ситници“ на Фестивалот нема да зборувам овде, бидејќи тоа ќе биде само натамошна злоупотреба на овој текст — освен кусиот коментар дека доколку наградите беа поинаку распоредени (доделени), не верувам дека многу ќе се погрешеше — бидејќи на ова фестивалско издание видовме толкав број одлични филмски остварувања — на (речиси, повеќе или помалку) исто естетско ниво, така што како и да беа доделени наградите, немаше да биде погрешно — најголемиот дел од приказаните филмови и онака се наградувани по големите филмски фестивали, и на речиси секој од нив, несомнено, ќе му беше заслужена и „Камерата 300“!

Она што е, можеби, и најбитното што ова фестивалско издание ни го покажа е фактот дека една ваква, малку поскумна, но и поинтимна атмосфера на *Интернационалниот фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“* во Битола — навистина изгледа дека многу повеќе му одговара, отколку некаквите обиди од овој Фестивал да се направи некаква гламурозна, помпезна филмска манифестација; едноставно, атрактивноста на Фестивалот не лежи во тоа туку во самата програма ('мени') што тој го нуди — како овој пат, на ова издание...

И за крај, само да го одбележам — за авторот на овој текст — радосниот момент на откривање на една тенденција на уметничкиот филм, едно негово повторно свртување кон општите хумани и спиритуални вредности; кон онаа, така да се изразам — „висока“, химнична естетика базирана врз највисоките и најдоблесни човечки вредности и човечката есенцијална природа: љубовта, пријателството, одговорноста кон себеси и другите, и сè друго позитивно на овој свет...

Оти, секогаш радува можноста за наше *разубавување однатре* — а тоа е и она најбитното нешто што уметноста отсекогаш — го правела, го прави, и апсолутно се надевам, и понатаму ќе го прави...□

ГЕОРГИ ВАСИЛЕВСКИ

КВАЛИТАТИВЕН КУСОК НА ФЕСТИВАЛСКАТА ВАГА

(ПО 44. МЕЃУНАРОДЕН ФЕСТИВАЛ ВО СОЛУН)

УДК 791.43.091.4(100)(049.3)
Кинопис 28(15), с.115-119, 2а003

Квалитетот на филмовите видени на 44. Меѓународен фестивал во Солун не зависи само од способноста на неговите организатори и селектори, ниту од нивните амбиции и умеења да направат една од најпривлечни фестивалски смотри на овој дел од Европа. Тие може упорно да трагаат по оригиналноста на програмскиот концепт на Солунскиот фестивал по фестивалите и сесрдно да се заложуваат за промоција на т.н. авторски филм — квалификација на која се повикуваат и стручњациите и филмофилите од најспротивставени позиции, па резултатите сепак да изостанат.

Минатата година програмата на Солунскиот фестивал со право ја фалеа сите фестивалски хроничари и гости. Филмовите во безмалку сите селекции беа квалитетни, интересни и тие во најголем број случаи изразуваа една тенденција на естетичка мобилност, забележлива особено кај авторите од помалите кинематографии и меѓу режисерите што му го должат својот углед на ангажманот во независната продукција. Годинава, пак, сите на глас објавуваат дека фестивалските филмови се едно големо програмско промашување и оти тие даваат многу нејасна, речиси конфузна слика за квалитативната констелација на светскиот филм. Констатација што не е многу далеку од вистината, но која е сомнителна по тонот на изречените осуди и по онаа добропозната страст на трагачите по виновници, кои не ги интересира добриот филм и инертно ги заокружуваат насловите што не промовираат некоја содр-

жинска или формална иновација. Вистината, меѓутоа, е многу поедноставна. Програмата на годинашниот фестивал во Солун не е помалку атрактивна и квалитетна од програмата на неговите големи ривали Кан или Венеција. Тоа што беше изложено на афишите на Кроазета и на Лидо го видовме и во помалку помпезните билбордови на фестивалскиот центар во старото пристаниште во Солун.

А домаќините, ги фалеле ние или куделе, го прават она што е во доменот на нивните можности. Тие им го нудат на фестивалските гости, кои од година во година стануваат сè многубројни, она за кое веруваат дека и тематски и концепциски е најинтригантно и најпривлечно за авторите од сите меридијани на планетата. Долгогодишниот директор на фестивалот, Михаил Демопулос, на пример, е уверен дека темата на жената во актуелната констелација може да биде мошне индикативна во дијагностицирањето на социјалната нерамнотежа што ги подјадува современите општества однатре. Таа може, исто така, да ги извлече од дното на молкот сите тревоги во интимата на мајките во современиот свет, на нашите сопруги, нашите љубовници, сестри и ќерки, како



што, исто така, може да им даде право на глас на нивните радости, надежи и соништа. Демопулос не ја бара во темата за која смета дека во актуелниот миг може да биде приоритетна, нејзината митска или библиска димензија, иако не ја исклучува ни неа. Таа, како објект на инспирација во делата на филмските автори, е исклучително интересна во својот социјален контекст. Можеби затоа им се дава програмска предност, не само во натпреварувачката туку и во другите секции, на насловите како: НАЦИЈА БЕЗ ЖЕНИ, АНА И ДРУГИТЕ, ТАА Е НАША, ТОТАЛНА ВЕНЧАВКА, ДЕВОЈЧЕ, ПРИКАЗНА ЗА МАРИ И ЖИЛИЕН, итн.

Но, настрана од манифестираната намера и желба на Михаил Демопулос да се поддржат такви содржини во кои жената многу помилитантно ќе го отвори своето срце и подцидно ќе се повика на своето право на среќа, во фестивалската програма не се најдоа најдобри примери во кои третманот на жената во многу се разликува од традиционалниот модел на нејзините конфронтирања со светот устроен според вкусот на мажите.

Во доменот на традиционалистичките конвенции, кои во својата тематска номенклатура ги вовеле и еден несомнен гениј, каков што е Сатјацит Реј, е конструирана и приказната од филмот НАЦИЈА БЕЗ ЖЕНИ, на Индиецот Маниш Џа. Сликата на драмата низ која минува неговата млада хероина Калки ве потресува, но не ве поставува на некоја естетичка дистанца од каде што би можеле помалку пристрасно да се соживеете со оние фини операции на режијата што ја релативизираат доминацијата на фактите и ве ставаат во позиција на независен аналитичар на светот во кој има многу зла, многу неправди, но и многу скриени отпорни сили. Маниш Џа можеби и не си поставувал такви задачи поради едноставната причина дека проблемот со кој нè соочува социјално и морално е толку остар и конфликтен, што неговата содржина ги поставува принципите на формата или на стилот на ниво на естетички каприци. И навистина, приказната за понижувањата низ кои минува хероината на филмот, младата Калки, е толку мачна и сурова, што нејзините трау-



Сцена од филмот „Ана и другите“

ми не наоѓаат драмска потпора во некаква фина естетичка операција. Таа својата смисла ја исцрпува во чинот на обелоденувањето на фактот дека една млада, чувствителна и интелигентна жена има во својата средина статус на подвижен предмет. Таа е принудена да живее како сопруга на петмина браќа, вклучувајќи го и нивниот татко, да ги исполнува без никакво право на приговор сите нивни каприци, да ги двори и во секој миг да биде послушна. Факт чијашто чудовишност предизвикува револт кај гледачот, кому во моментот кога ги следи страдањата на младата жена и нејзините понижувања помалку му се важни квалитетот на фотографијата, иконографската структура на кадарот, или суптилитетите на монтажата. Тој е опседнат од текот и исходот на нечовечките односи, чиј роб е едно невинно човечко суштество.

Затоа, пак, на Аргентинката Селина Мурга, автор на филмот АНА И ДРУГИТЕ, многу ѝ значеа должината и оптичката фактура на кадарот. Таа беше очигледно многу заинтересирана за ефектите на средните, долгите и општите планови, поради тоа што тие го отсликуваа внатрешниот свет на нејзината хероина, младата Ана, дојдена по многу години отсуство во родниот град. Ана овде среќава лица на кои одвај се сеќава, а не може да ја најде трагата на некои од луѓето што го обележале времето на нејзиното детство. За разлика од филмот на Индиецот Малиш Џа, делото на Селина Мурга не е инспирирано од драматичноста и грубоста на фактите што имаат позначајна функција и од ликовите и од светот на нивната интима. Приказната на Мурга како да го игнорира и со-

цијалниот контекст на аргентинското општество и бурните реакции во срцето на младата хероина. Нејзиниот престој во родниот крај ве потсетува на летот на некоја пеперутка, која веќе ја снеса, на трепет што лесно се заборава. Тоа е еден миг од низата часови што го сочинуваат нашиот живот, во кој денес детството е далечно минато, а младоста веќе утре е време на загуби и изгубени илузии. На оваа тема со ширум отворени очи за невидливите загуби и за минливоста на младоста пишувал Чехов, а еден Трифо, еден Бо Видеберг, ги опеале со многу поголема убедливост тие елегични одломки од младоста, како рицари што осамено умираат седејќи исправено на својот коњ.

Но, филмот на Селина Мурга сосема добро се вклопува во концептот на фестивалската програма што го иницира Михаил Демопулос, кој нè потсетува дека во големиот мозаик на женските судбини и нивните преокупации има место не само за големите битки и поразии, туку и за радостите, не само за светот на желбите, туку и за незабележливите загуби, каква што е залудната потрага по некое лице од детството, во која се впушта младата губитничка Ана. Во тие големи мозаични рамки има место и за темата на проигрувањето, игра во која се впушта младата хероина од чешко-словенечкиот филм ДЕВОЈЧЕ, Ема. Ова е тажна приказна за младата Ема, која никогаш во животот не го видела татка си, а живее со мајка си во едно сиромашно предградије каде што преживува продавајќи шверцувана облека. Барајќи ја формулата за среќа кон која се стреми, Ема наивно ќе се согласи да ги менува партнерите, спрема

кои е толку искрена што нејзината добрина се граничи со лековерност. Таа наивно верува и во тоа дека во лицето на некој од луѓето што самостојно ги крадат нејзините илузии и соништа ќе ја најде непостојната љубов на татко ѝ. Авторот на филмот, Бењамин Туцек, спаѓа во групата талентирани имиња на новиот чешки филм, кој, меѓутоа, не ги отфрла поуците на традицијата, туку внимателно го проучува делото на големите мајстори на чешкиот филм од 60-тите години на минатиот век и со внимание ги инкорпорира во својата визија нивниот хуманизам, нивниот хумор и нивниот песимизам.

За Французите не може да се каже дека ја запоставиле темата на жената. Тие биле подеднакво аналитички и луцидни во откривањето на женската интима, колку што биле смели во дефинирањето на местото на жената во современото општество. Сигрид Алноа, за која кај нас речиси ништо не се знае, ќе се открие во својот нов филм ТАА Е НАША, како добар познавач на фрустрациите со кои се бори самостојната и еманципирана жена во француското општество. Нејзината хероина, Кристин, се обидува да ги отфрли сите закани што ѝ ги ограничуваат слободите, па дури и тие закани да доаѓаат од страна на пријателите кон кои таа е интимно приврзана. Иако влијанието на поетиката на една Ањес Варда се чувствува во мера поголема од дозволеното, филмот на Сигфрид Алноа мошне спонтано ќе ни предочи со колку храброст треба да се наоружа женското срце за да ги одбрани своите слободи.

Нешто поинакви се проблемите со кои се соочува хероината на филмот СЛОБОДНИ РАДИКАЛИ, на Австријката Барбара Алберт. Откако ќе ја преживее авионската несреќа во Мексиканскиот Залив, таа за претрпените трауми наоѓа засолниште во бракот и во работата како продавачка, која не може да ѝ исполни ниту еден од нејзините соништа. Тесниот круг на семејството и инертните врски со пријателите, кои и самите се затворија во кафезот на семејството, ја прави илузорна и најситната надеж за некаква среќа. Барбара Алберт не прави никакви смели отстапувања од традиционалната нарација, но нејзините ликови и атмосферата во која



Сцена од филмот
„Девојче“

тие ги задушуваат идеалите од младоста носат во себе нешто од романтиката на бунтовништвото, кое, и кога ќе биде оневозможено од едноличноста на малограѓанскиот живот, ќе најде начин да го огласи очајничкиот крик, кој повикува на слободоумие.

Мошне слични на кризите низ кои минува хероината на СЛОБОДНИ РАДИКАЛИ се и фрустрациите на главниот женски лик, Лаура, од португалскиот филм ПРЕД ДА СЕ ИЗМЕНАТ НЕШТАТА, на Луис Фонсека. Таа му е целосно посветена на семејството, а особено на мажот си, со кого сепак не може да воспостави поблиска комуникација. Единствено во приврзанооста и нежноста на сестра си Сара, таа наоѓа утеха, која сепак не може да ја спаси од очајот на осаменоста и запоставеноста. Луис Фонсека, кој му е добар ученик на класикот на шпанскиот филм, Саура, не развива некоја интригантна приказна, која ќе ги измени судбините на неговите ликови, но особеноста на нивната драма, која Фонсека очигледно одблиску ја познава, и не може да побара сојузник во екстатичните пресврти на нивните животи. Таа ограниченост на стеснетиот простор на домот и на луѓето што не се во состојба да дадат нешто повеќе од едно дволично почитување на семејниот ред е и предност на режисерската постапка на Луис Фонсека, но и нејзина маана. Предност е затоа што ја почитува вистината за тривијалните егзистенции на луѓето заробени во гетата на современите градови, а маана затоа што таа вистина ги потиснува сите импулси на бегството во еден свет каде што се живее пасивно и покреативно.

Францускиот филм ВОЗБУДЕНИ ТЕЛА на Ксавиер Жаноли, на прв поглед, потсетува на оние ласцивни филмови што своевременно беа ефектна замена за слободата што им беше дозволена на шведските или данските еротски филмови. Во сижето за страсната љубов на дваесетгодишната Шарлот и нејзиниот вреник Пол ќе најдете многу слободни решенија со кои младите љубовници ги оставаат своите тела да горат во љубовна страст. Триумфот на плотноста ќе потрае до мигот кога двајцата љубовници

откриваат дека Шарлот е сериозно болна, и кога братучетка ѝ на Шарлот, убавата Нино, сака да го заземе местото на болната роднина. Во поголемиот дел од филмот Ксавиер Жаноли зборува за искушенијата на кои се изложени младите луѓе, очајот што се претвора во екстаза, а екстазата во страв од смртта и во бегство во засолништата, кои само до вчера се нарекуваа љубов. Допадлив по својата визуелна композиција и по непосредноста на нарацијата, филмот на Ксавиер Жаноли, сепак, се врти во кругот на неколку докрај експлоатирани мотиви, кои ја исцрпуваат својата привлечност уште во првата третина од неговото дејствие. Објаснувањата на Михаил Демопулос дека програмата е направена во сообразност со темата на жената и нејзиното место во современото општество, во примерот со овој филм, не можеа да бидат многу убедливи.



Сцена од филмот „Таа е наша“

Во натпреварувачката секција се најдоа и други филмови што немаа многу допирни точки со иницираната тема, освен што во нивното сиже, покрај машки, ќе се појават уште и женски ликови. Контроверзниот филм на Винсент Гало, БРАУН БАНИ, на пример, попрвин би можел да биде селектиран во категоријата на машки филмови, иако зборува за изгубената љубов на Бад Клеј, кој не се помирува со можноста

дека нема да ја најде Дејзи, единствената девојка што некогаш ја љубел. Долгата осаменичка одисеја на Бад Клеј низ цела Америка во која ништо не се случува тешко може да се заборави во последните неколку кадри кога главниот лик ја наоѓа својата љубена и во љубовен транс, на кој Винсент Гало ќе му посвети неколку незаборавни еротски сцени, ја моли саканата Дејзи никогаш веќе да не го остава така сам и така очаен.

Ни јапонскиот претставник ЗАТОИЧИ на ветеранот Такеши Китано, чие ремек-дело КУКЛИ минатата година го гледавме на Фестивалот во Скопје, го немаше предикатот на фестивалската тема. Но тоа не му пречеше да се искачи во самиот врв на скалата квалитетни филмови, кои го зацврстуваат уверувањето дека Јапонија останува една од најконзистентните

кинематографски нации во светот и дека таа не знае за кризи што го потресуваат европскиот филм, ниту за аномалии што од Холивуд прават една циновска гробница на исчезнати митови, кои ги погребуваат богато костимирани работи. Главниот лик во филмот ЗАТОИЧИ ѝ е мошне добро познат на јапонската публика поради тоа што тој се појавувал во голем број ТВ серии и филмови. Типолошки, затоа што е слеп, Затоичи ѝ припаѓа на номенклатурата на антихеројот. Но, по својата етичка позиција, по храброста и вештината со која ракува со мечот, тој е фиданка на сојот на славните самураи. Како и многу други ликови во класичниот јапонски филм, ТЕЛОХРАНИТЕЛ на Акира Куросава, на пример, и Затоичи доаѓа во еден град заробен од банда криминалци, кои безмилосно го тероризираат месното население. Тој најпрвин ќе им помогне на две гејши, кои сакаат да се одмаздат поради смртта на своите родители. Големият воин ќе се судри и со водачот на гангстерската банда, стоикот Хатори, кој се одродил од витешкиот ред и им се придружил на тираниите. Аналогиите со класичните самурајски драми не му одат на штета на филмот на Такеши Китано, кој од традицијата умее да го извлече и да го инкорпорира во својата визија само она што е витално, живо и податливо на преобразби.

Ни добитникот на годинашниот „Златен Александар Велики“, дебитантскиот филм на Алексеј Герман Јуниор, ПОСЛЕДНИОТ ВОЗ, не се вклопува во тематскиот концепт што го преферира Михаил Демопулос. Но тоа не му пречеше на жирито на чие чело стоеше прославиениот грузиски режисер, Отар Оселијани, кој сега живее и работи во Франција, да го прогласи за најдобар фестивалски филм. И со право. Иако млад, синот на извонредно талентираниот Алексеј Герман, кого го познаваме од годините на Перестројката, кога на голема врата го донесе ликот на негативецот во советскиот филм, авторот на ПОСЛЕДНИОТ ВОЗ ќе зачува во својот сензибилитет нешто од ликовната фактура на класичниот руски филм. Дејствието го лоцира во годините на војната кога на Источниот фронт доаѓа до радикален пресврт и германските завојувачи се во позиција на дефанзива. На фронтот, од Германија пристигнува поручникот Паул Фицбах, кој во новонастанатата ситуација не може да ги препознае Вермахтовите војници. Тие во амбиентот на бескрајните полиња прекриени со снег личат на призраци, кои заборавиле зошто и како паднале во оваа смртоносна зона. Алексеј Герман

гледа на нацистичкиот пораз со очи на современик, кој длабоко ѝ се противи на идејата на војувањето и својата збунетост пред чинот на масовната смрт предизвикана на фронтот ја кондензира во филозофија на отпорот кон секаква демонстрација на сила. Но ни една конструкција на мислата не го одвраќа овој расен раскажувач од нагонот за раскажување, кое понекогаш потсетува на претсмртен мрмор, понекогаш на халуцинација од која ви замрзнува крвта, а веднаш потоа, на приспивна, која ве одмора, бодри и ве учи на истрајност.

Од останатите филмови влезени во натпреварувачката секција, секако треба да се одбележи и новиот филм на Гас ван Сент, СЛОН, во кој овој анфан терибал на американскиот филм цинично се загледува во ентериерот на едно типично средно училиште. Во неговите шумни ходници и училници не се одгласува само невината смеа на безгрижните тинејџери, туку и шумот на мрачните сили, кои наоѓаат место да се излеат токму овде, во светлиштето на првите љубови, на првите сознанија и на првите отпори спрема авторитетот на арогантните директори и наставници. Гас ван Сент ќе го огласи проблемот на суровите пресметки меѓу учениците, кои завршуваат фатално, со многу поголема горчина отколку што тоа го правеа еден Трифо, еден Линдзи Андерсен, или Жан Виго, кои во дел од својот опус го разгледуваа, исто така, проблемот на училишните бунтови и нереди.

Не останаа незабележани ни италијанскиот претставник НАЈУБАВОТО ВО МЛАДОСТА, на Марко Тулио Џордана, грчкиот ТОТАЛНА ВЕНЧАВКА во режија на Димитрис Индарес и казахстанскиот МАЛИ ЛУЃЕ на Нариман Туребаев.

Би било некоректно а да не се споменат и останатите програми во кои, по правило, најчесто ќе најдете на филмови што проблемски и естетички се далеку поинтригантни од делата вклучени во натпреварувачката селекција. Тоа, во прв ред, се однесува на филмовите од програмата *Нови хоризонти*, меѓу кои се најде и најдобриот фестивалски филм, делото на Русинот Андреј Звјагинцев, ВРАЌАЊЕ, но и најновото остварување на легендата на јапонскиот филм Кането Шиндо, БУВ. Но, да се надеваме дека дел од овие филмови ќе се најдат на програмата на Скопскиот филмски фестивал, чија иднина, како што наслушуваме, не е многу розова, благодарение на финансиската апстиненција на Министерството за култура. Но за тоа, потоа. □

ЈОРДАН ПАНОВСКИ

ДИГИТАЛНО КИНО



Сцени од филмот



„Единаесетмината од Оушн“



Повеќе од 100 години целулоидниот филм се користеше за снимање, дистрибуција и прикажување на филмските дела. Денес сме сведоци на почетокот на големата транзиција на филмската индустрија од филм во дигитал.

Кога во 1999 г. се појави 24p, цела една година тој претставуваше голема и жешка тема. Само една година потоа, 24p станува реалност, и тоа значителна реалност. Се појавија нови продукции насекаде низ светот. Од првата телевизиска програма до телевизиската комерцијална продукција, до независната кино-продукција, до специјалните 3Д проекти, до првите големи филмови на 24p, овој нов дигитален систем на продукција е првиот што така масовно се прифати од широкиот спектар на продуценти, режисери и сниматели.

Во секој поглед, успехот што го постигнува 24p претставува триумф на многу визионери од светот на продукцијата, кои ги охрабрија производителите да вложат значителни средства во создавањето на овој нов дигитален систем.

На познатиот светски саем на електронска и филмска техника НАБ 2000, членовите на телевизиските и продуцентските здруженија од

целиот свет за прв пат го видоа претставувањето на седигиталниот 24p со висока дефиниција (HD) камкордер. Меѓутоа, тие исто така видоа и многу повеќе од тоа: 24p телевизиски студиски камери придружувани со 24p портабл камери, ХД(HD) телекина со 24p интерфејс, 24p монтажни VTRs, 24p свичери, on-line и off-line монтажи, проектори, студиски монитори и широк асортиман на приклучни уреди. Се случи нешто големо, и тоа за мошне кус период.

Првата голема технолошка промена се случи од 1976 г. до 1980 г. кога во телевизиската продукција електронското пренесување на вестите го елиминира 16мм филм од стотици телевизиски станици што прикажуваа дневни вести. Непосредноста на видеото бргу ја надмина долготрајната склоност кон филмот во ТВ-продукциската средина, која знаеше само за секојдневен притисок да се биде во чекор со настаните на денот и брзото пренесување на вестите. Никогаш веќе филмот не се врати во вестите.

Различни императиви го следат успехот на 24p, а тоа се:

- Нови креативни можности
- Зголемена продукциска флексибилност
- Поекономично снимање
- Коегзистенција со 24-квадратниот филм.

Најзначајно е што овие императиви, комбинирани, ја навестуваат ерата во која 35мм филм и дигиталната ХД аквизиција конечно ќе се спојат. И двата медиума можат да се употребуваат независно во продукциите што сакаат да ги искористат нивните индивидуални можности. Во други продукции, пак, тие можат да се употребуваат комбинирано. И во двата случаја, крајната продукција никогаш веќе нема да биде иста.

Веќе во првата година од своето постоење, импресивен број продукции го прифатија 24p и успешно ја употребија оваа нова технологија главно во телевизиската играна продукција. Во 1999 г., ударните телевизиски програми што се снимаа на филм беа префрлувани на 24p, а потоа дигитално обработени во тој формат. Во средината на 1999 г. Џорџ Лукас на 24p го реализира филмот ФАНТОМСКА ЗАКАНА ЕПИЗОДА 1 од серијалот ВОЈНА НА СВЕЗДИТЕ.

И така, за прв пат, филмот јавно беше прикажан на два филмски екрана, прожектиран од дигитален проектор изработен по новата ДЛП(DLP) дигитална кинотехнологија.

ШРЕК/SHREK, JURASIK PARK III/JURAS-

SIC PARK III и ЕДИНАЕСЕТМИНАТА ОД ОУШН/OCEANS' ELEVEN се само неколку од повеќето хитови што беа дигитално екранизирани. И кога, конечно, во мај 2002 г. Џорџ Лукас го сними, обработи и прикажа АТАКОТ НА КЛОНОВИТЕ од серијалот ВОЈНАТА НА СВЕТОВИТЕ, не користејќи ниедна ролна филм, се чини, конечно, дигиталната револуција пристигна за да остане.

ЗОШТО ДИГИТАЛЕН ФИЛМ?

Дигиталниот филм ги опфаќа сите аспекти во производството на филмот од продукцијата до дистрибуцијата и прикажувањето.

Веќе подолго време, дигиталните камери не се ништо ново, постпродукциските куќи користат само дигитални уреди за монтажа, изработуваат дигитални мастери, анимациите и филмските ефекти веќе подолго време се изработуваат компјутерски. Се чини многу е блиску времето на целосна дигитална дистрибуција и проекција на филмот.

Дигитално произведените или дигитализираните филмови ќе можат да се дистрибуираат во киносалите преку сателит, оптички диск или оптички кабли. Дигитализираниот филм се складира во компјутерскиот сервер, со тоа се сервира до дигиталниот проектор за секое прикажување на филмот.

Проекторите базирани врз ДЛП (DLP) дигиталната технологија моментално се инсталираат во селектирани киносали ширум светот и се првите дигитални кинопроектиски системи.

Дали реално дигиталното е подобро од филмот?

За милиони филмски гледачи ширум светот и познати режисери, вклучувајќи ги Џорџ Лукас и Стивен Содерберг, одговорот е — апсолутно да.

Кога се гледа дигиталниот филм, може да се забележи неверојатната острина во најситните детали од сликата. Покрај тоа, можни се 35×10^{18} комбинации на бои.

Без разлика дали дигиталниот филм се гледа на премиера или неколку месеци потоа, тој секогаш изгледа беспрекорно, затоа што е имун на скрачеси, крацери, искрење и слични механички оштетувања, на опаѓањето на тонскиот запис и на постојаните нервози на авторите што ги носи секое поминување на филмот низ проекциските уреди.

Ете зошто режисерите, директорите на фотографија, тонските мајстори и другите автори сè повеќе го прифаќаат дигиталното кино. Тие се сигурни дека нивната креација ќе се репродуцира со тотална автентичност на секоја проекција и насекаде каде што филмот се прикажува.

Од 1999 г. ДЛП кината прикажаа околу 50 000 тест-програми на повеќе од пет милиони гледачи ширум светот. Резултатите покажаа дека 80% од гледачите напишаа дека сликата изгледа беспрекорно и ако им се даде можност за избор, секогаш би го преферирале дигиталниот пред класичниот филм.

КАКО РАБОТИ ДЛП (DLP) ТЕХНОЛОГИЈАТА?

1. Дигиталниот проектор базиран врз ДЛП технологијата го пренесува фајлот од дигитализираната филмска слика на три полупроводници познати под името дигитален микроогледален уред или ДМД (DMD). Секој од овие чипови е наменет за една од основните бои — црвена, зелена и сина. ДМД чипот, всушност, содржи над еден милион микроскопски огледала правоаголно распоредени. Секое огледало претставува еден пиксел од проектираната слика.
2. Светлината од проекциската ламба се рефлектира од огледалата и претставува ком-

бинација од различни пропорции на црвено, зелено и сино, контролирано од сликовниот фајл. Дигиталната слика на тој начин создава различни колор пиксели од проектираната слика.

Замислете ги овие ДМД огледала како обоени карти, кои служат за прикажување на публиката во спортските сали на голема слика. Ако секој од публиката држи по една обоена карта, комбинацијата од илјадници карти ја создава сликата. Ако колор картите се сменат, во тој случај и сликата ќе се промени.



Џорџ Лукас на снимање



Од снимањето на филмот „Свездени војни - епизода 2: Нападот на клоновите“

3. Во зависност од тоа дали огледалата се наклонети кон или отклонети од изворот на светлина илјада пати во секунда филмот се рефлектира на екранот. На овој начин прикажаната слика на филмското платно е со, условно кажана, идеална чистота и острина, како и со можност да се изработи во повеќе од 35 трилиони бои.

КРЕАТОРИ НА ДИГИТАЛНАТА ИДНИНА

Познатата корпорација *Тексас Инструменти* (Texas Instruments) во 1993 г. го формира ДЛП(DLP) производниот центар, поттикнат од потенцијалот на научната визија како дигиталниот оптички уред овозможува светлината да се користи со неверојатна прецизност и бр-

зина. ДЛП производниот центар ја создаде светски познатата дигитална технологија благодарение на врвното електронско производство базирано врз сопствените научни достигнувања и инженерски иновации.

Нивната технологија континуирано овозможува непрекинат развој на светло-контролираните апликации што се применуваат за дигиталното кино, домашните забави, дури до мрежното оптичко поврзување и DNA синтезите.

Денес д-р Лари Хорнбек (Larry Hornbeck) работи на својот дваесет и деветти патент и добро напредува.

ДЛП центарот ја креира дигиталната иднина со истата врвна посветеност со која *Тексас Инструменти* (Texas Instruments) е лидер во дигиталната обработка на сигнали. □

ИСТОРИЈА НА ИНОВАЦИИТЕ

1977 г.

Д-р Лари Хорнбек, научник од *Тексас Инструменти* започнува со испитувањата како принципите на рефлексијата да се употребат во манипулација со светлината.

1987 г.

Д-р Лари Хорнбек го создаде дигиталниот микроогледален уред или ДМД(DMD) уред, како и оптичкиот полупроводник способен за пренос на фотони со голема прецизност.

1992 г.

Тексас Инструменти работи на проектот за практична примена на ДМД уредот.

1993 г.

Технологијата на дигитализација на светлината е наречена ДЛП (Digital Light Processing) технологија. Формиран е ДЛП центарот при *Тексас Инструменти* за да го развие потенцијалот на технологијата за комерцијални дисплеј проекции.

1994 г.

За прв пат јавно се претставени прототип-проекторите со кои е демонстрирана ДЛП технологијата.

1995 г.

ДЛП центарот го понуди првиот купопродажен договор.

1996 г.

Во април, првиот ДЛП потсистем и е испорачан на корпорацијата *nView*.

1997 г.

Филмската академија за наука и уметности ја одбра ДЛП технологијата за прикажување на филмовите што ја добиле наградата „Оскар“. Оттогаш ДЛП проекторите се користат при доделување на оваа престижна награда. За прв пат ДЛП проекторите се претставени во Холивуд.

1998 г.

ДЛП производниот центар ја добива наградата „Еми“ за врвен ТВ пренос.

1999 г.

Во средината на 1999 г., за прв пат јавно беше прикажан Лукасовиот филм ФАНТОМСКА ЗАКАНА ЕПИЗОДА 1 од серијалот ВОЈНА НА ЗВЕЗДИТЕ на два филмски екрана прожектиран од дигитален проектор изработен по новата ДЛП дигитална кинотехнологија.

ДЛП центарот меѓународно ја тестираше ДЛП технологијата.

До 2002 година, оваа програма, која содржи повеќе од 5000 наслови, ја видео повеќе од пет милиони гледачи ширум светот.

2001 г.

Во декември, ДЛП производниот центар објави испорака на милионитиот потсистем од 1996 г.

2002 г.

Д-р Лари Хорнбек, создавачот на дигиталниот микроогледален уред или ДМД е избран за член на Меѓународното друштво за оптички инженеринг.

МИМИ ЃОРГОСКА – ИЛИЕВСКА

ПРВ ЧЕКОР КОН ИСТОРИЈА НА ФИЛМОТ НА БАЛКАНОТ

(ЗА КНИГАТА „РАЗВОЈОТ И ПРОНИКНУВАЊАТА НА БАЛКАНСКИТЕ НАЦИОНАЛНИ КИНЕМАТОГРАФИИ ВО ПЕРИОДОТ ОД 1895 ДО 1945 ГОДИНА“ – РЕЗУЛТАТИ ОД НАУЧЕН СИМПОЗИУМ, ВО ИЗДАНИЕ НА КИНТЕКАТА НА МАКЕДОНИЈА, СКОПЈЕ, 2003)

ФИЛМОТ ВО БАЛКАНСКИОТ КУЛТУРЕН КОНТЕКСТ

СИМПОЗИУМ • СИМПОЗИУМ • СИМПОЗИУМ • СИМПОЗИУМ

РАЗВОЈОТ И ПРОНИКНУВАЊЕТО
НА БАЛКАНСКИТЕ НАЦИОНАЛНИ
КИНЕМАТОГРАФИИ ВО ПЕРИОДОТ
ОД 1895 ДО 1945 ГОДИНА



КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА

Книгата *Развојот и проникнувањата на балканските национални кинематографии во периодот од 1895 до 1945 година* претставува зборник на научни трудови од истоимениот меѓународен симпозиум, кој од 22 до 24 ноември 2002 година се одржа во Скопје во организација на Кинотеката на Македонија. На симпозиумот учествуваа историчари и теоретичари на филмот од Албанија, Босна и Херцеговина, Бугарија, Романија, Србија и Црна Гора, Турција, Унгарија и Македонија. Филмските теоретичари и историчари од Словенија и Хрватска не беа присутни на симпозиумот, но ги доставија своите трудови со што и тие дадоа свој посреден прилог во работата и целта на научната средба.

Овој меѓународен симпозиум е дел од долгорочниот проект на Кинотеката на Македонија *Филмот во балканскиот културен контекст*, кој како свои основни цели и задачи, покрај дефинирањето и проучувањето на историските факти за појавата и развојот на филмот во балканските земји, ги има и анализирањето и проучувањето на еден многу комплексен проблем, кој е лоциран во преплетувањето на одредени филмски национални истории, како и во откривање на сличностите и разликите во еден поширок културно-историски контекст.

Во зборникот на трудови *Развојот и проникнувањата на балканските национални кинематографии во периодот од 1895 до 1945 година*, низ размислувањата и научните истражувања на еминентни историчари и теоретичари на филмот од балканските земји, даден е преглед за појавата и развојот на националните кинематографии.

Значаен сегмент во секое научно проучување е операционализацијата на теориските и истражувачките замисли. Токму затоа, првиот текст во овој зборник на трудови се однесува на елементите за дефинирање на националните кинематографии и социјално-културниот контекст на појавата и развојот на балканските кинематографии. Во своите размисли за теориските и истражувачките постапки на проектот *Филмот во балканскиот културен контекст*, Борис Ноневски сосема коректно констатира дека овој научен проект „има свој хронолошки преттекст (временски, содржински и методолошки), кој нужно треба да се акцептира доколку сакаме на прецизен, систематски и научно заснован начин да расправаме за развојот и проникнувањето на балканските нацио-

нални кинематографии во периодот од 1895 до 1945 година“. За оваа сугестија уште на самиот почеток со право можеме да кажеме дека кореспондира со принципите на секое научно и теориско истражување доколку го земеме предвид фактот дека пред проучувањето на развојот на секоја уметност најпрво и нужно мора да се постави генезата, а во овој случај генезата на филмот на Балканот.

Во зборникот на научни трудови ***Развојот и проникнувањата на балканските национални кинематографии во периодот од 1895 до 1945***, впечатлив е текстот на Дејан Косановиќ, кој во луциден интелектуален манир го разгледува развојот на филмот од 1896 до 1945 година и го претставува како дел од културното наследство на Југославија (Србија и Црна Гора). Ставовите на Косановиќ потврдуваат дека во денешно време подвижните слики ги вообличуваат културниот идентитет, индивидуалноста, историјата и секавањата. Радослав Зеленовиќ во своите размисли го акцентира значењето на документарниот филм како сведоштво, како историски извор којшто низ подвижните слики ни овозможува да го видиме сопственото минато. Токму затоа Зеленовиќ на крајот од своето излагање ќе заклучи дека „пред филмот, беше документарниот филм — а во некоја далечна иднина и ПО ФИЛМОТ ќе остане документарниот филм“. Оваа негова констатација е во корелација со зборовите на Болеслав Матушевски за тоа дека „филмот, таа обична, насликана целоулоидна лента, претставува не само историски документ, туку и еден дел од историјата, историја што не исчезнала и на која не ѝ е потребен чудотворец да ја оживее“.

Александар Грозев појавата и развојот на бугарскиот филм ги прикажува во контекст на балканската културна традиција и постепена интеграција на филмот во рамките на националната култура.

Во однос на балканскиот културен контекст, интересни се размислувањата на Иван Форгач, кој говори за унгарската кинематографија. Уште на самиот почеток, тој го потенцира фактот дека воопшто не е лесно да се размислува за балкански културен контекст од унгарска перспектива. Форгач своите толкувања за развојот на унгарскиот филм во овој зборник на трудови ги темели врз презентирањето на бугарско-унгарските копродукции во раните 40-ти години на 20 век.

Марјан Цуцуи на префинет начин пишува за романската кинематографија, користејќи

бројни интересни историски податоци. Асаф Џаниќ говори за босанско-херцеговскиот случај, а Иво Шкрабало се одлучува за целосен преглед на филмот во Хрватска т.е. од 1896 до 1997 година. Лилијана Недиќ започнува со појавата на првите филмски проекции во Словенија и првите патувачки кина, појавата на првиот словенечки филм, потоа првите звучни филмови снимени во Словенија, за понатаму да го проследи периодот меѓу двете светски војни, а да заврши со начинот на рецепција на филмот кај словенечката публика и со учеството на Словенците во странски филмски остварувања. Сами Шекероглу пишува за турскиот филм, а Наташа Лако својот историски преглед (ако е преглед?) за развојот на албанскиот филм го насловува „Игра на албанската филмска слика“.

Појавата и развојот на македонскиот филм во овој зборник се претставени во неколку наврати или попрецизно речено, преку неколку историски и теориски рамништа. На самиот почеток, во контекст на балканската кинематографија, Борис Ноневски ги детерминира клучните историски факти значајни за македонскиот филм. Потоа следува општотеорискиот текст на Елизабета Шелева каде што низ една теориско-научна призма се проучуваат македонскиот филм и неговиот удел во балканскиот културен контекст, но се чини дека овој прилог не кореспондира доволно со историскиот период што е предмет на симпозиумот. Илинденка Петрушева прави хронолошка анализа поткрепена со историски факти и научно-теориски промислувања за кинематографската дејност во Македонија во периодот од 1897 до 1945 година. Во својот осврт Петрушева го анализира периодот на т.н. *спонтаната кинематографија*, посочувајќи ги првите кинопретстави во Македонија и истакнувајќи ја историската важност на првите филмски снимања на македонските простори. Игор Старделов се задржува на дејноста на браќата Манаки и на едно многу комплексно прашање за националната припадност на браќата Манаки. Весна Масловариќ пишува за странските сниматели, кои во овој период работеле во Македонија и снимале прилози поврзани со различни сегменти од животот на овие простори.

На крајот од зборникот на трудови ***Развојот и проникнувањата на балканските национални кинематографии во периодот од 1895 до 1945 година***, поместени се дискусиите од овој симпозиум, како и заклучоците систематизирани од редакторот Борис Ноневски.

Зборникот е конкретен показател дека интензивно се работи на остварувањето на поставените цели и задачи, кои се основа на започнатиот проект. Соочувајќи се со научноста и сериозноста на материјалите поместени во ова издание, некако неминовно се наметнува размислувањето за негово издавање и на англиски јазик. Таквиот став во својата дискусија го потенцира и Дејан Косановиќ, кој кога говори за следната етапа од проектот **Филмот во балканскиот културен контекст**, а тоа е издавањето на **Историја на филмот на Балканот**, посочува дека **Историјата на филмот на Балканот** треба нужно да се објави на англиски и на македонски јазик. Секако, најдобро би било кога секоја од земјите-учеснички би ја објавила таа историја на својот национален јазик.

Фактот дека во ноември минатата година (2003) е одржан уште еден работен состанок на претставниците од балканските земји-учеснички во овој проект, доволно говори за сериозниот пристап кон реализацијата на проектот **Филмот во балканскиот културен контекст**. На последниот состанок се прецизира ни голем дел од заклучоците донесени на симпозиумот во 2002 година. Направен е идеен проект, односно веќе се дадени *заедничките методолошки основи* за идната **Историја на филмот на Балканот**. Исто така, веќе е утврдена и *периодизацијата на историјата на кинематографијата*.

Нема сомнение, овој меѓународен проект се развива според природата на предметот на неговото проучување и ја потврдува својата интердисциплинарност. Неговата досегашна реализација е успешна поради принципот на екипно истражување на еминентните историчари и теоретичари на филмот од балканските земји.

Проучувањето на филмското творештво од овој период во балканските земји резултира со осознавање и вреднување на конкретната филмска продукција, како од историски, културен, така и од естетски аспект. Историско-критичките погледи застапени во книгава неминовно го поставуваат патот за едно вистинско повторно вреднување на балканското филмско творештво, оддалечувајќи се од претставата и сликата за Балканот како културно *слепо црево* на Европа. Таквиот приод ќе резултира со сознанието, кое Балканот оправдано треба да ѝ го наметне на Европа, дека ова подрачје не е зона на војни, недоразбирања и човечки страдања, туку простор со огромна креативна и творечка

енергија, а филмот на Балканот е производ токму на таа енергија.□

УДК 791.229.2.01 (497.7) (049.3)
Кинопис 28(15), с.126-128, 2003

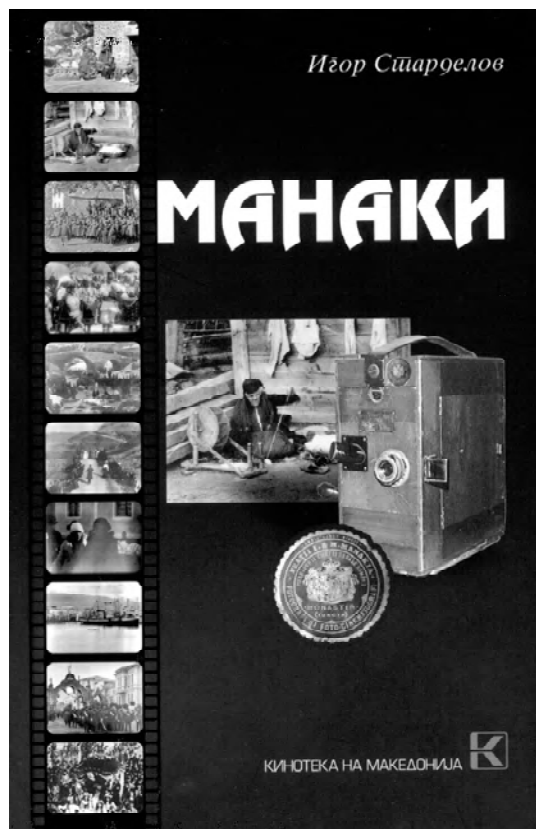
ПЕТАР ВОЛНАРОВСКИ

ДЛАБЕЊЕ ВО ЗНАЕЊЕТО

(ЗА МОНОГРАФИЈАТА „МАНАКИ“ ОД М-Р
ИГОР СТАРДЕЛОВ,
ВО ИЗДАНИЕ НА
КИНОТЕКАТА НА МАКЕДОНИЈА – СКОПЈЕ,
2003)

Најновото издание на Кинотеката на Македонија, монографијата **МАНАКИ** на м-р Игор Старделов, ни донесува еден заокружен научен труд за дејноста, значењето и постигнувањата на пионерите на филмот на Балканот — браќата Јанаки и Милтон Манаки — труд којшто на научната, а и генерално на читателската публика ѝ донесува, во континуитет, еден значителен фонд на нови сознанија и значајно продолбочени согледби во однос на фотографската, филмската и киноприкажувачката дејност на овие двајца филмски великани.

Кога зборуваме за оваа книга, пред сè, треба да се спомене дека таа, по својот предмет на интерес, не се задржува само на историско-биографските и филмографските елементи на нивната работа, туку продолжува понатаму — согледувајќи ги и анализирајќи ги тие елементи и во нивните подлабоки димензии — длабејќи во нивната структура и семантика — обработувајќи ги и во нивната **естетика** — што е, можеби, и најголемиот исечокор и новитет што ова дело ни го донесува. Особено е значаен фактот што научните истражувања за овие балкански пионери на филмот стигнаа до оваа фаза на една нивна, така да се изразиме, естетска анализа и едно своевидно уметничко валоризирање на нивната филмска дејност. Тоа своевидно длабење во знаењето, тоа херменевтичко задлабочување во значењето и структурата на тоа знаење, само по себе, покажува, а и докажува, една одговорна,



исцрпна и сеопфатна работа, која веќе себеси се заокружува во целина — бидејќи, за да се стигне до оваа фаза на научниот процес во обработката на еден предмет, област и слично, тоа подразбира долга и темелна работа на собирање, средување и аналитичка обработка на фондот на знаења. Па така, фактот дека овој фонд на знаења за дејноста на браќата Манаки го достигна моментот кога нашата научна јавност може да се пофали и со еден труд од овој калибар, може само да радува.

* * *

Книгата носи еден скроман, но елегантен дизајн на корицата, со апликации на веќе препознатливите елементи од животот и творештвото на браќата Манаки; значаен естетски печат на книгата ѝ дава и внатрешниот дизајн на текстот и фотографиите, кои не се во вообичаената црно-бела комбинација, туку се — токму филмски — во комбинација на филмска сепија врз белата хартија, што на книгата ѝ дава еден малку очуден (што би рекле руските фор-

малисти) изглед, благотворно дејствувајќи врз естетскиот впечаток на текстот, и особено врз естетиката на фотографските прилози во книгата. Во однос на структурата, книгата формално е поделена на шест поголеми целисти (поглавја) и еден прилог поместен при крајот на книгата. Тие целисти, потоа, според природата на материјалот и потребите што ги наметнува методологијата на научната работа, се поделени на помалку или повеќе помали делови.

Во првите две поглавја од оваа книга, авторот накусо ни ги дава основните информации во однос на историјата на филмот општо, а особено во однос на кинематографскиот контекст на Балканот во тоа време, како што се првите филмски снимања и првите патувачки киноприкажувачи на Балканот; исто така, тука Старделов ни ги дава и основните биографски податоци и историски факти за животот и дејноста на браќата Јанаки и Милтон Манаки. Голем дел од второто поглавје зазема значајната и длабоко промислена дискусија *На која балканска кинематографија ѝ припаѓаат браќата Манаки?* — дискусија во која на вистински и единствено објективен начин се гледа на овој балкански феномен, и која донесува дури и конкретен предлог за избегнување и решавање на ова беспотребно горливо прашање — и тоа, по сè изгледа, во вистински момент за нашата научна јавност од оваа област.

Веќе во третото поглавје од книгата, авторот се свртува кон фотографската, филмската и киноприкажувачката дејност на браќата Манаки, конкретно дефинирајќи ги сите три. Четвртото поглавје донесува некои значајни прилози за верификација на некои факти од конкретното филмско творештво на браќата Манаки, со еден значаен број на новосознани факти и новооткриени документи и материјали — конкретно околу тоа каде и како е купена нивната „Камера 300“, како и колку филмови браќата снимиле со неа, итн.

Петтото поглавје на книгата ги обработува конкретната содржина и структура на опусот на браќата Манаки, задлабочувајќи се во внатрешното структурирање на филмскиот материјал, како и на самата негова содржина и тематика. Така, преку историска, филмолошка и естетска анализа на тој материјал, м-р Старделов се задлабочува во фактографските и историографските знаења, со тоа започнувајќи го процесот на длабење и проширување на знаењата, а и значењата и вредностите на филмскиот опус на овие наши филмски дејци. На

крајот на ова поглавје, тие анализи дури и наметнуваат и некои нови прашања — на пример, дали браќата *снимале само со една камера?* — итн.

Во шестото поглавје, како резултат, пред сè, на анализите од претходното поглавје, авторот теориски ни ги дефинира постулатите на естетиката на филмското творештво на браќата Манаки — или поконкретно и не толку претенциозно кажано: изразните елементи на нивната филмска поетика, препознавајќи една своевидна и специфична **имплицитна мон-тажа** во нивните дела, која, на свој начин, преку претходни подготовки и планирање на снимањето (ракурсите на камерата, изборот на кадрите, потенцијалната сценографија, како и распоредот на сцените), функционира како конкретна естетска обработка на снимениот материјал. Понатаму, м-р Старделов обрнува големо внимание и на изборот на тематиката на филмските материјали, на високата свесност за хронолопичноста на кадарот и континуитетот на филмската сторија, како и на високата естетска завршеност и заокруженост на филмските целисти во глобала. Исто така, авторот извлекува и конкретни заклучоци за постоењето на една своевидна *авторска свест* кај овие наши филмски дејци, главно преку нивното практикување на филмот како атракција, но како еден вид привлечна раскажувачка, или епска уметност — што е во прилог на општата теза на оваа монографска книга — дека филмскиот опус на браќата Манаки, пионерите на филмот на Балканот, ја немаат само конкретната историска вредност за нашата историја, туку дека тој опус носи и забележителни естетски и авторски вредности за нашата култура и традиција.

Прилогот за трајна заштита на филмското наследство на браќата Манаки — поместен на крајот од оваа книга — е значаен осврт на м-р Старделов кон конкретната материја врз која работи — филмскиот фонд на браќата Манаки кај нас. Тука, пред сè, тој изнесува некои согледби за актуелната ситуација на овој филмски фонд, како и за начините и методите на негова реставрација и конзервација. И, на крај, завршува давајќи конкретни предлози за натамошна заштита на фондот, со тоа не заборавајќи да даде до знаење дека овој вид работа ретко има свој вистински крај — ретко се стигнува до вистинското дно на знаењето — но, секогаш радува, и секогаш е вистинско задоволство: **длабењето во тоа знаење...**□

УДК 821.162.3-4(049.3)
Кинопис 28(15), с.128-130, 2003

ВЛАДИМИР ИЛИЕВСКИ

ВЕРАТА И СКЕПСАТА НА ЈИРЖИ МЕНСЕЛ

За македонската јавност името на Чехот Јиржи Менцел секогаш се поврзува со врвните остварувања на чешката (можеби од историски аспект погледнато, чехословачката) филмска индустрија. Секој вљубеник во уметноста на подвижните слики знае барем еден филм на Менцел, режисер чијашто слава бргу излегува од границите на родната му Чехија, експресно се раширува низ Европа и прелетува или препливува преку Големата бара за да го зграпчи за врат моќниот „Оскар“.

Јиржи Менцел (Jiří Menzel) е роден во Прага, во 1938 година. Дипломирал режија на Филмската академија во Прага во 1962 година со краткиот игран филм НИ УМРЕ ГОСПОДИНОТ ФОРСТЕР. По дипломирањето започнува успешна театарска активност во познатиот прашки *Семафор*. Паралелно со театарот се занимава и со филмот. Филмската кариера ја започнува со режијата на неколку епизоди во омнибусите ЗЛОСТОРСТВО ВО МОМИНСКОТО УЧИЛИШТЕ и БИСЕРИ НА ДНОТО.

Со филмот СТРОГО КОНТРОЛИРАНИ ВОЗОВИ, кој е екранизација на истоимениот роман на Бохумил Храбал, во 1966 година Менцел го добива најпрестижното филмско меѓународно признание — „Оскар“ за најдобар филм од неанглиско говорно подрачје. Дејствието на филмот се одвива за време на германската окупација, во една зафрлена чешка провинција и низ него јасно се чувствува темата на антихероизмот проткаена со типичен црн чешки хумор.

Менцел е автор и на следниве долгометражни играни филмови: НЕПРЕДВИДЛИВО ЛЕТО (1966), ЗЛОСТОРСТВО ВО НОЌНИОТ КЛУБ (1968), ВРАПЦИ НА ЖИЦА (1970) — филмот е работен во соработка со Бохумил Храбал,

но веќе истата година е забранет, КОЈ ГО БАРА ЗЛАТНИОТ КАМЕН (1974), ВИКЕНДИЧКА ВО ШУМАТА (1975), СТРИЖЕНО-КОСЕНО (1981), ПРАЗНИК НА КОКИЧИЊАТА (1983), СЕЛО МОЕ МАЛЕЧКО (1985) — во истата година филмот е номиниран за „Оскар“, КРАЈОТ НА СТАРИТЕ ВРЕМИЊА (1989), ПИТАЧКА ОПЕРА (1991) и ЖИВОТОТ И НЕОБИЧНИТЕ ДОЖИВУВАЊА НА ВОЈНИКОТ ИВАН ЧОНКИН (1993).

Покрај со филмска и театарска режија, Менцел се занимавал и со глума, настапувајќи во свои, но и во филмовите на повеќе чешки и странски режисери.

На дваесет и првото издание на Интернационалниот фестивал на филмската камера „Браќа Манак“, кој традиционално се одржува во Битола, Јиржи Менцел ја добива наградата *Златна камера 300* за исклучителен придонес во светската кинематографија.

(АВТО)ИРОНИЈАТА КАКО ПОТРАГА ПО ОДГОВОРИТЕ

Иако многумина го гледале Менцел, ретко кој прочитал нешто од Менцел, ако, се

разбира, под *читање* не се подразбира толкувањето на симболичното и алузивното во неговите филмови. Можноста да се чита Менцел (во буквална смисла на зборот) се отвори во моментот кога пред очите и естетскиот суд на македонската јавност се појави книгата *Вера и скепса* во издание на Центарот за културна иницијатива од Штип. Приредувач, преведувач и автор на предговорот е Горан Тренчовски, кој во едно мало текстче меѓу предговорот и содржината на книгата наведува дека еден примерок од книгата Менцел му подарил на Вацлав Хавел, писател и претседател на Чешка. Во посветата авторот ги кажува и следниве зборови: „...Книгата спаѓа според мене меѓу таквите, кои јас ги читам кога одам во клозет. Ја има таа предност што можете да ја отворите на која и да е страница и да ја читате онолку долго колку што милувате...“.

Ако овие зборови ги подвлечеме како иронија на авторот насочена кон самиот себе и кон својата книга, тогаш неизбежно сме заробени во моќната магија на љубопитството да ја прочитаме книгата од почеток до крај, од првиот до последниот збор, и да му пркосиме сега на Менцел со иронија кон нас самите како читатели на ваквата книга.

Четириесетте текстови во книгата, не подолги од две до три страници, кои во секој момент можат да се наречат, едноставно, размислувања или белешки содржат во себе еден постојан рефрен, еден заеднички лајтмотив составен од два збора - *Tak nevím*. Овој жаргонски израз специфичен за прашкото говорно подрачје на македонски јазик може да се преведе како *не знам..., што знам..., кој знае...*

Уште во првиот текст од книгата Менцел прави обид да се дефинира себеси како уметник и, пред сè, како човек преку овие два обични збора. Магијата на изразот *Tak nevím* Менцел се обидува да ја лоцира непосредно врз себе како човечка и интелектуална индивидуа, настојувајќи таа магија да ја поврзе и пошироко поставувајќи ја врз судбината на чешкиот народ, а и врз човештвото воопшто.

Во изразот *Tak nevím*, Менцел го поставува своето животно стремење и го воочува и открива пред читателот својот страв да се изразува премногу прецизно и категорично. Овој свој страв авторот го дефинира преку ставот дека „идејата родена во сопствената глава е покомпактна од онаа која во главата е внесена...“; како и во својата силна верба во веродостојноста на чинот отколку во веродостој-

Јиржи Менцел

ВЕРА И СКЕПСА



носта на напишаното зад кое секогаш се крие некаква поента. Тој свесно му се обраќа на читателот со *интелектуален совет* — по прочитувањето на секој од четириесетте *есеи* да се постави пред себе прашањето: „Што знам, дали тоа навистина е така?“.

Погледнато од поширок аспект, Так певѝт е длабоко вкоренет во животната филозофија на Чесите. Потпирајќи се врз некоја мала книга на, за нас непознатиот Павел Ејзнер, Менцел заклучува дека во изразот се сублимирани целокупната животна вера и оптимистичкиот поглед кон животот зависни од скепсата. Мудра е констатацијата дека во последните десетина години кај Чесите расте надежта за доаѓањето на посреќни времиња, така што оптимизмот прераснува во вера, но наталоженото животно искуство на Чесите не ја занемарува скепсата, која иако во голема мера го попречува оптимизмот, сепак води кон потребната внимателност.

Текстовите од *Вера и скепса* Менцел ги објавува во списанието *Стори*, кое според искреното признание на авторот може да се нарече, едноставно, булеварски весник. Сепак, Менцел наведува дека воопшто не е оптоварен од нивото на списанието во кое ги публикува своите размисли. Тој верува дека она што го мисли и преточува во зборови треба да е достапно до секого и, се разбира, иронично заклучува: „Логиката на нештата ми вели дека е безвредно да се пишува некаде каде што читателите се толку пораснати, при што јас не би можел ништо ново да им соопштам“.

Низ страниците на *Стори*, овој (не)обичен Чех размислува за квалитетот на денешната филмска индустрија, и нормално, се присува на добрите стари времиња кога филмот дишел на поинаков начин; го анализира на свој начин односот меѓу стекнатата слава и вложениот труд во работата; ги коментира функциите на медиумите и нивното силно влијание врз човекот; ги споредува филмот и театарот; ги воочува разликите меѓу уметноста и занаетот, како и сфаќањето на поимот *уметник* и поимот *мајстор*; се обидува да ги сфати војната и насилството, но и инфериорноста на современиот свет кон овие зла; го истражува на сопствен начин детето како консумент на телевизиското насилство; ја исмејува културната квази-критика; ја бара вистината во весниците; се обидува да одговори на прашањето: „Што е шунд?“; бара логично објаснување за непријатните случувања во животот; го анализира ан-

тичкиот рушител Херострат како синоним за славопожелен ништожник; ја разоткрива причината за преголемото его на некои поединци; филозофира за простаклакот на луѓето; го опсервира елементот на грдото кај графитите; (не) се труди да воспостави однос меѓу етиката и бизнисот; тажи поради смртта на само една млада девојка (леди Дијана) и се прашува дали и тој не е виновен за таа смрт; ги споредува таксистите на Лондон и Прага; и размислува зошто жените се поголеми „бубалици“ од мажите, но кои секогаш послабо логично размислуваат.

ВЕРА И СКЕПСА – ОДНОС СПРЕМА ЖИВОТОТ

Во своите есеи Менцел ги споменува: својот долгогодишен пријател, познатиот чешки писател Бохумил Храбал, омразениот повоен чехословачки министер за образование Нејдли, Хитлеровиот министер Алберт Шпеер, античкиот ништожник Херострат, стариот чешки филмација Мац Фрич. Но Менцел во своите размисли посебно место им посветува и на: безимениот доктор од Дубровник, анонимното момче желно за филмска слава и старицата што посакала да се ракува со славниот оскаровец. Менцел е свесен дека животните приказни на овие анонимци се во основата на неговата филмска поетика. Нивното место во есеите е еден вид почит изразена кон малиот незапазен човек, чиј живот и судбина се силен поттик, своевидна иницијална каписла за создавање голема (во естетска смисла) уметност.

Сепак, треба да се нагласи — *Вера и скепса* не е ниту филозофско, ниту литературно дело, но *Вера и скепса* не е ниту далеку од филозофијата и литературата. Средбата на читателот со книгата *Вера и скепса* може да се *изведе* на два начина: првиот, да се земат предвид филмската, општо уметничката и интелектуалната големина на нејзиниот автор; и вториот, сето тоа свесно да се занемари т.е. читателот при средбата со книгата едноставно да го заборави авторот. И во двата случаи, *Вера и скепса* ќе ни понуди цврсти докази дека нејзиниот автор, Чехот Јиржи Менцел, е индивидуа којашто совршено се снаоѓа во комплексниот и по многу нешта суров свет, и дека тој ист Менцел е човек со јасно изграден однос спрема сите оние работи наоколу коишто едноставно можеме да ги именуваме како - живот.□

МИМИ ЃОРГОСКА-ИЛИЕВСКА

ВОВЕДНА И ВОДЕЧКА КНИГА ЗА ПРОУЧУВАЊЕТО НА ФИЛМОТ И КОМПЛЕТНИТЕ СФЕРИ НА ФИЛМСКАТА ЕСТЕТИКА

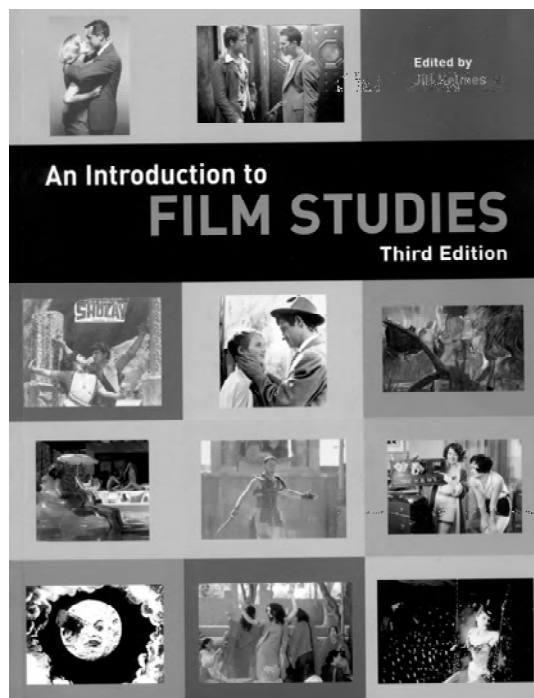
(AN INTRODUCTION TO THE FILM
STUDIES, ROUTLEGE, USA, 2003 -
ВОВЕД ВО ПРОУЧУВАЊЕТО
НА ФИЛМОТ)

Најновото, трето, издание на книгата *Вовед во проучувањето на филмот - An Introduction to The Film Studies* претставува комплетно и прецизно дополнување на второто издание и сега веќе еден совршен филмски водич низ клучните цели и концепти, кога станува збор за проучувањето на филмот и комплетните сфери на филмската естетика.

Како и на претходните две изданија, и овој пат уредник на третото издание е Џил Нелмс (Jill Nelmes), виш предавач на Катедрата за филмски и културолошки студии на Источно-лондонскиот универзитет. Секако, не помалку значајни за создавањето и квалитетот на оваа книга се и останатите десетина соработници, искусни професори во полето на филмот, кои своите истражувања и теориски размислувања за филмот ги изнесуваат во различни поглавја од книгата. Значи, со право може да се заклучи дека целиот овој тим е заслужен за епитетот што не ретко ѝ се дава на книгата *Вовед во проучувањето на филмот - An Introduction to The Film Studies*, а тоа е дека таа претставува воведна и водечка книга за сите студенти на факултетите за филм. Книгата претставува вистински водич за секој студент или проучувач на филмот. Во оваа обемна студија се претставени некои од најзначајните на-

ционални кинематографии, како што се: британската, индиската, руската (советската) и француската. Исто така, тоа што студијата ја прави уште покомплетна се конкретните примери врз најнови филмски остварувања, како и прашањата на крајот од секое поглавје, потоа богатата библиографија, како и речникот на клучни термини поврзани со теоријата и естетиката на филмскиот медиум. Неопходно е да се спомене и одличната илустрација на студијата и многуте функционално употребени филмски фотографии, чиј број изнесува 122.

Книгата *Вовед во проучувањето на филмот - An Introduction to The Film Studies* е поделена на пет поглавја. Првото поглавје се однесува на филмските институции и публиката. Тука е даден посебен преглед на почетците на американската филмска индустрија во периодот 1900-1914, како и појавата на американските филмски студија во периодот 1930-1949. Секако не изостанува ни освртот за современата филмска индустрија. Главниот акцент е поставен на американскиот филм за кој авторот на ова поглавје, Ширли Кохберг (Searle Kochberg), ќе заклучи дека е доминантен во филмската продукција на 20 век. Во ова поглавје се опфатени филмската дистрибуција и прикажувањето на филмовите во САД и Велика Британија.



Публиката е институција којашто е концепциска основа во рецептивното проучување на филмскиот феномен. Ова ја наметнува потребата главниот акцент во проучувањето да биде поставен врз односите меѓу филмот како културен продукт и филмот сфатен како индустрија. Потоа следува преглед на промените на составот на филмската публика од крајот на Втората светска војна, па сè до денес. За апострофираната важност на филмската публика е значаен фактот што од најраните почетоци на филмот основна цел на дистрибутерите и киноприкажувачите е да се изгради соодветна публика за секое филмско остварување. Во денешно време, креирањето на карактерот на публиката е многу посоефицицирано и покомплексно.

Второто поглавје се однесува на начините односно пристапите кон проучувањето на филмот, со посебен осврт на филмската форма, нарацијата и филмската рецепција. Ова поглавје најмногу се однесува на теоријата на филмот или конкретно на методите на филмската интерпретација и филмските анализи. Делот што се однесува на филмската форма и нарација е коавторство на Алан Роув (Allan Rowe) и Пол Велс (Paul Wells) и, всушност, претставува вовед во проучувањето на создавањето на филмот. Начините на развој на кодовите и концепциите во правењето филмови се експлицитно прикажани низ примерот на филмот ГЕНЕРАЛОТ/THE GENERAL, од 1925 година на Бастер Китон (Buster Keaton).

И во ова поглавје повторно се потенцира местото на филмската публика како создавач на смислата на филмот и значаен објект на филмското проучување. Автор на овие инспиративни размислувања за филмската публика е Патрик Филипс (Patrick Phillips). Тој ги истражува односите меѓу публиката и филмот, односно се обидува да ги опише и определи реакциите на публиката насочени кон филмското дело. Направена е поделба меѓу рецепцијата на одредена социјална група или каква било група луѓе и рецепцијата од страна на една личност. Првите ги нарекува *публика*, додека кога зборува за една личност, тогаш станува збор за *гледач*. Значи, прави една дистинкција меѓу *кинопублика* и *филмски гледач* и заклучува дека проучувањето на публиката е резултат на една многу поразлична научна основа, за разлика од проучувањето на феноменот на гледачот како индивидуа. Публиката, според Филипс, постои како составен дел на културата, како социјален феномен, кој е интересен за истражување,

пред и по филмската проекција, за разлика од проучувањата на гледачот, кои се сконцентрирани единствено на начинот како тој се однесува меѓу проекторот и филмското платно. Исто така, се поставува и прашањето каква е улогата на гледачот во однос на филмскиот феномен и дали улогата на публиката во однос на филмот е пасивна или активна. Сите овие теоретски експликации се поткрепени и со конкретни примери, во случајов со филмот на Грифит, РАГАЊЕ НА НАЦИЈАТА/BIRTH OF THE NATION. Со вториот пример, ЕВТИНИ ПРИКАЗНИ/PULP FICTION, се објаснува реакцијата на публиката на одредени секвенци, односно како таа се поставува (поистоветува или дистанцира) кон одредени филмски карактери.

Третото поглавје се однесува на жанровските форми и на истражувањето на документарниот жанр за кој секогаш се претпоставува дека е едноставно преснимување на реалноста. Анализите се насочени и кон анимирааниот филм, кој би требало да биде препознатлив како значајна филмска форма со сопствени кодови и конвенции.

Согледувањето на документарниот филмски жанр се фокусира на категориите *вистина* и *автентичност*. Авторот на ова поглавје Пол Велс (Paul Wells) своите размисли за документарниот филм ќе ги насочи кон проблемот на сфаќањето на документарниот филм како пресликување на реалноста и се обидува да ги објасни тезите дека овој вид филм не е само презентација на секојдневни, вистинити и обични настани, туку дека тој снимен материјал треба да се подреди, монтира, преработи и постави во одреден ред или попрецизно речено, секој документарен филм претставува активно и креативно прикажување на одреден настан.

Главната сугестија на авторот е дека анимирааниот филм треба да биде сфатен како значајна филмска форма со сопствени кодови и конвенции низ која се претставуваат многу различни стилови. Токму појавата на компјутерската анимација им помогна на аниматорите да ја етаблираат значајноста на анимирааниот жанр и да ја постават анимацијата на пиедалот на уметнички форми на 21 век. Анимацијата привлекува огромен број публика, а за тоа сведочат примерите на MONSTERS (2001) и SHREK (2001). Во делот што се однесува на анимирааниот филмски жанр, даден е и преглед на развојот на анимирааниот филм, од појавата на подвижните слики, преку твореш-

твото на Волт Дизни, па сè до денес.

Автор на четвртото поглавје е уредникот на оваа книга Џил Нелмс и во него се говори за претставувањето и улогата на половите во филмот. Нелмс ја забележува и анализира релацијата меѓу жените и филмот, се осврнува врз влијанијата на феминистичката револуција кон филмскиот медиум, ги согледува феминистичката филмска теорија и практика, како и теоријата на половите и теоријата на машкоста, за на крај да бидат изнесени различните ставови за хомосексуалноста и (во) филмот. Всушност, целта на овој дел од книгата е да се покаже како машкиот и женскиот пол и нивните концепти се опфатени во филмската креација и како тој комплексен човечки (животен) феномен е разбран од страна на публиката. Размислувањата започнуваат со краток преглед на улогата на жените во создавањето на филмовите. Потоа се изнесени и тезите на феминистичката филмска теорија и авангардата. На крајот се посочени филмските опсервации на машката сексуалност, како и различните аспекти низ кои таа сексуалност е прикажана.

Во ова поглавје, Крис Џонс (Chris Jones) ја обработува темата за хомосексуалноста и го зачнува прашањето за одделна филмска теорија, која за свој предмет на проучување би ги опфатила хомосексуалците како филмски објекти и како филмска публика.

Последното поглавје од оваа книга се однесува на одделни национални кинематографии. Холивуд не е доминантен центар на теориската филмска размисла и на филмската продукција, заклучуваат застапените автори. Многу други национални кинематографии имале и имаат моќни влијанија врз продуктивноста и популаризацијата на филмот, како и врз креирањето на естетските, политичките, социјалните и формалните филмски вредности. Посебно внимание им се посветува на четири национални кинематографии. Британската и индиската кинематографија се проследени со две поопшти проучувања, додека текстовите што се поврзани со руската и француската кинематографија се поконкретни, т.е. се однесуваат на советскиот филм во дваесеттите години на 20 век и на инспиративниот период на Францускиот нов бран. Лесно следува заклучокот дека овој дел е посветен на два клучни моменти од историјата на филмот, фундаментални за развојот на филмот и филмската теорија.

Направена е теориска и историска паралела меѓу британскиот и американскиот филм,

при што се доаѓа до заклучок дека британската кинематографија сè уште го чувствува силното влијание на моќната американска филмска практика. Сепак, тоа влијание ја поттикнува соработката, и продукциската, но и идејна, на британските и американските филмски автори.

Застапените текстови што се однесуваат на индиската кинематографија сугерираат дека обемната кинематографија од индискиот потконтинент на наративен и жанровски план се поистоветува со Холивуд.

И тука се потврдуваат вечната актуелност и истражувачка инспиративност предизвикана од творечките постапки на руската монтажна школа, така што се неизбежни повторните навраќања и согледувања на опусите на Кулешов, Ејзенштајн, Пудовкин и Вертов.

Поглавјето што се однесува на Францускиот нов бран е нов додаток во ова трето издание на книгата **Вовед во проучувањето на филмот - An Introduction to The Film Studies**. Во овој дел се потенцира огромното влијание на Францускиот нов бран, и покрај неговата временска краткотрајност.

По кратката анализа на поглавјата од оваа книга може да се заклучи дека книгата **Вовед во проучувањето на филмот - An Introduction to The Film Studies** не опишува еден конкретен метод на проучување и анализа на филмот. Секое поглавје говори за посебен аспект на филмската теорија, одредувајќи го развојот на историјата на филмот, и многу успешно ги поврзува современите проучувања на филмот со влијанијата на конкретни историски моменти.

Покрај веќе споменатите карактеристики и теориски проучувања што се опфатени во книгата **Вовед во проучувањето на филмот - An Introduction to The Film Studies**, во неа можат да се најдат и други бројни теми, дискусии, анализи, референци и знаци значајни за проучувањето на филмот и филмската естетика. □

ОД СНИМАЊЕТО НА ИГРАНИОТ ФИЛМ **БАЛ-КАН-КАН**



фотографи: Роберт Јанкулоски

продукција: ПРВА ПАРТИЗАНСКА ПРОДУКЦИЈА – СКОПЈЕ, ВЕРАДИА ФИЛМ – РИМ и АРИА ФИЛМ – ЛОНДОН
сценарио и режија: ДАРКО МИТРЕВСКИ
директор на фотографија: СУКИ МЕДЕНЧЕВИЌ
сценограф: БУЈАР МУЧА
костимограф: ЖАКЛИНА КРСТЕВСКА
улоги: ВЛАДО ЈОВАНОВСКИ, АДОЛФО МАРЏОТА, СВЕЗДАНА АНГЕЛОВСКА,
АНТОАНЕТА ТРОИСЕ, ТОНИ МИХАЈЛОВСКИ, ЈЕЛИСАВЕТА САБЉИК...

ФОТОИЗЛОГ

ОД СНИМАЊЕТО НА КРАТКИОТ ФИЛМ „БУБАЧКИ“



фотографиш: Роберт Јанкулоски

продукција: СЕКТОР ФИЛМ, СКОПЈЕ

сценарио и режија: ИГОР ИВАНОВ

директор на фотографија: ТОМИ САЛКОВСКИ

сценограф: ИВАН БАРТЛИНГ

улоги: ЃОРГИ КРСТЕВСКИ, ВЛАДИМИР ЈАЧЕВ, ЛАБИНА МИТЕВСКА, ОЛИВЕР МИТКОВСКИ,
ЈЕЛЕНА БОГОЕВИЌ, ПЕТАР МИРЧЕВСКИ.

КИНОПИС

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

Број 28 (15), 2003

ISSN 0353-510 X

УДК 778.5 + 791.43

Издавач

Кинотека на Македонија

п.ф. 161, 1000 СКОПЈЕ

тел.: + 389 2 3228-064,

факс: + 389 2 3220-062

ж.ска 40100-603-11763

За издавачот

Борис Ноневски

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

Сузана В. Спасовска

Превод на англиски

Марија Хацимитрова-Иванова

Превод на француски

Наташа Ѓондева

Печат

Југореklam - Скопје

тираж: 700 примероци

„Кинопис“ е запишан во
регистарот на весници со
решение бр. 01-472/1 од
26.06.1989 на Секретаријатот
за информации при Извршниот
совет на Македонија

KINOPIIS

**Journal of Film History, Theory
and Culture and the Remaining
Arts**

Num. 28 (15), 2003

ISSN 0353-510 X

UDK 778.5 + 791.43

Publisher

Cinematheque of Macedonia

P.O. Box 161, 1000 Skopje,

telephone: +389 2 3228-064,

Fax: +389 2 3220-062

Curent Account Number 40100-

603-11763

For the Publisher

Boris Nonevski

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

Suzana V. Spasovska

English translation

Marija Hadzimitrova-Ivanova

French translation

Nataša Ğondeva

Print by

Jugoreklam - Skopje

Copies: 700

KINOPIIS

**Revue de l'histoire, de théorie et
de culture du film et d'autres
arts**

Numéro 28 (15), 2003

ISSN 0353-510 X

UDK 778.5 + 791.43

Editeur

Cinematheque de Macédoine

Box 161, 1000 Skopje

tél.: + 389 2 3228-064,

Fax: + 389 2 3220-062

Compte de banque: 40100-603-

11736

Pour l'Editeur

Boris Nonevski

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

Suzana V. Spasovska

Traduction anglaise

Marija Hadzimitrova-Ivanova

Traduction française

Nataša Ğondeva

Imprimerie

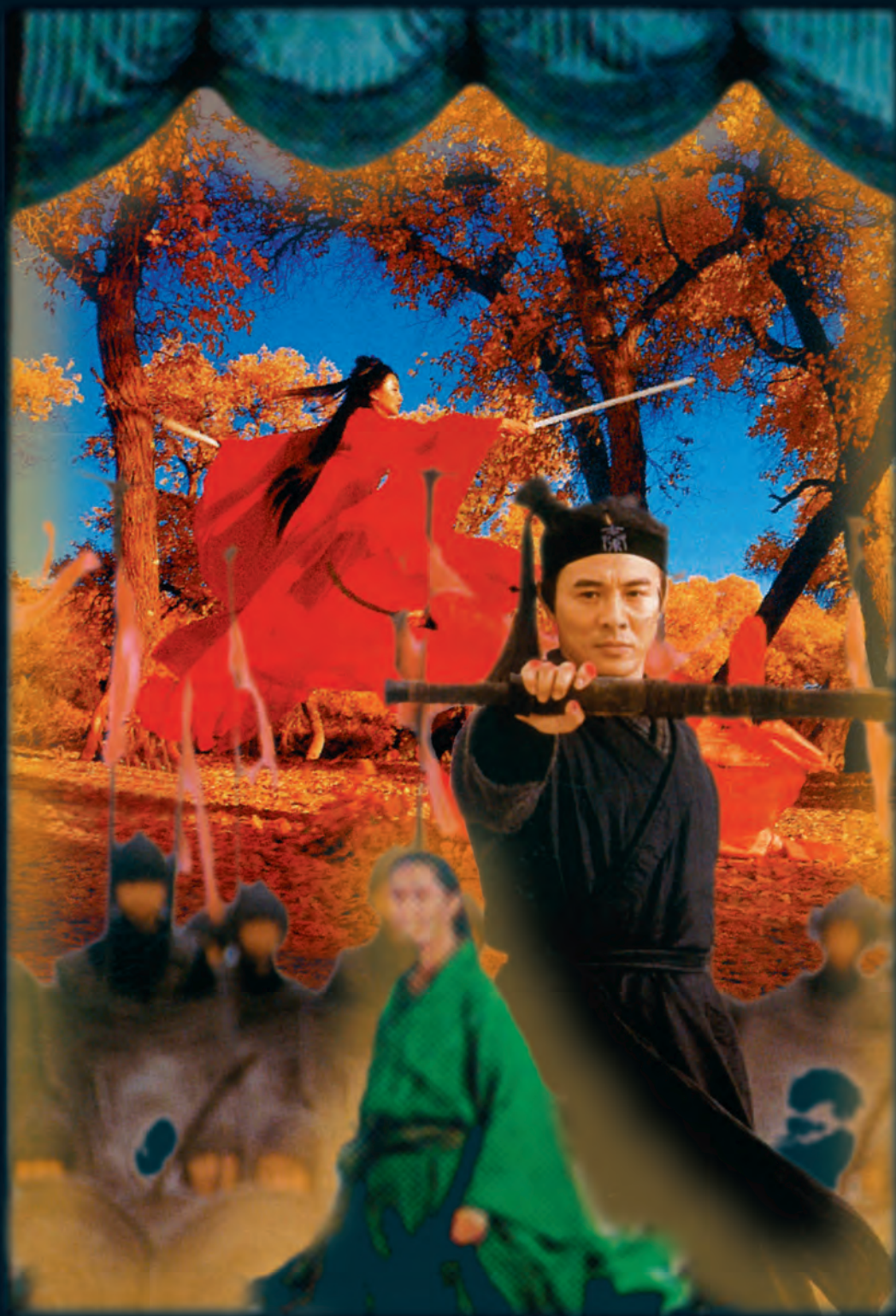
Jugoreklam - Skopje

Tirage: 700 exemplaires



СТАРО КИЧЕВО





ХЕРОЈ (ЖАНГ ЈИМОЈ, 2003)