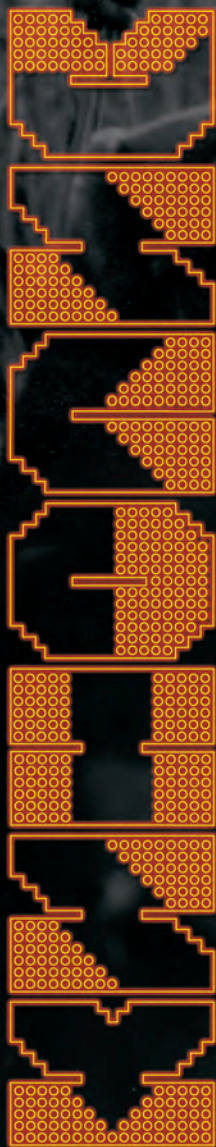


26

година XIV, 2002
ISSN 0353-510X



50 години

ОРОСИНА





50 ГОДИНИ ОД ПРВИОТ МАКЕДОНСКИ ИГРАН ФИЛМ

ФРОСИНА



СОДРЖИНА / CONTENTS / CONTENU

6

- 50 години од првиот македонски игран филм ФРОСИНА / - 50 years of the first Macedonian feature film FROSINA / 50 ans du premier film de fiction macédonien FROSSINA

ИСТОРИЈА / HISTORY / HISTOIRE

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

13

Маријан Цуцуи: Јанак Манак — воен дописник во 1903? (нови факти за браќата Манак)

Marian Tutui: Janaki Manaki – War Correspondent In 1903? (some new facts on the Manaki Brothers)

Ianaki Manaki – reporter de guerre en 1903? (Nouveaux faits sur les frères Manaki)

ПРЕДИСТОРИЈА / PRE-HISTORY / PRÉHISTOIRE

24

Доната Пезенти Кампањони: Сенката

Donata Pesenti Campagnoni: The Shadow
L'ombre

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

29

Дејан Косановиќ: Преглед на развојот на кинематографските дејности во Босна и Херцеговина (1897 — 1945), втор дел

Dejan Kosanović: Review On The Cinema Development in Bosnia and Herzegovina (1897-1945), part two

Sommaire du développement de la cinématographie de Bosnie et Hércegovine (1897-1945), deuxième partie

МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ ДЕНЕС / THE MACEDONIAN FILM TODAY / LE CINEMA MACEDONIEN AUJOURD'HUI

56

Петар Волнаровски: Трилогија — комплекс — целост (за документарниот филмски серијал ЦРНА, НО ПРЕКРАЧНА на Благоја Ристески-Платнар)

Petar Volnarovski: Trilogy – Complex – Wholeness (on the documentary film serial BLACK, BUT BEAUTIFUL BY Blagoja Risteski-Platnar)

Trilogie – complexe – totalité (sur le serial documentaire NOIR MAIS MAGNIFIQUE de Blagoja Risteski-Platnar)

64

Георги Василевски: Искушенијата на документарниот филм (за долгометражниот документарен филм РАДОСТ НА ЖИВОТОТ на Светозар Ристовски)

Georgi Vasilevski: The Temptations Of The Documentary Film (on the long-length documentary JOY OF LIFE by Svetozar Ristovski)
Les tentations du film documentaire (sur le film documentaire de longue durée LA JOIE DE VIVRE de Svetozar Ristovski)

68

Петар Волнаровски: Документарна симфонија (за долгометражниот документарен филм РАДОСТ НА ЖИВОТОТ на Светозар Ристовски)

Petar Volnarovski: Documentary "Symphonica" (on the long-length documentary JOY OF LIFE by Svetozar Ristovski)
Symphonie documentaire (sur le film documentaire de longue durée LA JOIE DE VIVRE de Svetozar Ristovski)

73

Георги Василевски: Филмот СУДИЈАТА како повод (разговор со Жанета Вангели)

Georgi Vasilevski: The Film THE JUDGE As For Occasion (interview with Zhaneta Vangeli)
Sur le film LE JUGE – une occasion (entretien avec Zaneta Vangeli)

ПРЕТРАГИ / RESEARCHES / RECHERCHES

77

Жарко Кујунџиски: Да се убие или да се самоубие? (компаративни согледувања на релацијата: *Страдањата на младиот Вертер* од Јохан Волфганг Гете и РОДЕНИ УБИЈЦИ на Оливер Стоун)

Žarko Kujundžiski: Homicide or Suicide? (comparative analyses on the relations between the book *The Sufferings Of Young Werther (Die Leiden Des Jungen Werthers)* by Johann Wolfgang Goethe and the film NATURAL BORN KILLERS by Oliver Stone)
Tuer ou se suicider ? (essais comparatif sur la relation des *Souffrances du jeune Werther* (Goethe) et les *TIEURS DE NAISSANCE* (Stoun))

23. ИНТЕРНАЦИОНАЛЕН ФЕСТИВАЛ НА ФИЛМСКАТА КАМЕРА „БРАЌА МАНАКИ“ ВО БИТОЛА / 23. INTERNATIONAL FILM CAMERA FESTIVAL "MANAKI BROTHERS" – BITOLA / 23^e FESTIVAL INTERNATIONAL DE LA CAMERA DE CINEMA "FRERES MANAKI"

84

Мирослав Чепинчиќ: Обновена доверба или потврда на традицијата

Miroslav Čepinčič: Renewed Trust, Or Confirming The Tradition
Conférence renouvelée ou affirmation da la tradition

91

Петар Волнаровски: Уште еден фестивал

Petar Volnarovski: Just Another Festival
Encore un festival

95

Владимир Љ. Ангелов: Филмски футуристи — Тонино Дели Коли и Робби Милер

Vladimir Lj. Angelov: The Film Futurists – Tonino Delli Colli and Robby Muller
Les futuristes de cinéma – Tonino Delli Colli et Robby Muller

IN MEMORIAM / IN MEMORIAM / IN MEMORIAM

102

Коста Крпач: Остануваат сеќавањата (Никола — Никица Лазаревски, 1931-2002)

Kosta Krpach: The Memories Remain (Nikola – Nikica Lazarevski, 1931-2002)

La mémoire reste (Nikola – Nikica Lazarevski, 1931-2002)

104

Мирослав Чепинчиќ: Оттргната позлата (Били Вајлдер, 1906-2002)

Miroslav Čepinčič: Removed Gilt (Billy Wilder, 1906-2002)

La dorure arrachée (Billy Wilder, 1906-2002)

ИНИЦИЈАТИВИ / INITIATIVES / INICIATIVES

111

Борис Ноневски: Кинотечна програма во Битола

Boris Nonevski: A Cinematheque Film Program In Bitola

Programme de cinémathèque à Bitola

ФЕСТИВАЛИ — ФИЛМОВИ / FESTIVALS – FILMS / FESTIVALS – FILMS

117

Стојан Синадинов: Зошто овој свет е толку тажен?! (за 43.

Интернационален филмски фестивал во Солун)

Stojan Sinadinov: Why Is This World So Sad?! (on the 43. International Film Festival in Thessaloniki)

Pourquoi le monde est tellement triste?! (sur le 43e Festival international de cinéma à Thessalonique)

123

Благоја Куновски: Приказна за една атипична Французинка (за филмот НЕОБИЧНАТА СУДБИНА НА АМЕЛИ ПУЛЕН на Жан Пјер Жене)

Blagoja Kunovski: A Story For One Atypical French Girl (on the film LE FABULEUX DESTIN D'AMELIE POULAIN by Jean-Pierre Jeunet)

Une histoire d'une Française atypique (sur le film LE FABULEUX DESTIN D'AMELIE POULIN de Jean-Pierre Jeunet)

127

Стојан Синадинов: „Болшевици и меншевици“ од иднината (за филмот МАЛЦИНСКИ ИЗВЕШТАЈ на Стивен Спилберг)

Stojan Sinadinov: „Bolsheviks and Mensheviks“ From The Future (on the film MINORITY REPORT by Steven Spielberg)

Des bolcheviks et des mencheviks de l'avenir (sur le film RAPPORT DE MINORITÉ de Stiven Spielberg)

СРЕДБИ / ENCOUNTERS / RENCONTRES

130

Билге Емин: Човекот што го создаде поимот „типичен турски филм“ (интервју со турскиот режисер Халит Рефиг)

Bilge Emin: The Man Who Invented The Idea Of The „Typical Turkish Film“ (interview with the Turkish film director Halit Refig)

L'homme qui a créé la notion du "cinéma turc typique" (entretien avec le metteur en scène turc Halit Refig)

136

Сузана Тодоровска-Павлоска: Филмовите си ги продавам, но не и совеста... Филмации во кругот (интервју со иранскиот режисер Џафар Панахи)

Suzana Todorovska-Pavloska: My Films Are For Sale, Not My Conscience... The Filmmakers In The Circle (interview with the Iranian film director Jafar Panahi)

Je vends mes films, mais pas ma conscience – des cinéastes dans un cercle (entretien avec le metteur en scène Jafair Panahi)

ТЕЛЕВИЗИЈА / TELEVISION / TELEVISION

141

Љубомир Костовски: Алегориско читање на историјата (за ТВ филмот ВАМПИРЦИЈА на Горан Тренчовски)

Ljubomir Kostovski: Allegorical Reading of the History (on the Goran Trenčovski's TV film GHOUL QUEST)

Un lire allégorique de l'histoire (sur le film de télévision LE TUEUR DE VAMPIRES de Goran Trenčovski)

146

Живко Андревски: Споени медиуми — видлив ефект (за белезите, функцијата и квалитетот на телевизискиот запис настанат како снимка на театарска претстава)

Živko Andreovski: Merged Media – Visible Effect (on the characteristics, functions and quality of the TV film product made as a film-record of an actual theater play)

Des médias liés – un effet visible (sur les marques, la fonctionne et la qualité d'un récit de télévision dérivé d'une pièce de théâtre enregistrée).

ФОТОГРАФИЈА / PHOTOGRAPHY / PHOTOGRAPHIE

149

Бојан Иванов: За старото и новото (*Фотомедија 2002*)

Bojan Ivanov: Of The Old And New (*Fotomedia 2002*)

Sur le vieux et le nouveau (Photomédia 2002).

АМАТЕРСКИ ФИЛМ / AMATEUR FILM / LE CINEMA D'AMATTEUR

153

Илинденка Петрушева: Извесен поглед (македонскиот аматерски филм во 2002 година)

Ilindenka Petruševa: A Certain View (on the Macedonian amateur film in 2002)

Un point de vue (le cinéma macédonien d'amateur en 2002)

НОВИ ТЕХНИЧКИ МОЖНОСТИ / NEW TECHNICAL POSSIBILITIES / NOUVELLES POSSIBILITES TECHNIQUES

157

Јордан Пановски: 24п — нова ера во телевизијата и филмот

Jordan Panovski: 24p – A New TV & Film Era

24p – une ère nouvelle de la télévision et du cinéma

163

Јелена Лужина: Долга приказна за подвижните слики (за книгата на Георги Василевски *Историја на филмот*, книга II)

Jelena Lužina: Long Story On The Motion Pictures (about the Georgi Vasilevski's book *History of the film*, volume II)

Une longue histoire des images animées (sur le livre de Georgi Vasilevski *Histoire du cinéma*, volume II)

165

Бојан Иванов: Книга без содржина (за монографијата *Живко Јаневски* од Владимир Величковски)

Bojan Ivanov: A Book Without Content (about the *Živko Janevski* monograph by Vladimir Veličkovski)

Un livre sans contenu (sur *Živko Janevski* – une monographie de Vladimir Veličkovski)

Печатењето на овој број го овозможува



Министерство за култура

50 ГОДИНИ

ОД ПРВИОТ МАКЕДОНСКИ ИГРАН ФИЛМ

ФРОСИНА

- **Нова Македонија, 10 мај 1951, број 1974, стр.2:** Примено е сценариото за нашиот прв уметнички филм (Уметничкиот совет на „Вардар филм“ го разгледува сценариото „Повеста за Фросина и синот“ од Владо Малески).
- **Нова Македонија, 13 септември 1951, број 2093, стр. 3:** Наскоро ќе почне да се снима првиот македонски уметнички филм (потпишан договорот со режисерот Воислав Нановиќ. На Зајчев рид крај Скопје се подготвува ателјето каде треба да се снимат најголем дел од филмот ФРОСИНА).
- **Нова Македонија, 11 октомври 1951, број 2124, стр. 12:** објавени фрагменти од сценариото за првиот македонски играен филм ФРОСИНА.
- **Нова Македонија, 1 јануари 1952, број 2198, стр. 10:** Пробни снимки од нашиот прв уметнички филм „Фросина и синот“. (фотоси од Марија Бошкова, Борис Бегинов, Ацо Јовановски, Киро Кртошев и Љуба Арсова).
- **Скопје, 5 јануари 1952, филмско ателје на Зајчев рид, 9 часот:** „паѓа“ првата клапа, снимен е кадарот број 299 од филмот ФРОСИНА (Климе во сабата на Љуба). Меѓу присутните, на пригодната свеченост по повод почетокот на снимањето на првиот македонски играен филм, е и Милтон Манаки.
- **Охрид, крај на месец март, 1952 година:** се снимаат завршните кадри од ФРОСИНА.
- **Скопје, 28 јуни 1952, кино „Култура“:** свечена премиера на филмот ФРОСИНА. Пред играниот филм, како еден вид журнал, се прикажува документарецот на Трајче Попов БЕЛИ МУГРИ.
- **Рецензии за ФРОСИНА** во 1952 година, меѓу другите, објавуваат и: Јован Бошковски, *ФРОСИНА, првиот македонски уметнички филм (Современост, Скопје, септември-октомври 1952);* Димитар Митрев, *За ФРОСИНА — првиот македонски уметнички филм (Нова Македонија, Скопје, 21 септември 1952);*

Александар Вучо, *ФРОСИНА* (Борба, Белград, 14 октомври 1952); Драгутин Адамовиќ, *ФРОСИНА* (НИН, Белград, 13 октомври 1952); Иван Ивањи, *Првиот македонски уметнички филм ФРОСИНА* (Младина, Белград, 18 октомври 1952); Вицко Распор, *ФРОСИНА* (Филм, бр. 39, Белград, октомври 1952); Васил Кртошев, *Музиката во ФРОСИНА* (Нова Македонија, Скопје, 14 декември 1952).

- **Скопје, 27 јануари 1983, кино „Култура“:** свечено одбележување на 30-годишниот јубилеј на првиот македонски игран филм.
- **Скопје, 23 мај 1989, Кинотека на Македонија:** научен симпозиум посветен на првиот македонски игран филм.
- **Скопје, 1991 година:** во издание на Кинотеката на Македонија се појавува Зборникот трудови од симпозиумот посветен на ФРОСИНА — првиот македонски игран филм.
- **Скопје, 5 декември 2002 година, кино „Култура“:** *Вардар филм* свечено ја одбележува 55-годишнината од своето постоење и 50-годишнината од ФРОСИНА.



ФРОСИНА

ИСПИС ОД КОМПЈУТЕРСКАТА БАЗА ЗА ФИЛМСКИ, КИНОТЕЧНИ И ВИДЕО МАТЕРИЈАЛИ

ФРОСИНА

Година на производство: 1952

игран филм, социјален, звучен, црно-бел, 35 мм, 79 мин., стандард

Производство: Вардар филм — Скопје

Режија: Воислав Нановиќ

Сценарио: Владо Малески

Директор на фотографија: Киро Билбиловски

Монтажа: Миланка Нановиќ

Главни улоги:

Мери Бошкова — Фросина

Ацо Јовановски — Климе

Љуба Арсова — Љуба

Илија Џувалековски — Крсте

Петре Прличко — Кузман

Наѓа Подерегин — Калина

Петар Вељановски — Јане



Во студиото на Зајчев рид





Режисерот
Нановиќ со дел
од екипата

Други улоги:

Киро Винокиќ, Стојка Цекова, Кирил Кртошев, Тома Видов, Борис Бегинев, Перица Цветковски, Лидија Дебарлиева...

Други соработници:

сценограф — Милан Васиќ; **директор на филмот** — Живко Султански; **тон** — Војне Петковски; **музика** — Трајко Прокопиев; **диригент** — Трајко Прокопиев; **музиката ја изведува** — оркестарот на Македонската филхармонија; **водач на снимање** — Драгослав Радојчиќ; **асистент режисер** — Трајче Попов; **камера** — Љубе Петковски; **асистент снимател** — Нико Буклевски, Благоја Прличков; **асистент сценограф** — Бранко Савиќ, Љубиша Оцаклиевски; **шминкер** — Иван Лалиќ; **светло** — Арса Ровнар, Трајче Саздов; **изведувач** — Диме Шумка; **регистратор** — Лидија Дебарлиева

Кратка содржина:

Фросина е една од многуте измачени македонски печалбарски жени, кои со мажачката не го добиле вистинското семејно огниште, туку се обреме-



ФРОСИНА

ниле со сите проблеми што ги носи животот. По краткотрајните престои на мажот дома, таа раѓа деца кои поради сиромаштијата се кусовечни. Фросина е сама и кога ги раѓа и кога тие умираат. Единствено Климе, нејзиното последно дете, ги совладува сите болести што ги демнат децата и расте пред очите на Фросина како нејзина последна и единствена радост. Доаѓа војната. Климе заработува ловејќи риба со постарите рибари. Тоа е момче со сите манифестации својствени на неговата возраст. Неговата љубов останува залудна поради различните социјални средини на кои им припаѓаат тој и неговата сакана. Средбата со ранетиот партизан Крсте прави од Климе, дотогашен пасивен симпатизер, активен учесник во борбата против окупаторот. Мајката Фросина останува сама, во постојан страв за животот на синот. Доаѓа и денот кога партизаните влегуваат во градот. Со нив е и Климе, кој доаѓа да ја види својата мајка. По неговото заминување, Фросина ја забележува крвта на своите раце и го бара низ градот, на чии улици се водат борби. Тешко ранетиот Климе умира на рацете на мајка си. Борците заминуваат. Мајката Фросина останува сама во својата болка.

Резиме на филмолошката анализа:

Во 1952 година појавата на уметничкиот долгометражен филм ФРОСИНА, означува старт на македонската играна филмска продукција. Само по себе, остварувањето на ФРОСИНА беше комплексен зафат, кој ќе ги стави на искушенија потенцијалите и креативните претпоставки на македонските филмски творци. ФРОСИНА сепак со многу што испадна вонстандардно остварување, кое во себе содржеше една бележитата сума на изразито синеастички квалитети, подредени на таа своја возвишена цел, на прв македонски игран филм.

Во сценариото на писателот Владо Малески присутни се темите на печалбарството, на искоренувањето на националното битие, на окупацијата на Македонија. Сепак, централната тема е посветена на повеста на мајката Фросина и нејзиното страдање. Има уште една мошне важна и мошне забележителна компонента во овој сценаристички текст, а тоа е неговата јазична фактура, со својата вонредно пронајдена изворност и драмска впечатливост. Режијата на ФРОСИНА му беше доверена на Војислав Нановиќ, во тој период веќе афирмирано режисерско име. Во неговиот опус, ФРОСИНА воедно ќе значи — и проверка и афирмација на неговата дотогашна режисерска постапка, како доминантен белег на уметничкиот стил во едно време во кое од филмското дело се бараше задоволување на многу компоненти од идејнополитичка и, се разбира, од естетска природа.

Насловната улога ја носи драмската првенка Мери Бошкова, со художествен темперамент и зрелост. Временскиот распон на ликот што ги соединува и во себе ги интегрира темпоралните драматуршки структури, навистина е остварена во целост со достоинство и со ретка драмска убедливост. И другиот дел од актерскиот ансамбл со ентузијазам ги креира и ги чини блиски ликовите на оваа епска повест: Илија Џувалековски (Крсте), Ацо Јовановски (Климе), Петре Прличко (Кузман), Љуба Арсова (Љуба) итн. Од посебна, пак, важност во филмот, се неговите визуелни акценти и нивниот квалитет. Она



што е постигнато како оптичка реалност на расказот, се должи на вонредно успешно деби на игран филм, на снимателот Киро Билбиловски. Неговата камера секогаш се покажува како активен творечки елемент, чиј прв и вистински израз е токму кадарот и неговата визуелна експресивност. Во ФРОСИНА, исто така, првпат се сретнуваме и со формалната примена на кадарот, музиката и сценографијата, во остварувањето на еден интегрален филмски простор, примерен за играната материја. Просторот надополнет со звуци и музика, во кој суштествуваат драмските ликови на ФРОСИНА, станува нивна прва и последна егзистенцијална и судбинска проекција. Сценографијата беше мошне успешен резултат на Милан Васиќ и Диме Шумка, додека музичката партитура е дело на композиторот Трајко Прокопиев. Во сите свои уметнички



Во студиото на Зајчев рид

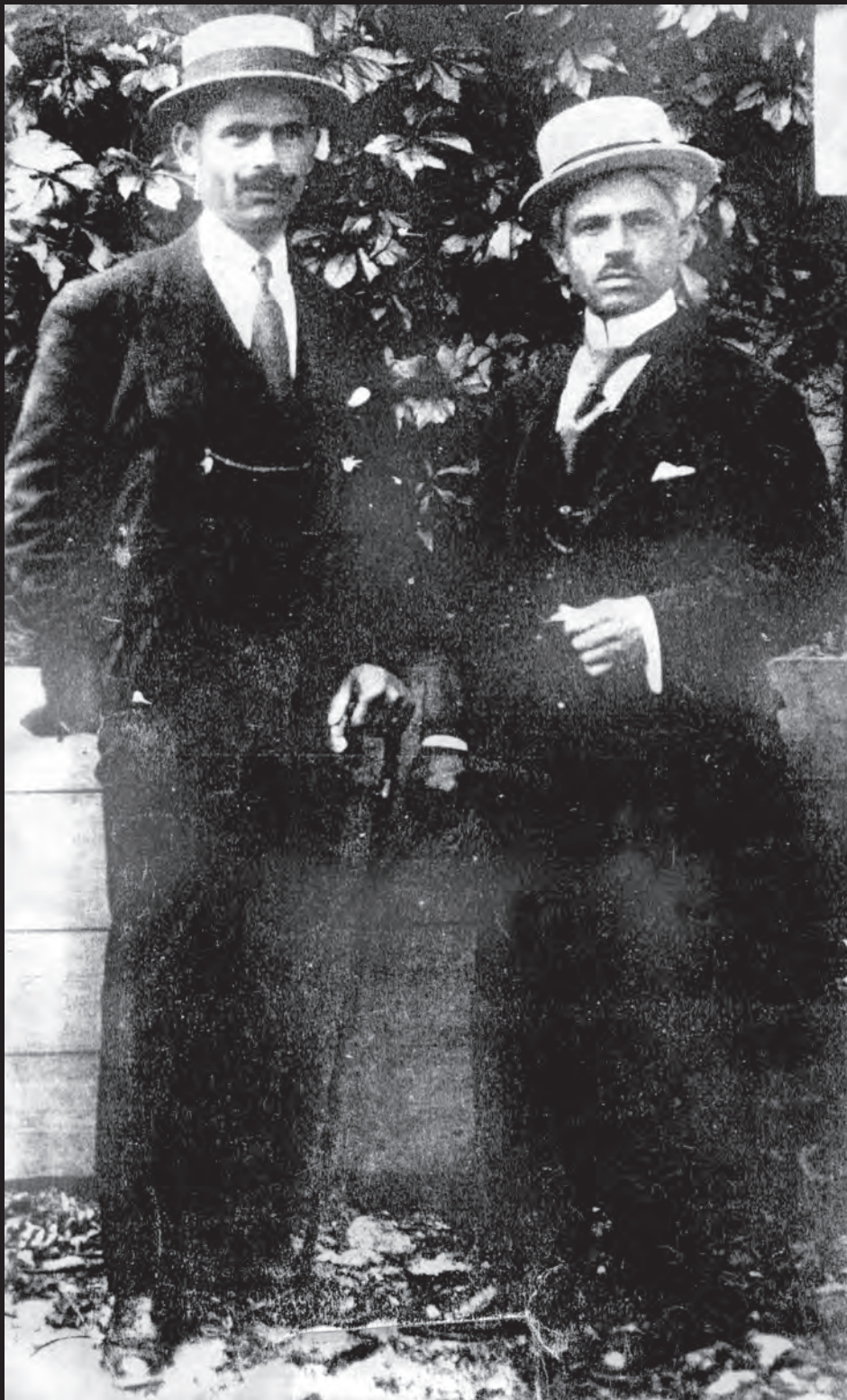
достоинства ФРОСИНА ја оправда довербата во креативните потенцијали на македонската кинематографија и влеа нови надежи за нејзината афирмација.

Белешки: Прв македонски игран филм

Одредници: Стара македонска архитектура / Црква Св. Јован Канео, Охрид / Разбој / Движење на отпорот / Македонски партизани / Мајчина љубов

Дистрибуција: „Македонија Филм“ — Скопје

Земји во кои е дистрибуиран филмот: Австралија, Канада



Милтон и Јанаки Манаки

МАРИЈАН ЦУЦУИ

ЈАНАКИ МАНАКИ – ВОЕН ДОПИСНИК ВО 1903?

- НОВИ ФАКТИ ЗА БРАЌАТА МАНАКИ¹ -

**МЕЃУ ПРВИТЕ ПЕЧАТЕНИ ФОТОГРАФИИ ВО РОМАНИЈА СЕ ОНИЕ ОД
ИЛИНДЕНСКОТО ВОСТАНИЕ ШТО Ј. МАНАКИ ГИ ИСПРАТИЛ ДО ЕДЕН
ВЕСНИК ВО БУКУРЕШТ**

Во 1903 год. романскиот весник *Universul* (Универзум) објави серија илустрации, од кои повеќето беа репродукции направени според фотографии посветени на настаните од Балканот, особено на Илинденското востание. Како што беше објаснето во некои од текстовите, фотографиите биле снимени на местото на настанот. Една од овие фотографии, *Народно оро на Власите од Авдела, Македонија*, во бројот 77/1903, од вторник, 20 март, беше проследена со вакво објаснување: „Денешната илустрација, репродукција на фотографијата направена на местото на настанот од г-н Ј. Манаки, влашки фотограф од Јанина, претставува група Власи од селото Авдела, кои го играат своето народно оро“. Историчарот на романската фотографија, Константин Савулеску („Cronologia ilustrata a fotografiei in Romania“ / „Илустрирана хронологија на фотографијата во Романија“, 1985) смета дека се работи за фотографија печатена со гравирање, една од првите такви во Романија. Тој, исто така, вели дека првата фотографија печатена со цинкографија во Романија се појавила во 1909, повторно во весникот *Universul*, а претставува

Панорама на Магарево, Битолско



портрет на Д. Теодореску, секретар на циркусот „Сидоли“. Според Мирча Томеску („Istoria cartii roomanesti de la inceputuri pana la 1918“ / „Историја на романската книга, од нејзините почетоци до 1918“, 1968 год.), истражувач на печатарската уметност, во 1902 во Романија имало 5 литографски и 2 цинкографски студија, како и 17 гравери, кои претежно работеле во дрво.

Внимателното разгледување на **Universul** од 1903 год. открива дека најмалку две фотографии направени од браќата Манаки се репродуцирани. Во бр.61, од 4 март, е објавена *Градот Монастир (Битола) во Македонија*, додека во бр.79, од 19 март, е објавена *Романското село Авдела во Македонија*. И двете фотографии коинцидираат со фотографиите на Јанаки Манаки од албумите во Библиотеката на Романската академија.

Во случајов, подеднакво битни се и објаснувањата на фотографиите и текстовите под нив, бидејќи претставуваат извештаи од конфликтните региони. Тие не се потпишани од лесно разбирливи причини. Очигледно е дека „репортерот“ на весникот е Влав, пред сè, поради тоа што на почетокот востанието го претставува како немил настан. Познато е дека Власите повеќе биле заинтересирани за територијална стабилност, понекогаш покажувајќи и сим-

патија спрема востаниците, но и спрема крајно прецизните и објективни информации. Колку за споредба, напишите за настаните од 1903 год. изнесени во другите романски периодични изданија изнесуваат помалку детали. Затоа на фотографиите (како што можеме да прочитае во објаснувањата) можат да се видат: *Костимите на албанизираните Срби во Ипек (Стара Србија)*, во бр.101; *Бугарските селани во Ускупскиот вилает (Македонија)*, во бр.59; *Албанско девојче*, во бр.8; *Албанка христијанка*, во бр.80; *Бугари муслимани во Ускупскиот вилает (Македонија)*, во бр.56; *Бугарски востаници фрлаат пушки во куќите*, во

Мк-1925



Панорама на Крушево

бр.95; *Македонски востаници во придружба на бугарски војници*, во бр.78; *Како Турците се однесуваат во Македонија*, во бр.26 итн. Како додаток на овие, има уште и 11 слики на 7 градови и села во Македонија, други слики од Епир, Грција, Србија, Косово, потоа фотографии на високи турски претставници, како и на верски објекти во Македонија, Епир и Косово. Од јануари до септември доминираат вести и илустрации од Илинденското востание, меѓу кои се појавуваат и други важни настани од Балканот, на пример Италијанско-турската војна и атентатот на кралот и кралицата на Србија, како и еден настан надвор од полуостровот — Бурската војна во Јужна Африка. Во 1903 **Universul** објави над 30 фотографии на места и настани од Балканот. Може да се забележи непристрасност во објаснувањата, освен кога станува збор за цивилните жртви на турските репресалии. Изненадувачки е тоа што авторот прави разлика помеѓу Бугари и Македонци, помеѓу Албанци и албанизирани Срби на Косово, или „муслимани Бугари“ во Македонија, што покажува дека тој има длабоки познавања и капацитет за историско предвидување. Зборувајќи за конфликтот помеѓу македонските членови на ВМРО и Бугарите во извештаите, авторот повторно прави разлика помеѓу Бугарите и Македонците. За многу странски



**Манастир крај
Авдела**

весници таквата разлика и ден-денес не е очгледна, но влашкиот известувач знаел да ја направи дури и во 1903 година! За жал, ние не го знаеме името на овој известувач, за кој во весникот стои само дека е „наш известувач од Македонија“. Меѓутоа, земајќи предвид дека барем некои од објавените фотографии биле направени од браќата Манаки, нема да биде претерана претпоставката дека тие истовремено биле и известувачи или, пак, дека имале свој придонес како воени фотографи. Интересен е фактот што првиот воен фотограф во светот бил токму еден Романец, Карол Поп де Шатмари (Carol Pop de Szathmary, 1812-1888), кој правел фотографии од Кримската војна (1855 год.).



**Село Макрини
(Загор)**

РАНО ПРИЗНАВАЊЕ НА ЕТНОГРАФСКАТА ВРЕДНОСТ НА ФОТОГРАФИИТЕ НА МАНАКИ ВО РОМАНИЈА

Етнографската вредност на фотографиите направени од браќата Манаки е очигледна ако се земе предвид албумот отпечатен во Париз — „*Македонско-романски етнографски албум. Поединци, костими и населени места на Власите*“ (1903) — но и кога станува збор за петте албуми со ракописни објаснувања на Јанаки, сочувани во Библиотеката на Романската академија. Нивните наслови се впечатливи: „*Лица и слики од Македонија*“, „*Македонија. Слики, лица, сцени во романските населби (1906)*“, „*Влашкиот учителски кадар во Турција*“, „*Македонија. Поединци, костими и слики од регионите населени од Романци околу 1900*“, „*Слики и сеќавања од Македонија. 10 Јули 1908*“. Интересно е и тоа што уште во 1906 год. во Романија беше признато значењето на фотографиите на браќата Манаки, бидејќи Александру Цигара-Самуркас нарачал 200 негативи и оригинали од нив за Музејот на романскиот селанец (неодамна објавени од Јоана Попеску како додаток на ревијата **Mar-tor/Witness** (Маченик/Сведок), под наслов „*Priveste! Fratii Manakia*“/„Гледај! Браќата Манаки“, 2001) истовремено кога и петте албуми станале дел од колекцијата на Романската академија.

ТРИТЕ МЕДАЛИ ШТО ГИ ДОБИЛЕ БРАЌАТА МАНАКИ ВО 1906 ГОД. И НИВНОТО ЗНАЧЕЊЕ ЗА КИНЕМАТОГРАФСКИТЕ ПОЧЕТОЦИ НА БРАЌАТА



Веќе сум пишуval за Светската изложба што се одржа во Букурешт во 1906 год. Сега би сакал да додадам неколку битни детали што неодамна ги открит.

Генералниот комесар на изложбата бил академикот Константин И. Истрати, хемичар со светска репутација, неколкупати и министер, а во таа година екс-министер за јавни конструкции. Додека бил министер за култура и јавно образование неколкупати иницирал поддршка на Романците што живееле во странство, како на пример, формирање романска библиотека на книги и печатени материјали за Власите во Битола, во 1899 год. Таквите активности оделе во прилог на негово назначување за генерален комесар на изложбата во 1906 г., подоцна и за лидер на романската делегација, која ја посетила Македонија во април 1911 год., со цел да го разгледа статусот на Власите (Ароманите) во Турската империја. Истата посета браќата Манаки ја овековечиле на филмска лента.

На Светската изложба во 1906, во Букурешт, бил подигнат павилјон на киното/филмот, како и павилјон на Македонија, за кој се погрижиле Романскиот конзулат во Битола и 17 лица, кои позајмиле предмети со етнографска вредност и старо оружје. Во павилјонот на уметноста биле поставени витрини за претставување на етнографската уметност, додека во павилјонот на индустријата можеле да се видат камери и опрема за фотографирање.

Во каталогот подготвен пред отворањето на изложбата никаде не се спомнуваат браќата Манаки, бидејќи тие не учествувале во натпреварот по фотографија, туку своите фотографии ги изложили во павилјонот на Македонија. На учесниците на натпреварот по фотографија им биле поделени 57 различни награди, од кои 17 биле златни медали. Три лица и едно фотографско студио добиле почесни дипломи и златни медали. Меѓу нив бил и Јон Војнеску. Затоа е многу веројатно Јанаки и Милтон Манаки да се сретнале не само со Истрати туку и со Јон Војнеску, пет години пред доаѓањето на романската делегација во Македонија, предводена од Истрати, во која Војнеску бил официјален фотограф. Интересно е тоа што во 1911 год. Јон Војнеску можел да ги

запознае браќата Манаки кога тие снимале филм (ПОСЕТАТА НА МИНИСТЕРОТ ИСТРАТИ НА МАКЕДОНИЈА / ПАТУВАЊЕ ВО ТУРСКАТА МАКЕДОНИЈА), а две години подоцна и самиот снимил филм — КАМПАЊА НА РОМАНСКАТА АРМИЈА ВО БУГАРИЈА. Тоа е првиот негов филм што ни е познат, но не е исклучено и пред тоа да правел филмови.

Церемонијата на доделување награди се одржала на 5 ноември, во 14.00 часот, во присуство на кралското семејство. Биле доделени, ни помалку ниту повеќе, туку 26.764 „награди“: „вонконкурентни“ дипломи за членовите на жиријата, организаторите и соработниците; „почесни дипломи со златни медали“; златни, сребрени и бронзени медали; како и „пофалници“. Во категоријата „Романци надвор од кралството“ биле доделени 862 признанија, од кои 60 биле „почесни дипломи со златни медали“, а 170 „златни медали со специјални дипломи“. Вакви награди биле доделувани за најразлични изведби, како на пример, рачно направен шев, ракописни книги, алкохолни пијалаци, предмети од сребрен филигран итн. Во посебната брошура „Церемонијата за награди и признанија за жирито, изложувачите и соработниците“, браќата Манаки се спомнати со 3 награди: „златен медал со специјална диплома“ за „Јонел Манаќа, Македонија, Битола, фотографии и лица од Македонија“ и за „Милтон Манаќа, Епир, Јанина“; „сребрен медал со специјална диплома“ за „Манаки Јон, Македонија, фотографии од романските цркви од Македонија“. Значи, Јанаки добил златен и сребрен медал, а Милтон еден златен медал, но не како победници на некој натпревар за фотографија, туку како симболично признание, како знак на благодарност за учество на Светската изложба, заедно со повеќе од 800 романски учесници од странство. Некој ќе помисли дека повеќето учесници на изложбата биле наградени, меѓутоа наградите биле доделувани по категории, со различни видови медали и дипломи.

Можеби, по затворањето на изложбата или додека таа сè уште била отворена (најверојатно), двајцата браќа биле поканети во Синаја, во летната резиденција на кралот. Таму, во пригодна церемонија, на Милтон му бил врачен „Јубилејниот медал на Карол I“, кој му бил доделен со Кралскиот декрет бр.5384 од 28 декември 1905 год. Декретот за доделување на јубилејниот медал бил објавен во *Службениот монитор* бр.218 од 1 јануари 1906 год. Дипломата, направена од *Куката на Капса* (познати конфекционери и сопственици на ресторан, од влашко потекло!), била напишана пред отворањето на изложбата, бидејќи била во чест на јубилејот од 40-те години на Карол I на престолот на Романија. На аудиенцијата кај кралот браќата Манаки биле назначени за официјални фотографии на кралското семејство и во таа прилика направиле фотографии на кралот Карол I, на кралицата Елизабета (**на фотографијата бр.19 од албумот „Браќата Манаки“, Скопје, 1986, не е претставена „Жена од романското високо општество“, туку самата кралица!**) и од замокот Палеш. Можеби медалите не претставувале битно признавање на нивната активност, туку повеќе биле форма на охрабрување



Село Трново,
битолско

за романските уметници што живееле во странство. Сепак, наменувањето за официјални фотографии на кралското семејство, сепак, претставувало вистинско признание на нивната работа.

Некои претходни истражувачи сметаа дека браќата Макаки биле наградувани и во 1905 и во 1906, поради разликата од една година помеѓу донесувањето на Кралскиот декрет, неговото објавување во Службениот монитор и врачувањето на дипломата на Милтон, како и поради информацијата за добиените неколку медали. Никој не добил јубилеен медал од Карол I во 1905,



туку во текот на следната година. Затоа, ако немало друга причина за претходно патување во Европа, можеме да заклучиме дека Јанаки ја купил камерата Биоскоп 300 не порано од 1906 год., откако го добил признанието од кралот Карол I. Интересно е што истата година кралот ја приспособил театарската сала во својата палата за проекции на филмови, со цел таа да стане првото кино во светот за приватна употреба. Кралот и кралицата (која под псевдонимот Кармен-Силва пишувала кратки раскази и преведувала романска литература на германски јазик) имале различни уметнички интереси. Во



Влашки
трговци од
Пинд

1912, кралот финансиски го потпомогнал правењето на вториот романски игран филм ВОЈНАТА ЗА НЕЗАВИСНОСТ, направен според вистински историски настан, во кој тој ја имал главната улога на командант на романската војска за време на Руско-турската војна од 1877 год.

Можеме да заклучиме дека најверојатно почетокот на кинематографската активност на браќата Манаки датира не порано од 1906 година, па дури и од пролетта 1907 година! Има индикации дека браќата Манаки не само што имале можност да гледаат филмови во Букурешт, туку виделе и Урбан камера. Според белешките на Марин Јорда, тој во 1927 год. купил од другиот пионер на романските цртани филмови, Аурел Петреску, „стара Урбан камера... вистински предок“, која ја употребил истата година за да го направи првиот романски анимиран филм ХАПЛЕА. За „предок“, во 1927 година, би можело да важи камера што потекнува од 1906 год.

ФИЛМ НАПРАВЕН ЗА РОМАНСКАТА АКАДЕМИЈА?

Признавањето на значењето на филмовите на Манаки од страна на Романија можеби е причина што некои нивни филмови, пред сè оние сочувани во Романија, имаат наслови и инсерти на литературен романски јазик (не на аромански / влашки дијалект) и се монтирани како да биле подготвувани за прикажување пред романска публика. Насловот и инсертите (на пример, вториот инсерт: „Пречекувањето на делегацијата во паркот *Заедништво и напредок*, од страна на турските власти и христијанските заедници на Битола“) на филмот ПОСЕТАТА НА МИНИСТЕРОТ ИСТРАТИ ВО МАКЕДОНИЈА / ПОСЕТА ВО ТУРСКАТА МАКЕДОНИЈА (1911 год.) ги имаат истите имиња и фрази коишто Истрати ги употребувал во своите три академски извештаи што ги објавил истата година. Дури и насловот, ПОСЕТА ВО ТУРСКАТА МАКЕДОНИЈА, очигледно бил даден од некој романски претставник што патувал во Македонија. Во тоа време, насловот звучел „официјално“ поради чувствителните односи меѓу владите на двете држави. Затоа можеме да претпоставиме дека филмот бил направен по барање на академикот Истрати или, барем, монтираната копија била направена за него и подоцна донесена во Романија. Другиот монтиран филм (долг 160 метри) што е сочуван во Романија е СЦЕНИ ОД ЖИВОТОТ НА ВЛАСИТЕ НА ПИНД и содржи шест постари кратки филмови снимени од браќата Манаки. Копијата има романски наслови и инсерти, вклучувајќи и информација за авторите и нивното студио: „Јон и Милтон Манаки. Пиндо-Балкан Филм-Битола“. Меѓутоа, ние сè уште немаме информација како и кога филмовите дошле во Романија и дали тие ѝ биле прикажани на јавноста. Можеме само да претпоставиме дека филмовите можеле да бидат нарачани или употребени за научни цели од страна на Романската академија.

Сепак, за својата фотографска активност браќата Манаки добивале признанија и во наредните години, дури и индиректно. Во декември 1911 год. ревијата „*Junimea Literatura*“ (*Cernauti*, 1910-1914) објавила 8 фотографии направени од браќата Манаки: *Влав од Меглен; Влав од Меџидија, во близина на Јадранското Море; Овчар од Пинд; Абела (Авдела), романско село; Еден вид Влав од Фрашер, Влав-челник (водач); Влашката црква во Крушево*. Иако повторно не е спомнат авторот на објавените фотографии, дознаваме дека тие се направени од браќата Манаки, и тоа од написите на задната страна на некои од фотографиите на Манакиевци, кои му припаѓале на Лазар Дума од Писудери. Дума бил генерален инспектор на романските школи во Турското царство и роднина на Анастасија, сопругата на Јанаки. Овие фотографии ги најдов во колекцијата на Дан Ангелеску, потомок на Лазар Дума. Фотографиите објавени во „*Junimea Literara*“ биле илустрација за освртот на Јон Нес-



тор кон книгата на Василие Лазар „*Die Sudrumanien der Turkei und der angrenzenden Lander*“ (1910).

Најимпозантната употреба на фотографии на браќата Манаки била во големото научно дело „*Images d'ethnographie roumaine, dacoroumaine et aroumaine*“ (Романски, дакоромански и аромански етнографски слики) (1928 — 1934), во три тома, од Таше Папахаци (1892-1977). Тој бил романски лингвист и фолклорист од влашко потекло, роден исто така во Авдела, и ученик на Јанаки во Јанина и Битола (1903-1912). Во воведот авторот признава дека 4 од фотографиите се постари и дека се репродуцирани од постар извор. Станува збор за *Невеста и младоженец од Змици-Смарина* (2 фотографии), *Дел од селото Клисура* и *Оро од Авдела*, фотографии што можат да се најдат и во албумите на браќата Манаки. Меѓутоа, изгледа дека во следните 52 години Романците заборавиле на браќата Манаки. Само во 1986 год. Василие Тег (поранешен ученик на Јанаки во Битола) почнал да пишува написи за *Fara armaniasca* (влашко потекло), влашко-романска ревија во САД. Но, неговата информација била оскудна и добиена од грчки извори. Во 1989 год., Бужор Т. Рапеану, во хронолошкиот лексикон на филмот, „*Secolui cinematografiei*“ (*Векот на филмот*), двапати го споменува Милтон Манаки како пионер на балканската кинематографија, но повторно кратката информација е добиена од странски извори, овој пат од „*L'encyclopedie du cinema*“ на Роже Бусино.

БРАЌАТА МАНАКИ НЕ БИЛЕ АЛБАНЦИ

Неодамна браќата Манаки беа прогласени за Албанци од страна на Абас Хоџа. Во декември 1999 год., како еден од организаторите на изложбата на фотографии на Манакиевци во Тирана (вклучувајќи и фотографии од 1900-1912, меѓу кои најбитни беа оние од Дебарскиот конгрес), добив копија на *Art i shtate ne Sqiperi* (1994 год.), во која Абас Хоџа, поранешниот директор на Албанскиот филмски архив, тврди дека браќата Манаки биле Албанци, или дека барем нивната мајка била Албанка. Се сретнав и со Хоџа и со Ирфан Тершана, старецот што вели дека браќата Манаки биле Албанци. Стариот учител по фискултура навистина имаше две фотографии направени од Јанаки. Тој ми рече дека ја добил онаа на која се претставени група албански делегати на Дебарскиот конгрес во 1909 год. од еден турски офицер во Истанбул, бидејќи го препознал својот татко на фотографијата. Во 1935 година тој отишол во студиото на браќата Манаки и побарал да добие поголема репродукција од делот на фотографијата на која се гледа неговиот татко качен на коњ. Тој тврдеше дека со „Манакија“ разговарал на албански јазик и оти му било кажано дека мајката на „Манакија“ била Албанка. Му поставив на Тершана неколку прашања на романски и на македонски јазик, особено за тоа со кој од браќата Манаки тој разговарал. Сфатив дека Тершана ги разбира и двата јазици и дека не знае или не може да се сети дали имало двајца браќа Манаки. Затоа изразив сериозно сомневање во неговото тврдење. Од друга страна, постои доказ дека мајката на Јанаки и Милтон Манаки, Анастасија Карајани, исто така била Влаинка, и тоа од Клисура. □



превод од англиски: Александра Младеновиќ
(користени се фотографии од албумот за браќата Манаки издаден во Букурешт, 2001 г. ;
приредувач Јоана Попеску)

Белешки:

1. Текстот е напишан според проучувањата во последните две години и се состои од резимеа и фрагменти од книгата за браќата Манаки што ја напишав, а што е во печат.

SUMMARY:**Janaki Manaki – War Correspondent In 1903?**

(some new facts on the Manaki Brothers)

This text of Marian Tutui presents a summary of numerous fragments from the book he's preparing to be published soon, on the Manaki Brothers and their life and work, based on his researches from the last two years; basically, it is about the reception of the Manaki Brothers' activities in Romania. For example, from this text we newly understand that the Romanian magazine *Univerzul*, in 1903, published the photos of the Ilinden Uprising in Macedonia that Janaki Manaki sent to Bucharest. Also, the confirmation and acknowledgement of the existence of the *Macedonian-Romanian Ethnographic Album*, published in Paris in 1903, is documented; the same is done with the facts for the three Medals Of Honor, given to the Manaki Brothers by the Romanian Royal Court, and what significance this events had on the cinematographic beginnings of those well-acknowledged Balkanian film pioneers. A special review is made on the film made by them during the visit of the Romanian Minister Istrati to Macedonia in 1911. The final part of the text is the documented and short denial on the claim of the Albanian film historian Abaz Hodza, that Manaki Brothers were Albanian.

**RÉSUMÉ****Ianaki Manaki – reporter de guerre en 1903?**

(nouveaux faits sur les frères Manaki)

Le texte de Marian Cucui est effectivement un ensemble des fragments du livre que l'auteur est en train de préparer sur les frères Manaki et qui est fondé sur des recherches qu'il a fait les dernières années. Ce sont, essentiellement, des retentissements sur activités des frères Manaki qu'ils ont eu en Roumanie. Ainsi, nous apprenons que dans le journal roumain *Universum* en 1903 étaient publiées des photographies de l'Insurrection d'Ilinden que les frères Manaki avaient envoyé à Bucarest. On y trouve aussi des documents sur l'importance d'un Album ethnographique macédonien-roumain, publié à Paris en 1903, et aussi sur les trois médailles que leur étaient décernées par la Cour royale roumaine et leur importance pour les débuts cinématographiques des frères Manaki. Il y a aussi un récit sur le film à l'occasion de la visite du ministre roumaine Istrati faite en Macédoine en 1911. La dernière partie du texte présente un court démenti documenté de l'affirmation de l'historien albanais de cinéma, Abas Hodja, que les frères Manaki étaient des Albanais.



ОКОЛУ АРХЕОЛОГИЈАТА НА ДВИЖЕЧКАТА СЛИКА

Размислувајќи за концептите на познавањето и осознавањето на филмот како феномен, а и општо, и како уметнички производ и како медиум, не може а да не се забележат моментот на неговата висока атрактивност за човекот, и онаа, речиси, хипнотичка моќ што филмот ја поседува врз човечкото битие. Размислувајќи понатаму, се стигнува до онаа есенцијална потреба на човекот да го прикаже, надвор од себе, она искуство што го стекнува за време на својот живот, да го прикаже и да го запише на некој начин, и со тоа да го разбере, а и да го остави за поколенијата што доаѓаат по него.

Од сите начини на запишување на стекнатите искуства (оралните, мемориски средства на пренесување на искуствата, потоа, бројните видови писма и азбуки или, пак, бројните видови ликовни сведоштва, итн.), движечката слика, некако, најверно го доловува тоа искуство – се разбира, особено ако се работи за крајната денешна форма на филмот; тоа е така, бидејќи филмот најверно ни ја пренесува реалноста во која живееме, поради фактот дека тоа ни го пренесува преку ангажирање на најмногу (по број) сетилни дразби и феномени – слика, звук и текст, и тоа едновременно.

За да се стигне до денешната форма на филмот, многу морало да се помине, а и надмине. Спознавањето на тој пат е задача на историјата на филмот. Но, историјата на филмот се занимава, како што кажува и самиот текстовен наслов на оваа историска дисциплина, со проучувањето на **филмот**. Значи, на **филмот** како една вообличена форма, како еден феномен веќе конструиран и комплетиран во своите основни, неопходни и суштински карактеристики...

Така, историјата на филмот се занимава со развојот на веќе дефинитивно определениот феномен на филмот, па како таков и го третира.

А прашањето **како настанал филмот**, веќе, го третира една, исто така, доста интересна дисциплина, наречена **предисторија на филмот**, или пак: **филмска археологија**... Дисциплина што е од клучен интерес за конкретната филмска историја, и дисциплина со посебен шарм и атрактивност – не само за директните проучувачи туку и за сите љубители на филмот...

Затоа, Редакцијата на КИНОПИС, во неколку од наредните броеви, ќе објави одреден број текстови од областа на **филмската археологија**, преземени од книгата „Светло и движење“ (*“Light and movement”*), тријазично издание на **Фестивалот на немиот филм во Порденоне, 1995** година.

ДОНАТА ПЕЗЕНТИ КАМПАЊОНИ

СЕНКАТА



Филмот е игра на сенки. Пионерот на филмската археологија, Вил Деј, својата — за жал, никогаш незавршена — предисторија на филмот и филмската технологија сакаше да ја нарече *25 000 години за да се заработи Сенката*. Гравурата на Ј.Ф.Шено *Потеклото на сликата* (L'origine De La Peinture) доволно сликовито илустрира како сенката ја претставува есенцијата, суштината на двата основни принципи на киното/филмот. На таа гравура, уметникот што го скицира профилот на млада госпоѓа користејќи ја силуетата од нејзината сенка оцртана на сидот, и малото момче што се обидува да го имитира уметникот правејќи го тоа истото со оцртаниот профил на сенката на сидот на малото маче — ја антиципираат појавата на фотографијата, додека момчето што прави разни фигури со сенките на своите раце по сидот го претставува основниот принцип на проекцијата, односно на движекката слика.

Исто така, филмот, на свој начин, многу презел и од мистичните области на магијата и мистеријата, покрај — или заедно со — техниките на играта на сенки: сенките отсекогаш играле битна улога во митологијата и во потсвеста на човекот општо. Во многу јазици, зборовите за сенка, дух, душа и слично — се истите, или пак се многу слични и се од ист, заеднички корен. Од друга страна, доста проширено и речиси заедничко за сите народи е верувањето дека нашата постојана придружничка — сенката е, всушност, нашата душа, и ако се загуби, тоа е почеток на најлошите и најтешки кошмари за кутриот оној што ја загубил; древните театри на сенки се, речиси секогаш, од окултна, мистична или религиозна природа; германските експресионисти, во филмови како, на пример ШАТЕН (SCHATTEN) на Робисон, ја користат сенката како трилер или хорор елемент на своите филмови, со цел да ја возбудат или уплашат

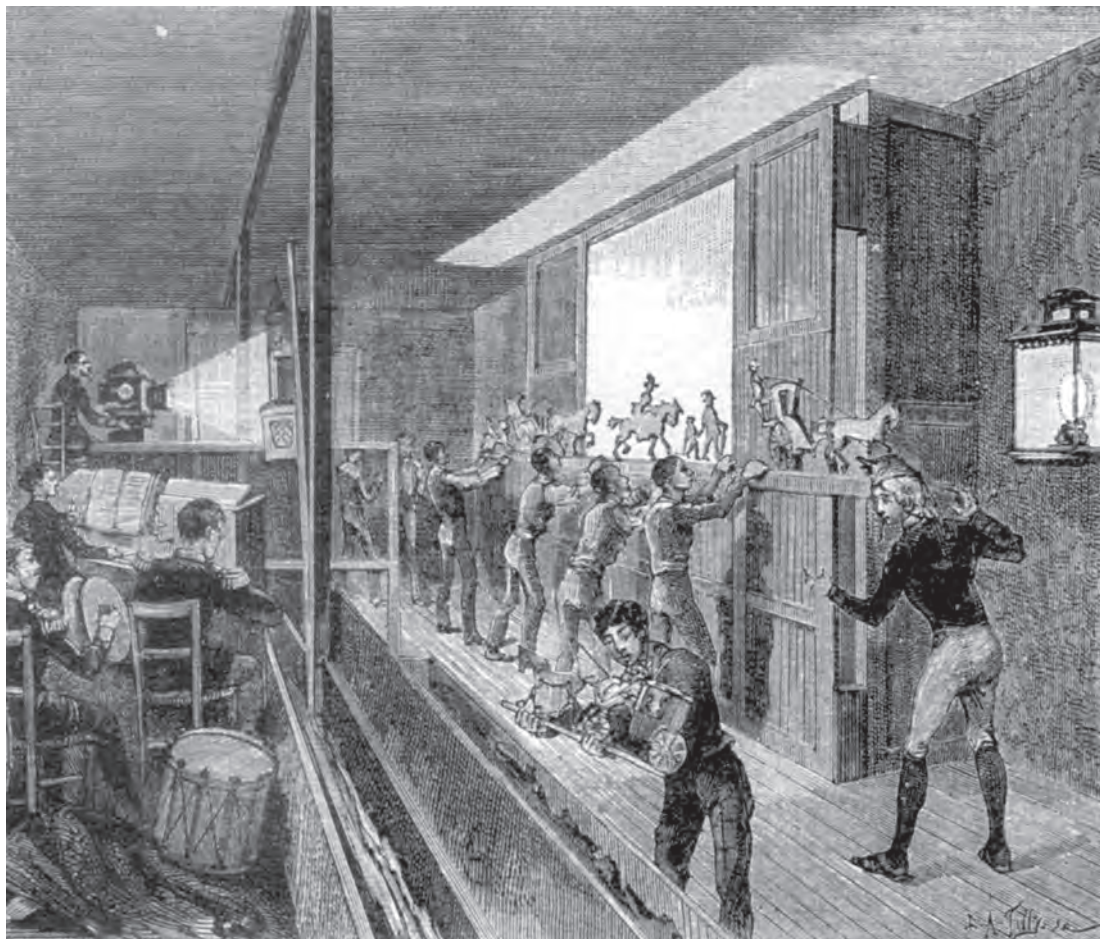
публиката преку мистичноста, магијата и мистеријата на „засенченоста“ на атмосферата на подвижните слики.

Театарот на сенки, општо, од илјадагодишните ориентални театри на сенки, па сè до најсофистицираните манифестации на *fin-de-siècle* на Монмартр, има повеќе заедничко со филмот каков што ние го знаеме денес, повеќе отколку која било друга пре-кинестетска форма, па дури повеќе и од „Волшебната ламба“ ("Magic Lanterne"). Публиката кај театарот на сенки, како и кај филмот, е ангажирана со набљудување на белиот екран (платно или сл.), врз кој се одвиваат континуирани наративи изразени преку дводимензионал-



Гравура
Потекло на
сликата

ни фигури и форми **обликувани од светло и сенки**. Најраните записи за појавата на театарот на сенки доаѓаат од Кина; но и културите на Јапонија, Јава, Бали, Индија и Сијам развиле свои сопствени, специфични традиции и форми на овој театар: репертоарите на овие театри од Далечниот Исток — без исклучок — спаѓаат во областа на митското, религиозното и мистичното; особено куклените театри на сенки, со своите специјално адаптирани можности за трансформација на фигурите, служат за претставување на магичните метаморфози на натчовечките моќи и феномени. Грандиозните потфати и фуриозната игра на куклите-воини во кинескиот театар на сенки, најверојат-



Гравура
*Зад екранот на
живите сенки*

но, се директен претходник и антиципатор на филмскиот жанр на боречките вештини од Далечниот Исток.

До 17 век од нашата ера, театарот на сенки стигнал до Турција, каде што се трансформирал во профана, натуралистичка комедија, најчесто сконцентрирана околу авантурите на аморалниот итрец и клоун Караѓоз, секогаш следен од неговиот учен и педантен компањон Хаџивад. Есенцијално топиичниот карактер на Караѓоз, кој многу лесно пропатува низ времињата сè до модерната ера на автомобили, авиони итн., ја задржа својата популарност и до ден-денес. Караѓоз бил прифатен и адаптиран и во културите на Грција, Египет и Северна Африка.

Театарот на сенки се проширил на север преку Италија. Постојат записи за италијански „театарции на сенки“ во Германија и Англија уште од 17 век; во 1775 година, некој Италијанец наречен Амброзио (Ambrogio), адаптирајќи го своето име во Амброа (Ambrois — низ француските територии) или, пак, во Емброуз (Ambrose — низ англиските) и слично, давал претстави во Париз и Лондон. Набргу, тој добил силна конкуренција од други претстави давани од страна на други изведувачи од секаков профил, како што биле Габриел, Антонио и Баларини (се разбира, во согласност со тогашниот *ombres chinoises* — манир на адаптирање на имињата на уметниците и изведувачите што доаѓале однадвор, и тоа силно ја илустрира тогашната *chinoiserie* мода — од секаков вид). Од друга страна, современата европска „мода на силуети“ може да ја илустрира големата дискрепанца помеѓу колоритната транслучентност на сенките на ориенталниот театар на сенки наспроти црно-белата контрастност на светлото мат-стакло со темните, сиво-црни фигури на најголемиот број западни театри на сенки.

Во 1771 година, 24-годишниот Серафин Доминик Франсоа — подоцна познат, едноставно, само како Серафин — ја дава својата прва претстава со својот театар на сенки во еден хотел во Версај. Во 1784 година, тој ја добива големата чест да биде прогласен за забавувач-уметник при кралскиот двор и под кралска заштита, и го отвора својот постојан театар во галеријата на Пале Ројал (Palais Royal).

Овој прославен театар го воспоставил класичниот репертоар на европскиот театар на сенки. Серафин вешто го адаптирал својот репертоар на невообичаените политички промени на 18 век во Франција. Тој починал во 1800 година, но неговиот театар се одржал сè до 1870 година.

Исто така, прославен бил и уметничкиот театар на сенки — кабарето *Црна мачка* (*Chat Noir*) под водството на Рудолф Салис. Најчесто придружувани со музика специјално компонирана од Жорж Фражерол, претставите како што се, на пример, *Марш на ѕвездата* (*Le Marche à l'étoile*) на Анри Ривиера, *Епопеја* (*L'Épopée*) на Каран Д'Аш и *Сфинга* (*Le Sphinx*) на Амеде Вињола се ремек-дела на театарскиот мизансцен и пре-кинематетската анимација. Претставите давани во кабарето *Црна мачка* — заедно со другите претстави давани на Монмартр во тоа време — претпоставувале тимски напор на големи и координирани тимови. Ривиера ја збогатувал сцената зад темните силуети-фигури со заднина од двојни одрази проектирани преку разни оптички направи, антиципирајќи ја со тоа поврзаноста на двојните и мултиплицираните планови на современиот филм, врзувајќи ги основните два елементи на филмот — фотографијата и анимацијата/движењето...□



Плакат за
кабарето
Црна мачка

превод од англиски:
П. Волнаровски

Филмска Ревија

Илустровани филмски часопис

Сарајево, 27. марта 1926.



LEATRICE JOY

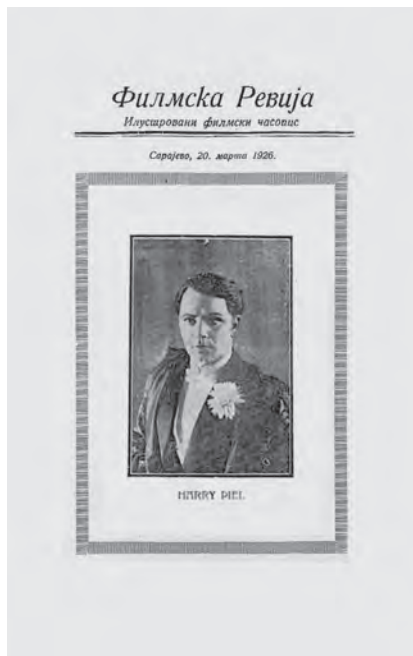
ДЕЈАН КОСАНОВИЌ

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

(ВТОР ДЕЛ)

ПЕРИОД НА КРАЛСТВОТО СХС/ЈУГОСЛАВИЈА (1919-1941)

Во Кралството на Србите, Хрватите и Словенците (СХС), односно од октомври 1929 год. во Кралството Југославија кинематографските дејности се развиваа бавно и нерамномерно. Бавно, бидејќи економската моќ на земјата била слаба, а државата главно незаинтересирана за развитокот на домашниот филм, како и за кинематографските дејности во целина. Иницијативата им била препуштена на поединци, на осамени пионери на филмот, кои ги вложувале својот труд и средства за да направат нешто во областа на кинематографијата. Нерамномерно — бидејќи во одредени делови на државата веќе имало некаква скромна филмска традиција и поразвиена кино-мрежа (Хрватска, Србија, Војводина, делумно и во Словенија), додека другите делови во таа смисла биле релативно (Босна и Херцеговина) или целосно заостанати (Македонија, Црна Гора, Косово). Југославија, според бројот на киносали и седишта во однос на бројот на жители, се наоѓала на претпоследното место на списокот на



европски земји. Од друга страна, и покрај ваквата состојба, филмот, како нај-популарен вид забава за широките народни слоеви, незапирливо продирал, влијаел врз промените и врз модернизацијата на заостанатата земја, дејствувајќи пред сè во градските и економски поразвиените селски средини.

Во новата држава, Босна и Херцеговина веќе не била административно единствена целина, туку била поделена на три бановини (Дринска, Приморска и Врбаска) во кои делумно припаѓале делови и од другите југословенски земји. Сепак, и покрај таквата административна поделба, се одржувало економското и духовното единство на Босна и Херцеговина, засновано како врз традицијата така и врз социолошко-стопанска поврзаност.

ФИЛМСКАТА ПРИКАЖУВАЧКА ДЕЈНОСТ ВО БОСНА И ХЕРЦЕГОВИНА ОД 1918 ДО 1941

Основни извори за создавање слика на кино-мрежата и прикажувачката дејност во Босна и Херцеговина во овој период се: *Филмскиот алманах* (1929), *Југословенскиот филмски алманах* (1933), *Филмскиот годишник* (1936, 1937/38 и 1938/39), како и податоците од дневниот печат. Официјални податоци има само за некои години, па знаеме дека на територијата на Босна и Херцеговина во 1928 г. имало 20 постојани кинематографи, 1933 — 26, 1935 — 27, 1936 — 25, 1937 — 25 и 1938 — 25. Во однос на вкупниот број киносали во Кралството Југославија пред Втората светска војна (околу 400) во Босна и Херцеговина имало над 6%. Исто така, ако се земе предвид дека само 30% од салите работеле секојдневно, мора да заклучиме дека босанско-херцеговската репродуктивна кинематографија била на многу низок степен на развој. Од друга страна, во градовите со повеќе постојани кинематографи, кино-гледачите биле во можност, без многу задоцнување, да ги следат случувањата во светскиот филм.

Во **Сараево** веднаш по Првата светска војна работеле три кинематографи: *Аполо*, *Имperiјал* и *Корзо*. За последниот не се знае многу, тој е отворен во 1913 година на почетокот од улицата „Џемалуша“ и работел до 1920 година. Цели десет години, од 1920 до 1931, *Аполо* и *Имperiјал* биле единствените постојани сараевски кинематографи што се натпреварувале во привлекувањето на гледачите, пред сè со ефектни огласи објавувани во дневниот печат. Меѓутоа, не треба да се исклучи можноста дека во Сараево повремено работеле и други кинематографи што не објавувале огласи во печатот (на пример, *Киното на Црвениот крст*). Во почетокот на дваесеттите години кинематографите *Аполо* и *Имperiјал* ги презело (откупило од дотогашните сопственици?) акционерското друштво *Кинема д.д. за кинематографски работи*. Со „Кинема“ (како сопственик на поголемиот број акции?) раководел угледниот сараевски трговец **Методије Куиќ**. Ова друштво веројатно (тоа сè уште не е утврдено) се занимавало и со дистрибуција на филмови во Босна и Херцеговина. Методије Куиќ на Главното собрание на Сојузот на биоскопите во Кралството Југославија, одржано во Белград во 1932 година, е избран за член на Управниот одбор. Во јануари 1930 година киното *Аполо* се снабдило со тонска апаратура и започнало како *Аполо тон-кино*, прво да прикажува звучни филмови во Сараево и во Босна и Херцеговина. Киното *Имperiјал* во летото истата година објавило оглас: *Поради монтирањето на апаратура од марката Western Electric, Кино Имperiјал е затворено*²⁵, а потоа киното добива ново име *Имperiјал тон-кино* (година-две подоцна, кога звучниот филм станува секојдневие, двата кинематографа од своите имиња го исфрлиле зборот *тон*). „Кинема“ кон крајот на 1930 година отворила и трет сараевски звучен *Биоскоп Дрина*, а својот четврти кинематограф во Сараево — *Тесла биоскоп* (јазично

интересното друштво поседувало две кина и два биоскопа!). Покрај овие четири сали на „Кинема“, во Сараево, покусо или подолго, филмови прикажувале и *Кинематографот на Црвениот крст* (1930-1937), *Кино Луксор* (1936-1937), чиј сопственик бил **Емануел Ердеш**, како и спроти војната (1938) отворениот кинематограф *Волта* во сопственост на белградското претпријатие „Тесла филм“ (дистрибутер на филмови од нацистичка Германија).

Во **Мостар**³⁶ во текот на дваесеттите години работеле неколку кинематографи. На прво место треба да се спомене *Централ*, чии сопственици биле **Антон Тиберио** и **Крешимир Анчиќ**. Овој кинематограф, отворен во посебно сидана зграда како *Уранија*, преименуван во 1913 година во *Централ*, работел на истото место во континуитет до современиот период (од 1945 година е преименуван во *Свезда*). Тиберио во дваесеттите години бил сопственик на киното *Ројал*, кое под ова име работело сè до 1941 година и како летно кино. Во 1936 година во Мостар е отворен тонски кинематограф *Корзо*, кое по 1945 година работи под името *Партизан*. И ова кино имало летна бавча. Шефот на Домот на народното здравје, д-р **Ловро Дојми**, во триесеттите години го користел филмот заради здравствено просветување, како во Мостар така и во околината.

Во **Бања Лука** во периодот меѓу Првата и Втората светска војна се регистрирани повеќе кинематографи, иако податоците за нивното почнување и престанување со работа не се целосно познати. За кинематографот *Едисон*, чиј сопственик во триесеттите години бил **Љубомир Димитриевиќ**, (во 1928 година) пишува дека започнал со работа на 1 март 1911, но за тоа нема никакви поединости, а се чини дека престанал со работа во почетокот на триесеттите години. Збунува и податокот дека бањалучкиот кинематограф *Едисон* (*Едисон кино*) од времето на Првата светска војна, по 1918 година продолжил да работи како *Кино Луксор*. Засега не е сосем јасна замената на имињата. Непосредно по Првата светска војна во Бања Лука работело *Работничко*



D a n a s **Apolo-Kino**

Opasnost koja prijeli svim djevojkama svijeta su

Trgovci djevojkama

Ovaj film je snimljen u svrhu suzbijanja ovog strašnog obrta.

Mary Kid - Rudolf-Klein Rogge

Početak predstava u 6, 7½, 9½ sati.

кино Унион, кое поради својата политичка ориентација е наречено *комунистичко кино*, па власта им забранила на државните чиновници, на учениците и воените лица да го посетуваат овој кинематограф. По донесувањето на „Обзнаната“ (1920) и забраната за работа на КПЈ, овој кинематограф кон крајот на 1921 година го презеле веќе споменатиот Димитриевиќ и **Антоние Стевановиќ-Цупара**, кои му го смениле името во *Балкан*³⁷. Поранешните политички забрани биле укинати, но *Балкан* по сè изгледа престанал да работи во периодот на звучниот филм (по 1930 година тој не се споменува). Во новоизградениот хотел *Палас* во Бања Лука, на 17 ноември 1933 година свечено е отворено *Тон-кино Палас* со прикажување на *шлагер-оперетата* БЕШЕ ЕДЕН МУЗИКУС. Во печатот стои: „...Салата на киното е модерна, со 480 разни седишта. Специјална комисија ја прегледала новата тон апаратура и дала дозвола за отворање на киното...“³⁸ Киното под закуп го зел Владо Милановиќ, кој го затворил своето поранешно кино *Едисон*, па во тоа време — според пишувањето на печатот — *Тон-кино Палас* било единствен кинематограф во градот. Меѓутоа, нешто подоцна, од 1936 година, во Бања Лука покрај *Палас*, филмови се прикажувани и во *Луксор*, *Јадран*, *Кино Граѓански*, што значи дека, покрај Сараево, Бања Лука пред Втората светска војна имала најразвиена кино-мрежа во Босна и Херцеговина.

Во **Тузла** во овој период (меѓу 1919 и 1941 година) се евидентирани два кинематографа — *Бристол* и *Едисон тон-кино*, во Добој два — *Кино Краљевиќ*, и *Соколскиот кинематограф* итн. Во дваесетина босанско-херцеговски градови и населени места, повремено, подолго или пократко, работеле кинематографи. Некои од нив работеле во континуитет повеќе години, додека други работеле во текот на една сезона, па згаснувале поради нерентабилност. Се знае дека во Кралството СХС/Југославија филмови прикажувале и многу патувачки кинематографи — во 1936 година се регистрирани 28, а во 1938 — 39, но никаде не е наведена територијата каде што се движеле. Претпоставуваме дека некои од нив повремено прикажувале филмови и во Босна и Херцеговина. Во една секвенца од домашниот филмски журнал **Своно**, кој бил произведуван и сниман од заслужниот пионер на меѓувоенниот југословенски филм **Фрањо Ледиќ**, на годишниот панаѓур во Дервента во 1939 година, покрај вртелешката и другите атракции, се гледа и шаторот на кој пишува „*Јавен тон-биоскоп*“. Тоа е некој патувачки кинематограф.

Податоците за кинореpertoарот се сочувани благодарение, пред сè, на дневниот и периодичниот печат во кој се објавувани, во почетокот само огласи, а подоцна во посебна рубрика и репертоарот на кинематографите. Најмногу знаеме за тоа што е прикажувано во Сараево, потоа во Бања Лука и Мостар, а претпоставуваме дека истите филмови се прикажувани и во другите босанско-херцеговски градови. Филмовите се набавувани преку загребски дистрибутери, на кои во триесеттите години почнуваат да им конкурираат дистрибутерите од Белград. Претпоставуваме дека и сараевската „Кинема“ исто така се занимавала со дистрибуција, односно со редистрибуција на филмови. Познати се над илјада наслови на филмови, кои од 1919 до 1941 година се прикажувани во Босна и Херцеговина — ние тука, само како пример, без подетални истражувања на филмографските податоци, ќе споменеме некои од нив. Во трите сараевски кинематографа од 23 до 26 јануари 1919 се прикажувани филмовите — *Имperiјал*: СЕНАХЈИНИОТ ПОЈАСЕН КОПЕЦ, драма во 4 чина со Дагни Серваис (свезда на австрискиот и германскиот нем филм); *Аполо*: ЛЬУ-ДЕВИТ XIII и ХЕНРИК IV, голема историска драма во 5 чина; *Корзо*: И КОГА РАСКАЖУВАШЕ ТАА, драма од животот во три дела. Три години подоцна (1.10.1924) — *Имperiјал кино*: ЈУДИТА, драма во 6 чина, во главна улога Хелена Марковска; *Аполо кино*: ХОФМАНОВИ ПРИКАЗНИ, во главните улоги омилените виенски актери Дагни Серваис и Еуген Њуфелд, а како предигра е

прикажан журналот *Париска мода*, колориран во прекрасни природни бои. Во 1928 година особено внимание во киното *Империјал* привлекло филмот КОКАИН-МОФИУМ-ОПИУМ (ГРЕВОВИ НА ЧОВЕШТВОВОТО), драма од современиот живот во 7 чина во која играле Аста Нилсен, Алфред Абел и Вернер Краус. Во киното *Аполо* се прикажува комедијата ПАТ И ПАТАШОН НА МОРЕ, а во 3 часот попладне претставата за младината и војниците е поевтина за половина од цената. Во јуни 1928 година *Аполо* го прикажува сензационалниот филм ТРГОВЦИ СО ДЕВОЈКИ со австриската актерка Мери Кид и германскиот актер Рудолф Клејн-Рог во главни улоги. Како што се гледа од овие примери, во периодот на немиот филм доминираат германски и австриски филмови. Првиот звучен кинематограф во Сараево (и во Босна и Херцеговина) бил *Аполо тон-кино* каде што од почетокот на 1930 година се прикажуваат звучни филмови. Покрај првиот звучен филм на германскиот режисер Евалд-Андре Дипон, АТ-ЛАНТИК, кој е снимен во Лондон во германска и англиска верзија, се прикажуваат и американски филмови, како на пример, ХОЛИВУДСКА РЕВИЈА, ТИРАНИ НА ОКЕАНОТ, а со нив и *Fox Movieton Jurnal*. Сè до август истата година *Империјал* прикажува неми филмови. Во текот на триесеттите години во звучните кинематографи во Сараево се прикажуваат најпопуларните филмови од светскиот репертоар, американски и европски — ЗЛАТНА ГРОЗНИЦА, ФЛИРТ, СИНОТ НА ИНДИЈА и БЕН ХУР со Рамон Новара, ТАРЗАН, АЛЈАСКА (ЛЕДЕН ПЕКОЛ) со Дороти Ламур, ОСВОЈУВАЧИ НА ВСЕЛЕНАТА со Рај Миланд, ФЛАШ ГОРДОН итн.

Со странските играни филмови, како предигра, често се прикажувани и домашни журнари, односно документарни филмови. Така, во *Империјал* во мај 1928 година е прикажана снимката од КОНГРЕСОТ НА РЕЗЕРВНИТЕ ОФИЦЕРИ ВО ЗАГРЕБ, а во јули 1930 година ЦРНА ГОРА ВО ФИЛМ, документарец што по нарачка на белградското друштво „Патник“ го снимила Германката **Маргрета Валтер**. Во *Империјал* во јануари 1931 година е прикажан ПАРАМУНТ ПАРАДА, обоен тонски филм со песни и игри во кој учествуваат Љубинка Бобиќ од Белград и Дубравко Дујшин од Загреб. Тоа бил ревиски мозаик од 12 скечеви снимени во Париз како Paramount реклама за звучен филм. Во текот на триесеттите овие домашни журнари се појавуваат сè почесто — ОХРИД ВО ТОН-ФИЛМ, СЕЛАНИ ОД ХРВАТСКА ВО БЕЛГРАД, ВО НАШИТЕ ФАБРИКИ ЗА ЦИГАРИ итн. Во Сараево (а и во другите босанско-херцеговски градови) се прикажувани и предизвикале особено внимание филмови снимени на територијата на Босна и Херцеговина, за што ќе стане повеќе збор во следното поглавје на овој текст.

До донесувањето на општиот *Закон за вршење промет со филмови* (5 декември 1931), состојбата во областа на кинематографијата во Кралството СХС/Југославија била хаотична. Постоеле само донекаде централизиран цензорни прописи за кои се грижела полицијата. Локалната власт имала големо влијание врз работата на кинематографите. Во Сараево градската власт повеќепати воведувала посебен „театарски динар“ со што го оптоварувала кинобилетот, а во еден период, повторно во Сараево, данокот на кинобилетите изнесувал дури 40% и бил највисок во целото Кралство. Дури со донесувањето на *Законот за вршење промет со филмови* и со основањето на Државната филмска централа при Министерството за трговија и индустрија во Белград, состојбата донекаде се средила. Со формирањето на Централната комисија за цензура на филмови во Белград и со поткомисијата во Загреб, воведен е единствен систем за оданочување на приходите од кинематографите.

Во дневниот печат во дваесеттите години најчесто се објавувани рекламни огласи само на некои кинематографи, кои на тој начин ги известувале гледачите за својата програма. Тоа претставува скапоцен извор за истражување на нашето филмско минато, но и потешкотија, бидејќи помалите и по-

КОПАЧИ НА
БОГАТСТВО ОД
БЛАГАЈ
(кадар од
филмот)



сиромашни кинематографи не објавувале огласи, па така нема доволно податоци за проучување на нивната дејност. Во сараевскиот дневен весник „Југословенска пошта“ од половината на 1930 година се појавува рубриката *Денес во Сараево* во која секогаш се најавува и програмата на кинематографите. Во истиот весник од почетокот на 1934 година започнува да се објавува постојана рубрика *Филм*, најчесто во саботите, а потоа и рубриката *Филмски преглед* во која се објавуваат прикази (критики) на филмовите што се прикажуваат во Сараево. Тоа се непотпишани текстови, иако понекогаш наидуваме на иницијалите Т.Р. Текстовите за животот и работата на популарните актери се многу опширни, па така во 1937 година во продолженија се објавува *Интимниот портрет на Грета Гарбо*, а во написот *Невидливите творци на филмот* детално се објаснува кој каква улога има во една филмска екипа. **Ерна Енгландер**, специјалниот дописник на „Југословенската пошта“ од Соединетите Американски Држави, на 14 октомври 1933 година објавила разговор со **Славко Воркапиќ**, *југословенски филмски стручњак, кој работи во Холивуд*. Во текстот-полемика *Театарски или филмски динар*, **Марко Каваја**, публицист и писател, белградски соработник на „Југословенска пошта“, протестира против земањето на „театарскиот динар“ од кино-билетите во Сараево и пишува: „...ние би очекувале нешто наполно спротивно. Имено, од театарите да се зема 'биоскопски динар' што би се употребил за градење национална филмска уметност и која многу пошироко од театарот би служела на интересите на нашата нација и нашата држава...“³⁹. „Југословенска пошта“ (како и други весници) со внимание го следела снимањето на германскиот филм *БОСАНЦИ* во 1934 година, за што соработникот на филмот **Јован Палавестра** напишал репортажа во четири дела *Како е снимен тон-филмот „Босанци“*⁴⁰. Не се знае кој е уредникот на оваа активна филмска рубрика во „Југословенска пошта“, но претпоставувам дека тоа бил главниот уредник на овој весник **Радмило Грѓиќ**. Претпоставката ја прави веројатна податокот дека тој уште во 1925 и 1926 година во Сараево ја уредувал и издавал *Филмска ревија*, единствено босанско-херцеговско илустрирано филмско списание до Втората светска војна, кое имаше краток век — отпечатени се само дваесети-

на броја⁴¹. Споменатите текстови, како и други објавени во „Југословенска пошта“, како и зголеменото интересирање за филмот во другите делови на тогашна Југославија, постепено (меѓу интелектуалците) ширеле филмска култура и свест за значењето на филмот како средство за масовна комуникација и уметност. Во таа смисла особено место му припаѓа на **Сафет Крупиќ** (Босанска Крупа 1911 — логор Јасеновац 1942). Крупиќ завршил Филозофски факултет во Загреб, работел како професор во гимназијата во Мостар, Карловац и Бања Лука. Марксист по убедување, во своите трудови што ги објавувал во повеќе југословенски списанија, ги разгледувал проблемите на естетиката, уметноста и културата, интересирајќи се, пред сè, за нивната општествена функција. Во 1941 година тој е уапсен од усташите, однесен во логорот во Јасеновац каде што е убиен во 1942 година. Сафет Крупиќ може да се смета за пионер на теоријата на филмот во Босна и Херцеговина⁴².

ФИЛМСКИ СНИМАЊА НА ТЕРИТОРИЈАТА НА БОСНА И ХЕРЦЕГОВИНА ОД 1918 ДО 1941

Филмските снимања на територијата на Босна и Херцеговина во периодот меѓу Првата и Втората светска војна досега не се истражувани подетално. Почетна точка за создавање некаква општа слика — што е и цел на овој труд — се филмографските податоци до кои се доаѓа според пишувањето на тогашниот печат, потоа скромните податоци во архивските документи и делумно сочуваната филмска граѓа, која не е собрана на едно место (тоа би била

**КОПАЧИ НА
БОГАТСТВО ОД
БЛАГАЈ**
(кадар од
филмот)



една од основните задачи на Кинотеката на Босна и Херцеговина), ниту пак е систематски обработена. Познати се насловите на шеесетина подолги или покус, домашни или странски документарни филмови и стории за филмските журнари, снимени делумно или во целина на територијата на Босна и Херцеговина во овој период. Исто така, има податоци дека во Босна и Херцеговина се снимени три странски играни филма во целост, како и екстериери за уште неколку филма. Без оглед на тоа што овој **филмски материјал (филмови)** е сочуван само делумно, тој претставува **скапоцен историски извор што досега не е користен**, а кој на јасен, живописен и автентичен начин ги прикажува босанско-херцеговските пејзажи, природни убавини, историски споменици (од кои многу со текот на времето и поради војните веќе ги нема), градови и села, народни обичаи, носии и луѓе на мултиетничката Босна и Херцеговина.

СНИМАЊЕ НА СТРАНКИ ИГРАНИ ФИЛМОВИ

Во 1919 година во Мостар и околината се снимени два, за нас многу интересни играни филма — КОПАЧИТЕ НА БОГАТСТВОТО ОД БЛАГАЈА И САМОВИЛАТА ОД НЕРЕТВА. Во суштина, се работи за единствен продуцентски потфат кога во исто време, најверојатно пролетта и летото 1919 година се реализирани два неми играни филма. Можеби овој проект бил планиран претходната година, уште пред крајот на Првата светска војна. Продуцент на двата филма било претпријатието *Југославија GmbH* (GmbH = Здружение со ограничена гаранција) со седиште во Виена (Spiegelgasse 4). Тоа била виенската филијала на загрепското филмско претпријатие „Југославија д.д.“, која не се наоѓа на пописот на австриските претпријатија од тоа време, ниту, пак, постојат (засега) повеќе познати податоци за дејствувањето на оваа филијала. Тоа е причината поради која овие два филма не се наоѓаат во добро обработените филмографии на австрискиот нем филм, што значи дека не биле пријавени во надлежната цензорна комисија како домашни (австриски) филмови. Со оглед на авторите и артистите, двата филма се странски, иако продуцентски би можеле да се дефинираат како австриско-југословенско (австриско-хрватско) производство. Во секој случај, дејствието во двата филма се одвива во Херцеговина. Сценарист и режисер на овие филмови е **Роберт Михел**, австриски писател, театарски режисер и управник на виенскиот „Burgtheater“. Не се знае ниту како дошло до производство на овие два филма, ниту зошто Михел е одбран да биде автор.

За филмот КОПАЧИТЕ НА БОГАТСТВОТО ОД БЛАГАЈА, на германски DER SCHATZGRABER, нешто и знаеме поради фактот што во Швајцарската кинотека во Лозана 1997 година е пронајдена една и пол ролна од овој филм, со меѓунатписи на германски јазик. Според сочуваниот материјал, односно текстот, може само да се претпостави дејствието на филмот: за време на Првата светска војна Австријката Марија Грајнер доаѓа во Мостар во посета на својот пријател, штапскиот лекар Болер, кој во овој град ја презел должноста управник на воената болница. Шетајќи по улиците на овој егзотичен град, Марија се сретнува со Мухарем, жител на градот, и меѓу нив се раѓа љубов. Тоа предизвикува љубомора кај Алиса, девојката што го сака Мухарем и таа бара помош од гатачката Хатиџе, која ја уценува. Главните улоги во филмот ги толкуваат австриски актери, засега неидентификувани. Според сочуваниот материјал може да се заклучи дека филмот фотографски е снимен ефектно, а убавината на народните носии и амбиентот на стариот Мостар е искористена до максимум. За филмот САМОВИЛАТА ОД НЕРЕТВА засега не се знае ништо

освен дека и овој филм го режирал Роберт Михел. Секако, и овој филм е снимен во Мостар и околината, содржината не е позната, а не знаеме ниту кој играл во филмот. И двата филма во печатот едвај да се споменувале заедно, а се прикажани, еден по друг, во загребското кино *Метропол* во септември 1919 година. Нема сигурни податоци за прикажување на овие филмови во други југословенски (можеби во Мостар?) или пак во некои австриски градови.

Во текстот „За нашата кинематографија“ што го објавила **Сиди Марјановиќ** во сараевското списание „Бразда“ во 1950 година (број 6), стои дека во Сараево во 1920 година е сниман *голем авантуристички филм во 6 дела* ЧОВЕКОТ БЕЗ ИМЕ. За жал, авторот не го кажува оригиналното име на филмот, ниту имињата на режисерот и актерите, нивната националност, ниту изворот за податоците, па оваа информација е прилично несигурна. Во повеќето странски филмографии (германски, австриски, француски, унгарски) коишто внимателно ги прегледав, не најдов на ваков или сличен наслов на филм што би можел да биде делумно снимен во Сараево во дваесеттите години.

Исто така, без наведување на изворите, кај нас, во 1955 година, е објавен податокот⁴³ дека во Сараево и околината во 1923 година е снимен филмот КРАЛИЦАТА ТАМАРА, со оригиналниот германски наслов THAMAR, DAS KIND DER BERGE, во кој насловната улога ја толкувала ѕвездата на европскиот и американскиот филм **Лија де Пути**. Продуцент на овој филм било берлинското претпријатие „Febus-Film“, режисер бил **Роберт Динесен**, а покрај Лија де Пути играл германскиот актер **Паул Ото**. Филмот премиерно е прикажан во Берлин на 7 април 1924 година. Копија од овој филм се наоѓа во германскиот Сојузен филмски архив (Bundesarchiv-Filmarchiv). На шплицата на филмот пишува дека дека екстериерите се снимени во Босна, а првите кадри во филмот се оние кога Лија де Пути јава на бел коњ низ Башчаршија⁴⁴. Не се знае дали овој филм бил прикажан во Југославија.



Кадар од филмот
ЉУБОВ ВО САРАЕВО

Германското филмско претпријатие UFA од Берлин во 1932 година подготвувало снимање на филм со работен наслов БОСАНЦИ. Филмот требало да го режира тогаш германскиот, подоцна американски, режисер Роберт Сјодмак. Тој, со мала екипа, обиколувал и снимал терени во Босанска Краина, околу сливот на Уна и Врбас во Сава⁴⁵, но до снимање на овој филм очигледно не дошло, бидејќи подоцна никаде не се споменува во печатот, ниту пак може да се најде во, инаку многу прецизните, германски филмографии. Сепак, можно е снимениот пробен материјал да е сочуван.

Најзначајниот странски играл филм снимен на територијата на Босна и Херцеговина пред Втората светска војна секако е заедничкото германско-австриско остварување — филмот ПОБРАТИМИ (БОСАНЦИ) од 1935 година, на германски BLUTSBRUDER (BOSNIAKEN)⁴⁶, во печатот најавен како БОСАНСКА РАПСОДИЈА. Филмот речиси во целина е снимен во Сараево, Столац и Мостар во август, септември и октомври 1934 година, а само некои ентериери се доснимени во Германија. Продуценти на филмот биле „Alka-Film“ од Берлин и

„Boser-Mondial-Film“ од Виена, а сценариото (*манускриптот*) претходно го одобрила Државната филмска централа на Кралството Југославија. Сценарист бил виенскиот писател **Франц Танцлер**, а соработник на сценариото, *добриот познавач на Босна и Херцеговина*, г. **Роберт Михел** — режисер на филмовите КОПАЧИТЕ НА БОГАТСТВОТО НА БЛАГАЈА И САМОВИЛАТА ОД НЕРЕТВА од 1919 година. Домашни стручни консултанти биле **Богослав Јосип Танко** од Сисак, кој студирал филмска режија во Берлин (по Втората светска војна режирал 40 играни филмови во Бразил) и сараевскиот новинар **Јован Палавестра**⁴⁷. Во тогашниот печат е најавувано „...снимање на интересен филм од животот на Босна и Херцеговина, под наслов 'Босанци', кој ќе ги обиколи сите



**Никола
Дракулиќ**

тон-филмски платна на светот и на тој начин ќе го рекламира нашиот народ и неговите обичаи, неговите носии и неговиот карактер, неговиот темперамент и неговиот мелос, неговиот вокален фолклор...“, итн. Дејствието на филмот започнува од приказната за двајцата побратими и една убавица, првобитно замислена во босански амбиент. Иако по обиколката на теренот таа ќе биде пренесена во Херцеговина, сепак насловот БОСАНЦИ ќе биде задржан како попознат и попривлечен. Режисер на филмот бил **Јохан Александер Хиблер-Кала**, а главните улоги ги толкувале познатите актери **Бригит Хорни**, **Вили Ајхбергер** и **Атила Хербигер**. Покрај нив учествувале и локалните сили — сараевскиот аматер **Гојко Манојловиќ**, пејачите **Вејсил Хаџибе-**

говик, Лепа Јовиќ и Штефица Видошиќ, како и хорот на Српското пејачко друштво „Гусла“ од Мостар и стотина статисти облечени во живописни народни носии. Филмот занаески е добро реализиран, вложен е голем напор да се реконструира босанско-херцеговската средина во некое неодредено време, до максимум е искористен оригиналниот амбиент на Столац, столачката беговина и околината, поради што овој филм, покрај другото, денес има и значајна вредност како историски документ. Убавината на амбиентот ја дополнува и нашата, вешто искористена, народна музика или нејзината обработка. Филмската екипа престојувала во Столац цели три недели, а во печатот пишува *„...дека оваа (филмска) експедиција му донела на еден наш многу пасивен крај прилично материјално закрепнување“*. Филмот премиерно е прикажан во Берлин во почетокот на 1935 година, а нешто подоцна е прикажуван и во Југославија (Белград, Сараево, Мостар), но не предизвикал посебно внимание кај гледачите и критиката. Во секој случај, филмот ПОБРАТИМИ (БОСАНЦИ), кој е сочуван во целина, е интересен за проучување на нашето филмско минато, односно филмското минато за нас. Дали странците добро или погрешно нè виделе, дали ги привлечла егзотиката или се обиделе да проникнат во суштинската нитка на животот кај нас — одговорот ќе го даде понатамошното проучување на овој филм во контекст на историската наука. Останува фактот дека низ оваа босанско-херцеговска тема снимена во оригиналниот амбиент бевме присутни на светските филмски екрани во половината на триесеттите години на минатиот век.

Во истата 1935 година, во Требиње и околината се снимани екстериери за екранизација на Штраусовата опера БАРОНОТ ЦИГАНИН (ZIGUNERBARON) во производство на германското филмско претпријатие УФА. Интересно е тоа што овој филм е реализиран во две јазични верзии — германска и француска. Главната улога ја толкувал австрискиот театарски и филмски актер **Адолф Волбрик**, режисер на германската верзија бил Австриецот **Карл Хартл**, а на француската верзија **Мартин Кланде**. Филмот е сочуван, но досега не е утврдено кои делови се снимени кај нас.

Не е сигурен податокот што го објавила **Сида Марјановиќ** во веќе споменатиот текст, без цитирање извори, дека во Сараево во 1939 година е снимен дел од играниот филм МАГЕПСАНИОТ РУБИН или ТАИНСТВЕНИОТ РУБИН каде што Сараево го заменува Багдад. Во светските филмографии што го обработуваат периодот пред Втората светска војна (1938-1941), досега не сум сретнал ваков наслов или филм којшто по својата содржина би одговарал на овој опис.

СТРАНКИ ДОКУМЕНТАРНИ ФИЛМОВИ И ФИЛМСКИ ЖУРНАЛИ

Во периодот меѓу Првата и Втората светска војна во Кралството СХС/Југославија, крстареле голем број филмски екипи, главно од земјите со развиена кинематографија. Најчесто се снимани патописни и документарни филмови, а објективите на камерите се задржувале врз интересните градови, природните убавини, народните носии и обичаи, сакајќи, пред сè, да го снимат тоа што ќе ги интересира гледачите на нивните филмови. На територијата на Босна и Херцеговина е забележан престојот на петнаесетина такви странски екипи — *филмски експедиции*, како што биле нарекувани тогаш, кои вообичаено снимале по цела Југославија, па доаѓале и во Босна и Херцеговина. Најмногу биле снимани градовите што имале ориентален карактер: Сараево, Мостар, Јајце, потоа и природните убавини, на пример кањоните на Дрина и Неретва. Најголем дел од овие филмови е сочуван, но нам не ни се достапни бидејќи се наоѓаат по разни светски филмски архиви. За нив најмногу знаеме

од филмографските податоци и пишувањата на дневниот и периодичниот печат, а само по некој можевме и да видиме. И во овој случај задачата на Кино-теката на Босна и Херцеговина би била да се обиде да ја собере оваа скапоцена филмска граѓа.

Во 1923 година американското Национално географско друштво (National Geographic Society) го снимило среднометражниот документарен филм ЈУГОСЛАВИЈА. Веројатно станува збор за истиот филм којшто во 1924 година се прикажува под насловот УБАВИНИТЕ НА НАШАТА ЗЕМЈА и му се припишува на истиот продуцент, а како режисер се споменува Американецот од полско потекло **Стрелецки**. Тешко е да се поверува дека Националното географско друштво две години по ред испраќало сниматели да снимаат исти предели, но затоа е можно од истиот материјал да се направени две верзии на филмот. Покрај другите краишта на земјата, снимени се и Мостар, Сараево и Јајце. Бидејќи Националното географско друштво ги чува своите материјали, веројатно и овој филм постои во некој архив во Вашингтон. Американското претпријатие MGM за „Metro Goldwyn/Hearst Metrotone Journal“ во 1929 година го снимило тонскиот документарен филм САРАЕВО, исто така забележан и како СТАРО САРАЕВО. Тоа, според сè, бил првиот тонски филм снимен во Југославија, па поради тоа го предизвикал вниманието на печатот и јавноста како „...*прва југословенска снимка во тонски журнал*“. Снимена е Баш-чаршијата, продавниците и продавачите, турканицата по улиците, џамии и муезинот, кој повикува на молитва — и сето тоа се слушало! Снимени се и работничките во фабриката за килими што ткаат и ја пеат песната „Колкава е Јахорина Планина“, и тоа бил „...*нашиот прв збор на филмското платно*“ („Новости“, Загреб, 19.01.1930). И овој, веројатно, се наоѓа во архивата на Metro Goldwyn Mayer. Германското претпријатие „Lloyd Film A.G.“ околу 1930 година го снимило филмот СЛИКИ ОД БОСНА И ХЕРЦЕГОВИНА (MALERISCHE WANDERUNGEN DURCH BOSNIEN UND DIE HERZEGOVINA), а е сочуван делот што ја прикажува Херцеговина. Снимени се: Требиње, црковна слава и народни обичаи, стада овци на пасиште, богомилските споменици, Новаковата пештера кај Невесиње, истражување на река-понорница, планината Вележ, предачки, народни носии и свадбари на коњи. За претпријатието „Deutsche Kultur-Film“ од Минхен **Феликс Вилденхајн** во 1932 година снимал материјали за ТУРИСТИЧКИ ФИЛМ ЗА БОСНА, ДАЛМАЦИЈА И ЦРНА ГОРА, но нема податоци дека овој филм е завршен и прикажуван. За светските филмски журнастиории снимале веројатно домашни филмски сниматели. Така, во „British Paramount News“ од 1934 година се наоѓа и една сторија под наслов НЕСРЕКА ВО РУДНИК. Прикажани се последиците од „...*експлозија во еден рудник кај Зеница во Босна во која загинаа 140 рудари*“. На истиот настан му е посветена сторија во италијанскиот журнал **Луче (Luce) број 468**, под наслов ЕКСПЛОЗИЈА ВО ЗЕНИЦА. Во истиот журнал во август 1939 година е прикажана сторијата САРАЕВО — ВРЕМЕ ЗА МОЛИТВА. Сите овие журналски стории се сочувани. Државната филмска централа во 1936 и 1937 година му одобрила на **Валтер Хорнинг** од Дрезден да снима КАЈАКАРСКИ ФИЛМОВИ на Дрина (иако тоа не е децидно наведено). Тој користел камера со формат 16 мм, па е можно филмовите да се сочувани.

ЈУГОСЛОВЕНСКИ ДОКУМЕНТАРНИ ФИЛМОВИ И ФИЛМСКИ ЖУРНАЛИ СНИМЕНИ ВО БОСНА И ХЕРЦЕГОВИНА

Во Кралството СХС/Југославија немало таква кинематографија што би обезбедила континуирано производство на домашниот филм. Обидот со Законот за вршење промет со филмови во декември 1931 година да се создадат

поволни услови за работа на југословенските филмски производители пропаднал по една година. Во почетокот на 1933 година се повлечени оние параграфи од тој Закон со кои делумно се заштитувал домашниот филм. Така, пионерите на домашниот филм во Југославија меѓу Првата и Втората светска војна биле оставени сами на себе и на каприцот на пазарот, кој воопшто не бил заинтересиран за домашниот игран филм, додека продуцентите на документарните (*културните*, како што се нарекувале тогаш) и рекламните филмови, пред сè, зависеле од нарачателите, меѓу кои, покрај стопанските организации, понекогаш била и државата (Централното прес-биро на Владата на Кралството Југославија). Пред сè можеме да му бидеме благодарни на ентузијазмот на домашните пионери на филмот затоа што југословенското филмско производство постепено раснело и секако, пред сè, во областа на документарниот филм, оставило трага во културното минато на југословенските земји.

Во 1930 година во производство на Хрватскиот туристички клуб „Сљеме“ од Загреб, е снимен долгометражниот документарен етнолошки филм ДУРМИТОР, најдобро остварување од овој вид реализирано до Втората светска војна. Иницијатор за снимањето и водач на експедицијата бил д-р **Бранимир Гушиќ**, лекар и пасиониран планинар, а филмот го снимил и (режирал?) Австриецот **Карло Коранек**. Една третина од овој сочуван филм е снимена во

Владета Лимиќ

Босна: *Со железница низ Босна — Сараево — Баш-чаршија — Бистрик — Устипрача — Фоча — Кањоните на Дрина и Сутјеска — Бачила на Зеленгора — Волујак — Маглиќ и понатаму кон Дурмитор*. Во Белград во 1931 година е основана *задруга со ограничена гаранција* „Југословенски просветен филм“. Всушност, тоа е привилегирано претпријатие, кое со поддршка на државата од 1931 до 1941 година произвело околу 275 документарни, патописни, образовни и информативни филмови. Многу од нив, зависно од темата, делумно или во целост се снимени во Босна и Херцеговина. Ќе споменеме некои од нив. Централното прес-биро на Владата на Кралството Југославија во 1932 година го нарачало туристичкиот филм НАШАТА УБАВА ТАТКОВИНА во кој се снимени 139 разни места во тогашната држава (филмот делумно е сочуван). Во БиХ се снимени: Сараево, Мостар, Благај, Јајце, Травник, Бања Лука, Кисељак, народни носии и обичаи итн. Во истата категорија спаѓа и филмот ЈУГОСЛАВИЈА, ЗЕМЈА НА КОНТРАСТИ, кој исто така е снимен во Босна и Херцеговина. Овие филмови ги снимале сниматели на ЈПФ, **Јосип Новак**, **Миодраг-Мика Ѓорѓевиќ**, **Станислав Новорита** и други, кои своите патувања низ земјата ги користеле за ре-



ализација на пократки филмови. Така се случиле многу интересни остварувања — ВО НАШИТЕ ФАБРИКИ ЗА ЦИГАРИ снимен во 1932 година во Мостар и Херцеговина, НАШЕТО ГОРДО ШЕХЕР САРАЕВО, НИЗ БОСНА, ОД БАЊА ЛУКА ВО ЈАЈЦЕ, ОД ТРАВНИК ВО САРАЕВО, ПОЧИТЕЉ — МРТОВ ГРАД (снимени 1933-1934) итн. Поголемиот дел од овие филмови не е сочуван. Особено значаен е филмот СИМФОНИЈА НА ВОДАТА, кој го реализирал (снимил, режирал и монтирал) **Јосип Новак** во 1932 година. Во филмот се прикажани градот Јајце, водопадот и водениците на Плива, кањонот на Дрина и сплаварењето. На Ме-

ѓународниот фестивал на документарен филм во Берлин во 1932 година овој филм добил *прва награда во категоријата на поетски филмови*. Снимањата на „Југословенскиот просветен филм“ на територијата на Босна и Херцеговина можат да се следат сè до 1941 година. И други југословенски филмски продуценти реализирале поголем број документарни филмови во Босна и Херцеговина. Школата за народно здравје на Хигиенскиот завод во Загреб во 1933 година ги снимила филмовите БАЊА ЛУКА — ЈАЈЦЕ и НАШИТЕ ЛУЃЕ И КРАИШТА, кој е снимен и во Сараево. Белградското претпријатие „Артистички филм“ во 1935 го реализирало *културниот филм ДИВИТЕ ВОДИ НА ДРИНА*, а Задругата за стопански филм од Белград во 1938 година ПРВИОТ ЈУГОСЛОВЕНСКИ МОТОРЕН ВОЗ (алтернативен наслов МОТОРНИ ВЛАК), филм за изградбата и вклучувањето во сообраќај на моторниот воз, кој сообраќал на релацијата Белград-Сараево на пруга со тесен колосек. Овој филм го снимил и режирал познатиот пионер на југословенскиот филм **Октавијан Милетиќ**. За истиот продуцент, Милетиќ во 1940 година го снимил филмот ЈУГОСЛАВИЈА ВЕ ПОВИКУВА, а покрај другите атрактивни краишта на Кралството Југославија го снимил и Сараево (Баш-чаршија, Беговата џамија), Мостар и кажак-

рите на Неретва. Во текот на триесеттите години, југословенските филмски производители снимале и филмски журнари, кои излегувале нередовно и само делумно се сочувани. „Југословенскиот просветен филм“ ги снимил и ги прикажувал **Југословенски журнал**, **Филмска недела** и **Филмски магазин** во кои имало и стории снимени во Босна и Херцеговина. „Авала филм“ и „Rybak-film“ од Загреб од 1932 до 1938 година прикажале 14 броја на **Југословенскиот магазин**, во кои (веројатно) имало стории снимени и во БиХ, а загребската „Народна филмска индустрија-Јадран филм“, на пионерот на југословенскиот филм **Фрањо Ледиќ**, кон крајот на триесеттите години, го снимила филмскиот журнал **Своно**. Еден број на овој журнал од 1939 година (од 180 метри) е посветен на Бања Лука — снимени се улиците на градот, џамијата Ферхадија и други џамии, како и капење во Врбас, додека во другите броеви се наоѓаат стории за Дервента, Травник, Јајце итн.

Odpostano dne _____ TELEFON 1-25 I 17-22

„BALKAN“

ZAVOD ZA FILMSKU INDUSTRIJU

SAMOSTANSKA ULICA 3 ZAGREB MAROUSKA ULICA 10.

Br. 753 Zagreb, dne 24/IV 1933

Sastav rasporeda

za kino Apolo kino Sarajevo

Na temelju uvjeta za posredovanje (koji se nalaze na stranoj strani), šaljem Vam na Vaš račun i leri dno 24/IV sljedeći posredni raspored za vrijeme prikazivanja:

od 29/IV do 31/IV 1933

Imate 4/IV u Zagrebu stbi

Platio i tužio u Zagrebu.

Cijena rasporeda . . . K. 1500
Platio . . .
Prevelo, ispisalo za foto . . .
Cenzura i putu . . .
Porto i pohranje . . .
Posretno sveto . . . K.

Promjene pridržane. Privatni ovi ispravni, primatelj je obavezan preuzeti raspored.

Broj	Vrst	Naslov	Metaru
25	Pravni	Baghiostovna matinejska zuka	1600
521	Selo	Matinejska zuka	210

Reklamacije se uzvraćaju samo u roku od 10 dana od dana prikazivanja. Za promjene rasporeda treba se obratiti na ovu adresu. Za promjene rasporeda treba se obratiti na ovu adresu. Za promjene rasporeda treba se obratiti na ovu adresu.

Filmovi se moraju prikazivati ekspresno bez odlaganja. Filmovi se moraju prikazivati ekspresno bez odlaganja. Filmovi se moraju prikazivati ekspresno bez odlaganja.

Povraćeno dne _____

ДОМАШНИТЕ ПИОНЕРИ НА ФИЛМОТ ВО БОСНА И ХЕРЦЕГОВИНА МЕЃУ ПРВАТА И ВТОРАТА СВЕТСКА ВОЈНА

Меѓу Првата и Втората светска војна во Босна и Херцеговина дејствувал само еден филмски професионалец, пионерот на домашниот филм — тоа бил фотографот **Никола Дракулиќ**, за кој засега не знаеме многу. Занаеот го изучил во татковиот фотографски дуќан во Фоча, а подоцна (околу 1930) година) во Сараево отворил свој сопствен. Кон половината на триесеттите години купил филмска камера (според фотографијата, за тоа време, модерна камера од француско производство — „Debré“ Parvo L), и започнал да снима филмови. Неговата дејност не е доволно проучена, па за неговите документарни филмови знаеме само од разговорите што со него во 1981 година ги воделе сараевските новинари, а ги забележал и филмскиот критичар Ацо Штака⁴⁸. Поради тоа, ни датирањето на неговите документарни филмови не е прецизно, но треба да се согласиме со претпоставката дека тие се снимени меѓу 1934 и 1937 година. Најстариот документарен филм што во разговорот за својата работа го споменува Дракулиќ е САРАЕВО, но не е јасно дали станува збор само за документарни (можеби снимени аматерски) материјали или за комплетен филм. Друг познат филм на Дракулиќ, за кој тој зборувал како за *сторија*, е РУДНИКОТ ЗА ЗЛАТО ВО БАКОВИКИ; значи дека ни во овој случај не е сигурно дали се работи за комплетен документарен филм или само за журнарска сторија. Слично е и со филмот БРОДОГРАДИЛИШТЕТО ВО КОРЧУЛА. Нешто подоцна, во 1938 година (?), ја снимил и сторијата ПОГРЕБОТ НА РЕИСУЛ-УЛЕМА ВО САРАЕВО, која можеби ја продал на филмскиот журнал „Фох“. Не треба да се исклучи претпоставката дека Дракулиќ, веќе искусен фотограф, кон половината на триесеттите години се снабдил со филмска камера од 35 мм формат („Debré“ Parvo L) и почнал да снима, прво за себе, аматерски, заради стекнување искуство, а потоа и професионално, стории од Босна и Херцеговина за странски и домашни журнари. На тој начин би можеле да му се припишат и веќе споменатите журнарска стории од 1934 година НЕСРЕКАТА ВО РУДНИКОТ за „British Paramount News“, односно ЕКСПЛОЗИЈА ВО ЗЕНИЦА за италијанскиот журнал **Luce**.

Најзначајното дело на Дракулиќ е, секако, краткиот игран филм реализиран во 1937 година ЛЌБОВ ВО САРАЕВО, со алтернативни наслови ВЕТРОТ ЈА НИША РУЖАТА и ГРАД НА СЕВДАХОТ, кои претставуваат прво дело во областа на играниот филм во босанско-херцеговската кинематографија⁴⁹. Филмот е сочуван⁵⁰ и претставува значаен историски документ, а за работата на филмот пишувале и дневните весници. Филмот го снимил и го режирал Никола Дракулиќ, главната улога во филмот ја толкувал и пеел севдалинки тогаш популарниот интерпретатор на шлагери и народни песни **Едо Љубиќ**, а покрај него настапувала актерката-аматер од Сараево Маца Крлин. **Тон-снимател** бил **Сергије Тагац**, а како продуценти на филмот се споменуваат Дракулиќ и Љубиќ. Содржината на филмот е едноставна, а основна цел е од една страна да се прикажат убавините на старото Сараево, а од друга страна, да му се овозможи на Љубиќ да отпее неколку севдалинки. Приказната е следнава: *млад селанец, муслиман, го води коњот натоварен со дрва, пее „Ветрот ја ниша ружата“ и се симнува низ кривулестите улици на Вратник. Во едно маало, покрај чешмата, забележува необично убава девојка и се вљубува во неа. Откако ќе ги продаде дрвата, оди во меана на акшамлук, се опијанува и пее „Се опијанив, па што...“. Потоа во меаната ја пее и „Ој кадуно, кано мори“, девојката тоа го слуша и излегува на мушебак. Воздишки и погледи. Потоа младиот селанец повторно влегува во меаната и пие до зори. Во мугрите тргнува кон селото пеејќи „Да знае зората“ и „Од акшам до сабах“.* Филмот е од-

лично снимен во црно-бела техника, секој кадар е многу внимателно композиран, било да се работи за планински пејзаж или за улиците на старото Сараево, што го покажува големото фотографско искуство на авторот. Едноставната приказна е добро поврзана во драматуршка целина, во филмот нема дијалози, туку на неколку места се појавуваат натписи што го објаснуваат дејствието. Музиката е одлично снимена, а тонската и лабораториската обработка се направени во Загреб, на крајот од филмот се појавува амблемот на лабораторијата „Rybak“. Должината на сочуваниот филм е 342 метра и претставува компактна целина, што значи дека податокот за неговата должина од 600 метри не е точен. Според пишувањето на тогашните весници Дракулиќ кон крајот на 1937 година престојувал во Париз и наводно го продал овој филм на француското дистрибутерско претпријатие „Албатрос“. Во белградскиот дневен весник „Време“ пишува дека *продуцентите на овој филм* имаат намера во пролетта (1938) да снимаат и други филмови, но тие планови не се оствариле.

Никола Дракулиќ немал регистрирано претпријатие за производство на филмови, кое, секако, би се нашло на прецизниот список на домашните филмски производители, кој секоја година го објавувала Државната филмска централа (во „Филмскиот годишник“). Тој веројатно својата работа ја вршел преку својот фотографски дуќан (?) или ги користел услугите на некое друго регистрирано филмско претпријатие („Rybak film“, Загреб). Во 1938 година Никола Дракулиќ се вработил како снимател на „Југословенскиот просветен филм“, па може да се каже дека многу филмски материјали што се снимени за ЈПФ, и тоа не само на територијата на Босна и Херцеговина, се негово дело. Пред почетокот на Втората светска војна, Дракулиќ се оженил со една Холанѓанка, се преселил во Индонезија, а потоа (1959) во САД, каде што продолжил да се занимава со фотографија и филм. Во местото Торанс, предградие на Лос Анџелес, имал свое претпријатие „Studio D“, а во 1981 година престојувал во Југославија и Сараево, каде што снимал материјали за својот документарен филм *САРАЕВО, ОЛИМПИСКИ ГРАД ВО 1984* (не се знае дали овој филм е завршен).

За киноаматеризмот на територијата на Босна и Херцеговина пред Втората светска војна не се знае многу, иако имало луѓе што снимале со филмски камери со тесен формат. Познато е дека сликарот и публицист од Бања Лука, **Шпиро Боцариќ**, кој особено се интересирал за етнографија, снимал со својата камера во Бања Лука, Дервента, Добој, Маглај, Тешањ и на Борја Планина. Неговите филмови не се сочувани, а тој е убиен од усташите во 1941 година⁵¹.

ПЕРИОД НА ВТОРАТА СВЕТСКА ВОЈНА (1941 – 1945)

Кинематографската дејност на територијата на разделената Југославија за време на Втората светска војна досега е многу површно проучувана. Најмногу внимание му било посветувано на таканаречениот *партизански период*, односно на странските и домашните филмски снимања на активностите на Народноослободителната војска и партизанските одреди во Југославија. Тоа е разбирливо, бидејќи тука — прилично еднострано — се барани корените на современата југословенска кинематографија создадена по 1945 година. Покрај тоа се проучувани и филмски материјали снимени од непријателската страна — резултати од работата на филмските служби на германскиот, италијанскиот, унгарскиот и бугарскиот окупатор и Независната држава Хрватска. Затоа, сочувани се, пред сè, оние филмови што се користени како убедлив визуелен документ во контекст на прикажувањата на воените збиднувања во Југославија во текот на Втората светска војна, како во документарните така и во телевизиските емисии. Други видови кинематографски дејности — дис-

трибуција и прикажување на филмови — речиси и да не се обработувани. Една од причините е, веројатно, еден вид *политичка претпазливост*, за да не се открие историскиот и животен факт дека некои луѓе оделе во кината и гледале *непријателски филмови*, додека други се бореле. Единствено комплетно дело, во кое е користена научно-истражувачката методологија и детално е обработен овој период е книгата (докторската теза) на проф. д-р **Мирослав Савковиќ** — *Кинематографијата во Србија за време на Втората светска војна 1941-1945*, објавена во Белград 1994 година.

Како што веќе споменав во воведот, по априлската војна во 1941 година и поразот на Кралството Југославија, окупаторите ја поделиле Босна и Херцеговина на подрачја од интерес, северниот дел на Германија, а јужниот на Италија. За да се зајакне Независна Држава Хрватска, окупаторите се согласиле територијата на Босна и Херцеговина да влезе во состав на оваа новоосоздадена држава, па сепак, во клучните градови ги оставиле своите гарнизони. По падот на Италија во септември 1943, контролата врз целата територија на БиХ ја презеле Германците. Меѓутоа, не треба да се заборави дека на територијата на Босна и Херцеговина, во текот на целиот период од 1941 до 1945 година, борбата против окупаторот и неговите домашни соработници била најинтензивна, а особено дека слободната територија што ја контролирале партизаните, односно Народноослободителната војска на Југославија, во различни периоди, опфаќала и голем дел од Босна и Херцеговина. Кинематографските дејности на територијата на Босна и Херцеговина од 1941 до 1945 година досега не се систематски обработувани, туку податоците што се однесуваат на овој период и на *територијата* на БиХ само фрагментарно се објавувани во рамките на други филмографски и историографски текстови. Во ова поглавје, како и во филмографијата дадена на крајот, ќе се обидам да направам синтеза на сите досега познати податоци, а тоа би требало да биде почетна точка за понатамошните истражувања.

ПРИКАЖУВАЊЕ ФИЛМОВИ ВО БОСНА И ХЕРЦЕГОВИНА ОД 1941 ДО 1945

Десет дена по воспоставување на власта на усташите и основањето на Независната држава Хрватска (13.04.1941) во Загреб е формиран Оддел за филм при Државниот секретаријат за народно просветување во чија надлежност се нашла и Босна и Херцеговина. Веднаш е донесена одлука „...сите снимателски и прикажувачки претпријатија да преминат во хрватски, односно ариевски раце...“. Тоа значело дека голем број кинематографи и увозни филмски заводи чиишто сопственици биле Евреи и Срби биле одземени и дадени на располагање на новооснованото државно претпријатие „Hrvatski slikopis“. Така е одземена и сараевската „Кинема“, нејзините сали биле под контрола на усташите, а на **Методија Куиќ** му бил одземен сиот имот, бил уапсен, но успеал да спаси глава и да замине за Србија⁵². Слична била состојбата и во Бања Лука — од три кинематографи два им припаѓале на Срби, а еден на Евреин, па поради тоа им се одземени. Поединости за судбината на останатите босанско-херцеговски





Рамон Новаро

кинематографи засега не се познати, но на многуте судбината им била слична. Во поголемите градови на Босна и Херцеговина (Сараево, Бања Лука, Мостар) во текот на целиот воен период кинематографите работеле и најчесто за населението претставувале единствена можност за забава и бегство од реалноста. Во помалите градови, особено во оние што се наоѓале во зоната на воените дејства и кои повеќе пати биле освојувани од двете завојувани страни, ситуацијата била многу потешка. Некои кинематографи во текот на борбите се оштетени или уништени (Приедор, Бихаќ, Јајце), а поголемиот број работеле нередовно, во зависност од општата ситуација. Според статистичките податоци за кинематографијата во НДХ во 1943 година, во Сараево работеле 5 кинематографи, во Бања Лука 3, а во другите места најчесто по еден. Во Бања Лука на 12 јуни 1943 година свечено е отворен кинематографот „Croatia“ на претпријатието „Hrvatski slikopis“ со модерно реновирана сала од 600 места; тоа е веројатно обновениот кинематограф *Палас*, а настанот е искористен во пропагандни цели. На курсот за кинооператори одржан во Загреб во октомври 1943 година биле и кинооператорите од Бања Лука и Бугојно⁵³.

Репертоарот на кинематографите во окупираната Босна и Херцеговина не се разликувал од оној во останатите делови на НДХ, бидејќи филмовите биле увезени, обработени и дистрибуирани исклучиво преку Загреб, цензурирани и контролирани од власта. Од 120 играни филма увезени во НДХ во 1943 година, 54 биле германски, 30 италијански, 13 чешки, 10 унгарски итн. Со играните и документарните филмови обврзно се прикажувани филмски журна — германскиот *УФА неделен преглед (UFA Wochenschau)*, италијанскиот журнал *Луче (Luce)* и домашниот *Хрватска во збор и слика*, односно од 1943 *Hrvatski slikopisni tjednik*, кој прикажувал стории снимени во Босна и Херцеговина. Во летото 1944 година во Сараево и Бања Лука се одржани свечени премиери на единствениот хрватски (НДХ) игран филм ЛИСИНСКИ.

За филмските проекции на слободната територија што ја контролирале единиците на НОВ и ПОЈ се знае малку. Според сè, дури во 1944 година повремено се прикажувани филмови добиени покрај другата помош од сојузниците, се разбира ако во некои од местата имало сала и проектор. Се прикажувале британски и американски филмски журна (британскиот *Слободен свет / Free World News*), советски документарни и играни филмови, а во Дрвар, на отворено, вечерта спроти десантот (24 мај 1944) е прикажан еден советски филм, наводно ЗОЈА КОСМОДЕМЈАНСКА (што се однесува до насловот на филмот, тој не е точен, бидејќи филмот е завршен и почнал да се дистрибуира дури во октомври 1944 година, но филмска проекција веројатно е одржана, бидејќи советската мисија при Врховниот штаб добивала филмови). И — секако — по конечното ослободување на некои градови, во текот на првата половина на

1945 година, кинематографите се поправани, а филмовите се добивани од Државното филмско претпријатие од Белград.

ФИЛМСКИ СНИМАЊА ВО БОСНА И ХЕРЦЕГОВИНА ВО ТЕКОТ НА ВТОРАТА СВЕТСКА ВОЈНА (1941-1945)

Во периодот меѓу Првата и Втората светска војна, домашни и странски филмски сниматели и други автори, на територијата на Босна и Херцеговина, барале природни убавини, интересни обичаи и луѓе, како и посебен и единствен шарм на Ориентот со кој е проткаен овој дел од Европа. Потоа, за време на воените настани (како и во другите делови на светот), филмските камери се вклучувани за во сега зафатената со војна Босна и Херцеговина да се снимаат воени дејства на завојуваните страни, последици од борбите и други настани што можеле да се користат во воено-пропагандни цели. Некои од овие филмски материјали исчезнале во виорот на војната, но многу од нив се сочувани и претставуваат скапоцен историски документ, особено впечатлив поради силата на подвижните слики. Тие филмски кадри, снимени за време на Втората светска војна на територијата на Босна и Херцеговина, со децении се користени како граѓа за документарни филмови и телевизиски емисии. Досегашното користење на филмската граѓа од времето на Втората светска војна, а тоа не се однесува само на Босна и Херцеговина, туку и на сите југословенски простори, најчесто било *парцијално и прагматично*. Парцијално — бидејќи е користен само еден дел од материјалот, најчесто најефектните кадри. Прагматично — бидејќи секогаш се бирани секвенци и кадри коишто со својата содржина ја поддржуваат основната идеолошка или политичка теза на авторот на новото дело. Во првиот период на користење, сè до распаѓањето на СФР Југославија, идејната порака на новите филмски и телевизиски остварувања обично беше — **никогаш повеќе** (што, за жал, не допре до оние за кои беше наменето). Во вториот период, од крајот на осумдесеттите години, односно по распадот на СФРЈ, архивските филмски материјали најчесто се користеа за да се покаже дека **оние другите секогаш беа лоши** (а често се веруваше и сè уште се верува во такви подвижни слики извлечени од контекстот на целината). Ова, меѓутоа, не значи дека сочуваната филмска граѓа, снимена на нашите простори во текот на Втората светска војна, е систематски и научно обработена, ниту дека спрема неа како целина е воспоставен однос како спрема историски извор. Напротив, таа и понатаму се користи само парцијално и во прагматични цели.

Работата на филмските сниматели на територијата на Босна и Херцеговина за време на Втората светска војна може да се подели во четири групи:

- а) *Филмски снимања на Независна Држава Хрватска*
- б) *Филмски снимања на германски и италијански окупатори*
- в) *Работата на сојузничките филмски сниматели*
- г) *Филмски снимања на партизанските сниматели.*



Лиа де Пути

А) ФИЛМСКИ СНИМАЊА ВО НЕЗАВИСНА ДРЖАВА ХРВАТСКА

Како што беше кажано, во Загреб, само десет дена по воспоставувањето на усташката власт и основањето на Независна Држава Хрватска е основано Равнатељство за филм (23.04.1941), кое веќе кон крајот на мај го организирано снимањето на првиот НДХ филм ГОВОРОТ НА ПОГЛАВНИКОТ НА МАРКОВИОТ ПЛОШТАД. Кон крајот на август 1941 година, почнало редовното производство на филмскиот журнал *Хрватска во збор и слика*, подоцна, од стотиот број, преименуван во *Hrvatski slikopisni tjednik*. Во јануари 1942 година е основан Državni slikopisni zavod „Hrvatski slikopis“, кој ги презел сите работи поврзани со производството и дистрибуцијата на филмови во Независна Држава Хрватска во која била вклучена и Босна и Херцеговина⁵⁴.

Филмскиот журнал *Хрватска во збор и слика*, односно *Хрватскиот филмски неделник* претставувал многу важно пропагандно средство на усташката држава на Павелиќ и е прикажуван, со германските и италијанските филмски журнари, во сите кинематографи на НДХ, па така секако и во Босна и Херцеговина. Снимани се само домашни вести — државни активности на поглавникот Павелиќ и на другите усташки раководители, борби против партизаните, хрватски војници на Источниот фронт, стопански успеси на новата власт и слично, а обично покрај воените и политичките стории е прикажувана и по некоја за верски, културни или спортски настани. Снимано е и на територијата на Босна и Херцеговина, и во речиси 200 броја на овој журнал, колку што се направени до мај 1945 година, се наоѓаат околу шеесет стории снимени претежно во Босна и по некоја во Херцеговина (точниот број не можев да го откријам). Престојот на Анте Павелиќ во Босна редовно го следеле филмски сниматели, тие стории секогаш биле реализирани според журналските стандарди, кои го прикажувале *срдечниот пречек* и ја докажувале *големата омиленост на поглавникот во Босна*. Во 1942 година е произведен и посебен број на овој журнал (33/1942) под наслов *Посета на поглавникот Анте Павелиќ на Босна*. И многу други стории имале за задача да ја потврдат пропагандната теза за „хрватска Босна“ и народното одушевување за усташката власт. Сепак, најголем број од овие „босанско-херцеговски“ стории е посветен на борбата против партизаните и успесите на усташко-домобранската војска, како на пример: „ЦРНАТА ЛЕГИЈА“ ВО БОРБА СО ПАРТИЗАНИТЕ (28/1942), БОСНА — „ГАВОЛСКАТА ДИВИЗИЈА“ НАПРЕДУВА И ПО НАЈЛОШИ ДРУМОВИ (62/1943), БОМБАРДИРАЊЕ НА ПАРТИЗАНСКИТЕ ПОЗИЦИИ ВО БОСНА (93/1943) и слично. Во повеќе наврати се прикажувани последици од сојузничкото (англо-американско) бомбардирање на Сараево, на села и градови разурнати во борба со партизаните, заробени партизани и други воени глетки. Сториите за верските свечености и другите секојдневни настани требало, од друга страна, да создадат привиден нормален живот — на пример: САРАЕВО — ПРОСЛАВАТА НА СВ. АНТУН (27/1942), САРАЕВО — РАМАЗАН (91/1943), САРАЕВО, КУРБАН БАЈРАМ (153/1944), САРАЕВО — КУЛУЏИНСКОТО УЧИЛИШТЕ (54/1943), САРАЕВО — СРЕДУВАЊЕ НА БРЕГОТ НА МИЉАЦКА (75/1943), МОСТАР, РУДНИК ЗА БОКСИТ (81/1943), ВО РАБОТЕН ДЕН ВО ЧАРШИЈАТА ВО БИХАК (118/1944) итн. И покрај првобитната намена и ситуацијата во која се снимени, овие стории на журналот на *Хрватска во збор и слика*, односно на *Хрватскиот филмски неделник* денес претставуваат драгоцен историски документи за еден тежок период од минатото на Босна и Херцеговина.

Среднометражниот документарен филм СТРАЖА НА ДРИНА реализиран во почетокот на 1942 година од страна на претпријатието „Hrvatski slikopis“ зазема посебно место како „...документарен филм за борбата на хрватскиот народ во југоисточните краишта“. Големата снимателска екипа, која ја сочи-

нувале **Иван Иваниќ, Стјепан Барберик, Јосип Акчиќ, Игњат Хабер-милер и Бранко Блажина, ја предводел режисерот Бранко Марјановиќ.** Овој филм е сниман на терените на источна и централна Босна со помош на усташката „Црна легија“, многу воени сцени се реконструирани, но и покрај тоа филмот има вредност на историски документ. Филмот ја претставувал Хрватска на Филмското биенале во Венеција 1942 година, каде што добил бронзен медал во категоријата на документарен филм. Според податоците, ова е единствениот НДХ документарен филм снимен за време на Втората светска војна на територијата на Босна и Херцеговина.

Б) ФИЛМСКИ СНИМАЊА НА ГЕРМАНСКИТЕ И ИТАЛИЈАНСКИТЕ ОКУПАТОРИ

Филмските снимања на германските и италијанските окупатори во Босна и Херцеговина во текот на Втората светска војна воопшто не се проучени. Во светските архиви — германски, италијански, американски и руски — веројатно се наоѓаат илјадници метри филмска лента снимана кај нас (не само во БиХ) што треба да се пронајде, идентификува и проучи.

Германската војска многу систематично ги снимала своите операции. Секоја дивизија имала пропагандна чета (РК – Propaganda Komado) во која покрај новинари, сликари (цртачи) и фотографии, имало и филмски сниматели, кои со камерите од 35 мм и 16 мм снимале материјали за јавно прикажување и за воена документација. Тој материјал потоа е испраќан во Германија на обработка, помал дел е користен за изработка на воени журнари и специјални документарни филмови наменети за војската, а поголем дел е архивиран. По поразот на Хитлерова Германија, во мај 1945, германските воени архиви биле заплени од сојузниците, и тоа помал дел од страна на Американците, додека — поголемиот дел од архивите бил заплени од СССР. Најголем дел од овие филмови до денес не е достапен за јавноста, особено оној што го запленил СССР. Ниту германските архиви, кои, исто така, поседуваат филмска граѓа снимена за време на Втората светска војна, сè уште не ги отвориле во целост своите фондови. Затоа претпоставувам дека дури во иднина ќе бидат откриени и многу филмови што се однесуваат на југословенските земји во овој период.

Југословенската кинотека во Белград поседува одредена, не толку голема германска филмска граѓа од Втората светска војна, која во текот на неколку децении ја откупила, или ја добила по пат на размена. Меѓутоа, само на неколку места се појавуваат филмски материјали снимени во Босна. Во **Германскиот филмски преглед (*Die Deutsche Wochenschau*)** бр. 697 од 1944 година се наоѓа кратка секвенца **Германски коњички одред во Босна.** Во филмот НИЗ ХРВАТСКА ВО ВОЈНА (FAHRT DURCH KROATIEN) исто така од 1944 година, постојат секвенци **Со Павлиќ во партизанските области на Босна и Сараево — Баш-чаршија за време на воздушна тревога.** Подоцна, во јануари 1945 година е снимена журналска секвенца **Балкан: повлекување на Германците од Југославија.** Прикажана е изградба на мост преку некоја непозната река, веројатно во Босна, потоа планини под снег и една единица алпски ловци што се качува нагоре по снегот. Во нецелосно идентификуваниот филм ХРВАТСКА ВО ВОЈНА (KROATIEN IM KRIEG) од 1944 (?) се наоѓа и една секвенца снимена во Сараево, која прикажува германски војници и Бошњаци (муслимани) како седат на Баш-чаршија. За германскиот филм од 1943 година, БОРБА ПРОТИВ БАНДИТЕ (BANDENBEKAMPFUNG) за V офанзива против Народноослободителната војска на Југославија и борбите на Сутјеска, понекогаш во литературата се споменува дека е снимен во Босна⁵⁵, што, по сè

судејќи, не е точно. Според сочуваниот дел од филмот, може да се заклучи дека е снимен на црногорската страна на боиштето.

Италијанските окупатори исто така снимиле, во периодот од април 1941 до септември 1943 година, извесен број филмови на територијата на Босна и Херцеговина, но таа граѓа сè уште не е целосно обработена и достапна за истражувачите и за јавноста. Под наслов БУРА НА БАЛКАНОТ (TEMPESTA SUI BALCANI) во мај 1941 година е прикажан документарен филм за воздушните борби (и победи) на италијанското воено воздухопловство во Грција и Југославија. Покрај другото е снимен и аеродромот во Мостар. Во италијанскиот официјален филмски журнал *Луче (Giornale Luce)*, кој е прикажан во мај 1941 година под наслов *Југословенскиот пораз (Crollo jugoslavo)*, прикажан е Мостар по влегувањето на италијанските трупи — панорама на градот, Стариот мост, италијански единици влегуваат и минуваат низ градот, разрушени хангари и уништени југословенски авиони на мостарскиот аеродром и италијански војници на стража. Овие два филма се наоѓаат во архивата на *Институтот Луче* во Рим. Во документарниот филм за новата држава на Павелиќ ХРВАТСКА — ЕДЕН НАРОД ВО ДВИЖЕЊЕ (CROAZIA – UN POPOLO IN MARCIA), кој во 1941 година го реализирал италијанскиот документарист **Доменико Паолела**, една секвенца е посветена на Сараево. Прикажани се цркви и џамии со коментар дека Сараево е раскрсница на култури и религии. Веројатно, покрај овој материјал, италијанските сниматели снимиле уште некои документарни филмови и журналски секвенци на територијата на Босна, а посебно Херцеговина, но нам тие податоци засега не ни се познати.

В) РАБОТАТА НА СОЈУЗНИЧКИТЕ ФИЛМСКИ СНИМАТЕЛИ

Првиот сојузнички филмски снимател, кој е префрлен на слободна територија контролирана од Народноослободителната војска на Југославија, бил Британецот **Макс Слејд**. Во месец мај 1944 година тој се приклучил на Британската воена мисија при Врховниот штаб на НОВ и ПОЈ што тогаш се наоѓала во Дрвар. Најпознатото остварување на Слејд е МАРШАЛ ТИТО ВО СВОЈОТ ШТАБ (FIRST MOVIES OF GEN. TITO). Филмот во половината на 1944 година е прикажуван во речиси сите сојузнички земји како посебна секвенца од филмскиот журнал „Fox“. Овој филм, или неговиот најпознат дел, кај нас често се нарекува и како ТИТО ПРЕД ПЕШТЕРАТА ВО ДРВАР. Тоа се оние познати снимки на Маршалот **Тито**, неговите соработници и членовите на Британската воена мисија пред пештерата во Дрвар каде што бил сместен Врховниот штаб на НОВ и ПОЈ. Покрај тоа, во овој филм се вклучени и снимки на делегацијата на младината на Црна Гора, предводена од **Стана Томашевиќ**, која дошла на II Конгрес на УСАОЈ, како и некои кадри од Дрвар. Слејд снимил и други настани, а дел од овие материјали се наоѓаат во Империјалниот воен музеј (Imperial War Museum) во Лондон. Можеби во некој филмски архив (на Fox?) има уште негови материјали, но засега тие не ни се познати. Нему може да му се припише и британскиот краток документарен филм ПАРТИЗАНСКА СТРАЖА ВО БОСНА (PARTISAN OUTPOST) прикажан во Белград во март 1945 година, а е добиен од Британското министерство за информации кон крајот на 1944 година, што значи дека тогаш е снимен. Временски, филмот се совпаѓа со престојот на Слејд во Дрвар. Копијата од овој филм веројатно е сочувана. Многу значаен е и документарниот филм ТИЕ 900 (THE NINE HUNDRED) реализиран во 1944 година од страна на Филмската служба на Британското кралско воздухопловство и Британската војска (R.A.F. and Army Film Units). Снимале неименувани сниматели на таа служба (секако повеќемина), а режисер бил **Франсис Бургес**. Тоа е документарна драма, реализирана со сигурна режисерска рака, која произлегува од традицијата на *британската школа на доку-*

ментарниот филм од триесеттите години. Филмот прикажува евакуација на 900 ранети и болни партизани и бегалци, кои со британски авиони од еден импровизиран аеродром на ослободената територија во Гламочко Поле заминуваат за Бари, јужна Италија. Британскиот воен снимател, веројатно припадник на Филмската служба на Британското кралско воздухопловство и Британската војска, **Вилсон**, за кој нема поодредени податоци, снимал кон крајот на 1944 година во Црна Гора. Тогаш во Требиње, на 2 декември 1944 го снимил филмот (или журналска сторија) **ПАРТИЗАНИ ВРШАТ ПОДГОТОВКИ И ПОПРАВКА НА ОКЛОПНИ КОЛИ И ТЕНКОВИ**, кој се чува во Империјалниот воен музеј (Imperial War Museum) во Лондон.

Во истиот музеј се наоѓаат и неколку филмови, односно журналски стории снимени во Босна за време на ослободувањето на Сараево во април 1945 година: **ЗГРИЖУВАЊЕ РАНЕТИ ПАРТИЗАНИ ВО ВЛАСЕНИЦА, БОСАНСКИ СЕЛАНИ НОСАТ ХРАНА ВО САРАЕВО, ЕКСХУМАЦИЈА НА ЖРТВИ НА ФАШИСТИЧКИОТ ТЕРОР, ЕДИНИЦИ НА ЈНА ТРГНУВААТ НА ФРОНТ** и уште некои. Но, недостасуваат точни филмографски податоци кој ги снимил овие материјали, до денес тоа не е детално проучено, иако до податоци може да се дојде. Најверојатно овие материјали ги снимале советски филмски сниматели, иако до нас, во Музејот на историјата на Југославија во Белград (некогашниот **Музеј „25 Мај“**), дојдоа од Лондон. Советскиот воен репортер **Соломон Коган**, кој престојувал во Југославија во 1944 и 1945 година, му раскажал на шефот на Филмскиот архив на Југословенската кинотека **Стефан Јовичиќ** дека во Сараево снимал, покрај другото, и ексхумација на жртви на фашистичкиот терор⁵⁶. Но, не треба да се исклучи ни можноста тоа да го снимил британскиот воен снимател **Кенет Родвел**, кој престојувал во Белград од половината на февруари до половината на април 1945 година. За време на престојот, **Родвел** во Белград и Србија снимил 19 филма и журналски стории, за кои имаме податоци. Бидејќи неговиот престој се совпаѓа со ослободувањето на Сараево (06.04.1945) можеби кратко време престојувал во Босна и ги снимил споменатите филмови, односно журналски стории. Како и да е, понатамошните истражувања ќе ја решат оваа дилема. Во британскиот документарен филм **МОСТ (THE BRIDGE)**, со алтернативен наслов **МОСТОТ НА ДРИНА** на режисерот **Џек Чембер** произведен, односно ставен на програма во 1946 година, е прикажана источна Босна снимена кон крајот и непосредно по завршувањето на Втората светска војна во 1945 година. Во филмот, исто така, има и неколку кадри од Рогатица, снимени пред 1941 година.

Во Југословенската кинотека во Белград се чуваат немонтирани материјали под наслов **ОСЛОБОДУВАЊЕ НА БИХАК**, веројатно снимени од советски воени сниматели за време на борбите и за време на влегувањето на единиците на Југословенската армија во Бихаќ, кон крајот на март 1945 година (можеби Соломон Коган). Прикажани се приодите на градот, единици во напад, разурнати згради, единици и борци на ЈА на улиците на градот, минување преку мостот на Уна, загинали германски војници, колони заробени германски војници и домобрани, уништена германска техника итн. Засега не се знае за други филмски материјали на советските сниматели снимени на територијата на Босна и Херцеговина, освен претходно споменатите, за кои не се знае со сигурност дека тие ги снимиле, но не треба да се исклучи можноста дека постојат и други и дека ќе бидат пронајдени.

Г) ФИЛМСКИ СНИМАЊА НА ПАРТИЗАНСКИТЕ СНИМАТЕЛИ

Во историографијата на југословенскиот филм, тука пред сè мислам на делата објавувани пред распаѓањето на СФР Југославија (1991 година) — дос-

та е пишувано за „партизанската кинематографија“. Меѓутоа, тоа најчесто се публицистички или мемоарски текстови на кои им недостасуваат научна критичност и историска објективност. На тоа се надоврзува и политички мотивираната желба многу непроверени приказни и магловити сеќавања да се претворат во сигурни историски податоци. Ова се однесува на севкупната југословенска кинематографија, но посебно на Босна и Херцеговина, на чија територија од 1941 до 1945 година најинтензивно се водеше партизанската војна. Поради тоа, на многу податоци за „партизанската кинематографија“ во досега објавената филмска литература треба да се гледа со голема резерва и повторно да се проверат, а тоа ќе биде направено во овој текст.

Исто така, крајно несигурен, а веројатно и сосем неточен е податокот за „...краишките младинци, кои се стрелани затоа што со своите (аматерски) камери се обиделе да ги забележат сверствата над недовлните луѓе...“ во почетокот на војната⁵⁷, кој го објавил д-р **Петар Волк** „...според усни податоци што ги добил...“. Слично потекло има и податокот дека „...првата камера е одземена од рацете на непријателот за време на борбите за Мркоњиќ Град, во почетокот на 1943 година... Нејзиниот пат водел низ разни партизански единици, сè до Дрвар, каде што е уништена за време на десантот...“⁵⁸. Освен усно кажаниот воопштен податок (чиј точен извор не се знае), нема никакви други докази за *едногодишното користење* на оваа камера — кој снимал, каде, кога, кој го видел снимателот дека снима, каде е тој материјал итн. Врховниот штаб на НОВ и ПОЈ, во октомври 1943 година, донел наредба за чување на документите и *фотографско снимање* на активностите на фронтите и заднината. Многу подоцна — повторно не е можно да се утврди првобитниот извор на податокот — се раѓа *неточна легенда* дека тогаш е формирана *првата партизанска филмска екипа*, но никаде не се споменува кој бил во нејзиниот состав, каде и кога снимала, иако подоцна е објавувано дека „...нејзините членови за кратко време успеале да снимат 500 метри филмска лента за подготовките за Второто заседание на АВНОЈ...“. Овие неразвиени материјали, според кажувањата, изгореле во авионот што е погоден при полетувањето, а во кој загинал и **Иво Лола Рибар**. Меѓутоа, д-р **Владимир Велебит**, кој го организирал ова патување и сместувањето на багажот во авионот, со сигурност ми потврди дека никаков филмски материјал не постоел. Исто така, не е документиран ни податокот дека „...западните сојузници во летото 1944 година испратиле две камери и неколку стотини метри филмска лента за пропагандната секција при Врховниот штаб...“, но дека снимениот филмски материјал Германците го заплениле за време на десантот на Дрвар (пролетта 1944 година), а дека камерите се уништени. Постојат уште неколку слични легенди за „партизанската кинематографија“ во Босна. Најпознатиот партизански фотограф **Георгие-Жорж Скригин**, кој како член на Театарот на народното ослободување од 1942 година непрекинато бил со Врховниот штаб на НОВ и ПОЈ и фотографирал, никогаш не слушнал за некој партизански снимател или филмска екипа што работеле на ослободената територија⁵⁹.

Првиот поверодостоен, иако нецелосно документиран податок за користењето на филмската камера во редовите на партизаните на територијата на Босна и Херцеговина е забележан кон крајот на 1942 година. Театарскиот и филмски актер и режисер **Никола Поповиќ**, кој првите контакти со филмот ги имал за време на студирањето во Германија во 1928 година, а за време на Народноослободителната борба бил член на Театарот на народното ослободување, во ноември 1942 година во Бихаќ, кај еден фотограф нашол аматерска кинокамера (формат 9,5 мм?). Според неговото подоцнежнo кажување, тој со таа камера го снимил Бихаќ за време на Првото заседание на АВНОЈ, а неразвиениот материјал и камерата при повлекувањето ги оставил кај фотографот. Овој, пак, плашејќи се од последиците, материјалот, како што рекол, го униш-

тил, па така нема изворни податоци што е снимено. Никола Поповиќ во 1943 година предложил да се формира Филмска секција при Агитпропот на Врховниот штаб на НОВ и ПОЈ (што тогаш се наоѓал во Босна), но тоа е направено дури по ослободувањето на Белград. Исто така би можел да се земе за точен податокот на Михајло Швабиќ, кој тврди дека во пролетта 1944 година во Дрвар стигнал „...од Италија со некоја прекуокеанска (прекуморска?) бригада и еден снимател со филмска камера и четири ролни филм...“, кој според неговиот синопсис го снимил ДРВАР СПРОТИ КОНГРЕСОТ НА МЛАДИНАТА. Овој материјал, наводно, е закопан со архивата на ЦК на СКОЈ. Подоцна е откопан и во почетокот на 1945 година е предаден на „Филмските новости“, а потоа му се губи секакава трага⁶⁰. Швабиќ не кажува со каква камера е снимен овој материјал (35 мм или 16 мм) ниту, пак, се секава на името на снимателот.

Во месец октомври 1944 година во Белград започнала да работи Филмската секција на Агитпропот при Врховниот штаб на Народноослободителната војска и Партизанските одреди на Југославија, иако официјалната *Наредба*



Тито во Дрвар
(кадар од
филм)

за нејзино организирање е донесена дури на 13 декември 1944 година, што често предизвикувало забуна во историографијата на југословенскиот филм. Поради недостаток на филмска техника, лента и стручни лица, дејноста на Филмската секција била прилично ограничена. Сепак, веќе кон крајот на јануари 1945 година, се појавил првиот филм (филмски журнал) на повоената југословенска кинематографија **Кинохроника бр.1**, а потоа, до крајот на војната, уште неколку броеви на **Кинохроника**, односно на **Филмски новости**, што веќе од третиот број е вообичаен наслов на овој домашен филмски журнал. Во **Филмските новости број 6**, кои се завршени во летото 1945 година, се наоѓаат и две стории што ги снимил (во текот на месец мај?) пионерот-ветеран на југословенскиот филм **Антон-Хари Смех**. Тоа се: ДОЧЕК НА VI ДИВИЗИЈА ВО САРАЕВО и АФЖ ВО САРАЕВО. Подоцна, во јули 1945 година, во **Филмските новости број 8** е вклучена и сторијата ЗБОР НА РОМАНИЈА, која исто така ја снимил Смех, веројатно претходно, за време на престојот во Сараево. Други стории снимени на територијата на Босна и Херцегови-

на во овие најстари југословенски журнаи нема. Сепак, постојат недоволно документиран податоци дека уште еден снимател на Филмската секција, пионерот на домашниот филм **Стеван Мишковиќ**, во пролетта 1945 година (март-април) бил испратен со камера и 240 метри филмска лента во Босна, за да ги сними последните борби за ослободување на земјата. Мишковиќ со филмската камера, наводно, бил заробен од четниците, па откако го ослободиле, по неколку дена се вратил во Белград само со шеесетина метри снимен материјал. Остатокот, според усно пренесените податоци, пропаднал поради неисправниот негатив. Меѓутоа, и на овој материјал на Мишковиќ му се губи трагата, така што не се знае што снимил (ако воопшто снимал).

Други податоци за работата на Филмската секција при Врховниот штаб на НОВ и ПОЈ, односно на **Филмските новости** на територијата на Босна и Херцеговина до крајот на летото 1945 година засега нема.

* * *

ЗАВРШЕН ЗБОР – ЗАКЛУЧОК ИЛИ ПАТОКАЗ ЗА ПОНАТАМОШНИ ИСТРАЖУВАЊА

Што да се напише на крајот од еден не толку голем текст, како да се заврши **краткиот преглед** на развитокот на кинематографските дејности во Босна и Херцеговина од 1897 до 1945 година?

Пред сè, очигледно е дека раното филмско минато на Босна и Херцеговина е огромна и неистражена област, која во себе крие многу досега непознати податоци битни за проучувањето на културната, општествената и политичката историја. Многу од филмовите спомнати само преку секундарни извори засекогаш исчезнале и нема никогаш да ги видиме. Но, од друга страна, за среќа, голем број филмови снимени на територијата на Босна и Херцеговина се сочувани, особено оние реализирани во периодот по 1919 година. Меѓутоа, и овој сочуван материјал во најголем број се наоѓа надвор од Босна и Херцеговина и за него се знае од секундарни извори (весници, каталози, документи). Помал дел од овој материјал е достапен и само понекогаш прикажуван во најтесен круг на филмски авторитети. Значи, оваа значајна историска граѓа треба да се собере, систематизира, проучи и обработи за да стане достапна на сите оние што ќе ја користат — историчари, социолози, културни работници, филмски уметници, како и на сите љубители на историјата на филмот и историјата на Босна и Херцеговина. Многу сложена и тешка е задачата за која е потребна соодветна организација (Кинотеката на Босна и Херцеговина), насочени и школувани стручни лица, филмозии и историчари (Академија за сценски уметности, Филозофски факултет) и големи средства (државата). И, секако, време — бидејќи за реализирање на вака обемен проект се потребни децении, а не години.

Овој текст не е историска студија во вистинската смисла на овој поим, туку само збир на она што досега се знае за минатото на кинематографијата во Босна и Херцеговина до 1945 година. Пишувајќи за почетоците на филмската дејност во Босна и Херцеговина како и во другите југословенски земји (Србија, Хрватска, Словенија, Македонија, Црна Гора) — овде мислам на сите текстови што сум ги објавил во текот на изминатите три децении — секогаш имав две желби. Од една страна, да ја извлечам од темнината на минатото и да укажам на важноста на домашните и странските пионери на филмот, кои снимале на нашата територија и кои паднале во заборав. Од друга страна, сакав за оваа област, за **археологијата на филмот** во југословенските земји, да заинтересирам и некои нови, помлади истражувачи (во што донекаде и успеав). Размислувајќи за намената на овој текст, можеби за некој друг наслов

или поднаслов, најчесто ми се наметнуваше зборот **патоказ** — зошто? Мислам дека овој текст е само почетна точка за понатамошните истражувања за почетоците на кинематографските дејности во Босна и Херцеговина. Се надевам дека тоа што го собрав, што се обидов да го систематизирам и објавам во збиена форма, ќе ги заинтересира и упати некои млади босанско-херцеговски истражувачи, филмолози или историчари, да ги продолжат и продлабочат истражувањата и на тој начин да ги збогатат нашите сознанија за филмското и културното минато на Босна и Херцеговина. А кога тоа ќе се случи, ќе знам дека мојот труд не бил залуден. □

Превод од српски: П. Пановска

Белешки:

35. *Југословенска пошта*, Сараево, 11.08.1930
36. Мостар е единствениот босанско-херцеговски град за чие филмско минато е објавена монографија — Драго и Карло Милетиќ, и Неделко Кубела: **Филм у Мостару 1900-1980**, Мостар, 1980. Податоците во оваа значајна книга, главно базирана врз сеќавања и пишувања во печатот, понекогаш не се совпаѓаат со податоците од другите извори.
37. Според документите од архивот на Босанска Краина, податоците ги дал Марко Савиновиќ, поранешен управник на овој архив.
38. *Врбаске новине*, Бања Лука, 17.11.1933
39. *Југословенска пошта*, Сараево, 03.03.1934.
40. *Југословенска пошта*, Сараево, 25-29.09.1934.
41. *Филмска ревија*, чиј издавач е претпријатието „Кинема д.д.“. Не е познато колку вкупно броеви се излезе-ни, последниот што му е познат на авторот на овој текст е под бр.12 од 03.04.1926 (година II).
42. Види: Кандиќ, д-р Борис — *Марксистичкото прашање на филмската култура на Сафет Крупиќ*, *Филмска култура* бр.100, Загреб, 1975.
43. *7 дана*, Сараево, 28.07.1955.
44. Филмот во февруари 2002, во Bundesarchiv-Filmarchiv го гледал м-р Раденко Ранковиќ, професор на ФДУ во Белград.
45. *Jugoslovenski film-kurir*, Загреб, бр.29, 30 и 31, 1932
46. Види: Косановиќ, Дејан: **Немачки филм „Побратими“ („Босанци“) или како су странци замишљали и креирали нашу прошлост**, *Синеаст* бр.111-112, Сараево, 1999.
47. Види: Палавестра, Јован (текст во четири продолженија): *Како је снимљен тон-филм „Босанци“*, *Југословенска пошта*, Сараево, 25-29.09.1934.
48. Види: Штака, Ацо: **Вјетар ружу пољуљкује**, *Свијет*, Сарајево, 27.12.1982.
49. Види: Косановиќ, Дејан: **Љубав у Сарајеву**, *Синеаст* бр.107, Сараево, септември 1998.
50. Една копија од филмот Југословенската кинотека од Белград своевремено ја откупила од Едо Љубиќ.
51. Види: Штака, Ацо **Хроника филмског живота у Босни и Херцеговини (1945-1980)**, *Ослобођење*, Сараево, 09.07.1982 и понатаму (фељтон во продолженија, првото продолжение — *Путујуће атракције*, ги третира филмските дејности до 1941, а второто — *Партизанске камере* периодот 1941-1945).
52. Од разговорот на авторот со писателката Гордана Куиќ, ќерка на Методија Куиќ.
53. Податоци од текстови објавувани во загребскиот месечник *Хрватски сликопис*.
54. Податоците се преземени од книгата **101 година филма у Хрватској 1896-1997** на Иво Шкрабало, Загреб, 1998.
55. Види: Волк, Петар: **Историја југословенског филма**, Белград, 1986.
56. Од разговорот на авторот со г-н Јовичиќ.
57. Види: Волк, Петар: **Историја југословенског филма**, Белград, 1986, стр.122.
58. Види: Волк, Петар: **Историја југословенског филма**, Белград, 1986, стр.123.
59. Авторот за ова, во повеќе наврати, разговараше со Скригин.
60. Швабиќ, Михаило: **Да ли је изгубљен први наш ратни филм?**, *Политика*, Белград, 02.12.1981.

ПЕТАР ВОЛНАРОВСКИ

ТРИЛОГИЈА – КОМПЛЕКС – ЦЕЛОСТ

ЗА ТРИЛОГИЈАТА „ЦРНА НО ПРЕКРАСНА“
(АЛШАР, *NIGRA SET FORMOSA*, ГОРНА ЗЕМЈА)

АВТОР: БЛАГОЈА РИСТЕСКИ – ПЛАТНАР;

ПРОДУКЦИЈА: ПЕГАЗ ФИЛМ, 2001

Р

етко кога, човек има можност да види нешто навистина специфично во областа на филмската уметност, особено во ова време во кое живееме... Најчесто она што го гледаме се или конфекциски (помалку или повеќе атрактивни) филмови или, пак, стандардно изработени (помалку или повеќе авторски вообличени) класични естетски форми. Се разбира, постојат



и оние филмови што се чист (помалку или повеќе издржан) експеримент. Но, за наша среќа, одвреме-навреме, во секоја од овие групи што ги наброив, се појавува по некое остварување што ни доаѓа како извесно освежување, или пак, што е уште поретко, се појавува по некое дело, кое „здро“ ги руши конвенциите на конкретната естетска и родово-видова форма и носи нешто суштински поинакво. Тоа е позитивно само во случаите кога тоа „рушење“ на формите е конструктивно, и кога пробивот на веќе воспоставените норми е направен преку естетско и суштинско надминување на тие норми, а тоа, пред сè, подразбира нивно претходно добро познавање, како и познавање на сите ограничувања што тие ги носат со своето утврдување и „затврднување“ со текот на времето. Само тогаш се случува *деконструкција* што значи нова креација и целисходност во својата суштина, а не *деструкција* што значи само негација и ништење без цел. Или, поконкретно кажано:



Платнарот

Деконструкцијата ги крши затврднатите норми донесувајќи на нивно место нови, пошироки граници на свеста за едно уметничко изразување, додека *деструкцијата* ги разбива нормите не ставајќи ништо на нивно место, оставајќи празнина без свест за што било, освен за немоќта на уметничкиот израз.

За жал, најчесто сме сведоци на *деструкција*, а многу поретко на *деконструкција*, бидејќи многу полесно е да се ништи, отколку да се креира и ре-креира... За креација е потребно многу повеќе: потребна е виша свесност и совесност, но и словесност — како што, најверојатно, би рекол и самиот Благоја Ристески-Платнар, за чија филмска одисеја овде ќе зборувам...

...

И нека не ве зачудува јазикот којшто одвреме-навреме ми избива поинаков отколку оној со кој обично ги пишувам моите редови, оти поинаку и не може да се пишува за тоа патешествие, толку подруго отколку оние што досега



Мариово

Пауза меѓу две снимања



сме ги знаеле, и оти нема друг начин да се зборува за она што тој со ова ходоучастие низ скриените возвишености — *во земјата, на земјата и над земјата македонска* ни го доловува, на оној само нему својствен начин, начин достоин на овој свесен, совесен, а и словесен човек и автор, со големо Ч и со големо А напишани...

* * *

Тука некаде, и вака некако, може да започне приказната за филмскиот циклус-трилогија ЦРНА НО ПРЕКРАСНА на Благоја Ристески-Платнарот, една **филмски хибридна** трилогија за убавините и посебностите на пределите на мистичното и необично Мариово, за благотворноста на благословеното и многубериќетно течение на реката Црна низ него, и за безбројните специфичности на тоа чудно — и преполно со секакви богатства и дух — парче македонска земја, непознаено или заборавено дури и од самите нас Македонци, исто како и духот и душите што ги носиме во нас, сред градите, толку блиску, а сепак, толку далеку. Велам *хибридна*, бидејќи е многу тешко, ако не и невозможно, таа да се подреди под кој било досега утврден филмски род и вид, или пак филмски жанр: ниту спаѓа под документарниот, ниту под жанрот на лирски/поетски филм, ниту пак под научно-популарниот жанр итн. Но затоа, пак, изобилува со карактеристики — мајсторски искомпилирани и структурирани меѓу себе — од секој од спомнатите филмски жанрови, родови и видови, а ако се задлабочиме понатаму, можеби ќе ги изнајдеме и повеќе...

И токму тука ќе застанам со размислувањето околу видово-родовите и жанровски карактеристики на ова филмско дело, за да му се вратам на самиот крај на овој текст...

Големата сторија за ендемитетите и необичните нешта што ги има само таму кај што ретко стапнува човечка нога, и што ги нема никаде на друго место на планетата Земја — освен таму, во Мариово, е поделена на три дела: АЛШАР, NIGRA SET FORMOSA и ГОРНА ЗЕМЈА. Сè во оваа трилогија, некако, почива во суштинската но и волшебна мистика на *тројството*: **три** одделни филмски стории; сосредоточени на **трите** видови постоење (претпостоење, постоење,

натпостоење — долу, среде, горе — подземје, надземје, небеса — Хаосот, Патот, Космосот); филмски **тројно** испреплетени и кодирани преку слика, звук и текст; и ако се сетиме дека *три пати по три е девет...* а девет е магискиот број, кој во себе ја крие не само тајната на постоењето туку — тајната на *совршеното постоење*, на идеалот, апсолутот и Инкреаторот, тогаш знаеме речиси сè за оваа комплексна трилогија, за оваа трилогија-комплекс, за овој духовен комплекс во — целост...

...

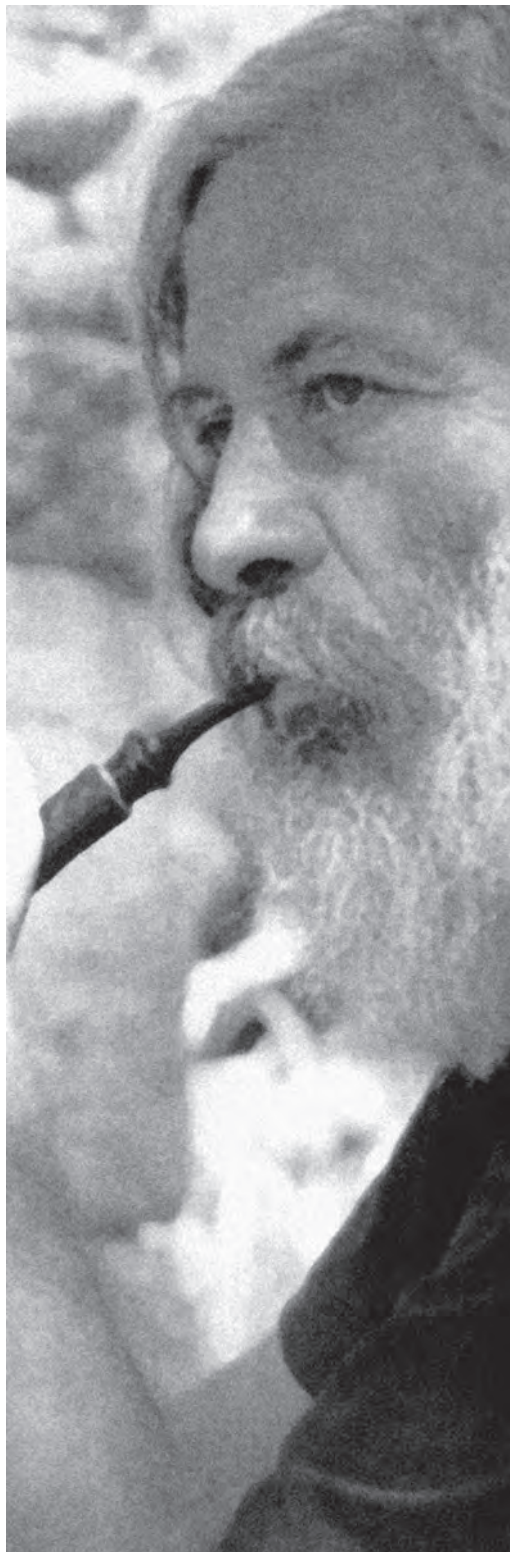
Тројноткаените филмски стории, достоини на најубавиот македонски вез, се исткаени од три прекрасни конци на филмскиот запис. А тие се — волшебната фотографија на магот на македонската камера Владимир Самоиловски; потоа длабоката продорност на духозборот на нашиот благоглаголив и длабокоумен Благоја Ристески-Платнарот; и најнакрај, прво загатнатиот, па накрај решениот и облагороден звуковен контекст на музички немир на одамна докажаниот Љупчо Константинов...

...Тие три филмски конци, секој за себе, но заедно во еден сложен систем на овие три испреплетени филмски кодови, ја следат патеката на спознанието:

Фотографијата на Самоиловски започнува со длабоките темно-жолти и загасити земјено-црвени нијанси на земните пазуви во АЛШАР, па продолжува со жизнерадосните и полни со сончева светлина палети на животот и неповторливите форми на живиот и неживиот свет на мариовските предели во NIGRA SET FORMOSA, за да заврши со пробелените, воздушесто-возвишените сиво-сини и небесно-продуховени нијанси на стремежот кон надземското во ГОРНА ЗЕМЈА... Тоа е визуелната приказна, преку сликата и боите, на тројниот животен циклус... Така, приказната започнува од коренот-прамајка, од исконските длабини на земјените пазуви, од оние подземни ризници што бивствуваат во вечната темнина:

АЛШАР

Првиот дел од таа трилогија е наречен АЛШАР и зборува за рудникот Алшар во Мариово, рудник којшто е единственото место на планетата каде што е пронајден минералот *лорандит*, минерал со својство да го задржува *неутриното*, честица којашто ништо друго во оној за нас познат универзум не може да ја задржи, освен лорандитот. Лорандитот, пак, е единствениот минерал *познат на модерната наука* што може да го задржи неутриното во себе и да го спречи патот на неутриното низ нашата вселена кон некои други все-



лени или други димензии — којзнае? — надвор од оние нам познати постоења; и овој минерал ни ја дава шансата (барем малку) да „загребеме“ по површината на тајните на вселената и постоењето — со можноста да го проучуваме неутриното, оној (најверојатен) носител на темната маса на материјата што — до неодамна, за човечката размисла постоеше само како — загубена, скриена во ткивото на непознаеното знаење, а што по сите пресметки на нашиот сè уште млад апаратус за спознавање — мора да ја има, да постои... Е, тој минерал, тој „камен на мудроста и знаењето“, како што Платнарот милува да го нарече лорандитот, го има само на ова место од Земјината топка, само во Мариово, во рудникот Алшар, скриено и чувано од земјените пазуви полни арсен, отров што со милениуми ја чувал тајната на местото за починка на ло-

Таинствениот Лорандит



рандитот со својот плен, пред еони заробен: неутринските честички внатре во супстанцата на овој минерал со неземјино потекло, минерал што патува низ вселената како заштитана карпа-астероид, и во форма на метеорит, заробен од Земјината гравитација (или од судбината — би рекол Платнарот), паднал и се вкопал длабоко во сефатната, плодна почва на миракулното Мариово.

Така, првиот дел од трилогијата за мариовските миракули започнува со оваа приказна... Но, ни најмалку онака како што би можело да се очекува од еден документарен, научно-популарен филм што зборува за конкретните научни или спекулативни факти, за хипотезите и претпоставките на астрофизиката и нејзината математика и физика, итн. Напротив! Она што го добиваме е — не големо, но пријатно изненадување на гледачот на овој филм — едно длабоко-духовно патешествие за филозофско-теозофските суштини на овој феномен, продуховено и лирски испишани, кажани и прикажани со филмскиот јазик; она што го добиваме е една *духовна документаристика* за човековата потрага по себеси, а *документарниот филмски патопис* што се отвора пред нас уште со првиот дел на оваа филмска трилогија се претвора, наеднаш, уште со првите кадри, звуци и зборови во филмот, во еден *документаран филмски духопис*, толку својствен, примерен и достоин на нас, и опстоен за нас — од дамнина и од искони...

Така и продолжува оваа филмска трилогија понатаму — во такво едно сеопфатно доживување на бескрајната коренитост на духовното постоење; така е раскажана и приказната за бројните ендемити на флората и фауната на Мариово, во вториот дел од оваа трилогија:

NIGRA SET FORMOSA

Пребогатиот жив свет на мариовските предели, со своите многубројни варијации во флората и фауната на овој регион, е неисцрпно гротло на животот, каде што формите на постоењето се во вечна промена, и во длабока поврзаност со есенцијалната потреба на животот да се менува и подобрува себеси, стремејќи кон крајното, ултимативно единство на формата и содржината: кон целостта на совршенството, кон идејата за Бога, кон крајната смисла во единството на формата и содржината, на нештото (постоењето што секогаш е форма, облик) и ништото (непостоењето што секогаш е есенција, идеја)... Токму тоа го раскажува, прикажува и опејува вториот дел од оваа трилогија-комплекс, преку духовната претрага низ бројните локални ендемити и други посебности на Мариово, необјасниво лесно водејќи нè низ густата комплексност и испреплетеност на локалните карактеристики на живиот свет во оваа област. Но, ова по многу работи посебно филмско дело — не само набројувајќи, и не само поради информација определувајќи — ни го раскажува и прикажува, пред сè, она што стои зад тие појавности: онаа есенција на духот што „само упатените“ во тајните на духот (како што вели Платнарот во своето филмско кажување) можат да го „доловат и дофатат“... Значи, не само појавноста на нештата, онакви какви што се, туку и она што тие *ни го кажуваат со тоа* — она што ние треба да го видиме, слушнеме, сфатиме и прифатиме како поука, и како знаење и „знаење“ да го вткаеме во нашите души и нашиот дух — за да го пронајдеме и изодиме нашиот сопствен пат кон совршенството, кон вечноста.

И самиот филмски запис е подреден на таа задача, и во овој втор дел од трилогијата, како и во првиот; дури и оние (новововедени во овој дел), навидум филмски играни секвенци — со Платнарот како влегува и потонува во реката Црна во нејзиниот долен тек, и како излегува и изнурнува од реката, некаде горе во нејзиното горно течение; потоа секвенците со пастирот-

осаменик Стојан и неговата неостварена љубов; и најнакрај, маестралниот завршен кадар на оваа филмска сторија — кадар што нема ни да се обидам да го опишувам овде, бидејќи тој може само да се види, за да се сфати и апсорбира навистина. Овие секвенци само ја потврдуваат хибридноста на филмскиот исказ на оваа трилогија, и истовремено, на еден интенционален но дискретен начин ги отвораат семантичко-формалните порти за третиот продолжеток од оваа трилогија-комплекс и „несетимо“ нè воведуваат „во она што ќе следи“:

ГОРНА ЗЕМЈА

Третиот дел на оваа филмска трилогија-комплекс ја затвора нејзината целост, продолжувајќи по патот на животната и духовна патека и стигнувајќи до актуелизирањето на суштинските прашања: *зошто* сето постоење, *зошто* сето ова што нè опкружува и *зошто* сме ние тука? Третиот дел од оваа трилогија ни зборува за луѓето од овие предели, за нас, и за луѓето општо, и во целина. Со ова се затвора кругот на оваа трилогија; ако во АЛШАР се зборуваше за **неживото**, во NIGRA SET FORMOSA за **несвесното живо**, во ГОРНА ЗЕМЈА се зборува за **самосвесното живо**, за луѓето и за моќта „само ним примерена“ — да трагаат по смислата на постоењето и да ја осознаваат со она што им е „од Бога дадено“ за таа цел... Во ГОРНА ЗЕМЈА се зборува за луѓето таму горе, блиски до Бога и до духовите на просветлените, на „упатените и кадарните“, на оние што можат да ни ја раскажат и предадат „тајната на летањето“, на просветлението и на возвишувањето на Духот до небесните пространства...

ГОРНА ЗЕМЈА е и ламент на човечкото слепило да ја види својата единствена задача во ова свое постоење овде, на оваа грутка камен сред бескрајот на вселената. Зборувајќи за запустените населби на благодатното Мариово, ГОРНА ЗЕМЈА ни ја прикажува трагедијата на човековото откажување од својата суштина: од „желбата за лет“, од летањето — како симбол на човековата непроменлива и неизбежна судбина за сознание и просветлување како неопходност на неговиот пат кон совршенството и кон вишата смисла на постоењето... Преку сентенцата-коментар за откажувањето од „летот“, која гласи: *...„да живееш, а како да не си живеел“, дадена е и ударната поента на оваа трилогија-комплекс-целост... И тоа се обидува да ни го укаже ова филмско дело: да ни ја раскаже, покаже и прикаже трагедијата кога забораваме да бидеме свесни за тоа каде, како и зошто постоиме овде; и колку голема е трагедијата да се живее, а да не се види; да се види, а да не се разбере...*

И повторно, филмскиот исказ е најадекватно конструиран за да ни го даде токму тоа што има и намера да ни го пренесе: преку нестварно-убавите и воздушесто-синкави кадри на висините на Мариово што во себе го носат ветувањето за „небесата“, маестрално доловени од колоритот на фотографијата и окото на камерата на Владимир Самоиловски; преку длабоко-дофатливиот и густо возвриен текстовен код на Благоја Ристески-Платнарот, и најнакрај, преку, одеднаш, емотивно-просветлената музичка орнаментика на Љупчо Константинов; сите овие филмски елементи на филмскиот израз успеваат, заеднички, да ни ја пренесат пораката за незаборавање на тоа *кои* сме, *што* сме и *зошто* сме. А и *од каде* сме дошле, *каде* сме и *каде* одиме...

И, што е најбитно: *зошто* сме и *зошто* сето ова го правиме...

* * *

Затоа, и јас да го заокружам овој текст, не заборавајќи на ветувањето што го дадов некаде при почетокот на овој текст: околу родово-видовата и жанровска дилема на овој филм, сепак, не можам многу нешто подруго да кажам отколку она погоре кажаното...

...Овој филм-трилогија-комплекс-целост не може да се определи (чисто и конкретно) под ниеден од досега веќе познатите и утврдени такви норми во филмската уметност. Но, тоа ни оддалеку не е нешто што треба да загрижува некој; напротив — според современата поетика на „пост-постмодерната“ култура, тоа може да биде само предност на овој филм, бидејќи ја остварува идејата за *мноштво во едното* и *едно во мноштвото*... Во оваа трилогија, може да се препознае и документарниот и научно-популарниот филм; но исто така, може да се препознае и документарно-играниот, како и лирско-поетскиот филм; и филмскиот патопис може да се препознае. Но тоа е далеку од битно; она што е битно е тоа дека оваа филмска трилогија нè потсетува на она што е најбитно за човекот во неговиот живот: да се оди низ животот *со отворени очи*, да се гледа и да се создава, и да се наоѓа смислата во сето она што се гледа и осознава — значи, да се разбере. Да се разбере дека смислата не е во минливото, менливото и површното, туку во нивното духовно обмислување; дека не е потребно само да се живее и проживее она надвор од нас, без тоа и да се обмисли и разбере длабоко внатре во нас самите. Бидејќи, само во целостта на она надвор од нас и она внатре во нас ќе ги најдеме одговорите...

Но овој пат, оние вистинските.

И токму поради сето ова, јас лично *милувам* да ја именувам (ако тоа воопшто е и потребно во овој случај) оваа *филмска трилогија-комплекс-целост*, како што ми проблесна и погоре во текстов: како еден *филмски духопис*, или уште подобро, како еден возвишен *духовен патопис*...□

Беспаќата на
Црна



ГЕОРГИ ВАСИЛЕВСКИ

ИСКУШЕНИЈАТА НА ДОКУМЕНТАРНИОТ ФИЛМ

(ЗА ДОЛГОМЕТРАЖНИОТ ДОКУМЕНТАРЕН
ФИЛМ „РАДОСТ НА ЖИВОТОТ“ ВО РЕЖИЈА НА
СВЕТОЗАР РИСТОВСКИ)

Документарниот филм денес ја загуби вредноста на сведоштво што ја имаше во херојските времиња на своите откритија, направени по целата планета, по зафрлените квартали во големите градови за кои



многумина не знаеја дека воопшто постојат, по затворските ќелии и ексклузивните ентериери на раскошните палати. Филмската и, особено, ТВ камерата станаа незаменлив свидетел на големите тревоги на народите какви што се: војните, гладта, поплавите, земјотресите. Таа заедно со човекот полета во космосот и стана придружник на неговиот победоносен триумф. Ниеден празник и свеченост од национални или планетарни размери не можеа да останат незабележани од будното, сеприсутно око на камерата. Од него не можеа да се скријат ни катаклизмите, било тие да се предизвикани од каприците на природата или, пак, смислено се ограничувале на помал регион.

Документарниот филм е на пат, ако тој пат веќе не е и изоден, да ги загуби и својата жанровска разноликост и самостојност. Кадрите на уривањето на њујоршките близначки се распрснаа како циновска информативна батерија низ целата планета. Тоа се снимки што сè уште ве ужаснуваат, но ужасот е далеку од намерата да се дистрибуира како естетичко сведоштво. Тој го зафати светот како планетарен дожд, кој ќе потрае до мигот на следната глобалистичка катастрофа.

Дали оваа испорака на снимените сведоштва до последното катче, во кое владее информациското кралство на модерните медиуми, ѝ одговара на потребата на современиот граѓанин да присуствува, без посредство на некои аналитички интерпретации, туку сетилно односно визуелно, на историскиот чин во кој го вовлече политиката здружена со прастарата љубов спрема сликите. Или таа колективна фасцинација од глетките на уривањата е израз на неговите скриени склоности и самиот да урива. Филмот ги соголи не само фактите во чија веродостојност не можеме да се посомневаме, туку и афинитетите, кои само до вчера ги чувавме како неприкосновено право на својата интимност.

Можеби, оваа пресретливост и готовност, со која филмот ги задоволува колективните потреби на генерациите воспитани под влијание на електронските медиуми, ги дисквалификуваат старите ветувања на документарниот филм. Можеби, неговата глобалистичка експанзија ги убива оние интимистички жанрови чишто содржини и пораки не претендираат нивниот неприкосновен консумент да им биде целата планета. Зар може да се верува дека гледачите ја загубија љубовта спрема документарните сведоштва за судбината на поединецот, за драмата на семејството или за солидарноста на помалите заедници? Дилема што може да се појави и разгори само во констелација на некоја колективна еуфорија, на некој заеднички страв кај народите, на масовна агресивност или тревога. Емоционалниот свет на гледачот, кого го притискаат проблемите на секојдневието, нема да остане мирен и спокоен пред глетката на расплаченото дете, изгладнетиот работник и очајниот бегалец. Во тој испостен и осиромашен свет не се за навек погребани ни идеалите од младоста, кога луѓето веруваа дека еден ден нив ќе ги обедини љубовта спрема музиката и уметноста, кога светот ќе го спаси, како што тоа пророчки го вели Достоевски, убавината.

Но, тие глетки, како и глетките на чистата радост, впрочем, не смеат да бидат оплакнати од дестилаторските растворувачи на идеологијата. Не смее во болката што тие ја олицетворуваат да се спуштаат некакви појаси за спасување, дури и кога тие се инспирирани од благородните цели на хуманизмот, моралната храброст и убавината.

Филмот на Светозар Ристовски, РАДОСТ НА ЖИВОТОТ, кој внесе толку потребна живост во нашата кинематографска ситуација, е работен под химничното мото на човечката солидарност. Содржински, тој е сочинет од неколку мошне интересни епизоди на судбини, кои во некои аспекти се исклучително блиски, а во други екстремно спротивставени. Сите нив ги здружува заедничката љубов спрема музиката и визијата дека еден ден таа ќе ги обедини

луѓето во едно големо, хармонично семејство. И виолинистот од Солун, на пример, е кандидат за членување во ова среќно семејство, како и неговиот колега, контрабасистот од Тирана. Но, тие во овој миг радикално се разликуваат по местото што им е доделено во општеството. Сеедно, Светозар Ристовски, на чија режисерска постапка не може да ѝ се одрече извесна храброст, не ги остава фактите да зборуваат сами по себе. Сите аналогии на творечките и социјалните егзистенции на музичарите, кои со своите исповеди учествуваат во овој заеднички портрет, сите нивни индивидуални разлики и специфики, тој ѝ ги подредува на една, навистина, благородна и длабоко хуманистичка идеја, која, меѓутоа, генерички ѝ противречи на структурата на филмскиот документ. Треба да знаеме дека документот ги отфрла, како туѓо тело, сите тезични конструкции, било тие да се инспирирани од хуманистички, меркантилни или пропагандни цели, било да ги користиме како мисловна обвивка што на фактот ќе му дадат ново значење.

Нам, како и на авторите на филмов, нема да ни падне на ум да ја одречуваме хуманистичката вредност на тезата: музиката е оружје против злото, која во една или друга варијанта ќе ја повторат сите учесници на оваа своевидна анкета, кои се одзваа да зборуваат за своите искуства, за својата љубов

спрема музиката или за статусот на музичките уметници во нивните земји. Така, двајцата музичари од Сараево ќе се секаваат на ужасите на војната кога, бунтувајќи против смртта, покрај одечите на гранатите, ќе одржуваат по четири до пет концерти дневно. Бугаринот, кој еквилибристички ракува со диригентската палка, ќе се жали на безмилосниот одлив на талентите од својата татковина. Турчинот е уверен дека Балканците се невидено талентирани музичари. А Гркот, опкружен од гастрономските сладokusци, кои своите задоволства не би ги замениле за ништо на светот, ќе им заведува на едукативните системи во земјите од Источна Европа. На нашата земјачка ѝ падна долгот да бега од воените



Работен фотос

глетки што ја опкружуваат и да се засолни во волшебниот свет на музиката.

Искажувањата од типот „интересно-поинтересно“ во принцип би требало да бидат некој вид граѓа за дисхармоничната конструкција на документот за Балканот. Но, Светозар Ристовски, наместо да ги поставува фактите на своето природно лежиште, како што тоа го прави сидарот кога ги реди тулите една покрај друга, прибегнува кон ризичната естетичка операција да манипулира со нив, имајќи ја веројатно на ум сентенцата дека сировиот податок може да добие функција на естетички факт ако го обвиеме со нашата мисла и нашиот дух. Таква една операција е во состојба да ги стави во движење интелектуалните механизми, кои го одрекуваат правото на фактот да ја зачува својата единственост. Настанот фатен на самото место, како што тоа често го велат документаристите, не само што ги загуби уникатноста и целосноста на својата естетичка егзистенција, туку потона во безлична анонимност, опкружен од морето слики, кои затоа што се случајно одбрани и монтажно распоредени без никаква структурна целисходност — веднаш ги забораваме.

Да потсетиме уште еднаш дека искажувањата на некои од учесниците на концертот, одржан во Скопје, не ја губат привлечноста на фрагменти до-некаде блиски по вокација на веќе заборавената документаристичка школа

cinema verite. Тие, макар и со ослабнат драмски интензитет, живеат самостојно. На моменти се доживуваат како исповед, ислушана со изнудено внимание, која од психолошка гледна точка секако ќе ве трогне или барем ќе ве направи љубопитен. Тие, и од позиција на изолација во која ги турнала режијата, допираат повремено до нашата свест како ослабен библиски повик. Во него луѓето и народите се молат да најдат сили за да се разберат и зближат. Но, да не паднеме во стапица, па да го помешаме естетичкиот принцип на комуницирање, кој е зачуван во поетиката на автентичниот документарен филм, со конвенциите на вербалното информирање, кои со лежерност што нè изненадува се применуваат во филмот РАДОСТ НА ЖИВОТОТ.

Намалената вредност на усните соопштенија има свој сојузник и во една друга предрасуда. Авторите на филмот веројатно очекувале дека од спојот на две содржински спротивставени сцени ќе се роди нова емоција. Тој принцип на монтажа го развиле до совршенство руските класици. Но, колку што е голем бројот на примерите во кои тој е креативно применет, двојно се побројни случаите во кои тој е деградиран. Таков е случајот и во филмот на Светозар Ристовски. Механичкиот монтажаен спој на сцените во кои музичарите ги соопштуваат своите секавања, со живописните слики од улиците на Истанбул, Софија, Букурешт или Солун, не си додаваат една на друга никаква нова мисловна и емоционална вредносна димензија. Спротивно. Тие како да го демантираат една со друга правото на драмска предност, иако ни во анкетните соопштенија, ни во репортажните слики од балканските метрополи не може да се зборува за некаква драмска вокација. Ако постојат услови за некоја иманентна драматичност на сликите, тоа се инсертите од пробите на оркестарот, тема од која, ако се секавате, Фелини своевременно го направи ремекделото со ист наслов ПРОБА НА ОРКЕСТАРОТ. Во овие прилози настанот е фатен на дело: виолинистите збунето си го бараат местото, диригентот е нервозен, учесниците од странство пријателски им одобруваат на упатствата од своите домаќини, јазиците со кои се комуницира се мешаат и стануваат неразбирливи, и така до бесконечност, со ловот на ситници што сами ѝ се нудат на режијата. Но, сеедно што од фактурата на овие секвенци зрачат онаа животворна свежина и непредвидливост на изворниот настан, па за нив може да се зборува како за убав прилог на документаристичката поетика, тие се исти естетички туѓинци на интегративните агенсии на целината на филмот.

Светозар Ристовски не ни остава впечаток дека се трудел да им даде, ако не стилско, барем логичко единство на вербалните пораки, кои не се без извесна информативна вредност — на документаристичките факти, кои, како веќе споменатите секвенци на пробите, не можеш везден да ги контролираш, зашто тие бегаат во поетски двосмислености — и на живописните репортажни снимки направени по туристички привлечните квартави на балканските метрополи. Секоја од секвенците се нижат една по друга, како механички измонтирана верига на разнородни прикази, без да се зачува принципот на рестриктивна строгост на користењето на филмското време. Поделени на кадри тие донекаде и ја чуваат својата жанровска самостојност, но гледани како секвенциски целини, тешко успеваат една на друга да си подадат рака на помирување, а уште помалку, да отворат пат за стилистичко проткајување и хармонизирање. Посебна приказна во тој насилнички принцип на монтирање е уфрлувањето на почетната секвенца на филмот, режисерски деградирана до ниво на епигонско буричкање по излитениот арсенал на изразните средства на ТВ спотовите. И токму една таква секвенца треба да нè воведе во темата на „Деветтата симфонија“ на Бетовен. Дали таа ја оправдува пораката на насловот на филмот, РАДОСТ НА ЖИВОТОТ? Се сомневам. Можеби авторот на филмот имал некоја друга идеја, во чии суптилитети обичниот гледач не може да проникне. □

ПЕТАР ВОЛНАРОВСКИ

ДОКУМЕНТАРНА СИМФОНИКА

ЗА ДОЛГОМЕТРАЖНИОТ ДОКУМЕНТАРЕН
ФИЛМ „РАДОСТ НА ЖИВОТОТ“,
ВО РЕЖИЈА НА СВЕТОЗАР РИСТОВСКИ;
ПРОДУКЦИЈА МАЛИ ДВИЖЕЊА, 2001

А а бидам искрен, кога првпат чув дека (ќе) се снима документарен (и тоа долгометражен) филм за и околу проектот *Балканска филхармонија*, си помислив: *Што ли интересно може да се направи на таа тема? Колку атрактивен може да биде еден документарен филм (и тоа долгометражен) на таа тема?... итн.* Но, по гледањето на овој филм, сфатив дека многу сум се излажал. И тоа колку!

Она што Светозар Ристовски успеа да го извлече од оваа тематика испадна далеку над сите мои очекувања, и за среќа, направи филм којшто не



Работен фотос

само што ја збогати нашата документаристика со уште едно високо издржано и квалитетно филмско дело, туку и многу успешно нè претстави надвор од земјава — да не ја повторувам приказната околу успешната презентација и освоениите признанија и награди на филмот, бидејќи овој текст не се занимава со културната (или специфично филмската) политика, туку конкретно со естетските и семантички квалитети на овој филм.

Затоа, да се осврнеме токму на тие естетски и значенски елементи на ова филмско дело...

* * *

Филмот РАДОСТ НА ЖИВОТОТ, можеби не зборува толку за вистинската, моментно-постоечка ситуација на овие простори, ситуација којашто во својата сегашност не носи толку многу *вистинска* радост и квалитет во животот на овие простори, колку што зборува, пред сè, за една потенцијална, посакувана и очекувана *радост на живеењето*, претставена и дури условена од истрајноста, надежта, и најнакрај, од самите животни примери на музичарите инволвирани во проектот *Балканска филхармонија*. Нивните, понекогаш идентични, понекогаш слични, а понекогаш и дијаметрално различни ставови, мислења, сфаќања и животни искуства — само го покажуваат, или подобро, само укажуваат на големиот потенцијал за воспоставување на една вистинска таква ситуација на *жизнерадосност*, на едно *радосно живеење* на овие простори. Се разбира, земајќи ја предвид тематиката, во овој случај — основниот *иницијален елемент и аргумент* за таа потенцијалност е — музиката.

Сублимирајќи, може да се каже дека Ристовски, преку неколкукратно повторување на — генерално — само три структурни сегменти, успева да изгради една функционална, издржана и доследна структура во својот филм. Конкретно, тие сегменти се следниве:

1. Кадри со искажувања на музичарите на *Филхармонијата*,
2. Кадри од градовите од кои доаѓаат членовите на *Филхармонијата*, и
3. Кадри од пробите и од настапот/настапите на *Филхармонијата*.

Овие три сегменти, всушност, се оние (така да се изразам) основни „градежни“ елементи што Ристовски ги користи при изградбата на ткивото на своето дело. Се разбира, со некои мали, но незначителни — за целосната структура — отстапувања, што можат, пак, од своја страна, да се сфатат и како орнаментика на целосната структура на филмот... Во овој текст ќе ги разгледувам, поединечно, секој од тие елементи, заради поголема прегледност, и заради што поширока опфатност на размислата околу овој документарен филм.

1. Искажувањата на диригентот и на музичарите на Филхармонијата, без разлика колку се блиски или далечни едно од друго, целисходно и осмислено се прикажани во својата суштост... Не во смисла само да се илустрира заедничкото духовно тежнеење за позитивното, исцелителско и хумано влијание на естетското врз човечкиот живот и неговото постоење во истоста на тие искази, туку и многукратните начини на кои тоа влијание може да се оствари, преку богатството сред различноста и варијантноста на истите.

Различните животни стории и искуства, различните лични и колективни филозофии и сфаќања, најчесто се дадени во својата сива форма на документ, документ којшто — сходно на современото и модерно видување на документарноста и документаристиката — многу често е свесен и за себе самиот; или, поинаку кажано, запишувачот на документот се регистрира и себеси: камерата не се труди да остане настрана од документот што го снима, туку често и директно (активно) учествува во неговото создавање, без залудниот напор да се сокрие вон визуелниот запис што го запишува. Со тоа, филмскиот

документ добива на својата живост и реалност, од една страна, но не заборава и на фактот дека тоа е, сепак, една пренесена реалност преку медиум. Така, филмскиот документ го превозмогнува сувото и ниско ниво на чиста информација, и посегнува по повисоките сфери на една потрага по смислата **далеку над** сувата информација што ја запишува.

Исто така, во овој филм, повторно во истата насока на семантичко и естетско облагородување на пренесената информација, тие искажувања-документи се ненаметливо разместени во една фина структура преку авторската режисерска постапка на Ристовски. Тој, со многу чувство спрема автентичноста на документот, успева авторски да избалансира помеѓу потресните и трагични стории на оние што сред дивеењето на војните, или пак сред долгите години на сиромаштија (материјална, духовна или идеолошка) ја пронашле својата вистина и смисла во давањето убавина на другите и себеси преку својата музика, и лежерно-рефлексивните, духовитите и/или комични постапки, ставови и говорења во некои од другите кажувања на оние што не минувале низ такви премрежија во својот животен век, но сепак ги пронашле истата вистина и смисла во истото давање убавина на себеси и другите; Ристовски, при тоа балансирање, не паѓа во стапицата едното да претежне над

другото, или обратно. Со тоа, Ристовски успева да ја извлече вистинската порака, заедничката хумана порака на сите оние што ја искажуваат својата вистина, од една страна, а да не ја осквернави, ниту пак да ја помати автентичноста на документот со својата интервенција. Таа останува негибната и покрај авторската интервенција, и дури ни се прикажува и појасна на едно вишо ниво, до кое не баш толку лесно ќе стигнеме — ако таа интервенција не постоеше, и искажувањата ни беа дадени онака, едно по друго, механички; во таков случај, секое следно искажување природно ќе го препокриваше претходното, и со тоа ќе добиваше на своето значење, или пак, обратно: ќе



Работен фотос

се јавеше проблемот на првенството и приоритетите во однос на тоа кое искажување е прво, а кое последно, итн.

Со ваквата авторска интервенција, значи, филмскиот документ само добива на својата неутралност и чистост.

2. Кадрите и пасажите од градовите од кои доаѓаат членовите на Филхармонијата се, исто така, многу целисходно вметнати и вткаени во структурата на филмот. Тие ни најмалку не стојат само како визуелна илустрација на филмската нарација, туку се незаменлив интегративен дел од неа, што може да се види со само малку продлабочено гледање на тие секвенци: тие го покажуваат и раскажуваат контекстот, повторно со големо чувство осмислени и избалансирани во целото ткиво на делото. Доволно е само да се споменат два елементи што се присутни во секое повторување на овој сегмент од филмскиот документ, и што стојат, по мое мислење, дури како еден вид „под-сегменти“ со исклучителна семантичка функција во врзувањето на заедничката порака, и во прикажувањето на истоста, и во сличностите и во разликостите...

Како прво — тоа се кадрите со уличните свирачи што се повторуваат во секоја од овие секвенци и во секој град поединечно, и како второ — кадрите

со птиците што се неизбежно прикажани и ја имаат функцијата на врзно ткиво на нарацијата преку нивното (наводно) патување од град во град, од место во место; и едниот и другиот „под-сегмент“ се всушност, секвенци што — како поинаку, ако не воедно и како естетски и како документарен факт — ги врзуваат различните контексти во кои заедничката порака се искажува и документира, пораката што, на крајот на краиштата, стои и како единствениот факт што го документира овој филм. А тој факт е: *Вистината е една, а формите во кои таа ни се открива — се безброј!*

3. Најчесто, секој документ е само уште еден мал прилог кон нашето приближување кон вистината. Ова важи за секој вид документ, па и за филмскиот. Современата документаристика тоа го знае и уважува, па и овој филм на Ристовски не е исклучок од тој современ менталитет на спознавањето на вистината преку нејзините безбројни форми, спознавајќи ја полека, но сигурно и неодминливо, стремејќи се кон неа самата, кон нејзината најдлабока суштина... Токму тоа може да се согледа преку третиот сегмент во ткивото на неговиот филм:

Кадрите од пробите и настапот на Филхармонијата се токму најбитниот елемент во искажувањето на заедничкиот документ на сите оние што застанаа пред публиката со своите инструменти, како и пред (веќе стандардно) одличната камера на Владимир Самоиловски, за да ја кажат и покажат својата вистина. Бидејќи — повторно неслучајно — преку осмисленото прикажување на документарниот факт, и за разлика од претходните два елементи — не со повторување, туку со сукцесивен развој на дејството, овој сегмент (и фактографски и симболички) го покажува патот на остварувањето на вистината, преку сè поголемата синхронизираност на заедничкиот напор: од првичните кадри на хаотичноста и несинхронизираноста на музичарите, од секвенца во секвенца, со



Работен фотос

секое повторно навраќање на авторот кон овој сегмент, се гради космосот на Бетовеновата *Ода на радоста*, како што и филмскиот документ, преку сличностите и различностите, преку трагиката и комичноста, наизменично, но со иста вистинитост и тежина, го градат документот за вистината; онаа вистина што, на крајот, како и Бетовеновата *Деветта симфонија* во завршните кадри од филмот на Ристовски, ќе нè погоди со сета своја сила и духовна светлина...

... И затоа, морам да се повторам на крајот од овој текст: за наша *заедничка* среќа, многу се излажав во моите очекувања во однос на овој филм, и сега сум *радосен* што овој текст, со сета слобода и одговорност, можев да го насловам онака како што и најмногу му прилега на овој филм... како синтагма што стои — и како најадекватен, и како најкус можен опис на овој филм: една **документарна симфоника**. □



Од снимањето на филмот СУДИЈАТА

ГЕОРГИ ВАСИЛЕВСКИ

ФИЛМОТ „СУДИЈАТА“ КАКО ПОВОД

(РАЗГОВОР СО ЖАНЕТА ВАНГЕЛИ)

К

инопис: Дали можете поодблиску да го одредите естетичкиот принцип според кој е структурирана приказната на Вашиот филм?

Жанета Вангели: Неколку естетички принципи се инкорпорирани во структурата на СУДИЈАТА, пред сè оние на концептуалната уметност и практика, каде што концептот го има тукуречи апсолутниот приоритет, потоа поп-артовската естетика, која е заслужна за ангажирањето на над 90 личности од



Жанета
Вангели



ката), кои градат еден паралелен, синхрониски свет со оној на фикцијата и кои константно создаваат контакт со глобалните движења.

За естетската постапка при правењето на овој филм клучна улога има ready-made прин-

Ж.В.: Речиси, но за среќа, не сите. Ангелот покажува наполна супериорност во однос на него, неколкумина од главните протагонисти (на пример, режисерот, инспекторот) покажуваат свест за отпор и моќ за деконструкција на злото и, се разбира, тука е сеприсутниот Креатор, кој е невидлив и непоимлив за интелектот и кој има бескрајна милост и трпение за сите острастени. Негова цел не е да казни и уништи, туку да преобрази.

Меѓутоа, кога ќе се погледне големиот број протагонисти што дефилираат низ филмот, сите тие, освен гореспоменатите, ги претставуваат разните аспекти на човековото его, кое е персонифицирано и проицирано во супер-компримираната личност на Сатаната. Сатаната е проекција на човековиот девијантен ум, но на парадоксален начин тој самиот себеси се деконструира, како на пример во една од клучните сцени во филмот, т.е. во разговорот на Сатаната со претседателот.

К.: Дали политизацијата на одлуките што ги носат ликовите и дејствијата, за кои тие се определуваат, ја предизвикуваат нивната дезинтеграција како индивидуи или, напротив, таа ги упатува на некоја нивна нова персонализација?

Ж.В.: Бидејќи политиката дејствува главно како маркетинг-агенција на самата моќ и тоа со сите атрибути на една таква агенција: пенетрантност, популизам, креирање нов вокабулар и неологизми, нејзино масивно генерирање и дистрибуирање низ медиумите, и бидејќи колективната свест не е на завидно ниво, да, тие политички одлуки што ги носат ли-



андерграундот и уметничко-интелектуалната сцена, од кои некои и директно настапуваат во своите реални улоги, потоа на Realkunst-естетиката, која е значајна по тоа што дозволува вградување на реални "амбиенти" или сценографии во нов контекст, т.е. дејствува на полето на ре-контекстуализација на секојдневни, тривијални вредности. Улогата на перформанс-артот се препознава особено во осмислувањето на ритуалите, каде што главни протагонисти беа перформанс-уметници.

Во овој проект е евидентна мојата лична fascinacija од постмодерната практика на цитирање, што се одразува преку употребата на бројни, кратки инсерти од документарни снимки добиени од архивата на Македонската телевизија (постапката на цитирање е секогаш означена преку мониторингскиот ефект на сли-



ципот, чиј татко е Марсел Дишан. Овој принцип е, пред сè, познат во светот на ликовната уметност, особено во употребата и ре-означувањето на објектот. Во случајот, овој принцип е проширен и на ниво на настани и на ниво на личности. Најсмелите теоретичари на постмодерната, токму поради овој пресврт во историјата на уметноста, за татко на постмодерната го сметаат М.Дишан.

К.: Дали добро ја сфатив поарката — дека во универзумот на Судијата сите негови жители се истовремено и сојузници на Сатаната и негови жртви?

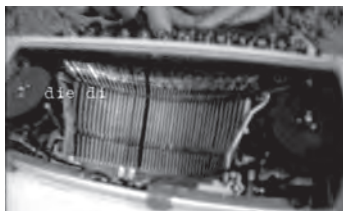
ковите ги води кон дезинтеграција, зашто се работи за одлуки што се поволни само за една (во филмот - фиктивна) елита. Таа елита има своја хиерархија, и оние што се на повисок степен имаат морално право да ги мамат оние на пониските степени. Доаѓа до една квазиперсонализација, која наполно се оддалечила од неговата, човековата првообразност. Овој филм е посветен токму на диференцијацијата меѓу човековата вистинска личност и оддалечувањето од неа и затоа повеќе има констатациски карактер, отколку дидактички или нешто слично.

К.: *Вие мошне децидно се дистанцирате од моралните кодекси и прокламираните идеи на ликовите, чии кроки портрети постојано ја менуваат и самата мозаична структура на филмот. Дали иронијата е тој импулс што ја одржува дистанцата од која не бегаа ни филмациите со репутација на филмски класици?*

Ж.В.: Во секој случај. Иронијата, кога не осцилира до екстремот на малициозноста и кога ја зачувува мерката да не презира, е одличен начин да се одржи посакуваната дистанца кон некои, според сопствениот вредносен систем, сомнителни категории. СУДИЈАТА функционира како метафора за Нечестивиот, кој се осмелува да суди, иако тој дар не му е даден ниту нему, ниту на кое било човечко суштество, па дури ни на ангелите. Режисерот во филмот, Влад Фриборг, се обидува да направи негов портрет без самиот тој да суди. Се разбира, несудењето е секогаш аналогно на степенот на освестеноста на личноста, и тоа за еден несо-

вршен човек во апсолутна смисла на зборот тоа е речиси невозможно. Но, нагласувам, се работи само за обид да се стори тоа, да се доближи до идеалот.

Во филмот имплицитно цело време, на крајот дури и експлицитно, е присутен апофатичкиот принцип преземен од исихастичката филозофија, кој се базира врз приближувањето до поимот Бог преку она што тој не е. Оваа т.н. "негативна теологија" е темел на дистанцата генерално и таа слободно може да се нарече совршена: таа се дистанцира од секако судење и посветува максимум внимание на диференцијацијата. Изборот, по сè, е слободен.



К.: *Дали и концептот "филм во филм" го одбравте како заштита од агресивноста на големите монолитни идеи, од споменичката фактура на ликовите, чија епска привлечност остана да живее единствено во носталгијата?*

Ж.В.: Најпрекрасното сознание во моментот кога ме прашувате е дека најголемите идеи се содржани и во најмалото, неугледното. Точно е, сепак, од друга страна, Вашето согледување дека концептот "филм во филм" претставува повторно можност за дистанцирање од претенциозни, амбициозни, мегаломански концепти, кои можеби секој уметник сака да ги оствари еден ден. Јас се одлучив за оваа крајно автореференцијална постапка, прво, зашто мислам дека кој било уметник би требало да говори само за она што го има искусено и почувствувано. Секој реципиент, без оглед на својата едукација и искуство, има вградено непогрешливо чувство за степенот на автентичност на кое било уметничко дело, или дело по себе. Второ, преголема беше привлечноста на идејата да се каже нешто и за правењето на нискобуџетниот филм, кој е прилично возбудилив сам по себе. И трето, ќе го цитирам ликот Волфганг Крафт (кој го игра Петер Пау), кој при крајот на филмот коментира: "...уметничкото дело е, всушност, епистемолошка метафора... Тоа го покажува целокупното знаење на еден уметник во одредено време, а истовремено и неговата игноранција...". Со други зборови, подобро е во однос на метафизичките прашања да се остане скромен и свесен за своето место како човек, знаејќи го гореисказа-

ното. Самосвеста е генератор и на храброст и на самокритичност, истовремено.

К.: *Во мојата визура на возбудливиот свет на филмот СУДИЈАТА, јас ги обединив во еден метафизички полигон силата на фантазијата, силата на сонот и силата на реалноста. Тие си противречат една на друга, се борат за превласт, но секоја евентуална победа на една од завојуваните сили би ја збришала од корен визијата што, наспроти сите тешкотии на кои бевте изложени додека го работевте филмот, на наша среќа успеа да се роди.*

Ж.В.: Може да се каже дека, во огромна мера, мотор за ова, а и за други дела, е интересот за перцепцијата на човекот. Токму тие сили, кои навидум си противречат, всушност, се синхрониски димензии низ кои може, ако сака, да се движи и реципиентот низ филмот и кој било од нас во овој момент низ овие наполно реално постоечки димензии. Повторно стапува во сила автореференцијалноста, кога се во прашање сонот и фантазијата, зашто во филмот постојат конкретни цитати од личните искуства; но таа (автореференцијалноста) се нивелира и се претопува во универзалното, кога ќе се согледа фактот дека секоја психа е исто структурирана и функционира преку идентични знаци и симболи, многу длабоко акумулирани во облик на архетипови.

Што се однесува до перцепцијата, таа со технолошката револуција се менува саморазбирачки; со одуховувањето на човекот таа константно придобива нови слоеви, и што е нај-

интересно, тие функционираат синхроно. Меѓу другото, може да се каже дека СУДИЈАТА е филм и за синхронизитетот.

К.: *Да го искористиме овој повод и да чуеме нешто и за одисејата на Вашиот филм по фестивалите во Венеција и Солун. Како пристигна тој не само до програмите на овие престижни фестивалски смотри, факт што ни изгледа сосема природен, туку и на филмските платна, меѓу фестивалските гледачи?*

Ж.В.: Што се однесува до филмскиот фестивал во Венеција, филмот беше селектиран откако претходно испратив една ВХС копија до фестивалот, значи на еден сосем едноставен и вообичаен начин. Филмот беше селектиран во секцијата „Нови територии“, во која покрај филмови на 35 мм и 16 мм се прожектираат филмови на DVD и Betacam SP, кои имаат нагласено експериментален и иновативен карактер. СУДИЈАТА влезе, исто така, и во селекцијата на филмови од овој фестивал, која ја направи директорот на фестивалот Мориц де Хаделн, а која беше прикажана во Рим и Милано непосредно по завршувањето на 59. Мостра.

Од Солунскиот меѓународен филмски фестивал добив покана за учество. Таа покана беше, во голема мера, изненадувачка, зашто пропозициите на фестивалот дозволуваат прикажување на филмови исклучиво на филмска лента. За овој филм тие, сепак, направиле исклучок.

К.: *Какви беа реакциите и коментарите на фестивалските*

гледачи и на медиумите, кои ја следеа фестивалската програма?

Ж.В.: Координаторот на секцијата „Нови територии“ во Венеција, Серафино Мури, овој филм го опиша како еден од најексперименталните и најиновативните на фестивалот. Медиумите имаа различнивидувања, од премногу комплексен и тежок за следење, до возбудлив, но заедничка беше перцепцијата на медиумите и публиката во однос на техничката обработка на филмот, која ја оценија многу позитивно, па дури и со извесно изненадување кога дознаа дека целокупната постпродукција е реализирана во Скопје. Едно од прашањата што ме изградува беше - дали во филмот има непрофесионални актери. Неологизмот „постмодерен филм - ноар“ беше еден од коментарите на еден грчки режисер... Во Венеција запознав еден дистрибутер на експериментални филмови, кој во својата програма ги дистрибуира, меѓу другите, филмовите на Џонас Мекас, Стен Брекиџ, Енди Ворхол, Нам Џун Паик, антологија на Флуксус-филмови итн. Тој ме покани да селектирам експериментални филмови и идеја на македонски автори и таа проекција ќе се случи следната недела во Париз, наречена "Skopje Rising". Со други зборови, дојде до контакти што покажаа конкретен интерес за целокупната македонска експериментална и иновативна сцена, што особено ме радува, зашто за неа и така премалку се знае. □

ЖАРКО КУЈУЌИСКИ

ДА СЕ УБИЕ ИЛИ ДА СЕ САМОУБИЕ?

КОМПАРАТИВНИ СОГЛЕДУВАЊА НА
РЕЛАЦИЈА: „СТРАДАНИЈАТА НА МЛАДИОТ
ВЕРТЕР“ (ЈОХАН ВОЛФГАНГ ГЕТЕ) И „РОДЕНИ
УБИЈЦИ“ (ТЕКСТ: К. ТАРАНТИНО; РЕЖИЈА:
ОЛИВЕР СТОУН)

К

нигата на *Sturm-und-Drang*-овецот Гете, *Страданијата на младиот Вертер*, и филмот на Оливер Стоун, *РОДЕНИ УБИЈЦИ*, сигурно не ги спојува времето од кое произлегуваат. Гетеовиот *Вертер* се појавува во 1774 г., а *РОДЕНИ УБИЈЦИ* 220 години подоцна, пред неполна деценија, во веќе далечната 1994. Нив сигурно не ги поврзува ни типот на дискурсот (едниот се користи со јазикот, другиот со филмскиот кадар) ниту, пак, има некое (поочигледно) генеалогско совпаѓање. Дали тоа значи дека поставувањето на овие две дела во компаративно-контрастивен ред претставува уште еден претенциозен маниризам на компаратистиката? Барајќи го сличното и различното и имајќи предвид дека и „различноста е сличност“, ќе се обидеме одговорот на поставеното прашање да го поставиме негативно.

Страданијата на младиот Вертер е пишувана во облик на роман во писма, во два дела, и раскажува секвенца од една и пол година (последна) од животот на Вертер. Тој е млад човек, кој тешко се помирува со нормите на однесување во општеството. Вертер прави напори да се однесува како што му наложуваат чувствата. Доаѓа во нова средина, се запознава со Лота, се вљубува во неа, но дознава дека таа е свршена за друга личност, Алберт. Затоа тој заминува, оди во друг град, но и таму не може да се приспособи, се враќа кај Лота, која веќе е омажена. Постојано во судир со околината, не можејќи да ја преболи нереализираната љубов, Вертер се самоубива. Од оваа тривијална граѓа Гете создава еден од најпотресните и најзначајните љубовни романи во светската книжевност, но овде потресноста не е само иманентна карактеристика, туку и опашка на целиот вонтекстовен каламбур околу рецепирање на текстот по неговото објавување.

РОДЕНИ УБИЈЦИ е двочасовен филм за Мики и Малори Нокс. Филмот неформално е поделен на две целини. Првиот дел ги опфаќа трите недели во

кои Мики и Малори убиваат 52 жртви: тие се среќаваат сосема случајно — Мики, кој работи како разнесувач, влегува со вреќа говедско месо во домот на Малори и се вљубува во неа на прв поглед. Малори живее со таткото што сексуално ја злоупотребува, мајката што цел живот го премолчува тоа и малолетниот брат. Мики оди во затвор поради кражба на автомобили, но успева да побегне, доаѓа во домот на Малори, ги убиваат нејзините родители, се венчаваат и во својата патувачка одисеја, во серија убивајќи педесетина полицајци и други недолжни граѓани, стасуваат конечно зад решетки. Вториот дел се случува во текот на еден ден, една година по нивното затворање. Со помош на еден новинар, кој снима емисии за најголемите злосторници на денешницата, успеваат да избегаат од затвор, а со неговото ритуално убиство — да се искупат од сè што сториле и да продолжат со еден обичен семеен живот како родители на кошница деца. Ако оваа реконструкција на приказната на Квентин Тарантино, Стоун ја филмуваше без нему својствениот сарказам, соголупање на општествени појави и нивно исмевање со пародирање, таа сигурно не ќе беше ништо повеќе од уште еден лош холивудски филм. Вака, овој бизарен склоп од настани е нешто повеќе од тоа. Стоун нè заведува да помислиме дека тој прави комедија, зашто како што вели и Михаил Бахтин: „... смеата ја уништува секоја дистанца. Сè што е блиско е смешно. Смеата го воведува предметот во зоната на контакт каде што може непосредно да се допре од сите страни, да се преврти, расчлени, соголи, експериментира. Смеата ги растргнува стравот и пиететот. Предметот се разбива, разголува: голиот предмет е смешен“¹.

ИГРА СО ФОРМАТА

Гете не бил решен каков облик да ѝ даде на историјата на Вертер, или како што некои истражувачи потенцираат — неговата лична историја во односот со Шарлота Буф. Во почетокот сметал дека тоа треба да биде драма, но почувствувал дека таквата тема во својот лирски тон и во своето непосредно доживување на природата не би дозволила да се опфати како драмски опус, па тој се определува за облик на роман во писма, кој благодарение на Ричардсон и Русо бил толку популарен, а кај кој сепак постоела можност и за драмски развој.

РОДЕНИ УБИЈЦИ е проект работен во постмодернистички дух, кој игра со формата на филмскиот материјал. Стоун го снимил својот проект уште порадикално играјќи на зададената тема. Стилски тој „направил еден филмски пазар, комбинирајќи колор со црно-бела техника, филм со видео, 35 мм лента со Супер 8, ситком стил и анимирани секвенци, фикција и новинарски вести“². РОДЕНИ УБИЈЦИ жанровски истовремено е *on the road* филм, но и криминалистичка драма, па и комедија, не закостенувајќи се во ниту една од овие одредници.

Специфичниот облик на двете дела нуди разни можности на водење на наративот, но и на интерпретацијата.

ЕРОС И ТАНАТОС

Љубовта го прави човекот потребен на овој свет. — Вертер, *Страданията на младиот Вертер*, 60 стр.

Знаеш што може да го убие ѓаволот? Љубовта. — Мајк, РОДЕНИ УБИЈЦИ.

Љубовта и смртта, тие два или, кажано посмело — тој еден компилативен феномен, „се вечна тема на книжевно-уметничките топови: и со право обете компоненти на оваа тема ги засегаат т.н. гранични ситуации. Почнувајќи

од романтичарите, корелативната врска помеѓу Еросот и Танатосот станува константа³.

И додека Вертер поради ситуацијата на недозволена, односно невозможна љубов завршува со самоубиство (нарушена стабилност во релацијата А кон Б), Мики и Малори и нивната силна меѓусебна љубовна фиксација (нормални односи на А кон Б) стигнуваат до преголема агресивност кон светот околу нив (што значи губење на рамнотежата во односите на А и Б кон В, т.е. другите, колективот, општеството).

Како што вели и Сабото: „Љубовта копнее по апсолутот и поради таа причина, сите големи љубови се трагични и тие на некој начин завршуваат со смрт“.

Важно за натамошната анализа е да се напомене дека *Вертер* е раскажан во прво лице (освен мистификацијата: *Од издавачот до читателот*), значи преживеаното го прифаќаме како личен говор, како психолошки опсервации. Солар објаснува: „Дејствието, ликот и просторот мора да бидат присутни во секое епско дело, но секогаш еден од тие три елементи доминира. Романот може да биде создаден така што еден лик, некој настан или некој релативно омеѓен простор поврзува сè што се случува во романот, давајќи му ја нужната кохеренција. Сервантесовиот *Дон Кихот*, Гетеовиот *Вертер*, како што е видно од самите наслови, имаат во средиштето еден лик, кој ги поврзува сите настани, описи и сите останати ликови, сите дигресији, епизоди и објаснувања“⁴.

Во РОДЕНИ УБИЈЦИ, пак, приказните на Мики и Малори се развиваат паралелно и во трето лице, што е нужно за филмската камера, освен кога тоа не е обележано со специфичен ракурс — кога еден од двајцата „зборува“ со камерата, и притоа Стоун ја користи црно-белата техника. Насловот директно упатува на Мики и Малори, но филмот како порака пренесува дека никој не е невин, дека „сите божји чеда убиваат во некоја форма“.

Ако го анализираме односот на Ерос и Танатос во случајот „Мики и Малори“, треба да се истакне специфичната димензија. Иронијата во филмувањето му овозможува на Стоун да ги менува закостенетите парадигми, така што безрезервната љубов — Еросот овде не резултира со трагичен крај за главните актери, туку за сите наоколу. Од оние што ќе ги видиме на платното, ретко кој ќе извлече жива глава, што феноменот љубов-смрт го прави бизарен и радикално фатален.

Вертеровата одлука за самоубиство не е нужна, не е точно дека Вертер немал избор. Самиот тој во своите писма запишува уште неколку случаи со последици од неостварена љубов — еден завршува со злосторство/убиство, други два случаи — со самоубиство. Лична одлука на Вертер е што го избира второто, а Мики и Малори — првото. Вертер станува самоубиец, а Мики и Малори убијци. Дали тројцата го прават тоа во името на љубовта? И, ако е навистина така, колку ги оправдува тоа?

Додека плачноста, сентименталноста во *Вертер* е на прв план, во РОДЕНИ УБИЈЦИ преовладуваат насилството и девијациите. Секогаш кога Вертер ќе биде надразнет од околината завршува во солзи, а кога Мики и Малори ќе бидат испровоцирани, другите завршуваат со смрт. Би рекле: секогаш кога Вертер плаче, Мики и Малори убиваат.

Затоа, ако кажеме дека Вертер е мазохист, тогаш не можеме да не изјавиме дека Мики и Малори се садисти. Но, дали тоа ја укинува можноста Вертер да стане масовен убиец, а Мики и Малори — самоубијци? Во вториот случај, опцијата самоубиство не е директно внесена во игра, тоа е една форма на завршување на животот, веќе изживеана, надмината во контекст на 90-тите години на 20 век, која особено би му пречела на Стоун во реализацијата на своето дело. Чинот на самоубиство тука се преобразува во обезглавена и нерационална фрленост во верига од афективни и непресметани постапки,

кои ги водат ликовите во сè поголеми проблеми, во поголема задолженост наспроти законите, што значи дека самите си ја препишуваат смртната пресуда, а со тоа (не)свесно и (ин)директно — го потпишуваат и сопственото (само)убиство.

Фројдизмот во обете дела поставени на анализа е експлицитен. „Вертер“, иако настанува пред психоаналитичката теорија, сигурно може да биде подложен на една таква анализа. Стоун т.е. Тарантино не можат а да не бидат свесни за наследноста на вината, за битноста на детството за идниот живот. Неслучајно Стоун го претставува таткото на Мики преку сцената како тој се застрелува пред негови очи додека е сè уште дете. Неслучајно Малори мора да оди во бањата секоја вечер за да спие со таткото...

И Вертер, како и Мики и Малори, се судира со „потиснатите фрустрации“, со големата енергија што ја поседува во себе. Вертер се обидува да ја смири оддавајќи се на еден духовен ацилак, романтичарски, а тоа е патот кон родниот крај. Бидејќи тоа не го смирува, кај Вертер се јавува идејата за одење во војна: тоа е еден неуспешен обид да ја разбуди страста за смрт во себе. Сепак, сфатено и метафорично, луѓето од раѓање се подготвени да бидат или убијци или самоубијци. Вертер не е роден убиец, туку роден самоубиец.

Мики и Малори, пак, својот пат низ пустините на Тексас го натопуваат во крвта на педесетина луѓе, за да дојдат најпрво до соочување со ѓаволот во колибата на Индијанецот (уште еден романтичарски реквизит), а потоа и до соочување со смртта — каснувањето од змијата.

Кај Мики и Малори нема некоја пресметана причина зошто се фрлаат себеси од злосторство во злосторство без грижа на совеста. Кај Вертера послонно се борат пресметливоста — рационалниот дух и афективност — чувствата. Вертер и самиот се противи на разумните велејќи: „Сите извонредни луѓе што оствариле нешто големо и нешто навидум невозможно од памтивека ги прогласувале за пијаници и лудаци“ (Вертер, стр. 56).

Ако патетиката ја прифатиме како доминантно изразно средство на Гете, тогаш сатирата сигурно ќе биде основниот столб на РОДЕНИ УБИЈЦИ. Тоа е и основната и клучна разлика во пристапите на обата автори. Едниот е верен на сентиментализмот, а другиот на современиот век, каде што иронијата се мачка на леб како паштета. Денес е очигледно дека на патетиката се гледа од дистанца, како на една веќе истрошена форма. Мики неслучајно ќе каже во една сцена од филмот: „Зар никој во Холивуд веќе не им верува на бакнежите?“.

ПРИРОДА – ЦИВИЛИЗАЦИЈА

Она што ме дразни најмногу, тоа се фаталните граѓански односи — Вертер, Стрдаанијата на младиот Вертер, стр.77

Кој е невин? Сите божји чеда убиваат во некоја форма. Во шумата едни животни убиваат други. А ние ги убиваме сите животни и шумата, па тоа го нарекуваме индустрија, а не убиство — Мики, РОДЕНИ УБИЈЦИ.

Битно за нашата анализа е и тоа што обете дела коишто се во фокусот на интерес произлегуваат, одразуваат, или наједноставно — припаѓаат на даден општествен контекст. На ова место може да ја спомнеме социолошката школа на Лисјен Голдман, која помирувајќи ги биографско-позитивистичкото наследство и формално-лингвистичките текови на новото време, разработува таков методолошки инструментариум што делото го приближува до општествените и историските движења на едно (капиталистичко) време или една (капиталистичка) средина. Не навлегувајќи подлабоко во теоријата на школата, ќе споменеме дека тој ги темели анализите токму врз делата на еден Гете, потоа — Сервантес, Малро, Пруст, Џојс, Кафка, Роб-Грије, при што ќе заклучи

дека во „развојот на романот постои хомологија со развојните фази на капиталистичкиот систем на производство“⁴⁵.

Може ли тоа да се каже за еден роман што се дави во својата индивидуалност, патетика и сентименталност, роман што израсна во цело движење — вертеризам како манија, како болест на своето време, роман што допре дури до Кинезите, кои трогнати од трагичната судбина го цртаа Вертера и на својот порцелан? Наполно е така, зашто Вертер не е само разочаран љубовник, *Страданијата на младиот Вертер* не е само љубовен роман, вертеризмот не значи само љубовни страданија. Основната тешкотија со која се судира Вертер е неусогласеноста со светот, искреноста и чувствата во меѓучовечките односи на Вертеровиот сензибилен лик. Вертер е огорчен од назадните конвенции на современото општество што го кочи слободниот развој на личноста. Болната нехармонија меѓу идеите и вистинската ситуација е причина за трагиката на Вертер. Тој не може да живее во тесна, назадна средина.

Истиот судир го наоѓаме и во РОДЕНИ УБИЈЦИ. Додека Гете преку трагичната љубов слика бунтовник против системот, Стоун отпадниците од општеството ги прави носители на интензивното чувство на љубовта. Станува збор за планови: Стоун го потенцира неморалот на општеството, Гете ја потенцира љубовната приказна, што не значи дека Стоун не знае да биде патетичен (начинот на кој Мики и Малори ја манифестираат љубовта), ниту, пак, дека Гете е незаинтересиран за својата стварност.

Мики и Малори истовремено се нус-производ на дегенерираното општество, типични претставници но и травестирани борци против него. Сепак, тие за просечните граѓани се многу помалку закана, отколку — жртви, па и идоли, имитабилни личности. Како што Вертер станува своевидна легенда — романот предизвикува серија самоубиства низ Европа, така и Мики и Малори стануваат новите идоли не само низ САД туку и низ цел свет. Стоун ги снима фановите на двајцата манијаци — од Токио до Лондон. Во една сцена од филмот, испитаници во Лондон ќе кажат: „Мики и Малори се надоврзуваат на цела редица американски идоли: Елвис Присли, Џек Керуак, Џејмс Дин, Џек Николсон и Џим Морисон“. Само ќе истакнам дека четворица од петте споменати личности се веќе мртви, умреле релативно млади, а нивната смрт се случила или под неразјаснети околности или со самоубиство. Во просек, тие го завршиле животот на 35-годишна возраст!

Вертер многу повеќе го антиципира она што ќе се случи подоцна — и на историски и на книжевен план — разочараноста, болеста на векот, „немата бунтовност“... РОДЕНИ УБИЈЦИ, пак, претставува сатира на сегашноста, таа си поигрува со дискурсите на патетиката, го карневализира Танатосот. Стоун е многу порадикален во иронијата — тој ги пресвртува вредностите во општеството. Ако во Вертер едноставно го видовме судирот природа-цивилизација, рационализам-сентиментализам, за Стоун нема вистински вредности освен љубовта, па со неа и природата, мистицизмот, што истовремено е романтичарска тенденција, но карактеристична и за битовата филозофија на Керуак, кому Стоун му оддава почит како што тоа го прави Гете ставајќи го Осијан во рацете на Вертера, кој ќе изјави дури дека Осијан му е подраг од Хомер.

Нема кај Стоун здраво општество, сите се луди — и жртвите и убијците, па и самите убијци биле жртви пред да станат убијци. Мики и Малори се одделуваат од општеството, од онаа публика којашто, како што вели еден филмски критичар, повеќе е заинтересирана за криминалот и скандалите отколку за нешто друго — политика, уметност, спорт. Мики и Малори се одделуваат од другите по тоа што се способни да сакаат, и тоа со нагласена експлицитност во некои сцени (како онаа кога Мики е лут зошто Малори го извадила венчалниот прстен од раката).

Филмот не е фокусиран само на убиствата, туку многу повеќе на тоа како медиумите ја егзалтираат темата и како ја заведуваат публиката со лажни вредности. Во периодот на нивната агресија, тие стануваат најпознатите луѓе во Америка, а медиумите полудуваат. Се формираат фан-клубови во чест на Мики и Малори, се печатат маици со нивните ликови... Еден тинејџер пред ТВ-камерите ќе каже: „Масовните убиства се лоши, но ако бев масовен убиец, сигурно ќе бев како Мики и Малори!“. Друг таков пример е моментот кога Мики и Малори ќе бидат во затвор, а девојки ќе протестираат низ Америка со натписи: „Убиј ме, Мики!“.

Кога зборуваме за односот природа-цивилизација, мора да се каже дека Вертер е еден вид бунтовник против правилата на општествените конвенции, против сето она што ја придушува природата. Таа страст спрема природата го доведува до она што може да се смета за клучна одлика на оваа личност — несноаѓањето во светот, неможност за практичен живот. Душевните расположби органски израснуваат од природата и „целото дејствие на романот се развива со развојот на природата: дејствието цвета во мај како и љубовта, бујно е во летото како љубовта во романот, а со зимата се приближува до катастрофа“⁶.

Мики и Малори, исто така, искажуваат непочитување спрема институциите на системот. Нивната неофицијална венчавка се случува на еден мост, простор што е симбол на слободата, природноста: реката е под нив, Господ над нив, а природата секаде околу нив. Црквата како објект-институција на духовноста е заменета токму со природата. Карактерот на Индијанецот, една од последните жртви на Мики и Малори, исто така ја потенцира оваа русоовска тенденција за „враќање кон природата“, за доближувањето на змијата и човекот, преку припитомувањето на змијата, а дегенерирањето на просечниот американски граѓанин. Токму Индијанецот е единствената жртва за која Мики и Малори се покажуваат.

За Вертер природата е она засолниште што му нуди смиреност, спонтаност и искреност, наспроти извештаченоста на односите во општеството. *Вертер* е дело за пасивното, сентиментално незадоволство, Вертер е пречувствителниот јунак, кој бега од светот, не можејќи да ги избегне оковите што му ги наметнува општеството, па наполно се отргнува од луѓето и во занесот на митскиот Ганимед целиот потонува во природата. Не е тешко во сето ова да се откријат трагите од интелектуалното наследство на Жан Жак Русо.

Додека философијата на Вертер ќе се сведе на тоа дека секој напор за промена на општеството е залуден (ќе се откаже од идејата да оди во војна, ќе избега од Лота, не ќе го издржи општествениот притисок), Мики и Малори преку една контроверзна парола „патувај и убивај“ ќе се спротивстават на општествениот калап, нивниот бунтовнички дух не запира само на промената на сопствената состојба. Како што вели и Мики, „секое зрно пченка мора да умре за догодина да има побогата жетва“. Така и тој себеси се гледа како пратеник на судбината. Зошто да не и — паднат ангел? Но, тоа е друга тема.

Во РОДЕНИ УБИЈЦИ се провлекува уште една романтичарска тема - манихејството, која не е толку гетеовска, но е битна да се спомене, зашто Мајк ги изедначува доброто и злото. Земањето пушка го смета за просветлување, еволуција, зашто, сепак, да не заборавиме — тој е роден убиец: „Јас сум екстрем и во доброто и во лошото“ — ќе изјави тој.

Индивидуалната приказна на Вертер успева да стане колективна заради дури откако романот ќе биде завршен, како феномен надвор од книгата. Вертер останува „нем бунтовник“ во рамките на текстот. Во РОДЕНИ УБИЈЦИ, пак, индивидуалниот проблем на Мики и Малори станува колективен: Мики на крајот ја презема улогата на проповедник, тој иницира една револуција на

макроплан, која ќе го зафати затворот, нешто налик на Француската револуција од 1787 година, која го смета Русо за свој идеен водач.

Сметајќи го новинарот, кој ќе им помогне во бегството, за слуга на медиумите — изворот на злото, со неговото убиство, уништувањето на своевидниот симулакрум на „малата кутија“, синоним за телевизијата, ѓаволот на 20 век, тие ќе извршат нивелација на односите во општеството. Зашто токму телевизијата пренесува дека се судриле верски фанатици, дека некоја жена му го отсекала пенисот на својот маж, дека О.Џ.Симпсон убил две жртви, претворајќи ги сите овие во потенцијални идоли за публиката. Страдањата на Мики и Малори завршуваат тука и започнува „новиот живот“. Некој вид прочистување преку страдањето на другите.

Случајот со Гете и Вертер е инаков. За Вертер нема „нов живот“. Но, за Гете — има. Како што ќе каже и Зоран Константиновиќ — Вертер е самиот Гете. Вертер завршува како Вилхелм Јерузалем, а Гете по напишаниот роман успева да го надмине овој период на „бура и наплив“ и да се впушти во позрел, посмирен, класичен период. Во подоцнежниот живот Гете нерадо ќе се сеќава дека припаѓал на ова движење, дека бунтовнички јуришал на секој авторитет, па и на самите владетели, и дека бучно сакал да раскине со секоја, баш со секоја конвенционалност. Гете го уби Вертер во *Страданијата на младиот Вертер* за самиот да преживее. За него, како и за Стоун, бил наполно јасен одговорот на дилемата: да се убие или да се самоубие? □

Белешки:

- 1 Бахтин, Михаил, О роману, стр. 455-456
- 2 Roger Ebert, Microsoft Cinemania 97, Roger Ebert Review for Natural Born Killers
- 3 Шелева, Елизабета, Културолошки есеи, стр. 206-209.
- 4 Солар, Миливој, Идеја и прича, стр. 211-212.
- 5 Ковач, Никола, Модерна тумачења књижевности, стр. 197.
- 6 Константиновиќ, Зоран, Патње младаго Вертера, стр. 15.

Користена литература:

1. Јохан Волфганг Гете, Страданијата на младиот Вертер, превод: Лазо Алексовски, „Мисла“, „Македонска книга“, Скопје, 1989.
2. Johan Volfgang Gete, Patnje mladoga Vertera, Beograd.
3. Microsoft Cinemania 97, Interactive Guide to Movies and the Moviemakers, 1997.
4. Mihail Bahtin, O romanu, „Nolit“, Beograd, 1989.
5. M. Đurčinov..., Moderna tumačenja književnosti, „Svjetlost“, Sarajevo, 1981.
8. Елизабета Шелева, Културолошки есеи, „Магор“, Скопје, 2000.
9. Milivoj Solar, Ideja i priča, „Znanje“, Zagreb, 1980.

23. ИНТЕРНАЦИОНАЛЕН ФЕСТИВАЛ НА ФИЛМСКАТА КАМЕРА „БРАЌА МАНАКИ“

МИРОСЛАВ ЧЕПИНЧИЌ

ОБНОВЕНА ДОВЕРБА ИЛИ ПОТВРДА НА ТРАДИЦИЈАТА

(ОСВРТ ЗА 23. ИНТЕРНАЦИОНАЛЕН ФЕСТИВАЛ НА
ФИЛМСКАТА КАМЕРА „БРАЌА МАНАКИ“)

Од 25 до 30 септември 2002 година во Битола се одржа филмскиот фестивал посветен, како и досега, исклучиво на филмската камера; дваесет и трети по ред, тој, всушност, оваа година го има своето деветто интернационално издание. Значи, фестивалот, и овој пат одржан во континуитет и покрај извесна скепса во програмска смисла, можеме да го оцениме како успешен. Секако, констатацијата не се должи само на фактот дека е запазен континуитетот на манифестацијата, туку и на едноставната причина што за оваа манифестација, во текот на сето нејзино досегашно траење, за неа и околу неа се создаде веќе едно навистина завидно ниво на интересирање.

Точно е дека во моментот фестивалот „Браќа Манаки“ има и низа слични на него во светот, каде што исто така се презентираат и оценуваат снимател-

ските достигнувања, некои порано а некои подоцна оформени како снимателски смотри, но релевантноста на оваа манифестација е сè поприсутна во дадениот контекст. Бидејќи овој факт никогаш не го изненадува, тој секако и не обврзува на едно потсетување.

МАЛО НОСТАЛГИЧНО ПОТСЕТУВАЊЕ

Тука се, пред сè, „Денови на филмската камера“, како што, колку што се сеќавам, беа наречени првите филмски средби во Битола, некаде кон крајот на април 1979. Тогаш тоа беше собир на ентузијастично и на голем број филмски професионал-



ци од различните домени на кинематографијата. Секако, притоа од неговите учесници го сочинуваа филмските сниматели. Во тогашната југословенска кинематографија нивниот број беше изненадувачки голем. Според моето сеќавање, се случуваше од година до година нивниот број да се зголемува со очигледна прогресија, а нив им се придружуваа и нивните колеги од различните светски простори. Макар што овој собир некаде до 1991 претставуваше поглед на достигнувања на југословенските филмски сниматели, секогаш постоеше интересирање и од странските филмски работници. Така по едногодишна пауза, во 1993 оваа манифестација се интернационализира и официјално станува регистрирана како Фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ со меѓународен карактер и соодветна конкуренција, тогаш под стимулативно и исто толку предизвикувачко мото „Нов поглед — ново препознавање“.

Можеби од денешен аспект ќе се чини помалку важен податокот што оваа поглед била една од ретките во светот. Можеби ќе се чини неважно и тоа што таа започна со својата интернационализација со веќе запазени критериуми и една своја забележителна регионална



Џон Матисон

традиција. Но, едно нешто е дури денес видимо, а тоа е дека важноста на една ваква поглед била и сè уште е од непроценлива важност за македонската кинематографија и воопшто за профилот на филмски професионалци какви што се филмските и телевизиските сниматели.

Сето ова се покажа од исклучителна важност и за македонската кинематографија општо, така што таа не остана поштедена, ниту заобиколена од современите трендови во светскиот филм. Се разбира, на тој начин забележително помалку се почувствува и транзицијата трансформација што се одвива и во македонската кинематографија.



K-PAKS, 2001

Наброените карактеристики се само дел од доблестите на оваа филмска смотра, а нивните културолошки ефекти често се затскриени, а за мнозинството и сосема непознати. Како и да е, нејзиното успешно одвивање над две децении не е само благотворно сеќавање на некои пријатни мигови, туку и непроценлива заложба за она што таа треба и може да значи за иднината на македонскиот филм. Фестивалот на филмската камера во Битола сè уште повеќекратно го оправдува и го афирмира своето постоење, сега веќе во светската карта и агенда на поважните меѓународни манифестации од овој карактер.

Толку за сеќавањата и за некои од постигнатите цели на фестивалот, а со тоа би можеле да се согласат и сите негови поранешни и



сегашни придружници. Делумните дилеми што се создаваат по секоја реализација на оваа голема смотра и понатаму ќе опстојуваат и се осмелувам да кажам дека се и потребни. Нивното разрешување и карактерот на нивната тежина зависат безмалку од сите нас; и од организаторите, и од учесниците, па и од тие што се само заинтересирани да бидат нејзини опсерватори.

На сите ни станува сè појасно, по секој завршеток на фестивалот, каде се евентуалните пробиви. Тие се сигурна ознака за неговиот виталитет и синеаистичко значење. Едновременно тоа е континуирано создавање на неговата структурална импостација, која со секоја измината смотра, пак ќе апострофираме, станува сè порелевантна, токму меѓу заинтересираните филмски работници.

Структурата, пак, е еклатантно назначена; тоа е фестивал на филмските сниматели и тука не би смеело да постои никаква дилема, ниту од организациски, ниту од естетски карактер. Но, и тоа не е толку ослободен проценувачки простор. Сите знаеме дека во кинематографската практика често се поткраднуваат најразлични елементи, чиј карактер децидно не можеме да го издвоиме како една од основните вредности на филмското дело.

Пред сè, овде мора да ги подвлечеме често подзаборавените и превидени компетенции и функции на деловите од филмот коишто не се само формални состојки. На еден ваков фестивал најнапред мора да се издвојат оние иконолошки структури на филмското дело, кои во својата меѓусебна зависност и, можеби е подобро да кажеме, меѓусебна синтеза ја создаваат неговата функционална иконолошка сфера. Овде потсетуваме на мошне забележителните влијанија на одделните дисциплини, главно ликовни, кои се неопходни во изградувањето на што поцелосна визуелна претстава: костимографија, потоа сценографија, па монтажа и конечно тука е и онаа обединувачка компонента — ненадоместливата сугестивност на филмската фотографија. Ова се познати елементи, кои по еден вообичаен технолошко-структурален ред нужно заеднички функционираат во филмското дело. Но, повторно сме пред еден вид дилема; дали ова постулирано функционирање на иконографските компоненти, сепак, не ослободува од можноста да ги опсервираме одделно. Комплементарноста на нивниот функционален удел и нивното естетско влијание во определен филм, особено во поновата кинематографска продукција, често, што е по малку парадоксално, имаат латентна тенденција да се разидуваат.

Многумина ќе помислат дека тука едноставно се работи за нарушување на структуралниот код на филмот, но ниту тоа мислење не е одржливо, набљудувајќи го добриот дел од поновената конкуритивна програма на минатиот фестивал. Спомнувајќи го ова, најголемиот дел од филмовите презентирани во годинешнава конкуренција можеа да се сведат под еден глобален заеднички именител — конфликт на генерациите и односот на младите спрема животниот простор, што е доминантно драматуршко ниво на овие дела.

За тоа каков беше визуелниот третман на овој драматуршки проблем, што е бездруго примарна оценувачка премиса на фестивали од

ваков вид, одлучуваше еминентното интернационално стручно жири на чело со прочуениот Роби Милер. Впрочем, како и во сите досегашни жирија во кои учествуваа и не помалку еминентни синеасти, и ова жири според неговите оценки се одлучи за една проминентна солуција што би ја нарекол иконолошки компромис.

КОНСТРУКТИВНИ ИКОНОЛОШКИ КОМПРОМИСИ

Се чувствува тоа и при доделувањето на главната награда „Златна камера 300“, на познатиот бразилски снимател Валтер Карваљо, за неговиот навистина импресивен удел на снимателски план во, инаку, конфузниот бразилски филм ЛЕВО ОД ТАТКОТО. Имено, филмот претставува екранизација на најверојатно фаворизиранiot роман на извесен Радаун Насар, прочитана како визуелен стереотип на сега веќе устоличената латино-американска екстремно мелодрамска драматуршка експликација. Филмот се одликува со изобилство на нафрлени ликови и нерасчистени односи меѓу нив, со упаѓање на сите можни тематски комбинации и со нивно евентуално трансферирање во некои поопшти и, следствено на тоа, похуманистички кодирања.

Главното, се работи за една неумешна адаптација на еден обемен романескен текст, кој по сè изгледа е омилено четиво кај читателската публика. И преку филмот може да се насети дека во тој литературен простор има од сè по многу; во еден обременет етно-социолошки простор фигурираат низа квазипроблемски структури, како на пример, еден вид идејно-телеолошки трактат, потем тука се и малку објаснивите психо-инцестуозни пориви кај протагонистите; па сè до еколошка параноја, која е најмалку изразена и која со оглед на топографијата на дејствието е безмалку беспредметна.

Така, филмот ЛЕВО ОД ТАТКОТО (LAVOURA ARCAICA), на режисерот Луис Фернандо, кон чија реализација тој очигледно имал мошне амбициозен пристап претставува визуелен галиматиијас, кој можеби го изненадил и самиот автор. Не може да се сокрие чувство дека се работи за претешка материја, со која овој ре-

лативно искусен, филмски и телевизиски режисер, можеби за прв пат се соочува. Но, за среќа, тоа не е случај и со неговиот коавтор, директорот на фотографија Валтер Карваљо, повеќекратен лауреат на највисоките снимателски признанија и во Битола и во Венеција. Се чини дека тој на вистински начин ја прозрел амбицијата на режисерот и сценаристот и ја отсликал оваа материја на начин на кој само филмската слика може да го создаде.

Оттука и одлуката на жиријето е на вистинско место; камерата на Карваљо во овој филм, всушност, претставува негова доминантна експресивна димензија. Сето она што авторите замислиле да го остварат во една глобална метафоричка смисла е успешно презен-



тирано во фотографијата на филмот, која низ целото дејствие ја носи и ја поддржува моралната димензија на драмата. За богатството на кадарот, за динамичниот снимателски израз, токму во овој филм може да се пронајдат низа артистички парадигми. Но, бездруго најимпресивно останува успешно визуелно усогласување на богатата флора со разгорените страсти на протагонистите низ која тие се движат. Таа ретко видена оптичка синтеза, која нималку не зависи од егзотичната претстава на амбиентот, е пример за функционално дејствување на филмската фотографија, се разбира во најтесна соработка со останатите креативни структури. Не би го апострофирале ова како несекојдневен пример, но се чини дека во актуелниот миг за светската кинематографија, па и за Фестивалот на филмската камера, тоа може да прозвучи како еден вид парадигма.

НЕСАКАНА ИЛИ ОЧЕКУВАНА ПАРАДИГМА

Останатите лауреати, и покрај својата промовирана перфекционистичка фотографија, по сè изгледа ја немаа таа среќа да бидат и автори, односно оној забележителен дел од авторство што вообичаено се очекува на ваков вид смотри. Второнаграден е Лика Бигаџи, млад снимател, кој сè уште го оформува својот автентичен визуелен стил. За жал, мора да кажам дека за мене се непознати некои негови поранешни резултати во продукцијата, но со интерес од фестивалскиот каталог констатирав дека тој е еден од мошне опитните сниматели на документарни филмови. Токму тој податок е маркантен и за ова негово достигнување во филмот **ОГАН ВО ВЕТРОТ (BRUCIO NAL VENTO)**, на италијанскиот режисер Силвио Солдини.

Бигаџи со својата фотографија остварува мошне впечатлива атмосфера, со исто така мошне едноставни снимателски средства, користејќи ги единствено иконографските елементи на амбиентот и на микротопосот во кој се одвиваат неколкуте најважни сегменти на дејствието. За појаснување фабулата на филмот е за еден имигрант од некоја си источно-европска земја кој наоѓа уточиште во Швајцарија. Неговата лична судбинска драма се состои во потрага по својот семеен, национален и ако сакате емоционален идентитет.

Жирито знаејќи, претпоставувам, дека овој жанр на филмови е сè поприсутен, особено во европскиот филм, не без голем ризик го оцени ова остварување како второ по ред. Но, и тука е избегната некаква си иконолошка парадигма. Имено, фотографијата на Бигаџи, учествувајќи во егзистенцијалната потрага на протагонистот, на некој начин, визуелно ги отсликува неговите емоции, барајќи, во просторот каде што се движи, некаков автентичен ликовен симулакрум, кој успешно ги одразува неговите психолошки состојби. По сè изгледа, оваа задача не му беше достапна за Бигаџи, како искусен документаристички снимател, бидејќи просторите и објектите каде што се појавува протагонистот на филмот едновременно се отсликани и како закана, надеж и конечно осло-

бодување од постојаната пресија на судбината. Таквиот емотивен ликовен тон на фотографијата Бигаџи го одржува низ целиот континуитет на филмот. Така и жирито повторно немаше шанса да згреши — Бигаџи е еден од достоините наследници на магот на филмската камера, Тонино Дели Коли, кој оваа година ја доби наградата за животното дело и беше за цело време присутен на фестивалот.

Меѓу наградените се најде и унгарскиот снимател Габор Медвиѓи, за својата успешна креација во филмот **ИСКУШЕНИЈА (KESERTES-EK)**, на режисерот Золтан Камонди. „Бронзената камера 300“ овој пат е добиена за филм што се занимава со тема на таканаречените транзициски проблеми на земјите од Југоисточна Европа, меѓу кои, ете, спаѓа и Унгарија.

Можам да кажам дека и авторски, значи сценаристички и режисерски, вклопувајќи ги, секако, тука и сите млади протагонисти, оваа

тематска назнака е третирана главно стереотипно. Единствениот што од тој стереотип настојува да извлече нешто повеќе е спомнатиот снимател.

Но, тоа не пречеше да му се додели трета награда по ред. Макар што по мое мислење тука малку падна вниманието и компетентноста на жирито, бидејќи се работи за сосема стереотипен ликовен концепт кој всушност ништо не бара и ништо во тој однос не ни нуди.

За мене лично, далеку поинтересно остварување е камерата во францускиот филм **УШТЕ ПОВИСОКО (PLUS HAUT)**, едно мошне симпатично остварување, можеби само експеримент, на младата семејна двојка, режисерот Николас Брелие и неговата сопруга Силвија Кае како директор на фотографија. Жирито овој филм го почести со специјална награда, што уште еднаш ја докажува неговата не само компетентност, туку и заинтересираност за новите експресивни модели во сферата на филмската фотографија.

Се работи за една семејна продукција, што не беше осамен случај на овој фестивал. Имено, тука спаѓа и филмот од германската продукција, **МУТАНТИ (MUTANTEN)**, на брачната двојка Каталин Годрос, како режисерка, и Себастијан Едмид, како директор на фотографија.



ФАТИ ГО ДЕВОЈЧЕТО, 2002

МУТАНТИ, како проект, се доближува до современите трендови во европскиот филм, така што разликата меѓу овие два филма веднаш станува забележлива, и тоа беше мошне индикативна премиса за некои евентуални понатамошни перспекции, во кои лесно би се можела да вклучи и македонската кинематографија.

Во оваа шема спаѓа и филмот ФАТИ ГО ДЕВОЈЧЕТО (KLATRETOSEN), на режисерот Ханс Фабијан Беленвебер и снимателот Јакоб Винт Кусе, од, инаку, мошне продуктивната во овој жанр данска филмска продукција. Впрочем, филмот и како проект и како остварување се чини е пример на новите организациски потфати што Европа ги стимулира преку низа свои асоцијации, што е типичен резултат на нивните постулати, и како идеја, и како реализација.

Избегнување од стереотипот беше единствено селекцијата на кусометражните и документарните филмови, кои беа придружна програма на фестивалот. За жал, сите овие филмски минијатури заслужуваат посебна анализа и на некој начин предупредуваат на постапна деградација на она што е устолично како жанр. Се разбира, овој избор беше уште еден од најдобрите потези на фестивалската програма. Тоа беше една навистина исклучителна селекција, која изненадуваше со секоја презентација, меѓутоа не беше посебно најавена, освен во фестивалскиот каталог.

Овие бисери ѝ беа понудени на фестивалската публика, а неретко се слушна и по некој срамежлив аплауз меѓу проекцијата, во очекување на филмот на вечерта. Ова е индикација, која содржински енормно може да го збогати фестивалскиот концепт, без да се влијае врз вообичаените достигнати стандарди, кои, за жал, така често знаат да изневерат...

Конечно, и тоа би било едно охрабрувачко отстапување од некои навидум наметнати парадигми, кои безмерно суштествуваат на ваквите смотри.

Естетска непоткупливост што, очекувано, треба да ги следи ваквиот вид манифестации не доаѓа во прашање, барем не во Битола. И токму на тој план, фестивалот како институција и како еден вид истражување ќе мора да се впушти во една нова авантура.

ХРАБРОСТ КОН ПОВТОРНИТЕ НОВИ ВИДУВАЊА

Не се сомневам дека програмскиот селектор на овој фестивал, реномираниот филм-

ски критичар Благоја Куновски, досега не ја след оваа концепција. Како доказ за тоа можат да послужат и досега неспомнатите филмски дела во овој текст. Меѓу нив се наоѓа, да речеме, и филмот од австриска, нам инаку малку позната продукција, КУЧЕШКИ ДЕНОВИ (HUND-STAGE), на режисерот Улрих Зајдел и снимателот Вофганг Телер. Овој навистина исклучителен авторски потфат претставуваше изненадување, но Фестивалот тоа храбро го поднесе. Можеби е малку чудно, но овој филм е сепак авторско дело и во таа насока тој не излегува од предвидениот стереотип. Но, сета негова концепција е упатена токму спротивно.

Веќе поодамна напуштена, мозаичната драматургија и визуелната реторика, кои се наследство на Антониони, во овој филм ни се враќаат со чудесно обновена визуелна свежина и една неисфорсирана автентичност. Дејствието на филмот ненаметливо нè вовлекува во низа прозаични дејствија, главно од урбаниот живот. Притоа проседето што режисерот го практикува ни се чини секогаш препознатливо. Со тоа само навидум не е воспоставена никаква реторичка енигма, што се разбира се однесува и за сосема коректно снимена филмска фактура. Но, некаде од заднината на кадарот, во втората половина на филмот, внимателниот гледач ќе може да почувствува знаци на немири, односно недостиг на пиктуралните елементи во кадарот, кој снимателот во секоја секвенца, без оглед на нејзината содржина, ги повторува. КУЧЕШКИ ДЕНОВИ е мошне типичен пример за авторски филм на неповторливо ангажиран авторски третман и соодветна тематска комплексност. Покрај тоа што во голема мера е критичен, тој во најдобрата естетска смисла е и убедлив.

Нешто сличен на овој филм е и МОПСКА ХРАНА (HAI XIAN). Тоа е дело со впечатлива содржина и тематски отворен карактер, кој нема само регионално препознавање. Слободно можеме да кажеме дека овој филм на младиот режисер Зу Вен и неговиот снимател Лиу Јонг Хонг не кокетира со стандардните драматуршко-визуелни филмски модели. Подобро кажано, тој балансира со својот визуелен ракопис, секому препознатлив — тоа е истото ликовно кажување на секојдневниот трагизам на младиот човек, без оглед на кој меридијан од Земјината топка тој се наоѓа.

ДРУГАРИ (CHINGU), пак, е филм од јужнокорејската продукција на, по сè изгледа, кусниот авторски тандем — режисерот Квак

Киунг Так и неговиот помлад колега, снимателот Ки С. Хванг. Тоа е дело под очевидно и нескриено влијание на американскиот жанровски филм. Таа постапка е апсолутно препознатлива, како во драматуршкиот концепт на филмот така и во неговата визуелна обработка. Патем речено, овој филм беше и еден од ретките презентирани во скоп-проектија, и тоа сосема коректно. Како таков, а можеби и поради некои негови млади актери, тој заслужува да биде одбележан.

Секако, за одбележување се и преостанатите филмови од официјалниот избор. Тука е, пред сè, веќе познатиот антиутописки трилер КРАХ, кој доаѓа од престижната холивудска продукција, а во режија на, за мене, сè уште малку познатиот Јан Софтли. Камерата и овде за ништо не заостанува зад веќе видените продукции од овој жанр. Таа е дело на помалку познатиот снимател, по потекло од Англија, Џон Матисон. Сè на сè, со голем стандард остварена визуелна атмосфера, која е нужен жанровски постулат за овој вид филмови.

Како општа констатација ова би можело да се примени и за јапонскиот филм ПУЛС (KAI-RO), на режисерот што носи звучно презиме Куросава, а се вика Кијоши. Снимател на филмот за нас е непознатиот Јуничиро Хајаши. И овој филм му припаѓа на она што јас го нарекувам „антиутописки жанр“; имено тоа е своевиден хибрид на *science-fiction* трилер. Сè на сè, не многу возбудливо и без многу имажинација...

Кон крајот на овој мој извештај од одржувањето на 23 филмски фестивал на филмските достигнувања, да го кажеме и тоа дека неговиот постојан домаќин, градот Битола, се здоби со една импозантна скулптура на Милтон Манак, која свечено беше откриена токму пред отворањето на фестивалот од страна на нејзиниот автор, академскиот вајар Томе Серафимовски. Секако, тоа беа пријатни настани што на фестивалот му го дадоа оној белег што тој во овие години на постојане сè уште го поседува.

Филмовите, пак, што ги оставив за крај на моето бележење, а кои досега не сум ги спомнал (освен бројните документарци од една навистина одлична селекција, од холандска, швајцарска, шведска, германска и англиска продукција, кои беа редовен и достоинствен чин на кинематографската предигра на сите филмови од официјалната конкуренција), заслужуваат посебен простор и синеастичко внимание.

Не спомнав, колку што се секавам, уште три филма од таа официјална конкуренција.

Еден од нив е швајцарскиот УТОПИЈА БЛУЗ (UTOPIA BLUES), во режија на Стефан Хаупт, чиј снимател е Стефан Кути. За овој филм може да се рече дека апсолутно се совпаѓа со стандардната тематска ориентација — барана или наметната, не сум сигурен — а тоа е повторно конфликтот меѓу генерациите.

Истиот тој конфликт како тематска основа го содржи и италијанскиот филм ПОСЛЕДНИОТ БАКНЕЖ (L'ULTIMO BACIO), на режисерот Габриел Мучино и снимателот Марчело Монтарси. Овој филм е, како што ми се чини, римејк на еден доста постар филм од истата продукција, кој во 1959 во Кан доби награда за оригинално сценарио, а се викаше МЛАДИ СОПРУЗИ (GIOVANI MARRITI) на режисерот Мауро Болоњини. Овој филм само ја повторува таа формула во многу посоефицициран визуелен дизајн, каде што содејствуваат работата на камерата и на монтажерот, извесниот Клаудио ди Мауро, така што гледачот има неприкосновен впечаток дека сцените и кадрите се слеваат едни во други, а ни за миг да не се почувствува оној нивни неминовен механички рез, што, пак, е уште еден доказ за врвен визуелен дизајн на филмското дело.

Сосема за на крај го спомнувам и чешкиот филм ДИВИ ПЧЕЛИ (DIVOKE VCELY) на авторскиот тандем, режисерот Бедхам Слама и неговиот снимател Дивис Марек. Во меѓувреме, пак, го гледав и американскиот филм БЕЈБИ БОЈ (BABY BOY), кој се чинеше мошне познат на домашната публика и во ова свое стереотипско фестивалско издание.

Но, гореспоменатиот чешки филм, по мое скромно мислење, ја потврдува сета концепција на годинешнава смотра. Имено, и тој се занимава со конфликтот што настанува на генерациско ниво во новонастанати општествени релации. Меѓутоа, во неговата визуелна елаборација постои една евидентна нота на сосема нова и нестандартна кинестетичка артикулација, која, за жал, жирито не успеа сосема да ја забележи.

Се разбира, овој запис треба и да се заврши а, сепак, да не стане здодевен. Покрај ни за други настани, од мојата лична меморија ќе го издвојам моментот на појавувањето на маестро Тонино Дели Коли, кога се осмелив да го пардонирам и да го замолам за автограм. Тој ме праша како се викам а јас му одговорив — Ненад (автограмот го собирав за син ми), се ракував со него и отпоздравив со „Грации маестро!“.

ПЕТАР ВОЛНАРОВСКИ

УШТЕ ЕДЕН ФЕСТИВАЛ

Т

окму насловот на овој кус преглед за последното, 23. издание на ИФФК „Браќа Манакѝ“ — Битола во 2002-та година е, можеби, и најадекватниот коментар... И тоа токму во смисла на неутралноста во однос на специфичностите на случувањата на ова фестивалско издание. Но, да почнеме со ред...





Презентација на Летечката камера

Што се однесува до самиот имиџ на Фестивалот, рувото на ова издание беше скромно; и навистина, гледано од страна на неудирањето акцент врз надворешниот, формален и официјален изглед на Фестивалот како фактичка намера и став на самите негови организатори, апсолутно стои како нешто што е само за пофалба — Фестивалот, гледано од аспект на тоа што претставува и што е во својата суштина, не бара, а уште помалку подразбира некакви егзибиционистички помпезности, гламур и слично, така што оваа постапка на организацијата може (а и треба) да се подразбере како еден чекор напред во „самоспознавањето“ на Фестивалот околу својата суштина.

Фестивалот ги донесе пред фестивалската публика оние филмови што ги донесе, и ги донесе оние придружни манифестации што ги донесе — и тоа без некаква голема и неадекватна најава и помпа, како што често знаеше да се случи во минатото. Ова издание не направи некои други големи поместувања во самата концепција на Фестивалот, но покажа како (од една страна) некои симптоматични појави можат, а некои други такви (од друга страна), сè уште не можат да се превозмогат.

Е сега, кои се тие... Ќе тргнеме едно по едно:

ОКОЛУ ОРГАНИЗАЦИЈАТА:

Пред сè, мора да се спомене дека ова фестивалско издание — навистина — може да се пофали со една висока исполнителност во однос на тоа дека сè што беше најавено — и се случи, и тоа токму тогаш кога и беше најавено:

накратко, претставите си се прикажуваа навреме, без доцнења, и што е најбитно, немаше никакви „претумбации и рокади“, или пак поместувања на термините надвор од предвидената и објавена програма — што е навистина за пофалба. Истото може да се каже дури и за придружните манифестации на Фестивалот, иако тие знаеја понекогаш и да задоцнат по малку, но тоа е сосем нормално кога ќе се земе предвид дека овие случувања секогаш зависат од низа (најмногу човечки) фактори, и најчесто знаат да бидат проблем за организаторот; но, тоа во ова издание беше сведено на незначителен минимум. Така, како генерална оценка за самата организација, мора да се истакне позитивниот исчекор напред.

ОКОЛУ ФИЛМСКАТА ПОНУДА:

Што се однесува, пак, до самата селекција на прикажаните филмови, може да се изнесе оценката дека филмовите, барем по она што е основниот акцент на овој Фестивал, а тоа е филмската фотографија, беа во голема мера издржани, и достоинствени да се најдат во фестивалската селекција. Сепак, не може да се избегне впечатокот дека ова издание на публиката ѝ понуди само — „трошки“ од светските фестивалски „гозби“ — поситни или покрупни, не е толку битно; битно е тоа што, за жал, и оваа наша манифестација го плати данокот на неразумноста и лудоста — војната/војните во регионот, а најмногу онаа што нè „дрмаше“ нас... И не само тоа: некои филмови не стигнаа во Битола заради тесноградоста и лошо апсорбираната „западно-ориентирана“ професионалност на дистрибутерите на овие простори, што во нашиот случај резултираше со недоаѓање на некои филмови на Фестивалот. Така, и покрај задоволителниот квалитет — од страна на акцентираниот аспект на филмската камера — што го донесоа прикажаните филмови, мора да си признаеме дека, од страна на атрактивноста и некои други квалитети, тие филмови не сјаеја, и не можеа да се пофалат со многу нешто друго, освен веќе гореспомнатото. Се разбира, сето ова во споредба со она што веќе сме го виделе во некои од другите, претходни изданија на Фестивалот.

ОКОЛУ ПРИДРУЖНАТА ПРОГРАМА:

Значи, со филмската понуда работите стоеја како што стоеја... Но затоа, пак, што се



однесува до придружната програма, работите беа каде-каде подобри... Понудените содржини го дадоа својот максимум, предизвикувајќи голем интерес и кај учесниците на Фестивалот, и кај фестивалската публика. Тие се покажаа како многу атрактивни и високо информативни за фестивалската публика, а и доста поучни и корисни за најголемиот дел од директните учесници на Фестивалот.

Од тие случувања мора да се истакнат: презентацијата на најновата дигитална Dolby Sound — техника; потоа, „маратонскиот“ портрет/интервју со Тонино Деликоли, што помина во топла, блиска и интимна атмосфера помеѓу добитникот на наградата „Камера 300“ за животното дело, и новинарите и публиката. Се разбира, тука беа и вообичаените филмски работилници што го дадоа својот придонес во заокружувањето на овој тип случувања на Фестивалот.

Особено внимание, како кај публиката, така и кај присутните филмации-гости и учесници на Фестивалот, предизвика презентацијата на најновата мобилна летечка мини-каме-

ра/хеликоптер во организација на *Аудиовизуелна Еурека* — презентирана надвор од официјалната програма на Фестивалот, и за жал, надвор дури и од фестивалскиот Каталог и Билтен (освен со три фотографии на последната страна на Билтенот бр.4), презентација којашто, несомнено, предизвика апсолутно најголем интерес кај публиката и учесниците на Фестивалот, па дури беше и „репризирана“ по барање на големиот број од гостите на Фестивалот, коишто или не успеаја, или пак сакаа по вторпат да ја видат во живо летечката камера и нејзините атрактивни перформанси.

ОКОЛУ ПОСЕТЕНОСТА:

За жал, што се однесува до посетеноста на Фестивалот во ова негово 23. издание, Фестивалот не можеше да се пофали со некаква голема посетеност, туку напротив; за разлика, на пример, од своето минато издание, кога не само што картите „гореа“ далеку пред почетокот на секоја претстава, оваа година салите беа повеќе од полупразни. На што се должи овој факт,

организацијата на Фестивалот треба навистина добро да размисли... Дали тоа се должи на (веќе спомнатата) неатрактивност на филмската понуда, или пак, на лошо осмислената дистрибуција на влезниците за филмските претстави од страна на организаторите на Фестивалот, или сепак, тоа да се стави на товар на општиот контекст и ситуација во која се одвиваше Фестивалот — поствоената психоза, актуелната политика на ситни интереси, или пак нешто сосем десетто? Сепак, ова последново тешко да е случај... Бидејќи, токму ваквите манифестации обично се издуден вентил во ситуација на поствоена психоза, и тој факт би претпоставувал, попрво, зголемен интерес за културните настани од каков било вид... Значи, попрво треба да се размисли околу првите две спомнати опции: или ниската атрактивност на филмската понуда, или неадекватната дистрибуција на влезниците, или, можеби, нешто сосем трето?

ОКОЛУ ФЕСТИВАЛСКОТО „ДРУЖЕЊЕ“:

Е, што се однесува до фестивалските „дружби“, тука секогаш нè бидува, нè бидува, и ќе нè бидува... Барем што се однесува до официјалните фестивалски „журки“, тие, како и секогаш, си беа на ниво... Туку, еден мал/голем проблем за гостите, учесниците, а и за самиот Фестивал, беше — ригорозното, и дури малициозно придржување до Законот за работа (работно време) на кафеаните и кафулињата, од страна на локалната полиција, која, без исклучок, и со зачудувачка ревност ги затвораше локалите — стриктно — во 23:00 часот, така што, како гостите и учесниците на Фестивалот, така и жителите на самиот град-домаќин Битола, не почувствуваа многу од фестивалската атмосфера, особено во ноќните часови. Жално.

А прашањето на што се должи тоа — дали е тоа последица на актуелните политички превирања и ситнодушни „сопки“, или пак на



долгогодишната затегната релација Скопје — Битола (Скопје како седиште на фестивалската организација *versus* Битола како град-домаќин на Фестивалот)? Па, најверојатно, и едното и другото.

А тивкиот конфликт што, во суштина, не е далеку од апсурдноста на дилемата околу кокошката и јајцето, само ни покажува дека е веќе време тие ситни, небитни и ирелевантни тивки и скриени спорови од најниско ниво, кои веќе подолго време му пречат на Фестивалот да засјае во својот вистински сјај, еднаш да се надминат. А за тоа треба само една, малку повисока и надлокална свест: свест што ќе ги надмине оние лични и себични интереси, и ќе се сврти кон интересот на Фестивалот и кон она што тој го претставува кај нас, и особено она што тој го претставува надвор во светот, што воедно е и интерес на сите нас, и на нашата држава во целост... и, веќе еднаш да се запрашаме: зар таквата свест е толку недофатлива за нас?

ОКОЛУ ОНА – „СÈ НА СÈ, ГЛЕДАНО...“:

Е па, „сè на сè, гледано...“, треба да сме задоволни од ова 23-то издание на ИФФК „Браќа Манак“ во Битола, но — да не забораваме — во овие услови, и само во овој контекст во кој се одвиваше ова издание. Задоволни, само затоа што повторно се покажа дека некои работи можат да бидат — каде-каде — подобри отколку што се. И дека не останаа уште многу работи за овој Фестивал да биде она што сите ние посакуваме да биде... Бидејќи, традицијата и значењето на овој Фестивал веќе многу одамна се утврдени и потврдени; само уште овие, нешто малку ситни работички да си ги средиме... зар е тоа толку тешко?

Не.

Најверојатно никогаш и не било; туку, само ние меѓу себе да се разбереме... како и за сè друго во оваа држава, нели? □

ВЛАДИМИР ЛЬ. АНГЕЛОВ

УДК 778.5.071(049.3)
Кинопис 26(14), с.95-101, 2002

ФИЛМСКИ ФУТУРИСТИ - ТОНИНО ДЕЛИ КОЛИ И РОБИ МИЛЕР

АГЕНДА. Мислам дека Македонија, односно македонската јавност не беше свесна што ја снајде на годинешниот, дваесет и трети, фестивал на филмската камера „Браќа Манакџ“. Македонската филм-(офил)ска јавност требаше да се поклони на делото на двајца великани на филмската фотографија: Тонино Дели Коли (1923) и Роби Милер (1940). Искрено, никогаш не сум посветувал многу внимание на директорите на фотографија. Секогаш во преден план за мене биле режисерите, сценаристите и актерите. Оние зад камерите се полуанонимни. Нивната работа секогаш е завиткана со велот на тајните, дури и нивните заслуги. Секогаш кај мене постоеле дилемите од типот „кој е заслужен за добриот изглед на фотографијата?“. Знаете, ќе прочитам интервју со Питер Богданович, во кое вели дека за визуелниот стил на неговиот филм повеќе е заслужен Фердинардо Скарфорти, односно дизајнерот на продукцијата, а не еден Џон Бејли..., и веднаш се наоѓам во недоумица. Што претставува снимателот? Или, дали снимателот е само оној што се грижи актерот да гледа малку повеќе на десната страна, го поставува светлото и најмногу се разбира од сите оние технички финти



Тонино Дели Коли

без кои филмот не може да се сними. Да го оставиме настрана авторското право според кое снимателот е еден од авторите на филмот. Навистина, каква е заслугата на снимателот? Дали директорот на фотографија којшто во својот работен век снимил 185 филмови може да се споредува со режисерот што снимил дури седум филма, од кои само 5 се ремек-дела. Мислам дека ви се познати дилемите од таков вид. И каква е разликата помеѓу снимањето со видео и снимањето со филмска камера? Каква е разликата од она што јас сум го снимил во скопската зоолошка градина и она што го снимил еден Роби Милер во последниот филм на Винтерботом? Филмот е комплексна работа, а и пишувањето за филмот, исто така, нели? Годар беше оној што рече дека тоа се два образа на едно лице?

Исто како и јас, изгледа и поголемиот дел од заинтересираните се наоѓа во истата дилема, така што присуството на овие двајца великани на филмот помина речиси недоволно одбележано. Неколку ТВ-интервјуа, неколку претставувања по весниците, „сакам кажам — не знам речам“ прашања на пресовите. Генерален впечаток: бевме неподготвени. Затоа, за подобро да се подготвиме за следниот пат, да разјасниме неколку работи.

ХРОНИКА. Да ги оставиме овие прашања и да започнам од почетокот што повторно нè води во Битола (ах, таа Битола...). Почеток на учебната година. Септември. Филмски фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“. Историјата на филмот е во предност пред сите уметности затоа што оние што ја создавале речиси од самите почетоци се сè уште со нас. Во Битола годинава се наоѓаат двајца великани на светската филмска историја: еден од постарата и еден од помладата генерација. Тонино Дели Коли и Роби Милер. Погледнете ги нивните филмографии и веднаш ви е јасно дека за директорите на фотографија не е можно да се направи ретроспективен текст. Таков еден текст би требало да опфати барем 50% од нивните филмографии. Двајцата заедно - повеќе од стотина филмови. Го разбирате проблемот со кој се соочив? За да се направи текст за овие две врвни имиња на светската филмска сцена, потребни ми се две-три страници само со набројување на наслови и режисери, без актери и сценаристи, и кога ќе го направиме тоа - веќе не е потребна никаква анализа. Сè е јасно, сè што треба да се каже произлегува од нивната работа, од тоа што го снимиле...

Дели Коли во Битола дојде да ја земе наградата за животно дело. Работел целиот свој живот, напорно работел и сега, во пензионерските денови, ужива во лесните коктели, пишува мемоари и собира награди. Видно е возбуден при примањето на наградата, но во комуникацијата е ноншалантен каков што може да биде само италијански господин. За фотографите позира како целиот живот да бил пред, а не зад камерата. Висината (155 см од око, В.Љ.А.) нималку не му одзема од неговата аура.

Милер пак дојде како член на жири, а заслужено си ја зеде наградата за значаен придонес. Добро смислено и изведено.

Но, не беше само отворањето на фестивалот тоа што помина во знакот на овие двајца, забележија известувачите. И оние неколку дена на кои јас бев присутен беа во знакот на нивното присуство. И само на нивното присуство, за моја жал.

ДЕЛИ КОЛИ ЗА СЕБЕ - ...Не ме биваше многу за учење. Татко ми ми рече дека е подобро да одам да работам. Имав среќа да влезам во Чинечита во 1938, една година откако беше формирана. Кога влегов во Чинечита не знаев што претставува филмот. Имав препорака. Татко ми работеше во филмската лабораторија на развивање и печатење на филмови. Во еден момент секретарката што работеше во лабораторијата беше преместена за секретарка кај директорот на Чинечита. Кога влегов кај директорот ме запрашаа дали сакам да работам со звук или фотографија. За среќа, реков со фотографија. Тогаш се работеше врз принцип на занаетчиство. И Гото го учел својот занает од учителите, а сега сите се раѓаат изучени. Тогаш се учевме според принципите на занаетчиството: учевме од познати мајстори. Тоа беше многу сериозен метод. Во Чинечита имаше многу добри мајстори. Во тој период имав среќа да ми падне камерата и да ја скршам. По тој инцидент веднаш ме забележаа. На 21 година веќе станав директор на светло и работев како асистент кај еден снимател што страдаше од чир. Потоа станав независен откако често го заменував во работата поради неговата болест. Мене ми пречеше тоа што тој ги поправаше работите што јас ги имав снимено. Тогаш ме препорача кај еден свој пријател да потпишам договор за една година. Тогаш имав 22 години и оттогаш снимив 186 филма. Започнав со филм кога Кодак имаше 50 аса, а сега Кодак има 700 аса, така што на овие новиве месии им е многу полесно...

- ја раскажуваше Тонино својата приказна, седнат на сцената од малото саличе во Домот на културата, каде што се одвиваше прес-конференцијата или тоа подобро може да се нарече евоцирање спомени за својот живот и за животот на неговите многу популарни соработници.

ДЕЛИ КОЛИ ЗА ПАЗОЛИНИ, ЗА ЛЕОНЕ, ЗА СЕБЕ...

- Пазолини веќе беше голем писател и новинар кога започна да се занимава со филм. Му давав многу совети затоа што доцна започна да се занимава со филмот. Тој не знаеше точно што сака, а не знаеше ни како да ме праша. Со оглед на тоа што ги знаев сите негови книги, сакав да му помогнам со примери. Во тоа време постоеше еден весник, неделник, „Огледало“, со многу слики, кои беа во мали формати (сликани со Лајка) и кои со зголемувањето ја губеа јасноста. Така му посочив - „Дали сакаш вака да изгледа филмот?“ - затоа што знаев дека му се допаѓаат малку нејасни работи. Тогаш користев **Феранија** (филмска лента) и со неа успеавме да добиеме одличен контраст на сликата, така што небеското синило беше многу сино, а белилото на облаците беше уште побело. Но, и по завршената работа тој не беше задоволен. Кога го прашав што да правиме, тој рече дека монтираната верзија ќе ја однесе во Венеција. Му реков дека е луд и дека не може работната верзија да ја однесе со ознаки од монтажерот итн. Тогаш му реков - „прави што сакаш, но јас не сакам да учествувам во тоа и сакам да го тргнеш моето име од шпицата“. Потоа добив друга идеја, отидов во лабораторија и побарав да ми отпечатаат интернегатив од тој филм. Ако биде добро, се договорив копиите да ги печатат од позитивот, а не од негативот. Кога му го покажав резултатот, тој рече дека е подобро и ние истиот про-



цес го повторивме уште двапати. (Дели Коли за „Акатоне“, 1961)

- ...Кога го почнавме вториот филм МАМА РОМА со Ања Мањани, прашав дали повторно ќе го правиме истото затоа што ако е така може да си најде некој друг затоа што за мене контрастот на **Феранија** е веќе доволен. Пазолини не сакаше да работи со Мањани, затоа што не му се допаѓаше да работи со професионални актери. Во секој случај, филмот помина добро. Јас бев принуден да работам на два вида снимања на овој филм, сцени без и оние со Ања Мањани, која секогаш сакаше да биде уредна со периките и шминката. Таа разлика се познава и во филмот.

- ...Продолживме со **Феранија** и во следниот филм ЕВАНГЕЛИЕ СПОРЕД МАТЕЈ, кој исто така помина мошне добро. И сега да направам една дигресија: во Италија во моментот работи една филмска екипа со Мел Гибсон, која го снима филмот ПОСЛЕДНИТЕ 12 ЧАСА НА ХРИСТОС и едно знам - ги повторува истите работи што ние ги направивме со Пазолини, ги користи и истите места на снимање.

- ...Со Пазолини работев на 11 од 14 филма, кои ги снимам како режисер. Трите останати, кои не можев да ги работам поради преофатеност, ги снимам мојот асистент затоа што Пазолини инсистираше на тоа. Тој велеше дека онака како што снимам јас не може никој.

- ...Леоне започна со филмот како секретар и клапер, а потоа продолжи понатаму. Што се однесува до принципите во изучување на занаетот Леоне исто така започна од нула. Тој си го измина својот пат како асистент-режисер и слично, работеше и како режисер на втората екипа и како режисер на филмот КОЛОСОТ ОД РОДОС. Потоа Леоне направи пауза, а јас бев во Шпанија каде што работев со еден шпански режисер. Всушност, имав потпишано за неколку

филмови што беа снимани со пари од индустријата за фармацевтски производи. Некои од тие филмови поминаа добро, некои не, и јас се вратив во Италија. Тогаш тој предложи да се снимаат или ЗА ГРСТ ДОЛАРИ или ОРЛИТЕ ОД РИМ - филм за организирано ловење на орли. Бев повикан од Леоне, кој ми рече - „*Види, видов еден одличен филм во Јапонија, во Савоја и би можеле да направиме вестерн верзија од тој филм*“ (ЈОЏИМБО на Куросава). Јас ја прифатив таа идеја затоа што ќе се снимаше на една локација и не требаше многу да се патува. Тогаш не можевме да најдеме продуцент, но јас се сетив на еден пријател на една од моите поранешни сопруги. Го однесов Серџо кај овој пријател и му ја кажавме сторијата без притоа да му го спомнеме оригиналот. Така започнаа преговорите и ние му побаравме 30 проценти од филмската заработувачка. Сепак, јас се откажав од 14 мои проценти во корист на директорот на продукцијата. За следниот филм ЗА НЕКОЛКУ ДОЛАРИ ПОВЕЌЕ, Леоне побара 50.000 000 лири и 50 отсто од филмот. Серџо работеше на само седум филма (како режисер, заб. В.Љ.А.) но на семејството остави цело богатство... - го привршуваше своето раскажување времешниот Тонино, не одбегнувајќи поединечно на новинарките да им ја истакне својата индигнација поради монополот на холивудските филмови и таквиот начин на производство.

- ...Почнав да избирам кој филм ќе го работам дури тогаш кога бев во состојба да го правам тоа...

- ...Со Фелини беше едноставно да се работи, неговите филмови беа... малку апстрактни и тој беше како апстрактен сликар. Сите мои спротивставувања се однесуваа на губењето многу часови. Најслични ми беа Дино Ризи и Марио Моничели, тие доагаа рано и знаеја што треба да прават.

- ...Имав среќа да работам со професионалци. Се работи за веќе изминат период, сега сè е изменето, техниката, професионалноста, сега има повеќе импровизација. Денес го нема оној вид занаетчиско подучување. Некои успеваат, но многу сме оштетени од Американците. Денешната американска технологија е дигитална и таа воопшто не ми се допаѓа. Порано на еден филм работеа петмина и тоа беше авторски филм. Сега со сите овие гаволски работи не се знае кој го работи филмот. Не ми се допаѓа оваа кинематографска продукција туку таа што се работеше некогаш. За среќа, целата оваа промена се случи откако имав прекинато со ра-

бота. Ми го понудија ПИНОКИО на Бењини, но тој е полн со шминки и ефекти, а тоа не можев да го поднесам. Тие филмови во дигитал не се уметност. Затоа што во нормалните филмови постои режисер што навистина треба да вреди, постои втор соработник, кој е директор на фотографија и други работници на филмот. Никогаш не сум отворил книга за фотографија, не знам од што се состои лабораторијата за развивање.

- ...Сега сум во пензија и моја преокупација е мирно да ги поминам последните денови. Со филмот ЖИВОТОТ Е УБАВ (Бењини) — јас завршив. Филмовите што денес се снимаат со сите оние специјални ефекти мене не ми се допаѓаат.

ДРУГИТЕ ЗА РОБИ МИЛЕР: Роби Милер (1940), биографија од Баселин: „Водечки европски снимател карактеристичен поради чудниот колор изглед на Вендерсовиот ПАРИЗ, ТЕКСАС (PARIS, TEXAS - 1984) и со емотивната црно-бела композиција на Џармушовиот НАДВОР ОД ЗАКОНОТ (DOWN BY LAW - 1986). Милер својата кариера како снимател ја започнува во Холандија пред да се пресели во Германија, каде што снима неколку Вендерсови филмови меѓу кои КРАЛЕВИ НА ПАТОТ (KINGS OF THE ROAD - 1976) и ПРИЈАТЕЛОТ ОД АМЕРИКА (THE AMERICAN FRIEND - 1977). Редовен снимател е на Џармуш уште од 1986, а соработува и со Питер Богданович и Барбет Шредер.“ (Синеманија '98)

„Како еден од најплодните и најпознатите сниматели на независниот филм, Роби Милер долго време соработува со Вим Вендерс и Џим Џармуш... По слободен избор остана снимател на Џармуш од 1986, а работел и со Питер Богданович и Барбет Шредер.“ (Од каталогот на ФФ„БМ“)

„Алекан има многу големи филмови зад себе и можеби е единствениот што може да снима во црно-бела техника денес (1987 год. заб. В.Љ.А.). Мислам дека и Роби Милер се обидува тоа да го научи, затоа ги работи сите оние црно-бели филмови со Џармуш, но крал на црно-белиот филм е Алекан.“ (Бруно Ганц)

„Роби Милер, кој го сними МОЈОТ БРАТ ТОМИ, а кој Филмскиот совет го финансираше делумно, го мразеше ДВ затоа што, како што велеше — „мораш да користиш осветлување исто како и кај 35 мм камера“. Имавме дузина ноќни секвенци и ние мислевме дека тој ќе трча наоколу со камерата и сè ќе биде во ред, но тука беше Роби, кој поставуваше осветлување насе-

каде. Тој велеше дека дигиталната камера на естетски план нуди подобри услови за камерманската работа, но доколку ја поставиш камерата на истото место каде што би ја поставил и 35 мм камера, целта е промашена.“ (Пол Трицибиц, раководител на Новиот филмски фонд и на Филмскиот совет, Англија)

РОБИ МИЛЕР ЗА СЕБЕ И СЕГАШНОСТА. —

Не ми е важно дали филмот е снимен на супер 8, 16, 35 или на видео сè доколку се работи за добар филм. Догме беше многу добар начин за да им се даде шанса на младите режисери но не беше ништо ново. Господинот Дели Коли говореше за употребата на светлото во неореализмот... Догме е само продолжување на една стара традиција.

- ...Да, работата на ЛУЃЕ ЗА 24-ЧАСОВНА ЗАБАВА и МОЈОТ БРАТ ТОМ е различна. Винтерботом има снимено многу филмови, правел, прави и ќе прави филмови, за разлика од Дом Ротеро, кој снимал документарци за BBC и ова му е прв филм на кој не си поминав особено убаво.

- ...ЛУЃЕ ЗА 24-ЧАСОВНА ЗАБАВА е типичен филм за ДВ (дигитално видео), затоа што сè во него беше „од рака“ и може да се спореди со филмовите на Триер затоа што Винтерботом знаеше дека филмот мора да надмине многу пречки, снимен е со многу мобилна камера и на различни места. Во конвенционалното снимање постојат прекини меѓу снимањето на кадрите, се користи една камера. Ние се одлучивме да користиме неколку камери што беа поврзани со трансмитер. Користевме 24-канална миксета за тон, така што секој актер имаше мал микрофон скриен некаде. Така, за мене не постоеја пречки да снимам нешто непланирано. Сликата ја снимавме заедно со тонот, што е перфектно затоа што никогаш нема потреба да ја запираш камерата, но потоа треба да се справиш со огромната количина на материјал. Секако, и мене ми беше тешко затоа што јас никогаш не престанував да снимам. Се снимаше 12 часа дневно, и тоа постојано. Беше интересно, но и многу заморно. Тоа е пример како се снимаше овој филм наспроти конвенционалниот начин на снимање,

кој некогаш може да се растегне и на еден час или повеќе меѓу снимање на два кадри, што за режисерот и директорот на фотографија е многу тешко. ДО КРАЈОТ НА СВЕТОТ го снимавме на синемаскоп и на 70 мм, во многу земји низ светот - Австралија, Јапонија... Но, беше многу непрактично затоа што многу снимавме во колите и моравме да ги отстрануваме покривите за да снимаме со овие огромни камери. Така ги уништивме автомобилите. И додека ги преместувавме камерите, губевме време и губевме инспирација. МОЈОТ БРАТ ТОМ, пак, го снимив со една камера, „од рака“.

Самоувереноста во сопствените квалитети, во важноста на она што го работи, ентузијазмот и неоптовареноста со оние работи што



СПРОТИ БРАНОВИТЕ, 1996 (Д.Ф. Роби Милер)

можат да го одведат уметникот на некоја друга страна - зрачеа од исказите на Милер соопштени во истата онаа сала каде што ден пред тоа беше и Тонино Дели Коли.

- ...Јас би го избрал Догме филмот наспроти конвенционалниот, иако сè уште немам снимено таков (Догме) филм. Рестрикциите што ги предвидува Догме е, всушност, како да снимаш прв филм со мал буџет, и тоа за мене е секогаш предизвикувачко така што би сакал да го работам тоа.

- ...Дигиталните камери немаат индикација во асови. Камерата се адаптира на светлото. Кога снимате со ДВ, се ослободувате од грижите за денот и ноќта, тие кадри никогаш не се толку убави како 35 мм кадри и за тоа мора да

се биде свесен дека не може да се снимаат пано-рами со ДВ - им објаснуваше Милер на македонските филмации научени да снимаат во холивудски стил, потенцирајќи дека за да се снимат добар филм не е потребен буџет туку идеја. Што да се праша, прашање е сега? Тривијалностите се добар одговор на немањето вистинско прашање.

- ...Триер е добар, духовит и со него сите имаат голема слобода. Неговата екипа е постојана и тоа не би се случило доколку е тирански расположен. На крајот, неговиот збор е последен. Кога го снимавам СПРОТИ БРАНОВИТЕ, тој инсистираше на изведба и иако сцената што ја снимавам беше надвор од фокус, тој инсистираше да продолжи и сцената се најде во филмот.

- ...Постои еден стереотип дека ако работите црно-бел филм сте специјалист за такви филмови и само тоа ќе го работите. Јас не сум ДВ специјалист, меѓутоа, како што реков, кога снимате конвенционален филм се губи многу на време, затоа работам со оваа техника бидејќи снимањето е побрзо, но мора да се откажете од квалитетот на сликата. Порано беше императив квалитетот на фотографијата и морав да внимавам на многу други работи (фокусот и убавината на сликата) а не на приказната, сега императив е приказна, сега времињата се променија. Ако треба да се снимаат прекрасни пејзажи на ДВ, јас ќе се откажам. Фотографијата е навистина важна во приказната и важно е да е приспособена - продолжува Милер да ги објаснува своите погледи за филмот и за фотографијата во филмот.

- ...Ми понудија да го снимам најновото продолжение за Хари Потер. Иако ми беа понудени големи пари, одбив, пред сè поради големиот временски период што ќе ми биде потребен за тој филм. Во моментот работам бесплатно на неколку кратки филмови...

ПРИКАЗНА (STORY): Каде се разликуваат и што е заедничко за овие двајца сниматели? На прв поглед, имаме еден припадник на традиционалната школа, кој инсистира на терминот занает во вреднувањето на својата работа и овде модерниот сколастички дух на Роби Милер, камерманот што се враќа во минатото за да ја научи работата на црно-белата слика, за сега да се посвети на видео техниката. Нив не ги поврзува само сликањето на Бењини. Моето мислење е сосема спротивно од првиот впечаток: овие двајца сниматели имаат повеќе заеднички

работи отколку што можеме да претпоставиме.

1. Посветеноста на професијата, и тоа само на камерата. Ниту едниот ниту другиот не искажале никаква желба да се занимаваат со некоја друга работа во кинематографијата. Некои сниматели промовирањето во режисер го доживуваат како напредување во хиерархијата.
2. Сорботката со врвни режисерски имиња.
3. Несомнениот квалитет во нивната снимателска работа.
4. Односот спрема времето е исто така една нивна заедничка особина. Од приложеното се гледа дека и двајцата имаат специфичен однос спрема времето што сакаат да го потрошат ефикасно.
5. Односот спрема традиционалните вредности и спрема прогресот. Колку и да звучат изјавите на Дели Коли анахроно и декадентно, тој е човекот што го подобрил контрастот во филмот на Пазолини, човекот што сликаше прекрасни пејзажи и фантастични крупни планови и со тоа ја унапреди филмската естетика на планот на фотографијата. Колку и да сакаме да го претставиме Милер како човек чијашто моментална преокупација е во видео начинот на снимање, тој само сака да ги искористи предностите што ги нуди ваквиот начин на снимање и во суштина е поклоник на традиционалниот филм (а не на традиционалниот начин на снимање).
6. Двајцата одбиваат да работат филмови што се поврзани со специјални дигитални ефекти и што ги уништуваат идентитетот и оригиналноста на снимателската работа. Кога Дели Коли ќе го спомне дигиталниот филм, тој пред сè мисли на филмот што се работи со специјални дигитални ефекти и доработка.
7. Можеме уште долго вака да набројуваме, но едно да резимираме — Тонино Дели Коли и Роби Милер својата снимателска работа секогаш ја поврзувале во и со филмската приказна. И токму таа, приказната, нè доведува до едно од основните прашања што се поставуваат во врска со филмската естетика. Што е примарно во филмот? Приказната или сликата (кокошката или јајцето), или двете работи подеднакво? Сепак, иако третово можеби во овој случај изгледа идеално, мора да забележиме дека историјата на филмот секогаш била поделена на автори режисери (и критичари - вториот образ), кои биле наклонети кон едниот или другиот стил, а таквиот

хендикеп (или предност) го надминувале користејќи ги соработниците од другиот сектор. Па, дури и милјето од кое потекнуваат авторите (ликовна, книжевна или филмска школа) ги одредува нивните поголеми афинитети кон едниот, кон другиот „стил“ или кон средината: Фелини, Гринавеј, Линч, Шидан — ликовно-наративен филм; Пазолини, Бергман, Хјустон, Хичкок, Трифо, Гапо — наративно-ликовен филм; Цармуш, Триер, С. Попов — филмски филм. Првата група потпората во својата работа на филмот ја бараат во соработниците што припаѓаат на втората група, и обратно. Третата група потпората ја бара во соработката со филмските професионалци. Ова е, сепак, преопширна тема и може да ја оставиме за некој следен пат во рубриката за теоријата на филмот.

Денешните режисери многу повеќе знаат за секторот на камерата и за ликовниот изглед на нивниот филм, но без разлика на која од овие групи припаѓаат, филмот мора да има приказна (што е доминантно) и фотографија. Приказната во преден план е нешто што не е ментална тенденција во светски размери. Тоа е филмска состојба востановена со почетоците на филмот. Дури и анализата на филмовите е

многу полесно изводлива доколку на филмот му се пријде од литературен отколку ликовен план, а општо познато е мислењето дека филмот е медиум преку кој (на современ, поинаков начин) се раскажуваат приказни. Така се изведени синтагмите: „холивудска приказна“, „филмска приказна“, „како на филм“...

Дели Коли и Милер се луѓе што својата работа ја ставиле во служба на приказната. Онаа мала и човечка приказна. Смешна, тажна, вознемирувачка, што може да ве насмее, растрепежи, возбуди, расплаче, воздигне, да ви го крене адреналинот, да е убава, ангажирана, незаинтересирана и слично. Приказна што мора да биде раскажана со помош на нивната камера, со помош на нивното знаење и талент. А притоа приказната да е во рацете на режисерот. За тоа се тие свесни и затоа нивната работа е толку почитувана и квалитетна. И доколку пишувањето на овој текст го сфатам како еден терапевтски метод на себеанализа и ако се вратам на прашањето од почетокот на текстот, тогаш ќе заклучам дека моите снимки од зоолошката градина, во споредба со оние на Милер, се во ист однос како ова што го прочитавте и која било книга, не книга туку писмо, кореспонденција на Достоевски. □



СПРОТИ БРАНОВИТЕ, 1996 (Д.Ф. Роби Милер)

КОСТА КРПАЧ

ОСТАНУВААТ СЕЌАВАЊАТА

НИКОЛА ЛАЗАРЕВСКИ
(1931 – 2002)

Н

еодамна, засекогаш замина еден мој пријател. Долго време работевме заедно во *Вардар филм*. Но, **никогаш** и за **ништо** збор не сме си пререкле. Секогаш со почит, разбирање... Тој мој пријател и другар беше срдечен и едноставен во комуникацијата со луѓето, а во професијата *филмски сценограф* - беше студиозен, систематичен... Заминувајќи од овој свет, мојот пријател им се приклучи на нашите незаборавни Ацо Петровски, Киро Билбиловски, Јово Камберски, Бранко Михајловски, Војне Петковски, Диме Шумка, Вељо Личеноски, Јордан Јаневски, Петар Глигоровски, Гојко Секуловски... Сите тие, вклучувајќи го и мојот другар и пријател Никица, се вградија во нашата македонска кинематографија создавајќи богата ризница за нашето филмско наследство.

Да, еве пишувам со бескрајна тага и болка во срцето, за Никола — Никица Лазаревски, нашиот врвен мајстор на филмската сценографија. За тоа *врвен* останува да сведочат наградите од Пула, Карлови Вари, Младеновац..., државните награди, јубилејните награди на југословенската и македонската кинематографија. 1998 година — 11-октомвриска награда за животно дело!

Никица беше едноставен и не ја одбегнуваше работата. Кога немаше игран филм, тогаш се зафаќаше да биде организатор на кратки филмови. Та дури беше и директор на филм во два наши играни филмови — МИРНО ЛЕТО и СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ. А филмографијата што ја потпишува како сценограф е импозантна: од ДЕНОВИ НА ИСКУШЕНИЕ, па преку ДО ПОБЕДАТА И ПО НЕА, МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА, КАДЕ ПО ДОЖДОТ, МЕМЕНТО, ПЛАНИНАТА НА ГНЕВОТ, РЕПУБЛИКАТА ВО ПЛАМЕН, ЦЕНАТА НА ГРАДОТ, МАКЕДОНСКИ ДЕЛ ОД ПЕКОЛОТ, ЦРНО СЕМЕ, ЈАД, НАЈДОЛГИОТ ПАТ, ИСПРАВИ СЕ ДЕЛФИНА, ПРЕСУДА, ВРЕМЕ, ВОДИ, ОЛОВНА БРИГАДА, ЛУЖНА ПАТЕКА, ЈАЗОЛ, СРЕКНА НОВА '49, ХАЈ-ФАЈ, па сè до ВИКЕНД НА МРТОВЦИ.

Работеше до последен момент. Иако болеста го имаше веќе навјасано, не се предаваше. Се сеќавам, еден ден пред две години ми се јавува Илинка на телефон и ми вели: „Слушај, појди на кривината на Треска да видиш каква неолитска населба има изградено Никица “. Се чудам, не знам за што станува збор. Се разбира, веднаш го добивам и објаснувањето дека таму, на кривината на Треска, се снима кусо-

метражниот документарно-игран филм ТУМБА МАЏАРИ посветен на една неолитска населба во близината на Скопје. Од постојните артефакти за оваа населба, Никица направи извонредна реконструкција. И што уште да кажам? Да, сакаше да им помага на младите, ги советувааше како да го досегнат својот сон — филмот. Тој го досегна. □

Никола Лазаревски на снимање на филмот ЈАЗОЛ, (1985)



МИРОСЛАВ ЧЕПИНЧИЌ

ОТПРГНАТА ПОЗЛАТА

- ПОСЛЕДНОТО ПОТСЕТУВАЊЕ НА БИЛИ ВАЈЛДЕР (1906-2002) -

НАСМЕВНАТА НЕИЗВЕСНОСТ

Парафразирајќи го Хичкок, кој во една пригода кажа дека „филмот не е исечок од животот, туку само парче торта“, оваа духовита медиумска метафора како сосема добро да се усогласува кога се потсетуваме на кинематографскиот опус на Били Вајлдер. Нема сомнение дека и тој уживаше во оваа кулинарска уметност, се разбира со задоволство споделувајќи го својот производ со публиката. За него како голем мајстор сведочи мошне богат и пред сè успешен број филмови, изработени во текот на повеќе од четири децении.

Навистина, Били Вајлдер беше она што според денешната номенклатура можеме да го наречеме медиумска личност „пар екселанс“, што, пак, за еден

Били Вајлдер



човек на дваесеттиот век е разбирлив и очекуван атрибут. Неговата биографска агенда, впрочем, тоа го потврдува на најдобар можен начин; така наместо да студира право, станува новинар-репортер, првин во Виена а потоа и во Берлин, каде што го привлекува филмскиот медиум. Тој новопроявен афинитет за релативно кусо време ескалира и тој од новинар (меѓу другото еден од ретките што успеал да го интервјуира и професорот Фројд) станува филмски сценарист.

Во тој период во Германија се чувствува една особено надежна кинематографска клима. По подемот на експресио-

БУЛЕВАР НА САМРАКОТ, 1950



низмот, започнуваат форсирани естетски експерименти токму на планот на визуелното, на неговите изразни можности, па и спознавање на неговите актуелни лимити. Сето тоа не значи криза на филмското творештво; би кажале, всушност, дека тоа се едни од првичните барања за некоја од можните супстанции на медиумот, како што нешто порано се случи во Советскиот Сојуз со делата на Ејзенштејн, Пудовкин, Кулешов...

Таквата атмосфера како да му погодува на творечкиот нерв на младиот Вајлдер. Тој соработува со тогаш најмоќниот германски филмски концерн УФА. За неговите сценаристички текстови од тоа време малку се знае, но мнозина од тогашните реномирани филмски режисери се заинтересирани за соработка со него; меѓу нив се Љубич, Сиодмак, па и Ланг... Вајлдер тогаш прави и мошне успешна сценаристичка адаптација на романот на Кестнер *Емил и детективите*, кој влегува во класичните дострели на младинските филмови, реализиран од Герхард Лампрехт, еден од најценетите режисери на концернот.

Следниот филмски проект, во кој Вајлдер зема активно учество, има особена важност во понатамошниот развој на филмската естетика. Инаку тоа е денес, а по сè изгледа и тогаш, малку познатиот документарен филм на Сиодмак и Елмер, *ЛУГЕ ВО НЕДЕЛА* (MENSSEN AM SON-TAG). Ваков проект за тоа време претставуваше,

зборувајќи во денешни кинематографски параметри, еден нов вид филмска продукција. Тоа е малку познато дело, но според низа историчари и теоретичари на филмот, како Жорж Садул и Бела Балаш, тој филм се смета за предвесник на новата филмска драматургија. Ние од денешен аспект можеме тој став да го прифатиме или отфрлиме, но учеството на Вајлдер во тој проект, пред сè, како сценарист за неговиот понатамошен опус е блиску до една естетска стигматизација.

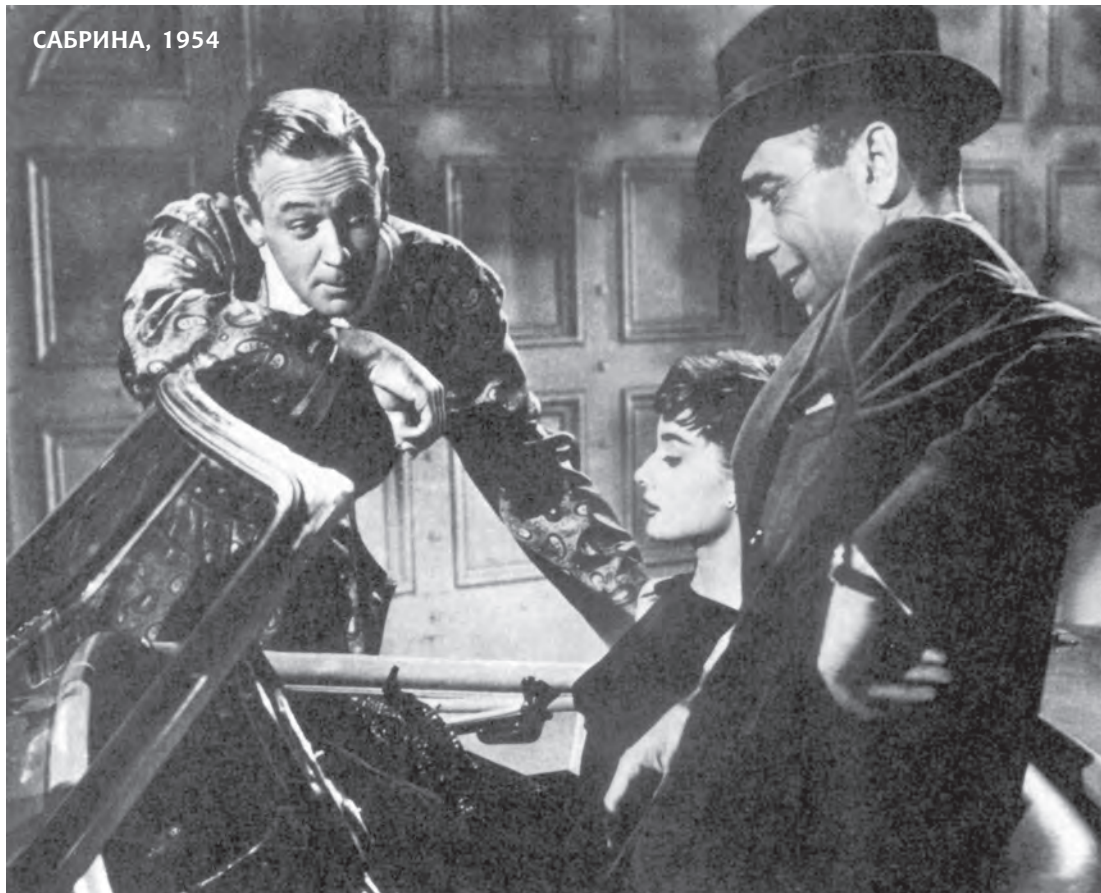
Не е без важност да се спомене дека на тој филм соработуваат уште неколку имиња, кои исто така подоцна ќе се вбројат во еден,

да го наречеме „пантеон“ — синеастички пантеон, а на кои од денешен аспект не може да им се одземе важност. Покрај Вајлдер како сценарист и неговиот троа помлад, во тоа време, соработник Фред Цинеман тука се уште и: Џорџ Едгар Елмер и прочуениот и за тоа време снимател Ежен Шифтан. Режисер на тој проект беше Роберт Сиодмак, име што тогаш не значеше многу во контекстот на повоената германска филмска продукција.

Не можеме да знаеме колкав е креативниот влог на Вајлдер во овој филм, но едно е веројатно — дека тука започнуваат оние негови



СТАЛАГ 17, 1953



сценаристички премиси, кои во својата пона-тамошна кариера ќе ги доведе до совршенство.

Тоа тукушто насетено и таканаречено „совршенство“ пред Били Вајлдер ќе постави еден напорен, па дури и за него неочекуван пат...

ПАТ ВО НЕПОЗНАТОТО...

Били Вајлдер тргнува на пат во непознатото и тоа го прави во 1933 кога започнува нацизмот во Германија. Меѓутоа, и сите негови соработници на овој филм ќе заминат во еден вид егзил, по што ќе стекнат слава во филмскиот свет. Вајлдер, како и Фриц Ланг, тогаш веќе култно име на европската кинематографија, застапува во Париз, дали за да ги провери своите синеастички способности или, пак, поради вообичаената за него љубопитност за она што се случува во филмот, кон кој тој веќе е неповратно упатен.

Нов чекор во неговата авантура, во таа смисла, е соработката со нешто постариот, то-

гаш режисер, но и како тој дојденец во Париз, Александер Есвеј. И овде е важно да се спомне дека тој е еден од соработниците на сценариото за филмот ЗЛОКОБНА СЕМКА (LE MOUVAISE CRAINE), што по сè изгледа е адаптација на некој, за тоа време, проминентен криминален роман. Обид е тоа да се пристапи кон тогашниот тренд на таканаречениот „филм ноар“, кој што-туку почна да се вклопува во една веќе истрошена шема на космополитскиот хуманизам.

И ние подоцна ќе бидеме сведоци на тој тренд со прочуените филмови: БРЕГОТ ВО МАГЛА, МУГРИТЕ, итн. чиј, пак, предвесник, не чувствувајќи вокација за тој жанр, ќе се најде конечно во Америка.

Неговата примарна активност, во тие почетнички чекори на новиот континент, беше колку благородна толку и пропулзивна соработка со неговиот земјак, веќе афирмираниот режисер Ернест Лубич. Меѓу другото, тој во тандем со Чарлс Бракет, подоцнежнo култно име на американската сценаристика и сценарист на

бројните филмови на Вајлдер, ќе ги напише сценаријата за познатите остварувања на Лубич, како што се ОСМАТА ЖЕНА НА СИНОБРАДИОТ и НИНОЧКА. Така ова приспособување кон холивудскиот кинематографски космос, за Вајлдер како еден космополитски дух, помина со успех; сепак тој во некои свои сеќавања еднаш ќе апострофира - дека работата со Лубич, навистина била и привилегија и воодушевување и нешто, само не лесна работа...

Понатаму ќе уследи еден, колку очекуван толку и изненадувачки авторски стампедо на самиот Вајлдер, кој ќе се пројави и како сценарист, продуцент и режисер на најголемиот број од своите филмови. Една прозелитистичка ситуација, дури и за стандардите на тогашната филмска Мека. Неговиот прв филм е МАЈОРОТ И ДЕТИШТЕТО (THE MAJOR AND THE MINOR), снимен во 1942, со неговиот подоцнежн омилен актер Реј Миленд и тогаш прочуената свезда Џинџер Роџерс. Веќе во овој режисерски и авторски деби, можеме да ја насетиме идната творечка ориентација на Вајлдер; но концептот не е само во насетувањата, тоа повеќе е пробив на малку поинакви драматуршки форми на стандардната холивудска експресија, особено во тој комедиографски домен. Една млада девојка, случајно по пат, сретнува атрактивен воен ветеран и одлучува да го заведе, тема типична, но сосема вонстандардно експлицирана во Вајлдеровиот прв холивудски филм.

И следниот негов филм ПЕТТЕ ГРОБОВИ ДО КАИРО (FIVE GRAVES TO CAIRO) е изненадување можеби и за самиот Вајлдер. Снимен за време на војната 1943, овој филм, за мене, за жал, непознат, раскажува шпионска историја за време на Ромеловата офанзива на Источно-африканскиот фронт. Маркантна ролја во филмот остварува неговиот земјак Ерих фон Штрохајм, тогаш веќе култно име во Холивуд.

Излегувајќи успешно од оваа синеастишка авантура, како и секогаш, следната година Вајлдер ќе го сними својот прв голем, она што во денешниот филмски жаргон се нарекува кинематографски „хит“, ДВОЈНА ИЗМАМА (THE DOUBLE INDEMNITY). Повторно како сценарист заедно со познатиот Рејмонд Чандлер и како режисер со сето свое „црно“ европско наследство. Тие двајцата адаптираат сосема обичен криминален текст на Џејмс Б. Кејн. Филмот веднаш зазема неприкосновено место во историјата на филмот, како и многу од следните филмови на Вајлдер. Во недостиг од аналитички простор, овде само ќе споменеме дека се работи за една ти-

пична, безмалку тривијална криминална историја, кинестетички обработена на дотогаш невидено едноставен и функционален начин, токму во жанрот што тогаш и во американската кинематографија стекнуваше некој свој нов подем. ДВОЈНА ИЗМАМА, меѓутоа, покрај многуте успешни филмови од жанрот (ЛАУРА, МАЛТЕШКИОТ СОКОЛ итн.) има безусловен морален поттекст, малку познат и експлициран во другите жанровски дела, така што жанровскиот архетип што оттогаш го носи не е нималку случаен.

А во Холивуд, како впрочем и на сите други места, еден ваков успех побара нови потврдувања, на што, се разбира, Вајлдер не остана сосема имун, така што тоа беше и почеток и предизвик...

ХОЛИВУДСКА КАВАЛКАДА

Смело, пред сè, и без многу вообичаени дилеми, Вајлдер го продолжува својот авторски опус, повторно со еден кинематографски успех - ИЗГУБЕНИОТ ВИКЕНД (THE LOST WEEKEND), напаати турбулентна, напаати кошмарна визуелна анализа на еден алкохоличар. Тема обработувана од почетоците на кинематографијата (Зека - ЖРТВИ НА АЛКОХОЛОТ 1903) во своето холивудско издание има несекојдневна тежина. Вајлдер, всушност, повторно со својот соработник Бракет, го адаптираше сценариото за да навлезе во доживувањата и се разбира, кошмарите на еден зависник. Тој материјал филмот овој пат го експлицира сосема неконвенционално, придржувајќи се до драматуршките стандарди и обезбедувајќи ѝ оптимистичен епилог на целата историја. Така овој филм станува повеќекратен лауреат на престижниот „Оскар“ за 1945, како најдобро остварување, за најдобра режија и за протагонистот Реј Миленд, еден од фаворизираниите актери на Вајлдер.

Секако, неговото чувство за „кастинг“ повторно ја отсликува неговата неконвенционалност и во следниот филм НАДВОРЕШНА ПОЛИТИКА (A FOREIGN AFFAIR), каде што се сретнува комедиографскиот исказ за тогаш актуелните политички состојби, каде што цинизмот и пред сè софистицираниот пристап кон дадениот материјал веќе ја стигматизираат креативната личност на режисерот, кој и дотогаш беше успешен, но овој пат повторно нов и изненадувачки.

Овој филм е снимен по еден негов носталгичен и, со оглед на тогашните успеси, дозволен дивертисман наречен ЦАРСКИОТ ВАЛЦЕР (THE EMPEROR WALTZ), со тогашната неприкос-

новена филмска и естрадна звезда Бинг Крозби. Филмот главно беше премолчан и непознат за нас. Но, Вајлдер не беше обесхрабен; напротив, тој како намерно да го прави тоа, наспроти сета вообичаена тогашна и сегашна, верувам, холивудска логика.

СТАЛАГ 17 (STALAG 17) претставува повторно изненадување, како во тогашниот скромн опус на Вајлдер, така и за она што тој дотогаш го презентираше. Тематски овој филм е врзан за воената ситуација; се работи за заробеници што се обидуваат да избегаат од концентрациониот логор. Сето она што се случува таму станува проблем на поединците и на нивната морална носивост. Драма е тоа низ која и денес можеме да насетиме некои, оттогаш, сè уште недетерминирани камиевски драматуршки елементи, какви што се скепсата, недовербата и слепото но донекаде пресметано барање на сопствениот можен избор. За одбележување е



и тоа што протагонистот на оваа драма, тогаш младиот Вилијам Холден, ќе се здобие со „Оскар“ за оваа улога, извонредно толкувајќи еден лик, кој се наоѓа во центарот на тие, и индивидуални и судбински, премрежија.

Нешто слично, но во поинакви драматуршки словесности, тоа ќе го направи и Кирк Даглас во ГОЛЕМИОТ КАРНЕВАЛ/АДУТ ВО РАКАВ (THE BIG CARNIVAL/ACE IN THE HOLE), дело исполнето со неочекувана секојдневна суровост; историја за еден журналист, кој користејќи ги трагедијата и беспомошноста на главниот протагонист настојува да се здобие со неочекуван публицитет. Моралната критика во овој филм е, секако, мошне детерминирана, но тоа не е и негов единствен квалитет. Чувството за правда и цинизмот, неретко поврзан со тоа, стануваат тематски одредници, кои и понатаму ќе го следат опусот на Вајлдер.

Токму во тој период, Вајлдер ќе го сними филмот БУЛЕВАР НА САМПАКОТ (SUNSET BOULEVARD), дело што по многу елементи најмногу го стигматизира Вајлдеровиот филмски опус. Оваа свирепа хроника за стареењето на некогашните филмски величини се здобива со недвосмислена топонимска автентичност, како за ликовите, така и за дејствителниот простор. Едновремено шокантен и провокативен, циничен но и разбирлив, филмот на прва глетка функционира како некоја пресметка со устоличените стандарди на холивудската „фабрика на сонитата“... Но, тоа сепак не е така. БУЛЕВАР НА САМПАКОТ е, всушност, критика и, според Вајлдер, по малку блага глорификација на тој простор и на неговите судбински обележани заточеници.

Макар и креативно, ова искуство Вајлдер како да сака да го подзаборави, работејќи во следниот период низа незаборавни комедиографски остварувања; САБРИНА (SABRINA) е дело полно со младешки оптимизам и крајно позитивистички став кон судбинските прашања, каде што Вајлдер како автор повторно нè изненадува. Така во неговата филмографија ќе уследат филмовите: СЕДУМ ГОДИНИ ВЕРНОСТ (SEVEN YEAR ITCH), софистициран трактат за човечките неотпорности и невозможности, со благонаклонет подбив кон нивното совладување. Потоа НЕКОИ ТОА ГО САКААТ ЖЕШКО (SOME LIKE IT HOT), единствена жанровска травестија во историјата на филмот, која ќе остане засекогаш препознатлива по низа сцени и дијалози, тотално индиректно суперпонирани од нивните одамна формирани жанровски модели. Се разбира, тука спаѓа и филмот ЛЌУБОВ ПОПЛАДНЕ (LOVE IN THE AFTERNOON), каде што оптимистичката варијанта неосетно и благо преминува во сентименталност и каде што Вајлдеровиот цинизам наеднаш е сосема отсутен.

Од друга страна, тука се и низа филмови коишто, бездруго, заслужуваат да бидат спомнати и коишто, исто така, секој на свој начин, го носат печатот на својот автор. Самиот Вајлдер се погрижил за тоа на големо задоволство на сè поголемиот број почитувачи на неговото дело. Визуелниот ракопис во трилерот СВЕДОК НА ОБВИНЕНИЕТО (WHITNESS FOR THE PROSECUTION) го надминува во низа жанровски параметри оној на прочуениот Хичкок, во тој жанровски контекст. Се разбира, и овде се работи за трилер, адаптација на една новела од Агата Кристи, маестрално изведена под режисерската палка на Вајлдер со посредство на сјајните

протагонисти: Марлен Дитрих, Чарлс Лотон и Тајрон Пауер.

Како веќе промовиран култен режисер, нему ќе му биде доверено да го сними ДУХОТ НА СЕНТ ЛУИС (THE SPIRIT OF ST. LOUIS), легендарната сторија за првото прелетување на Атлантикот од страна на Чарлс Линдберг. Тоа за самиот Вајлдер е една нова авторска и жанровска авантура. Се разбира, тој зрел период е крунисан со ново признание, што му се доделува во 1960 за филмот АПАРТМАН (THE APARTMENT), во кој повторно си дозволува да се подбива со американскиот начин на живот, што ретко кого остава без критики. Сепак, Вајлдер повторно добива „Оскар“ за тој филм. Сега веќе е сè познато и за него и за неговата публика. Тој станува, кажано во демократски жаргон, „едногласно“ прифатен од и за него, сепак, посакуваниот Холивуд.

Така, и по толку посакуваниот блесок на холивудската позлатена статуетка, Вајлдер како и секој плоден автор од европска провениенција - а во тоа време во Холивуд ги имаше во приличен број: Фриц Ланг, Ото Премингер, Роберт Сиодмак, Анатол Литвак итн. — е режисер со определен но и неексплициран култен статус. Тоа нему како и да му одговара.

ХЕДОНИЗАМ И СОМНЕЖ

Без оглед на сè, тој го продолжува својот опус проникнат и зачинет едновременно со хедонизам и сомнеж. На таа деликатна креативна релација се случуваат и филмовите: ЕДЕН, ДВА, ТРИ (ONE, TWO, THREE), СЛАТКАТА ИРМА (IRMA LA DOUCE), ПОТОА БАКНИ МЕ ГЛУПЧО (KISS ME STUPID), КОЛАЧЕ-СРЕКНИЧЕ (THE FORTUNE COOKIE), ПРИВАТНИОТ ЖИВОТ НА ШЕРЛОК ХОЛМС (THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES), АВАНТИ (AVANTI), НАСЛОВНА СТРАНИЦА, (THE FRONT PAGE), БАТКА, БАТКА (BUDDY, BUDDY), а конечно и неговиот претпоследен и тестаментарен филм ФЕДОРА.

Овој филм ѝ е познат на нашата публика, впрочем како и мнозина наброени во овој негов период. Вајлдер тука повторно се навраќа на темата зачната во БУЛЕВАРОТ НА САМРАКОТ. Оттука се елаборира една по малку мистериозна тема околу една прочуена холивудска звезда, која, се разбира, почнува да старее. И овде со задоволство нè пречекуваат старите мотиви од БУЛЕВАРОТ НА САМРАКОТ, но овој пат со помала свирепост а со поголемо сожалување и разбирање, кое пак на крајот не ја намалува енигмата на дејствието.

Останува само насетената вистина за ефемерноста на славата на измамничката самодопадливост што таа нужно ја донесува. Тоа не е ниту ламентација, ниту задоцнета, а навидум мудра, перверзна самокритичност; тоа е, всушност, она што еден од протагонистите на НЕКОИ ТОА ГО САКААТ ЖЕШКО го кажува - дека ништо не е совршено... Но, ние за крај на овој текст ќе си дозволиме малечка корекција на оваа митологија. Опусот на Вајлдер, опсервиран и целосно и партикуларно, во многу свои мигови ја негира оваа негова досетка. □

Филмографија:

- 1933 - ЗЛОКОБНА СЕМКА (MAUVAISE GRAINE), корежија
- 1942 - МАЈОРОТ И ДЕТИШТЕТО (THE MAJOR AND THE MINOR)
- 1943 - ПЕТ ГРОБОВИ ДО КАИРО (FIVE GRAVES TO CAIRO)
- 1944 - ДВОЈНА ИЗМАМА (DOUBLE INDEMNITY)
- 1945 - ИЗГУБЕНИОТ ВИКЕНД (THE LOST WEEKEND)
- 1948 - ЦАРСКИОТ ВАЛЦЕР (THE EMPEROR WALTZ)
- 1948 - НАДВОРЕШНА ПОЛИТИКА (A FOREIGN AFFAIR)
- 1950 - БУЛЕВАР НА САМРАКОТ (SUNSET BOULEVARD)
- 1951 - ГОЛЕМИОТ КАРНЕВАЛ / АДУТ В РАКАВ (THE BIG CARNIVAL / ACE IN THE HOLE)
- 1953 - СТАЛАГ 17 (STALAG 17)
- 1954 - САБРИНА (SABRINA)
- 1955 - СЕДУМ ГОДИНИ ВЕРНОСТ (SEVEN YEAR ITCH)
- 1957 - ДУХОТ НА СЕНТ ЛУИС (SPIRIT OF ST. LOUIS)
- 1957 - ЛУБОВ ПОПЛАДНЕ (LOVE IN THE AFTERNOON)
- 1958 - СВЕДОК НА ОБВИНЕНИЕТО (WITNESS FOR THE PROSECUTION)
- 1959 - НЕКОИ ТОА ГО САКААТ ЖЕШКО (SOME LIKE IT HOT)
- 1960 - АПАРТМАН (THE APARTMENT)
- 1961 - ЕДЕН, ДВА, ТРИ (ONE, TWO, THREE)
- 1963 - СЛАТКАТА ИРМА (IRMA LA DOUCE)
- 1964 - БАКНИ МЕ ГЛУПЧО (KISS ME STUPID)
- 1966 - КОЛАЧЕ-СРЕКНИЧЕ (THE FORTUNE COOKIE)
- 1969 - ПРИВАТНИОТ ЖИВОТ НА ШЕРЛОК ХОЛМС (THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES)
- 1972 - АВАНТИ (AVANTI)
- 1974 - НАСЛОВНА СТРАНИЦА (THE FRONT PAGE)
- 1978 - ФЕДОРА (FEDORA)
- 1981 - БАТКА, БАТКА (BUDDY, BUDDY)



Широк сокак, Битола

Битолски артисти пред објективот на Манакиевци



БОРИС НОНЕВСКИ

КИНОТЕЧНА ПРОГРАМА ВО БИТОЛА

- МУЗЕЈСКИТЕ
КИНЕМАТОГРАФСКИ
АРТЕФАКТИ ДА СЕ
АКТИВИРААТ КАКО ЖИВИ И
АКЦИОНИ КУЛТУРНИ
ВРЕДНОСТИ -

1. ЦЕЛ

Кинотеката на Македонија во рамките на својата досегашна дејност има прибрано и обработено респективен фонд на филмови, придружни филмски материјали, музејски експонати и обемна документација за домашната и светската кинематографија. На Кинотеката како членка на Меѓународната федерација на филмските архиви (ФИАФ) и врз основа на воспоставената соработка со слични меѓународни институции ѝ е достапно безмалу сето филмско творештво во светот. Тоа големо духовно богатство — освен на специјализираните истражувачи, ретките образовни институции, кои го ползуваат во процесот на едукација на ученици и студенти и повремение пригодни презентации од страна на Кинотеката — сè уште, во оптимална мера, не ѝ е достапно на пошироката јавност. **Кинотеката на Македонија, со цел повторно да ги активира (и мобилизира) музејските кинематографски артефакти како живи акциони културни вредности, покренува иницијатива за континуирана јавна презентација на кинотечни вредности.**

Притоа, *јавното кинотечно посредување*, за разлика од комерцијалната киноприкажувачка дејност, *ќе биде слоевито конципирано. Тоа на гледачите*, со цел публиката да стекне систематско и искуствено сознание за филмот и кај неа да се однегува рафиниран кинестетски вкус, *ќе им овозможи увид во минатото и историјата на филмот низ најрепрезентативните автори и филмски остварувања* од секоја етапа во развојот и еволуцијата на филмската уметност во светот. Потом, пак, со цел да се прошират сознајните хоризонти и филмската култура на гледачите, *презентацијата ќе се врши по претходна кинотечна селекција и филмолошка обработка на уметничките дела и ќе ги*



Кадри
снимени со
Камерата 300

мирани филмови; експресионизам, неореализам, филмска авангарда...; циклуси на комедии, драми, вестерн, историски жанрови, мелодрами, акциони, научно-фантастични и други од богатиот спектар на филмски жанрови). Кинотечниот репертоар ќе се гради и врз опусот на бележитите филмски автори — „мајстори на екранот“, кои со своето творештво внесуваа иновации во постапките на филмското создавање и во филмската естетика, воопшто (Дејвид Грифит, Сергеј Ејзенштајн, Чарли Чаплин, Алфред Хичкок, Андреј Тарковски итн.). Потем, во презентацијата ќе се проследуваат остварувања за заемното проникнување на филмот и другите уметности: романот, музиката, сликарството, театарот. Во таа смисла, ќе се прикажуваат филмски циклуси коишто се потикнати или за основа ги имаат делата на Шекспир, Толстој, Виктор Иго, Стравински и други светски класици. На крај, но не и крајно, во концепирањето на кинотечниот репертоар посебна грижа ќе се води за целосно презентирање на македонската филмска продукција. Пред почетокот на секој циклус, со цел гледачите да стекнат увид во карактеристиките, стилските особености, творештвото на филмските автори и поширокиот кинематографски и културно-историски контекст, *Кинотеката ќе организира пригодни воведни предавања или авторски прилози на филмолози и филмски критичари во придружните програми со кои ќе бидат најавувани и проследувани односните циклуси.*

2.2. Претставување на националните кинематографии. Преку избор на репрезентативни филмски остварувања и релевантни автори до-

опфаќа сите поединечни фази на креативниот процес. Низ пишувана и сочувана визуелна документација ќе се проследуваат раѓањето на идеите, подготовките, снимањето и обликувањето на филмските остварувања, јавното прикажување, рецепцијата кај публиката, нивната резонанца во свеста и критичката валоризација на нивните вредности. *Со селекцијата и обликувањето на програмата и со привлекување и придобивање нова филмска публика Кинотеката станува субјект и институција на живата активна култура во духовната ситуација на нашата земја.* Притоа, Кинотеката нема да врши просто преземање и трансмисија на претходно прибраните материјали, туку на јавноста ќе ѝ ги презентира и своите креативни резултати до кои дошла во претходните истражувања, прибирања и обработката на филмовите, филмските материјали и кинотечните артефакти.

2. СТРАТЕГИЈА (НА КОЈ НАЧИН)

Претходно наведените намери ќе се реализираат низ повеќеслојни содржини и една-пред дефинирани форми и постапки на јавна презентација.

2.1. Прикажувањето филмови ќе биде стожерната активност. Притоа, *кинотечниот репертоар претходно ќе биде осмислен и обликуван во циклуси според видовите, правците, стилските и жанровските особености на филмските остварувања* (документарни, играни и ани-

машната публика ќе се запознава со историјатот и современите остварувања на одделни национални кинематографии (француската, италијанската, руската, полската, англиската, унгарската, скандинавските земји, шпанската итн.). *Посебен акцент ќе се стави на запознавањето и меѓусебното проникнување на балканските кинематографии.* За поавтентично доживување и запознавање со кинематографското искуство, од секоја одделна земја ќе се покануваат истакнати творци (режисери, актери, сниматели, продуценти...), филмозози или филмски критичари, кои пред нашата публика ќе ја претстават својата кинематографија и ќе водат непосредни разговори со гледачите.

2.3. Портрети на истакнати филмски творци. Низ еден биографско-филмографски осврт, публиката ќе се запознава со опусот на истакнати филмски индивидуалности. На тој начин, ние се легитимиравме како цивилизирана средина, која има респект кон заслужните личности и почит кон нивните дела, како и чувство за негување на културните вредности. Од друга страна, творците со докажани вредности ќе бидат дополнителен агенс за привлекување публика и инспирација младите луѓе да почнат креативно да се занимаваат со филмската уметност.

2.4. Востановување на годишна награда за избор на заслужен доајен на македонската кинематографија. Кинотеката на Македонија има најцелосен увид во домашната продукција и има извршено стручна и научна анализа на целокупното филмско творештво. Тој факт неа и нејзините соработници ја легитимираат и како мериторен проценувач на креативноста и вредноста на опусот на секој наш автор. Наградата ќе се доделува според претходно усвоени критериуми и пропозиции и таа ќе ги афирмира креативните и моралните вредности на лауреатот и творештвото.

2.5. Организирање на изложби: од богатиот фонд на емпириска граѓа во Кинотеката (пишувана документација, сценарија и книги на снимање,

Отворање на
киното
Манаки, во
Битола (1923)





Јавно
рекламирање на
кинорепертоарот
во Битола
(фото Манак)

фотографии, плакати, дипломи, награди, музејски експонати и друго), но и во соработка со други институции од земјава и странство, како и со помош на приватни колекционери, ќе се организираат изложби за историјата на филмот и за современото филмско творештво со презентација на сите фази на процесот на филмското создавање: продукцијата, дистрибуцијата, презентирањето на филмови, едукацијата и за филмската култура, воопшто.

2.6. Промоција на нови изданија и филмолошка литература, основање на интернет-кафе и видеотека. Пред јавноста ќе се претставуваат најновите видео остварувања, ЦД-РОМ-ови, публикувани изданија од тековните и долгорочните истражувања на Кинотеката и секој нов број на списанието „Кинопис“. Во рамките на таа активност, ќе се претставуваат и значајни филмолошки книги и списанија од други странски и домашни издавачи. На заинтересираните читатели преку интернет-книжарница ќе им се овозможи да ги купуваат изданијата на Кинотеката по популарни цени, како и да позајмуваат книги од специјализираната библиотека на Кинотеката.

2.7. Трибини и јавни дебати на кои, во присуство на поширок аудиторинг, ќе се водат дискусии за филмското творештво; кинематографската политика; партиципацијата и интегрирањето на нашата продукција во европ-

ските кинематографски асоцијации и фондови; поврзувањето на творците и творештвата од соседните земји и регионот; кинофикацијата во Македонија и проширувањето на подрачјето на рецепција на филмските дела; поттикнување на сензибилитетот и љубопитноста на публиката кон филмската уметност и други теми што ќе ги наметнува кинематографската и културната ситуација во земјава.

3. ОЧЕКУВАНИ РЕЗУЛТАТИ (ЗОШТО)

Од проектот за континуирана јавна презентација на кинотечни вредности (кинотечно кино) се очекуваат повеќеслојни долгорочни резултати:

3.1. Ќе се придобие еден респективен квантум на нова филмска публика. Доколку кинотечната програма се одвива 10 месеци во годината, а ако притоа филмските проекции ги посетуваат по минимум 50 гледачи, тогаш за (10 месеци x 30 = 300 дена) 300 вечери можат да се очекуваат 15 000 гледачи. Покрај филмските проекции, публика ќе привлечат и другите програмски сегменти. На 5-те предвидени изложби (5 x 500 гледачи) се очекуваат 2 500 посетители; на презентацијата на 5-те портрети на истакнати филмски творци (5 x 150 гледачи) би требало да присуствуваат 750 посетители; на доделувањето на наградата „Заслужен доајен на македонската кинематографија“ (во големата сала) 850 посетители; за промоцијата на нови изданија на филмолошка литература 300 посетители и, конечно, на трибините и јавните дебати се очекуваат околу 500 учесници и посетители. Според тоа, *прикажувањето на филмови и другите програмски содржини основано може да се очекува да привлечат над 20 000 посетители.*

3.2. Во општата криза на филмската публика во нашата земја тоа не е незначителен надомест. Меѓутоа, *многу позначајни се квалитетот и акциониот потенцијал на кинотечната публика. Таа со своите познавања и со рафинираниот вкус, низ спонтани и неформални контакти, во своите средини ќе анимира и мобилизира нови гледачи, проширувајќи ги социјалната основа и интеграцијата на филмската уметност во општеството.*

3.3. Кај нас филмот не само што доживува криза на публиката (рецепцијата) туку тој *се наоѓа и во криза на креацијата. Со нашиот проект ќе се придобијат и едуцираат за светската класика идни млади творци како влог во развојот и перспективата на македонското филмско творештво.* Земјите со развиена кинотечна дејност (Полска, Чехословачка, Франција, Југославија...) постигнуваа врвни резултати во филмската уметност.

3.4. Со јавната презентација на кинотечните вредности се проширува општествената резонанца и се разбудува заспаната социјална сетилност за филмската уметност. Со публицитетот што ќе им се даде на кинотечните проекции и на другите придружни содржини, со објавувањето информации и коментари во пишуваните медиуми, со прилозите во националните и локалните електронски медиуми и со самостојниот маркетиншки пристап, проектот за презентација на кинотечни вредности *„ќе се гледа“, ќе се огласи и ќе допре до целата македонска популација, поттикнувајќи го и пробудувајќи го интересот за филмот. Покрај 20 илјадната стварна публика, кинотечната програма ќе анимира и ќе настојува да придобие нови филмски гледачи од 2 милионската потенцијална публика во нашава земја. Во таа смисла, нашата иницијатива не е соперник, туку содружник и на комерцијалната киноприкажувачка дејност на национално и локално ниво во потрага по нови гледачи.*

3.5. Со покренувањето на проектот и со неговото реализирање во Битола се врши децентрализација и демократска редистрибуција на кинестетските вредности. Досегашниот општествен и културен развој доведе до силна концентрација на институциите и културните содржини и

активности во главниот град на Републиката. Наспроти тоа, во земјава се создава културна периферија. Битола, во неколку сегменти на културниот живот и уметничкото создавање, е убав исклучок од тоа грдо правило. Меѓутоа, во поглед на филмот, и тој град со богата културна и кинематографска традиција е соочен со маргинализација на кинестетските вредности. Интересот за филмот до таа мера е замрен, па дури ни организаторите на Меѓународниот фестивал на филмската камера „Браќа Манакџи“ не можат да обезбедат оптимален број гледачи. **Со овој проект се врши деметрополизација на еден многу битен сегмент на културата и се овозможува широка демократска достапност на стручно пребрани вредности.** Со тоа ќе се ревитализира постојната и ќе се создаде нова филмска публика.

3.6. (Дис)лоцирањето на презентацијата на кинотечните вредности и организирањето на кинотечно кино во Битола е во дослук со принципите на европските заложби за развој на регионите и негувањето на културните разлики. Бидејќи со овој проект е предвидено претставување на странските кинематографии и учество на странски автори, **Битола ќе стане нов алтернативен центар на меѓународна културна соработка.** Во таа смисла, а пак на трагата на европските заложби, особено **ќе се развива прекуграничната соработка** и презентирањето на делови од програмата во Лерин (Грција) и Корча (Албанија).

Нашата иницијатива ги антиципира најавените промени на Законот за култура и Законот за локална самоуправа и новата културна политика на децентрализација, според која локалната самоуправа ќе има поголема автономија во конципирањето и организирањето на културниот живот.

3.7. Претходните намери за деметрополизација, демократска редистрибуција на кинестетските вредности и воопшто целиот проект не е само декларативна заложба. Тој се темели врз објективни социјални, институционални и културни претпоставки. Проектот е насочен кон целото население на битолскиот регион како потенцијална публика. Меѓутоа, неговата основна целна група е младата популација (средношколците, студентите, работничката младина...). Битола е универзитетски центар, во него активно дејствуваат повеќе витални културни манифестации и уметнички институции, таму живее и престојува бројна средношколска и работничка младина. Кон Битола гравитираат Прилеп и Ресен, кои сочинуваат регион со над 200 000 жители. Тие претпоставки очекуваните резултати од проектот ги прават многу извесни.

3.8. На крај, но не и крајно, со иницијативата за организирање на кинотечна програма и отворање кинотечно кино се исполнува и еден историски долг кон кинематографската традиција, кој нас нè легитимира како народ со цивилизиран однос спрема сопственото минато и култура. Имено, општо познато е дека во Битола живееле и работеле првите филмски сниматели во Македонија и на Балканот, воопшто. Меѓутоа, малкумина знаат дека и првите филмски проекции во Македонија се изведени токму во Битола во далечната 1897 година, неполни две години по појавата на филмот во светот. И потоа тој град со дејноста на браќата Ташко и Коста Чому и подоцна Атанас Пема долго го држел приматот во нашата земја меѓу двете светски војни. Битолчанецот, Аки Павловски, бил првиот директор на „Вардар-филм“. И по Втората светска војна, Битола била меѓу градовите со најразвиена инфраструктура и жива и богата филмска култура. Кинематографскиот живот во минатото доживувал плими и осеки, но се чини дека овие години ја преживува една од своите најголеми кризи. **Со овој проект ќе им се оддолжиме на тие што ја создаваа кинематографската историја на Битола и Македонија, но нашата намера најдобро ќе ја оствариме доколку оваа иницијатива донесе нова плима во филмската култура на градот и регионот.** □

СТОЈАН СИНАДИНОВ

УДК 791.43.091.4(495)(049.3)
Кинопис 26(14), с.117-122, 2002

ЗОШТО ОВОЈ СВЕТ Е ТОЛКУ ТАЖЕН?!

(ЗА 43. ИНТЕРНАЦИОНАЛЕН ФИЛМСКИ ФЕСТИВАЛ ВО СОЛУН)



еверниот тротоар на солунската улица „Цимиски“, токму во оној епицентрален дел во кругот на Аристотеловиот плоштад, некаде во средината на одржувањето на 43. Интернационален филмски фестивал во Солун (8-17 ноември 2002 година), беше опседнат од работници со најсовремена градежна оператива, малечка но многу ефикасна. Што правеа?! Тротоарот, токму спроти репрезентативната киносала „Олимпион“, каде што се прикажуваат филмските наслови, кои се во натпреварувачката конкуренција на Солунскиот фестивал, набрзина го раскопаа — иако, судејќи според скопските урбани норми, тој тротоар си беше сосема „здрава“, функционална, нормална пешачка патека — и следните денови почнаа да го поплочуваат со некои нови, помодерни плочки. Иако фреквентен, можеби најфреквентен дел од солунскиот градски центар, некако никому не му сметаше ваквата градежна операција...

Дали тоа Грците почнале да ги светнуваат и солунските улици, во пресрет на Олимпијадата во Атина 2004 година — не знаеме. Не би се рекло: по прво станува збор за прифаќање на некои супер-урбани норми, кои, веројатно, слично како и во случајот со забниот кариес, наложуваат превентивни зафати во служба на граѓаните...

Зошто ваков вовед за фестивалски извештај? Веројатно оттаму што, се чини, тоа е најблиската паралела за да се опише една нагорна линија во организацијата и презентацијата на околу 160 филмски наслови од целиот свет — но како поука за сиромашните кинематографии, со посебен акцент на



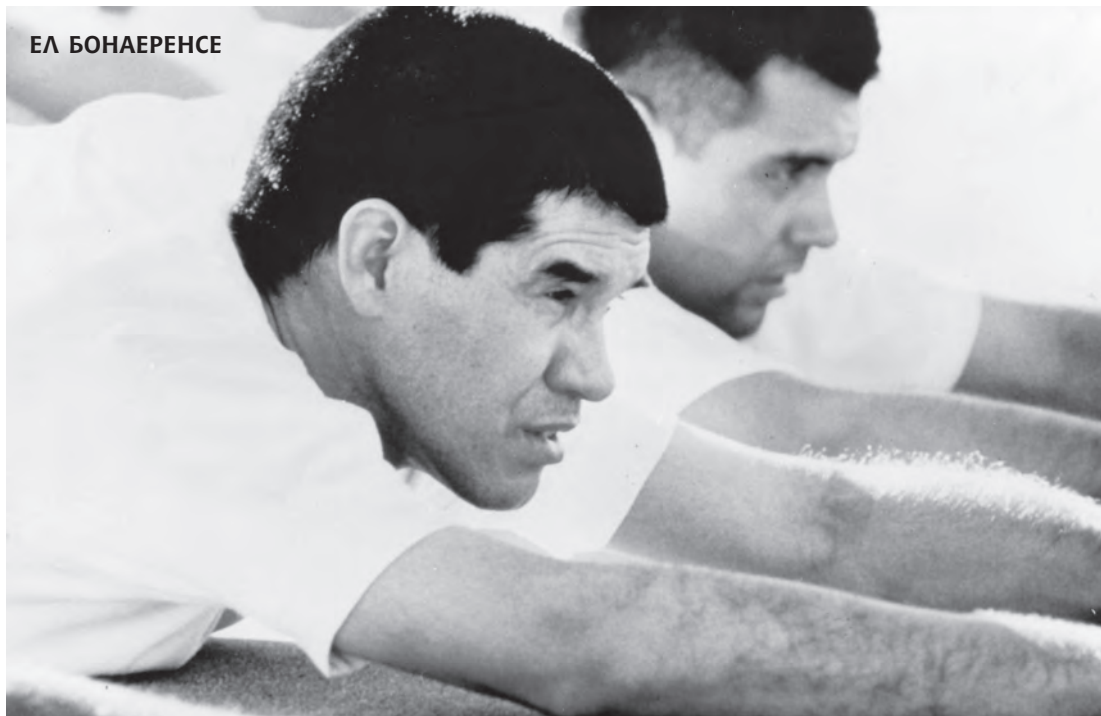
Марко
Белокио

домашните — поделени во десетина селекции, програми, погледи, омажи, чувствувања... Или, малку раскопуваш по старото и додаваш нова глазура. Затоа, единаесеттото интернационално издание на децениски стариот фестивал во Солун, веќе традиционално, е најсилниот регионален филмски фестивал. Дури и пример како да се форматира таков настан од кој било аспект: естетски, маркетиншки (ах, тие Грци!), политички, комерцијален. Секако, кога ќе ги прочитате фактите дека зад Солунскиот фестивал стои голема, но навистина голема финансиска поддршка од грчкото Министерство за култура, Институтот за филм, градските институции, солунското пристаниште и редица спонзори од сферата на индустријата за производство на вино, пиво, виски, автомобили..., тука некаде е и восклицот „ах-па-така-е-лесно“, кој би требало да ги релативизира (не)способностите на останатите држави од, да бидеме скромни, регионот на Југоисточна Европа. Но, да не се заборава и најбитното — публиката: во огромен број, со речиси апсолутна превласт на гледачи од дваесет-и-нешто години, безмалку навивачки расположени особено кога е во прашање грчкиот филм. Е, тука се навистина силни: и на најневредниот домашен филм знаат да направат мал спектакл, со актери и автори, и

нивни „баби и дедовци“ на сцената по прикажувањето на филмот. Вистината е тука некаде, со должното цитирање на бугарската филмска критичарка Олга Маркова, која политиката на организаторите на Филмскиот фестивал во Солун ја дефинира како чист пример на „византиска техника“: „Знаат тие 'Византијци' како да те направат пријател на фестивалот, со вниманието што ти го укажуваат... После можат малку и да те 'подзаборават', но тоа е тоа!“. Ваквиот став, онака простодушно американски, веднаш на почетокот од фестивалот, при претставувањето на жириото, го искажа и неговиот член, веќе одамна славниот американски режисер Боб Рафелсон (ПОШТАРОТ СЕКОГАШ СВОНИ ДВА ПАТИ, ПЕТ ЛЕСНИ ПАРЧИЊА). Рафелсон, значи, како прва и најголема импресија од Солунскиот фестивал ја истакна своевидната „тортура“ со храна што му ја подготвиле домаќините: „Замислете, појадок во 9 часот, па повторно појадок во 11, потоа ручек во 15 часот, па повторно ручек во 17 часот... Премногу за еден Американец одраснат на *fast-food*!!! “. Класичен балкански „терор со храна“ насочен кон таргетираните цели, кои потоа ќе ја пренесат воодушевеноста со грчката кујна.

На стандардната официјална натпреварувачка програма — годинава со петнаесет нас-

ЕЛ БОНАЕРЕНСЕ



лови — составена од „тркачи“ со прв или втор авторски филм во кариерата — кои конкурираа за двете главни награди, „Златен Александар“ со паричен износ од 37.000 евра и „Сребрен Александар“ тежок 22.000 евра — се „налепени“ можеби далеку поинтересните селекции, како „Нови хоризонти“. Ако суштината на Интернационалниот филмски фестивал во Солун, во сферата на политиката на светски фестивали, е да открие некој нов, талентиран филмација — што е благородна, но не и лесна задача — тогаш селекциите на „Нови хоризонти“ на глобален, или „балкански преглед“ на малку полокален план, даваат сосем добар увид во годинешната продукција. Иако стојат и забелешките дека, во суштина, Солунскиот фестивал е „фестивал на фестивалите“, тоа воопшто не му штети на веќе кажаното. Напротив: годинешното конципирање на фестивалски сегменти како „Азиска визија“, или новововедениот сегмент, по успешната промоција на Берлинскиот фестивал, насловен како *Shooting stars* (претставување на млади актерски таленти во организација на Европската филмска промоција), плус веќе традиционалните селекции како „Нов грчки филм“ (17 долготражни играни и 6 документарци со знак на производство — 2002; ако од наша перспектива ви изгледа богато, што ќе кажете на 32 наслови во 2001 година?!), ретроспективите на творештвото на италијанскиот режисер Марко Белокио (претседател на журито, еден од левичарските ветерани на жилавата интелектуална и арт сцена, најпознат по филмот *ГЕВОЛ ВО ТЕЛОТО* од осумдесетите), на Боб Рафелсон, на грчките режисери Пантелис Вулгарис и Јанис Далијандис, на унгарскиот Бела Тар и на францускиот Жан-Франсоа Стевенин — сето тоа е сработено по принципот за-секого-по-нешто. Оттаму, не зачудува големата посетеност на фестивалот во Солун, како од страна на домашната публика, така, од година во година, и од странските критичари и новинари. Не беше забравено ниту следењето на новите технолошко-естетски трендови: како паралелна програма, во клубот „Милос“, се случи откривањето на новите граници насловени како *Web festival: e-magic*, кои, претпоставуваме, битно ќе го менуваат поимањето на визуелното искажување во наредните декади.

Но, што видовме од „класичниот“ филм?! За вкусовите, познато, не се дискутира: оној (вкус) на седумчленото жири (Белокио, Рафелсон, иранската актерка Ники Карими, францускиот режисер Тјери Жус, албанскиот режисер —

минатогодишен лауреат Фатмир Кочи, грчкиот режисер Ахилеас Кирјадакис и српскиот критичар Мирољуб Вучковиќ) ги одбра, како еднакви добитници на „Златниот Александар“, авторите на ЖЕНАТА НА ВОДА на Јапонецот Хиденори Шугимори и БЛАЖЕНО ТВОЈА на Тајланѓанецот Апичатпонг Вирасетакул, додека, пак, „Сребрениот Александар“ отиде во Германија, кај Урлих Келер, авторот на БУНГАЛОВ. Некако очекувано за профил на жири, кое, како што заеднички изјавија, одгледало филмови што, главно, се занимаваат со теми за ескапизмот, осаменоста и двојниот идентитет. Иако вкусот на публиката, на пример, ги издвои специфичниот суптилен хумор на романскиот ЗАПАД на Кристијан Мунгиу и модерната драма на грчкиот РАЗМИСЛИ на Катерина Евангелаку; *ФИПРЕСЦИ*, пак, ги издвои чешкиот НЕКОИ ТАЈНИ на Алис Нелис и грчкиот ТЕШКОТО ЗБОГУВАЊЕ: МОЈОТ ТАТКО, со посебно признание на иранскиот ЈАС СУМ ТАРАНЕХ, 15 ГОДИНИ на Расул Садр-Амели. Кога сме кај наградите: покрај двете главни (парични), во натпреварувачката конкуренција награда добија и Карлос Рејгардс за режијата на ЈА-ПОНИЈА (Мексико), Алие Нелис за сценариото на НЕКОИ ТАЈНИ, Манца Дорер за женската улога во СЛЕПА ТОЧКА (Словенија), Христос Стериоглу за улогите во МОЈОТ ТАТКО и РАЗМИСЛИ (Грција). Посебно признание, пак, доби многу симпатичниот ДА НЕ ПЛАЧЕМЕ, односно неговиот режисер, Кореанецот Мин Биунг-Хун и главниот актер, Мухамед Рахимов (Казахстан). (Ако не сте се замориле со досегашното наведување имиња и награди, сигурно забележувате неверојатен продукциски — но и „цивилизациски“ — спој на Кореја и Казахстан: Средниот и Далечниот Исток направиле интересна филмска драмичка за малите луѓе, со обични заплети, без многу досада и патетика за животот во транзиција во некое село, на-половина-пат-за-никаде во некоја бивша земја од Советскиот Сојуз...). Во секој случај, по малку шекспиријанска парадигма на „филмот како огледало на (транзицискиот) живот“, чии автори, и нивните јунаци, се борат за место под сонцето: првите да успеат да дојдат до првата награда, до вториот или третиот филм, а вторите (јунаците) да го преживеат денот. И реформите. Солунскиот фестивал, затоа, е важен на мапата на светските фестивали: во музиката тоа се вика „синдром на втор албум“, во кинематографијата — „синдром на втор филм“. Полесно се пребродува со малку слава, парична награда, признание.

Со секоја почит за вкусовите, маргина-

лизирањето на филмови како ЕЛ БОНАЕРЕНСЕ на Пабло Траперо (Аргентина), ЗАПАД на Мунгиу, па и РОЏЕР ДОЏЕР на Дилан Кид (САД) или ЖИВОТОТ МЕ УБИВА на Жан-Пјер Синапи (Франција) ја прикажува диспропорцијата на оние што полесно и потешко ќе се справат со речениот синдром. Критиката, веројатно, е таа што со неколку реда треба да ги „поправи“ определбите на жирито. Значи, вака: ЕЛ БОНАЕРЕНСЕ е жестока сторија за актуелниот економски и политички миг во Аргентина, која го прикажува „успехот“ на еден „сељак“ во редовите на полициската формација на Буенос Аирес (*Ел Бонаеренсе*) позната по суровоста и корумпираноста; ЗАПАД е романска сторија со суптилен хумор за младите луѓе, кои по секоја цена сакаат да отидат — каде на друго место ако не — како што вели и насловот, на Запад; РОЏЕР ДОЏЕР е симпатична симбиоза на, да кажеме па макар и претерале, некој нов Вуди Ален во „пакување“ на Квентин Тарантино, но без пиштоли и крв, туку само говорење, говорење... ЖИВОТОТ МЕ УБИВА, кога би биле цинични, ја отсликува „предохридска“ Франција: потомците на доселениците од Мароко, иако со по две факул-

тетски дипломи (книжевност и политички науки, на пример), работат како разнесувачи на пиза и сл., со чувство дека се граѓани од втор ред, суптилно дискриминирани поради потеклото, иако се родени во Франција... (Со слична тема како францускиот се занимаваше и англискиот филм ИГРАЈ КАКО БЕКАМ — вон конкуренција, кој го отвори фестивалот — на авторката Гуриндер Чада, но со двојна дискриминација: младата лондончанка од индиско потекло Џес сака да игра фудбал — како Бекам — но, прво, во тоа ја спречува конзервативното семејство, а потоа и средината, која е притаено расистички расположена; не грижете се, во оваа пивка драма-комедија ќе победи љубовта, на секој план).

И, следува уште и забелешката што се наметнува од фактот што, читајќи ги податоците за авторските екипи на овие филмови, речиси без исклучок станува збор за авторски филмови, што, пак, подразбира најмалку ист потписник на режијата и сценариото... Нешто како продолжение на авторскиот филм од седумдесеттите и осумдесеттите, чиј претставник, Марко Белокио, седеше на чело на жирито, и кога ќе му се укажеше можност на некоја прес-





РУСКИ КОВЧЕГ

конференција, гласно (но навистина гласно) исфрлаше такви обвинувања за догматичноста и корумпираноста на Католичката црква и актуелната власт во Италија („Тоа се фашисти, фашисти!“), што се добиваше впечаток дека од некаде ќе вмаршираат и работнички комбинезони со алови знамиња во рацете. Тоа е ангажиран уметник за пример: нонконформист во филмовите, нонконформист и во јавноста, бранење на некој сопствен политички став — колку и да (не) се согласувате со него — докрај, без дневно-политички митарења. Затоа и неговиот најнов филм, од 20-тината прикажани на фестивалот, нормално, не му се допаднал на медиумскиот могул на власт во Италија, Силвио Берлускони, од отпаднал од конкуренцијата за претставник за „Оскар“. Во НАСМЕВКАТА НА МАЈКА МИ, Белокио, кој и досега редовно критички се однесувал спрема Црквата, ја раскажува сторијата на главниот јунак, чија мајка, по смртта, треба да биде беатификувана — прогласена за светица — од страна на Католичката црква. Главниот јунак, пак, на општо чудење (на конформистите) се бори против таа акција отворено предочувајќи дека мајка му не заслужила да биде светица... Храбро, ангажирано, нема што: во корелација на ваквите ставови,

занимавањето со домашните „хашки случаи“ и „охридски договори“ изгледа како латиноамерикански серии.

Но, да се вратиме на филмовите. Слично на Белокио, и неколку други целулоидни парчиња од разните програми го заведнија вниманието. Александар Сокуров, на пример: миленикот на многу фестивали во 2002 се претстави со РУСКИОТ КОВЧЕГ. Од некои овој филм ќе биде славен како генијално дело, од други не. Во секој случај, труд за почит: снимен во еден единствен кадар (Алфред Хичкок направи филмово-еден-кадар во 1950, ЈАЖЕ; бидејќи технологијата на класичната 35-ка нуди можност од само 10-минутен кадар, Хичкок при крајот на лентата ја вртел или зумирал камерата кон некој детаљ, па со ново полнење на лента почнувал продолжувал од истото место) со дигитална видео техника, на една локација — санктпетербуршкиот музеј *Ермитаж*. РУСКИОТ КОВЧЕГ е жестоко интелектуално, но и цинично соочување на модерна Русија и нејзиниот 18-19 век. Иако Сокуров знае да биде пребавен за модерниот ритам на гледање, дури и кај пасионирани филмофили, тие што сакаат филозофско-политички трактати на голем екран ќе бидат задоволни. Сокуров и онака во ретките интервјуа речиси редовно потенцира дека за него филмот како медиум (и уметност) е сè уште „бебе“, на почетокот од својот развој, па оттаму експериментирањето е — ултимативно. Ако во овој контекст се продолжи со експерименталноста, според формата, на првенецот на нашата Жанета Вангели, СУДИЈАТА, прикажан во *Балкански преглед*, можеби ќе се добие претенциозен призивок. Новото дело на македонскиот арт-андерграунд, поставен анти-догме („Догме-филмовите, сепак, се комерцијални“ — Вангели) се занимава со Гаволот. Но, паралелата со експерименталноста а-ла-Сокуров оди по линијата на неговата трактатност, визуелизација, неформалност, истражување... Разликата е во тоа што едниот (Сокуров) е фамозен, а втората (Вангели) е почетник. Бројот на гледачите во фестивалската сала што излегоа по првите 10 минути речиси беше приближно до бројот на гледачите на две супер-комедии. Затоа и постојат фестивали со различни програмски селекции.

Ако селекцијата на балканскиот филм во визурата на Солун 2002 и не понуди некој забележителен квалитет — иако Србите и натаму се силни во комедијата (МРТОВ ЛАДЕН на Милорад Миленковиќ), а Турците во драмата (СУДБИНА на Зеки Демиркубуз или ТУГИНА на Тај-

фун Пирселимоглу), Бугарите, слично како и ние, сè уште го бараат адекватниот „филмски израз“ примерен на актуелните предизвици (СУДБИНАТА КАКО СТАОРЕЦ на Иван Павлов, со македонско учество во продукцијата и Верица Недеска во кастингот), тогаш неслучајно најомилена селекција, и тоа не само на критичарите, е *Нови хоризонти*. Едно поради тоа што таа селекција е веќе со години нанзад добро одработена, па фестивалот во најблискиот „европски град“ се чини исплатлива дестинација за каков-таков увид во актуелната — вредна — продукција за изминатата година.

Тука беа и: филмот на Абаз Киаростами (10) со необичната визуелизација, во стилот на *cinema verite*, на психо-драмата на една млада Иранка, потоа супериорната трио-драма на рускиот режисер Александар Рогошкин (КУКАВИЦА), направена со еден Русин, еден Финец и една Лапонка: првите двајца се војници (се случува во септември 1944, некаде во некоја пустелија во Финска), третиот лик е жена во контра-антички контекст; ако војните во минатото, според предубедувањето, се воделе поради жените, овде таа (жената) ќе го обезбеди мирот, макар и меѓу двајца спротивставени војници. Од виденото, ПЕТОЧНА ВЕЧЕР на Клер Дениз (Франција), инаку одличната авторка на драми во стилот „еден човек и една жена“, но никако со патос, е за скалило послаб од, на пример, нејзините претходни наслови УБАВО ПАТУВАЊЕ или НЕВОЛЈА СЕКОЈ ДЕН; додека, пак, полскиот БЕЛИСИМА е уште едно камче во транзицискиот мозаик — амбициозна мајка со сите сили сака да направи топ-модел од својата 15-годишна ќерка...

И, на крајот, двете дела што делуваа најмоќно. Првото е американскиот КЕН-ПАРК на Лери Кларк (ДЕЦА, БУЛИ) и неговиот снимател и коавтор Ед Лахман: неговата суровост — или, поточно кажано, сировост — во визуелизацијата се граничи со некоја замислена арт-документарност. Контроверзноста се состои во тоа што авторите велат дека тие не го разубавуваат животот на американската долна средна класа, туку го прикажуваат онаков каков што е: со сето лудило, разочарување, семејно недоразбирање, голотија... Но, се чини дека бизарноста е и нивниот заштитен знак: колку поголемо фокусирање на најбизарното од тој сплет (таткото сака да води љубов со синот; другиот татко во ќерката ја гледа покојната сопруга, момче спие со девојката и нејзината мајка, внукот од досада ќе ги убие бабата и дедото...), толку поефект-

но?! Затоа и експлицитни сцени на онанија, секс во тројка итн. Крајот е на почетокот — млад скејтер се дотркалува во скејт-паркот, ја вади мини-дигиталната камера, го мести објективот на него и потоа следува цевката на „беретата“ на неговото чело.

Другата поетика на суровост, пак, руско-шведскиот филм ЉИЉА ЗАСЕКОГАШ на Лукас Модисон, е неговиот контрапункт, и политички и естетски: 16-годишна девојка од поранешната советска ниска средна класа, во некој руски (ново)град на северот, е оставена од мајка ѝ да се снаоѓа како знае и умеє. Себичната тетка не ѝ помага, нема пари да ја плати струјата, нема храна... Почнува со проституција: едно младо момче ѝ нуди фол-љубов и среќна иднина во Шведска. Од таа земја, каде што заминува со фалсификуван пасош, ќе види само еден мал стан, новиот макро и десетина муштерии што збивтаат врз неа. Ќе му се придружи на својот мал пријател, 12-годишниот Волоѓа, кого го остава во Русија, но овој пат како ангел на небото... На едната страна застанува КЕН-ПАРК, и покрај уверувањата на авторите дека не прават алиби-порнографски филмови, на другата страна ЉИЉА ЗАСЕКОГАШ поаѓа директно во стомак, слично како драмите на рускиот писател и актер Николај Кољада (МУРЛИН МУЛРО, на пример). Не е дека Русите немаат автори — напротив — но се чини дека Швеѓанецот Модисон, како странец, е одлична пречка за каква било нијанса на патетика. Додека во КЕН-ПАРК квази-документарноста е слаба „досетка“ (за цензурата) за инсценираната суровост, во ЉИЉА ЗАСЕКОГАШ таа („документарност“) добива статус на услов-без-кој-не-се-може да се направи филм за денешна Русија. Критичарките на прескринингот на овој филм забораваја на објективната и ги извадија марамчињата. Тие што не заплакаа — зажалија: на првите барем им олесна, за разлика од вторите, кои уште долго го имаа оној горчлив вкус, како да ручале олово наместо гиро.

Тоа, делумно, беше 43. издание на Солунскиот филмски фестивал. Рамките во кои беше организациски и селекциски поставен и организиран воопшто не мора да ги изнудуваат честитките. Нема трка со големите фестивали (Кан, Венеција, Берлин...). Кај него има квалитет за водечки фестивал во јужноевропскиот регион, без разлика на тоа што, по гледањето на главните наслови, си го поставувате прашањето: Дали навистина овој свет заслужува да биде толку тажен?! □

БЛАГОЈА КУНОВСКИ

ПРИКАЗНА ЗА ЕДНА НЕТИПИЧНА ФРАНЦУЗИНКА

(ЗА ФИЛМОТ „НЕОБИЧНАТА СУДБИНА НА АМЕЛИ ПУЛЕН“ – "LE FAVULEUX DESTIN D'AMELIE ROULAIN", ФРАНЦИЈА, 2001, РЕЖИЈА: ЖАН ПЈЕР ЖЕНЕ; УЛОГИ: ОДРИ ТОТУ, МАТЈЕ КАСОВИЦ)

Н

а добрите познавачи на големата француска кинематографија, кога видоа кој стои како автор, косценарист и режисер на филмот НЕОБИЧНАТА СУДБИНА НА АМЕЛИ ПУЛЕН, веднаш им стана јасно на што се должи неговиот огромен успех претворајќи го во еден од најголемите хитови на светскиот кинорепертоар. А авторот не е никој друг туку еден од најоригиналните француски режисери Жан Пјер Жене, кој заедно со својот тандемски, корежисерски колега Марк Каро се прослави пред полна деценија, поточно во 1991 година, дебитирајќи со извонредната откачена комедија ПРОДАВНИЦА ЗА ДЕЛИКАТЕСИ, која во тоа време беше одлично дочекана од пробирливата критика, со успех промовиран на Канскиот и на уште неколку други фестивали, а исто така прифатен и од светската публика. Својата успешна соработка тандемот Жене-Каро ја продолжи во следната исто така необична,



би рекол, бизарна комедија, по малку надреалистичка со елементи на фантастика — ГРАДОТ НА ЗАГУБЕНИТЕ ДЕЦА во која непосредната и оригинална комедиографска фактура од претходниот филм ПРОДАВНИЦА ЗА ДЕЛИКАТЕСИ ја заменуваат со едно поинакво драматуршко, сценаристичко и пред сè, визуелно пакување во кое доаѓаат до израз стилизираната сценографија, мејкапот и маската и особено фотографското обликување од страна на директорот на фотографија Дариус Конци. Навистина, додека ПРОДАВНИЦА ЗА ДЕЛИКАТЕСИ импонираше со својот хумор и духовитост на сметка на традиционалните кулинарски навики и екстравагантности на Французите, се разбира во дослук со нивниот дух и менталитет сето тоа исполнето со пикантерии на авторскиот тандем Жене-Каро, нивниот втор филм КУКАТА НА ЗАГУБЕНИТЕ ДЕЦА нè внесе во доста необичниот имажинарен, хиперреалистички свет на еден чудак-алхемичар на духот и човечките чувства. Тој со своите фрустрации на човек без сопруга, без деца и со самото тоа без семејство ќе си создава свој свет на измислени деца во некое свое животно подземје за преку таа своја фантазија да ги компензира своите неостварени желби и снисhta и уште повеќе низ светот на децата да го врати и своето детство, воедно чувствувајќи ја потребата да им помага на децата-бездомници, како што сугерираше неговиот наслов.

НЕОБИЧНАТА СУДБИНА НА АМЕЛИ ПУЛЕН, како што назначив и на почетокот, е самостојно режисерско дело на еден од тандемот Жене-Каро, значи Жан Пјер Жене по подолга пауза прави успешен самостоен камбек, но рака на срце овој пат со помош на сценаристот Гијом Лоран при пишувањето на сценариото, а сочниот и во многу нешта оригинален и духовит дијалог е исто така на Гијом Лоран, кој очигледно се покажува како извонредна креативна замена за Каро. Во секој случај, и покрај значајниот удел во создавањето на сценариото и дијалогот од страна на Лоран, сепак авторскиот печат и препознатливиот, пред сè, режисерски ракопис, кој беше подоминантен и во тандемското создавање со Каро — очигледно извираат од личноста на Жан Пјер Жене, кого го познаваме како француски монтпајтоновец, со сета условност на споредбата, во чија креативна личност има многу нешто како синтеза на галскиот дух, на сказните за Гињол, стриповските или филмските авантури за Астерикс. Жан Пјер Жене, дури и на фотографиите, сака да ја покаже својата неконвенционалност, тој



не позира пред фотографскиот апарат само за да му се регистрира стандарден портрет, туку во својот израз има гримаса, искривена поза, грч, зачуденост, поместеност, необичност — кои се нешта што ја карактеризираат неговата личност како човек и уметник, кој не им робува на шаблоните и стандардите во пишувањето сценарија а најмалку во режијата. За тоа уште пофлагрантен доказ во линијата на претходните два е и одличната романтична комедија за девојката-осаменик Амели Пулен, чија современа животна приказна Жене ја раскажува на нему својствен начин. Тие заедно со косценаристот и автор на дијалогот Лоран ја замислиле Амели како атипична Французинка, оригинална во својата внатрешна природа, со карактер што е условно сложен и деликатен, иако во суштина полн со нежност и топлина, со хуманост и чувство за праведност. Жене уште во прологот на почетокот од филмот, што пак ќе се задржи и

како нарација на неговиот алтерего глас, кој ќе ги коментира настаните сврзани за необичниот свет на Амели — ќе ги опише „чудните“ околности на паралелни, по малку бизарни коинциденции со чинот на зачнувањето на единствената ќерка на родителите на Амели, мајка ѝ учителка, татко ѝ педантен занаетчија, чии лични табии изразени во нивните навики, слабости, маани, што преферираат, а од што се дегутираат, генетски ќе се пренесат и во природата и карактерот на нивната единица Амели, чиј индивидуален свет се оформува под влијанието на родителите, пред сè, наместо одењето на училиште, учење дома од сопствената мајка-учителка на чија трагична смрт, кога еден самоубиец ќе ѝ падне врз главата, ќе биде сведок самата Амели. По смртта на мајка ѝ, Амели ќе се потпре на татка си учествувајќи во неговата желба да ѝ изгради гроб-споменик на прерано загубената сопруга во дворот на нивната кука, ставајќи ја како нејзин заштитник статуетката на порцеланското џуџе, кое, за чудо, жена му воопшто не го сакала, додека била жива. Така времето одминува и девојчето Амели израснува во девојка којашто ќе треба да се вљуби во некое момче и постепено да зачекорува во свој брачен и семеен живот. Но, тоа на Амели Пулен ѝ оди потешко, таа работи во еден бар на Монмартр каде што вработените и постојаните гости-клиенти градат исто така еден по-необичен свет, главно како одраз на нивната



осаменост и неосстварена љубов. И самата бескрајно осамена со изграден систем на самоодбрана, но и со чувство да им помогне на блиските пријатели и соседи на индиректен, анонимен начин, Амели на средовечната колешка од барот ќе ѝ ја намести скриената љубовна врска со осаменикот, кој пак е чудак на свој начин регистрирајќи ја хрониката од барот на касетофон-диктафон. Амели ќе се спријатели и со стариот осаменик со нежно здравје, сликар-репродуктивец, кој со успех го копира познатиот мотив на сликарот Реноар со седнатите шетачи на кејот на Сена. Нејзин миленик ќе стане и помошникот на маалскиот уличен продавач на овошје и зеленчук, кого лошиот и циничен стопан ќе го фрустрира нарекувајќи го кретен, за чиј, пак, лошотилак Амели ќе изгради цел еден бизарен систем на одмазда — од менувањето на бравите во неговиот стан, местење на курцшлус, поставување тесни влечки или турање горчлив прав во коњакот. Така Амели ја замислува својата правда, на добрите да им намести љубов или остварување на некоја желба, како што е тоа случајот со сосетката на која по неколку децении, откако ќе биде зафрлено на Мон Блан поради хаварија на авион — ќе ѝ пристигне писмото испратено од мажот, кој ѝ соопштува дека сепак ја сака и дека не бил купен од богатството на привремената љубовница. Со нејзината поддршка ќе се опушти и ќе проговори нормално и течно дотогаш потиснуваниот и понижувачки помошник на лошиот продавач. Сепак, бизарниот свет на Амели доаѓа до полн израз кога е во прашање нејзината интима. Таа најнапред силно ќе се мотивира да му ја достави откриената кутија со играчки од детството на еден средовечен човек, кому тој спомен како нешто најдрагоценото ќе му го испрати во свој стил, анонимно, аранжирајќи ја средбата на начин за да може да присуствува на реакцијата на човекот, кој исто така ја открива својата осаменост, а кутијата од детството само го разнежува и му навираат спомени проследени со солзи. Она, пак, најличното и најинтимното Амели го доживува кога за прв пат ќе го сретне исто така осаменикото момче збунето и смотано како и Амели. Тоа, пак, е опседнато со решавање на своевидна сложувалка од искинати фотографии, кои ги собира од пред еден автомат за фотографии, што пак во индиректната врска со Амели ќе се претвори во нивна меѓусебна игра-загатка преку која Амели ќе сака да допре до срцето на саканото момче (кого го игра одличниот актер и режисер Матје Касовиц). Нему

Амели не може да му пријде директно и да му ја изрази својата љубов, туку му мести знаци, симболи, игра на наведување, па дури и нејзината мозаик-фотографија, што на режиски план Жене го решава како своевидна детективска и трилерска комична игра на две осамени души, кои треба да се сретнат и да ја остварат посакуваната љубов. Тоа, конечно, по совет на соседот, стариот сликар, ќе го стори Амели, која на саканото момче ќе му ја отвори вратата од својот стан, а со тоа ќе му ги подаде срцето и љубовта во една ретко поетична љубовна сцена на меѓусебно разменување бакнежи низ делови на лицето. Веќе реков, сета неконвенционална структура на режиски план доаѓа до полн израз во имажинацијата и духовитите решенија на режисерот Жене, кој особено на визуелен план имал извонредна соработка со директорот на фотографија и снимател Бруно Делбонел. Вториот значаен соработник на режисерот Жене на креативен план, покрај директорот на фотогра-

фија Делбонел, е и мајсторот на монтажата Ерве Шнајд, кој динамичната структура на оваа комедија извонредно ја ефектуира до минуциозност. И, конечно, клучната вредност на филмот е, секако, играта на младата актерка Одри Тоту, која на маестрален начин ја толкува насловната улога на осамената девојка Амели Пулен на која во одличниот кастинг, меѓу многуте други епизоди, како партнер со поголемо актерско искуство ѝ парира многу добриот Матје Касовиц. Сите тие креативни сегменти со право го претворија филмот на Жене во светски комерцијален хит. Беше номиниран и за странскиот „Оскар“, кој јас лично веќе му го доделив заедно со „Оскарот“ за режија на Жене и за улогата на Тоту. За жал, Американската филмска академија сè уште не е дојдена до тој стадиум оскарите да им ги отвори како широко поле за конкуренција и конкуренција и на неанглоамериканските филмови. Но, тоа е старо прашање и проблем на оние што ги делат оскарите. □



СТОЈАН СИНАДИНОВ

„БОЛШЕВИЦИ И МЕНШЕВИЦИ“ – ОД ИДНИНАТА

(ЗА ФИЛМОТ
„МАЛЦИНСКИ ИЗВЕШТАЈ“;
РЕЖИЈА: СТИВЕН СПИЛБЕРГ;
УЛОГИ: ТОМ КРУЗ,
КОЛИН ФАРЕЛ,
САМАНТА МОРТОН,
МАКС ФОН СИДОФ)

Успешната реализација на револуционерно-воениот пуч во царска Русија во 1917 година, со нападот на Зимскиот дворец во Санкт Петербург, донесе и една вековна дилема за демократијата. Имено, оттогаш се влече и терминот „болшевизам“, како синоним за недемократско, автори-



УДК 791.43(73)(049.3)
Кинопис 26(14), с.127-129, 2002

тарно владеење, сеедно што се водело, најпрвин, како „диктатура на пролетаријатот“, а потоа „сталинизам“ итн. Во поделбата на (револуционерно) „правоверните болшевици“ и „лузерите-меншевици“, колку што се огледа идеолошкиот поглед на историјата, толку се гледаат и фактите, колку и да не сака некој да ги види: „болшевизмот“ во руската терминологија значи мнозинство; „меншевиците“ се малцинство. Според секоја демократска политичка „математика“, се работи за победа на мнозинството, на помалку или повеќе демократски начин. Но, што да се прави: демократијата е судир на различни зборови на интереси...

Овој вовед, особено за помладата филмска и читателска публика, сигурно е прилично матен, до работ на непотребност. За да не ја шириме приказната уште повеќе, таа може да се скрати на различни начини: во духот на народните умотворби — демек, не е злато сè што сјае — и слично. Но, во огледот за новиот филм на Стивен Спилберг, МАЛЦИНСКИ ИЗВЕШТАЈ, тој политички поттекст отсликува цела една „идеологија“ во американскиот филм, која се базира врз принципот на борбата на поединецот против системот, денес популарно срочено во максимата „сам-против-телевизијата“ како досетка за опис на некој утопистички зафат во општеството.

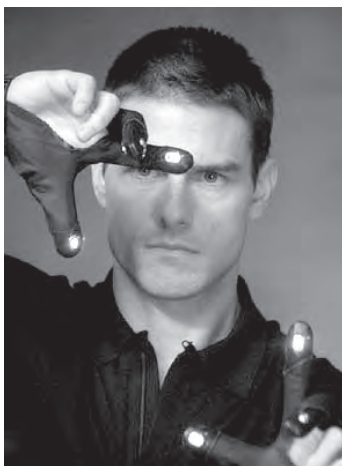
Значи, ваквиот вовед не е само еден од критичарските каприци на „паметување“: тој е инспириран од суштинскиот „политички“ бекграунд на насловот на филмот. „Малцински извештај“, не само од перспективата на просечниот балкански политички поглед, најпрвин асоцира на класична политичка приказна. Потоа, со експозицијата на научнофантастичниот дискурс, базиран врз делата на Филип К. Дик, и покрај замаглувањето на првичната интенција, критичарот (најверојатно) ќе биде во право кога МАЛЦИНСКИ ИЗВЕШТАЈ на Спилберг ќе го

прогласи за политички филм *par excellence*. Тоа не е ништо ново: кога ќе се „изгребе“ целата компјутерска анимација во, на пример, БОЈНА НА СВЕЗДИТЕ: НАПАД НА КЛОНОВИТЕ на Џорџ Лукас, кој со Спилберг го сочинуваат модерниот холивудски „јин-јанг“ во програмска, естетска, продукциска и идеолошка смисла, ќе се види само еден — рака на срце, многу анемичен! — политички трилер. И ништо повеќе.

Но, рековме, ни помалку од политичка сторија во класична смисла. Иако Спилберг досега, најмалку еднаш, се занимаваше со политичкиот жанр — БОЈАТА НА ПУРПУРОТ — новата страница во поимањето на модерните идеологии на 21 век, која на највпечатлив начин ја отворија браќата Вачовски со МАТРИКС, веројатно го повлекла најуспешниот еклектичар во холивудскиот 20 век (се мисли на Стивен Спилберг, секако) во оваа авантура. Тука занимавањето со Том Круз и сличните аспекти може, сосем слободно, да се смести под „колатерални“ активности: неслучајно, неколку редови погоре, не е испуштен продукцискиот аспект на Спилберговиот опус, кој без разлика дали ви се допаѓа, мора и да заборава (уште една дигресија: се чини дека токму Холивуд е „срцевината“ на западното толкување на класичниот марксизам, кој лапидарно го дефинираше светскиот развој според формулата — економска база, па потоа општествена, духовна и секаква надградба... Но, тоа, повторно, е веќе друга приказна за комерцијалниот и автор-

скиот филм).

Во МАЛЦИНСКИ ИЗВЕШТАЈ, ако ги исклучиме, на ова место, помалку или повеќе успешните продукциски зафати, може да се фокусираме на најмалку две теми: естетичкиот еклектицизам и наративната структура. На првото рамниште, очигледна е „подигравката“ со споменатите нови трендови: иако со многу помала употреба на кореографија на борбите, кои од хонгконшката школа на оскаронецот Анг Ли се



преселија во МАТРИКС, кај Спилберг и натаму е доминантна онаа стандардна, а ла STAR WARS визуелизација, како клише кое, со мали измени, опстојува веќе три децении. Понатаму, Спилберг од 2002 година на некој начин го „апдејтира“ интересот на својата генерација од почетоците на занимавањето со филмот: тој интерес во шеесеттите години, кај Базеновите (Андре Базен) следбеници, го формулираше европскиот *нов бран* врз темелите на жанровскиот Холивуд (МАЛТЕШКИ СОКОЛ на *hard-boiled* школата на Ричард Чендлер, во режија на Џон Хјустон итн.) во нова *film noir* варијанта, за по тоа, во седумдесеттите, „Новиот Холивуд“ да го прецвака францускиот *нов бран* во, повторно, апотеоза на жанрот... Спилберг, значи, тука малку си „игра“, малку „апдејтува“, малку оддава почит на тие „нови“ класици, па оди по тен-



ката линија по која и д-р Франкенштајн, додека можел, ги држел под контрола работите со всадувањето на новиот живот. Со други зборови, се одело на претпоставката дека некому можеби и ќе му се допадне Чендлер во преработка од страна на Филип К. Дик!?

Второто рамниште може да се гледа дури и буквално. Речиси на идеалната средина од времетраењето на филмот ја гледаме сцената кога, во духот на Спилберговиот еклектицизам, Филип К. Дик станува Чендлер: со пресадувањето на очите кај главниот јунак, полицаецот Џон Андертон, МАЛЦИНСКИ ИЗВЕШТАЈ, некако, од супериднината во која злосторствата се предвидуваат со модерни гатачки, влегува во своето минато (реална сегашност) и во „обичната“ детективска структура на нарацијата. Оттаму, и овој оглед во првата половина не спо-

менува ликови и карактери, бидејќи речената STAR WARS визуелизација на спектаклот и нема преголема потреба од такво нешто (?!). Но, со „почендлерување“ на сторијата на Дик — како и, буквално, со пресадувањето на очите кај Андертон, алијас Круз — виртуелните ликови добиваат, наместо чипови, крв и месо. Затоа и од Спилберговата варијанта на Хакслиевиот „Нов храбар свет“ — уште една посвета: Круз како разочаран човек, кој го изгубил синот, не е имун на допингувањето со забранети дроги, што е формален доказ за потерата по него — влегуваме во *film noir*, или класична детективска раз-решница. Се разбира, колку што во тој дел Макс фон Сидоф (неговата појава сама по себе е чин на — омаж) добива на минутажа, толку и ликот на Круз добива контури на карактер. Речиси прецизно како и во аптека, при дозирање на лекови.

Но, сето тоа е уметност во раскажувањето на сторијата за тоа како еден „болшевик“ стана „меншевик“. Колку и да изгледа на-тегната оваа споредба, сè некако испаѓа така: на почетокот го имаме Круз како водач на „кожените мантили на Феликс Гержински од иднината“ (и Андертон како основна гардероба ја има црната кожена јакна), кои со модерни инструменти и орудија ги предвидуваат злосторствата. Но, како што во Сталиновиот СССР се манипулирало со безбедноста,

така (ќе) се манипулира и во САД во двеилјадичетириесет и некоја. И пред 70-тина години се местеле — монтирале — судски процеси за наводни злосторства, но и по 50 години ќе се местат... Сè додека не се појави Човекот, колку тоа излитено да звучи и да изгледа.

Ако почнавме со експликацијата болшевизам-меншевизам, тогаш и завршетокот би можел да биде во тој стил. Поточно, во стилот на Максим Горки: „Човек, како тоа гордо звучи!“.

Патетиката, секако, е вклучена во продукциската пресметка. □

БИЛГЕ ЕМИН

ЧОВЕКОТ ШТО ГО СОЗДАДЕ ПОИМОТ „ТИПИЧЕН ТУРСКИ ФИЛМ“

(ИНТЕРВЈУ СО ТУРСКИОТ РЕЖИСЕР ХАЛИТ РЕФИГ)



Халит Рефиг

Халит Рефиг, во 1956 година, започна да работи како филмски критичар во списанието „Акис“. Објавуваше написи од областа на филмската теорија во повеќе весници и списанија. Во 1957 година ја започна филмската кариера како асистент на режисерот Атиф Јилмаз. Пишуваше сценарија. Првиот филмски проект како режисер го оствари во 1960 година со филмот ЗАБРАНЕТА ЛЉУБОВ. Негови најпознати филмови се: СТРАНЕЦ ВО ГРАДОТ (1963), ЧУВАРИ НА ЗОРАТА (1963), ПТИЦИ-ПРЕСЕЛНИЦИ (1964), ЧЕТИРИ ЖЕНИ ВО ХАРЕМОТ (1965), СЕ ВЉУБИВ ВО ЕДЕН ТУРЧИН (1969), НЕВЕСТА СУЛТАНА (1973), УДРЕТЕ ПО ПОДЛЕЦОТ (1973).

БИЛГЕ ЕМИН: *Кои филмски режисери извршија најголемо влијание врз Вас кога го снимате Вашиот прв филм?*

ХАЛИТ РЕФИГ: Кога го снимав мојот прв филм ЗАБРАНЕТА ЉУБОВ, бев под влијание, главно, на западните филмски режисери, бидејќи сè до реализирањето на овој мој прв филмски проект, се трудев одблизу да ја следам особено западната кинематографија. Можам да кажам дека меѓу првите што влијааа врз мене беа: Луис Буњуел, Џорџ Стивенс и Лукино Висконти.

Б.Е.: *Вие сте меѓу првите што го употребија изразот **турска национална кинематографија**. Кога би погледнале од денешен аспект, какви значења за Вас носи изразот „турска национална кинематографија“?*

Х.Р.: Во времето кога во Турција почнаа да се снимаат филмови, оваа кинематографија се нарекуваше „домашна кинематографија“, а филмовите „домашни филмови“. Овој израз повеќе се користеше како одговор на изразот „странски филм“. Во 50-тите, една група интелектуалци со еден потценувачки и негирачки пристап почнаа да го користат изразот „јешилчам кинематографија“. Зошто токму така? Во тоа време, значителен дел од малите филмски куќи што снимаше турски филмови имаа деловни простории што се наоѓаа на улицата што се вика „Јешилчам“ („Зелен бор“), во кварталот Бејоглу во Истанбул. И затоа се велеше „јешилчамска кинематографија“. Во 60-тите се зголеми бројот на квалитетни филмови. Љутфу Акад и Метин Ерксан, уште во 50-тите години, беа првите што се оби-

дуваа да направат филмови коишто ќе бидат поинакви од стереотипите на „јешилчамската кинематографија“. И покрај сите тешкотии, овие обиди дадоа резултати од 1960 па наваму.

И јас спаѓам во оние што почнаа да снимаат филмови од 60-тите и увидов дека турската кинематографија, во суштина, има карактер на една народна кинематографија. Тогаш, во свое име, го изнесов тврдењето според кое филмовите, пред сè, треба да имаат народно обележје. Тука прашањето околу *народното* го поставив како

матографија“. Во понатамошните години, се појавија некои мои колеги коишто за себе велеа дека создаваат „национална кинематографија“. Што се однесува, пак, до употребениот израз „национална кинематографија“, за разлика од изразот „народна кинематографија“, него се обидоа да го користат оние мои колеги што се обидуваа да снимаат филмови со карактер на конзервативна и традиционална култура. Всушност, иако изгледа дека и двата изрази носат исто значење, оние што за своите филмови го употребуваа изразот „национална кинемато-



Халит Рефиг

нужност за снимање филмови што ќе ги обработуваат, главно, турската историја и општествените и социјалните вистини и реалности на Турција. Ова е моето мислење. Со филмовите што ги снимив, целта не ми беше да направам забавни филмови, туку филмови што на гледачот ќе му ги пренесат турските општествено-историски особености и општествени вистини, но без да ѝ здодеам на публиката. Во контекст на оваа моја цел, на снимените филмови се обидов да им пристапам низ призмата на значења што ги носи поимот „народна кинемато-

графија“ имаа цел да снимаат филмови коишто, во основа, ќе ја имаат главно исламската етика. Она, пак, што јас се обидував да го реализирам под името „народна кинематографија“ беа филмови што, покрај својот лаицистички пристап, не ја отфрлаа религијата; но тоа беа филмови во кои религијата не беше суштина. Тие неа ја прифаќаа само како една од карактеристиките, а тоа значи дека беа филмови коишто, пред сè, содржеа световен лаицистички пристап кон општествените вистини.

Б.Е.: Според Вас, кое е местото на турската кинематографија во рамките на светскиот филм ?

Х.Р.: Може да се каже дека местото на турската кинематографија во рамките на светскиот филм е идентично со местото на Турција во светот. Турција, всушност, е земја што не е многу позната во светот, но е единствена од својот вид и поседува сосема поинакви особености, кои ја издвојуваат од другите општества. Најголемата разлика меѓу Турција и западните земји е тоа што модерните западни општества произлегле од робовски, односно експлоататорски општества. Наспроти ова, во турското општество не се среќаваме со робовладетелство и експлоататорство од западен тип. Ниту, пак, робовладетелскиот систем во стара Грција, ниту феудалниот систем на селани без земја не се својствени за Турција. Државата во Турција има поинаква улога за разлика од државата во западните општества; таа во Турција не се искористувала како средство за доминација на една од спротивставените класи врз другите, како што е случајот со државата за која зборува Енгелс. Токму спротивно на ова, државата во Турција е градба над класите, која се труди да ги обезбеди општествената рамнотежа и општествениот договор, поточно една од целите на нејзиното постоење е да го обезбеди општествениот мир. Ваквата состојба укажува на тоа дека Турција поседува една поинаква особеност, како од Запад така и од источните општества, како што се Индија и Кина, кои, исто така, во многу работи се разликуваат од Турција. Кога се разгледува од оваа гледна



точка, и турската кинематографија се оформи како кинематографија со крајно поинакви одлики.

Ако ги погледнеме кинематографските модели во светот, првиот модел е американски-

от. Во една ваква високо развиена индустриска земја станува збор за кинематографија што е оформена со најнова технологија и поседува огромен капитал на капиталистичката класа, која раководи со индустријата; тоа е кинематографија што, несомнено, се потпира врз еден огромен трговски систем. Наспроти ова, Советите создадоа еден поинаков модел. Советите филмот го сметаа за едно мошне значајно масовно едукативно средство за просветувањето на масите. Ова е една мошне различна градба од американскиот систем. Наспроти ова, пак, постои и францускиот модел. Французите, иако не можеа да му конкурираат на американскиот капитализам во трговијата и економијата, сметајќи се себеси за земја што одиграла значајна улога во самите почетоци на филмската уметност, обрнаа мошне големо внимание на филмот и обезбедија поддршка од државата. Но, при обезбедувањето на државната помош за развојот на филмот, Французите не чекаа официјалната државна идеологија да се рефлектира и во кинематографијата, каков што е случајот со Советите. Филмските луѓе во Франција, исто како и француските романиери од 19 век, ги искажаа своите размисли, но овој пат наместо перото и хартијата, ги употребија камерата, филмот. Така, движењето на новиот бран е типичен пример за ова.

Што се однесува, пак, до турската кинематографија, таа, исто како и турската историја и турското општество, претставува еден посебен модел, поинаков од сите овие модели за кои зборував. Тоа е кинематографија којашто опстана

потпирајќи се целосно врз културните особености на народот, притоа не можејќи да обезбеди услови за користење на добрата што ги овозможува најновата технологија, а исто така и развивајќи се без да се потпре врз голем капитал и економска моќ. Со сите овие аспекти, турската кинематографија е кинематографија чијшто пример не може да се сретне на ниедно друго место во светот.

Б.Е.: *Како ги оценувате Вашите филмови во однос на светскиот филм?*

Х.Р.: Ова е, секако, прашање на кое одговорот, од моја гледна точка, е мошне тежок. Во суштина, оваа оценка треба да биде направена од страна на други, но јас ќе го кажам следново: во моите први филмови, особено во мојот прв филм, странските режисери извршија големо влијание, бидејќи се трудев да го научам филмот гледајќи ги и следејќи ги нивните филмови. Но, откако започнав и самиот да создавам филмови, се обидував да го одредам општиот интерес на публиката, особено оној на турската публика. Така постепено почнав да забележувам дека турската публика има поинакви особини од западната публика, со што се зголеми и мојата верба во тоа дека и филмовите што ќе бидат направени за оваа публика треба да имаат поинаков карактер. Така, во моите први филмови, оние што ги снимив во првата половина на 60-тите, очигледни се влијанијата од западната кинематографија, додека пак во понатамошната моја работа, со интензивирањето на моите обиди да ги одредам реакциите на публиката, се трудев да снимам филмови

што ќе бидат во хармонија со културните особености на турскиот народ, кои ги бев забележал. Особено додека ги снимав филмовите што беа реализирани по втората половина на 1960, се обидував да го игнорирам вкусот на странската, особено на европската публика. Воопшто не размислував од типот — „каков филм да снимам за да добијам награда на некој европски фестивал“, или „каков филм би требало да направам за европските филмски критичари и теоретичари да пишуваат пофално за мене?“. Мојата главна цел беше да ги истакнам особеностите на Турција, особено оние карактеристики што се непознати на Запад. Подобро да ги изразам токму овие особености. Се трудев себеси да се развивам по тој пат. Од овој аспект, во западниот свет немаше некој позначаен интерес за моите филмови, но затоа, пак, од друга страна, моите филмови наидоа на голем интерес во азиските земји. Постојат неколку примери за ова: интересот на кој наиде мојот филм ПТИЦИ-ПРЕСЕЛНИЦИ во Индија беше настан за кој воопшто не помислив дека може да се случи. ПТИЦИ-ПРЕСЕЛНИЦИ за прв пат во Индија беше прикажан во 1965 година. Кога во 1990 година бев поканет во Индија, едно од најголемите изненадувања за мене беше тоа што по 25 години во оваа земја, во филмските кругови, сè уште се зборуваше за овој филм. Еден мој филм во филмските академии во Јапонија беше високо оценет и прифатен како филм што ги обработува разликите меѓу источните и западните култури, а тој се користи и во нивните образовни програми. Токму поради овој филм бев поканет и во Јапонија.

Покрај ова, бев поканет и во Америка да снимам филмови за универзитетите. Филмовите што таму ги снимив немаа врска со турската култура. Снимив два филма на два различни универзитети; сосема природно е што овие филмови беа „американски филмови“.

Б.Е.: *Дали сте задоволни од филмовите што ги снимивте досега?*

Х.Р.: Да, задоволен сум, бидејќи себеси се сметам за филмски режисер што имал многу среќа. Јас успеав да реализирам значителен дел од проектите што ги имав замислено. Односно, додека снимав филмови, за мене не беше важно да се здобијам со национални или меѓународни награди. Додека снимав филмови, никогаш не помислував на тоа како да добијам награда во Кан, или на кој начин да добијам „Оскар“. Наместо тоа, јас размислував дали можам да екранизирам некои теми што ме интересираа и можам да кажам дека успеав да снимам филмови на речиси сите теми за кои претходно размислував. Се најдоа луѓе на кои им се допаднаа дел од моите филмови, што, секако, беше причина за обезбедување услови и средства за реализирање на други мои замисли. Ова особено се однесува на моите филмови од последниот период, започнувајќи со ИЗМОРЕНИОТ БОРЕЦ и продолжувајќи со АНУМА, ЗАТВОР ЗА ЖЕНИ, ДВАЈЦА СТРАНЦИ, ОСТРОВОТ НА КУЧИЊАТА, итн... Овие филмови беа оние што претходно со голема желба ги замислував и во кои до израз дојдоа сите мои гледишта за филмот. Самото реализирање на овие филмови во мене создаде огромно чувство на задоволство, без оглед на тоа дали

со овие филмови сум добил некоја награда или не.

Б.Е.: *Во Вашите филмови посебно место зазема Кемал Тахир¹. Зошто?*

Х.Р.: Откако започнав да се занимавам со филм, постојано се трудев да бидам реалист. Во рамките на ова мое настојување го запознав Кемал Тахир. Тој беше писател што најмногу го задоволуваше мојот интерес за вистините на Турција. И така, Кемал Тахир стана крајно значаен патоводител во мојот мисловен живот. Ова патоводителство не се одвиваше во форма на зборови што Кемал Тахир ги искажал за реалноста, туку методите што тој ги предлагаше за да се дофати реалноста ме збогатија во многу нешта. Од оваа гледна точка, оној миг во моите филмови во кој најмногу се совпаѓаа моите размислувања со оние на Кемал Тахир се однесуваше на согледувањето и прикажувањето на историските особености на нашата земја. На пример, ИЗМОРЕНИОТ БОРЕЦ е еден од најсеопфатните меѓу овие филмови. Покрај ова, снимив филм според книгата ЗАТВОР ЗА ЖЕНИ, во која Кемал Тахир самиот зборува за себе. Се надевам дека по овие филмови ќе ја реализирам и екранизацијата на неговиот роман „Мајка Девлета“².

Б.Е.: *Дали би сакале да кажете нешто околу подготовките за Вашиот најнов филм МАЈКА ДЕВЛЕТА? Во која фаза се наоѓа реализацијата на овој проект?*

Х.Р.: Овој проект е во фаза на организација, тоа е еден владин проект. Оваа задача ми беше дадена лично од премиерот Булент Еџевит. За остварувањето на оваа задача, како

институција, беше избран Универзитетот „Мимар Синан“. Но, со текот на времето, при реализирањето на овој голем филмски проект, се појавија некои проблеми во Универзитетот, кој претставува државна институција, по што се јави потреба од соработка со некоја професионална филмска институција. Токму во оваа фаза се очекува договор меѓу Туркер Инаноглу³ и Универзитетот „Мимар Синан“. Откако ќе се оствари овој договор, ќе бидат започнати подготовките; и ако претпоставиме дека подготовките ќе потраат најмалку 6 месеци, снимањата најмалку 4-5 месеци, а студиските работи по снимањето најмалку 3 месеци, во најдобри услови очекуваме тој да биде реализиран за нешто повеќе од една година.

Б.Е.: *Каква порака би можела да даде турската национална кинематографија со МАЈКА ДЕВЛЕТА?*

Х.Р.: Во романот „Мајка Девлета“ се зборува за тоа дека главниот судир во турското општество не е меѓу класите, дека државата воспоставува одредена хармонија, рамнотежа и мир меѓу класите, етносите, различните вери. Токму од овој аспект, романот на Кемал Тахир имаше голем придонес за нашата национална култура. Тој би можел уште во многу нешта да придонесува за нашата национална култура, особено преку широко распространетите и омасовени области на филмот, телевизијата и визуелната комуникација. А би можел да претставува и еден добар документ за оние што со искреност се трудат да ги разберат темелните вредности на Турција и на нејзините историски извори.

Б.Е.: *Дали ИЗМОРЕНИОТ БОРЕЦ во денешни услови би го снимиле поинаку?*

Х.Р.: Не.

Б.Е.: *Како професор на Универзитетот „Мимар Синан“, подучувате и оспособувате нови режисери. Какви нови вредности и иницијативи може да очекува турскиот филм од нив?*

Х.Р.: Пред да ги спомнам имињата на моите ученици, ќе раскажам две интересни случки. Првата се однесува на еден мој ученик, кој со години не можеше да дипломира, а на филмскиот фестивал во Анталија беше прогласен за најдобар режисер. Тогаш на другите професори од универзитетот им реков: „Ова е срамота, вие на ова дете веќе 2-3 години не му давате диплома поради филмовите што ги снимиле како задача. Но, тој со свои средства успеа да обезбеди услови, снимил филм и го доби 'Златниот портокал'⁴ во Анталија. Во секој весник што ќе го отворам читам репортажи за него, не чини тоа што сè уште не му се дава диплома“. Така, овој ученик го доби „Златниот портокал“ пред да дипломира. Вториот пример се однесува на еден друг мој ученик, чие име сега нема да го кажам, но многумина во Турција ќе знаат за кого станува збор. Имено, и режисерот и директорот на фотографија во филмот ПОДЛА ВИЗАНТИЈА, кој се прослави во последно време, беа мои ученици. Овој филм е еден од најголемите комерцијални потфати во историјата на турскиот филм. Јас кога го гледав овој филм видов дека овие деца го направиле токму спротивното од она што јас се обидував да им го кажам. Од ова произлегува дека и тајната на

нивниот успех лежи во тоа што тие го сторија спротивното од она што јас се трудев да ги научам. Ова, можеби, ќе се смета за еден успех во спротивна насока.

Б.Е.: На 26 јануари, на составот во рамките на „Деновите на филмот во турските земји“, беше донесена одлука за формирање филмски синдикат. Што мислите за ова?

Х.Р.: Тоа е невозможно. Меѓународните правни правила и постојната правна регулатива на Турција не би дозволиле такво нешто. Но, таму е замислено нешто друго, не синдикат, туку формирање централна институција. Односно, се мисли на еден центар во кој реципрочно ќе можат да се пазарат/дистрибуираат филмовите од овие земји и во кој ќе се координира оваа работа. Остварувањето на оваа замисла е можно. Но, обединување околу еден синдикат не е можно, пред сè, од правна гледна точка.

Б.Е.: Како го коментирате тоа што ниеден од турските филмски актери не учествуваше на состанокот што се одржа на 27 јануари 2001 година во салата „Џемал Решит Беј“ во Истанбул?

Х.Р.: Вечерта, кога беше одржана свеченоста по повод отворањето на вторите по ред „Денови на филмот во турските земји“, не присуствуваа мнозина од познатите турски филмски актери. Но, турскиот филм беше претставен од страна на, исто така, многу значајни личности. На пример, таму беше доајенот на филмските продуценти во Турција, Туркер Инаноглу, доајенот на турските филмски академици и претседател на Одделот за

филм и телевизија при Универзитетот „Мимар Синан“ — проф. Сами Шекероглу, доајенот на работничките организации на турската кинематографија, Ертем Ѓореч, пионерот на „исламскиот филм“ во Турција, Јуџел Чакмакли, а покрај нив и јас, како претставник и предводник на „народниот филм“.

Во моето излагање, со кое ја отворив оваа манифестација, реков: „На овие филмски денови, Турција ќе ја претставуваат два филма. Изборот на овие два филма е сосема наместо. Овие филмови ги прет-



ставуваат двете различни лица на турскиот филм. Едниот од нив ја отсликува врзаноста кон филмот, филмската страст на еден дел од филмациите во Турција. Другиот, пак, ги претставува оние турски филмски работници што мислат само на пари. Тука, меѓу нас, можат да бидат видени луѓето што целосно му се посветиле на турскиот филм, кои со љубов му пристапуваат на турскиот филм. Но, тука не можете да ги видите оние што филмот го сфаќаат само комерцијално, а доколку сакате да ги видите, доволно е да отворите некој

телевизиски канал и таму ќе најдете на нив“.

Б.Е.: Дали, според Вас, филмот може да дејствува при отворањето нови хоризонти пред турското општество и во кој правец би можело да биде ова дејство?

Х.Р.: Јас никогаш не посакав филмот да го натоварам со мисија. Наместо насочување на масите кон филмот, јас се трудев да ги насочувам оние што преку филмот сакаа да ги запознаат масите. Со други зборови, никогаш не помислив како со моите филмови да ги поттикнам масите во некој правец. Она на што јас мислев беше како да ги насочам, информирам и да им помогнам на оние што сакаат да ги запознаат турското општество и турскиот човек. Целта не ми беше да ја предводам масата, туку да се потрудам да им бидам од помош на оние што сакаат неа да ја запознаат. □

Белешки:

¹ Кемал Тахир е еден од најголемите современи турски романиери

² Зборот „девлет“ на турски јазик значи држава, а воедно се користи и како машко и како женско име

³ Доајен меѓу турските филмски продуценти

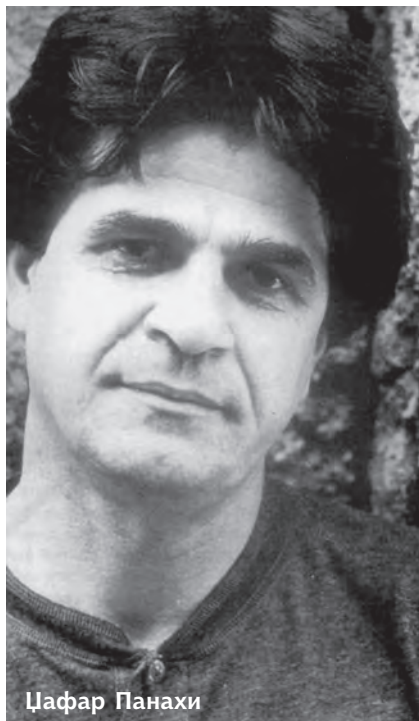
⁴ „Златен портокал“ е најголемата турска филмска награда, а филмската манифестација се одржува секоја година во Анталија

СУЗАНА ТОДОРОВСКА – ПАВЛОСКА

ФИЛМОВИТЕ СИ ГИ ПРОДАВАМ, НО НЕ И СОВЕСТА... (ФИЛМАЦИИ ВО КРУГОТ)

(ИНТЕРВЈУ СО ИРАНКИОТ РЕЖИСЕР ЦАФАР ПАНАХИ)

Можеби е парадоксално, но иранскиот филм и покрај строгите контроли — цензурата и „рестриктивната политика“, кога е во прашање филмот, започнувајќи во 90-тите години (а трендот трае и денес), бележи големи и сериозни успеси на меѓународната филмска сцена. Денес речиси и да не постои фестивал во светот на кој во програмата нема да се најде и филм од оваа продукција. Абас Киаростами или Мохсен Макмалбаф — се авторите за чии филмови фестивалите како да се натпреваруваат или, пак, барем на некои од 20-тината млади ирански режисери колку што годишно го снимаат својот прв филм. Така во историски, политичко-социјален контекст карактеристичен за Иран, се родија и сè уште се раѓаат генерации филмации, кои денес доминираат на светските филмски фестивали. Едно такво име е и режисерот Џафар Панахи. Досега снимил три играни филма: БЕЛИОТ БАЛОН (1995)



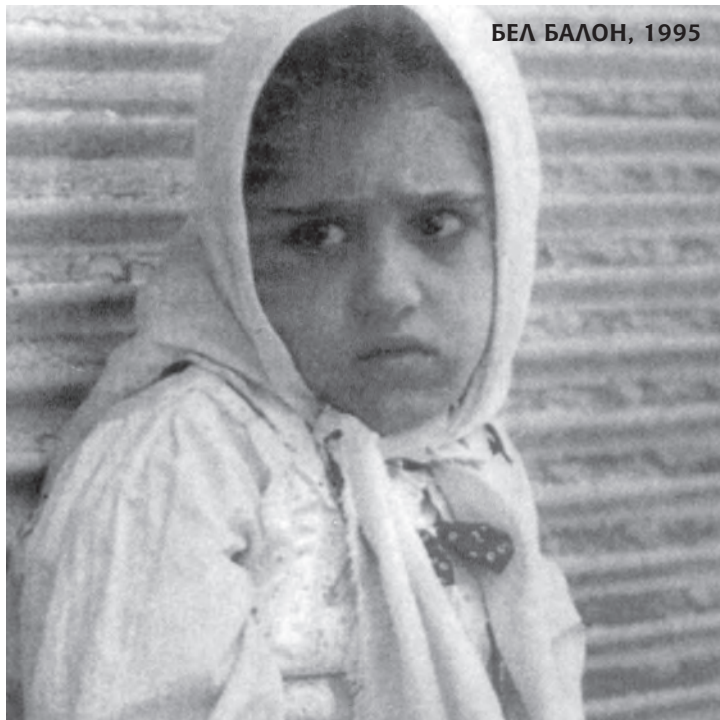
Џафар Панахи

— чиј успех на Канскиот фестивал го најави доаѓањето на новиот режисерски талент; *ОГЛЕДАЛО* (1997) — за кој требало да поминат две години пред да почне да се прикажува во Иран и *КРУГ* (2000) — со кој, иако забранет за прикажување во Иран, на режисерот Панахи му беше дозволено (од власта и државните цензори) да учествува во компетицијата на 57. Кански филмски фестивал кога *КРУГ* беше награден со престижниот „Златен лав“.

Џафар Панахи им се восхитува на филмовите на големите ирански режисер Абас Киаростами, кој, всушност, има најголемо влијание врз неговата режисерска кариера и стил. Филмовите на Панахи имаат едноставни и експресивни линии; нема музика; снимани се најчесто на локации — во документарен стил и главно во нив играат натуршчици. За него велат дека застапувајќи една студена и објективна дистанца, се обидува да „го избегне премногу силното емоционално влијание“ што филмот може да го предизвика.

Џафар Панахи е еден од оние ирански режисери што се добредојдени во другите земји — поради својот брилијантен стил на работа, но и поради храброста и доблеста да биде автентичен и искрен автор, чие филмско писмо и креативност ги сместува во кодовите на времето, вистината и уметноста — а не ги заробува во идеологиите и политичките системи. За него може да се прочита дека неговата храброст е во тоа што „сака да внесе светлина во човечките животи“.

Џафар Панахи беше добредојден и во нашава земја, како ексклузивен гостин на 5. Скопски филмски фестивал, кој се одржа од 15 до 24 март 2002 година, а што беше можност за средба со него...



БЕЛ БАЛОН, 1995

Кинопис: Сценариото за *КРУГ* беше готово во 1998, а во мај 1999 година пристапите кон работа на филмот. Тогаш само режисерите и одговорните лица од власта ја знаеја приказната, но информацијата „протече“ и стигна до новинарите така што филмот беше правен во атмосфера на скандал. Многу прашина се крена околу овој филм уште од стартот?!

Џафар Панахи: Во *КРУГ* не сакам да го покажам стравот ниту, пак, во филмот стануваше збор за страв. Сакам само да ја кажам вистината. И при режирањето на еден филм, го земам она што има врска со вистината. Не сакам „вештачки“ да создавам страв ниту, пак, радост. Покажувајќи ја вистината, сакам само да го натерам човекот да размисли.

За жал, во другите исламски држави, на овој филм многу малку се гледаше од тој аспект. Се покажа дека во *КРУГ* не станува збор ни за политички ни за религиозни проблеми. Не е моја работа да ги барам причините поради кои доаѓа до вакви проблеми во тие држави. Многу сакам овој филм да биде сфатен поинаку. Мислам дека човек денес, каде и да се наоѓа, на кој било дел од планетава — се наоѓа во некој круг. Овој круг во мојата земја е можеби помал во споредба со оној во некоја друга земја. Не би сакал да ги коментирам позитивните или негативните страни на верата и политиката. Не ги сакам многу режисерите што прават филмови во кои се третира одредена политика — би рекол дека тие се партиски режисери.

Вистината ја гледам од аголот на уметноста. На *КРУГ* во европските земји се гледаше од аспект на уметноста или од социјален аспект. Јас само го

работам својот филм. Мислам дека не треба да бидеме големи идеалисти ниту, пак, да мислиме дека со еден филм можеме да го промениме општеството. Еден филм може само да поттикне и да го натера човек да размислува (како што верувам дека тоа го направивме со овие мои филмови во кои се третира жената во иранското општество), додека еден весник, на пример, може да изврши поголемо влијание отколку еден филм. Во Иран има 30 весници што се забранети, а истото се случува и со КРУГ.

К.: Од Вас било побарано и самиот да цензурирате одредени делови од филмот, што Вие сте го одбиле. Филмот не бил вклучен во официјалната програма на 18. Филмски фестивал во Техеран и им бил прикажуван само на „одбрани“ странски гости, преку приватни проекции. Дали сето ова некогаш било доволно силна причина да промените некои свои ставови или да заминете од својата земја, да работите за некои други продукции?

Џ.П.: Филмската продукција во мојата земја секогаш била со проблеми, вклучувајќи ја и цензурата кога самиот автор треба да отфрли некои делови од филмот. Ова е проблем и во периодот пред но и по револуцијата. Иранските режисери обично прават филмови во многу тешки услови. Но, затоа, пак, овие тешки услови се од полза за да се направи некој добар филм. Секогаш ќе снимам филмови во мојата земја — така како што мислам дека треба да се прават.

Филмот за мене е нешто многу свето. Тоа нема врска со религијата туку тоа е нешто внатре во мене и тогаш чувствувам

дека живеам со филмот. Не може да се прави филм ако човек не верува во него. Треба да се каже тоа што се мисли — тешко е, но тоа е патот што треба да се помине. Кога почнав да го снимам КРУГ, слушав како другите ми зборуваа дека нешто „не е во ред“ со мене. Но, верував дека може да се направи убав филм и — така и се случи.

К.: *Симболиката на „кругот“... Во него изгледа дека не се наоѓа само жената во иранското оп-*



штество како жртва на репресија (и како главна тема на Вашите филмови), туку и мажот...

Џ.П.: Кога во едно општество кругот за некои слоеви е премногу тесен, како на пример за жените, не треба да мислиме дека овој круг за другите е поголем. Сепак, затоа што жените во мојата земја се тие што, за жал, се во тој тесен круг, јас само за нив и ги снимам своите филмови. Досега не сум снимал филмови посветени на мажите туку се обидувам да ги прикажам човечките релации.

Така, во КРУГ го гледате полицаецот оддалеку, а така гледајќи ги „оддалеку“ во т.н. „општ план, тотал“ — вие од нив се плашите. Од полицијата се плашат и жените во филмот, особено оние што бегаат од затворот. Кога тие ќе се најдат во некој „среден план“, гледаме дека и тие се луѓе — полицаецот разговара со својата мајка и ѝ нуди помош на една жена — што ретко се случува. Всушност, во едно вакво општество постои притисок и врз двете групи — и врз мажите и врз жените.

К.: Вие ѝ припаѓате на кинематографија којашто повеќе од 10 години е на врвот од светскиот филм. Иран се наоѓа меѓу 10 најголеми производители — 64 во 1998 година или 46 филма пред 2 години. Иран според филмската продукција е некаде на второто место по Индија, САД, Јапонија... Дали состојбите се непроменети — што и колку филмови годишно се снимаат денес во Иран?

Џ.П.: Денес во Иран се снимаат 60 до 70 филма годишно.

90% од овие филмови се комедии, со секојдневни, обични, социјални теми за односите меѓу луѓето. Лично, и јас повеќе сум сконцентриран на овие прашања во моите филмови. Додека преостанатите 10% се уметнички филмови. 3-4 филма од нив се прикажуваат во странство. Директорите на фестивалите доаѓаат во Иран и ги гледаат овие филмови, а потоа бараат нив да ги прикажат во светот.

К.: *Што гледа најмногу иран-*



ОГЛЕДАЛО, 1997

ската публика?

Џ.П.: Во Иран е исто како и секаде во светот — има секаква публика. На некои им се допаѓаат лесните холивудски филмови. Сепак, киното е најевтината релаксација за луѓето во мојата земја. Можеби порано, колку што имало актерски ѕвезди во светот, толку имало и гледачи. Но, денес мислам дека луѓето одат во кино за да гледаат што направил некој режисер, а овие филмови во Иран особено имаат публика. Таа публика, пак, сака да ја

знае вистината, па кога започна да се зборува за филмот КРУГ, некои медиуми, издавачи и прикажувачи ми понудија и бланко-чек за да го прикажуваат филмот во Иран, бидејќи мислеа дека тоа ќе биде филм што најдобро ќе се продаде. Но, жалам што тоа не се случи бидејќи филмот беше забранет.

Инаку, 10% од кината во Иран прикажуваат странски филмови. Но, повеќето се домашни филмови. Репресијата и насилиството не можат да се прикажуваат во иранските кина така како што тоа едноставно се случува во западните земји. Покрај тоа, и филмовите не можат да се кратат во голем дел. Инаку, кај нас има и филмови во DVD формат, на цеде — исто како и секаде, но тоа се главно „шверцувани“ филмови и нив ги гледаат оние што имаат таква техника за прикажување. Инаку, порано не се снимаа повеќе од 4-5 филма и се прикажуваа странски филмови — партизански, филмови од Запад и сл. Но, почна да се размислува за тоа да се прават повеќе домашни филмови. Вниманието се сврте кон домашниот ирански филм, а кога се снимаат многу филмови, тоа е добро и за економијата на филмот. Така можат да опстанат и киното и кинематографијата.

К.: *Што Ви е најважно додека се подготвувате за работа на еден филм — како снимате, како правите избор на ентериерите (екстериерите)? Главно работите со актери — натуршчици, деца... Како го правите изборот? Можете ли да споделите со нас некои Ваши искуства?*

Џ.П.: Има нешто што за мене е многу важно. Најпрвин, не смеам да се лажам себеси ако

сакам гледачите да ми веруваат — дека она што го гледаат во моите филмови е вистина. Цензурата подразбира скратување на филмот, односно дека постојат некакви проблеми — тоа се случува во Иран. На пример, кога треба да се снима ентериер — дом, кука во кои се наоѓаат маж и жена — жената мора да носи шамија. Но, тоа не е вистината! Затоа, мојата камера никогаш не влегува внатре за да снима. Значи, тоа не е карактеристика на иранската култура, па затоа јас морам да снимам надвор, онаму каде што има луѓе, движење. Таму, на улицата носењето шамија е нормална работа.

Во КРУГ јас не користам скриена камера. Ниту во БЕЛИОТ БАЛОН. Но, во ОГЛЕДАЛО скриената камера ја користам само во неколку делови. На овој начин сакам да го постигнам контактот со актерите односно со ликовите, а тие треба да забораваат дека воопшто има камера што ги следи. Сакам да почувствуваат дека таа камера е нивна и на некој начин да живеат пред неа. Од овие причини, обично работам со мала екипа — се случува режисерот да извршува неколку должности, само за да не им се одвлекува вниманието на актерите пред камерата.

Главно работам со луѓе што не се професионални актери и кога ја формирам екипата се подготвувам на тој начин што со секого претходно разговарам. Единствено во филмот КРУГ само две актерки се професионалци. Но, тоа не значи дека тие се филмски ѕвезди. Сите други во овој филм за првпат се појавија пред филмската камера.

Немам некоја посебна формула кога работам со моите ак-

тери — натуршчици, деца... Тоа зависи и од нивните карактери. Кога го правам изборот за улогите во филмот, најпрвин се обидувам да ги запознаам како карактери. Како во БЕЛИОТ БАЛОН — не можев да го убедам малото девојче вистински да заплаче. Сакав да го натерам нешто да почувствува спрема мене. Од него побарав да го прави тоа што и јас го правам — му реков да ме гледа в очи и — почнав да плачам! Но, потоа и нејзините очи се насолзија. И натаму при снимањето на филмот, најпрвин морав јас да плачам за да го натерам девојчето исто така да заплаче. Се разбира, ова не може да се примени кај еден возрасен човек. Или, јас најпрвин ја одигрувам улогата пред актерот, а потоа барам и тој да го направи истото. Тие ме гледаат мене, прават како мене, но притоа ги покажуваат и своите емоции.

К.: Факт е дека иранските филмови се особено наградувани на европските филмски фестивали. Што мислите за тезата дека овие филмови се наградувани на истиот начин како што западните земји некогаш ги наградувале филмовите од социјалистичките земји, а со цел да се поткопа постојниот општествен систем?

Џ.П.: Досега сум добил 38 награди за своите филмови, но од нив за мене се важни само 4 — оние што ги добив од најпознатите и најистакнатите луѓе од светската кинематографија. Трите мои филмови се наградени од ФИПРЕСЦИ и учествуваа на големите фестивали. Според таа теза, сето тоа е лага, а и тие респектирани и познати имиња што ми ги до-

делија наградите се — лажговци! Но, со лажговците јас немам никаква врска. Јас ја гледам својата работа. И да имам само еден гледач и ако тој еден гледач е задоволен, тогаш и јас ќе бидам задоволен. И тој треба да каже дали мојата работа е добра или не. Тоа е мојата совест. Неа за ништо не ја продавам.

К: Вашата кариера е најмногу врзана за режисерот Абас Киаростами. Во Вашата биографија може да се прочита дека отсекогаш сте им се восхитувале на филмовите на Киаростами; во чест на легендарниот филм на Киаростами ЛЕБОТ И УЛИЧКАТА сте го снимиле првиот краток филм со наслов ПРИЈАТЕЛ, за подоцна да станете негов асистент... Во прашање се сензибилитети, начини на размислување за филмот или нешто друго? Всушност, како влезе филмот во Вашиот живот?

Џ.П.: Порано многу ми се допаѓаше класиката на италијанскиот неореализам — КРАДЦИ НА ВЕЛОСИПЕДИ на Виторио де Сика. Но, ниту овој филм ниту, пак, авторите од овој период директно влијаеја врз мојата работа. Во еден период од мојот живот многу го сакав делото на Алфред Хичкок. Неговите филмови ги голтав. Така учев од него. Мислам дека секој режисер треба да научи некои работи од своите претходници. Јас сум ѝ благодарен на целата филмска историја — и на оние што правеа добри, но и на оние што правеа лоши филмови.

Додека бев студент и сè уште немав снимено филм, се обидував да гледам кој што снима. Знаев да побегнам од факул-

тет, сметајќи дека за тоа како се прави филм можам да научам само на местото каде што се снима, т.е. работи. Така се запознав со Абас Киаростами. Неговите кратки филмови ги гледав уште пред револуцијата во Иран. Учествував во работата на неговиот филм ПОД МАСЛИНОВИТЕ ДРВЈА и тој толку многу имаше доверба во мене што набргу станав негов главен соработник. Оттогаш имаме одлични односи. Тоа е времето кога сакав да започнам со работа на филмот БЕЛИОТ БАЛОН, па Киаростами ми понуди да го напише сценариото. До ден-денес ние сме пријатели.

К: Кој ќе биде Вашиот следен филм — дали веќе работите на нешто ново или имате таков план?

Џ.П.: Јас не сум како поголемиот број режисери — не снимам филмови секоја година заради пари. Не снимам филмови само за да заработам. Кога има нешто што ќе остави силен впечаток врз мене, тогаш правам филм. Најтешкиот дел од мојата работа е кога треба да си одговорам што сакам да снимам.

Во моментов имам неколку различни идеи. Но, кога некоја од тие идеи ќе созрее до одреден степен, тогаш можам да почнам да го снимам четвртиот филм. Ако таа идеја ме возбуди, ако ме натера да размислувам и ако ме оддалечи од секојдневието, а ако притоа мислам дека таа носи некоја уметност во себе, е тогаш ќе речам дека е моментот за правење нов филм. Обично ми се потребни 2-3 години за да размислам што да снимам. □

ЉУБОМИР КОСТОВСКИ

АЛЕГОРИСКО ЧИТАЊЕ НА ИСТОРИЈАТА

(ЗА ТВ ФИЛМОТ „ВАМПИРЦИЈА“ НА ГОРАН ТРЕНЧОВСКИ)

Т

ренчовски го користи вампирскиот поджанр да ги избегне црно-белите претставувања на историјата и да го посее автоцинизмот во традиционалното гусларско третирање на минатото.

Можеби, грубата предиректна алузија на ропството на еден народ со позицијата на некаков вампирски труп, кој лежи полуумртен, недоуиен во темнината на гробот, чекајќи на некаков знак, на зрак на месечинска полноќна светлина за да се реанимира, е првата асоцијација што авторите на телевизискиот филм ВАМПИРЦИЈА ја искористиле за да го добијат клучниот агенс мовенс во создавањето на видливо пооригинална сторија за едно време, кое многу често, третирано на поинаков, поколоквијален начин, било предмет на творештвото во подвижните слики кај нас.

Се работи за сторија врзана за доцноотоманскиот период, за кој имаме цела архива наслови, особено во ризницата на Македонската телевизија, но правени во еден сосема друг манир, би рекле како некаква варијанта на постпекимпоовска, вестернизирана рустикалност. Дури може да си допуштиме, уште на почетокот од освртот за овој телевизиски филм, тоа дека народните стории од гробиштата се третираат, визуелно и низ играта на актерите, во една убедлива хармонија, како некаква лесна вагнеријанска опера-бајка, на моменти спектакуларно, на моменти со изгубени решенија, кои би го одржале тој „кредит“.



ВАМПИРЦИЈА се движи по еден друг, нам непознат „канал“ уште од самиот старт, само по некакви ликовни стереотипи, можеби, или по одличната сценографска слика на македонското село од тоа доба, налик на својата драмска претходница од рафтовите на МТВ. Имаме и речиси совршени костими, приспособени на новиот ракурс на филмската историја, чудесна игра на природната светлина врз секоја сцена засебно, а посебно пленат ноќните сцени во кои и глетките полни со страв делуваат разиграно, со тенденција, добро избалансирана, во ниту еден момент личностите, овоземните претставници, во својата експресија, да не бидат потиснати од надреалните креатури или нивните назнаки.

Нема да кажеме ништо ново ако истакнеме дека ВАМПИРЦИЈА користи една стара тема во нови околности, облекувајќи ѝ руво што на самиот старт пријатно нè изненадува! Особено поради успешното преплетување на споменатата симболична слика за позицијата на еден народ, поробуван со векови, речиси сосема ослепен за дневната светлина на слободата, со сликата што ни се наметнува и за неговиот поробувач, историски цин од Анадолија, кој исто така, во тој момент, легнува во сопствената историска гробница — и тој е вампир, само што тоа не му е судено да го осознае, самобендисано убеден дека е постојано витален, дури и во мигот кога целата негова моќ е виртуелна, самозамислена, вампирска на еден инаков, изопачен начин!

Таквата презентација на вампирството има и свој историски, да го наречеме реален корен — во еден од наградените романи на годината на белградскиот магазин „Нин“, од пред 4-5 години, се опишува раширениот до паника страв на белграѓани од времето кога австроунгарските војници во 17 век за прв ќе загосподарат со Калемегдан, истерувајќи го османлискиот господар, на кратко. Имено, белграѓани ќе живеат во страв секоја ноќ, убедени дека новиот господар донел нечисти сили со себе од преку Дунав, но ќе има и такви што ќе тврдат дека османлиите се, всушност, тие вампири и дека тие останале во подземјето (историско), демнејќи прилика да се вратат на својот терен, макар и како ноќен опозит на дневната, актуелна власт!

Играта на вампирите во делото на Тренчовски, од страна на двата спротивставени табори во едно злодоба, навистина — барем како замисла — е добра авторска позиција за да се добие нешто што не е видно во оваа тема и не

претставува енигма за тоа „кон што е насочена“ во својата алегорија.

Тренчовски, притоа, од една страна, го имал и можел да го користи фолклорното богатство на македонскиот народ, кога е во прашање вампирството, со редица фантастични слики врежани во прасловенскиот ген, создавани со илјадници години некаде од магливиот север; од друга страна тука е предноста на еден неоткриен жанр кај нас, барем кај подвижните слики (во литературата имаме прекрасен расказ на оваа тема од Јадранка Владова), со јасни правила, очекувања и можности за прифаќање кај пошироката публика, која, сепак, ќе мора да се откаже од целосната црно-бела слика за феноменот на полумртвите креатури. Меѓу стравот од ноќта и силната светлина на сонцето на зелените полјани, Тренчовски создава некаква содржинска и визуелна блискост, давајќи им некаква хроматска равенка на едначење, без видлива и претранспарентна транзиција на денот во ноќта и ноќта во ден. Пејзажите добиваат заедничка компонента во сликата, во гамата во која постојано се чувствува мирисот на земјата, во лицата на актерите: оние што се возбуждаат ноќе, се тревожат и денски, а оние што уживаат во животот според дневен распоред оставаат многу задоволства и кога газниот ламба им го осветлува лицето.

Фолклорната ризница е главно користена во реториката на помалку значајните ликови, како некаква кулиса и тоа на делото му дава посебен авторски белег, достоин за респект, додека клучните ликови кон вампирството приоѓаат на иновирани и извртени начини, што и сценаристички гледано — итро е искористено за нијансирање на она што е битно и значајно за темата, за дејствието и што на крајот ја дава „вредноста“ на ликовите кај гледачот, диференцирајќи ги на „раја“ и типови што имаат позиција на — условно земено — лидери во тоа историско, односно филмски обработувано време. Притоа, вистинското богатство на ВАМПИРЦИЈА е дијалектичката поврзаност на ликовите што ги толкуваат Петре Темелковски (Вампирцијата) и Петар Арсовски, неговиот брат (Комитата).

Петре Темелковски го предава својот лик како лукав, потконтинентален патник, ученик на ѓаволот или негова „мировременска“ варијанта. Постојано буден, неуморен, без намера да ги товари животот и маките на околината врз своите плеќи, тој филозофски го предава урокот за тоа дека неминовно е само заминување

то, а враќањето, макар и како вампирска сенка, е илузија од која може лесно да се живее и од која тој профитира. Оној, пак, што искрено верува во неа, кој длабоко — со религиска опие-ност — се нафаќа на занаетот на убивање вампири, како неговиот ученик, завршува трагично, неосознавајќи дека вечно е само па-тувањето кон некоја друга илузи-ја — заклучува вампирцијата на Темелковски, додека оди во некој друг крај, друго филмско време во последната сцена, недоосмис-лено снимена и претставена за гледачите... Актерот игра мирно, со манир на внатрешно, рутинско уживање во ликот што е добро поставен и чијашто „енигма“ за него е однапред решена.

Петар Арсовски го игра неговиот брат, кој целосно ја има облечено кошулата на патриотизмот, со нагласена нарцисоид-ност, која ја третираме како ак-терска слобода на читање на тек-стот: Арсовски знаел дека него-виот комита не смее да биде оној од гусларските песни, па на ситуацијата секо-гаш ѝ ја претставува јуначката варијанта на „убивање на вампирите“ низ еден патетично ка-рикатурален настап. Таа ролја е далеку пос-ложена за играње, од едноставна причина што бара товарот на изместувањето на претставата за комитството да биде врз негов грб, со цело-сен ризик комплетното авторско видување на

Роберт Вељановски



Петар Темелковски



текстот да добие успешен исход или да биде почеток на компле-тен дебакл. Арсовски, веројатно, за дел од гледачите ќе остане повод за нивна збунетост — ако инсистирале на класичните сто-рии за „праведната битка“, тој е делија што ги зашметува, а оние, пак, што „вицот“ го прочи-тале веднаш, сигурно имаат доб-ра можност да влезат во теш-ката, скалеста поставеност на еден лик, кој не оди праволини-ски, туку мора упорно и милиме-тарски да ги совладува опасните свиоци на автоиронијата.

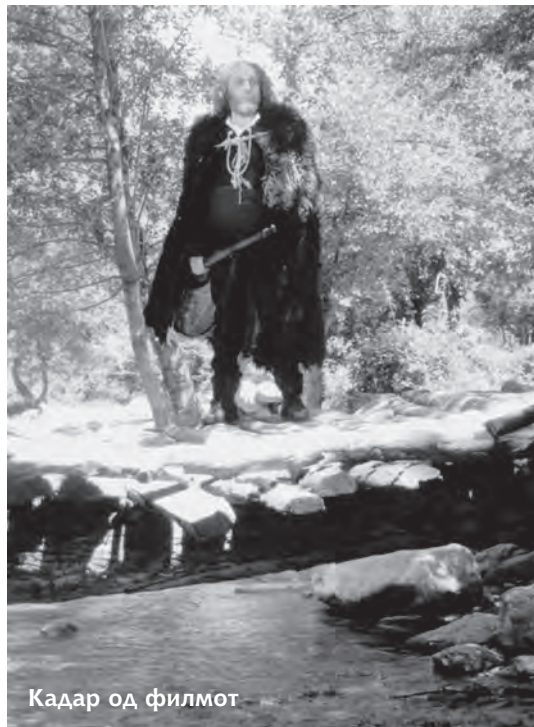
Ако одново се вратиме на темата на филмот и добро раз-мислиме, самата основна идеја на создавањето, во овој случај, тематски не може а да не се врзе за вампирскиот поджанр на хо-ророт, од едноставна причина што и мајката на сите вампирски стории во модерното доба — онаа за трансилванскиот витез Влад Тепеш — е само едно отсли-кување на борбата на нам рела-тивно близок народ — романски-

от, против истиот поробувач: Дракула е еден лик што, на свој начин, се вклопува во потреба-та на домородното население да има свој бес-мртен заштитник, некаков Крале Марко во кар-патска варијација.

Впрочем, феноменот Дракула, во основа, е викторијанска верзија за „нечистиот“ Балкан во кој сè е можно, па дури и мртвите да стану-



Кадар од филмот



Кадар од филмот

ваат од гробовите и да владеат со просторот и душите. Сценаристот и режисерот отворено го прифаќаат овој глобализациски предизвик: ако е тоа „наш белег“, зошто тогаш да не го ставиме во една драмска ситуација?

Веднаш да кажеме дека авторот Горан Тренчовски во самиот старт, веројатно, при визуелизацијата на текстот, ја имал дилемата дали да се определи за слепо следење на жанровските одредници на вампирскиот филм! Нему ниту сценариото на Владимир Плавевски не му нудело сосема чисти позиции во таа смисла, немало во себе некаква сила постојано да бега од веќе кај нас класичните матрици на — да го наречеме така- отоманскиот *on the road* телевизиски производ, со некакви црно-бели отсликувања на ситуациите и карактерите. На Тренчовски како да му биле јасни и сите стапици што постојат во жанрот на вампирскиот филм — мала, сосема мала грешка или лоша проценка на снимениот материјал може сторијата на стравот и ужасот да ја однесе во виорот на потсмевот на публиката.

Сигурно дека во таа ситуација — кога веќе се користи тетоважата на симболичниот јазик — Тренчовски се определил на една дистанца од споменатиот жанр. Така тој можеби побег-



Кадар од филмот

нал од атракциите што публиката ги очекува во стартот, нели, кога би се определила за филм за стравот и ужасот, но не подлегнал докрај ниту на сценаристичката опсесија да се прави етно-драма со фантастични елементи, дозволувајќи си една своја, сопствена иронија во однос на двете опции!

Како на авторот да му бил мил еден сосема поинаков владемилчиновски ракурс кога се работат вакви теми од херојското минато, но умно побегнал и од претерувањата што за театарот се можеби поприфатливи.

Неколку бегства од готови решенија му понудиле на режисерот да добие еден релативно широк творечки простор. Како прво, Тренчовски можел да ги користи, од дистанца, сите „придобивки“ на вампирските филмски стории, но без да падне во дупката на перфекционизмот на жанрот (за што, конечно, немало ни продукциски претпоставки!). Понатаму, можел во изобилство да го користи постојниот фолклорен фондус на народните верувања, но тоа тој секогаш го прави со дистанца, за публиката спрема ВАМПИРЦИЈА да има еден релативно опуштен однос, сè со цел да ја сфати алегориската завршница на делото и нималку едноставната порака за злодобата што го отсликува. Таквиот пристап веројатно и направи на неодамнешниот европски телевизиски фестивал во Пловдив ВАМПИРЦИЈА да има добар прием кај критиката и публиката.

Сценаристот Владимир Плавевски има зад себе дузина телевизиски драми и филмови и претставува фанатичен поединец, кој упорно се испробува во еден медиум. Иако современите теми досега му биле главен предизвик, тој тука како за прв пат да експериментира во тема што оди подалеку во времето и којашто има поголема специфична тежина во однос на досегашните негови зафати.

Може да се рече дури дека сценариото само за себе е голем исчекор напред за авторот,

иако фалеле низа интервенции што би испегла-
ле видливи слабости. Најпрво, се работи за лек-
сичките недоследности — во текстот постојат
фрапантни, белким невидени, односно пропуш-
тени современи зборови, кои целосно отскокну-
ваат од стандардната, фолклорна натива на ју-
наците.

Понатаму, во сценариото постојат и не-
логичности — да речеме односот меѓу два клуч-
ни лика во делото, двата опозити (оној на вам-
пирџијата и неговиот брат, комитата) постојано
имплицираат и блискост, но сокриена до крајот на
телевизискиот филм. Иако нивната крвна вр-
ска не се знае сè до крајот на делото, што само
по себе е добар квалитет, сепак за сценаристот
е непростливо или барем
останува за чудење како
оставил простор во една
од клучните драмски
сцени вампирџијата да
не ја препознава сопру-
гата на својот брат, сво-
јата снаа?! Силината на
драмскиот миг во таа
сцена дури и се базира
врз тоа непрепознавање
— кога снаата како дух
во старото тело се поја-
вува на една ливада.

Иако можеби тие
грешки за некој што само
ќе чита за ова дело ќе му
се чинат небитни или со
помала специфична те-
жина, нешто како бара-
ње „влакно во јајцето“,
сепак тие укажуваат на
лошо сработена проду-
центска работа, особено
од страна на оној што
професионално требало
да внимава токму на такви моменти (можеби
драматургот, на пример).

Генерално, на сценариото треба да му се
стави на душа не сосема јасниот крај на теле-
визискиот филм, кога алегориската порака оста-
ва простор за некаква двосмисленост на пора-
ката (дали убиството на невиниот, чиракот и на-
раторот во делото треба да се сфати како вон-
временост на вампирџиите, нивната „божест-
вена“ поставеност во однос на простосмртници-
те или на некаква неважност во историјата ток-
му на случајните луѓе, на калфите на истори-
јата?!), особено поради тоа што делото кон

самиот крај, во сите последни сцени, еднос-
тавно паѓа во многу замки на недореченост, на
немање вистински „фил“ за тортата.

Од друга страна, сценариото избилува
со одлично направени дијалози, надминувајќи
го манирот токму тука македонското филмско и
телевизиско творештво да „паѓа“. Тие дијалози,
заедно со извонредно режираните сцени, пра-
вени во ентериери (една од нив — првата ноќ
кога паѓа договорот за заедничка работа кај
чорбацијата дури е и школски, нагледен пример
за снимање во таков амбиент) му даваат добра
динамика на делото и нè носат на крилјата на во-
одушевеноста како гледачи уште во стартот.

Камерата, исто така, е многу поуспешна
во работењето на мал
простор, додека ексте-
риерниот амбиент веќе
„влече“ кон извесна
дводимензионалност на
сликата и има во себе
опашка на веќе видени,
маниристички правени
слики во низа други
телевизиски филмови
од тоа доцноотоманско
доба. Како да недоста-
сува храброст (или ве-
ројатно се работи за
техничка неможност)
снимањето почесто да
бега и кон други ракур-
си, дури и оние што
обично се најдостопни
(птичјата перспектива,
на пример), што е осо-
бено значајно во вакви
дела, омаени со посто-
јаното посегнување по
ноќни сцени и скудна
светлина. Но, генерал-

ниот впечаток за камерманската работа, соглас-
но со воведните забелешки во текстот, е повеќе
од импресивен и придонесува, заедно со игра-
та на актерскиот тим, да го претстави ВАМ-
ПИРѢИЈА на Тренчовски како една од најсве-
жите и највозбудливи појави во домашната
продукција, такви какви што немало со години
наназад. Неговиот успех на претставувањето на
телевизискиот фестивал во Пловдив, оттаму, е
само потврда на она што е тој за нас — зрак на-
деж во сивилото на продукцијата. □



Кадри од филмот



ЖИВКО АНДРЕВСКИ

СПОЕНИ МЕДИУМИ – ВИДЛИВ ЕФЕКТ

ЗА БЕЛЕЗИТЕ, ФУНКЦИЈАТА И КВАЛИТЕТОТ НА
ТЕЛЕВИЗИСКИОТ ЗАПИС НАСТАНАТ КАКО СНИМКА НА
ТЕАТАРСКА ПРЕТСТАВА

Д

али треба телевизискиот запис што настанал од снимка на театарска претстава (се разбира, наменет за емитување преку телевизискиот екран) да се смета за посебен феномен? Телевизијата дневно прикажува доволно содржини, некои дури се и подраматични од замислите на драмските автори склони кон напнатост, неизвесност, жестокост. Така, на пример, и во живо се случило телевизијата да пренесува реални убиства, војни, несреќи и слично. Сепак, телевизискиот производ произлезен од театарска претстава има елементи, белези, функции за да заслужува елаборација на, барем, основни наизнаки за него.

ТЕАТАРСКАТА ПРЕТСТАВА - ПОЛЕЗНА ЗА ТЕЛЕВИЗИЈАТА

Театарската претстава е настан сам по себе. Таа е подготвувана, реализирана и изведена според правилата, принципите, критериумите и барањата на медиумот - театар. Тоа, накосо, значи дека се изведува на сцена, во живо, пред присутна публика. И во физичка смисла, тој простор (театарска сцена) подразбира ограниченост на случувањата во театарската претстава на тој и таков простор. Можеби многу делови од претставата би биле пофункционални и поквалитетни доколку би се изведувале на некаков поинаков терен, иако, нели, со сценографските елементи, светлото, музичките интервенции и другите театарски зафати се обезбедува извесен степен на автентичност на условите или според видувањето (најчесто) на режисерот и на сценаристот на претставата.

Што е „телевизично“, а што помалку содржајно од театарската претстава, за да се добие квалитетен телевизиски резултат?

Програмската понуда на телевизијата во врска со театарот и конкретно за определена театарска претстава (нејзина поставка или конкретна изведба) има различни форми. Тоа е, на пример, куса информација од класичен

вест-тип за театарската претстава. Таа ги содржи елементите на тоа: кога и каде се одржала претставата, кој е авторот на сценариото, кој е режисерот, кои се артистите што се носители на главните улоги во претставата.

Друг можен облик е авторски рецензентски пристап емитуван на телевизиската програма (кој може да биде со или без инсерти или од самата претстава или од материјал што неа ја придружува - плакати, флаери, билети и слично).

Често се практикува разговор по повод претставата со нејзините творци (режисер, сценарист, актери, сценограф, со гледачи, театарски критичари) збогатена или без тоа со материјал оформен на телевизиски начин, а кој е во врска со театарската претстава.

Театарските претстави во целост се прикажуваат на телевизискиот екран. Практиката говори дека, и покрај посложените барања за квалитетен телевизиски израз, кога е во прашање играно, драмско творештво, прикажувањето на телевизиските претстави на ТВ е сосема оправдан програмски чекор. Значи, станува збор за поврзување на два големи медиума - театарот и телевизијата.

„ЖЕЖОК“ И „СТУДЕН“ МЕДИУМ

Поврзувањето настанува меѓу два големи но и различни медиуми. Она што театарот го прави театар е неговиот жив говор, изворно движење на телото, на очите, на умот и духот, воспоставувањето жива, директна врска меѓу играта (актерите, говорот, движењата, гестовите...) и публиката. Театарот се игра еднаш или, попрецизно речено, секое играње е ново играње. Така, за него може да се каже дека е „жежок“ медиум (и кога на сцената се трагедии, комедии, драми, водвилји, и кога се наменети за деца и млади, за сите категории гледачи).

За телевизијата се вели (тоа најдобро го дефинирал и го кондензирал познатиот Маршал Маклуан) дека е „студен“ медиум. Окоето на телевизијата (камерата) е немилосрдно, „фаќа“ сè, и пред гледачите нема услови за извинување и оправдување (тоа важи и за телевизиски записи од политички настани, спортот, културата...).

Со телевизиско посредување на театарска претстава се врши спојување на еден изразито „жежок“ и на друг нагласено „студен“ медиум.

Се поставува прашањето: дали „жешкиот“ медиум сосема се изладува во допир со „сту-

дениот“, или пак, на „студениот“ му се внесува топлина, па тој попрама извесна програмска, медиумска температура?

Телевизискиот запис ги почитува и ги носи белезите на телевизиски ракопис без оглед што произлегува од друг медиум. Сепак, дел од жештината на театарот се пренесува и преку ТВ-екранот. Тоа не е случај кога се подготвува и се емитува документарна материја. Силината на театарската порака си обезбедува место и присуство и преку телевизиската лента.

Има три основни начини преку кои се доаѓа до присуство на театарска претстава во телевизиската програма:

Првиот, кога се снима театарската претстава со присуство на публика во салата.

Вториот, кога директно, во живо, се пренесува театарската претстава.

Третиот начин, кога театарската претстава посебно се изведува заради телевизиско снимање.

Може да се смета дека првиот и вториот начин се, всушност, иста работа, а разликата се состои во тоа што емитувањето има различно време. Сепак, кога се снима претставата, тогаш има можности низ постапката на монтажа да се интервенира во телевизискиот запис (во функција на негово подобрување). При директниот пренос, пак, важат правилата на режирање и монтирање во текот на самиот пренос, на самото место.

СРЕДБА НА ДВЕ РЕЖИИ

И преносите и снимањата подлежат на режисерско видување од телевизиски аспект. Камерите шетаат и мора да шетаат по театарската сцена, ловат детали и нудат општи кадри / широк план. При снимање или пренос со присуство на публика, театарската претстава повеќе го следи сопствениот развој, сопствената логика. Кога, пак, специјално се игра за да биде снимена и прикажана на телевизија, тогаш се можни интервенции, кои ќе помогнат да се добие поквалитетен телевизиски резултат. Се приспособуваат светлата или се поставуваат нови, поинаку (поквалитетно) се разрешува прашањето на озвучувањето (ќе го нема жагот на публиката).

Претставата е режирана за театарско прикажување според логиката, правилата и барањата на театарската режија, додека појавувањето на телевизискиот екран подлежи на нова режија, нов медиумски пристап што го следи

режисерскиот начин на видување наменет за телевизијата. Ако се гледа од позиција на гледач, тогаш човековите очи во седиштата на театарот се помалку моќни да го доловат сето она што ќе го „фатат“ и пренесат неколку телевизиски камери. Секако дека поинакво е доживувањето на театарското дело кога се следи блиску до сцената, а поинакво кога се добива преку телевизискиот приемник. Сè зависи од режисерското видување на телевизискиот запис настанат од театарска претстава за тоа што ќе добијат телевизиските гледачи. Записот е зависен од случувањата на театарската сцена (понекогаш и од настаните во салата, меѓу публиката), но истовремено од него се бара да биде и „телевизичен“, да се гради и развива според принципите и стандардите на телевизиското кажување, според електронскиот медиум. Оттаму, може да се отвори прашањето за соодносот меѓу изворната материја и телевизискиот резултат. Во најдобар случај, пожелно е низ телевизискиот производ што е можно најизворно да се пренесе театарската претстава. Тоа го подразбира постоењето на одличен спој меѓу содржината на претставата и граѓата што ќе дотекнува низ телевизиските камери. Сепак, според логиката на нештата, кога материјалот е наменет за телевизиско презентирање, тогаш за определени нијанси предност ќе имаат стандардите и критериумите на телевизиското творештво.

Неколку размисли за безезите на публиката кај театарот и кај телевизијата. Театарската публика во основа е бројно ограничена, таа е распоредена околу театарската сцена и е во состојба меѓусебно да ги препознава и мери реакциите за делови од театарската претстава и за целината од делото. Од мошне топлиот медиум - театарот произлегува и „загреана“ публика.

Телевизиската публика е расштркана главно во семејни, домашни услови. Реакциите на телевизискиот резултат од театарската претстава меѓусебно ги разменуваат членовите на семејството. Но, тука приказната за телевизиската публика не завршува. Една театарска претстава прикажана на телевизискиот екран може да биде примена од илјадници луѓе (што, нели, не е изводливо во самиот театар). Со тоа (големата бројка на ТВ-гледачи) се создаваат услови за серија реакции по повод телевизиската презентација на театарската претстава. И во тој случај, критичкиот, креативниот набој од реакции на публиката е мошне силен. Тогаш предмет на комуникација меѓу гледачите многу повеќе е самата театарска претстава отколку те-

левизиската програма. Се разбира, различен е ефектот кога театарското дело се гледа во живо и кога тоа се прима преку телевизорот, но телевизијата обезбедува доволно информации, доволно комуникациска материја, при што се добива впечаток дека самата претстава е доживеана и примена од телевизиските гледачи.

МАКЕДОНСКО ИСКУСТВО

Искуството зборува дека во Република Македонија се практикувани неколку варијанти за прикажување на театарски претстави на телевизискиот екран. Претставата е, значи, правена (режирана, приспособувана, корумпирана) за нејзино изведување на театарска сцена, „на штиците што живот значат“, а потоа пристигнува до телевизиските гледачи.

Некои театарски претстави се пренесувани во живо додека се одвивал и самиот чин на претставата.

Други претстави се снимени со присуство на театарска публика во салата.

Почест случај е артистите да ја одиграат претставата само пред телевизиските камери, што овозможува примена на определени правила за ТВ-емитување (приспособеност на тонот и светлото, сосема стручен агол на поставеност на камерите, квалитетен третман на сценските, костимографските и другите решенија).

Театарските дејци, бездруго, својот ангажман, творечки потенцијал и капацитет ги насочуваат за производство на дела со чист театарски ракопис и за театарска публика, но се покажува дека имаат интересирање, па и потреба да размислуваат како ќе изгледа ако делото стане добро ТВ-достигнување.

Треба, во наши услови, да се знае и да се каже дека потенцијалната театарска публика поретко би се определила да отиде во театарска сала и да ја погледа претставата, ако тој уметнички резултат е присутен на телевизија. Притоа мора да се има на ум дека доживувањето на театарот со целата своја тежина и функција е она вистинското кога гледачот се наоѓа во близина на сцената, многу блиску до артистите, кога го чувствува и нивниот здив, и пулсот на срцето, и треперењето на рацете и нозете и така натаму. Кога се размислува за прикажување на театарска претстава на телевизискиот екран, прагматично и многу логично е таа веќе да има изживеано дел од својот чисто театарски век, а дури потоа да им биде понудена на ТВ-гледачите. □

БОЈАН ИВАНОВ

ЗА СТАРОТО И НОВОТО

ФОТОМЕДИЈА 2002, IX МЕЃУНАРОДНА ИЗЛОЖБА НА
ФОТОГРАФСКА УМЕТНОСТ,
ГАЛЕРИЈА ЧИФТЕ-АМАМ, СКОПЈЕ 13.10.2002



Говорот на општите места, по правило, е признак за ликовната критика на рамнодушното, мрзеливо или, во најдобар случај, неискусно перо и незадлабочен поглед. Само по исклучок, пригодноста и истрошеноста на фразеологијата се среќаваат и во улога на критичко огледало за намерите и достигнуањата на одреден ликовен факт. Кога, пак, станува збор за



„Замокот
Виндзор“,
Јохан
Холбингер

УДК 77(06.064)
Кинопис 26(14), с.149-152, 2002

намерите и достигањата на тековното издание на манифестацијата Фотомедија, посегањето по празната раскажувачка форма на судирот меѓу старото и новото — единствено служи како најава за редоследот на соочувањата со, навидум, исцрпените теми и поинаку поставените прашања на современиот фотографски израз.

Најнапред, манифестацијата Фотомедија 2002 е, несомнено, онаа старата, одлично подготвена изложба, поставена врз грижливо осмислената и доследно спроведена постапка во изборот и претставувањето на фотографијата. Веќе позната глетка е и технички беспрекорниот каталог, кој, во оваа пригода, делумно ја документира поставката и, во куси црти, ги образлага тековните определби за критичките стојалишта и недоумици во вреднувањето на фотографскиот чин. Всушност, јасно е дека станува збор за уште еден успешен производ на старата, очигледно незгасната желба и неизморена волја на организаторите - на луѓето од Фотосојузот на Македонија и Фотоклубот „Елема“ од Скопје. Затоа и годинешното издание на манифестацијата може да се оцени како зрел израз на стремежот, напоредно со чувствувањето и вреднувањето на творечките напори и залагања, да се понуди и уживање во спектаклот и возбуда од блесокот на современиот фотографски израз. Во оваа смисла, Фотомедија 2002 претставува успешно довршување на идејата чијашто претходно достигната јаснотија, разбирливост и објасненост, во основа, не допуштаат натамошни унапредувања, та оттаму таа останува отворена единствено за мали дотерувања и уточнувања во изведбата. Накусо, се работи за мошне важен настан, кој не само што ги исполнува очекувањата туку и ги обликува навиките на една културна средина.

Впрочем, дури и на планот на промените, оваа биенална манифестација е организирана и претставена како општествен проект којшто се придвижува од дијалектиката на она што е препознатливо до она што е предвидливо. Така се замислени и спроведени редовните промени во составот на жириро; така е прифатено и ге-

нерациското подмладување на организациските тела; така се поткрепени талкањата меѓу барањето соодветни изложбени услови и барањето доволно престижна локација; така се прикажани и творечките струења и вредности што преовладуваат кај искусните мајстори и младите искушеници на фотографскиот медиум. Се разбира, на Фотомедија 2002 може да се сретнат многу разновидни и, честопати, добредојдени новини. Но, вистински новото е во импликациите што произлегуваат од некои општи, би се рекло, незапирливи процеси во современата фотографска продукција. Конкретен пример е преточувањето на она некогашно нејасно чувство, во една нескриена убеденост на денешницата: дека посветеноста на организаторите на Фотомедија и благонаклониот одсив во јавноста се доволен услов оваа манифестација трајно и бесповратно да се вгради меѓу неодминливите установи на националното културно живеење. Таквото стојалиште — тоа веднаш треба да се подвлече — не е втемелено во творечката стварност на фотографската практика, туку ја легитимира институционалната стварност на медиумот.

За виденијата ивидувањата коишто се предлагаат и се братан на Фотомедија 2002 веројатно ќе треба да се побара објаснување во поднасловот на манифестацијата: меѓународна изложба на фотографската уметност. Пред сè, тоа е манифестација, пројава на пропозициите и критериумите на Меѓународниот сојуз на фотографската уметност, од чие стебло функционално произлегуваат и ја црпат сопствената општествена позиција, и Фотосојузот на Македонија, и Фотоклубот „Елема“ од Скопје. Во програмското јадро на овој хиерархиски однос се негува политиката на медиумот, односно се пропишува технолошкиот, техничкиот и тематскиот делокруг на легитимните творечки интереси на поклониците-љубители на фотографската уметност. Токму тука лежи основната противречност, која на манифестациите како Фотомедија им го попречува, та дури и им го оспорува институционалното вградување во светот на уметноста. Имено, политиката



Фрагменти од животот 1, 2, 3, 4,
Женевјев Руест

јаснување во поднасловот на манифестацијата: меѓународна изложба на фотографската уметност. Пред сè, тоа е манифестација, пројава на пропозициите и критериумите на Меѓународниот сојуз на фотографската уметност, од чие стебло функционално произлегуваат и ја црпат сопствената општествена позиција, и Фотосојузот на Македонија, и Фотоклубот „Елема“ од Скопје. Во програмското јадро на овој хиерархиски однос се негува политиката на медиумот, односно се пропишува технолошкиот, техничкиот и тематскиот делокруг на легитимните творечки интереси на поклониците-љубители на фотографската уметност. Токму тука лежи основната противречност, која на манифестациите како Фотомедија им го попречува, та дури и им го оспорува институционалното вградување во светот на уметноста. Имено, политиката



Машка фантазија, Манфред Кригелштајн

на визуелните медиуми, на ликовните дисциплини, политиката на знаењето воопшто, е предмет и позив на образовните, а не на професионалните здруженија или интересни заедници. Поради овие причини, решението коешто на изложбата Фотомедија 2002 се нуди како авторитетен одговор на прашањата за содржините на современиот миг во фотографскиот израз, во суштина, е загрижувачки незадоволителен.

Поточно, на изложбата може да се види дека природата на медиумот е определена во извесен кружен след на логички пропозиции: фотографијата е она што е произведено од фотографите; фотографската уметност е она што фотографите го препознаваат во сопствениот производ како технолошки, технички и тематски легитимно срочена експресивна намера. Оттука, на планот на медиумот, идентитетот на фотографскиот артефакт се расточува и губи, додека идентитетот на фотографот продолжува да се гради и зацврстува низ оние, веќе сосема обесмислени, ритуали на професионалната или интересната заедница: стекнување звања со освојување признанија за творби што минале низ пропозициите и критериумите на статистички значаен број излагачки ситуации. Оттука, исто како и другите концепциски сродни фотограф-



"Escape G", Емин Кумбараџи

ски манифестации, и Фотомедија 2002 претставува само уште еден културен потфат, кој сведочи дека, ниту од длабоката почит кон словото и духот на цеховските пропозиции и критериуми, ниту, пак, од нивната буквална примена, не смее и не треба да се очекува да произлезат саморазбирливи вредносни согледувања и судови.

Во контекстот на Фотомедија 2002, одделно внимание заслужува да му се посвети и на претставувањето на современите македонски фотографии. Од една страна, би требало да се има предвид дека сето она што е застапено на изложбата повеќе говори за исполнувањето на конкурсните очекувања отколку што дава вистинска слика за состојбите во домашната или меѓународната фотографска продукција. Наедно, невозможно е да се превиди и тоа дека современите македонски фотографии со леснотија и уверливост ја демонстрираат бараната компетенција во ракувањето со изразот и содржините на медиумот. А сепак, тешко е да се одбегне впечатокот дека овој потенцијал главно се троши во рециклирањето на една стварност што му припаѓа на фотографското минато, а не на историјата на фотографијата. Останува недоумицата за вистинските дострели на тековната македонска фотографија, чии евентуални зафаќања во сопствената стварност, посегања по документарни вредности или, пак, обиди за доградување на своите традиции се, можеби, потиснати во втор план.

На крај, уште еднаш неколку збора за старото и новото. Стара новост е дека манифес-



Второто јас, Манфред Клугер

тацијата Фотомедија не може да се промени во нешто подобро и позначајно од она што таа веќе го има дофатено. Но, голема новина би било доколку Фотомедија успее да се прошири во нешто повеќе. Во име на фотографската уметност...□

ИЛИНДЕНКА ПЕТРУШЕВА

ИЗВЕСЕН ПОГЛЕД

(МАКЕДОНСКИОТ АМАТЕРСКИ ФИЛМ ВО 2002 ГОДИНА)

В

о една пригода напишав: „...аматерскиот филм кај нас живее и се развива — како игра, како сон, како љубов...“. Над 1500-тините аматерски филмови реализирани од 1956 до 2002 година го потврдуваат фактот дека овој вид филмско творештво беше и е несекојдневен расадник на



вистински филмофили и творци на големиот сон наречен филм; дека овој вид филмско творештво беше и е неоминлив хроничар на своето време, растоварен од разните цензури и самоцензури што помалку или повеќе се присутни во професионалниот филм, кој, патем речено, е покриен и со доста солидни буџети. Аматерите сами ги финансираат своите филмови и во тој контекст самостојно и неоптоварени филмски го испишуваат својот поглед на светот. Без оглед дали е тоа во формата на документарецот, на играниот, на експерименталниот или на анимираниот филм. За историјата остануваат незаборавни филмските опуси на еден Виктор Акимовиќ, на еден Зоран-Окан Младеновиќ, на еден Коле Малинов, на еден Хуан Карлос Ферро, на еден Мирослав Калински, на еден Ванчо Илјадников, на еден Слободан Костиќ, на еден Миле Гроздановски, на еден Драги Савевски, на еден Радислав Ристевски... Последниве двајца се прогласени за мајстори на аматерскиот филм, звање што го имаат уште и Стефан Сидовски и Петре Чаповски, кои и ден-денес ги создаваат своите прекрасни филмски записи како показ за оние помладите. Треба да се каже дека убавата традиција на развивање на изворниот облик во формите на аматерскиот



кедонија беа произведени само 4 аматерски филмови, а експлозија се случи во 1997 година со 86 и 1998 година со 107 филмови. Во последниве години состојбата се стабилизира на бројките меѓу 50 до 70 филмови годишно, што е, мислам, оптимално имајќи го предвид авторскиот потенцијал, но и финансиските можности. Ваквата состојба во



најголема мера се должи на континуираното годишно одржување на државни фестивали (на кои се подготвува и селекцијата за фестивалот на УНИКА) и на Летната филмска школа, како и на востановувањето на Меѓународниот фестивал на документарниот аматерски филм „Камера 300“.

Во 2002 година беа реализирани околу 60-ина филмови, од кои 52 се појавија на 31. Државен фестивал на аматерскиот филм одржан во Прилеп (18 — 20 април), а уште десетина беа реализирани на Летната филмска школа (одржана во втората половина на месец јули во Блатец, Виничко).

Што беше значајно и што беше карактеристично за аматерското филмско творештво во годината што измина?

Карактеристично — појавата на нови автори (како Дејан Панов од Велес и Анита Ѓорѓиоска од Куманово); континуирана работа на филмските аматери од Струмица (ја добија наградата за најдобар клуб на Меѓународниот фестивал на аматерскиот документарен филм во Битола), Скопје, Куманово, Штип, Прилеп, Битола, Берово и Кичево, евидентно заживување на, до пред некоја година, замрзениот филмски аматеризам во Кавадарци, како и скромното (а сепак присутно) творештво во Тетово; присуство на сите генерации (од оние најмладите како Кире Младеновски од Штип и Марија Зографска од Скопје, па преку Кире Пешевски, Ристе Кулески, Мице Чаповски, Зоран Арменски, до Слободан Меноски, Саша Дуковски, Никола Гајдов, Стефан Сидовски и Петре Чаповски)... И, можеби, она најкарактеристичното — палета од теми и филмски изрази. Како вистински хроничари, како вистински сонувачи!



Значајно — повеќе интересни и квалитетни филмови, кои се потврдија и на домашен и на меѓународен план. Како личен избор ќе издвајам неколку остварувања коишто на својствен начин (како размисла и како креација) го карактеризираат актуелниот момент на македонскиот филмски аматеризам.

Младите автори Марија Зографска (Скопје), Лилјана Христовска (Битола) и Ристе Кулески (Прилеп) се преокупирани со жестоката стварност што

ги опкружува. Филмот СКОПЈЕ 2001 на Зографска е своевидна хроника и исечок од конфузијата, стравот и последиците од војната во Македонија во 2001 година, погледнати низ објективот на една тинејџерка, која во тие настани го губи својот најблизок другар. Филм со одлична атмосфера. Христовска и Кулески, пак, во

своите филмови СТРАВ и НА МЛАДИТЕ СВЕТОТ ОСТАНУВА се занимаваат со темата на безделничењето, алкохолизмот и наркоманијата меѓу своите генерацииски другари. Крикот на младите автори извира од секоја секвенца на овие мали играни филмови, низ кои жестоко се провлекува прашањето за тоа што прави општеството за да застане на пат на овие девијации коишто го подриваат кревкот (штотуку започнат) живот на младите. А младите се иднината, нели?! Документарниот аматерски филмски опус во 2002-та беше навистина раскошен, почнувајќи од изборот на темите па сè до извонредно добро искористените филмски изразни средства. Најнапред ќе го спомнам филмот на Никола Гајдов (Велес) ПРАЗНИК ВО СЕЛО МЕЛНИЦА. Тоа е еден извонреден филмски запис од празнувањето на Курбан Бајрам меѓу Македонците-муслимани во велешкото село Мелница. Корис-



тењето на детето-коментатор на обичаите само му дава посебен „шмек“ на документарниот запис. Етнологот Анита Горѓинска од Куманово, со изненадувачки филмски сензибилитет (таа е практично дебитант), ги бележи обичаите на селските карневали во Кумановско. Во нејзиниот филм СЕЛСКИ ЦАМАЛАРИ — ОРАШАЧКИ МОМЦИ, низ лудориите на маскираните селски шегобијци, го откриваме блескотниот народен дух за хумор. Едно младо момче од Штип, Кире Младеновски, со видлива носталгија на која ѝ го подредува и филмскиот израз, во својот филм ЗАБОТ НА ВРЕМЕТО ќе прозбори за еден селски амбиент каде што времето го прави своето (старец со изгубен поглед, коњ во галоп низ празните улички, полуразрушени куќи и сидови). Една вистинска филмска импресија како хроника на времето. За овој филм е врзана и работата на извонредниот млад монтажер Кире Пешевски (Куманово), кој од импресивно снимените кадри на селскиот амбиент создава еден химничен ритам низ кој ги препознаваме чувствата на овие млади автори. Документарецот СТРЕЛОВИШЧЕ на Зоран Арменски (Берово) успева низ еден одмерен сликовен исказ да го потенцира задоволството на селаните (и деца и возрасни) од добро сработената дневна работа, и покрај сиромаштијата што ги опкружува. Одличен запис за здравиот дух на селанецот. Дејан Панов од Велес е дебитант. И како што народецот наш вели: „Прво, па машко“, така и Дејан за својот филм ГОЛЕМАТА МАЈКА БОЖИЦА се закити со врвни награди. Со изненадувачки добро познавање на правилата во филмската документаристика, овој автор го следи создавањето на калапот за изработка на комерцијални статуетки на артефактот пронајден на нашата почва наречен „Голема мајка-



божица“. Сè е тука на место, ништо не недостасува и ништо не е отповеќе. Веќе докажаните млади автори од Струмица, Васко Стојанов и Никола Николов, оставија уште еден свој филмски поглед/хроника на она што полека исчезнува. Станува збор за филмот КАЗАНЦИЈА — КАЛАЈЦИЈА каде што младите автори, со истенчено чувство за документарност, ја бележат работата на старите мајстори. И сега доаѓаме до фамилијарната филмска работилница Чаповски — таткото Петре (мајстор на аматерскиот филм) и синот Мице. Петре Чаповски со филмот ЈАС И ЈАС со брилијантен „сенс“ го обликува конфликтот на двојната

личност на човекот во спротивставувањето на филмската и видео камерата, додека, пак, во едноминутниот филм **988** духовито ја коментира работата на телефонската информативна служба (додека низ слушалката одекнува она познатото „Ве молиме, почекајте“ и музиката на „Турскиот марш“, авторот комотно се бричи, се тушира, го пие кафето и сетне заминува без да ја добие бараната информација). Филм на нашите апсурди! ЦВРСТ ДИСК е едноминутен филм на Мице Чаповски. Тоа е визуелен коментар на неговата генерација во однос на хард-диск музиката, која за да биде онаква каква што е, мора да се „искове“ од „силно железно“. И најодзади, или најнапред, сеедно, во мојот избор е филмот-есеј КОНЦЕРТ НА 39 СТЕПЕНИ на стандардниот авторски тандем Стефан Сидовски и Слободан Костовски. Само музика и слика! Според мене — пожестоката критика за недостигот на една концертна сала кај нас, како да речеме *Лисински* во Загреб — здравје! Жестоко ангажиран филм, како впрочем и филмовите со кои го започнав прегледот за 2002-та (филмовите на младите автори Зографска, Христовска и Куќески).□

ЈОРДАН ПАНОВСКИ

24П – НОВА ЕРА ВО ТЕЛЕВИЗИЈАТА И ФИЛМОТ

ВОВЕД

24п — дали е на повидок нова технолошка револуција? Се појави во 1999 г. и една година беше голема и жешка тема. Само една година потоа, **24п** станува реалност, и тоа значителна реалност. Се појавија нови продукции насекаде низ светот. Од првата телевизиска програма до телевизиската комерцијална продукция, до независната кино продукция, до специјалните 3D проекти, до првите големи филмови на **24п**, овој нов дигитален систем на продукция е првиот што толку масовно се прифати од широкиот распон на продуценти, режисери и сниматели.

Во секој поглед, успехот што го постигнува **24п** 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 NAB 2000, членовите на телевизиските и продуцентските здруженија од целиот свет за прв пат го видоа претставувањето на седигиталниот **24п** камкордер со висока дефиниција (HD). Меѓутоа, тие исто така видоа и многу повеќе од тоа: **24п** телевизиски студиски камери придружувани со **24п** портабл камери, HD телекина со **24п** интерфејс, **24п** монтажни VTRs, **24п** свичери, on-line и off-line монтажи, проектори, студиски монитори и широк асортиман на приклучни уреди. Најважно од сè, тие видоа производи од најпознатите производители на професионална опрема. Се случи нешто големо, и тоа за мошне кус период.

Последниот пат кога се појави нова технологија во телевизиската продукция беше во периодот од 1976 г. до 1980 г. кога електронското пренесување на вестите го елиминира 16 мм 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 повеќе филмот не се врати во вестите.

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

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

Најзначајно е што овие императиви, комбинирани, ја навестуваат ерата во која 35 мм филм и дигиталната HD аквизиција, конечно, ќе се спојат. И двата медиуми може 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 случаи, крајната продукција никогаш веќе нема да биде иста.

Веќе во првата година од своето постоење, импресивен број на продукции го прифатија **24п** 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 **24п** HD, а потоа дигитално обработени во тој формат. Во средината на 2000 г., Џорџ Лукас започна со снимање на првата епизода од ВОЈНА НА СВЕЗДИТЕ на **24п**. Првата поголема ТВ серија наменета за емитување на кабловскиот телевизиски канал се сними во средината на 2000 г. со мултикамера **24п**. Потоа следуваа голем број телевизиски драмски програми што се снимаа и се обработуваа на **24п**. Логично, голем број од амбициозните телевизиски реклами, кои до скоро се снимаа на негатив 35 мм и дигитално се обработуваа, веќе се снимаат на **24п**. Меѓутоа, изненади тоа што голем број од американските независни филмски проекти се свртеа на **24п**.

Така брзото прифаќање на нешто ново не е случајно. Тоа се темели врз довербата и докажаната вредност на филмската слика. Со брзина на движење од 24 и 25 сликички во секунда на филмската лента, се добива висококвалитетна слика со години позната и прифатена ширум светот. Со овој стандард на филмската слика, филмот долго време ја правел и ја прави телевизијата успешна. Сето тоа вдахна голема доверба во новиот **24п** дигитален HD продукциски систем.

Затоа не беше изненадување прифаќањето на Светската заедница за програмска продукција на **24п** дигиталниот HD програмски систем, систем со стапка на филмска сеопфатност, втемелен врз цврсто поставената филмска платформа.

Сепак, новиот формат на телевизиската слика предизвика дискусии на тема креативност. Телевизиските продуценти, режисери и филмаџиите во текот на четири децении се приврзаа за специфичниот изглед на 24 квадратната филмска слика кога се трансформираше во 60Hz и 50Hz телевизиска слика.

И покрај обемните дискусии, на многу

членови од Светската заедница за програмска продукција во донесувањето одлука за прифаќање на новиот систем позитивно влијаеше поддршката што системот ја доби од традиционалната видео индустрија, иако некои од производителите претходно беа против развојот на еден таков систем.

Традиционалните видео инженери може сè уште да негодуваат при помислата на докажаната 50/60Hz слика. Меѓутоа, никој не може да го занемари големиот успех на филмот како извор на ударни телевизиски програми. Тоа зборува за практика што не само што е исклучително добра туку и глобално раширена. А што е најважно, тој ист филм во текот на многу децении овозможуваше непречена меѓународна размена на програмите и е егземпларен модел на HD дигиталниот аквизициски систем.

Кога во почетокот на 1999 г. темата за **24п** за прв пат беше претставена пред Меѓународниот сојуз на телекомуникации (**ITU**), веднаш привлече внимание. Ова внимание бргу еволуираше во широка и ентузијастичка поддршка, која се рефлектираше во непосредно создавање на нацрт-препорака за светски стандард за HD студијата и меѓународната размена на програми. Оваа иновативна **ITU** препорака произлезе од две критични реалности. Прво — шеесетгодишното телевизиско наследство на 50Hz и 60Hz слика ќе нè однесе далеку во дигиталната ера. Второ — брзината од 24 сликички (frame) во секунда на филмската лента е единствената можност за единствен светски стандард.

Со еден брилијантен стратешки потег, **ITU** го презеде дигиталниот формат 1920 x 1080, формат што веќе постигна консензус на меѓународната сцена и го направи срж на новиот стандард на сликата. Вметнувањето на **24п** слика во одолжената меѓународна дебата за 50Hz и 60Hz се чини дека ги подмлади дискусиите, кои веќе беа изморени од конфликтот меѓу двете традиционални телевизиски слики. Ова беше нешто за што можеа да се согласат сите држави.

Една година подоцна, **24п** со дигитална структура од 1920 x 1080 стана широко прифатен меѓународен дигитален HD продукциски стандард.

Од самиот почеток, **24п** претставуваше огромна промена во создавањето на дигиталната видео програма. Тоа беше нешто многу повеќе од изолираното претставување на **24п** камерата. **24п** требаше да биде доволно моќен да ги понуди сите продукциски и постпродукциски способности од високопрефинетите современи

50Hz и 60Hz стандардно дефинираните дигитални системи. Тој требаше да биде во можност да го понуди сето она што претставуваше комбинација на **24п** филмска слика и телевизиската постпродукција во постојан високопрефинет систем. Потоа мораше да обезбеди квалитетни предности на филмските творци, телевизиските продуценти и продуцентите на телевизиските реклами. Ваквите амбициозни цели бараа широк сојуз во индустријата.

Индустријата покажа дека е мошне подготвена за таква задача. Постоеше широко распространето разбирање за перспективата на **24п**. Особено во областа на постпродукцијата, многу продукциски компании видоа големи можности на **24п** за усовршување на кинематографскиот филм наменет за телевизијата. Една од овие компании, **Laser Pacific** од Лос Анџелес, уште во 1998, смело истапи со прифаќање на **24п** постпродукцискиот систем. Создавајќи дигитален мастер со висока резолуција во **24п** и можност за дигитално префрлување во сите глобални дигитални дистрибутивни формати за двата телевизиски стандарди HDTV и SDTV, тој се покажа како елегантно и благовремено решение за проблемот на многуте дигитални варијанти.

Поттикнати од работата на SMPTE и достигнувањата на ITU, многу производители го прифатија **24п**. Така се роди уште еден голем „индустриски сојуз“.

Само дванаесет месеци по претставувањето на **24п**, импресивен број на компании со висок рејтинг почнаа да учествуваат во производството на клучни елементи за продукциските и постпродукциските системи за производство на **24п** програми.

Тоа се следниве компании:

Accom	Nothing Real
Apple Computer	Nvision
Avica	Pandora International Ltd.
Avid Technology	Philips
Chyron Corporation	Pinanacle Systems
Da Vinci Systems	Pluto Technologies
Digital Origin	Post Impressions
Digital Vision	Quantel
Discreet Logic	Shibasoku
Dolby Laboratories	Sierra Dising Labs
DPS	Silicon Graphics Inc.
Evertz Mikrosystems Ltd.	Snell & Wilcox
Farouodja Labs	Sony Tektronix
Leader Denchi	SyntheSys rearch
Leitch ASC	Tektronix
MTI	YEM

24п, SONY И CINEALTA

На NAB 2000, **Sony** го откри својот **CINEALTA** концепт — линија на **24п** системи, вклучувајќи ги првиот **24п** камкордер во светот и **24п** студиска и портабл ТВ камера. Производителите на оптичката опрема за камерите бргу и единствено застапаа зад концептот на **24п** и оттогаш се произведе широк дијапазон на објективи, филтери и електронски прибор.

Гледајќи ретроспективно во рок од една година, се појави зачудувачка поддршка на првото претставување на зачетокот на **24п** постпродукцискиот систем на **Sony** претставен на NAB 1999 г.

Името **Cinealta** беше начин на кој **Sony** ја симболизираше поврзаноста меѓу кинематографијата и дигиталната високодефинирана **24п** платформа. Логото **Cinealta** претставува едно семејство на **Sony** со производи и системи што нудат нови креативни можности во продукцијата, постпродукцијата, како и креативно збогатување на филмските дела. Технологијата **Cinealta**, исто така, ги соединува квалитетот и универзалноста на филмот со real time способноста, ефикасноста и флексибилноста на дигиталната технологија со висока дефиниција. Според тоа, **Cinealta** опремата овозможува креативна конвергенција на филмот и високодефинираната дигитална продукција врз глобална основа. Таа, исто така, овозможува квалитетните филмски слики да се конвергираат во сложените дигитални стандарди со што во голема мера се поедноставува размената на кинематографските дела наменети за прикажување на телевизиите.

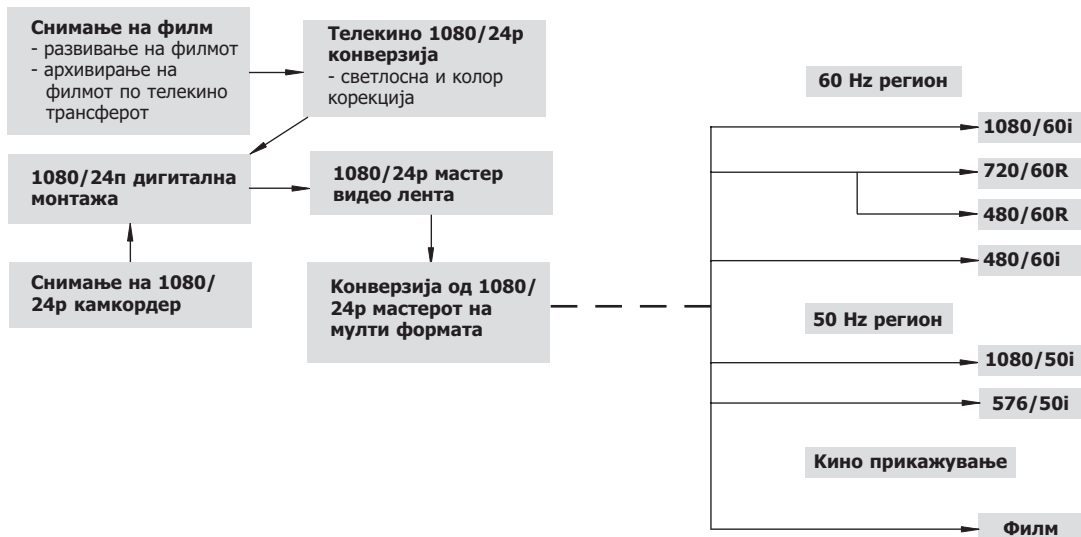
Неколките предности што ја карактеризираат **Cinealta** и овозможуваат поголема креативна слобода во правењето на филмовите се:

- real time HD резолуција на сликата
- моментен replay на целосната колорна дигитална слика со висока резолуција
- оптимална real time слика во снимањето
- капацитет од 50 минути дигитална лента
- многу поевтина дигитална видео лента во однос на филмската лента.

Покрај тоа, **Cinealta** уредите овозможуваат цврста врска меѓу 24-квадратната оригинална филмска лента и **24п** дигиталниот мастер. Сликачката (квадратот) на филмската лента има соодветство, во однос еден спрема еден, со форматот на прогресивниот HD квадрат. **Cinealta** сликата подготвено се соединува со светот на компјутерската графика нудејќи притоа

ДИГИТАЛНА 24P ПРОДУКЦИЈА

HDСAM - УНИВЕРЗАЛЕН МАСТЕР



многу слободни погодности во постпродукцијата.

Секако, најзначајното — директната конверзија на колорот од прогресивниот **24п** мастер на филм и на мноштвото дигитални HDTV и SDTV стандарди го претставуваат конечното ветување на авторска слобода, без опасност од техничка деградација на сликата.

ПРОДУКЦИСКИ ТРОШОЦИ

Многу е напишано за тоа како потенцијалот на **24п** да ги намали високите трошоци на продукцијата. За производителите, промовирањето на погодностите во врска со цените на своите нови технологии е секогаш примамливо. Меѓутоа, мора да се признае дека производните трошоци поврзани со продукцијата на ударната телевизиска програма, снимањето филмови и продукцијата на телевизиските реклами опфаќаат мноштво ставки што се наоѓаат под и над линијата на трошоците. Креативниот пристап постојано варира во реализацијата на проектите, а особено при снимањето на филмовите каде што се воспоставени норми и императиви коишто, исто така, не можат да бидат занемарени.

Создавањето на **24п** дигиталната програма нуди можности за преиспитување на трошоците од аспект на целосната продукција на делото. Досега изработените проекти покажаа широк опсег на можности со примена на **24п** системот и секој од нив е со посебен модел на

трошоци. Се разбира, најзабележителна заштеда се јавува во врска со медиумот. Факт е дека **24п** лентата е многу поевтина од 35 мм филм. Нема трошоци за примарна лабораториска обработка. Нема трошоци за изработка на работни копии или телекино трансфер со колорни корекции. **24п** може и вклучува мал степен на корекција на колорот од лента на лента, но процесот ни оддалеку не е толку сложен како корекцијата на трите емулзивни слоеви во трансферот на филмот или процесите на читање на светло. Се избегнува секундарната лабораториска обработка при изработка на филмови за кино прикажување.

Сепак, непосредната заштеда на дигиталната лента во однос на филмската лента треба да се гледа во контекст на емисија од одреден ТВ жанр или филм (како дело) и нејзините односно неговите севкупни продукциски трошоци, кои за големите емисии (програми) или филмови можат колективно да го спречат покачувањето на трошоците како последица на медиумот.

Друга потенцијална заштеда што има некакво значење произлегува од должината на лентата за снимање на **24п** камкордерот од 50 минути, многу значајно за одредени филмски жанрови како: подводните снимања, документарните филмови за растителниот и животинскиот свет и сл. Голема предност на **24п** му дава од неодамна развиениот систем, кој опфаќа минијатурна камера, која може да се постави во непогодна локација и да се поврзе со долготрај-

на портабл батерија и магнетоскоп, кој овозможува снимање до два часа.

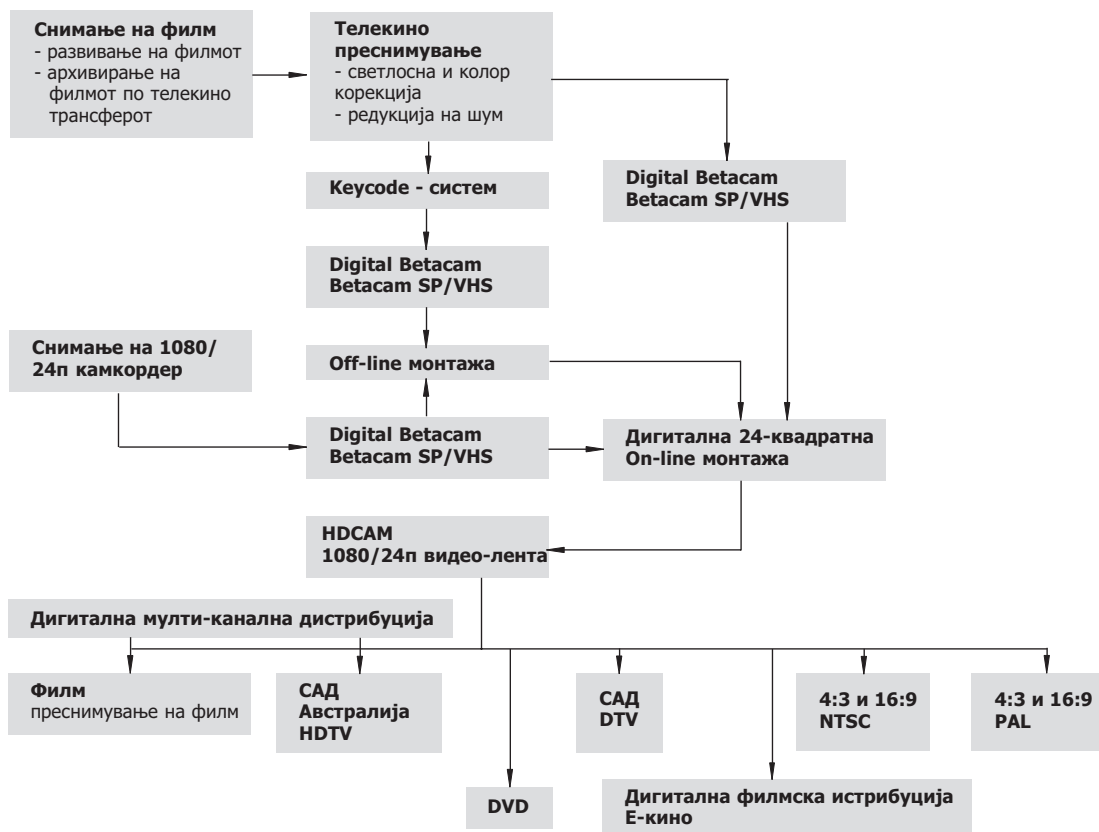
Првите објавени заштеди со **24п** продукцијата повеќе одговараат на поголем почетен буџет во продукцијата отколку на крајни заштеди. На пример, од претходно наведените причини, трошоците на HD продукција се многу пониски од филмската продукција првенствено поради тоа што лентата е со значително пониска цена. Филмската продукција бара тешка почетна инвестиција за филмска лента, што може да биде значителна пречка за продукции со мал или среден буџет. Исто така, проект на една филмска продукција сниман на **24п** може да им биде прикажан на потенцијалните дистрибутери во целосна HD резолуција и дури потоа, откако ќе биде продаден, ќе се појави потреба од додатни трошоци за префрлање од **24п** на филм и изработка на копии за прикажување во кино.

Во некои познати филмски списанија се појавија збунувачки написи и изјави што се однесуваат на улогата на **24п** во продукцијата,

особено од гледна точка на тоа како филмските ДФ (директори на фотографија) се адаптираат на овој нов медиум. Добрата вест е што **24п** проектите до денес повторно го реafirмираат фактот дека вештината на ДФ е исто толку важна во создавањето на дигиталната фотографија како што била или е важна во создавањето на филмската фотографија. Сите вештини при осветлувањето, филтрирањето, кадрирањето, контролата на движења на камерата и контролата на експозицијата се подеднакво потребни во снимањата со **24п**, како и во снимањата со филмска лента.

За разлика од релативно пасивните филмски камери, дигиталната **24п** камера е потпомогната со мноштво контролни копчиња, кои можат да ја променат тонската или колорската репродукција, остријата на сликата или остријата селективно да се менува за време на снимањето. На пример, ублажување на цртите на човековото лице додека едновременно се ублавува косата. Можноста сликата да се види во

ДИГИТАЛНА ПРОДУКЦИЈА НА ФИЛМ



real-time во текот на снимањето секогаш дава погодност креативно да се интервенира.

24п камерата е многу чувствителна. HDW-F 900 на **Sony** има опсег на индексот на експозиција од околу 150 до 1200 ACA, со значително ниско ниво на шум. Така, една камера е еквивалент на комбинација од високо и ниско осетливи филмски ленти, што им дава голема можност на ДФ во изборот на експозицијата во снимањето.

На површина, се чини, се појави директна конфронтација на двата медиума, **24п** и филмот. Меѓутоа, изборот е, сепак, одлука што сè уште зависи од продуцентите. Големата дилема е меѓу традицијата, срцето, практичноста и иднината. Постпродукцијата со оформен телекино трансферичен бизнис е веќе раздрмана, присвојувањето на **24п** го вознемирува воспоставениот ред и го ремети бизнис моделот што се темели врз филмот.

Меѓутоа, денешниот свет на создавање ТВ и филмски дела не е ни толку блиску подреден колку што бил пред речиси една деценија. Ветрот на промените дува преку телевизијата и киното, ветер за кој повремено се чини дека ќе достигне брзина на ураган.

Аквизицијата, монтажата, постпродукцијата, дистрибуцијата и пренаменувањето на средствата се немилосрдно зафатени од овие напредни технолошки ветрови.

Брзиот подем на новите висококвалитетни пристапи во ТВ и кино продукцијата од САД порасна до такво ниво кога мора да се постави прашањето: Зошто? Што е тоа што се скрши, се расипа, а што функционираше толку добро до пред неколку години? Одговорот е едноставен:

- Разновидноста на програмските жанрови ескалира, изискувајќи постојан растеж, а со тоа и проширување на алатките за создавање на програмата.
- Во однос на дистрибуцијата на ТВ програмата, сè повеќе и повеќе дистрибутивните медиуми продолжуваат со воспоставување на цврсти позиции на пазарот. Се зголемува бројот на канали што ги дистрибуираат овие медиуми. Гладот за програмски материјали со кој ќе се хранат сите овие големи дигитални цевки е зголемен и постојано расте.
- Новопласираните DVD медиуми продолжуваат со своето силно продирање и драматично го зголемуваат стандардот на квалитетот во домашната видео и аудио опрема. Единствено е прашање на време пред висококвалитетниот DVD да ги покачи стандардите уште повисоко.

- Традиционалните преносни системи (мрежи) не се само обични преносители на сигнали. Тие станаа медиумски цинови со глобален опсег, произведувајќи и дистрибуирајќи ги своите содржини на светската сцена.
- Традиционалните преносители сега се и кабловски преносители. Microsoft се здружи со NBC во еден кабловски канал. Time Warner, CNN и AOL заедно станаа еден медиумски цин.
- Лидерите во телекомуникациите ги купуваат големите кабловски оператори, каков што е примерот со купувањето на TCI од страна на AT&T.

Големото прашање што произлегува од сите овие трендови гласи: Дали може стариот центар-систем да опстои? Аналогно на тоа, дали може кинематографскиот филм да продолжи да биде доминантен медиум за создавање програма во толку неверојатно сложен дигитален свет?

Сепак, со толку несигурни услови во програмската продукција, во најмала рака, како одбрана, **24п** и 24-квадратниот филм може да се сметаат за колебливи партнери. Уште подобро би било да се смета дека и кинематографскиот филм и дигиталниот **24п** (заедно со другите дигитални варијанти) ќе бидат повикувани во игра додека деловната реалност продолжува да се развива. Со ваква претпоставка може да се каже дека телекино продукцијата е интегрален дел од целосниот **24п** систем.

Со признавање на постојаната коегзистенција на филмот и дигиталниот **24п**, **Sony** избра во целост да им служи на двата медиуми. **Vialta** телекиното го зголеми имиџот на квалитетот во филмскиот трансфер и изгради мост со високи перформанси во светот на дигиталниот **24п**, а **Cinealta 24п** системот ја подигна на повисоко ниво брзо еволутивната HD дигитална слика. 24-квадратната платформа многу го забрза движењето на програмската содржина во двете насоки — од филмското кон дигиталното и од дигиталното кон филмското. **24п** постпродукцијата донесе важни иновации во менаџментот на мастеринг процесот за разновидните формати на дигиталната дистрибуција.

Заеднички, ова претставува победа на една креативна целина, која може да избере што да користи од двата медиуми во одредена продукција или, пак, да ги користи двата медиума во еден проект, издвојувајќи ги предностите на секој од нив во одделни сцени во рамките на една продукција. □

ЈЕЛЕНА ЛУЖИНА

ДОЛГА ПРИКАЗНА ЗА ПОДВИЖНИТЕ СЛИКИ

ГЕОРГИ ВАСИЛЕВСКИ, *ИСТОРИЈА НА ФИЛМОТ*,
ТОМ II – *ЗВУЧНИОТ ФИЛМ (1927-1945)*, ИЗДАНИЕ НА
КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА, СКОПЈЕ, 2002



неоспорниот доајен на македонската филмска критика, еден од најеминентните македонски критичари „на сите времиња“, несомнено и еден од оние двајца-тројца најпродуктивни/најистрајни вљубеници во оваа не(многу)исплатлива професија (особено кај нас, овде), во која, верувам, цел еден животен и работен век може да издржи само докажан/потврден филмофил-фанатик, Георги Василевски — еве — успешно објавува уште една своја книга. Меѓутоа, таа книга е конципирана и реализирана така што треба/сака да претставува само (уште) една од фазите/етапите во маратонската приказна што фанатичниот Георги Василевски решил да ја раскаже не само докрај, туку и — во авторска смисла — сосема самостојно. Од сопствен агол и (само) во свое име.

Приказната има работен наслов *Историја на филмот*. Има амбиција да ја третира — во фактичка/хронолошка, но и во естетичка/херменевтичка смисла — историјата на сиот светски филм (од браќата Лимиер до денес). Замислена е во четири големи тома, кои — доколку мериме според досега објавените два — треба да соберат безмалку 2000 страници печатен текст.

Засега, таа е раскажана до половина: првиот том, објавен во 2000 година, настојува да го тематизира, но и проблематизира периодот од 30 иницијални години од светската филмска историја (1895-1927); занимавајќи се со големата епоха на немиот филм, вториот том, кој е предмет на оваа рецензија, објавен две години подоцна (некаде кон самиот крај на 2002), загатнува нецели дваесет години од, според периодизацијата што ја сугерира и ја изведува самиот Георги Василевски, следната голема епоха (*Звучниот филм*, 1927-1945) во текот на која филмот не само што „прозборува“, туку и станува бесоговорно најдоминантен медиум за масовна културна комуникација.

Како и со што — што значи: со/преку која и каква методологија — приказната ја „историзира“ оваа бесоговорна сензација?

Дури и по бегло прегледување на материјалот организиран во седумте хронолошки/тематски/хронолошки целини од оваа книга, а уште повеќе по неговиот темелен прочит, лесно ќе препознаеме дека Георги Василевски пишува **есеистички**, а не **научноистражувачки** или **теориски** труд. И дека се гордее со тоа. Неговиот агол на гледање (*point of view*) е особен, персонален, ако сакате и егоцентричен. Тоа е агол што му **припаѓа**, но и му **прилега** на еден критичар — се разбира, критичар од голем калибар и респективен опит, кој е апсолутно сигурен во своите одамна воспоставени и прецизно утврдени изборни и вредносни критериуми. Само таков критичар може да си го дозволи она што си го дозволува Василевски: да напише книга со декларирана историцистичка/историографска амбиција, но и — разработувајќи го нејзиниот материјал — суверено да се откаже од ползување и почитување на таканаречената „методолошка апаратура“, есенцијална за секоја книга од ваков профил и амбиција. Авторот на *Историја на филмот* си дозволува да не реферира (директно!) ниту на една санкционирана филмошка теорија/методологија, да не понуди ниту елементарна библиографија на стручна литература консултирана при нејзиното пишување, та дури и да не допише една единствена фуснота (со каква било содржина). Со други зборови, Василевски — и кога се декларира дека сака да биде историчар на филмот — постапува/агира само како филмски критичар: единствената аргументација која што ја нуди и респектира, едиственото нешто на кое се повикува и врз кое постојано ги потпира своите вредносни ставови и заклучоци е *филмскиот производ како таков, филмот како факт и артефакт*. (Настојувајќи да проверам колку на ваквиот метод и/или принцип на работа можеме да им веруваме без задршка, изброив дека на 395 страници од оваа книга авторот директно се повикува на околу 770 филмови. И оти, притоа, дава несомнени докази дека сите ги познава до детаљ!).

Доколку сето ова би требало да го формулираме практикувајќи го лаконскиот дискурс на филмската критика, мислам дека би можеле да процениме вака: Василевски смета дека историјата на филмот (како медиум) и историјата на филмовите (како естетски предмети) целосно се преклопуваат, станувајќи една историја. Неговата филмска историја (невообичаено испишана како своевидна „атеориска/анаучна“, безмалку деривативски „арационална“ *историја-*

без-фусноти), оттука, функционира како есеј. Таа и се чита така: лесно, како што се чита секоја добра есеистика!

* * *

Покрај овој теориски (онтолошки) проблем, книгата на Василевски настојува да отвори и — по можност — успешно да совлада и уште еден драматичен проблем што се поставува пред секој тип/вид историографски дискурс: методолошкиот. Имено, соочен со својот екстензивен предмет (обемниот филмски материјал, „составен“ од околу 770 поединечни примери/артефакти), реализиран од неколку стотици автори (признавам, нив не ги броев!), па уште и реализиран во временски период од, горедолу, едно човечко полнолетство (1927-1945), Василевски точно проценил дека — за да го „фати“ и соодветно да го коментира — ќе биде неопходно најпрвин да го организира на наједноставен, што е можно пофункционален начин. Проценил, значи, дека мора некако да го **периодизира**.

Периодизацијата е една од клучните техники со кои се испрама секоја мисла што има историски/историографски претензии. Оваа техника овозможува, на предметот на одредена наука — во нашиот случај: на филмот — да му се пристапи соодветно, за тој да може да биде „разглобен“ на одреден број функционални „глобални единици“, кои потоа добиваат различни имиња (фази, епохи, периоди, стилски формации, итн.). Сепак, независно од имињата што им се даваат и од карактеристиките што произлегуваат од тие имиња, денешните теоретичари на уметностите (на книжевноста, ликовните уметности, музиката, театарот, филмот...), особено оние од Мишел Фуко наваму, како сè помалку да веруваат во нивната апликативна сила. Имено, сè помалку се смета — барем во границите на теорискиот дискурс! — дека фамозните историски единици (фази, епохи, периоди, стилски формации, итн.) навистина можат соодветно да ги протолкуваат ентитетите на кои се однесуваат. Како и да била именувана определена една конкретна периодизациска единица, како и да била таа теориски аргументирана, нејзиното „кодифицирано“ значење тешко дека може да ги покрие сите разновидни карактеристики на сите „припадници“ на нејзиното поле. Уште од времето на Дилтај (триесеттите години на дваесеттиот век!), теоретичарите се поплакуваат дека таканаречените пери-

оди/епохи претставуваат некој вид канонизира-ни претстави за нешто што — инаку — посто-јано се движи и напредува, „давајќи им ја мисловната цврстина на нештата коишто сами по себе се процес или насочено движење“ (Dilthey, 1924). Денес, кога зад нас имаме голем број нај-различни обиди и видови на периодизација, скепсата кон есенцијалстичките периодизаци-ски концепти станува сè поголема. Ама — само во рамките на теорискиот дискурс!

Практичарите, прагматиците од сите проевениенции — особено критичари-опера-тивни — воопшто не се оптоваруваат со оваа сложена проблематика, која (инаку) сериозно ги измачува сите што се нафаќаат да пишуваат каков било вид историја, дури и најбанален ис-торски преглед. Георги Василевски е еден од тие „безгрижници“, поради што искрено му за-видувам. Неговата филмска историја, како што веќе рековме, функционира како есеј. Во него-виот поимен систем „големите“ и/или „малите“ периодизациски единици од историјата на фил-мот (фази, епохи, периоди, стилски форма-ции...) си функционираат „природно“, конвен-ционално и „саморазбирливо“: та, нели, сите знаеме што е *италијански неореализам* или *филм ноар (film noir)* и кога им е, на двата, „ис-ториското време“!

Сепак, теоријата им го „возвраќа ударот“ дури и на најопитните, најдобри и најпрагма-тични практичари. Чувствувајќи го тој неприја-тен „повратен удар“, Георги Василевски — за да се справи со него на наједноставен и најфунк-ционален начин — мора да ја гради *хибридната методологија* со чија помош треба да го органи-зира материјалот од вториот том на својата кни-га (дополнителниот прочит на првиот том пока-жува дека проблемот — иманентен на предме-тот на обработка, имено: на филмот како меди-ум — и тогаш се наметнуваше како респектив-ен!).

Макар што — како и сите практичари-есеисти! — иницијално избира да се служи со дескриптивниот метод, кој одвреме-навреме вешто го комбинира со биографскиот (така што дефинирањето на одделните фази/епохи вешто ги инсертира со денотирање на одредени, нај-маркантни филмски автори, а сето заедно цвр-сто го „вглавува“ во периодите 1895-1927, однос-но 1927-1945), карактеристиките на некои голе-ми епохи (да речеме: неореализмот или „црни-от филм“), или на некои големи режисери (да речеме: Џон Хјустон или Били Вајлдер), посто-јано ги пречекоруваат периодизациските „бари-

ери“, проблематизирајќи ја нивната божемна децидност. И, доведувајќи ја во прашање нив-ната потреба, воопшто.

Со други зборови, Василевски — на пла-нот на методологијата, особено во оваа втора книга од својата обемна/четиритомна *Историја на филмот* — вложува големи напори за да го изгради и додржи хронолошкиот систем којшто постојано му го подрива предметот на неговата опсервација. Што е добро, и што, мислам, на-шиот историчар на филмот искрено го радува. Бидејќи, нели, треба да е добро кога предметот на нашиот интерес останува поголем од интере-сот како таков. Да не е така, Георги Василевски не би имал никаква мотивација да напише уште два тома од својата долга приказна за подвиж-ните слики. □

БОЈАН ИВАНОВ

КНИГА БЕЗ СОДРЖИНА

(ВЕЛИЧКОВСКИ, ВЛАДИМИР:
ЖИВКО ЈАНЕВСКИ,
ДИРЕКЦИЈА ЗА КУЛТУРА И УМЕТНОСТ
НА ГРАД СКОПЈЕ,
СКОПЈЕ 2002, СТР. 162)

Врз незаораното поле на знаењето, секо-ја бразда е добредојдена, како што, впрочем, треба да се поздрават и секој, макар малку скром-мен обид за чистење на троскотот нафатен врз семето на настаните. Значењето и доблестите на ваквите пионерски напори нужно го обусло-вуваат и приодот кон најновиот смонографски труд на Владимир Величковски - истакнат маке-донски историчар на уметноста, ликовен кри-тичар и педагог. Имено, оваа книга на Велич-

УДК 77(497.7)(082)(049.3)
Кинопис 26(14), с.165-167, 2002

ковски се занимава со животот и делото на мајсторот на современата македонска авторска фотографија Живко Јаневски (1940-2000), та според природата на својот предмет претставува првично истражувачко навлегување на домашната историографска мисла во подрачјето на модерните ликовни медиуми.

Во практиката на критичките прикази за она што очигледно е основоположнички труд, редовно се заземаат стојалишта во распонот меѓу две спротивни мотивациски схеми. Едната, тргнувајќи од сознанието дека самата појава на ваквиот текст е вредност по себе, настојува да ја охрабри појавата на следни придонеси, кои, веројатно спонтано и логично, ќе ги надминат или исправат можните недостатоци и недоискажаности, материјални грешки и концепциски недоразбирања на првороденчето. Другата мотивациска схема на критичките прикази ја препознава и ја прифаќа важноста на текстот како прототип и методолошки стандард за сите натамошни навраќања кон темата, та затоа настојува самата рецензија да ја презентира како норма и да ја приклучи кон стандардот на историографско промислување. Кога се работи за книгата на Величковски, речиси невозможно е да се формулира критички исказ којшто би следел каква било варијанта на претходно посочените обрасци. Уште повеќе, освен јасно искажаната намера со одредниците за библиотечна каталогизација - дека книгата на Величковски е монографија за македонски фотограф, сето друго, во основа, е недостапно за објаснување, образлагање или дури и опишување.

Точно е дека станува збор за книга — тоа се гледа во самиот облик и зафат нешто поголем од десет печатарски табаци. Точно е и тоа дека постоела желба да се направи и објави монографија за фотографското творештво на Живко Јаневски — тоа го соопштува и импресумот на издавачот, односно Дирекцијата за култура и уметност на град Скопје. Меѓутоа, впечатокот што може да се стекне веќе при првото прелистување на ова издание сериозно го отвора прашањето за вистинскиот идентитет — од авторството до формата — на овој труд.

Всушност, најголемиот дел од книгата им е посветен на, безмалу стотината, технички незадоволителните репродукции на фотографиите на Јаневски. Остатокот е зафатен со пригодно илустриран текст во кој, по обем, рамноправно учествуваат, од една страна, размислите на Величковски, а од друга страна, дневничките белешки на Јаневски, сеќавањата на неговите

блиски, обемните извадоци или целосно препечатени прикази на изложби, интервјуа и анкети. Ова тело на разнородни текстови, тоа е сосема јасно, има повеќе автори. Иако улогата на Величковски не може без остаток да се поистовети со должностите на еден приредувач, неумесно е да се настојува на ексклузивноста на неговиот авторски ангажман. Книгата само наликува на зборник од текстови, но наедно таа нема ништо заедничко со устројството и сосредоточеноста на една монографска студија.

Типот и опфатот на авторскиот придонес на Величковски е тешко да се определат дури и во текстовите во кои тој ги приведува историографските и анаграфските резултати од сопствените истражувачки интереси. Едновременно со усвоеното прикажување и ползување на критичкиот апарат, Величковски во своето излагање се служи со референци чијашто смисла и значење честопати остануваат непросирни: ниту определен навод, ниту најавено толкување, ниту, пак, објаснувачки контекст на нечија мисла или став. Впечатокот на непросирност уште повеќе го подзасилува и самото устројство на излагањето.

Книгата за фотографијата на Живко Јаневски се отвора со поглавјето посветено на фотографијата во Македонија, кое во поднасловот мошне амбициозно се одредува да говори за историјата и имињата. Во стварноста, Величковски предлага кроки за неколку можни репери, важни за некое идно подетално исцртување на историската слика за македонската современа фотографија. Притоа, празниот простор меѓу овие реперни точки тој го пополнува со низа имиња без дела, со личности што сè уште не се потврдени како автори и со дејност на која ѝ претстојат истражување и вреднување.

Во продолжение, Величковски се зафаќа со главната тема на книгата, а со тоа ја предизвикува и главната недоумица кај читателот: насловот на тој текст, имено, говори за творечките почетоци на Живко Јаневски. Веднаш по кусиот вовед, Величковски со меѓунаслов го издвојува белградскиот период во фотографијата на Јаневски и, наспроти сите очекувања, наместо со натамошна периодизација, се надврзува со заглавие за темите и преокупациите на овој автор. Тука се, пред сè, приведени остварувањата на Јаневски во рамките на одделни фотографски жанри. Јадрото на својот истражувачки интерес Величковски го заокружува на формален план со заклучокот за основните белези на кариерата и темелните вредности во

Живко Јаневски

Владимир Величковски



творештвото на Јаневски. Одделни поглавја се посветени на биографската белешка за фотографот, како и на недатираните искажувања и сеќавања на Јаневски и неговата сопруга.

На крај, со два текста мошне сродни по устројство, Величковски ги затвора согледувањата на темата. Едниот е одбрана библиографија, а всушност мала хрестоматија, додека оној завршниот, кој треба да се состои од теоретски разгледувања за фотографијата, во основа е компилација. Збунувачкото редување на прилозите во книгата за Живко Јаневски е резултат од внатрешната некохерентност во писмото, изразот и методологијата на Величковски. Јазикот не е лекториран, терминологијата не е изедначена во обликот и употребата, истори-

зирањето е спроведено вон и без јасно поставениот вредносен и развоен временски контекст. Накусо, дострелите на ова издание не ќе можат да влезат во видокругот на критички квалификации поради недоразбирањата што тоа ги предизвикува при идентификацијата на неговата форма. А формата на книгата, најверојатно, е производ на брзината со која таа е направена и објавена. Таа брзина ниту достоинствено ја чувствува личноста на Живко Јаневски, ниту соодветно го вреднува неговото дело. Уште помалку, таа брзина, пак, ѝ доликува на професионалната статура на Владимир Величковски. За жал, поради ова, испуштено е и печатењето на содржината во книгата - во секоја смисла. □

КИНОПИС

списание за историјата,
теоријата и културата на
филмот и на другите
уметности
Број 26 (14), 2002
ISSN 0353-510 X
УДК 778.5 + 791.43

Издавач

Кинотека на Македонија
п.ф. 161, 91000 СКОПЈЕ
тел.: + 389 91 228-064,
факс: + 389 91 220-062
ж.ска 40100-603-11763

За издавачот

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

Елка Јачева-Улчар
Сузана В. Спасовска

Превод на англиски

Петар Волнаровски

Превод на француски

Наташа Ѓондева

Подготовка и печатење

Југореклам - Скопје
тираж: 700 примероци

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

KINOPIS

Journal of Film History, Theory
and Culture and the Remaining
Arts
Num. 26 (14), 2002

ISSN 0353-510 X
UDK 778.5 + 791.43

Publisher

Cinematheque of Macedonia
P.O. Box 161, 91000 Skopje,
telephone: +389 91 228-064,
Fax: +389 91 220-062
Curent Account Number 40100-
603-11763

For the Publisher

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

Elka Jačeva-Ulčar
Suzana V. Spasovska

English translation

Petar Volnarovski

French translation

Nataša Ćondeva

Prepress and Print by

Jugoreklam - Skopje
Copies: 700

KINOPIS

Revue de l'histoire, de théorie et
de culture du film et d'autres
arts
Numéro 26 (14), 2002

ISSN 0353-510 X
UDK 778.5 + 791.43

Editeur

Cinematheque de Macédoine
Box 161, 91000 Skopje
tél.: + 389 91 228-064,
Fax: + 389 91 220-062
Compte de banque: 40100-603-
11736

Pour l'Editeur

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

Elka Jačeva-Ulčar
Suzana V. Spasovska

Traduction anglaise

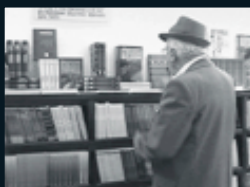
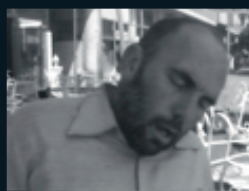
Petar Volnarovski

Traduction française

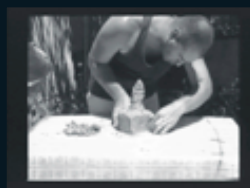
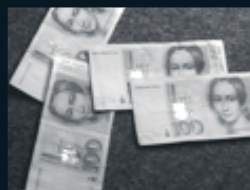
Nataša Ćondeva

Préparation et imprimerie

Jugoreklam - Skopje
Tirage: 700 exemplaires



31. ДРЖАВЕН ФЕСТИВАЛ НА НЕПРОФЕСИОНАЛЕН ФИЛМ - ПРИЛЕП 2002



**ЦРНА,
НО ПРЕКРАСНА**

(ДОКУМЕНТАРЕН ФИЛМ,
БЛАГОЈА РИСТЕСКИ, 2001г.)