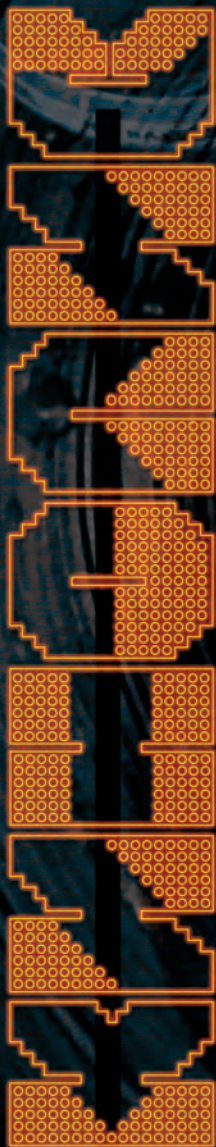


27

година XV, 2003
ISSN 0353-510X



ЗАШТИТА НА ФИЛМСКОТО НАСЛЕДСТВО



ПО ПОЖАРОТ ВО
ФРАНЦУСКАТА
КИНОТЕКА (1959)



ПО ПОЖАРОТ ВО
БУНДЕСАРХИВ ВО
КОБЛЕНЦ (1988)

СОДРЖИНА / CONTENTS / CONTENU

ИСТОРИЈА / HISTORY / HISTOIRE

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

5

Весна Масловариќ: Чарлс Урбан и неговото значење за македонската кинематографија

Vesna Maslovarić: Charles Urban and His Significance for the Macedonian Cinematography
Charles Urban et son importance pour la cinématographie macédonienne

21

Илинденка Петрушева: Тетово наше ка мау Париз (белешки за старото кино „Балкан“ од градот под Балтепе)

Ilindenka Petruševa: "Our Tetoo Like A Little Paris" (notes on the old cinema "Balkan" in the city under Baltepe)
Notre Tetoo comme petit Paris (notes sur la salle de projection "Balkan" qui se trouve dans la ville de Tetovo sous le mont Bal Tepe)

ПРЕДИСТОРИЈА / PRE-HISTORY / PREHISTOIRE

35

Доната Пезенти Кампањони: Магичните кутии (1)

Donata Pesenti Campagnoni: The Magic Boxes (1)
Les boîtes magiques (1)

ДОСИЕ / DOSSIER / DOSSIER

42

Игор Старделов: To Preserve and to Present (прилози за развојот на филмската архивистика)

Igor Stardelov: To Preserve and to Present (contributions on the film archiving)
Préserver et présenter (récits sur le développement des archives de cinéma)

53

Владимир Љ. Ангелов: Во фокусот — заштита на визуелното паметење (59. Конгрес на ФИАФ, 1-7 јуни 2003)

Vladimir Lj. Angelov: In the Focus – The Preservation of the Visual Memory (59. Congress of FIAF, 1-7 June 2003)
Focalisation : conserver la mémoire visuelle (59^e Congrès de FIAF, 1 – 7 juin 2003)

61

Мими Ѓоргоска-Илиевска: Филмското наследство — потпора на европскиот идентитет (конференција во Солун на тема Филмот и аудиовизуелниот сектор во пресрет на проширувањето на Европската унија, 25-27 мај 2003)

Mimi Gjorgoska-Ilievska: The Film heritage – A Pillar of the European Identity (a Conference on the subject: The Film and the Audiovisual Sector in the Perspective of the European Union, in Thessalonica, 25-27 May 2003)

Le patrimoine de cinéma – support de l'identité européen (Conférence à Thessalonique sur le thème: Le Cinéma et le Secteur audiovisuel à la veille de l'Union européenne, 25-27 mai 2002)

АРХИВСКИ ТРЕЗОРИ / ARCHIVING VAULT / TRESORES DES ARCHIVES

65

Владимир Љ. Ангелов: Приказна од филмската митологија (за и околу филмот „Лола Монтез“ на Макс Офилс)

Vladimir Lj. Angelov: The Film Mythology (about the film "Lola Montez" by Max Ophüls)

Une histoire de la mythologie de cinéma (sur le film "Lola Montez" de Max Ophüls)

ПОРТРЕТ / PORTRAIT / PORTRAIT

77

Павлина Пановска: Белешки за животот и творештвото на Никола-Никица Лазаревски (1931-2002)

Pavlina Panovska: Notes on the Life and the Work of Nikola-Nikica Lazarevski (1931-2002)

Notes sur la vie et sur l'œuvre de Nikola – Nikica Lazarevski (1931 – 2002)

ЈУБИЛЕЈ / JUBILEE / OCCASION

50 години синемаскоп / 50 years of the Cinemascope / 50 ans du cinémascope

91

Јордан Пановски: Пропорции на филмската слика

Jordan Panovski: Proportions of the Film Image

Les proportions de l'image de cinéma

МЕРИДИЈАНИ / MERIDIANS / MERDIENNES

101

Георги Василевски: Континуитетот и преобразбите на рускиот филм

Georgi Vasilevski: The Continuity and the Transformations of the Russian Film

La continuité et la transformation du cinéma russe

ИЗВЕСЕН ПОГЛЕД / CERTAIN VIEW / CERTAINE VUE

108

Виктор Канзуоров: Да се победи стравот од смртта!

Viktor Kanzurov: To Conquer the Fear of Death!

Vaincre la peur de la mort

112

Сунчица Уневска: Кога музиката живее во човекот (кон книгата и филмот ПИЈАНИСТ)

Sunčica Unevsa: When the Music Lives in The Man (on the book and the film PIANIST)

Quand la musique vit dans l'homme (sur le livre et le film Le PIANISTE)

116

Роберт Алаџозовски: Кога марионетите ќе ги искинат конците (по повод филмот „Боливар, тоа сум јас“)

Robert Alagjovzovski: When the Puppets Tear the Strings (on the film "Bolivar Am I" / "Bolivar Soy Yo")

Quand les marionnettes coupent les fils (sur le film "Bolivar,, c'est moi")

ФЕСТИВАЛИ / FESTIVALS / FESTIVALS

121

Благоја Куновски: Фестивалски диптих (за филмските фестивали во Лондон 2002 и во Берлин 2003)

Blagoja Kunovski: Festival Diptych (on the Film Festivals – in London, 2002 and in Berlin, 2003)

Diptyque de festivals (sur les festivals de cinéma de Londres/2002 et de Berlin/2003)

132

Жарко Кујунџиски: Шест години разни филмски приказни (за 6. Скопски филмски фестивал)

Žarko Kujundziski: Six Years of Different Film Stories (on the 6. Skopje Film Festival)

En six ans des diverses histoires de cinéma (sur le 6e Festival de Cinéma de Skopje)

ТЕЛЕВИЗИЈА / TELEVISION / TELEVISION

140

Живко Андревски: (Не)насетени и (не)искористени можности (историското на ТВ екранот)

Živko Andrevski: (Un) Seen and (Un) Used Possibilities (the historical on the TV screen)

Possibilités (non)pressenties et (non) utilisées (l'historique sur le écran de télévision)

АМАТЕРСКИ ФИЛМ / AMATEUR FILM / FILM D'AMATEUR

143

Благоја Куновски: Со стандарден квалитет (кон 32. Државен фестивал на непрофесионалниот филм)

Blagoja Kunovski: With a Standard Quality (on the 32. State Festival of the Nonprofessional Film)

Une qualité de standard (sur le 32^e Festival national du cinéma non professionnel)

Мими Ѓоргоска-Илиевска: Солунските атентатори — споменик на човечкото достоинство (за книгата „Солунските атентатори — македонски игран филм“, Кинотека на Македонија, 2003)
Mimi Gjorgoska-Ilievska: The Assassins from Salonica – a Memento of the Human Dignity (on the book “The Assassins from Salonica – A Macedonian Feature Film”, published by the Cinematheque of Macedonia, 2003)
Les Fomentateurs de Salonique – un monument de la dignité humaine (sur le livre “Les Fomentateurs de Salonique – film de fiction macédonien”, La Cinémathèque de Macédoine)



ВЕСНА МАСЛОВАРИЌ

УДК 929:791.44.075
Кинопис 27(15), с.5-20, 2003

ЧАРЛС УРБАН И НЕГОВОТО ЗНАЧЕЊЕ ЗА МАКЕДОНСКАТА КИНЕМАТОГРАФИЈА*

В

еднаш се поставува прашањето кој е и зошто пишуваме токму за Чарлс Урбан?

Чарлс Урбан (Charles Urban, 1867-1942, продуцент, дистрибутер, трговец со филмска опрема и филмови, снимател и монтажер) е еден од пионерите на кинематографијата во Британија и во светот. Доаѓа од Америка во Британија (инаку, од германско потекло) и станува една од најважните и најдоминантни личности во сферата на кинематографијата до почетокот на Првата светска војна. Неговото име е особено познато по филмската камера и проектор *Bioscope* (**Urban Bioscope**), како и по, за прв пат во светот, воведувањето на колорот во филмот (*Kinematocolor*) во 1906 година, многу години пред да започне колорот масовно да се користи во филмската индустрија. Инаку, Чарлс Урбан, еден од оние љубопитни авантуристи од тоа време, со немирен дух и подготвеност за иноваторство, е еден од ретките од своето време што ја сфатиле моќта на филмот како медиум, пред сè како информативен, а тој лично го наметнувал и го



Чарлс
Урбан

* Текстот се темели врз база на увидот во фондот на Чарлс Урбан, кој е депониран во ретките специјализирани колекции во библиотеката на Националниот научен музеј во Лондон (*The National Museum of Science and Industry, Science Museum Library*), како и врз база на публикуваното издание „Јенки во Британија — Изгубените мемоари на Чарлс Урбан, пионер на филмот“ (*Yank in Britain, The Lost Memoirs of Charles Urban, Film Pioneer*), подготвено од Лук Мек-Кернан (*Luke McKernan*), филмски архивист и историчар на филмот, а во едиција на *The Projection Box, Hastings, East Sussex*, издадена во 1999 година.

протежирал и како едукативен медиум. Вистински пионер на филмот во светски рамки од почетоците на историјата на кинематографијата.

Постојат две причини зошто токму Чарлс Урбан е значаен за историјата на македонската кинематографија. Најнапред, тука е фактот дека тој (т.е. неговата компанија *Charles Urban Trading Co.*) е продуцент на серија филмови снимени на почвата на Македонија уште во далечните 1903-1904 години, кои се сметаат за први автентични документарни снимки. Овие снимки ги реализирал снимателот Чарлс Рајдер Нобл (*Charles Rider Noble*), кој бил испратен од Чарлс Урбан да ги регистрира настаните во Македонија по Илинденското востание. За жал, досегашните истражувања укажуваат дека овие филмски записи не се сочувани, но затоа тие се регистрирани во неколкуте каталошки изданија на компанијата на Чарлс Урбан.

Втората причина за значењето на Чарлс Урбан за нашата кинематографија се производството и продажбата на неговите камери и проектори *Bioscope*, чиј назив стои на камерата со регистарски број 300 на браќата Манаки. Предизвикот да се погледне малку подетално во фондот на Чарлс Урбан беше и неразрешената енигма **кога и од каде** Јанаки Манаки ја има набавено нивната камера *Bioscope 300* (постојат неколку можности — од Лондон или од Париз, бидејќи Чарлс Урбан имал свои претставништва во обата града, па дури и од Берлин).

Инаку, фондот на Чарлс Урбан во Националниот научен музеј во Лондон се состои од 12 големи архивски кутии, преполни со најразлични материјали (лични документи, лична и службена преписка, вклучувајќи дури и честитки, службени документи, акти за основање на компаниите, финансиски извештаи од продажбата и од добивката, прес-клипинзи, фотографии и интегрални фотоалбуми). Целиот овој фонд е само примарно обработен (со основни анотации во секоја кутија). Обемноста на овој фонд произлегува од фактот дека документацијата била депонирана и донирана во Научниот музеј во Лондон лично од Чарлс Урбан во 1937 година. Од друга страна, пак, со тоа

Продавницата
на Џон Доан и
Чарлс Урбан во
Детроит (1893)



што Чарлс Урбан сам ги депонирал документите во Научниот музеј, тоа подразбира дека тој бил свесен за сопствениот придонес и значење во пионерските активности во областа на кинематографијата.

Што се однесува, пак, до мемоарите еве една куса експликација. Чарлс Урбан започнал да ги пишува по сугестија на својата посвоена ќерка, во април 1942 година и работел на нив сè до својата смрт (умира во август истата година). Со тоа мемоарите остануваат недовршени и како такви се наоѓале во кругот на семејството. Мемоарите му биле предадени на приредувачот Лук Мек-Кернан многу подоцна од страна на внукот на Урбан (син на посвоената ќерка). Во поговорот, Лук Мек-Кернан ги заокружува животниот пат и работниот ангажман на Урбан. Инаку, книгата се состои од предговор од страна на приредувачот, четири засебни целини, и тоа: прв дел — *Семејството и детството*, втор дел — *Вработување и женидба*, трет дел — *Подвижните слики*, четврт дел — *Англија*, и поговор и авторски белешки од страна на приредувачот.

* * *

Во продолжение ќе направиме реконструкција на животот и работата на Урбан низ призмата на неговите мемоари.

Чарлс Урбан е роден во Синсинати, САД, во април 1867 година, како второ во семејство од вкупно девет деца. Неговиот татко по потекло е Германец, од Бохемија, во тоа време Австро-Унгарија (денешна Република Чешка), а мајка му е со полско потекло. Во 1871 година, целото семејство, со парен брод по реката Охајо, се сели во Луисвил, Кентаки, каде што татко му влегува во партнерство во фабрика за производство на дрвени рамки за прозорци, а продава и сидни тапети и бои. Партнерството пропаѓа и татко му останува без фабриката, па продолжува да работи како фирмописец. Во 1872 година, семејството се враќа во Синсинати. Младиот Чарлс на училиште пројавува интерес за цртање и кога бил на 10-годишна возраст, неговиот татко



Чарлс Урбан

го поврзува со една литографска фирма за дизајнерска соработка. Оваа иницијатива пропаѓа по инцидентот со неговото око, кое при повреда во игра со бејзбол се здобива со тешка повреда. Окото го задржува, но видот на едното око го губи засекогаш. На 15-годишна возраст се вработува како доставувач во *Cincinnati News Co.* Во 1886 година, заминува на север, во градчето Гранд Рапидс, каде што се вработува во книговезница и книжарница. Како трговец и застапник на книги и други печатени материјали (атласи, литографски издања и сл.) доста патува (во Ајова, Сент Луис). Следната година, мајка му умира и доаѓа до распад на семејството. Тој во Гранд Рапидс се запознава со Џулија Л. Евери (Julia L. Avery) и по женидбата во 1888 година, заминуваат за Чикаго, а подоцна во Детроит.



Чарлс Урбан и
Џек Ејвори

Во Детроит стапува во партнерство со Џон Доан (John T. Doan), познат од Гранд Рапидс, и заедно отвораат продавница за машини за пишување. Една таква машина е продадена и на компанијата „Норт американ фонограф“ (*North American Phonograph Company*) во Детроит, и со тоа Урбан за прв пат се среќава со фонографот. Тоа е неговиот прв контакт со, на некој начин, идниот филмски бизнис. Урбан посакал неговата партнерска фирма Доан-Урбан да стане застапник на фонографот, но тоа барало дополнителен капитал. Тој го раскинува партнерството со Доан и во 1892 година започнува сопствен бизнис за застапништво и продажба на машини за пишување и фонографи. Договорот за застапништво е направен во 1893 година. Уште во првата година, тој продал 72 фонографи за деловна употреба (нешто како денешните диктафони), 10 повеќе од државата Њујорк и Пенсилванија.

Во 1895 година првите кинетоскопи на Едисон се изложени во Детроит, во компанијата „Мичиген електрик“ (*Michigan Electric Co*), на која Чарлс Урбан им ја продава својата фонографска агенција (со 20 фонографи и 5 машини што произведувале слика со уфрлување паричка). Тука тој станува менаџер. Работејќи во оваа фирма, тој и самиот работи на прибирање материјали (елементи) за слична направа. Соработувал со Валтер Исакс (Walter Isaacs) од Њујорк со кого заеднички ја конструирале направата за проектирање на подвижни слики, која Урбан ја нарекол *Биоскоп* (*Bioscope*). Сепак, Едисон го претрчал, со тоа што пуштил во продажба портабл-проектор пред Урбан да ја обезбеди испораката на *Биоскоп* од Валтер Исакс. Во периодот што следува, овие направи биле постојано унапредувани и усовршувани и иако во овој период (1895-1897 година) многумина овие машини ги сметале како нешто минливо, Чарлс Урбан бил еден од ретките што подвижните слики ги сфаќал сериозно и предвидувал светла иднина, особено нивната нагледна предност како образовно средство.

Така, Урбан започнува да ги продава проекторите *Биоскоп* и тоа онолку колку што Валтер Исакс можел да произведе. Заминува за Њујорк за да ја забрза изработката кај Исакс, каде што се запознава со фирмата „Магир и Бокус“ (*Maguire and Baucus*), кои ги имале дистрибутерските права на производите на Едисон за Европа. Во фирмата „Магир и Бокус“ управник бил Роберт Тома (Robert L. Thomae), со кого Урбан се знаел од порано. Тој му предложил и го препорачал Урбан, како добар трговец, да биде застапник и менаџер на нивното претставништво во Лондон. Договорот бил склучен, а воедно фирмата „Магир и Бокус“ презела обврска да ги продава и *Биоскоп*-ите на Урбан. Во Њујорк следува обука и откако ги средува сите обврски во САД, во август 1897 година, заедно со сопругата, со бродот „Етрурија“, за прв пат заминува за Велика Британија. Во мемоарите, Урбан истакнува дека Атлантикот го има минато 74 пати, така што потем тој го знаел секој светилник.

Компанијата „Магир и Бокус“, која, веќе спомнавме, имала ексклузивно право во Европа да ги дистрибуира кинетоскопите на Едисон и неговите филмови, во Лондон била регистрирана под името „Континентална трговска компанија“ (*Continental Commerce Company Limited*). Чарлс Урбан, со цел да ја унапреди работата, воведува новитети. Така, на пример, тој поднесува предлог кај своите работодавци Магир и Бокус фирмата да ги смени локацијата и името. Тој предложил името на фирмата да биде „Ворвик трејдинг компани“ (*Warwick Trading Company Ltd*), според месноста на новата адреса „Ворвик Корт“ (*Warwick Court*), кое „звучело сосема британски“. Новата фирма е регистрирана во мај 1898 година, како акционерско друштво со борд на директори составен од 6 члена, меѓу кои се: Магир, Бокус, но и Чарлс Урбан, кој е назначен за менаџер.

Во тоа време, во Лондон филмовите се прикажувале во „музички сали“ (*music halls*). Така, на пример, филмовите на американскиот *Биограф* (*Bio-*



graph) се прикажувале во *Palace Theatre*, понатаму господинот Тривеј (Monsieur Trewey) го прикажувал *Синематографот* (Cinematographe) на Лимиер (Lumiere) во Емпајар (*Empire*), а Роберт Пол (Robert W. Paul) прикажувал филмови со својот *Аниматограф* (*Animatograph*) во Алхамбра. Во некои празни продавници се отвораат т.н. „театри за слика“, а се одржувале и патувачки проекции.

Значи, компанијата „Ворвик“ била застапник за производите на Едисон и за да се зголеми асортиманот, Урбан, заедно со Бокус, престојувал во Лион, Франција, кај браќата Луис и Огист Лимиер (Louis & Auguste Lumiere), за да направат лични договори околу застапништво на камери и филмови во Англија. Браќата Лимиер камерите не ги продавале, а околу продажбата (дистрибуцијата) на филмови на Лимиер, тие склучиле аранжман за нивно ексклузивно застапништво, со договор за адаптација на ширината на филмската лента според стандардот на филмовите на Едисон (филмовите на Лимиер биле со една перфорација, а на Едисон со четири).

Документ за
заштита на
патентот на
камерата
„Биоскоп“

Со цел да го зголеми бројот на англиски филмови, а имајќи предвид дека, како што спомнав, ниту Лимиер, ниту Едисон не ги продавале камерите, Чарлс Урбан се зафатил за производство и можна продажба на камера што би била регистрирана преку нивната фирма, со што би се снимале и прикажувале нивни автентични филмови. Урбан го наоѓа Алфред Дарлинг (Alfred Darling), машински инженер од Брајтон, со кого склучува разни аранжмани (за дополнителни делови и сл.), како и за производство на камерата *Ворвик* (*Warwick Camera*), која со разновидни адаптации се користела уште многу години натаму. За развивање на филмовите бил задолжен соработникот на Урбан, Џорџ Алберт Смит (George Albert Smith), со кого, по неколку години, тој ќе го иновира филмот во боја. Така, сите предуслови за продукција биле исполнети и компанијата, покрај занимавањето со продажба на кинематографска

опрема, започнува да произведува, развива и прикажува сопствени филмови. Биле ангажирани сниматели, кои тргнуваат низ Британија и во светот и кои носат или испраќаат записи со подвижни слики. Токму Урбан го ангажира Џозеф Розентал (Joseph (Joe) Rosenthal) да замине за Јужна Африка и да ја сними војната на Бурите (1899-1900), која е прва филмувана војна.

Една од личностите што се спомнува во мемоарите на Урбан, а е интересна од позиција на нашиот ракурс на гледање, е името на Џорџ Роџерс (George Rogers). Тој бил предложен кај Урбан од страна на еден од неговите корисници на филмовите на „Ворвик“ — Бартон Холмс (Burton Holmes), американски патописец и писател. Тој дошол во Европа за париската изложба од 1900 година и тука го сретнува Џорџ Роџерс. На минување во Лондон, Холмс го препорачал Џорџ Роџерс кај Чарлс Урбан за вработување. Отпрвин Урбан го вработува како носач во магацинскиот дел, во одделот за испораки. По три месеци го преместил на место на раководител. Подоцна, тој се обучува и станува камерман и е долгогодишен близок соработник на Урбан. Она што е ин-

тересно за нас е тоа што тој е поставен за раководител (менаџер) на претставништвото на „Ворвик“ во Париз, на адресата „Пасаж де л’опера“ број 33 (33 *Passage de l’Opera*), една од адресите (париската) на камерата на браќата Манаки.

Исто така, името на Џорџ Роџерс се спомнува и во други содржини на мемоарите, и тоа како камерман. Со започнувањето на Руско-јапонската војна (1904-1905 година), Чарлс Урбан, со дозвола на Британската воена канцеларија и на Јапонската амбасада, испраќа камермани во Јапонија, во Јокохама, за изворно да се регистрираат настаните. На ова патување го испраќа Џо Розентал, бидејќи тој имал искуство од бурските војни. Од друга страна, сакајќи да се следат настаните и од другата спротивставена страна, тој го испраќа Џорџ Роџерс, да го придружува рускиот генерал Куропаткин. Роџерс патувал по сибирската железница, со санки го минал Бајкалското Езеро, но во Јапонија стигнал дури по завршувањето на конфликтите. Меѓутоа, Урбан истакнува дека Роџерс со камерата забележал исклучително интересни фази од животот на руските и кинеските селани, како што вели во мемоарите (стр. 67) „примитивниот живот на елементарно ниво“. Инаку, за време на престојот во Јапонија, Роџерс констатирал „пиратерија“ на филмовите на Урбан (т.е. правење дубл негативи, и тоа од позитив копии). Од тие причини, Урбан во Лондон, при склучувањето на дистрибутерските договори, веќе го имал ова предвид и однапред ги наплаќал копиите и правата.

Во меѓувреме, во Лондон, по претходни преговори со претседавачот на Театарот „Алхамбра“, Алфред Мол (Alfred Moul), Урбан успева да ги истисне проекциите со *Аниматографот* (*Animatograph*) на Роберт Пол (Robert W. Paul) и започнува проекции со својот проектор *Биоскоп* (*Bioscope*) во ексклузивната „Алхамбра“. Проекциите во следните години се водат под името **Урбанора**, заштитено име од страна на Чарлс Урбан, преку неговата нова компанија „Чарлс Урбан трејдинг компани“ (*Charles Urban Trading Company*). Од друга страна, во однос на следење на настаните и нивното прикажување, веќе се јавуваат конкурентност и натпреварување меѓу компаниите од тоа време, според нивната „ексклузивност“. Така, на пример, се прикажуваат филмовите на „Американ бајограф“ (*American Biograph*) и на „Мјутоскоп компани“ (*Mutoscope Company*), на кои Урбан им е достоинствена конкуренција, а понекогаш и тој самиот во „Алхамбра“ прикажувал филмови на „Бајограф“. Дури и тогаш кога ексклузивноста на снимањето била доделена на „Бајограф“, Урбан, бидејќи неговата камера била портабл и пофлексибилна, успеал да ја постави камерата во некој стан, па така и тој успеал да ги направи истите снимки.

Интересно е да се одбележи дека во мемоарите Урбан го спомнува и фактот дека „во 1903 година, ние основавме деловни, гранковни единици во Берлин и во Париз. Во Берлин одев еднаш на два месеци, а во Париз еднаш месечно...“ (стр. 68). Податокот дека Урбан имал претставништво и во Берлин за прв пат го среќаваме во нашите истражувања. Меѓутоа, Урбан овој податок го поврзува со неверството на својата сопруга, поради кое тие подоцна се разведуваат, па оттаму и за претставништвото во Берлин не се познати дополнителни податоци.

Тука некаде и завршуваат пишуваните белешки, мемоарите на Чарлс Урбан, и потоа следува поговор од страна на приредувачот Лук Мек-Кернан, кој, всушност, и ја довршува неговата биографија, користејќи ги белешките и пишуваната граѓа од Научниот музеј во Лондон. Кон крајот на мемоарите (стр. 70), Чарлс Урбан можеби најадекватно и најобјективно го опишува „својот пат“: „Водејќи го патот на фотографирање (снимање) на такви историски настани какви што се: крунисувањето на кралицата Вилхемина, Бурската војна, Руско-јапонската војна, погребот на кралицата Викторија и крунисувањето на кралот Едвард VII, сите од извонредно спектакуларен интерес, сторив многу





за да ја популаризирам кинематографијата, со која таа го започна своето сè поинтензивно патување, и сè досега (1942 г.) таа се рангира како четврта најголема индустрија во светот, индустрија на која ѝ претходат само земјоделието, железницата и производството на челик. Ова е извесен придонес, кој е здобиен во овој кус период од 45 години и јас се чувствувам горд што сум бил еден од нејзините пионери и ветерани“.

* * *

Во февруари 1903 година, Урбан ја напушта „Ворвик трејдинг компани“ и формира сопствена фирма под името „Чарлс Урбан трејдинг компани“ (*Charles Urban Trading Company*) со канцеларии на 48 *Rupert Street* (втората адреса што ја пишува на камерата на Манакиевци). Во август 1903 година, започнуваат кинопроектиите **Урбанора**, преку *Urbanora Exhibition Company*, во киното „Алхамбра“, со слоганот „Ние го ставаме светот пред вас“ (*We put the World Before You*). Во компанијата кај Урбан се префрлаат и за него работат повеќемина филмски сниматели, и тоа: Џозеф Розентал (снимателот на Бурските војни и Руско-јапонскиот конфликт), Џорџ Роџерс (кој преку Русија и Кина стасал до Јапонија), Џек Евери (Jack Avery), брат на неговата сопруга кого Урбан го довел од Америка и тука за прв пат се спомнува и името на Чарлс Рајдер Нобл (*Charles Rider Noble*). Овие сниматели регистрирале и носеле снимки од целиот свет, чие прикажување било проследувано со извонреден интерес. „Приодот на Урбан бил навистина меѓународен, а меѓу земјите што се третираат во сè поелаборираните каталози се и: Швајцарија, Кина, Борнео, Јапонија, Канада, Шведска и Македонија“ (заб. на приредувачот, стр. 77).

Во 1906 година Урбан ја формира француската фирма „Еклипс“ (*Eclipse*), со седиште во Париз, а во 1907 година ја формира компанијата „Кинето Лимитид“ (*Kineto Limited*) за производство на научни филмови.

Една од карактеристиките на кариерата на Урбан се неговата желба и подготвеност да инвестира во техничко-технолошки иновации и експерименти без да очекува брзи моментални резултати. Така, на пример, тој инвестирал во напавата *Спирограф* (*Spirograph*), кој бил пронајден од Теодор Браун (Theodore Brown) во 1907 година и претставувал спирален диск со слики, но тој оваа напава ја промовирал и ја пуштил во комерцијална продажба дури по Првата светска војна. Понатаму, проекторот и камерата биле конструирани од Алфред Дарлинг (Alfred Darling), редовно вработен инженер кај Урбан, а Едвард Тарнер (Edward R. Turner) работел на комплексниот нереализиран тробоен систем на филмот. Тарнер однадеж умира во 1903 година и Урбан, откупувајќи ги правата, го поканува Г.А.Смит (G.A. Smith) да продолжи со истражувањето на боите на филмот. Смит не успеал да добие тробоен запис, туку неговата солуција била двобоен систем. Користејќи ги црвената и зелената боја, Смит произвел прифатлив колор. Снимањето и проектирањето се одвивале со двојна брзина низ алтернативни црвени и зелени филтри. Овој пронајдок Урбан го нарекол *Кинемаколор* (*Kinetacolor*) и тој е официјално презентирани на 1 мај 1908 година на отворањето на новите простории на „Чарлс Урбан трејдинг компани“, т.н. *Куќата Урбанора* (*Urbanora House*). Филмовите *Кинемаколор* започнуваат да се прикажуваат во *Palace Theatre* од февруари 1909 година, а во истата година, Урбан ја формира и компанијата „Кинематографска компанија за природен колор“ (*Natural Color Kinematograph Company*) за експлоатација на овој процес.

Тој сета енергија ја насочува кон *Кинемаколор*-от, напуштајќи го раководењето на својата француска компанија „Еклипс“ во 1909 година, а во 1910 година ја затвора и компанијата „Чарлс Урбан трејдинг компани“ (за што из-

јавува дека му била една од животните грешки). Во тоа време, тој по втор пат се жени, сега за Ада Алин (Ada Aline). Во истата година, 1910, тој ја отвора фирмата „Куќата Кинемаколор“ (*Kinmacolor House*) и започнува продукција на играни филмови — „кинемаколор драматични филмови“, меѓутоа поради слабата режија тие не се прославуваат.

Во 1911 година, Урбан го откажува киното „Палас“ и го зема на две-годишен лизинг киното „Скала“ (*Scala Theatre*), каде што прикажува исклучиво кинемаколор филмови. Всушност, таа година се случуваат бројни значајни историски настани, за кои луѓето пројавувале интерес и масовно доаѓале да ги видат во колор филм (откривањето на Меморијалот на кралицата Викторија, по повод 10-годишнината од смртта, крунисувањето на кралот Џорџ V, инвеститурата на принцот од Велс и др.). Меѓутоа, најголемиот триумф на Урбан било снимањето и прикажувањето (во 1912 година) на „Делхи Дурбар“ (*Delhi Durbar*) во Индија, церемонија од прославата на крунисувањето на новиот крал-император. Настанот е снимен во кинемаколор, снимале 8 камермани и Урбан, а бил величествено прикажуван во „Скала“, каде што салата била декорирана во индиски стил (со индиски килими), а филмот бил придружуван со оркестар од 48 изведувачи, со хор од 24 члена и корпус од кавали и гајди. Вака спектакуларно, настанот се прикажувал цели 15 месеци. Со тоа Урбан станал богат човек.

Од 1913 година, успехот и добивката на Урбан започнуваат да стагнираат. Тој отвора кино и во Париз (*Theatre Edouard VII*), но поради лошата местоположба, ограничениот капацитет на кинопосетители и превисоките цени на билетите, оваа инвестиција била целосно промашување. Во 1914 година, тој ја ликвидира фирмата *Natural Color Kinematograph Company*, а воедно тоа е и времето кога започнува и Првата светска војна.

Во предвечерјето на војната, Урбан се обраќа до британските власти, нудејќи им ги своите услуги за производство на филмови во пропагандни цели (конкретно, за регрутација на војниците). Тој, сепак, бил Американец со германско потекло и спрема него се однесувале со извесна резерва. И покрај тоа, тој се придружува кон филмскиот еснаф во Британскиот комитет за воени филмови (*British Topical Committee for War Films*). Во тоа време, 1915 година, Урбан го продуцира документарно-играниот филм БРИТАНИЈА Е ПОДГОТВЕНА (*Britain Prepared*), при што во филмот се користени и кинемаколор секвенци. Филмот е реализиран од страна на четворица камермани, меѓу кои е и самиот Урбан. По овој филм, Урбан заминува за Америка, каде што се обидува да ги пласира британските пропагандни филмови на американските киноекрани. Во почетокот тешко му одела работата сè до моментот кога и Америка се вклучила во војната. Во 1916 година, тој се враќа во Британија и она по што е значаен од тој период е неговиот ангажман како филмски монтажер на антологискиот



Разгранетост на корпорацијата „Чарлс Урбан Ент.“



документарно-игран филм БИТКАТА НА СОМ (*The Battle of the Somme*). Како монтажер, него го нарекувале „касап“ поради неговата брзина. Меѓутоа, филмот допрел до гледачите, делувал потресно за публиката и според приредувачот Лук Мек-Кернан, „тоа е едно од најголемите остварувања, најдобриот филм во кој Урбан бил ангажиран“ (стр. 81 од мемоарите).

Урбан повторно се враќа во Америка и се занимава со дистрибуција на воени филмови, а воедно ја уредува едицијата на американските филмски журнари „Официјален воен преглед“ (*Official War Review*) (според *Topical Budget, The Great British News Film*, by Luke McKernan, *British Film Institute*, 1992, стр.142, белешки бр.10). Исто така, тој во Америка, во 1917 година, го формира претпријатието *Kineto Company of America*. Поточно, војната завршува, а работата на Урбан во Лондон стагнира. Затоа, тој решава бизнисот да го продолжи во Њујорк, тргнувајќи по стапките што ги следел во Лондон пред војната. Во 1919 година, тој е еден од коосновачите на филмскиот журнал *Kinograms*, а двигател е на сопствените едиции на серијал од филмски журнари „Филмски разговори“ (*Movie Chats*) и „Кинето преглед“ (*Kineto Review*).

Во 1920 година, Урбан купува зграда и имот во Ирвингтон на реката Хадсон (Irvington-on-Hudson), на север од Њујорк и две години работи на преадаптирање на овој имот во фабрика за филмови. Во 1922 година, тој го пренесува целиот свој филмско-архивски фонд, кој изнесувал 2 милиона фити (околу 650.000 метри), во овој простор, во новоформираната компанија „Филмска индустрија — Урбан“ (*Urban Motion Picture Industries*).

Чарлс Урбан очигледно бил свесен за вредноста и значењето на огромниот фонд филмски материјали што ги поседувал, што впрочем и го изјавува во еден напис по повод одбележувањето на 25-годишнината од својата работа („Четврт век во филмската индустрија“ — *A Quarter of a Century in a Motion Picture Industry*, во *Exhibitors Herald*, од 16 јули 1921 година). Во написот, сумирајќи ги резултатите што ги смета за вредни од својот долг престој во Лондон, издвојува две нешта: „прибирањето, акумулирањето на огромниот филмски фонд, кој сега го монтира во финална форма, и развојот на кинематокорот“. Всушност, Урбан планирал да создаде еден вид светска енциклопедија преточена во филм, која ја нарекол „Жива книга на знаењето“ (*The Living Book of Knowledge*) и која, како едукативни филмови, би ја понудил на училиштата и на други тела и инстанци, заобиколувајќи ги и прескокнувајќи ги кината (за ова известуваат локалните весници, а тоа се сретнува и во претходниот напис и во написот „Интересен човек од булеварот“ (*Interesting Men on the Boulevard*), во весникот *Moving Picture Age*. Овие филмови биле нудени на филмска лента, но и на дискот *Спирограф*, кој во претходните години бил во фаза на усовршување. Инаку, тој бил замислен како нагледно и едукативно средство во секој американски дом.

* * *

За понатамошните години од работата на Урбан, податоците се доста оскудни, дури и во фондот во Научниот музеј. Компанијата *Urban Motion Pictures Industries* финансиски пропаѓа во 1924 година. Урбан со својата сопруга останува уште неколку години во Америка и во 1929 година тие повторно се враќаат во Британија. Урбан е на 63-годишна возраст и тој, дефинитивно, ја напушта филмската индустрија. Инаку, во 1932 година, тој станува член на Асоцијацијата на филмски ветерани на Британија (*Cinema Veterans Association*). Урбан со семејството живее од парите што неговата сопруга ги заштедила уште од времето кога Урбан добро заработувал (со кинематокорот). Меѓутоа, неговиот немирен, по малку авантуристички дух повторно бил предизвикан. Тој уште еднаш ја испробува среќата во инвестиција и пуштање на па-

зарот на нов вид метален затворац за шишиња, каде што го вложува и го губи дури и семејниот капитал. Со ова неславно завршување на неговата кариера тој паѓа во немилост дури и кај семејството, затоа што тие и со живеалиштето морале да се преселат во друг квартал.

Во 1937 година починува сопругата на Урбан, а воедно истата година, тој ја донира својата колекција од пишувана граѓа во Научниот музеј. Во 1938 година, тој заминува за Брајтон, каде што ги поминува последните години од животот. Умира на 29 август 1942 година.

Поговорот на мемоарите завршува со извадок, цитат од весникот „Кинотехничар“ (*The Cine-Technician*), каде што во посмртниот напис се вели: „Неодамна во Брајтон, на возраст од 75 години, почина Чарлс Урбан, филмски џин од британското минато. Иако тој е малку познато име за помладите техничари, за него се вели дека содржината што тој ѝ ја има дадено на индустријата можеби сè уште не е истрошена“.



Четата на Ванчо Гевгелиски во филмскиот материјал на Ч.Р. Нобл (1903)

* * *

Браќајки се назад во потрага по некои дополнителни, односно попрецизни податоци за набавката на камерата на браќата Манаки, во фондот на Чарлс Урбан не можеа да се најдат поединечни податоци од продажбата на Урбановите камери и проектори, односно постојат само годишни финансиски извештаи. Кога ќе се земе предвид дека Урбан ги депонирал материјалите (пишуваната граѓа) дури во 1937 година, а нас не интересира периодот од самиот почеток на 20 век при што во тие години постоела голема селидба на Урбан во Америка и од Америка, разбирливо е што, и покрај педантно прибраните материјали, во колекцијата можат да се најдат само збирни финансиски показатели од добивката (по години).

Во однос на предметот на нашите преокупации во врска со првите автентични снимки на почвата на Македонија, веќе погоре спомнавме дека токму Чарлс Урбан го испратил снимателот Чарлс Рајдер Нобл на Балканот и во Македонија во т.н. „Експедиција на Урбан Биоскоп“ (*Urban Bioscope Expedition*) за да ги сними актуелните настани по Илинденското востание од 1903 година, односно првите автентични документарни снимки во и за Македонија, снимени кон крајот на 1903 и почетокот на 1904 година.



За жал, сегашните сознанија велат дека копиите од овие филмови не се сочувани, па насловите на овие автентични документарни филмови ги наоѓаме само во каталозите на компанијата „Чарлс Урбан трејдинг компани“ (*Charles Urban Trading Company*) и во англискиот печат од тоа време, како на пример, во *Illustrated London News*, во *The Music Hall*, во *Whitehall Review*, во *Black and White*, *Truth*, како и во *Vanity Fair*, *The Standard*, *Daily Chronicle*, *The Pelican* и други. Интересно е да се одбележи дека камерманот Чарлс Рајдер Нобл се инфилтрирал во комитските чети и престојувал повеќе месеци на територијата на Пиринска Македонија и во југоисточниот дел на Македонија. За неговата храброст зборуваат и исечоците од печатот, како на пример, во *Morning Post*, во кој се вели: „Минатата ноќ, *Bioscope* го поттикна и го насочи нашето внимание кон бугарското и македонското востание. Снимките ги забележал г-н Рајдер Нобл, кој во сцените на борба мора да бил изложен и на значителен личен ризик и особено откако ја поднел заклетвата за лојалност пред старешината на востаниците, тој влегува во рамноправна борба против Турците“. Исто така, весникот *The Era* информира: „Невозможно е да не се сочувствува со востаничките групи, кои посегнале по оружје за да се ослободат од јаремот на турската тиранија; а г-нот Рајдер Нобл се гледа во центарот на еден од овие герилски (комитски) собири. Тој го бакнува знамето и во церемонијата на иницијализирањето на „братството“ што следува, водачите на востаниците го бакнуваат него...“ (Цитатите се анотирани и преземени од каталогот *Bioscope Films, Urban Films, The Charles Urban Trading Co., Ltd*, од февруари, 1905 година).

Во овој Каталог, филмовите се водат под заеднички наслов „Бугарија и Македонија“, во кој 9 наслови се посветени на Македонија и на бегалците од Македонија — „Бегалци во манастирот Рила“ (*Refugees at Rilo Monastery*), „Празнување на празникот Св. Јован во Рилскиот манастир“ (*The Feast of St. John at Rilo Monastery*), „Македонска востаничка чета во движење“ (*Macedonian Insurgent Band on the March*), „Борба на македонски востаници со Турците“ (*Macedonian Insurgents' Fight with the Turks*), „Народни игри од Македонија и Бугарија“ (*National Dance of Macedonia and Bulgaria*) и др.

Веќе во подоцнежните каталози со овие содржини, како на пример, во оној од 1909 година, постојат посебни целини, каде што постои одделен наслов **Македонија и востаниците** (*Macedonia and the Insurgents*), исто како и за другите држави — „Животот и глетки од Србија“ (*Life and Scenes in Serbia*), „Бугарија и нејзините граѓани“ (*Bulgaria and its Citizens*) итн. Интересно е да се одбележи дека во овој втор каталог, снимките за Македонија се монтирани интегрално во една целина и се објавени во монтиран редослед (во вкупно 17 одделни секвенци). Имајќи предвид дека овој каталог е печатен неколку години по снимањето на филмскиот запис, може да се претпостави дека и самиот Урбан го има креирано монтажниот редослед. Насловот **Македонија и востаниците** носи каталожки број 1996 и се состои од дескрипција во која се вели:

„Возбудливи снимки од востаничките чети, кои земаат оружје за да го симнат јаремот на турската тиранија. За да се обезбедат и зачуваат овие единствени снимки, нашиот снимател беше примен во герилското 'братство' живеејќи на начин како што живеат востаниците, споделувајќи ги со нив 'жешките агли'. Предавајќи го својот живот во нивни раце, тој го искористил времето од оваа исклучителна прилика и ја остварил својата цел“.

Потоа следува редоследот на снимките:

- „1. *Порта на Балканот. Панорамски кадри снимени од воз. Прекрасни сцени од ненаселена клисура, преку која 'Ориент експрес' влегува на Балканот, Балканот е преслечен со шумо-*

вити планини и долини, река и ридови, со чести завои, кои отвораат нови перспективи и погледи на пејзажот покриен со снег.

2. Орање со волови на стрмнина на рид. Застарени и примитивни методи со прастари алатки.
3. Локални свадбени свечености во селото Басабово. Прекрасна слика. Свadbите во балканските земји се прославуваат во неделите, а селаните се собираат од околните области и играат „ора“ или свадбени игри. Сцената го претставува танцот (играњето) во целост; видови македонски облека (носији) со „гала“ убавина, застапени со голем вкус.
4. Бегалци понесени од опустошувањето на селата под турскиот притисок, наоѓаат заштита и храна преку границата, што е претходно подготвено и договорено.
5. Улични сцени во Софија; портрет на православен свештеник (поп) во свештеничка облека; локално население со воловски коли, натоварени коњи итн. носат вино од селата на пазар преку нерамно поплочените (калдрмисани) улици.
6. Рилски манастир. Засолниште за христијаните од Македонија, кои бегаат од прогонувањето и можните масакри во преградите на заштитата, која им ја овозможуваат монасите (калуѓерите) во Рила. Сиромашни и недоволно облечени, некои дури и боси, тие патуваат пеш низ планините стотици километри барајќи го ова светилиште. Во кадарот се гледаат (сликата ги прикажува) монасите и нивните кутри гости во голема и патетична процесија; пред камерата минуваат мажи, жени и деца.
7. Славна чета на македонски востаници. За да се сочува ликот (портретот) на секој од припадниците (членовите) на четата, командантот (војводата) наредува неговите следбеници поединечно да минуваат пред камерата. Решителен израз, храбар изглед, а чудната униформа е прикажана со сите детали на оваа забележителна слика.
8. Еден востаник околу огнот ја расчистува околината со голем сноп прачки од џбуње.
9. Узбунa! Дадена е наредба да се засолнат и се чека напад.
10. Приказ на методите на борба на востаниците. Високиот снег ја покрива сцената на операциите, но напредувањето, нападот и повлекувањето се реално опишани (снимени).
11. Приемот (зачленувањето) на самиот снимател кога станува припадник на востаничката чета. По проверката на неговата верност и лојалност спрема „каузата“, нему му е дозволено да положи заклетва на верност и да го бакне знамето.





12. Востаник-извидник презема мерки на предострожност за да не паднат во заседа. Тој фрла бомба кон мала шумичка за да биде сигурен и да се обезбеди дека непријателот не се крие таму.
13. Четата, подзастанувајќи во грмушките, го чека резултатот од експлозијата.
14. Востаниците минуваат преку планински поток во колона по еден. Се гледа како еден од колоната паѓа, а останатите од четата се придвижуваат бргу за да им се одмаздат на Турците, кои го испукале истрелот.
15. Забрзување низ шумата, луѓето внимателно се засолнуваат од дрво на дрво во исчекување на знаци на опасност.
16. Напредување во раштркан состав преку една чистинка. По-годен е и друг припадник на четата, а останатите го забрзуваат чекорот и итаат кон засолништето.
17. Реалистична слика на одлучна борба. Засолнувајќи се во подножјето на еден рид, востаниците пукаат кон непријателот. Се гледа како четворица од нив паѓаат и иако ранети, останатите се борат докрај. Конечен јуриш.

Овој серијал покрива апсолутно единствени автентични снимки, кои воопшто постојат за четите на македонските востаници, кои дејствувале на непријателска територија, и тоа под водство на Ванчо Гевгелиски и генерал Цончев.“

Извадокот од Каталогот завршува со кодот „Macedon“ (*Katalog Kinematographic Film Subjects, Urban Eclipse Radios, Charles Urban Trading Co.Ltd*, од август 1909 година, стр. 259-260). Овој каталог од 1909 година е копиран од фондот на Урбан во Научниот музеј во Лондон и сега се наоѓа во нашата Кинотека.

Интересно е да се одбележи дека и во следната целина од Каталогот, „Бугарија и нејзиното население“ (*Bulgaria and its Citizens*), уште еднаш се спомнува Македонија во монтажниот редослед под број 7: „Бегалци во Самоков, важно место близу турската граница. Калуѓери напуштаат црква по молитва. Прикажани се бегалци во огромен број (во егзил), кои доаѓаат од Македонија за да избегаат од турските репресалии. Овие кутри бегалци, кои патуваат од далеку и патем доживеале многу тешкотии, се згрижени од калуѓерите од Самоков. Патетична слика“.

Уште со самиот факт што овие филмови биле најавувани и прикажувани и неколку години подоцна, може да се зборува за нивната ексклузивност, автентичност, за нивната потресност и се разбира, за нивната атрактивност за публиката.

Сега да се навратиме на снимателот на овие филмски записи, на Чарлс Рајдер Нобл. Во стручната литература (барем онаа што нам ни е достапна), вклучувајќи ги британските изданија, постојат релативно оскудни податоци за него. Неговото име, покрај тоа што се спомнува во поговорот на изданието „Јенки во Британија“ (Мемоарите на Урбан), може да се сретне и во британското енциклопедиско издание „Кој е кој во викторијанскиот филм“ (*Who's Who of Victorian Cinema*), во издание на Британскиот филмски институт (*British Film Institute*) од 1996 година, чии автори се Стивен Херберт и Лук Мек-

Кернан (Stephen Herbert, Luke McKernan). Составувајќи ги одделните мозаични сегменти за Чарлс Рајдер Нобл, се доаѓа до заклучок дека тој бил снимател и на Бурската војна во подоцнежниот стадиум. Во тоа време, тој бил испратен од сер Валтер Џибонс (Sir Walter Gibbons), инаку киноприкажувач и магнат на „музички сали“. Нешто подоцна, Чарлс Рајдер Нобл работи за Чарлс Урбан. Во 1901 година, Рајдер Нобл бил испратен во Мароко од страна на Урбан, кај мароканскиот султан, Абд ал-Азис, за да го замени својот претходник, камерманот на Урбан, Џон Евери (John H. Avery). Султанот Абд ал-Азис бил млад, но вистински вљубеник во филмовите, кои му служеле за забава нему и на неговите жени. Значи, кај него престојувал камерман на Лимиер, Габриел Вејр (Gabriel Veire), но и овие на Урбан. Тие го снимале султанот, а потоа му ги проектирале филмовите. Чарлс Рајдер Нобл останал во палатата на султанот три години (?). Многу подоцна, во своите предавања во Британија, тој ги опишувал своите искуства за филмовите што ги снимил кај султанот. Дури потоа (кон крајот на 1903 и почетокот на 1904 година), тој доаѓа на Балканот и ги снима филмовите што ги сретнуваме во каталозите на Урбан.

И стигнуваме и до последната енигма што нас нè преокупира. Во Каталогот филмови на Националниот филмски архив од Лондон (*National Film Archive*), во издание на Британскиот филмски институт од 1984 година, постојат само 37 каталожски единици, главно едукативни документарни филмови. Зошто толку малку филмови се сочувани од продукцијата на „Чарлс Урбан трејдинг компани“? Генерално, на светско ниво, поради нивната висока запаливост, бројот на сочувани филмови од тоа време е многу оскуден, но што се однесува до филмовите на Урбан, се наметнува хипотезата дека голем број од неговата колекција тој ја однел во Америка и не е познато колкав број од тие илјадници метри повторно се вратени (кога тој повторно се преселува) во Британија. □

Литература и извори:

1. *Yank in Britain, The Lost Memoirs of Charles Urban, Film Pioneer*, Edited by Luke McKernan, Published by *The Projection Box*, Hastings, East Sussex, 1999
2. *The Last Machine, Early Cinema and the Birth of Modern World*, by Ian Christie, Published by British Film Institute 1994, First published in 1994 by BBC Educational Developments
3. *Topical Budget, The Great British News Film*, by Luke McKernan, British Film Institute Publishing, 1992
4. *Who's Who of Victorian Cinema*, Edited by Stephen Herbert, Luke McKernan, British Film Institute, 1996
5. *National Film Archive, Catalogue of Viewing Copies*, 1985, Published by *British Film Institute* 1984
6. „*Stranci u raju*“, *Koprodukcije i filmske usluge, Stranci u jugoslovenskom filmu, Jugosloveni u svetskom filmu*, Dejan Kosanovic, Dinko Tucakovic, Biblioteka „Vek“, Knjiga peta, Stubovi kulture, Beograd 1998
7. Фондот на Чарлс Урбан во Националниот научен музеј во Лондон (*The National Museum of Science and Industry, Science Museum Library*)



RÉSUMÉ: CHARLES URBAN ET SON IMPORTANCE POUR LA CINÉMATOGRAPHIE MACÉDONIENNE

Charles Urban est l'un des pionniers de la cinématographie en Grande Bretagne et du monde surtout dans la période du commencement de la Première Guerre Mondiale. Il est commerçant des équipements et des pellicules, mais aussi il travaille comme producteur, distributeur, opérateur de prise de vue, opérateur de montage et innovateur de la couleur dans le domaine du cinéma. Pour la cinématographie macédonienne, Charles Urban est important comme producteur de la caméra des frères Manaki (*The bioscope N. 300 Camera*) avec laquelle ils enregistrent les événements du commencement du XX^e siècle. Après la résurrection d'Ilinden en 1903, Charles Urban, en tant que producteur, envoie son cameraman en Macédoine. Le cameraman, Charles Rider Noble, s'infiltré parmi les insurgés et pour la compagnie Charles Urban Trading Co. enregistre leur vie quotidienne, les combats contre les Turcs, les moments de repos, mais aussi les souffrances de la population macédonienne c'est-à-dire les réfugiés. Ces films par son authenticité étaient très intéressants et présentés en toute l'Europe et en Amérique bien que l'insurrection fut finie. Malheureusement, ces films ne sont pas sauvegardés, mais nous en avons connaissance des catalogues publiés en Bretagne dans des éditions successives. Ce texte est basé sur des connaissances provenant du fond d'Urban, déposé à The National Museum of Science and Industry, The Science Museum Library de Londres et sur de ses mémoires publiées et de la littérature qui nous étaient à la disposition.



SUMMARY: CHARLES URBAN AND HIS SIGNIFICANCE FOR THE MACEDONIAN CINEMATOGRAPHY

Charles Urban is one of the pioneers of the Britain and world Cinematography, especially in the period until the First World War. At first, he used to work in the film and film equipment trading, and then as a producer, distributor, film cameraman, film editor and as a color film innovator. For the Macedonian Cinematography, Charles Urban bears the significance as a manufacturer of the *Bioscope No. 300 Camera*, used by the Manaki Brothers, with which they recorded the events on the Balkan (Macedonia) at the start of the XX century. Also, Charles Urban, as a producer, after the Ilinden Uprising in 1903, engages his cameraman to travel to Macedonia: Charles Rider Noble, as an employee of the Charles Urban Trading Co., has infiltrated among the rebels, recording their destiny – the battles with the Ottoman army, as well as their moments of rest, and also the sufferings of the Macedonian people as refugees under the Ottoman reprisals after Ilinden Uprising for national liberation. These films, because of their authenticity, were especially interesting at that time (as they are now – still) and they were screened in Europe and in America for a long period after the Uprising. Unfortunately, according to our present knowledge, these films aren't preserved, and about their contents we learn from the catalogues published in Britain in a several consequent editions. This text is based upon the information collected from the Charles Urban Fund, deposited in the National Science Museum and Industry, Science Museum Library – in London, from his Memoirs and from the available literature.

ИЛИНДЕНКА ПЕТРУШЕВА

ТЕТОО НАШЕ КА МАУ ПАРИЗ

(БЕЛЕШКИ ЗА СТАРОТО КИНО „БАЛКАН“ ОД
ГРАДОТ ПОД БАЛ ТЕПЕ)

Е секавам — беше тоа некаде во почетокот на работата на нашата Кинотека. Значи, некаде пред повеќе од 25 години. Со кинотечна програма гостувавме во Тетово, во киното „19 Ноември“ во самиот центар на градот (на улицата „Тодор Циповски-Мерџан“). Над нас — волшебното Бал Тепе. Љубезниот домаќин, директорот на *Градски кина — Тетово*, со гордост ни го покажа и второто тетовско кино „Братство“, десно од градскиот



Киното „Балкан“ во Тетово (десно, еднокатен објект)

плоштад, во една помала уличка. Тогаш за прв пат ги слушнавме приказните за овие две стари кина, чиј почеток на работа е лоциран во триесеттите години од минатиот век: „19 Ноември“ е старото кино „Балкан“, кое започнало со работа во 1932 година, додека „Братство“ е некогашното кино „Лешковиќ“, кое било отворено три години подоцна, во 1935-та. Инаку, директорот беше задоволен од работата на двете кина, кои успешно ѝ одолеваа на тогашната телевизиска наезда.

Денес во Тетово не работи ниту едно кино. Исклучок се повремените проекции во Домот на културата. Оваа пролет (на 2003-тата), во паузите од истражувањата во Тетовскиот архив, наминав да ги видам веќе познатите локации на старите кина. Закатанчени порти, напуштено/запуштено... нема траги од некогашната фреквенција пред кината. „Кинопретпријатието е во стекај, има стекаен управник, но ништо не се случува. Таму е и документацијата што треба да ја преземеме...“, расправаат колегите од Архивот. Да појаснам — станува збор за документацијата на општественото кинопретпријатие од периодот на национализацијата во 1948 година па наваму. Што се однесува, пак, за документацијата од претходниот период (значи, меѓу двете светски војни) — треба да се „копа“ низ архивските фондови и да се биде среќен кога ќе се најде некој документ. А потоа, со помош на секавања од живите сведоци и на прес-клипинзи од тогашните весници да се склопува мозаикот. И да се раскаже приказната.

Репортажа во
весникот „Време“
(21.01.1941)

Ова е приказна за старото тетовско кино „Балкан“. Во прибирањето на материјалот за „мозаикот“ ни помогнаа: колегите од Архивот на Македонија



— Подрачно одделение Тетово, особено колегата Бранислав Светозаревиќ; потоа г-н Ристо Ристоски, дипл. инг. архитект во пензија, син на Матеја Ристоски, сопственик на киното „Балкан“, кој со своите секавања и фотографии помогна да се обликува оваа приказна; г-н Никола Трпески, јавен обвинител во пензија, кој како стар колекционер ни ги стави на располагање комплетите на весникот „Глас Полога“; семејството на Јошко Божиноски, соработник на Матеја Ристоски во киното, кое ни стави на располагање дел од домашната фотодокументација. На сите нив искрено им благодариме.

* * *

Тетово, град во подножјето на раскошната Шар Планина и распослан на бреговите на реката Пена, го зазема северозападниот дел од котлината што е наречена Долен Полог. Археолошките наоѓалишта упатуваат на тоа дека на овој терен се наоѓало населено место уште во античко време. Од овие наоѓалишта потекнува и бронзената фигурка на танчарката Менада. Многу подоцна, во 13 век, охридскиот архиепископ Димитриј Хоматијан го спомнува манастирот посветен на Св. Богородица-Тетовска, кој се наоѓал во овој регион. Во 15 и 16 век градот Тетово го добива името Калканделен, по тоа што е седиште на Нахијата Калканделен, како што во своите патописни записи ќе напише Хаџи Калфа. Во 17 век градот страда од голем пожар што го подзапира неговиот развикот, па така светскиот патник Л.Пуквил ќе забележи дека местото е многу сиромашно. Но, веќе во 1836 година патописецот Ами Буе ќе запише дека градот е многу чист и потонат во раскошно зеленило, со околу 4000 до 5000 жители. Ќе го забележи и раскошниот (недовршен) сарај и тврдина Бал Тепе што се извишува над градот.⁽¹⁾

Балканските војни и Првата светска војна ќе остават тешки последици врз градот и неговите жители, како впрочем и врз ситуацијата во целокупна Македонија. Првиот попис по војните, спроведен во 1921 година, упатува на следнава ситуација: Тетово броело 15119 жители, од кои 7120 Македонци, 6432 Турци, 1298 Албанци, а од останатите етникуми имало Срби, Власи и Роми. Во градот имало 3214 куќи со 3287 домаќинства. Десет години подоцна (1931 г.) градот веќе брои 16359 жители, а во 1935 година населението е зголемено на 18631 жител (9566 Македонци, 7715 Турци, 1500 Албанци и други). Покрај механичкиот прилив од околните села, во градот се доселуваат и семејства од други места од Македонија, но и од Србија, Русија... Тетово излегло од војните во многу тешка економска положба. Но, градот многу бргу закрепнува благодарение, во прв ред, на настојувањата на самите тетовци, но и на помошта од државата. Печалбарите, кои од туѓина донеле нови животни навики⁽²⁾, и поимотните тетовски семејства вложуваат капитал во развојот на својот град, при што на рака им одат и природните богатства со кои избилуваат Полог и Шара. Занаетчиството, трговијата, земјоделството и сточарството биле главната потпора на градот. Занаетчиите биле лоцирани, во најголем број, во Горна чаршија, во центарот на градот наречен Бунар и на Масларскиот пазар. Но, и индустријата не била запоставена, напротив се правело сè таа да се развива што е можно побргу. Во Тетово, уште од 1906 година, работела мелницата „Полог“, потоа имало и фабрика за гајтани (од 1908 година), во 1924 година е изградена првата кожарска работилница што ја користела силата на Пена, а во првата половина од дваесеттите години проработела и првата хидроцентрала на Пена, чија изградба ја овозможило Тетовското индустриско акционерско друштво (ТИАД). Ваквиот стопански напредок ќе овозможи и развој на останатите општествени дејности, па така во 1920 година ќе биде отворена првата градска болница (во Тетово, уште во осумдесеттите години од 19 век работат поголем број дипломирани лекари и фармацев-



Јошко
Божиновски
(втор, од лево на
десно)



ти, меѓу кои е и Александар Парлиќ, првиот дипломиран фармацевт во Македонија), во градот работат повеќе училишта (основни, гимназија, ниво земјоделско училиште, занаетчиско вечерно училиште, женско занаетчиско училиште, трговско училиште итн.). Се инвестира во градската инфраструктура, се инвестира во спортот, се инвестира во културата... Во периодот меѓу двете светски војни се отвораат библиотеки и читалници, во градот работат повеќе музички групи (бројни оркестри и хорови од кои најзначаен е мешаниот хор „Бинички“, а во Тетово се лоцирани и творечките почетоци на познатиот македонски композитор, академик Тодор Скаловски), во градот и околината работат и тетовскиот аматерски театар, излегуваат и неколку весници од кои најдолго опстанува неделниот информативно-просветно стопански лист „Глас Полога“ (се појавува во 1933 година и излегува цели осум години; сопственик и главен уредник бил харизматичниот Кузман Најденовски, кој бил иницијатор на бројни значајни културни настани во градот). Во овој контекст ќе го спомнеме и подоцнежниот познат журналист и филмски и телевизиски работник Виктор Аќимовиќ, кој како револуционер познат по тоа што бил во постојан судир со тогашната власт, во периодот меѓу двете светски војни, го издава весникот „Јужни преглед“ (излегол само еден број бидејќи цензурата го забранила), а паралелно соработува и во други изданија ширум Кралството Југославија. Во популаризацијата на овој регион, значајна заслуга има и журналистот Боро Јосифовски, чии статии, од 1930 година па натаму, се среќаваат во весниците: „Вардар“, „Време“, „Правда“, „Политика“ и други. Во првата половина од триесеттите години, Тетово добива и две кина: во 1932 година се отвора киното „Балкан“, а во 1935 киното „Лешковиќ“. Градот под Бал Тепе сè повеќе добивал урбан изглед и во него, сè повеќе, се чувствувала градска атмосфера. И не случајно тетовци велеле: „Тетово наше ка мау Париз“ (Тетово наше како мал Париз).⁽³⁾

* * *

Првите филмски проекции во Тетово, барем според сеќавањата на старите тетовци, се одржале по Првата светска војна, односно во 1919 година и тоа во бавчата на фармацевтот Александар Парлиќ, која се наоѓала во маало-

то Јаковчеа Чешма. Во истата година, Кузман Најденовски формирал акционерско друштво, кое набавило комплетен кинопроектор. ⁽⁴⁾ Имајќи предвид дека тетовската интелигенција (а во нејзините први редови биле и Александар Парлиќ, и Кузман Најденовски) многу интензивно работела на културното издигнување на жителите од тетовскиот крај, може да се претпостави дека проекторот што го набавило спомнатото акционерско друштво бил поставен во кинобавчата на Парлиќ. Проекторот работел, најверојатно, на газолин бидејќи во тоа време Тетово не било електрифицирано. Постои уште еден податок што го привлекува нашето внимание. Имено, почнувајќи од 19 март 1922 година па сè до 1928 година, Тетовското индустриско акционерско друштво (ТИАД) своите собири ги одржувало во т.н. *Биоскоп-бар* (некаде се среќава како *Биоскоп „БАР“*). ⁽⁵⁾ Од досегашниот увид во документацијата (архивска, прес-клипинзи или сеќавања) не може да се дефинира дали станува збор за некој друг објект/кафеана каде што се одржувале филмските проекции или, пак, седиците на ТИАД се одржувале во кафеаната/бавча на Парлиќ. Во секој случај, може да се заклучи дека Тетово, во поглед на киноприкажувачката дејност, не заостанувало многу зад останатите градови во Македонија (Битола, Скопје, Велес, Куманово...), со оглед на тоа што економската ситуација во овој полошки град, по Првата светска војна, била многу потешка од останатите спомнати градови. Ова само потврдува дека тетовци имале голема желба, но и умевање, како да го „фатат приклучокот“ со новото време. Во 1932 година е отворено првото постојано кино во Тетово — киното „Балкан“.

* * *

На 15 март 1932 година банот на Вардарска бановина, Живоин Лазиќ, врз база на комисиски извештај, членот 42 од Законот за дуќани, членот 42 од Законот за банска управа и Законот за такси, издава решение под број 2871 со кое се одобрува работата на киното „Балкан“ на сопственикот Мате Ристиќ (Матеја Ристоски). Решението им е врачено на сопственикот, на Инспекцијата на трудот и на Занајтчиската комора во Белград. Киното е лоцирано во строгиот центар на Тетово во улицата „Принц Ѓорѓе“ број 9. На 22 април истата година е издаден Оглас за објавување на работата на ова кино, а еден месец подоцна (на 16 мај) Тетовскиот првостепен суд, со известување број 8509, ја потврдува постапката за киното „Балкан“. Покрај сопственикот Ристоски, во документацијата е назначен и стручниот раководител Живоин Тоќиќ, киноапаратер. ⁽⁶⁾

Кој бил Матеја Ристоски?

Мојот татко Матеја Ристоски беше роден во Гостивар, во 1892 година. Родители му биле Ристо Максимовски од Гостивар



Матеја Ристоски
со стрико му во
Детроит

и Мара Максимовска од Тетово. Татко му Ристо по занает бил бојација и цел работен век се занимавал со таа работа. Татко ми завршува основно образование во Гостивар, а потоа му помага на татка си во бојациската работилница. Под влијание на својот стрико, кој живеел во Америка како печалбар, татко ми на 19-годишна возраст (во 1911 година) заминал за Америка, во Детроит.⁽⁷⁾

Голем број луѓе од Тетово се наоѓале на печалба во разни земји и тетовци имале обичај печалбарите да ги именуваат според земјите во кои се наоѓале. Така имало скендерлии (оние што се на печалба во Египет), румунлии (во Романија), стамболии (во Истанбул), а оние во Америка ги нарекувале американлии. Матеја Ристоски им припаѓал на овие последните.⁽⁸⁾

Се чини дека заминувањето за Америка било пресудно во животот на Матеја Ристоски. Тој во Америка ќе помине вкупно 24 години од својот живот, со повремени подолги и покуси престои во Македонија. Во Детроит најнапред работел како работник во автомобилската индустрија, но штедејќи успеал да стане сопственик на драгстор и да работи како трговец. Со добра заштеда се враќа во Гостивар кон крајот на дваесеттите години, се жени со Анѓа Ристоска, моминско Божиноска од Тетово и на 10 август 1928 година им се раѓа најстарото дете — синот Ристо. Сопругата Анѓа потекнувала од познато тетовско трговско семејство. Имала помлад брат Јован/Јошко Божиноски (роден во Тетово во 1912 година), по

знает столар, кој подоцна ќе стане најблизок соработник на Матеја во работата со киното. Уште една роднинска врска ќе го „врзе“ Матеја со киното: Јован Атанасовски бил познат тетовски рентинер, кој во почетокот на триесеттите години, во центарот на Тетово, изградил убава семејна куќа со додатен станбен и деловен простор во дворот. Јован и Матеја биле баџанаци, женети за две први братучетки.

Татко ми скоро враќен од Америка и без некое определено занимање се согласил заштедените пари да ги вложи во кино, нешто што нему не му било непознато затоа што во Америка киното било хит. Значи, мотивацијата на татко ми да се зафати со киното била — нешто да се работи! Големо влијание за оваа одлука имал блискиот роднина на мајка ми Кузман Најденоски, идниот издавач на весникот „Глас Полога“. За оваа идеја се заинтересирал и баџанакот Јован Атанасовски и би-

**Матеја Ристоски
пред својот
дуќан во
Детроит**



дејќи веќе имал изграден објект што можел да се адаптира за кино (поради едноставноста на објектот, може да се претпостави дека првобитната негова намена била за магацин или за некаква работилница) — договорот паднал. Татко ми вложил во опремувањето на киното (купил кинопроектор, озвучување, неопходни инсталации, мебел...), а Јован го дал едноставниот (со рамен под) приземен објект во комплексот на неговата семејна кука. Во почетокот на 1932 година ние се селиме од Гостивар во Тетово. Се сместуваме во дворната кука на Атанасовски. Се секавам, кога беше лето, кај нас доаѓаа пријатели и роднини и од дворот, низ отворените врати на киното, ги гледавме филмовите.⁽⁹⁾

Киното „Балкан“ имало фоаје, билетарница, кинокабина над билетарницата и интерполирана во висина на салата, киносала, санитарни јазли, прирачни магацини, а до објектот била изградена мала барака во која се наоѓал трансформаторот. Димензиите на киното биле 80 м должина и 30 м ширина. Киносалата имала околу 370 седишта, и тоа: напред 10 реда клупи, потоа неколку реда столчиња поврзани со летви меѓу нив за да не се мрдаат и најодзади 22 маси со по 3 столчиња. *Значи, тоа не беше модерна киносала, немаше ниту балкони, ниту ложи, ниту фиксни седишта, а и подот немаше одреден пад за подобро гледање*, се секава денес архитект Ристоски. Што се однесува до кинокабината, во неа се влегувало по посебни скалила од дворот. Имала димензии од околу 3x4 метри. Покрај кинопроекторот, во кабината имало маса за премотување и метален шифонер (како заштита од пожари) во кој се чувале филмските ролни. Во кабината имало и друга инсталација, како на пример реостатите за светлото во салата (затемнување и оттемнување). Се работело со 110 волти (струјата од 220 волти, преку трансформаторот, е претворана во 110 волти). Со оваа волтажа работеле и кинопроекторот и светлото во целокупниот кинообјект. Салата била озвучена со неколку звучници, кои биле поставени зад екранот, во просторот меѓу екранот и сидот од оставата/магацин и санитарниот јазол. И фоајето било озвучено — пред почетокот на проекциите и во паузите се пуштала модерна музика, а додека траела проекцијата и оттаму можел да се слуша дијалогот или музиката од филмот. Кинопроекторот со марка „Ернеман 2“ со Џајс Иконова оптика бил набавен од Германија со посредништво на белградска фирма, која се занимавала со увоз на таква опрема. *Овој проектор имаше и една значајна погодност за едно тонкино како што беше нашето — звукот можеше да се штелува. А за светлосниот извор — тоа е друга приказна. Проекторот користеше јаглени електроди. Тоа беше потрошен материјал и редовно ги набавувавме од еден скопски дуќан. За цело време на проекцијата мораше да се внимава на растојанието меѓу калемите за да се добие максимална светлина. На секои десетина минути требаше да се погледне низ затемнетото прозорче (светлината беше многу јака) и да се види каква е ситуацијата со електродите. Малку ќе ги дотераш, а тие се трошат и на крај ги фрлаш*, ја коментира работата на кинопроекторот г-н Ристо Ристоски. Заедно со проекторот била набавена и опрема за озвучување и осветлување на салата. Сето ова Матеја Ристоски го реализирал со стручна консултација на Живоин Тотик, киноапаратер од Лесковац, кој работел во ова кино сè до 1936 година, кога Јошко Божиноски положил мајсторски испит за киноапаратер и целосно ја презел обврската околу техничката работа на киното. Тотик потоа заминал од Тетово.⁽¹⁰⁾

Киното работело секојдневно, со тоа што во делничен ден имало само вечерна проекција, а во неделите имало по две проекции — матине и вечерна. Почетокот на кинопроекциите зависел од годишното време: зиме од 19 часот, а лете од 20 часот. Матинеата имале стандарден почеток — во 10 часот претпладне. Цената на кинобилетите се движела од 1 до 2 динари: 1 динар за клупите, 1,5 за столчињата и најскапи биле масите, по 2 динара.





Бидејќи во киното имало еден проектор, при менувањето на филмските ролни се правеле мали паузи (3 до 4 минути). Но, некогаш паузите траеле и нешто подолго, особено за празничните денови, кога посетителите сакале да се облажат со слатките што ги послужувале сопствениците од блиската слаткарница или, пак, да се напијат клакери од соседниот дуќан. Значи, киното немало сопствено бифе.

Поради отежнатите транспортни врски еден филм се прикажувал една седмица. Филмовите ги набавувавме најчесто од Белград каде што имаше неколку фирми што се занимаваа со дистрибуција на филмови. Секој дистрибутер, пред да настапи новата година, доставуваше каталози за новите филмови и ние вршевме избор на филмови. Значи, ние го знаевме репертоарот за цела една година. Ова ни ја олеснуваше работата околу пропагандата. Што се однесува, пак, до компонирањето на филмските претстави, тоа зависеше од тоа дали е обичен или празничен ден. Во обичните денови на почетокот прикажувавме **АКТУЕЛНОСТИ** (најчесто журнари на „Фокс“) и потоа игран филм, додека за празничните денови имавме дупла програма: најнапред **БУРЛЕСКА**, потоа еден убав филм и најодзади **АКТУЕЛНОСТИ**. Журналите, бидејќи беа странски (наши немаше) беа преведени на српски и траеја некаде до десетина минути. Се сеќавам, на пример, за Велигден: прикажувавме еден филм за Исусовото воскресение. Билетите беа распродадени со денови однапред. Доаѓаа најмногу средновеќни и стари луѓе. Жените, кога ги гледаа сцените кога Исус го носи крстот, не седеа туку клечеа на душемето и се крстеа. Ова ми останало длабоко во сеќавањата.⁽¹¹⁾

Инаку, репертоарот на киното „Балкан“ бил стандарден — она што било увезувано и прикажувано во останатите места на Кралството Југославија. За репертоарот повремено известува и тетовскиот весник „Глас Полога“, па така можеме да издвоиме неколку филмови што го предизвикале љубопитството на тетовци: **ВО ЗНАКОТ НА ЛЌУБОВТА** (со Дик Пауел), **БЕНГАЛИ**, **ШПАНСКА РОМАНСА**, **КРСТОНОСНИ ВОЈНИ**, **ПРЕРИЈАТА ВО ПЛАМЕН**, **ВИВА ВИЛА**, **МОДЕРНИ ВРЕМИЊА** (со Чаплин), **ТАРЗАН** (со Вајсмилер), **ГРОФИЦА ВАЛЕВСКА** (со Грета Гарбо), **ТАЈНАТА НА ЗЛАТНИОТ РУДНИК**, **КРИК НА СВЕТОТ** итн.⁽¹²⁾ Што се однесува до пропагирањето на репертоарот — тоа најчесто било по пат на плакатирање. Луѓето од киното исцртувале големи плакати и ги поставале на најпрометните места во градот. Печателе и летоци, а од оригиналните плакати и фотографии што ги добивале од дистрибутерите обликувале големи паноа што биле поставени во фоајето на киното. На едно од паноата се најавувал и наредниот филм. Што се однесува до весниците, тие сами се интересираа за репертоарот и го објавуваа. Инаку, не практикувавме т.н. **жива реклама**, но мора да признам дека веста за пристигнување на нов филм молскавично се ширеше низ чаршијата. Имено, за секој филм што ќе дојдеше правевме пробна проекција во потесен круг на која обично имаше и по некој претставник од власта. Тие проекции по правило беа наутро. Еден час по ваквите проекции во чаршијата веќе се знаеше каков филм ќе има. Пожива реклама од ова — здравје!⁽¹³⁾

Киното претежно го посетувале чаршиски луѓе (поимотни занаетчии, трговци) и интелигенцијата. Тие доаѓале на вечерните претстави, и тоа фамилијарно. Во Тетово имало поголем број државни службеници и тие доаѓале само за да ги видат **АКТУЕЛНОСТИТЕ** и потоа заминувале. Знаете, Тетово беше патријархален град, не можеше да се замисли девојка сама да појде во кино. Или, пак, со момче! Можеше, евентуално, со некоја другарка, но со многу молења и кумења. За учениците беше строго забрането сами да одат во кино на вечерните проекции. За нас се организираа специјални проекции однапред договорени со управите на тогашните училишта. Обично тие проекции се одржуваа во 14 часот. Зависно од интересот, имаше една или повеќе

проекции. Беше вообичаено на вечерните проекции во киното да има по некој дежурен професор, исто како и за дежурањето на корзото. Ќе дојдеше 19 часот, ќе се појавеше на корзото лично директорот на гимназијата и ние — магла, да нè нема!⁽¹⁴⁾

Повозрасните посетители (значи, оние што ги посетувале вечерните проекции) биле приклонети кон филмските драми, историските спектакли и за нив вистински ѕвезди биле: Марлен Дитрих, Мишел Морган, Жан Габен, Шарл Боаје, Грета Гарбо, Кларк Гебл, Вивиен Ли, Рамон Новаро, додека, пак, помладите ги сакале вестернот, комедијата, авантуристичкиот филм и нивни миленици биле Гари Купер, Џони Вајсмилер, Чаплин, Стан и Олио. Како и во другите места, така и младите тетовци сакале да се фотографираат имитирајќи ги своите филмски миленици. Еден од тие млади бил и Јошко Божиноски, кој, работејќи во киното, имал најголема можност да ги „простудира“ однесувањето и позите на големите ѕвезди и да ги имитира пред фотографскиот апарат.

Во контекст на филмското прикажување, во оваа пригода, ќе издвоиме три настани што го заслужуваат нашето внимание. Првиот се однесува на организирањето на наменско-здравствена филмска програма. Имено, во мај 1936 година, во киното „Балкан“ биле одржани неколку проекции на *културно-просветниот филм МАЛАРИЈА*, во производство на фирмата **Bayer**. Притоа претставникот на оваа фирма, Озрен Стојановиќ, одржал и пригодни предавања за оваа, во тоа време, опака болест. Биле одржани 4 проекции со вкупно 3000 посетители.⁽¹⁵⁾ Останатите два настани се обвиеени со сензационализам. Од 24 до 28 март 1937 година, киното „Балкан“ прво во Вардарска ба новина го прикажало најновиот изум на филмската индустрија **аудиоскопикот**. Тридимензионалниот филмски материјал се прикажувал како додаток на редовниот игран филм НОК ВО ОПЕРАТА. Двобојните очила се набавувале на кинобилетарницата по цена од 1 динар.⁽¹⁶⁾ *Од дистрибутерите аудиоскопикот ни беше препорачан како чудо. Заедно со филмот добивме и еден сандак со книжни очила во две бои (на едното око во црвена, а на другото во сина боја). Без очила не можеше да се гледа — сè беше заматено. А кога ќе се стават очилата, одеднаш се наоѓаш во средиште на дејствието. Материјалот не беше класичен филм, туку беше составен од повеќе разновидни инсерти, кои овозможуваа најдобро да се почувствува тридимензионалноста. Се сеќавам, имаше инсерт со еден виолинист со гудало на чиј крај се наоѓаше едно мало глумче. И кога виолинистот ќе го испружеше гудалото, глумчето „влегуваше“ во салата. Беше вистинска сензација!*⁽¹⁷⁾

Подолгата репортажа за втората сензација што се случила во киното „Балкан“, белградско „Време“ (од 21 јануари 1941 година) ја започнува вака: *Од вчера Тетово живее во несекојдневна возбуда: големата сензација ја предизвика веста дека познатиот американски хармоникаш и глумец Бора Мињевиќ-Тетовец настапува во играниот филм ЦИГАНЧЕ што деновите се прикажува во тетовското кино „Балкан“.* Река тетовци со денови го опседнувале киното за да го видат својот популарен сограѓанин. Меѓу посетителите била и мајката на Боро и неговите блиски роднини и пријатели. Тетовци биле горди што нивниот земјак станал *дел од големиот Холивуд.*

А тетовци биле горди и затоа што киноприкажувачката дејност во нивниот град давала значаен придонес кон урбаниот амбиент. Со пофалби за кинорепертоарот и за добрата реклама и организација се појавиле повеќе коментари во весникот „Глас Полога“ потпишани од Милица Бужан, Аљирахми Рушидовиќ и други. Но, Боро Јосифовски, дописник на скопскиот весник „Вардар“ од Тетово, ќе ја забележи и другата страна, онаа грдата — неред во холот и во самата киносала, довикувања и свиркање, непристојно однесување на помладиот (машкиот) дел од публиката, а понекогаш во салата ќе се по-



јавел дури и по некој пес... Па сепак, сите коментатори се согласувале дека проекцијата била беспрекорна.

* * *

Киното „Балкан“ во првите три години работело рентабилно, но веќе во првата половина од 1935 година се чувствува одредена криза. Па така, во „Глас Полога“ од 22 јуни 1935 година ќе се појави информација дека Матеја Ристоски го напушта киното, пред сè поради превисокиот данок. Оваа шпекулација ќе ја порекне самиот Ристоски во одговорот што ќе биде објавен во наредниот број од истиот весник (29 јуни 1935 година). Во секој случај, факт е дека киното нема да работи во летните месеци (јули и август), а „Глас Полога“ од 31 август истата година ќе ја објави следнава вест: *По двомесечна пауза, тон-киното „Балкан“ во Тетово ја продолжува својата работа на 5 септември со прекрасниот филм ЕСКИМО. Изгледа дека управата на киното за наредната сезона одбрала и резервирала најубави и најдобри филмови.*

Јошко
Божиноски



На 23 октомври 1935 година е отворено второто постојано кино во Тетово — киното „Лешковиќ“. Тоа било модерно кино со 460 седишта (партер, балкон и 4 ложи).⁽¹⁸⁾ Киното било лоцирано на улица „Принцеза Јелена“ (до семејната куќа на фамилијата Лешковиќ), но се влегувало од малата улчица „Косанчиќева“. Тоа беше модерно кино, ги имаше сите предуслови што се неопходни за една културна институција. Но, на семејството Лешковиќ му се случи голема трагедија — едно по друго починаа двата сина на стариот Лешко, па со киното раководеа нивните блиски роднини Саво Нонески и Борис Петроски.⁽¹⁹⁾

Појавата на ова второ кино ја поделило публиката. Во град со жители чијашто бројка се движела меѓу 14000 и 15000 — две кина биле премногу, особено доколку се знае дека кинопосетителите биле броени. И двете кина работат на работ од рентабилноста. Во една таква ситуација, Матеја Ристоски, во 1938 година, повторно заминува за Америка, таму го затекнува Втората светска војна и во Македонија се враќа по војната, во 1946, со првиот брод што отпловил од Америка за Југославија. Во киното останува да работи Јошко Божиноски, кој полека го воведува во работата постариот син на Матеја, идниот архитект Ристо. *Прво вујко ми ми дозволуваше да пуштам музика, потоа да ги премотувам ролните и на крајот се обучив да работам и со кино-проекторот. Во 1942 година се случи моето прво крштавање како киноапаратер — го пуштав филмот РОБИН ХУД.*⁽²⁰⁾

Во текот на Втората светска војна, Тетово паѓа во окупационската зона на фашистичка Италија. Градот го раководи албанска фашистичка администрација. Се вршат репресалии, притисоци под закана на егзекуции... Јошко Божиноски, за да го сочува животот на семејството, потпишува дека киното го предава на други сопственици. Па така, Околисткиот суд во Тетово, со Решение број 1308 од 12 септември 1941 година, го потврдува Договорот од 26 август 1941 година со кој е „купен“ инвентарот на киното „Балкан“. Новите сопственици го плаќаат инвентарот како што следува: Даут Имери дава 13.450 албански лека, Камил Илџази дал 7.000 лека и Јаја Сељмани дал 1.550 албански лека.⁽²¹⁾ Тоа беа смешно мали пари за откуп на инвентарот на киното. Тоа беше само форма за да се приграби нешто што не е нивна сопственост. Но, вујко ми морал да се согласи затоа што, во тоа време, можеше темнината сите нас да не проголта. Инаку, ние продолживме да работиме во киното. Вујко ми беше цело време во киното, а јас сè почесто ја извршував киноапаратерската

работа. Во киното навраќаше само Даут Имери, инаку по занимање шофер. Останатите двајца никогаш не ги видовме. Јаја Сељмани се занимаваше со политика и му беше помошник на злогласниот Џемо (по војната Јаја и неговото семејство се егзекутирани како народни непријатели). И против Камил Илџази, по војната, се водеше постапка, но тој некако се извлече и, заедно со Даут Имери, се исели за Турција.⁽²²⁾

По ослободувањето, на 25 ноември 1945 година, Матеја Ристоски (преку својот ополномошник Јошко Божиноски) се обраќа до Министерството за индустрија со молба да му се одобри продолжување на работата на киното „Балкан“, при што ги поднесува сите неопходни документи.⁽²³⁾ Дозволата е издадена, а набргу потоа и Матеја Ристоски се враќа од Америка. Во киното на билетарницата почнува да работи и сопругата на Јошко Божиноски. Но, ситуацијата се комплицира кога на 14 август 1946 година Даут Имери и Камил Илџази упатуваат молба до Градскиот народен одбор во Тетово со која молат новата држава да го прими нивниот подарок — инвентарот на киното „Балкан“. Следува постапка за утврдување на сопственоста. Третината, онаа на Јаја Сељмани, кој во меѓувреме е егзекутиран, е конфискувана, а останатиот дел од инвентарот останува во сопственост на Ристоски. Киното работи непрекинато. Но, планската комисија при Претседателството на владата, во соработка со Филмската дирекција (ФИДИМА) и РАСФИЛМ, врши распределба на киноинвентарот низ Републиката. Од таму каде што има повеќе кинопроектори се прераспределуваат онаму каде што нема ниту еден. Проекторот „Ернеман 2“ од киното „Балкан“ станува предмет на една таква прераспределба. РАСФИЛМ предлага проекторот да биде даден во Крива Паланка бидејќи таму нема ниту еден проектор, додека Месниот синдикален совет од Скопје бара овој проектор да биде поставен во Домот на синдикатите или, пак, во Домот на КУД „Металец“.⁽²⁴⁾ Во овие активности е инкорпорирано и Министерството за просвета, во чија надлежност е кинофикацијата на земјата како една од базичните дејности во просветувањето на населението. Ова Министерство ја поддржува идејата кинопроекторот од тетовското кино „Балкан“ да биде прераспределено во Крива Паланка. Па така, во извештајот на Министерството за просвета за втората половина од 1946 година, читаеме: „Киното од Тетово сè уште не е префрлено во Крива Паланка. Причината е таа што околу него се подигна судски процес. Процесот е ликвидиран и преку Секретаријатот на Окружниот одбор е дојдено во врска со лице од Народниот одбор во Крива Паланка, кое ќе ги договори откупот и преносот на киното“.⁽²⁵⁾ И додека административно (бавно) се решава за овој случај, киното непрекинато работи. Матеја Ристоски и Јошко Божиноски, заедно со раководителот на киното „Лешковиќ“, Сава Нонески, и со сопственикот на гостиварското кино „Уранија“, Захарије Веноски, формираат едно заедничко приватно киноприкажувачко претпријатие и со тоа ги намалуваат издатоците за изнајмување и рекламирање на филмовите. Филмовите најчесто се пендлуваат (една копија од еден филм се прикажува во трите кина со различно време на почеток на проекциите за да можат ролните да се пренесат од едно до друго место).

Вака било до 1948 година. Се сеќавам, беше топло време од пролетта на 1948-та. Вујко ми и Јас бевме во фоајето и цртавме плакати за наредните филмови. Наеднаш влегуваат тројца и ни наредуваат да го напуштиме киното оти тоа е национализирано и од тој момент тоа е државно. Ни кажаа само дека примопредавањето ќе го изврши некаква комисија. Татко ми и Вујко ми неколку пати бараа да видат што се случува со таа комисија, но сè остана

**Матеја
Ристоски**



залудно.⁽²⁶⁾ На 28 април 1948 година, претседателот на Владата на НРМ, Лазар Колишевски, го потпишува Полномошното (број 41/48) со кое Сашко Заковски, претставник на општествените претпријатија од Тетово, треба да го преземе киното „Балкан“ од Тетово.⁽²⁷⁾ *Јас и нешто подоцна навраќав во киното. Беа набавени нови проектори на „Искра“, во киното почна да работи и градскиот театар и во периодот 1951-1953 се извршија некои адаптации, се изградија гримиорни, а во киното се всели и управата на Градски кина — Тетово. Јас, веќе како студент на архитектура, направив и неколку сценографии за театарски претстави, на пример за „Заеднички стан“ и за „Македонска крвава свадба“, ја завршува својата приказна г-н Ристоски, архитект во пензија.*

Што да заклучиме на крајот? Киноприкажувањето во Тетово, како и во останатите места во Македонија, било условено со тогашните економски, општествени и историски околности. Но, импонираат упорноста и желбата на тетовци да бидат во чекор со времето и со движењата на културен план во поголемите македонски градови. И покрај нерентабилното работење на тетовските кина, тие сепак опстојале за да покажат дека Тетово навистина е како мал Париз. Духот на Ристоски, Божиноски, Лешковиќ, Јосифовски, Парлиќ, Најденоски и на многумина други е потврда повеќе дека Тетово одамна настојувало да биде град со сите неопходни атрибути. □

Американли -
тетовски
печалбари во
Америка
(Матеја
Ристоски, втор
ред, во
средина)



Белешки:

1. Enciklopedijsko-turistički vodič **Blago na putevima Jugoslavije** („Jugoslavija publik“, Beograd, 1983), стр. 574.
2. Тетовските печалбари најмногу оделе во Америка, Египет, Романија, Турција, но ги имало и во Софија, Пловдив, Белград, Солун, Ерусалим и во други места. Најчесто биле пекари, млекари, гостилничари, градинари и физички работници (Бранислав Светозаревиќ, **Тетовски споменар 1919-1941**, „Напредок“ — Тетово, 1999, стр. 13 и 15).
3. Бранислав Светозаревиќ, **Тетовски споменар 1919-1941**, „Напредок“ — Тетово, 1999 година.
4. Исто, стр. 133.
5. Архив на Македонија, Подрачно одделение — Тетово, фонд број 129 *Тетовско индустриско-акционерско друштво (1922-1945)*, записници и покани за седниците на ТИАД.
6. Архив на Македонија, фонд број 165 *Министерство за индустрија (1944-1951)*.
7. Сеќавања на Ристо Ристоски, син на Матеја Ристоски, Тетово, 18 април 2003, забележала Илинденка Петрушева.
8. Бранислав Светозаревиќ, **Тетовски споменар 1919 — 1941**, стр.13
9. Сеќавања на Ристо Ристоски, син на Матеја Ристоски, Тетово, 18 април 2003, забележала И.П.

10. Исто.
11. Исто.
12. „Глас Полога“ (1933-1941).
13. Секавања на Ристо Ристоски, син на Матеја Ристоски, Тетово, 18 април 2003, забележала И.П.
14. Исто.
15. „Глас Полога“, 23.05.1936/4, 165 — 4.
16. „Глас Полога“, 27.03.1937/5,209 — 4.
17. Секавања на Ристо Ристоски, Тетово, 18 април 2003, забележала И.П.
18. „Вардар“, 25.10.1935/608 — 6.
19. Секавања на Ристо Ристоски, Тетово, 18 април 2003, забележала И.П.
20. Исто.
21. Архив на Македонија — Подрачно одделение Тетово, фонд *Градски народноослободителен одбор, Тетово (1944-1946)*.
22. Секавања на Ристо Ристоски, Тетово, 18 април 2003, забележала И.П.
23. Архив на Македонија, фонд број 165 *Министерство за индустрија (1944-1951)*.
24. Архив на Македонија, фонд број 159 *Претседателство на владата на НРМ (1945-1948)*; 1.159.15.31/312 — 325
25. Архив на Македонија, фонд број 170 *Министерство за просвета (1945- 1950)*; 1.170.5.3/46; 1.170.34.44/165; 1.170.34.44/167; 1.170.34.44/173; 1.170.35.6/114c
26. Секавања на Ристо Ристоски, Тетово, 18 април 2003, забележала И.П.
27. Архив на Македонија — Подрачно одделение Тетово, фонд *Градски народен одбор (1945-1948)*.

RÉSUMÉ: NOTRE TETOO COMME PETIT PARIS (NOTES SUR LA SALLE DE PROJECTION *BALKAN* QUI SE TROUVE DANS LA VILLE TETOVO SOUS LE MONT BAL-TEPE

La ville de Tetovo se trouve au pied de la montagne Sara où est bâti le sérail de Baltepe. Avec une population de 15000 habitants, après la Première guerre mondiale, la ville est sous-développée économiquement et culturellement. Très vite la ville se développe grâce aux efforts des habitants et à l'aide de l'état. Les émigrants économiques et les riches habitants investissent à la construction de la ville, bénéficiant aussi les avantages de la pleine de Polog et de la montagne de Sara. La population dépasse vite le nombre de 16000 habitants. On bâtit un centrale hydroélectrique sur la rivière de Pena, on construit des écoles, on améliore l'infrastructure, l'agriculture, l'industrie, l'éducation, la culture, le sport. En 1920, est ouvert le premier hôpital de la ville, à Tetovo travaille le premier pharmacien en Macédoine, Aleksandar Parlik. Dans les années entre les deux grandes guerres, la première bibliothèque est ouverte, il y a plusieurs groupes pratiquant la musique, plusieurs chœurs dont le plus important est le chœur mixte *Binicki*. Tetovo est la ville où le fameux compositeur et académicien Todor Skalovski fait ses débuts dans la musique. Dans la ville il y a un théâtre d'amateur, quelques journaux, par exemple, *Glas Pologa*. Les années trente, Tetovo a déjà deux salles de cinéma le *Balkan* et le *Leskovis*. A cause de son atmosphère urbaine, la ville de Tetovo est nommée par ses habitants Petit Paris. La salle de cinéma *Balkan*, ouverte par Matea Ristoski (émigrant économique en Amérique), est installée en 1932 dans le bâtiment de Jovan Atanasovski, rentier de la ville. L'opérateur de cinéma est Josko Bozinovski, le collaborateur le plus proche de Matea Ristoski, qui mène la salle dans le temps où Matea est en Amérique. Dans le métier de projecteur de cinéma est formé aussi Risto Ristoski, fils de Matea, qui avant de partir en Amérique pour faire ses études, est déjà opérateur de cinéma dans la salle de projection. La marque du projecteur est *Erneman 2* avec une optique *Cais Icon*. La salle de cinéma est installée au rez-de-chaussée, en dimensions de 80 x 30 mètres, avec 370 sièges (bancs, chaises et tables). Avant les projections et pendant les entractes on entend une musique légère, on offre des petits gâteaux et des rafraîchissements. On achète les films dans des maisons de distribution qui ont ses agences à Belgrade. Un film est projeté pendant une semaine, la salle travaille chaque jour ayant une projection par soir. Le dimanche il y a aussi une projection de matinée et une de soirée. Pour les élèves on organise des projections spéciales. La publicité se réalise par des affiches posées dans la ville, des tracts, des panneaux d'affichage exposés au foyer de la salle de projection et par des pancartes et des photographies originales. Les stars les plus connues dans la ville sont Ramon Nogaro, Jean Gabin, Charles Bayeux, Rudolf Valentino. Créa Garbo, Michelle Morgan, Clarke





Gable, Charles Chaplin, Marlene Dietrich, Sten et Oli, etc. Une sensation particulière pour Tetovo dès mars 1937 est la projection d'un collage de cinéma en technique de trois dimensions dite Audioscopique et, dès janvier 1941, la projection du film américain *Le Petit Gitan* où Boro Minevik, originaire de Tetovo, en a son rôle.

La salle de projection *Balkan* est très rentable les premières années de son existence, mais après l'apparition de la salle de projection *Leskovik* en 1935, les deux salles sont à la limite de la rentabilité. La salle de projection *Balkan* est ouverte continuellement jusqu'à 1948, quand la salle est nationalisée.

SUMMARY: OUR TETOO LIKE A LITTLE PARIS (NOTES ON THE OLD CINEMA "BALKAN" IN THE CITY UNDER BALTEPE)

Tetovo, the town under the magic Shara Mountain, the town above which the once luxurious Baltepe Caravansary, the town that came out of the First World War as economically and culturally devastated region with merely 15.000 of population. But swiftly after that, the town recovers thanks to the efforts made by the people from Tetovo themselves, of course, with the help of the State. The people who worked abroad and the richer families in Tetovo had invested in the development of their town – having the natural treasures and resources of Polog and Shara on their side, too. The population increases up to 16.000, the hydroelectric facility on the Pena River is built, and in 1920 starts the work on the First Town Hospital building (then, in Tetovo lived and worked the first graduated pharmacist in Macedonia – Aleksandar Parlic), and many other facilities, as the town infrastructure, agricultural and industrial facilities, as well as the educational, sport and cultural facilities and infrastructure. In the period between the two World Wars, many libraries were opened; then, numerous and various musical groups were formed in the area (numerous quires from such as the mixed quire "Binicki"; also, the famous Macedonian composer, the well-known academic Todor Skalovski made his musical beginnings in this town). Also, in Tetovo (and in the wider town area) worked the Tetovo Amateur Theater, then the several magazines and newspapers were founded, from which "The Voice of Polog" ("Glas Pologa") endures the longest period of time. In the 30's, Tetovo gets two permanent cinemas: "Balkan" and "Leshkovic". Because of the real urban atmosphere, the people of Tetovo used to say that their *little town is like small Paris* – *"Tetoo nashe ka mau Pariz"*.

The cinema "Balkan" was established by Matea Ristoski, who had worked in America for a long period of time, so in 1932, he opened this cinema in the building of the known Tetovo renter Jovan Atanasovski. The cinema-operator was, at first, Zhivoin Totic and after that – Josko Bozinoski, the closest Matea Ristoski's co-worker and the cinema manager in the periods while Matea's stays in America. Also, the Matea's son – Risto Ristoski also was trained in working with the cinema-projection equipment and he had managed the projections quite often. The cine-projector was *Erneman 2* with *Zeis-Icon* optics. The projection hall was at the mezzanine level of the building, with dimensions 80x30 meters, and with 370 seats in three levels (seating benches, chairs and tables with chairs). Before the projections and while the projection breaks played the modern music and products as cakes and refreshments were served (the famous 'clackers'). The films were acquired from various world distributions that had their expositor offices in Belgrade. There was a repertoire of one film per week with one projection daily, in the evening hours. In the Sundays there were matinee projection, besides the usual evening projection. The advertisements were made by the drawn or written advertisement boards through the city, by flyers and with the main board in the cinema with original film posters and photos. Especially popular film stars were Ramon Novarro, Jean Gabin, Charles Boer, Rudolf Valentino, Greta Garbo, Michelle Morgan, Clark Gable, Chaplin, Marlene Dietrich, Stan and Olio and others. The special sensation in Tetovo were the projections: at first in March 1937 – of the three-dimensional film collage named as *Audioscopic* and in the beginning of the January in 1941, the projection of the American film *GYPSY* in which the Tetovo-born Hollywood star Boro Minjevic.

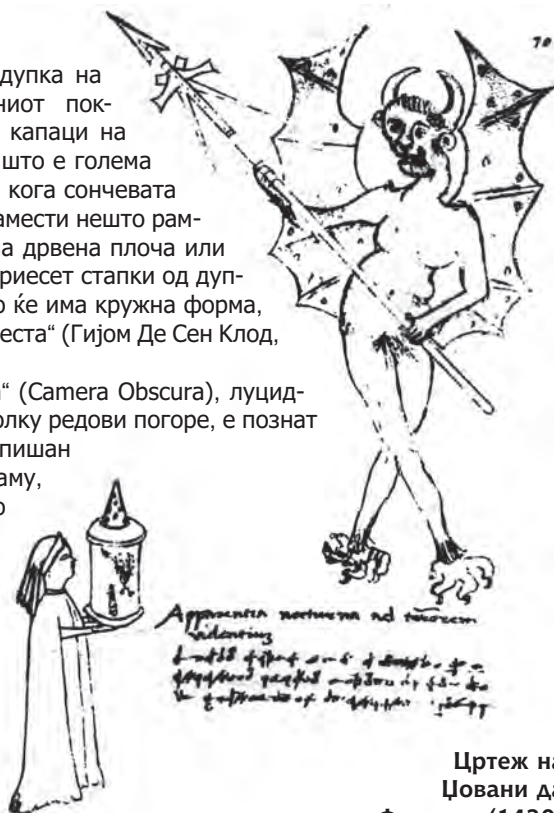
The Tetovo cinema "Balkan" were profitable in the first years of its existence, but with the opening of the second cinema "Leshkovic" in 1935, both cinemas had existed at the edge of the profitability. Still, the cinema "Balkan" had worked continuously until 1948, when it's nationalized by the new government after the Second World War.

ДОНАТА ПЕЗЕНТИ КОМПАЊОНИ

МАГИЧНИТЕ КУТИИ (1)

„Н
аправи дупка на
затворениот пок-
рив од куката, или пак на дрвените капаци на
прозорецот; направи ја голема колку што е голема
дупката на бурето за точење вино. И, кога сончевата
светлина ќе помине низ оваа дупка, намести нешто рам-
но и светло, на пример платно, светла дрвена плоча или
слично, на растојание од дваесет до триесет стапки од дуп-
ката, и ќе видиш како на неа светлото ќе има кружна форма,
па макар направената дупка да е и аглеста“ (Гијом Де Сен Клод,
1290).

Принципот на „камера опскура“ (Camera Obscura), луцид-
но и едноставно објаснет во овие неколку редови погоре, е познат
уште од антиката. Овој феномен е опишан
уште од страна на Аристотел, и натаму,
помеѓу X и XIII век — од автори како
што се Ибн Ал Хаитам — Алхазен (Ibn
al Haitham – Alhazen), Витело (Wite-
lo), Роџер Бекон (Roger Becon) и Џон
Пекам (John Peckham). Феноменот
на „камера опскура“ долго време бе-
ше користен за набљудување и про-
учување на сончевите еклипси: пр-
вото графичко претставување на
„камера опскура“, на Рајнер Гема
Фризиус (Reinerus Gemma Frizius),
што датира од 1544 година, ја



Цртеж на
Џовани да
Фонтана (1420)

прикажува „камера опскура“ како се користи токму за оваа намена. И токму некаде од XV век датира и нејзината употреба за отсликување на реалноста што ја живееме, а нејзината моќ — во тоа време — од многумина била сметана за магија *par excellence*. Во еден негов познат цитат, Леонардо Да Винчи (Leonardo Da Vinci) прави една многу интересна паралела помеѓу градбата на „камера опскура“ и на човечкото око, опишувајќи го „видот на светлинските објекти“ што пробиваат „низ мал тркалезен отвор... во многу темно опкружување“.

И многу други автори, исто така, го имаат одбележано овој феномен со не помалку ентузијастички термини, не криејќи го своето воодушевување од него.

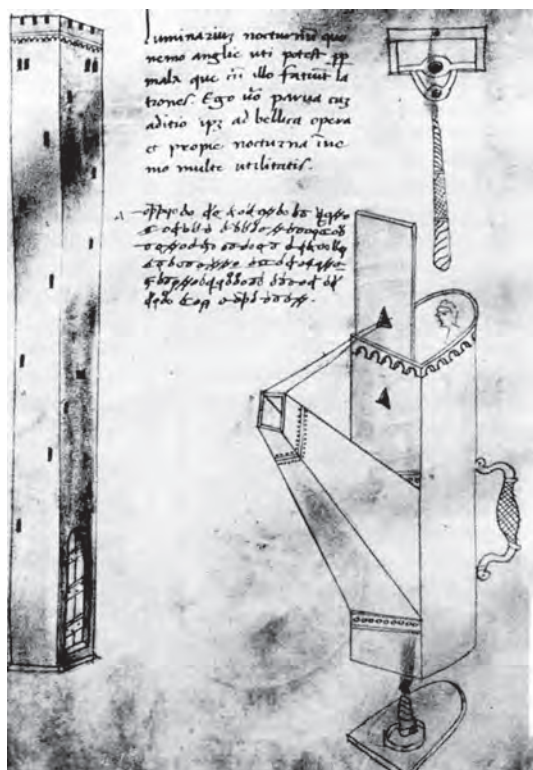
Така, во тоа време, тоа воодушевување од феноменот на „камерата опскура“ го зголеми и стимулира бројот на конкретните експерименти поврзани, пред сè, со техничките аспекти и апаратури околу овој феномен. Еден од многуте истражувачи на „камера опскура“, Даниел Барбаро (Daniel Barbaro), остави влијателно „сведочење“ во форма на есеј наменет за сликарите, скулпторите и архитектите од тоа време: во „камерата опскура“, вели тој — „формите се појавуваат на хартијата токму онакви какви што се во природата — и формите, и сенките, и боите и движењата; облаците, треперењето на водата, летот на птиците и сите други нешта што се видливи“ за човечкото око (La pratica della prospettiva, 1559). За да се постигнат саканите резултати, вели тој, треба само да се следат одредени правила. Ако сакате, вели тој, на пример, да имате оптимален фокус на сликата, морате на отворот од „камерата опскура“ да ставите „стакло од очила на старец“, и хартијата на којашто ќе се отсликува сликата — да се намести на една точно определена далечина од леќата, и со помош на варирањето на јачината на леќата и далечината на

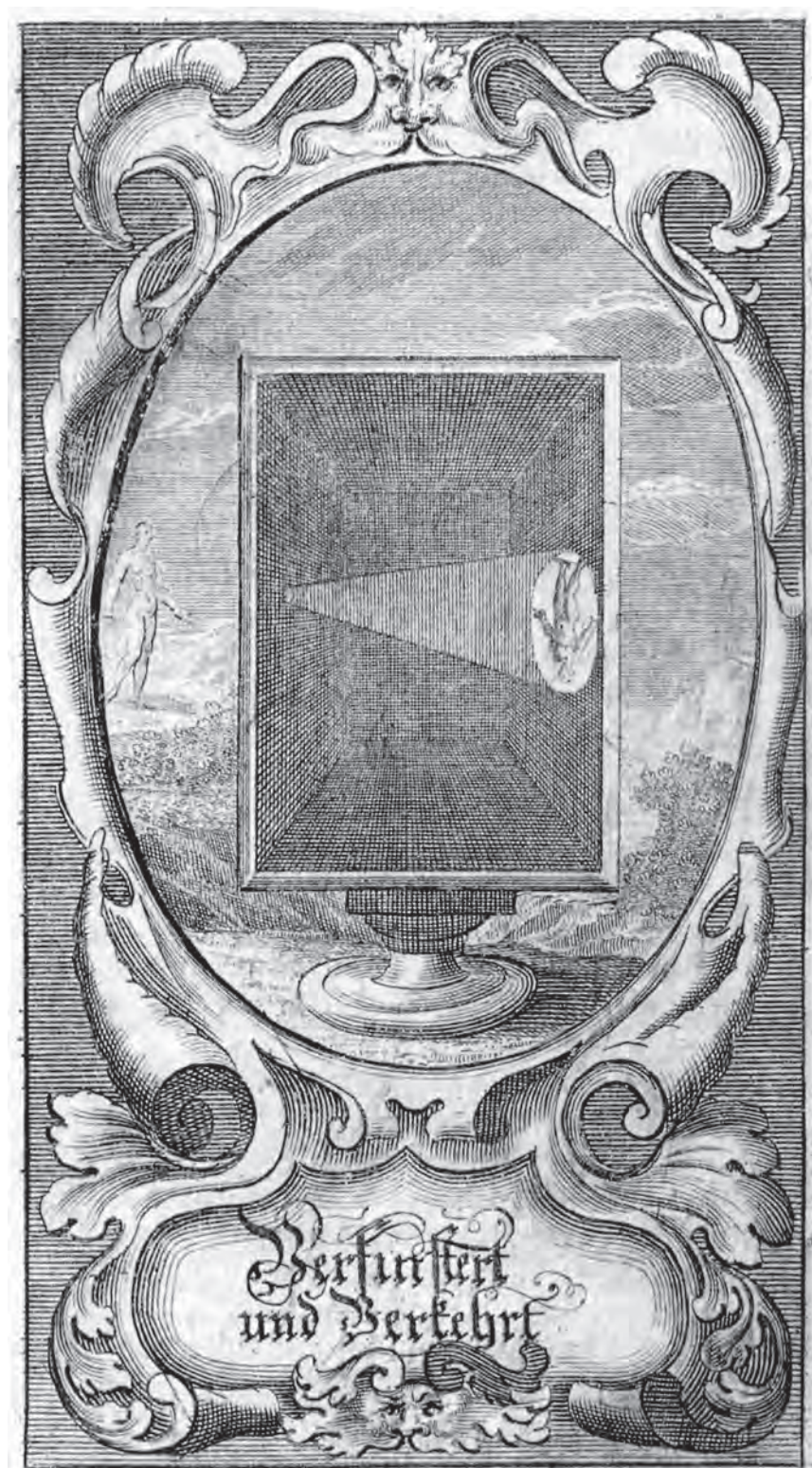
хартијата-екран од истата, отсликаната форма може да се доведе до саканата јасност и острина. Нешто пред ова, Џероламо Кардано (Gerolamo Cardano) забележал дека, со поставување на „orbem e vitro“ — најверојатно конвексна или би-конвексна леќа — наспроти отворот, може да се постигне поголема острина и јасност на сликата (De subtilitate, 1550).

Џован Батиста Дела Порта (Giovann Battista Della Porta), на кого што му ги должиме најубавите и најконкретни описи на користењето на „камера опскура“ во тоа време (1589), ја предвидел употребата на конкавното огледало, поставено на определен начин, со цел да ги проектира сликите поголеми и неинвертирани (Magiae naturalis, 1558).

Во годините што следуваат потоа, „камерата опскура“ била проучувана од најпознатите и најзначајни научници во тоа време. Меѓу нив и Јохан Кеплер (Johannes Kepler), кој, објаснувајќи го конкретно и детално физиолошкиот процес на гледањето (начинот на функционирање на окото), егзактно го дефинира и процесот на создавањето на сликите во „камерата опскура“, како и врската меѓу „камера опскура“ и окото (1604). Нему му ја должиме, меѓу другото, и постоењето на мобилната („портабл“) „камера опскура“, со форма на шатор — еден од

Цртеж на
Џовани да
Фонтана (1420)





Камрае Опскура
(цртеж од
непознат автор,
XVIII век)



најкористените од многуте модели и изведби на „камера опскура“. Помеѓу сите нив, еден мал, но функционален модел на ваквата камера, опишан од страна на Јохан Криштоф Штурм (Johann Christoph Sturm) во 1676 година, беше моделот на „камера опскура“ што, поради својата практичност, достигна најголема популарност и употреба со векови натаму, исто како и уште една друга „магична кутија“, и то така опишана од Штурм — „магичната лампа“ (latera magica/magic lantern).

Во тоа време, „магичната лампа“ веќе беше позната, креирана од страна на Кристијан Хајгенс (Christian Huygens) во 1659 година. Претставите изведувани со помош на „магичната лампа“ предизвикуваа воодушевување на јавноста, а самите изведувачи беа опишувани како „големи волшебници“ што „ги движат сенките по своја волја, а без помош на демоните и Гаволот“ (Патен /Patin/, 1674). Во секој случај, никаква магија не постоела во тоа. Апаратурата била опремена со светлосен извор и систем на ле-

Насловна страна од книгата на Џован Батиста Дела Порта за Камера Опскура (1589)

ќи кои, по определената шема на геометриската оптика, ги проектира сликите на бела основа, низ разни провидни стакла во боја. Секако, играта со сенки била позната уште многу одамна (на обична свеќа или сличен извор на светлина, во темно опкружување, сенките се проектираше на сид или на каков било друг вид на рамна и светло обоена површина), но ефикасноста и едноставноста на конструкцијата на „магичната лампа“ ја направи супериорна во однос на која било друга оптичка направа.

Во 1664 година, Томас Валгенштајн (Thomas Walgenstein) покажал дека „магичната лампа“ е одлична апаратура и за забава. Успехот на „магичната лампа“ од тој момент натаму растеше и се ширеше со неверојатна брзина и сила. Тој успех „магичната лампа“, пред сè, го должи на можноста да се прикаже „натприродното“, односно можноста да се прикаже **и она што го нема** во реалноста навистина. Затоа, не е случајно што „магичната лампа“ била нарекувана и „лампа на стравот“ (1664). И исто така, не е случајно што, речиси еден век подоцна, токму овие можности на „магичната лампа“ ги овозможиле фантазмагориите на на Филидор (Philidor) и Робертсон (Robertson), придонесувајќи за широката и долговечна популарност на овој тип забава.

Сепак, „магичната лампа“ го започна својот живот како оптичка апаратура, и како таква ја задржа својата научна вокација. Така, заедно (паралелно) со „камерата опскура“ и другите „магични кутии“, стана неизбежен и постојан елемент сред арсеналот на инструменти во научничките кабинети на XVII век.

Подобрените и поусовршени верзии на овие „магични кутии“, како што е соларниот микроскоп (креиран од Натанаил Либеркун /Nathanael Lieberkühn/ во 1739), инструмент кој ги зголемува микроскопските објекти во енормна големина, употреба на која претходно веќе укажувал Јохан Зан (Johann Zahn).

Достигнувајќи го зенитот на својата популарност во XIX век, „магичната лампа“ е нашироко прифатена и докажана апаратура за забава, но исто така и како незаменлив инструмент во науката, и најпосле, како неверојатно адекватен и употреблив инструмент за популаризација на сите овие, погоре спомнати, категории на човечка дејност. Така, на Кралскиот политехнички институт отворен во Лондон во 1838 година, можностите на овие проекции биле употребени за поширока популаризација и ширење на науката и нејзините резултати во јавноста, со што е постигнат голем успех. Ехото на овој успех се пренел и надвор од границите на Англија, и неколку децении подоцна, во 1872, Абе Моино (Abbé Moigno) ја отвора првата од неговите „Сали на прогресот“.

Експериментите на Моино беа овозможени, пред сè, од битните технички иновации што речиси целосно го трансформираа старата „лампа-мегаграф“ и обоените провидни стакла. Во 1821 година, англискиот оптичар Филип Карпентер (Phillip Carpenter) го усовршил процесот на дуплирање (копирање) на стаклените слајдови со печатење; во 1849 година, американските фотографии Вилхелм и Фридрих Лангенхајм (Wilhelm and Friedrich Langenheim) започнале со производство на фотографски слајдови. Така, индустријата општо, станува сè побитна на полето на светлосната проекција. Уметноста на проекцијата (L'Art des projections) — да го употребиме насловот на познатата теза на Моино — го достигна своето ниво на зрелост, и исто така, го започна својот неизбежен пад...

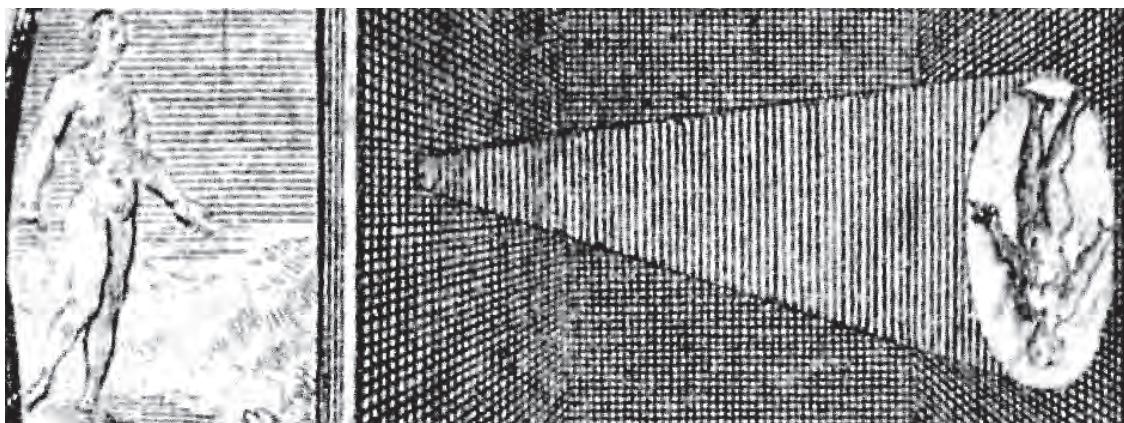
* * *

Прилог 1: Џовани Да Фонтана (Giovanni da Fontana) ја опишува „ноќната визија за преплашување на публиката“

Некаде околу 1420 година, се појавува ракописот, на латински насловен како *Bellicorum instrumentorum liber cum figuris delineatis et fictiis literis conscriptus*, најверојатно составен од Венецијанецот Џовани Да Фонтана (1395-1455), упатен и учен и во уметноста и во медицината. Приложените цртежи кон овој ракопис, покрај приказите на различни оружја и хидраулични и механички направи — прикажуваат и шеми на две мистериозни („магични“) лампи придружени со пишувани коментари и забелешки. Првата шема прикажува цилиндрична направа, со перфориран конусен „оџак“, па малку наликува на „магична лампа“, но оптичкиот систем не е прикажан. На (најверојатно провидниот) сид на лампата е нацртана фигура на ѓавол — а зголемената слика на таа фигура е нацртана десно и надвор од лампата, во зголемени димензии и во фини детали. Во исписот под фигурата, на латински, пишува: *Apparientia nocturna ad terrorem videntium* (Нокна визија за преплашување на публиката).

Втората лампа е прикажана со повеќе детали, и прикажува туба со пирамидална форма. Видлив е и фитилот на лампата, а внатре во неа е прикажана фигура на човек (најверојатно нацртана на внатрешниот сид од лампата). Во исписот на горниот дел од овој цртеж, на латински, пишува: *Luminarum nocturnum, quo nemo in Anglia uti potest propter mala quae cum illo faciunt latrones* (Нокната светлина, што никој во Англија не смее да ја користи, поради гаволската злоупотреба од страна на никаквеци).

Иако мистериозни, записите на Џовани Да Фонтана до ден-денес остануваат како можен доказ за постоење на „магичните лампи“ дури и пред Хајгенс. Цртежот на првата лампа, со својата цилиндрична форма многу потсетува на вообичената форма на „магичните лампи“ од тоа време. Но, во тој период, таквите лампи сигурно го буделе интересот на децата и наивните, па следствено и на секаква нивна (зло)употреба. Ретките и нејасни докази од тоа време укажуваат на повеќе различни верзии и времиња на појавување на претходниците на „магичната лампа“. Така, не можеме со сигурност да знаеме која верзија на „магична лампа“ Џовани Да Фонтана ја користел за своите „ноќни визии“, но сигурно е дека таа е само чекор од неа, до нам денес познатата „магичната лампа“.

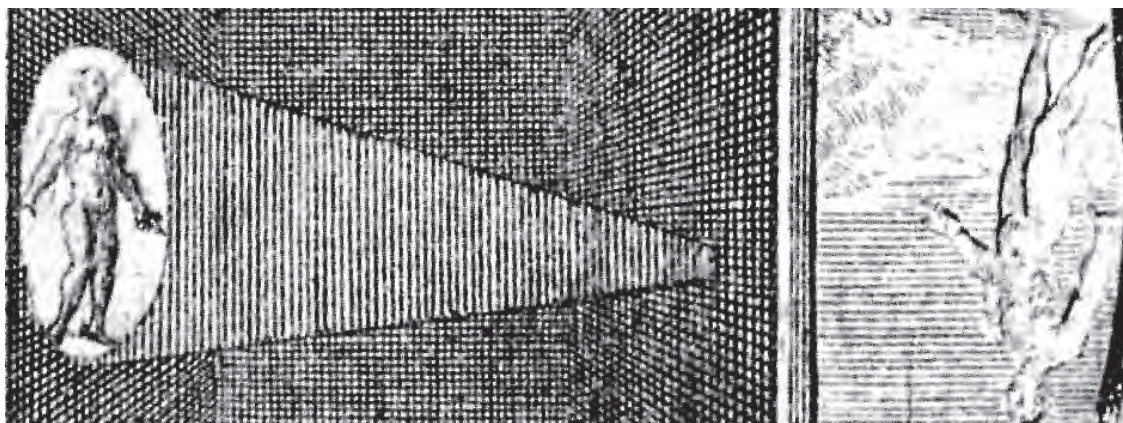


* * *

Прилог 2: Џован Батиста Дела Порта (Giovan Battista Della Porta) го опишува мизансценот преку средствата на „камерата опскура“

Филозоф, научник, писател, основач на ексклузивната *Академија на тајните*, и така натаму, и — што е најбитно — бележит претставник на традицијата на „природната магија“ („активниот дел на природната филозофија“ што нема никаква врска со сатанизам или црна магија), Италијанецот од Неапол — Џован Батиста Дела Порта (1535-1615), останува клучна фигура во науката на XVI век. Неговиот научен прилог од најголема важност, лежи во откривањето на некои практични примени во оптиката, меѓу коишто спаѓа и „камерата опскура“, која, благо-

дарение на него, стана толку популарна што, долги векови по него, беше погрешно сметана за негово откритие. Тоа е така, можеби, затоа што и самиот Дела Porta повеќе се „пронашол“ себеси во терминот „магионичар“, отколку во терминот „научник“ — што се однесува до „камерата опскура“, и до неговата книга, на латински насловена како *Magiae Naturalis* (Магија на природата, или Природна Магија). Првата верзија на оваа книга, издадена во 1558 година во четири тома, доживеа шест изданија; меѓутоа, крајната верзија на оваа книга, издадена во 1589 година во дваесет тома, доживеа дваесет и седум изданија. Двете верзии се издадени првично на латински јазик, за потоа да доживеат преводи како на италијански, така и на многу други јазици. Е сега, зошто велиме дека Дела Porta повеќе се „пронашол“ себеси во терминот „магионичар“, отколку во терминот „научник“: второто, дополнето издание на *Magiae Naturalis* воведува сосем нова употреба на „камерата опскура“. Додека во првата верзија на книгата Дела Porta се задржува на едноставната и добро познатата техничка дескрипција на оваа направа, како и на нејзината употреба во експерименталната наука од тоа време, финалната верзија од 1589 година, тој ја надополнува со определен број страници кои ја опишуваат новата употреба на „камерата опскура“: страници што оваа направа буквално ја трансформираа во „машина за забава“, во магија која, во некои аспекти, ја анти-



ципира денешната масивна „филмска машинерија за забава“. На овие страници, Дела Porta заговара (хипотетизирајќи) систем на раскажување (нарација и дејство) што, колку и да е — во тоа време и тие услови — елементарна и на базично ниво, предвидува сценографија, актери, па дури и звучна (музичка, говорна итн.) придружба. Не е случајно што овој еклектичен Неаполец претходно бил ангажиран и околу театарот и театарската уметност, и ги напишал некои од најдобрите и најоригинални драми од тоа време. Можеби токму од тие мотиви, тој и ги акцентирал употребите на „камерата опскура“ во однос на потребите и можностите што таа ги дава за театарскиот мизансцен...

Најверојатно е така, бидејќи, како што и самиот навестува, така публиката ќе може да ги гледа сликите од „камерата опскура“: „... сега без страв и без ужас — пред сè, ако авторот знае тоа да го претстави на уметнички начин...“ □

TO PRESERVE AND TO PRESENT¹(ПРИЛОЗИ ЗА РАЗВОЈОТ НА ФИЛМСКАТА
АРХИВИСТИКА)

НОВ ИЗВОР НА ИСТОРИЈАТА - ПРЕДИСТОРИЈА

Наскоро по првата јавна проекција (Grand Café, 28.12.1895), браќата Огист и Луј Лимиер изјавија дека „филмот е пронајдок без иднина“². Тоа, веројатно, е прв пат во историјата пронаоѓачите на нешто епохално ново да ја одречат неговата иднина. Но, ова откритие „без иднина“ мошне бргу и рапидно почна да ги прибира и да ги забележува на својата лента сегашноста и минатото.

Наспроти мислењето на пионерите на филмот, речиси од самиот почеток се појавија луѓе коишто веруваа дека во филмот има нешто што ќе биде интересно и неумоливо привлечно за во иднина. Ќе наведеме еден индикативен пример: во декември 1896 година Роберт В. Пол (R.W.Paul), британски филмски пионер, само една година по првата проекција на браќата Лимиер, му понуди на Британскиот музеј неколку „кинематографски репродукции“ — меѓу другите и сцени од коњичкото *Epsom Derby*, на кое победил коњот „Принцот од Велс“, потоа од свадбата на принцезата Мод (Maud) и од лондонските улици³.

Две години подоцна, веќе во 1898 година, полскиот камерман Боле-слав Матушевски ќе објави два труда во кои ќе укаже на вредноста на филмот како нов извор и нова поткрепа на историската наука и следствено на тоа, и на потребата за негово чување како веродостоен сведок на протатнетата историја. Во првиот текст „Нов историски извор (создавање депоа на историска кинематографија)“, (*Фигаро*, Париз, март 1898), тој ќе напише како е длабоко уверен дека со помошта на филмот можат да се исправат некои заблуди и грешки во дотогашните историски проучувања. „Кинематографот - пишува



**Конгресна
библиотека во
Вашингтон
(филмски
оддел)**

Матушевски - можеби не дава целосен приказ на минатите настани, но она што со него е снимено е барем непобитно и апсолутно вистинито... Оживеаната фотографија има својствена изворност, точност, прецизност. Таа во вистинска смисла на зборот е веродостоен и непогрешлив визуелен сведок... Би било добро, завршува Матушевски, кога и другите историски извори би го имале истиот степен на веродостојност.⁴⁴

Од тие причини, Болеслав Матушевски можеме да го сметаме и за еден од основачите, иницијаторите и поттикнувачите на создавањето на филм-



**Кинотечна
киносала во
Луксембург**

ските архиви, кинотеки, музеи. Со еден збор, на установите што ги чуваат под посебни услови вредните филмски материјали. Во таа смисла, националните кинотеки денес израснуваат не само во културни туку и во институции од посебен национален интерес, бидејќи во нив се чува, се систематизира и се следи историскиот ѓд на едно општество преку филмот.

Подоцна Матушевски подетално ќе ја разработи и прошири идејата за примена на филмот во истражувањата на историската наука. Во својот втор труд „Оживеана фотографија, што е таа и што треба да биде“ (Париз, август 1898), тој ја проширува применливоста на филмот и на индустријата, пропагандата, науката, армијата, та дури и на образовниот процес. Нешто подоцна, Брисон, гледајќи историски подвижни слики, воодушевено ќе напише: „Тоа е најимпресивен час по историја. Нема подобро учење од она гледајќи слики“. Но...

Не смее да се заборави дека голем број филмови од раниот период беа „лажни“. Фикцијата, или поточно измислиците на СЛУЧАЈОТ ДРАЈФУС на Френсис Дублие (Francis Doublier) во 1898; НАПАД НА КИНЕСКАТА МИСИЈА (БОКСЕРСКО ВОСТАНИЕ) на Џејмс Вилијамсон (ATTACK ON A CHINESE MISSION, THE BOXER REBELLION, James Williamson) или КОЛЕЖИТЕ ВО МАКЕДОНИЈА (1903) на снимателот Лисиен Нонгие (MASSACRES DE MACÉDOINE, Lucien Nonguet) се класични примери за тоа. Поради тоа треба да се има предвид фактот дека историјата на филмот во XX век даде маса докази дека оваа уметност дури и измислицата најверодостојно ја прикажува како вистина.

И покрај сознанијата за можноста од „лажирање“ на историјата, Болеслав Матушевски сепак се залагаше филмовите да бидат предадени во една од големите француски институции, како што е Националната библиотека на Музејот во Версај. Неговиот инстинкт не го излажа. Веднаш ќе се покаже колку ќе биде пријатно за учениците да ја гледаат парадата на историјата!

Но, ништо во историјата не настанува одеднаш и наеднаш. Ќе поминат многу години пред некој да дојде на помисла да ги чува филмовите за што-годе друго освен за историски цели. Низ годините потоа ќе има повеќе планови и идеи, но ништо нема да биде толку луцидно како плановите и идеите на Матушевски. Иако нему му било сосема јасно дека новите институции и организации нема

многу бргу да ја сфатат вредноста на овој нов вид запис („Немам илузии — вели Матушевски — дека мојот проект бргу ќе се оствари“), сепак историјата му даде право нему и на неговиот проект.

Од другата страна на Ла Манш, во Лондон, еден друг човек ги имаше сите инстинкти и провиденија на филмски архивист. Фоксен Купер (Foxen Cooper) многу време пред формирањето на Националната филмска библиотека доби совети од *Кодак* какви треба да бидат условите за правилно чување на филмовите, кои тој ги применил во *Военото биро* и кои не биле многу далеку од стандардите во денешните модерни филмски архиви. За Купер, како и за Матушевски, филмот е вистинит сам по себе: тој ја регистрира стварноста. Токму затоа Купер се залагал за заштита на сите видови филмски записи како „национална задача од јавен интерес“. Воден од тие причини, тој ќе напише опширен и мошне оригинален текст за историската вредност на филмот во 1929 година во *The Times*, надевајќи се дека еден ден *некое меѓународно здружение, со големо значење, ќе формира библиотека на големи филмови од различни периоди ... ако негативите сè уште постојат.*



Болеслав
Матушевски

Од другата страна на Атлантикот, пак, една значајна институција, во првите децении на XX век, ќе ја преземе улогата на заштитник, чувар на филмските записи. Тоа е Музејот на модерната уметност во Њујорк (МОМА, Museum of Modern Art), со неговиот *Оддел за филм*. А во него, уште еден голем и значаен „вљубеник во филмот“, Ајрис Бери (Iris Barry). Во нејзината потрага по филмови и нивно прибирање, таа направила нешто што пред тоа ниту на еден друг архивист не му успеало. Во 1935 година, госпоѓата Ајрис Бери едноставно го опседнала Холивуд и му понудила правила со кои тогаш сè уште несигурната индустрија ќе добие „културна респектабилност и перманентна вредност“. Тоа биле целите на МОМА: „...Без разлика дали филмовите имаат историска или естетска вредност, дали се домашни или странски, стари или нови..., тие мора да се заштитат и да бидат достапни на публиката за научни и истражувачки цели“⁵. Кога еднаш ѝ успеало да убеди две од главните продуцентски компании, *Парамаунт* и *МГМ*, со другите понатаму било лесно.

Ништо помалку значајно не било и нејзиното патување во Европа, заедно со нејзиниот сопруг, Џон Абот (John Abbott), раководител на Филмската библиотека во МОМА. При тој престој, таа го покажала и демонстрирала својот наполеоновски, освојувачки дух. Тие се сретнале и оствариле контакти со неколку значајни личности. Така, во Англија го посетиле Британскиот филмски институт и се запознале со неговата работа. Во Франција, Ајрис се сретнала со Ланглоа, кој започнал со собирање на француските филмови. Во Германија била во посета на Филмскиот архив на Рајхот (Reich-filmarchiv). Патувањето го завршила со посетата на Советскиот сојуз и со средбата со Ејзенштајн. На тој начин, Ајрис почнала да ја гради и востановува меѓународната мрежа на филмските архиви. Нејзиното значење е уште поголемо бидејќи по оваа нејзина посета, всушност, е и формирана Меѓународната федерација на филмските архиви (ФИАФ).

Кога во летото на 1936 година Ајрис се сретнала со Ланглоа, француската кинотека сè уште не била основана. Таа официјално започнала да работи на 2 септември 1936 година. Ланглоа не задржал на идејата за создавање филмски архив. Негова континуирана цел била прикажувањето филмови. За таа цел, заедно со Жорж Франже (Georges Franju), коосновач на француската кинотека, и со помош на филмскиот критичар и историчар Жан Митри (Jean Mitry), ќе основаат и „Клуб на филмот“ (Le Cercle du Cinéma). Првиот филмски репертоар бил составен од: ПАДОТ НА КУКАТА НА АШЕРОВИ на Жан Епстеин (Jean Epstein, THE FALL OF THE HOUSE OF USHER, 1928); КАБИНЕТОТ НА ДОКТОР КАЛИГАРИ на Роберт Вине (Robert Wiene, KABINETT DES DOCTOR CALIGARI, 1920) и ПОСЛЕДНОТО ПРЕДУПРЕДУВАЊЕ на Пол Лени (Paul Leni, THE LAST WARNING).



Ајрис Бери

ПИОНЕРСКИ ПЕРИОД

Најголемиот дел од пионерскиот период од историјата на архивското движење е поврзан, всушност, со историјата на двајца луѓе: на Ернест Линдгрен (Ernest Lindgren), од Британскиот филмски институт, и на Анри Ланглоа (Henri Langlois), од Француската кинотека. Тие биле ретки личности, оригинални, но и спротивставени, на свој начин, особено во физикусот, темпера-



Анри Ланглоа

ментот, начелата, становиштата и погледите за улогата на колекциите во архивите. Во различни периоди, нивниот однос се движел од речиси пријателски, преку колегијален, до непријателски и одбивен. Тие биле единствени само во својата тотална посветеност на институциите коишто ги основале и во кои работеле. Пенелопе Хјустон ги споредува на следниов начин: „Орсон Велс може да го игра Ланглоа, а Макс фон Сидоф, Линдгрен. Ланглоа бил зборлест и драматичен; Линдгрен резервиран и тивок. Ланглоа верувал во прикажувањето филмови, Линдгрен во нивната заштита“⁶.

За Линдгрен првата и основна задача на секој филмски архив е *заштитата на филмовите* „со неопходно копирање на нитратните оригинали на ацетатна сигурносна лента, иако за 10 или 50 години научниците можеби ќе пронајдат друга потрајна супстанција“⁷. Тој си замислувал дека *архивот ќе биде сместен во голема атрактивна зграда во срцето на метрополата, опремена со комфорна киносала, со голем изложбен простор и со подготвени патувачки изложби*. Претчувствувал дека во архивот ќе има колекции на книги, фотографии, филмска музика и кабинети за студенти и за истражувачи. Предвидувал и оддел за изнајмување на филмовите. Овие свои ставови Линдгрен ги изнел во еден свој труд објавен во 1948 година во *Penguin Film Review*. Тој бил еден од големите поборници за *воведување на легалниот депозит* (задолжителен примерок, Statutory Deposit), кој во Британија влегол во сила во 1969 година. Но, Линдгрен не сакал со легалниот депозит БФИ да ги собира сите филмови снимени или прикажувани во Британија. Тој цело време се залагал за принципот на селективност, уверен дека изборот треба да се врши според аксиолошки т.е. вредносни начела.

За разлика од Линдгрен за кој се велело дека бил како желка, Ланглоа го споредувале со зајак. Тој бил во постојана битка името „Cinémathèque“ (Кинотека) да се користи не само во Франција туку и во целиот свет. Една од најголемите заслуги на Ланглоа била во тоа што тој направи професија од филмскиот архивист — но не, како што рековме, *со заштитата на филмовите*, туку во прв ред со *нивното прикажување*.

Ланглоа бил, најмногу од сè, колекционер. Собирал плакати, костими, фотографии, документи; со еден збор, сè што се однесувало на филмот. Се разбира, во неговата приватна колекција имало и филмови, па така, како и најголемиот број колекционери, тој одбрал да го прикаже неговото богатство, но според свои услови и барања.

За Линдгрен, сериозната работа почнува веднаш штом филмот ќе влезе во архивот. Тогаш е неопходно да се запише, да се каталогизира, технички да се провери и да се востанови неговата состојба... Примарната цел на Ланглоа била сосредоточена на неговото изискување филмот да се спаси со тоа што ќе се донесе во архивот, т.е. „на сигурно“. За него архив што не ги прикажува филмовите од своите колекции е „невозможен“, ниту, пак, потребен.

И во однос на прашањето за прибирање на филмовите, Ланглоа се разликува од Линдгрен. Тој беше еден од малкутемина архивисти што постојано одбиваа која било форма на селекција. Изборот — вели Ланглоа — може да стане форма на цензура.⁸ Тој бил сигурен дека вкусовите се различни и дека се менуваат.

Како прибирач, Ланглоа претпочитал директно да соработува со филмските работници. Тој почувствувал дека најголема предност и придобивка на Кинотеката е во тоа што нејзе филмациите ѝ веруваат. Тој бил уверен дека *есенцијално за архивот е во тоа да создаде висок рејтинг, да биде познат и виден (и чуен) и да се занимава колку што е можно повеќе со јавни активности*. И токму затоа, тој прикажувал филмови од своите фондови. Кинотечната сала, непосредно по војната, била мала (некаде околу 50 седишта). Но, Франсоа Трифо (François Truffaut), Ерик Ромер (Eric Rohmer), Жак Ривет (Jacques Rivette), Жан-Лук Годар (Jean-Luc Godard) и другите од екипата на *Cahiers du Cinéma* оделе таму. Тоа било поствоениот период кога старите генерации пропуштиле голем број филмови (за време на војната), а новите генерации го откривале филмот и можеле таму да се сретнат со него. Иако во 80-тите години на XX век Ланглоа бил напаѓан во Франција бидејќи не направил ништо, или речиси ништо за заштитата на францускиот филм од нитратниот период, сепак неговото значење е големо.

Линдгрен е особено значаен за развојот на меѓународното филмско архивско движење. Но без Ланглоа ќе ги немаше возбудата, страста, тензијата, ентузијазмот што го покренала ова движење напред. А за тоа какво е неговото значење за развојот на ФИАФ може да посведочи следниов факт: Ланглоа бил убеден дека индивидуалниот развој на секоја национална кинотека може да биде ефективен само преку развојот и односите со кинотеките во светот. Без меѓународната соработка и разбирање на проблемите е невозможен прогрес на кинотечната дејност. Овие погледи на Ланглоа, како и многу други негови ставови, станаа правила на ФИАФ.

* * *

Првиот филмски архив во Европа бил основан во 1933 година во Шведска од страна на Бенгт Идестам Алмквист (Bengt Idestam Almquist). Тој пишувал за филмовите под псевдонимот „Robin Hood“. Овој архив се смета за предвесник на Шведскиот филмски институт. Веројатно, поради тоа што бил прет-





Ернест
Линдгрен

ставен како приватна колекција, тој не бил вклучен меѓу оригиналната Голема четворка, основачи на ФИАФ.

Филмскиот архив на германскиот Рајх (Reichfilmarchiv) бил државен архив создаден од режимот, кој имал јасно и прецизно разбирање за корисноста и потенцијалите на филмот. И самиот Хитлер присуствувал на церемонијата на инаугурацијата на институцијата во февруари 1935 година. Нацистите го употребувале филмот за демонстрација на авторитет, на влијание и на национално единство (Лени Рифенштал, ТРИУМФ НА ВОЛЈАТА; Leni Riefens-tahl, TRIUMPH DES WILLENS, 1935); на меѓународен престиж (ОЛИМПИЈАДА, OLYMPI-ADE, 1938); за застрашување (КРШТАВАЊЕ НА ОГНОТ, BAPTISM OF FIRE). Во нивните планови за *Илјадагодишен Рајх* биле вклучени и објекти во кои ќе се чува националниот филм. И додека другите архиви се мачеле со тенките и мали буџети, Reichfilmarchiv бил богато финансиран и за него биле обезбедени оптимални услови за чување на неговата колекција.

Четвртиот архив од Големата четворка, покрај веќе споменатите MOMA, Reichfilmarchiv и Француската кинотека, бил Британскиот филмски институт. Тој е основан во 1933 година, и тоа со повеќе цели. Меѓу нив била и онаа

што се сметала за есенцијална: „создавање складиште на филмови со постојана вредност“. За разлика од другите архиви што биле поврзани или со државата или со филмската индустрија, или едноставно со филмските ентузијасти, јазолната поврзаност на Британскиот филмски институт и, во неговите рамки, на Националната филмска библиотека во Лондон, била фокусирана, пред сè, на образовната димензија.

ЧУВАРИ И ЗАШТИТНИЦИ

Ако не единствена тогаш најсеопфатна дефиниција на филмскиот архив би била: тоа е место каде што е возможно ревностно и правилно да се води грижа за филмските колекции. Заштитата (preservation) е и мора да биде главна задача на архивот, бидејќи, иако филмот има само 100-годишна историја зад себе, голем дел од неговото минато е веќе заборавено. Треба да се има предвид дека огромен број од филмовите снимени до 1929 година не се сочувани. Се претпоставува дека меѓу 75 и 80% од сите неми филмови се изгубени. Сето тоа се случило пред создавањето на првиот филмски архив во средината на 30-тите години од минатиот век. Од тој факт најубаво се гледа значењето на филмскиот архив во историјата на филмската уметност, кој е, на пример, еквивалент на библиотеката или на музејот. Без нив не би можела ни да се замисли историјата на светската култура и уметност. Веројатно, поради ова најголемиот дел од филмолозите, филмските архивисти, имаат силна сентиментална приврзаност и посветеност кон немиот филм. Треба нешто да се загуби за да се сфати неговата вредност. А филмовите исчезнале бидејќи никој не ги почитувал значењето и потребата за нивно чување по нив-



Депо за нитратни филмови во Музејот на современа уметност во Њујорк



ното кратко *служење во кината*. Од друга страна, заштитата, копирањето на нитратната копија на ацетатна не е само *заштита*. Тоа е и процес што вообичаено резултира со копија за *прикажување*, така што најчесто заштитата е краен, финален чекор. *Реставрацијата* (restoration) е резервирана само за малку „привилегирани“ наслови. Од „*тиранијата на копирањето*“ филмските архиви нема никогаш да се ослободат⁹. Меѓутоа, копирањето од нитрат на ацетат не го решава проблемот. Во иднина, дали за 50 или дури и за следните 100 години, повторно ќе се постави прашањето за потребата од копирање. *Чувањето* на филмовите е, исто така, дел од активностите на филмските архиви, што е немерливо според своето значење. Искуствата во оваа област често се менувале. Но, едно е сигурно: колку што температурата и влажноста се пониски, толку се продолжува животниот век на филмовите.

Ризикот од лошото чување и ракување, како и ризикот од оган, за филмските архиви е секогаш голем. Затоа мора да се почитува фактот дека чувањето и заштитата се одговорна, сериозна и сеопфатна задача, бидејќи и најмала негрижа во оваа област би можела да биде фатална.

Кинотеките (филмските архиви, библиотеки, музеи, институти) се места каде што подвижните слики се придружени со големо внимание. Во нив тие ја добиваат грижата што им е толку неопходна. Тоа се места каде што *вљубениците во филмот*, сплотени меѓу себе, се зафатени со испитување и грижа за сите оние слики што животот и човековата имажинација ги создале уште од моментот кога познатиот воз на браќата Лимиер влезе во станицата Сиота.

При сето речено, сега се поставува суштинското прашање: дали националното филмско наследство и богатство, како и потребата од негова заштита, се на исто ниво како и она со примерот на мексиканските или египетските пирамиди, имајќи постојано предвид дека артефактите и ремек-делата обликувани во камен, мермер или бронза се многу потрајни од филмската лента, која може да пропадне, да се уништи за 6 (и со букви шест) месеци (ако е сместена во несоодветни услови за чување, висока влажност и температура). Одговорот е јасен сам по себе и на него, просто, не е нужно дополнително да се осврнуваме.

ЛЕГАЛЕН ДЕПОЗИТ

Една од првостепените задачи на филмскиот архив е проширувањето, збогатувањето на збирките. За тоа постојат повеќе начини и модалитети. И во овој сегмент, кинотеките минувале низ неколку развојни фази во својата историја.

Најпрвин, националните институции прибирале филмови само од националната продукција, при што се правела селекција. Откако се увидело дека секоја селекција е *незадоволувачка*, бидејќи секој филм има некакво значење, кинотеките започнале да собираат сè до што можеле да дојдат, преку донатори, со откуп и сл. Но, и тоа не било доволно. Сфаќајќи дека сето тоа е недостатно, се дошло до идејата, слично на националните библиотеки, да се воведат т.н. *легален депозит* (Statutory Deposit), како единствена реална солучија на проблемот со прибирањето на филмовите. Оваа идеја прва ја иницирала Националната филмска библиотека во рамките на БФИ, а принципот за депозитот првенствено се врзува, повторно, за името Ернест Линдгрин.

Подоцна се поставило прашањето — што со филмовите коишто не се од националната продукција. И тука НФБ ја има водечката улога. Библиотеката не сакала да се ограничи само на британскиот филм и затоа кон средината на 30-тите години започнала преписка со продуцентите од другата страна на

Атлантикот, кои дистрибуирале филмови во Британија. Според некои записи, дури од 1944 година Библиотеката започнала да ги собира филмовите на *Ла-рамаунт*. Но, бидејќи тие биле копии од дистрибуција, иако, како што се вели, „добро користени“, сепак биле со мошне лош квалитет. Затоа НФБ *барала* добри, не многу користени копии, но и тоа не било вистинското решение. Нај-после се сфатило дека за секој архивист е вистинска премија во своите раце да го има оригиналниот негатив, fine-grain мастер-позитивот или, во крајна инстанца, копија што може да се користи.

ЗОШТО ФИАФ?

Меѓународната федерација на филмски архиви (Fédération Internationale des Archives de Film) е организација што ги здружува институциите за прибирање, чување и заштита на филмовите коишто имаат елементи на културно богатство и историски документ.

Во средината на 30-тите години од минатиот век, неколкумина ентузијаста дошле до извонредната идеја да се формира федерација на филмски архиви. Причината била едноставна. Луѓето сакале секогаш да гледаат нови филмови и поради тоа никој веќе не се интересирал за чување на старите филмови, за нивно собирање, каталогизирање и обработка. Имајќи го предвид тој факт — *кинотеките ја промовираа идејата за потребата од архивирање на подвижните слики*, и тоа на повеќе различни начини и методи: со повеќето можности на собирање; потем со развивање на посебни методологии за заштита; со каталогизирање; документирање; со меѓународни — интернационални контакти; со комуникација и соработка; и се разбира, со постојан ангажман визуелното наследство да се сочува *живо*, преку организирање проекции, издавање книги, каталози итн.

Врз основа на сето досега речено, би можеле да ја екстрахираме следнава кратка ХРОНОЛОГИЈА¹⁰ на почетоците на создавањето на филмските архиви:

- 1933 Основан е првиот филмски архив во модерна смисла на зборот. Во Стокхолм е формиран Svenska Filmsamfundet;
- 1934 Основан е филмски архив во Берлин, Германија (Reichfilmarchiv);
- 1935 Два нови архиви: Националната филмска библиотека (National Film Library) во Лондон и Филмската библиотека на Музејот на модерна уметност во Њујорк (Film Library of the Museum of Modern Art-MOMA). Во Милано е формирана Колекцијата „Mario Ferrari“, која подоцна ќе прерасне во Италијанска кинотека (Cineteca Italiana);
- 1936 Во Париз е основана Француската кинотека (Cinémathèque Française);
- 1938 17 јуни е запишан како датум кога е создадена ФИАФ. На тој ден во Париз била донесена одлука за нејзино формирање. Тоа се случило на историската средба меѓу: Ајрис Бари (Iris Barry) и Џон Абот (John Abbott) од Њујорк; Франк Хенсел (Frank Hensel) од Берлин; Анри Ланглоа (Henri Langlois) од Париз и Олвен Вон (Olwen Vaughan) од Лондон. Значи, на почетокот ФИАФ имала само 4 членови.

За тоа колкаво е значењето на „меѓународното движење на филмските архиви“ (ФИАФ) покажува и неговиот развој. Бројот на членките постојано расте, за денес да ја достигне бројката на повеќе од 120 полноправни членки.

Интензивниот развој на ФИАФ започна веднаш по Втората светска војна, кога се приклучуваат Кинотеките од Милано, Копенхаген, Сао Паоло и Варшава. Голема заслуга за силниот подем на ФИАФ има директорот на Варшавскиот архив, Јержи Теплиц (Jerzy Toeplitz), кој многу години бил претседа-





тел на ФИАФ (во периодот од 1948 до 1971 година). Досетлив, со дипломатски манири и внимание, тој успеал да обезбеди непосредна комуникација меѓу членките дури и за време на т.н. Студена војна. А тоа, меѓу другото, се должи на фактот што предноста на ФИАФ била токму во тоа што поделбата меѓу неговите членови била на ентузијастички и административци, а никогаш на Исток и Запад. Затоа ФИАФ го сочува главниот свој белег: универзалноста, а не политичката и националната тесноградост.

ПРОМЕНЕТЕ СЕ СЕКОГАШ ВОЗМОЖНИ

Развојот на секоја кинотека е долг и макотрпен процес, како што, впрочем, може да се види и од досегашниот развој на филмската архивистика. Неопходно е востановување на системи и стандарди, формирање на фондови/збирки (на филмови, книги, документи, фотографии, плакати и друг пропаганден материјал, експонати...), комуникација (со домашни и странски поединци и институции), јавна дејност (изложби, промоции, услуги). Зголемувањето, растењето, збогатувањето на секоја кинотека е секогаш возможно (секој архив започнува мал). Тоа е процес на постојано градење на доверба и кредибилитет на институцијата, размена на вредностите и континуирана комуникација, промоција и маркетинг.

За збогатувањето на фондовите, за промена на вредностите и статусот, особено важни се поединците и институциите од кои филмскиот архив може да добива континуирана поддршка. Тоа се, пред сè, сопствениците на правата и филмските автори, потем академијата, образованието, истражувачите, филмските историчари и теоретичари. Не смеат да се заборават ниту владините тела и политичарите, професионалните и „пријателските“ асоцијации и други сродни институции, како и медиумите, креаторите на јавното мислење. Сите свои сервиси и услуги кинотеката мора да ги демонстрира пред јавноста, со особена нагласка на архивските вредности, проекти и професионални совети.

Филмот ја има својата илузија. Филмскиот архив — моќта на сонот и моќта на ентузијазмот. □

Белешки:

- 1) *Да се заштити и да се прикаже*. Ова е мотото на Меѓународната федерација на филмски архиви (ФИАФ), кое треба да биде мисла - водилка и на сите нејзини членки.
- 2) Houston, Penelope; *Keepers of the Frame*; British Film Institute, London, 1994
- 3) Ibid., p.9
- 4) *Нов историски извор (создавање депоа на историска кинематографија)*, Филмске свеске 1, Институт за филм, Белград, 1984, стр. 10
- 5) Op. cit., p. 18
- 6) Ibid., p.37
- 7) Ibid., p.38
- 8) Ibid., p.50
- 9) Клајд Џивонс (Clyde Jeavons), долгогодишен куратор во Британскиот национален филмски и ТВ архив (NFTVA), Op. cit. p.78
- 10) *50 ans d'Archives du Film*, FIAF, Bruxelles, 1988

ВЛАДИМИР ЛЬ. АНГЕЛОВ

УДК 791.43/.44:930.253(100)(063)(049.3)
Кинопис 27(15), с.53-60, 2003

ВО ФОКУС: ЗАШТИТА НА ВИЗУЕЛНОТО ПАМЕТЕЊЕ

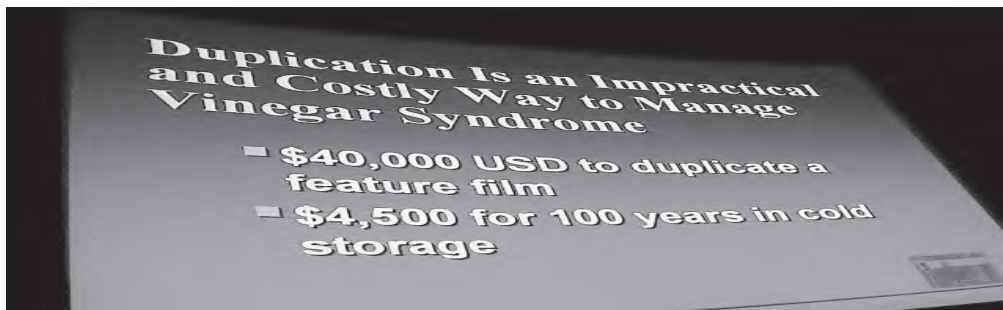
(59. КОНГРЕС НА ФИАФ, 1-7 ЈУНИ 2003)

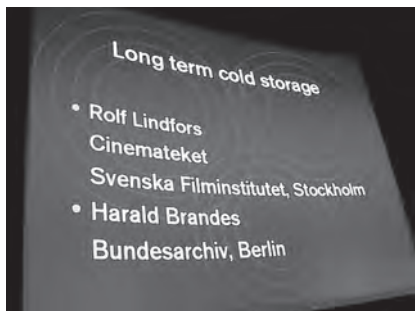


единешниот 59. Конгрес на ФИАФ се одржа од 1. до 7. 06. 2003. За првпат Конгресот се одржа во две земји, во главните градови на Шведска и Финска, Стокхолм и Хелсинки; за прв пат симпозиумот што се одржува на овие конгреси беше посветен на колор филмовите — на нивното чување, заштита и реставрација; беше доделена третата наградата на ФИАФ за особен придонес во полето на заштитата на филмовите; беа избрани и почесните членови на оваа организација; беше избран новиот претседател на ФИАФ.

„ПЕЧАТОТ“ НА БЕРГМАН

Зградата во која е сместена Шведската кинотека во Стокхолм е огромна шесткатница, која е наречена Филмска куќа (Филм хусет) и во која се сместени повеќе содржини и институции што се во релација со филмската умет-





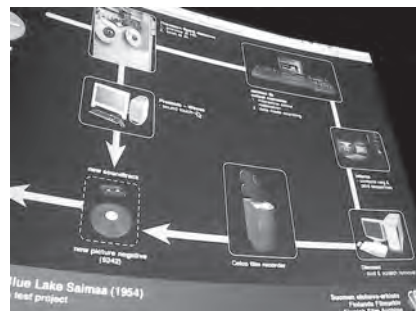
ност. Филмската куќа се наоѓа во непосредна близина на Шведската телевизија и Шведското радио така што е формиран еден еснафски реон. Во Филмската куќа се сместени: Шведскиот филмски институт, Кинотеката, повеќе филмски студија (во едно од нив Бергман го снимал ФАНИ И АЛЕКСАНДЕР), две кина коишто прикажуваат кинотечна програма, суперсовремена, со-книги-преполна библиотека со читалница (околу 48 000 книги се чуваат во оваа библиотека), продавница за филмови и за изданијата на Институтот... сè на сè, објект со содржина достојна на една од најквалитетните светски кинематографии, татковина на филмофилските идоли Стилиер, Шестрем, Гарбо, Бергман,

Модисон... Фоајето на Филмската куќа, специјално за оваа пригода, е украсено со изложба од артефакти што припаѓаат на Бергмановото творештво. Можеме да ги видиме костимите, книгата на снимање или, пак, рачно коригираното сценарио од ФАНИ И АЛЕКСАНДЕР, сценаријата и книгите на снимање од ПЕРСОНА, ДИВИТЕ ЈАГОДИ и СЕДМИОТ ПЕЧАТ. Нема премногу експонати, но тоа што е изложено е апсолутен филмофилски и филмоархивски фетиш. Пристигнуваат учесниците, околу 200, од повеќе од шеесет земји во светот. Некои од лицата се познати, повеќето не. Во кината веќе тече програмата што ја сочинуваат реставрираните филмови: БРАКАТА 'ЛАВОВСКО СРЦЕ', АББА — ФИЛМОТ, ОГНОПТИЦА, ФЛАУТАТА И СТРЕЛАТА, СТОКХОЛМ — КРАЛИЦА НА БАЛТИКОТ. Добредојде ни посакува генералниот директор на Институтот, г-ѓа Асе Клевеланд. Подоцна повторно неизбежниот Бергман: проекција на неговиот телевизиски филм ВОЛШЕБНАТА ФЛЕЈТА. Филм снимен според операта на Моцарт, на 16 мм филмска лента, продукција што е премиерно изведена на Шведската телевизија во 1975 година, со паралелно стерео покривање од страна на Шведското радио. Подоцна е извршен „блоу-ап“ на 35 мм филмска лента за да може филмот да се прикажува во кината. Филмот е реставриран во 1999 и особено внимание во реставрацијата е посветено на обработката на тонскиот дел од филмот, покрај колорот. Исклучителен проблем во реставрацијата на филмот претставувало тоа што филмот бил префрлен на мошне популарната во тоа време, седумдесеттите, позитив филмска лента, која го избегнувала негатив-позитив процесот и на тој начин била поевтина. Неодамна се покажа дека оваа лента е многу нестабилна така што од „блоу-апот“ на овој филм речиси и да немало преостанато копија.

По инспиративниот поздравен говор од страна на директорката, г-ѓа Клевеланд, говор за добредојде во кој светот без филм беше спореден со куќа без прозорец, следувааше говорот на шведската министерка за култура, г-ѓа Марита Улвског, со кој Конгресот беше официјално отворен. Неколку минути по закажаното време во салата влезе Бергман, речиси осумдесет и пет годишниот маг на светската кинематографија. Присутните станаа со овации да го пречекаат режисерот, кој живее повлечено на островот Фаро и кој не се појавил на ниедна од церемониите при доделувањето на еден од двата оскари или, пак, на доделувањата на палмите во Кан. Придружуван од страна на домаќините и од претседателот на ФИАФ, Иван Трухиљо, Бергман изгледаше помал отколку што очекував. Оние што го опишуваа постојано ги потенцираа неговата висина и големината и обликот на неговиот нос. Тогаш сфатив дека Бергман овие средби ги избегнува не поради својата каприциозност туку поради сопствената преемотивност. Бергман изгледаше истоштено. „Сега, кога сум награден со оваа награда, чувствувам дека и формално му припаѓам



на ова посветено братство. Длабоко сум потресен и многу сум срекен – изјави Бергман при примањето на наградата, која не му е доделена за неговите заслуги како филмски автор туку за неговите заслуги во сферата на заштитата на филмовите и во сферата на едукацијата и популаризацијата на филмската уметност. Подоцна, во фоајето, во веќе нему посвојствен и попријатен амбиент, Бергман одговараше на прашањата на насобраните шведски новинари. Новинарите се смееја на неговите изјави. Јасно беше дека од неговиот најнов филм, САРАБАНД, продолжение на филмот СЦЕНИ ОД БРАЧНИОТ ЖИВОТ, снимен со дигитална техника со висока резолуција и чија премиера ја очекува Венецискиот фестивал, покрај останатото, повторно треба да се очекува многу свежина.



ИСЧЕЗНУВАЊЕ НА КОЛОРОТ – ПРЕЗЕРВАЦИЈА И РЕСТАВРАЦИЈА

Во почетокот на осумдесеттите години, Мартин Скорсезе, кој со Маноел де Оливеира е еден од добитниците на наградата на ФИАФ, ги искористи своето влијание и медиумска популарност да ја предупреди светската јавност за еден застрашувачки факт: филмовите исчезнуваат, дури и оние што се снимени неодамна. Нестабилноста на ацетатните филмови, опаѓањето/декомпозицијата на колорот, „винегар“ синдромот и специфичните услови за чување, кои се неостварливи дури и за најбогатите архиви, придонесуваат филмовите да исчезнуваат. Овој застрашувачки факт ја мобилизира јавноста во поддршката на филмските архиви во остварувањето на нивната благородна цел, чување и сочувување на визуелната меморија на човештвото. Оттогаш филмските архивисти времето го мерат со „пред“ и „по Скорсезе“.

Симпозиумот којшто за тема го имаше „Исчезнувањето на колорот — презервација и реставрација“ и којшто ја вклучи и практичната страна на презервацијата и реставрацијата, а траеше два дена, ги подвлече овие проблеми и даде насоки во нивно надминување. Роберт Гит од Филмскиот и ТВ архив УКЛА се претстави со предавањето за историјата на колор процесот, предавајќи ни ги основите за колорот од неговите почетоци, односно од рачното нијансирање на филмовите, разните видови колор составен од две бои, кинемаколор, призма колор, синеколор процесот, потоа првиот успешен колор процес односно техниколор процесот, сè до денешните стандарди во развојот на колор филмовите, односно истманколорот, фуџиколорот и слично. По предавањето на Алфонсо дел Амо од Шпанската филмотека од Мадрид, кое се однесуваше на различните видови филмски ленти, презентација на своите научни достигнувања имаа д-р Мишел Еџ и професорот Норман Ален од Универзитетот во Манчестер. Нивното предавање се однесуваше на самоунишливоста на колор филмовите и повремениот промени во структурата на колор филмовите. Со нив заврши првиот сегмент од симпозиумот, кој се однесуваше на историско-теорискиот дел во заштитата на колор филмовите.

За различни аспекти во чувањето на филмовите и нивната заштита преку чувањето говореа д-р Петер Аделштајн од Институтот во Рочестер, потоа Ролф Линдфорс од Шведската кинотека, Харалд Брандес од Бундес архивот, Бенг Орхал, технички консултант од Стокхолм, Дејвид Волш од Империјалниот воен музеј во Лондон и д-р Сварац Пол од Кралскиот институт за технологија. Беше потенцирано значењето на чувањето на филмовите во опре-



делени климатски услови, при што д-р Аделштајн презентираше експериментално потврдени сознанија според кои при просечна температура од 20 степени и влажност од 50% нитратните филмови можат да се одржат од 10 до 500 години, триацетатните од 40 до 60 години, додека филмовите снимени на полиестер би можеле да се одржат повеќе од 1000 години. Значи, заштитата зависи од видот на носачот и од начинот на неговото чување. Чувањето претставува основа во заштитата. Беше потврдено она што веќе се знае: колку што се помали температурата и влагата во просториите за чување, толку е подобра хемиската стабилност на филмската лента. Оптималните услови се наоѓаат на околу 0 степени Целзиусови и со околу 30% релативна влажност. Проста математичка калкулација кажува дека доколку копирањето на филмот или, пак, неговото депонирање во оптимални услови ја претставува идеалната заштита на филмот, тогаш за првата операција ќе бидат потребни 45.000\$, додека за втората, за времетраење од 100 години, ќе бидат потребни 4.500\$. Преку една духовита забелешка, филмовите постојано беа споредувани со рибите. Така, доколку имаме риба којашто по дваесетина дена на дневна температура ќе ја замрзнеме, кога ќе ја одмрзнеме ќе добиеме само одмрзната расипана риба. Затоа со адекватно чување, што подразбира и аквизиција, мора да се започне што е можно поскоро. Беше презентираан и така наречениот систем ФИЦА. Со овој систем, односно апарат, се создаваат микроклиматски услови околу филмската ролна, кои ја спречуваат понатамошната деградација на филмот. Прашањата што архивистите ги поставуваа по завршувањето на овој тематски блок беа најразновидни. Размислувањата одеа во насока на тоа дека на нашите архиви им е потребна и изработка на нови копии, но и оптимални услови за чување на филмовите. Доколку секое вадење на филмот од сувиот и ладен простор предизвикува степен на деградација, како тогаш ќе биде презентираано филмското богатство? На забелешката дека сите прехранбени производи би можеле да ги споредиме со филмската лента, беше даден одговор дека доколку замрзнеме банана, кога ќе ја одмрзнеме, ќе добиеме некое црно и кашаво нешто, кое дури и не потсетува на банана.

Професорот Ласе Сванберг од Стокхолм своето предавање го посвети на перспективите на колор процесот. Претпоставката дека во следните 10-15 години 100% од филмското производство ќе се снима на дигитална техника со висока резолуција се базира врз моменталната ситуација каде што речиси 50% од филмската продукција на Шведска веќе се снима со оваа техника. Квалитетот на снименото, приближно еднаков на оној од 35 мм камера, избегнувањето на негатив-позитив процесот, опциите при монтажа и едноставната техничка процедура при префрлањето на овие филмови на 35 мм, со што би можеле да се прикажуваат и во редовните киносали, ја подвлекоа актуелноста и експанзијата на ваквиот начин на снимање. Во Шведска веќе постои добро организирана мрежа на киносали, кои прикажуваат филмови што се снимени на овој медиум, а за квалитетот и економичноста на ваквиот начин на снимање доволно говори и фактот дека и бастионот на традиционалниот филмски продукт, мејџорсите од Холивуд, истиот оној бастион што една година го пролонгираше промовирањето на ДВД-то како нов семеен филмски медиум, веќе има испратено емисари во Европа, кои го скенираат новиот начин на производство. Кога ќе се воспостави поголема мрежа на дигитални кина



во Европа (а тоа е реалност), веќе нема да биде потребно филмовите да се префрлаат на 35 мм филмска лента така што филмските архивисти се исправени пред нов предизвик. Повторно беа поставувани многу прашања, а за одговорите на дел од нив можеби ќе треба и да се причека. Дигиталниот свет сè уште е енигма, што се однесува до неговото чување. Но едно е сигурно, архивите мора да се занимаваат и со ваквите носачи, а господинот Опела од Чешката кинотека истакна дека дури и видеоигрите би требало да се во зона-та на интерес на филмските архиви. Сепак, во споредба со традиционалниот начин на снимање, кај дигиталниот начин умножувањето на производот е доста едноставно и евтино. Така бевме воведени во следниот сегмент од симпозиумот, а кој се однесуваше на реставрацијата на филмовите, традиционална и/или дигитална реставрација. За традиционалната реставрација и за сопствените искуства повторно говореше Роберт Гит. Посочувајќи ни неколку примери, меѓу кои реставрацијата на БЕКИ ШАРП со Миријам Хопкинс од 1935, првиот техникolor филм (со три бои), јасно беше дека реставраторот не само што треба да ја познава технологијата на реставрацијата на филмската лента туку треба да ја знае и историјата во развојот на технологијата, но и филмската историја воопшто, како и историјата на самиот филм. Проблемите со исчезнувањето на слоевите од колорот не се единствените со кои се судираат американските реставратори. Конкретно, проблемот со БЕКИ ШАРП бил таков што не можеле да се пронајдат адекватни копии. Префрлањето на филмовите на 16 мм за телевизиската црно-бела презентација, приспособувањето на филмот кон телевизиските термини и слични продуцентски корекции се само дел од проблемите. Примерите со филмот ОСАМЕНИОТ ЈАВАЧ на Бад Ботичер или, пак, ТОПОВИТЕ ОД НАВАРОНА ги потврдиле овие сознанија. Сепак, она што ме шокираше беше фактот дека огромниот дел од продукцијата на Холивуд во педесеттите години од првиот век на филмот, филмовите што биле рекламирани како тотално музички, тотално колор, се тотално изгубени поради тоа што биле безмилосно уништувани од страна на производителите затоа што се штедело на простор за чување на филмовите. За можностите во дигиталната реставрација на филмовите говорела Ноел Десмет од Кралската кинотека во Брисел и Пол Рид, дигиталниот гуру, член на Техничката комисија на ФИАФ и сопственик на „Сохо продакшн“, компанија за производство на филмови. Со своите достигнувања во областа на дигиталната реставрација се претставија и колегите од Финскиот филмски архив. Мико Кути ни го претстави процесот на дигитална реставрација на филмовите, процес што вклучува употреба на „Томсон датакино“ (моќен скенер за филмови), кој филмот го дигитализира на 2к резолуција, потоа на „Да Винчи колор коректор“, „Инферно софтвер“ за корекција на сликата, „Дијамант софтвер“ за отстранување на прашина и гребнатините, употреба на технологија за дигитална заштита и корекции на звукот, со што се добива нов носач на магнетна лента и со помош на „Целко филм снимачот“, дигиталната слика

повторно се враќа на традиционалната лента, така што кога ќе се добијат сликата и звукот, се продолжува со традиционалниот начин на копирање на филмовите. Споредувајќи ги традиционалната и дигиталната метода за реставрација, во дијалогот што следуваше предавачите и учесниците се согласија дека, и покрај предностите на дигиталната реставрација, која е пофлексибилна, таа сè уште е тешко достапна, особено за помалите филм-





ски архиви, поради цената на чинење и поради употребата на скапата опрема. Во продолжението на симпозиумот беа претставени практични примери од повеќе институции меѓу кои од Шведската кинотека, Финската кинотека, унгарското „Фокс студио“, Јапонскиот национален филмски центар, Германскиот филмски музеј од Минхен, Француската кинотека од Бојс Д'Арси и Британскиот империјален воен музеј. Со тоа беше затворен симпозиумот.

Конгресот продолжи со „Форумот на вториот век“ зачат на Конгресот во Рабат. Потребата од размена на мислења за најважните проблеми со кои се соочуваат филмските архивисти е постојано присутна. Џејн Џонсон ја објасни соработката меѓу Конгресната библиотека и Асоцијацијата на архивисти на подвижните слики од САД. Паоло Черчи Усаи ја објасни целта на проектот наречен „Една заштитена ролна“. Се работи за практична иницијатива од страна на Академијата на филмските архиви, Филмотеката од УНАМ, „Џорџ Истман“ куќата, Конгресната библиотека, Музејот на современа уметност, Националните архиви на Канада и Филмскиот и телевизиски архив УКЛА, кои се согласиле да дадат мала но конкретна помош за оние архиви чиешто национално филмско богатство се наоѓа во состојба на постојана опасност. Овие архиви треба да предложат по една ролна од својот фонд којашто треба да биде заштитена. Помошта е можеби незначителна, но надежта дека промоцијата на ваквата иницијатива во земјите каде што ваквите активности се реткост ќе вроди со поддршка и од други институции е голема. Предавањето на Стивен Ричи се однесуваше на програмите и механизмите за образување нова генерација филмски архивисти. Оваа потреба е сè поизразена со брзиот наплив на нови технологии и иако постои сознание дека новите програми мора да ги комбинираат практичната обука со историскиот и културниот сегмент, постојат многу малку усогласувања на мислењата како тоа да се постигне. Ова исто така го повлекува и прашањето како образованието на архивистите ќе влијае врз трансформацијата на самите архиви. Потребно ли е ФИАФ да воспостави стандарди во обуката на архивистите? Кои се најдобрите стратегии за да се координираат различните образовни програми? Ова беа





дел од прашањата на Стивен Ричи на кои ќе треба да одговориме мошне бргу. Дејвид Френсис во својата изјава што се однесуваше на иднината на филмското архивирање забележа дека е сè поголемо влијанието на регионалните здруженија и поддржувајќи ги ваквите иницијативи забележа дека секогаш е потешко да се ревитализира една организација што е веќе оформена отколку да се создаде нова. Со тоа тој мислеше на ФИАФ како организација што ќе треба исто така да се приспособи на новите начини на работа. ФИАФ мора да ја дефинира улогата на организацијата што ја интегрира инфраструктурата на регионалните и националните здруженија.

Сесијата во Стокхолм заврши со поздравот од Бергман, кој ни го пренесе директорот на Шведската кинотека, Јан-Ерик Билингер.

ХЕЛСИНКИ – НОВОТО РАКОВОДСТВО НА ФИАФ

Првата дестинација во Хелсинки, и дестинација на повеќето припадници на европските филмски архиви, беше киното „Орион“ каде што се одржува кинотечна програма, а во оваа прилика се одржа и регионалната средба на членовите на Европската асоцијација на филмски архиви (АЦЕ). Откако беше усвоен Извештајот за работата во 2002, се прејде кон поконкретни иницијативи при што беа презентирани програмите „Архимедија“ и ФИРСТ. Особено внимание беше посветено на едукацијата и едукациските програми во организација на АЦЕ, така што беше предложено да се етаблира летно училиште за филмски архивисти, кое ќе функционира во Европа, затоа што така ќе биде достапно за европските земји, за разлика од сличниот курс што се реализира под покровителство на ФИАФ и се случува во САД.

По завршувањето на регионалната средба, учесниците на Конгресот беа транспортирани до местото каде што Финскиот архив ги чува своите филмови: Финското филмско депо. Во ходниците на депото, во случај на нуклеарна војна, би можеле да се сокријат 10 000 луѓе, така што депото претставува и совршена атомска скривница. Огромни ладни ходници, опремени со разлад-



ни уреди и уреди за дотек на воздух, железни врати како во националните банки на Америка, кои ги гледаме во холивудските филмови, и многу други уреди и опрема. Самиот овој податок доволно говори за пространоста на објектот. Сепак, депото, како и сите депоа, се соочува со разновидни проблеми, кои најмногу потекнуваат од неговата гломазност и одржување. Запаливите филмови се чуваат во специјални фрижидери, на температура под 0 степени и нивното гледање не ни беше дозволено, додека останатите филмови се чуваат во исклучително ладните простории (температурата беше околу 5 степени).

Генералното собрание започна со работата на ФИАФ во конгресниот центар „Гранд marina“. Генералното собрание, чии модератори беа претседателот на ФИАФ Иван Трухиљо, генералниот секретар и претседателите на комисиите формирани од страна на ФИАФ, ја започна својата работа со потврдување на правото на глас на присутните членови. Правото на глас членовите на ФИАФ го стекнуваат со испратениот годишен извештај за работа на односната установа. Секоја институција има право на само еден глас. Придружните членови немаат право да ги избираат телата на ФИАФ. Откако беше прифатен планот за работа на Собранието, следуваа заклучоците од претходното Генерално собрание одржано во Сеул. По извештајот на претседателот, кој се однесуваше на работењето на Извршниот комитет, следуваа финансиските извештаи за 2002 и 2003, како и усвојувањето на буџетот за 2004. По извештајот на генералниот секретар, кој се однесуваше на членките на ФИАФ и на проблемите со кои се судруваат, потенциран беше инцидентот со пожарот во Индискиот филмски архив, кој ги уништи речиси сите филмови и техничко-просторни услови на овој архив. Беше презентирана и помошта што ФИАФ му ја понуди на овој архив. Претседателите на Техничката комисија, Комисијата за каталогизација и документација и Комисијата за програмирање и пристап кон колекциите ги поднесоа своите извештаи. Беа презентирани и разните проекти на ФИАФ како што е „Нитратната книга“ — зборник што се однесува на запаливите филмови; „Една заштитена ролна“ — проектот беше повторно објаснет; веб-страницата на ФИАФ; журналот за филмска презентација; „Училиштето на тркала“ на ФИАФ; Интернационалната филмско-архивска база; релациите со УНЕСКО; релациите со останатите (вклучувајќи ги и регионалните) организации; Перера де Сантос и Џузепе Риторно беа предложени за наградата на ФИАФ за 2004...

Она што одзеде најголем дел од времето на Генералното собрание, а што го окупираше и ангажманот на сите учесници, без разлика дали имаа право на глас или не, беше гласањето за претседател, генерален секретар и извршен комитет на ФИАФ. Г-ѓа Ева Орбанц од Берлин и г-ѓа Мег Лабрум од Канбера, без проблем, беа избрани за местата претседател односно генерален секретар.

Конгресот заврши со претставувањето на Ханој како град-домаќин на наредниот конгрес.

Конгресот на ФИАФ е место каде што можат да се научат многу работи што се поврзани со работата на филмските архиви. Ова е место каде што можеме да се сретнеме и да се соочиме со најразлични искуства, со најразлични луѓе и врвни достигнувања во областа на нашите занимања. Овој Конгрес е шанса да се лоцираат сопствените недостатоци и мотив тие да се совладаат на најдобар можен начин. Исто така, Конгресот претставува можност да се пронајдеме себеси во светското опкружување. Искуството е огромно исто како и придобивките. □

МИМИ ЃОРГОСКА-ИЛИЕВСКА

УДК 791.43/.44:930.253(4)(063)(049.3)
Кинопис 27(15), с.61-63, 2003

ФИЛМСКОТО НАСЛЕДСТВО – ПОТПОРА НА ЕВРОПСКИОТ ИДЕНТИТЕТ

(ФИЛМОТ И АУДИОВИЗУЕЛНИОТ СЕКТОР ВО ПРЕСРЕТ НА
ПРОШИРУВАЊЕТО НА ЕВРОПСКАТА УНИЈА)



Еден од најважните настани на грчкото претседателство со Европската унија беше конференцијата на тема **Филмот и аудиовизуелниот сектор во пресрет на проширувањето на Европската унија**, која од 25 до 27 мај о.г. се одржа во Солун. Покрај многуте значајни професионалци и експерти од областа на европскиот филм, на конференцијата беа поканети и претставници од Министерството за култура на Република Македонија, како и од Кинотеката на Македонија.

Претседавачи на конференцијата, кои го имаа воведниот збор, беа европскиот комесар за култура и образование при Европската комисија г-ѓата Вивиен Рединг, грчкиот министер за култура Евангелос Венизелос и Жак Тубон, претседател на „Еуроимаж“ (Euroimage). Уште на самиот почеток, главен акцент беше ставен на улогата на подвижните слики во создавањето на европскиот идентитет и на изнаоѓање солүции како да се надминат проблемите на европскиот филм и аудиовизуелната индустрија, кои уште повеќе ќе се зголемат по проширувањето на бројот на земјите-членки во Европската унија.

Проширувањето на бројот на земји-членки во Европската унија и трансформацијата на економската и монетарната унија поттикнаа повеќе прашања како меѓу панелистите така и меѓу учесниците на конференцијата, при што доминираа полемиките за улогата на европските институции во обезбедувањето поддршка за слободна циркулација на идеите во аудиовизуелниот сектор и улогата на Европската унија во промоцијата на подвижните слики. На оваа тема можеа да се слушнат излагањата на врвни имиња од областа на европскиот филм меѓу кои режисерите: Кшиштоф Зануси, Карлос Саура, Андреј Зулавски, Душан Макавеев, Питер Флеишмен и Агнешка Холанд.

Вториот ден од оваа конференција беше посветен на филмското наследство, односно на улогата на филмските архиви и поврзувањето на филм-

ското наследство и образованието. Панел-дискусијата на оваа тема ја водеа претставници од Европската комисија, Европската асоцијација на кинотеки (АЦЕ), Европската филмска академија, Британскиот филмски институт, како и од институтите за филм и образование од Италија и Холандија.

Главна цел на дискусијата за филмското наследство беше остварувањето соработка меѓу земјите-членки на Европската унија и останатите европски земји и пронаоѓање начини за создавање услови на што поголема размена на искуства во однос на чувањето и заштитата на кинематографското и аудиовизуелното наследство, како и улогата на новите технологии во областа на заштитата, чувањето и презентацијата на филмското наследство. Навлегувањето во дигиталната ера ги соочува филмските архиви со многу прашања во однос на начинот на прибирање, заштита, реставрација и презентација на филмското наследство. Во овој момент, филмските архиви за прв пат се соочуваат со радикални промени во филмската продукција и кинестетското изразување. Значи, неизбежна е ориентацијата на филмските архиви кон иднината и новите концепти доколку сакаат да ја зачуваат денешната кинематографска култура, а не да останат споменици на целулоидната лента. Во следењето на новите технологии, неизбежен е фактот дека филмските архиви ќе се соочат со низа теориски и практични проблеми.

Покрај следењето на новите технологии, уште позначајно е изнаоѓањето начини за презентација на филмското наследство. Токму затоа главен акцент во дискусијата беше ставен на проектите што се стремат кон поврзување на филмското наследство и образованието, односно незамисливоста на опстојувањето на европскиот филм без публика, а сето тоа може да се постигне преку образовниот процес, кој ќе учествува во креацијата на новата европска конституција и новите генерации.

Во однос на филмското наследство, особено беше истакнато дека во денешно време подвижните слики го потврдуваат културниот идентитет повеќе од што било друго. Затоа ако се дозволи европското филмско наследство да биде заборавено, тогаш тоа ќе значи губење на индивидуалноста, историјата и сеќавањата. Зачувувањето на свеста за филмското наследство може да се постигне само преку овозможен пристап на младите луѓе до националните и класичните дела на филмската уметност за тие да имаат изграден критички став за и кон своето филмско национално наследство, а филмот да е во функција на комплетирањето на културата и образованието, воопшто на целокупната традиција.

Поврзувањето на филмско-архивските материјали и образованието како конечно реализиран проект или проект во реализација беше претставен од панелистите од Италија, Холандија и Грција.

Презентираните искуства од земјите коишто веќе го започнале поврзувањето на филмското наследство и образованието поттикнаа креативни размислувања за реализација на ваков тип проекти.

Ваквите заложби се комплементарни и со повеќегодишните активности на Кинотеката на Македонија, која систематски го истражува нашето кинематографско наследство во еден поширок културолошки контекст и која ги има архивирано, безмалку, целото домашно производство и респективен фонд од европската и светската филмска класика. Кинотеката на Македонија врши стручни задачи поврзани со обработката, заштитата и трајното чување на кинематографската граѓа, а сè со цел да се зачува аудиовизуелното наследство за идните поколенија. Согледбите и заклучоците од конференцијата во Солун се охрабрувачки и за настојувањата на Кинотеката филмското наследство да го направи достапно до широката публика, пред сè до младата популација.



Ваквото поврзување на филмското наследство и образованието, без никакво сомнение, ќе придонесе за проширување на хоризонтите на свеста на секој млад човек не само за филмската уметност, туку преку филмот, како најмоќен медиум, за целокупната национална култура и богатство, што е значаен фактор за зачувување на културниот идентитет.

На конференцијата беше посветено внимание и на циркулацијата на европскиот филм, за што детално излагање поткрепено со статистички податоци имаше директорот на Аудиовизуелната опсерваторија, а на оваа тема говореа и панелистите-претставници на други значајни европски филмски институции.

Целта на конференцијата одржана во Солун беше да се направи глобална опсервација на состојбите за да се дојде до конкретни решенија во областа на филмот и аудиовизуелниот сектор, кои ќе влијаат врз формирањето на некои одредени ставови на европската аудиовизуелна политика. Посебен акцент се стави врз поврзаноста на уметничката креација со иницијативите на европските општествени институции, а сè со една единствена цел — зачувување на европскиот културен идентитет.

Слободно може да се заклучи дека Европа сè уште бара механизми за заедничко дејствување и создавање на една заедничка стратегија во надминувањето на проблемите со кои се соочуваат европскиот филм и аудиовизуелниот сектор. □

DER FILM AUF DEN DIE WELT WARTET.

Lola Montez

MARTINE CAROL
PETER USTINOV · ADOLF WOHLBRÜCK

EIN FARBFILM VON MAX OPHÜLS

Eine Gamma/Unionfilm-Produktion in

CINEMASCOPE
Eastmancolor

ВЛАДИМИР Љ. АНГЕЛОВ

ПРИКАЗНА ОД ФИЛМСКАТА МИТОЛОГИЈА

(ЗА И ОКОЛУ ФИЛМОТ „ЛОЛА МОНТЕЗ“ НА МАКС ОФИЛС)

„И“ дејата да се снимат еден ваков филм се родила во почетокот на педесеттите години. Генерално, требало да се снимат филм што би бил конкурентен на американско-холивудските продукции. Филм што би покажал дека Европа е подготвена да се спротивстави на оваа комерцијална продукција — ја започна својата презентација Стефан Дреслер, директор на Минхенскиот филмски музеј и со жар на фанатичен филмски ентузијаст продолжил да ни ја раскажува приказната за филмот ЛОЛА МОНТЕЗ. Повест долга и комплицирана. Исконски филмска. Драматична. Правилна во својот драматуршки развој. Не сум претенциозен до колку кажам - фрајтаговски структурирана? Приказна што можеби ќе добие и свое продолжение. Можеби. Сепак, достоина на она што би требало да го претставува овој филм: најскапиот филм во историјата на филмската уметност по Втората светска војна.

Да појаснам. Со своите колеги, филмски молци од повеќе земји, присуствував на една работилница (на тема 'Методи во традиционалната и дигиталната реставрација на филмската слика', одржана во Будимпешта од 19 до 23 март 2003, во организација на Унгарскиот филмски архив) на

Во средината на 19 век, прославената танчарка и артистка, Лола Монтез, познат скандал-мајстор од европските дворци, се наоѓа во Америка каде што во еден циркуски шатор ја раскажува својата животна приказна полна со пикантерии. Сцените од нејзиниот живот, кои ги претставува на насобраната публика, се претопуваат со секавањата за сопствениот живот: љубовта и разделбата со Франц Лист, смртта на нејзиниот татко и враќањето од Индија, мажењето за еден англиски офицер, скандалите што ги предизвикувала, за на крајот да се задржи на љубовната афера со кралот Лудвиг од Баварија. За време на изведбата, на Лола ѝ е сè полошо и полошо, а докторите ја советуваат да ги намали цигарите и алкохолот поради нејзиното здравје, нарушено од бурниот живот. На крајот, публиката, за само еден долар, може да ѝ ја бакне раката на славната куртизана, која е сместена во кафез.

која ги разменувавме искуствата во врска со проблемите околу реставрацијата и заштитата на филмовите. Нечии искуства се поголеми — нечии पोма-ли. Некои филмски архиви, и тоа се случува, немаат никакво искуство во оваа сфера. Можеби за нив ваквите средби се најкорисни. Главно, на ваквите средби надвладува општата лamentsација по услови за чување на филмовите и средства за нивна заштита. Но, на оваа средба беше некако поинаку. Можеби за тоа беше виновна филмската програма составена од филмовите што гостите ги донесоа. Можеби, атипичноста се должеше на одличните домаќини или на тоа дека хотелот во кој бевме сместени се наоѓаше веднаш зад аголот на Кино- музејот на Унгарскиот филмски архив така што немаше многу празни одови. Причините не се секогаш важни. Она што е важно е дека овој пат во разговорите (формални и неформални) преовладуваа љубовта спрема филмот и филмската уметност и посветеноста и истрајноста кон сопствената професија — чувари и заштитници на подвижните слики. Емоциите не им беа туѓи ни на оние што априори ги сметаме за „андроиди“. Тоа се оние што се застапуваат за дигиталната реставрација на филмската слика. Некои впечатоци се слаби, повеќето се ефемерни, но сторијата за Лола Монтез се наметна со својата оригиналност. Се сомневам дека некој од учесниците ја заборавил. Тоа беше приказна за еден филм контрадикторен во сите аспекти, во сите параметри на разгледување освен во еден, а тоа е егзактниот заклучок — ЛОЛА

МОНТЕЗ е најголемиот финансиски филмски неуспех во дваесеттиот век. Приказна полна со емоции и перипетији, која се надевам е интересна.

На почетокот од педесеттите години европските земји се обидуваат да се ослободат од холивудското влијание во своите кинематографии. Нешто слично се случува и денес, а тоа се случувало и во периодот меѓу двете светски војни. Значи, тоа е една позната состојба којашто трае во континуитет. Така, прет-

„Пред неколку недели отидов во лабораторија. Таму ми презентираа неколку премногу чисти копии од сцени со звучни пасажии, кои сакав да бидат многу конфузни. Ги беа исчистиле со некакви хемикалии. Не сакав да го дозволам тоа. Господинот што беше задолжен за оваа операција ми издекламира: 'Правило на нашата куќа е дека луѓето мора да го разберат она што ликовите го говорат'. Се обидов да му објаснам за што се работи. Ме пресече насреде со: 'Мора да разберете, господине Офилс, дека Вие работите во индустријата за забава'. Јас одговорив: 'Точно. И затоа тоа што го правам ми причинува задоволство'.“

ставниците на европскиот капитал се обидуваат да се спротивстават на ваквата состојба (исто како и денес) и се решаваат да снимат филм што ќе покаже дека и Европа може да се наттрчува за сопствениот пазар. Започнуваат првите подготовки за реализација на таквиот филм. Прво треба да се избере режисер за ваквиот потфат. Во најтесниот круг влегуваат реномираните режисери Жак Тарнер (Jacques Tourneur) и Мајкл Пауел (Michael Powell). Сепак, финансиерите се одлучуваат за Макс Офилс, најмногу поради стереотипот што преовладувал во тоа време кога ќе се споменело неговото име: безначаен романтичен режисер, кој повеќе се грижи за сценографијата отколку за содржината, стилист поради стилот, режисер што сака постојано да ја движи камерата (и денес важи сето тоа освен она: безначаен). Очигледно селектиран со цел да биде извршител на волјата на финансиерите, кои на почетокот планираат буџет од, за тоа време, рекордни 2. 000 000 ГМ, испровоциран од настаните во шоу-бизнисот, односно Холивуд, каде што бил невработен режисер, а потоа снимил неколку филма, кои во историјата се забележани како ремек-дела, Офилс предлага тема за животот на познатата куртизана од 19 век — Лола Монтез. Тој сака нејзиниот живот да претставува метафора за бедата во шоу-бизнисот. Лола Монтез била родена во Ирска, но



живеела во Англија и во Германија каде што му била љубовница на Луис I, кралот на Баварија. Темата е скокотлива, може да биде сместена во раскошен декор и е блиска до продуцентите и публиката од Англија и Германија. Продуцентите веднаш загризуваат. Потребно е уште да се најде француска актерка за да биде задоволена и француската страна во мултилатералните продуцентски релации. Во 1954 година паѓа изборот: Мартин Карол (Martine Carol), раскошна (за да одговара со декорот) ѕвезда, актерка што може да ја заведе публиката. Позната од француските костимирани спектакли, кои безмилосно го експлоатирале нејзиниот физички изглед. Секс симбол! Идејата да се реализира интернационален филм со интернационална екипа, кој ќе биде



достапен и интересен за еден широк и различен аудиториум, е на прагот на својата реализација. Во вака создадената состојба, полна со оптимизам за финансиерите што веќе започнале да го пребројуваат профитот, на Офилс ќе му успее нешто за што сонувал секој режисер — потпишува договор за неограничена авторска слобода. Веднаш го ангажира францускиот бестселер-писател Сесил Сент-Лорен да напише книга според која ќе биде снимен филмот, а во меѓувреме работи на сопственото сценарио. Кога филмот ќе се појави, а на шпицата се наведени новелата и името на авторот според кои е снимен филмот, книгата сè уште не е објавена. На почетокот спомнав — контрадикторности? Тие продолжуваат да се множат со секој чекор во фазите на реализацијата. Продуцентите се одлучуваат филмот да биде снимен во *Истманколор*. Апсолутно логично е филмот што треба да претставува зачеток на сериозна конкуренција на Холивуд да биде во колор, но Офилс дотогаш не работел со колор и допрва требало да се запознае со таа технологија. И не само тоа. Бидејќи претходно работел само на црно-бели филмови (заедно со ЛОЛА МОНТЕЗ има снимено вкупно 25 филма) никој не можел да претпоставува каков ќе биде неговиот пристап кон ова изразно средство. Згора на тоа, продуцентите се одлучуваат филмот да се сними во синемаскоп, техника што ја зголемува проекцијата речиси за двапати од дотогаш стандардниот формат и чиј математички сооднос се опишува со пропорцијата 1:2,55 (висина : ширина — на платното). И ваквиот потег на продуцентите е логичен затоа што за сопствените пари сакале да го добијат најквалитетното. Синемаскопот е претставен во 1953 како обид со големото платно да се смири телевизиската експанзија. И ден-денес, синемаскопот и неговите *плагијати* се употребуваат најчесто за историски спектакли. Но, во деновите кога синемаскоп техниката била штотуку инаугурирана, постоеле проблеми со *полнењето* на кадарот, а естетските специфики на ваквиот **широк екран** сè уште не биле докрај истражени. Оваа техника во својот почеток имала и технички ограничувања, така што, на пример, не можеле да се сликаат крупни планови. И со почетокот на снимањето, продолжуваат куриозитетите. Кога станува збор за снимањето на овој филм, можеме да се изразуваме и во множина затоа што при неговата работа биле снимени три филма. Речиси идентични. Како близнаци. Еден германски, еден англиски и еден француски филм. Три верзии за трите продуцентски страни и трите публики. Секој кадар во кој имало зборување бил снимен најмалку трипати — еднаш на германски, еднаш на француски и еднаш на англиски. Тоа можеби и не било проблем за Питер Устинов со оглед на неговата интернационална провениенција, но кај актерката што ја толкувала насловната улога очигледно имало потешкотии. Натсинхронизацијата како алтернатива била отфрлена. Можеме само да претпоставиме како се одвивало снимањето на филмот. Исто така, филмот се снимал и на многу различни локации: во Франција, Австрија и Западна Германија, што го зголемувало чинењето на филмот. За сцените во кои Лола Монтез ја изведува својата точка во циркускиот шатор, од страна на четворица архитекти во Минхен бил из-

дуцентите се одлучуваат филмот да се сними во синемаскоп, техника што ја зголемува проекцијата речиси за двапати од дотогаш стандардниот формат и чиј математички сооднос се опишува со пропорцијата 1:2,55 (висина : ширина — на платното). И ваквиот потег на продуцентите е логичен затоа што за сопствените пари сакале да го добијат најквалитетното. Синемаскопот е претставен во 1953 како обид со големото платно да се смири телевизиската експанзија. И ден-денес, синемаскопот и неговите *плагијати* се употребуваат најчесто за историски спектакли. Но, во деновите кога синемаскоп техниката била штотуку инаугурирана, постоеле проблеми со *полнењето* на кадарот, а естетските специфики на ваквиот **широк екран** сè уште не биле докрај истражени. Оваа техника во својот почеток имала и технички ограничувања, така што, на пример, не можеле да се сликаат крупни планови. И со почетокот на снимањето, продолжуваат куриозитетите. Кога станува збор за снимањето на овој филм, можеме да се изразуваме и во множина затоа што при неговата работа биле снимени три филма. Речиси идентични. Како близнаци. Еден германски, еден англиски и еден француски филм. Три верзии за трите продуцентски страни и трите публики. Секој кадар во кој имало зборување бил снимен најмалку трипати — еднаш на германски, еднаш на француски и еднаш на англиски. Тоа можеби и не било проблем за Питер Устинов со оглед на неговата интернационална провениенција, но кај актерката што ја толкувала насловната улога очигледно имало потешкотии. Натсинхронизацијата како алтернатива била отфрлена. Можеме само да претпоставиме како се одвивало снимањето на филмот. Исто така, филмот се снимал и на многу различни локации: во Франција, Австрија и Западна Германија, што го зголемувало чинењето на филмот. За сцените во кои Лола Монтез ја изведува својата точка во циркускиот шатор, од страна на четворица архитекти во Минхен бил из-

граден циркуски шатор во американски стил со елипсоиден под со големина 40/50 метри, а со висина од 18 метри. Циркусот имал четири сцени со 22 големи стилизирани лустери со свеќи и уште 90 помали. За да биде уште покомплицирано, веднаш до местото каде што бил изграден овој циркус, бил ангажиран и вистинскиот циркус *Брумбах* заедно со ансамблот и животинскиот парк. Офилс бил особено горд на животинскиот парк. Еве еден пример за да ја илустрираме екстраваганцијата што се плаќала: сцените во шаторот, според моја слободна проценка, траат 1/5 од филмот, а единственото животно што се појавува во филмот е белата мечка во последниот кадар од филмот и доколку некој тоа не ви го посочи, нема да ја забележите. Офилс, познат стилист, при снимањето се стремел кон артифициелност, па така, наместо да ангажира статисти за да ги снимат сцените во циркусот, бара да се направат макети на луѓе што чинело повеќе отколку да се слика со статисти. Во сцената кога Лола Монтез бега од Баварија, улиците и пок-

Макс Офилс (Max Ophuls, 1902 - 1957): роден во Германија, мошне рано ја започнува кариерата како актер. Од 1923 започнува да режира во театрите. Од 1930 година започнува да режира филмови. Првите признанија ги стекнува во 1932 година за филмовите **ПРОДАДЕНА НЕВЕСТА** и **ЛЕЈБЕЛЕЈ**, приказни за трагична љубов. Бидејќи бил Евреин, разбирливо е неговото бегство во Франција во 1933 година. Во 1938 година станува граѓанин во Франција. Во периодот до 1940 година снима десетина филмови во Франција, Италија и Холандија. Со падот на Франција во 1940 година, Офилс заминува за Швајцарија од каде што во 1941 оди во САД. Во Холивуд се соочува со невработеност. Сепак, од 1947 до 1949 снима пет филма меѓу кои и ремек-делото **ПИСМО ОД НЕПОЗНАТАТА ЖЕНА**. Се враќа во Франција каде што ги снима: **КРУГ**, **ЗАДОВОЛСТВО**, **НАУШНИЦИТЕ НА МАДАМ...** и **ЛОЛА МОНТЕЗ**. Умира во Хамбург од срцев удар. Познат е по своите филмови полни со романтична љубов, измами и искористување, карактеристични со богати сценографии и раскошни костими и со специфичен манир на употреба на камерата полна со разновидни движења.



ривите од куќите се покривани со сол. За сцената кога Лола Монтез со својата мајка заминува од Индија, во базен бил изграден вистински 35 метарски брод. На костимите за примадоната Мартин Карол нималку не се штедело. Женските списанија биле преполни со нејзини слики во раскошни костими, а филмските и машките магазини биле преполни со фотографии на заводливо-разголената дива. Буџетот ја стасал бројката од 8. 000 000 ГМ! Четири пати повеќе од предвиденото.

На 22 декември 1955 година во Париз е одржана премиерата на долгоочекуваниот филм ЛОЛА МОНТЕЗ на Макс Офилс. Јавноста била во очекување на оваа премиера поради агресивната рекламна кампања. „Публиката очекуваше кремаста торта, а наместо тоа доби удар во stomакот“ — напишал Офилс во својот дневник по париската премиера. Публиката добила повеќе удари. И тоа во серија, ако сакаме да го продолжиме боксерскиот жаргон на Офилс. Публиката се соочила со дотогаш невиден начин на употреба на колорот. На места колорот бил блескав додека на други места на сликата воопшто не можеле да се распознаат ниту силуетите на актерите. Не можејќи да слика детали, Офилс ја затвора големината на екранот, оставајќи ги деталите во центарот на темниот екран. Лола Монтез, односно Мартин Карол, во поголемиот дел од филмот е запетлана до гуша, она малку што може да се види во преостанатиот дел од филмот е недоволно за да го смири гневот на машкиот дел од публиката. И женскиот дел од публиката е разочаран затоа што никаде ги нема костимите/фустаните што претходно биле најавувани во модните журнаи. Можеби дел од посетителите биле незадоволни поради недостатокот на животните од циркусот. И најмалку што може да се каже е дека посетителите и критичарите биле збунети од еднодимензионалните штици што ја претставувале публиката во шаторот. А кога во една сцена Лола Монтез вели - *I'm sixteen*, публиката паднала во хистерична смеа. Пречките што



биле создадени со специфичната употреба на тонот од страна на Офилс, кој се раководел од принципот „мора да се слуша, но не мора да се разбере“, не можеле лесно да се надминат. Актерите говореле час германски, час англиски, француски, па дури и италијански. На Офилс, кој бил воспитан во еден толерантен и интернационален дух, кој живеел и работел со сите тие јазици, сигурно не му пречело тоа, но... Обидот, со искршена драматуршка структура, која не се придржува кон хронолошки редослед, да го подигне традиционалниот статус на обичниот гледач и од пасивен да го трансформира во активен учесник, кој самиот ќе го реконструира животот на Лола Монтез, очигледно не успеал докрај. Публиката била активирана и испровоцирана од она што не ѝ одговарало. Реагирала така што го исвиркала авторот.

На својата француска премиера, филмот траел 113 минути. Германската премиера била одржана на 12 и 13 јануари 1956 во Минхен и во Хамбург. Германската верзија била долга 115 минути. Реакциите биле слични. Публиката незадоволна, а критиката поделена. Евидентна била заканата дека најавата од плакатот: ФИЛМ НА КОЈ ЧЕКА СВЕТОТ, ќе се претвори во НАЈГОЛЕМИОТ ДЕБАКЛ НА СВЕТОТ! Во Франција, по неуспехот на премиерата, продуцентите веднаш навестуваат дека се работи за интернационална верзија и дека работат на премонтажата на филмот и на негова натсинхронизација. Истото се случува и по премиерата во Германија. За да се намалат трошоците, но и поради законските противмерки што ги презема Офилс во заштита на своето авторство, продуцентите премонтажата можат да ја прават само на постојните тонски копии. Неколку сцени се исфрлаат, а снимената натсинхронизација се додава на магнетниот тон така што се избегнати повеќејазичните пасажии. На 20 јануари односно на 9 февруари овие верзии се промовирани во Париз и Минхен. Времетраењето на филмот се намалува на 110 односно 113 минути. Англиската верзија на Офилс никогаш не ја доживува својата премиера. Во 1956 година Офилс објавува дека успеал да го спречи прикажувањето на скратената 90-минутна хронолошка верзија на Фестивалот на француски филмови во Лондон. Со нарушено здравје, Офилс се труди да го спречи понатамошното кретење, парчење и премонтирање на неговиот филм. Веќе е седма недела во болница, кога на 22 февруари 1957, во Франција, а подоцна и во Германија, во експлоатација е пуштена верзијата на филмот во која Лола Монтез во оф-нарација ја раскажува својата историја. Исечени се сцените во циркусот и филмот е подреден според хронолошки редослед. Француската верзија е со должина од 91 минута, додека германскиот монтажер бил посентиментален и потолерантен (или не бил премногу критичен) па филмот го скратил на „само“ 101 минута. Следува трагичниот момент: еден месец по прикажувањето на неговиот веќе осакатен филм, Офилс умира во болница во Хамбург. Не успева да ги преживее проблемите што ги предизвика ЛОЛА МОНТЕЗ. Продуцентите како мршојадци се нафрлаат на филмот. На 22 ноември 1957 во Лондон е одржана премиера на 90-минутната хронолошка верзија на филмот, која го носела насловот ПАДОТ НА ЛОЛА МОНТЕЗ. Две години подоцна, 75-минутна верзија на филмот под наслов ГРЕВОВИТЕ НА ЛОЛА

При лабораторискиот третман на филмот кај сцената на бродот (една од сцените што остануваат во сеќавање по гледањето на филмот) кога Монтез истрчува на палубата и останува сама, Офилс постојано инсистирал кадарот да биде сè потемен и потемен. Кога лаборантот се спротивставил велејќи дека убавината на кадарот ќе се уништи, а ликовите на актерите нема да се распознаваат, Офилс одговорил: 'Ја гледате онаа точка на небото над главата на Лола?' — лаборантот потврдил. — 'Концентрирајте се на таа точка. Тука е поентата' — го завршил своето објаснување каприциозниот режисер.

МОНТЕЗ е дистрибуирана во САД. По сè изгледа дека и филмот нема да го преживее касапењето.

Но, и покрај финансискиот дебакл, и покрај поделеноста на критиката околу неговите естетски вредности, филмот ЛОЛА МОНТЕЗ набргу се стекнува со култен статус исто како и неговиот режисер. Тоа започнува така што Жорж Садул го опишува како лош филм со ретки блескави моменти, додека за Ендрју Сарис тоа е најдобриот филм на сите времиња. За Полин Каел *она што ја прави оваа збирка толку вознемирувачка и болна е тоа што го гледаме режисерот-виртуоз на непознат терен; филмот што требаше да биде негово најголемо ремек-дело не го бива за ништо.* Но, „Водичот за игран филм“ (Motion Picture Guide), кој е објавен за прв пат во 1985, пишува дека тоа е најдобриот филм на Офилс вреднувајќи го со највисока оценка. За Давид Томпсон, кој филмот го гледал во 1960 година, втората француска верзија на ЛОЛА МОНТЕЗ е *невообичаено хипнотичко искуство од кое се разбудил за да се придружи на аплаузот.* Во средината на шеесеттите, критичарите на „Каје ди синема“ го изгласуваат за втор најзначаен француски филм на сите времиња, веднаш зад ЦЕПЧИЈА на Бресон. Стенли Кјубрик и Питер Гринавеј искажуваат воодушевување за структурата и формата на овој филм, а Офилс станува еден од највлијателните филмски автори. Климата се менува заедно со статусот на филмот и статусот на неговиот автор. Во 1968 година, продуцентот Пјер Браунбергер (еден од најпознатите француски продуценти) ги откупува правата за филмот, по банкротот на старите сопственици. Прави копија од старата 110-минутна француска верзија и повторно ја пушта во дистрибуција. Оваа копија била прикажана и во Америка.

Писмо од Џин Д. Филипс (Gene D. Phillips) до „Сајт енд саунд“ (Sight&Sound): „Вашиот осврт за реставрацијата на ЛОЛА МОНТЕЗ од Макс Офилс (јуни) се повикува на новинарската презентација на претходно реставрираната верзија на филмот во Њујорк, во 1968, на која јас присуствував. Само тројца се појавија: јас, еден пријател и Полин Каел. Бидејќи во јавноста Каел е позната како жената-аждер, би сакал да кажам дека таа ми кажа оти се надевала дека новата 110-минутна верзија ќе биде подобрување на онаа од 90 минути. Сепак, иако тоа не го сакаше, призна дека за неа филмот сè уште е разочарување. Здрвената изведба на Мартина Карол е незадоволителна, а сценариото е премногу плитко за да ја потврди меланхолијата на филмот. Шин Даниелсен во приказот на неодамна реставрираниот филм, по сè изгледа, се согласува со Каел кога вели дека ЛОЛА МОНТЕЗ 'не е ниту најдобриот ниту најуспешниот филм на режисерот'“.







Но, уште тогаш се зборувало дека во Минхенскиот филмски музеј постои подолга и поширока (1:2.55 наспроти 1:2.35) верзија на ЛОЛА МОНТЕЗ. При прегледот на оваа копија, откриено е дека опаѓањето на колорот е толку големо што на некои места е видлива само магнетната шпалта. Откриени се причините: ова е копија врз која биле правени директни интервенции во тонската шпалта, била отстранувана а потоа додавана германската синхронизација. Во почетокот на деведесеттите се раѓа идејата да се реконструира копијата што била прикажана на германската премиера. За да се изведе тоа, луѓето што ја презеле таа иницијатива најпрвин морале детално да се запознаат со историјата на филмот, а потоа да преминат на технологијата на филмската реставрација. Основата лежела во минхенската копија, но тоа било недоволно поради лошата состојба. За да се комплетира германската верзија, морало да се пронајдат и алтернативни материјали. Во Градската кинотека на Луксембург е пронајдена работна копија (без тон) на која некои места биле заменети со темни бланкови, но која сепак поседувала одлична слика затоа што никогаш не била експлоатирана. Во Кралската кинотека на Белгија, пак, на огромно задоволство на луѓето ангажирани околу реставрацијата, пронајдена е копија со магнетен тон идентична на онаа од француската премиера. проблемот повторно се појавува во опаѓањето на колорот и во фламанските суптитли. На магнетниот тон единствено што е избришано е изјавата на Лола за нејзината старост. На неа, по сè изгледа, никој не останувал рамнодушен. Во Бундес филм-архивот и во филмската лабораторија во Париз се сочувани негативите од хронолошката верзија. За среќа, германските негативи ги содржеле и отфрлените делови, така што можеле да

Лола Монтез — филмска историја, од Мартина Милер и Вернер Дуче е книга што е објавена во 2002. На 296 страници, чекор по чекор е опишана биографијата на филмот: самиот почеток, финансирањето, работата на сценариото и сценаристите, продукцијата и постпродукцијата, премиерите во Париз и Минхен, нападите во печатот, новите видувања и обидот на продуцентите 10 години подоцна да направат реконструкција на филмот. Во книгата можат да се видат 115 слики во боја проследени со дијалози од филмот, да се проследат нови факти и досега непознати документи за уништувањето на филмот. Сликите се во полн синемаскоп формат 1:2,55.



се реконструираат сцените во полна должина. Откако биле комплетираны речиси сите материјали; откако биле направени разговори со синот на Макс Офилс, кој бил асистент на режисерот; откако биле прегледани сите интервјуа што Офилс ги дал, а кои се однесувале на филмот, колорот на филмот и неговите идеи во врска со изгледот на филмот; откако било разговарано и со техничарите што работеле на копирањето и читањето на светлото; откако бил направен план на сите сцени, план што во детали ја разработувал употребата на колорот (Офилс во интервјуата објаснувал дека во сцената со Лист во Италија треба да доминираат есенско жолтата, црвената и портокаловата боја; во Баварија, бојата треба да е зимски пастелна; циркусот да биде во насилни бои додека публиката би седела во бесколорна темнина...) и говорот/јазикот што се користел во сцените; откако итн..., можело да се пристапи кон „најлесната“ работа во реставрацијата на филмот: неговото пасување и копирање. Со цел да се хармонизираат различните материјали, реконструкцијата е извршена дигитално на ХДТВ трака, а потоа сликата е вратена на 35 мм лента. Животот на филмот ЛОЛА МОНТЕЗ, и покрај сите премрежија, сè уште продолжува на филмските фестивали и во кината на архивите по целиот свет. □

Користена литература:

1. *Filmska enciklopedija*, Jugoslavenski Leksikografski Zavod, 'Miroslav Krleža' – Zagreb, 1986
2. *Microsoft Encarta Encyclopedia 2003*, 1993 – 2002 Microsoft Corporation
3. *Microsoft Cinemania 98, Interactive Guide to Movies and the Moviemakers*, Microsoft Corporation 1998
4. *Blockbuster Video, Guide To Movies&Videos*, Biographies Copyright 1995 by David Thomson
5. *Fatal Atraction*, Shane Danielsen, Sight&Sound, June 2002

ПАВЛИНА ПАНОВСКА

БЕЛЕШКИ ЗА ЖИВОТОТ И ТВОРЕШТВОТО НА НИКОЛА-НИКИЦА ЛАЗАРЕВСКИ (1931 – 2002)



Филмската сценографија, заедно со камерата, монтажата, костимографијата, е еден од елементите што се неразделно поврзани во креирањето на еден филм и коишто му овозможуваат на режисерот до максимум да ги изрази своите визии во реализацијата на филмот како колективна уметност, без разлика за кој жанр станува збор. Така, таа може да послужи како катализатор за општиот впечаток, значи да ги потенцира жестокоста, лиричноста, хумористичната димензија на филмот, желбата да се предизвика страв или, пак, дистанцираност кај гледачот како краен консумент на филмот.

Секогаш во функција на филмскиот кадар, филмската сценографија ги обликува елементите на просторот, без разлика дали се во студио или надвор од него, без разлика дали станува збор за ентериерно или екстериерно уредување, и на тој начин ја игра една од суштинските улоги во филмот. Преку обликувањето на просторот ни стануваат јасни амбиентот и атмосферата во која се случува дејствието, а сите сетила се отвораат за препознавање и на сите останати финеси, како што е, на пример, психолошко-емоционалниот контекст на она што се случува пред нас на екранот.

Задачата на филмскиот сценограф е да прави нацрти за обликување на сценскиот простор, што подразбира правење макети, модели, негово декорирање, што значи дека учествува во комплетното средување на филмската сцена од нејзините макро до микро елементи. Во извршувањето на обврската, сценографот прави или комплетно нови просторни решенија или, пак, адаптација на објекти што одговараат на неговата замисла со соодветни интервенции. Неговата работа ќе биде поуспешна ако во исто време соработува со режисерот и директорот на фотографија на дадениот проект.



Сценографот Никола Лазаревски ѝ припаѓаше на постарата генерација филмски работници кај нас. Неговиот авторски придонес е од непроценливо значење за овој сегмент на нашата култура, а неговата филмографија бележи не само сценографски потписи туку тој се појавува и како директор на филм, како организатор и како асистент-режисер. Сценографските решенија на овој автор во секој домен поседуваат несомнено умевање, тие се одликуваат со оригиналност во презентацијата и решавањето на поставените барања, имаат атрактивни ликовни карактеристики, а притоа се одликуваат со битна особина што не смее да се заборави — тоа е нивната функционалност, нешто што за овој сегмент од применетата уметност е многу битно.

Да погледнеме во биографијата на нашиот познат сценограф. Податоците произлегоа од разговорот што го водевме во текот на 1991 година во просториите на Кинотеката на Македонија. Никола Лазаревски е роден во Скопје во 1931 година во Ново Маало, на улицата „Тетовска“, чиј назив укажува на потеклото на нејзините жители. Димче Лазаревски, таткото на Никола Лазаревски, исто така потекнува од Тетово. Тој работел како чиновник во даночната управа, потоа се обидел во уште неколку други професии, но за жал починал млад, во 1938 година. За семејството продолжил да се грижи дедото Никола, познат скопски градинар, бавчаница. Детските години не биле безгрижни, туку напротив. Никола, односно Никица (тие што го познаваа му се обраќаа со ова име) преку летните месеци работел кај разни занаетчи и учел повеќе занаети. По Втората светска војна, со завршено основно образование конкурирал на Електротехничкото училиште во Загреб и школување-

На снимањето на
„Денови на
искушение“
(1965)



то, поради талентот за цртање, го продолжил на архитектонскиот отсек, како стипендист на државата.

Во Загреб се сретнал со една поинаква урбана средина, со еден друг менталитет на живеење, пројавил интерес и изградил однос спрема поинакви содржини, различни од оние вообичаените и секојдневните. Посетите на театарските и кино претстави биле дел од образовниот процес, на што во повоените години многу се инсистирало.

По завршувањето на средното училиште се вратил во Скопје, се вработил, а претпочитајќи ја теренската, ја одбил канцелариската работа. И покрај обврските во работата, го продолжил образованието на Архитектонскиот факултет во Скопје. На прашањето за другата димензија на живеењето — порелаксираната, Никица многу живописно раскажуваше за скопското корзо како за жива динамична сила на младоста и на средбите со младите од генерацијата. Зборувааше за музиката, оркестрите, матинеата во Трговската академија, Учителската школа, но и за театарските претстави, како и за кинореpertoарот. Многумина од неговите другари се определиле за уметнички професии. Меѓу другите ги спомена актерите Дарко Дамевски и Ацо Јовановски, како и Глигор Паковски, тон-снимател вработен во „Вардар филм“. Токму Паковски е „виновен“ за влегувањето на Никица Лазаревски во оваа продуцентска куќа, во февруари 1954 година. „Мислев дека тоа ќе биде излет во непознато“ — се сеќаваше Никица на тие денови — „едно ново видување, да се задоволи љубопитноста и да се научи нешто ново.“ Но, набргу се покажа дека се работи за нешто многу посериозно и со долг век на траење, сè до пензионирањето, па и потоа.

Значи, веќе во февруари 1954 година Лазаревски потпишал договор за работа на ВОЛЧА НОК, вториот игран филм во продукција на „Вардар филм“, како асистент на сценографот Диме Шумка. Една од задачите на асистентот на сценографот е скиците што ги направил сценографот да ги разработи, да ги исцрта и да им ги даде на мајсторите за изведување. Изведувањето на објектите за снимање и самото снимање на ВОЛЧА НОК се одвивало во континутет. Една екипа одела на терен пред другата, ги подготвувала објектите, потоа втората екипа го вршела својот дел од работата, но присуството на сценографскиот тим било задолжително од почетокот до крајот на снимањето, од една локација до друга, од првата до последната клапа. Бидејќи снимањето на овој филм одело во две етапи, во паузата меѓу нив е снимен документарниот филм РИТАМ И ЗВУК на режисерот Трајче Попов, а Никица Лазаревски по втор пат влегол во филмската екипа како асистент на сценографот.

Прв пат како сценограф Лазаревски се потпишува во документарниот филм ПТИЦИТЕ ДОАЃААТ од 1956 година, филм на режисерот Бранко Гапо. Темата на филмот е неразделно врзана за местото на збиднувањето. Станува збор за Дојранското Езеро и за птиците што мигрираат и доаѓаат на езерото. Задачата на сценографот овој пат била да направи избор за местото на снимање од веќе постојните објекти, како што се колибите, чамците, да се определи конкретна локација, да се интервенира во расчистување на трските за потребите на одредена секвенца, и слично на тоа.

Следен голем проект и предизвик е филмот МИС СТОН, каде што Диме Шумка и Никица Лазаревски се архитекти, а сценограф е доаѓенот на сценографијата во Македонија, Василије Поповиќ-Цицо. Дејствието на филмот се случува во Македонија, но пораката што ја носи го става надвор од рамките на оваа локална тема. Главните цртежи за сценографијата ги правел Цицо, архитект изведувач бил Диме Шумка, а разработката на скиците била задача на Никица Лазаревски. Филмот е сниман во Охрид, Маврово, но и во ателјеата во Белград. „Ова е филмски спектакл. За мене најинтересно и најважно беше што тогаш се запознав со целосната организација на филмот. Видов

појасно какви се односите, каква е хиерархијата, кој со кого може да се консултира за својата работа и за тоа чиј збор е последен. Со овој филм најдов одговор за сите организаторски проблеми во мојот домен на работа. Мојата работа е таква што со секој филм влегувам во друго време, во нов свет. Јас лично разговарам со секој актер за неговата улога што ја игра во филмот. Во мојата работа човек постојано мора да располага со многу информации, податоци, да знае сè и сешто. Ако треба да се подготви соба за лекарот Н.Н., јас мора да знам каков карактер има тој човек, дали има хоби, како живее, дали е сам или не, дали тој човек сака жени, дали е хуман, значи треба да знам сè за него за да можам во неговиот амбиент да го ставам сето она што му е потребно. Треба да се знае сè за еден бербер, ковач, за каков било работник, илегалец, борец, цар, везир и само на таков начин може да се работи во структурата. За тоа помага и документацијата што треба да се консултира за да се претстави бараното време, почнувајќи од едно знаме, грб, натпис...“¹



Никола
Лазаревски

Во 1961 година Никица Лазаревски се соочува со ново искуство во својата работа, директор на филм во МИРНО ЛЕТО. Откако во претходните неколку проекти се покажува како добар организатор во краткометражната продукција, како брз, јасен и егзекутивен, обврската во долготражната продукција за него значи нов предизвик. Директорот на филмот ја води целата екипа, тоа е посебна професија, децидна и многу конкретна. За филмот зборува и фактот дека и денес, по речиси половина век од неговото снимање, МИРНО ЛЕТО, дебитантскиот филм на режисерот Димитрие Османли, е еден од најгледаните македонски филмови.

Во истата 1961 година „Вардар филм“ го снима филмот СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ, режисер е Жика Митровиќ, а како директор на филмот и овој пат се појавува Никица Лазаревски. Филмот е сниман во Риека, Хрватска, во ателјеата на Кошутњак во Белград, како и во Скопје. Ова е втора соработка со режисерот Жика Митровиќ. Секавајќи се на соработката со Митровиќ, Лазаревски за него зборуваше дека е вистински професионалец, кој инсистирал

секој од екипата да знае какви се неговите обврски во филмот. „Тоа одговараше и на мојата замисла како треба да се работи“, рече Никица.

Во „празните“ периоди кога не се работело на играна, Лазаревски бил ангажиран во краткометражната играна и документарна продукција и притоа имал различни обврски како член на филмската екипа. Во филмот БАРАМЕ ЛЕБ од 1962 година му станува асистент на режисерот Трајче Попов. Со документи и фотографии е направена реконструкција на големите демонстрации во Велес во 1939 година, кога под паролата „Бараме леб“ илјадници луѓе излегоа на улица барајќи работа. Ова е пропаганден филм, налик на други правени по повод разни избори, настани и јубилеи што требало да се одбележат. Таков е и филмот МАКЕДОНИЈА 1942 на Бранко Гапо. И во овој филм преку автентични фотографии и документи е реконструирана борбата на македонските партизански одреди против окупаторот во Македонија во 1942 година и притоа настаните се следат хронолошки. Во овој филм Никица Лазаревски се потпишува како сценограф.

Во разговорот за својот опус Лазаревски сакаше да го спомене и филмот за Василие Поповиќ-Цицо снимен во 1962 година, а датиран во 1963. Писателот Славко Јаневски, кој веќе имаше повеќе успешни кусометражни филмски остварувања зад себе, со овој филм го зачува опусот на Цицо на целулоидна лента. „Василие Поповиќ-Цицо ми остави впечаток на универзална личност. Тој беше многу способен, навидум тивок, но со силни пориви. Тој беше одличен цртач, одличен сценограф.“² Во екипата што работи на овој филм, Лазаревски е организатор на снимањето, а со своето учество сака да му се одолжи на еден од мајсторите во сценографското умевање.

Во првата половина на шеесеттите години, Лазаревски често бил ангажиран во документарната продукција. Уште еден филм работен според документи по кои се истражува во повеќе архиви е филмот ПОЕТОТ-ИЗГНАНИК на режисерот Трајче Попов од 1964 година. Овој филм посветен на поетот Рајко Жинзифов строго инсистира на факти, не остава простор за импровизација, а секако е филм што според своето значење останал во сеќавањето на Лазаревски како интересно искуство во работата како организатор. Следните два документарни проекти се посветени на Скопје. Првиот, правен со многу љубов, е паметник на градот што веќе го нема, значи гледаме кадри на Скопје пред поплавата од 1962 година, за време на водената стихија, а потоа и од земјотресот и урнатините. Тоа е филмот КЕЈ 13 НОЕМВРИ на режисерот Димитрие Османли, а вториот, во копродукција на „Вардар филм“ и „Јадран филм“ од Загреб и во режија на Вељко Булаиќ, е СКОПЈЕ 63, филм инспириран од скопската трагедија, тема експлоатирана од уште неколку други автори. Ова е филм за земјотресот и за сето она што се случуваше потоа. Во филмот има и сценографски интервенции, а се правени и соодветни адаптации според барањето на режисерот.

Во 1964 година се снима филмот ПОД ИСТО НЕБО, прво филмско корежисерско искуство на Љубиша Георгиевски и една поинаква задача за архитектот во филмот Лазаревски. Режисерите на овој филм, Стаменковиќ и Георгиевски, инсистираат сцената да биде рафинирано чиста, речиси празна, ослободена од многу елементи и реквизити.

Најпосле, во 1965 година Лазаревски за прв пат е самостоен сценограф во долгометражната играна продукција. Станува збор за филмот ДЕНОВИ НА ИСУШЕНИЕ на режисерот Бранко Гапо, а сценариото е според драмата „Црнила“ на Коле Чашуле. За потребите на филмот, односно поради потребата автентично да се долови местото на збиднување, Лазаревски и уште неколкумина, меѓу кои и режисерот Гапо, писателот Гане Тодоровски, снимателот Киро Билбиловски истражуваат во Софија, односно го скенираат местото каде што се случил атентатот врз Горче Петров, а тоа е темата на овој филм. Сè со

цел да се презентираат колку што е можно поточно атмосферата и политичката јавна и андерграунд сцена, екипата истражува и во софиските архиви. На тој начин се собрани многу, дотогаш непознати податоци, битни, меѓу другото, и за самото снимање. Градот што требаше да ги долови атмосферата и амбиентот на Софија Лазаревски го наоѓа во Загреб. Ентериерот е соодветен на времето, и декадентен и рафиниран во исто време, најден во една загребска вила, а сцените на железничката станица се снимени на една од споредните во овој град. Во филмот има и низа детали што го отсликуваат духот на времето и ја доловуваат атмосферата на оние години по Илинден кога луѓето бараа вистински одговори, а се судруваа со изобилство лаги и манипулации. Сценографијата во ДЕНОВИ НА ИСКУШЕНИЕ ќе биде запомнета по својата сложена амбиентална структура и со овој филм Лазаревски добива отворена врата и за понатамошни сценографски остварувања.

Веќе во следната, 1966 година, Лазаревски повторно работи со Жика Митровиќ, овој пат во својство на сценограф на филмот ДО ПОБЕДАТА И ПО НЕА. Филмот третира тема од времето кога по војната настанува состојба на вакуум, нешто како меѓусостојба на власт и безвластие. „Се секавам на реченицата што во филмот ја изговара Илија Милчин, кој толкува улога на адвокат. Тој говори дека тие пет дена се денови на мирување, бидејќи во деновите на еуфорија можат да настрадаат и невините. Тоа е време кога треба малку и да се премолчи.“³ Во филмот малку кадри се снимени во ентериер, најмногу е работено екстериерно. Дел од филмот што се случува на отворено е снимен и кај селото Рашче, Скопско, а за потребите на филмот е снимано и под Скопското кале. Треба да се забележи дека во овој филм артистот Ристо Шишков за прв пат се појавува на филмското платно.

Лазаревски со
своите пријатели
- филмаци



Следниот филмски проект е МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА на режисерот Трајче Попов каде што Лазаревски суверено ја врши својата задача, за што потоа, на Филмскиот фестивал на југословенскиот игран филм во Пула, во 1968 година, добива „Златна арена“ за сценографија. Секавајќи се на работата на филмот Лазаревски рече дека немал особени проблеми со сценографските задачи на филмот правен според битова драма. Во ваков случај, фолклорот е неодминлив, а оваа обврска ја работи со задоволство бидејќи и во секојдневниот живот се занимава со етнографските белези на својот народ. Повторно беше спомнат актерот Ристо Шишков, кој во филмот ја толкува улогата на бегот. „Шишков со својата појава и толкување на улогата заслужи девојката да се вљуби во него, но во сценариото пишувааше нешто друго“, се пошегува Лазаревски. Филмот е сниман во Битола, во Тетовското теќе, како и во едно село меѓу Тетово и Гостивар каде што е направена свадбата. Таму е куќата на девојката и таму е снимено убиството. „Снимањето во теќето во Тетово што беше под заштита на државата ја усложнуваше работата, одговорноста беше голема поради опасноста да се опожари објектот, но сè се заврши добро“, се сеќава Лазаревски на одредени епизоди во текот на правењето на филмот. МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА е фолклорен филм, кој поради своите рустични елементи беше прикажан во голем број земји.

Да го споменеме и филмот НЕ, чија тема, за жал, не губи од актуелноста на кој било простор и во кое било време. Станува збор за филм што се занимава со последиците што ги остава војната зад себе, а чии најчести, а најневини жртви се децата. Филмот е снимен кај манастирот Трескавец кај Прилеп, како и во Демир Капија, па овие диви и импресивни предели режисерот Љубиша Георгиевски, преку камерата на овој краток филм, ги остави и како документарен запис за една малку позната Македонија. Во овој филм Лазаревски е организатор.

Во 1967 година продуцентот „Вардар филм“ се зафаќа со снимање на два урбани филма. Едниот, МЕМЕНТО, инспириран од скопскиот земјотрес, е омаж на градот виден низ лична авторска визура на режисерот Димитрие Османли, а вториот, КАДЕ ПО ДОЖДОТ, на Владан Слиепчевиќ е филм што може да се лоцира на кое било друго место. И во двата филма, Лазаревски е ангажиран како сценограф. Работењето на МЕМЕНТО не претставуваше проблем во сценографска смисла затоа што сè што беше потребно беше тука, *in situ*, не беа потребни дополнителни истражувања, а дополнителните реквизити поради актуелноста на настанот беа исто така достапни, раскажуваше Лазаревски.

И за снимањето на КАДЕ ПО ДОЖДОТ, Лазаревски зборува како за ангажман што во сценографска смисла не барал екстремни интервенции, а режисерот на филмот се одликувал со својата академска толеранција.

Веќе следната година, 1968, започнува снимањето на филмот ПЛАНИНАТА НА ГНЕВОТ, а Лазаревски е сценограф под водство на режисерот Љубиша Георгиевски. „Снимањето на филмот беше интересно, имаше сцени снимани од хеликоптер, за потребите на филмот беа ставени на располагање многу технички средства... Филмот го работевме мирно, без особени недоразбирања.“⁴

Веднаш потоа, веќе во 1969 година, доаѓа до повторна соработка со режисерот Георгиевски, овој пат на филмот РЕПУБЛИКАТА ВО ПЛАМЕН. Сама по себе темата е интересна, битна за историјата на македонскиот народ. Во филмот има експлозии, се рушат куќи, паѓа камбанаријата, има пожари. Како и за претходните филмски проекти, Лазаревски за своите обврски како сценограф зборуваше како за задачи што ги извршувал без особена потешкотија: „Тоа не се тешки задачи. Во секоја струка има специфичности за кои има, на пример, макетари, пиротехничари, луѓе што знаат колку и на кое место треба

да се стави експлозив. Прашањето е што сака да се постигне со даден ефект. Замислата може да е добра, реализацијата исто така, но најбитно е со каков објектив ќе слика камерата. Потоа се поставува прашањето за работата во монтажа, како ќе го исече и залепи монтажерот снимениот материјал... Мене ми се случувало во некои филмови сè да биде сработено на најдобар можен начин, а да биде лошо сликано. Притоа се губи целиот амбиент, па дури и дејствието. Ако се земе тесен објектив и се сликаат детали, а гори цело село, вие гледате само прозорец во пламен. Тогаш се прашувате зошто е направено сето друго, бидејќи, меѓу другото, се работи и за средства, време, опасност...".

По уште една соработка со Љубиша Георгиевски на филмот ЦЕНАТА НА ГРАДОТ, а за време на неговото снимање во Охрид, Лазаревски се запознава со Кирил Ценовски. По завршувањето на овој филм започнуваат подготовките за снимање на филмот ЦРНО СЕМЕ со барање локација за снимање. Суровиот амбиент на пустиот остров каде што се одвива дејствието на филмот, работен според истоимениот роман на Ташко Георгиевски, режисерот Ценовски и сценографот Лазаревски го наоѓаат на јадранскиот остров Паг, каде што на прв поглед се чини дека нема место за пообемни сценографски интервенции. „Со тоа, главниот проблем во врска со филмот беше решен. Филмот не е ни сценографски ниту костимографски, сите се облечени во војничка облека, сценографијата не беше обременета со многу објекти. Тоа е она по што овој филм се разликува од, на пример МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА, ДЕНОВИ НА ИСКУШЕНИЕ или, пак, некои други филмови каде што има мноштво ентериери и екстериери. Овде има само камен и луѓето што се во него. Сепак, требаше со малку елементи да се долови симболиката на едно време и простор каде што се врши тортура врз затворениците. Требаше да се направи кујна, стражарница, место каде што се пие вода, просторија за командантот. Тоа можеби се чини малку, но требаше да биде толку совршено за да изгледа автентично... Иако овој филм не беше обременет во сценографска смисла, нам ни создаваше проблем тоа што оние неколку пункта што требаше да ги правам според сценариото ги правев во амбиент чишто временски особености не ги знаев. Не знаевме какви температури нè очекуваат, какви ветрови дуваат таму. Имаше силни бури што ги рушеа објектите.“⁵

Во истата година е работен и филмот МАКЕДОНСКИОТ ДЕЛ ОД ПЕКОЛОТ на режисерот Ватрослав Мимица, сценограф е Никица Лазаревски. Филмот е снимен во селото Лавци, во типично македонски амбиент, рурален, со ентериери од македонскиот бит и во екстериери што нè потсетуваат на нашите корени.

По завршувањето на МАКЕДОНСКИОТ ДЕЛ ОД ПЕКОЛОТ следуваат неколку кратки филмови, а потоа започнува работата на еден голем проект, филмот ЈАД на режисерот Кирил Ценовски. Во овој случај, Лазаревски како сценограф се соочува не само со обемна работа во доменот на своите сценографски задачи, туку, пред сè, се инсистира и на претходни истражувачки потфати какви што дотогаш, за реализацијата на сценографските потреби, кај нас не се правени. За проектот се правени долги и сериозни подготовки бидејќи настаните се лоцирани во времето далеку зад нас, во средновековието коешто од материјалната култура ни остави сакрални објекти и тврдини, но затоа што се однесува до профаната архитектура сознанијата се најчесто во доменот на шпекулациите. Сепак, одредени сведоштва и информации се добиени од фреските. Според фрескоживописот се правени скици, а потоа и објекти на кои работеле исклучително искусни стари мајстори. Секако дека се користени и цркви и манастири каде што се правени мали интервенции, но нивната автентичност не е нарушена. Во Прилеп, на пример, во карпите е направена и нова мала црква со сите специфични елементи што ја карактеризираат, како што се: кубина, тремови, камбанарија, дворно место... Во врска

со оваа црква, сценографот се соочил со дилемата дали таа треба да се патинира. Кога станува збор за средниот век, тоа значи дека црквата тогаш била релативно нова, но доколку не е направено патинирање таа би изгледала како декор. Ова е само една од многуте дилеми со кои се соочувала екипата за време на снимањето на филмот. Што се однесува до профаната архитектура, соработката со Институтот за старословенска култура од Прилеп ги потврдила претпоставките за тоа како изгледале тогашното село и куќата како негов сегмент со сите нејзини надворешни и внатрешни елементи. Овој проект претставувал вистинска провокација во сценографска смисла и Лазаревски со помош на фантазијата и фактографијата го транспонира духот на македонскиот среден век и за имагинарните ликови наоѓа конкретно соодветно сместување. ЈАД е еден од филмовите каде што тој го внесува сето свое умеение и за кој Лазаревски зборува со особен респект.



Дел од екипата
на „Планината
на гневот“

Следниот голем филмски проект на кој работи Лазаревски временски се лоцира на почетокот од 20 век. Тоа е НАЈДОЛГИОТ ПАТ на режисерот Бранко Гапо, кој заедно со сценографот Лазаревски бараше објекти за снимање во Македонија, како и предели коишто би биле ако не исти, барем слични на оние во Мала Азија. Во близината на Неготино, кај Црвени Брегови, има предели со суров амбиент, скуден со вегетација и навистина никој од гледачите не би претпоставил дека сцените во аносот во Мала Азија се снимени тука. Да не го заборавиме и Охрид, каде што е снимано и во Самуиловата тврдина. Објектот каков што е Беаскуле во Солун екипата нашла во Турција и таму се направени потребните сцени. Дел од филмот е снимен и во Турција, во Сидон, како и во близината на Истанбул, поточно кај Босфор. Лазаревски како сценограф во филмот успева да ја обликува суштината на нашето поднебје, како и за нашиот човек трагичноста на туѓото поднебје, толку различно од вообичаените хоризонти на кои е навикнато човечкото око. На тој начин, знаејќи и почитувајќи ги нашите традиции, Лазаревски ги исцрта не само физичките туку и маките на измачената душа на народот. „Наидувааме на проблеми како што беше потребата да се најдат шатори, кои во времето што го реконструираме биле правени од козина, потоа беа потребни коњи, камили, пазар со тезги... За среќа, ние во екипата бевме многу вешти за вакви ситуации и сите заедно, почнувајќи од режисерот па до последниот, успеавме да направиме сè што беше потребно... Во големите екипи имате постојано чувство на притисок, има многу артисти и статисти. Воопшто земено, тоа е напорен филм, најмногу за режисерот, но и за сите соработници.“⁶

Филмот ПРЕСУДА од 1977 година е уште еден заеднички проект на режисерот Трајче Попов и сценографот Лазаревски. Овој пат темата датира од времето на Втората светска војна, а дејствието се случува кај нас. Станува збор за борец којшто, додека неговата бригада минува покрај неговото село, се одвојува од соборците за да ја види својата мајка. Оваа постапка се смета за дезертерство и по неговото враќање воениот суд донесува пресуда тој да се стрела. Иако во времето на воените случувања Лазаревски бил момче, тој рече дека времето на војната му е блиско и поради многубројните сеќавања од тој период немал поголема тешкотија да се „врати“ во тие години. „Првиот материјал што сценографот го добива за еден филм е сценариото. Тогаш јас почнувам да живеам со тоа време, тоа ме преокупира целосно, ја барам вистинската слика и тогаш долго живеам во тој период. Тој ми станува опсесија, без разлика за кој период се работи. Со секој филм се создава некаков набој, не би рекол трема, но тоа е некаква специфична состојба кога настојуваш на филмот да му дадеш колку што можеш повеќе од себе. Кога ќе започне снимањето притисокот се намалува. Овој филм, исто така, имаше свои особености во работата поради многубројната војска, нејзиното движење, пиротехника, експлозии, значи и тука има масовни сцени што ја усложнуваат работата. А кога работите со Трајче Попов треба да знаете дека состојбата на окупација е полесна отколку работата со него. Тој бара повеќе и од максимумот. Меѓутоа, тој е говорлив, истражува и многу едноставно соопштува што сака, а има режисери коишто или не знаат да кажат или, пак, тоа го соопштуваат многу комплицирано. Тешко е кога некој не знае што бара, а сака да ги убеди другите дека многу знае и дека поради нечие друго незнаење трпи работата. Овој филм го снимавме во околината на Кичево, село Извор, село Поповец каде што се снимени и завршните сцени во филмот.“⁷

Во таа иста 1977 година, во продукција на „Вардар филм“ и „Македонија филм“, каков што беше случајот и со претходниот филм, е датиран и филмот на дебитантот во играната продукција, Александар Ѓурчинов, под наслов ИСПРАВИ СЕ ДЕЛФИНА. Овој пат темата е современа, а станува збор за еден урбан филм посветен на Атина Бојаци, нашата маратонка што го преплива

каналот Ла Манш. Една мала експедиција за потребите на филмот истражувала во Франција и Англија, видела како се одвива препливувањето на каналот, како се суди, кои се вообичаените временски услови, каква е локалната архитектура. Обврзани и со финансиските услови, но секако не на штета на филмот, сцените во екстериер се снимени на Црногорското приморје, а натпреварите во базените се снимени во Белград и во Школата за внатрешни работи во Скопје. Во овој проект Лазаревски покажа сценографско умевање во презентирањето на динамичноста на денешното време. Филмот добро „исплива“, беше добро примен кај публиката и се продаваше во светот.

Веќе вообичаено, меѓу обврските на играната продукција Лазаревски работи и на краткотражна играна и документарна продукција, а во 1980 година е ангажиран на новиот проект на режисерот Кирил Ценовски. Тоа е играниот филм ОЛОВНА БРИГАДА. „Тоа е современа тема, и љубовна, и рударска, а во исто време тема што би можела да биде критика на времето во кое се случува приказната. Кон овој филм се пријде со доста амбиции, но очигледно продуцентот не виде дека тука има одредени проблеми, дека филмот се снима во време кога тешко може да се каже вистината за одредени појави и збиднувања, почнувајќи од политичарите и стопанствениците, кои ги придружуваат и живеат на „висока нога“... Во првите 15 дена имав задача, заедно со асистентот на режија, да влезам внатре во рудникот, да ги исцртам окната, да предложам на кои окна да се работи за да не влегуваме многу длабоко, меѓу другото затоа што во рудникот има строго утврден ред и рударите имаат свои задачи... Но, имавме и планови и добро се снаоѓавме во внатрешноста на рудникот. Како ново искуство беше навистина интересно...а дури по завршувањето на снимањето сите го признаа чувството на страв. Што се однесува до сцените што се случуваат надвор од рудникот, некои од нив се снимени во Скопје.“⁸



Н. Лазаревски
со Панта
Мижимаков и
Стео
Црвенковски

Во филмот ВРЕМЕ, ВОДИ од 1980 г. доаѓа до повторна соработка меѓу сценографот Лазаревски и режисерот Бранко Гапо. Со овој филм Гапо како да ги предвиди подоцнежните збиднувања во Вевчани и Октиси. Најпосле, инциденти околу вода имало насекаде и секогаш кога ја нема доволно. Што се однесува до сценографијата во филмот, барањата на режисерот и замислата на сценографот се реализирани без особена потешкотија затоа што постојат села коишто сè уште го сочувале својот рурален амбиент, така што за потребите на филмот се направени мали адаптации и интервенции. Некои од ентериерите се направени во училиште во Струга, а селото Ташмаруниште претставувало идеална локација за сцените снимени во екстериер. Еден дел од филмот, оној со акумулацијата и со потопувањето на селото е снимен во Рим, во студијата каде што макетарите совршено си ја вршат работата. Скокот на главниот јунак во завршната сцена на филмот е снимена во Охрид, но тоа спаѓа во домен на трик-сцени.

Во филмот на Столе Попов СРЕЌНА НОВА '49 од 1986 година Лазаревски извонредно се искажува како сценограф. Според неговото кажување, за сите во екипата било вистинско задоволство да работат на филм за кој се знае дека ќе биде крунисан со успех. Наспроти тоа, напорно е да се прави филм за кој знаете дека нема да биде успешен. Една искусна екипа тоа може да го предвиди. Филмот третира тема којашто за сценографот временски не е лоцирана далеку, а за неа е и многу пишувано. Во потрага по објекти каде што ќе се одвива снимањето на филмот, покрај во Скопје, барани се локации и во Штип, а токму тогаш кога екипата сакала да продолжи за Струмица, на излезот од Штип, во Ново Село, пред екипата се појавила црквата, интересни дворови, како и толку среќно пронајдената куќа со токму таков екстериер и ентериер какви што биле потребни за доловување на една семејна патријархална атмосфера. Сепак, и во оваа куќа е интервенирано во скратувањето на големиот салон и скалите што водат на катот. Во времето на градење таа веројатно била куќа на богат трговец. Во дворот е направена работилница, адаптирана е и влезната врата, но сите интервенции се направени во рамките на архитектурата на самата куќа. На тој начин се здобиваме со впечатокот дека оваа куќа толкува една од главните улоги во филмот, подеднакво успешно како и останатите главни јунаци.

Еден дел од филмот, кафеаната, чаршијата ноќе, војската што минува, се снимени во Битола, а во Скопје е работено на неколку пункта, но главни се затворот и собата на Вера. Со подеднакво умевање, Лазаревски ги одбира и објектите надвор од урбаната средина, како што се железничката станица од почетокот на филмот и снежните пејзажи на неговиот крај. Неслучајно за ова сценографско ремек-дело, Лазаревски во Младеновац на Филмскиот фестивал посветен на сценографијата, ја добива првата награда, „Златна плакета“ за сценографија.

Двете следни години 1987 и 1988 година Лазаревски е член на екипите на филмовите ХАЈ-ФАЈ на режисерот Владимир Блажевски и ВИКЕНД НА МРТОВЦИ на Коле Ангеловски. За сценографските задачи во ХАЈ-ФАЈ Лазаревски зборува како за рутински обврски што се направени коректно, како и за тоа дека сите замисли на режисерот се реализирани. Филмот е лоциран покрај еден рудник, барем во оној дел кога таткото се враќа во своето село. Селото е во близина на Св. Николе и е речиси напуштено, а со својот амбиент наполно одговара на поставената задача. Дел од филмот е снимен и во Скопје. Сценаристичките решенија на Лазаревски во овој филм асоцираат и го сугерираат неминовниот судир на генерации, како и настојувањето на таткото, однапред осудено на неуспех, нештата да ги „доведе во ред“. Што се однесува до филмот на Коле Ангеловски, тој е правен според успешна театарска претстава и со многу мал буџет, иако имаше повеќе продуценти. Без особени сце-

нографски потреби: една куќа, бавча, ливади, динамичен голем град и неговите улици..., Лазаревски одговора на барањата што пред него ги постави и овој филм.

По пензионирањето, Никола Лазаревски работеше и на филмот на Милчо Манчевски ПРЕД ДОЖДОТ од 1994 година, при што беше асистент-сценограф на втората екипа на овој филм. Ова беше нивна повторна соработка по 1985 година кога Манчевски го правеше краткиот филм ОПАСНА БАБА. Покрај на ПРЕД ДОЖДОТ, Лазаревски работеше на уште неколку копродукции како сценограф, а последната беше филмот ОДМАЗДА на Слободан Деспотовски од 2001 година, каде што е еден од тројцата сценографи. Тој, секако, беше задолжен да го креира сценографскиот сегмент во делот на филмот што се случува во Македонија, а е временски лоциран на почетокот од 20 век. Тоа за Лазаревски, со спонтаноста и сигурноста на неговиот талент, со искуството што го имаше зад себе, но секако и со мноштвото емоции што ги носеше за своето поднебје, не претставуваше проблем, туку напротив, успехот треба да се бара во неговата долгогодишна студија на македонското поднебје, архитектура и обичаи. И со овој последен сценографски зафат во играната продукција, Никица Лазаревски покажа дека е една од темелните вредности во македонската кинематографија, чиј сценографски филмски опус не може ни да се заобиколи, ни да се заборави.□

Белешки:

¹ Никица Лазаревски, од разговорот воден со Павлина Пановска во 1991 година

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.



Филмографија на Никица Лазаревски:

- 1955 ВОЛЧА НОЌ, асистент-сценограф, игран, „Вардар филм“
- 1955 РИТАМ И ЗВУК, асистент-сценограф, документарен, „Вардар филм“
- 1956 ПТИЦИТЕ ДОАЃААТ, сценограф, документарен, „Вардар филм“
- 1958 ДУБРОВСКИ, реализација, игран, „Вардар филм“, „Hesperia film Roma“
- 1958 МИС СТОН, архитект, игран, „Вардар филм“
- 1959 ТРИ АНИ, асистент-сценограф, игран, „Вардар филм“
- 1961 МИРНО ЛЕТО, директор на филм, игран, „Вардар филм“

- 1961 СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ, директор на филм, игран, „Вардар филм“
 1962 БАРАМЕ ЛЕБ, асистент-режисер, документарен, „Вардар филм“
 1963 НАШАТА ДОВЕРБА, организатор, документарен, „Вардар филм“
 1963 ВАСИЛИЕ ПОПОВИК-ЦИЦО, организатор, документарен, „Вардар филм“
 1963 МАКЕДОНИЈА 1942, сценограф, документарен, „Вардар филм“
 1964 ПОД ИСТО НЕБО, архитект, игран, „Вардар филм“
 1964 СРЕДБАТА НА СОЛИДАРНОСТА, организатор, документарен, „Вардар филм“
 1964 СКОПЈЕ 63, соработник, документарен, „Вардар филм“, „Јадран филм“ - Загреб
 1964 ПОЕТОТ-ИЗГНАНИК, организатор, документарен, „Вардар филм“
 1964 КЕЈ 13 НОЕМВРИ, организатор, документарен, „Вардар филм“
 1965 ДЕНОВИ НА ИСКУШЕНИЕ, сценограф, игран, „Вардар филм“
 1966 ДО ПОБЕДАТА И ПО НЕА, сценограф, игран, „Вардар филм“
 1966 НЕ, организатор, краток игран, „Вардар филм“
 1967 МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА, сценограф, игран, „Вардар филм“
 1967 КАДЕ ПО ДОЖДОТ, сценограф, игран, „Вардар филм“
 1967 МЕМЕНТО, сценограф, игран, „Вардар филм“
 1968 ПЛАНИНАТА НА ГНЕВОТ, сценограф, игран, „Вардар филм“
 1969 РЕПУБЛИКАТА ВО ПЛАМЕН, сценограф, игран, „Вардар филм“
 1969 МАГНА КАРТА ЛИБЕРТАТУМ, организатор, документарен, „Вардар филм“
 1970 ЦЕНАТА НА ГРАДОТ, сценограф, игран, „Вардар филм“
 1971 МАКЕДОНСКИ ДЕЛ ОД ПЕКОЛОТ, сценограф, игран, „Вардар филм“
 1971 ЦРНО СЕМЕ, сценограф, игран, „Вардар филм“
 1973 ЛУЃЕ ЗАД ПЛАНИНАТА/КИЧЕВО 1971, организатор, документарен, „Вардар филм“
 1973 ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ, асистент-режисер, документарен, „Вардар филм“
 1974 ГОЦЕВ ДЕН, реализација (организатор), документарен, „Вардар филм“
 1975 ЈАД, сценограф, игран, „Вардар филм“
 1976 НАЈДОЛГИОТ ПАТ, сценограф, игран, „Вардар филм“, „Македонија филм“
 1977 ИСПРАВИ СЕ ДЕЛФИНА, сценограф, игран, „Вардар филм“, „Македонија филм“
 1977 ПРЕСУДА, сценограф, игран, „Вардар филм“, „Македонија филм“
 1979 ГЛАВА, сценограф, краток игран, „Вардар филм“
 1980 ВРЕМЕ, ВОДИ, сценограф, игран, „Вардар филм“, „Македонија филм“
 1980 ОЛОВНА БРИГАДА, сценограф, игран, „Вардар филм“, „Македонија филм“
 1982 ЈУЖНА ПАТЕКА, сценограф, игран, „Вардар филм“
 1982 БОПС, организатор, документарен, „Вардар филм“
 1983 ОТВОРЕН КОЛОСЕК, организатор, документарен, „Вардар филм“
 1985 ОПАСНА БАБА, сценограф, краток игран, „Вардар филм“
 1985 ЈАЗОЛ, сценограф, игран, „Вардар филм“, „Македонија филм“
 1986 СРЕКНА НОВА '49, сценограф, игран, „Вардар филм“, Градски кина — Скопје, „Унион филм“ — Белград
 1987 ХАЈ-ФАЈ, сценограф, игран, „Вардар филм“
 1988 ВИКЕНД НА МРТОВЦИ, сценограф, игран, „Вардар филм“, „Македонија филм“, ТВ Скопје, Градски кина — Скопје
 1993 СВЕТЛО СИВО/ПРЕКРАСЕН СВЕТ, сценограф, игран, „Пегаз“, ФДУ — Скопје, „Вардар филм“
 1994 ПРЕД ДОЖДОТ, член на екипа, игран, „Вардар филм“, „Polygram“, „Aim Production“, „Noe Production“
 2000 ОДМАЗДА, сценограф, игран, „Nieuwe Producties“, „YC Alligator Film“, „Tchin Tchin Production“, „Вардар филм“, Canal +, Македонска телевизија
 2001 ТУМБА МАЦАРИ, сценографија, документарен, „Дигитпроп“ — Скопје

НАГРАДИ И ПРИЗНАНИЈА

- 1965 Јубилејна плакета по повод 20 години Југословенска кинематографија
 1966 Орден на трудот со сребрен венец
 1968 ФЗИФ, Пула, „Златна арена за сценографија“/МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА
 1976 МФФ, Карлови Вари, ЧССР, Прва награда за сценографија/ЈАД
 1978 13-Ноемвриска награда на град Скопје/ПРЕСУДА
 1986 ФФ, Младеновац, „Златна плакета за сценографија“/СРЕКНА НОВА '49“
 1998 11-Октомвриска награда за животно дело

50 ГОДИНИ СИНЕМАСКОП

ЈОРДАН ПАНОВСКИ

ПРОПОРЦИИ НА ФИЛМСКАТА СЛИКА

Ширината на филмската лента се нарекува формат

Историјата на филмскиот формат започнува со историјата на филмската лента. До 1889 г., и покрај веќе дефинираните фотоосетливи емулзии, фотографијата и основите на кинематографијата, секој научник имал свој формат што го нудел како решение за кинематографската лента. Сепак, најголемиот проблем за изработка на употреблива филмска лента била подлогата.

Случајниот пронајдок на нитроцелулозата неколку години пред тоа ги поттикнала неколкуте тогашни врвни научни и бизнис умови да ја видат големата иднина наречена филм.

Користејќи ги искуствата на повеќето научници на почетокот од минатиот век, Томас Едисон (Thomas Edison) и неговиот прв соработник Диксон (Dickson) го стандардизирале 35 мм формат. Веднаш потоа младиот успешен и далекувид бизнисмен Џорџ Истман (George Eastman) го произвел првиот 35 мм рол-филм со транспарентна нитроцелулозна подлога. Практично, од првата стандардизирана ширина, 35 мм кинематографска лента до денес ги задржала своите димензии. Сите досегашни и сегашни физички и оптички формати се развиле од неа.

И така фирмата „Кодак“ (Kodak) поточно, „Истман кодак компани“ (Eastman Kodak Company), останува и до ден-денес најголемиот производител на фото и филмска лента. Се разбира дека почетоците биле тешки, лентата била со многу недостатоци, се увиткувала, била запалива, се одлепувала емулзијата од подлогата и сл. Меѓутоа, магијата на филмот била многу голема така што развојот на кинематографијата бил многу побрз, од подобрувањето на техничкиот квалитет на филмската лента и развојот на филмската техника воопшто.

УДК 791.44.02
Кинопис 27(15), с.91-100, 2003

Првата слика на 35 мм формат е 24x18 мм со однос на страниците од 1,33:1. Со воведување на тонскиот запис (светлосен) на самата филмска лента, сликата се смалува на 22,04x16,02 со однос на страниците од 1,37x1.

Големата популарност на филмот од почетокот на неговото постоење и брзиот развој на филмот како уметност ги мотивирале авторите и научниците, заедно со производителите на филмски ленти и филмска техника, секогаш ангажирано да работат на подобрување на квалитетот на филмската слика и тонот, како и на филмската техника воопшто. Прво во рамките на 35 мм формат, а потоа во воведувањето нови пошироки формати со повеќе канални тонски записи, проекциски системи и мултисистеми, а сè со намера филмската слика да се донесе во тотална илузија, пропорции, тонски и сликовен квалитет за спектакуларни кинопретстави.

Долго се мислело дека стандардниот 35 мм формат, уште наречен и „академи“ (*Academy*), е најдобриот можен формат, особено поради односот на страниците на сликата од 1,33:1, мистифицирајќи го притоа без да се признае случајноста за неговото откритие. Сè уште во некоја литература може да се сретне тоа дека тој формат е најблиску до „златниот рез“ во класичната ликовна уметност и архитектура. Теоријата, меѓутоа, откри а практиката потврди дека на „златниот рез“ одговара односот на ширината спрема висината на сликата од 1,618:1, а тоа е поблиску до таканаречената рамна постапка на широк екран, отколку до стандардниот „академи“ 35 мм филмски формат.

Според тоа, општа тенденција било ширењето на проектираната слика по хоризонтала, во прв ред, поради поголемиот хоризонтален виден агол на човековото око.

Меѓутоа, од друга страна, само монументалноста на проектираната слика може да го приближи гледачот до тридимензионалната илузија, особено во филмските спектакли. Овие размислувања, главно заради постигнување поголем комерцијален ефект од кинопретставите, довеле до појава на повеќе пропорции на филмската слика и нови поголеми формати. Секако, придонес кон тоа имала и силната конкуренција од појавата на телевизијата, чија популарност секојдневно растела и придобила голем број филмски гледачи.

Пропорција на филмската слика е односот на ширината и висината на снимената односно проектираната филмска слика. Пропорциите на филмската слика се од 1,33:1 до 2,85:1.

Во 1932 г. пропорциите на сликата на стандардниот 35 мм формат и сите уреди за снимање и проекција се стандардизираат на димензии 1,33:1. Подоцна и новопојавениот медиум — телевизијата ја стандардизира сликата на истите пропорции (4:3). Сите други односи на филмската слика поголеми од 1,33:1 се нарекуваат широко платно, широк екран или „вајд-скрин“ (*Wide Screen*).

Производителите на филмските ленти секогаш биле свесни за големите пречки и тешкотии што настануваат со воведување на нови професионални формати. Промената на форматот значи нови камери за снимање, нови лабораториски машини, нови уреди за постпродукција и нови кинопроектори во илјадници киносали.

Според тоа, главните решенија за зголемување на пропорциите и подобрување на квалитетот на филмската и проектирана слика се барало внатре во самиот 35 мм формат. Се менуваат пропорциите на сликата по оптички пат, се развиваат стандардната оптика и опрема, се подобрува квалитетот на фотоемулзиите и технологијата на лабораториската обработка.

Сепак, паралелно со развојот на 35 мм формат се појавуваат посебни системи и процеси на спектакуларни проекции, вонстандардни формати на филмската лента, вонстандардни пропорции и проекциски мултисистеми.

Според тоа, големиот број некогашни, сегашни и развојни системи на широк екран може да се поделат во три групи:

- Анаморфни постапки
- Рамни постапки
- Мултисистеми

АНАМОРФНИ ПОСТАПКИ

Анаморфните постапки даваат слика којашто во текот на снимањето на стандардна 35 мм лента оптички се компримира во хоризонтален правец. Кога по стандардната обработка добиениот позитив се проектира, сликата се декомпримира во природните пропорции со двапати поширока хоризонтала.

Прв филм добиен според оваа постапка прикажал Кретиен (Chretien) на изложбата во Париз 1937 г. Тој филмот го проектирал од два анаморфни проектори на екран со димензии од 90 x 10 м, користејќи притоа комбинација на цилиндрична лека наречена „хипергонар“ (*Hypergonar*).

Анаморфната постапка во кинематографијата започнала да се применува дури по дваесет години, во **јануари 1953** г. кога компанијата „Твенти сенчери фокс“ (*Twentieth Century-Fox*) го објави својот нов процес наречен „синемаскоп“ (*Cinemascope*).

Деталите на нивната објава открија дека студиото цврсто решило сите своите филмови да ги снима со употреба на ваквиот анаморфен процес и по тој повод склучиле ексклузивен договор со оптичката компанија „Буш и Ломб“ (*Bausch & Lomb*) за производство на објективи за камера и проектори. Првиот синемаскопски филм снимен во „Фокс“ беше НАМЕТКА (THE ROBE) во 1953 год. Беше речиси целосно снимен со еден објектив.

Оптичката комбинација хипергонар, дизајнирана и изработена од Хенри Кретиен (Henri Chretien), француски физичар, чиј процес наречен анаморфоскоп беше прифатен како основа за синемаскопот, латерално при снимањето ја компримира сликата по хоризонтала во однос 2:1, така што тој латерално при проекција ја експандира. На тој начин, на 35 мм негатив односно од него добиениот стандарден позитив се наоѓа слика со пропорции од 1,33:1, која при проекцијата се трансформира во слика со однос на страниците од 2,55:1 (со четириканален магнетски тонски запис) и 2,35:1 (со магнетско-оптички тонски запис).

Наслов:	НАМЕТКА (THE ROBE)
Жанр:	историска драма
Продукција:	„Твенти сенчери фокс“
Режија:	Хенри Костер
Сценарио:	Џина Каус
Гл. улоги:	Ричард Бартон, Џин Симонс
Траење:	135 минути
Колор:	техниколор, 35 мм
Копија (ор.):	синемаскоп (35 мм)
Тон:	четириканален магнетски запис (моно)
Забелешка:	Подоцна е изработена копија на 70 мм со шестканален магнетски запис (моно).

ПОПОЗНАТИ АНАМОРФНИ И ШИРОКИ ФОРМАТИ

AgaScope	(2,35:1)	форма на синемаскоп со потекло од Шведска и Унгарија
ArriScope	(2,35:1)	форма на синемаскоп од Ари (Arri)
Cinepanoramik	(2,35:1)	форма на синемаскоп од Франција
CineScope	(2,35:1)	форма на синемаскоп од Италија
Cromoscope	(2,35:1)	форма на синемаскоп од „Технископ“
Daiescope	(2,35:1)	форма на синемаскоп од Јапонија
Duavision	(2,35:1)	
Dyaliscope	(2,35:1)	форма на синемаскоп од Франција
Euroscope	(2,35:1)	форма на синемаскоп
Franscope	(2,35:1)	форма на синемаскоп од Франција
Grandscope	(2,35:1)	форма на синемаскоп од Јапонија
Hammerscope	(2,35:1)	форма на синемаскоп од Англија
J-D-C-Scope	(2,35:1)	форма на синемаскоп од Јапонија
Megascope	(2,35:1)	форма на синемаскоп од Англија
Metroscope	(1,66:1 до 2,35:1)	
MGM camera 65	(2,75:1)	
Natural vision	(2:1)	
Panascope	(2:1)	
Panavision	(2,35:1 модифициран во 1971 во 2,4:1)	
Panavision Super 70	(кога се проектира од редуцирана позитив копија на 35 мм дава пропорција на слика од 2,35:1, кога, пак, се проектира од 70 мм пропорцијата на сликата е 2,2:1)	
Shawscope	(2,35:1)	форма на синемаскоп од Хонг Конг
Sovscope	(2,35:1)	форма на синемаскоп од Русија
Supersinescope	(2,35:1)	форма на синемаскоп од Италија
Superpanorama 70	(2,2:1)	форма на TODD AO од Европа
Superscope	(2:1)	
Superscope 235	(2,35:1)	
Super Tehnirama 70	(2,2:1)	
Super Tehniscope	(1,85:1 до 2,35:1)	
Tehnirama	(2,35:1)	
Tehniscope	(2,35:1)	
Todd-AO	(2,2:1).	
Todd-AO 35	(2,35:1 се снима на 35 мм негатив проектиран од 70 мм позитив копија)	
Totalscope	(2,35:1)	форма на синемаскоп од Италија
Ultra Panavision 70	(2,75:1)	
Ultrascope	(2,35:1)	форма на синемаскоп од Германија
Vistarama	(2,35:1)	
Vistascope	(2,35:1)	
Vistavision	(1,66:1 до 2:1)	
Warnerscope	(2,35:1)	
Warwickscope	(2,35:1)	форма на синемаскоп од Англија

Покарактеристични се: Суперскопот 235 (Superscope 235) користи стандардна техника за снимање, со тоа што позитив копите се изработуваат со оптичка хоризонтална компресија на сликата што дава вертикално зголемување. Се проектира на синемаскоп проекција со пропорции на сликата од 2,35:1. Технирамата (Tehnirama) при снимањето користи камера со хоризонтален транспорт на 35 мм негатив. Копите се изработуваат за стандардна синемаскоп проекција. Технископот (Tehniscope) е постапка при која се снима на 35 мм лента, но со поместување од две перфорации во камерата така што снимената слика има однос од 2,35:1. Со оптичко копирање на 35 мм позитив и вертикално зголемување од 2:1, сликата добива стандардни синемаскоп мерки. Поместувањето за две перфорации овозможува голема заштеда на негатив во снимањето. Синемаскопот 55 (Cinemascop) се снима на 55 мм негатив, копира по пат на редуција на 35 мм позитив, а проектира на проекции со пропорции 2,55:1. Како постапка веќе не се користи. Ултрапанавижн 65/70 мм (Ultra Panavision 70) користи анаморфен состав со фактор на компресија на сликата 1,25, давајќи проектирана слика со пропорции 2,85:1. Се снима на 65 мм негатив, а се прикажува од 70 мм позитив со шестканален тонски магнетски запис.

Кога филмот НАМЕТКА ја доживеа својата светска премиера во септември 1953 год. во њујорското кино „Рокси“ (*Roxy*) и тргна на својот пат низ светот, веднаш стана очигледно дека синемаскопот е извонредно успешен.

Новиот облик и големина на филмското платно предизвикаа огромен ентузијазам во секоја држава каде што беше прикажан, па многу студија и независни продуценти веднаш го побараа за своите продукции.

Штом стана очигледно дека продуцентите масовно ја прифатија анаморфната фотографија, кината ширум светот се приспособија на новиот облик и големина на филмското платно, набавија анаморфни објективи и едноставно ги адаптираа постојните проектори.

Во следните три години, практично, секое кино проектирало анаморфни филмови.



Кадар од првиот синемаскоп филм „Наметка“ (1953)

Со појавата на филмската лента со магнетско-оптички тонски запис, која ја замени лентата со четириканален магнетски тонски запис во анаморфните проекции, пропорциите на сликата се намалија од 2,55:1 на 2,35:1.

Поттикнати од популарноста на синемаскопот, голем број нови анаморфни и други системи станаа достапни и во рок од две до три години продуцентите веќе имаа избор од дузина постапки. Секако, сите овие системи се појавуваа со цел да се подобри квалитетот на сликата и тонот.

Поголемиот дел од процесите што ја следеа појавата на синемаскопот бргу почнаа да исчезнуваат и за неколку години анаморфните слики во поголем дел беа снимани во синемаскоп или во панавижн (*Panavision*).

Неколку години потоа се појави единствениот и високософистициран дизајн на панавижн (*Panavision*) анаморфниот објектив, кој речиси ги елиминираше проблемите со деформациите што се појавуваа кај другите анаморфни објективи. И откако режисерите и снимателите открија дека објективите на „Панавижн“ (*Panavision*) немаат никакво ограничување при снимање на крупни планови, процесот стана уште попопуларен.

Во 1962 год. „Панавижн“ (*Panavision*) произведе и претстави еден специјален деанаморфен објектив, кој на лабораториите им овозможи од 35 мм негатив да копираат на 35 мм или 70 мм позитив.

Зголемениот 70 мм формат беше мошне квалитетен со подеднакво силно изразена острина во сите делови на сликата. Многу продуценти ја прифатија новата анаморфна постапка, па дури и „Твенти сенчери фокс“ престана да го користи својот оригинален синемаскопски процес. Може да се каже дека тоа беше крај на синемаскопот во анаморфните постапки. Сè што потоа се работеше во анаморфните постапки беше на „панавижн“ (*Panavision*). Меѓутоа, кон крајот на 80-тите и почетокот на 90-тите, рамните системи сè повеќе ги заменуваат анаморфните. Денес најголем број филмови се снимаат и прикажуваат во пропорции на сликата од 1,85:1.

Дефиниција: Анаморфоза доаѓа од грчкиот збор анаморфос (*anamorphos*; *ana* — повторно; *morfos* — создава, формира, обликува). Современиот анаморфен објектив е интегриран оптички систем составен од компоненти од сферичниот и цилиндричниот оптички систем. Цилиндричните елементи во системот на објективот на камерата произведуваат компресија на сликата до два пати во хоризонтала. Добиената компримирана слика се декомпримира со помош на анаморфен објектив на проекторот. Како резултат на тоа, се добива нормална слика на платното со двојно поголема пропорција на квадратот од кој се проектирала.

РАМНИ ПОСТАПКИ

Благодарение на сè подобрата оптика и усовршување на фотографската емулзија, а заради одбегнување на скапата опрема за анаморфна продукција, малите и сиромашни независни американски и европски продукции го развија системот на широк екран без анаморфни објективи користејќи најчесто 35 мм формат со стандардна опрема.

Во рамните постапки се користи стандардна (нормална) оптика, камери и проектори. Промената на пропорциите на филмската слика се постигнува со маскирање на сликата во снимањето и проектирањето.



„Лоренс од
Арабија“
(1963)

Тоа се постигнува со маскирање на сликата 1,37:1 од горната и долната страна. Смалувајќи ја висината на снимената и проектирана слика се смалува и искористеноста на сликата, меѓутоа се овозможуваат проекции со пропорции од 1,66:1; 1,75:1; 1,85:1. Рамната постапка 1,66:1, денес наоѓа широка примена во европската кинематографија и е стандард што најмногу се користи во постапките на зголемување од 16 мм и супер 16 мм. Близок е до „златниот рез“ и има добра искористеност на негативот (околу 70%). При прикажување филмови со пропорции на сликата од 1,66:1 на ХДТВ (HDTV; со пропорции на сликата од 16:9 односно 1,78:1), добиената телевизиска слика е поблиску до веродостојната композиција на филмската слика, иако при нејзиното прикажување на сè уште актуелниот ТВ стандард (4:3) исто така е со добра искористеност. ХДТВ, до скоро телевизија во развој, сè повеќе станува наше секојдневие и прашање на време е нејзината масовна употреба.

Форматот со однос на страниците 1,75:1 кратко време е употребуван во Европа. Искористеноста на негативот му е мала, а се покажал и како несоодветен за телевизиско прикажување (4:3). Со воведувањето на ХДТВ, се актуелизира неговата употреба. Кај форматот 1,85:1, искористеноста на негативот е уште помала од 1,75:1, меѓутоа често се користи за оптичко копирање на анаморфните и рамните формати со однос од 2:1.

Наречен е американски вајдскрин. Претставува вистинска замена за комплицираниот синемаскоп поради што речиси целосно го замени, особено во постапките на зголемување од 35 мм на 70 мм формат. Во американската независна продукција тој е единствениот формат што се користи во изработката на 35 мм копии од супер 16 мм формат.

Во светот доста популарни се проекциите на 70 мм филмови во неколкуте познати технички системи Тод-АО (*Todd-AO*), суперпанавижн 70 (*Super Panavision*) и супертехнирама (*Super Tehnirama*), кои покрај во затворените киносали се користат и за отворени кинопретстави, а многу се популарни во таканареченото „кино од автомобил“.

Кај Тод-АО и суперпанавижнот се снима на 65 мм негатив, а копира на 70 мм позитив со шестканален магнетски тонски запис. Сликата е со димензии од 52,63x23,01 мм и пропорции од 2,30:1.

Седумдесетмилиметарскиот филм е со околу 3,3 пати поголема површина на сликата од 35 мм формат.

Проектираната слика, пак, е со висок квалитет во однос на острината, преносот на модулацијата и колор балансот, а од повеќеканалниот магнетски запис се репродуцира висококвалитетен тон.

65 мм формат често се користи за оптичка редукција на 35 мм и во тој случај односот на страниците е 2,30:1.

Системот виставижн (*Vista Vision*) во снимањето користи 35 мм лента со хоризонтален транспорт и осмоперфорирана слика, со однос на страниците од 1,5:1, 1,66:1 или 1,85:1. Сликата е двапати поголема од стандардната. Уредите за снимање и проекција се прилично комплицирани, така што поради високиот квалитет на сликата се задржал само за изработка на специјални ефекти.

Во последниве години, сè повеќе во светот почнуваат да се воведуваат од пред десетина години развиените системи *имакс (Imax)* и *омнимакс (Omni-Imax)*. Системот имакс во снимањето користи 65 мм негатив филмска лента. Се снима со камера во која филмот се транспортира хоризонтално со фреквенција од 60 сликички во секунда. Сликачката (квадратот) е зголемена на 15 перфорации со димензија од 70,41x52,63. Сликата на филмската лента е трипати поголема од класичниот Тод-АО и е со пропорции од 1,43:1. Позитивот е со ширина од 70 мм, а се проектира од проектор со хоризонтален транспорт на филмот на огромно платно со ширина од 20 до 25 метри и висина од 12 до

„Наметка“
(1953)



За жал, имакс проекциите не се достапни до поголем број гледачи во светот поради малиот број киносали опремени со скапата имакс опрема.

МУЛТИСИСТЕМИ

Денес, со брзиот развој на електронската и компјутерската технологија, сведоци сме на појавата на дигиталниот филм. Со висококвалитетните проекции, големите можности во изработката на ефектите, скратувањето на производниот процес и висококвалитетната тонска репродукција, дигиталниот филм добива сè поголема популарност во светот меѓу филмските работници. Секако дека не е далеку времето кога тој и масовно ќе биде прифатен. □

ГЕОРГИ ВАСИЛЕВСКИ

УДК 791.43(470+571)(049.3)
Кинопис 27(15), с.101-107, 2003

КОНТИНУИТЕТОТ И ПРЕОБРАЗБИТЕ НА СОВРЕМЕНИОТ РУСКИ ФИЛМ

Р

ускиот филм станува за нас непознатица. Не само поради тоа што го нема на репертоарот, туку и затоа што тој, со ретки исклучоци, е заобиколен од интересирањата на организаторите на културните манифестации. Но, се разбира, не станува збор само за отстранување од нашите преокупации и од нашата љубопитност само на рускиот филм, кој, од своја страна, врши тиха експанзија на сите меѓународни филмски смотри и на сите пазари, туку се работи и за останатите европски кинематографии. Што знаеме ние денес за германскиот филм, што за англискиот, за шпанскиот, па ако сакате и за францускиот филм, чија продукција, макар и во исклучително мал процент, повремено ја следиме на малите екрани.

Не верувам дека сум само јас оној што со индигнација ја отфрла излитената теза дека за европскиот филм, односно за какво било филмско остварување што не поминало низ лабораториите на Холивуд не постоел интерес меѓу нашите гледачи. Најубедлив демант на овие фантазми ни дава извонредниот одглас кај скопјани на фестивалската програма, во голема мера сочинета од дела на европски синеасти. Тоа беше особено забележливо на последната фестивалска манифестација следена со максимално изострено внимание и љубопитност на луѓето обвинети дека не ги интересира европскиот филм. Изговорите дека нема публика заинтересирана за филмови од неамериканска продукција беа ставени на сериозна проверка и по извонредно успешната филмска смотра „Недела на рускиот филм“, која во мај оваа година се одржа во Младинскиот културен центар, Скопје, и во Културниот дом, Битола.

Навистина, програмата во која влегоа и некои наслови подеднакво стари и според годината на производство и според својата естетичка дотраеност е проблем со кој не сме во состојба да војуваме. На него треба да мислат организаторите што треба да ја имаат информацијата дека екранизацијата на Тол-



стоевиот ВОЈНА И МИР, во режија на Сергеј Бондарчук, е прикажувана на малите екрани на македонските телевизии барем десетина пати. Но, многу позначајно и повозбудливо е што на оваа програма се најдоа најновите дела на Владимир Мењшов и Карен Шахназаров, ЗАВИСТ НА БОГОВИТЕ и ОТРОВИ, ИЛИ СВЕТСКА ИСТОРИЈА НА ТРУЕЊАТА. Тие на некој начин презентираат дел од жанровските тенденции во современиот руски филм и ги отсликуваат тематските и моралните преокупации на своите автори.

На Владимир Мењшов најдобро се сеќаваме со неговата извонредна мелодрама, МОСКВА НЕ ИМ ВЕРУВА НА СОЛЗИТЕ, која во 1980 година стана добитник на Оскар за најдобар филм од неанглиско јазично подрачје. Мењшов и во својот нов филм користи едно класично сижје за љубовта против која, чиниш, станал целиот свет. Главната хероина е една московјанка, извонредна сопруга и мајка, која, меѓутоа, неизлечиво се вљубува во еден француски новинар, интелигентен, шармантен и голем почитувач на руската култура, но бидејќи дејствието се одигрува во периодот кога Студената војна сè уште трае, тој е посветен на задачите за кои престојува во советската престолнина. Според принципите на мелодрамата во која љубовниците бескрајно се љубат, страсно се борат за својата љубов и неретко грешат токму за да ја спасат љубовта, иако околностите имаат поразурнувачка моќ од силата на човечкото срце, тие сепак ќе мора да се разделат. Мењшов нема да ги изневери проседеата на мелодрамата и нема да ги казни своите ликови како што тоа го прават боговите што им позавидоа на нивната љубов. Тој, како и неговиот голем инспиратор Чехов, бескрајно ги сака, им простува за нивната лековерност, која е исклучително ниска цена за силата на чувствата, па затоа и разделени ги спојува во еден трансцендентен свет, во кој нема место за казни, туку во него само се пее, се танцува и се љуби.

Тоа е онаа тематска линија на рускиот филм што се надоврзува на поетиката на еден Марлен Хуциев на чии ликови им се одземени можноста и правото да бидат лековерни и вљубени. Мењшов во извесни аспекти се надоврзува и на лирската нарација на Пудовкин, на чиј темперамент, сепак, му се поблиски судбините на губитниците (макар тие биле и револуционери и херои на чии трофеи не е испишана некоја ведрa насмевка на среќа и задоволство) отколку интелектуалците на Мењшов, заробени

од своите страсти, и како што ќе ни посведочи и зависта на боговите, токму страстите се таа сила што ги заштитува човечкото срце и човечкиот образ.

Карен Шахназаров се надоврзува на традициите на школата на „ексцентрични актери“, која во 20-тите години ја основаа Козинцев и Трауберг. Таа имаше литературен пандан во делата на Булгаков („Мајсторот и Маргарита“), а во филмот, донекаде во музичките комедии на Александров (ЦИРКУС). Но, фантазијата на Шахназаров не се ограничува само на традицијата на руската фантастика. Во фантазмагоричната слика на светот, ОТРОВИ, ИЛИ СВЕТСКА ИСТОРИЈА НА ТРУЕЊАТА ќе внесе елементи од иконографијата на германските експресионисти, но и на еден Фелини, кој како и Шахназаров не еднаш ги мешал времињата, културните обрасци и ритуалните празнувања на повеќе цивилизации, кои зависно од историскиот контекст ја менувале својата морална или хуманистичка вредност. Во ОТРОВИТЕ... Шахназаров ги собира во една раскошна ренесансна палата најозлогласените трујачи од историјата на античката цивилизација, ренесансата, западната и источната култура, со задача да го подучат неговиот херој на дискрецијата и ефикасноста на труењето, кое ќе го ослободи од неговата неверна, агресивна и саможива сопруга. Мистеријата на нагонот за убивање, кој измислил такви креативни начини да триумфира над жртвата, загатката на љубовта, тајната на смртта, волшебните својства на визиите и уште една голема мистерија — поврзаноста на човечките судбини се тематски ограничува коишто и во другиот филм на Шахназаров, ДЕНОТ НА ПОЛНАТА МЕСЕЧИНА, влезен во програмата на „Неделата на рускиот филм“, се слеваат во темата на исчекувањето, на она библиско, метафизичко и лирско исчекување, кога очекуваме детето да дојде на свет, љубената да ја потврди својата љубов, сенката на смртта да биде збришана од лицето на саканото суштество. Овие толку јасно нагласени преокупации во темпераментот на овој уметник, кој одамна влезе во петтата деценија од животот, се очигледно рожба на неговиот талент, кој сè порадикално се простува со жанровите, темите и содржините од филмовите како носталгичниот НИЕ СВИРИМЕ ЏЕЗ, или елегичниот ЗИМСКА НОЌ ВО ГАГРА, кои своєвремено му донесоа извонреден углед и во Русија и во светот, а сè повеќе се доближува, како што забележува и рускиот филмски критичар, Мирон Черњенко, до хоророт.

Рускиот филм во советскиот период го отфрлаше овој жанр со индигнација, обвинувајќи го како израз на една духовна и морална дегенерација, иако големите руски класици како Гогољ, Алексеј Толстој, Леонид Андреев или Булгаков во своите дела со фантастична содржина изобилно внесуваат елементи на хорор. Сатанистичките чудовишта, Луциферовите изроди, демоните и вампирите експанзивно ќе го населат рускиот филм во првата половина од 90-тите години на минатиот век. Во тоа ќе предничат особено групата синеасти собрани во „Ленфилм“ од Санкт Петербург. Токму овде се снима поетичната но морничава драма ЗА МОНСТРУМИТЕ И ЛУЃЕТО (1998) од извонредно талентираниот Алексеј Балабанов, наш поодамнешен познаник од Скопскиот фестивал. Сцените на камшикување во овој филм, инспириран од автентични фотографии и запишани настани, натераа некои од западните критичари да го објават раѓањето на порнографската индустрија во Русија. Балабанов, а заедно со него и поголем број почитувачи на оригиналноста и неконформизмот на неговиот талент, одби да ги коментира овие сензационалистички пророштва, тврдејќи дека овој неконвенционален филм е светол а не мрачен во своите визи. Балабанов дури ја брани девизата дека благодарение и на алегоризјата ЗА МОНСТРУ-

МИТЕ И ЛУЃЕТО, тој мошне спонтано комуницира со обичниот гледач. Би бил несрекен кога би заклучил, тврди Балабанов, дека моите филмови предизвикуваат логички парадокси и дека нивното дејствие не може да се следи со внимание. Всушност, целиот негов опус ја потврдува тезата дека тој е исклучително забавен, комуникативен и, сепак, мисловен уметник.

Пред да се појави со филмот ЗА МОНСТРУМИТЕ И ЛУЃЕТО, тој веќе беше миленик на публиката, која ги поздрави со ентузијазам неговите оригинално замислени СРЕКНИ ДЕНОВИ и БРАТ, прикажан за среќа и кај нас, на фестивалот во Битола. Наскоро потоа следува БРАТ 2, на кој му аплаудираа гледачите од Владивосток до Лос Анџелес. Ни кај нас не помина лошо оваа криминалистичка комедија, иако ниту таа, ниту кој било друг филм на Балабанов не се појави на репертоарот на кината. Специфичноста на хуморот во овие трилери се состои во тоа што тој добива својство на морална потпорна сила, со која двајцата браќа од Москва и Санкт Петербург, гонети од мафијаши, доаѓаат во Њујорк, каде што помладиот Данило го спасува братот си од бандите што крстарат низ опасните квартали во Њујорк.

Всушност, криминалистичкиот и шпионски филм во советскиот период се здоби со богата традиција и во негувањето на овој жанр



„Војна“ (Алексеј Балабанов, 2002)

учествуваа голем број режисери. Но, неговата идеолошка радикалност често ја доведува во прашање конзистентноста на жанровските постулати. Според моделот на шпионскиот филм, во криминалистичката сторија не смееше да учествува некој просечен граѓанин без сомнително политичко потекло. Советскиот човек воопшто не смееше да биде ставен во улога на криминалец, убиец или психопат. Негативците се регрутираа од експозитурите на западните шпионски центри, како што тоа беше случај уште во немиот филм кога Пудовкин го направи прочуениот ПОТОМОК НА ЏИНГИС-КАН, или многу подоцна, кога Михаил Ром ги раскина субверзивните активности на американските новинари во РУСКО ПРАШАЊЕ. Во воените години и неколкуте повоени децении, негативците најчесто се бараа во формациите на Гестапо, како што тоа беше случај со извонредниот шпионски филм на Лео Арнштам, ПОДВИГОТ НА РАЗУЗНАВАЧОТ или трилерот на Александар Александров, СРЕДБА НА ЕЛБА. Обичниот советски граѓанин, било тој да потекнува од работничко семејство, од село, или од академска средина, секогаш се одликуваше со нескриен хероизам, висок степен на патриотизам, со скромност и готовност за пожртвуваност.

Синдромот на криминалот длабоко вовлечен во системот на советското општество го навести Василиј Шукшин, особено во потресната драма ЦРВЕНАТА КАЛИНА. Иако критикувана, оспорувана и забранувана, таа го обиколи светот и од секаде се врати со високи признаија и награди. Меѓутоа, настрана од фактот што ЦРВЕНАТА КАЛИНА одигра мошне важна улога во симнувањата на тематските табуа од содржините во советските филмови, за структурата и поетиката на овој филм не може да се каже дека жанровски ѝ припаѓаат на криминалистичката драма. Многу поубедлив беше чекорот во светот на московското подземје, тоа лежиште на криминалот и на мафијашките пресметки, кој го направи Павел Лунгин во психолошкиот трилер ТАКСИ БЛУЗ, кој во многу аспекти не само содржински и проблемски, туку и режисерски, а тоа значи уште и иконографски и актерски, потсетува на поетиката на филм-ноарот.

Денес руската продукција е преплавена со содржини во кои пресметките на криминалците, мафијашите, корумпираните полицајци и новите богаташи се централна, или дури, како што велат некои набљудувачи, единствена тема. Се разбира, најголемиот број од нив се

сурогатни примероци на американските криминалистички и полициски драми, или епигони на акционите филмови снимени во руските студии. Но, рускиот филм има остварено извонредно квалитетна продукција на акционите жанрови, која, разбирливо, во процент е неспоредливо пониска од сериите одвај приучени дела со криминалистичка содржина. Меѓу најдобрите автори што супериорно ја владеат техниката на трилерот е брилијантниот Балабанов, познавач на формата на криминалистичкиот филм, на драматургијата, но и на психолошката и типолошката конституција на ликовите што учествуваат во акцијата.

Режисерската уметност, инвентивност и знаење на Балабанов ги препознавме и во дебито на младиот Сергеј Бодров, СЕСТРИ, синот на големиот експериментатор, кој го носи истото име — Сергеј Бодров и кој сè уште е исклучително активен во операционализирањето и модернизирањето на закостенетите естетски форми на класичниот филм. Но, се чини дека младиот Сергеј Бодров влезе во светот на филмот без многу предрасуди и без товарот на теориите за монтажата и метафората, кои внесуваат естетичка збрка во конвенциите на жанровскиот филм. Младиот Бодров со својот единствен филм што барем кај нас стасал, СЕСТРИ, манифестира поголема спонтаност и леснотија во употребата на жанровските постулати на криминалистичкиот филм, отколку неговиот подеднакво талентиран, умен, интелектуално супериорен и, сепак, инвентивен татко. И тој со своите педесет години, како и неколкумина други автори од неговата генерација, е заслужен, ако не за друго, тогаш секако за симнувањето на цела дузина политички, морални, па и естетички табуа од споменичките фасади на официјалниот советски филм.

Во инспирацијата и мислењето на младиот Сергеј Бодров има некоја емоционална, пантеистичка свежина и спонтаност, која е речиси неспоива со рационалистичкиот ум на уметникот, кој, колку и да се ослободува во креативниот чин, сепак мора да внимава на филмската логика, структурална и морална целина. Сета негова приказна е раскажана со здив на ентузијаст, кој го крие својот восхит, но не може да ја скрие љубовта спрема луѓето за кои зборува. Тој е искрено загрижен за судбината на своите херои, кои — штом се прави филм — разбирливо, ќе ги стави во безброј искушенија, ќе ги натера на повремена малодушност, па на обновена самодоверба и сме-

лост, и во никој случај нема да дозволи да бидат понижени и победени. Хепаендот како награда за манифестираната храброст на двете сестри, спротивставени на вандализмот на мафијашите, за нивната чесност и пожртвуваност, ретко каде се користи со таква природност и логика како во трилерот СЕСТРИ.

Еден од тематските разграноци во содржинскиот корпус на рускиот филм е воената драма, жанр врз чии принципи го оформувале, развивале или го изневерувале својот талент најголемиот број од афирмираните или помалку познати руски режисери. Но, за разлика од естетичката номенклатура на воениот филм, во кој по правило се величале хероизмот на Црвената армија и патриотизмот на советскиот војник, чиј модел може да биде и ремек-делото на Григориј Чухрај, БАЛАДА ЗА ВОЈНИКОТ, новиот воен руски филм го движат моралните струи не на патриотизмот и оптимизмот, туку понорниците на нихилизмот. Денес, по војната во Авганистан и терористичкото дивеење во Чеченија, би изгледала неуверлива и без автентичен патос сликата на смртта на Борис од ЖЕРАВИТЕ ЛЕТААТ.

А тоа е психолошко морален свиок и кај авторите, и кај гледачите, и кај продуцентите, од кој попуштаат сите импулси што ја хомогенизираат структурата на едно колективно мис-

лење и на една естетичка констелација. Замислете ја ситуацијата, која, патем речено, не му е туѓа ни на македонскиот филм, во која херојот станува антихерој. Непријателот ја напушта својата отворено непријателска позиција и станува луциден партнер, кој ве повикува на таен дијалог. Жртвата воскреснува, премаскирана во интелигентен или превртлив профитер, кој мошне стрпливо ги користи стравот на антихеројот и неговата победа, која сепак е најприродната разрешница меѓу него и непоправливиот, иако интелигентен непријател.

И овој пат, најдобра илустрација за преобразбата низ која помина рускиот воен филм ни дава најновиот филм на Алексеј Балабанов, ВОЈНА. Тоа е приказна за војната во Чеченија, која во некои аспекти фрапантно потсетува на воените судири во Македонија. Во неа ни Русите ни Англичаните, кои се традиционално поставени на полот резервиран за позитивците, не се ангели, како што ни Чеченците, кои безмилосно палат, ограбуваат и убиваат, не се секогаш сатани. Но, Балабанов, користејќи ги нивните судири со мајсторство на детектив, нè воведува, стапка по стапка, во осаменичкиот свет на професионалниот војник, кој и според сопственото признание, и според нашите видувања, не е ни нежен, ни чувствителен, а ниту подготвен да простува. Но, има нешто што нè

„Кукавица“ (Александар Ротошкин, 2002)



потсетува на ликовите на Хемфри Богарт; тој има инстинкт за Правда. Правда што најмалку му треба за да оствари некој профит или егостичен интерес. Таа стои како еротско божество откриена и разголена пред него шепотејќи му дека е негова метафизичка судбина. Нашиот антихерој трагата на правдата не ја открива само во неранливиот спартанизам на својот војнички идол, водникот Медведев, туку и во патријархалниот морал на својот чеченски придружник, лукав домородец исконски верен на дадениот збор. Ја наоѓа и во невротичниот кољечки менталитет на пријателот од Англија, подготвен да ја аранжира и сопствената смрт пред камера, за да може потоа, од предворјето на рајот, да се пазари со ТВ компаниите за тоа кој ќе му ги купи снимките направени во

на крајот од Втората светска војна влегоа во Берлин како да го имитираат херојот од Авганистан, Рамбо, а притоа да го зачуваат духот на Александар Матросов, херојот што во една жестока операција со окупаторските воени сили се фрла врз отвореното митралеско гнездо, кое безмилосно коси по беспомошните тела на десетици и десетици негови другари. Што друго има оставено зад себе Лебедев, не ми е познато, но овие безживотни филмски споменици сигурно нема да го зголемат угледот на рускиот филм, ниту ќе допрат до некоја непозната вистина за хероичното однесување на црвеноармиските командоси во Втората светска војна. Тенденција што, веројатно, не е осамена во актуелната руска продукција за која ние сме послабо информирани.



„Руски ковчег“ (Александар Сокуров, 2002)

Чеченија за поголема пара. Балабанов, во секој случај, не верува дека нихилизмот го деградира филмскиот херој. Тој, пуштајќи ја немо химната на осаменоста, го остава да го носи по улиците на Москва бремето на правдата, хероизмот и моралот, на кои цела планета заборавила.

Меѓутоа, Балабанов има лош тандем во балсамираниот мит на херојот од филмот СВЕЗДА на Николај Лебедев, кој исто така се најде на програмата на „Неделата на рускиот филм“ во Скопје. Тој, замислете, ги учи војниците што

Послабо сме информирани и за тенденциите што му ја враќаат славата на рускиот филм поставен денес во една сосема нова, нималку инспиративна социјална и културна контекстуација. Нашите сознанија се ограничени и одвај доволни за да создадеме слика за обновата на една голема кинематографија. Ги имаме на ум ремек-делата на еден голем уметник каков што е Александар Сокуров. Од годините кога го запознавме со филмот ДЕНОВИ НА ЗАТЕМНУВАЊЕ, таа маѓепсана слика за живописните села во источна Русија што ги прекрива

пустинска прашина, преку елегџјата МАЈКА И СИН, заситена од тага, љубов и меланхолија, демонијашкиот МОЛОХ и фантазмагоричната евокација ТЕЛЕ, тој во РУСКИ КОВЧЕГ се разви во исклучително сензибилен визионер, лиричар и метафизичар. Како многумина алхемичари на зборот, сликата или звукот, Сокуров во овој единствен филм елементите на стварноста ги претвора во езотерична визија, како илузионист, а визијата ја мултиплицира, ја материјализира водејќи ја како духот на Лермонтов низ оддалечените векови, низ музејските објекти, кои и самите се дематеријализираат и се претвораат де во просирна сцена од која извираат нови гротескни или прелестни лица, де во лавиринт, блескаво осветлен а сепак мистичен, во кој повторно ги гледаме очите на елоквентниот натрапник, костимиран како висок државен чиновник од светот на Андреј Бели.

Но, не е само Александар Сокуров филманка на една традиција што ни се чини дека незабележливо се обновува. Не е само РУСКИ КОВЧЕГ залогот што заедно со другите преобразби нè враќа во заборавените филмски милјеа на предреволуционерна Русија, какво што е милјето на барокниот РОБИНКА НА ЉУБОВТА, едно од првите ремек-дела на Никита Михалков, снимен уште во 1977 година, или во амбиентот што недопрен од времето го оставајќи големите поети како Мандељштам, Хлебников, или Мајаковски, кој и самиот учествуваше во реализацијата на една футуристичко-романтична мелодрама, ХУЛИГАНОТ И БАЛЕРИНАТА.

Во групата автори што никако не можеме да ги специфицираме како претставници на некој од утврдените жанрови, секако ќе го најдеме Александар Герман, еден од помалку декларираните „анфан терибли“ во советскиот филм, кој сепак предизвикуваше бури од восхит и негодувања со своите енигматични, бунтовнички забранувани филмови — ДВАЕСЕТ ДЕНА БЕЗ ВОЈНА или МОЈОТ ПРИЈАТЕЛ ЛАПШИН. Неговото најново ремек-дело, КРУТАЉЕВ, МОЈАТА КОЛА, е една фантазмагорична, надреална слика на годината кога почина Сталин, и кога властољубивиот и бескрупулозен Берија со секира в раце си прави пат до кабинетот на Јосиф Висарионович. Амбиентот во кој раководителите на Црвената армија и на КГБ ги врбуваа влијателните имиња, за да им помогнат во остварувањето на нивните пеколни планови, по малку личи на аскетската иконографија од немирната и опасна 1953 година. Алексеј

Герман како да ги дислоцира објектите, ентиерите и костимите од почетокот на шестата деценија во раскошното милје на руските формалисти, во орнаментиката на царска Русија кога се разнесуваше славата на Стравински, на рускиот балет и сликарското наследство на Врубељ. Агентите на КГБ и високите офицери на Црвената армија во филмот КРУТАЉЕВ, МОЈАТА КОЛА, во своето поведење и изглед, повеќе личат на петроградските бонвивани отколку на строгите лица на бранителите на Советскиот Сојуз. Алексеј Герман очигледно остана „анфан терибле“ и во постсоветскиот период.

Дали со својот игран првенец КРАИНА таквиот статус не го заработи и Пјотр Лустик? Инкорпорирајќи ги во својата стилистика виталните компоненти на трилерот, на филмноарот, но и на Ејзенштајновата иконографија, овој необичен уметник, без цинизам и иронија, ќе му воспее вистинска повест на човековото право да го поседува она што го создал со свои раце. Ако некој посегне по тоа право, кокетирајќи со законот или сметајќи на солидарноста на кумовите увезени од филмот на Копола, лесно може да се случи, како што тоа ќе ни го покаже и завршниот кадар од филмот, да полетаат во воздух и сидините на Москва. Но, и сидините на другите светски крепости. Далеку од можноста да стане заробеник на симптомот на дефетизмот или христијанската помирливост, Лустик, со толстоевска страст и со хумор на кој може да му позавиди и еден Зошченко, театрално им порачува на носителите на власта: чувајте се од гневот на човекот што сте го понижиле.

Рускиот филм, кој само инцидентно се појавува на нашите екрани, веројатно има и други лустиковци, подеднакво талентирани, подеднакво витални и свежи не само во формата, која понекогаш ни се чини не толку нова колку регенерирана, со обновена енергија, која ја очекуваме од секој уметник, туку и во идеите, кои можеби исто така патуваат од далечината на вековите, но кои лоцирани на почвата на актуелните противречности и конфликти испуштаат нова енергија и нова надеж. Дали уметниците со таков вид енергија и талент можат да бидат неприфатени за новиот сензибилитет на гледачите? Можеби треба да се запрашаме што е тоа ново во сензибилитетот на гледачите на чии реакции толку често одговараме со нашите стари заблуди и предрасуди. □

ВИКТОР КАНЗУРОВ

АКТИВЕН И ПАСИВЕН ПРИНЦИП
ВО (ФИЛМСКОТО) ТВОРЕШТВО

ДА СЕ ПОБЕДИ СТРАВОТ ОД СМРТТА!



И

дејата за насловот на овој текст ми дојде кога го гледав германскиот годинашен оскаронец во категоријата филм од неанглиско говорно подрачје, НИКАДЕ ВО АФРИКА

на режисерката Каролин Линк. Филмот не е лош, е нешто помеѓу добар и солиден, на моменти здодевен и предолг, а зборува за едно еврејско семејство, кое за време на нацистичкото владеење во Германија заминува во Кенија. Но, во него има сцена кога една болна африканска жена е оставена да умре под ведро небо, и тогаш мајката од белото семејство истрчува надвор, крикнува покрај жената чудејќи се зошто е оставена на милост и немилост на судбината. Ние гледачите очекуваме сцената да продолжи со започнатата трогателност, „сочувство“ и „сомилост“, кога од некаде излегува ќерката на болната жена и ѝ вели на Европејката: „Госпоѓо, пуштете ја мојата мајка да умре, таа само ќе отиде на небото, на другиот свет“.

Во тој миг сфатив колку нашата западна (христијанска или псевдохристијанска) цивилизација е оптоварена со фаталистичкиот страв од смртта, со доживувањето дека крајот на (човечкиот) живот е и крај на светот и оти следствено на тоа, се



„Пијанист“ (Роман Полански, 2002)





„Пијанист“
(Роман
Полански,
2002)

надоврзуваат чувствата на тага, депресија, меланхолија, незадоволство и незадоволеност, па дури и агресивност, насилство...

ОД ДЕПРЕСИЈА ДО ДЕЈСТВУВАЊЕ

Никој од нас не сака да гледа филмови што ќе нè потонат во неубави емоции. Но, вистинското прашање е колку ние сме се препуштиле на струјата и колку конформистички сме дозволиле таквите филмови што не излегуваат од општото сивило да ги толкуваме како големи остварувања.

Сметам дека воопшто не е важно каква тема ќе се одбере за филмување, туку дека начинот на обработка на филмската приказна решава за емоцијата што ќе се излее на платното. Луѓето се хранат со емоции и природно е секој човек да посакува да го достигне максимумот на своите можности, а како ќе го оствари тоа ако „произведува“ депресивни и меланхолични емоции, односно ако режира такви филмови и пишува такви текстови.

Во тоа е разликата во класите кај филмските режисери и разликата во класите кај оделните филмови на еден режисер. Има одреден тип уметнички дела (и филмови) коишто само ја констатираат општата состојба во општествата, општото просечно ниво на свест кај луѓето, и тука се задоволуваат, не одат понатаму. „Ах, колку е тешко, мачно, црно и депресив-

но, колку се мачиме додека не умреме, а и самата смрт, колку ни е страв од неа!“ Овие мисли и чувства како да провејуваат во многу извикани филмски остварувања. На пример, СОБАТА НА МОЈОТ СИН на Нани Морети, кански победник од пред две години, потоа УЧИТЕЛКА ПО ПИЈАНО на Михаел Ханеке, кој освои гранпри на канското жири истата година — сентименталност во првиот случај, која многу потсетува на опишаната сцена од НИКАДЕ ВО АФРИКА и бескрајно вртење во кругот на насилството и незадоволството, во вториот случај. Нема излез, нема решение, како да се така поставени работите во овој свет. Не верувам дека суштината на нашето егзистирање на оваа планета се сведува на бесмислата што ја нуди УЧИТЕЛКА ПО ПИЈАНО — сексуално исфрустрирана жена, која продолжува да биде исфрустрирана и насилна, и тоа е тоа, крај на приказната таму каде што и започна. Верувам и свесен сум дека тоа се случува, но не верувам дека набројувањето и констатирањето на таквите факти е голема уметност и големо (човечко) дело. Мислам дека е и непродуктивно, за разлика од филмовите што нудат решение, како на пример: ЕВТИНИ ПРИКАЗНИ на Квентин Тарантино — платениот убиец сфаќа дека треба да стане добар човек; СЕКС, ЛАГИ И ВИДЕО ЛЕНТИ на Стивен Содерберг — главниот машини лик се ослободува од импотенцијата, а женскиот лик станува поцврста, порешителна и поодредена

личност; **РАЗБЕСНАТИОТ БИК** на Мартин Скорсис — Џејк Ла Мота му вели на Шугер Робинсон во рингот: „Никогаш не ме кутна долу, Реј!“; **БРАКОТ НА МАРИЈА БРАУН** на Вернер Рајнер Фасбиндер — еден брак не успева да заживее во полнотијата на љубовта, германскиот народ поминува низ тежок период на себепреиспитување и застанување на свои нозе, главниот лик веројатно умира на крајот, но паралелно, при еден од последните кадри, во фонот оди преносот на радиото од финалето на светското првенство и гласот на репортерот, кој извикува: „Германија е светски шампион“ (во фудбал, 1954 година); **ПОСЛЕДНОТО ХРИСТОВО ИСКУШЕНИЕ** на Скорсезе — Исус ја сфаќа илузијата на материјалното постоење, а и самиот (симболично) се враќа на крстот за да ги преземе, надмине страдањата и грешките на човештвото...

Сметам дека набројениве филмови (и многу други) успеваат да направат пробив од *аналитичката* кон *синтетичката* менталност, која не се задоволува со голото констатирање на состојбите, туку фаќа чекор со еволуцијата на човекот и со совршенството на добрината кон кое се стремиме (како на пример, **ОДИСЕЈА 2001** или **ОЧИ ШИРУМ ЗАТВОРЕНИ** на Стенли Кјубрик).

Депресивните филмови имаат пасивен принцип, а втората категорија филмови, кои ги уриваат бариерите, догмите, шаблоните и стравовите (од смртта) би ги нарекол дела со активен, дејствувачки принцип, кој е многу поинаков, посуптилен, подлабок и пољубовен од ангажираната соцреалистичка или (преовладувачката) холивудска уметност. Гледањето филмови носи идентификација со ликовите, а и инаку филмот е уметност со која консумените најмногу се идентификуваат, па така сил-



но инспиративно се чини раскрвавениот Џејк Ла Мота (Роберт де Ниро) во **РАЗБЕСНАТИОТ БИК** кога вели во рингот: „Никогаш не ме кутна долу, Реј!“. Затоа што тоа е суштината на животот — на сите удари треба да се остане исправен — пасивните паѓаат, активните остануваат простум (и буквално, и со сфаќањата и со оптимизмот). Каква ли е волјата за живот и добродетелта на Андреј Рубљов и Амелија Пулен од истоимените филмови, како и волјата за живот и добродетелта на нивните автори, Андреј Тарковски и Жан Пјер Жене!?

„ПИЈАНИСТОТ“ НА ПОЛАНСКИ

„Смртта не е страшна сама по себе, страшен е стравот од смртта“, рекол филозофот Френсис Бекон. Во **ПИЈАНИСТОТ**, речиси двоиполчасовниот најнов филм на режисерот Роман Полански, постојано се провле-

кува стравот од смртта. Пијанистот Владислав Шпилман живее со семејството во еврејското гето во Варшава. По некое чудо се спасува од екстернирањето во логорот на смртта, Треблинка и потоа продолжува да се крие во окупираниот од нацистите, полски главен град. И освен последниот половина час кога со појавувањето на германскиот офицер (пијанист-аматер) дејството добива драмска напнатост, целиот филм се сведува на тоа - бегање од смртта, тежок и мачен живот, потресни сцени...

Сето тоа е во ред, секој разумен човек сочувствува со страдањата на Евреите и со чии било болки и искушенија и длабоко е повреден од секаква несреќа. Но, кому би му било интересно да седне и два и пол часа да разговара за тоа како Евреите инвалиди биле фрлани од балконите во гетото, како нацистите се изжи-

увале пукајќи и убивајќи луѓе од чист ќеф, какво користољубие на туѓ грб имало за време на војните (и инаку). Тоа се сè куп информации во нашата глава, кои веќе ги знаеме и ги складираме крај многуте други слични и исти информации.

ПИЈАНИСТОТ ги прикажува и луѓето коишто се членови на Движењето на отпорот и се жртвуваат во тие тешки времиња ставајќи го животот на коцка, а тука е и германскиот офицер којшто го спасува Шпилман. Во таа смисла, филмот и нуди нешто, не е промашување, а за занаетскиот и техничкиот дел не можам да најдам забелешка, напротив.

Но, мене ми е проблематична идејата — кога одредени состојби и настани се прикажуваат на платното, ние ги примаме во вид на мисли и емоции, тогаш, а и подоцна, во текот на целиот живот. Тешкотијата и мачнотијата што се на платното произведуваат соодветни на тоа, емоции и мисли. Притоа, нашето настојување и нашиот напор можат да одат во правец на борба против злото — така го доживувам филмот ПИЈАНИСТ на Полански. Од друга страна, филмот ЖИВОТОТ Е УБАВ на Роберто Бенињи, кој исто така ја третира „еврејската тема“ и концентрационите логори, има поинаков пристап. Таму главниот лик се жртвува за детето, му го спасува животот и жртвата е толкава што детето и не дознава во какви тешки околности (му) се одвива живеачката. Таткото постојано го прелажува, прикажувајќи му ги монструозните настани во хумористичен вид — бесконечна е неговата љубов за детето. Овој филм, ЖИВОТОТ Е УБАВ, го доживувам како прилог во

борбата за доброто, која е нешто одлучувачки различно од борбата против злото. Не, што да не правам, туку *што да правам!* И ЖРТВА, филм на Тарковски, мислам дека го има овој принцип, со жртвата од љубов се победува стравот од смртта.

Со ПИЈАНИСТ Роман Полански ја освои „Златната палма“ во Кан, го доби оскарот за режија, а филмот доби уште две статуетки на Американската филмска академија, со што стана најнаградувано дело на полско-француско-еврејскиот автор. Интересно е што тоа се случува со филм за кој сметам дека е еден од неговите полоши, односно од помалку добрите во, инаку, извонредната филмографија.

Претходното остварување на Полански, ДЕВЕТТАТА ПОРТА, не помина славно кај критичарите (и на кино билетарниците, велат некои). Филмот има просто преубава фотографија на Дариус Конци, а станува збор за еден трговец и препродавач на книги (игран од Џони Деп), кој се вплеткува во игрите за повикување на ѓаволот, но е и постојано следен од ангелот-чувар. Филмот ги прикажува развојот и менувањето на главниот лик — од цинична, егосцентрична, незаинтересирана индивидуа, тој станува пожртвуван, прогледува подлабоко и доаѓа до светлината, во завршниот кадар на филмот.

На овој начин, Полански даде најдобар можен одговор на сите „отворени“ прашања од своите претходни филмови, но ДЕВЕТТАТА ПОРТА не помина славно, за разлика од ПИЈАНИСТОТ. Каков парадокс! Сепак, тоа само ги покажува вредносните критериуми на нашата цивилизација, кои треба да ги менуваме и подобруваме. □



СУНЧИЦА УНЕВСКА

КОГА МУЗИКАТА ЖИВЕЕ ВО ЧОВЕКОТ

(КОН КНИГАТА „ПИЈАНИСТ“ НА ВЛАДИСЛАВ ШПИЛМАН, 2000
ГОДИНА И ФИЛМОТ „ПИЈАНИСТ“ НА РОМАН ПОЛАНСКИ, 2002
ГОДИНА)

A

„Одамна се носам со мислата да направам филм за холокаустот. Книгата на Владислав Шпилман е текстот на кој чекав. ПИЈАНИСТ е сведоштво за човечката издржливост во облик на смртта и чест оддадена на моќта на музиката и копнежот за живот. Надминувајќи ги бројните стереотипи, својата животна историја Шпилман ќе ја раскаже без каква било желба за одмазда.“ (Роман Полански)

ко книгата ПИЈАНИСТ на Владислав Шпилман е автентично сведоштво за злото на историјата, ако ПИЈАНИСТ е бесмртно остварување, сведоштво за ужасите на нацизмот и злото во човечката природа, тогаш филмот ПИЈАНИСТ на Роман Полански е сведоштво за силата на човекот и неговата желба за живот, сведоштво за опстојувањето, за моќта да се преживее и да се живее со тоа, и покрај сè. Ако книгата ПИЈАНИСТ зборува за она најниското и најбесчувствителното во човечката природа, тогаш филмот зборува за возвишеното, за онаа невозможна сила и храброст човек да се соочи со најголемото дивјаштво и страв, а повторно да го сака животот и да верува во него. Васа Павковиќ во поговорот на српското издание на оваа книга ќе рече дека таа ќе биде читана сè додека има луѓе коишто сакаат да се соочат со вистината во нејзиниот соголен, најтрагичен вид. Токму тоа и го прави овој филм бесмртен — вистината, суровоста и трагичноста на еден народ, на едно поглавје во неговата историја, филмот го прави бесмртен автентичната слика на ужасот во која е проткаен вечниот инстинкт за преживување и непобедливиот копнеж за животот. „Да не се заборави“, е пораката на книгата, „да се запомни“ е пораката на филмот. Да се запомни дека човечкиот дух не може да биде скршен, дека во него колку што умеет да се прекрши

злото, да се прекршат немоќта и омразата, толку секогаш на спротивната страна останува место за доброто, за човечното, за љубовта, секогаш останува место за убавината. А во него, во ова потресно сведоштво токму убавината, убавината на музиката ќе биде онаа невидлива нишка што ќе ги поврзе смртта и животот без страв дека во нивната жестокоост може да исчезне.

Ваквиот контраст или ваквата паралела е, всушност, обележјето на литературната предлошка и на филмот ПИЈАНИСТ бидејќи и покрај автентичното и верно придржување до овие мемоари сепак таа условна спротивност и ги раздвојува. Имено, додека Шпилман ги раскажува ужасните моменти во варшавското гето, Полански нив ги пресликува или натопува, колку што е тоа можно, со уметност. Односно Полански ќе успее да создаде таква оригиналност во своето дело во кое ги препознавате сеќавањата на Шпилман, но во една сосем поинаква светлина. Додека Шпилман емотивноста му ја остава на читателот, како и доживувањето, ужасот, згрозувањето, бедното чувство или сочувство, дотогаш Полански мајсторски си поигрува со нашите емоции. Имено, без нималку патетичност, Полански својата возвишеност, надеж и уметност ќе ги смести наспроти. Тој тука ќе го смести животот, чувството на згрозеност кај него е проследено со одушевување, во него е присутна осудата, но и прифаќањето, односно немоќта да се соочите со сето тоа, но и прифаќањето на нешто што е неизбежен дел од вашата или нивната историја. По-

лански, едноставно, како што во моќните звуци на филмот ќе ја смести сета своја борба навидум неприсутна во неговиот протагонист, така и во возвишеното чувство, нам ќе ни ја даде можноста да се спротивставиме, да ја почувствуваме борбата, отпорот, силата, да ја почувствуваме својата моќ во подготвеноста да не забораваме, но и да не дозволиме. Да не дозволиме што? Да победи злото без оглед на фактичките жртви, бидејќи како што порачува Полански, поразот е целосен тогаш кога ќе го прифатите.

Тоа е она што Полански го гледа во заднината на оваа книга бидејќи Шпилман во неа, верно следејќи ги настаните, свесно или не, говори за инерцијата и прифаќањето на неизбежното, но не и за предавањето. Шпилман во ниеден момент нема да се предаде, тој ќе биде подготвен да умре, тој ќе ги прифати сите понижувања и очајни чувства, но нема да им се препушти. Токму затоа тој и ќе се обиде да се самоубие, но тогаш кога мисли дека ќе биде фатен или убиен, а не затоа што се откажал. Имено, и покрај голготата низ која во текот на шест години ќе помине, тој никогаш нема да заврши со животот. Тоа чувство не е присутно дури ни во очајното сеќавање на своите најмили, иако набргу по нивното одведување во Треблинка ќе знае дека веќе никогаш нема да ги види, ниту во миговите на апсолутен безизлез и депресија ниту во миговите на немоќ, кога ќе биде тешко болен. „Случајните настани или средби, кои ќе го спасат, се само игра на среќа“, ќе напише во книгата големиот герман-



„Пијанист“ (Роман
Полански, 2002)



Кадар од
„Пијанист“

ски поет Волф Бирман велејќи: „Беше потребен необично среќен збир на околности или неверојатна случајност, па некој што веќе се наоѓал во тој злосторнички апарат да се спаси од него“, но Полански тука ќе ја препознае играта на судбината во која голем удел имаме и самите. Тој во овој филм спасувањето на својот јунак ќе ѝ го припише на музиката, која во својата симболична игра говори за вистинската потреба од постоењето, за едно поинакво чувствување на светот, кое тој многу луцидно ќе го смести во различни типови луѓе коишто ќе му помогнат да преживее. И ако Полански од оваа дистанца може да си поигрува со уметноста во еден ваков контекст, тогаш Шпилман, во чие дело исто така се препознава возвишеното чувство на живот, тоа не го прави, а не ни може со оглед на непостоењето на дистанцата. Имено, Шпилман својата книга ќе ја напише веќе во 1946 година насловувајќи ја „Смртта на градот“, но таа ќе излезе по цели 50 години. И иако, како што ќе рече Павковиќ, во неа се чувствува жестината, таа сепак е едно ретко дело, кое во себе нема ниту малку одмаздолубивост или осуда. Напротив, тоа дело говори за вистината без обид да се биде сугестивен, што всушност и доведува до негово непосредно постигнување. Тоа дело успева да стане универзален говор за злото во човечката природа, а не за злото што ќе го донесе нацизмот. Многу искрено и посветено Шпилман ќе се обиде да му се оддолжи и на германскиот офицер Хозенфелд, кој ќе му помогне и ќе го спаси, барајќи

неговиот дневник да стане дел од оваа книга. А на тој начин книгата секако станува едно fascinantно сведоштво за времето истовремено видено со очите на жртвата и на окупаторот, или на прогонетиот и на прогонувачот. Токму на тој начин оваа книга станува особено вредна, буквално историска, бидејќи од една страна говори и ја доловува психологијата на еврејскиот и на германскиот народ, но и психологијата што ја наметнува војната и којашто умее да го потенцира во човекот она најнечовечното или најголемото.

ПИЈАНИСТ е филм посветен на моќта на музиката како контрапункт на целата несреќа, бесмисла и апсурд. Ако мемоарите на Шпилман се книга за пијанистот и трагичноста, која ќе ја покаже целата бесмисленост на живеењето особено кога тоа својата сила ја црпи од уметноста, тогаш филмот на Полански е дело посветено на музиката, дело што говори за нејзината смисла и покрај бесмисленоста на војната, дело што си поигрува со иронијата во преживувањето на човекот, но одејќи дотаму индиректно да навести дека тој тоа и го заслужува. Токму дијалогот меѓу Шпилман и германскиот офицер, кој ќе го спаси, Полански така ќе го надополни што ќе проговори за избраните велејќи дека Господ е тој што сака тие да преживеат. И тука би ја сместила веројатно единствената критика на овој филм, кој ќе отиде на спротивната страна говорејќи за смислата и бесмислата, за понижувањето на човечкиот живот и неговото издигнување.

Од друга страна, наспроти едноставност во раскажувањето на Шпилман во смисла на непотенцирањето на злото, оставајќи му го судот или чувството на читателот, факт е дека Полански тоа раскажување ќе го визуелизира давајќи му идентитет, сугестивност и совршенство во композицијата на сопствената слика. Тој на фантастичен начин ќе ги одбере моментите од животот во варшавското гето со кои и дава еден неочекуван но исклучителен тек на приказната, и така ја води што наизменично успева да предизвика егзалтација и сочувство, тага или возвишеност, отпор или разбирање, но никогаш не и рамнодушност. Мајсторството на Полански, ако направиме паралела со книгата, покрај тоа што успева да создаде една совршена линија на развој и сугестивна слика, е во тоа што тој и преку сценариото на Роналд Харвуд ќе направи такви интервенции во описите и дијалозите во кои незабележливо ќе го вметне ставот, ќе го вметне ужасот, како и логичниот редослед на емоциите, што за разлика од книгата делува силно и на моменти речиси нереално, но веродостојно. Би рекле дека филмот ПИЈАНИСТ ќе успее да ја обои оваа страшна црно-бела слика, но не мислејќи на бои, туку мислејќи на емоции, мислејќи на (не)подносливост, на (не)прифаќање, па дури и на некој вид компензација. Секако не во смисла на жртвите и непријателот, туку во смисла на бедното и возвишено чувство, во смисла на борбата и предавството, во смисла на смртта и животот, во смисла на уривањето и градењето, во смисла на уметноста да се создаде уметничка слика додека ги гледате сенишните остатоци на Варшава.

Полански, кој со години чекал да направи филм за холокаустот, ќе ја искористи навистина фантастичната можност. Од потресното сведоштво на Шпилман, во кое пред сè е и неговата вредност, да го направи својот тестаментен филм и со тоа да ја поддржи или оствари пораката на оваа книга, „да не се заборави“. Навистина, во книгата може да се прочита и дневникот на Вилма Хозенфелд и мостот што во 33 фрагменти ќе го направи поетот Волф Бирман меѓу Шпилман и Хозенфелд, па сепак може да се каже дека тоа не му недостига ниту на филмот. Полански успева тие нешта да ги навести користејќи ја комплексноста на филмската слика, која бара само неколку вистински потези со четката. Тој ќе успее, покрај ликот на Шпилман, кој Адриен Броди ќе го донесе фасцинантно и автентично, и ликот на Хозенфелд

(Томас Кречмен), како и на сите останати, споредни или поважни ликови, така да ги наслика што во нив истовремено ја препознавате поединечната приказна, ја препознавате индивидуалноста, но и универзалноста во човечката природа. Директорот на фотографија, Павел Еделман, непогрешливо ја надополнува неговата визија, додека музиката на Војчех Килар, како и впрочем целиот филм, е едно необично сведоштво за моќта на звуците, за можноста „музиката да живее во човекот“. Тоа ќе го спаси Шпилман, но таквата верба, која сама по себе е уметничко дело, веројатно е она што ќе го спаси човештвото. Ако на книгата мораше да се чека 50 години, ова е нејзиното вистинско време. Шпилман (1911-2000) не успеа да го види филмот на Полански, кој успеа да создаде ремек-дело како одолжување кон својот народ, кон своите корени и како одолжување кон сите Шпилмани во кои вираат никулците на животот. Во тоа е вредноста на делото на Полански, покрај мајсторството во својот занает, да го препознае и да ни го донесе извориштето на животот наспроти или токму поради присуството на смртта. Но, секако, како и филмот на Полански — не фактичката смрт туку она што е уште побезнадежно, умирањето на духот и чувството за вредности, за животот и за неговите скапоцени содржини, препознаено во „моќниот“ непријател во војната, препознаено во „моќниот“ непријател на човекот. ПИЈАНИСТ е потресна слика и врвно уметничко дело, ПИЈАНИСТ е дневник и тестаментен филм, ПИЈАНИСТ е одолжување кон историјата и кон човекот, за минатото, за сегашноста и за иднината. □

РОБЕРТ АЛАЃОЗОВСКИ

КОГА МАРИОНЕТИТЕ ЌЕ ГИ ИСКИНАТ КОНЦИТЕ

По повод филмот
БОЛИВАР, ТОА СУМ ЈАС
(*BOLIVAR SOY YO*);
продукција: Колумбија/
Франција;
режија: Хорхе Али Тријана;
сценарио: Мануел Аријас,
Алберто Квиорога и Хорхе
Али Тријана;
фотографија: Родриго
Лалинде;
монтажа: Ерик Морис;
музика: Освалдо Монтес;
улоги: Робинзон Дијаз,
Ампаро Гризалес, Фани
Мики

ЕКСКУРС

Еден од подобрите потези на годинешниов 6. Скопски филмски фестивал е изборот на пет филмови од Латинска Америка, со кои имавме можност да направиме добар увид во кинематографиите од овие земји, кои, како што велат упатените, е во подем во светот. Латинска Америка доживува кинематографски бум, се прават добри домашни филмови, постигнуваат огромна гледаност во земјите од континентот, имаат солиден пласман на американскиот пазар и освојуваат награди по филмските фестивали ширум светот.

Колумбиецот Хорхе Али Тријана, дипломец на познатата чешка филмска школа (1962-1967), е еден од најценетите латиноамерикански режисери. Прави филмови, работи во театар, а познат е по соработката со најпознатиот латиноамерикански писател Габриел Гарсија Маркес. Во 1985 г. Тријана го снима филмот **ВРЕМЕ ЗА УМИРАЊЕ** по предлошка од Маркес, а самиот Маркес бил косценарист на неговиот филм од 1997 **Г. ГРАДОНАЧАЛНИКОТ ЕДИП**. Во моментот, во Њујорк и Богота, Тријана успешно ја има поставено драматизацијата на Маркесовата „Хроника за една најавена смрт“.

КУЛТОВИ, СИМУЛАЦИИ, МАНИПУЛАЦИИ

БОЛИВАР, ТОА СУМ ЈАС е филм што гради однос, тематизира, се повикува како интертекст на една од најфасцинантните историски личности во светот, генералот Симон Боливар, човекот што на почетокот од 19 век ослободил шест земји на континентот од владението на шпанската монархија (Боливија, Колумбија, Панама, Еквадор, Перу, Венецуела). Од тие причини, култот на Боливар е еден од најраспространетите во Латинска Америка и тој неуморно и со голема страст се негува во сите овие земји. Венецуелските пари се наречени боливар, главниот плоштад во престолнината Каракас се вика *Боливар*, а овој плоштад, заедно со плоштадот во Лима, Перу, ги красат две идентични огромни скулптури на Боливар, изработени од ист автор. Многу од плоштадите низ овие земји, како и нивните банкноти од најразлични апоени, го носат името или ликот на „Ослободителот“ (Libretador). Во бројните биографии и ле-

генди, Боливар е претставен како херој на Независноста, како натчовечко суштество, како полубог, а таков го претставуваат и бројните уметнички дела инспирирани од неговата личност. Боливар, како општо место, е неодминливо и од устите на многу политичари, во говори што се нагласено националистички. Уште од 1842 година, речиси сите избрани претседатели на Венецуела се повикувале на симболот на Боливар, а последниот од нив, Хуго Чавез, човекот што ја однесе Венецуела во хаос и на работ од пропаста, ја почна својата кариера преку т.н. „Боливарско движење“. Меѓу некои афро-венецуелски племиња, култот кон Боливар има здобиено некои чудни фолклорно-популарни димензии: Боливар е претставен како мулат, кој има магиски моќи, и локалните музичари и жреци постојано му прават инкантаци.

Токму од оваа максимална популаризација на личноста, култот кон Боливар, поаѓа Тријана во својот филм. Дејствието на филмот започнува од еден рез, драматуршки пресврт. Актерот Сантјаго Миранда, кој го глуми ликот

„Боливар, тоа сум јас“ (Хорхе Али Тријана, 2001)



на Боливар во една ултрапопуларна сапунска серија наречена „Љубовите на Боливар“, ненадејно го прекинува снимањето и го напушта, незадоволен од сценариските интервенции на режисерот што се косат со биографските податоци за Боливар, имено, дека Боливар не умрел со стрелање. Во тој првичен момент од филмот, Тријана прави пастиш, симулација на жанрот сапунска опера и нè тера каприцот на Миранда да го толкуваме како уште еден сегмент од уметничкото поигрување со тривијалноста и кичерските телевизиски форми. Се разбира, во времето на хиперреалноста и медиумите, кога целата нација живее со оваа поп-иконаграфија на Боливар и дише со неговата судбина, овој скандал не останува незабележан. Целата јавност е во паника поради гестот на Миранда. Во сплетувањето на клопчето, Тријана ја додава и третата димензија на општествената стварност. Значи, покрај кичот и медиумски создадената хиперреалност, тука се и политичката манипулација, употребата на општите топови и популарната супкултура за политички цели, во ситуација кога политичкото е претворено во спектакл, односно кога се врши естетизација на политиката, феномен карактеристичен за диктаторските режими уште од античко време, а во новото медиумско доба внесен со фашистичките режими на Хитлер и Мусолини, и подоцна злоупотребуван во сите авторитарни режими. Филмскиот претседател на Колумбија во својата огромна политичка парада го вклучува и Миранда, кој со својата викторијанска театралност позајмена од интерпретацијата на ликот, претставува живо присуство на херојот, пришествие на живиот бог меѓу егзалтираната маса, се разбира, и тој и масата, притоа, максимално политички изманипулирани. По оваа секвенца, играјќи со шизофренијата и хистеријата на главниот лик, актерот Миранда, користејќи техника на онтолошки скандал, удвојување, огледала, режисерот Тријана ја пласира својата силна политичка контратеза - се спротивставува на нивото и обликот на екстрафилмската, световната политичка манипулација и владеење и нуди тврда политичка алтернатива - оживотворување на мегаидејата за „Голема Колумбија“, во која шесте „боливарски“ земји, обединети и со завидно ниво на моќ и социјална правда, конечно ќе станат респективна сила и ќе се отргнат од двестегодишните постојани војни, колонијализам и искористување од страна на големата сила од другиот континент, САД.

ИДЕОЛОГИЈА, СУБЈЕКТ, ШИЗОФРЕНИЈА

Оваа главна политичка теза во филмот режисерот Тријана ја пласира преку само еден лик, ликот на актерот Сантјаго Миранда (Робинсон Дијаз), кој го игра славниот Боливар. Имаме филм со еден лик, кој е и централен и главен, а сите останати карактери се епизодни и нему во функција. Ако ги имаме предвид парафилмските искази на самиот режисер Тријана, кој вели дека „ние мора да ја преиспитаме нашата историја и да ги преоткриеме идеите на Боливар... Сонот на Боливар не е остварен и тоа е наша клетка судбина“, тогаш во однос на субјектноста на филмското раскажување се воспоставува една интересна огледална структура, според урнекот на кинеските кутии, во кои субјектот на прикажувањето, неговата фокализаторска свест постојано се преточува, се сели и преоѓа од едно филмско ниво на друго, се дислоцира, се отсредиштува, на релацијата: Тријана - Дијаз - Миранда - Боливар - колективната маса, зашто на крајот на краиштата, сите овие субјекти на прикажувањето се насочени, силата ја црпат и мислат дека го репрезентираат оној колективен, анонимен, децентриран и сеприсутен субјект - масата вдохновена со општото уверување и поткрепена со споделената идеја. Значи, прикажувачкото „Јас“ постојано се лизга и се видоизменува, се создава една позиција на „Без-јас-ственост“, празнење на традиционалното јаство, симулација на самообезличување со цел да се изврши релативизација на историската вистина. Главниот лик, Миранда, почнува да се децентрира, да ја губи врската меѓу реалноста и фикцијата, да го меша историското со сегашното, претенциозно да опстојува на границата меѓу лудилото и луцидноста, како будалетинка, за преку него да се пласира главната политичка теза: недовербата спрема постојното ниво на идеологија како метанарација, раскинување, преку лудилото и онтолошките скандали, на манипулативното, фразеолошкото, испразнетото во повикувањето на големата приказна за Боливар, покажување на нејзината огромна невидлива моќ и нејзино искористување за крајно приземни и прагматични цели. За остварување максимален ефект на де- и ре- идеологизација, Тријана својот шизофрен јунак го егзалтира. Тој не само што го губи чувството за реалност, за временско-просторна унификација, туку хисте-

рично, со висок степен на еуфорија, ги изнесува своите политички премиси, максимално театрално, на сцена. Затоа филмот се движи по формите на спектаклот. Во масовни и спектакуларни сцени, небаре во холивудска акциона продукција, Миранда учествува на прекрасната парада, изведува спектакуларно грабнување на претседателот на Колумбија, организира самит на претседателите, се здружува со искарикирани марксистички револуционерни групи, завршува со трагична заложничка драма.

Тријана сака да го сврти вниманието на јавноста кон изворните моќи на идеологијата, на уверувањата, на егзалтирачката страст и дострелот на големите идеи. Боливарскиот сон за моќен и обединет континент е решение што ќе им стави крај на сите маки на широките пауперизирани маси и неспособните, корумпирани, вазални и мали политичари. Но, емотивниот однос на самиот Тријана спрема големата идеја е меланхоличен. Неговата меланхолија е проникната со една дива и дрска иронија, како замена за бесот од неможност за негова реализација. Денешното општество е фатено во костецот меѓу плитката мас-медиумска забава, која манипулира со базичните и осиромашени емоции на луѓето и спектакуларната, исто така кичеста и плитка политика. Меѓу незаинтересираноста на претседателите за големо политичко владение и клоновската ролја на еден просечен актер, кој не го сфаќа нискиот иако широм распространет дострел на неговата општествена моќ, се прпелка судбината на човештвото. Ако еден човек, Боливар, некогаш можел да придвижи и да стане симбол за тектонски историски и општествени поместувања, денес неговата судбина може да биде одиграна само во една евтина сапунска серија, пред публиката што е трогната ама крајно пасивизирана. Бесот и копнежот на народот можат да се одразат само на ниво на улична демократија, на очајничко улично насилство, како што тоа се случува во филмот.

Спасот од патетиката и очајот Тријана го нуди преку ироничниот спектар на реторички средства: скептичен став кон илузијата, кон кохеренцијата на каква било дејствена секвенца, контаминација на стварноста со соништа, удвојување на субјектите во филмот, кои стануваат автори или гледачи во самата фикција потсетувајќи нè на фикцискиот карактер на нашата



егзистенција, потоа намерното неразликување, отфрлањето и псевдоотфрлањето на селекцијата, логичката неверојатност, парадокс, оксиморон, двосмисленост, пренагласеност, комплексност и контрадикција, реинтерпретација на традицијата, присуство на отсуство, враќање кон непостојниот центар. Од овој каталог на реторички средства е изграден ликот на Сантјаго Миранда, неговиот однос спрема Боливар, односот на интертекстот на Боливар спрема интрафилмската и екстрафилмската реалност, дејствието и следот на наративните секвенци во филмот.

ИСТОРИЈА, РЕАЛНОСТ, МЕТАТЕКСТУАЛНОСТ

Во преиспитувањето на односот меѓу историското и реалното, филмот БОЛИВАР, ТОА СУМ ЈАС воспоставува една необичен, превртен хиџазам. Во современите филмови и воопшто уметнички дела, ревизионизмот спрема историјата се одразува преку уверувањето дека историските текстови не можат да ни го доловат минатото туку само нашите идеи и стереотипи за него, што алудира на несигурноста на таквите настани, поради начините на кои ние стекнуваме знаење за нив. Историските настани се фикции што користат наративни стратегии и го манипулираат примателот. Во овој филм, Тријана не го ревидира историското наследство, не врши демитологизација на култот кон Боливар. Секоја свест за проблематичната природа на минатото произлегува само од целокупната преиспитувачка насоченост на филмот, како спореден ефект. Напротив, Тријана врши една силна ремитологизација, повторно прифаќање на креативниот потенцијал на митовите, обединување на историјата, митологијата, факцијата и фикцијата со цел да се изврши промена во реалноста. Сантјаго Миранда го реинтерпретира историскиот запис, обидувајќи се да го обнови она што било загубено или потиснато, обидувајќи се да го внесе она што е испуштено или она што недостига. Но, токму преку таа постапка на ремитологизација ние ја следиме играта со вистините и лагите на историските записи. Пред нас Тријана ги ревидира, трансформира конвенцијата и нормата на присуството на историското во уметничкото дело (филм, ТВ серија). Ние сме сведоци на

собирањето и на обидот да се создаде наративен ред. Сведоци сме на обидот да се соберат информации и да се прикажат како случени факти, како историја.

Значи, она што Тријана директно го раскинува преку пикарските обиди на будалетинката Миранда е манипулацијата на историското во реалноста. Тој дава една демистификаторска слика на владејачките системи, кои ја конструираат реалноста низ нашиот јазик, дискурсите, семиотичките системи. Сантјаго Миранда преку обидот да создаде нов историски тек, да го заземе местото на творец на една поинаква реалност, ја демаскира конструкцијата природа на реалноста. Со создавањето илузија на „реалноста“ преку еден „онтолошки скандал“, едно „флертување“ со транссветовниот идентитет, границите меѓу фикцијата и нефикцијата стануваат нарушени. Со користењето карактери што се историски верифицирани, полни со асоцијации за повеќето читатели, подложни да предизвикаат силни реакции, преку тематизирање или директно воведување вонфикциски „настани“ или „случки“, се создава конфронтација меѓу дискурсите и се постигнува полифонија на световите и на филмската структура. Тоа ниво на нарушување и на испреплетување на границите и плановите на фикцијата и реалноста нè тера да станеме крајно внимателни спрема ова уметничко дело, да го проблематизираме идеолошкото и на крајот на краиштата, причината поради која се воведуваат идеолошкото и политичкото во филмот. Инсистирањето на границите меѓу фикцијата и реалноста, токму преку нивното проблематизирање и нарушување, нè води кон метафикциското, самосвесноста на авторот за својот уметнички конструкт, јазичната игра и јазичната маска, и наводниците што стојат на рамките на овој „ангажиран филм“. Преку техниката на удвоени огледала, Сантјаго Миранда, всушност, станува метатеза за самиот автор, за Маркес и ВАРГАС ЉОСА, за неможност на уметноста да послужи за нешто друго. Актерот е само актер, тој не може со своите филмови да врши политички улоги, претседателски функции, иако може да им послужи на политичките цели како марионета, злоупотребена икона. Силната желба за замена на улогите, за нечувствување и пречекорување на границите, е гротескна, фарсична, и може да заврши само трагично, во светот на лудилото.□

БЛАГОЈА КУНОВСКИ

ФЕСТИВАЛСКИ ДИПТИХ

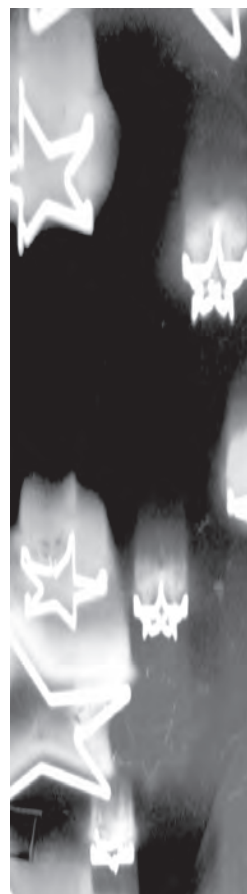
(ЗА ФЕСТИВАЛИТЕ ВО ЛОНДОН/2002 И ВО БЕРЛИН/2003)

46. ЛОНДОНСКИ ФИЛМСКИ ФЕСТИВАЛ

(6 – 21 НОЕМВРИ 2002)

СВЕТСКИОТ ФИЛМ ВО БЛАГА КРИЗА

За тоа какви се состојбите во креативните струења на светскиот филм, по традиција, можат да се добијат сознанија токму од најголемиот светски фестивал за каков што и неофицијално, според популарната кратенка, се смета ЛФФ — Лондонскиот фестивал на фестивалите. Лондонскиот фестивал намерно е програмиран во ноември, значи кон крајот на секоја календарска година, за да биде рекапитулација на сето она што се случувало на фестивалите, пред сè, на големата тројка Кан, Берлин, Венеција, а во последните години неизбежно и на „Санденс“, прикажувајќи ги како лауреатите така и она што било креативно најквалитетно, авторски иновантно или содржински провокативно. Но, ЛФФ не би бил тоа што е ако покрај тој избор што го прават неговите селектори од сите страни на светот не понуди и нешто свое, а тоа е солидниот увид во новите трендови на светскиот филм од најновата филмска продукција. Во тој поглед, ЛФФ секогаш водел сметка за вистинските движења во светскиот филм, па покрај високобуџетната продукција, тој доследно го поддржува независниот нискобуџетен филм. Ова најмногу се гледа кога се во прашање англо-американските филмови. Присуството на британскиот филм е природно најзастапено, во последната деценија како New British Cinema, а порано како British Independent Cinema, и тоа како своевиден сегмент на фестивал во фестивал каде што се покажуваат најновите дела, главно на режисери-дебитанти, кои во своите првенци го бранат својот

УДК 791.43.091.4(410)(049.3)
Кинопис 27(15), с.121-128, 2003

талант, од што во многу ќе зависи како ќе се развива нивната кариера (импонира таа перманентна грижа на британските филмско-продукциски фактори за давање шанси на младите сценаристи и режисери и во тоа лежи, веројатно, и тајната на постојаната виталност на британскиот филм). Во однос на американската кинематографија, организаторите на Лондонскиот фестивал неизбежно покажуваат рамноправен однос спрема делата од повисоките буџети, но во последно време не толку во слепо следење на холивудската машинерија, колку кон негување на потврдените и силни авторски личности без кои американската кинематографија не може да се замисли. Друга е приказната за односот спрема независниот американски нискобуџетен филм; од таму селекторите на ЛФФ црпат секогаш свежа филмска крв, која е драгоцена за освежувањето и ревитализацијата на најголемата светска кинематографија. Но, токму врз примерот на американската кинематографија се покажува дека квантитетот на продукцијата не е секогаш и гаранција за сè поголем берикет на кинестетски квалитет. Кај британскиот филм тоа не е толку драстично присутно, но за американскиот филм може да се каже дека е во криза особено од аспект на креативната свежина и изборот на темите и содржините и како е тоа обликувано од страна на сценаристите. Во последно време, американскиот филм е запливнат од една контаминиращка инерција на комерцијализирана баналност на теми и содржини. Американскиот филм треба сериозно да се замисли пред сè подоминантната конкуренција од европскиот и азискиот филм, а во последно време и од одново животниот латиноамерикански филм со доминација на Бразилците и Аргентинците. Но, за попрегледно согледување на понудата од 46-тото издание на ЛФФ би тргнал од самата програмска поделба на инаку маратонската програма од околу 200 филмски наслови. Традиционалните програмски блокови се: ОРАНЖ ФИЛМ НА СКВЕРОТ (оваа програма е составена од четириесетина светски филмови меѓу кои и лауреати од водечките светски фестивали) во спонзорство на големата компа-

нија ОРАНЖ (ORANGE), а Скверот е во централниот дел на Лондон — Лестер каде што е и најголемата концентрација на киносали, предводени од синцирот на ОДЕОН кината; следната програма е НОВИОТ БРИТАНСКИ ФИЛМ (со веќе спомнатиот избор на дебитантски филмови на млади режисери), потоа ФРАНЦУСКА РЕВОЛУЦИЈА (програма од петнаесетина нови француски филмови, како должен респект на островците спрема кинематографијата што со право ја сметаат за најконкурентна на нивната во рамките на Европа, но и пошироко во светски рамки); значајни содржини се и програмите насловени како ЕВРОПСКИ ФИЛМ И СВЕТСКИ ФИЛМ, како и блокот на експерименталниот филм ЕКСПЕРИМЕНТА, потоа традиционалниот избор на стариот антологиски филм со обновени копии БОГАТСТВОТА ОД АРХИВИТЕ, упорното и доследно негување на најдоброто од британскиот и светскиот краток филм (документарни, играни и анимирани), како и средбите на публиката со угледните гости во блокот интервјуа под спонзорство на весникот „Гардијан“.



ФИЛМОВИТЕ НА ОТВОРАЊЕ И ЗАТВОРАЊЕ - ГАЛА И СПЕЦИЈАЛНИ ПРОЕКЦИИ

Прегледот би го започнал со филмовите на отворањето и затворањето на ЛФФ, како и со филмовите прикажувани како гала-премиери под покровителство на ударните десетина спонзори на Лондонскиот фестивал. Според традицијата, изборот на филмовите за отворање или затворање на ЛФФ секогаш се прави од британската или американската понуда. Овој пат тоа беа двата британски претставници, филмот на отворањето БАЛКАНИ УБАВИ НЕШТА (DIRTY PRETTY THINGS), како и филмот на затворањето МОЕТО СРЦЕ (THE HEART OF ME). По учеството во конкуренцијата на фестивалот во Венеција, организаторите на ЛФФ се решија отворањето на својот фестивал да го направат со најновото остварување на водечкиот режисер Стивен Фриерс (Stephen Frears). Според сценариото на Стивен Најт (Steven Knight), Фриерс нè воведува во подземјето на емигрантски Лон-

дон, во еден хотел во кој актерката Одри Тоту (Audrey Tautou) го толкува ликот на младата Турчинка Сенеј, која со помош на својот близок другар, нигерискиот студент по медицина, Окве, ќе ја разоткријат морбидната машинерија на трговија со човечки органи што ја раководи шпанскиот имигрант, кого го толкува Серџи Лопез (Sergi Lopez). ВАЛКАНИ УБАВИ НЕШТА, секако, не е во рангот на претходните филмови на Фриерс, но во секој случај привлекува со својата тема, која е дел од активноста на светското криминално подземје.

Филмот на затворањето МОЕТО СРЦЕ на кој и не мораше да му биде дадена таква чест зашто е рутинска мелодрама од Лондон од триесеттите, сместена во круговите на средната класа. Тадеус О'Саливен (Tadeus O'Sullivan) со своето искуство реализирал еден стандарден филм со актерката Хелен Бонам Картер (Helena Bonham Carter) како главен адут на централната драмска линија, и ништо повеќе од тоа. Под спонзорство на "American Airlines", светска гала-премиера имаше британско-американската копродукција ЧЕТВОРИЦАТА ЈАВАЧИ (THE

FOUR FEATHERS) на натурализираниот Британец Шекар Капур (Shekar Kapur), роден во Лахоре - Пакистан. Капур претходно се прослави со провокативниот КРАЛИЦА НА БАНДИТИ (BANDIT QUEEN), а потоа својата припадност кон британскиот филм ја потврди со успешниот ЕЛИЗАБЕТА (ELIZABETH). Работен според историскиот роман на А.Е.В. Месон (A.E.W. Mason), Капур во ЧЕТВОРИЦАТА ЈАВАЧИ се обидува да ги открие корените на сегашниот пансветски тероризам, низ сторијата за борбата на една елитна коњичка единица во колонизираниот Судан во времето на зенитот на Британската империја. Посебна вредност на овој историски филм се сцените на коњичките битки, останатото е веќе видено.

Доминацијата на британскиот филм на водечките три светски фестивали беше очигледна. Најнапред во Берлин како екс-екво освојувач на „Златната мечка“ триумфираше КРВАВА НЕДЕЛА (BLOODY SUNDAY) на режисерот Пол Гринграс (Paul Greengrass), потоа во канскиот врв се најде филмското трио: СЕ ИЛИ НИШТО (ALL OR NOTHING) на Мајк Ли (Mike



„Луѓе за 24-часовна журка“ (Мајкл Винтерботом, 2002)

Leigh), СЛАТКИТЕ ШЕСНАЕСЕТ (SWEET SIXTEEN) на Кен Лоуч (Ken Loach) и ЛУЃЕ ЗА 24-ЧАСОВНА ЖУРКА (24 HOUR PARTY PEOPLE) на Мајкл Винтерботом (M. Winterbottom). Во Венеција доминацијата е заокружена со „Златниот лав“ за филмот МАГДАЛЕНСКИ СЕСТРИ (MAGDALENA SISTERS) на актерот престорен во режисер Питер Мулен (Peter Mullan). И токму овој филм, како објективно најефектен од сите, во Лондон беше прикажан како британска гала-премиера. Мулен самиот го пишува сценариото, потпирајќи се притоа врз историските факти за постоење на озлогласениот казнен центар *Магдалена*, кој со амин на британските власти и католичката црква постоел 150 години за конечно да биде укинат во 1996 година. Тешка драма за осудени девојки од своите најблиски и од црквата, чиј единствен „грев“ била недозволената небрачна љубов, кои како обележани од средината мораат своите „гревови“ да ги плаќаат живеејќи во специјалниот камп-затвор за жени, контролиран од корумпирани и нечесни сестри и свештеници, чија лаж-

на мисија за превоспитување на девојките била дел од општата конзервативност и хипокризија на британското општество. Филмот на Мулен е бескомпромисна осуда на тој лажен црковен морален систем. Посебна вредност на филмот е актерската екипа од која расниот артист Мулен можел да го извлече максимумот од секоја актерка поединечно.

Како специјална премиера во чест на еден од главните спонзори на ЛФФ беше прикажан филмот ОСУМ МИЛЈИ (8 MILE) на режисерот Кертис Хенсон (Curtis Hanson), кој претходно се прослави со ДОВЕРЛИВО ОД ЛОС АНЏЕЛЕС. Главната атракција на овој филм е американската хип-хоп ѕвезда Еминем, врз чие искуство е и базирано сценариото на Скот Силвер (Scott Silver) како сторија за класната поделеност меѓу младите во Детроит.

Под покровителство на "Evening Standard" беше интересниот документарен портрет ДЕТЕТО ОСТАНУВА ВО ФИЛМОТ (THE KID STAYS IN THE PICTURE) за еден од најконтроверзните холивудски продуценти Боб Еванс



„Лиља засекогаш“ (Лукас Модисон, 2002)

(Bob Evans), кој по создавањето на големиот хит ЛУБОВНА ПРИКАЗНА и неговата љубовна врска со Али Мек Гроу (Ali Mc Growe) ги продуцираше двата хита на Полански РОЗМАРИНОТО БЕБЕ и КИНЕСКИ КВАРТ, како и КУМ на Копола. Режисерскиот тандем Морген-Брстин (Morgen-Burstein) со многу инсерти од филмовите и автентични филмски материјали од кариерата на Боб Еванс ги прикажуваат неговите професионални искачувања и кризите со дрогата, како еден типичен пример за лицето и опачината т.е. сјајот и бедата на Холивуд.

ОРАНЖ ФИЛМОВИ НА СКВЕРОТ

Од оваа програма како избор од светскиот филм ќе издвојам неколку дела што го заслужуваат вниманието, пред сè, поради својот нагласен авторски печат. Прв меѓу нив е најновиот филм на Такеши Китано (Takeshi Kitano) КУКЛИ (DOLLS), кој неправедно остана без награда во Венеција. Познавајќи ги неговите претходни филмови, во овој свој најнов филм Китано е најпоетски и најромантично расположен. Самиот го пишува сценариото, давајќи му, притоа, омаж на најголемиот јапонски автор на љубовниот куклен театар, популарниот Бунраку (Bunraku). Филмот започнува со куклена увертира за несреќната љубов на двајца млади, за потоа да продолжи како своевидна трагична љубовна испреплетена приказна, во која инспирираниот Китано создава една ретко видена визуелна романса сликана во четирите годишни времиња низ Јапонија.

Втор голем филм од оваа програма е бразилскиот ГОСПОДОВИОТ ГРАД (CITY OF GOD) на режисерот Фернандо Меирелес (Fernando Meirelles), кој создава еден ефектен филм во амбиентите на забранетите зони на Божјиот град Рио де Жанеиро. Меирелес, според сценариото на Браулио Мантовани (Braulio Mantovani), на еден речиси документаристички начин не вовлекува во криминалното секојдневие на овој многумилионски бразилски град во кој главни протагонисти се детските гангстерски банди. Филмот е фуриозно снимен како извонредна осмоза меѓу документарните факти и играната реконструкција, со извонредна актерска екипа на деца-натуршници и со визуелно-снимателската динамика на директорот на фотографија, Цезар Чарлоне (Cesar Charlone).

Еден од водечките шведски режисери,

Лукас Модисон (Lukas Moodysson), во Лондон се појави со веројатно неговиот најсилен филм ЛИЛЈА ЗАСЕКОГАШ (LILYA FOR-EVER). Тоа е филм за девојката Лилија, која ќе избега од бедата во Русија и ќе се најде во стравичните канџи на западниот свет. Западната декаденција Модисон со дегутантност ја опсервира и критикува. Младата руска актерка, Оксана Акиншина, како Лилија, едноставно е маестрална.

Една типична американско-британска копродукција е филмот МИРНИОТ АМЕРИКАНЕЦ (THE QUIET AMERICAN) во режија на Австралиецот Филип Нојси (Philip Noyce). И ништо не би било толку интересно во овој филм, ако во сценариото на тандемот Хемптон-Шенкен (Hampton-Shenkan), базирано врз истоимениот роман на Греам Грин, не се бараат корените на американската политика, која преку својата ЦИА-стратегија и специјалните емисари ги подготвуваат разните војни. Мајкл Кејн е британски новинар, дописник од Виетнам, кој ќе ги открие намерите на привлечниот мистериозен „мирен Американец“ (го игра Брендан Фрејзер/Brendan Fraser), кој е, всушност, испратен од ЦИА да ја подготвува војната.

Од независната американска продукција како провокативен и контроверзен се издвојува филмот СЕКРЕТАРКА (SECRETARY), второ играно дело на режисерот Стивен Шеинберг (Steven Shainberg). Филмот е граден врз бизарната садомазохистичка професионално-љубовна врска меѓу монструозниот карактер на еден бос-адвокат и неговата секретарка, фрустрирана од морбидната брачна врска на своите родители. По низата перверзно-еротски „љубовни“ сцени, садомазохистичките љубовници, „исчистени“ од минатата катарза, можеби се подготвени за вистинска љубов, но дали се целосно излечени?

Во програмата ОРАНЖ ФИЛМ НА СКВЕРОТ домаќините го прикажаа и филмот M1187511 или ВО ОВОЈ СВЕТ (M1187511 - IN THIS WORLD) на режисерот Мајкл Винтерботом (Michael Winterbottom), едно тематски сосема ново дело инспирирано од светската актуелност на бегалците-имигранти во западниот свет, типична комбинација на документарно-игран филм. Насловот на филмот е фактичкиот број на британската полиција за имигрантот Џамал, кој по изминатата одисеја од Авганистан, преку Турција, Италија и Франција, се добира до Англија каде што добива привремен азилантски статус, но кој ќе му истече кога ќе наполни 18 години.



НОВИОТ БРИТАНСКИ ФИЛМ

Со оглед на тоа дека главните адути на британскиот филм беа поместени во другите програмски блокови, во овој блок, во групата на дебитантите, куриозитетно, но меѓу десетте филма најефектни се покажаа три документарни филмови. Во прв ред тоа е ЗАЖИВУВАЊЕ НА УЛИЦАТА ХУВЕР (HOOVER STREET REVIVAL) на режисерката Софи Фајнс (Sophie Fiennes), чија специјалност се документарните филмови. Спомнатиот филм е прв целовечерен, долгометражен документарен филм, снимен во црнечкото гето во Лос Анџелес, и тоа во амбиентот на црквата на тамошната улица „Хувер“, каде што црнечкиот проповедник заедно со својата група госпел-пејачи и музичари успеваат на локалните црнци да им внесат малку надеж во аутсајдерската сурова расистичка стварност на белата Америка. Самата режисерка е дел од снимателската петорка и во нејзиниот концепт на социјално-класно сугерирање, впечатливо сврзувачки ефект имаат кадрите снимани од хеликоптер во чиј вертикален то-

тал куќите и улиците се навистина доловени како гето-саќе на расно осудените и проколнати црнци, кои во музиката и песната и во мудроста на својот црнечки „Исус“ бараат утеха за својот безизлез.

Вториот долгометражен ефектен документарен филм е ДЕНОТ ШТО НИКОГАШ НЕМА ДА ГО ЗАБОРАВАМ (THE DAY I WILL NEVER FORGET) на Ким Лонџиното (Kim Longinotto), уште една режисерка-снимателка, која својот филмски наслов го сврзува за траумите на едно од многуте муслимански девојчиња во денешна Кенија каде што фанатизмот на религијата, слично како и со сунетот кај машките деца, на девојчињата, по првата менструација, им го наметнува законот на кастрација т.е. на отсечување на клиторисот по цена да им биде засечена и артерија, која предизвикува смрт.

Третиот ефектен документарен филм е ЖИВ ЗАСЕКОГАШ (LIVE FOREVER) во кој режисерот Џон Довер (John Dower) не потсетува на периодот од 90-тите означен како revival на британската музичка популарна култура, со учество на повеќе пејачи и бендови од тој пе-

риод, вклучително и браќата Лијам и Ноел Галагер од групата „Oasis“.

ФРАНЦУСКА РЕВОЛУЦИЈА

Во редовниот блок посветен на новиот француски филм, меѓу десетината избрани, најдобар впечаток остава ЧОВЕКОТ ОД ВОЗОТ (L'HOMME DU TRAIN) на еден од водечките режисери на француската кинематографија Патрис Леконт (Patrice Leconte). Уште од филмот ГОСПОДИНОТ ИНАЕТЧИЈА, Леконт не нè развеселил на толку топол и интелигентен начин, и покрај тоа што филмската историја е по малку бизарна. Овој пат, тоа е и спој на еден извонреден актерски тандем: Жан Рошфор (Jean Rochefort), како пензиониран професор по литература и рок-свездата Џони Холидеј (Johnny Halliday), како изморен криминалец, кој ќе допатува со воз во малото провинциско гратче и спонтано ќе остане кај професорот. Леконт гради едно необично, но човечки симпатично пријателство, обединувајќи ги нивните два дијаметрални света привремено во еден. Другиот филм од францускиот блок е куриозитетен на свој начин - тоа е, фактички, документарен колаж од почетоците на францускиот порнографски филм од немиот период, под наслов ДОБРИТЕ СТАРИ ВАЛКАНИ ДЕНОВИ (POLISSONS ET GALIPETTES), во кој на зачудувачки автентичен начин согледуваме дека корените на денешната видео и филмска порнографија не се од вчера.

ЕВРОПСКИ ФИЛМ

Во оваа традиционално поударна програма на ЛФФ, овој пат меѓу триесетината избрани филмови најсилен впечаток оставија неколку. Во прв ред, тоа е рускиот ЛУБОВНИК на режисерот Валери Тодоровски во кој е прикажана една речиси универзална љубовна драма, кога, по ненадејната смрт на жената што ја сакале, ќе мора да се сретнат нејзиниот маж и нејзиниот љубовник. Вториот трагичар по смртта на жената е, секако, нејзиниот сопруг, интелектуалец којшто ќе биде поразен од сознанието дека неговата сакана жена срцето му го дала на љубовникот, еден армиски офицер. Индиректна жртва е и синот од бракот на сопругот (одлично го игра искусниот Олег Јанковски). Од Данска ни доаѓа ново Догме оствару-

вање - тоа е филмот ОТВОРЕНИ СРЦА (OPEN HEARTS) на режисерката Сузан Бир (Susanne Bier) во кој таа, во стилот на СПРОТИ БРАНОВИТЕ, ни прикажува една верзија на трагична љубов, кога во полниот животен налет едно момче ќе биде прегазено од автомобилот на сопругата на еден млад доктор. Од ова ќе се изроди љубовен четириаголник...

Жанровска иновација, барем за шпанската кинематографија, е љубовната музичка комедија ДРУГАТА СТРАНА НА КРЕВЕТОТ (EL OTRO LADO) во која режисерот Емилио Мартинез Лазаро (Emilio Martinez Lazaro), на разигран и духовит начин, нè вовлекува во згодите и негодите на љубовта кога пријателите ќе започнат да си ги менуваат партнерите. Уште еден шпански филм заслужува внимание - ОКТАВИЈА (OCTAVIA), дело на режисерот Базилио Мартин Патино (Basilio Martin Patino). Овој филм е многуслојна исповед на еден дипломат, поранешен таен агент во Источниот блок, сега враќен во родната Саламанка каде што треба да ги среди старите сметки и спомени. Филмот има одлична атмосфера, со извонредна актерска екипа и визуелно богат, под раководство на директорот на фотографија, Хозе Луис Лопез Линарес (Jose Luis Lopez Linares).

Од италијанската кинематографија, меѓу неколкуте отскокна филмот ДИШАМ (RESPIRO), втор игран филм на сценаристот и режисер Емануеле Криалесе (Emanuele Crialese), во кој авторот нè вовлекува во необичниот свет на една малку позната Сицилија, чиј живот на тамошните луѓе, далеку од другиот компјутеризиран свет, е по малку нестварен, иако полн со животна сочност, суровост и конзервативност кога се во прашање жените.

СВЕТСКИОТ ФИЛМ

Најголем пробив на светските фестивали, а со тоа вклучително и на Лондонскиот, доживува препородената аргентинска кинематографија, која годинава ги има трите одлични филма: ПОЛИЦАЈЦИ (EL BONAERENSE) на режисерот Пабло Траперо (Pablo Trapero), ЕДЕН СРЕКЕН ДЕН (UN DIA DE SUERTE) на младата дебитантка Сандра Гуљиота (Sandra Gugliotta) и ОДНАНАДЕЖ (TAN DE REPENTE) на сценаристот и режисер, 26-годишниот дебитант, Диего Лерман (Diego Lerman). Првиот — ПОЛИЦАЈЦИ, како што сугерира и самиот наслов, нè воведува во корумпираниот свет на полицијата во

Буенос Аирес. Филмот ЕДЕН СРЕКЕН ДЕН е, можеби, најголемото дебитантско откритие не само во латиноамериканскиот туку и во светскиот филм. Младата режисерка Гуљиота, според своето инспиративно сценарио, ни ја доловува современата драма на младата и атрактивна Елза, која како последица од економската криза низ која минува Аргентина, конечно, го остварува својот сон да одлети за Италија, најнапред во Рим, за да заврши на Сицилија во Палермо, во потрага по својата среќа. И третиот филм ОДНЕНАДЕЖ младиот автор Лерман го режира во духот на Џармуш и раниот Вендерс. Снимен е во црно-бела фотографија од тандемот директори на фотографија Зито — Пијано (Zito – Piano) и е типичен on-the-road филм.

Од секогаш оригиналната иранска кинематографија, во Лондон беше прикажан филмот БЕМАНИ (BEMANI) на водечкиот автор Дариуш Мерџуи (Dariush Mehrjui), кој нуди колаж од драматични судбини на млади жени, кои се жртви на религиозниот фанатизам и мачо поставеното општество, при што е јасен режисеровиот критички став.

Во светската панорама ќе вклучам уште два одлични долгометражни документарни филмови. Првиот ЧИКО ХАМИЛТОН - ТАНЦУВАЊЕ НА ДРУГ ТАПАНАР (CHICO HAMILTON: DANCING TO A DIFFERENT DRUMMER) на режисерот, сценарист и продуцент, Германецот Џулијан Бенедикт (Julian Benedikt), кому музичките џез-документарни филмови му се специјалност. И во овој свој најнов филм, тој му прави портрет на великанот на светскиот џез, Чико Хамилтон, најголемиот џез-тапанар кого го нарекуваат Мајлс Дејвис на барабаните. Вториот музички документарен филм е исто така од светот на американската џез-музика. Тоа е деби на режисерското трио: Бергер-Мексон-Хирсон (Berger-Maxson-Hirson), а нивниот заеднички филм ЧУВАЈКИ ГО ВРЕМЕТО: ЖИВОТОТ, МУЗИКАТА И ФОТОГРАФИИТЕ НА МИЛТ ХИНТОН (KEEPING TIME: THE LIFE, MUSIC AND PHOTOGRAPHS OF MILT HINTON), како што директно и јасно сугерира и самиот наслов, е уште еден портрет на друг голем џез-музичар, контрабасистот Милт Хинтон (Milt Hinton).□

53. ФИЛМСКИ ФЕСТИВАЛ ВО БЕРЛИН

(6 – 16 ФЕВРУАРИ 2003)

ВО ОВОЈ СВЕТ НА ОПШТА КРИЗА

Годинешното Берлинале на најдобар можен начин ја одрази суштината на мисијата на



УДК 791.43/44.091.4(430)(049.3)
Кинопис 27(15), с.128-131, 2003

филмската уметност, чии творци низ своите дела делумно како да ја антиципираа општата криза во која е потонат светот, а делумно и неизбежно се инспирираат од таа општа пансветска криза, чиј заеднички именител е моралното и духовно пропаѓање на човештвото и цивилизацијата. Сето тоа е генерирано од економската политичко-дипломатска глобализација со култната доминација на парите и капиталот. Според тоа, ништо од антиутопистичката парола на Хаксли Олдос за *храбриот нов свет*, ништо од надежите за нов пооптимистички похуман цивилизациски поредок во новиот милениум. Орвеловиот тоталитаристички архетип сега, и покрај развивањето на компјутерската галаксија, за жал, се доживува како детска градинка во споредба со сè помоќниот "big brother", кој во името на профитот ѓаволски се инкарнира во Молохот на војната, множејќи ја несреќата на армија отуѓени осаменици и гладни. Четворицата јавачи на Апокалипсата денес имаат ново руво, но во суштина со уште посиловита закана по човештвото во кое она — *Nomo homini lupus* е уште подиректно и поперфидно манифестирано. Човештвото го полага испитот на зрелоста - мир или војна во Ирак. Во очекување на тој Д-ден, во текот на Берлинскиот фестивал се чувствувае желбата за победа на разумот. На самиот ден на затворањето на Берлиналето, се случува најголемите пансветски демонстрации против војната; луѓето, народите, доминантно го кажаа своето НЕ за политиката на Буш. Овој кус вовед своето алиби го има во многу од филмовите прикажани на програмите на Берлинскиот фестивал. Тие филмови бескомпромисно и критички комуницираат со општата светска криза и тие се фактички нејзин одраз. Човештвото, парадоксално, и покрај технолошкиот развој и компјутеризацијата, крахира морално и духовно при што армијата несреќници расте. Парите не можат да ја купат среќата, а во нивно име се генерира злото. Тоа и се гледа во филмовите. Од аспект на европската криза и на тоа како Европа погрешно се развива како дом на нерамноправни народи и држави, на пример, два филма се занимаваат со феноменот на бегалци-имигранти, кои во потрага по пари и среќа мислат дека тоа ќе го најдат во богатиот себичен и шовинистички Запад на Европа. Но, тој пат на надеж завршува најчесто трагично. Германскиот филм ДАЛЕЧНИ СВЕТА (LICHTER DISTANT LIGHTS) на режисорот Ханс-Кристијан Шмит го следи патот на разочарувањето на група украински бегалци,

кои преку Полска (како тампон-држава за забранетата Европа) треба да влезат во Германија, каде што по фаќањето не добиваат азил туку веднаш ќе бидат вратени во пограничниот полски град од каде што и се префрлани за 500 до 1.000 долари по човек од тамошните трговци со луѓе. Во тој сплет од личности има големо морално преиспитување. Една девојка-толкувач кај германската гранична полиција ќе се ангажира да му помогне на еден бегалец, враќајќи го на личен ризик назад во Германија. Друг посредник, полски таксист, ќе профитира од несреќата на бегалците за да ѝ купи бело свечено фустанче на својата ќеркичка, но предоцна. Во црквата како католик-верник срамно ќе го држи фустанот купен со украдени пари. Трет германски ситен трговец, кој сака да го развие бизнисот со продавање матраци, ќе банкротира изневерен и излажан од своите германски партнери. Тука се и ситните трговци, шверцери со цигари, кои ги префрлаат од Полска во поскапата Германија. Една галерија обични ситни луѓе, кои, иако во различни позиции, сите на некој начин се симбол на тој нов европски поредок, кој е опасната а можеби и лицето на погрешниот курс на обединувањето на Европа. Нешто сценаристички и режисерски поинфериорно слични проблеми поставува и словенечкиот филм РЕЗЕРВНИ ДЕЛОВИ (REZERVNI DELI) во кој сценаристот и режисер Дамјан Козоле страда од априористичка потреба да му се додворува на европскиот Запад, во конкретниот случај на селекторите на Берлинскиот фестивал, во што и успеал, бидејќи е избран за престижната компетенција на Берлиналето. Козоле, како и многумина од балканските простори, знае дека влезот во некој од водечките европски и светски фестивали им е сигурен ако смислат приказна што е пикантна и којашто главно се однесува директно или индиректно на војните од растурената Југославија. Како и во случајот со германскиот филм ДАЛЕЧНИ СВЕТА, и Козоле бил свесен дека, како државјанин на земја-филтер за бегалците за забранетата богата западна Европа, може да се додворува на тој начин што меѓу бегалците од сиромашниот свет ќе вклучи Македонци, Албанци од Косово или Курди. Во таквата комбинаторика на сценариото, во случајот на двајцата млади Македонци, веднаш се открива неговиот априоризам, кој за жал не можел да се прочита и селектира од страна на Европејците затоа што немаат поим за вистинската ситуација на тој дел од Балканот и Европа. Имено,

младата Македонка и нејзиното момче, бегајќи од војната и бедата во Македонија, спасот го бараат во илегалното бегство преку Хрватска и Словенија, плаќајќи им на словенечките подземиши 500 евра, за премин во Италија. Епилогот со девојката е што таа нема да го дочека среќниот крај да се најде од онаа страна на границата и ќе падне или ќе се фрли во една бездна, како очајнички чин. За разлика од овие два филма, заслужениот добитник на “Златната мечка” на Берлиналето, британскиот филм ВО ОВОЈ СВЕТ (IN THIS WORLD) на режисерот Мајкл Винтерботом е вистински погодок за синдромот на бегалците. Режисерот во симболиката на својот наслов, како филм-маскота, го илустрира сиот феномен на бегалството и вооп-

Од друга страна, во денешна НР Кина дуваат ветриштата на капитализацијата на општеството, со култот на парите и духовното обезвредување, а со тоа и опаѓање на моралните вредности, како што ќе рече режисерот Ли Јанг. Тој во својот фактографски базиран филм СЛЕП ИСКОП (MANG JING) покажува еден типичен пример за тоа - како Кина станува еден вид Тексас, во по малку бизарната но во животот реална машина-ција што ја прават двајца пробисвети, кои убиваат рудари во окна за потоа да изнудат отштета од газдите прикажувајќи се како роднини на мртвочите. Но, кој другому јама копа сам во неа паѓа. Режисерот Јанг ни го открива тоа мрачно лице на Кина во која сè повеќе има место за криминал, трговија со дрога, корупција и проституција.



„Резервни делови“ (Дамјан Козоле, 2002)

што светот во кој живееме. Винтерботом е, несомнено, еден од најплодните британски режисери и секогаш жанровски нов - овој пат тој оди чекор погоре и во изразниот квалитет. Филмот е реализиран со дигитална камера, а потоа е префрлен на 35 мм лента. ВО ОВОЈ СВЕТ е своевидна Догме документарно-играна драма, која ја следи одисејата на двајцата роднини, кои како авганистански бегалци, по бомбардирањето на нивната татковина од страна на Американците во 2001 година, се пребегнати во Пакистан од каде што го започнуваат својот долг, тежок и неизвесен пат на надежта, минувајќи во Иран, а од Техеран до Турција и Истанбул поминуваат како слепи патници во товарни камиони. Импресивна драма како фактографско сведоштво за светот денес.

А дека болестите на човештвото т.е. на општествата се претвораат во болести коишто психосоматски се преточуваат во индивидуални физички и психичко-депресивни болести, сведочат група филмови. Еден од потипичните претставници на тоа крило е канадскиот МОЈОТ ЖИВОТ БЕЗ МЕНЕ (MY LIFE WITH OUT ME) на режисерката од шпанско потекло, Изабел Коиксет (Isabel Coixet), во кој една млада жена, сопруга и мајка на две малолетни девојчиња, по сите доживевани трауми што ги имала во детството и тинејџерството, со разведени родители (татко ѝ е во затвор), со маж без работа, работи како чистачка, не можејќи да се дошколоува, живеејќи со семејството во камп-приколка и по сите тие животни стресови и фрустрации, на 24-годишна возраст ќе умре од рак на сто-

макот. Во сродниот тренд е и еден од трите нај-успешни француски претставници - филмот НЕГОВИОТ БРАТ (SON FRERE) во кој режисерот Патрис Шеро ја покажува драмата на двајца браќа, едниот хомосексуалец, кој ќе се грижи за тешко болниот од хеморагија и кои ехото на детството и животот во семејството ги преточуваат во своето физичко и духовно дезинтегрирање.

Од блокот англо-американски филмови извлекуваме сродни варијации на споменатиот кризен синдром. Во филмот ЧАСОВИ (HOURS), кој останува како еден од врвот во компетицијата на Берлиналето, британскиот режисер Стивен Далдри, кој претходно се прослави со филмот БИЛИ ЕЛИОТ, создава комплетен содржински кинестетски ефект што го одразува специфичниот британски филмски дух. Клучниот мотив, појдовната инспирација, е синдромот на женската депресија во средовечноста, позајмен од антологискиот роман на британската литература, „Госпоѓа Даловеј“, на писателката Вирџинија Вулф, која во филмот ЧАСОВИ, под ефектна маска, одлично ја толкува Никол Кидман. Времето на писателката, која го создава ликот на Даловеј како свое алтер-его, е во предградието на Лондон - Ричмонд во текот на 1923 година. А со депресивниот синдром на Даловеј, читајќи го романот, но на различни простори и во различно време, се заразени: домаќинката од Лос Анџелес во 50-тите, која исто така одлично ја толкува актерката Џулијан Мур, и интелектуалката од Њујорк во сегашноста, во интерпретација на секогаш извонредната Мериел Стрип, чиј пак љубовник, угледен поет, на денот на доделувањето на висока награда, ќе се самоубие скокајќи од прозорецот на својот стан пред очите на својата сакана, со што ги прекинува маките во умирањето од СИДА.

Во филмот ЖИВОТОТ НА ДЕЈВИД ГЕЈЛ (THE LIFE OF DAVID GALE) на британскиот режисер Алан Паркер, носителот на насловната улога, одлично толкуван од Кевин Спејси, угледен професор по филозофија, борец за укинување на смртната казна во Тексас, и самиот ќе заврши како жртва на тој конзервативен систем, егзекутиран иако невин. Во филмот е индикативна и една типична реплика изговорена од еден директор на тексашки затвор за извршување на смртната казна: „Ова не е Франција ниту Германија, ова е Тексас“, што некако комуницира со актуелната поделеност на релација САД на едната и Франција и Германија, на другата страна, во однос на војната во Ирак. Во

групата поефектни американски филмови, секако, влегува и контроверзниот 25-ТИОТ ЧАС (25-th HOUR) на режисерот Спајк Ли, во кој низ режиска интерполација на времето и настаните е прикажана сторијата за тројца другари, едниот берзански махер, другиот професор во гимназија, а третиот и клучна личност, во одлична креација на Едвард Нортон, е њујоршки дилер на дрога, поврзан со руската мафија, кој ќе биде „отчукан“ кај полицијата, која ќе му ја заплени дрогата и поради тоа со другарите го минува последниот 25 час пред да влезе во затвор. Притоа, Спајк Ли нема да пропушти да го конотира Њујорк без двете кули на чиј „зерограунд“ светат два рефлектора, а во еден миг на гнев и резигнација дилерот Монти, како мал сегмент на алтер-его на Спајк Ли, гледајќи се во огледало во стилот на ТАКСИСТ со Роберт де Ниро, ќе ја изрече фуриозната тирада за мултиетничкиот конгломерат, а како антипортрет за Њујорк, дегутиран од шаренилото на мафиите, Wall Street, па дури и Бин Ладен како дел од тој њујоршки посттерористички мозаик, сведувајќи сè во заедничкиот именител на - FUCK THEM ALL!

Конечно, и филмот на затворањето, прикажаната надвор од конкуренција европска премиера, речиси тричасовната историска сага за корените на гангстеризмот во Њујорк, филмот БАНДИТЕ НА ЊУЈОРК (GANGS OF NEW YORK) во кој режисерот Мартин Скорсезе ни го евоцира времето од 19 век, некаде во 1860, кога беснеела војната за превласт меѓу ирските њујоршки банди во чии крвави пресметки лежат корените на урбаниот социјален дарвинизам, што ќе рече, законот на посиленост. Дениел Деј Луис ја толкува една од централните личности, лидер на еден од клановите, кој го имал прекарот „Касапинот“. Скорсезе долго го подготвувал овој проект, уште од пред 25 години и најнапред го имал предвид Де Ниро, но потоа улогата му ја ветил на Деј Луис. Филмот е базиран врз одредена фактографија и во него кулминираат крвопролевањето и борбите замислени во еден вид филмски стрип, а ставајќи ја за крај панорамата на денешен Њујорк, Скорсезе како да сугерира дека *Големото јабољко* фактички се раѓало и лежи на крв. Онака како што интелигентниот Деј Луис ќе одговори на таквото провокативно прашање: „Кажете ми еден град од историјата што фактички не е граден врз крв?“. Тоа воедно е и завршниот коментар и метафора за тоа во каков знак, со какви теми и содржини, помина 53. Берлинале, а сето тоа како одраз и ехо на светот во кој живееме.□

ЖАРКО КУЈУНѢИСКИ

ШЕСТ ГОДИНИ РАЗНИ ФИЛМСКИ ПРИКАЗНИ

(ЗА 6. СКОПСКИ ФИЛМСКИ ФЕСТИВАЛ; 14 – 23 МАРТ 2003)

Д

а се пишува критички оглед за фестивал за мене е апсурдна работа. Апсурдна од неколку причини. Би бил јас најапсурден ако ова не го образложам.

Отсекогаш ме иритирало кога некој се обидува да ми раскаже филм што не сум го гледал или се обидува со зборови да ми ја опише атмосферата на некој концерт. Нештата што можат да ни дадат задоволство од кој било вид треба да ги доживееме во нивната жива форма. Се разбира, не се обиду-



„Кукли“ (Такеши
Китано, 2002)

вам да им ја поништам моќта на зборовите, тие потентни симулакуми на стварноста, но пред нив секогаш сум го претпочитал вистинското искуство, особено кога станува збор за културни настани/манифестации. Која торта е повкусна — онаа зад излогот или онаа што е нацртана на рекламниот натпис над слаткарницата?

Кога сме кај апсурдот, има уште нешто што треба да се потенцира. Скопскиот филмски фестивал за шест години постоење изгради свој имиџ и со тоа стана „приказна за себе“, приказна што навистина не би сакал да ја пропуштам — еве, ед(инстве)на среќна страна во фактот што не патувам многу. А приказните не се доживуваат вистински од „втора“ или „трета рака“. Да се пишува за фестивал е како да се прераскажува приказна. Така — или приказната ја губи својата првична смисла, или настанува сосем нова приказна, која (зависно од способностите и интенциите на раскажувачот) може и да нема голема врска со она што навистина се случило.

Скопскиот филмски фестивал или Скопје филм фестивал¹ веќе функционира како жив организам, кој не може да опстојува без квалитетните филмови, верната публика, ретките гости-филммејкери и кратките дружења на гледачите пред, меѓу и по проекциите. Иако има ревијален карактер (не се доделуваат награди во никаква категорија), СФФ никогаш не сум го сфаќал единствено како „вртење филмови“. Тој за мене секогаш извршувал една суштинска улога на комуниколошки симпозиум и меѓучовечки дијалог. На тој начин, мојата поврзаност со овој фестивал станува интимна, така што од старт (парадоксално) ја бришам објективноста во пренесувањето на фестивалскава приказна.

А овој фестивал (како и сите други) е приказна составена од голем број други приказни, кои пак се составени од еден куп трети... Невозможно е (ако сакате и — апсурдно!) сето тоа да се „испегла“ во еден единствен текст... Сепак, за попрегледен пристап (стupidно е да доведеме сè до апсурд) ќе ги подредиме кошниците-приказни на следниов начин: Програма, Работилници/презентации и гости, Фестивалска атмосфера...

ПРИКАЗНА 1.: ПРОГРАМА

Ова е, всушност, клучната, стожерната приказна на Фестивалот. Оваа приказна е толку обемна што не може да се спакува во цел „Кинопис“, а не пак во еден есеј од неколку

странички. Сепак, ќе се обидам да ги поедноставам работите. На почетокот — малку математика. Проста. На фестивалот беа прикажани 42 долгометражни играни филмови, 11 кратки филмови и беше организирана презентација (составена од Бил Тејлор) на шест кратки проекти.

Долгометражната продукција беше поделена на шест селекции: *Отворена зона* (12 филмови, селектор: Татјана Јаневска), *Бранувања* (11 филмови, селектор: Лабина Митевска), *Регионална програма* (од осумте предвидени филмови, не беше прикажана само германско-британско-хрватската копродукција ЏОЗЕФИНА; селектор: Татјана Јаневска), *Латиноамерикански филмови* (пет филма, селектор: Рафаел Дринот Силва), *Догме* (три филма), *Специјални презентации* (четири филма од холивудска продукција). Во претфестивалскиот период, организаторите го најавија доаѓањето и на филмот ВО ОВОЈ СВЕТ на Мајкл Винтерботом (можеше да се направи краток портрет на овој режисер, недостигаше можеби такво нешто на Фестивалот), но името на овој проект не се најде на конечната програма.²

Што се однесува до *Кратките филмови*, два од најавените 13 не беа прикажани — ДО КОСКА и ВИЉУШКАРИСТОТ КЛАУС — ПРВ ДЕН НА РАБОТА. Селектор на оваа програма беше Мигуел Валверде.

ПРИКАЗНА 1.1.: ОТВОРЕНА ЗОНА

Во *Отворена зона* се најдоа најголемиот број мои филмски фаворити на овој Фестивал од кои како особено автентичен би го издвоил КУКЛИ на Такеши Китано. КУКЛИ претставува филм инспириран од бунраку, јапонскиот традиционален куклен театар. Одличен допир-преплет-пренос на две уметности, на два медиума — театар и филм преку три приказни во чија основа е непоколебливата љубов. Во првата приказна, младиот Мацумото треба да стапи во традиционален брак и поради тоа да ја остави вистинската љубов на својот живот. Втората приказна е посветена на еден јакузи шеф, кој иако е моќен и богат страда од осаменост. Третата приказна се фокусира на една музичка ѕвезда и нејзините обожаватели. КУКЛИ претставува многу амбициозен проект на Китано и во себе како есенција го акумулира и на повеќе рамништа суптилно го презентира источниот дух (испразнетост од говор, наспроти богатство од слики и бои...).

Од *Отворената зона* не можам да заборавам на И НА МАЈКА ТИ на режисерот Алфонсо Куарон, кој ги потпиша и холивудските проекти како ГОЛЕМИТЕ ИСЧЕКУВАЊА (1998) и МАЛЕЧКАТА ПРИНЦЕЗА, а ќе работи и на следните два дела на серијалот филмови за Хари Потер. Со И НА МАЈКА ТИ ја освои наградата за најдобро сценарио во Венеција 2001, а имаше и номинација за Оскар. Филмот се обидува на забиколен начин да го претстави мексиканскиот контекст, но она што е многу побитно — преку судбините на двајца тинејџери и една постара девојка што патува со нив — зборува отворено за односите меѓу луѓето, кои се исти, или во најмала рака слични, насекаде на планетава.

СЕ ИЛИ НИШТО е уште една моќна драма на Мајк Ли (кого скопската публика го знае по ИСПРЕВРТЕНО, кој беше прикажан на третиот СФФ), кој на филмско наратолошко рамниште ја продолжува (но не ја надминува) линијата на неговиот антологиски ТАЈНИ И ЛАГИ (1996).

Со специфична естетика се наметнаа и: ПОТПОЛНО ТВОЈ на Апичатпонг Верасетакул, НЕПОВРАТНО на Гаспар Ное, ЧУДОТО НА П. ТИНТО на Хавиер Фесер, ПАЈАК на Дејвид Кроненберг. Во ПОТПОЛНО ТВОЈ играат актери-аматери, честопати со импровизирани дијалози, со голема сензуалност, скриен хумор, политичка свест и она што е најбитно — се чувствува свежината во изразот на младиот Верасетакул (роден 1970). НЕПОВРАТНО како тип нарација го користи моделот на МЕМЕНТО на Кристофер Нолан (лани прикажан на СФФ), сцените се подредени со обратен редослед — од крајот кон почетокот на вистинската хронологија. И во НЕПОВРАТНО, како во МЕМЕНТО, во основата на филмот е едно злосторство (НЕПОВРАТНО — силување, МЕМЕНТО — убиство). Филмот започнува со вознемиреноста, редунацијата (на ниво на дискурсот), смртта, темнината (на ниво на приказната) и преку низа сцени (некои натуралистички прикажувајќи го насилството), завршува со светлината, животот, среќата... Иако, всушност, сè е обратно.

Во селекцијата на Тања Јаневска беа уште и: 24-ЧАСОВНА ЖУРКА на Мајкл Винтерботом, КЕН ПАРК на Ед Лахман и Лери Кларк, кој пред седум години се прослави со ДЕЛИКВЕНТИ, ЛИЉА ЗАСЕКОГАШ (руска приказна продуцирана и снимена од Скандинавци, а во режија на Лукас Модисон), ШАОЛИНСКИ ФУДБАЛ (комедија на Стивен Чоу, израснат како обожавател на Брус Ли) и одличниот КУКАВИЦА на Александар Рогошкин.

ПРИКАЗНА 1.2.: БРАНУВАЊА

Лабина Митевска трета година по ред е селектор на програмата *Бранувања*, при што го задржа осетот за одлични приказни (ЗБОРУВАЈ СО НЕА, ЧОВЕК БЕЗ МИНАТО, СИНОТ), но и за испитувања на филмската форма (ДЕСЕТ, РУСКИ КОВЧЕГ). Минатите две години таа го етаблираше сопствениот вкус, кога скопските филмофили на големото платно ги гледаа фантастичните: НЕВЕРНИ на Лив Улман, ПРОСЛАВА на Томас Винтерберг, НЕДЕЛНИ СОН на Јоичиро Такахаши, УЧИТЕЛКА ПО ПИЈАНО на Михаел Ханеке, СОБАТА НА МОЈОТ СИН на Нани Морети, ПОФАЛБА НА ЛЌУБОВТА на Жан-Лик Годар...

Иако нејзината селекција годинава не ми беше најдрага (како лани), сепак според мене два од топ три најдобри филмови на Фестивалот беа токму во нејзин избор — ЗБОРУВАЈ СО НЕА и РУСКИ КОВЧЕГ.

Сосем личен став: ЗБОРУВАЈ СО НЕА е најдобриот филм на Алмодовар досега. Мајсторско сценарио (си доби и Оскар за тоа), типична алмодоваровска режија, брилијантно смислен крај. Алмодовар ме увери дека вистинските автори секогаш ќе најдат нови начини како автентично да ми прикажат една толку изветвена, но вечна работа — љубовта! И тоа онаа вистинската, фаталната... ЗБОРУВАЈ СО НЕА е филм што не сакам да го допрам со теоретската пинцета, филм што би го гледал повторно и повторно, без крај...

Финскиот ЧОВЕК БЕЗ МИНАТО е потпишан со естетскиот печат (режија и сценарио) на еден од најпризнатите европски режисери — Аки Каурисмаки, кој преку сцени (преплавени со боја) од животот на најниските слоеви на општеството ги поставува своите јунаци/антијунаци во неверојатно необични ситуации со апсурдни реплики, со што целиот филм добива глазура на сомнамбулност, како еден чуден но стварен сон.

Од Александар Сокуров досега на СФФ имавме можност да ги гледаме: МОЛОХ (филм за една секвенца од животот на Адолф Хитлер) и БИК (последниот ден на Ленин), два од вкупно четири филма на тема моќ, кои, како што самиот автор вели, „планира да ги снимиме“. РУСКИ КОВЧЕГ претставува прошетка низ дворецот-музеј Ермитаж во Санкт Петербург прикажан низ очите-камерата на еден од ликовите во филмот, придружуван од еден француски дипломат. Тие нè враќаат низ бурната историја на Русија, од периодот на владеењето на Петар

Велики и Екатерина Велика сè до последниот раскошен бал во 1913 година. Филмот е технички експеримент, снимен е со најсовремена техника, во еден кадар, без исклучување на камерата (сличен обид правел и Хичкок). Дејствието се проткајува низ 33 различни соби и дополнителни надворешни амбиенти. Учествуваат речиси 900 актери со уште стотина статистки, како и три оркестри во живо. Во три збора: импозантен артистички спектакл.

ДЕСЕТ е уште еден необичен пристап кон филмската форма. За снимањето на овој филм Иранецот Абес Киарос-таи поставува дигитална камера на контролната табла во еден автомобил и во одделни десет сцени ги засведочува односите меѓу една разведена жена и нејзиниот син, нејзините пријателки, некои непознати жени... Овој филм е интересен единствено како обид да се игра со формата. Што се однесува до приказната — не претставува ништо повеќе од обичен (филмски) памфлет (уште еден!) за позицијата на жената во муслиманските земји. Лани преку КРУГ на Панахи, ДЕНОТ КОГА СТАНАВ ЖЕНА на Марзије Мешкини и СОНЦЕТО ЗАД МЕСЕЧИНАТА — КАНДАХАР на Мозен Макмалбаф веќе гледавме и поуспешни обиди од ваква провенеиенција.

Ланскиот добитник на „Златен лав“ во Венеција, Питер Мулан и неговиот МАГДАЛЕНСКИ СЕСТРИ, го затворија Фестивалот. Мулан во фокусот поставува четири вистински приказни на четири девојки, кои не по своја волја биле испратени во магдаленските женски манастири во Ирска, каде што се под контрола на милосрдните сестри од католичката црква. Тука тие се принудувани да работат за да ги исплатат своите „гревови“. Некои успеваат да избегаат, други останувале засекогаш, трети не успеале да го издржат притисокот и посегнале по животот... Последниот ваков манастир е затворен во 1996. Мала дигресија: последниот филм на СФФ беше при-

кажан на 23 март (Фестивалот почна на 14 март).

Македонски актери на филм можевме да видиме само во словенечкиот филм РЕЗЕРВНИ ДЕЛОВИ на Дамјан Козоле (лани на СФФ беше прикажан неговиот ПОРНО ФИЛМ). Покрај Аљоша Ковачич, Примож Петковсек, Александра Балмазовиќ, споредни улоги остварија и: Петар Арсовски, Верица Недеска, Зоран Љутков... Филмот зборува за хавариите што се случуваат околу единствената нуклеарна централа на поранешните ју-простори, Кршко. Тука



„Зборувај со неа“ (Педро Алмодовар, 2002)

се: Лудвик, поранешен национален тркачки шампион и огорчен вдовец и младиот Руди, кои секоја вечер со комбе пренесуваат илегални емигранти преку хрватската граница во Италија. РЕЗЕРВНИ ДЕЛОВИ низ класична филмска форма зборува за изместените начини за влез во Европа...

Во *Бранувања* беа прикажани и: оскар-венецот ПИЈАНИСТ на Роман Полански, СИН на браќата Жан Пјер Дарден и Луј Дарден, ПОНЕДЕЛНИЧКО УТРО на Отар Јоселини, КЕДМА на

Амос Гатаи и контроверзниот КРВАВА НЕДЕЛА на Пол Гринграс.

ПРИКАЗНА 1.3.: РЕГИОНАЛНА ПРОГРАМА

Во оваа програма беа прикажани седум (ко)продукции од балкански, односно јужноевропски земји.

Со ВОЈНА, Алексеј Балабанов (пред две години на СФФ беа прикажани три негови филма: БРАТ 1 и 2 и ЗА МОНСТРУМИ И ЛУЃЕ) го продолжува својот филмски потпис впишан во БРАТ 1 и наследен во БРАТ 2. Втиснувајќи го својот авторски „палец“, Балабанов и во ВОЈНА користи типични холивудски матрици, ситуации и ликови. Еден екс-војник во руската армија од чеченското боиште (улогата ја толкува

БАРУТ — насилството, бесперспективната на младата генерација, (пост)модерното лудило... За разлика од некои идеализирачки, бајковидни албански филмови (ланскиот СЛОГАНИ на Ѓерѓ Хувани), овој проект нималку не се плаши критички да го прикаже немотивираното насилство...

Првиот игран филм на Теди Москов (еден од најдобрите бугарски театарски режисери) под наслов РАПСОДИЈА ВО БЕЛО претставува еден интересен театарски одигран и снимен филм. Сè е театарско во овој филм: актерите (главната ролја ја игра Маја Новоселска, театарска глумица и сопруга на Москов), глумата, сценските решенија и реквизитите, дури и приказната (за една актерка во куклен театар), па дури и камерата (која максимално минимално се движи).



„Тирана, година нулта“ (Фатмир Кочи, 2001)

Алексеј Чадов, веројатно наследник на Сергеј Бодров, кој се прослави со БРАТ, а оствари мала улога и во ВОЈНА) му помага на Џон, млад Британец, кој е во потрага по четири милиони фунти, потребни за да ја ослободи својата свршеница држена како заложник од страна на чеченските бунтовници. Малку црн хумор, доста иронизирано цитирање на американската продукција, и многу акција и испукани куршуми (сè наликува на еден нетипичен руски РАМБО).

Фатмир Кочи (автор на документарни и кратки филмови) преку француско-албанската копродукција ТИРАНА, ГОДИНА НУЛА (втор негов долгометражен филм) дава слика на Балканот/Албанија во 1997 година како бесперспективно подрачје, ѓубриште, зовриено масло... ТИРАНА, ГОДИНА НУЛА продолжува некои дилеми поставени и во (југословенскиот) БУРЕ

Ќе ги спомнеме и: црно-белиот романски филм СЕКОЈ ДЕН ГОСПОД НЁ БАКНУВА ВО УСТА на српскиот режисер Синиша Драгин, потоа полскиот НАЈУБАВА на Артур Урбански, ЈАГОДА ВО СУПЕРМАРКЕТ (деби на Србинот Душан Милиќ) со Бранка Катик и Срѓан Тодоровиќ во главните улоги и хрватскиот хит, црната комедија ДОБРИ МРТВИ ДЕВОЈКИ на Далибор Матаниќ (на СФФ 4 беше прикажан неговиот КАСИЕРКАТА САКА ДА ОДИ НА МОРЕ).

ПРИКАЗНА 1.4.: КРАТКА ПРОГРАМА

Мигуел Валверде направил лоша селекција. Со исклучок на неколку филмови, кои беа иновантни и забавни и кои беа вистински репрезенти на кратката форма (шведскиот МУЗИКА ЗА ЕДЕН СТАН и ШЕСТМИНА ТАПАНАРИ, словенечкиот (А)ТОРЗИЈА, шпанскиот ЗЕЛЕНИ, британскиот ROCKIN' & ROLLIN, останатите „филмчиња“ беа или просечни (КАКО САМО ЕДЕН ЧОВЕК, ЗЛАТНА ПОРТА, МОЕТО ИМЕ Е) или потпросечни проекти (ЗАМОК, ТАНЦУВАЊЕ СО БУРАТА, ЖЕНСКИ ПРИКАЗНИ), кои како да имаа функција да пополнат простор меѓу она малку што беше квалитетно и да го потенцираат позитивниот впечаток за нив.

А можеби оваа вечно актуелна форма доживува криза во светски рамки?

ПРИКАЗНА 1.5.: ЛАТИНОАМЕРИКАНСКИ ФИЛМОВИ

Оваа програма беше вистинско освежување за Фестивалот. Јужноамериканците, и покрај сиромаштиите што владеат во нивните земји, лошите услови за работа и конкуренцијата од Холивуд, успеваат да снимат филмови што освојуваат со својот слободен однос спрема телото, љубовта, сексот, во крајна линија — животот во целина. Тие се осмелуваат да си играат со историската вистина и продукцијата на феноменот што кај нас се подведува под името „шпански серии“ (колумбискиот БОЛИВАР, ТОА СУМ ЈАС на Хорхе Али Тријана), да

ПРИКАЗНА 1.6.: ДОГМЕ

Публиката на самиот почеток (1995 година), веднаш по создавањето на манифестот „Догме“, со огромно (оправдано) внимание ги дочека ПРОСЛАВА на Томас Винтерберг и ИДИОТИ на Ларс фон Триер. Еден по еден се редее различни проекти од различни автори од различни делови на светот. Догме полека стана интернационална зараза (земјите една по една снимаат свои филмови со сертификатот „Догме“ во џебот), но ретко кој проект им се доближи на пионерите на овој манифест.

Сепак, и организаторите на СФФ ја почувствуваа масовноста на ова *движење*, интересот што постои за овие филмови и нивната специфичност и решија трите Догме филмови да ги сместат во посебна „папка“. Интересно е



„Синот на невестата“ (Хуан Хозе Кампанела, 2001)

зборуваат за безделничењето и здодевноста што ги „убиваат“ младите во Монтевидео, Уругвај (25 ВАТИ), или од специфичен ракурс да го претстават новинарството како најкрвава професија на светот (ЦРВЕНО МАСТИЛО на Перуанецот Франциско Ломбарди).

Чилеанската продукција се претстави со РАДИО ЗАДЕВАЧ на Кристијан Галаз, најнаградуваниот и најгледан чилеански филм со 18 домашни и интернационални награди. Филмот се базира врз три вистински приказни емитувани преку радио во периодот од 1997 до 1998 година.

Беше прикажан уште еден наградуван филм — СИНОТ НА НЕВЕСТАТА на Хуан Хозе Кампанела, кој беше аргентинскиот претставник и понесе номинација на оскарите за 2002 година.

што два од трите приказани Догме филмови беа режирани од жени (ОТВОРЕНИ СРЦА на Сузан Биер и ИТАЛИЈАНСКИ ЗА ПОЧЕТНИЦИ на Лоне Шерфиг).

ИТАЛИЈАНСКИ ЗА ПОЧЕТНИЦИ беше најавен и на ланскиот СФФ, но копијата не стаса во Скопје. Затоа годинава имавме можност да го видиме добитникот на ФИПРЕСЦИ на Берлинскиот филмски фестивал од 2001 година. Станува збор за петтиот дански Догме филм, кој ги користи манирите на Догме за да создаде една духовита драма, односно комедија со многу шарм, што е и најсилното оружје на овој проект — неговата ведрина, оптимизмот што ги води ликовите, иако повеќето од нив се во „гадни“ неприлики. Светлината што на крајот пробива во филмот и ги осветлува ликовите е она што не е карактеристично за Догме, но го

прави ИТАЛИЈАНСКИ ЗА ПОЧЕТНИЦИ забавен за гледање.

Третиот Догме проект во овој избор е ЛЌУБОВНАТА ПРИКАЗНА на Оле Кристијан Мадсен, кој многу потсетува на сето она што досега го видовме од Догме (повторно во центарот на филмот е психички растроена личност — Кира, сопруга на Мадс и мајка на две деца) и манипулира со една од најексплоатираниите теми во Догме — нарушените односи меѓу луѓето.

ПРИКАЗНА 1.7.: СПЕЦИЈАЛНИ ПРЕЗЕНТАЦИИ

Во Специјалните презентации организаторите (можеби тоа беше и комерцијален потег) на Фестивалот сместија четири американски проекта, кои колку-толку се издигнуваат над шематизираната холивудска продукција. Три од четирите филма во оваа селекција имаа номинации на годинешниот Оскар, а АДАПТАЦИЈА и ЧАСОВИ освоија по некоја статуетка.

Мајкл Кејн беше номиниран за најдобар главен актер за ТИВКИОТ АМЕРИКАНЕЦ, трилер, сместен во Сајгон во периодот пред почетокот на војната во Виетнам (1952 година). Австралискиот режисер Филип Нојс веќе работеше со повеќе холивудски ѕвезди (со Харисон Форд во ПАТРИОТСКИ ИГРИ и ЧИСТА И СЕГАШНА ОПАСНОСТ, со Никол Кидман во МРТВА ТИШИНА, со Дензел Вашингтон и Џулијан Мур во СОБИРАЧ НА КОСКИ...) Адаптирајќи ја приказната на Греам Грин за љубовта, предавството, убиството и потеклото на американската војна во југоисточна Азија, Нојс снима еден егзотичен филм со добра актерска игра (Мајкл Кејн, Брендан Фрејзер, прекрасната До Ти Хаи Јен, Раде Шербеџија...), впечатливи сцени и просветлувачки (трилерски) пресврт.

АДАПТАЦИЈА, вториот филм на Спајк Џонз (првиот беше ДА СЕ БИДЕ ЏОН МАЛКОВИЧ), следи три творечки патишта: на Чарли Кофман (улогата ја игра Николас Кејџ), кој има задача да направи адаптација на сценарио според книгата на Сузан Орлијан (Мерил Стрип) под наслов *Крадеџот на орхидеи*, творечкиот пат на неговиот брат-близнак Доналд (Николас Кејџ), кој се занимава со многу поедноставни проблеми и клиширани сценаристички пристапи и начинот на кој работела и самата Орлијан. Кејџ одлично се трансформира од едниот во другиот брат, а годинава Оскарот за најдобра споредна машка улога го однесе Крис Купер, токму за појавувањето во АДАПТАЦИЈА.

Да се каже дека музиката е најдоброто нешто во одреден филм претставува еуфемија од типот *филмот не е лош*. СЕ ЗА ЛЌУБОВТА со Жоакин Феникс, Клер Дејнс и Шон Пен во главните улоги на данскиот режисер и творец на Догме — Томас Винтерберг е остварување далеку под способностите на оној Винтерберг од ПРОСЛАВА. Одличната музика на Николај Егелунд и Збигњев Прејснер (задолжен за музиката на дел од филмовите на Кшиштоф Кишловски) и интригантното сценарио го „вадат“ филмот. Не би требало да претставува дилема за Винтерберг за тоа во која насока треба да се развива.

Секогаш е ризично кога се пристапува кон снимање филм за човек што направил нешто битно за човештвото. Уште потешко е кога станува збор за жена, чиј живот и смрт се обвиткани со превезот на мистеријата. Е, сè добива инаква тежина кога ќе кажеме дека станува збор за една од слониците на романот на 20 век, Вирџинија Вулф. Како авторите (Стивен Далдри како режисер, Дејвид Хер како сценарист, а според романот на Дејвид Канингам) ги решаваат овие проблеми? Доста вешто — снимаат филм не само за Вулф туку и за рецепцијата на нејзиното дело и за случајното и делумно совпаѓање на судбината на еден нејзин лик (госпоѓа Даловеј) со судбината на една жена што живее во сегашно време, во Њујорк. Дејствието опфаќа три различни временски периоди (1923, 1952, денес), три женски лика (Вулф, домаќинката Лора Браун и Клариса Воган), но (како и модерниот роман) докажува дека времето/часовите (с)е релативна работа...

ПРИКАЗНА 2.: РАБОТИЛНИЦИ/ ПРЕЗЕНТАЦИИ И ГОСТИ

Годинава во Скопје беа најавени дека ќе дојдат имиња како Емир Кустурица, Гаспар Ное, Мајкл Винтерботом, но најавите не се обвистинија. Тоа ќе значеше многу и за самиот Фестивал (познатите/ѕвездите секогаш го креваат рејтингот) и за оние што сакаа да поразговараат во живо со големите филмските уметници.

Сепак, Скопје беше домаќин на Хавиер Фесер (режисер на шпанскиот ЧУДОТО НА П.ТИНТО), Фатмир Кочи (режисер на ТИРАНА ГОДИНА НУЛА), Дамјан Козоле (режисер на РЕЗЕРВНИ ДЕЛОВИ), Душан Милиќ (режисер на ЈАГОДА ВО СУПЕРМАРКЕТ), Рафаел Дринот

Силва (селектор на латиноамериканските филмови), Мигуел Валведре (селектор на кратките филмови)...

Се одржаа и две работилници/предавања. Првата беше насловена како „Мапирање сцени“, а ја водеше Игор Тошевски, кој теоретски и со конкретни пристапи на режисери како Хичкок, Велс, Спилберг зборуваше за сторибордот, еден од најважните процеси во претпродукциската фаза на филмот...

Алберто Корсин Хименес, кој е соработник и истражувач при Универзитетот во Оксфорд, одржа предавање на тема „Снимање релации: Антропологијата и визуелната релација“ како вовед во визуелната антропологија.

На дискусијата „Влијанието на Европа врз балканското кинематографско искуство“ учествуваа неколкумина филмски работници од регионот, кои како продолжение на минатогодишната полемика околу „постоењето на балкански филмски контекст“ го продолжија разговорот во насока: Европа-Балкан во контекст на кинематографијата.

Презентацијата на Бил Тејлор, селектор на Out On Screen, Vancouver's Queer Film and Video Film Fest, опфати шест кратки филма под наслов LOCK UP YOUR SONS AND DAUGHTERS – ANTI QUEER FILMS 1950-1990. Програмата содржи селектирани филмови, кои зборуваат колку (цитирам:) „гадни“ можат да бидат хомосексуалците, а во неа се содржани од едноставни детски филмови до пропагандни. Главната цел на оваа програма е преку самата презентација на ваквите филмови да ги исмее нивната плиткоумност, недемократичност и тесногледост.

ПРИКАЗНА 3.: ФЕСТИВАЛСКА АТМОСФЕРА

СФФ за шест години постоење смени три локации: Домот на АРМ, Градски кина („Култура“ и „Манаки“) и киното „Милениум“.

Домот на АРМ како предност ја имаше атмосферата што се создаваше меѓу проекциите — посетителите имаа можност „со покрив над главата“ да дискутираат за филмовите, да се дружат, да земат здив, да се видат со останатите гости. Значи, една пријатна, домашна, дури и интимна атмосфера. Негативни страни беа квалитетот на проекциите, несоодветното озвучување, дотраеноста на столчињата.

„Култура“ и „Манаки“ беа многу лоша опција. Црната дамка на петтото издание. Уште поужасен простор — и визуелно (одеите во „Култура“ и кренете ја главата кон таванот),

како и лоша поставеност на гледалиштето. Бројот на седишта беше недоволен. Технички слаба опрема. „Манаки“ „пливаше“ во вода и мирисаше на мувла. За фестивалска атмосфера не станува збор.

„Милениум“. Првото вистинско кино во Македонија, кино со сите нишани. Технички речиси сè одеше под крајот. Мора да го споменеме само извесното доцнење на програмата на вториот и третиот ден и неколку мали варијации во квалитетот на проекциите. Се вратија и фестивалските муабети и дружењето. Едноставно: беше огромно задоволство да се биде гостин на овој фестивал и на ова кино. И она што е битно да се спомене — тоталната некултура на дел од публиката, која (како и секоја година) влегуваше 20 минути по почетокот на филмот и за сметка на нив, оние што навреме дошле исто така мораа да ги пропуштат почетоките на сите филмови. И нелогично е во таков случај оној што доцни да инсистира да седне на своето место. А секако, најлогично е оваа лоша навика 20-илјадната скопска публика конечно да ја коригира. Во име на Фестивалот, ако ништо друго.

А сигурно за поуспешна реализација на СФФ, како што изјави и Дејан Павловиќ, директор на Фестивалот, „ни недостига најмалку уште една киносала како *Милениум*“.

ПРИКАЗНА 4.: ЗАКЛУЧОК

Ќе бидам искрен и не ќе бидам помалку импресионистички настроен од досега и ќе кажам дека, генерално гледано, за СФФ 6 — лош збор можат да кажат само злобниците. Со оглед на тоа со колкав буџет располага Фестивалот, каква црна дупка е Македонија во однос на филмската продукција, треба да бидеме задоволни што Скопје барем овие десет дена од годината не е (филмска) провинција³. □

Белешки:

¹ Во натамошниот текст — СФФ.

² Од прикажаните 42, авторот на текстот не успеа да изгледа само три филма и за нив смета дека не е чесно да ги спомнува во „својата приказна“. Станува збор за: ОТВОРЕНИ СРЦА (режија: Сузана Биер, Данска, 2002), КЕДМА (р. Амос Гатај, Франција-Италија-Израел, 2002) и ПОНЕДЕЛНИЧКО УТРО (р. Отар Јоселиани, Франција-Италија, 2002).

³ Со извинување до манифестациите/институциите како Скопскиот џез фестивал, Млад отворен театар, кино „Милениум“ или Арт-киното... Но, сето тоа е премалку за една метропола.

ЖИВКО АНДРЕВСКИ

ПОГЛЕДИ: ИСТОРИСКОТО НА ТВ ЕКРАНОТ

(НЕ)НАСЕТЕНИ И (НЕ)ИСКОРИСТЕНИ МОЖНОСТИ

**СИЛАТА НА
ТЕЛЕВИЗИСКИОТ
МЕДИУМ И НЕГОВОТО
ВЛИЈАНИЕ ВРЗ
СОЗНАНИЈАТА, СВЕСТА И
ОДНЕСУВАЊЕТО НА
ЛУЃЕТО Т.Е. ПУБЛИКАТА Е
ПОВЕЌЕ ОД ЕВИДЕНТНА.
ТОА Е ОСНОВАТА НА
ГЛАСНАТА ЗАЛОЖБА ЗА
НЕГОВ АНГАЖМАН ВО
ТРЕТИРАЊЕТО НА ТЕМИ И
СОДРЖИНИ ОД
ИСТОРИЈАТА ВО СВЕТОТ
ВООПШТО И ВО
РЕПУБЛИКА МАКЕДОНИЈА
ПОСЕБНО.**

Темите од историјата се составен дел на телевизиската програмска понуда и тоа главно низ потсетување на битни настани, процеси, моменти од минатото (во емисии од типот „На денешен ден“) и низ поширока медиумска елаборација. Телевизиите во Република Македонија перманентно се соочуваат со предизвикот да има потреба (оправдан програмски зафат) на своите гледачи да им понудат содржини, информации, емисии, серии со тематика и проблематика од историјата. Тие тоа и го прават, но останува прашањето колку тоа го реализираат на квалитетен „телевизиен“ начин.

Појдовната теза, всушност, е дека се потребни големи напори, имагинација, креација за медиумски квалитетно да се третираат (програмски во најширока смисла) теми од историјата со оглед на природата, карактерот и безеите на ТВ медиумот. Како примери може да се наведат, да речеме, животниот пат и делото на браќата Константин и Димитар Миладиновци, Илинденското востание и Балканските војни од период пред еден век и поодамна,

како и содржини од поблиското минато како што се процесите и случувањата во периодот по 1944 година, битни за конституирањето и функционирањето на македонската државност, потоа животот и делото на првиот претседател на Президиумот на АСНОМ — Методија Андонов-Ченто, тековите на македонската култура на македонски јазик (литература, театар, музика), воспоставувањето и развојот на научниот и воопшто на образовниот систем на земјата. Се разбира, ова се само иницијални предлози и размислувања, а списокот и прегледот може да се дополнуваат и да се прошируваат до бескрајна низа.

Соочувањето со инспирацијата, проблемите и дилемите за телевизиско транспонирање на овие теми, во актуелни услови, се одвива и може да се одвива истовремено и во околности коишто се отежнувачки, но кои многу повеќе се објективно поволни, позитивни. Во отежнувачки околности спаѓа, пред сè, вонредно модернизираниот телевизиски израз низ дигиталната ера (техничко-технолошката револуција) и глобалните медиумски автопатишта (информатичко општество, сателитска и кабелска телевизија, квалитетот на телевизиската слика, телетекстот), и неможноста автентични филмски и телевизиски материјали да се вклопат во духот и системот на таквиот телевизиски производ.

Што се однесува до Република Македонија и до телевизите во неа, работата ја ограничува и фактот што дел од неизоставни материјали не се во сопственост на македонското национално богатство од кинотечна, филмска и друга природа (снимки, фотографии, документи, весници, списанија).

Во поглед на објективизираниот пристап, научно втемелено експлицирање, елаборација и презентација на историското ткиво, создадени се позитивни околности при што најмногу се мисли на ослободувањето од догматски, идеолошки стеги и забрани, како и проучување што ќе го неутрализира негативното дејство од принципот „победникот ја пишува историјата“, односно „власта ги диктира историските вистини“.

Покрај како ограничувачки фактор, достигнувањата на компјутерската технологија (анимации, графикони, табели, Интернет и слично) се и можат да бидат одлични ексклузивни можности за телевизиска презентација на историската материја (динамизација на изразот, комуникативност и разбирливост, прив-

лечност, висок интелектуално-комуникациски-образовен ефект со оглед на неоспорното сознание дека мас-медиумите, особено телевизијата, на атрактивен, приемчив начин ги пласираат и ги транспонираат образовните содржини до публиката). Дури истражувањата покажуваат дека поголем дел од создајниот фонд на луѓето потекнува, извира од мас-медиумите отколку од редовниот, институционализиран воспитно-образовен систем и процес.

Телевизијата во Република Македонија веќе има сопствени искуства во програмскиот ангажман и третман на историски теми. (Моево пројавување го става тежиштето на интересирање речиси исклучиво на минатото на македонскиот народ, на Македонија и на Република Македонија).

Често практикуван облик на телевизиски израз се емисиите од типот на трибини во кои низ дебатно-дијалоска форма се разработуваат прашања и теми од минатото. Тука спаѓаат и телевизиските емисии произлезени од научни собири, советувања, трибини (откако повеќе или помалку коректно и суштински се прикажуваат искажувања, полемики, аргументации) посветени на конкретни моменти, настани, документи од минатото.

Емисиите и програмите на телевизискиот екран, кои жанровски се групираат во контактно-образовни (чиј највидлив и највпечатлив начин се натпреварувачките квизови на знаења), им овозможуваат комуникација и учење на телевизиските гледачи со факти (години, личности, настани, документи) и оценки за историската супстанција (вреднување, квалификативи).

Играната форма на телевизиската продукција (телевизиски филмови, драми и серии) директно или помалку директно заснована врз научно елаборирана и експлицирана историска тематика претставува значаен придонес на телевизискиот медиум во зрачењето знаења и сознанија поврзани за минатото. Се разбира, овде треба да се имаат предвид веќе апсолвираните тези, концепции и теории за соодносот меѓу историската и уметничката вистина. Ваквите проекти му наложуваат на целиот потенцијал при продукцијата (сценаристот, режисерот, костимографот, актерите и сите други) да води сметка за природата и карактерот на вкупното историско ткиво (амбиент, говор, општествено-економски односи, урбанизираност и рурализираност, тогашната мода во облекувањето и однесувањето, традицијата и обича-



„Солунските
атентатори“ (1961)

ите), односно за поширокиот и потесниот контекст во кој се случувало дејствието што е темел и повод за телевизискиот резултат.

Најсложена форма за третман на историската граѓа, според мене, претставуваат документарно-образовните емисии, блокови и појаси од телевизиската програма чијашто тема и содржина се минатото. Во нив е нужно најавтентично, најточно, најверодостојно телевизиски да се конципира, реализира и презентира историското ткиво. Во овој медиумски простор се неодминливи изворни филмски материјали, фотографии, документи, искажувања и други елементи што ќе овозможат квалитетна продукција, втемелени и колку што е можно неоспорни сознанија за на телевизиските гледачи да им понудат инспиративно комуникациско-медиумско доживување. Во овие програми се можни вградувања на достигнувања на компјутерската технологија и потенцијал, бездруго во функција на содржината и суштината на темата и со истенчено чувство, висок критериум за пораката и естетиката, со одговорност за оствареното телевизиско дело.

Моја оценка и проценка е дека во Република Македонија не се доволно искористени потенцијалите на телевизискиот медиум во презентацијата на историјата на македонскиот народ, на Македонија и на Република Македонија. Дел од причините за таа и таква состојба може да се бараат и да се најдат во сферата на материјално-финансиските услови, од кои се детерминирани истражувачките напори и зафати, техничко-технолошките можности и слично. Има и односи и состојби каде што фи-

нансиски средства коишто се на располагање не се насочени кон овој програмски круг (на пример, дел од средствата од радиодифузната такса како јавна давачка регулирана со Законот за радиодифузна дејност, донесен во 1997 година, во износ од 10% од вкупно собраните пари, исклучиво да се наменат за телевизиски проекти со историска проблематика).

Многу моменти и шанси се неповратно изгубени за на телевизиски начин, во живо, да се слушнат и видат актерите, учесниците во преломни години, периоди и настани или како сведоци на такви збиднувања. Некои од луѓето починале, други се наоѓале на црната политичко-безбедносна листа, некои едноставно одбивале да кажат тоа што го знаат пред камерите. Најголема, пак, е грешката што и во актуелниов период од „овој свет“, според силата на законите на природата, си одат луѓе чиишто кажувања во телевизиска форма се повеќе од вредни за осветлување на мигови и процеси од историјата. Од нив не е побарано и не се бара да бидат снимени, овековечени во медиумски-телевизиски запис. Примери такви има на претек, од познавачи на такви процеси, другари и пријатели на главните актери, на протагонистите на крупни одлуки, зафати и чекори, до обични набљудувачи. Тоа би значело видно збогатување на граѓата, која и сега постои во определен број институции (да ги спомнам неодминливите како што се: Кинотеката на Македонија, документацијата на Македонската радиотелевизија, Државниот архив на Република Македонија, Македонската академија на науките и уметностите).□

БЛАГОЈА КУНОВСКИ

СО СТАНДАРДЕН КВАЛИТЕТ

(КОН 32. ДРЖАВЕН ФЕСТИВАЛ НА НЕПРОФЕСИОНАЛНИОТ ФИЛМ)

К

он среди-
ната на месец април о.г. во Кичево
се одржа 32. Државен фестивал на
непрофесионалниот филм. И ова из-
дание, според својот квантитет на
пристигнати филмови, според бро-
јот на активните клубови и нивните
членови и пред сè според изразните
вредности, е стандардно. Бројката
од вкупно 40 пријавени дела е опти-
мална, тоа би можело да биде и дол-
ната граница на толеранција за
едногодишната активност на маке-
донските киноаматери. Над 50 фил-
мови, таму некаде околу 60, би било
знак за повидливо заживување на
клубовите и неговите членови, иако
не е сè дел од клупската активност,
зашто овој пат повеќе од една чет-
вртина од пријавените филмови се
од независните, самостојни автори,
кои сами ги реализираат филмовите
со своја опрема и како такви и ги
пријавуваат, што значи дека не се
дел од некоја клупска активност.
Останува и натаму фактот дека не-
когаш многу активните клубови се



„Барајќи ја Талија“ (Петре Чаповски)

УДК 791.43.073.091.4(497.7)(049.3)
Кинопис 27(15), с.143-148, 2003



згаснати и нивното заживување, според веќе зацртаната програма на Киносојузот на Македонија, се очекува особено преку летната школа, која ќе регрутира нови инструктори, искусни киноаматери со докажани резултати, кои потоа своето знаење ќе им го пренесуваат на идните членови-киноаматери, кои со нивна помош ќе зачекорат во привлечните води на видео-кино изразот.

„Барајќи ја Талија“



Од друга страна, и оние неколкуте стандардно активни киноклубови низ Македонија немаат повидлива и во дослук со традицијата подобра активност, што се гледа од одвај симболичното пријавување на по два-три филма за секој, па и за овој најновиов фестивал, иако станува збор за фестивалска киноаматерска традиција, која веќе зачекорила во четвртата деценија. Значи, општа констатација е дека треба поинтензивно да се работи на заживување на киноклубовите, враќање на оние згаснатите, преку разни семинари и програми за едукација и привлекување на членството во клубовите каде што најнапред ќе другаруваат младите, а сите водени од љубовта спрема филмската уметност ќе создаваат дела што ќе ги покажуваат на едногодишните фестивалски изданија, но кои ќе останат како дел на големата филмска архива на македонскиот киноаматеризам.

А сликата за бројот на пријавени и реализирани филмови во едногодишниот меѓуфестивалски период и од активноста на клубовите е следнава: од вкупно 40 пријавени филмови, 13 им припаѓаат на самостојните автори, кои и покрај таквата бројка не се на очекуваното кре-

ативно ниво. Тука се среќаваме со проблемот на недоволна обученост на самостојните автори и што е најбитно, многумина од нив се дефицитарни со идеи што би ги преточиле во поефектни авторски филмови, па затоа и ним им се потребни клупското дружење и размена на искуства за креативни решенија со збогатување на толку потребната општа и филмска култура. Преостанатите 27 филма се реализирани од киноаmaterите на само 8 клубови низ Републикава, и тоа со најзабележителна активност се издвојуваат: домаќинот и организатор на 32-то фестивалско издание, Филмскиот киноклуб „Арт“ од Кичево, со најмногу, 7 пријавени филма, до него е струмичкиот Филмски кино и видео клуб со 6 филма, додека другите клубови се на работ од живуркањето со формално пријавени 1 до 4 филма, и тоа: некогаш водечкиот АКК - Академски киноклуб од Скопје со само 4 филма, иако традицијата е на негова страна како еден од клубовите-столбови на македонскиот и скопскиот киноаmaterизам низ чии редови поминале голем број киноаmaterи од различни генерации. И Киноклубот „Козјак“ од Куманово, со пријавени само 3 филма, не е на нивото на својата традиција, а да не зборуваме за ниските гранки на кои се спаднати Филмскиот кино и видео клуб „Малеш“ од Берово со дури 1 реализиран филм, Филмскиот киноклуб „Ванчо Прке“ од Штип со само 2 филма, а со исто толку малку пријавени филмови веќе од поодамна кубури и Киноклубот студио „Милтон Манаки“ од Битола, клуб од кој знаеја да излезат многу добри киноаmaterи и кој со својата загрижувачка пасивност не е на нивото на фактот што обврзува да се биде од градот на големата културна традиција, градот на Браќата Манаки со меѓународните фестивали: Фестивалот на киноаmaterскиот документарен филм и Фестивалот на филмската камера „Браќа Манаки“.

Да не зборуваме за неактивноста на некогаш водечките киноклубови од Велес и Прилеп; сега тамошната активност е сведена на неколку самостојни киноаmaterи како што е тоа и во Скопје; тие слободни стрелци не се доволни за да се каже дека нешто се работи. Каде се клубовите и киноаmaterите од Охрид, Кочани, Гостивар? Поточно, што станува со тие клубови?

По жанрови, работите стојат вака: најмногу, по традиција, има филмови од документарниот жанр, кој е и најпопуларен кај киноаmaterите. Но, што се случува со веројатно најкиноаmaterскиот жанр — играниот? Само 3



„Животна приказна“

играни филма се недозволиво малку филмови за едногодишната активност на клубовите и киноаmaterите. Во другите жанрови, анимираниот е застапен со само 3 реализирани или 9 експериментални од кои сите и не се за тој жанр, па жирито мораше да ги прераспореди и така и да ги третира како кандидати за наградите; и конечно, тука се и 7-те едноминутни филмови.

Во документарниот жанр, воедно и како активност на киноаmaterите со изедначеност на повисокиот квалитет на филмовите во општата фестивалска програма, се издвојува Филмскиот киноклуб „Арт“ од Кичево, кој со тоа, достоино на задачата на домаќин-организатор, е во врвот на резултатите и веројатно ова за него ќе значи пресвртна точка за во иднина да прерасне во еден од водечките киноклубови во Македонија. Повеќето од филмовите се документарни, фактички 6 и еден од играниот жанр. Со својата зрелост и пред сè, по-

„Помеѓу“





„Барајки ја Та:ија“



„Играта на боите“



„Најслатко“

ради специфичноста на драгоцените сочувани филмско-архивски снимки од некогашното вовче од тесниот колосек, кое сообраќаше на релацијата Скопје-Кичево-Охрид, се издвојува одличниот филм МАЛИОТ КИРО, СВЕДОК НА ЕДНО ВРЕМЕ, во кој авторите Слободан и Билјана Меноски во сочуваните филмски записи, со кинотечна драгоценост, за она што некогаш бил овој воз и тесниот железнички сообраќај за Кичево и западниот дел на Македонија, како што сугерира и самиот наслов, со чувство за документаризам во неговата изворност, ни го оживуваат споменот за едно време пред сè низ сочуваните филмски материјали на некој тогашен киноаматер. Потоа низ кажува-

њето на стариот некогашен мајстор, кој работел на локомотивата и кој заедно со авторите жали за катастрофалната негрижа на градот и државата за сочувување на локомотивата и вагоните, кои во Кичево се фрлени на буништето на историјата, а некои од нив дури се и запалени како ѓубре, со што ќе се уништи дел од значајната историја на Кичево и Македонија (истата судбина му се случи и на малото вовче што сообраќаше на релација Скопје-Ѓорче Петров-Сарај и од кое во Скопје како споменик и сведоштво нема ни трага). Со носталгични звуци, поетско реминисцентно интонирани, одекнува и многу добриот документарец од кичевскиот клуб САМОТНА КУКА на авторите Јован

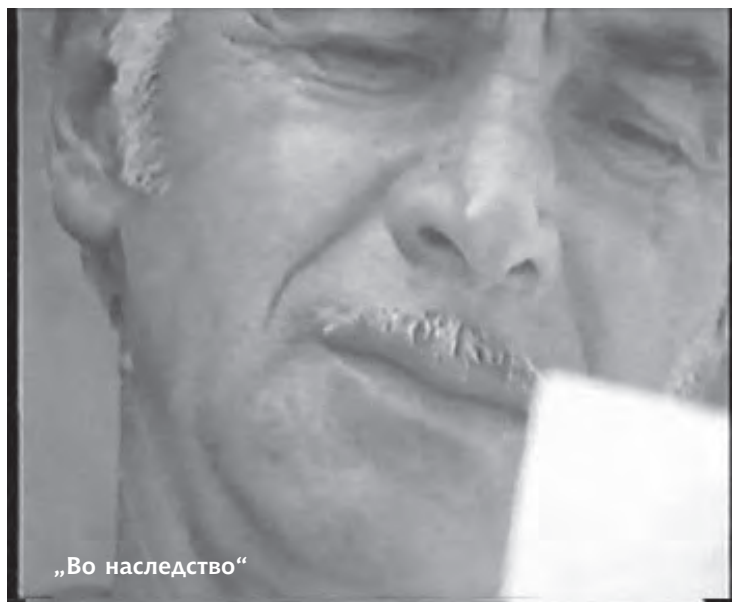
Трпески и снимателот Гоце Трајаноски, кои една стара, некогаш полна со живот, семејна кука во Кичево ја персонифицираат како споменик и сведоштво за еден живот што замира и што нè опоменува сите нас за тоа каде е животот на Македонците-староседелци и нивните поколенија од Кичево и Кичевско и пошироко во Западна Македонија. Своето креативно умевање спомнатиот тандем Слободан и Билјана Меноски од Кичево, покрај во одличниот филм МАЛИОТ КИРО — СВЕДОК НА ЕДНО ВРЕМЕ, го демонстрираат и во, исто така со умевање, реализираниот филм ЗВУКОТ НА ЧЕКАНОТ, кој му е посветен на ковачкиот занает, еден од оние со богата животна традиција, кој, за жал,

е во изумирање и со еден од неколкутемина последни Мохиканци-мајстори, кои сè уште го работат ковачкиот занает. Документарецот ЗВУЧНИ УБАВИНИ на Александра Сотироска, низ култивирана камера и фотографија, како што сугерира и насловот, ни доловува дел од природните убавини на Беличкиот крај, во хармонијата на бистрата вода и природата на карпестите предели, кои ја градат таа недопрена убавина на природата. Филмот ЛЕГАЛИЗАЦИЈА НА МУРАЛОТ, според самиот наслов, е тема за муралите што како урбан феномен ја обработуваат авторите Кристина Неданоска и снимателот Јован Трпески, кој пак се појавува во својство на автор заедно со снимателот Гоце Трајаноски, во исто така ефектниот изворен документарец МЕДЕН ЖИВОТ сврзан за реткиот примерок на природно откриено гнездо на рој пчели во трупецот на едно дрво, наместо во артифициелна кошара или сандак за мед, што на филмот му ја дава суштинската изворност. И единствениот филм пријавен во играчниот жанр од страна на Кичевскиот ФКК „Арт“, ЦРНОТО СТРАШИЛО ЗА ПЛАНИНСКОТО ЦВЕЌЕ, на авторот Шабан Далипи, го комплетира изедначениот општ квалитет на филмовите од Кичево, кои со право станаа најсериозни кандидати за наградите во документарниот жанр и секако за посебната награда за најдобар кино клуб.

Во документарниот жанр како поквалитетни би издвоил уште неколку филма од другите клубови. МОЈАТА МАКЕДОНИЈА е документаристички-репортажен портрет за Македонија базиран врз ефектни фотографски мотиви со инспиративниот текст како коментар со кој ги проследува самостојниот автор од Велес — Дејан Панов. БУЧАВА на уште еден самостоен автор, овој пат од Скопје, Кирил Шентевски, прави колаж на техничките апарати, кои на современиот човек дома и надвор, наместо да му го олеснуваат животот, му вршат звучна тортура по што индивидуата, загрозена од налетот на агресивноста од секојдневната бучава, бега во тишината и мирот на природата. Самостојниот автор од Прилеп,



„Слатка тајна“



„Во наследство“



„Меден живот“

Димитрија Димески, во филмот **КОРЕНИТЕ НА НАШАТА ЦИВИЛИЗАЦИЈА** снимил репортажен запис за една екипа, која во Прилепско прави археолошки ископувања. Кога сме кај самостојните автори од Прилеп, според пријавените филмови од овој град, презимето Димески е заедничко за групата автори — спомнатиот Димитрија, потоа Владимир Димески, кој се појавува со двата едноминутни филма **ИЛУЗИЈА** и **ЛУДИЛО**, кој пак со Давор Димески го потпишува **ДУШАТА НА КАМЕНОТ**. Давор Димески, пак, е автор на експерименталниот филм, еден од подобрите во тој жанр, **ЖИВОТНА ПРИКАЗНА**. Семејството или роднините Димески се доволна група да основаат свој кино клуб во Прилеп.

Самостојната авторка од Скопје — Ирена Паскали, која живеела и работела и во Германија, се претставува со два ефектни филма, документарецот **ЕДЕН ДЕН ЕДЕН ЖИВОТ**, за една осамена старица-бездомник од срцето на Скопје и експерименталниот филм **ПОМЕГУ** на тема човечкиот мозок и колажно нанижаните визуелни симболи-асоцијации на тема човек и негова егзистенција.

Во документарниот жанр од Кино клубот од Струмица се јавуваат уште два симпатични документарци на тема старите занаети. Поефектниот **КАЗАНЦИЈА-КАЛАЈЦИЈА** на авторското трио: Васко Стојанов, Никола Николов и Митко Филев и недооформениот, според симболиката на насловот — **КАЛКАВУРА** на авторката Марија Ивановска, која се инспирирала од кројачкиот занает. Авторот Васко Стојанов од Струмица во својот документарец **ГОДИВЈЕ** ни ги доловува фолклорните мотиви и животни слики на ова живописно село од Охридско со старците коишто се сведоци на своето време и некогашниот бурен живот.

Овој жанр се пријавени и единствените два претставника на Скопскиот клуб - филмска работилница „Едвуд“: **АИРЛИЈА** во кој авторките Сандра Георгиевска и Нели Василева се инспирирани од по малку мазохистичката мода кај некои млади за бушење т.н. „пирсови“, нитни и други цинцувчиња, еден од специјалитетите е и оној на папокот, а уште поперверзниот е оној на јазикот, како дел од феноменот „младост-лудост“ и вториот поефектен документарец **ИВАНКОВЦЕ** за текето од ова село, кое го одржуваат православни Македонци со сиот респект, во отсуство на муслимани Турци отселениво Турција.

Во играниот жанр, меѓу трите пријавени филмови, веќе го спомнав кичевскиот **ЦРНОТО**

СТРАШИЛО ЗА ПЛАНИНСКОТО ЦВЕЌЕ, кој има и елементи на документарност зашто е еколошки ориентиран кон загадувањето од рудникот Осломеј, додека најефектниот авторски филм не само во играниот жанр туку и воопшто од понудената програма го потпишува, кој друг ако не еден од доследно активните мајстори на македонскиот киноаматеризам — Петре Чаповски. Тоа е филмот **БАРАЌКИ ЈА ТАЛИЈА**, чија рефлексива и иронија во симболиката на самиот наслов првично се мотивирани од толку лесното и неодговорното откажување на Скопјани и воопшто на Македонија од прекрасната зграда на МНТ на кејот на Вардар, а чија слика-фотографија Чаповски сака да ја оттргне од заборава со старата и вечна желба — копнеж, конечно да се реизгради таа зграда-убавица на истото место, за да го продолжи и овековечи она што е дел од нашата национална културна традиција и самобит. Тоа се пошироките асоцијации, кои извираат додека го гледате овој нов ефектен филм на авторот Чаповски. Во реализацијата на филмот **БАРАЌКИ ЈА ТАЛИЈА**, покрај таткото, учествуваат и синот Мице Чаповски, како снимател и Петар Џуровски, како монтажер. Третиот ефектен игран филм е **ИЗЛЕЗ** во кој младиот автор Џани Мирчев од Струмица, заедно со снимателот Димитар Покрајчев и монтажерот Јане Ангелов, прават една контрапунктна слика за животот на својата генерација притисната од херметичноста на урбаното живеење во кое и уметничката креација се гуши, па излезот се бара во бегството од монотонијата, физичко и духовно.

Во анимираниот жанр, кој е еден од поделikatните, добиени се два интересни филма: **СЛАТКА ТАЈНА** на членките од АКК од Скопје — Ирена Атковска и Бојана Темелковска и вториот од семејството Атковски — Владо Атковски, кој очигледно анимираниот филм го има како своја специјалност заедно со Ирена Атковска во скопскиот авторски круг. Неговиот едноминутен компјутерски анимиран филм **ГОЛЕМОТО ОЧЕКУВАЊЕ** е доказ дека тој одлично ги апсолвирал тајните на анимацијата и од него, како и од тандемот девојки од првиот филм **СЛАТКА ТАЈНА**, можеме да очекуваме уште многу нови солидни анимирани филмови.

Во едноминутните филмови, најефектен е **НАЈСЛАТКО** на авторското трио: Виктор Штербински, Мице Чаповски и Даниел Исјановски. □

МИМИ ЃОРГОСКА-ИЛИЕВСКА

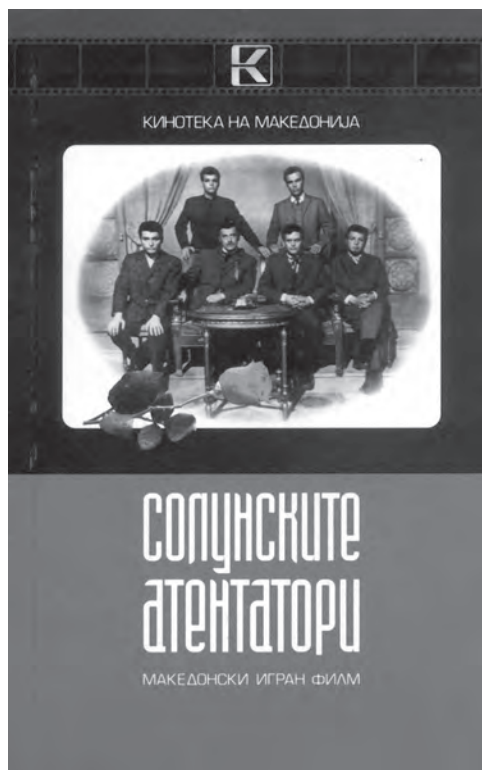
СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ – СПОМЕНИК НА ЧОВЕЧКОТО ДОСТОИНСТВО

(„СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ – МАКЕДОНСКИ ИГРАН ФИЛМ”,
КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА, 2003)

Н

ајновото издание на Кинотеката на Македонија, *Солунските атентатори* — македонски игран филм, е посветено на 100-годишнината од солунските атентати и Илинденското востание и претставува дел од едицијата посветена на македонската кинематографија или поточно на македонскиот игран филм. Книгата е зборник трудови од научниот симпозиум за филмот СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ, кој беше одржан на 10 и 11 декември 1991 година во Скопје.

Досега како резултат на вакви интердисциплинарни симпозиуми се објавени книги за филмовите: ФРОСИНА, ВОЛЧА НОЌ, МАЛИОТ ЧОВЕК, МИС СТОН и МИРНО ЛЕТО. Како дел од еден долгорочен проект на Кинотеката на Македонија, книгата *Солунските атентатори* — македонски игран филм претставува уште една алка во историјата на македонската кинематографија преку која низ повеќе етапи се анализира филмот СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ, поаѓајќи од мотивите за неговото настанување, потоа неговите жанровски посебности и карактеристики, медиумски, естетски и кинесетски обележја, а сето тоа низ анализа на



УДК 791.43(497.7)(049.3)
Кинопис 27(15), с.149-151, 2003



„Солунските атентатори“ (1961)

сценариото, режијата, камерата, сценографијата, монтажата, актерската игра и музиката.

Низ шесте поглавја од книгата, етапно се одвива целата интердисциплинарна анализа на филмот СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ. Неслучајно првото поглавје е посветено на историско-теорискиот контекст, бидејќи филмот се темели врз вистински настан, солунските атентати од 1903 година, при што конкретниот историски настан претставува еден вид претекст на филмот. Токму затоа низ текстовите на Георги Старделов, Крсте Битовски, Анте Поповски, Владимир Милчин, Љубиша Георгиевски и Елизабета Шелева постојано се провлекува теориското размислување за односите меѓу историјата и филмот.

Разгледувајќи ги односите и влијанијата меѓу историјата и филмот, Георги Старделов ќе рече дека: „историјата и филмот, кој како временска уметност е, секако, најприкален од сите уметности за оживување на историски теми, претставуваат мегдан на дејствени суштества, кои се изразуваат самите себеси во историјата и ја изразуваат историјата во самите себеси.

Тие имаат некое единствено средиште од кое, мошне јасно, е видно дека историјата и уметноста во различни времиња имаат различни цели и значења, колку и да е разликата меѓу нив супстанцијална: уметноста се открива, а историјата се случува, секогаш исполнета со случајности, ирационалности, неочекуваности и непредвидливости“.

Првото поглавје завршува со текстот на Елизабета Шелева, која во СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ препознава „постоене на **интерференција** помеѓу историјата и филмот: одделните елементи на животно-историското искуство непосредно се доживуваат како профилмски по својот карактер (еклатантен пример за тоа се саможртвените ритуали на јунаците), додека естетската структура на филмот ги пречекорува границите на поединечното дело, настан, лик и својот значенски и комуникациски потенцијал го сели во областа на митот, **митската евокација**, покажувајќи ја на тој начин, трансисторичноста, како битен елемент на уметничката структура, како доказ на нејзината сакрална моќ воопшто“.

Токму ваквото промислување на филмот во првото поглавје од книгата ја потврдува теоријата на интермедиијалноста (пренесувањето на структурите и материјалите карактеристични за еден медиум во друг). Оваа теорија се потпира врз заклучокот дека барем еден од медиумите треба да е уметнички. При ваквото пренесување на одредени елементи од еден медиум во друг, односно при создавањето на интермедиијалните односи, најзначајна е организацијата на материјалот од преземениот медиум, односно медиумите меѓу кои се воспоставуваат ваквите интермедиијални релации треба да останат препознатливи или со други зборови кажано, да бидат видливи преземените елементи од другиот медиум.

Анализите и длабоките теориско-методолошки размислувања во првото поглавје од книгата *Солунските атентатори — македонски игран филм* го потврдуваат влијанието односно комуникацијата и интеракцијата меѓу филмот и историскиот контекст, односно дефиницијата на транссемиотичката цитатност според теоријата на цитатноста на Дубравка Ораиќ-Толиќ.

Второто поглавје од книгата *Солунските атентатори — македонски игран филм* е посветено на филмолошката анализа на истоимениот филм, во кое се поместени текстовите на: Кети Каранфилова, Горан Стефановски, Георги Василевски, Мето Петровски, Љубомир Костовски, Вангел Божиновски, Бојан Иванов, Мирослав Чепенчиќ, Димитар Грбевски, Фидан Јаковски, Владо Чучков, Коста Крпач, Марко Ковачевски и Жика Митровиќ. Овој дел од книгата посебно внимание посветува на специфичните карактеристики на филмскиот израз и филмскиот јазик. Анализата на филмската структура започнува со промислувањата за интермедиијалните односи меѓу филмот и книжевноста, односно филмот како литературна предлошка, потоа следува анализата на драматургијата и идентификување на жанрот. Сеопфатната филмолошка анализа во продолжение посветува внимание на режијата, актерските остварувања, динамиката на просторот како снимателска компонента на филмот, принципите на монтажната структура, музиката и продукциските и организациските елементи. Ова поглавје завршува со есејот од режисерот на филмот, Жика Митровиќ, кој дава своевидување за филмот и истакнува дека уште на самиот почеток, при читањето на сценариото, се соочил со проблемот на претставувањето на тероризмот, однос-

но како да се „ослободат солунските атентатори од негативната конотација“. Ваквото „ослободување“, според Митровиќ, било единствено можно преку сценаристичко-драматуршките потфати со кои приказната за солунските атентатори се остварува на начин што „од една страна, нема да ги нарушува наративните токови, а од друга страна, ќе биде на нивото на современата цивилизациска етичка норма“.

Во третото поглавје од книгата *Солунските атентатори — македонски игран филм*, интегрално е поместена дискусијата од еминентни и реномирани имиња на учесници на научниот симпозиум со која се постигнува уште поподлабочен увид во феноменологијата на филмот.

Навистина интересно и забележително е поглавјето коешто се однесува на сведоштвата. Тука неизбежно е да се спомне за првпат објавеното сведоштво на Ангел Коробар за неговите другари-гемициите. Инаку, во ова поглавје се поместени и сведоштвата на Владимир Коробар, Иво Рихнер и С. Чутаноски.

Интересен и секако мошне значаен сегмент на оваа книга е интегрално објавеното сценарио на Јован Бошковски за филмот СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ, а тука се и одгласите од печатот од 1961 година, како и исписот од компјутерската база за филмски, кинотечни и видео материјали.

Книгата *Солунските атентатори — македонски игран филм* претставува еден комплексен збир на научни трудови со кои е направена сеопфатна анализа на филмот, а потоа промислена во еден поширок кинематографски и културно-историски контекст. Оваа книга секако ја збогатува филмолошката литература за македонскиот филм.

Може да се каже дека книгата во целост ги оправдува констатациите на авторот на предговорот, Борис Ноневски, дека „уметноста не ја прави само уметничкото дело туку и свеста за него“. Надоврзувајќи се на овој став, Ноневски ја согледува потребата од анализа и валоризација на конкретното филмско остварување имајќи ја предвид неминовната критичка дистанца преку интердисциплинарен пристап. Како и претходните изданија на оваа едиција, така и зборникот трудови за филмот СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ него го расветлува и како што пишува Ноневски, покрај теориско-методолошкиот концепт, кој е во основата на овој проект, опфатена е и целокупната онтогенеза на сите поединечни етапи на неговото настанување.□

КИНОПИС

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

Број 27 (15), 2003

ISSN 0353-510 X

УДК 778.5 + 791.43

Издавач

Кинотека на Македонија

п.ф. 161, 1000 СКОПЈЕ

тел: + 389 2 3228-064,

факс: + 389 2 3220-062

ж.ска 40100-603-11763

За издавачот

Борис Ноневски

Главен и одговорен уредник

Илинденка Петрушева

Редакција

Георги Василевски, Петар

Волнаровски, Бојан Иванов,

Јелена Лужина, Дубравка Рубен,

Љупчо Тозија

Ликовно и графичко обликување

Ладислав Цветковски

Компјутерска обработка

Нина Шуловиќ-Цветковска

Лектор

Сузана В. Спасовска

Превод на англиски

Петар Волнаровски

Превод на француски

Наташа Ѓондева

Печат

Југореklam - Скопје

тираж: 700 примероци

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

KINOPIS

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

Num. 27 (15), 2003

ISSN 0353-510 X

UDK 778.5+791.43

Publisher

Cinematheque of Macedonia

P.O. Box 161, 1000 Skopje,

telephone:+389 2 3228-064,

Fax:+389 2 3220-062

Curent Account Number 40100-
603-11763

For the Publisher

Boris Nonevski

Editor in Chief

Ilindenka Petruševa

Editorial Board

Georgi Vasilevski, Petar

Volnarovski, Bojan Ivanov,

Jelena Lužina, Dubravka Ruben,

Ljupčo Tozija

Design

Ladislav Cvetkovski

Computer Preparation

Nina Šulović-Cvetkovska

Proof read by

Suzana V. Spasovska

English translation

Petar Volnarovski

French translation

Nataša Ćondeva

Print by

Jugoreklam - Skopje

Copies: 700

KINOPIS

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

Numéro 27 (15), 2003

ISSN 0353-510 X

UDK 778.5+791.43

Editeur

Cinematheque de Macédoine

Box 161, 1000 Skopje

tél.: + 389 2 3228-064,

Fax: + 389 2 3220-062

Compte de banque: 40100-603-
11736

Pour l'Editeur

Boris Nonevski

Redacteur en chef

Ilindenka Petruševa

Rédaction

Georgi Vasilevski,

Petar Volnarovski, Bojan Ivanov,

Jelena Lužina, Dubravka Ruben,

Ljupčo Tozija

Mise en page

Ladislav Cvetkovski

Computer réalisation

Nina Šulović-Cvetkovska

Lecteur

Suzana V. Spasovska

Traduction anglaise

Petar Volnarovski

Traduction française

Nataša Ćondeva

Imprimerie

Jugoreklam - Skopje

Tirage: 700 exemplaires



ЦЕНТАРОТ НА ТЕТОВО СО БАЛ ТЕПЕ (МЕЃУ ДВЕТЕ СВЕТСКИ ВОЈНИ)

БУНАР - ЦЕНТАР НА ТЕТОВО (МЕЃУ ДВЕТЕ СВЕТСКИ ВОЈНИ)



WINNER
ACADEMY AWARD
BEST ACTOR BEST DIRECTOR BEST SCREENPLAY
ALIAS: RONALD HARRISON



THE PIANIST

A BRILLIANT ADVENTURE STORY



WINNER