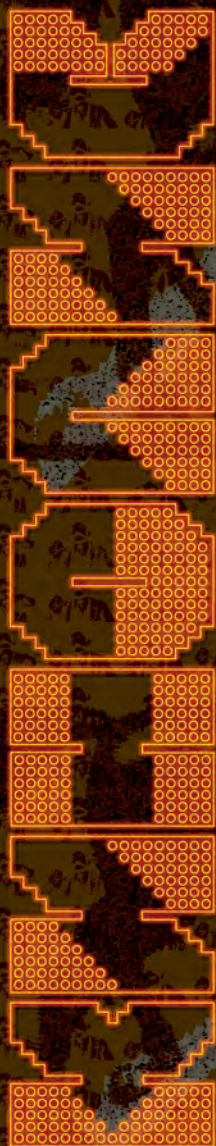
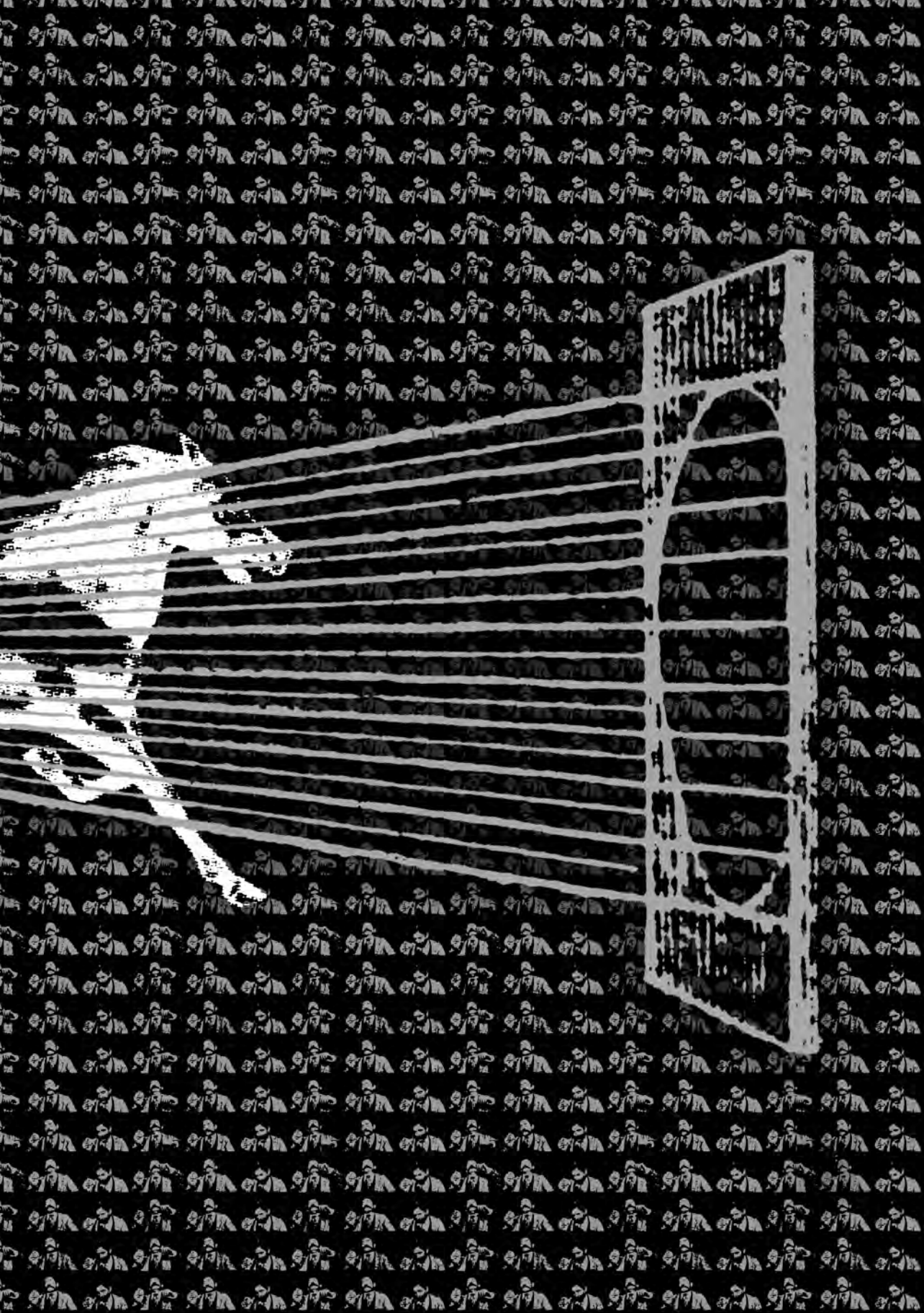


31-32

година XVII, 2005
ISSN 0353-510X





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

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

KINOPIIS

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

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

Илинденка Петрушева: Со бубикоф фризури како Лија де Пути
(штипските кина во минатото)

Ilindenka Petruševa: With Bubikopf haircuts like Lia de Putti (The Stip
cinemas in the past) / La coiffure "Bubikof" comme celle de Lia de
Putti (les cinémas de Stip dans la passée)

ПРЕДИСТОРИЈА / PRE-HISTORY / PREHISTOIRE

17

Доната Пезенти Кампањони/Лорен Манони: Магични кутии (4)

Donata Pesenti Campagnoni/Lorain Mannoni: Magical
Boxes (4) / Les boîtes magiques (4)

ТЕОРИЈА / THEORY / THEORIE

21

Андре Базен: Онтологија на фотографската слика

André Bazin: Ontology of the photographic picture
Ontologie de la photographie

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

27

Слаѓан Пенев: Големата приказна — еден роман и еден филм
(ГОЛЕМАТА ВОДА на Иво Трајков)

Slagjan Penev: The Great Narrative - A Novel and a Film (THE
GRAT WATER by Ivo Trajkov)
Une grande histoire – un roman et un film (LA GRANDE EAU d'Ivo
Trajkov)

34

Петар Волнаровски: Големите избор (ГОЛЕМАТА ВОДА на Иво
Трајков)

Petar Volnarovski: The Great Choice (THE GRAT WATER by Ivo
Trajkov)
Le grand choix (LA GRANDE EAU d'Ivo Trajkov)

- ◆ 39 — **Сунчица Уневска:** Запрено време (КАКО ЛОШ СОН на Антонио Митриќески)
Sunčica Unevskaja: Halted Time (LIKE A BAD DREAM by Antonio Mitrikeski)
 Le temps figé (LE MAUVAIS REVE d'Antonio Mitrikeski)
- ◆ 44 — **Роберт Алаѓозовски:** Повторно откривање на ангажираноста (КАКО УБИВ СВЕТЕЦ на Теона Стругар Митевска)
Robert Alagjozovski: The Rediscovery of Commitment (HOW I KILLED A SAINT by Teona Strugar Mitevska)
 Encore découverte de l'engagement (COMMENT J'AI TUE UN SAINT de Teona Strugar Mitevska)
- ◆ 53 — **Петар Волнаровски:** Ем Бал, ем Кан-кан!?! (БАЛКАНКАН на Дарко Митревски)
Petar Volnarovski: Both Ball and Can-can!?! (BALKANKAN by Darko Mitrevski)
 Le bal et le can-can!?! (BALKANKAN de Darko Mitrevski)
- ◆ 57 — **Георги Василевски:** Надеж има (иновациите и анахронизмите на новиот македонски игран филм)
Georgi Vasilevski: There is Hope (The Innovations and the Anachronisms of the New Macedonian Feature Film)
 Il y a de l'espoir (Les innovations et les anachronismes du nouveau cinéma macédonien)
- ◆ 69 — **Владимир Љ. Ангелов:** Нашите манџи (СПИСОКОТ НА ТОНИ МАНЏА, документарен филм на Марија Џидџева)
Vladimir Lj. Angelov: Our Stews (THE LIST OF TONI MANDŽA, documentary by Marija Džidževa)
 Nos plats (LA LISTE DE TONI LE PLAT, film documentaire de Marija Džidževa)
- ◆ 74 — **Виктор Канзуров:** Без излез и без избор? (БУБАЧКИ, краток игран филм на Игор Иванов-Изи)
Viktor Kanzurov: No Way Out and No Choice? (BUGS, short feature film by Igor Ivanov - Izi)
 Sans issu et sans choix? (INSECTES, court-métrage d'Igor Ivanov-Izi)
- ◆ 79 — **Ана Стојаноска:** Сликовита симболика на иконското (УМЕТНОСТА НА МОЛИТВАТА, документарен филм на Стефан Шашков)
Ana Stojanoska: Picturesque Symbolic of the Ancient (THE ART OF THE PRAYER, documentary by Stefan Saskov)
 La symbolique vive de l'ancien (L'ART DE LA PRIERE, film documentaire de Stefan Saskov)

ИЗВЕСЕН ПОГЛЕД / CERTIAN VIEW / CERTAIN REGARD

- ◆ 85 — **Живко Андревски:** На публиката ѝ треба пропаганда
Zivko Andreevski: The Audience Needs Commercials
 Le public a besoin de la publicité

ВО ФОКУСОТ / IN FOCUS / IN FOCUS

- 88 **Огњан Ковачев:** Хомеопатија на насилството во филмот на Балканот
Ognjan Kovačev: The Homeopathy of the Violence in the Balkan Film
 L'homéopathie de la violence dans le cinéma des Balkans
- 93 **Жарко Кујунџиски:** Насилството врз жената како феномен во најновите филмови
Žarko Kujundžiski: The violence upon Women as the Phenomenon of the Latest Films
 La violence faite aux femmes, le phénomène des nouveaux films

IN MEMORIAM / A LA MÉMOIRE DE

- 102 **Мирослав Чепинчиќ:** Живот испишан врз монтажната маса (Драгомир Панков, 1920-2004)
Miroslav Čepinčič: Life Written upon an Editing Unit (Dragomir Pankov, 1920 - 2004)
 La vie écrite sur la table de montage (Dragomir Pankov, 1920-2004)
- 107 **Георги Василевски:** На крајот од патот до бесконечноста (Илија Џувалековски, 1915-2004)
Georgi Vasilevski: At the End of the Way to Eternity (Ilija Džuvalekovski, 1915 - 2004)
 Au bout de la voie de l'infinité (Ilija Džuvalekovski, 1915-2004)
- 113 **Весна Масловариќ:** Кочо Недков (1924-2004)
Vesna Maslovarič: Kočo Nedkov (1924 - 2004)
 Kočo Nedkov (1924-2004)
- 117 **Мирослав Чепинчиќ:** Синеастички судбини (едно потсетување на опусот на филмскиот режисер Живорад Митровиќ, 1921-2005)
Miroslav Čepinčič: Cineastic Destinies (A Reminder of the Opus of the Film Director Živorad Mitrović, 1921 - 2005)
 Le destin cinéast (à la mémoire de l'œuvre du metteur en scène, Živorad Mitrović, 1921-2005)

ФЕСТИВАЛИ / FESTIVALS / FESTIVALS

- 127 **Владимир Љ. Ангелов:** Да се разговара за филм: три бои црвено (25. Меѓународен фестивал на филмската камера „Браќа Манакџи“, Битола)
Vladimir Lj. Angelov: Talking about the Film: Three Colors Red (25th International Festival of Film Camera "Manaki Brothers" - Bitola)
 Discuter le cinéma: trois couleurs, le rouge (25ème festival international de la caméra "Braka Manaki" – Bitola)

Душко Димитровски: Во знакот на квалитетот (10. Меѓународен филмски фестивал, Сараево)

Duško Dimitrovski: Under the Sign of Quality (10th International Film Festival - Sarajevo)

Sous le signe de la qualité (10ème Festival international de cinéma – Sarajevo)

Благоја Куновски: Доминација на европскиот филм (48. Лондонски филмски фестивал)

Blagoja Kunovski: The Domination of European Film (48th London Film Festival)

La domination du cinéma européen (48ème Festival de cinéma de Londres)



Печатењето на овој број го овозможи



Министерство за култура

ИЛИНДЕНКА ПЕТРУШЕВА

УДК 791.45(497.7-21)(049.3)
Кинопис 31/32(17), с. 5-16, 2005

СО БУБИКОФ ФРИЗУРИ КАКО ЛИА ДЕ ПУТИ

(ШТИПСКИТЕ КИНА ВО МИНАТОТО)

А

нтоан Лимиер се излажа во својата проценка дека *кинематографот* (изум на неговите синови Огис и Луис) не ќе има иднина „освен во функција на природните науки“. Па сепак — филмот/кинематографијата (заедно со големите војни и безмерните човечки страдања) го обележа дваесеттиот век. Филмската индустрија „врти“ недобројни богатства. Филмот/подвижната слика (без оглед на носачот на сликата) стана медиум со најголемо влијание врз милионите гледачи: во минатото — филмот и филмските ѕвезди од големото платно, потоа — телевизијата со своите мали/големи информатичко-забавувачки итроштини, денес — филмот како домашна забава со новата ДВД технологија. Но, за сите периоди од развојот на феноменот на подвижната слика, заеднички е еден од повеќето социолошки аспекти — желбата на гледачот/консументот за идентификација и имитација со/на своите идоли, ѕвездите од светот на илузијата. И денес, малите пубертетлици се „занесуваат“ по ѕвездите од шоу-бизнисот, и некогаш, во некое дамно минато младите ги имитираа своите филмски идоли. Кирил Миноски од Прилеп пред фотографскиот апарат се слика во пози (и облека) на Даглас Фербанкс, Гари Купер, Рамон Новаро..., Ристо Зердески-Зерде (исто така од Прилеп) позира како омилиениот му Џејмс Џејмс. Штипските момци, пак, во втората половина од дваесеттите години, масовно носат бубикоф фризури. Тоа е шик, оти таква фризура има нивната миленичка Лија де Пути¹, чии животни авантури во филмовите ЦИГАНСКА КРВ, МАНОН ЛЕСКО или во



Музичката група на Тоде Симето што свирела во киното на “Гранд хотел”

КРАДЕЦ НА СРЦЕТО ги голтаат без здив тие, убавите штипски моми. Во темницата на штипските киносали испуштаат и по некоја солза поради несреќната љубов на нивната миленичка, но пред и по филмските проекции (на корзо или на седенка) бубикоф фризураа мора да биде беспрекорна. Онаква каква што на киноплакатите (на фотографиите, во филмовите) ја има нивната миленичка, таа *femme fatale* Лиа. А штипските моми, како, впрочем, сите штипјани што држеле до себе и учествувале во градското живеење, имале можност, уште од дамнаина, да им се насладуваат на филмските дела. Одењето во кино, особено од втората половина на дваесеттите години, станало „мода“.

„Станува сè повесело, известува репортерот на весникот **Наша стара Србија** на 13 мај 1925 година опишувајќи еден неделен ден во Штип. *Деновите стануваат сè потопли и корзото поинтересно. Вчера нашиот Штип заличи на град. Новите летни тоалети блештеа во раскошен сјај... Во хотелот 'Ослободување' се туркаат љубителите на добриот залак и добрата пијачка... Во 'Гранд хотелот' тишина. Црнецот Мули (факир, н.з.) со своето друштво свири и изведува разни марифетлуци. Чиновниците седат и гледаат... Но хотелот 'Српски крал' е рекордер. Варосан, исчистен, овој отмен штипски хотел ја собира нашата градска елита. Дојдоа нови свирачи. Се слушаат тамбури и промолкнати женски гласови. Но, вечерите се тука особено интересни. На сите страни гледаш киноплакати. Почетокот на кинопретставата е закажан за 9 часот. Салата е преполна. Публиката нервозно се вртка, го очекува почетокот. Дури во 10 часот, кога дел од публиката речиси дреме, моторот почнува да дрнда. Така е тоа постојано. Доколку некому не му се допаѓа нека повели на чист воздух или во Скопје во друго кино... Играта започнува. Чуда во 3 епохи, во 8 чинови... Свирачите свират. Првиот чин завршува. Жената од оркестарот со тацна минува меѓу масите и собира пари за музиката. Така е во секоја пауза*

“Гранд Хотел”
со киното



меѓу чиновите, оти публиката треба да знае дека ако платила за влез во киното, не ја платила и музиката. Кому му е криво, нека повели на чист воздух... Еден од двајцата газди мавта со метлата и дава знак за почеток на наредниот чин. Во салата смеа. И токму кога во некој од чиновите почнуваш да се соживуваш со вратоломиите во балон, некој се провикнува: 'Плати!'. Моторот запира, келнерот трча да наплати, друг нарачува: 'Чоканче лута'. Кому не му се допаѓа нека повели на чист воздух...'”²

Во минатите времиња (мислам на оние до крајот на Втората светска војна) во градот под Исарот се одржувале кинопроекции на повеќе локации: хотелот „Солун“, кафеаната „Пролет“, Офицерскиот дом, Соколаната, Гранд-хотелот, хотелот „Српски крал“... Дел од овие објекти постојат и денес (но со друга намена), дел се срушени. Хотелот „Солун“ веќе не постои; објектот на кафеаната „Пролет“ постои и денес, но како колонијална продавница и се наоѓа во близината на Театарот; во некогашниот Офицерски дом, сместен на ридот, денес работи Домот на младите; дамнешната Соколана е денешниот Штипски народен театар. Но најзначајните објекти од аспект на киноприкажувачката дејност во кои биле обезбедени оптималните услови (во тоа време) за редовна кинопрограма повеќе не постојат, ги откриваме само на старите пожолтени фотографии или во сеќавањата на повозрасните штипјани. На местото на Гранд-хотелот денес се наоѓа Домот на културата „Ацо Шопов“, додека, пак, денешниот хотел „Астибо“/„Оаза“ се наоѓа на локацијата на некогашниот хотел „Српски крал“.

* * *

Градот под Исарот е град на две реки. Или поточно — на устието на Отиња во Брегалница. Распослан покрај реките и на околните ридови. Денес со околу 47000 жители. Но животот тука започнал многу одамна, некаде во третиот век пред нашата ера кога античкиот хроничар Полиен за прв пат го спомнува името Астибо, пеонски град, кој бил забележан и на Tabula Peutingeriana (античка карта) како една од станиците на патот Стоби — Пауталија (Кустендил) — Сердика (Софија). Подоцнежниот средновековен град Штип несомнено израснал како предградие на тврдината на ридот Исар. За градот пишувале бројни патописци: Хаџи Калфа во 1650 година, Евлија Челебија во 1662, Феликс Божур во 1795, Ами Буе во 1836 до 1838, Виктор Григоријевич во 1845, Јохан Хан во 1858 и 1863 итн. Па така, Евлија Челебија забележува дека „Штип е кадилук со тврдина на ридот што ја чува стража, а во градот има 2240 куќи изградени од тврд материјал, кои се покриени со камени плочи. Во градот има џамии, бањи, голем караван сарај...“. Во XVII век Штип има неколку анови, 540 дуќани и безистен, но вистинскиот развој на градот започнува кон крајот на XVIII и почетокот на XIX век. Францускиот конзул Феликс Божур наведува дека во 1800 година градот има 4000 жители. Две години подоцна бројот се зголемува на 5000 и веќе во годините 1835 и 1859 Штип има 15000, односно 20000 жители. Во тој период градот има значајна улога во развојот на трговијата меѓу приморските градови на Егејското Море и внатрешноста на Балканот. Но, со отворањето на железничката пруга Скопје-Солун (1873 година), Штип го губи приматот и бргу започнува да осиромашува. Во оваа пригода ќе повториме еден општопознат факт: кон крајот на XIX век во Штип учествуваат големите македонски револуционери Гоце Делчев, Дамјан Груев и Ѓорче Петров. Таков, градот под Исарот ќе го дочека разбрануваниот дваесети век: падот на Османлиската империја, Балканските војни и жестоката Брегалничка битка, Првата светска војна... По Првата балканска војна (1912-1913), Штип е освоен од Србите, во 1914 година го заземаат Бугарите и веќе

во 1918 година, заедно со Вардарскиот дел на распарчената Македонија, влегува во составот на Кралството СХС.³

* * *

На 5 март 1925 година репортерот на весникот **Наша стара Србија** (со иницијал К.) известува: „...*Благодарение на иницијативата на неколку наши сограѓани, европски воспитаници, Штип бргу започна да напредува. Со неодамна отворената железничка пруга Штип-Кочани прометот нагло се зголеми. Нема ден а по некој гостин да не го посети нашево прекрасно место, кое само до пред две години наликуваше на некаква гробница... Градот го красат зградата на Маларичната станица со своите два прекрасни павиљони, новоизградениот Офицерски дом, потоа големата и убава палата на хотелот „Српски крал“... Спроведено е и електрично осветлување во Жупанијата, Офицерскиот дом и долж кејот на Отиња, а хотелот „Српски крал“, располагајќи со сопствено електрично напојување, отвори кино на радост на штипјани и народот од Брегалничкиот крај...*“⁴

Но приказната за старите штипски кина не започнува во таа '25-та година. Туку многу порано. Во првата декада од дваесеттиот век.

Првиот податок е датиран во пролетта на 1909 година кога цариградскиот весник **Вести** известува дека во Штип, во хотелот „Солун“ на Христо Михайлов (отворен во 1906 година), кој се наоѓал на главната градска улица во Варош-маало, се одржала „атракција со волшебен фенер“.⁵ Друг податок за ова не постои, па така можеме да претпоставиме дека во хотелот на Михайлов гостувало некакво патувачко кино. Но, според досегашните сознанија, во тој период не се регистрирани гостувања на патувачки кино-театри во овој дел на Македонија. Па сепак, би можеле да го претпоставиме следново: во зимата на 1909 година од Германија во Велес се враќа велешанецот Арсо Петров Картов и со себе носи мал кинопроектор „Оригинален будерус“ и неколку кратки филмови. Првите кинопроекции ги организирал истата зима во една кафеана на Којник, во Велес. Штом се затоплило, тој гостувал, со својот мал проектор, и во други места на Македонија, Бугарија и Грција.⁶ Значи, постои реална можност, имајќи го предвид фактот дека Штип е блиска дестинација до Велес, но е и на патот кон Бугарија, токму Картов да гостувал во штипскиот хотел „Солун“ и на штипјани да им ја приредил „атракцијата со волшебен фенер“.

Следната средба на штипјани со филмската атракција се случува во „прво српско“, односно во 1913 година. Во таа година од Врање во Штип доаѓа Сава Тодоровиќ (роден, инаку, во Књажевац) и го закупува Гранд-хотелот, сопственост на намесништвото на црковниот храм „Св. Никола“. Хотелот се наоѓа во Варош-маало меѓу Варош улица, Пехливановиот сокак и главната улица за Велес. (Во оваа пригода накусо ќе ја кажеме интересната историја за Гранд-хотелот. Штипјанецот Константин Анастасов, познат како Хаџи-Константин, по школувањето во Цариград се враќа во Штип во втората половина од XIX век и во центарот на градот, т.н. Варош-маало изградил импозантна зграда, најнапред именувана како Хаџи-Константинов ан, а подоцна наречен Гранд-хотел. Во 1870 година во продолжение на хотелот е изградена нискоградба наменета за читалиште. Покрај ова, штипскиот добротвор Хаџи-Константин изградил и каритативна установа, наречена Шпитале, во која биле згрижувани болни, сиромаси и бездомни жители од градот и околината. Несреќен во животот, смртта му ги одзела најблиските и најсаканите, тој својот имот го раздал на оние на кои им бил потребен. Па така, Гранд-хотелот со читалиштето припаднало во сопственост на црковното намесништво на храмот „Св. Никола“.)⁷



**Хотелот
“Српски крал”
со киното**

Значи, књажевчанаецот Сава Тодоровиќ го закупува Гранд-хотелот и во нискоградбата/барака (читалиште) инсталира мал подвижен кинопроектор со динамо. И тука, одвреме-навреме, штипјани гледале неми бурлески и се восхитувале на подвижните лудории на „луѓето од сидот“ (немало платно). Киноапаратер бил извесен Жак, Евреин. Но, Првата светска војна ја прекинува работата на тоа „маалско кино“. Сава Тодоровиќ е мобилизиран, но пред да замине, во дворот на една кука во Исарското маало ги закопува кинопроекторот и динамото за да чекаат подобри времиња. Во 1918 година газда Саво (така го нарекуваат штипјани и ден-денес) се враќа од Солунскиот фронт, ги откопува проекторот и динамото, ги монтира, но зградата на читалиштето е дотраена, речиси неупотреблива.⁸ Сава Тодоровиќ прибира документација за да побара од власта дозвола за рестарт на киното.

Во меѓувреме, неговиот проектор „Херланго“ со динамото нема да „молчи“. Значи, уште во летото на 1918 проекторот е инсталиран во летната бавча на кафеаната „Пролет“ на Лазар Казанџиев (се наоѓа нешто погоре од денешниот Театар и во неа денес има колонијална продавница). Па така, штипјани во летните топли ноќи ќе се забавуваат со малите комични стории, но патем ќе уживаат и во добро подготвените јадења и добриот пијалак. Проекциите се одржувале одвреме-навреме и тоа само, како што веќе напознав, во летниот период. Во тек на неколку години по ред.⁹

Во меѓувреме...

На 26 мај 1920 година хотелиерот Сава Тодоровиќ, закупец на Гранд-хотелот, доставува барање до Началството на Брегалничкиот округ да му се одоб-

ри, врз база на Законот за трговиња, отворање на киното во старата приземна зграда до хотелот. Еден месец подоцна тој го доставува и Планот за киното: димензиите на зградата се 8,35 x 25 метри, од тоа салата е долга 15,60 метри, остатокот (во должина) ѝ припаѓа на сцената чијашто широчина е 4,90 метри. На самата сцена има мал простор (6,50x1,60 метри) наменет за гардероба, а најназад, до самиот сид е поставена кабината за кинопроекторот. Висината е 5,60 метри. Сидовите се од тули, подот од даски, а покривот е дрвен прелепен со катранисана хартија. На сидот кон главната улица има неколку прозорци. Главниот влез е широк 2,40 м, а во длабината на салата има уште една помала (помошна) надворешна врата во случај на пожар. Надвор од објектот, странично, се наоѓа мала барака во која се сместени динамото и моторот со нафта. На 29 јуни истата година (значи 1920), постапувајќи по барањето на Тодоровиќ, на самото место излегува стручна комисија за да изврши преглед на објектот. Комисијата најнапред констатира дека Тодоровиќ започнал со инсталирање на кинопроекторот и останатата неопходна машинерија пред да поднесе барање за дозвола. Воедно, членовите на комисијата констатираат и повеќе недостатоци, меѓу другото и тоа дека на повеќе места подот и таванот се во многу лоша (дотраена) состојба, а и стаклата на прозорците се искршени. Хотелиерот Тодоровиќ ги извршува неопходните поправки (крпеници) и на 15 јули 1920 година министерот за трговија и индустрија на Кралството СХС го издава Одобрението за работа на киното во Гранд-хотелот во Штип.¹⁰

И така започнува... Салата собира околу 300 посетители, има прво и второ место. Проектор за неми филмови Ернеман 1 од производителот „Ернеман-Круп“ од Дрезден. Проекции во сабота и недела, најчесто вечерни. Киноапаратер — Евреинот Жак.¹¹ Филмови — она што ќе се добие од кината во Велес и Скопје: ЗАКОНОТ НА ПРЕРИЈАТА, БАСКЕРВИЛСКИОТ ПЕС... Во секој случај, програмите се мозаични — најнапред журнал, па игран филм и најодзади бурлеска. Немите филмови имале жива музика — свирел кондураџијата Тоде Симето (Симев) на венециска мандолина. Во деновите кога немало филмски проекции, во салата се одржувале театарски претстави и други културни настани. Во 1923 година во оваа сала биле донесени од Шпиталето и неколку гимнастички справи, па овој простор се користел, покрај другото, и за спортување. Но бидејќи оваа зграда била дотраена (и покрај интервенциите што ги направил Тодоровиќ), таа во 1924/25 година била срушена и врз нејзините темели била изградена нова, идентична, но цврста и солидна градба. Со истите намени — кино, театар, фискултура... Хотелиерот Сава Тодоровиќ не се задоволил само со тоа што е закупец на Гранд-хотелот, па во 1923 година, во непосредна близина, изградил сопствен хотел наречен „Савин хотел“.¹²

Во 1925 година Штип го добива своето второ кино. Имено, ортаците Тодор Икономов, Лазар Казанџиев и Петар Марковиќ, во текот на 1924 година, го градат раскошниот објект наречен хотел-кино „Српски крал“, кој се наоѓа во центарот на градот, во т.н. Еврејско маало на кејот „Војвода Путник“ крај Отиња. Во приземјето на хотелот е сместена салата (и ресторан), чии перформанси се изработени и за кинопроекции. Долга е 23 м, широка 10 м, висина 7 м. Гледалиште за околу 200 луѓе, со 6 странични врати и еден главен влез. Во дното на салата е кинокабина со посебен влез, а надвор од објектот е мала градба во која е сместено машинското одделение. Кинопроекторот со марка „Гомон“ е набавен од Заечар, а киноапаратер, во прво време, е извесен Гока од Лесковац. По сите инспекциски прегледи и наоди, министерот за трговија и индустрија на Кралството СХС, на 29 септември 1924 година, издава дозвола за работа на киното во хотелот „Српски крал“. Проекции започнуваат во првите денови од новата 1925 година.¹³

Киното во хотелот „Српски крал“ станува хит за штипјани. (Инаку, овој хотел во текот на своето работење во повеќе наврати го менува својот назив, во

зависност од дадените ситуации: „Југословенска круна“, па следува „Целокупна Бугарија“, па „Москва“ и завршува, пред рушењето каде што се гради хотелот „Астибо“, како „Брегалиница.“) **ДЕСЕТТЕ БОЖЈИ ЗАПОВЕДИ, ИНДИСКИ-ОТ НАДГРОБЕН СПОМЕНИК, АВАНТУРИ ВО ЕКСПРЕСОТ** и бројни други хитови од тоа време овозможуваат киното да работи извонредно добро. Лиа де Пути, Нита Налди, Хари Пил, Рудолф Валентино, Рамон Новаро, Пола Негри, Глорија Свансон се ѕвездите што ги мамат штипјани да го опседнуваат киното. Та, дури и за божиќните празници во киното не може да се најде место. И во такви ситуации, ќе се најде некој шегација како оној за кој дописникот на **Наша стара Србија** ќе извести на 20 мај 1927 година: „...се најде некој шегација, кој за време на проекцијата на филмот *‘Десетте божји заповеди’* во киното на хотелот *‘Српски крал’* извика: *‘Пожар!’* и можете да замислите каква комична турканица настана. По извесно време проекцијата продолжи...“¹⁴ Филмските проекции најчесто биле придружувани со жива музика на оркестрите што гостувале во хотелот. Оваа сала ја користеле и повеќе организации и здруженија, чии активности биле проследени и со филмски проекции. Така организацијата *Јадранска стража* организираше повеќе проекции на пропагандни филмови за Јадранското Море¹⁵, Здружението на занаетчиите од Штип редовно организираше (по повод верски празници) забави проследени со филмски проекции¹⁶, Соколското друштво во соработка со Народниот универзитет и скопскиот Хигиенски завод организираше повеќе предавања проследени со проекции на едукативно-здравствени филмови¹⁷ итн.

Значи, можеме да заклучиме дека од 1925 година па натаму (до почетокот на Втората светска војна) во Штип работат две кина: во хотелот „Српски крал“ (како основна дејност) и во Гранд-хотелот (како една од дејностите). И иако може да се претпостави дека кинопроекторот во Гранд-хотелот повеќе мирувал одошто работел (поради театарски и други културни настани), сепак тоа не е така. Газда Саво не дозволува проекторот да не е во погон. Од 1929 година па натаму, со овој проектор се одржуваат повремени филмски проекции во Офицерскиот дом. Биле тоа убави вечери за разонода на офицерите и нивните семејства. Репертоарот се составувал од филмови што во моментот се наоѓале во Штип.¹⁸

Новата филмска сензација за штипјани ќе се случи во почетокот на 1934 година. Звучен филм! Сопствениците на хотелот „Српски крал“, понесени од успехот на своето кино, набавуваат тонски кинопроектор со кој ракува апаратерот Ладе Тошанов. Дописникот на весникот **Вардар**, на 16 јануари 1934 година известува: *“Штип пред неколку дена го доби својот прв филмски тон-проектор. Во салата на кафеаната ‘Српски крал’ е приредена првата претстава, која предизвика голем интерес меѓу граѓаните. Многу постари патријархални штипјани, кои во почетокот гледаа со голема недоверба кон оваа работа, по претставата беа восхитени со оваа нова културна придобивка.”*¹⁹

И како што во секој бизнис има подеми и падови, така и киноприкажувачката работа носи одредени ризици. Успехот не е гаранција дека напредокот ќе продолжи во недоглед. Што се случило меѓу ортаците-сопственици на хотелот „Српски крал“ не ни е познато, но познато е дека ортаклукот го напуштиле Тодор Икономов и Петар Марковиќ, а на нивно место „упаднал“ адвокатот Михајло Михајловиќ.²⁰ Се чини дека промената на сопствениците на хотелот ќе биде катастрофална за киното. Тоа престанало да работи, барем според новинските известувања. Но, динамичната и секогаш активна штипска интелигенција не дозволила тонскиот кинопроектор да го „фати пажажината на времето“. Решението било пронајдено во новата зграда на Соколаната (денешниот Штипски народен театар). И некаде кон средината на месец октомври 1936 година започнува редовна филмска програма во овој нов простор. Првиот филм што бил прикажан во Соколаната е ОПЕРАТОР 13 со Гари

Купер во главната ролја. Киното во Соколаната работело сè до почетокот на Втората светска војна, кога во бомбардирањата на градот била погодена и зградата на Соколаната.²¹

Така штипјани останале со едно кино, односно со повремени проекции во Гранд-хотелот (или во „фискултурната сала“, како што ја именуват штипјани нискоградбата до хотелот). Но, што се случувало таму? Во 1938 година бил набавен тонски кинопроектор од типот „Саконија“ и тука својата киноапаратерска работа ја започнува Петар Давчев, душата и срцето на повоеното штипско кино „Култура“. Кон крајот на триесеттите години, хотелиерот Сава Тодоровиќ го напушта Штип и заминува за Књажевац, Србија.²² Управата на храмот „Св. Никола“ (сопственик на хотелот и на нискоградбата/кино, театар, фискултурна сала) најавува за 23 јули 1939 година лицитација за издавање на двегодишен закуп на салата на Гранд-хотелот.²³ На оваа лицитација, салата ја добива под закуп Здружението на трговската младина на Штип, претставувана од Ѓорѓи Пуздерлиев и во регистарот на Трговско-индустриската комора во Скопје, на ден 1 март 1941 година, регистрирана е како „Кино на трговската младина“.²⁴ Практично, во самото предвечерие на нападот врз Југославија во Втората светска војна.

Уште во првите денови на фашистичката окупација, киното на Гранд-хотелот е именувано како кино на Општото трговско здружение на Штип со назив „Тодор Александров“. Со киното раководи Панче Димитров Стрмбов, а киноапаратер е Петар Давчев. Новата окупаторска администрација веќе на 21 јуни 1941 до управата на кино-театарот ја доставува Наредбата базирана врз Законот за работа на индустриски и електроснабдувачки установи (донесен на 12 ноември 1935 година во Царството Бугарија) со која се назначуваат сите елементи неопходни за работа на едно кино. За нецел месец подоцна (на 11 јули истата година), извршена е проверка на киното и меѓу останатото е констатирано дека: во киното нема чекалница, билетарницата е во самата сала, нема противпожарни апарати, столчињата се подвижни и има и неколку маси, нема резервно осветлување итн. Управата на Општото трговско здружение презема одредени мерки за да ги отстрани недостатоците и на 20 март 1942 година доставува барање до обласниот инженер за повторна контрола со која ќе биде и озаконета работата на киното. Контролата е извршена на 23 април 1942 година, најдени се уште неколку недостатоци, па сепак е издадена дозвола за работа.²⁵

На репертоарот на киното ќе се најдат филмови претежно од кинематографиите на земјите на фашистичката коалиција (германски, унгарски, италијански...) — ПРОЛЕТНА СЕРЕНАДА со Магда Шнајдер, НОКТУРНО со Алида Вали, СЕРЕНАДА и ВИЕНСКА КРВ на Вили Фрост, ОБВИНУВАМ со Паул Хартман, ЧУЧУЛИГА со Марта Егерт... Журналите на „Парамаунт“ ги заменуваат оние на УФА. Во киното „Тодор Александров“ се одржуваат и други активности, меѓу нив и предавања со проекции на Народниот универзитет.²⁶

Од овој период издвојувам два настана, кои го заслужуваат нашето внимание. Првиот е пожарот што се случил во киното на 5 август 1942 година. Имено, пожарот избувнал во кинокабината и бил предизвикан од запаливата филмска лента. Филмот изгорел, биле направени минимални штети во кабинетот (благодарение на присебноста на киноапаратерот) и тоа било сè. Машините не биле оштетени, па веќе наредниот ден киното продолжило со работа.²⁷ Но, во текот на 1943 година, проекциите се проретчиле, салата сè почесто се користела за други намени и некаде во втората половина од истата година кинопроекторот „Саконија“ „откажал послушност“. Во што била работата? Киноапаратерот Давчев објаснува: *„Видовме дека властите речиси секојдневно киносалата ја бараат за разни пропагандни и други активности. За филм остануваше малку време. А се плашевме и да не се случи нешто лошо*

со проекторот. Со Панче (Стрмбов) се договоривме проекторот постепено да го демонтира и во делови да го сокријам кај мене дома. Така и сторив. Дома го сокрив и советскиот филм ПЕТАР И КАТЕРИНА. Набргу се виде дека добро проценивме. Веднаш по ослободувањето, го монтирав проекторот и го пуштивме ПЕТАР И КАТЕРИНА...“²⁸ На 2 декември 1944 година Третиот областен народноослободителен одбор на Штип го известува Президиумот на АСНОМ дека во Штип е отворен Културен дом (набргу назначен како кино „Култура“ — бившото кино на Гранд хотелот/кино „Тодор Александров“) и дека со него раководи Панче Димитриев Стрмбов.²⁹ И веќе на 23 јануари 1945 година истиот одбор му доставува извештај на Президиумот на АСНОМ за културно-образовната состојба во регионот на Штип во кој, меѓу останатото, се наведува и тоа дека: „...Од кино представленијата се е прожектирал филмот ПЕТАР И КАТЕРИНА во Штип, Кочани и Струмица. За војсковите части е прожектиран бесплатно, а за сите членови на организациите АФЖ, НОМС и НОФ со намалени цени...“³⁰

Панче Стрмбов, кој се води како сопственик на подвижниот инвентар на киното, разумно ги согледува состојбите и не сакајќи да има проблеми со новата власт, во почетокот на јуни 1945 година, го презема следниов чекор за кој **Нова Македонија** известува на 7 јуни: „Штипскиот кино-сопственик Панче Стрибо го поклати на државата своето кино со целиот подвижен инвентар“.³¹ Во истиот ден кога оваа вест се појавува во **Нова Македонија**, Градскиот народен одбор на Штип (Служба за државни имоти) испраќа „заповед“ до Петар Панев Давчев, киноапаратер при Државното кино „Култура“, со која се назначуваат правилата за работа на киното (одржување на ред во киносалата, хигиена, продажба на билети и слично). Значи, киното е преземено од Управата за државни имоти.³² Но, само за кратко време. Веќе на 12 август истата таа 1945 година, извршено е примопредавање на штипското кино „Култура“ меѓу Државната управа на народни имоти и Филмската дирекција на Македонија.³³ Двојството на сопственоста на киното (зградата е во сопственост на храмот „Св. Никола“, а инвентарот на киното е веќе државен) се разрешува со донесувањето на Законот за национализација во 1948 година. Па така, според дописот на претседателот на Градскиот народен одбор на Штип до Претседателството на Владата на НРМ од 29 август 1948, се гледа дека на 28 април истата година е извршена национализација на зградата на киното „Култура“, која дотогаш била сопственост на црковната управа.³⁴ Така заврши дамнешната донација на Хаџи-Константин!

* * *

Скицата за портретирање на старите штипски кина ја оформував со помош на, за жал, скудната архивска граѓа, малубројните библиографски единици и сеќавања на повозрасните штипјани. Па, ете, се склопи мозаикот. И што да кажеме за на крај? Штип во тоа време, имајќи ги предвид бројните релевантни факти, живеел градски живот. Во тој амбиент се вклучило и киното. Иако, одвреме-навреме, копиите на филмовите што се прикажувале биле излитени, иако репертоарот понекогаш бил и лош, иако било бучно во киносалите, понекогаш и нечисто, сепак штипјани одењето во кино го сметале за празник на душата. И убава разонода, се разбира. И можност да се излезе од дома, можност да се сретнат познаниците, можност да се покаже новата тоалета. Па, и бубикоф фризури на штипските момии, како фризури на нивните филмски идоли, биле показ дека киното не е занемарлив факт. Да се појде во кино за жителите на Штип значело да се биде во тек со времето и со светот. □

Белешки:

1. Податокот го отстапила Елена Јосимовска според забележаните секавања на стари штипјани;
2. *Наша стара Србија*, 13 мај 1925, број 107, стр.3
3. Enciklopedijsko-turisticki vodici *Blago na putevima Jugoslavije* ("Jugoslavija publik", Beograd, 1983), стр. 572/573; *Штип — културно историски водич* (Совет на општина Штип, 2004), стр. 22/23;
4. *Наша стара Србија*, 5 март 1925, број 52, стр.3;
5. *Вести*, 26 мај 1909, стр.4;
6. Илинденка Петрушева: Старите кина во Велес (1909-1944), *Кинопис* (Кинотека на Македонија, Скопје,1992), број 6, стр. 6;
7. Верица и Јосип Јосимовски: Придонесот на добродетелот Хаџи-Константин за збогатување на штипската културна историја (*Зборник*, Завод за заштита на спомениците на културата и Народен музеј — Штип, 2003), број 9/10, стр.153-157;
8. Податокот го отстапила Елена Јосимовска според забележаните секавања на стари штипјани;
9. Секавања на Лазар Казанџиев (забележала И.Петрушева, 1976); *Вардар*, 20 јули 1933, број 102, стр.8;
10. Архив на Македонија, фонд: Министерство за трговија и индустрија на Кралството СХС;
11. Filmski godisnjak, Beograd (1929, 1936/37);
12. Податоците ги отстапила Елена Јосимовска според забележаните секавања на стари штипјани; *Штипски весник*, 17 мај 1996, стр.10;
13. Архив на Македонија, фонд: Министерство за трговија и индустрија на Кралството СХС; секавања на Лазар Казанџиев (забележала И.Петрушева);
14. *Вардар*, Божик у Штипу, 16 јануари 1926/10-3; *Брегалница*, вест за кинорепертоарот, 24 февруари 1927/2-3; *Наша стара Србија*, Комична паника у Штипском биоскопу, 20 мај 1927/113-2;
15. *Брегалница*, Филм Јадрана, 10 март 1927/4-3;
16. *Брегалница*, Занатлијска забава, 24 март 1927/6-3;
17. *Вардар*, Културни рад сокола у Штипу, 10 август 1933/108-1;
18. Filmski godisnjak, Beograd (1929, 1936/37); секавања на Лазар Казанџиев (забележала И.Петрушева);
19. Секавања на Спиро Гогов (забележала И. Петрушева); *Вардар*, Штипске новости, 16 јануари 1934/169-2;
20. Архив на Македонија — подрачно одделение Штип, архивска збирка Кредит информ;
21. *Вардар*, Штип је добио тон-биоскоп, 31 октомври 1936/978-5; податоци отстапени од Елена Јосимовска;
22. Архив на Македонија — подрачно одделение Штип, фонд: Окружен народен одбор Штип, 10.242.1.4/22-24;
23. *Службени лист Вардарске бановине*, број. 900, 1939, стр.12;
24. Архив на Македонија, фонд: Обласно инженерство, 01.0131.0016.0008/0386-0407;
25. Архив на Македонија, фонд: Обласно инженерство, 01.0131.0016.0008/0386-0407;
26. *Целокупна Б'лгарија*, Културен живот во Штип, 20 јануари 1943/489-4;
27. *Целокупна Б'лгарија*, Пожар в' кино, 6 август 1942/352-3;
28. Секавања на Петар Давчев (забележала И. Петрушева);
29. Архив на Македонија — подрачно одделение Штип, фонд: Областен Народноослободителен одбор — Штип, 10.5.А3.64/103;
30. Архив на Македонија — подрачно одделение Штип, фонд: Областен Народноослободителен одбор — Штип, 10. 5. А3. 67/107-108;
31. *Нова Македонија*, вест, 7 јуни 1945/131-3;
32. Архив на Македонија — подрачно одделение Штип, фонд: Градски народен одбор — Штип, 10.439.5.15/36
33. Архив на Македонија, фонд: Претседателство на Владата, 1.159.15.37/401-414;
34. Архив на Македонија — подрачно одделение Штип, фонд: Градски народен одбор — Штип, 10.439.4.43/428.

Summary:

WITH BUBIKOPF HAIRCUTS LIKE LIA DE PUTTI (The Stip Cinemas in the Past)

The city of Štip, the city beneath the Isar hill, the city on two riverbanks, was known ever since the 3rd century BC. It was known as Astibo. The Medieval city was constructed as the suburb to the fortress on the hill of Isar. In the 17th century it was the city of trade, but its real flourishing happened in the 18th century. In such a city, economically prosperous and with many intellectuals educated in the European centers, it was normal that the film shows had started rather early.

So, the first film shows in Štip happened in 1909 in the hotel "Solun". They are supposed to have been organized by Arso Petrov Kartov from Veles. In 1913 Sava Todorović came to Štip and hired the "Grand Hotel" and the small building next to it, which at the time hosted a library. There he installed a cinema projector and started with regular shows. Soon after that Todorović was conscripted. He continued with his shows when he returned from the Thessalonika front, that is, after the end of the First World War. In 1918 Lazar Kazandziev in his restaurant "Prolet" started an open air cinema that worked for several seasons. Two years after that, in 1920, Sava Todorović renovated the cinema at the "Grand Hotel" and continued with his cinema shows. But, it was only after 1924/25 that this shabby building underwent complete reconstruction and could host both the cinema and the Theater Society of Štip.

In 1925 the second open air cinema started working in Štip: in the newly constructed hotel "Srpski Kralj" with the owners Lazar Kazandziev, Todor Ikonov and Petar Marković. Besides these two regular cinemas (at the "Grand Hotel" and the "Srpski Kralj" hotel) Štip had occasional cinema shows at the Army Center and at the Gymnasium (the present National Theater).



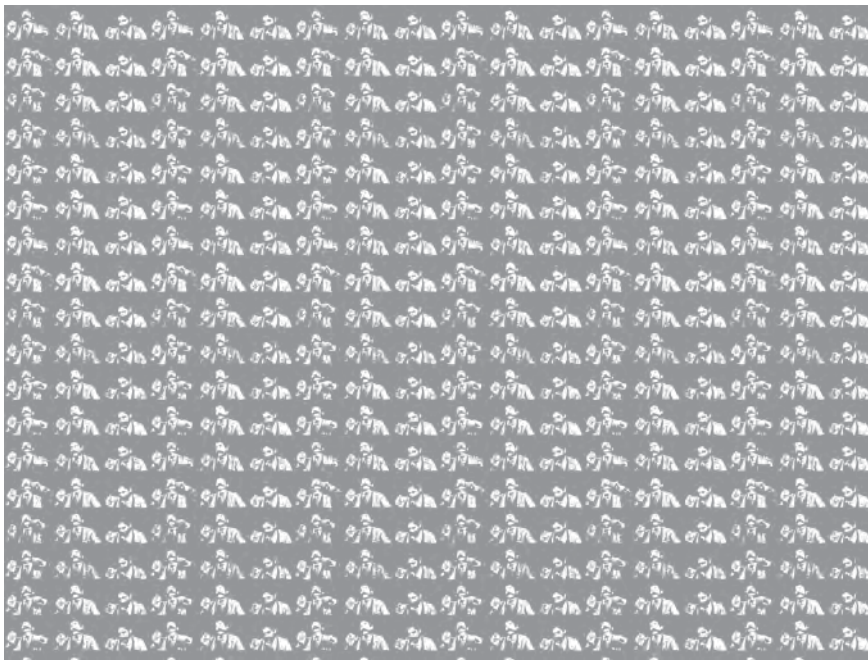
Резиме

LA COIFFURE "BUBIKOF" COMME CELLE DE LIA DE PUTI (les cinémas de Štip dans la passée)

La ville de Štip, la ville sous l'Isar ou la ville sur les deux rivières, est connue depuis le troisième siècle avant Jésus-Christ. Elle est connue sous le nom d'Astibo. Plus tard, la ville médiévale sera bâtie à la périphérie d'une forteresse, sur la colline de l'Isar. Au XVIIe siècle, dans la ville sera développé la commerce, mais sa prospérité aura lieu au XVIIIe siècle. Dans une ville développée où l'intelligence fait son éducation en Europe, il est normal que les projections des films commencent assez tôt.

Ainsi, les premières projections de cinéma ont lieu en 1909 à l'hôtel de "Salonique". On dit que les projections sont tenues par Arso Petrov Kartov, provenant de la ville de Veles. En 1913, à Štip vient Sava Todorović qui loue le Grand Hôtel et les petits édifices près de l'hôtel où il y a une salle de lecture. M. Todorović installe son appareil de projection et commence donner des projections. Bientôt, M. Todorović est mobilisé et les projections reprendront après sa rentrée du Front de Salonique, donc après La Grande Guerre. En 1918, Lazar Kazandžiev, le propriétaire du restaurant "Printemps" donne des projections en plein air et le cinéma sera ouvert plusieurs saisons. Après deux ans, en 1920, Sava Todorović fait la rénovation de la salle du Grand Hôtel et continue avec des projections de cinéma. En 1924-1925, le vieux bâtiment subisse une reconstruction complète où, à côté du cinéma, sera ouverte la Compagnie de théâtre de Štip.

En 1925, à la ville de Štip est ouvert encore un cinéma dans le nouvel hôtel dont les propriétaires sont Lazar Kazandžiev, Todor Ikononov et Petar Marković. À côté de ces deux cinémas (le Grand Hôtel et l'Hôtel "Le roi serbe"), à la ville de Štip seront données des projections temporaires à la Maison des officiers et au bâtiment "Sokolana" aujourd'hui le Théâtre National).

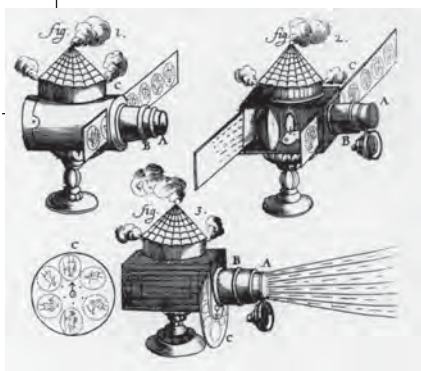


ДОНАТА ПЕЗЕНТИ КАМПАЊОНИ
ЛОРЕН МАНОНИ

УДК 791.43(091)
Кинопис 31/32 (17), с. 17-19, 2005

МАГИЧНИТЕ КУТИИ (4)

Прилог 7: Јохан Зан и останатите кои ја прошируваат употребата на 'магичната лампа' и ја софистицираат технологијата на подвижните слики (слајдови)



Приближувајќи се кон крајот на столетието кое сведочеше за појавата на телескопот, неговиот брз развој и неговата широка употреба која донесе огромен број нови сознанија во човечката наука, во 1685 година, истата година кога излезе вториот дел на многузначајната книга на германецот Штурм *Collegii experimentalis sive curiosi*, неговиот земјак, научникот Јохан Зан (Johannes Zahn) ја објавува својата книга *Oculus artificialis teledioptricus sive telescopium*. Во овој обемен научен труд, Зан дава едно широко

ко научно резиме во „чест и пофалба“ на значењето и вредноста на телескопот, на тој „... инструмент којшто ни овозможи да гледаме подалеку и преку природните ограничувања на човечкото око...“. Но тој, истовремено, во својот научен труд зборува, аргументира и го проблематизира и микроскопот — другиот голем оптички пронајдок на XVII век, за потоа, на тој начин, да ги разгледува и апострофира сите натамошни катоптрички и диоптрички инструменти што се појавија во науката за оптиката како резултат токму на овие два големи пронајдоци. А меѓу таквите спаѓаат, се разбира, и 'камерата опскура' и 'магичната лампа'. Во својата книга, Зан дава широка лепеза на нивни модели и варијации, базирани на комбинациите од двете — со тоа давајќи увид во огромните можности на откривање на нови визуелни димензии. Зборувајќи за предностите што ги носи секој од моделите во своите варијации, тој го апострофира придонесот на неговиот сонародник Јохан Штурм како можеби најбитна и најкорисна за развојот и усовршувањето на овие визуелни инструменти, и за нивното директно аплицирање и релевантност во практиката.

На пример, зборувајќи за микроскопот, а во линија на интуитивните размисли на Роберт Хук (Robert Hooke), Зан предлага примарната функција на 'магичната лампа' да биде набљудувањето на „... инсекти и мали животинки“,

елементи е она што ѝ дава впечаток на движење на проектираната слика. Мобилните стакла се придвижувани од најразлични системи: од наједноставни комбинации на макари со конец и тег за подигање или влечење, па сè до комплицирани комбинации на запчаници и шини по кои стаклата се движат. На тој начин, направени се првите чекори на проектираната движечка слика, чекори кои набргу ќе станат галопирачки.

Прилог 8: Бенџамин Мартин дава опис на *мегаскопот* и објавува напис-коментар за претставите со 'магичната лампа'

Бенџамин Мартин (Benjamin Martin, 1704-1782) бил писател на научнопопуларни текстови и написи, мајстор-оптичар, како и трговец со камери опскура и 'магични лампи' во Лондон. Во 1755 година, тој го објавува првото издание од својата книга *Филозофија (Размисла — заб. прев.) на младиот центлмен и дамата (The Young Gentleman and Lady's Philosophy)*. Оваа книга се состои од обемен и долг дијалог помеѓу Клеоникус, младо учено момче на почетокот на својата машка зрелост, и младата дама по име Еуфросина, кои филозофираат (во смисла: размислуваат, промислуваат — заб. прев.) за 'магичната лампа', користа од неа и нејзината употреба во научни и едукативни цели, наспроти нашироко популарната и „вулгарна“ употреба на 'лампата' за забава и сензација на „простите и неуките“. Во оваа книга, ставот на Мартин е дека „... овој Мегалограф (Lampa Megalographica), вулгарно наречен 'магична лампа', е врвно благороден оптички инструмент“, и е таков по својата природа, но „... во рацете на патувачките шоумени и шарлатани е декласиран...“, „одвоен од својата благородна природа...“, и е „... претворен во средство за плашење на наивните и неупатените“.

Во истата книга, Мартин го опишува и *соларниот Мегалоскоп (Solar Megaloscope)*, вид мегаскоп којшто Роберт Хук го претпоставил и замислил уште во далечната 1668 година, а германецот Леонард Ојлер (Leonhard Euler) го усовршил во раните 1750-ти години.

Мегаскопот на Мартин ги содржел сите класични елементи дотогаш познати и кај другите вакви апарати. Но, кај него објектот што се проектира е оптимално осветлен, а класичниот начин на пренос и проекција на сликата низ апаратот и надвор од него — сè до проектираната слика на белиот екран — е доведен до оптимум: имплементираните илустрации во книгата покажуваат како објектот (статуетка, на пример) е поставен на средината на апаратот, наспроти леќите; објектот е осветлен од силни маслени лампи со огледални рефлектори зад нив, а рефлектираната слика на објектот минува низ системот од леќи, за потоа да се проектира на бел екран поставен наспроти апаратот во форма на висококвалитетна слика.

Исто така, во оваа книга Мартин ги дава своите ставови и препораки за правилна употреба на 'магичните лампи' и мегаскопите — во научни и едукативни цели: за проектирање и прикажување на хералдички симболи, грбови, ордени и медали, а особено за прикажување на разни растенија, животни и живи инсекти, и слично. Тој за тоа коментира: „Тие имаат толку многу живот и движење во себе“. Во книгата, Клеоникус и Еуфросина коментираат и некои конкретни примери кои во тоа време се прикажувале со помош на овие апарати, како што е, на пример, крунисувањето на кралот Џорџ II во 1772 година, многу високо ценета личност во Велика Британија во тоа време, а и ден-денес, исто така. Нивните коментари, најверојатно, се и првите пишувани коментари објавени и испечатени на оваа тема, и се од огромна важност и од висок интерес за проучувањето на природата и карактерот на претставите со 'магични лампи' во XVIII век...□

превод од англиски: П. Волнаровски



ВО МИНАТИОТ БРОЈ НА КИНОПИС ЗАБЕЛЕЖАВМЕ ДЕКА СИСТЕМАТСКАТА АНАЛИЗА НА МОНТАЖАТА ЗАПОЧНА СО ПОЗНАТИОТ ЕСЕЈ НА СЕРГЕЈ ЕЈЗЕНШТЕЈН "ДИЈАЛЕКТИЧКИОТ ПРИСТАП КОН ФИЛМСКАТА ФОРМА". ВО НЕГО ГОЛЕМИОТ УМЕТНИК И ЕДЕН ОД ПРВИТЕ СИСТЕМАТИЗАТОРИ НА ТЕОРИЈАТА НА ФИЛМОТ НИ ДАВА УВЕРЛИВИ ДОКАЗИ ДЕКА МЕТОДОТ НА МИСЛЕЊЕ, ПОЗНАТ КАКО ДИЈАЛЕКТИЧКИ МАТЕРИЈАЛИЗАМ, ЈА ДЕФИНИРА, ВСУШНОСТ, „ПРОЕКЦИЈАТА НА ДИЈАЛЕКТИЧКИОТ СИСТЕМ НА НЕШТАТА ВРЗ УМОТ“. ТОА Е ТОЈ ИСТ НАПОРЕДЕН И ИСТОВЕТЕН ПРОЦЕС ВО КОЈ ДИЈАЛЕКТИЧКИОТ СИСТЕМ НА НЕШТАТА СЕ ПРОИЦИРА ВРЗ УМЕТНОСТА И ТВОРЕЧКИОТ ЧИН ГО КРИСТАЛИЗИРА ВО ЕСТЕТИЧКИ ФАКТ. ИСТОРИЈАТА НА ТЕОРИЈАТА НА ФИЛМОТ ВО ЗНАЧАЈНА МЕРА ЈА МОДИФИЦИРА ДЕФИНИЦИЈАТА НА МОНТАЖАТА КАКО ИЗВРШИТЕЛ НА СЕВЛАСНАТА МОЌ НА ДИЈАЛЕКТИКАТА, КОЈА АКТИВИРАЈЌИ ГИ СПРОТИВСТАВЕНИТЕ СИЛИ ГО ПРОДУЦИРА, БЕЗМАЛКУ МЕХАНИЧКИ, И УМЕТНИЧКОТО ДЕЛО. ОВАА ТЕОРИЈА НА ЕЈЗЕНШТЕЈН, ДОВЕДЕНА ДО КРАЈНИ ГРАИНЦИ, ИМАШЕ СВОИ ОПОНЕНТИ УШТЕ ВО ГОДИНИТЕ КОГА СЕ ПЛАСИРА КАКО АКСИОМ КОЈШТО ЈА БРАНИ АВТОХТОНОСТА НА УМЕТНОСТА НА ФИЛМОТ. МЕЃУ НИВ СЕ НАОЃАШЕ И САМИОТ ВСОВОЛОД ПУДОВКИН, КОЈ ЈА РАЗБИРАШЕ МОНТАЖАТА КАКО СРЕДСТВО ЗА НАРАТИВНО СТРУКТУРИРАЊЕ НА ФИЛМСКАТА ПРИКАЗНА. НА НЕГОВАТА ТЕОРИЈА СЕ НАДОВРЗАА ПРОУЧУВАЊАТА НА БРИТАНСКИОТ ДОКУМЕНТАРИСТ И ТЕОРЕТИЧАР, ЏОН ГРИРСОН, ВО КОИ ТОЈ БАРАШЕ ДА СЕ НАПУШТИ ПРАКТИКАТА НА СОЗДАВАЊЕ ТЕОРЕТСКИ ИДЕИ ВО АПСТРАКТЕН ПРОСТОР, ЗАШТО ТИЕ ОНТОЛОШКИ ПРОИЗЛЕГУВААТ ОД СТВАРНОСТА. ЗНАЧАЕН УДЕЛ ВО УНАПРЕДУВАЊЕТО НА ТЕОРЕТСКАТА МИСЛА ЗА ФИЛМОТ ВО ПЕРИОДОТ НА 30-ТИТЕ ГОДИНИ ИМАШЕ И РУДОЛФ АРНХАЈМ, КОЈ, ИАКО ВЕРЕН НА ПОСТУЛАТИТЕ НА ЕЈЗЕНШТЕЈНОВАТА ПОЕТИКА, БРАНЕЈЌИ ГО ЗНАЧЕЊЕТО НА САМИОТ КАДАР, ГО ПРОБИВАШЕ ПАТОТ ДО ЕСТЕТИКАТА НА РЕАЛИЗМОТ. ТАА НАЈДЕ СВОИ НАЈВЕРНИ ТОЛКУВАЧИ ВО АНАЛИЗИТЕ НА ЗИГФРИД КРАКАУЕР, НО УШТЕ ПОВЕЌЕ ВО ЕСЕИТЕ НА АНДРЕ БАЗЕН. НАВИСТИНА, ТОЈ ГО ПРИФАЌА КОНЦЕПТОТ ЗА ПОСТОЕЊЕТО НА ДВА ВИДА РЕАЛИЗАМ, НО ДЕЦИДНО ГО ОТФРЛА ЕСТЕТИЧКИОТ АПСОЛУТИЗАМ НА МОНТАЖАТА, И УШТЕ ПОКАТЕГОРИЧНО “ЕРЕСОТ НА ЕКСПРЕСИОНИЗМОТ”. НЕМУ МУ БЕШЕ МНОГУ БЛИСКА ИДЕЈАТА ДЕКА СВЕТОТ МОЖЕ ДА ГО НАЈДЕ СВОЈОТ ОДРАЗ ЕДИНСТВЕНО ВО ЧИСТИОТ РЕАЛИЗАМ. ОВОЈ СТАВ ГО РАЗРАБОТУВА ВО ЕСЕЈОТ ШТО ВИ ГО ПРЕНЕСУВАМЕ ВО ИНТЕГРАЛНА ВЕРЗИЈА, "ОНТОЛОГИЈА НА ФОТОГРАФСКАТА СЛИКА", ОБЈАВЕН ВО 1945 ГОДИНА.

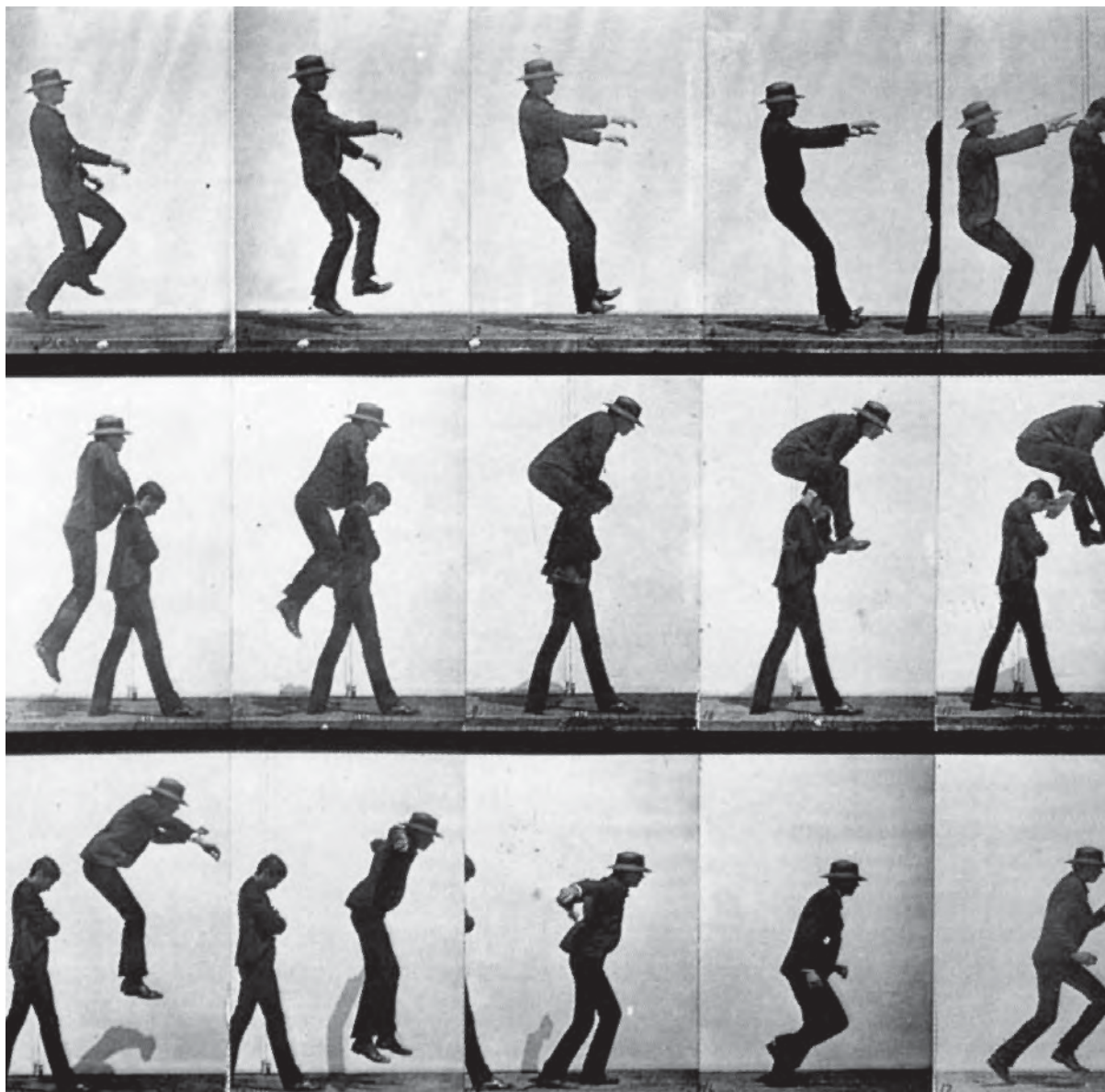
АНДРЕ БАЗЕН

ОНТОЛОГИЈА НА ФОТОГРАФСКАТА СЛИКА¹

Е

дна психоанализа на ликовните уметности може да го смета балсамирањето како битен факт за својата генеза. Уште на самиот прапочеток, сликарството и вајарството го наоѓаат „комплексот“ на мумијата. Египетската религија, сета насочена против смртта, го поврзувала надживувањето непосредно со материјалното опстојување на телото. Со тоа ја задоволувала основната потреба на човечката психологија: борбата против времето. Смртта е само победа над времето. Вештачкото овековечување на сладострасниот привид на битието значи да се отргне од реката на траењето и да се вкоти до животот. Било природно да се спасуваат тие привиди во самата стварност на мртвите, месото и коските. Првиот египетски кип е човечка мумија, штавена и скаменета со шалитра. Но, пирамидите и лавиринтите на ходниците не биле доволно обезбедување од евентуалното сквернавење на гробот; потребно било и на поинаков начин да се обезбедат од случајности, да се зголемат можностите за зачувување. Поради тоа, крај саркофагот поставувале, покрај пченката предвидена за исхрана на мртовецот, и мали кипови од печена земја, како некакви резервни мумии, кои би можеле да го заменат телото доколку тоа биде уништено. Така во религиозното потекло на вајарството се открива и неговата првобитна намена: привидно да се спаси битието. А веројатно, за друг вид со иста намера, разбрана во нејзиното активно значење, можеме да ја сметаме и мечката од глина, избодена со стрели во предисториската пештера, магиската замена на живиот свер, враќањето за доброто ловење.

Се знае дека паралелниот развој на уметноста и цивилизацијата ги ослободува ликовните уметности од тие магиски намени. (Луј XIV нема да се балсамира по смртта; тој ќе се задоволи со тоа што Лебрен ќе му направи портрет.) Но овој развој можел само да ја сублимира, во сооднос со логичната



мисла, таа незапирилива потреба за одбрана од времето. Повеќе не се верува во онтолошкото поистоветување на моделот со портретот, но се прифаќа дека портретот може да нè потсети на моделот и така да го спаси од духовната смрт. Создавањето слики дури се ослободило од секоја утилитарност насочена кон човекот. Веќе не станува збор за човековото надживување, туку за создавање на идеален свет според лика и прилика на стварното, така што тој свет има своја независна временска судбина. Каква е суетноста на сликарството ако поради своето апсурдно восхитување не ја откриеме заднината на примитивната потреба да се надвлее времето со вечноста на обликот! Ако историјата на ликовните уметности не е само историја на естетиката, туку пред сè историја на психологијата, тогаш тоа е пред сè историја на сличноста — или, ако веќе сакате, на реализмот.



Фотографијата и филмот, во рамките на тие социолошки перспективи, сосема природно би ја објасниле големата духовна и техничка криза на модерното сликарство, која се јавува во половината на минатиот век.

Во својот напис во списанието *Verve* Андре Малро пишувал дека „филмот е само најразвиен облик на ликовниот реализам, чиј основен принцип се појавува со ренесансата, а својот највисок израз го достигнува во барокното сликарство“.

Вистина е дека сликарството воопшто ги остварило различните видови рамнотежа помеѓу симболиката и реализмот на обликот, но во петнаесеттиот век сликарот од Западот започнува да го напушта главниот и единствен стремеж кон духовната стварност: изразен со сопствени средства за да може изразувањето да го комбинира, помалку или повеќе, со поцелосно имитирање на надворешниот свет. Одлучувачки настан бил, најверојатно, пронаоѓањето на првиот научен систем, кој во некоја рака веќе бил механички: перспективите (темната комора на Да Винчи е предвесник на Ниепсовата камера). Таа на уметникот му давала можност да го оствари впечатокот на тродимензионален простор, каде што предметите ќе можат да се распоредуваат како во нашето непосредно набљудување.

Оттогаш сликарството го раскинуваат два стремежа: едниот чисто естетски — изразување на духовната стварност, каде што моделот се надминува со симболизмот на обликот, а другиот е само психолошка желба надворешниот свет да се замени со сопствен двојник. Таа потреба кон илузијата растела дотолку побрзо, колку што било полесно да се задоволи, и таа полека ги разјадува ликовните уметности. Меѓутоа, бидејќи перспективата го решава проблемот на обликот, иако не го решава и проблемот на движењето, реализмот морал природно да продолжи со барање на драмскиот израз во дадениот момент, односно на некоја четврта психичка димензија, која може да го долови животот во искривената неподвижност на барокната уметност.²

Се разбира, големите уметници секогаш ја остварувале синтезата помеѓу овие два стремежа: тие им давале редослед, потчинувајќи ја стварноста и втопувајќи ја во уметноста. Сепак, неоспорно е дека се наоѓаме пред

две битно различни појави, кои објективната критика мора да умее да ги раздели, за да може да го разбере развојот на сликарството. Потребата за илузија не престанувала да го разјадува сликарството однатре уште од шеснаесеттиот век. Оваа потреба, која е чисто ментална, неестетска сама по себе, чие потекло би можело да се бара единствено во магиските сфаќања, е сепак вистинска, така што нејзината привлечност длабоко ја нарушила рамнотежата на ликовните уметности.

Разногласијата околу реализмот во уметноста произлегува од тоа недо-разбирање, од мешањето на естетскиот и психолошкиот, вистински реализам, кој всушност е потреба да се изрази значењето на светот, во исто време и конкретно и битно, и псевдореализмот на оптичката мамка (или, пак, мамката на духот), кој се задоволува со илузијата на формата³. Поради тоа среднове-

ковната уметност, на пример, не боледува од таков вид судир; во исто време и силно реалистична и силно спиритуалистична, таа не знае за драмата што техниките можности ја откриваат. Перспективата е прародителскиот грев на западното сликарство.

А Ниепс и Лимиер биле искупувачи. Фотографијата, кога завршува барокот, ги ослободува ликовните уметности од нивната преокупираност со сличностите. Сликаството, всушност, залудно се обидува да ни ја долови илузијата, која на уметноста ѝ била достаточна, додека, пак, фотографијата и филмот се открија коишто, конечно и суштински, ја задоволуваат таа преокупираност со реализмот. Колку и да бил вешт сликарот, неговото дело нужно е оптоварено со неизбежната субјективност, во сликата секогаш останувал сомнежот поради учеството на човекот. Поради тоа, битен феномен во преминот од барокното сликарство на фотографијата не е само во материјалното усовршување (фотографијата долго време ќе заостанува по сликарството во поглед на репродуцирање на боите), туку се работи и за психолошки факти: во целосното задоволување на нашата глад за илузија, која го задоволува механичкото репродуцирање од кое човекот е исклучен. Решението не било во резултатот туку во потеклото.⁴

Поради тоа, судирот помеѓу стилот и сличностите претставува релативно модерна појава од која немало никаква трага пред пронаоѓањето на фотографската плоча. Јасно се гледа дека зачудувачката објективност на Шарден не е објективност на фотографот. Во деветнаесеттиот век навистина започнала кризата на реализмот, чиј мит денес е Пикасо, која во исто време ќе ги доведе во прашање и условите на формалното постоење на ликовните уметности и нивната социолошка основа. Ослободен од комплексот на сличноста, современиот сликар тоа му го препушта на народот⁵, кој од една страна го поистоветува со фотографијата, а од друга страна единствено со она сликарство што за него се интересира.

Оригиналноста на фотографијата во однос на сликарството се заснова, значи, врз суштинската објективност на фотографијата. Поради тоа и групата леќи, кои го претставуваат фотографското око, а го заменуваат човечкото око, се нарекуваат „објектив“. За прв пат, помеѓу првобитниот предмет и неговата претстава како посредник се јавува друг предмет. За прв пат сликата на надворешниот свет се создава автоматски, без творечкиот придонес на човекот, а според строг детерминизам. Личноста на фотографот учествува само во изборот, насочувањето и педагогијата на појавата: колку и да е присутна во завршниот дел, тоа не е исто што и учеството на сликарот. Сите уметности се засноваат врз човечкото присуство: единствено во фотографијата уживаме во неговото отсуство. Фотографијата делува врз нас како „природна“ појава, како цвет или, пак, студен кристал, чија убавина е неразделна од нивното било или металоидно потекло.

Оваа автоматска генеза од корен ја нарушила психологијата на сликата. Објективноста на фотографијата само ѝ дава сила на уверливост, која, пак, ја нема во ниту едно сликарско дело. Какви и да се забелешките на нашиот критички дух, мора да веруваме во постоење на претставениот предмет, навистина претставен, односно присутен во времето и просторот. Фотографијата се користи со пренесување на стварноста од нештата врз нивната репродукција.⁶ Најверниот цртеж може да ни понуди повеќе податоци за моделот, но никогаш нема да ја има, покрај критичноста на нашиот дух, ирационалната моќ на фотографијата, која го плени нашето доверие.

Поради тоа, сликарството станува послаба техника на сличностите, „erzac“ постапка на репродукцијата. Само објективот ни ја дава сликата на предметот што е во состојба да ја „ослободи“ таа наша потреба, длабоко во нашата потсвест, предметот да може да се замени со нешто подобро од приближната

имитација: со самиот предмет ослободен од временските стеги. Сликата може да биде неизострена, избличена, без документарна вредност; таа влијае со својата генеза врз онтологијата на моделот: таа е модел. Оттука потекнува и несекојдневната убавина на фотографиите од албумите. Тие сиви или темни, призрачни, речиси нејасни сенки не се повеќе традиционалните фамилијарни портрети, тоа е всушност возбудливото присуство на животот запрен во своето траење, ослободен од своите судбини, не со силината на уметноста, туку со вредностите на безличната механика, затоа што фотографијата не создава вечност како што тоа го прави уметноста, туку го балсамира времето, го чува од гниење.

* * *

Од оваа перспектива, филмот изгледа како временско довршување на фотографската објективност. Филмот не се задоволува со зачувување на предметот обвиткан во еден момент, како што се, на пример, негибнатите тела на инсектите во килибар од далечните времиња, туку ја ослободува барокната уметност од нејзината грчевита каталепсија. За прв пат сликата на работите станува истовремено слика на нивното траење, мумија на промените.

Категориите⁷ на сличностите специфични за фотографската слика ја одредуваат, значи, и нејзината естетика во однос на сликарството. Естетските можности на фотографијата се базираат врз откривање на стварноста. Одразот на мокриот тротоар и движењето на детето не се издвојуваат од ткаењето на надворешниот свет благодарение на мене; само безличноста на објективот, чистејќи го предметот од навиките и предрасудите, од сите духовни наслаги со кои ги зафатила мојата перцепција, би можела да ги понуди чисти на моето внимание, па според тоа и на мојата љубов. На фотографијата, таа природна слика на светот што не сме го знаеле или не сме можеле да го видиме, природата веќе не ја имитира само уметноста; таа го имитира и уметникот.

Таа дури може и да го надмине според творечката моќ. Естетскиот свет на сликарот е поинаков од светот што го опкружува. Рамката затвора еден суштински и битно различен микрокосмос. Постоењето на фотографираниот предмет, напротив, учествува во постоењето на моделот како отпечаток на прстот. Со тоа, тоа навистина се надоврзува на природната состојба наместо да го замени со нешто друго.

Надреализмот тоа го насетува кога му се обраќа на желатинот на фотографската плоча за да ја создаде својата ликовна театрологија. За надреализмот естетската цел е неразделна од механичката целесходност на сликата и нејзното дејство врз нашиот дух. Логичното разликување на замисленото и вистинското започнува да се губи. Секоја слика треба да делува како предмет, а секој предмет како слика. Фотографијата затоа и била најомилената техника на надреалистичкото творештво затоа што дава слика во која учествува природата: вистинска халуцинација. Користењето на техниката на оптичка илузија и до детали внимателно обработените подробности во надреалистичкото сликарство се докаж повеќе за тоа.

Фотографијата навистина се појавува како најважен настан во историјата на ликовните уметности. Во исто време и како ослободување, и како довршување, таа му овозможила на сликарството на Западот конечно да се откачи од реалистичкото видување на работите и да ја најде својата естетска независност. Импресионистичкиот „реализам“ ја крие, зад своите научни алибија, спротивноста на техниката на оптичката илузија. Впрочем, бојата и не можела да го уништи обликот сè додека обликот го имал значењето на имитирањето. А кога со Сезан обликот се враќа на платното, секако не се враќа според условите на илузионистичката геометрија на перспективата. Механич-

ката слика, спротивставувајќи му го на сликарството соперништвото, кое, надминувајќи ја барокната сличност, доаѓа до самото поистоветување со моделот, го присилува сликарството самото да се престори во предмет.

Паскаловата осуда сега станува пуста суета, затоа што фотографијата ни овозможува да ѝ се восхитуваме на репродукцијата на оригиналот, кој нашите очи не би умееле да го сакаат, а во сликарството на чистиот предмет неговото оправдување веќе не би можело да опстане како привикнување на природата.

* * *

На другата страна, филмот е јазик. □

Превод од српски: Д. Рубен

Белешки:

1. Андре Базен, *Што е филм?*, книга 1, Институт за филм, Београд, 1967, стр. 7-12;
2. Би било интересно, од таа гледна точка, да се следи соперништвото во илустрираните весници од 1890 година помеѓу фотографските репортажи, тогаш на самиот почеток, и цртежот. Цртежот, пред сè, ја задоволува барокната потреба за драматичност (да се види *Le Petit journal illustre*). Смеслата за фотографски документ се развивала постапно. Впрочем, можеме да констатираме, по извесна заситеност, враќање кон драматичниот цртеж како што е „Радар“.
3. Можеби требало комунистичката критика, пред да му даде толкава важност на реалистичкиот експресионизам во сликарството, да престане да говори за него онака како што можело да се говори во осумнаесеттиот век, пред фотографијата и филмот. Можеби е навистина малку важно што советска Русија има лошо сликарство кога има добар филм: Ејзенштајн е нејниот Тинторето. Но секако е важно тоа што Арагон сака да нè убеди дека тој е Рјепин.
4. Меѓутоа, би требало да ја проучиме психологијата на применетите уметности, како што е лиењето на посмртните маски, што исто така претставува одреден автоматизам на репродуцирањето. Во таа смисла, и фотографијата би можела да се смета како одлив, како отпечаток на предмет земен со помош на светлината.
5. Но, дали сепак „народот“ е баш тој што како таков го предизвикува раздорот помеѓу стилот и сличноста, кој денес навистина постои? Нели се изедначува тој со појавата на „граѓанскиот дух“, кој се јавува со индустријата и кој баш ги оддалечува сликарите на деветнаесеттиот век од духот што би можел да се дефинира со сведување на уметноста на нејзините психолошки категории? Така можеби и фотографијата историски и непосредно го продолжува барокниот реализам и Малро со право забележува дека во почетокот таа баш се труди да ја „имитира уметноста“, наивно копирајќи го сликарскиот стил. Ниепс и поголем број пионери на фотографијата се обидуваа, Впрочем, да копираат гравури. Сонувале да произведуваат уметнички дела и покрај тоа што не се уметници. Намера типично и суштински граѓанска, но ја потврдува нашата теза, која на некој начин ја креваат на квадрат. Било природно најдостojниот модел за нив да биде уметничкиот предмет, затоа што тој веќе ја имитирал природата, само „разубавена“. Било потребно време фотографот, станувајќи и самиот уметник, да осознае дека може да ја имитира единствено самата природа.
6. Тука би требало да ја спомнеме и психологијата на реликвијата и „споменот“, која исто така подразбира пренесување на реалноста, кое произлегува од комплексот на мумијата. Да наведеме само дека торинското платно е синтеза на реликвија и фотографија.
7. Се служам со терминот „категиорија“ во смислата што му ја дава Гуије во својата книга за театарот, кога ги разликува драмските и естетските категории. Како што драмската напнатост не донесува никакви уметнички вредности, ниту совршенството на имитирањето не се поистоветува со убавината; тоа е само суровина во која ќе се обликува уметничкиот феномен.

СЛАЃАН ПЕНЕВ

ГОЛЕМАТА ПРИКАЗНА – ЕДЕН РОМАН И ЕДЕН ФИЛМ

ГОЛЕМАТА ВОДА
НА ИВО ТРАЈКОВ

САМО ДАЛЕКУ НЕКАДЕ ИМАШЕ ЕДНА СЛОБОДНА, ЕДНА ГОЛЕМА
ВОДА ШТО НЕ МОЖЕШЕ ДА СЕ ЗАГРАДИ СО НИКАКОВ СИД.

Живко Чинго

ГОЛЕМАТА ВОДА е приказна којашто еден од најголемите македонски писатели Живко Чинго ја раскажа во еден прекрасен роман, а помалку познатиот режисер Иво Трајков ја прикажа во еден одличен филм. Со тоа уште еднаш се покажа дека филмовите базирани врз литературни дела имаат поголема шанса да остават подлабока трага во кинематографијата, која како



Кадар од
ГОЛЕМАТА ВОДА

УДК 791.43/.44(497.7)(049.3)
821.163.3-31(049.3)
Кинопис 31/32(17), с. 27-33, 2005



Кадар од
ГОЛЕМАТА ВОДА

заеднички именител го има македонскиот јазик. (Тука, првенствено, се мисли на филмовите: МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА, ЦРНО СЕМЕ, ВРЕМЕ/ВОДИ, ЦРВЕНИОТ КОЊ, ЈАЗОЛ, СРЕКНА НОВА '49.)

Оваа приказна се навраќа на минатото со епски однос кон слободата, кон една детска судбина во тешки времиња на сиромаштија, глад, болести, урнатини, во времиња на ентузијастичко трагање по слободата.

Чинго го напишал овој роман во времето кога се случува мало либерализирање во државниот систем. Иако можеби и независно од тоа, неговиот слободоумен дух ќе создал дело што ќе им пркоси на преовладувачките догми. Дури е просто неверојатно како тој си поигрува со клучните симболи на комунистичката идеологија во романот *Големата вода*, а го печати во простор и време со кои владее Сојузот на комунистите (на Југославија или Македонија, сеедно, на чело со другарот Тито). Неговата приказна, иако во преден план го има пријателството меѓу две деца во еден дом за сираци непосредно по Втората светска војна (дејствието започнува во пролетта 1946 година, а завр-



шува во зимата 1949 година), претставува и критика на идеолошката заслепеност на новата владеачка класа по војната. Можеби олеснителна околност за дозволата да се издаде оваа книга било обработувањето на сталинизмот, кој, како што се знае, беше отфрлен во 1948 година од страна на Југославија.

Чинго во романот ни претставува еден микрокосмос на тоталитарно општество, во кое суровите услови, стравот, униформираноста, војничката хиерархија, затворскиот поредок, психолошкото кршење на личноста, кодошлагот се главни карактеристики на секојдневниот живот. А тоа што особено погодува е што жртвите на ваквиот поредок се децата, тоа што им се забранува да ја вкусат слободата токму оние најчисти и невини суштества, кои најмногу треба да уживаат во неа, а не да се учат на ред во строј и да се заградуваат со голем сид во една, како што ја нарекува Чинго, глува кука.

Политичкиот бекграунд на овој роман, се чини, доаѓа многу повеќе до израз во филмот на Иво Трајков. Паролите на една идеологија, црвените знамиња и петокраката, масовните детски униформни паради, кои треба да го су-

герираат триумфот на волјата, Сталин како незаобиколив симбол на тогашната иконографија, како и Тито, поранешните државни и партиски знамиња се дел од ударната сценографија во овој филм. Авторите на филмот, од релативно безбедна историска дистанца, интервенираат и во функцијата на домот — ако во романот беше дом за воени сирачиња, тој во филмот е претставен како дом за деца на „пали“ (паднати) душмани или идеолошки непријатели на — како што порано го нарекуваа овој историски настан — револуцијата. Во секој случај, воспитувањето во овој дом, или можеби поточно логор, е сведено на војничка обука и идеолошко преобратување, а сето тоа е придружено со совршен систем за казнување.

Филмот не ја намалува улогата на детската дружба, туку создава една поинтаква приказна, која, речиси како и романот, создава своја поетика, малку побажковита, но со современ филмски јазик, кој на полесен начин може да комуницира со поширока публика. Крајниот продукт е таков од кој може да биде задоволен секој што учествувал. Ова особено може да се тврди за трите компоненти, кои на ова филмско дело му даваат еден современ светски дизајн: музиката на Кирил Џајковски, фотографијата на Суки Меденчевиќ и монтажата на Атанас Георгиев. Уште при првите пуштања низ телевизите на сировиот материјал се претчувствуваше дека ова филмско дело има моќна живописна визуелизација со контрасти на силна светлина во летните, а студена во зимските кадри. Одличната музика на Џајковски, кој веќе се етаблира како мајстор за филмски саундтрак, ја дофаќа амбиентално атмосферичната сензибилност на филмот, една од посилните страни на режисерската визија. На моменти, пак, особено кога се прикажани масовни сцени, се добива впечаток дека е фотографиран видео спот за некој моќен егзибиционистички и технолошки супериорен бренд од музичката индустрија.

ИСАК ЦЕНТРАЛНИОТ ЛИК НА ПРИКАЗНАТА

Ликот на Исак е веројатно најспецифичната алка на овој филм. Иако во делови од романот се споменува дека тој е грдо момче со крути црти, сепак неговата хипнотизирачка моќ над оние што го опкружуваат го оформуваат неговото лице кај читателот како привлечно. Од таква причина можеби и изборот за неговата улога во филмот ја добила девојка — Маја Станковска, а не некое машко дете, кое тешко би можело на рана возраст да изрази таква харизма. Секако и специфичноста на односот помеѓу двајцата главни јунаци Лем Никодиноски и Исак Кејтен го оправдува изборот на убава девојка, која со скратувањето на косата и неколку физиономиски интервенции се трансформира во мистично убаво момче со хипнотичен поглед и заводлива насмевка.

Но, не е само физичката убавина пресудна, туку Лем е маѓепсан од личноста на Исак и се труди да ја придобие неговата наклоност, додека Исак ја уценува таквата љубов, барајќи од Лем да го заслужи пријателството. Дека е многу комплициран овој однос потврдува и љубомората што ја чувствува Лем кон сите девојки или жени што ќе му се приближат на Исак, како и сомнежот што Исак го изразува во филмот — дали е Лем педер. Авторите на филмот веројатно ја имале предвид оваа замрсена и проблематична страна на приказната, па ја решиле прилично наивно — детето Лем сè уште не разбира што е тоа педер и го сфаќа како секој млад човек што мисли дека педерот е лош човек, а односот на двајцата ликови се крунисува со ритуал на побратимување. Патем, ритуалната страна кај Исак е особено истакната во филмот. Тој прави крст во соба осветлена од свеќи и испива некоја течност што асоцира на крв.



Кадар од
ГОЛЕМАТА ВОДА

Може да се добие впечаток дека неговото верско убедување не е типично христијанско, или не е типично православно христијанско, бидејќи кога го доведуваат во домот, се споменува дека е фатен кај калуѓерите, а дека селаните го предале. Алузијата на Шејтан во однос на неговото презиме — Кејтен може да се толкува во слична насока. Останува да се претпоставува дали неговата моќ произлегува од ѓаволската (демијановска — во онаа смисла во која Хесе го портретира својот лик од истоимениот роман) црта на личноста или, пак, сето тоа е само произволно нафрлено од авторите со цел да се добие поконтроверзна или помистична личност. Дури на моменти се сугерира дека тој има моќ и над природата (предизвикување или сопирање на дождот итн.).

Исто така, моќта на Исак е претставена во односот кон „другарката“ Оливера, која очигледно е привлечена од убавината на Исак, но таа исто така е привлечена од моќта на идеолошките водачи (таа има дури и идеолопоклонички однос кон Сталин). Дали тоа треба да значи дека во Исак се крие и потенцијален идеолошки лидер? Во секој случај, тоа е дел што го збогатува карактерот, а од овој филм прави далеку покомплексна целина отколку што може да изгледа на прв поглед.

Недоволно разјаснета во филмот останува и врската што тој ја воспоставува со жената на управникот (толкувана од Николина Кујача), која речиси да не се појавува на дневна светлина и буди ангелски асоцијации. Оваа жена е

религиозна и како таква е можеби единствената во домот (во кој е забрането религиозното практикување) што може да ги разбере тајните на ритуалите на Исак.

Конечно, Исак е своевидно алтер-его на Лем, нараторот во романот и во филмот. Лем е плашливо дете (во симпатична ролја на Сашо Кекеновски), кое е изгубено во строгиот поредок, без смелост за отпор и јавно истакнување, сè додека не е принуден на храбри дела за да ја здобие наклонетоста на Исак. Исак во Лем ја буди личноста, способна за пркос, за храбри одлуки и соочување со суровиот живот. Лем е награден и поради жртвата на Исак, па цел живот ја носи тежината на исполнување на должноста кон аманетот на Исак. Тој го „прогонува“ дури и по смртта. Можеби волјата за лидерство, која е карактеристична за политичарот, е токму тоа што треба да го сугерира изборот на политиката во времето на животниот залез на Лем. А можеби овој избор е сосема логична последица на идеолошкото обработување започнато од најраното детство во сталинистичкиот дом за деца без родители. Нам не ни се познати политичките ставови на остарениот Лем (кого во филмот го игра стариот волк Мето Јовановски), ниту партијата или идеологијата што ја застапува, освен слоганот „За сигурна иднина“, што е речиси апстрактна содржина за политичко дејствување.

Бездруго не може да му се одолее на впечатокот дека ова е филм во кој „царуваат“ децата и можеби најголемиот шмек на овој филм му го даваат детските зафрканици, пренесени преку неколку одлични детски епизоди. Тоа се сцените на училишните часови во кои го гледаме искривеното идеолошко каљење од страна на „воспитувачите“ и детското наивно прифаќање на вистините на ова учење. Благодарение на искусниот мајстор за работа со деца на филм, Микола Хејко, овие деца глумат необично веродостојно и воопшто не заостануваат зад постарите колеги во актерските креации.

Дури и еден од најхаризматичните претставници на македонското глумиште, Владимир Светиев, кој исто така создава извонреден лик во овој филм, не доминира над магијата што ја создаваат младите енергични ликови. Не би било воопшто претерано да се тврди дека во овие деца се препознава талентот на оние деца што на глобално ниво добиваат највисоки признанија за големи актерски креации. Да го споменеме, на пример, Хали Џоел Осмент.

Еден од највпечатливите ликови во филмов е „татенцето“ Аритон Јаковлески во извонредна интерпретација на актерот Митко Апостоловски. Особено е изведено неговото јавно исмевање на религијата, а приватно длабоко верување. На доктринарниот час пред децата изјавува дека народот водел крвави борби против религијата, навидум беспрекорно убеден во исправноста на своите уверувања. Кога ќе ја дознаеме вистинската страна на неговите верувања, се случува оној совршен баланс на смртта. Неговите реплики се веројатно најдуховитите делови од ова филмско дело и секако дека некои од нив („Спроведи поступак пријема на новиот... Да речеме дека тоа Господ постои... Сум се жежел...“) ќе станат дел од урбаниот израз што ќе ги следи оние што ќе уживаат во проекциите на овој филм. Дообјаснувањето на овој лик се случува преку неговата жена, која во романот се вика Верна Јаковлеска и таа таму е стара жена, која е сенишна поради загубата на синот во војната. Во филмот, пак, таа е млада жена, која живее повлечено и според она што ни го покажуваат авторите на филмот, во длабока религиозност.

Другиот, многу поважен и попрофесионално одглумен женски лик е ликот на Оливера Срезоска. Таа е прикажана како бездушна, сурова жена, која е задолжена за психолошко казнување на непослушните. Овој лик е еден од ретките во галеријата на Чинго, кој е речиси наполно негативен, иако може да се прифати општото место во оценувањето на неговата проза — дека во неа нема негативни ликови. Длабоко политички индоктринирана, желна за

власт, таа е типичен претставник на државата, идеологијата, партијата. Верица Недевска со помош на исклучителната актерска вештина и строгата војничка костимизираност (која дури делува и нацистички) го извлекува максимумот од овој лик, можеби токму онаков каков што го замислувал читателот на романот.

Во романот се споменува дека домот пред војната бил лудница, а свонарот Анески бил единствениот што останал во него и по новата употреба на просторот. Ретардираниот свонар е еден од главните негативци, кој им го крати детскиот сон на домците со лудачкото тропане со камбанчето врз главите на децата и применување насилни средства за оние што имаат потешкотии да станат. Ристо Гоговски е во голема мера заслужен што овој лик добива посурова нишка.

МАЈКА И РЕЛИГИЈА

Романот на Чинго е полн со симболика. Сентерлевиот рид, сидот, водата...

Што симболизира големата вода? Во романот на Чинго таа им дава сила на главните ликови, таа е нивната надеж, сон, слобода. Таа е место со исцелителна моќ, место за ескапизам од просторот заокружен со голем сид. Таа е двигателниот дух за Лем, кој своите најрадосни моменти од престојот во домот ги врзува со времето кога го гледал езерото од скришното таванско место. Во филмот на Трајков речиси ништо од тоа и да не се чувствува, водата како да е заборавена од најавната шпица до последната сцена. Многу повеќе е присутно ширното небо отколку езерото.

Непосредната поврзаност на возвишеноста од близината на големата вода и мајката како постојана опсесија на двата главните лика, но и воопшто на сирачињата, кои се препуштени на „љубовта“ на воспитувачите во домот, кај Чинго е од првостепено значење. Тој ѝ го посветува овој роман на мајка си Верга и се чини дека доминантен е мотивот за ненадоместливоста на мајчината љубов. Конечно, романот завршува со создавање на еден артефакт од дрво, кој ја симболизира мајката. Секако, не е лесно решението за визуелизирање на уметничко дело, кое го создава Исак во романот. Неговата функција би била како она што сиракот Борис во АНДРЕЈ РУБЉОВ го создава со камбаната, без претходно да го учи тешкиот занает. Дали и Исак ја користи само интуицијата, какво дело создава, тоа не ни е дозволено да го дознаеме во филмот. Токму затоа повторно се покажува дека постоењето на едно ремек-дело на литературата како подлога за овој филм е хендикеп.

Авторите на филмот понудуваат друго решение во филмот. Уметничко дело создава Оливера Срезовска и тоа е биста на Сталин, која ќе има слична драмска функција во расплетот на дејствието.

Но, многу поголема е промената што ја прават сценаристите Иво Трајков и Владимир Блажевски со вметнувањето на религијата како водечки извор на духовно напојување на главните ликови. Таа им служи како психолошко средство на бегство од неслободата во домот и како еден симбол на верба во нешто што ја надминува тешката стварност во која се фрлени, но од друга страна отвора други дилеми во однос на она идеолошко-догматско ниво, кое приказната го проблематизира во однос на сталинизмот, комунизмот или која било идеологија што го жртвува постојниот свет со цел да создаде идеално општество во некоја далечна иднина. Конечно, претставувањето на некаков дисидентски антикомунистички однос во нашата не толку дамнешна историја врз база на некаква религиска платформа е нешто што не одговара на фактите. Такви луѓе или завршиле како архиепископи или никогаш не се занимавале со политика. Но, тоа е друг проблем за кој овде нема место. □

ПЕТАР ВОЛНАРОВСКИ

ГОЛЕМИОТ ИЗБОР

ГОЛЕМАТА ВОДА
НА ИВО ТРАЈКОВ



Филмот — уште од самите свои почетоци — во литературата пронајде моќен и неисцрпен извор на идеи и приказни, извор кој и ден-денес не изгубил од својата атрактивност, и квантитативно, и квалитативно. „Новиот“ наративен медиум, од својата појава па сè до денес, не престанува да црпи од својот далеку „постар“ претходник во *нарацијата, сфатена како уметност*. Некогаш комплетно имитирајќи ги, некогаш реплицирајќи им, а некогаш дури и конструктивно менувајќи или адаптирајќи ги темите, мотивите и идеите, а често и структурите и формите во литературата, може да се каже дека најголемите влијанија и најсилните креативни импулси, филмот ги добил токму од литературата, за да се изгради и да стигне до степен на усо-вршена, естетизирана и високо структурирана нарација во форма во каква што, фактички, постои денес. Се разбира, не смееме а да не спомнеме дека тие влијанија, особено по генералната популаризација на филмот како наративен, а и естетски медиум, функционираат и во обратната насока, па по — релативно — кусо време од својата појава, филмот почна да ѝ возвраќа на литературата со иста мера: веќе некаде од половината на минатиот век, влијанијата што филмот ги изврши врз литературата резултираа со свежи, длабоки и висококреативни трансформации на структурите и формите на книжевната нарација, особено во областите на сижеирањето на фабулата, фрагментирањето на семантиката, како и фокализацијата, аспектирањето на нараторот, променливата доминанта на нарацијата, итн.

Оваа појава е од особено значење и за нашата национална кинематографија, земајќи го предвид фактот дека за време на еден долг и многу значаен период од појавата на нашата институционализирана кинематографија, токму книжевните творци со своите дела, или пак со своите директни ангажмани во македонскиот филм (со оригинални или адаптирани сценарија) беа — фактички — едни од столбовите врз кои нашата национална кинематографија се

исправи простум на свои нозе, и зачекори по патот на својата зрелост. Од почетците на нашата кинематографија па до денес, значаен број литературни дела се или целосно, или фрагментарно адаптирани на екранот (повеќе или помалку успешно, без разлика), и таквиот интерес на филмот кон обработка на книжевни дела не дава ама баш никакви знаци на слабеење со минувањето на времето. А тоа е добро. Навистина добро — покрај тоа што е и многу убаво и корисно... како за филмот, така и за литературата...

* * *

Интересно е, навистина, што, покрај сето погоре кажано, и покрај сета висока размена на квалитети помеѓу книжевноста и филмот кај нас, еве дури сега, **по првпат и за првпат**, некој да се нафати да филмува дело од Живко Чинго, еден од нашите најдобри и најсензибилни прозни писатели кои воопшто сме ги имале, писател којшто остави зад себе неколку монументални дела што никогаш нема да изгубат од својата актуелност, поради едноставниот факт што тие дела ни го донесуваат *она што го носиме сите ние во себе, и она што ние најдлабински сме, кога веќе постоиме*: сè она суштински човечко и човечно, и сè она суштински сверско и нечовечно — во вечната спrega на рамновесието на тие две нешта.

Радува фактот што сепак, некој се нафати и да го адаптира Чинго на филм. Радува и фактот што токму ГОЛЕМАТА ВОДА е делото што е филмувано и ставено на големиот екран. Уште повеќе радува фактот што на тоа се нафати Иво Трајков, филмски режисер кој, исто како Чинго, се одликува со една висока уметничка сензибилност и завидни професионални квалитети. И што е можеби најбитно од сè, радува тоа што Иво Трајков е автор кој се афирмира себеси не самодекларативно, туку директно преку своите филмски дела и активности во филмот, и важи за режисер кој твори и се залага за авторскиот, уметнички филм, и кој со филмот се занимава *најсериозно што е можно*, за што се доказ неговите претходни филмови...

И, добивме една филмска верзија — и една филмска визија, исто така — на можеби најубавото, најдлабокото и семантички најслоевитото дело на Чинго.

Како што е нормално, таа верзија/визија на ова уметничко дело не е еднозначно пренесување на приказната од еден медиум во друг; од друга страна, книжевното дело овде не е само подлога, или почетна инспирација за некоја друга приказна во филмот, ниту пак филмот е некаков вид наративна реплика на книжевното дело. Затоа, може да се каже дека филмската ГОЛЕМА ВОДА е директна екранизација на книжевната.

1. ФИЛМСКАТА НАРАЦИЈА; ФИЛМСКИТЕ ЕЛЕМЕНТИ

На планот на филмското раскажување, како и на планот на употребата на елементите на филмскиот медиум во овој филм, пред сè, мора да се апострофира врвниот осет за пресликувањето на уметничкото дело од едниот во другиот медиум: почнувајќи од сценариото и дијалозите, преку фотографијата и кадрирањето, па сè до музиката, сценографијата и костимографијата — сè е употребено и искористено до максимум за на филмското платно да се пренесе, што поверно и што подиректно, чинговската атмосфера и чинговскиот манир на раскажување, и тоа доследно на естетиката што ја предлага книжевното дело, а доследно и на можностите за транспонирање на таа естетика во филмскиот медиум...

Како прво, да ја разгледаме филмската нарација: во книжевното дело, најголемиот дел од текстот го „говори, размислува, контемплира“ нараторот

(стариот Лем) во прво лице, а многу помал дел отпаѓа на директниот говор и дејствието; во филмот, задржана е таа пропорција на нарацијата преку префрлањето на тежиштето на нарацијата врз нараторот (се разбира, стариот Лем) во OFF, а многу помал дел од текстот на филмот отпаѓа на директните дијалози помеѓу ликовите. Ист е случајот и со филмската слика: таа најчесто го следи раскажувањето на нараторот. Некогаш илустративно, а некогаш во форма на филмска метафора или синкопа, визуелното го следи раскажувањето на нараторот претежно како филмски опис, а значително помалку како директно филмско дејствие. Со тоа, филмската нарација успева — на едно високо естетско ниво — да ја долови онаа лежерна, но длабока и емотивна нарација, и со тоа успешно да го транспонира во својот медиум оној вистински **чинговски манир на раскажување**. Од друга страна, употребата на филмската слика при одредени моменти во филмот (одредени преодни секвенци, а понекогаш и цели сцени) со „затемнета“ семантика, со едно симболично, метафорично раскажување *вон* рамките на раскажувањето на нараторот, но и *вон* директните дијалози и дејствието, на филмот му ги додава димензиите на фантазмагоричност, сомнамбулност и магија. Тоа, заедно со одличната филмска фотографија, во чии кадри најчесто доминира црвената боја со остар, провоцирачки контраст врз „песочно избледениот“ колорит, и со нешто поретките, потемно-или-посветло „синонијансирани“ кадри кои носат смирувачка противтежа на претходните, филмот успева докрај да ја долови, и да ја транспонира во својот медиум и онаа специфична, индивидуална и препознатлива **чинговска атмосфера** на делото.

Се разбира, сценографијата и костимите, како и одличната оригинална музика, адекватно придонесуваат за формирањето и зацврстувањето на филмската целина како таква, каква што погоре ја опишавме: сценографијата и костимите се комплементарни со хронотопските претпоставки, содржината и дејствието, исто како и со фотографијата на филмот; а музиката, пак, со својот емотивен набој, мелодиски ја „дооформува“ и ја „доисполнува“ потребната атмосфера.

Актерската изведба, како на професионалните актери, така и на децата-актери, е на повеќе од завидно ниво: наполно соживевани со своите ликови, и едните и другите даваат извонредни перформанси, и добро изградени ликови, или *барем* — во висока мерка искористен потенцијал на актерски учинок.

... А... зошто велиме: „*барем*“, ќе објасниме подоцна...

Така, токму преку тие сцени и кадри со „затемнета“ симболика и семантика која го „пополнува“ недореченото и неискажаното, преку конкретната симболика и семантика на двете доминантни бои (црвената и сината) на филмската фотографија, која го „доловува“ она што не може поинаку да биде искажано, како и преку останатите спомнати филмски елементи, спроведено е едно транспонирање на делото во филмскиот медиум со висока верност кон својата книжевна предлошка — *барем* што се однесува до атмосферата и раскажувачкиот манир...

... А... зошто велиме: „*барем*“, и тоа по вторпат?

Време е да им се навратиме на двата „*барем*“ моменти...

2. ФИЛМСКОТО СИЖЕИРАЊЕ; ДОМИНАНТИ

Што се однесува до сужеирањето на фабулата, во случајот на ГОЛЕМАТА ВОДА, имаме донекаде необичен случај каде што веќе сужеираната фабула, односно хронотопските и семантичките рокади — веќе постоечки кај книжеvnата предлошка — се разложуваат во голема мерка, и кај филмот, уште со изработката на филмското сценарио, самиот наративен ток на приказната е



Кадар од
ГОЛЕМАТА
ВОДА

поедноставен, и (хронолошки и семантички) е полинеарен отколку кај книжевната предлошка. Значи, во прилог на филмичноста, поголемата транспарентност и течението на нарацијата, сценаристот Владимир Блажевски заедно со косценаристот и режисер Иво Трајков, се решаваат за — навидум — многу поедноставната линеарна форма на раскажување, од оригиналното сужеирање на делото задржувајќи ја само скоковитоста на раскажувањето на нараторот, но адекватно на фабулата, а не на сижето на книжевното дело. Дејствието на филмот се одвива хронолошки редоследно, без временски скокови наназад во нарацијата, освен, се разбира, оној на самиот почеток на филмот, скок што фактички и не воведува во приказната. Правилно или не, адекватно на духот на книжевната предлошка или не, тоа повеќе и не е предмет на анализа, бидејќи тоа се *авторски став и избор*. Но, исто така, во конструирањето на филмското суже, наместо хронолошките скокови присутни во книжевната предлошка, како што веќе спомнавме погоре, во филмската визија на ова дело, режисерот Трајков, за да ги досегне длабочината и полисемантичноста на Чинго, воведува определен број на сцени со симболична, дури и фантазмагорична конотација. На пример, средбата на стариот Лем, нараторот, со малиот Лем, кој лежи болен во бунило, сцена која во својата суштина треба да претставува директно соочување на искуството со невиноста, нивно соочување, превозмогнување и помирување; или пак, некои од сцените со жената на Аритон, Верна, кога таа се појавува како призрак, или како некоја самовила која мора сама да ја даде толку потребната храна за душите на децата под обездушеноста на времето во кое се нашле; а и уште некои сцени со Лем и Исак во нивното тајно место — скривалиштето на побратимите каде што тие, наспроти сета демагогија која им е наметнувана од обездушените, наоѓаат место и добрината, пријателството и магијата на љубовта.

И, сè ќе беше одлично и само за пофалба, ако и за тоа можевме да го кажеме истото како и за успешното доловување на **чинговската атмосфера и чинговскиот манир на раскажување**; но, за жал, не можеме...

Не можеме, бидејќи, од една страна, постои нешто што се вика авторски став, и постои нешто што се вика авторски избор; авторскиот став е она што на крај, како резултат на „консумирањето“ на едно дело, реципиентот го добива како став, „порака“, информација, и слично, а *авторски избор е тоа што авторот ќе избере за свој став...* А изборот што режисерот Иво Трајков го има-

ше, поставен пред едно вакво значенски многуслојно дело какво што е ГОЛЕМАТА ВОДА, беше огромен; од сите семантички нишки што ги има книжевната предлошка, режисерот на филмската адаптација мора да реши која од тие нишки ќе е неговиот избор за доминанта на новото, филмско дело. Истата, или ќе се одбере некоја друга доминанта? Тоа е *големиот избор* на секој режисер кој ќе ја има храброста да се зафати со адаптација и филмување на едно книжевно дело од ваков калибар! За жал, и ни се допаѓало нам или не, големиот избор на Иво Трајков беше да ја замени доминантата на книжевната предлошка, а тоа е односот 'Лем — Исак'; или, генерално, тоа е пријателството помеѓу двете деца, нивната потрага/потреба по/од љубов и потрагата/потребата по/од верба и надеж, како и она што тие го симболизираат, а тоа е нескротливоста на човечкиот Дух и неговата слободна и возљубена Природа. Да, големиот избор на Иво Трајков беше односот помеѓу двата главни лика во романот на Чинго да ги стави како вторична нишка, не давајќи им простор на ликовите да се остварат себеси како доминантни, препокривајќи ги со една друга семантичка нишка што кај Чинго постои, но како вторична, а тоа е односот 'комунистичка власт — деца на паднати душмани', давајќи им на ликовите што го градат тој однос (Аритон, Оливера, Свонарот, итн.) многу поширок филмски простор за да се изградат како доминантни ликови, и за доминанта да ја постават проблематиката на поранешниот комунистички поредок и тоа во неговата рана фаза: заблудите, премрежијата и трагедиите на тој систем, како и на жртвите и на носителите на тој систем. Велам, за жал, бидејќи топлата, далеку поуниверзалната и подлабоко вистинитата доминанта на книжевната предлошка ѝ отстапи место на една семантички многу потесна и помалкуслојна доминанта на филмската адаптација; накусо кажано: сеуниверзалната, хуманата и човечки вистинитата доминанта на книжевното дело отстапи пред веќе изгустуираната и неактуелна политичка и социјална доминанта во филмската адаптација. А тоа не е добро. Ниту уба-во.

И, колку да нè радува високата професионалност на филмските автори, и колку да нè радува што имаме технолошки и режисерски супериорен филм, толку и нè нажалува неискористениот потенцијал на актерските перформанси на децата-актери, а и неискористениот сомнамбулен и алегориски потенцијал на ликот на Верна кај семантички „затемнетите“ кадри и сцени; оти, *со тие семантички заокружени ликови и на вистински начин искористени сцени* (ако тие беа такви, а не вакви какви што се), ќе можевме да се пофалиме со филм-мамут со најуниверзална приказна, и со секогаш најдлабоко убавата тематика на светот — невината, чиста и безусловна љубов, трагиката на извалканата и изневерената таква љубов, и вербата и надежта за повторна иста таква, па наспроти сите ризици за нејзино повторно изневерување... А вака, добивме само уште еден просечен филм; една не многу актуелна социјално-политичка критика на едно минато време ('лошите, лоши комуњари комунистички...'), од кое, ете, изгледа, не научивме ништо, па ниту да *избереме* и препознаеме што е неменливо, вечно и трајно, а што е менливо, минливо и трошно.

* * *

И, *големиот избор* на Иво Трајков беше таков, затоа што таков, најверојатно, му е и авторскиот став: политички!

И, изгледа дека политиката некако не престанува да ни ги убива филмовите — однатре... Во самото срце на филмското дело...

А ако така продолжime, секој наш *голем избор*, ќе ни биде и наша повторна, *голема грешка*...□

СУНЧИЦА УНЕВСКА

ЗАПРЕНО ВРЕМЕ

КАКО ЛОШ СОН НА АНТОНИО МИТРИЌЕСКИ



Филмовите на Антонио Митриќески изгледаат како да се од едно друго време. Од едно запрено време. Нивниот изглед, нивната визија и цел се стремат кон нешто што во современата филмографија е сè помалку присутно. А тоа е токму погледот наназад, тоа е токму желбата или моќта да се осврне, моќта да се запре времето и во него да се побараат значењата. Моќта да се погледне внатре, многу, многу длабоко, да се погледне околу себе, но зад завесата, да се побара затскриеното, да се побара она што, всушност, ги диктира нештата, иако е невидливо. Односот на Митриќески кон сопствената уметност е ангажиран, иако тој навидум не прави револуции. Напротив, тој само „мирно“ набљудува, соголува и разоткрива, тој само анализира и се обидува да види јасно во темнината обидувајќи се да го измени светот, но не надворешниот туку внатрешниот, бидејќи со својата аналитичност и психолошка посветеност многу добро знае дека само преку внатрешниот свет и може да се измени надворешниот, никако поинаку.

Неговиот втор игран филм КАКО ЛОШ СОН е веќе многу побогат со значења и многу покомплексен од ПРЕКУ ЕЗЕРОТО, што само говори за една нагорна линија и за едно авторско созревање. КАКО ЛОШ СОН во самиот свој наслов веќе ја носи ангажираноста за која говоревме, стремежот на авторот да проговори за актуелните настани, за сите грозотии од кои човекот сакал или не станува дел, за поединечните судбини и нивната или авторовата желба сето тоа да го остават зад себе, како лош сон, и да почнат одново. Што значи, веќе во стартот да ги изменат нештата. Во тој контекст, тој ќе ги постави и како своевидни фази, иако сосем ненаметливо — гревот, покајанието и простувањето. Интересно е што самиот автор не мисли оти тоа е доволно, па сепак мисли дека е потребно за да се оди понатаму. И тука се крие една прекрасна емотивна реакција, еден прекрасен мотив да не осудува, да не кажува



Кадар од филмот КАКО ЛОШ СОН

што и како треба, да не си поигрува со човечката природа туку напротив, да сочувствува, да верува во добрината на луѓето, во нивната желба за искупување, во нивниот или сопствениот стремеж да им се даде простор за промена на нештата и да се верува во постоењето на еден поинаков, на еден нов свет, бидејќи тој е можен и потребен за секого од нас.

СОНОТ ГО ОЗНАЧУВА МИНЛИВОТО, А НЕ ФАТАЛИСТИЧКОТО

Лошиот сон е сонот од кој неговите протагонисти треба да се разбудат, лошиот сон е страшното искуство низ кое морале да поминат, но сонот, сепак, го означува минливото а не фаталистичкото, не нешто што носи трајни промени. Сонот значи дека неговите протагонисти се нашле во него без своја вина, тој означува нешто што сосем неочекувано ги однело на некоја друга страна, го изменило нивниот пат, нешто што со својата моќ ги повлекло до дното за потоа авторот да ја разоткрие целата убавина на покајанието и простувањето, целата убавина на едноставноста, целата убавина на повторното преоткривање на вредните, мали работи, кои всушност со своите невидливи нишки ја држат целата вселена. Тоа го прави Митриќески преку своите протагонисти и нивните судбини, преку нив тој ја преоткрива убавината, ја преоткрива силата на љубовта, силата на вербата, ја преоткрива и нуди надежта порачувајќи му на човекот дека ништо не е доволно вредно за да се откаже од животот. Доволно е „само“ да може да се соочи со себе, да види, да признае, да прифати бидејќи тоа е човечката природа, бидејќи во тоа е предизвикот, во нејзината несовршеност.

Ваквиот однос кон нештата што ја дава подлогата врз која овој суптилен автор ја гради својата уметност е навистина исклучителен и особен, и секако вреден со својата сила да ги изгради столбовите, да го изгради темелот што ќе ги преживее сите бури и ветрови и повторно, кога по сè ќе се осврнете, тој ќе биде тука. Од него, од таквиот однос, всушност, произлегува целата убавина што тој умее да ја донесе во филмската слика, бидејќи од него извираат целата хуманост и љубов кон неговите ликови, целиот позитивен, но и жесток однос во исцртувањето на нивните карактери. Зошто велиме жесток? Затоа што е бескомпромисен. И тоа навидум изгледа контрадикторно, но не е, бидејќи само бескомпромисноста значи љубов, само бескомпромисноста ги носи искреноста и моќта за разоткривање, свое или туѓо, сеедно, а без тоа, без борбата на човекот да се соочи со самиот себе, без силата да погледне внатре без маски и прикривања, не може да се случи вистинското простување. И тоа не е фарса, тоа уметникот бескомпромисно го бара и од себе и затоа неговите филмови дишат со искреност, чистина, едноставност и комплексност истовремено, со убавина и грдотија, со љубов и страв, со болка и радост, со копнеж и немоќ.

НИШТО НЕ Е ТОЛКУ СТРАШНО КОЛКУ ЧОВЕЧКИОТ ПАД

Ликот на Шејтанот (Мики Манојловиќ) во КАКО ЛОШ СОН е токму израз на сето ова за кое говориме и во него едноставно е исцртана целата контрадикторност, целата несреќа и мачнина што ја носи војната. Шејтанот е лик што во себе го носи ѓаволот, но кој во визијата на Митриќески никако не може да биде толку лош, во неговата визија тој умее да сака, умее да тагува по загубените најобични нешта, умее да биде несреќен поради силната, до болка, љу-

бов, која Иконија (Искра Ветерова) ја чувствува кон него, поради немоќта со неа повторно да ја дели радоста на секојдневието, поради трагедијата што тој несомнено ќе ѝ ја донесе. Навидум несповиво, но ѓаволот кај Митриќески има човечки лик, кој е подготвен да се казни поради препознавањето на суровоста кај себе, кој е подготвен да умре поради нечовечноста, која открива дека ја носи во себе, тој е подготвен да се откаже од сопственото постоење за повторно да ја пронајде човечноста. Интересна е таа верба на авторот, верба во човекот, која Мики Манојловиќ ќе ја понесе фантастично во овој филм. Шејтанот е трагичниот лик, тој е човек-свер, но и човек што умее нежно да сака, човек што може да биде суров и полн со љубов истовремено, кој, ако сето ова делува нереално, тогаш во реалноста не може да се помири со тоа. Затоа ќе биде неопходна смртта на Иконија, неопходна, но возвишена, бидејќи наспроти ѓаволот, таа го носи ангелот во себе, го носи митот за совршенството, бидејќи во неа ќе се рефлектира целата симболика, симболиката на трагичноста, но и на еден подобар и поинаков свет, свет што бара жртви по кои повторно ќе се воспостави рамнотежата. Невозможна, но истовремено и единствено можна.

Во втората приказна, во која Митриќески исто така си игра со контрастите, тој ќе се осврне на апсурдот содржан во оној познат подобар свет, кој секогаш е некаде на друго место и во чија потрага очајните безусловно веруваат. Што значи барањето подобар свет, што значи крилатицата „Европа“, што значи желбата да се побегне од себе за да се најде сопствениот мир. Иван (Ертан Шабан) нема да го најде мирот, напротив, тој ќе го пронајде најлошиот кошмар, тој ќе го пронајде многу потешкиот пат, страшниот лавиринт, кој треба да го однесе до себе. Имено, и во двете овие приказни, присутни се две нивоа, и тоа едното е она реалното, војната, стравотиите, пеколот, или ветената земја и нејзиното бескомпромисно лице и опачина, проблемите на контроверзната и темната страна, која во вителот на реалноста е и тоа како возможна. Но, тука е и другото ниво, нивото на индивидуалното, на психолошкото, нивото на внатрешниот свет, тука е една друга порака што ја носи овој филм, дека ништо не е толку страшно колку човечкиот пад што доаѓа однатре и дека ништо не е толку моќно како неговото повторно пронаоѓање, како неговото преоткривање и неминовниот процес на прифаќање, кој е единствено нешто што може да го донесе мирот, што може да го донесе помирувањето, дури и без оглед на формата.

МОНОЛОГОТ ИЛИ ВНАТРЕШНИОТ ДИЈАЛОГ КАКО СВЕТ ШТО НУДИ СЕ ИЛИ НИШТО

И сето тоа раскажано, повторно како своевиден контраст, со еден визуелен јазик, сето тоа раскажано преку сликата, преку нејзината убавина, преку убавината содржана во нејзината совршеност и покрај присуството на пеколот и рајот. Во вителот на целото тоа бранување Митриќески ја препознава убавината во симболиката и во трајната порака втисната во прекрасните уметнички предмети или во бесмртната музика, која во целата тегобна атмосфера доминира во куќата на професорот (Роберт Ингланд). Не заборавајќи ја малата „невидлива“ убавина препознаена во дискретната насмевка, во зрелата јаготка или во шумолењето на реката, во кои Иконија ќе ја втисне својата страст, својата безусловна љубов. Или убавината видена низ телескопот во ветената земја во симболичното присуство на Шејтанот, надвор од времето и просторот или убавината сместена во онаа префинетост на маскираниот, кој ја нуди деструкцијата како замена за својата загубена верба во животот и во

себе. Камерата на Јарослав Шода фантастично ќе ги долови тие психолошки осцилации и тој немир и мир на внатрешниот свет, таа фантастично ќе ја вرامي реалноста успевајќи во неа да ги донесе сите алузии и симболи, успевајќи во неа да ги помири реалното и надреалното и да ги долови сосем ненаметливо човечкото и митолошкото. Додека, пак, монтажата на Андрија Зафраниќ ќе успее да направи совршени споеви на овие два света, навидум сосем различни, речиси недопирливи и виртуозно да ги спои и покрај навидум сосем различниот израз. Музиката на Анастасија и природните звуци авторот сосем добро ќе ги избалансира, додека како своевиден контраст останува и едно чувство на празнина, кое ќе го донесе, пред сè, сценаристичката предлошка.

Во неа, за жал, силно се чувствува индиректноста или можеби отсуството на она што би се нарекло филмичност, силно се чувствува позицијата на набљудувачот, која носи одредена безживотност и во набљудувачи ги претвора и гледачот и нараторот, и која наместо спонтаност и препознавање ќе придонесе да се почувствува една исиленост, една тенденциозност во течението на двете приказни. Се чини дека сликите дадени фактографски, а не наративно, како да му ја одземаат на моменти душата на филмот, како на пример, во неприродниот говор при страcната средба на Иконија и Шејтанот, каде што Искра Ветерова навистина дава една исклучително доживеана улога, или во истата таква, помалку неприродна атмосфера, која носи празнина наместо доживување и пренесување на чувството на осаменост и неприпадност на Иван за време на неговиот краток престој во ветената земја. Тоа донекаде им ја одзема силата на треперењето и емоцијата при повторната средба на Иконија и Шејтанот, но и силата на спонтано раскажаната приказна или на спонтаноста што треба да го исцрта патот од неговиот идеал па сè до неговото уривање, од краткотрајното возвишено чувство олицетворено во професорот (одиграно од страна на Роберт Ингланд со една особена жестокост, енергија и сугестивност) до страшниот пад и соочување со реалниот свет. Интересно е дека, иако Митриќески во првата приказна ќе го употреби внатрешниот монолог, а во втората дејствието и можноста да се биде дел од него, сепак, и двете ќе резултираат со дистанца, со индиректност, со набљудување, никако не и со можност за поистоветување. Тоа отсуство на игра и на одредена хронолошка нарација им дава одредена доза на пластичност, иако јасно е дека тоа е последица на изразот, кој секогаш е свртен кон емоцијата, кон монолот или внатрешниот дијалог, кон анализата, кон преиспитувањето или со други зборови, кон последиците. Затоа, иако авторот се користи со два пристапа, сепак, филмот има еден јазик, кој рековме, од една страна е доследен, необичен и моќен, а од друга страна умее да ги остави набљудувачите рамнодушни. А тоа и не е чудно, со оглед на светот што нуди сè или ништо, па гледачот може да го разбере ако наполно му се предаде, или да го избегне ако остане надвор. Тоа ја носи двојноста во приемот, одушевувањето или рамнодушност.

Како и да е, Митриќески на крајот од филмот своите симболи ќе ги види во гулабите и во децата и иако можеби пораката станува прејасна, па дури и патетична, сепак, тие ги носат надежта и онаа препознатлива хумана порака на авторот, која веќе се претвора во една постојана иконографија, која како кај големите автори можеби не му ни додава ни одзема на филмот, но со својата спонтаност, неопходност и искреност, секако, се вклопува во тој негов препознатлив ракопис. А веќе со самото тоа што говориме за препознатлив ракопис, идеја или мотив при постоење на само два долготражни играни филма, тоа доволно говори за јазикот по кој се издвојува Митриќески. Тоа е јазик на автор што го познава занаетот, кој ги сака филмот и животот, кој ужива во поезијата и убавината, и кој над сè, ги сака своите протагонисти или поточно го сака човекот во нив. □

РОБЕРТ АЛАЃОЗОВСКИ

ПОВТОРНО ОТКРИВАЊЕ НА АНГАЖИРАНОСТА

КАКО УБИВ СВЕТЕЦ
НА ТЕОНА СТРУГАР МИТЕВСКА

Со својот прв долгометражен филм (82 мин.) КАКО УБИВ СВЕТЕЦ, Теона Стругар Митевска го запоседна просторот на *политичкиот филм* во Македонија. Во оваа категорија, таа е, засега, осамена, затоа што никој од останатите македонски режисери не ја продолжи линијата започната со антологискиот филм ПРЕД ДОЖДОТ (1994) на Милчо Манчевски



Кадар од филмот КАКО УБИВ СВЕТЕЦ

(мислам на филмската продукција по независноста на РМ). Македонските режисери, како и споменатиот Манчевски, се свртеа кон естетизмот, фасцинирани од самиот филмски медиум, при што остварија смели и оригинални филмски решенија во разни сегменти, но на ниво на филм во целина, немаше успешен проект, токму поради немањето добра приказна (без оглед на сижето). Имајќи го ова предвид, може да се заклучи дека на македонскиот филм најмногу од сè му недостасуваат добри сценарија, и покрај вртокот приказни од разноликото транзициско секојдневие, Катедрата за драматургија на Скопскиот универзитет и фалената прозна продукција на македонската литература. Поради ова, пошироко гледано, добро е што Теона Стругар Митевска повторно го врти вниманието кон потребата за добра приказна, иако приказната и сижето (драматургијата) продолжуваат да бидат најголем проблем и на овој филм.

КУЛТУРА НА ПОЛИТИЧКИОТ ФИЛМ

Во потесна смисла, како што веќе започнав, со овој филм, американската алумни, Теона Стругар Митевска, во македонскиот филм и култура воопшто, повторно ја „увезува“ политички ангажираната уметност, која особено цвета на американскиот континент. И ова е, можеби, најголемото достигнување на филмов, затоа што Македонија, во однос на оваа струја во современата уметност, стои сосема настрана, цивилизациски погрешно, дури и анахроно, затоа што во олигархиски глобализираниот свет, целата земја, покрај гангстерско-политичките врхушки (како што и експлицитно се вели во филмот), е жртва, како и огромните мнозинства во развиените земји, во земјите во развој и, особено, во Третиот свет. Кога велам 'политички филм' мислам на таков вид филм што ги потенцира политичките прашања во својата тема или заплет... филм што истражува теми што се универзални и централни за едно општество, особено кога тоа се дефинира за политички свесно.

Историјата на политичката уметност е долга. Уметноста секогаш била место за политички прашања со модели воспоставени уште во древна Грција и неизменети до денес. Да не заборавиме дека вечниот Аристофан (447-385) е еден од најраните пишувачи на политичка сатира. Целиот грчки парламент,



Кадар од филмот КАКО УБИВ СВЕТЕЦ

судството, благородништвото добиваат поинаква слика од онаа што ја знаеме од учебниците — за лулката на демократијата. Многу негови драми ја тематизираат нечовечноста на пелопонеските војни. Познатата *Лисистрата* е антивоена сатира против загубените атински животи кај Сиракуза. По цели 23 века, во март 2003, активисти од 50 земји читаа делови од *Лисистрата* против можната војна во Ирак. Некои го сметаат Шекспир за длабоко политички автор, кој има високо развиено чувство за тоа како функционираат бирократијата и моќта. Многу негови драми се вистински учебник по она што и во Македонија е најразвиена политичка дисциплина - *реалполитик*, голата борба за власт.

Уште од самата појава, филмот ја покажал својата моќ да има големо влијание врз пошироките општествени текови. Теоретичарите тврдат дека филмот најефикасно предизвикува ненадејни масовни промени во општеството. Тоа го има признаено и ненадминатиот револуционер Владимир Илич Ленин, кој филмот го сметал за најдобро средство за каузата на пролетеријатот. Моќта на филмот за огромни манипулации особено ја користел Хитлеровиот режим, антологиски преку славната Рифенштал.

Не постои уметност што не е веќе политичка, дури и во нејзината отсушност или исклученост од јавниот живот. Некои уметници често тврдат дека се над политиката, но не постои уметност што може да ги исклучи односите со тоталниот живот. Оваа тенденција е особено силна во Македонија, како последица од културната револуција, од отпорот против вулгарното присвојување на уметноста од страна на тврдиот комунистички режим. Но, тој нагласен естетизизам, таа ларпурлартистичка струја, езотерија на македонските автори, особено во периодот по осамостојувањето, изгледа по малку и демодје, затоа што експлицитно е сменет контекстот, во деведесеттите целиот свет влегува во нови глобални процеси, кои, иако странично, директно ја засегаат и Македонија, и во таа смисла потребна е нова позиционираност на културата и нови манири на уметноста. И, да бидеме доволно искрени, на бранот на големата победа на Крлежа во југословенскиот културен контекст, битката меѓу македонските модернисти и реалисти заврши пред половина век, потоа имаше потреба само од патролни акции за одржување на достоинството на македонската уметност. Значи, кога зборувам за политички ангажираната уметност, не мислам на сталинистичкото „инженерство на душиите“, ниту, пак, на транзициската дворска уметност. Мислам исто како и многумина други теоретичари, кои тврдат дека уметноста мора да се извлече и да дејствува надвор од своето гето. Уметност којашто критички ќе ги опсервира настаните во нивниот многустран облик, но која јасно и прецизно ќе ги изнесува своите опсервации, водена од благородните мотиви на ангажираноста.

СРЕД ДОЖДОТ

Најдоброто во првенецот на Теона Стругар Митевска е супериорното владеење на политичкото во жанрот политички филм. Нејзините идеолошки позиции се јасни, експлицитно искажани и зрели, комплексни. Претпоставувам дека во тоа удел има и нејзиниот продуцент, Лабина Митевска, која воедно ја игра и главната женска улога во филмот, алтер-егото на авторската позиција. Преку бројните интервјуа, колумни, граѓанските акции среде оружениот конфликт во Македонија, и пошироко преку симболичната дејност на нивната мала фондација, сестрите Митевски покажаа еден поинаков вид интелектуален ангажман, критички, активистички и подеднакво дистанциран од локалните олигархии. Покажаа која е линијата по која Оливер Стоун и Мајкл Мур станаа најценетите уметници и интелектуалци на денешницата. Додека нашите мла-

ди режисери и продуценти главно се занимаваа со што поголемо „впикување“ на постарите културни махери, цицање на што поголема сума буџетски пари и потоа нивно неодговорно трошење, резултирајќи со недовршени филмови и пробиени крајни рокови, заплеткани финансиски дубари и несредени меѓупродуцентски односи, сестрите Митевски успеаја да влезат во евро-американската независна филмска сцена, да добијат пристап до европските фондови и да го реализираат својот првенец во догледно време, да го промовираат и веќе да влезат во нов филмски проект. Иако останува продуцентско-авторски hazard одлуката кога да се снимат нов филм, особено вториот.

Филмот ја тематизира Македонија во 2001 година, неколку дена пред почетокот на оружениот конфликт. На почетокот од самиот филм, забележливи се неколку наративни решенија слични со веќе споменатиот антологиски филм на Манчевски. Главниот лик доаѓа од странство и се соочува со туѓиот свет на својата стара татковина дадена преку семејните односи. Затоа е и толку силна асоцијацијата дека филмот може да функционира како „Сред дождот“, продолжение на идеолошката линија на Манчевски. Но, ова го тврдам само како добар почеток во анализата на филмот затоа што понатаму, според режисерските решенија и самиот дизајн на продукцијата, Теона Стругар Митевска одбрала еден сосема поинаков пристап. Суровата приказна како метонимија за суровата македонска реалност Теона избира да ја прикаже преку еден хиперреален, документаристички стил. Во таа насока, повеќето мизансцени, ентериери и екстериери се реални, не се врши посебна интервенција на дневните светлински текстури, а во ноќните се интервенира минимално. Приказната тече линеарно, со паралелна монтажа како единствена режиска интервенција во прилог на драматуршки потребното единство на дејствието, и со опфатот на само едно деноноќие без артифициелните временски или просторни скокови. Во актерските ролји се избрани доста натуршчици, а професионалните актери се принудуваат на што пореалистичка игра, блиску до секојдневното однесување.

АНТИГЛОБАЛИСТИЧКА РЕТОРИКА

Филмот почнува *in medias res*. Во темнината група адолесценти вршат субверзивна акција — поставуваат кукли со протестни платна на кои пишува „NATO go home“. Адолесцентите ги каменуваат возилата, и едниот од нив, централниот лик Кокан, предизвикува инцидент — неговиот огромен камен убива НАТО-војник. Оваа прва динамична, синкопирана сцена јасно ја воведува политичката линија на филмот — бидејќи преку дејствието, отпорот е ориентализиран, и Македонија е ориентализирана, НАТО врши мисија, која не му се допаѓа на локалното население, Македонија е воено-политички полигон, трет свет. Преку ликот на Кокан, со ретко користената техника на *voice over*, продолжува идеолошкото профилирање на филмот. Кокан за мизеријата, покрај НАТО, ја обвинува и македонската политичка врхушка, која експлицитно ја нарекува криминална. Ова е идеолошката претстава, која на глобално ниво кружи за милитантните интервенции на НАТО и Американците по разни земји на Третиот свет, важечка конкретно и за Македонија, која можеше да се види преку текстовите и интервјуата од светските интелектуалци праќани по мејлинг листите, застапени на либертаријанскиот антивоен портал *antiwar.com* и на други слични места. Бидејќи целата Македонија, како и многу други земји во слична позиција, прогресивниот свет ги смета за жртва на американската камарила, постоеше начелна толеранција за македонскиот патриотизам. Ова не се однесува на интелектуалците и гласилата („Гардијан“) коишто ја поддржуваа политиката на „Третиот пат“ на европската социјалдемократија (це-

лосно деградирана по дебаклот во Ирак) и коишто застанаа зад албанските радикали, по инерција од Косово. Значи, Кокан е свесен за улогата и манирите на НАТО и затоа не жали за убиството на војникот.

Убиството на НАТО-војникот, инцидент од екстрафилмската реалност, ја покажува тенденцијата на режисерката да ги меша филмската фикција и реалноста, да ги наруши нивните граници, да интервенира со своите ставови преку филмски ликови во тековното секојдневие. Да ја користи уметноста за



искажување политички став во однос на реалноста, односно блиското минато — јасен показ за нејзиното играње во рамките на политичкиот филм. Но реалноста не е толку наивна, како што мислат поклониците на естетицизмот, кои лесно ја прогласуваат победата на уметноста над реалноста. Инцидентот при снимањето на филмуваната верзија на инцидентот покажува дека реалноста знае со иста мера да го возврати ударот против уметноста. Филмот на Теона, несомнено, ќе му наштети на НАТО-имиџот ширум светот, особено во



Кадар од филмот
**КАКО УБИВ
СВЕТЕЦ**

влијателните филмски арени, но и НАТО му наштети на филмот на Митевски, грубо интервенирајќи во снимањето на сцената, отстранувајќи ја сомнителната иконографија и не надоместувајќи ја штетата за изгубениот продукциски ден.

Наспроти патриотизмот и панкерскиот бунт на Кокан, контрапунктирана е мелодраматската сижејна линија за неговата сестра, Виола, патетична, емотивна, но гневна, предвреме порасната, која исто како и Кокан стреми да изврши една луда акција, да си ја одземе ќерката од таткото, американски аташе во Македонија. Значи, додека акцијата на Кокан е насочена кон општото добро, акцијата на Виола е кон личното — кон остварување на своето мајчинство. Реското контрастирање на машко-женскиот свет на ниво на дихотомии (непатетичен, неемотивен, не многу зборлив, агресивен, насочен кон општото — Кокан наспроти емотивната, патетична, елоквентна, запрашана, насочена кон личното — Виола) го потврдува доминантниот македонски патријархален модел, што може да биде предмет на друг есеј, но повторно, на едно подлабоко ниво ги покренува прашањата што се, исто така, актуелни во светската прогресивна дебата (феминизмот). Како и да е, дури и приказната за Виола е во прилог на борбата на Кокан. Неговата цел и средства се оправдани, или барем разбрани, затоа што колонизаторот, како што е наречено странското присуство во земјата, не само на општ туку и на личен, приватен план се однесува како слон во стакларница. Од супериорната позиција на странски дипломат, прави деца од локалниот персонал и потоа ги узурпира, длабоко повредувајќи ги правилата за дипломатска служба и професионално однесување.

БУНТОВНИК СО ПРИЧИНА

Ликот на Кокан, како и (наградената) игра на натуршчикот Милан Тоциновски, е можеби најдоброто нешто на интрафилмско рамниште во КАКО УБИВ СВЕТЕЦ. Поаѓајќи од панкерската позиција на бунтовник со причина, суптилно означена со постерите на Сид и Ненси на сидот од неговата детска соба, Кокан во суровата македонска реалност е прикажан како Робин Худ, кој со своите анархистичко-терористички акции се обидува сам да го надополни немањето државничка свест и патриотско чувство во вистинска смисла на зборот кај македонската политичка врхушка, но и кај граѓанството оддадено на меѓуграничен криминал. Кокан е хиперболизиран во еден постмодернистички манир: самосвесен одек на романтичарски херој. Тој е свесен за својата супериорност во однос на другите, за својот стремеж кон нешто големо, зашто другите се заглавени во празна реторика и ситен криминал, храбар е, незапирлив, неранлив, и на крај осуден да загине трагично како жртва на својот хибриден карактер, баш во античка смисла на зборот. Но патриотизмот на Кокан не е националистички. Тој ја сака својата земја во еден идеалистички манир. Негов најдобар другар е Албанецот Надир, кому му е бесен кога овој бара етнички да се одредат, односно да се конфронтираат. Со тоа, Кокан и режисерката проблемот го лоцираат не во меѓучовечките односи, туку во воените игри на големите и корумпирани политички врхушки. Затоа Кокан одбива да се идентификува со евтиниот државен национализам. Тој со иронија гледа на квазипатриотските активности на неговата девојка Италија, естрадна звезда, искаркирана до идиотизам. Свесен е дека таа тоа го прави само за пари, како и ситните криминалци и политичарите. Агресивен и ироничен е и кон клерикалните активности во функција на политичките интереси, го шутира „размаваното“ кандило на процесијата за пренос на моштите на Свети Климент, иако жали што „убил светец“, што ја активирал бомбата во Собранието во

„присуство“ на светецот. Но режисерката, преку изборот на неговиот трагичен крај, и опкружувањето во кое го става, како и преку директните последици од неговите патриотски активности, јасно покажува трезен и дистанциран став во однос на својот херој. Неговиот идеал е чист, но не и неговото опкружување. Калта со која се извалкани транзициските глодари го валка и самиот Кокан, чии методи на борба имаат неприфатливи последици (убиство на слукајниот војник).

Овој урбан херој Милан Тоциновски го игра маестрално, без многу реплики, и тогаш кога ги има, ги пласира отсечно, скуден во моториката генерално, но кога движи кој било дел од телото, тоа го прави на карактеристичен начин, со нагли движења, при што најголемиот товар во доловувањето на психолошките расположенија паѓа на фацијалната експресија, која исто така е скудна, најчесто отсутна и нема, и на моменти избувлива, гневна, цинична.

ГЕНЕРАЦИСКИ ФИЛМ

КАКО УБИВ СВЕТЕЦ може да се смета и за генерациски филм, филм во кој е претставен судирот, јазот помеѓу генерацијата на родителите и децата. Во филмот децата се оние што се активни, загрижени, гневни во однос на грдата реалност, додека нивните родители се рамнодушни малограѓани, декадентни во својот удобен живот на средна класа, незаинтересирани, а потоа изненадени и подзинати пред светот што се руши над нивната глава. Главна нивна преокупација е седење пред телевизорот и гледање како режимските гласила со редувантни медиумски бомби ја силуваат и редуцираат македонската политичка реалност. Старите ги експлоатираат младите како извршители на нивните криминални активности, заглавени во безмалку ропски однос. Обидот на Кокан да се извлече од тој синџир завршува трагично.

И покрај тоа што тематизира дел од македонската најнова историја, каде што во преден план беа поставени меѓуетничките односи, Теона мудро ја избегнува оваа провокативна и замрсена тема. Дискретно но ефектно, таа зазема дистанциран однос кон албанската герила, во рамки на доминантната сли-



Кадар од
филмот
КАКО УБИВ
СВЕТЕЦ

ка за неа, главно во македонските медиуми, и само делумно кај споменатата прогресивна јавност. УЧК го заплenuва автобусот, но иако глупавиот и дрзок командант вели дека тоа е за потребите на војната, јасно се гледа нивната конкретна цел — да се транспортира бело робје. Надир и Кокан се први другари, но нивниот меѓусебен однос, анализиран подлабоко, надвор од она што е експлицитно дадено во филмот, свесно или несвесно, му оди во прилог на албанското политичко тврдење во Македонија. Додека Кокан е супериорен, агресивен, самоуверен Македонец, Надир е тивок, меланхоличен, потчинет под егото на Кокан, со проблеми да се изрази добро на македонски, но и тогаш кога се изразува, кога ја изразува својата љубов кон Виола, супериорната македонска „вештачка плавуша“, бидува одбиен, затоа што кутрата Македонка е насочена (поточно, стормирана) од надворешниот фактор — американското аташе.

Режисерката недвосмислено го прикажува и „доминантниот“ српски став, нивниот синдром на супериорност кон Македонците („Сите вие во Македонија сте педери“), како и пакосното ликување на српскиот цариник за насетената војна во Македонија.

Се разбира, режисерката е, пред сè, критична кон сопствената македонска реалност: примитивноста на населението, дивите таксисти, кои те грабаат при излегувањето од аеродромската зграда, слободната економска зона, слободна до отсуство — зелена полјана, клерикалната агресивност, медиумската затапеност, политичката манипулативност и криминалното подземје.

ЗАКЛУЧОК

За да не напишеме негативна рецензија за филмот во однос на неговата естетика и занаетска вештина, се одлучивме од најдобрите елементи во филмот да направиме есеј за неговата жанровска, идеолошка, и, делумно, реторичка ситуираност. Овие елементи ги извлекувавме по вертикала, без оглед на естетското мајсторство со кое се прикажани во филмот. Ако се задржиме само на чисто филмските елементи на дебито на Теона Стругар Митевска, не би можеле толку елоквентно да говориме. Факт е дека првенецот ја открива режисерката како зрела личност и самосвесен, изграден автор. Тоа, всушност, е најбитното. Но, уште побитно е печењето на занаетот, трудот и менаџирањето на својот талент, круцијалното прашање на техниката што може да упропасти добра идеја. Затоа што е очигледно дека на филмот му недостасува добра приказна. Му недостасува и добро разработено ситје, сценарио. Сценаристите се определиле за најнепр provокативното, линеарно раскажување. Определбата да создадат реалистичен хронотоп ги носи кон непотребно експлицирање, кое ги продолжува секвенците, внесува нови секвенци, а сето тоа го обременува дејствието, го прави бавно и редувантно. Желбата да се набие дејствието во едно деноноќие по линеарен временско-просторен след доведува до спротивен ефект — внесува многу контрадикторности во однос на приказната. Документаристичкиот стил е сериозно оштетен со втората мелодраматска и патетична линија — приказната на Виола, како и нејзиниот светоглед и со одбраната игра од Лабина Митевска. Дури и кога е веристички пристапот, линеарното ситје е крајно излитено, и без добра фабула крајно неубедливо и без естетски впечаток.

За да не прозвучат овие реченици преостро, вакви филмови се снимаат и кружат по светската независна сцена, за одредени добри сегменти добиваат награди и признанија, и од тој аспект КАКО УБИВ СВЕТЕЦ е просечно естетско остварување. Но, за врвен резултат е потребен голем, и сценаристички и режисерски, исцекор. □

ПЕТАР ВОЛНАРОВСКИ

ЕМ БАЛ, ЕМ КАН-КАН!?!

БАЛКАНКАН
НА ДАРКО МИТРЕВСКИ

В

ториот филм на нашиот млад режисер Дарко Митревски —БАЛКАНКАН е истовремено и негов прв самостоен филм, бидејќи неговиот прв филмски проект ЗБОГУМ НА 20-ОТ ВЕК го потпишува заедно со Александар Поповски. Ова не го спомнуваме случајно, бидејќи многу работи се повторуваат, што се однесува до овие два филмски проекти... За ЗБОГУМ НА 20-ОТ ВЕК пишувавме порано, по неговата премиера, и во оваа пригода можеме да кажеме дека она што од Дарко Митревски го видовме и добивме во првиот дел од неговиот прв филм, во голема мера го гледаме и во овој негов нов проект, само во една доста надградена и значајно поцелосна форма; но, како што обично бидува кај нас, целосноста и надградбата на она што не е за надградување и заокружување, и во овој случај резултираше со еден крајно невообичаен и дискутабилен производ... Но, да почнеме, по ред, и накусо да образложиме сè што е 'плус' и сè што е 'минус' во овој филм...

Како прво, овој филм беше претпоставен (и донекаде и реализиран) како „црна комедија“, и како таков ѝ беше (маркетиншки одлично) претставен на генералната јавност. И навистина, од почеток, филмот целосно и на најдобар начин го оправдува он со што му се нуди на публиката: гледачот, едно време — некаде до крајот на втората третина од филмот — се смее, горчливо, но



Кадар од филмот БАЛКАНКАН

сепак, се смее на црните, но духовито и луцидно претставени и прикажани моменти од рецентната балканска историја полна со конфликти, трагедии и неразумност на човекот како битие меѓу себесличните, неразумност доведена до толкава мера — што е веќе и повеќе од смешно, и иако со една мала временска дистанца, гледачот веќе може и да се насмее на човечката глупост и духовна беда — особено ако се тие прикажани на веќе спомнатиот луциден и духовит начин...

И тоа е добро. И тоа подоста. Филмот е супериорно снимен, одлично сработен, едноставно — како да не е сниман од нас и кај нас — ќе си дозволиме малку вулгаризирано генерализирање на нештата... Навистина, филмот делува одлично, и високо професионално. И не само што делува, туку таков и е... Одлична режија, во американизирано-постмодернистички манир на филмско раскажување (со препознатливи цитати, или парафрази на наши домашни филмови, на бивши југословенски, а и на голем број светски филмски класици); извонредна фотографија и одличен кадар; одлична оригинална и 'позајмена' музика која сосем одговара на дејствието и атмосферата на филмот и филмската приказна; филмска приказна која има своја тежина и одлични, луцидни и духовити дијалози; одлична актерска игра и на домашните, и на странските актери; итн. Филмот во сè делува супериорно, во секој поглед е одличен, забавен и висококомерцијален филм. За пофалба...

Е, таков е сè до — како што веќе спомнавме — крајот на втората третина од филмот (апроксимативно гледано, може и нешто повеќе од толку, но тоа воопшто не е битно). Или, да прецизираме, сè до моментот кога двата главни ликови, Трендафил и неговиот побратим од Италија, кој му доаѓа на помош за да ја пронајдат мртвата баба Зумбула (мајката на жената на Трендафил, Ружа, завиткана во бугарски килим и украдена од шверцери!); таа потрага ги води по шверцерските тајни канали и патишта низ разрушениот од војни и грабежи Балкан: од Македонија во Бугарија, од Бугарија во Србија, од Србија во Црна Гора, од Црна Гора во Босна, и од Босна во Косово, каде што нивното патешествие и завршува, побратимот на Трендафил загинава, а Трендафил се враќа дома... Да спомнеме само дека одличен момент во филмот е решението наратор да е — никој друг — туку загинатиот побратим на Трендафил, кој по својата смрт, ретроспективно, како новодојден, на другите мртвовци во мртвовечницата им ја раскажува својата приказна. И така почнува филмот... И трае така, луцидно и забавно, малку цитирајќи, малку парафразирајќи, земајќи си ја сета слобода на карикирање и пародирање на настани, места, луѓе и менталитети — што му ја дава жанрот на црната комедија, нели, и тоа е добро. И сè е црно и комично. Дури и кога побратимите се во Црна Гора со чудните — како од ЛУДИОТ МАКС излезени и со изглед достоен на ФАМИЛИЈАТА АДАМСОВИ — шверцери со дрога и оружје; и кога стигнуваат во Босна, и кога наголемо почнува да тече и прска крв на сите страни, па дури и кога 'стечајниот работник' Трендафил,



многу сличен на оној од АНГЕЛИ НА ОТПАД, нели, ќе почне да покажува и знаци на живот, сè е добро, сè уште...

И, филмот ќе беше одличен, прекрасен примерок од овој вид и жанр, ако на режисерот Митревски, со крајните секвенци на овој филм не му се случеше истото што му се случи и со крајот на неговиот дел од претходниот: а тоа е — да му се случи прекршување, изневерување на она што дотогаш толку добро го градеше... И одеднаш, филмот, кој во добри две третини е одлична, издржана црна комедија, одеднаш се претвора во патетична ем морбидна, неиздржана и неаргументирана социјално-политички ангажирана трилер-драма, или што веќе е, каде што сè што дотогаш беше прикажано како поетика на филмот и одбраниот жанр — не важи! Бидејќи, сепак, ниту најцрната комедија не ги претпоставува оние тешки сцени, полни со политички транспарентни и едностранни пораки, каде што син на Албанец што сето ова мраковесие и го започнал, сега како 'достоеен' син и го завршува, повторно (како и неговиот татко) со помош на Македонец (уште и член на македонските специјални

Кадар од филмот БАЛКАНКАН



единици). Исто така, ниту објави од типот како 'историјата се повторува, нели', ниту сцени преполни со морбидно и тешко насилство, како што се убиства на деца (кои се чуваат во заробеништво за продажба на органи на црниот пазар) и слично, а и трансформацијата на ликот на Трендафил од најсмотаната флегма на светот во 'али Шварценегер али Рамбо' тип на првокласен командос, по теркот на холивудските 'одмазднички', т.н. 'вициланте' филмови, итн.

Да се разбереме, сепак: не спориме овде колку се коректни или не тие политички ставови, ниту пак дали им е место во црна комедија или не (зошто и да не?), но не на ваков начин, каде што последната третина од филмот нема ама ни зрнце подготовка, анализа, упатување или каков било вид поддршка во своите две претходни третини, а донесува ставови, заклучоци, и патетичен хероизам на работ, ако не и преку работ на пристопноста!

Останува, се разбира, да виси како чатија без кука под себе. Во воздух, ни на небо ни на земја... Тажно.

Од друга страна, пак, првата и втората третина од филмот, онаа добро-започната црна комедија која остана наша прва (несудена!) *вистинска* комедија, по современи теркови, и така натаму, за жал, останаа без своја завршница каква што заслужуваат, и така 'сираци' без мајка да потсетуваат на она што овој филм можеше да биде, а не е... Уште потажно.

Еднаш и доследноста до принципот на недоследноста ќе го сметаме за доследност, боже! Особено кога тоа толку често ни се случува. Па ќе си речеме — така треба... а?

* * *

И затоа, како што испаѓа, изгледа дека политиката навистина ги убива нашите филмови — однатре, од каде што најмногу боли, и за каде што нема лек... во срцето на филмот!

Зар тие две први, добри третини не ја заслужуваат својата трета третина, па Едното да биде цело?

И зар она што авторот сакал да го каже (набрзинка, рака на срце, и ако некој не забележи, баш и не мора!) со третиот дел, не заслужува еден цел филм со издржана претходна анализа, истражувања и факти, и филм со целосна, издржана подготовка на приказната и изнесените ставови? А не само патетична крајна третина со ставови онака нафрлани како слогани во предизборна кампања?

На што личи тоа?

Оти...

На што би личел еден дворски бал, кога пред самиот крај, пред самиот Монарх да го затвори балот со својата совладарка, на подиумот наменет за валцери и менуети, би излегле и би се размавтале со голите нозе — кан-кан танчарки?

?!?

Ем бал, ем кан-кан, заедно? Е, баш не го бидува...

Ем бал, ем кан-кан — па тоа го има само на Балканот!

Нели?

Да, и тоа е повеќе од тажно.

И не дека не нè бидува, и не дека не знаеме, туку дека не сакаме. Ете.

Баш ќе играме: ем бал, ем кан-кан... Кога ни се може!

А за жал, сè уште, на многумина им се може... Само морам да прашам, до кога? Сега веќе гледаме дека и нè бидува, и си знаеме, уште да си — ДОЗВОЛИМЕ!!!

И да го направиме тоа веќе еднаш, тој до крај завршен и целосен ем добар филм, и да го направиме тоа уште еднаш, и уште еднаш, и тоа да ни стане навика, практика, традиција и *гордост!* □

ГЕОРГИ ВАСИЛЕВСКИ

НАДЕЖ ИМА

(ИНОВАЦИИТЕ И АНАХРОНИЗМИТЕ НА НОВИОТ
МАКЕДОНСКИ ФИЛМ)



О секоја премиера на некој од новите македонски филмови, се соочуваме со една дилема, која не нè исполнува со оптимизам. Дали тој живее со своето време? На вагата на недоумицата најчесто натежува ламентот: Не, тој не живее со духот на своето време. Изговорите дека неговата судбина е во рацете на луѓе и групи коишто стручно, професионално и морално се некомпетентни да раководат со една таква специфична и деликатна активност, каква што е организацијата на филмското производство, иако во принцип основани, не ги ослободува луѓето од филмот од нивниот дел на одговорноста. Навистина, тие со право негодуваат дека треба да ѝ се стави крај на практиката на цезаристичкото самоволие, но ми се чини, нивниот глас не е доволно убедлив кога самопрогласените арбитри треба да бидат повикани на одговорност и јасно да им се каже дека тие се виновниците за производната агонија на македонскиот филм. Тие работат во корист на дебаклите што се повторуваат во недоглед.

Но, настрана од оваа и од редица други девијации во нашата култура, македонскиот филм, и кога ќе добие можност да им се претстави на гледачите, чија благонаклоност стана пословична, ги остава оние од кои очекува да му аплаудираат, изненадени, зачудени и разочарани. Причините се многубројни и неодгатливи. Македонските автори, во најголем број случаи, покажуваат несфатлива незаинтересираност за актуелната стварност и речиси, по правило, се дистанцираат од светот на своето опкружување, за кој често велиме дека е пекол, но и шанса да ни донесе среќа.

Иако различни по афинитет и стил, овие млади луѓе ги обединува симптомот на игнорирање и непознавање на реалноста. Онаа иста реалност за која другите медиуми алармантно објавуваат дека драматично ги менува нашите животи. Таа како виор урива сè пред себе, како оркан ги брише соништата и



Кадар од филмот ГОЛЕМАТА ВОДА

надежите што само до вчера не правеа среќни, покажувајќи ни патем некое маѓосно огледало на кое не можеме да се препознаваме.

Погледнете со каква леснина во сижеата на новите филмови, претенциозно конципирани како нови синтези на нашите и на туѓите искуства, и како визији во кои се назира иднината, се отфрлаат егзистенцијалните и морални проблеми кои го хранат јадрото на класичните жанрови: на социјалната драма, на пример, и на комедијата, на хероичните епови и на мелодрамата. Се отфрла цела една традиција, значи, што го одредуваше нашиот културен идентитет и, колку, толку, го отсликуваше светот во кој живееме.

Од четирите најнови филмови неодамна прикажани пред македонските гледачи: КАКО ЛОШ СОН, на Антонио Митриќески, ГОЛЕМАТА ВОДА, на Иво Трајков, КАКО УБИВ СВЕТЕЦ, на Теона Митевска и БАЛКАНКАН, на Дарко Митревски, единствено во третиот од нив можеше да се насети интересирањето на неговите автори за луѓето што живеат во еден колективен кошмар и да се препознае амбиентот на денешна Македонија, понижена и духовно ограбена; светот што произведува, во застрашувачки енормни количини, очајници, губитници, депресивци. Да погледнат во средината, која уште во зачетокот ги задушува креативните импулси на луѓето тукушто фатени од матицата на животот и ставајќи ги во запците на една монструозна машинерија, ги преобразува во насилнички нагони.

Петенциозната екранизација на ГОЛЕМАТА ВОДА, од чија поетика очекувавме дека ќе допре бодриот глас на Живко Чинго, може во некои аспекти да заличи на благ одраз на филмовите за нацистичките концлогори, кои по некоја космичка забуна се дислоцирани во Македонија. Авторите на овој кандидат за „Оскар“ можат да ме убедуваат во силата на аксиомот дека уметничката визија не може да се поистовети со фактографската стварност, но јас ќе дотраам во уверувањето дека деградираната и фалсификувана реалност, чија опачина ни се покажува во екранизацијата на ГОЛЕМАТА ВОДА, повлекува со себе и естетичка регресија на уметничката визија. Стварноста што беше прошарана со лузните на еден неразбран, изневерен ентузијазам, со раните на заблудите, со солзите на сираците и на мајките останати без своите деца,

со грешките на хероите, во оваа вокација на нејзината сурова реалност е згрутчена во влакнестото клопче на еден колективен кошмар. Таа е унижена во лесно одобрен чин на хуманистичко и цивилизациско уназадување, чии последици ги поднесуваме и денес, шеесет години по пучот што врз неа го изврши севласното и сеомно зло.

КАКО ЛОШ СОН на Антонио Митриќески се вбројува во малубројните примероци на ониричко талкање на имажинацијата по лавиринтите на потиснатите и ослободени нагони, нуркање во вировите на несвесното, на стравот и на бегството, кое, како химера што налетала на хипнотизирани гледачи, ни прикажува цела галерија на восочно дијаболични и проституизирани лица, на лица со злосторнички грч втиснат врз бледите образи, со ангелска желба и готовност да ви помогнат.

Јас убаво ги паметам реакциите на историчарите на филмот во кои се објаснуваат стравовите што свитите слични на оваа галерија на убијци, невини жртви, хипнотизери и лудаци ги доведуваа до екстаза пред камерата на германските експресионисти во втората и третата деценија од минатиот век. Гледачите во тие години, колку и да беа навикнале на вешто нашминканите, лудачки лица на актерите, на егзибиционистички стилизираната сценографија и на ексцентричните костими, сепак доживуваа визуелни шокови од провалата на злосторничката лавина од болните научнички мозоци на ликовите во филмовите на Фриц Ланг, или на Роберт Вине, морбидно изолирани во своите мрачни кабинети и лаборатории. Но тие алармни копања по свеста на обичниот граѓанин германските експресионисти не ги продаваа како евтина панаѓурска стока за заплашување деца. Тие го најавуваа доаѓањето на фашизмот, тој никогаш докрај проучен монструм, чии лудачки планови, како што се осведочивме, беа постраотни од најзаstraшувачките визии на несомнено талентирани претставници на една од најфалените и најкудени филмски школи.

Но дивеењето на сеништата на стравот и на потсвеста, проицирана врз фонот на велеградскиот пејзаж и врз сликата на македонското село од филмот КАКО ЛОШ СОН, не можам да го доживеам како бегство од агонијата на војната, во која прегорува главниот лик, Шејтан. Не можам да го доживеам ни како состојба на духот, распнат меѓу злосторничкото его во кое е заробен



Кадар од
филмот КАКО
ЛОШ СОН

угледниот професор, и неговата потреба да ги титулира животинските нагони на својата камелеонска и настрана природа со реториката на хуманистичките идеологии. Не можам, конечно, да го доживеам ни како конфликт на поединецот, на кој е наведен младиот Иван, со дволичното чудовиште, изнедрено од политичките лаборатории на новите завојувачи, глобализмот. Нивниот статус на жртви на агонијата, која ги турка во злосторство или самоубиство, па бараат спас во љубовта, е само добро срочена реплика, привлечно и сугестивно клише, кое не може да му вдиши живот на ликот осуден на перверзија, на лажен пацифизам и на лажна конфликтност со филозофијата на милитаризмот.

И Дарко Митревски во својот БАЛКАНКАН одбегнува да биде во близок дослук со стварноста, од која, без страв дека ќе му наштети на својот авторски идентитет, се согласува да побегне и со многу дух и многу интелигенција да се всели во една визија, или во една, ако сакате, виртуелна реалност, во која се дозволени безмалку сите претерувања. Овде може и да се мами, и да се мечтае, можат да се сквернават старите идеали и митови и да се измислуваат нови божества, неказнено да се позајмуваат туѓи идеи, туѓи мисли, па и туѓи модели на хумор. За да опстане тој виртуелен универзум, меѓутоа, потребно е да се знае каков е квалитетот на позајмицата, каков е ефектот на сквернавењето, консеквенциите на апологетиката и што е битно, добро да се одмери дали позајмената идеја, анегдотата и визија се приспособливи за почвата во која тие се пресадуваат. Дарко Митревски, по сè изгледа, својот избор го правеше по интуиција, без добро да ги познава своите ликови, или онака како што пропишува жанрот за кој се заложува - клишеата на тие ликови. Дали преобразбата на Владо Јовановски од кукавица скриен зад ормарот во акционен херој пар екселанс одговара на клишето за митски заштитник и благороден одмаздник. Во пародиите - да. Тој може да се менува од една морална спротивност во друга, како што тоа го прави оној циничен милионер во филмот на Чарли Чаплин, СВЕТЛИНИТЕ НА ГРАДОТ, кој, кога ќе се опише, станува најголемиот алтруист и пријател на кутриот скитник Чарли. За да се разберат причините и манифестациите на тие промени, може да се напише обемна студија, која би содржела поглавја посветени на социологијата, психологијата, политиката, шизофренијата, добрината, ароганцијата, човекољубието, кои циклично го поврзуваат и раздвојуваат тој тандем.

Дарко Митревски му припишува на својот херој митски својства (и на неговите трансформации), како што Џон Мек-Тирнен му доделува на Брус Вилис во УМРИ МАШКИ борецки вештини, луцидност и храброст од кои го губите здивот. Јасно е дека неговата натприродна моќ да ги победи сите непријатели, пред да ја оствари целта, ги црпи силите од изворите на митот, кој е монолитен, конзистентен и неподатлив на еволутивни промени. Владо Јовановски, меѓутоа, во своите пресметки со лошите момци не ни открива некои нови аспекти на митот, како што тоа го правеше Брус Вилис (и сите титанизирани јунаци во новиот американски филм), кога ја манифестира својата нежна и витешка љубов спрема жена си, на пример, или готовноста да го прифати машкото пријателство со обоениот полица-



ец, по теркот на Хоксовата елитна група, туку тој со упорност што не му е својствена на титаноидот ја менува својата природа. И само што се навикнавме на играта во која таа еволутивна линија е жанровски поблиска до концептот на психолошката драма, отколку на виртуелниот трилер, кога Дарко Митревски пак ни го врати својот јунак во идиличниот свет на бајките, меѓу спасените деца и двајцата добри родители, сите загледани во свезденото небо, во кое го бараат местото на добрите луѓе што предвреме заминале од овој свет. Хепаендот се доживува како и секоја друга ситуација, водена со интелигенција и визуелна култура, која поретко се среќава во нашиот филм, со блажена насмевка. Но треба да признаеме дека издишката на олеснување по монструозните насилства, како и афективниот револт пред глетките на сверските изживувања на лошите момци, технички изрежирани, да повториме, по холивудски стандарди, според емоционалната вредност се рамни на убавината на пластичниот трендафил, восочната ружа и зумбулот од свила, во однос на нивниот природен модел. Тоа не е бегство од актуелната реалност на човек згрозен или загрижен за моралниот или културен амбис во кој таа е тур-

Кадар од филмот БАЛКАНКАН



ната, туку на сензибилитет што ја бара својата авторска инспирација, па и својот стил, во моделите на туѓите традиции.

Впрочем, синдромот на бегство од стварноста во македонскиот филм и моделирањето на нејзиниот реалитет во визија што има сила на актуелно сведоштво не се специфика што ни ја донесе новата продукција. На добар дел од нашите заблуди, безбедно негувани под наметката на лажниот оптимизам, заедно со преценетиот талент на форсираните автори му кумуваше и ересот на идејниот, моралниот и естетскиот протекционизам.

Точно е дека филмот во Македонија беше отворен за сите влијанија на модерниот израз што се негуваше во другите кинематографски центри во светот. Тој своите традиции и естетски модели наследени од минатото сакаше да ги сообрази со космополитските идеи на современиот свет, кој без комплекси ги ревалоризира или отфрла истрошените визији и создава нови светови. Сакаше да живее со ритамот и содржината на неговите противречности и промени, со неговите парадокси и искушенија. Во исто време, сакаше да ѝ остане верен на својата културна традиција и да го зачува неоштетен идентитетот на идеите што се вселуваа од минатото како уморни повратници, кои одвај ја препознаваат новата општествена констелација, а веќе гледаат во иднината и ја конструираат по мерката на минатото.

Магнетската привлечност на хероичните митови во кои македонскиот филм наоѓаше потврда и афирмација на својот културен идентитет, па отаде и инспирација за филмските содржини, се покажа многу посилна отколку што тоа го дозволува критичкиот дух на историчарот, со кој авторовата фантазија мора да биде во интимен дослук. Во добар дел од македонската филмска продукција во изминатите децении, на митовите им се ставаше знак на еднаквост со историчноста на фактите. Не беа ретки случаите и некои од најталентираниите автори да го одберат патот на романтичарската самозаборавањост, па во евоцирањето на херојското минато да им подигаат монументални целулоидни споменици на историските личности. Но фасцинацијата од заводливата глетка на хероичниот чин не беше единствениот облик на застрапување од историската вистина. На неа се надоврзуваше подеднакво симптоматичниот восхит од библиската сила со која македонскиот човек ги поднесуваше страдањата, насилствата и понижувањата. Тие трагични епизоди од нашата историја, во кои улогата на целатот си ја предаваа едни на други туѓите војски, завојувачите од соседството и окупаторите, во меморијата на нашиот човек траеја бесконечно долго. Но баладичното и елегично опејување на страдалничкиот менталитет во уметностите можеше да го затапи одбранливиот инстинкт, кој од жртвата најчесто прави анонимен херој, толку драг на идеалот на јунакот во класичните уметности, стоик којшто без химничен патос го брани своето достоинство и по цена на животот. А токму тоа се случуваше во дел од историските мелодрами, во кои за потресните сцени на народните маки некритички се бараше терк во историските спектакли на развиените кинематографии.

Дали патот од позицијата во која авторот етички се поистоветува со страдањата на жртвата до онаа деликатна состојба кога тој се соблазнува од глетките на страдањата, пренесувајќи го тоа чувство на соблазливост и врз гледачот, е толку долг и преплавен со морални пречки, што останува недоловлив за нашата перцепција? Историјата на филмот, а особено историјата на неговите сурогати, понекогаш блескави и заводливи во кои се вложени големи материјални средства и голем креативен труд, нè снабдува со безброј примери во кои авторот, свесно или не, останува заробен од фасцинацијата на сликите од обилните крвопролевања и насилства. Но, кога зборуваме за македонските филмови реализирани во претходните децении, симптомот на соблазливост со суровите глетки, во кои човечките тела и лица се грчат и изобличуваат од натчовечките болки, едноставно е незабележлив.

Поинаква е појавата што пред малку ја споменав кога ги набројував ситните неверства на самоизмама и бегството во кралствата на митот, каде што импресивната слика на историјата ни носи ведрина и оптимизам, и ни гарантира некоја слобода на набљудување на историчните доблести и пороци, без да почувствуваме некоја морална вина и загрозеност. Карактеристично за легализацијата што им ја дадовме на тие бегства беше латентната опасност од ублажување на критичката острина на перцепцијата на хероичниот чин и на неговата компромисерска опачина. Во тие бегства притаено бдееше уште една невина надеж. Надежта дека до следниот чекор што авторот ќе го направи, проникнувајќи во морално-психолошкиот портрет на својот херој, тој ќе собере таква критичка сила што ќе може со широко отворени очи да се загледа во причините што го поттикнале хероичниот подвиг или потајно го деградирале во предавнички чин. Со насобраните искуства, тој веќе утре прецизно ќе ја извага силата на искушенијата што неговиот лик ги надживеа и ги потчини на својата волја.

Иако опусот на секој од македонските автори беше исклучително скроман, можат да се најдат примери во кои морално-психолошкиот портрет на митскиот херој еволуирал од статусен симбол на народните идеали, во индивидуален лик распнат од интимни противречности. Понекогаш тој е анонимен херој, кој ја знае цената на интимната победа над стравовите и искушенијата, а понекогаш поразен противник, кој немал сила да ја извојува победата. И одлагањата кај некои од авторите да дојдат до формулата во која моралната истрајност на херојот, ставен во искушение да ги изневери своите идеали, му е иманентна на творечкиот чин, не треба да се отфрлат како предавство на нивните намери да ја откријат во сета своја комплексност хероичната суштина на подвигот. Конечно, и малодушниот конформист има право на естетичка егзистенција, како и епскиот херој, само што, соочувајќи го едниот или другиот со искушенијата на моралното неверство, кукавичлукот или предавството, не смее да дојде до мешање на хероичниот статус со статусот на конформистот. Плашливецот го задржува лицето на човечко суштество на кое не може да му се одземе правото на разбирање, на прошка, па и на љубов. Но напуштањето на бојното поле, кое има свое огнено поприште и во сферата на естетиката, не е решение на кое би му се восхитувале. Тоа ќе го впишеме во историјата на дуализмите и спротивностите, кои го прават животот разнолик, понекогаш неправилен и бесмислен, но исто така и живописен и привлечен за опсервациите на уметникот.

Младиот македонски филм ги презеде од искуствата на претходните генерации нивните помалку инспиративни естетски и морални постулати. Не се ретки случаите кај некои од младите автори, кои, израснати под крилото на електронските медиуми, значи не од изворната естетика на медиумот на филмот, одбиваат да ги дефинираат своите афинитети како дел од традицијата обвинета дека останала заробенник на магијата на фолклорот. Во таа ескапистичка недоверба во концептот на фолклорното мислење, тие мошне лесно ја приграбуваат како своја естетиката на авангардата. Е сега, навистина се поставува прашањето, што тие подразбираат под поимот авангарда, арт-филм, или, што би било многу појасно, авторски филм. Мене навистина ми станува не само тешко туку и непоимливо, па ако сакате и невозможно, да размислувам за македонските филмови од новата продукција како за дела одвоени од контекстот на македонската кинематографија и на македонската култура. Ние можеме да имаме различно мислење за тоа колку е квалитативна еволуцијата на новиот македонски филм, или колку тој уназадил, да му припишуваме на еден или друг автор атрибути коишто естетички го прават близок до преокупациите на европскиот или американскиот филм. Но тоа е прашање на критичка проценка и перцепција на поединецот, луцидност што

му дава аналитичка остринa на неговото забележување, а никако догма, која ги одречува врските со традицијата и ѝ врти грб на генезата на авторовата инспирација.

Но, веќе споменав дека новиот македонски филм, надоврзувајќи се на темите, на моралните преокупации и стилистички постулати во делата на авторите од постарите генерации, ги презеде од нив помалку интересните аспекти на една естетичка стварност, или ако сакаме, на еден мал универзум што го препознаваме како збир од трагични судбини, порази, неверства, изиграни идеали, како стециште на обновени и осилени надежи, на стоичка отпорност, борбеност и пожртвуваност, трагичарска по вокација, но можеби подјадена од синдромот на скепсата, иронијата или хуморот. Фоскулата естетички конформизам, кој често пати ја става маската на авангардата и кокетира со сеништата на магискиот или поетски реализам, би била можеби несоодветна, строго изречена осуда за инерцијата со која многу млади автори, дебитанти и надежни почетници во една професија, која дава многу лажни ветувања и признанија, некритички ги преземаат заблудите од доајените, чии придонеси, од друга страна, интимно ги одрекуваат. Но, како да се нарече манирот на еден млад сензибилен визуелист, радикален во одбивањето и на најфилигранскиот амблем што мириса на традиционализам, да ја жртвува акцијата на приказната. Тој бара надомест и нов квалитет на доживувањето за таа жртва во презентацијата на „шокантни“ визуелни сензации, во дуели на техничката и метафоричката монтажа и во исцрпувачките егзибиции на камерата, која зад себе остава едно етерично поле на бледи, безживотни лица и предмети, кои бестрасно но грчевито се трудат нешто да ни соопштат. Но, тоа уште не е сè.

Ересот на „политичкото епигонство“, ако така може да се нарече повладувањето на голем број наши културни дејци на политичкиот вкус на Западот, кој се претставува како заводлива рожба на космополитскиот дух на македонскиот филм, по сè изгледа станува стратешки важна задача на интелегентните играчи со филмската лента. Уште од годините на ПРЕД ДОЖДОТ, кога Милчо Манчевски за својата визија ја позајми диоптријата на западниот гледач, која со голема прецизност ги изострува разликите меѓу племенските култури на егзотичниот Балкан и наоѓа разбирање за воениот вик на неговите избувливи жители, беше јасно дека автентичноста на драмското милје, во кое изиграните народи не можат да се помират, ќе биде жртвувана на филозофијата на политичкото додворување. Затоа конфликтните зони на македонското село Манчевски ги означил како поле на одмазди, клетви и насилства во кои племињата, ако сакаат за нивното витештво да чуе Западот, мора тој стремеж да го платат со крв. Кога, пак, во ПРАШИНА ги вовеле и чуварите на редот од Европа во тоа крваво поле на истребување, беше прогласен за непримерен апологет на насилството.

Интересно е во таа светлина да се види филмот на Иво Трајков, ГОЛЕМАТА ВОДА, за чии синеастички и воопшто, културолошки вредности слушаме многу пофални зборови од страна. Правен по мотиви од истоимената новела на Живко Чинго, за неговата екранизација со тешко срце може да се каже дека ги зачува духот и стилот на прозата на познатиот македонски писател. Фактот дека наративната структура е фрагментизирана на одломки кои и во рацете на највештиот монтажер би било невозможно да се обединат во фабулативно, или, ако сакате, метафорично единство, не би ѝ го впишал како големо зло на режијата. Таа со рафинман и чувственост што му се својствени на сензибилитетот на автентичните филмски мајстори се сосредоточи на остварувањето на други намери и цели: да создаде еден универзум сличен во својата психолошко-ликовна фактура на некоја стара морничава зандана.

Една од големите недоумици што ги предизвикува овој универзум е остра-та поделба на неговата конфигурација на два пола; на едниот од нив владееат

монструозни џелати и патолошки насилници, на другиот - беспомошни жртви на насилничкото самоволие, осудени да ги премолчуваат дури и своите болки и својот страв. Навистина, меѓу нив, во текот на целиот филм талкаат некои призраци без личен идентитет, сеедно дали тие на преплашените деца им држат часови по историја, или, како што е тоа случај со осамената Верна, се засолнати во таинствените ентериери, кои на занданата треба да ѝ дадат аро-ма на мистичност. Но нешто од сенишната конституција имаат и олицетво-ренијата на сите зла, како што е тоа случај со ликот на другарката Оливера, таа рожба на епохата, која раѓаше или непријатели на новото општество, или негови споменици. Другарката Оливера, во инаку одличната интерпретација на Верица Недеска, всушност, нема своја лична судбина. Таа не умее да чувст-вува, не умее да тагува или да се радува. Механизмите на нејзината подвиж-ност, која кај штитениците предизвикува само болки, навреди и понижувања, се материјализација на една идеја, која и во сценариото на Владимир Бла-



Кадар од филмот КАКО УБИВ СВЕТЕЦ

жевски, и во режијата, треба да се исмее, компромитира и фрли во буништето на историјата.

Таа задача со видлива егзалтација ја презеде и началникот на домот за сираци, како што официјално се нарекуваше занданата во која децата на воените богаташи го минуваа несреќното детство, сè до моментот кога и тој станува жртва на идеологијата, која, по терк на Сталиновите чистки на своите најискрени верници, произведува непријатели. Авторите на филмот не нè подготвија со некои навестувања да се посомневаме дека началникот, кого мошне сугестивно го толкува Митко Апостоловски, ќе ја доживее судбината на исфабрикуваните непријатели. За нив психолошките основи на омразата, пријателството или денунцијанството немаат речиси никаква драмска важност, иако еден од најинтересните тематски ограноци на приказната за осамените деца, мотивот на фасцинацијата од личноста на таинствениот Исак, бараше суптилна психолошка анализа и разрешница. Фактот дека малиот Лем очајнички го моли Исак за негово пријателство и доверба беше добра причина лузните на одземената љубов во неговото срце да се побараат со попрецизни психолошки инструменти. Таа љубов засекогаш е изгубена заедно со неговиот татко, брат или пријател, кого веќе го заборавил. Психологизмот не е добар сојузник на приказната кога ликот го открива својот идентитет во чинот на дејствието, но Лем и Исак ги соопштуваат или, подобро кажано, ги премолчуваат своите соништа и надежи во состојба на мирување, на психолошки вакуум и неподвижност. Убавата фотографија на Суки Меденчевиќ и изразните, тажни лица на младите актери Сашо Кекеновски и Маја Стојановска не можеа да ги преземат задачите на режијата и да ѝ дадат печат на автентичност и вистинитост на драмата на своите ликови. Сепак, по силата на својата природност и сензибилност, тие ја пробија идеолошката обвивка со која светот на страдањата и надежите требаше, низ диоптријата на политичкото епигонство, да се демонизира во сите негови социјални, морални и културни аспекти.

И од сликата на Македонија што Антонио Митриќески ни ја продуцира во филмот КАКО ЛОШ СОН, убаво се чита желбата на западниот гледач да се соблазне над судбината на неговите несреќни и егзотични жители. Траумите на нивните испостени животи, склоноста да тонат во живата кал на страдањата, леснотијата со која се фаќаат за камата или пушката, во Европа навистина се перципираат како лош сон. Но таков сон, како што конфузно ги изложува своите идеи за војната и мирот перверзниот професор пред своите студенти, што му е потребен за зацврстување на духовните патерици на цивилизираниот свет. Во земјата Данска нешто е гнило, овој циник дволично го парафразира од својата катедра Шекспира и никаква човечка скрупула не ќе го спречи сексуално да го злоупотреби невиниот Балканец, младиот Иван, дојден во Европа да студира и да се увери на самото место колку доблести требаат, колку вкус и знаење за да се проникне во тајните на нејзиното цивилизациско и морално витештво. Таквата слика за лековерниот, примитивен и на свој начин, симпатичен Балканец не е создадена од вчера. Таа потекнува од времињата кога картите на овој озлогласен регион Европа цинично ги кроеше според мерата на своите интереси и создаваше услови во неа да виее сојот на бунтовниците, одмаздниците, братоубијците, атентаторите.

Дијаболичниот пандан на невиниот Иван, нескротливиот воин Шејтан, е прототип на тие опеани и проколнати одмаздници, чиј слободарски инстинкт времето на невидените тортури врз нивните семејства и нивните народи ги избличи во нагон за убивање. Неговата судбина заслужи да добие похуман, или барем историски пообјективен третман од оној со кој сценаристот Дејан Дуковски и режисерот Антонио Митриќевски му се додворуваат на аудиториумот, кој откако соблазливо ги фрли сите клетви врз злосторствата на дивјакот од Македонија најде во своето срце милосрдие да му ги прости гревовите.

Нема сомнение дека идеолошкото „стаклено своно“, под кое гревовите, пороците и трагичните заблуди на ликовите од филмот КАКО ЛОШ СОН се изобличуваат во кошмари на ирационални самоубијци и малоумни идеалисти, е сочинето од оној ист материјал со кој е изградена занданата што произведува непријатели во филмот ГОЛЕМАТА ВОДА. Се чини дека не е тешко иднината на таинствениот и молчалив Исак од ГОЛЕМАТА ВОДА да се замисли во кожата на невиниот Иван од филмот на Митриќески. Не е тешко да се замисли ни судбината на некој близок потомок од родот на началникот во ГОЛЕМАТА ВОДА, кој изврши самоубиство, со прекар Шејтан, кој крајот на својата агонија ја бара во самоубиство.

А дали Трендафил од БАЛКАНКАН, тој огранок на сојот што со невидена брзина еволуира од преплашен сведетел на еден свет што со тресок се урива - во типолошки близок на еден Рамбо, има свој пандан во генеалогичката на хероите од македонскиот филм? Дали неговата роботоидна храброст може да се спореди со подвизите на јунаците од нашите партизански филмови, на пример, со космичките визији на митските ликови што во еден ЗБОГУМ НА 20-ТИОТ ВЕК ни станаа симпатични, но и туѓи, неприспособливи за нашата фантазија и за нашите навики да им останеме верни на виртуелните конструкции што сами си ги подигнавме. Кога добро ќе помислам, аналогијата на подвизите на младиот партизан Митко Ангелов од филмот на Трајче Попов, ПРЕСУДА, кој за да ја докаже својата верност испоуби цела дивизија германски војници во нивните камиони, до заби складирани со оружје, и тенкови, со храброста на честољубивиот Трендафил, кој, исто така, ја срамни со земја цела мафија во фабриката во која се вадеа органите на деца за да се пласираат на гладниот европски пазар, не ми изгледа многу далечна. Мотивите на пресметка со непријателот кај едниот и кај другиот херој, се разбира, се различни. Различни се и целите на истребувањето на циганот, кој им го одзема правото на живот на толку невини, добри и умни луѓе. Но заедничка е мерата на манифестираниот борбен титанизам. Колку и да му е имплицитна темата на поразот, загубата, стравот, па и смртта, затоа што нив ги трпи неговиот антиподен партнер, негативецот, сепак, нашиот херој е осуден на победа и триумф.

Дарко Митревски не го цитирал Трајче Попов во БАЛКАНКАН, иако неговата дистанца од патосот на партизанската хероика отвора убави можности за анализа на несвесно преземените модели од традицијата, деградирани според постмодернистичкиот концепт до гротескна самоизмама, или облагородени во една нова етерична визија. Нему му се подраги цитатите преземени од делата на еден Сем Пекинпо, Андреј Тарковски, Емир Кустурица, Џон Мек-Тирнен, или дури и од сопствената футуристичка алегорија ЗБОГУМ НА 20-ТИОТ ВЕК, кои видливо треба да го пренесат духот на космополитизмот и на сенаселивоста на злото во милјето на балканската кланица. Таа игра со фантазмите и егзалтациите на класиците и на актуелните култни режисери им дава и на најсуровите, најгрдите и најзапасташувачките глетки на филмот една димензија на апстрактност. Афектите на згрозување и страв кај гледачите, поделбите на добри и зли што тие ги вршат, заклучоците што со задоволство би ги споделиле со авторот, си заземаат места во меморијата надвор од критичката будност. Тоа е добро ако светот во кој живееме не е посуров дури и од секвенцата во онаа приштинска фабрика за пресадување на органи.

Нешто поинаку од хибридниите размислувања и визији на авторите на ГОЛЕМАТА ВОДА и КАКО ЛОШ СОН, поинаку и од софистицираното бегство во виртуелната реалност на БАЛКАНКАН, ја конципира својата приказна режисерката на филмот КАКО УБИВ СВЕТЕЦ, Теона Митевска. Сликата за Македонија што таа ни ја презентира сигурно нема да ги заведе ловците по егзотични визуелни и ритуални сензации. Тоа е една тажна земја во која друмските разбојници, кои добиле благослов за својот бандитизам од Европа, се однесуваат

како овластени редари, па во својата племенска егзалтација, можат со романтичарски, свечарски пукотници, со гранатирањата и минските експлозии за кои мирните граѓани не знаат кој ги предизвикува, да преплават барем половина од нејзината територија.

И сликата на жителите на оваа тажна, осиромашена и понижена земја не буди големи симпатии меѓу сензибилните набљудувачи на крвопролевањата, кои траат со библиска упорност. Тие не го изгубиле нагонот за тивка среќа во која има место за љубов и разбирање, за грешење и каење. Но тенковите на туѓи воени формации, кои крстарат низ улиците со владетелско самозадоволство, сликите на разурнатите цркви, развиорените туѓи знамиња по селата и градските квартали во кои бандитите срдечно се ракуваат со владините луѓе, раѓаат други инстинкти и нагони кај дел од населението. Младиот и темпераментен Кокан, кого извонредно го интерпретира Милан Тоциновски, живее со горчина дека неговата земја не е слободна. Интелигентен, прониклив и искрен до наивност, тој ќе застане на страната на младите гневни луѓе, кои го обвинуваат и светот, и домашните дволични, неморални и корумпирани политичари, и гласниците на неоколонијализмот, облечени во униформи на НАТО, па и семејството, кое ја пика, како нојот, главата во песок. Исходот од тоа бунтовничко незадоволство, по завештеното право на митот за бунтовникот, е во апсурдната смрт, над која, како во ритуалните филмови на чија поетика сè помалку ѝ веруваме, не се излеваат потоци солзи, лелеци и клетви. По трагичниот епилог на кој, како во традициите на црниот филм, му кумуваа соработниците и пријателите на Кокан, приказната со својот дискретен повик на оптимизам ја завршува неговата сестра, чувствителната и храбра Виола.

Нејзиниот лик е, ако не се лажам, преседан по модерноста на стоицизмот и храброста во македонскиот филм. Виола не само што без предрасуди се согласува да му роди дете на еден висок службеник во Американската амбасада, туку таа, по своето враќање во Македонија, ќе испланира, без никакви малограѓански скрупули, да влезе во резиденцијата на американскиот аташе и насила да си го поврати девојчето. Нејзиниот притаен глас, кога му соопштува на деда си дека тој има внука, како да ја огласува притаената и премолчана надеж на нејзиниот народ дека не е сè загубено, и дека тој, еве, има своја иднина.

Теона Митевска не размислува како епски хроничар и визионер, како што би се претпоставило според асоцијациите на сцената во која Виола му се радува на своето дете и сака среќата да ја сподели со изнемоштениот дедо. Таа, сепак, е раскажувач верен на жанрот на психолошко-социјалниот трилер, кој се чува од реторичките конструкции на историските епови и нивните хероични визии, кои не само меѓу постарите генерации туку и во делата на младите автори се симптом чијашто етичко-естетска вредност треба да се ревалоризира, и да се преземе од него она што е здраво, витално и неподатливо на злоупотреба.

За иднината на македонскиот филм би било корисно, покрај епигонските конструкции од кои нема спас, да се појавуваат и приказни преземени од стварноста, која, во секој случај, нема да го оцрни нивниот естетски легитимитет. Стварноста, каква што ни се претставува во дебито на Теона Митевска, не е грубо оттргнат блок од своето лежиште и поставен како археолошки експонат во конструкцијата на филмската приказна. Таа, сепак, минува низ амалгамот на психологијата, социологијата, поезијата и филозофијата и од овие активности на духот презема по некој импулс што ѝ е близок на нејзината природа. Стварноста не му е непријател на уметничкото дело, туку негова втора природа со која гледачот интуитивно се спогодува и ѝ отстапува место блиску до своето срце и ум. □

ВЛАДИМИР Љ. АНГЕЛОВ

НАШИТЕ МАНЦИ

СПИСОКОТ НА ТОНИ МАНЏА ДОКУМЕНТАРЕН ФИЛМ НА МАРИЈА ЏИЏЕВА

1.1. СПИСОКОТ НА ТОНИ МАНЏА во една национална богата, жанровски разновидна документарна филмско-телевизиска продукција би претставувал настан обележан во телевизиските водичи (петочните подлистоци од дневните весници). Експликација на содржината би претставувало екстра трошок, затоа што и самиот наслов е доволно индикативен за да им каже на потенцијалните гледачи за што станува збор. Паралела што може да се повлече е како кога во Америка би се појавил документарен филм за Чарлс Мансон или Џим Џонс, во Франција за Ландри, Џек Мевосек е универзално препознаен масовен убиец или, пак, нам ни се поблиски примерите со Љуба Земунац и можеби Аркан од бивша Југославија. Степенот на провокација се мери според бројот



Од снимањето
на
СПИСОКОТ
НА ТОНИ
МАНЦА



на убиствата што главните тематски единици ги извршиле и ако, евентуално, жртвата била позната личност.

1.2. Меѓутоа, нашата средина не е таква какви што се примерите што ги наведов. Долго време ние Македонците живеевме во убедување дека сме бедни во оазата на мирот и дека демократијата е гласачко ливче на кое треба да се заокружи едно име, а не сите како во минатиот систем. По периодот на национална гордост и романтизам предизвикани од огромниот успех на „Буре барут“ и ПРЕД ДОЖДОТ, почнавме да се освестуваме. Дојде реалноста на западната цивилизација — дрогата, заедно со зависниците. И некои мои блиски ја закачија. Некаде на тој пат се најде и Тони Манца, за потоа да нè снајдат Карпалак и Љуботен и што уште не. Истрелите на Тони Манца беа тие што директно го погодија сонот за изолацијата на нашето општество од лудилото што ги беше зафатило останатите братски републики. Бев освестен од сонот во кој европеизацијата и американизацијата беа хамбургери и мерцедеси, добар HI-FI и сигурност. Овие истрели покажаа дека американските филмови со кои постојано се труеме, ако се фикција во Америка, во Македонија можат да станат реалност. Не сакам да бидам премногу детален и моето сеќавање за случајот Тони Манца ќе го пренесам без дополнителни проверки и освежување на меморијата. Без да ги проверувам написите во дневниот печат, кои се однесуваа на овој настан. Можеби насилството, кое тој го изврши, беше толку слично на оние од филмското платно што веднаш го меморирав, не како конструкција за филмска обработка, туку како настан којшто несомнено бил инспириран од некој филм, односно филмска продукција. Во случајот 'Манца' има материјал за повеќе видувања, материјал за повеќе професии, за дела и за титули. Проблем за конзилиум.

1.3. И да надополнам. Не сум некој издржан љубител на црните хроники, но сигурен сум, ќе се согласите со мене, дека постојат некои настани во оваа редовна рубрика кон кои не можете да бидете индиферентни. Вистината за Тони Манца излезе надвор од оваа рубрика, беше сместена на страниците од почетокот на дневните весници. Тема за насловна страница, но само во тогашниот актуелен момент, а речиси сите што се занимаваа со таа тема не излегоа надвор од дневно-актуелното, сензационалистичкото. И потоа — заборава.

1.4. Според моите сеќавања, настаните во 1998 година се случуваа вака: Тони Манца, осуден на казна во тетовската институција за малолетни прес-



Кадар од
филмот
СПИСОКОТ
НА ТОНИ
МАНЦА

тапници, избегал и се упатил кон родниот град Гевгелија со цел да им се одмазди на оние што го 'ставиле зад решетки'. Печатените медиуми, се секавам, беа особено ревносни во покривањето на сторијата 'Тони Манца'. Во известувањата постоеја и недоследности: избегал од затворот во Шутка/ избегал од домот за малолетни претстапници во Тетово, во бегството му помогнал неговиот татко/ не му помогнал и слично. Неколку дена подоцна, се придружија и електронските медиуми затоа што приказната веќе не се однесуваше на избеган малолетник (најверојатно тоа во овие институции со минимално обезбедување често и се случува), туку на настан во кој имаше неколку жртви и цел еден преплашен град. Во престрелка помеѓу полицијата и сторителот,

уапсен е ранетиот престапник. Во медиумите веднаш беше пренесена информацијата дека Манџа имал список според кој ќе дејствува, а на кој список се наоѓаат видни луѓе од градот.

1.5. Со апсењето, за мене, приказната за Тони Манџа беше завршена. Црната хроника за него е затворена за наредните, најмалку (а се надевам засекогаш) десетина години. Но се надевав дека не сум единствен што го запомнил овој случај.

2.1. Македонската документарна продукција во времето пред независноста се напојуваше, главно, од два извора: *Вардар филм* и Македонската телевизија. Не можеме да кажеме дека тоа беше квантитативно богата продукција, но овие два продуценти успеаја да ја создадат визуелната меморија на Македонија и да регистрираат снимки што се важни и за историјата и за националниот идентитет. Покрај тоа, се формираа и авторски имиња со специфична, да речеме македонска чувствителност. Се појавија филмови што беа 'марка' во поранешната југословенска продукција. Кога ќе се свртам наназад, сфаќам дека прв на моите топ десет македонски филмови е, всушност, документарец. Мислам на АВСТРАЛИЈА, АВСТРАЛИЈА. Со државната независност дојдоа приватните телевизии и мислата дека домашната документарна продукција ќе го најде своето место во етерот. Тоа не се случи. Потоа Советот за радиодифузија започна со конкурсите за телевизиска продукција. Беа снимени огромен број документарци. И сè уште се снимаат. Многу теми и авторски пристапи со заеднички предзнак: полуаматерски. Чест на исклучоците. А видео техниката стана достапна за сите оние што мислат дека имаат што да кажат со помош на сликите во движење. Доктор Октавиус/Октопус кажа дека технологијата е привилегија, а не дар. Дали наш дар е да не ги користиме привилегиите? Или да ги злоупотребуваме?

3.1. Иницијална провокација за гледање на СПИСОКОТ НА ТОНИ МАНѢА постоеше. Не се тоа само професионалната љубопитност и упатеноста во случајот што е обработен. Пред сè, главната провокација беше сознанието за тематската и жанровската оригиналност на обработената тема. Колку што можам да се сетам, македонската професионална продукција не познава филм што се занимава со ваква тема. На еден од минатогодишните изданија на Битолскиот филмски фестивал, видов еден извонреден студентски документарен филм, чија тема беше убиец којшто моментално се наоѓа во институција за луѓе со нарушено ментално здравје, но главната тема овде беше менталната патологија. Разликата со примерот што го разгледувам, СПИСОКОТ НА ТОНИ МАНѢА, е таа што идејата на овој филм, пред сè, е да ја прикаже општествената патологија. Во реализацијата на таа идеја, авторката Марија Џицева решила да не се шири во обработката и да бара одговори на прашањата од страна на правни лица, социолози, психијатри, доктори и професори. За настанот говорат самите учесници: Тони Кечев — МанѢа, неговите родители (неговото најблиско социјално опкружување) и луѓето што се наоѓале на списокот, очигледно оние што се согласиле да разговараат, а ја имале среќата да преживеат. Филмот започнува (нарацијата постојано е поткрепена со режирани сцени) со изрежирани секвенци, кои треба да го прикажат бегството на МанѢа. Неговиот глас во фон ја раскажува приказната. Инфантилноста на изказот полн со ономотопеи — скокна БУМ, пукнав ТА-ТА-ТА и сл. не укажува само на младоста на МанѢа (роден во 1979), тоа повеќе говори за неговиот ментален и социјален хабитус. Нарацијата е полна со параноја, а и покрај декларираното каење, поради сето што се случило, тонот на гласот со кој МанѢа говори, ландокрвноста со која тој раскажува како убил на два пати, се потресни. Мајката ја раскажува својата страна на приказната. Всушност, таа и нема што многу да каже. Со маж којшто добар дел од животот го поминал на робија, син што е на отслужување на казната, со живот во куќа во која те-

пањето е единствена воспитно-поправна метода, мајката е научена да нема што да каже освен можеби: 'Земи уште риба' или да раскажува за ретките фотографии на кои е сликан нејзиниот Тони. Претставниците на полицијата ја кажуваат својата верзија за Манџа, кој со аритметичка прогресија од ситен криминалец станува повеќекратен убиец. Зборуваат за социјалните и општествените услови во кои Манџа пораснал, зборуваат за деновите кога Гевгелија била затвореник на Манџа, ги поставуваат прашањата зошто за малолетните престапници во оваа држава не постојат институции што ќе им помогнат, кои ќе дејствуваат превентивно. Говорот за стравот од одмаздата на Манџа кога ќе ја издржи казната, за феноменот дека Манџа станува локален херој, кој се бори против некоја локално-полициска елита... Помеѓу овие три страни, Џицева, со право, ги користи и известувањата од медиумите, сè со цел да се зајакне драматуршката конструкција во експликацијата на настанот, но и да го покаже инволвирањето на медиумите во случајот, во контекст дека настанот ја потресол целата нација. Граѓаните на Гевгелија со своите искази за случајот го затвораат кругот на овој филм. Или подобро: го оставаат отворен, затоа што пренесуваат различни гледишта. Прва асоцијација — РАШОМОН. Филмот е реализиран на традиционален начин. Филмската структура се гради школски. Џицева се движи сигурно во својот избор на она што треба и што не треба да се прикаже. Би рекол со искуство на стар занаетчија, да не знаев дека тоа не е така. Направен е вистински баланс помеѓу луѓето коишто ја раскажуваат својата вистина за еден настан, мислам на нивната позиција во филмот и на временската застапеност. Не можејќи да се потпре на моментот на изненадување или, пак, на пресврт во дејствието, Џицева го користи гласот на Манџа како наратија во фон, а снимките со него ги внесува кон крајот на филмот со што се добива на интензитет. Погоре спомнав дека Џицева изоставува мислење на стручни лица за настанот и за актерите во него и тоа, сепак, на гледачот не му е потребно. Мојата слика за Манџа, за средината во која живеел, за општествените услови во кои се случиле злосторството и целиот комплекс што филмот го опфаќа, е целосна. А искрено се надевам дека сликата што јас ја создадов не е иста со онаа на некој друг гледач.

3.2. Не премногу експлоатирано во овој документарец е прашањето дали Манџа е херој или антихерој. Нашата македонска средина има лоша навика хероите да ги приземјува, а антихероите да ги издигнува. Американските филмови нè учеа дека земјата ја создаваат хероите, антихероите стапија на сцена подоцна. И дилемата за тоа што е Манџа ја разреши еден од соговорниците. Тој може да биде сè само не херој, ниту со префикс.

4.1. Особено овие денови имав можност да се изнагледам документарни филмови. Разни документарни филмови на различни теми, главно големи теми за големи луѓе: Александар Македонски, почетоците на христијанството, Хемингвеј, Кјубрик, чез музиката и што ли уште не. Во мода се филмовите на Мајкл Мур, политички ангажирани филмови, кои се занимаваат со проблемите на американското општество. Сите ги гледаме тие филмови и ги коментираме. Тоа се технички супериорно изведени документарни филмови. Некои од нив имаат и реконструкции (играни секвенци), кои можат да се наречат спектакуларни. Истражувачката екипа на Мајкл Мур е голема колку и целата екипа со која е снимен СПИСОКОТ НА ТОНИ МАНѢА, па сепак не можам да кажам дека овој филм не заостанува зад овие остварувања. Џицева свесна за ограничувањата на продукцијата совршено се приспособува на состојбата и резултатот е солиден филм. Би сакал социјалната патологија и нашата мизерија да излезат од ракурсот на домашните автори и објективот да го насочат кон некои пооптимистички теми. Но, по сè изгледа, за тоа се потребни и други претпоставки. □

ВИКТОР КАНЗУРОВ

БЕЗ ИЗЛЕЗ И БЕЗ ИЗБОР?

БУБАЧКИ

КРАТОК ИГРАН ФИЛМ НА ИГОР ИВАНОВ-ИЗИ

Н

амерата на режисерот Игор Иванов-Изи да направи филм во кој повеќе ќе се инсистира на атмосферата отколку на наративот, се оствари со краткотражното остварување БУБАЧКИ.

Најголемите дела во историјата на светската кинематографија имаат една особина што ги прави посебни, со која ја маѓепсуваат публиката и на филмот му даваат аура на метафизичност. Таа особина можеме да ја наречеме филмска атмосфера, а неа ја создава спојот од дијалозите, визуелниот впечаток, монтажата, звукот, костимите, сценографијата и музиката. Нарацијата, сама по себе, не мора да се сфаќа како нешто спротивно на атмосферата во фил-



Кадар
од
филмот
БУБАЧКИ

мот. Има филмови што изобилуваат со нарација, па сепак создаваат возвишена атмосфера. Во текстов се осврнуваме на она значење на филмската атмосфера кога се допрени човековата душа и дух, бидејќи очигледно тоа се филмските претензии на Изи, не само со БУБАЧКИ. Инаку, грубо занаетчиски, жанровски и според квалитетот на делото, атмосферата во филмот не секогаш е возвишена.

НАРАЦИЈА И АТМОСФЕРА

ВРЕМЕ НА НЕВИНОСТ (1993) на Мартин Скорсезе е типичен пример за наративен филм, создаден врз база на литературното дело на американската писателка Едит Вортон. Низ дејствието нè води глас на нараторка, а во „паузите“ меѓу бројните дијалози, токму нејзиниот глас, оцртувајќи ги главните дилеми на ликовите и нивниот однос спрема општественото американско милје на преминот од деветнаесеттиот во дваесеттиот век, ја донесува онаа компонента на која ѝ го даваме името филмска атмосфера, во возвишената смисла на зборот.

Значи, атмосферата може да се постигне и со доминантно присуство на нарацијата. Според тоа, обидот на Игор Иванов-Изи во својот последен филм да ги постави опозитно атмосферата и нарацијата, може да се толкува и како еден вид експеримент, иако на Берлинскиот филмски фестивал, каде што БУБАЧКИ ја имаше официјалната промоција, меѓу конкурентските дела имаше приличен број буквално експериментални филмови, без вообичаена филмска структура, во однос на кои нашиот претставник изгледаше како класично остварување.

Паралелата на БУБАЧКИ со ВРЕМЕ НА НЕВИНОСТ ми е многу значајна. Во филмот на Скорсезе, главниот лик, Њуланд Арчер, кој го толкува Дениел Деј Луис, е еден софистициран и суптилен човек, чија љубов спрема мадам Елен Оленска (Мишел Фајфер) останува недорасцутена и нереализирана. Скорсезе го прикажал тоа како жртва на главниот лик спрема неговата идна сопруга, Меј Беланд (Винона Рајдер), со која бракот бил претходно договорен. Тука е мојот проблем во однос на овој филм на Скорсезе. ВРЕМЕ НА НЕВИНОСТ го сакам, но несфатливо ми е како жртвувањето секогаш се врзува со нешто страдалничко. Мислам дека оној што се жртвува го прави тоа за нешто добро, па во моментот кога ја сфаќа таа закономерност, станува среќен а не маченик. Вака како што постапи ликот на Деј Луис, тоа не е жртва, туку самокастрирање и подведување на нормите во кои пред еден век живеела високата њујоршка класа. Мојот „проблем“ е што тешко се идентификувам со таков лик. Тоа генерално ми се случува со филмовите на Скорсезе. И покрај атмосферата што ја создава, ретко наоѓам ликови со чии постапки можам да се идентификувам. Исклучок се: КОЈ ЧУКА НА МОЈАТА ВРАТА (1967), АЛИСА ВЕКЕ НЕ ЖИВЕЕ ТУКА (1974), ПОСЛЕДНОТО ХРИСТОВО ИСКУШЕНИЕ (1988), КУНДУН (1997), ИЗНЕСУВАЈКИ ГИ МРТВИТЕ НАДВОР (1999), можеби ЊУЈОРК, ЊУЈОРК (1977), БОЈАТА НА ПАРТЕ (1986), ВРЕМЕ НА НЕВИНОСТ... Надвор од ова, кога се во прашање техниката и владеењето со занаетот, Скорсезе, според мене, заедно со Стенли Кјубрик, можеби е најдобриот режисер на светот на сите времиња, или барем влегува(ат) во најтесниот круг на најдобрите.

Во филмовите најважна ми е идејата. Колку филмските ликови ги разрешуваат стапиците од потсвеста и колку се обидуваат да го сторат тоа?

БУБАЧКИ за основа зема благородна тема. Едно дете поради нездравите услови на живеење се затвора во имагинарен свет, кој медицината го опишува со зборот аутизам. Дружењето со бубачките му е единствен вентил за да ја изрази својата емотивна природа, а постепено во тој круг влегува и неговата најдобра (и единствена) другарка од училишните клупи. Бубачките и

професијата на таткото на детето, свртничар на возови, можат да бидат метафори за многу работи.

Изи, кој е автор и на сценариото на 15-минутниот филм, приказната, граматички, филмски јасно ја раскажал со многукратна симболика. На публиката ѝ е оставено сама да ги поврзе нишките и да си даде толкување. Таткото на детето во младоста бил талентиран шахист, но некаква грешка му ја прекинала успешната кариера и оттука веројатно започнува и неговото неснаоѓање во општеството, кое завршува со алкохолизам.

„Или ќе бидеш пион и ќе просперираш или ќе бидеш скретничар...“, му вели таткото на својот син, загледан истовремено во фигурите на шаховската табла, за да продолжи понатаму: „Останав без избор. Премногу бев сигурен. Играв, жртвував и останав без избор. Кога ќе сфатиш дека немаш избор, сфаќаш дека си мртов... Мртвите немаат избор. Имаат жена, имаат деца, немаат избор!“. Монологот којшто, при одвај здрава свест поради алкохолизираната состојба во која се наоѓа, таткото-свртничар му го кажува на синот ја одразува социјалната компонента на филмот, распаѓањето на семејството, во кое и малтретираната мајка го напушта домот. Прашањето што го изговара свртничарот во монологот гласи: „Мене, знаеш што ме уништи?“. Од неговите зборови, еден можен заклучок е дека Изи алудира на општествено-социјалните услови создадени од македонско-балканската варијанта на транзицијата и од последните години на доцниот социјализам. Изи се фокусира врз детето, а социјалната заднина е тука за да дознаеме што ја условило неговата психо-лошка состојба.

ЗА МОРАЛОТ И КАТАРЗАТА

Во филмот пресвртниот момент е кога Петар го свртува правецот на движење на возовите и (намерно или не?) ја предизвикува железничката несреќа. Заспаниот пијан татко ја презема одговорноста врз себе или таа самата паѓа врз него и тоа е почеток на затворањето на кругот. Таткото поради на силното и неодговорно однесување кармички добива тоа што си заслужил — сместување во затвор, каде што подоцна умира, а Петар по татковата смрт, многу години подоцна, доаѓа на местото на злосторството и симболично минувајќи низ тесната врата (на детството), повторно се враќа во својот свет.

Ако може ова дело на Игор Иванов-Изи да добие уште еден епитет, тогаш тоа би било дека се работи за филм на чувства. Детето е емотивно повредено и се повлекува во себе, а железничката несреќа ги носи двата главни лика (Петар и татко му) кон надворешна манифестација на околности, кои дотогаш ги живеат во своите внатрешни светови. Иако Изи за својот филм вели дека завршува со хепиенд, јас не го доживувам така. Онаа среќа што тој ја нуди на крајот е некако мала, ако воопшто можеме да кажеме дека тоа е среќа. Се разбира, не се водам од холивудското сфаќање на поимот среќен крај. Фактот што Петар повторно се наоѓа себеси во својот автистичен свет, ако добро сум го разбрал крајот на филмот, не може да претставува среќа. Вистинска среќа е ако тој се ослободи од автизмот, а иако е отворено за толкувања, според начинот на кој Оливер Митковски го глуми Петар на крајот, главниот јунак останува ментално и емотивно во својот иреален свет.

Останувањето во свој иреален свет значи дека некое човечко суштество не ги искористило докрај можностите и потенцијалите што мислам дека постојат во реалниот живот, ако вистински се тргне по патот на продуховувањето и откривањето на сопствената душа. Така, иако идејата на БУБАЧКИ во својата основа е одлична, изостанува оној катарзичен момент на максимална среќа. Приказната за емотивно повредено дете им е блиска на многу гледачи, но главниот лик во БУБАЧКИ не прави (голем) исчекор од состојбата што е

Кадар од филмот
БУБАЧКИ



последица на таа повреденост. Исто како и повеќето емотивно повредени луѓе во светот. Тука е пропуштена шансата филмот да излезе од рамките на вообичаената човечка живеачка.

Скорсезе го зеде како типичен пример на автор што постојано прави добри или извонредни филмови, но публиката (или барем јас) тешко се идентификува(м) со неговите главни ликови, кои многу често се убијци, насилници и криминалци. Во БУБАЧКИ проблемот со идентификацијата поинаку функционира. Главниот лик, Петар, не успева да излезе од кругот на мачната живеачка, а тука е и дилемата зошто останува неначнат моралниот аспект на железничката несреќа што ја предизвикува и грижата на совеста, која би требало да следува.

Наспроти ова и фактот што претходните цитати од филмот делуваат мрачно, во БУБАЧКИ доминираат светлите бои. Така гледачите постојано имаат чувство на внатрешна ведрина, без разлика што се случува на платното. Од една страна, ова е најголемиот квалитет на филмот, но од друга страна, штета што дејствието не го следи визуелниот ритам. Мислам дека во визуелниот дел на БУБАЧКИ најмногу доаѓа до израз вљубеноста на Изи во филмскиот медиум. Директорот на фотографија, Томи Салковски, ги следи идеите на режисерот, но и му втиснува свој печат на филмот. Секој кадар е длабоко осмислен, погледот врз ликовите и деталите секогаш вади максимална психолошка острина, а тука се и еден суптилен визуелен оптимизам и свежина, кои произлегуваат од боите.

Актерите се посебна приказна. Петар Мирчевски се појавува можеби 30 секунди и изговара неколку реченици како претпоставен на Петар во фабриката за шишиња, но и во тој кус период избива на површина неговиот моќен

актерски талент. Лабина Митевска ја има во неколку секвенци, но умешно ја портретира мајката. Децата се автентични во своите улоги: Јелена Богоевиќ и особено малиот Ѓорѓи Крстевски врз кого падна најголемиот актерски товар во филмот. Кастингот уште го надополнуваат: возрасниот Петар — Оливер Митковски, кој најчесто во сцените глуми на театарски начин и Владимир Јачев, кој не беше убедлив во ликот на таткото. Едноставно, Јачев не е ликот во филмот, туку го глуми ликот. Како да не му лежи таква улога.

Звукот на Игор Андреевски, музиката на Зоран Спасовски и сценографијата на Иван Бартлинг прецизно ја следат линијата на Изи, а продуцентот Владимир Анастасов од *Сектор филм*, кој стои зад БУБАЧКИ, може да биде задоволен од финалниот продукт, со оградата во идејната поставеност на филмот.

СИНДРОМОТ „ТОШЕПРОЕСКИ“

Иако отповеќе се задржав на она што мислам дека е недостаток на филмот, БУБАЧКИ не е лошо остварување, напротив. Сметам дека Изи ги има талентот, знаењето и владеењето со занаетот, кој ќе треба да го надградува. Она, пак, што мислам дека беше непотребно во целата приказна е однапред подгреваната победничка атмосфера во нашите медиуми околу учеството на БУБАЧКИ на минатогодишниот Берлинскиот филмски фестивал. Во тој стил е и изјавата на Изи во *Теа модерна* веднаш по фестивалот, дека во Берлин „наградата му припадна на незабележлив и банален филм“, истовремено велејќи оти „САПИЕНС на Александар Рогошкин беше најдобриот филм, со најоригинална идеја и беспрекорна реализација“. Таа тактика, филмот што победил да се омаловажи, а да се потенцира не својот туку некој трет, само на посуптилно ниво укажува на непотребна фокусираност на самиот себе.

Иако снимен со само неколку статични камери и со дејствие-дијалог меѓу татко и син во една кафетерија, освојувачот на минатогодишната берлинска „Златна мечка“ во краткотражна конкуренција, романскиот филм КАФЕ И ЦИГАРИ на режисерот Кристи Пију си има свои вредности. Навистина, според авторот на овие редови, БУБАЧКИ е подобар филм, но не треба да се потцени приказната во КАФЕ И ЦИГАРИ, чиј адут е јасното потенцирање на позицијата статус кво во романското општество каде што, како и во времето на Чаушеску, сè уште царуваат митото и корупцијата.

...Она што на крајот сакам со прости зборови и со најдобра намера да го кажам е дека ако Изи форсира или толерира естрадизација на своето дело, може многу лесно да заболи од „тошепроески“ синдромот на нескромност и да си го упропасти неоспорниот талент. Тој автистички синдром гласи: „Јас или ние сме најдобри, ама другите не нè сакаат“ и за жал, ова одразува една лицемерна особина на македонскиот менталитет, поради која често удираме со глава во ѕид и продолжуваме во истиот правец. Таткото на Петар во филмот БУБАЧКИ како да е типичен претставник на тој менталитет. Во Македонија има многу такви луѓе и многу нездрави семејства како она од БУБАЧКИ. Ако одиме во анализа, а понатаму и во синтеза, психолошки, не политиколошки, што е причина а што последица, мислам дека токму хипокризијата и неискреноста во семејствата ја предизвикаа варијантата на транзиција каква што ја има(в)ме во Македонија.

Такви предавства, како мајката којашто напуштајќи го мажот истовремено го остава и синот (Петар) тогаш кога му е најпотребна, реално се случуваат во нашите семејства, само можеби не на толку драстичен и буквален начин. Останува одговорноста на (филмските) автори, дали ќе прикажат токму таква мајка, која ќе им се погоди за заплетот, или некоја друга што знае да застане зад себе и зад синот. □

АНА СТОЈАНОВСКА

УДК 791.43-92(049.3)
Кинопис 31/32(17), с. 79-84, 2005

СЛИКОВИТА СИМБОЛИКА НА ИСКОНСКОТО

УМЕТНОСТА НА МОЛИТВАТА
ДОКУМЕНТАРЕН ФИЛМ НА СТЕФАН ШАШКОВ

77.
СО ГОДИНИ, ПРАВЕЈЌИ КАКО ДРУГИТЕ,
СЕ ОБИДУВАВ ДА СЕ ОСОЗНААМ СЕБЕСИ.
ОДВНАТРЕ, НЕ МОЖЕВ ДА РЕШАМ
ШТО ДА ПРАВАМ..
НЕ МОЖЕЈЌИ ДА ГЛЕДАМ, ДОЧУВ КАКО НЕКОЈ
ГО ИЗВИКУВА МОЕТО ИМЕ.
ТОГАШ ИСЧЕКОРИВ НАДВОР.
(ЏЕЛАЛУДИН РУМИ, *КАТРЕНИ*, ПРЕП. ИЛИЈА ЧАШУЛЕ)¹



Историчарите на уметноста почетоците/зачетоците на раѓањето на кој било уметнички облик го бараат во почетоците на развојот на човекот, во т.н. „примитивни општества“. Во мигот кога човекот се осознал како културно бие, почнал да си ги објаснува разните непријателски и пријателски расположени природни сили, со помош на: сликањето, приказните, танцот, ритуалите, односно со помош на уметноста.

Уметноста во своите примарни облици е нераскинливо поврзана со ритуалите, митовите и религиите. Обидувајќи се сето непознато да му го припише на еден, на едно, на нешто повисоко во хиерархиска смисла на сознанието, човекот тоа му го припишува на Бог. За да може да комуницира со Бог, човекот говори, пее, танцува преку молитвите. Молитвата како дел од религиозниот ритуал е човечкиот обид за востановување комуникација со Непознатото. Молитвата е говорен или отпеан текст, усно-гласно или внатрешно — во себеси, текст во кој човекот го моли Бога или некои од божјите суштества да му помогне.

И е во тесна врска со уметноста!

Многу тесна, речиси нераскинлива.

Почетниот фрагмент од еден од преубавите катрени на таткото на еден дервишки ред не е само поезија. Тоа е молитва преточена во поетски стихови. И секоја молитва има за цел — да се приближи кон Бога. Да го замоли, да побара нешто, да се надева на исполнување.

Сите религии со своите богови (а ги има навистина многу) комуницираат на ист начин: **преку молитва!**

Во религиозниот обред на молитвата ѝ припаѓа централно место. Таа е текстот, музиката, песната посветена на духовното спојување со Бог.

Гледајќи го филмот УМЕТНОСТА НА МОЛИТВАТА од Стефан Шашков, категоризиран како *уметнички-документарен* филм, се потсетив на овие размисли. И ми требаше почетниот чекор да го поведе Џелалудин Руми.

Кога се обидов да направам концепт како наједноставно (но исклучително лесно, разбирливо, мисловно чисто како што е и самата молитва) да го интерпретирам овој филм, дојдов на идеја дека може да се тргне по две насоки, по два патишта: преку симболиката на филмот и преку процесот на иницијација, што го пренесува и авторот на филмот. Целта е една: молитвата е истороден процес кај сите луѓе на планетата Земја и е во непосредна врска со уметноста.

Филмот УМЕТНОСТА НА МОЛИТВАТА од Стефан Шашков (автор, режисер, директор на фотографија, автор на музиката и монтажер на филмот) трае неполни дваесет и пет минути. Сниман е на повеќе локалитети во Македонија, Бугарија, Турција, Грција, Индија, Индонезија, Тајланд и САД. И на еден артистички документарен начин ја прикажува уметноста на молитвата на човекот, воопшто.

Како и по дефиниција, и овој документарен филм *настојува да сведочи за перцептивата на затекнатите настани, користејќи се со снимање на сликовитите и звуковните можности на филмот*. И како и сите документарни филмови, *за разлика од играните, претендира да прикажува вистинити настани, оние што се случиле навистина* (Turković, Hrvoje, 2003: 140).

Но, ова е еден акцентирано уметнички филм со цел да се обрати до *доживеаниот настан како творечки чин на имажинацијата* (Turković, Hrvoje, 2003: 711).

Доживеаниот настан што му се предочува на гледачот, во овој пример, е молитвата како општочовечки принцип, како уметничка креација.

Сите луѓе, без разлика на сите возможни различности, се смеат, плачат, водат љубов, прават војни и комуницираат со бог на ист начин. Токму таму е сржта на филмот.

Во филмот, филмските техники на снимање имаат затскриена улога, само помошна. Монтажата помага во нагласувањето на компарацијата. Тоа е незабележлива монтажа. Само кога авторот го нагласува крајот на еден циклус, тогаш постојат класични резови. (Но, ова не е филмолошка анализа, туку чисто херменевтика, интерпретативна сведожба за уметноста на филмот за уметноста на молитвата). Тоа е едно *естетичко доживување* што се темели врз *осети кои се поврзани со посебни, неповторливи околности* (Turković, Hrvoje, 2000: 28). Естетското доживување на филмот е нагласено со начинот на презентирање на сниманиот материјал. Преку *незабележлива монтажа* се докажува и формално, како и содржински, идејата на авторот — молитвата е еднороден чин на човечкото изразување.

Сакам на симболичките елементи да им посветам малку повеќе простор и време во оваа интерпретација, затоа прво ќе се посветам на иницијацијата. Иницијација, во односот: автор на филм — гледачи. Авторот е тој што ја посе-



Кадар од
филмот
УМЕТНОСТА НА
МОЛИТВАТА

дува „вистината“ за филмот и затоа сака да ни ја прикаже нам, на гледачите. Авторот, сакајќи, нас гледачите, да не доведе и да ни ја покаже/прикаже/музички илустрира својата цел, и нас не поведува на патувањето, не иницира во својата уметност. Иницијацијата, во оваа смисла, е и во технички и во содржински аспект. (Иако, донекаде, ме потсетува на филмот што пред повеќе од неколку децении, под својата продуцентска рака, го прикажа и потпиша Френсис Форд Копола, а кој долги години бил сниман од еден тибетски монах, наречен КОЈАНИСКАТЦИ/KOYAANISQATSI², сепак, ова е оригинален филм во кој се нагласени повеќе естетички црти.³)

1. ПРОЦЕСОТ НА ИНИЦИЈАЦИЈА

Сите општествени системи на човештвото во својот зачеток го содржат и процесот на иницијација. Процесот на воведување на неофитот кон вистинското братство – на возрасните, на религиозните следбеници, на маскуларните војни... е поделен на три фази: воведување (обука за да се изврши задачата и поставување на задачата), патување (решавање на задачата), примање во братството.

Во овој филм, иницијацијата започнува со воведувањето на гледачот во феноменот на молитвата. Преку играта на четирите елементи (воздух, вода, оган и земја) патувањето започнува со запознавање. Ова сме ние! И ние сме луѓе, кои се молат. Почетокот од магла (низ која се движат луѓето), од незнаењето преминува кон осветлување, осознавање.

Иницијацијата продолжува со „патувањето“ во самиот процес на создавање на филмот. Како од изгрејсонце до зајдисонце, на еден ист начин се воведуваме во системот на молењето. Иницијацијата значи и вршење на некоја задача со одрекување. Ние, како гледачи, преку гледањето на филмот се одрекуваме од своите предрасуди, мисли, расудувања за едно нешто и ја прифаќаме врвната уметничка форма. Во тоа ни помагаат и музиката и сликата. Говорот не е потребен. Може само да ја растури магијата. На крај, прочистени —катарактички излегуваме од филмот. Ја осознаваме целта на авторот. Текстот навистина не беше потребен. Во тие речиси дваесет и пет минути, преку звукот и сликата, преку претопот на неколкуте филмски средства, гледачите ја допираат уметноста.⁴



Кадар од филмот
УМЕТНОСТА НА
МОЛИТВАТА

2. НИЗ ЛАВИРИНТИТЕ НА СИМБОЛИКАТА

Филмот започнува со слика на два елементарни симболички принципи – вода и песок (земја). Водата е еден од основните симболи, воопшто. Водата е *стар, универзален симбол на чистота, плодородие, како и извор на самиот живот* (Тресидер, Џек, 2001: 33).

Од примарното незнаење, молитвата се избиструва преку текот на некои од ритуалите: ветар што ја избришува земјата, огнот што го гори дрвото. И доаѓаме до рака. Раката е активност, сила, заштита, според симболичката лексика. Раката е рака од човек. А човекот е тој што се моли. Прво се дервишите во својот танц на соединување на небото со земјата. Едната рака е малку подвигкана кон горе, кон небото, а другата кон долу, кон земјата. Човекот е медиум којшто ја поврзува земјата со небото. Тој е преносител на кому-

никацијата. Затоа и му треба молитвата. Вртењето е симболот на кругот. Симболот на континуитетот, на протокот, на цикличното. Во филмот со водата што се врти се компарира човекот што игра (мевлевиски дервиши), со вртењето на сводот на црквата, од каде што будно гледа богомладенецот, за да заврши со ноќта, месечината и затемнувањето што ја завршува и музиката во филмот. Воведот е јасен. Преку концентрираната симболика, авторот на филмот ни го покажува првиот дел од процесот на молитвата. И денонокието е циклус. Промена. Круг од дваесет и четири часа.

Потоа, почнува средишниот дел на молитвата. Од дервишите што танцуваат во кругот од кој извира светлина (симболот на духот и божественоста), преку луѓето што танцуваат на отворено (јогини, будисти, таоисти?), до карванот некаде низ предели што потсетуваат на Јужна Америка. Луѓето се движат и во секојдневното, кое мошне интересно е отсликано во овој дел од филмот, преку контрастни слики на карпи, пустина и светлина. Како односот светло-сенка, и луѓето исто така се во симбиоза со природата. Во овој дел од филмот е потенцирано самото човештво, кое некаде длабоко во себеси ја носи молитвата.

Храмот е местото каде што човекот ја кажува, пее и игра својата молитва. Преку сликата на активностите во повеќе храмови, авторот на филмот не повикува на молитва. И во хиндуистичките, зен-будистичките храмови, во ашрамите, џамиите и црквите, во дервишките теќиња и манастирите, молитвата има свој процес.

Молитвата не е само текстот што се говори, пее или кореографијата на движењето. Молитвата, дознаваме преку сликите во филмот, е потпомогната и од други два елементи: бројаниците и оддавањето почит кон Бога. Бројаниците имаат речиси сите религиозни претставници. Оддавањето почит се врши преку палење свеќа, поклон, пуштање светлина по водата, бодеење на лицето со сечива во текот на религиозниот транс. Тоа е дел од ритуалот. Ако под ритуал подразбираме *збир на обреди што се вршат при некој религиозен акт*, еден дел од ритуалот е и самата молитва.

Секој религиозен објект, местото каде што се врши молитвата, храмот, има свој центар — олтар. Местото каде што човекот на најнепосреден начин се спојува со божественото. И човекот е помогнат во процесот од страна на свештеник. Сензибилните слики на нагласени олтари во речиси сите религиозни храмови, во филмот, ја откриваат и самата потреба на воведување и вршење на религиозниот чин. Овој дел од филмот завршува со сенките во пустината. Како некој технички визуелен учебник за потребните елементи во молитвата.

Крајниот дел од филмот го отсликуваат пејзажите. Пред сликовито да ги раскаже пејзажите на земјата каде што се вршат молитвите, авторот кратко-трајно се задржува на некои од обредите/ритуалите поврзани со земјата. На неколку места на земјата. Местата каде што живеат луѓето. И колку и да поминува времето (интересно прикажано преку преминот на сенките на облаци над земјата), потребата за соединувањето со Божјото останува. Поминувањето на времето значи и рушење, умирање на некои стари духовни храмови. Затоа и авторот ја нагласува сликата на столбовите од старите храмови „изедени“ од текот на времето.

Секоја религија си има свој симбол. Филмот тоа го прикажува преку минувањето на полумесечината преку милениумскиот крст на Водно. Ноќта преминува во ден. Крстот ставен во рамка ја нагласува источната мудрост за вербата во стабилноста.

Орнаментиката е дел од религиозните придобивки кон уметноста. Од муслиманската орнаментика, од будистичките слики, од иконите се гледа и резултатот од човековата молитва.

СЛИКА/ КАДАР	СИМБОЛ	НАМЕСТО ОБЈАСНЕНИЕ
Песок, вода, концентрични кругови, луѓе во магла	Вода, песок-земја, магла	Универзален симбол на чистота, плодородие, извор на животот; мајчинство-плодородие;
Горење на ритуално дрво	Оган	Божествена енергија, прочистување, откровение, преобразба
Мевлевиски дервиши	Танц	Стар и инстинктивен израз на радоста и тагата на животот, форма на магиско дејствување што му претходела на цртежот и сликањето
Црква, храм, џамија, ашрам	Храм	Симбол на божјиот дом, космички центар, кој ги соединува подземјето, земјата и небото
Месечина, ноќ	Ноќ	Изобилство, циклус, промена; женски принцип, зачнување
Луѓе во движење	Движење, танц	Минливост, промена
Луѓе во молитва	Молитва	Комуникација со Бог и божјите суштества
Оддавање почит	Палење свеќи, поклон	Ритуални елементи
Ритуали поврзани со земјата	Почва	Мајчинство, плодородие
Пејзажи	Земја, камен, општочовечност	Мајчинство и заштита; Важен симбол на магичните сили што ги содржат неживите материи
Заод на сонцето	Сонце	Основен симбол на творечката енергија
Милениумски крст, полумесечина, крст во рамка	Крст, полумесечина	Еден од најстарите симболи, четири страни на светот; божествена енергија; покровителство, почеток на циклусот
Разденување	Изгрејсонце	Надеж и младост. Во будизмот - чиста просветленост. Радост
Орнаментика на сид, платно	Бои	Широк, сложен дијапазон на значење. Поврзано со природата и природните појави
Повикување за молитва		
Текот на молитвата во повеќе религии		
Часовник, молитва, прозорец	Време	
Светлина	Светлина	

Филмот завршува со напоредни слики на луѓе во молитва. И на свештените, кои им помагаат во молитвата.

Од светлината на прозорецот во еден храм, која постепено расне и доаѓа до состојба на блесок, завршува филмот.

Целта е постигната. На изразито експресивен начин, преку јазикот на сликата, овој филм без прекин ја покажува и докажува својата примарна мисла. Молитвата е уметност и е својствена за сите луѓе во светот.

2. КРАТКА КРАЈНА ЗАБЕЛЕШКА

Во филмот УМЕТНОСТА НА МОЛИТВАТА, авторот пренесува една идеја, која не мора да е поврзана само со една област, просторна или уметничка. Идејата ја пренесува преку симболи. Тоа го прави овој филм да биде мултиплексен. Ја гледаме постапката, на базично ниво, прво преку доживувањето на сликата. Потоа ги декодираме симболите. Ги има многу. Овој филм е една експлозија од примарни, универзални симболи, разбирливи за секого. На крајот, ги препознаваме и филмските средства. И го доживуваме филмот. Како интересен обид да се нагласат основните, базичните човечки принципи.

(Авторот на текстов не е припадник на ниту една светска религија. Само е христијанин по традиција, таоист и будист по воодушевување, зелен истражувач на дервишките редови, фасциниран од египетските и сумерските религиозни и митолошки приказни, практикант по јога...)

4. Упатства за употреба

Иако филмот може да се консумира на некое од повеќето нивоа, гледајќи го и запишувајќи ги основните текови во него, посакав да направам една табела. Само, колку мене, на еден гледач, да ми биде појасно. Табелата е еден вид упатство за употреба. Упатство што не ги потценува другите гледачи и читатели на овој текст, но кое сака само да ги сподели своите мисли за овој филм. □

Белешки:

1. Целалудин Руми-Мевлана (1207-1273), еден од најмаркантните личности на суфи поезијата, исламски светец и основач на прочуениот ред на дервишите што танцуваат во кружни движења – Румалии или мевлевиски дервиши.
2. КОЈАНИСКАТЦИ е филм што го снимил и режирал Готфри Реџо (Godfrey Reggio), премиерно прикажан во 1983 година. Сниман е во текот на шеесеттите години од минатиот век. Музиката во филмот е дело на еден од најмаркантните и најавангардните музичари на XX век – Филип Глас (Phillip Glass).
3. Филмот може да биде естетички само по оние свои црти по кои се ограничува од правилата, од типичните црти, од другите уметности, од другите идеосинкретизми (Turković, Hrvoje, 2000:29).
4. Ако за филмот пишувахе филмолог (а не театролог, кој многу ја сака прималната и елементарна форма на сите уметности), можеби анализата ќе беше многу поинаква. Вака, останува само впечатокот од гледаното да се вметне во системот знаења што го поседува интерпретаторот. Но, на крајот резултатот е ист: Уметноста на молитвата!

Користена литература:

1. Елијаде, Мирча, (1996), *Водич кроз светске религиије*, Београд: Народна књига „Алфа“.
2. (ur.) Kragić
3. , Bruno; Gilić
- 4., Nikica (2003), *Filmski leksikon*, Zagreb: *Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“*.
5. *Наше писмо*, магазин за литература и култура, бр. 51, 2004, Скопје: *Независни писатели на Македонија*
6. Непознати автори (1997), *Sedam knjiga mudrosti*, Beograd: *Grafos*.
7. Önder, Mehmet (1997), *Mevlana Jeleleddin Rumi*, Ankara: *Ministry of Culture*.
8. Тресидер, Џек (2001), *Речник на симболи*, Скопје: *Три*.
9. Turković
10. Hrvoje (2000), *Teorija filma*, Zagreb: *Meandar*.
11. (ЦД филмска енциклопедија) *Cinemanía '96*, USA: Microsoft Corporation.

ЖИВКО АНДРЕВСКИ

НА ПУБЛИКАТА Ќ ТРЕБА ПРОПАГАНДА

*СЕКОЈ ФИЛМСКИ ПРОЕКТ ЈА ПОДРАЗБИРА
КОМУНИКАЦИЈАТА СО ГЛЕДАЧИТЕ, А
ПОСАКУВА ТИЕ ДА БИДАТ ШТО Е МОЖНО
ПОМНОГУБРОЈНИ. ИНФОРМАЦИИТЕ МОЖАТ
ДА БИДАТ РАЗЛИЧНИ, НО МОРА ДА БИДАТ
ТОЧНИ. ВО МАКЕДОНСКАТА ФИЛМСКА
ИНДУСТРИЈА СЕ ПРАКТИКУВААТ КРЕАТИВНИ
ФОРМИ НА ПРОПАГАНДА НА ФИЛМОВИТЕ,
ШТО БЕЗДРУГО Е ДОБРА ОСНОВА ЗА
УНАПРЕДУВАЊЕ ДО УСОВРШУВАЊЕ.
ПОТРЕБЕН Е ФИЛМСКИ ЈАЗИК ВО ФИЛМСКАТА
ПРОПАГАНДА.*

Англискиот теоретичар на филмското и телевизиското творештво Роберт Тирел со вчудовидувачка леснотија (што е карактеристика на големи умови) експлицира дека филмот и телевизиското изразување не се прават „за нашите колеги, за противниците и за шефовите, туку за милиони луѓе што ги гледаат“ (Роберт Тирел: *Телевизиско новинарство*, Факултет за драмски уметности, Белград, 1989 година).

Токму тој момент („милиони луѓе“) наведува на размислата како тие реципиенти во најширока смисла на зборот ќе бидат информирани за еден филм, за едно филмско остварување со цел да отидат во киносала, и на големото платно да го видат резултатот од филмското создавање.

Кога на поимот пропаганда ќе му се одземат тенденциозноста и неточноста (деформираноста), а повеќе ќе му се вградат информацијата и едукацијата, тогаш, со такво сфаќање и прифаќање, може да се рече дека пропагандата на филмот е таа што го стимулира човекот и од потенцијален го престорува во реален филмски гледач, уживател на плодовите на седмата уметност. Теоретски гледано, пропагандата може да биде образложена во поширока или најширока смисла и во потесен обем. Кога се има предвид првиот облик — тоа е веќе на ниво на наука, а во втората форма (потесна смисла) ќе се говори за практичните компоненти, но и тие да бидат втемелени врз научни сознанија или барем врз проверени искуства.

Во македонската практика, пропагандата на готовите филмски остварувања се состои и од поразвиени и помалку развиени облици и форми.

Неоспорно е тврдењето дека самите филмски творци, занимавајќи се со така сложена материја на изразување, можат да смислуваат и да реализираат пропагандна практика за своите филмови. Таа задача почесто се остварува под притисок на недоволни и несоодветни финансиски услови, отколку што е ограничена со имањето/немањето идеја и инвенција како најдобро да се пропагира конкретниот филм.

Поаѓам од верувањето дека секоја информација, содржина, јавно обликувана и комуницирана, всушност, претставува пропаганда на филмот, доколку, се разбира, таа не е манипулација или лага. Погледот го сосредоточувам врз неколку актуелни филмски проекти (за периодот од крајот на 2004 и почетокот на 2005 година).

Во Република Македонија се снимаат релативно мал број филмови и кога се мери со апсолутни бројки (колку филмови се произведени), и кога се компарира со други показатели (население, стандард, услови, идеи, творци, бизнис, профит и слично). Малиот број филмови овозможува, пак, почесто третирање низ медиумскиот систем и простор, во културните и во јавните средини и воопшто во општественоста. Повеќе моменти му овозможуваат, буквално, на секој филмски проект доволно присуство во јавноста, што само по себе може да означува и афирмативност, но и обврска да се достигне определен па и висок квалитет. Кога толку многу се пишува, се зборува и се зборува, редно е да се добие вредно дело, резонира и заклучува јавноста.

Значи, расправата за пропагандата се однесува на филмовите: КАКО УБИВ СВЕТЕЦ (на Телона Стругар Митевска), ГОЛЕМАТА ВОДА (на Иво Трајков), БУБАЧКИ (на Игор Иванов—Изи), БАЛКАНКАН (на Дарко Митревски) и ТАЈНАТА КНИГА (дело на тројцата браќа Љубе, Јордан и Владо Цветановски). (Додека настануваше текстот, некои од филмовите не се дореализирани за јавно киноприкажување.)

КАКО УБИВ СВЕТЕЦ: Фактот што филмот елаборира модерен, актуелен период од македонското живеење, со елементи на документарност, што беше доволно афирмиран, обезбеди почетни позиции и успеси во пропагирањето на завршниот резултат. Редовните медиумски информации за текот на производството на филмот (фази, зафати, предвидувања) ја дополнуваа заинтересираноста. Битно освежување внесуваше поширокиот ангажман на актерката Лабина Митевска, носител на една од двете главни улоги во филмот, особено со актерството во странски филмски проекти (ја одржуваше присутноста во јавноста) и видливо нагласено (за македонската средина) со пишувањето и објавувањето колумни (во „Утрински весник“, на пример). КАКО УБИВ СВЕТЕЦ се самопропагираше со неговото прикажување на меѓународни филмски и воопшто културни манифестации (освоена награда за машка улога, добитник Милан Тоциновски). За македонската публика се влијателни појавите за редовно прикажување (објавен репертоар на киносалиите), повикување преку плакати и флаери, телевизиски спот, серија рецензии... Сè на сè, продуктивен и разгранет ангажман, стилизиран и приспособен.

ГОЛЕМАТА ВОДА се однесува на голема тема и во историска смисла (рефлекси на еден диктаторски систем во конкретен простор), и од современ аспект (слободата на личноста, „заробеноста на умот“, недофатливоста на филозофијата на владеењето и доминацијата врз туѓи индивидуалности). Еве некои елементи од пропагандата на ГОЛЕМАТА ВОДА: основата на филмот е од дело на потврден македонски писател (Живко Чинго); режисер е Македонец, образован и активен во филмска престолнина (Прага), тема што трае, актерска екипа со шаренолик и широк состав (професионалци и оспособувани за улогите). Врз сензорите на публиката е зрачена една дополнителна светлина: дебата со признак на забелешка (критика, незадоволство) од страна на „таткото“ на филмот, режисерот Трајков, на вистинско мес-

то (при отворањето на Меѓународниот фестивал на филмската камера „Браќа Манакџи“ во Битола). Одлично случување (без оглед на основаноста и целите), што повеќе од сигурно ќе резултира во висок ефект (медиумското интегрирање потоа се зголеми за неколкупати).

Се уште патува по светот, на фестивали и освојува награди, делото БУБАЧКИ на Игор Иванов-Изи, а веќе се комуницирани содржините за идните авторски ангажмани за режисерот Иванов. Нема стој, нема стоп, нема точка. Прекрасна препорака (пропагандна форма и игра) за веќе реализираниот проект.

За БАЛКАНКАН е подготвен и функционира сплет/систем од пропагандни зафати: образложена тема и содржина, промовирани актери, свечена премиера, серија интервјуа на режисерот Дарко Митревски, телевизиски материјал — повик и информација, воодушевеност на дел од синтетизирани оценки за македонските најголеми успеси во 2004 година (максимално позитивно изјаснување на новинарот Ерол Ризаов во „Утрински весник“).

Супстанцата за пропагандната серија/акција за филмот ТАЈНАТА КНИГА може да се оцени како повеќе од прифатлива. Кои се елементите: неисцрпната тема од македонското минато; некои светски имиња во вкупниот продукциски процес; автори со докажаност во оваа и во други области (Љубе Цветановски како поет, документарист, репортер-патописец, Јордан Плевнеш - драматург, поет, дипломат, Владо Цветановски — режисер, универзитетски наставник, културен деец); помали и поголеми потешкотии и недоразбирања (побегнат коњ преку македонско-грчката граница во текот на снимањето на филмот, пречекорени рокови за одделни фази и доокончување).

Постојат, се разбира, цели теории за функцијата, белезите, моќта, исплатливоста на одделните пропагандни форми воопшто, кои се применливи и применувани и за пропагандата на филмот (се мисли на брошури и брошурки, плакати, летоци, флаери), како и за можните говорни облици, чија пробивност ја овозможува радио медиумот, други начини на усна комуникација.

Посебна инспирација за мене претставуваат пропагандните облици за филмот искажани со филмски јазик, произлезени од филмското мислење, накусо со филмска логика и структура. Тоа би биле неколкуминутни филмски спотови наменети исклучиво за пропаганда на конкретен филм, чија цел е во поширока смисла информирање за филмот и негово прикажување,

а во потесна, прагматична смисла, целта е привлекување на што е можно повеќе гледачи на филмот. Пласманот на спотовите би се одвивал во киносалите на филмското платно, преку најмасовниот и најмоќен медиум — телевизјата и низ каналите на светската електронска мрежа.

Познати се спотовите сочинети од секвенци/кадри од филмот, со нова монтажа/лепење, кои прават една целина (придружени со основни информации за филмот: тема, актери, режија, време и место на прикажување). Најчесто се избираат илустративни моменти (динамични, скокотливи, препознатливи), кои треба да обезбедат информативност, но и предизвик. Тој „производ“ сам по себе не е нова „сторија“ туку нуди точки од долгата низа на филмската понуда.

Понекогаш се извлекува едно парче, инсерт од филмот, значи така како што е вграден во филмската река, со што, пак, се нуди дел со своја порака. Помалку битно е каде е монтиран — дали во почетокот, во средината или пред крајот на филмот, а побитно е да произлегува од суштината на филмскиот проект или да биде доволно провокативен.

Застапник сум на пристапот да се подготви посебна сторија со филмска структура во функција на пропаганда на филмот. Можат да бидат успешни и сториите што се во директна врска со филмот (произлегуваат од него) или имаат помали допирни точки со содржината на филмот, но со јасна идеја и порака на кој филм се однесуваат. Овие спотови се посебни филмски дела. Истражувањата говорат дека поголем успех кај популацијата имаат продуктите коишто во својата структура ги имаат сите елементи: пролог, интрига, експозиција, климакс (врв), епилог, без оглед дали траат две до три минути.

Од истражувањата може да се заклучи дека публиката претпочита реклами и пропагандни понуди во кои е инкорпориран некој духовит шотс (култивиран, инспиративен), има препознатлив слоган (мудрост, максима, формула), речити кадри/слики, и сето тоа заедно да прави целина-сторија. Во организациска смисла, пропагандата на филм со друго филмско дело може да биде продуцирана и од филмски дејци и од професионални пропагатори, но во суштинска смисла, од таа пропаганда се бара и информација, и едукација, и естетика (доживување). Што ќе рече: културни вредности можат да се промовираат, да се пропагираат со културни вредности.□

ОГЃАН КОВАЧЕВ

ХОМЕОПАТИЈА НА НАСИЛСТВОТО ВО ФИЛМОТ НА БАЛКАНОТ

Н

асилството е централен мотив во филмовите произведени на и за Балканот во последново десетлетие. Најнепосредниот повод за овој постојан акцент го обезбедува засиленото присуство на насилството во балканскиот политички, медиумски и секојдневен живот. Така тоа попаѓа во мрежата на разновидни меѓусебни односи и вредносни нагласки каде што етичките императиви значително се разликуваат. Во древниот библски кодекс шестата Божја заповед „Не убивај“, а соодветно и останатите, содржи јасна и категоричка забрана. Во модерниот правен или технолошки сосредоточен свет секое дејствие се распределува на етапи, аспекти, точки на гледање. Многу поголемо значење добиваат не само ситуациите и начините според кои е извршено насилството, туку и согледбата на медиумските или кинематографските закономерности за негово претставување. Современ

ниот контекст ниту ја намалува категоричноста, ниту ја подзасилува релативноста на забраната врз злосторството. Тој, пред сè, ги распространува претпоставките за мотивација, разбирање, разобличување, оправдување или осуда на агесијата. Тука се зголемуваат и можностите за производство на стории, кои миметички го жигосуваат или го величаат пролевањето крв. Па, зар неговите балкански сужеа и ликови го прочистуваат индивидуалното и колективното сознание од стереотипите на истовремено принудниот и невозможен избор меѓу „своето“ и „туѓото“?

Актуелните форми на насилството имаат подлабоки и далечни корени во ми-

Кадар од
филмот
КОЗЈИОТ РОГ
на Методиј
Андонов



натото и во балканските културни традиции, како и во европските стереотипи за претставите за овој регион. Убиствата, суровоста, силувањата претставуваат нераскинлив дел од историските приказни во литературата и во филмовите на одделни балкански земји. Во редица бугарски, романски и југословенски историски филмови од втората половина на XX век насилиството го обезбедуваат не само цврсти воинствени сцени и индивидуални двобои, туку тоа е и средство за зацврстување или зачувување на националниот идентитет наспроти освојувачите или, пак, лошите соседи. Во бугарските филмови КОЗЈИОТ РОГ, РАЗДЕЛЕНО ВРЕМЕ, ДАКИТЕ, КОЛОНАТА НА ТРАЈАН или, пак, во југословенските партизански филмови етичките ролји — се етнички јасно распределени. Непријателот безразумно и брутално „коли, беси, тепа, пцуе“, а нашите херои пресметуваат праведно и ритуално.

Насилството, најопшто кажано, е вообичаен идеолошки инструмент во имажинацијата на балканските нации. Заемното проникнување на неговата естетика со националните историски приказни и идеологии е процес својствен на сите балкански држави создадени во XIX и XX век. Овој процес е продлабочено проучен од истражувачите како Марија Тодорова, Весна Голсурти, Милица Бакиќ-Хејдн и Лари Улф. Секој од свој агол ги коментира дебатите во однос на различните именувања на регионот: Балкан, Источна Европа, Југоисточна Европа итн. Несовпаѓањето на називот и местото на картата и територијата, смислено во термините на Бодријар, е дел од (пре)откривањето на новите балкански идентитети. Од овој процес се очекува забрзан заборав на споменот на полувековната изолација на регионот познат под називот „Источна Европа“. Прекартографирањето или, пак, преименувањето на балканските земји, од друга страна, неизбежно се впишува во источно-западната расправа за балканизмот како културен и историски дискурс на Западот, кој, ориентиран кон Ориентот, го маргинализира овој регион кон Европа.

Во книгата *Филмот во пламен: Балканскиот филм, култура и медиуми*, Дина Јорданова го конституира поимот „балкански филм“ врз база на општи „естетски, стилски и тематски црти“, карактеристични за националните кинематографски традиции во регионот.⁽¹⁾ Цела дузина филмови од 90-тите години на XX век, најмногу сврзани со војните од распаѓањето на Југославија, го прикажуваат насилството како неод-

минлив знак на „времето во кое се создава историјата“. Неговата принуда ги проткајува односите меѓу разновидни етнички, религиозни, социјални, политички, сексуални заедништва. Кога ќе стивне грмежот на победите, естетиката станува продолжение на политиката, но со други средства. Тогаш најефектните прецртувања на културните и политичките карти носталгично ги „востановуваат“ некогашните територии, гротескно ги „обединуваат“ или трагично ги „ослободуваат“ од нивното минато.

Во последновековното десетлетие на промени, имажинацијата на Балканот како старово заедништво со долг опит во заедничкото живеење наспроти бремето на историјата, изроди разновидни, та дури и конфликтни, интегративни приказни. Хетерогеноста на филмовите — жанровска, национална, хронолошка, естетичка, политичка — се дополнува со двонасочните ракурси кон настаните што ги претставуваат. Погледот однатре постојано се среќава со погледот однадвор: на жртви и на злосторници, на дојденец-спасител или набљудувач и повратник како помирувач или одмазденник, на носталгични балкански космополити и на нарцисоидни или неразбрани туѓи режисери и новинари, на млади од градските банди и на транснационалните дилери на дрога, оружје, жени, деца, човечки органи и што уште не. Во мрежата на тие раштркани погледи увезениот мултикултурализам и експортниот егзотичен лик на Балканот создаваат невозможен лик од страсти, крвопролевања и смрт. Постојат три основни филмски модели на насилство што ќе се обидам накратко да ги систематизирам и сместам во овој балкански театар на жестокоста.

Првиот модел ќе го наречам „ефект на распаѓачките идентитети“. Тој се базира врз неразбирањето, врз неосстварливиот дијалог помеѓу авторорефлексивноста на западниот човек и локалните стереотипи на балканските луѓе. За бројни западни интелектуалци новиот стар регион си останува terra incognita, која тие можат да ја поистоветуваат во аналогича, на пример, со Шпанската граѓанска војна, Виетнам или Блискиот Исток. Во најдобрите традиции на активниот хуманизам тие се обидуваат да внесат форми на европеизам, како Сузан Зонтаг, на пример, која во текот на 1994 година патуваше низ Босна со изложбата „Чекајќи го Годо“. Но таму Бекетовото ремек-дело на апсурдот изгледа наспроти апсурдната војна секој против секого, која е резултат од распаѓањето на традиционалните колективни идентитети. Беле-

жит пример за неостварливиот дијалог е документарниот филм на Марсел Офулс **МАКИТЕ ШТО ГИ ВИДОВМЕ** (1994). Негов главен објект не е снименото и покажано страдалништво, туку западниот поглед врз Босна и влијанието на војната врз моралот на западниот човек. Само-разнебитениот Дионис пред исчудувачкиот поглед на Нарцис: неспособноста да ги согледаме или да ги разбереме случувањата ни ја одзема способноста да се разбереме и самите себе. На слично недоразбирање жртви стануваат или, пак, пресметан продукт и такви балкански филмови како што се **ПОДЗЕМЈЕ** на Емир Кустурица или **ПРЕД ДОЖДОТ** на Милчо Манчевски. Славој Жижек, на пример, ги опишува како крајно идеолошки продукти, кои на западниот гледач му го предлагаат токму она што тој сака да го види во војните на Балканот. Крвав напиток, разлеана реалност во неговиот ужасен и жеден поглед. Тоа е тоа што го гледаш, но што е тоа?

Вториот медиумски модел на насилството е произлезен од екстремното реконсолидирање на идентитетот. Тој го претставува конфликтот меѓу доскорешните мирни сожително-традиционални религиозни и/или етнички заедници. Новото исцртување на политичката карта наеднаш ги втурна довчерашните соседи во невидено непријателство. Во **ПРЕД ДОЖДОТ** муслиманите се поставени против христијаните, во **УБАВИТЕ СЕЛА УБАВО ГОРАТ** (Срѓан Драгоевиќ) — Србите против Хрватите, во **ОКУПАЦИЈА ВО 26 СЛИКИ** (1978, Лордан Зафрановиќ) лудоста на Втората светска војна ги втурнува мирните Хрвати да ги предаваат своите соседи. Во **БУРЕ БАРУТ** (1998, Горан Паскаљевиќ) Белград, изнемоштен од ембаргото, е наречен „душевна состојба“ — сцена во која дури и стариот пријател или љубен е денешен непријател. Кон оваа фабула на насилството можеме да ги додадеме и **ПО КРАЈОТ НА СВЕТОТ** на Иван Ничев, со сета негова идилична и „чичковска“ атмосфера. Во овој модел, определувачки е погледот кон насилството однатре, од Балканот. Во овој контекст, особено функционална е тезата на Арџун Ападурај за улогата што ја играат медиумите во кризата на балканските идентитети. Тој посочува дека во современиот конфликт на насилствата, човечката деградација, мачењата и убиствата најчесто се случуваат меѓу лица што се познаваат и припаѓаат кон една иста заедница: соседи, колеги, соученици/состуденти. Таа непосредна близина на непријателот, ужаснувањето од соседот, претворен во убиец, мачител и насилник, може да претставува клуч

за разбирање на спецификата на конфликтот. Ападурај нагласува дека фантазијата/имагинацијата и медиумската интерпретација се исклучително значајни за мобилизирање на една група луѓе, па така однесувањето на одредена нација или социјална група во современиот свет во голем степен зависи не од механизмот на примитивните чувства, туку од „работата на вообразбата“⁽²⁾. Во новите етнички војни меѓучовечките недоразбирања во мала заедница и проектирањето на медиумската идентичност врз неа предизвикуваат индивидуалната воо-

Кадар од филмот
ОКУПАЦИЈА ВО 26 СЛИКИ
на Лордан Зафрановиќ



бразба да создава зголемено или демонско чувство на страв дури и тогаш кога тоа воопшто не постои. Во оваа интерпретациска рамка, Дина Јорданова открива два специфични аргументи: *идеологијата на превентивната агресивност и концепцијата за правата на мнозинството*. И двата се користат за оправдување на агресивни дејствија од страна на луѓето, кои заговараат дека агесијата е вид на самозаштита, па така во редица филмови, а и во реалната политика, злосторниците и жртвите често парадоксално си ги менуваат местата. Мачеништвото и са-

дизмот се лицата на една иста националистичка монета.

Третиот модел го претставува насилството како производ на ритуализирани идентитети. Такви се стереотипите на балканскиот примитивизам, произведени од традиционалната култура и широко распространети во сознанијата на западниот човек. Такви се, од друга страна, медиумските ликови на политичари, актери и поп-свезди, чуден микс од агресивна идеологија, саможртен патриотизам, исконски вредности, социјална благосостојба и некаков



вид страдалништво. Покрај Слободан Милошевиќ, Мира Марковиќ и Радован Караџиќ, соодветен пример е Жељко Ражнатовиќ наречен Аркан. До својата смрт во 2000-та година, тој е вистински полифункционален маж — поврзан истовремено со мрачниот бизнис и со Државната безбедност, дарежлив фан на фудбалот и на југо-турбо-фолкот, „слуга на татковината“ и балкански јунак, идол на младите престапници. Како таков, Аркан се појавува во филмот на белградското Радио студио Б92 **ЌЕ СЕ ВИДИМЕ НА НЕКРОЛОГОТ** (1995), кој го прикажува животот на тинејџерските рекетари и дилери од Нов Белград. Нивниот живот прелетува побргу отколку спортските коли што ги возат.

Популарната претстава за насилството на Балканот вклучува и егзотични етнографски особености како колење со кама, пресекување на грло, набивање на кол, печење на ражен. Интересна дебата се појави околу филмот на Мирослав Лекиќ **НОЖОТ** (1999), снимен според истоимениот роман на лидерот на српската опозиција во 90-тите години, Вук Драшковиќ. Во врска со овој роман, српските интелектуалци зборуваат за српскиот „култ кон ножот“, кој придонесе за исклучителната популарност на романот, но веројатно и за слабата поткрепа што Драшковиќ ја доби од западните политичари. Во доста филмови садистичките настапи лице в лице обилуваат со крвопролевања, истурени црева, откинати нозе и раце, истегнати и осакатени тела. На планот на историската поетика, би кажале дека тие му придодаваат на насилството интересна автентичност, како во елизабетанската трагедија или епското помирување на претставениот конфликт преку воскреснатите детални „анатомизирани“ убиства во Хомеровата *Илијада*. И во двата културно-историски контексти, одредените дози на визуелно насилство имаат широк спектар на предзнаци: естетско (не)задоволство, утврдување на авторитетот на власта, колективен страв како педагошко средство.

Формите на непосредното насилство денес го поддржуваат сознанието за примитивност, не толку за самото насилство, туку повеќе за мрачните балкански субјекти што го извршуваат. Истовремено, тие го засилуваат цивилизацискиот контраст спрема високотехнолошките начини за убивање, како што е снајперски истрел или прецизен погодок на бомба, изуми на западните миротворци. Во филмот на Предрог Антонијевиќ **SAVIOUR** (1998, продуцент Оливер Стоун), српски војник го пресекува

прстот на една старица за полесно да го извади прстенот од него. А нешто подоцна ја принудува младата Србинка Вера, силувана од муслимани, да роди за да може да го убие бебето додека тоа излегува од утробата. Стражарот со него, американски наемник, возбудено го застрелува. Но самиот американски наемник, напивно свесно, тукушто убил со својот оптички снајпер десетгодишно момче. Ритамот и прагматиката на современите геополитички, економски и социокултурни промени не можат да ја остават естетиката на насилството во рамките на деталната објективност и аморалната дистанцираност. Неговото претставување е дел од нашето медиумски формирано секојдневие, па затоа, колку и парадоксално да изгледа, технолошки посовршените средства му придаваат на насилството повисока цивилизациска мерка и побесприкосновени морални потврди.

Решавачката улога, која го игра медиумското претставување на кризата на балканските идентитети, честопати служи за оправдување на агресивните дејства кон другиот или кон малцинските заедници под маската на самозаштита. Впрочем, суштинскиот проблем не е насилството на дадена социјална или етничка група над останатите, туку начинот според кој тоа е санкционирано и легитимирано од внатрешни и странски политички авторитети од регионот. Властите се обидуваат со невидлива рака да ја применуваат и да ја прикриваат употребата на насилството. Тие секогаш ги следат правилата на хомеопатската медицина — добро одмерени дози, привлечна обвивка и најважното — редовно примање. Па така, во својот домен, филмот и медиумите на Балканот се исправени пред радикализираниот естетички парадокс на демаскирање и спречување на насилството преку портретирање на самото насилство. Добра вест е дека, сепак, им останува изборот како да го употребат сето тоа: како лек или како отров. □

Превод од бугарски: И. Петрушева

Белешки:

1. Iordanova, Dina. *Cinema of Flames: Balkan film, Culture and the Media*. London: British Film Institute, 2001, p. 10.
2. Appaduraj, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalisation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

ЖАРКО КУЈУЌИСКИ

НАСИЛСТВОТО ВРЗ ЖЕНАТА КАКО ФЕНОМЕН ВО НАЈНОВИТЕ ФИЛМОВИ



Насилството е глобален и универзален феномен (од предисторијата до денес, и од едниот до другиот крај на Земјината топка). Од раѓањето, еволуирањето на хомо сапиенсот до актуелниот миг сигурно нема поминато ниту еден ден без нечие убиство, измачување, физичко малтретирање, тортура, силување... На човекот му е во крвта да биде насилан и агресивен и тоа му послужило и како матрица за многу книжевни, филмски, уметнички дела.

Книжевните дела од пред Христа (*Илијада*, *Гилгамеш*) и старата митологија презентираат разни оружени конфликти, борби, сексуални злоупотреби, исто онолку колку и уметноста и религијата по 749 година од основањето на Рим. Наше подрачје на интерес не е насилството во масовните историски битки, туку насилството „очи во очи“ во рамките на бракот, или малку пошироко, во рамки на машко-женските/женско-машките односи во општеството. Поради систематизација, проблемското корито ќе го распределиме во неколку приатоки, при што како апликација ќе се користат современи филмови коишто го прикажуваат/ ритуализираат насилството врз жената.

А) ОПШТИ ОДРЕДНИЦИ (ОБЈЕКТИФИКАЦИЈА НА ЖЕНАТА)

Перцепцијата на Другиот (жената) како *објект*, односно негова објективизација е еден од централните трамбулини врз кои се издига суштината на проблемот *насилство врз жените*. Жените и нивната сексуалност се сметаат за објекти за рационална, политичка, полова, физичка контрола, доминација и анализа. Во машките системи на мислата, од медицината, преку андроцен-

тричките психологии, па сè до кинематографијата и теологијата, постои страв од жената, таа се идеализира, предмет е на завист или се смета за натприродна. Нејзиното тело и сексуалност стануваат предмет на машка спекулација и доминација, во зависност од степенот до кој таа нема валидна субјективност, земена како туѓа и небитна за преокупациите на машкиот идентитет.

Сандер Л. Гилман во *Разлика и патологија: стереотипи на сексуалноста, расата и лудилото* пишува: „Се работи за внатрешен страв од различната анатомија на Другиот, која се наоѓа зад синтезата на слики. Патологијата на Другиот се открива во нејзината анатомија, па и црната жена и проститутка се носители на таа синтагма... Товарот на белиот човек, неговата сексуалност и контрола врз неа се поместуваат во потребата за контролирање на сексуалноста на Другиот, а тој, Другиот, е сексуализираната жена“.

Разни искази на народната култура/„кујна“ потврдуваат дека насилството е средство со кое мажите ја задржуваат или повторно ја здобиваат *контролата* врз „сопствените“ жени.

И идеализираната верзија на женскиот друг — *Богородица* — и девалвираната верзија — *курвата* — се машки стереотипи, воведени во **патријархатот** преку машките спекулации и анализи за женските личности. Богородица и курвата им припаѓаат на машката психологија, наметнати токму врз *жената како објект*.

Б) ФИЗИЧКО НАСИЛСТВО (НАНЕСУВАЊЕ ТЕЛЕСНИ ПОВРЕДИ, ТЕПАЊЕ, КОТЕК)

Физичкото малтретирање на жената во бракот, семејството, општеството е честа појава. Најновите податоци покажаа дека кај нас секоја четврта жена е жртва на семејно насилство. Во еден текст во нашите медиуми можевме да прочитаме (колку на мајтап, толку и за освестување) дека: „зад секој успешен балкански маж лежи претепана жена“.

Физичкото насилство е особено карактеристично за ниските социјални слоеви, обременети со разни нестабилности (финансиски, егзистенцијални, емотивни...). Еден сиромав маж или припадник на работничката класа има лимитирани животни избори, но и поради чеканот на капитализмот, кој го удира по глава, има и чувство на немоќ во општеството. Тој поттик-

нува насилничка контрола врз жената со цел да се истакне машкоста и да се добие барем некаква лична моќ *vis-à-vis* другите *мажи*.

Во македонскиот филм **САМОУНИШТУВАЊЕ**, дејствието се случува во една таква маргинална, но урбана атмосфера: тип на македонско семејство, кое преживува од „први до први“ во традиционални патријархални рамки. Цен-



тралниот машки лик, Куплунг, или попознат како Чичко Куплунг, е насилник во двојна смисла — физичка (ја тепа својата сопруга Стојна) и сексуална (ја силува/заведува Вилма, девојката на неговиот син Цоле). Во таа смисла, поставеноста на релациите е типично шематизирана: мажот е надреден и претпоставен, тој „ги вози“ другите околу себе (како таксист, но и ка-

ко сопруг и татко). Куплунг го гледаме во разни улоги и во разни топови, но Стојна, освен како жена, и сопруга, уште само како — домаќинка.

Тоа е сосема според зборовите на Мартин Лутер: „Мажот владее дома и во државата, води војни, го заштитува имотот, ја обработува земјата, сади, гради итн. Жената, од другата страна, е како брут закован во сид. Таа седи дома...“.



Кадар од филмот
ПРЕД ДОЖДОТ
на Милчо Манчевски

Сите женски ликови во САМОУНИШТУВАЊЕ се неактивни, или се занимаваат со работи со мала активност (Вилма не работи ништо, таа е млада безделничка, а Шила, покрај тоа што е пејачка, е и љубовница на Куплунг). Сепак, ликот на Стојна е прикажан најтипизирани, како домаќинка. Таа во сцените на филмот каде што се појавува или пере или пегла алишта или готви ручек или *е тепана!* Куплунг презема врз себе многу права (нормално, притоа кршејќи ги законите), а меѓу нив и правото на насилство врз жената.

Но, не е само Балканот подрачје на мажи-тепачи. Во Соединетите Американски Држави, статистички податоци, иако стари, од 1970 година, покажуваат дека годишно котек добивале 1,8 милиони жени.

Целта на котекот е жената да се држи „под контрола“ или да се одмаздат чувствата (жената е грешна, иако, можеби, не направила ништо грешно). Системите на верувања што ги имаат учесниците во односот во кој е застапено тепањето придонесуваат за нивното истрајно учество. Овие верувања како да покажуваат единствена желба: да се господари со искуството на некој друг како да е сопствено.

Насилството врз жените потекнува и е логичен исход на основните патријархални претпоставки за потчинетиот статус на жените (над неа се: таткото, сопругот, па и братот).

Физичкото насилство најчесто подразбира и вербално напаѓање — пцости, обвинувања, деградирање, што е видно и од САМОУНИШТУВАЊЕ, каде што, покрај модринките, Стојна мора да ги трпи и постојаните префрлувања.

Иако во САМОУНИШТУВАЊЕ е презентирани семејство од ниската класа, насилството врз жената не е резервирано само за нив. Бизнисменот е навикнат да има контрола врз другите, санкционирана со корпоративската култура, која е компетитивна и имплицитно насилничка. Кога му е скратена можноста за практикување јавна моќ, тогаш постои опасност да се истури врз жената (сопруга, љубовница, соработничка) на која постојано ѝ недостасува јавна моќ и таа станува жртвено јаре за насилството, кое тој не може да го изрази во јавниот живот од страв да не си ја загрози сопствената власт.

Социолозите даваат пример за девојка којашто телесното насилство добиено од мажот најпрво го претставува како „кошмар“, а откако тој ќе дојде да моли за прошка („не е моја грешка“ или „навистина те сакам“), идеализи-

рајќи и ветувајќи сенешто (крстарење со брод), девојката тој котек го прекрстува во „несрекен случај“.

Не станува збор за подмитувачкиот карактер на девојката од примерот, туку за тоа дека дел од жените, иако се компетентни да ја променат својата околина (како девојката од приказната или Стојна од филмот), и да се заштитат себеси, честопати не сакаат да го сторат тоа. Тие им веруваат на ветувањата и објаснувањата на своите машки партнери, покрај своите сопствени искуства. Таквите жени го вреднуваат на повисоко место она што е реалност на мажот отколку својата сопствена реалност! Ова мислење секако е вкоренето во нив од самиот патријархат.

Тие се убедуваат себеси дека преовладувачките машки убедувања (посилниот пол има и посилен глас, дискурс) и стереотипи се вистинити и оти, ако постапат поинаку, ќе ја загубат основата за реалност — нема да имаат поглед на светот.

Напротив, оние жени што се своеглави и самостојни, во минатото, а можеби и денес, се смета дека се *опседнати со ѓаволот*, или се означени како *вештерки*.

В) ЖЕНАТА КАКО ВЕШТЕРКА

Најзначајниот излив на непријателство кон жените се гледа во прогонувањето на вештерството, кое трае од мрачниот IX век, со извесни намалувања и зголемувања, до крајот на XVII век. Иако сите прогонувани жртви не се жени, во најголем број жените се целта. Официјалната слика за вештер е жена!

Стереотипот на таква жена е: живее сама, таа е „слободна“ жена, која е премногу независна во сексот и јазикот. Тоа се жени што не потпаѓаат под „исправениот“ машки авторитет, кои водат независен живот. Во таа смисла, секоја жена којашто не е жена-домаќинка и којашто не се потчинува на патријархалниот кодекс е — вештерка.

Овој општествен стереотип на широка врата влегува и во светот на фикцијата, приказните (*Ивица и Марица*), при што уште од мали нозе се „сместуваат“ во свеста на децата како жени коишто ги кршат нормите и нормалното, навлегувајќи со тоа во некои ѓаволски работи...

Лекувањето со тревки, магијата, како и окултните моќи лесно им се припишуваат на таквите жени бидејќи вештината на лекување,

т.е. магијата и професијата бабица се занимаваа што им се оставени на жените коишто немаа друг извор на приходи (бидејќи немаат финансиска зависност од мажот). Некои научници на прогонувањето вештерки гледаат како на обид да се намали маргиналната женска популација, или обид на сè поголемиот број медицински стручњаци да ги елиминира своите народски, *алтернативни* соперници.

Официјалните прирачници за прогонување вештери редовно ја опишуваат вештерката како жена и ја поврзуваат со вродената демонска природа, голема склоност кон похота и неспособност да ја контролира својата готовност за грев поради нејзината инфериорна морална природа и нејзината поголема расипаност поради гревот. Бидејќи Христос беше маж, мажот е позаштитен од демонските импулси отколку жената.

Методите на испитување и казнување на вештерките се крајно насилни. Жените се соблекувани и бричени и секоја дамка на нивните тела е боцкана. Сите аномалии се сметаат за вештерски брадавици и како сигурен доказ за вештерство. Жените се измачувани. Ако случајно издржи и одбива да признае, се претпоставува дека сигурно е вештерка, затоа што нивната инфериорна физичка природа не им дозволува на жените да ја издржат тортурата, освен ако не добиваат помош од ѓаволот. Тогаш жените се врзувани и фрлани во вода. Ако пловат, осудувани се на смрт за вештерство, а ако потонат, ослободувани се, бидејќи се верувало дека водата имала способност да ја уништи вештерката. И на едниот и на другиот начин испитот тешко се преживува. Многу успешно пародизирање на целата оваа ситуација од А до Ш даваат Монти Пајтон во една сцена од ПОТРАГА ПО СВЕТИОТ ГРАЛ. Таму тие, на маестрален начин, ги извртуваат на глава и сликите на доживување на вештерките (облека, изглед, белези) и начините на докажување вештерство (фрлање во вода, мерење...), при што многу јасно се гледа како се раскинуваат рабовите на оваа илузорна и шовинистичка концепција.

Г) СЕКСУАЛНО НАСИЛСТВО (СИЛУВАЊЕ, УКИНУВАЊЕ НА РЕПРОДУКТИВНИ ПРАВА, ПРОСТИТУЦИЈА, ПОРНОГРАФИЈА)

Иако го ставаме како посебна точка, сексуалното е дел од физичкото насилство, бидејќи

повторно постои физички агресивен контакт. Сепак, поради обемот и спецификите бара (и добива) одделно набљудување.

Насилството врз жената е честопати и сексуално бидејќи од неа се очекува да биде „секогаш подготвена“ за сексуален чин. Мажот е активниот, а таа е само пасивен дел од склопката. Тој е оној што пробива, а таа е само објект. Некому можеби му звучи апсурдно терминот „силување во бракот“, но тоа навистина е честа појава, зашто жената е личност со еднакви потреби, маки и желби како и мажот, и таа треба да сака за да може и не може секогаш кога другиот сака...

Ни на христијанството не му се допаѓа идејата жената да има нешто да каже при прифаќањето или неприфаќањето на сексуалните барања на мажот. Во канонските закони и моралната теологија, нејзината сексуалност е дефинирана како „долг на нејзиното тело“ што таа му го должи на својот сопруг со брачниот договор. Таа е обврзана да му служи сексуално кога тој ќе посака, без оглед на нејзината физичка подготвеност.

Во кинескиот филм ШУ-ШУ на Јоан Чен е претставено девојче во предадолесцентен период, кое, според кинеските програми за подеднаков развој на селските и градските средини, е испратено на три месеци во едно бачило далеку од цивилизацијата. Таа треба да научи да јава и да скротува коњи за да ги предводи подоцна на натпреварите „Железните девојки“. Таа е таму единствено со Лао Џин, коњушарот којшто пред 20 години во војна е кастриран од страна на Јапонците, и со тоа претворен во *не-маж* (сите ја знаат неговата приказна; поради тесноградоста на општеството не може да се ожени и служи за потсмев на сите што го среќаваат). Минува многу повеќе од предвиденото време за обука, но по Шу-Шу не доаѓа никој. Еден ден, млад џамбаз-трговец случајно заталкува до шаторот каде што таа престојува (трговецот продава различни работи, а подоцна ќе манипулира и со Шу-Шу). Тој, залажувајќи ја девојката дека ќе ги информира „главните“ за нејзиното враќање дома, ја заведува и сексуално ја искористува. И тоа не е единствената негова грешка, по него доаѓаат/тој испраќа свои познаници/муштерии, на кои им ги дава упатствата како да настапат: сите тие се претставуваат како битни, важни, таму долу, во цивилизацијата. Полека, секој маж/машко што ќе дојде, во очите на Шу-Шу, станува важно само затоа што е машко.

Тие сексуално (*физички*) ја напаствуваат, ветувајќи ѝ нешто од нејзината сфера на *идеализирани* достигнувања: враќањето дома. Таа треба да го жртвува физичкото, за да го добие имажинарното, недосегливото, при што повторно се потцртува линија меѓу стварноста и активноста како „машки“ и фантазијата и копнежот како „женски“ сфери.

Немањето право жената да ја контролира својата моќ за репродукција е, исто така, еден од феномените коишто не им припаѓаат толку на современото општество туку на минатото. Порано се форсирала тезата дека не постои начин жената да се ослободи и да ѝ се дозволи да има други занимања додека, пак, непознавањето на биологијата и медицината во општеството ја терало жената постојано да раѓа во текот на целиот живот (голем дел од тогашните жени живеат не подолго од периодот на менопауза!).

Но, ова е погрешно мислење, бидејќи и примитивните народи имале безбедни и сигурни хербални контрацептивни и абортивни средства. Не станува збор за незнаење туку за патријархална идеологија, која не им дозволува на жените да користат контрацептивни средства или да бараат абортус туку да ги прифатат сите гравидитети, кои „Господ“ (мажите) им ги наметнува.

Монти Пајтон (повторно тие) во СМИСЛАТА НА ЖИВОТОТ, иронизирајќи ја оваа стратегија, во една сцена ја претставуваат жената, сопругата опкружена со огромен број деца (можеби стотина). Таа, валкана и зафатена со домаќинството, не ни забележува кога од под фустанот *се раѓа/паѓа* уште едно новороденче! Таа е фабрика за раѓање.

Еден од примордијалните корени на машката потреба да се потчинуваат жените е, можеби, тој што, биолошки, жените ја имаат доминантната улога при раѓањето. Придонесот на мажот бргу поминува и потоа жената го има детето. Таа е обземена со тоа да го расте во своето тело, а потоа и да го дои и да го губи интересирањето за мажот. Мажот не може да биде сигурен дека детето што таа го раѓа е негово. Жените се центар во светот на раѓањето, што е и коренот на раната слика на божицата мајка.

Чесноста на жената, пред и по бракот, во патријархатот строго се контролира, наспроти сексуалната слобода што им се дава на мажите, со цел да се осигура татковството на детето. Способноста на жената да решава дали ќе зачне или ќе го носи детето е ограничена, за-



тоа што тоа треба да биде право на мажот, а не на жената. Во ПРЕД ДОЖДОТ роднините на Замира ја застрелуваат, зашто ги скршила кодовите на однесување на муслиманската жена и поминала, односно само присуствувала една ноќ во иста спална соба со ортодоксен монах!

Кетлин Бари во *Женско сексуално ропство* пишува: „Оние што ја тепаат жената се пример за мажи што имаат мандат и да ја сакаат и да ја мразат жената во една врска. Други мажи, кои не сакаат да изразуваат презир, одвратност и омраза спрема своите сакани, сепак, имаат потреба за тоа. *Проституцијата* ја обезбедува таквата можност“.

Тепањето и проституцијата, на тој начин, се соединети како насилни начини за користење на објективизираното женско тело за изразување на инфантилни емотивни состојби. Проституцијата е врвниот израз на омраза и зависност од женското тело од страна на машките лица. Искористувана како објект за употреба, стока за продавање и облик за забава или



Кадар од филмот САМОУНИШТУВАЊЕ на Ербил Алтанај

спортски активности (како злоупотребата на природните терени), проституцијата е пример за статусот на жените во патријархалните општества.

Во ШУ-ШУ, трговецот е претставен токму како макро, како подведувач, но „макро на дистанца“, а Шу-Шу е проститутка, која не е свесна дека е проститутка, бидејќи не ги знае правилата на општеството. Дури откако ќе се врати во цивилизацијата, ќе сфати што значи предбрачното сексуално искуство - ќе биде осудена од целата средина и претставувана како заведувачка, наспроти мажите што ја искористуваат, кои ќе бидат под закрила на мнозината/системот.

Сексот во некои средини се идеализира како моќ, автономија и контрола врз другите. Според Бари: „Од социјалната положба на адолесценцијата... момчињата учат дека сексот е моќ. Тие се задолжени за акција — другите за реакција... Тие сметаат дека женскиот објект, кој го избираат за сексуално однесување, не може да рече не или, дури и кога вели не, таа, всушност, мисли да“.

Критичниот елемент овде е целосно отуѓување од Другиот, занемарување на женското доживување — нејзините зборови, нејзината вредност, нејзиниот субјективитет.

Слично е и со порнографијата, таа ги објективизира личностите, ги прави објект на перверзни фантазии, кои имаат мали сличности со вистинскиот живот. Порнографијата ја прави сексуалноста тривијална, ја претвора во искривени, честопати, насилни слики на жени и деца (понекогаш, но многу ретко, и мажи), кои се подредени на перверзните желби на другите (најчесто мажи). Порнографијата води кон насилство, иако постои и мислење дека таа го спречува, со тоа што им дозволува на луѓето да дејствуваат отворено и филмски во врска со тоа што лично би сакале да го сторат.

Порнографијата не е само индивидуален избор и склоност на малкумина. Напротив, феминистите открија дека порното е бизнис вреден осум милиони долари. *Плејбој* и *Пентхаус* имаат читатели чијшто број изнесува над 14 мили-

они, а тоа е повеќе отколку *Тајмс* и *Њузвик* заедно. Во 1983 г. се процени дека два милиона американски домаќинства се претплатени на кабловска телевизија, која дава порнографски филмови. Според тоа, порнографијата не е само перверзно хоби на малкумина туку е и (интер)национален бизнис.

Д) МЕНТАЛНО ИЛИ ДУХОВНО НАСИЛСТВО

Ова е специфичен вид, кој е имплициран заедно со претходните видови насилство, бидејќи физичката или сексуална агресија влече зад себе трауматска состојба.

Во францускиот филм РОМАНСА на Катрин Брелат се соочуваме со еден интересен и неспецифичен пример на „насилство“ врз Марија, женскиот лик-наратор. Го ставаме зборот насилство под наводници, бидејќи не е поврзан со ниту еден од претходните видови што ги анализираме.

Марија и Пол живеат формално во брак, меѓутоа нивниот однос е сведен на сива комуникација, блиц-разговор, кратка прошетка, заеднички ручек и делење на постелата за спиење. Емотивно и сексуално воопшто не се блиски, и тоа само поради автоинхибиторниот став на момчето, кое во еден момент од врска-та станува незаинтересирано за девојката (иако остануваат заедно). Таа пристапува кон проширување на својот сексуален опит во различни правци (нешта што не ги правела со друг и што е доказ дека таа го сака него, и дека она што подоцна ќе се случи не е случај на нимфоманија, туку дека станува збор за жена којашто нема соодветен одговор, респонс на своите емоции и сексуални желби). Пол не покажува интерес ниту за други девојки, но не можеме да го обележаме ниту како хомосексуалец бидејќи никаде во филмот за тоа не постојат јасни индикации.

Таквиот асексуален, нефизички однос на мажот жената го прифаќа несреќно, како *ментално насилство* врз себе, велејќи на едно место во филмот: „Оној што не е способен физички да ме сака, значи дека е баксуз, залив на *страдање*“ или „Со тоа Пол ме *омаловажува*“ (потенцираното мое). Сето тоа ја фрла Марија, најпрвин, во бран на интроспекции и себепреиспитувања, а потоа во неколку сексуални авантури со разни мажи. И тоа: 1) најпрво непознат посетител во еден бар, кој подоцна ѝ станува познајник; 2) познајник, односно ди-

ректорот на училиштето каде што работи, кој ѝ станува близок пријател, а потоа и сопруг; и 3) сосема непознат минувач, кој мисли дека таа е проститутка, ветувајќи ѝ пари, но на крајот не плаќајќи ѝ за „услугата“.

Најсуштествен однос, сепак, остварува со Робер, директорот на училиштето во кое таа предава. Оној формален и по малку грд господин со кој секојдневно разменуваат поздрави излегува дека е човек што (според неговите зборови) спие со 10.000 жени. Овој модерен „Дон Жуан“, меѓутоа, не настапува како централен објект во водењето љубов (како повеќето мажи-партнери) со своите партнерки, туку преку разговор и спонтано експериментирање, ги открива во жените (и во Марија) нивните вистински потреби и сексуални барања. Тој е тип на партнер што, пред сè, го има Другиот предвид и затоа девојката со него доживува ментално преобразување. Неговиот став е: „со жените треба да се разговара“. Затоа, тука се губи обичната објективизација на жената.

Во РОМАНСА половите улоги се измешани, мажот е оној што не сака (иако на Балканот, на пример, постојат верувања од типот „роден сум подготвен“), а девојката е во позиција на невозвратени чувства и сексуално заинтересирана. Таа, на крајот, оди дотаму што за менталното насилство што ѝ е нанесено му се одмаздува на партнерот со смрт. На насилството — со насилство, би можело малку грубо да се преведе, да се прочита овој нејзин потег.

Ѓ) САМО БЕЗУСПЕШНИ ОБИДИ ЗА „ОПРАВДУВАЊЕ“ НА ПАТРИЈАРХАТОТ

Во долг период, насилството врз жената се гледало како општествен код на казнување на жената, што потекнува од некои религиски концепти.

Позната е метафората на св. Павле, која вели дека жената нема своја глава, туку дека нејзиниот маж е нејзина глава како што таа е неговото тело. Токму затоа домаќинството е нејзин домен, за таму не треба многу размислување — таа „автоматски“ ги извршува кујнските, па и активностите во спалната.

Дури и Аристотел вели дека жените се секундарен биолошки вид. Детето, според него, се раѓа според обликот што му го дава таткото. Жената е само инкубатор во чие тело растело детето. Нормативно, секое машко семе ќе произведе совршена слика на својот творец, имено

— друг маж. Но, понискиот материјален принцип, кој го претставувал мајката, добива чудна доминација врз повисокиот принцип на татковството и се раѓало едно „дефектно машко“, односно *женско*. Жената е инфериорна во своите способности да мисли, да има волја или да прави физичка активност. Жените биле природни робови и, како робови, по природа во сè биле послушни слуги на своите глави и господари.

Во теоријата на св. Августин кај жените недостасува „сликата на Бога“, тие можат да ја одразуваат сликата на Бога само кога се заедно со мажот, неговата глава. А мажите ја претставуваат сликата на Бога сосема и комплетно во самите себеси.

Од христијанската теологија потекнува и идејата за несразмерната одговорност на жената за гревот. Потчинетиот статус на жената, според тоа, не само што ја одразува нејзината првична инфериорна природа, туку исто така е и казна за нејзината вина за создавање на зло то на светот, кое Исус го одведе во смрт.

Сликата што пуританството на Џон Калвин ја создава е дека жената својата волја ја потчинува на својот господар во сè, а тој, за возврат, се грижи за неа. Секоја жена што се фали со својата волја против авторитетот на мажот е грешна, го нарушува редот во природата и општеството, а веројатно е, како што беше речено — и вештерка.

Во католичкиот свет, во Канонскиот законик на Грацијан од XII век се вели дека мажот смее да ја казни, но не и да ја тепа својата жена. Сепак, прикриената смисла е следна: „Мажот може да ја удри жената во лутина, но не и да ја камшикува како роб“. Повеќето обични и градски закони во средниот век и во ренесансата на Западот им давале на мажите право да ги тепаат своите жени.

Ова теолошко „групно удирање“ на жените, со текот на времето, добива и форма на правно оправдување за физичкото насилство. На пример: родителите имаат права да си ги тепаат децата. Некои патријархални општества, како оние во античкиот Рим и во исламот, му давале право на таткото да ги убива или да ги продава своите деца. Правото на убивање на женските деца се спроведувало низ целата историја. Женските деца се сметале за помалку вредни од машките и честопати се убивани при самото раѓање (во овој контекст, можат да се погледнат авганистанскиот филм ОСАМА на Сидик Бармак или ВИРЦИНА на Срѓан Кара-

новиќ). А оправдувано е и убиството на ќерки што биле осомничени за сексуално неподобни.

Христијанството ја дефинира жената како инфериорна, потчинета и подготвена за демонското. Претпоставката на патријархалното општество е дека кога жените се жртви на вербално или физичко насилство, кое се протега од тепање до силување, тие самите се одговорни за тоа. Тие самите „си го барале“, па, според тоа, со нив не треба ниту да се сочувствува ниту да добијат надомест ниту, пак, треба да се затворат оние што вршат насилство врз нив, туку, згора на неправдата, уште добиваат и навреди.

Е) НАМЕСТО ЗАКЛУЧОК

Преку изнесените примери увидовме дека насилството врз другиот (без разлика кој е тој друг — различен пол, раса, личност...) е глобален феномен, но и проблем што бара соодветно решавање, кое и не е во ингеренциите на овој текст. Насилството е еднакво општествен производ како и производ на индивидуалната волја. Индивидите честопати го одбираат насилството, но тој избор е под големо влијание на тоа како некој го доживува своето место во целокупниот општествен поредок. Во овој маѓепсан круг мора да се најде излез. □

Белешка на авторот:

Во теоретскиот дел на статијата, искористени се делови од есеите:

Поли Јанг-Ајзендрат и Демарис Вер, „Заблудата околу индивидуализмот и оправданото насилство врз жената“, во: *Христијанството, патријархатот и злоупотребата*, „Сигмапрес“, Скопје, 2003 г.

Карен Л. Блуквист, „Сексуално насилство: напад и одбрана на патријархатот“, во: *Христијанството, патријархатот и злоупотребата*, „Сигмапрес“, Скопје, 2003 г.

Розмари Ретфорд Ројтер, „Западната верска традиција и домашното насилство врз жената“, во: *Христијанството, патријархатот и злоупотребата*, „Сигмапрес“, Скопје, 2003 г.

Мери Е. Хант, „Теолошка порнографија: од корпоративска до јавна етика“, во: *Христијанството, патријархатот и злоупотребата*, „Сигмапрес“, Скопје, 2003 г.

За апликативниот дел, консултирани се:
Cinemanía 97, компјутерска енциклопедија.
Мирослав Чепинчиќ, *Македонскиот игран филм* (книга втора), Кинотека на Македонија, Скопје, 1999 г.

МИРОСЛАВ ЧЕПИНЧИЌ

ЖИВОТ ИСПИШАН ВРЗ МОНТАЖНАТА МАСА

(ДРАГОМИР ПАНКОВ, ФИЛМСКИ
МОНТАЖЕР, 1920-2004)

Н

еодамна починатиот Драгомир Панков (1920-2004) несомнено спаѓа во доајените на македонските филмски монтажери. Почетоците на неговото активно занимавање со филмска монтажа едновременно се и почетоците на повоената македонска кинематографија. Во тие пионерски години, тој е заедно со покојниот Вељо Личеноски, безмалку единствениот монтажер, кој упорно ќе остане на монтажната маса, обидувајќи се и најчесто успевајќи да ги одгатне тајните на монтажниот израз, облагородувајќи го квалитетот на тогашната инаку скромна наша филмска продукција.

Сериозноста на неговиот монтажен пристап, токму во тоа време, кога главно се снимаа документарни филмови и по некоја таканаречена „Агитка“, и денешниот гледач со леснотија може да ја опсервира, така што ние од нашата денешна, веќе достапно софистицирана претстава за феноменолошкиот аспект на монтажниот израз, првите монтажни остварувања на Панков можеме да ги подредиме во рангот на несекојдневни успеси, за што остануваат незаборавните импресии по гледањето на неколкуте документарни филмови што тој ги монтираше. Така овде ќе биде задоволство да се потсетиме на насловите како што се: ИЛИНДЕН 1948, ПЕТ ГОДИНИ НРМ, КУЛТУРЕН ЖИВОТ ВО МАКЕДОНИЈА, БЕЛИ МУГРИ, МАВРОВО СЕ ГРАДИ, НАШИТЕ ПРВИ ИСКРИ,



Драгомир Панков



СО БРОДОТ 'МАКЕДОНИЈА' ОД РИЈЕКА ДО ЊУ-ЈОРК, ПРЕСПА, ПРИКАСКА ЗА ЧОВЕКОТ И ОВЦИТЕ, ФАБРИКА ЗА ЦИГАРИ ВО СКОПЈЕ, СКОПСКИ МАГАЗИН, ГРАДИНАР, СЛУЖБА ЗА ТРАНСФУЗИЈА НА КРВ — СЛУЖБА НА НАРОДОТ, ЕВРОПА, ПАСТЕРИЛИЗИРАНО МЛЕКО, ОГРЕВ, ШАПКАРНИЦА 'МАКЕДОНИЈА', ПРИКАСКА ЗА НАШИТЕ ДНИ, ТИТО МЕЃУ НАС, ОХРИД, НА ПАДИНИТЕ НА ШАРА, ИЛИНДЕН 1903, МАКЕДОНСКИ ТУТУН, КУМАНОВСКА ОТЉА...

Сите овие наслови, кои настануваат некаде од втората половина на четириесеттите години, па досегаат некаде до почетокот на втората половина на педесеттите, означуваат всушност младост на една кинематографија, го отсликуваат и оној веќе поодамна заборавен ентузијазам во нејзиното изградување, а сега ги докажуваат, во очекувана мера, и способноста и талентот на нивниот монтажер Драгомир Панков. Она што, пак, е карактеристично за овој период во монтажната дејност на Панков е тоа дека тој успешно, се разбира кога се работи за еден автодидакт, какви што беа и мнозинството филмски работници во тоа време, ги надминува стапиците на новиот израз и се обидува да воспостави свој концепт.

Верувам дека мнозина филмолози би се согласиле со оваа теза, дека токму во овој период на своето творештво Панков веќе произнесува еден автентичен монтажен израз, изграден врз пиктуралните основи на македонската ликовна традиција. Тоа едноставно значи дека маестро Панков веќе го изградува својот монтажен израз и тоа, би кажал, без многу сомнение во тој примарен концепт што мораше да го постави.

Наметнување на една дескриптивно-наратолошка концепција во монтажниот исказ, која нормално ја генерираа жанровите, секако е препознатливо, но од друга страна е препознатлива и една автохтона изразна нишка, врз која, всушност, маестро Панков и понатаму ќе инсистира. И токму тука се препознава тој автентичен сензибилитет на филмскиот монтажер.

Всушност, се чини дека со оваа прва фаза на неговото занимавање со монтажа се заокружува оној неодминлив процес на основната визуелна артикулација, секако прифатен и признат на најдобар начин. Карактеристично е уште нешто што во биографијата на маестро Панков е секако забележливо, а тоа е неговиот индивидуален однос кон одбраната професија, една

навистина ретка посветеност и акрибија, што, се разбира, монтажата филмска секогаш ја побарува.

И оттука не е воопшто случајно што од почетоците на неговата биографија го сретнуваме податокот дека Драгомир по завршувањето на средното образование заминува на специјализација во тогашното школо за трговија и декоративни вештини во Нови Сад. Во ноември 1947 година започнува да работи во тукушто формираниот *Вардар филм*, во одделението за пропаганда. Пројавувајќи набргу интерес за монтажата на филмовите, од 1948 е префрлен на одделението за монтажа, каде што започнува да се оспособува за оваа исто така специфична дејност.

Во истата година започнува и таа негова, да ја наречеме условно, прва фаза на самостојно занимавање со монтажниот процес, која како што веќе наведовме траеше некаде до почетокот од втората половина на педесеттите години. Некои од битните карактеристики на оваа примарна фаза пред малку ги посочивме. Врз основа на стекнатата самодоверба и секако едно немало професионално искуство, за тоа време, Панков ќе го продолжи со еден навистина завиден континуитет, соработувајќи со сите македонски режисери.

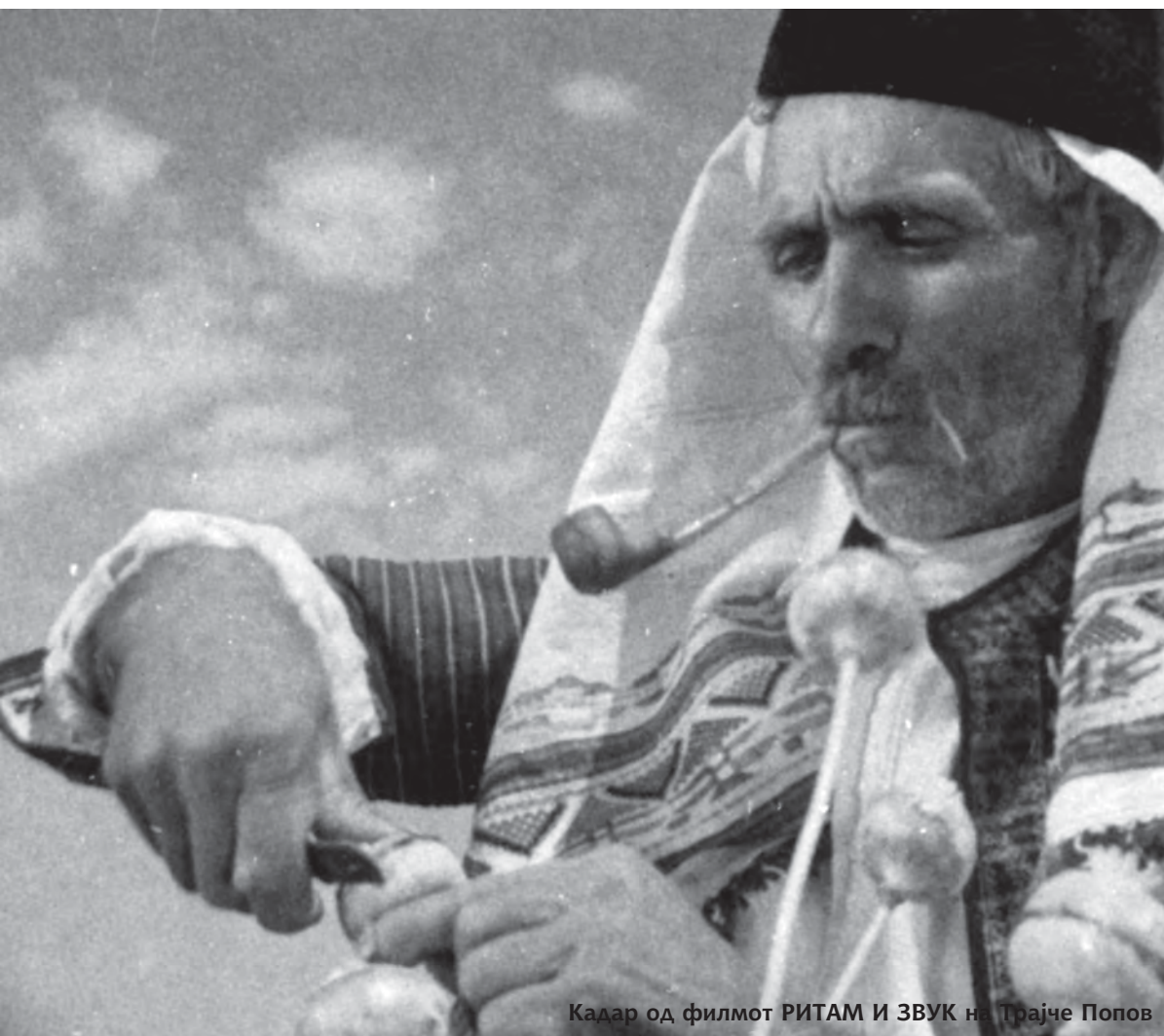
Монтажата, се разбира, за Драги Панков веќе е отворен процес, кој секогаш носи нови предизвици и се разбира, нови изразни искушења. Втората фаза од неговиот опус тоа и го

Кадар од филмот
ОХРИДСКО ЕЗЕРО
на Ото Денеш



докажува. Пак си приспонуваме на некои од насловите од тој период: КОМИТСКА ЛЕГЕНДА, РИТАМ И ЗВУК, ГАЛИЧКА СВАДБА, 10 ГОДИНИ СЛОБОДЕН МАЈ, ПОПОВА ШАПКА, ОХРИДСКО ЕЗЕРО, ПОЛОГ, ЗЕМЈОДЕЛИЕ, ВО ПАЗУВИТЕ НА ШАРА, ПРЕПОРОДЕНИ ПОЛИЊА, МЛАДИЧ СО РУЖА, БЕЛИ ШТРКОВИ, ДНЕВНИКОТ НА ЕДЕН КЛАС, ХЦ — ВРБЕН РАВЕН, МЕЛИОРАЦИИ ВО КУМАНОВСКА ОКОЛИЈА, ПРИЛЕПСКИ ТУТУН, ПОМЕЃУ ДВЕ РАЗДЕЛБИ, па до филмовите 13 НОЕМВРИ 61 и БАРАМЕ ЛЕБ. Тоа е една исклучително и квантитативно богата монтажерска сеанса на Панков, која бездруго сосема убедливо го докажува она што би го нарекле и во тој миг, своевидна еволуција на монтажниот исказ.

Тоа е период што завршува со почетокот на шеесеттите години, и како што и самите наслови зборуваат, се работи за најразновидни тематски позиции. Но без оглед на тоа, усогласувањето на графичките елементи и нивниот визуелен трансфер преку монтажа, во барање врска со која таа станува неодминлив дел од изразната структура на делото — посредувач на неговите кинестетички елементи, сето тоа е зачувано во секој обид на Панков. Веќе на овој план можеше да се заклучи дека монтажната постапка во овие филмови, и во принцип но и во детали, кои особено ги бара драматургијата на документарниот филм, врши интегративна функција на споменатите елементи, создавајќи



Кадар од филмот РИТАМ И ЗВУК на Трајче Попов

најчесто од тој материјал и приоритетен значенски слој на филмот.

Еволуција на монтажниот израз, сепак, најдобро ќе се почувствува во ангажманот на Панков во низа кусометражни играни филмови работени во тој период. Се работи, всушност, за низа повеќе експериментални обиди на повеќе македонски филмски автори, кои своите дебитантски чекори во филмската продукција ќе ги направат реализирајќи низа филмски новели, кои имаа строго определена хронолошка фактура.

Во тој контекст, првично, кон крајот на педесеттите и почетокот на шеесеттите години се реализирани следниве наслови: ПОДАРОК НА ВЕСЕЛИОТ МОЛЕР, СОНЦЕ ЗАД РЕШЕТКИ, БУНТ НА КУКЛИТЕ И ТВОЈОТ РОДЕНДЕН, како и филмската басна ДАВИД, ГОЛИЈАТ И ПЕТЕЛОТ. На сите овие филмови монтажен егзекутор беше Драги Панков. Доминантно во овие филмови станува нешто што можеби и не е суштинска одлика на монтажниот процес. Пред сè, тоа е наратолошки императив, што во играната материја секако има свое примордијално значење. Така, монтажната структура во филмските дела со класична наративна драматуршка ориентација, каков што е случајот токму со наведените филмски новели, се базира главно врз соодветните монтажни принципи. Ваквите принципи, пак, се доближуваат до она што филмскиот јазик во својот досегашен развој го има досегнало, а секако нивната успешна реализација и понатаму во континуитет ќе афирмира еден автономен филмски израз.

Во оваа ситуација Драгомир Панков исклучително успешно се снаоѓаше. Токму оваа релација филмски јазик - монтажа може да биде и појдовен елемент во натамошно разгледување на комплементарните функции, кои без сомневање се нужно содржани во еден ваков експресивен контекст. Но, монтажата не мора само да ја разбереме како еден елемент на филмскиот израз. Таа се согледува и во нејзината драматуршка ефикасност, која не толку ретко станува битна одлика на филмскиот израз. Драгомир Панков на овој план се претставува како навистина редок и особено темпераментен монтажер, чиј израз воопшто не е зависен од претпоставената тематска позиција. Потсетувам овде и на неговите несомнени монтажерски достигнувања во спомнатите филмови: КОМИТСКА ЛЕГЕНДА, ГАЛИЧКА СВАДБА И РИТАМ И ЗВУК, каде што овие изразни елементи опстојуваат на мошне функционален начин,

облагородувајќи ја нашата замислена визија за овие теми. Во еден строг документаристичко-жанровски контекст, во овие филмови е собран стилизиран визуелен запис за свадбените и другите обичаи од определените региони на Македонија. Во таков еден архаичен амбиент, авторите настојуваат да го изнесат она што е карактеристично, односно да презентираат целосен приказ на спомнатите дејствија. Сето тоа е проследено со многу фолклорни детали, па и понекогаш со богат текстуален коментар.

Целата оваа задача, се разбира, бараше и посебна акрибија од страна на монтажерот, кој во случајот тоа го има решено со нему својствена елеганција во средување на визуелната структура, истата таа што Панков ќе ја задржи, па и ќе ја надгради на некој начин во своите понатамошни остварувања.

Така и третата фаза на овој исклучителен творечки континуитет, кој ќе потрае цели 37 години, се збогатува со нови наслови и нови настојувања монтажниот склоп да биде она што треба да биде; односно не само врзување на кадар врз кадар, не само нивна проста збирка, туку и еден нов визуелен квалитет во тој секогаш комплициран однос.

И во овој свој творечки период, маестро Панков стандардно ја исполнува својата функција на монтажер, во повеќе од триесет документарци. Но, неговиот стандарден стил на монтажа никогаш нема да западне во некој вид стереотип, тој секогаш пронаоѓа соодветен визуелен однос, кој го диктираат снимениот кадар и бараната тема. Во овој однос треба да се апострофира и признанието што му е дадено со доделување на Златен медал за монтажа, во 1982 година на Фестивалот на југословенскиот документарен и краткометражен филм во Белград, за документарниот филм БОПС во режија на Кочо Недков. Тоа, меѓу другото, беше еден од многуте документарци што Панков го реализира во соработка со режисерот Недков. Тие двајца беа безмалку вршници и еден неодминлив тандем во продукцијата на *Вардар филм*. Така и судбината заедно ги однесе пред извесно време... Но монтажната маса остана празна, Драгомир Панков и неговиот монтажен виртуозитет, сепак, останаа засекогаш испишани врз неа. □

ГЕОРГИ ВАСИЛЕВСКИ

УДК 929.792.071.028(497.7)
Кинопис 31/32(17), с. 107-112, 2005НА КРАЈОТ ОД ПАТОТ ДО
БЕСКОНЕЧНОСТА

(ИЛИЈА ЦУВАЛЕКОВСКИ, 1915 – 2004)

3

аминувањето на Илија Цувалевски не го дочекавме неподготвени. Големиот уметник често го гледавме кога, сличен на подвижен антички паметник, темпераментно разговара со своите колеги и пријатели во бифето на МНТ или во холот на Драмскиот театар, загледан со своите големи и пробивни очи во соговорникот од кого веројатно не очекувал поддршка и утеха, но по севласниот инстинкт на уметникот, сметал на неговата готовност да го ислуша; внимателно и искрено, со доза на восхит за која светите, непишани правила велат дека му ја должиме на талентот. Подвижниот антички споменик со право очекуваше да биде ислушан, дури и кога соговорникот ќе забележи дека беспомошно а упорно буричка како илузионист по мокната, грижливо усовршувана меморија, но веќе начната од ерозијата на болеста, и ги бара имињата и насловите на омилените автори, на текстовите што го доведуваа до екстаза, на незаборавните претстави. Тој и во очигледните напори да цитира некоја кратка, убаво сročена одломка од својот импозантен репертоар, да се сети на името на некој од своите театарски миленици, кои ги имаше во изобилство, беше зачувал во изразот на очите нешто од трагичната доверба на Отело, од стоичкиот хероизам на Божина, од цинизмот на дијаболичниот Луков.

Илија Цувалевски и во последните месеци од животот ја носеше со себе живописната галерија на екстравагантните, трагични, медитативни и егзалтирани ликови,

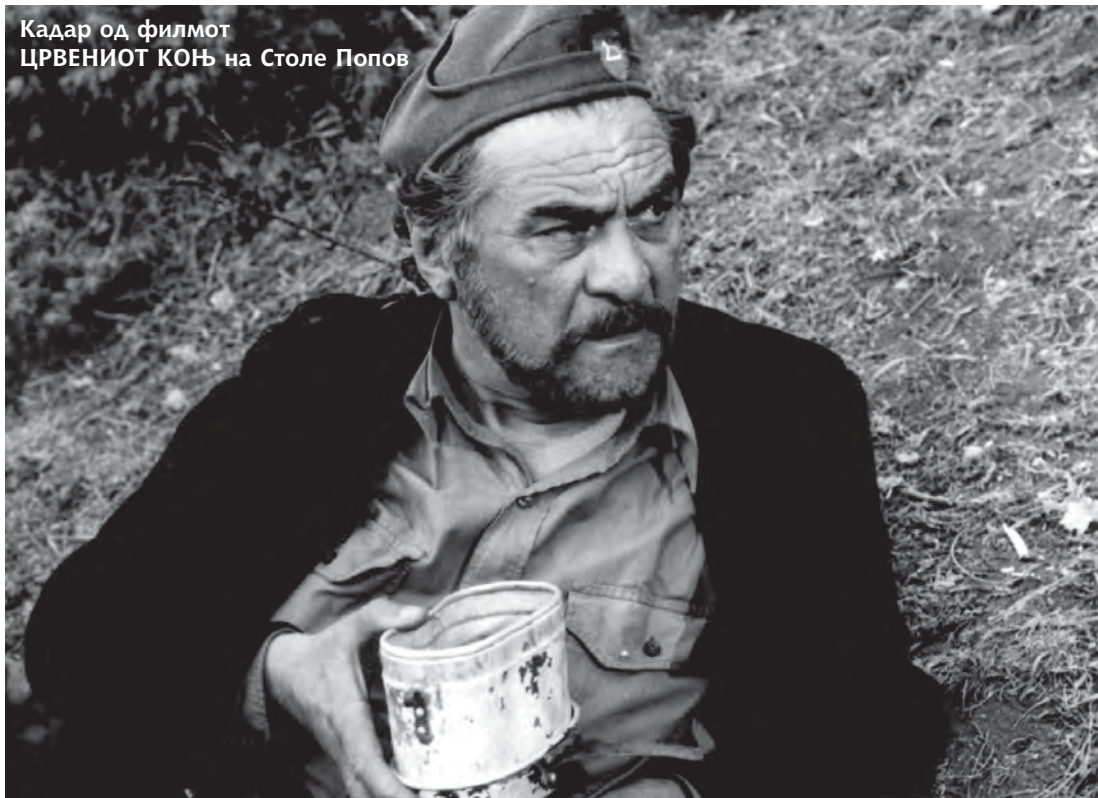


чии гримаси, гестови, насмевки или изливи на лутина, сè уште одекнуваат во нашите срца. Иако нивниот чувар, големиот актер Илија Џувалевски, губеше многу од битките за да ја зачува целата таа костимирана свита покрај себе, тие сепак беа овде, покрај него, го облетуваа, ги развлекуваа неговите усни во насмевка, се вовлекуваа во зениците, и од таму му праќаа таинствени пораки на соговорникот, преземени од битките и победите на Чернопеев, кого претворен во мит но и во драматична судбина сè уште можеме да го видиме во МИС СТОН; на Шиба, чии интимни порази во филмот ЗОВРИЕ-НИОТ ГРАД Џувалевски ги претвори во триумф на уметноста; на подмолниот и харизматичен Калпак од ВИЗА НА ЗЛОТО, кој нè учеше како да му се спротивставиме на сомнителниот морал на криминалец; на арогантниот Чулиќ од ЛИЦЕ В ЛИЦЕ, заскитан во лавиринтот на самољубието и моралната парализа; на самоуверениот повратник во Крушево, богатиот трговец Џонда од РЕПУБЛИКАТА ВО ПЛАМЕН, кој скапо ја плати својата опсесија од златото. Целата таа свита на епски херои и бандити, на алтруисти и никаквеци, на трагичари и евтини нат-

рапници, на маченици и победници, можеше, како во магиски ритуал, да изнурне во свеста со едно енергично движење на неговата рака, со блескавиот отсјај на очите, од кој, гонета или повикана, таа ќе се даде во бегство, оставајќи зад себе облаци од прав, или послушно ќе се врати да ја ислуша неговата неприкосновена желба.

Илија Џувалевски се проштаваше од нас секој ден, најавувајќи ја во еден необјаснив занес неизбежната разделба. Тоа можеше да биде неговиот последен ден, последниот збор што го изрече во наше присуство. Сè потешко го носеше товарот на изминатото време, давајќи му во нашите очи и на тоа бреме некое магиско својство на актерски ритуал. Ја губеше силата, острината на погледот, животворноста на гласот. Но она што не го изгуби и што не можеше никој да му го одземе, ниту времето од кое остануваа можеби седмици, можеби денови, или, дури, часови, ниту болеста, па ниту смртта, се неговите ликови што ги интерпретираше на театарската сцена и на филмскиот екран. Остана триумфот на талентот, таа таинствена рожба на генијот, која никогаш не се из-

Кадар од филмот
ЦРВЕНИОТ КОЊ на Столе Попов



морува, никогаш не престанува да ја води битката со ништожноста, дуелот со безнадежноста и безверноста.

Душата и непредвидливоста на нејзините промени можат во лицето на актерот да заземат некое место за кое е тешко да се докаже дека природно и дека ѝ припаѓа токму нејзе. Него и во филмот и во театарот го населуваат некои туѓи страсти и искуства, кои сакаат да го проживеат својот кусотраен век токму овде, во лицето, во гестовите и во гласот на актерот. Целата творечка биографија на актерот е во знакот на овој парадокс. Тој, како што е тоа случај со актерскиот опус на Илија Џувалековски, секогаш го брани својот идентитет со готовноста да биде кралот Лир, Ленбах или Сатин, а неговото лице ги крие и потиснува сопствените страсти изнудувајќи од нив согласност за обединување со душата на новодојденецот. Актерот секогаш е ист и секогаш различен. Тој ѝ дозволува на душата на новиот лик, било тој да е позитивен како бестрашниот Божин во

ВОЛЧА НОК, било негативен како балистот Куртеш во ЕШАЛОНОТ НА Д-Р М., да се всели во неговите очи, на неговото чело, да го освои овај видливото движење на веѓите и усните. А таа како незадржлив освојувач ја претвора својата неизмерна сила во некој вид духовен прав, во заразна влага, која се впира во телото, го опива додека не направи од него орфичен инструмент, кој од едно исто место во кое е засолнет идентитетот на актерот, го објавува триумфот на нивниот спој. Туѓата душа, обвинета во древните времиња за ерес затоа што е способна да произведе во едно тело цел огномет на противречни емоции, во моментот на актерската игра го менува лицето на својот сопственик. Од него ја издувува скрамата на монотоната постојаност, па неговата насмевка станува извор на парадокси и противречности. Таа, насмевката, не е веќе само израз на радоста на поединецот, ниту само намера нејзиниот весел одек да ги исчисти наслојките на здодевност во срцето на случајниот намерник. Таа сега учествува во пулсирањето на светот составен од неизмерно голем број различни и неспоиви судбини. И тагата што се излева од очите на



Кадар од филмот
ДЕНОВИ НА ИСКУШЕНИЕ
на Бранко Гапо

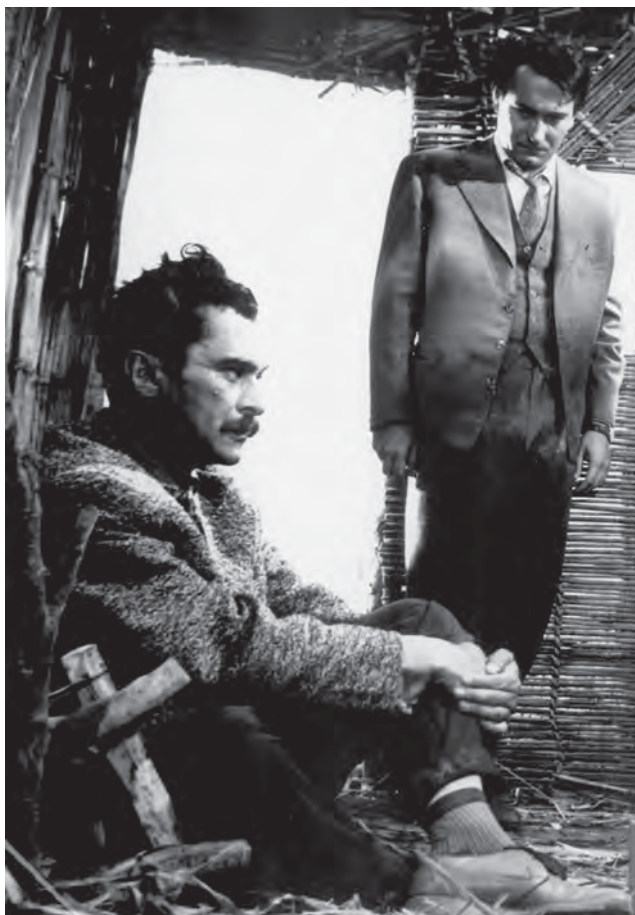
актерот, фатен од треската на семожните претерувања и преобразби, не нè упатува само на една, добро позната и препознатлива емоција. Таа станува магично огледало во кое се огледуваат интимните несреќи на сето човештво.

Илија Џувалековски не е осамен случај на уметник во чија игра се помируваат и спојуваат непомирливите судбини и егзистенции. Многумина како него што умираше или на сцената, или опсипани со нежност и љубов покрај постелата, или на распетието како што тоа се правеше во мрачните времиња кога да бидеш актер значеше да се казниш на презир и закана, умеа да се усмева и да се смее на начин на кој тоа го прави ведриот и заслужен победник, циникот и одмазникот, заштитникот и маченикот. Неговиот излив на лутина, на бес или одмазда има тандем во глумата на големите мајстори на сцената и на екранот, кои дозволувајќи ѝ на лутината да завладее со срцето на својот лик, барале, со луцидност и двосмисленост својствени само на актерската уметност, одговор на прашањата што се повторуваат откога постои човештвото: зошто мене ми е дадено искушението да судам за луѓето и во тие деструктивни емоции наречени лутина, бес или одмаздољубивост да ја трошам силата на моето срце и на мојата совест. Зошто заборавајќи на толку убави потреби на срцето, на толку благородни и креативни цели, јас сум осуден да се одмаздувам? Дали можеби тоа владеење на злото ме оддалечува од љубовта, или, еве уште една нова дилема на срцето и на умот: дали омразата и љубовта се природни сојузници и потпомагачи еден на друг, дали сомилоста и презирот се емоции осудени да живеат во заедништво?

Илија Џувалековски му припаѓа на она не толку големо семејство во кое неговите членови прегоруваат пред камерата или на театарската сцена кога овие дилеми и спротивности ги доведуваат до екстаза. Тие гинат, се препородуваат, јуришаат повторно на самиот врток на големите морални и егзистенцијални искушенија, ги искупуваат своите гревови и со свечка мудрост се пречистуваат, подготвени повторно да се соочат со новите закани, извршените казни и проживеаните победи. И нашиот бард, како и другите членови на ова властено и проколнато семејство, ја имаше судбината да живее како некој вид номад низ историјата, од каде што изнурнуваа ликовите што ги означуваат нејзините светли и темни

раздобја и му се придружуваа на големото братство на современите херои, мачениците и стоиците што ги препознаваме и во самите себеси. Тој им го изнајмуваше своето тело, своето лице и својот глас на озлогласени убијци, скитници, арогантни великодостојници, луѓе од народот, епски херои, кои доминираат со личноста на актерот, личност којашто, како што вели Албер Ками, треба да се повлече, да се загуби од присуството на драмскиот лик, за да може потоа повторно да се најде. Тој во улогата на кралот или убиецот оди до „крајот на безизлезниот пат за кој на човекот од гледалиштето му е потребен цел еден живот да го премине“.

Не само во театарот каде што овој голем уметник му дозволуваше на срцето да го изразува крикот или воскликот само со говорот на миметиката, со движењата и со гласот, и каде што дури и мирувањето „стануваше спектакуларно“, туку тој и на екранот ги „театрализира-



ше“ (не во пезоративното значење што ѝ се припишува на оваа состојба на интуицијата) страстите на своите ликови и не им поткликнуваше на клишеата во кои е закована имитативната реалност. Илија Џувалековски во своите филмски улоги ја зголемуваше силата на љубовта до екстаза, бездната на поразот ја продлабочуваше во агонија низ која минува очајникот, а во комичното однесување на натрапниците и измамниците ја наоѓаше мерата на гротеската. Притоа, во промените на неговата игра, кои нè восхитуваа, нè правеа тажни или нè наведуваа на смеа, тој секогаш остануваше ист.

Да се задржиме на примерите на само неколку филмски улоги, кои го илустрираат парадоксот дека актерот што го носи талентот на Илија Џувалековски секогаш е ист и различен. Во неговата креативна личност се сублимираше толку многу егзистенции, толку судбини и души со нивните противречности и со нивните вкаменети визији, што тој стана разбивач на маги-

јата, која ги умртви непознатите страсти и соништа овозможувајќи им да го преплават екранот со нешто што изгледа минливо и кусотрајно, но истрајува да живее и да ја прави видлива вечноста на животноста.

Илија Џувалековски уште со својата прва улога во филмот ФРОСИНА ја презеде сложената и, донекаде, неблагодарна задача да го отелотвори и брани митот на херојот влезен во филмот од фолклорната традиција. Витешки благороден и цврст, епски бестрашен и харизматичен, неговиот лик, храбриот Крсте, ги примаше, во оваа драма за народната борба и осаменоста, сите удари на искушенијата со стоицизам што восхитува. Тој ги прифаќаше без трошка двоумење сите битки со махинациите на народните непријатели, сиот излив на неговата бестијална омраза без да ги крие притоа од окоото на историскиот сведетел чувствителноста на своето срце и неговата ранливост.

Тоа што во завршните кадри на филмот останала споменички да го чува хероичниот портрет на митскиот борец, не ја елиминира докрај двосмисленоста на неговата позиција на индивидуа во чиј интимен свет најде место душата на очаената мајка и веднаш покрај неа, сенката на смртта на младиот Климе. Во неговото камено лице на борец што не смее да им поткликне на чувствата, беа дискретно испишани трагедијата на митската но и конкретна мајка, Фросина, загубата на младиот живот, очајот на вљубената девојка. Тој останал херој со своите рани, победник со ненадоместливите загуби, бранител со лузните на историјата, втиснати по сето негово мажествено лице, кое, како што тоа го пропишува митот, ја крие нежноста зад војничката маска на строгоста и решителноста.

Многу посложен е, меѓутоа, ликот на Божин во воената драма ВОЛЧА НОК. И во концептот на неговиот портрет, од фолклорната традиција се преземени љубовта спрема земјата и народот, бранителската грижа за семејството, слободарскиот сон и омразата спрема народниот непријател. Но, спојот на љубовта, која нè упатува на некаква оптимистичка визија на иднината, и омразата, изнурната од бездната на древните мрачни времиња, во лицето на Илија Џувалековски, се преплетува во некој густ, неразрешлив и заканувачки јазол. Одлуките што ги донесува неговиот херој и акциите што ги презема се испишани во неговите очи, кои до-



Кадар од филмот
ВИЗА НА ЗЛОТО
на Франце Штиглиц

бро ја познаваат опасноста на која се изложува, како и во движењата што од екранот се огласуваат како одек на некоја стара, незаборавна епска балада. Но на нив се видливи и лузните на противречностите, трагите на антагонизмите што ѝ се иманентни на борбата на современиот херој против тривијалноста, која се заканува да го претвори неговиот живот во предмет на послушност. Несомнено, сложена натура и сложен концепт на ликот на Божин. Тој во една ситуација одлучно го дави непријателскиот војник со оние исти корави дланки со кои, во една друга сцена, толку нежно му витка цигара на својот ранет соборец.

Илија Џувалековски го создаде ликот на својот Божин како човек од народот кому непријателот му го разори семејството. Трагедијата на загубата тој од екстровеертен чин ја претвори во чин на свеста. Вознемирена од сознанието дека Божин никогаш повеќе не ќе ја гушне мајката на своето дете, свеста се излеа како живописна, верна маска по лицето на актерот. Таа во еден кус миг ја алармира перцепцијата на гледачот дека одлуката на Божина да се одмазди за трагичната загуба и да пука во луѓето што го осудија на смрт неговото семејство е, можеби, бесмислена, па и апсурдна. Но, само што беше извршен, чинот на одмаздата го врати драмскиот ред на донесената одлука и им ја врати на драмските последици нивната логика. Вознемирената свест на Божина, ослободена од неиздржливиот притисок на одмаздата, не престана, и по катарзичното ехо на истрелот, да го објавува и толкува своето присуство не само во скаменетиот грч на лицето, туку и во вкочанетото тело на актерот, во молкот којшто по одмаздничкиот чин завладеа со сиот простор што го опфаќа кадарот.

Тоа е оној миг во глумата за која Кшиштоф Зануси вели дека актерот „излегува од себе“, станува некој друг, доживува чувства што не се негови, чувајќи го дискретно во состојба на подготвеност идентитетот, или подобро кажано, стилот на својата игра.

Неговите внатрешни средства на глумење остануваат незабележани и во сцените на драматични пресврти како чинот на одмаздата на Божин во ВОЛЧА НОК. Но нив можеме да ги препознаеме кога ќе го споредиме ликот на еден Божин со портретот на опскурниот, зол и дијаболичен великодостојник на бугарскиот двор, Луков, непријател на народот од филмот ДЕНОВИ НА ИСКУШЕНИЕ, чиј прототип во нашата драматургија го воведо Коле Чашуле.

Овде реакцијата на глумата на Илија Џувалековски има извори во психолошката преобразба на ликот градиран и заснован врз принципот според кој од распнатата жица можеш да извлечеш најубави звуци. Однесувањето на Луков во секоја сцена е предвидливо, но афективната константа на неговите дијаболични реакции го доведува гледачот до емоционална напнатост што се граничи со она парадоксално чувство на уживање во олицетворувањата на злото. Логиката на злосторничките побуди, кои овој омразен лик ги реализира во триумфалистички занес и со лидување на кое би му позавидел и еден Јаго, испловува на површината на фабулативната конструкција. Но тоа е логика што гледачот одбива да ја уважи. Нејзините консеквенции се погубни за моралниот опстанок на средината во која Луков ги мултиплицира своите враќби. Тие се, впрочем, подеднакво опасни и за современиот, кој од седиштето во затемнетата киносала безбедно ги брои урнатите мостови по чија здрава конструкција посегнува раката на злосторникот Луков. Но, актерот инсистира преку оној двојник што се вселува во него и го тера да размислува и чувствува она што ѝ е туѓо на неговата природа, да не биде спречен триумфот на злото. Тој тоа умее да го прави молчејќи, зафатен од треската на реторичката елоквенција или излевајќи го врз своите послушни извршители бесот на пештерскиот ловец.

Во талентот на Илија Џувалековски восхитува тоа што успехот на неговите интерпретации никогаш не зависел, како што укажавме на тоа, од карактерот на неговите ликови. Неговиот Куртеш од ЕШАЛОНОТ НА Д-Р М. е балистички злосторник, кому слепата омраза му станала единствено оружје со кое се обидува да го запре времето. Тој е зол но перципирањето на одглуменото зло ни донесува задоволство и утеха. Тоа уживање во виртуозната игра, која секогаш содржи нешто триумфалистичко, редовно ќе се повтори кога Илија Џувалековски ќе го видиме на екран и како човек со сомнителен морал, и како херој, и како губитник, и како заштитник. За симпатиите што тој ги имаше меѓу припадниците на сите генерации важи забелешката на Андре Базен, дека тие симпатии се предизвикани од некоја „длабока мудрост, од некое прифаќање на човековата судбина, која може да им биде заедничка и на никаквецот, и на моралниот витез, и на губитникот, и на јунакот“.

ВЕСНА МАСЛОВАРИЌ

КОЧО НЕДКОВ

(1924 – 2004)

В

о сега веќе поранешните простории на електронската монтажа на Кинотеката на Македонија (во зградата на МРТВ), на едно ливче, сè до преселбата, беше залепен домашниот телефонски број на Кочо Недков. Се чинеше како повторно да ќе се јави за да го консултира нашиот колега од филмскиот архив, Киро Велков, за кого секогаш се изразува со најпофални зборови. Ќе го запрашал дали го имаме „тој и тој“ филмски материјал, или некои определени филмски кадри, исечоци од некоја негова придружна филмска документација или, пак, од некои филмски остатоци. Тоа воопшто не е едноставна работа, затоа што, за разлика од филмовите, „остатоците“ не се адекватно систематизирани. Сепак, нашиот колега ќе му се јавеше и најпрецизно ќе му одговореше. Ова се случуваше постојано, со години наред, сè до ова наше блиско минато, кога, како што наеднаш разбравме, починал Кочо Недков. И наспроти фактот што тој



УДК 929:791.44.071.1(497.7)
Кинопис 31/32(17), с. 113-116, 2005

**Кадар од филмот
КАЈАК '75**



веќе беше во поодминати години, неговиот нескротлив љубопитен и творечки дух го водеше до навидум незапирливи димензии. Постојано подготвен за нови предизвици, Кочо Недков замина и дури остави и недовршени, нереализирани филмски проекти (документарен филм за Хидроенергетскиот комплекс „Козјак“), кој и како реален проект на создавање езеро, брана, хидроцентрали итн. докрај не е завршен. А само пред три години, присуствувајќи на премиерата на нарателниот документарен проект НАЦИОНАЛЕН ПАРК 'ПРЕСПА' (2002 г.), во режија на Кочо Недков. И така, кога би се правела една ретроспекција, во која и да е насока, бројката на реализирани филмови би била сто и многу повеќе филмови. За Кочо Недков категоријата пензионирање, впрочем како и за најголемиот дел од македонските кинематографски творци, воопшто и не значеше престанување со она што најдобро знае да го прави — документарниот филм. Едно незапирливо творештво.

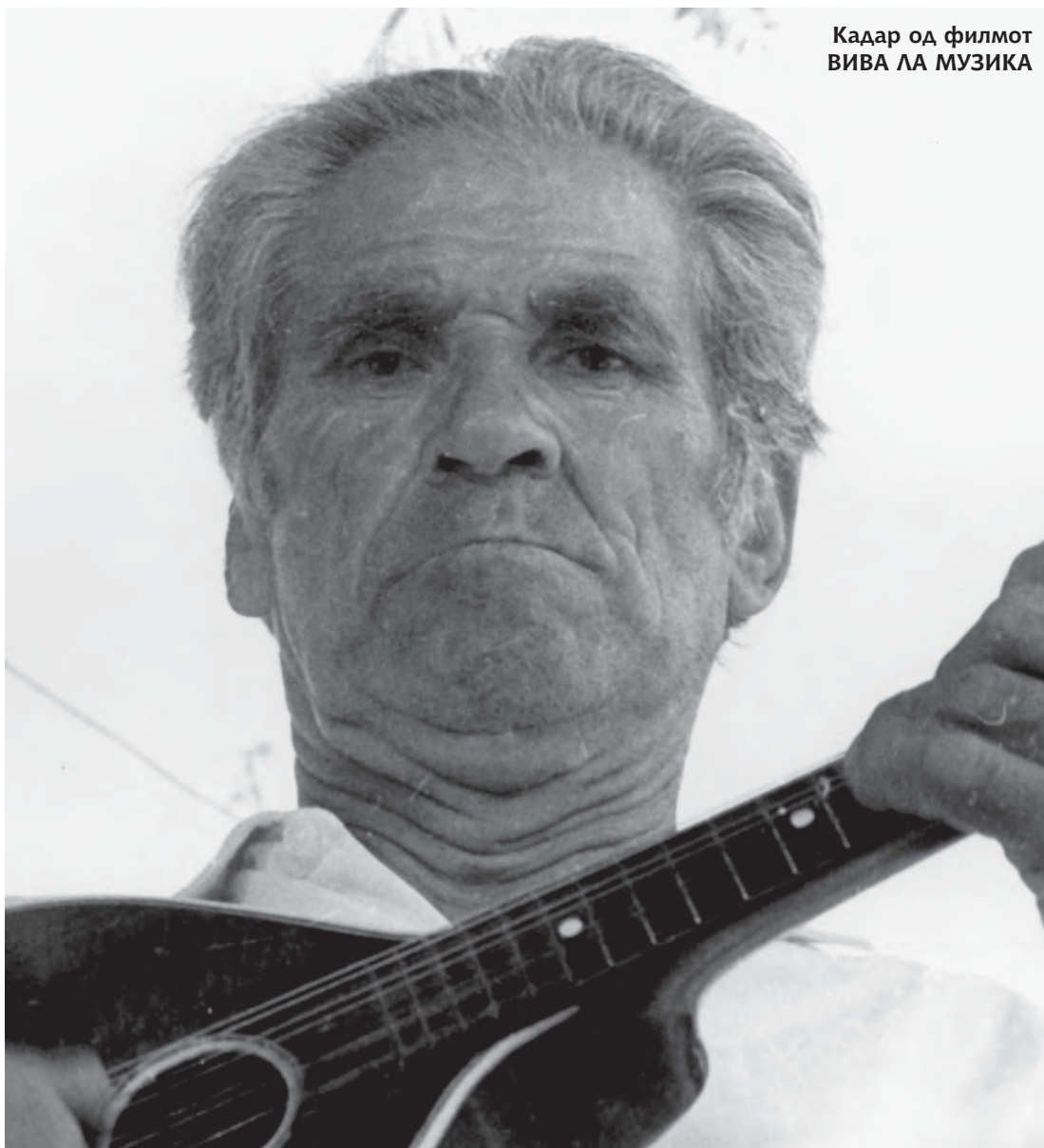
Полека, за жал, како да заминува цела една генерација од пионерите на филмот на современата повоена организирана македонска кинематографија (Јово Камберски, Киро Билбиловски, Ацо Петровски, Бранко Михајловски, Диме Шумка, Јордан Јаневски, Никола Лазаревски, Драги Панков и други). Можеби, во овие современи текови на животот на помладите генерации, категориите и фразите „пионери“ или „ентузијасты“ им се чинат некако изветвено и декадентно. Сепак, ние како филмско-архивски работници ги имаме таа привилегија и чест постојано да навлегуваме во филмските трезори, реализирани токму од таа генерација пионери. Со задоволство ги споделуваме нивните соништа, нивните преокупации, нивното творештво, па и нивните творечки недоследности, преку што, апсорбирајќи ги цивилизациските придобивки, тие наметнувале двонасочна комуникација со светот и нашата тековна реалност и култура воопшто. Во плеја-

дата македонски филмски дејци, основоположници на македонската организирана кинематографија, Кочо Недков се избори за особено место и остави особен печат.

Во македонската кинематографија, Кочо Недков е најпознат како сценарист и режисер, автор пред сè на документарни филмови, и покрај неговите одделни ангажмани во играната продукција. Сепак, тој своите први зачетоци, всушност, ги започнува со снимателска актив-

ност, со што, воедно, ги совладува и основните постулати на филмската продукциска и творечка методологија (план на снимање, кадрирање, монтажен план итн.). Можеби, токму тој „визир“ низ „објективниот“ или „необјективниот“ фокус на камерата придонесува Недков да се определи и да му даде приоритет токму на документарниот запис. Или, пак, можеби, неговата нескротлива љубопитност и динамичен дух. Впрочем, уште на самиот почеток, тој во

Кадар од филмот
ВИВА ЛА МУЗИКА



своите режисерски првенци: НАРОДНА ТЕХНИКА и ПАМУК, обата произведени во 1950 година, во својата вокација го сочувува хуманистичкиот патос на филмскиот документ и во дослух со тоа време, животот го доловува како полигон за одбројување на победите на човековиот стремеж кон „подобрата утрешнина“. И така, започнува да се ниже еден огромен опус на филмови.

Не е лесно да се направи еден пресек на едно педесет и неколкугодишно авторско творештво. Сепак, според темите и авторските преокупации, кои биле составен дел од огромниот филмски опус на Кочо Недков, неговото творештво може да се подели на неколку сегменти; филмови што ги следат актуелните настани, како на пример, селективно: ДЕСЕТ ГОДИНИ СЛОБОДЕН МАЈ (1955), КАТАСТРОФАТА ВО МАВРОВСКО (1956), ПО ТРАГИТЕ НА МАВРОВСКАТА КАТАСТРОФА (1956), обата посветени на трагедијата на паѓање на снежна лавина, потем СКОПЈЕ НА 26 ЈУЛИ 1963, филм што го прикажува ужасот на стихијата само еден час по кобните настани и други. Ништо помалку актуелна не е ни втората тематска целина, со која се обработуваат содржини од нашето историско и културно наследство. Овие филмови или вршат реконструкција на историските настани и личности и се создавани пригодно по повод некои одбележувања и годишнини или, пак, го валоризираат нашето културно богатство, сакралниот свет на иконите и фреските, кое никогаш не ја губи својата актуелност, напротив. Такви се филмовите (по хронолошки редослед, селективно): ИЛИНДЕН 1903 (1954), снимен по повод 50-годишнината од Илинденското востание, ПРИЛЕП, ВЧЕРА И ДЕНЕС (1959), ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ и СРЕДНОВЕКОВНИ ФРЕСКИ ВО МАКЕДОНИЈА, обата од 1957 година, АРХЕОЛОГИЈА И АРХИТЕКТУРА (1982), ФРЕСКИ И ИКОНИ (1982) итн. Во творештвото на Недков се изделува уште една тематска целина со филмови што ја следат повоената изградба на земјата, особено на големите стопански гиганти, земјоделски комбинати и задруги. Тука следуваат филмовите и филмската граѓа за Железарницата во Скопје и за рудниците и комбинатите: ДАМЈАН (1965), ТАЈМИШТЕ (1970), СТАКЛАРНИЦА I и II (1970), па ЗИК ПЕЛАГОНИЈА (1969), АГРОКОМБИНАТ ТИКВЕШ (1977), како и филмот ФЕНИ, кој говори за неговата изградба и други. Сите овие филмови претставуваат сведоштво за целокупниот развој на Републиката во еден поголем временски

период, а Кочо Недков, на некој начин, е филмски биограф на тој период, заситен од густ и неприкриен реализам, период кога на човека му е својствена готовноста да го менува светот.

Авторското креативно созревање на Кочо Недков започнува кон средината на шеесеттите години на изминатото столетие, за да кулминира кон седумдесеттите. Тоа се отсликува и во неговата жанровска и тематска селективност, при што тој се определува и приклонува кон универзални теми, а во режисерската постапка користи ликовна, лирска и музичка орнаментика, со што ги облагородува креативните филмски експресији. Во овој опус припаѓаат филмовите (селективно, по хронолошки редослед): ОХРИДСКИ ТРУБАДУРИ (1965), НАСМЕВНТЕ СЕ МОЛАМ (1965), ВЕНЧАВКА НА ЕДНА ФОТОГРАФИЈА (1966), па МАГНА КАРТА ЛИБЕРТАТУМ (1969), ВИВА ЛА МУЗИКА (1975), КОНЦЕРТ МАЈСТОР (1977) и ОГНЕНА БРИГАДА (1982) итн.

Во опусот на Кочо Недков постои една точка во која се фокусираат безмалку сите интимни преокупации на документаристот и коментаторот, точка што ги помирува сите жанровски и стилски противречности. Станува збор за филмовите со содржини од спортскиот живот, преку кои, тој ја изразува својата синтеза на обликовните афинитети и содржини во кои доминира духот на витештвото, восхитот на победата, тагата на поразот, стресот итн. Такви се филмовите: КАЈАК (1976), ШЕСТИОТ ИГРАЧ (1976), БОПС (1982). И така, во филмографијата на Недков се редат уште многу филмови, работени во сојузништво со фактографијата, уште многу со доминација на фантазијата и имажинацијата.

И во времето кога ова огромно филмско творештво било создавано, било позитивно валоризирано, при што голем број од филмовите на Недков се закитени со домашни и светски фестивалски награди и признанија (Белград, Лајпциг, Крањ, Оберхаузен, Москва, Тренто итн.), а како резултат на тоа, тој воедно е и добитник и на високи општествени признанија. Текот на времето, како најреална и објективна валоризација, уште повеќе ќе ја увеличи филмската легација на која стои потписот на Кочо Недков, која тој ја остава зад себе. Ние како кинотечни работници ќе се обидеме оваа легација да се сочува и да се прикажува и презентира, не само затоа што тој беше пријател на нашата институција, туку затоа што тој е неодминлив дел од македонскиот културен континуум, кој ја одбележа втората половина на дваесеттиот век. □

МИРОСЛАВ ЧЕПИНЧИЌ

УДК 791.44.071.1(497.11)
Кинопис 31/32(17), с. 117-126, 2005

СИНАЕСТИЧКИ СУДБИНИ – СЕКОГАШ ПОБЛИСКУ КОН ЈУЖНОТО СОСВЕЗДИЕ

(ЕДНО ПОТСЕТУВАЊЕ НА ОПУСОТ НА
ФИЛМСКИОТ РЕЖИСЕР ЖИВОРАД-
ЖИКА МИТРОВИЌ, 1921-2005)

Аелот од насловот „секогаш поблиску кон јужното сосвездие“ е една дамнешна, да ја наречеме, рубрика којашто им е посветена на филмските уметници што веќе ги нема меѓу нас. Така и овој пат, во една студена јануарска вечер, обидувајќи се да го финализирам одамна ветениот есеј за Елија Казан, кој почина некаде во есента 2003, ме навасува веста за смртта на Жика Митровиќ. Вест од медиумите, тажна и како секогаш ненадејна; го прекинувам пишувањето и првата асоцијација што ми се појави беше дека некаде во далечните педесетти години, на еден новинарски рото-фотос, ми се чини во неделникот НИН, ги видов двајцата заедно (Казан и Митровиќ). Фотосот е снимен во Холивуд, каде што Ж. Митровиќ престојуваше, како тогашен функционер на Здружението на филмските работници на Југославија.

Можеби непримерено, но втората асоцијација врз оваа судбинска случка беше тоа дека и двајцата се режисери



родени на оваа северна хемисфера, со таа разлика што Казан како малечок веќе неа ја напушти следејќи ги стапките на своите родители, кога станува еден од многуте имигранти на почетокот од дваесеттиот век, кои го најдоа своето засолниште во мегалополисот и тогаш и сега, наречен Њујорк.

И овдека ја кинам таа наметната паралела, поради тоа што сè уште мислам дека нивниот визуелен ракопис се совпаѓа, по некои можни критериуми и естетички засадби, кои можеби се и продукт на определен простор, а кој во кинестетичка структура знае да профункционира со секогаш нови, продолжителни влијанија, посакувани од најразличните автори, но ветени само за оние што својата прометејска нишка ја побараа и ја најдоа токму во тој простор.

Склони сме ова да го сметаме за некаква синавистичка енигма, која авторот го тера да се пронаоѓа себеси, повторно и одново да го бара оној неповторлив кинестетички код, кој тој како млад филмски работник, како и многумина други во тоа време во југословенската кинематографија, автодидакт, се обидува да го пронајде... Така неговото кинематографско приклучување започнува, пред сè, со сериозни публицистички искажувања во тогашното, верувам единствено гласило за филм. Имено, тоа и се викаше „Филм“, и излегуваше во континуитет од две и пол години, на секои две недели... Од тој негов работен период, има неколку текстови, главно забележливи по тоа што во нив немаме, односно отсутствувахе, по правило, оној пропишан догматски „агитпроповски“ концепт, во тоа време сè уште, барем во филмот, општоважечки.

Овдека мислам дека не ќе е на одмет да се потсетиме на некои од тие текстови што Митровиќ ги пишувахе, всушност паралелно со своите синеастички почетоци. Така во еден од нив, насловен „За проблематиката на филмскиот кадар“, тој истражувајќи ги фундаменталните елементи на филмскиот израз, на едно место наведува: „Меѓутоа, просторот и времето во филмот, како и во секоја друга уметност, не се фотографија или верна копија на реалниот простор и време, туку нивни уметнички одраз, врзан и условен со една определена содржина и форма, а во полна зависност од односите во реалниот простор и време“.¹

Цитатот од текстот датира од 1950 кога Митровиќ веќе зад себе има остварено низа документарни филмови. Потсетуваме овдека на тој релативно скромн документаристички

опус, настанат токму во тој негов прв творечки исчекор. НОВИ ПОБЕДИ (1946), ПРВИТЕ СВЕТЛИНИ (1949), ЗЕМЈАТА ГО ЧЕКАШЕ ТРАКТОРОТ (1951), ПРИЗРЕНСКИ МОТИВИ (1952) и ПОЖАР ВО ГРАДОТ (1953)... Но како што спомнавме погоре, Ж. Митровиќ успева во истиот временски ѓд да ги истражува, и на вербално-есеистички план, елементите на филмската експресија.

Веќе спомнавме како тој го опсервира филмскиот кадар, како синтетички поим во изградувањето на филмското дело. Од овој аспект би било мошне интересно и респективно едно компаративно истражување, кое би се однесувало, се разбира, на времето кога тој ги истражувал, да речеме, оние класичните, пропишаните стандарди на филмскиот јазик: нивната автентична, можна рефлексција во предмалку наведените документарци, снимени во исто време кога се настанати и сите овие негови есеистички белешки. Наметлив е впечатокот дека Ж. Митровиќ истражувачки им приоѓа на филмските изразни обрасци. Тој во своите текстови се обидува, макар што се работи за веќе стандардизирани занаетски стереотипи, да ги осознае и провери на праксеолошки план.

Митровиќ во тоа време е еден од ретките југословенски синеасти, кој, би кажале, на еден рационален начин ја применува методата на дијалектичкото проникнување на теоријата и практиката, омилен, плаузибилен и особено препорачлив во тие млади години на кинематографијата на овие простори. Во овој контекст ќе наведам уште еден цитат од неговиот есеј „Филмскиот јазик и прашањето на типичното во филмот“ напишан во 1950 год. Тука тој на едно место вели: „Меѓутоа, постои една мошне важна карактеристика на филмскиот израз, неговата *фотографичност*. Таа исто така од своја страна придонесува филмската материја на одделни места да зборува сама за себе“.²

Во овие свои публицистичко-теоретски текстови, веќе јасно можеме да го насетиме авторвиот стремех кон барање на една можност, која би била, на некој начин, полична, поавтохтона од тогашната, понудена филмска стандардна поетика. Секако, сето тоа беше во заложба, која Митровиќ секогаш ја пројавуваше критички и консеквентно за да се долови и оформи еден сопствен, неконвенционален филмски ракопис.

Сиот овој емпириско-методолошки тренд, во опусот на Митровиќ, ќе резултира со неприфаќање на стандардниот визуелен израз, така

бргу устоличен во тогашната кинематографска практика, што кај него предизвикува и определени критичко-полемички расположенија. За жал, во неговите документарци, барем колку што се секавам, тие тенденции сè уште не се евидентни. Дискрепанција меѓу теоретскиот пристап и реалниот практичен кинематографски чин, во тој миг, како да не е можна. Секаков естетски компромис тука изостанува. Ликовниот одраз е далеку од посакуваната идеална проекција за него...

Поставената теоретска теза дека „просто-рот и времето во филмот, како и во секоја друга уметност, не се фотографија или верна копи-

ја на реалниот простор и време...“, која во својата логичка и естетска суштина поседува безусловно важење, во практика како да е изневерена. Се разбира, ова е сè уште првично чувство на автор што се обидува да го визуелизира поставениот теоретски принцип.

По правило пак, резултатите па и општите впечатоци од таа низа снимени документарци (пишувам пак по едно далечно сеќавање) се главно стереотипни продукти, можеби со исклучок на филмовите ПРВИТЕ СВЕТЛИНИ и ПРИЗРЕНСКИ МОТИВИ. Но, тоа за Митровиќ, како виден и талентиран синаест, е едно непроценливо и над сè потребно искуство, во смисла на



Кадар од филмот ДО ПОБЕДАТА И ПО НЕА



тоа до која мера материјата на стварноста може да понуди определен и неочекуван отпор кон медиумските побарувања и желби на авторот.

Всушност, се случува една нормална конфликтна ситуација, не толку ретка на авторски план, која во тоа време по сè изгледа беше наметнато правило. Всушност, безмалку сите автори на документарни филмови, најброен жанр во тоа време, стартуваа и се обидуваа да ја прикажат стварноста не разубавена туку би кажале — „испеглана“. Но, неподмитливото око на камерата тука не им беше голем сојузник, така што тие сета своја умешност и евентуална креативност ги користеа за да ги избегнат тие, за нив тогаш, непредвидливи стапици. Таквата творечка контрадикторност Митровиќ набргу ја спознава, но неговата теоретска отстапница, колку денес да ни изгледа наивна, е повеќекратно искрена и пред сè, предпочува една исклучителна авторска храброст.

Повторно ќе се вратам на некои од неговите поставки и по нешто критички и полемички заклучоци од неговите текстови од тој период, се

разбира, со надеж дека тоа ќе успее да ни ја илустрира и во посилно светло да ни ја претстави авторската атмосфера во која кинематографијата суштествуваше во тоа време. Сега веќе во тие текстови може да се почувствува една, би кажал, забележителна инклинација, која всушност и нема толку критички карактер, но се чини повеќе е полемички ориентирана. На тој начин, почнува да се искажува авторското искуство со еден предзнак на плодотворна зрелост. Во повеќето пристапи на овој план, неговото интересирање не е веќе свртено кон елементарните принципи на филмскиот израз, туку кон нивната феноменолошка смисла, односно кон нивната структурална условеност.

Особено индикативно во оваа смисла се неговите заклучоци од есејот „Некои идеи за звукот“, датиран во 1951. Во него ги среќаваме и следниве размислувања како што се: „Има луѓе коишто на звукот му припишуваат заслуги поради кои филмот стана 'пореалистичен'; ако човек може да се движи по платното, велат тие, зошто тоа да не се чуе! А има и луѓе што

истото прашање го осветлуваат со 'фактот' дека звукот ја збогатил филмската експресивност како таква. Но, овие мислења (врз кои намерно се ограничуваме) нам ни се чинат точни само од општотеоретски аспект".³

Тука веќе јасно пројавениот теоретски скептицизам кон стереотипните форми на филмското творење Митровиќ, и понатаму како совесен и посветен филмски автор, консеквентно го повторува кон крајот на истиот овој есеј: „На тој начин, звучниот филм нè доведе до наполно апсурдна претстава за симултаното присуство на слика и звук во филмот. Проблемот, значи, не се решава со тоа што едновременно со визуелното движење ќе одекне и звук. Естетското набљудување почнува дури со прашањето: каква е таа едновременост, каков е субјективниот квалитет на таа лојалност во однос на стварноста“.⁴

Пристапувајќи на теоретски план кон овие експресивни контрадикторности, но и свесен за сопствената стилско-емпириска заблуда, Митровиќ овој пат своите творечки афинитети ќе ги насочи кон она што веќе на почетокот го спомнавме, а тоа е...

БАРАЊЕТО НА СТИЛИСТИЧКИОТ КОД

Овдека веќе се префрлуваме на нова жанровска ситуација, а тоа е, се разбира, играната структура, за која Митровиќ во тој миг на своето творечко постоење почувствува потреба и способност; пред сè, за изразна синтеза, која во себе нема само да вклучува елементарни драматуршки филмски стереотипи, какви што се: кадар, време, простор, туку ќе ја обрмени филмската слика и со хумани елементи...

Ова е, се разбира, можност за нова творечка провокација, во тоа време нужна колку за Митровиќ како автор, толку и за југословенската кинематографија. Секако, и овдека како и во целиот свој опус, Митровиќ прави промислен авторски исчекор; со својот дебитантски игран филм, ЕШАЛОНОТ НА ДОКТОР М. (1955), ја добива тематската структура, која во многу што, во тој миг на југословенската филмска драматургија, се разликува од дотогаш веќе шаблонизираниите шематски, соцреалистички и други идеолошки формули. Но токму внатре, во тој жанровски тукушто создаден код, Митровиќ со овој филм ќе направи забележителни изместувања, кои во тоа време, пак повторувам, беа

најмалку очекувани од еден режисер-дебитант на игран филм.

Сега-засега да го оставиме настрана изборот на сижето, па дури и амбиенталната ситуација што ја сочинува суштинската структура на овој филм; а тоа се, да наведам веднаш, екстериери некаде околу Скопје, поточно пејзажот на мочуриштето, денес веќе одамна исушено, а тогаш наречено Катлановско Блато, што беше еден малечок, егзотичен топоним на овие простори. Просторната структура на дејствието сценаристички е лоцирана во околината на Дреница, западен Космет, каде што се снимени извесен број екстериерни секвенци; филмот главно е амбиентиран на просторите врз брегот на Вардар до Велес и на падините над Прилеп.

Го наведувам ова, а тоа ќе го докаже и сето понатамошно негово дело, затоа што Митровиќ, по сила на сопствената авторска имагинација, ги избира најатрактивните пејзажи, кои со својата пиктурална карактеристичност несомнено се совпаѓаат со неговиот концепт на одбраното суже. Патем речено, сценариото за овој филм го потпишаа Жика Митровиќ и Душан Зега.

Самата фабула, инаку, се одвива во година-та непосредно по ослободувањето, што значи дека тоа веќе не е воена тема, туку нешто на хронолошки план поместено во наводно мирнодопскиот период. Всушност, станува збор за една акционо-мелодрамска приказна, каде што еден заскитан доктор со својата затекната амбуланта и ранетите во неа се наоѓа на оние простори што се сметаат за ослободени, а тоа се токму спомнатиот Космет и конкретната дестинација Дреница. Топонимот е јасно дефиниран и дејствието што следува е проследено преку класичен драматуршки модел. Една болничарка е таксана за еден Албанец, но и таа е Албанка, а нејзиниот несуден свршеник запаѓа во мрежа на балистичката организација. Се разбира, во прашање е, сепак, мелодрамски заплет. Партизанската болница се обидува да се извлече од наметнатиот обрач...

Сето ова резултира со една жестока финална секвенца, во која припадниците на ОЗНА, на коњи, го стигнуваат болничкиот конвој, кој е сместен на товарни коли и ги спасуваат од преостанатите балистички банди... Приказна што на дотогаш најфлагрантен начин стекна комуникација со гледалиштето. Но, не е отповеќе и да се спомне дека за ваков визуелно импреси-вен впечаток многу придонесе и камерата на ветеранот Михајло Поповиќ. Конечно, и сите

формални компоненти во овој филм, подразбирајќи ги тука сценографијата, музиката и монтажата, функционираат на најдобар можен начин.

Поентата на овој проект е, всушност, медиумска порака, дотогаш не толку перципирана, бидејќи телевизијата во тоа време не суштествуваше на овие простори. И како и за секој филмски автор, успехот за тоа време еномен, претпоставува нови и очекувани предизвици, кои ќе се разрешуваат во дадените општествени услови, независно од авторските посакувања, туку според сè позасилените медиумски побарувања.

Следниот игран проект е исто така предизвикувачки авторски исечок; но овој пат, според конечниот исход, тој е прилично ризикантен. Филмот ПОСЛЕДЕН КОЛОСЕК е современа криминална историја за професионалните огра-

бувачи на товарните композиции. И овој пат, примарен сценарист е повторно Митровиќ, се разбира со извесна соработка, драматуршка пред сè, на Славко Јаневски. По својата фабула, филмот едноставно регистрира деликт на една група провалници, но освен таа фактографска тој не поседува никаква друга важност. Моралните, општествените или, пак, психолошките елементи, во оваа криминална историја, се речиси отсутни. Една група, главно, млади луѓе се огрешува од законот, но прашањето што нужно се поставува во такви околности е зошто тие луѓе грешат и каде се корените на нивните етички наполно запоставени ставови, дали мотивите на нивните деликти се од лична природа или, пак, се диктирани од околностите, од општествените несигурности, но за тоа во филмот, за жал, не постои достоинствен одговор.



Кадар од филмот
СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ

И во овој филм, гледачот се среќава со мошне вешто водена визуелна нарација, со реномирани актери, кои успеаат да бидат убедливи во своите шаблонски ролји, па сепак тоа е не-препознатлива реплика на успехот на ЕШАЛОНОТ НА ДОКТОР М. Се чини дека Митровиќ со овој филм покажува оти неговите литературни амбиции се по малку заблуда за неговиот режисерски стил, мошне функционален и едноставен. Оваа негова примарна фаза завршува со, исто така, еден жанровски експериментален, како што погоре кажавме, „исчекор“. Тоа е филмот ПОБАРАЈ ЈА ВАНДА КОС, своевиден воен шпионски трилер, чие дејствие е лоцирано во окупираното Сараево. Но, овој пат, водечки сценарист е Фрида Филиповиќ, се разбира, пак во соработка со Митровиќ. Сценариото, инаку, поседува мошне оригинален драматуршки концепт. Накусо: преживеан илгалец наоѓа порака на која пишува „во случај на мое исчезнување, побарајте ја Ванда Кос“. По ослободувањето, бившиот илгалец сака да ја разјасни судбината на својот исчезнат другар и се враќа во Сараево раководен од најдената порака. Упорно трагајќи, тој на крајот ја открива вистинската судбина на својот соборец и воедно станува свесен за сета апсурдност на проживеаната војна. Од денешен аспект, мене ми се чини дека сценариото на Ф. Филиповиќ и Ж. Митровиќ има многу елементи на некои полски па и чешки филмови од овој ист период, но конкретно драматуршки изразената апсурдност на војната мене најмогу ми наликува на сличните сценаристички текстови на Маргарет Дирас...

По овие три филма, кои, морам да кажам, и покрај некакви нивни неусовршености, направиле големо жанровско влијание во тогашната југословенска кинематографија, почнува да се балансира едно, условно да го наречеме, жанровско ниво, дотогаш не само запоставено туку и сосема непознато. Многу имиња на филмски режисери од тој период, и помлади но и постари од Митровиќ, ќе се одлучат, на некој начин, да го следат тој негов исчекор. Такви се, на пример: Бранко Бауер со НЕ СВРТУВАЈ СЕ СИНЕ!, па Никола Танховер со НЕ БЕШЕ ЗАЛУДНО, па и Франтишек Чап со МИГОВИ НА ОДЛУКА и Франце Штиглиц со ВИЗА НА ЗЛОТО, како и тогашниот дебитант Мате Реља со филмот КОТА 905. Секако, тука се и ветераните на југословенскиот филм, Жорж Скригин со филмот ПОТРАГА и несекојдневно успешното остварување на Владимир Погачиќ, ГОЛЕМИ И МАЛИ. Сè се тоа стории за судбинските случувања на

малите луѓе во апокалиптичните услови на една војна, која не бира жртви и која на најгруб можен начин ги изедначува добрите и злите.

За Митровиќ како автор ова тогаш и не претставуваше некаква си креативна сатисфакција, но стои фактот дека тој третирајќи ги луѓето во исклучителни историски околности и обидувајќи се тоа да го направи на што е можно покинематички начин (пристап што многумина од домашните критичари тогаш го прогласија за своевидна симплификација!), сепак успева да дојде до својот нов побаруван предизвик, а тоа ќе биде...

ИСТОРИЈАТА И ЧОВЕКОТ ВО НЕА

Во оваа своја фаза, Митровиќ како автор по малку ќе ги занемари своите естетички претензии и ќе инсистира на нивните етички дилеми предизвикани токму од тие околности. Тоа доаѓа со проектот на „Вардар- филм“, МИС СТОН, една дамнешна тема, која кон крајот на тие 50-ти години ќе ја доживее својата конечна реализација. Без оглед на тоа што овој пат неговиот удел во оригиналниот сценаристички текст на Горѓи Абациев и Трајче Попов е само од строго занаетски аспект, неговото кинематичко чувство за темата е непогрешливо...

Така една автентична историска случка за грабнувањето на Мис Стоун, американска протестантска мисионерка, заталкана на овие простори, се здобива со неочекувани визуелни и драмски квалитети. Веднаш ќе кажам дека овој филм во многу што е парадигматичен, исто толку неочекуван во тогашната југословенска кинематографија, колку и една неконвенционална историска и хумана приказна за турбулентните времиња на македонските простори непосредно пред Илинденското востание.

Отсликувањето на овој, пред сè, комплициран историско-општествен паноптикум, на драматуршки план, за Митровиќ е една посебна авторска позиција, во која тој повторно ги пронаоѓа своите првични авторски афинитети. Се разбира, и овдека е искористена испробаната драматуршка формула на акционен филм со нешто мелодрамски заплет, но овој пат на многу побогат и би кажале, забележителен визуелен план.

За овие кинематички доблести придонесува не само употребата на колор и тоталскоп техниката, за прв пат во ју-кинематографското

подрачје, туку и вонредната поделба на улоги-те, каде што овој пат Митровиќ се покажа вис-тински мајстор. Меѓу реномираните Илија Мил-чин, Димитар Костаров, Илија Џувалековски и се разбира, протагонистката Олга Спиридоно-виќ, се и помладите актери како што се: Драги Костовски, Дарко Дамевски, Марија Тоциноски и Драган Оцокољиќ, сите на висина на својата актерска задача. А тука е и грандиозното ак-терско остварување на бардот на македонско-то актерство, Петре Прличко, во ролјата на Мандана, лик којшто во филмот едноставно се престорува во психолошки симбол на сиот на-роден отпор против османлискиот терор. Да спомнеме дека Петре Прличко и натаму, по овој филм, во најголем број од делата на Митровиќ ќе биде стандарден член на неговиот „кастинг“.

Во таа смисла, веќе во наредниот филм на Митровиќ, КАПЕТАН ЛЕШИ Прличко ја толкува ролјата на Шок, кој е определен хуманистичко-комичен драматуршки баланс на легендарниот лик на капетанот Леши, кого го толкува дото-гаш безмалку дебитант на филмското платно, Александар Гавриќ, исто така еден од омилените актери на Митровиќ. На некој начин, со овој податок можеме да го апострофираме фактот дека Митровиќ исклучително добро ги водеше своите актери, како ретко кој филмски режисер тогаш во ју-кинематографијата. Но, за чудо, и тој факт во многу прилики беше безмалку мар-гинализиран.

Инаку, што се однесува до самиот филм, тој претставува своевидно тематско продолжение на ЕШАЛОНОТ НА ДОКТОР М., но овој пат во многу што романтизирано, да не кажеме, со од-брана драматуршка мера и стилизирано. Стану-ва збор повторно за трагањата и пресметките на единиците на ОЗНА, кои ги води спомнатиот капетан со преостанатите балистички банди, непосредно по ослободувањето на Југославија. Доминантната акција во филмот некои од кри-тичарите ја споредија со домашното имитира-ње на вестерн шаблонот, што секако е своевид-на бесмислица. Вестернот како жанровска ори-ентација, пред сè, генерички поседува сосема определени социолошки, психолошки и конеч-но, географски претпоставки, кои најсилно ги карактеризираат и ликовите и дејствијата во тој жанр. Ова е толку јасно, гледајќи го и денес овој филм. Тоа ниту му беше сценаристички концепт на Митровиќ, бидејќи и овој пат тој е автор на сценариото, ниту пак негов авторски стремеж.

Можеби на најдобар и воедно наједнос-тавен начин, во смисла на естетичката опре-

делба, тоа го докажува неговиот следен филм СИГНАЛИ НАД ГРАДОТ. Авторското приспособу-вање и произнесената драматуршка вештина на Митровиќ, реализирајќи овдека сценарио на Славко Голдштајн, ќе резултираат со еден не толку неочекуван кинестетички производ. Со својата безмалку стандардна актерска екипа, Митровиќ во овој филм ја реконструира автен-тичната сторија за ослободувањето на еден тешко ранет партизански командант од болни-цата во Карловац. Еден одред партизани прео-блечени во домобрански униформи без проб-лем влегуваат во градот. Се разбира, исходот е јасен. Тие сепак безбедно го спасуваат коман-дантот од болницата. На драматуршки план, овој филм на многумина ќе им се чини наивен; но во овој филм, за разлика од другите, Митро-виќ во најдобра авторска мера се приспособува на понудениот сценаристички текст. Бидејќи тој одлично, по својата авторска емпија, чув-ствува дека во акционен филм сценариото е поважно одошто тоа обично се смета. Ако ја о-ставиме драматуршката симплификација на-страна, текстот е тој што мора да обезбеди логи-ка на дејствието, а таа во овој случај е един-ствено функционална. Во таа смисла, Голдш-тајновото сценарио претставуваше одлична ба-за за реализација на ваков проект. Ова уште еднаш ќе го потврди нашето мислење дека Митровиќ, како врвен филмски автор, умее да ги транспонира и туѓите сценаристички текст-ови, притоа давајќи им особен авторски печат.

Вака облагороденото искуство на креативен план Митровиќ ќе го докаже и покаже во след-ниот свој проект, СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ. На некој начин, овој филм, и тематски и жан-ровски, се надоврзува на МИС СТОН. Сепак ре-жисерот, следејќи го сценариото на Јован Бош-ковски, односно сопственото режисерско про-читување на овој оригинален сценаристички текст, повторно ќе ја навести својата стара ди-лема. Таа енигма, уште од неговите примарни творечки усилби, се однесува на тоа во својата стилско-изразна структура, во која секогаш препознатливо доминираше акционата филм-ска нарација, да внесе уште еден елемент по-веќе - психолошка драма.

За овој стремеж вонредно ќе придонесе ток-му сценариото на Бошковски, сугестивно и дра-матуршки внимателно фокусирано врз автен-тичните судбини на шестемини млади Маке-донци, чиј доблесен морален избор и трагично исходиште имаа, без сомнение, софокловски драмски параметар. Воедно ќе се согласиме де-

ка тоа е дотогаш најизискувачки проект во кој Митровиќ се впушта. Така и неговиот креативен пристап кон оваа тема е, би се рекло, овој пат крајно претпазлив и до извесна мера сведен во експресивност; се чини, сè во грижа за естетичката контемплација, која иманентно произлегува од темата за да не ѝ наштети на нејзината, безмалку беспримерна изворна трагика, пред сè, на тој парадигматски етички план.

Како илустрација на ова, ќе го наведат и истражувањето на режисерот, проследено на Симпозиумот за филмот СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ, одржан во декември 1991. Во своето излагање, тој меѓу останатото ќе детерминира: „Во случајот на нашите солунски атентатори, односно во филмот за нив, требаше да се истакнат историските околности врз основа на кои дојде до одлуките за атентатите, т.е. до терористичкиот напад, а тоа значи дека требаше да се прикаже ропската положба на македонскиот народ во Османлиската империја, значи, субјектот лишен од основната национална слобода до опасната граница на губење идентитет. Тоа е, меѓутоа, положба којашто со силата на човечкото достоинство повикува на отпор и на спротивставување на агресија што е неотповикливо кон оние што се одговорни за таквата состојба“.⁵

Конечно, визуелниот резултат е видлив и препознатлив, но би кажал, на некој начин и стигматизиран, така што оваа тема останува сè уште тестаментарна, и во своето античко траење така и како едно вечно истражување на хуманистичката желба по слобода.

Се разбира, симплифицирана декларативност тука никогаш не е достатна, но важно е таа да не е навредлива; некои критичарски коментари тоа сепак не го сфатија. Без оглед на тоа, филмот претставува врвна точка во дотогашната, забележителна авторска амплитуда на Митровиќ. А за филмски автор тоа означува повторен почеток, или пак навраќање на проверените стилистички шеми, кои можат уште еднаш да профункционираат со доверба на оние на кои филмското дело и ѝ се упатува на публиката...

Следниот филм на Митровиќ, ПРЕСМЕТКА, е интересен не само за неговиот опус; тој, на некој начин, здружува одредени социолошко-филмолошки факти, кои овој пат директно реферираат кон македонската кинематографија. Имено, филмот ПРЕСМЕТКА Митровиќ ќе го сними во 1962 непосредно по СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ, во продукција на „Авала филм“

од Белград и „Техно-филм“ од Скопје, некогашна техничка база на „Вардар-филм“, а сега тукушто правно регулирано продуцентско претпријатие по своето одделување од бившата матична куќа. На чело на тоа претпријатие во тој миг беше Атанас-Ацо Петровски, еден од првите македонски филмски работници, човек што го конституира првото македонско филмско претпријатие, за понатаму да биде директор на техничката база на споменатиот „Техно-филм“, кој набргу, некаде по земјотресот, станува формативно јадро на Македонска телевизија. Конечно, А. Петровски беше и прв директор на Македонска кинотека. Но, ПРЕСМЕТКА за тоа време беше во понешто постмодернистички дефинирана; „биоскопски филм“, претстава за публика, која е крајно вешто направена и дизајнирана како кој било тогашен „холивудски продукт“. Дејствие препознатливо веќе од КАПЕТАН ЛЕШИ, а визуелната структура усовршена, невообичаено за тоа време...

Она што не смеам да пропуштам е дека еден од важните соработници на Митровиќ, и во СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ и во ПРЕСМЕТКА, беше маестрото, директор на фотографија, Љубе Петковски. Иконографската импостација на нивната соработка, на најдобар можен начин, ќе се промовира во следниот филм на Митровиќ, НЕВЕСИЊСКА ПУШКА, каде што, се разбира, снимател е повторно Љ.Петковски. Инаку, дејствието во филмот се однесува на уште едно неуспешно востание против Османлиската власт, во Херцеговина, кон крајот на XIX век. Филмската фотографија во овој филм е навистина крајно стилизирана, во црно-бела скоп техника и е редок пример на ликовна функционалност, земено со најшироки естетски параметри. Имено, таа наликува на првите фотографски обиди (дагеротипии), техника што во тоа време е промовирана во Франција.

Тематскиот дијапазон веќе во следната година Митровиќ го збогатува со уште еден историски спектакл, МАРШОТ НА ДРИНА. Филм со вкус на јубиларност и со пред сè, вешто избегната драматуршка конфузност, по сценарио повторно на Митровиќ и овој пат со плодносна соработка на реномираниот Арсен Диклиќ. Првата светска војна, потоа една од првите битки во тоа трагично збиднување, Церската битка и настаните околу неа се раскажани точно, на места и духовито, со тогашни светски визуелни стандарди. Поради тоа и овој филм го заслужи безрезервното внимание на аудиториумот.

Со филмот ГОРЧЛИВИ ТРЕВИ, Митровиќ повторно се враќа на просторот на, овој пат, постземјотресно, сè уште во голема мера разорено Скопје. Тоа е, инаку, филм повторно по сценарио на Фрида Филиповиќ, во продукција на „Авала-филм“, а со тогаш реномирани странски филмски ѕвезди: Ани Жирардо и Даниел Желен. Таков пејзаж одговара на темата на филмот, која се занимава со траумите од Втората светска војна и со по малку трилерско повампирување на неонацизмот. Дело, сепак, релативно маргинализирано, кое повторно го означува авторскиот обид да се биде актуелен и секако, жанровски присутен.

Овој исклучителен продукциски тренд на Митровиќ го проследуваме понатаму со ДО ПОБЕДАТА И ПО НЕА, дело работено според награденото сценарио на Симон Дракул, оригинална хроника за последните денови на војната, снимен исклучиво на терените на Скопје и непосредната околина, повторно со маестро Љубе Петковски зад камерата. Филмот претставува забележителна визуелна целина, но и тој, се чини од денешен аспект, не е адекватно валоризиран.

Меѓутоа, по овој филм како да настапува извесна криза во авторската конзистентност кај Митровиќ. Така ќе уследат не многу забележителни филмови, како што е НОЖ, фељтонистички трилер од урбаното секојдневие, и нешто подоцна во многу што сличен филм, УБИСТВО НА ПОДМОЛЕН И СВИРЕП НАЧИН ОД НИСКИ ПОБУДИ, кој поради својата во по нешто сензационалистичка актуелност ќе го предизвика вниманието на филмската публика приврзана кон делата на овој режисер.

Митровиќ главно и поради таа публика во меѓувреме ќе ги сними и филмовите: ОПЕРАЦИЈАТА БЕЛГРАД, повторно воен трилер, но овој пат работен со по малку рутински режисерски пристап, како и филмот БРАТОТ НА ДОКТОР ХОМЕР, дело што безмалку наполно е амбиентирано во пејзажите на Македонија, за него по сè изгледа беспримерно најпаторески и драмски највозбудливи. На извесен начин, БРАТОТ НА ДОКТОР ХОМЕР е стилско-тематско продолжение на, за него, опсесивната содржинска област обработувана во ЕШАЛОНОТ..., КАПЕТАН ЛЕШИ и ПРЕСМЕТКА.

Сепак, за сето тоа време, Митровиќ го подготвува својот најамбициозен проект, УЖИЧКА РЕПУБЛИКА, филмот на кој тој на сценариото соработуваше заедно со Ана Марија Цар и Арсен Диклиќ. Тука се впушта во една гигантска

визуелна реконструкција на еден важен настан од првите денови на востанието во Србија. Автентичен филмски епос и еден од ретко успешните во југословенската кинематографија, кој, колку што е можно, драматуршки верно ги отсликува драматичните збиднувања во Ужице и околу него во тие два месеца во 1941.

Творечката амплитуда на Митровиќ, по овој филм, се чини е во благо опаѓање, макар што никако не можеме да ги оспориме квалитетите на филмот САВАМАЛА, чие дејствие е ситуирано во Белград непосредно пред избувнувањето на Втората светска војна. Последните два филма на Митровиќ, ТИМОЧКА БУНА, пак на историската тема за настаните во Србија, кон крајот на XIX век и филмот со современа тема, барем судејќи по насловот, ПРОТЕСТЕН АЛБУМ, за жал, останала на некој начин непознати за нашата македонска публика. Жика Митровиќ, со своето дело и авторска личност, беше еден од култните режисери во југословенската кинематографија. Особено неговото благотворно влијание се почувствува врз цела една генерација на филмски работници во Македонија, каде што тој така често работеше. □

Белешки:

1. Живорад Митровиќ - „О проблему филмског кадра“ - Југословенска теорија филма - Библиотека „Филмске свеске“, посебно издање, стр. 402. изд. Институт за филм, Београд, 1981.
2. Живорад Митровиќ - „Филмски језик и питање типичног у филму“ - Југословенска теорија филма - Библиотека „Филмске свеске“, посебно издање, стр.408, изд. Институт за филм, Београд, 1981.
3. Живорад Митровиќ - „Неке идеје о звуку“ - Југословенска теорија филма - посебно издање, Библиотека „Филмске свеске“, изд. - Институт за филм, Београд, 1981. стр.422.
4. Ibid. стр. 422.
5. СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ - македонски играл филм, (резултати од научен симпозиум) - Живорад Митровиќ - Солунските атентатори - Мапа на свеста - стр. 153-154, изд. Кинотека на Македонија, Скопје, 2003.

ВЛАДИМИР Љ. АНГЕЛОВ

УДК 778.53.091.4(497.7)(049.3)
Кинопис 31/32(17), с. 127-133, 2005

ДА СЕ РАЗГОВАРА ЗА ФИЛМ: ТРИ БОИ ЦРВЕНО

(25. ИНТЕРНАЦИОНАЛЕН ФЕСТИВАЛ НА
ФИЛМСКАТА КАМЕРА "БРАЌА МАНАКИ" –
БИТОЛА)



Често сум се прашувал што беше толку волшебно во оние времиња кога одењето во кино беше ритуал од посебно сакрално значење. Оброк без кој не можеше да се замисли изминатата седмица. Не еднаш сум мислел и на причините поради кои тоа веќе не е така. Ги обвинувам(е) ВХС рекордерите, приватните телевизии, пиратските видеотеки, ДВД-ата, беспарицата, Клинтон, Буш, Горбачов, Алкаеда... Жената и децата!? Но, важно ли е тоа? Каде е кваката? Ни недостасуваат добри филмови? Квалитетна репродукција? Кожени седишта и пуканки (american popcorns)? Тврдам - НЕ! Филмови има повеќе од кога. Се даунлодираат, какви што сакаш, филмови од Интернет. И повторно ќе нагласам, го поддржувам Коља кога вели дека ако не е пиратеријата т.е. да треба да купуваме легални изданија, можеме да си врземе ортома или судниот ден да го дочекаме голи и боси. Го поддржува и сиромаштијата што продава филмови на пазарските тезгиња, а тие не ни знаат дека и Шекспир низ вековите (пожарите, војните, чумите, дилетантите што го прекројувале...) опстанал и благодарение на нивниот, 'пиратскиот' еснаф. Книжарниците, исто така, се полни со книги за филмови. Како никогаш порано. Српски, хрватски, бугарски, есперанто. Со слики и без. Кратки хроники за светските филмски фестивали се објавуваат во: „Гласникот на пензионерите“ и во „Утрински“ и во „Мердита“ и во 'Рин-тин-тин шема' и во 'Кладенченце'... Тогаш, зошто сме толку киноносталгични? И со еден век задоцнување, преку знаењето собрано од биографските филмови за Фројд и неговите следбеници, со помош на моите сиви набори, психоанализата и холмсовската дедукција, решив да се вратам во времето на 'шиткачите' и вадење сипаници во редот за 'Теророт на мегагодзила' кај кино „Карпош“; јадењето ќотек во помошните простории на кино „Култура“ поради цвакање мастика, што мора да признаете е крајно некултурно; филмовите со 'Бад, Спенсер и Теренс Хил' (!); а знаевме да добиеме дури и по некоја гумена палка (т.н. пендрек) по глава



ЛОШО ОБРАЗОВАНИЕ, Педро Алмодовар

како пред почетокот на БРАЌАТА БЛУЗ во „25 Мај“ (денешна „Фросина“) некоја година пред крајот на 20 век (**новеченто** доколку го преферираше Бертолучи). Мислам на сите оние убавини кон кои, нели, сме си носталгични. Таткото на Бане Бумбар велеше дека киното е дом за осамените. Не се сомневам, одлична филмска реплика, која филмољупците како мене веднаш ја меморираат. Сепак, контемплацијата на тема кино — филм ме донесе до недвосмислен заклучок: филмовите што сум ги гледал во/со друштво (неосамен), филмовите за кои сум разговарал по гледањето, филмовите што предизвикале реакција (пр: клоцање 'мајагери' по маалските бандери; кршење чаши ала Бели Боро; гугање Перхан; воодушевување, гнев, читање на литературниот модел, солзите секогаш биле криени со старата филмска финта — „ми влезе нешто во око“) на група од двајца или повеќе ујдисани *кинации*, без разлика колку и да се филмовите тривијални, глупави, бесмислени, или спротивното, тоа се филмовите што ги паметам.

И уште еден заклучок: **ЗА ФИЛМОВИТЕ ТРЕБА ДА СЕ РАЗГОВАРА**. Само така киното

ја исполнува својата функција. По кино — кебапи во „Кермес“ на лето или боза и тулумби во „Апче“. И прераскажување на филмот. Без редослед. Се скока од секвенца на секвенца, од сцена на сцена, почеток-крај-средина — „Филмске новости“. Натпревар во елоквенција и моќ за визуелна меморија. Момцине од филозофија, кои денес се натпреваруваат во ораторство, можеа вода да му носат на Боро 'Шпакла' кога нам — на 'маалскиот подмладок', ни го раскажуваше СИНИОТ ВОЈНИК. Филмот беше забранет за лица под определена возраст и ние децата можевме само да слушаме. Дваесетина години подоцна (некаде кога во исто време, Шпакла, повратник од француската легија, интернационалните и домашните затвори, белосветска битанга и локално пијаничиште, умираше сред „Шекспирова“ 13 — ова не е метафора со симболистички предзнак — погоден од неколку визби евтин алкохол), за прв пат го гледав „забранетиот филм“. Омилениот филм што никогаш го немав гледано. Мудро извлеков уште еден заклучок: убаво е за филмот да се разговара и пред тој да биде виден. Немаше во *она* време 30-ина приватни телевизии со 50-ина

врвни познавачи на филмот и филмската уметност да ни ги читаат синописите за холивудските филмови. Имаше „Хроника феста“ една седмица во годината, „Кино око“ еднаш во неделата, Тирке во НИН и уште по нешто. Или, се гледаше сè на репертоарот или ќе ја слушневме критиката на Столе од 'А', Сашо од 'Б' или некој трет филмски сезнајко. И совет за помладите: раскажувањето на втор филм во една вечер на иста девојка ветуваше светла иднина. Зошто е важно сето ова? Најверојатно затоа што сум го заборавил чувството што може да се опише со траекторијата — гледање филм, по што следува анализа/муабет за филмот, потоа наоѓање извори што евентуално би го потврдиле/побиле стекнатото мислење и можеби за НА КРАЈ не е лошо за филмот нешто и да се напише. Макар основните генералии. Или, ако се обидам да го парафразирам Пит Таунсенд во една негова генерализација, би излегло дека филмот служи за **комуникација** со и помеѓу луѓето, служи да се потврди уживањето дека ги делите истите чувства со луѓето со кои комуницирате, или пак — спротивното. Овие мисли, кои се обидувам да ги артикулирам, обично ме преокупираат веднаш по секое издание на Битолскиот филмски фестивал, каде што интен-

зитетот на одење во кино го шокира мојот физички и ментален апарат.

25-годишнината на филмскиот фестивал во Битола е мал јубилеј, но сосема доволен за да се аплицира за повеќе средства кај ресорното министерство. Нумеролозите, оние за мене ирационални фрикови, кои бараат врски помеѓу броевите и случувањата, не би се согласиле со тоа. Така, доколку јубилејот го споредиме со човечкиот век, доаѓаме до годините на зрелост. Полна силина и полн замав. Таа нумеричка логика овој пат се оствари. Со помош на министерството.

Зошто? Како?

Локацијата веќе 25 години е на истото место: градот Битола. Морам да претпоставам — фестивалот многу повеќе им значи на гостите што доаѓаат надвор од Битола. Собрани на едно место се: филмации, критичари, историчари, филмофили, филмолози, новинари и репортери, студенти и пензионери, и сите тие, овој шарен свет пронижан со филмската лента, во град со пребогата кафеанска, боемска традиција, ја имаат прекрасната можност, привилегија, да гледаат филмови и да разговараат за нив. Или, пак, само да разговараат. А на битолчани многу повеќе им значат филмовите што



СО ГЛАВА В СИД, Фатих Акин

можат да ги погледнат. Филмови какви што не можат да се пронајдат на скромниот киноре-пертоар или, пак, во комерцијалните видеотеки и телевизији. Дела што можат да фрлат инаква перспектива кон животот што нè опкружува, а немаме речиси никаква прилика да го вкусиме.

Овој пат, и гостите и обичните посетители беа растоварени од некои бремиња што ги паметат претходните изданија. Провокацијата со протестите на малубројните измамни штедачи помина како и да не се случила и сè беше подготвено за да се започне со фестивалот.

Свечено отворање: техно журка, министерот во кабриолет тресен од неколку пубертетлии, стегнати танчарки во улогата на колешките на Лајза Минели од КАБАРЕ или нешто слично? Што овој пат? Сигурен бев дека нема да има повторување на она што сме го виделе но... И отворањето помина сосема одмерено, строго, достоинствено, да не речам скромно. Неколку пригодни збора, малку слика на големото платно, малку говоранции, лауреати и автори и 25. Фестивал започна. Одговорно и домаќински. Со домашен филм.

Во неколкуте фестивалски дена постојано се водеа разговори за играниот филм што го отвори фестивалот, ГОЛЕМАТА ВОДА, првиот македонски филм на нашиот режисер од Чешка, Иво Трајков. На почетокот, попровокативен беше неговиот говор пред проекцијата, боцката упатена кон министерот за култура и спекулациите околу непоканувањето на режисерот да присуствува на фестивалот..., па сепак, разговорите за дневната (не)културна политика мошне бргу беа надминати и филмот стана вистинскиот предмет на опсервација. Малата и ненаучно спроведена анкета помеѓу луѓето со кои вообичаено се дружам на оваа манифестација ми ја расцепија алатката за размислување на Џекил и Хајд. Топло/ладно, добро/лошо, горко/слатко, малку/многу. Колку луѓе — толку мислења.

На прес-конференцијата што се одржа наредниот ден со членовите на жириото (прва сесија) и со режисерот Иво Трајков и снимателот на филмот Суки Меденчевиќ (втора сесија), во сеќавање ми се врежа еден факт. Факт на кој ќе се сеќавам за навек, а кој не беше поврзан со фестивалската премиера. На пресот не се коментираше само филмот што го отвори фестивалот. Интернационалното жири се осврна и на филмот што беше прикажан во рамките на свеченоста на отворањето: СЕЛЕКЦИЈА НА ФИЛМОВИ ОД ТВОРЕШТВТО НА БРАЌАТА

МАНАКИ. Очигледно е дека тоа е она што ги потресе гостите од странство. Битола и Македонија на почетокот од минатиот век во импресивните снимки на објективот на камерата No. 300. Филмско платно исполнето со слики што некогаш биле животна стварност.

„Вчера имавме можност да видиме жена (баба Деспина — заб. авт.) којашто живеела во 18 век — изјави еден од членовите на жириото — и тоа е нешто што не може да се сретне на ниедна филмска снимка во целиот свет“ — ни предочи тој еден ноторен факт.

Најчесто луѓето не се целосно свесни за богатството што го поседуваат.

А за ГОЛЕМАТА ВОДА...? Во некоја друга пригода.

Вечерта беше целосно посветена на новиот „Алмодовар“, ЛОШО ОБРАЗОВАНИЕ. Овој филм, пак, мислењата ги поларизираше на „машки“ и „женски“. Женскиот дел од публиката беше воодушевена, машкиот по малку резервиран. Микрокосмосот на Алмодовар ни е познат. Хомосексуалци, трансвестити, наркомани и слични социјални маргини. Сепак, начинот на кој беа снимени хомо-љубовните сцени директно се судри со моите скромни и традиционални сфаќања. Мојот личен став е далеку од мачистички и е апсолутно близок кон ставот на еманципацијата. И степенот на толеранција ми е доста висок, но гледањето на тие сцени не можеше а да не ми предизвика непријатно чувство во stomакот. Сигурно има нешто и во предпоззициите. Претпоставувам дека големиот мајстор тоа го планирал и снимил филм којшто не е само за хомосексуалци (тема) и за хомосексуалците (посетители). Истото можело да се направи и во нормална (straight) варијанта, но ефектот со тоа би бил многу помал. Мешањето на минатото и сегашноста, вистината и лагата, филмот и литературата — сето тоа во еден филм и на начин на кој тоа го прави Алмодовар, укажува на мајстор којшто ја воздигнува европската кинематографија на ниво на култ. Одличен филм. Машки.

Наредниот (третиот) ден започна со посветата на Вадим Иванович Јусов. Аплаузот што на отворањето го заработи овојгодишниот лауреат на наградата за животното дело ќе беше бесконечен да не беше прекинат на инсистирање на самиот Јусов. РУБЉОВ е неизбежен на сите топ 10 листи на најдобри кинематографски светски остварувања, а во македонските кругови сигурно е убедливо суверен. Пресот одржан со овој голем снимател беше „изгубен во преводот“ —

руски, македонски, па англиски, потоа следуваат прашањата и редоследот се менува во зависност од тоа кој го поставува прашањето. Сето тоа потсетуваше на детскиот „расипан телефон“. Така од пресот можеа да се фатат конците за творештвото на овој автор, но не и суштината. Поважно беше тоа што тој снимал во вселената за некоја англиска ТВ продукција отколку неговиот практичен и педагошки ангажман. А и ние присутните не придонесовме за некој поконструктивен муабет. За среќа, коелшката од Македонска телевизија направи долг разговор со него, така што се надевам дека во некои доцни часови резервирани за сето она што не е политика ќе имам прилика да го видам. Ова интервју, заедно со неговата биографија од каталогот и неговата филмографија, ќе ја даде комплетната слика за овој значаен автор. Сосема задоволително.

Настаните се редеа по старото добро темпо: пресови, филмови, работилници, слободни активности. Домот на културата, Широко сокак, „Расчекор“, хотел „Битола“, промоција на новите мултимедијални производи на „Семос мулти-

медиа“, фотографии од гостите во фоајето на Домот на културата, точено пиво за 30 ден. и бесплатно кафе од спонзорите, разговори со Илинка, Перо, Карпо, Ана, Дубравка, Игор... И за крај, во некои доста доцни часови, како резиме на денот, во долго очекуваната хоризонтала, разговор со цимерот.

Иако шведскиот филм РАЗДЕНУВАЊЕ мене ми остави одличен впечаток, на моите соговорници не им се чинеше така. По сè изгледа дека проблемите на припадниците на шведското, идеално, општество се премногу приземни за нашиов народ оптоварен со закани од војни, од изгладнување, изолација, референдуми, партиски конгреси, враќање во среден век. Што е љубовта, изневерувањето или алиенацијата во споредба со сметката за струја на мојот колега-филмолог? Платата на новинарите од некоја македонска телевизија е елементарна непогода и заплет за хичкоковска драма (саспенс: ќе има или ќе нема плата за месецот што изминал) — беше општа констатација. Како ние да дојдеме до тој стадиум, па да бидеме оптоварени со бившите долгоноги сопруги, вонбрачните



ВРЕМЕТО УТРЕ, Јиржи Штур

деца, кредитот за ферарито, уредувањето на куќата и сл.? Бадијала добрата нарација, која во паралелно дејствие раскажува три приказни од современото шведско милје; бадијала одличната глума и добрите ликови; бадијала сè, а сè беше добро, кога сето тоа е со светлосни миљи оддалечено од нас. Ајзенштајновата теорија на релативитетот беше потврдена уште еднаш. Или тоа беше Ајнштајн?

Затоа, пак, турско-германскиот СО ГЛАВА ВО СИД ја освои битолската публика. Исто како и во Берлин, и на уште безброј фестивали и репертоарски проекции. Приказна за судирот на цивилизациите со нагласена поента уште во самиот почеток. Во првите 15 минути, драматуршки оправдано, се случува првиот момент на напнатост: во клиниката каде што се третираат самоубијците (оние неуспешните) се сретнуваат Кахит и Сибел. Турци! Претпоставувам дека ќе биде гастарбајтерска ромео-јулија драма. Судирот меѓу Истокот и Западот беше прикажан со помош на музиката; Ориентот — со чалгациите, кои седат пред Босфор на килими со азиски орнаменти во кристално чист кадар — разгледница, додека Западот — илустриран со музиката на Sisters of Mercy, постерот од Сикси и шеесетгодишниот психијатар, кој цитира стихови од The The. Ромео/Кахит и Јулија/Сибел се бунтовни и гневни и за тоа си имаат причини. Сето тоа ми изгледаше доста пренагласено. Малку рокенрол и беснеење на бунтовниците, а потоа чалгиите и традицијата на турските гастарбајтери. Таа пренагласеност на контрапунктот мене лично ми пречеше, но не и на другите. Затоа и филмот им го препуштив на другите. Бев стаписан кога жирито му ја додели традиционалната награда токму на филмот на кој му посветив 15-минутно внимание. Сепак, среќа. Иако годинава нема скопски репризи на филмовите, има „Синедејс“. А на „Синедејс“, со задоцнување од два дена, СО ГЛАВА ВО СИД беше прикажан и во Скопје. Мислејќи дека сум избрзал во оценката на филмот, му дадов (и себе си) втора шанса. Сепак, впечатокот беше непроменет, а крајот се надевам дека особено им погодува на германските десничари затоа што двата главни лика на крајот си заминаа за Турција. Во родниот крај. Да нема недоразбирања, филмот е добар, речиси одличен, правилен во својата доследност, во заклучокот дека и Истокот и Западот страдаат од истите болести и дека лекот можеби се семејството и децата. А сите награди и поволни критики што режисерот-дебитант си ги заслужи веро-

јатно ќе го мотивираат за уште повеќе. Нестрпливо очекувам дали ќе го издржи тоа бреме и навивам за него.

15 минути планирав и за стариот полски другар од битолските фестивали. Актерот и режисер Јержи Штур го гледавме на едно од неодамнешните изданија преку неговиот филм ЕДНА НЕДЕЛА ВО ЖИВОТОТ НА ЕДЕН ЧОВЕК. Правилото „си видел еден — си ги видел сите“ овој пат не вредеше. Рака на срце, Штур повторно се држеше до темите што го преокупираат: трката за пари во новите полски услови на капитализам, изгубената млада генерација, која расте без потребната семејна љубов, наивноста на старата генерација, која не може да се вклопи... Овој пат филмот се викаше ВРЕМЕТО УТРЕ и донесе сосема нова свежина во неговиот режисерски и, повеќе, драматуршки израз, но донесе и освежување во фестивалската програма. Штур замешал филм од религијата, демократската политика, новите бизнисмени, приватизацијата, денационализацијата, медиумизацијата, дрогата и го наризал со доста зачини, но во вистинска мера: љубов, семејство, амбиција, хумор, пародија... Комедија, горчливо-реалистична, ама комедија. Лесно можеме нашата стварност да ја препознаеме во онаа што го преокупира режисерот Штур. Сето тоа, споено со духовитата приказна, одличната актерска игра и занаетска режија, го донесе ако не најдобриот тогаш сигурно најзабавниот филм на годинешниот Манакифест. И како потврда на доминацијата на источноевропскиот филм го видовме унгарскиот филм КОНТРОЛА. Доколку го сместиме во графата „акција“, тогаш ќе го подигнеме рејтингот на жанрот. На сите нивоа, апсолутно професионално реализиран филм: познатата конструкција за соперништво помеѓу две групи е сместена во еден надреален амбиент — во метро, подземна железница; извонредно избалансирани ликови од кои секој член на групата има некоја специфична особина — што може да претставува тешкотија затоа што оперира со стереотипи (пр. најдобриот доктор станува ладнокрвен револвераш). Нијансирањето и одбегнувањето на стапите што ликовите можат да ги банализираат, и гледачите да ги препознаат во некој лик што им е познат од порано, се доблест на големи автори. Типична постмодерна постапка, забелешка што не се однесува само на ликовите. Техничките детали што ги изискува овој жанр беа изработени на особено високо ниво, а при тоа не беа запоставени нијансите што ја даваат

душата на филмот. На крајот на краиштата, одлично сложената приказна беше раскажана на фантастично убедлив начин. И доколку ми забележите дека сум љубител на жанровски остварувања, јас ќе се согласам: „Обожавам добри жанровски остварувања затоа што ги има толку малку“.

И по толку добри филмови, катарзично изгледаше враќањето од Битола. Возило со ЦД-плеер: Дилан со "Desire" (*пират купен од дневниците*), аматерски разговор (во превод: полн со љубов) за неговата поезија, фалсет и акустична гитара. По малку закачивме и некој од филмовите, со стариот волк Мето Петровски тоа не може да се избегне. Дома во недела, ден за одмор — мртов уморен, ама каква врска има тоа. Добри филмови, добро друштво, добри разговори = добар фестивал. Хедонизам? Зошто да не! Започнувам да учам, на работите да гледам од светлата страна, а за учење никогаш не е предочна.

И како за крај, само би сакал да додадам дека сето погоре кажано е импресија од фестивалот. Можеби сум неправеден кон италијанскиот филм, или пак кон францускиот, но за нив би го напишал истото она што го произнесов за шведскиот филм. А тоа се филмови со реноме во рецензните домицилни кинематографии. Учесници на нивните „светски“ фестивали и на уште безброј маргинални провинциски манифестации. Оценети со преодни оценки од страна на фаст-фуд критичарите. Аргентинскиот филм предизвикал внимание кај европската фестивалска јавност (?), а мене и не ми остави посебен впечаток. Исто како и австрискиот. Затоа, информациите за фестивалот ќе треба да ги побарате на други места, во бројните известувања од дневните весници, записите на националните и локалните телевизии, во некоја пригодна монографија (како што беше овогодишната) посветена на некој друг јубилеј, во билтените што секојдневно со слика и збор го следеа фестивалот..., а доколку овие редови ви помогнат да ги насетите чувствата што овој фестивал ги предизвикува, нешто повеќе од самите факти — тоа е на мое задоволство.

И да се вратам на условниот повод: зошто сме киноносталгични?

Најверојатно од истите причини сме југоносталгични: киното кај нас веќе не постои, останува само во некои референци, кои по сè изгледа ќе станат историја. □

УДК 791.43.091.4(497.6)(049.3)
Кинопис 31/32(17), с. 133-136, 2005

ДУШКО ДИМИТРОВСКИ

ВО ЗНАКОТ НА КВАЛИТЕТОТ

(10. МЕЃУНАРОДЕН
ФИЛМСКИ ФЕСТИВАЛ – САРАЕВО)

Десеттиот сараевски меѓународен филмски фестивал не само што мина во знакот на јубилејот, туку беше и најдобриот досега, како по квантитетот на случувања, така и по квалитетот на прикажаните филмови.

Фестивалот, кој се одржа од 20 до 28 август, беше поделен на 12 програми, со фокус на најдобрите филмови од регионот, за кои беше резервирана и главната натпреварувачка селекција на „Сараево 2004“. За фестивалот известуваа над 200 новинари и филмски критичари, како од регионот така и од повеќе други европски земји.

Пред да се навратиме на главната фестивалска програма, ќе кажеме нешто повеќе и за останатите незанемарливи манифестации на фестивалот, на кој, како гости, присуствуваа и еминентни филмски уметници како што се: режисерот Мајк Ли (претседател на филмското жири) и актерските ѕвезди Жерар Депардје и Џон Малкович, како и еден од најдобрите и во светот најпознати режисери од подрачјето на поранешна Југославија — Душан Макавеев, кому му беше посветена и мала ретроспектива, а кој доби и специјална награда од фестивалот за животното дело. Покрај ретроспективата на филмовите на Макавеев, од ненатпреварувачките програми треба да се спомнат *Open-Air*, програма на филмски хитови, кои секоја вечер ги следеа околу 2500 сараевски филмофили, потоа програмите: *Нови текови*, *Панорама* и *Детска и тинејџерска програма*.

Едно од позначајните признанија на фестивалот му припадна на младиот македонски актер Милан Тоциновски за навистина над сè животно одиграната улога во филмот КАКО УБИВ СВЕТЕЦ на Теона Стругар Митевска. Говорејќи за својата улога, на прес-конференцијата Тоциновски рече: „Едноставно, јас не глумев, туку си го живеев својот живот, кој е сличен на животот на главниот јунак на овој филм“.

Добитничката на главната фестивалска награда во селекција од 12 филмови од регионот е младата бугарска ликовна и видео уметничка, Софија Зорница, за филмот МИЛА ОД МАРС, на која тоа ѝ беше прв долгометражен игран филм, а кој и пред тоа веќе бил прогласен за најдобар бугарски филм на филмскиот фестивал во Софија. Филмот е речиси видео перформанс за една седумнаесетгодишна девојка, која бега од еден опасен човек и завршува во зафрлено село во близина на границата. Наскоро дознава дека единствените жители на селото — девет стари жени и мажи — заработуваат за живот одгледувајќи марихуана, и дека селото, всушност, е илегална плантажа во сопственост на човекот од кого таа и побегна. Сепак, таа се решава да остане и ништо понатаму не останува исто. Девојката се плаши од минатото, кое ја ужасува и привлекува истовремено. Се плаши, исто така, и од сегашноста, која ја гуши и ѝ дава крила. Стравува и од иднината, бидејќи ѝ покажува и ноќни мори и соништа...

Филмот е снимен во фасцинирачка монохромна, речиси црно-бела, иако, всушност, колор фотографија, во стил на ефектни видео записи, и целиот е базиран врз никогаш незгасливата човекова желба под привидот да ја открива вистината, колку и да е таа болна.

Специјалното признание на фестивалот со право ѝ беше доделено на групата актери што ги толкуваат улогите на старите луѓе во филмот, и кои под маската на невиност и речиси детска инфантилност — ја кријат својата рафинираност. Иако е премногу „разигран“, филмот МИЛА ОД МАРС е сосем солидно дебитантско остварување. Но, секоја чест на уваженото жири, тој не беше и најдобар регионален филм прикажан на „Сараево 2004“, бидејќи подобри од него беа: хрватскиот филм ТАА ПРЕКРАСНА СПЛИТСКА НОК на Арсен Антон Остоиќ и албанскиот филм ДРАГ НЕПРИЈАТЕЛ на Ѓерги Џуванија.

ТАА ПРЕКРАСНА СПЛИТСКА НОК, дебитантското долгометражно филмско остварување на Арсен Остоиќ, е специфична визуелна медитација за доброто и злото во човекот, реализира-

на во темните улици на Сплит, во амбиент на дочек на Нова година, која на главните актери не им носи ништо добро. Имено, во темните и пусти улици на сплитското гето, во последните два часа од старата година, се испреплетуваат три приказни, издвоени од незаузданото новогодишно славење. Три различни љубовни парови, кои се среќаваат околу Перистилот — ситниот дилер Нике и вдовицата Марија, која има дете; младата наркоманка Маја и разочараниот морнар Френки; и вљубените и наивни адолесценти Лука и Ангела, се обидуваат да најдат излез од крајностите во кои се втурнати и кои неповратно ги менуваат нивните животи. Во првата приказна, момчето го убива љубовникот на својата мајка — дилерот. Во втората, тројца американски морнари бараат проститутка за својот депримиран пријател (одлична улога на американскиот црн рап-музичар Кулио), а ја наоѓаат зависничката на која ѝ се потребни пари за дрога. Во третата приказна, девојката му најавува на своето момче дека до полноќ би сакала да ја изгуби невиноста, а тој, поранешен зависник, клучевите од некоја соба може да ги добие единствено од својот поранешен дилер. И така, тие луѓе, кои на прв поглед ништо не ги врзува, со вешто сценаристичко спојување, се поврзуваат, бидејќи сите се губитници и аутсајдери. На крајот, филмот ја губи дотогаш потполно реалистичната структура и завршува сосем иреално, како лет на младиот адолесцент во некој нов свет, од градската камбана. На тој начин, овој филм со ступтена, но исклучително животна атмосфера, се претвора во поетска сага, слична на Вендерсовиот НЕБО НАД БЕРЛИН. Поради исклучително експресивната црно-бела фотографија, со одличните главни протагонисти: Дино Дворник, Маринко Прго, Младен Вулиќ, Марија Скарчиќ и Вицко Биланчиќ, од кои на повеќето ова им е филмско деби, како и веќе спомнатиот Кулио, филмот ТАА ПРЕКРАСНА СПЛИТСКА НОК го заслужува вниманието на гледачите.

ДРАГ НЕПРИЈАТЕЛ е насловот на филмот на албанскиот режисер Ѓерги Џуванија, една комедија на ситуации со елементи на сатира, која се случува во, сега веќе одамна, изминатите години на Втората светска војна. Имено, дејствието на филмот започнува во септември 1943 година, по паѓањето на фашистичка Италија. Дваесет илјади граѓани на градот Елбасан во централна Албанија ги ограбуваат воените складишта. Харун Боната, трговец на големо, ја товари украдената стока на еден мал камион и

бргу заминува. Го запира ранет италијански војник, дезертер, кој се заканува дека ќе го убие доколку не го одведе дома и не го сокрие. Харун веќе крие еден ранет партизан, неговиот брат и жената на братот. Во истата вечер, во куќата пристигнува и Хоакин. Хоакин е градскиот часовничар, Евреин, кој во Елбасан пристигнува од Полска, бегајќи им на нацистите. Харун со германскиот колаборационист Етхем-бег потпишува договор за снабдување на германската војска со храна и стока. Тој ќе се спријатели со Франко, кој му е преведувач на Етхем-бег, но мора да ја чува тајната за луѓето што ги крие во својата куќа. Во новонастанатата ситуација, партизанот, Италијанецот и Евреинот се спријателуваат. По повлекувањето на Германците, во куќата на Боната прибежиште бара и Етхем-бег. Куќата тогаш се претвора во вистинска Вавилонска кула. Бегајќи од партизаните, еден германски офицер ќе загине пред прагот на Харуновата куќа, а Харун го апсат како фашистички слуга. Во филмот ДРАГ НЕПРИЈАТЕЛ импонира тоа што младиот режисер Ѓерги Џуванија на „лесен“ начин ја разработува оваа едноставна, а сепак комплицирана приказна со доста црн хумор и со одличните протагонисти во главните улоги: Ндричи Џеп, Луиза Џувани, Петер Ломејер и Риналдо Роко.

Од филмовите од главната — регионалната програма на Десеттиот меѓународен филмски фестивал во Сараево, со своите вредности, се издвојува уште и: словенечкиот ПОД НЕЈЗИНОТО ОКНО, на Метод Певец, српскиот ЖУРКА, на Александар Давиќ, унгарскиот КОНТРОЛА, на Нимрод Антал, хрватскиот СВЕДОЦИ, на Винко Брешан и македонскиот КАКО ЛОШ СОН, на Антонио Митриќески.

Еден од филмовите што остави поволен впечаток на Сараевскиот фестивал, како кај критиката така и кај публиката, беше единствениот босанскохерцеговски филм снимен оваа година, со кој и беше отворен фестивалот — КАЈ АМИЏА ИДРИЗ, на режисерот Пјер Жалица.

КАЈ АМИЏА ИДРИЗ е новиот филм на младиот режисер Жалица, чие дебитантско остварување ГОРИ ОГАН беше наградено со *Сребрен леопард* на Меѓународниот филмски фестивал во Локарно, во 2003 година. Таа награда, по Оскарот за странски филм на Данис Тановиќ за НИЧИЈА ЗЕМЈА, е второ големо признание што им припадна на синеастите на повоената босанскохерцеговска кинематографија.

Филмот КАЈ АМИЏА ИДРИЗ доста потсетува на сега веќе антологискиот босанскохерцегов-

ски филм ОВА МАЛКУ ДУША на Адемир Кеновиќ, како мала но исклучително поетска приказна за босанската „касаба“. Овој пат тоа не е село, туку една од постарите сараевски населби, во која луѓето не егзистираат туку вегетираат, неколку години по страотната воена катаклизма, без многу надеж за подобрување на животот.

Режисерот Жалица се интересира за сосем обичните луѓе во сосем обични животни ситуации, и во овој филм покажува смисла за нијансирање и на најмалите треперења на душата на главниот јунак, ранета од војната. Па така, Фуад Мемииќ-Фуке, по повеќе години, доаѓа во кратка посета на својот амиџа (стрико) Идриз и амиџиница Сабри, за да им го поправи бојлерот. Испивајќи го традиционалното кафе со нив, Фуке се соочува со глуката самотија и неизлечивата болка на двајцата старци (инспиративни актерски остварувања на Семка Соколовиќ-Барток и Мустафа Надаревиќ), кои во војната го изгубиле синот. Бидејќи поправката се развлекува, Фуке, кого го толкува младиот и перспективен актер Сенад Башиќ, е принуден да ја помине ноќта во куќата на својот амиџа. Во долгата и непријатна ноќ, Фуке открива тежок семеен конфликт, кој неговите и онака несреќни и осамени роднини ги прави уште понесреќни и поосамени, а нивниот живот лишен од каква било смисла и потреба...

Ако не беше неприродниот и драматуршки неоправдан хепиенд на крајот, кога со звуци на босанска новокомпонирана музика, како во некој мјузикл, семејството се помирува и сите пронаоѓаат среќа и задоволство, филмот КАЈ АМИЏА ИДРИЗ помалку ќе ѝ удоволеше на публиката, но ќе добиеше повеќе на уметничка сила. Но, и ваков каков што е, го заслужува вниманието на гледачите.

Да резимираме: она што е најважно — во своето десетто издание Сараевскиот филмски фестивал покажа и докажа дека станал незаобиколна константа во согледувањето на едногодишната филмска продукција на земјите од регионот: Југоисточна и Средна Европа, за што најмногу заслуги ѝ припаѓа на агилната и креативна екипа на организаторот на фестивалот, на чело со директорот Мирсад-Миро Пуриватра.

А тоа е дел од надежта за подобрување во невеселата, не само уметничка и културна туку и севкупна босанскохерцеговска денешнина...□

превод од српски: А.Младеновиќ

БЛАГОЈА КУНОВСКИ

ДОМИНАЦИЈА НА ЕВРОПСКИОТ ФИЛМ

(48. ЛОНДОНСКИ
ФИЛМСКИ ФЕСТИВАЛ)



ЛФФ - Лондонскиот фестивал на фестивалите го продолжува својот примат на најкомпетентен сумарум од најновата светска филмска продукција изразен во над 200 филмски наслови. Филмовите се избирани внимателно и консеквентно на својот престиж, според критериумите на селекторскиот тим предводен од директорката на фестивалот, Сандра Хеброн. Иако поместен малку порано од традиционалниот термин во текот на ноември (сега тоа е терминот главно во текот на втората половина на октомври, со мало завлегување во ноември), Лондонскиот фестивал и натаму календарски го одржува ритамот да биде рекапитулација на сето она што беше најквалитетно, пред сè, од

водечките премиерни фестивали: Канскиот, Берлинскиот, Венецискиот. Тука се и лауреатите од Сан Себастијан, Локарно, Карлови Вари, обврзувачки најдобрите филмови од престижниот Санденс, потоа потенцијалните кандидати за златните глобуси и оскарите. Лондонскиот фестивал, по традиција, е горд и на оној сегмент од својата програма што е, главно, негов избор со филмови што тој ги лансира од европските кинематографии. Тука се првенствено филмовите од домашната британска продукција и особено од трите А-континенти: Азија, Африка, Латинска Америка, вклучително и подрачјето на Комонвелтот: Канада, Нов Зеланд и Австралија. Така, географски погледнато, автоматски се исполнува сликата којашто на Лондонскиот фестивал му ја обезбедува позицијата на најголем во својот ранг и на неприкосновен собир на сето она што било на другите фестивали за да биде фестивал на фестивалите. Костурот на неговата маратонска програма во траење од 2,5 недели во последната деценија го прават следниве потпрограми: филмот на отворање и на затворање на фестивалот, специјалните гала-премиери и проекции посветени на големите спонзори, но и на трите водечки светски кинематографии: американската, француската и домашната, британската, со по еден филм, кој е репрезент на свој начин. Тука е и една од најударните програми: *Скај-филмовите* или *Филм на скверот* (се мисли на централниот Лестер Сквер меѓу Пикадили и Трафалгар Сквер, каде што е најголемата концентрација на киносали не само во Лондон туку веројатно и во светот, со базичните фестивалски киносали: „Одеон Вест“ - 1 и 2 и само за церемониите на отворање и затворање „Големiot Одеон“). Посебни фестивалски блок-програми се оние посветени на британскиот филм под наслов *Новиот британски филм* и на францускиот филм под наслов *Француска револуција*, потоа тука е вториот поголем блок *Европски филм*, па *Светскиот филм*, програмата *Експериментални филмови*, потоа *Трезорот на филмските архиви* со прикажување на антологиски филмови во обновени копии, и традиционално богатата програма од краткотражни филмови во жанрот на документарни, кратки играни и анимирани, чија бројка годинава изнесуваше 68, и тоа, на некој начин, беше фестивал во фестивалот.

Домаќините одамна немаа толку квалитетен репрезент за отворање на Лондонскиот фестивал. Беше речиси неизбежно тоа да го

ПАНАЃУР НА СУЕТАТА, Мира Наир



сторат со освојувачот на „Златниот лав“ во Венеција, извонредното најново остварување ВЕРА ДРЕЈК (VERA DRAKE) на еден од водечките режисери на британската кинематографија, Мајк Ли. Доследен на своите авторски преокупации во изборот на темите и содржините, познат како режисер и сценарист, кој во своите филмови доминантно се занимава со животот и судбината на обичните луѓе од британското животно милје, Мајк Ли во најновиот филм, како што сугерира и неговиот наслов, ја избрал трагичната судбина на средовечната Вера Дрејк, чија животна приказна се случува во 50-тите години. По современите слики од животот на кои главно сме навикнати од самиот Ли, како што тоа беше во претходните негови филмови, во ВЕРА ДРЕЈК Ли нè враќа половина век назад. Сепак, и во овој случај останува актуелна неговата морална импликација. Ли ни ја предочува во амбивалентна димензија, за и ние како гледачи да пресудиме покрај она што британскиот судски систем неумоливо го сторил. Клучниот проблем е абортусот, најнапред третиран како католичка забрана, а потоа и пошироко. Во случајот на Вера Дрејк, тука е нејзината човечка желба да помогне на свој начин, а начинот на кој таа го практикува абортусот е во спротивност со законот. Имено, таа на младите забременети жени, кои не сакаат да раѓаат и кои за вистинска лекарско-болничка интервенција немаат пари, а во исто време сакаат да останат анонимни и со сопствениот проблем, им нуди бесплатен абортус. Тоа го прави на лаички, старински начин со вметнување сапуница во матката, по што овој народски практикуван систем, главно, покажувал успешни резултати. И така Вера, која на свој начин е двигател во своето работничко семејство, кое живее скромно, нејзиниот маж и двете возрасни деца, со посредство на подводаџика, која фактички им наплаќала на жените и девојките и потоа ги праќала кај „егзекуторката“, повеќе од 20 години го практикува овој систем на абортус забранет од власта, за конечно да биде откриена. Соочувањето со вистината и со реалноста е шок колку за Вера толку и за нејзините најблиски. Полицијата доаѓа одненадеж за да ја затвори виновната Вера и потоа следува судски процес. И токму во судскиот процес, знаејќи ја целата вистина за алтруизмот на Вера, која не наплатувала туку само им помагала на оние што за тоа имале потреба, Мајк Ли ја потенцира моралната драма преку судскиот систем. Вера Дрејк е фатена во сопствената стапица и соо-

чена со казната затвор што ѝ го руши оптимизмот, ја поразува бидејќи е немоќна, а признанието дека е виновна судот го има предвид. Но казната мора да ја стигне како пример за другите што го практикувале забраниетиот начин на давање помош при абортус. Носечкиот драмски лик е, секако, насловната Вера Дрејк,



а во таа креација се појавува извонредната Имелда Стаунтон, која со својата физичка појава, со психолошката втопеност во личноста што ја игра, внесува несекојдневна актерска енергија. Таа со право стана лауреатка во Венеција, а потоа беше прогласена за најдобра артистка во Европа добивајќи ја наградата на

Европската филмска академија. Номинациите за „Златен глобус“ и за „Оскар“ веројатно ќе ѝ ги донесат, конечно, и тие две заслужени награди.

Со воведниот акцент за најдобриот британски филм ВЕРА ДРЕЈК, со кој заслужено беше отворен Лондонскиот фестивал, тука би про-

ВЕРА ДРЕЈК, Мајк Ли



должил осврнувајќи се на блокот *Нов британски филм* исполнет со 10 наслови. Веднаш по лауреатскиот предводник на Мајк Ли, доаѓа најновото остварување на натурализираниот Британец од полско потекло — Павел Павликовски — МОЕТО ЛЌУБОВНО ЛЕТО (MY SUMMER OF LOVE). По извонредниот претходен филм ПОСЛЕДНОТО ПРИБЕЖИШТЕ, Павликовски, во својство и на косценарист, го адаптирал популарниот роман на Хелен Крос и на многу разигран начин гради една драмска комедија во чиј фокус се две млади девојки. Едната е од богато семејство, која доаѓа од големиот град во семејната вила, за да го помине летниот распуст, а другата е локално дете без родители, која живее со својот контроверзен брат, кој од деликвент се претворил во богомолец-проповедник на нов морал. Девојките го живеат своето спонтано развиено другарство со ветена верност кон нивната специфична љубов, која може да прерасне и во лезбејство, при што братот на свој начин се јавува како пречка против кого се борат обете девојки. И како што обично се случува, кога летото трае кратко со сите занесувања и планови, а кои пред започнувањето на новиот школски циклус се соочување со стварноста, така и филмот на Павликовски поминува онака како што минува и сторијата за необичното летно другарување на две девојки, чии желби се и некој коментар за бегство од декадентната и морално-хипокритска стварност во која се гушат. Филмот на Павликовски, по прикажувањето на Лондонскиот фестивал, веднаш стана хит и на тековниот репертоар, со наклоноста на локалните критичари, кои му одадоа признание за тоа како е прикажан провинцискиот свет по малку запоставен од самите родени британски режисери. За таквата слика со љубов кон тоа поднебје посебно признание има верниот соработник на Павликовски, директорот на фотографија, Ричард Ленчевски.

Од британскиот блок, но со специјалната посвета како гала на спонзорот СКАЈ МУВИС, беше прикажан филмот ПАНАГУР НА СУЕТАТА (VANITY FAIR) како екранизација на еден од најпопуларните класични романи на богатата британска литература, на писателот Вилијам Текери, а во режија на Индијката Мира Наир. Иако побргу би се очекувало со едно вакво расно литературно дело да се зафати чист Британец или Англичанец, кој ја познава сржта на овој роман од епохата на колонијалниот процут на големото британско кралство, со поседувањето и на големата Индија, како и рефлексите

што на поширок општествен и морален план ги отсликува Текери во својата инспиративна проза, сепак изборот овој британски историски костимиран филм-роман да го режира Индијката Мира Наир го има двојното алиби. Имено, како прво, Мира Наир духовно и интелектуално се развивала на релацијата Индија-Велика Британија и како второ, самата е жена-авторка, која ќе може, и во тоа видливо и убедливо успеала — да продре во психологијата и карактерот на клучната женска личност од романот на Текери, младата и убава Беки Шарп. Иако личност од историјата, Беки е на свој начин модерна во идејата да се бори за својата еманципација, да се избори за своето место под сонцето. Сето тоа од нејзиното време и од времето на Текери, со сета класна поделеност, суетата на богатите и нивната егоистичност, прави филмот да ја има и условната безвременост зашто тие нешта се репродуцирале од век до век, за да траат и денес со сета своја специфичност и морална первертираност. Така режисерката Мира Наир, по своите два претходни одлични филма, венецискиот победник во 2001-та: МОНСУНСКА СВАДБА и САЛАМ БОМБАЈ, кои ѝ ја донесоа меѓународната репутација — и во најновото издание на историскиот филм ПАНАГУР НА СУЕТАТА, преку амбиенталноста на филм од епоха со типична англиска препознатливост во сценографијата и костимографијата, но пред сè во сликањето на галерија личности од тоа време на декадентниот процут на колонијална Британија, го покажува своето режисерско мајсторство, давајќи врвен резултат, што се вели и надвор од своите индиски теми.

Ако во рамките на севкупната програма на Лондонскиот фестивал и овој пат по квантитет и квалитет доминираше европскиот филм, со сета традиционална кинематографско-културна разновидност, внатре во тие рамки, покрај домаќините-Британците, со својата програма *Новиот британски филм*, Французите се наметнаа како вистинско водечко крило на европскиот филм, застапени двојно повеќе од самите Британци, дури со 21 филм во нивната програма *Француска револуција*. Овој пат во Лондон се покажа дека низ неколкуте години наназад, француските филмови не само што обезбедија примат пред домаќините туку и во доменот на изразно-креативните резултати се за глава пред своите традиционално големи европски ривали — Британците. Програмскиот блок на француските филмови го предводеше филмот 5x2 (ПЕТ ПАТИ ПО ДВА) на еден режисерот

Франсоа Озон. Тој, воедно и како косценарист, режира една типична современа љубовна, поточно брачна драма, чиј наслов ги сугерира двајцата брачни протагонисти ставени во 5 ретроспективни стории, почнувајќи од нивната средба кога се веќе разведени, за во омнибус поврзаноста на нивната животна приказна да се враќа назад од почетоците, за да го покаже и детектира она што претежнало за нивниот брак да се распаѓа постепено. ПЕТ ПАТИ ПО ДВА е филм во кој светската публика наоѓа по нешто во своето животното искуство на индивидуален план и затоа филмот е апсолутно комуникативен, и покрај депресивниот развој на нештата. Но тоа е животот, како да сугерира Озон. Брачниот актерски тандем го сочинуваат извонредната Валерија Бруни Тедеси како Марион и Стефан Фриз како нејзиниот маж Жил.

Силината на француската кинематографија е во тоа што креативно-интелектуалната кондиција ја демонстрира во сите генерациски кругови, подеднакво потентни се проверените режисери од постарите генерации, но виталитетот и иднината се загарантирани и од појавата на новата филмска крв —новите режисерски имиња, чиј талент суштински го гарантира виталитетот на француската кинематографија. Флагрантен пример за таков расен талент е девојката со босанско потекло, но родена во Франција, Лусил Хаџихалилович, чие дебитантско остварување НЕВИНОСТ (INNOCENCE) е освежувачко не само за француската кинематографија туку и за светскиот филм воопшто. Нејзиниот филм е своевиден поетско-рефлексивен филмски есеј во најдобрата смисла на некој нов вид постмодерна, а инспирацијата за таквата можност на изразување Хаџихалилович ја нашла во необичниот роман со надреалистичка структура МИНЕ-ХАХА на авторот Франк Ведекинд. Како што сугерира самиот филмски наслов, НЕВИНОСТ се однесува на невиноста на група девојчиња, кои се селектирани според специјална постапка со која раководат жени од постари генерации, и за кои се претпоставува дека го минале тоа доба на женската невиност од детството. Тие како типични егземпли се под надзор и се вдомени во еден недопирлив свет на скриен рај, кој воедно има свои подземни тунели и тајни патишта за светот на невиноста девојчињата да го минат во пасторален амбиент. Со својата недопрена убавина на дофат на бистри води и чиста вегетација, тие се во еден новооткриен рај, кој треба да биде асоцијативен одраз на надворешниот

свет каде што невиноста и детската чистота немаат шанси да преживеат. Во таквата хиперреалистичка структура, авторката Хаџихалилович го гради својот свет на поетска мистика, во кој сепак има внатрешен резервен немир. Тоа е поради фактот што во секвенцата на предавање т.е. пренесување на стасаните девојки пред природниот пубертет и на прагот да ја загубат невиноста се случува процес што се одвива под мистериозни околности, како да демне некоја опасност. Имено, со фикциски имажинарна подземна стара железница узреаните девојчиња се транспортираат во нова животна етапа каде што им претстои искушението на љубовта со спротивниот пол, кога треба да бидат промовирани во жени и кога се подразбира дека ќе ја загубат невиноста. Одличен филм, режиран со посебен сензибилитет, со чувство за мистика и поетика воедно, кој изнудува и поттикнува на размислување преку една внатрешна рефлексивност, која никого не остава рамнодушен. За посебната визуелна атмосфера е заслужен директорот на фотографија Беноа Деби, а духовната продлабоченост на филмот НЕВИНОСТ Хаџихалилович ја збогатува потпирајќи се врз проверената музичка многуслојност на Сергеј Прокофјев, Лео Јаначек, Пјетро Гали и Ричард Кук.

Родениот бејрутчанец Зијад Дуери, кој во времето на граѓанската војна во Либан мораше да емигрира во САД, паралелно надоградувајќи се на наследената француска култура и на она што го стекнал на студиите во Америка, со своите два филма, ЗАПАДЕН БЕЈРУТ и најновиот ЛИЛА ВЕЛИ ТАКА (LILA DIT CA), стана дел од новото крило на францускиот филм. Првиот негов филм е автобиографска евокација на она што го доживеал во зафатениот со војна Бејрут, а вториот е инспириран од истоимениот француски бестселер, романот на анонимниот Чимо. Тоа е дело што предизвика контроверзни полемики во Франција кога за првпат се појави, и тоа најмногу околу мистеријата дали авторот, аматер-писател Чимо бил навистина 19-годишен Северноафриканец, кој својот роман го пишувал како животни погледи на еден тинејџер, кој првично пишувал во тетратки, а нарацијата е во прво лице како лично-исповедна проза. Дуери така и го проектира тоа автобиографско искуство на младиот непрофесионален писател Чимо, како лична исповед за неговата прва и вистинска љубов спрема вршничката Лила, чија, пак, фантазија и еротска имажинација внесуваат дополнителен жар во оваа

необична сторија. Таа, на некој начин, е и посткоментар на 11 септември 2001-та, со сите рефлексии во потсвеста на младите, чија чиста љубов, во агресивното време на компјутерската манипулација, е невозможна, а со самото тоа и нема место за нова романтика. Но, и Чимо и неговата неостварена љубов Лила се некој зрак на надеж дека љубовта, сфатена на нивни начин, има шанси но само како единечен егземплар што треба да ја разбуди совеста на времето во кое живееме. И самиот, како што веќе реков, визуелно задоен, Дуери имал посебни барања во визуелното разигрување на оваа необична и оригинална љубовна приказна. Во главните улоги на Лила и Чимо, одлични се дебитантите-актери: Вахина Џиоканте и Мохамед Куас.

Во препознатливата спrega на филм-во-филм или како се раѓа филмот е градено и најновото остварување на авторката Летиција Масон — ЗОШТО НЕ БРАЗИЛ (POURQUOI-PAS-LE BRESIL). Позната како и многуте нејзини кошешки од францускиот нов филм по темите инспирирани и посветени на жените, Масон и во овој филм прави сродна проекција. Но сега го вклучува сопственото искуство, се самопроектира како жена-авторка и режисерка, која нема апсолутна самостојност во реализацијата на своите идеи и сценарија, туку мора да се адаптира, како што е тоа случај насекаде, на условите што ги диктираат продуцентите, оние што ги даваат парите. И во овој случај на Масон, појдовната инспирација, поточно причината за ваквиот филм е истоимениот бестселер на писателката Кристин Анго, за чија екранизација Масон добила понуда од продуцентот Морис Бернар. Така се раѓа овој филм, кој е, всушност, своевидна автобиографска исповед на режисерката Масон, која, инаку, ја паметиме по одличните женски современи драми НА ПРОДАЖБА И ЉУБИ МЕ. За да ја покаже автентичноста на своето доживување како дел од француската продукциско-кинематографска ситуација, Масон го интерполира фактичкото со имажинарната проекција на тоа како се прави филм во француското искуство, час појавувајќи се самата како режисерка, час бивајќи тоа но преку своето алтер-его. Филмската режисерка во филмот толкувана од актерката Елза Зилберстајн има проблеми во реализацијата на порачаното сценарио, иако тоа донесува пари. Но, цената со која треба да се плати компромисот е загрозувањето на брачниот и семеен мир. Добар и поучен, и директно испо-

веднички е филмот ЗОШТО НЕ БРАЗИЛ на Летиција Масон, која докрај ја демистифицира професијата режисер, сведувајќи ја на гола егзистенција, при што чистите авторски идеи не толку лесно доаѓаат до израз.

Автентична е и инспирацијата на искусниот Жак Беноа, кој во својот филм ВЕДНАШ (A TOUT DE SUITE) тргнува од автентичниот случај на една жена, чија исповед од животот ја слушнал и видел на телевизија. Таа имала врска со еден криминалец, чија паневропска авантура и криење од полицијата Жак Беноа ги режира како on-the-road крими сторија, во стилот на француско-европски БОНИ И КЛАЈД, потсетувајќи по малку и на РОБЕРТО ЗУКО од неговиот колега Седрик Кан.

Богатството на европскиот филм е сконцентрирано во традиционалната програма ЕВРОПСКИ ФИЛМ, во која разновидноста е загарантирана низ географско-културните различности и животни искуства. Така, едни се сознанијата за современоста на една Скандинавија претставена од нордиските кинематографии, од кои неколку филмови се коментар на универзалната конфузија. Таков коментар е драмата на група дански војници и офицери во филмот БРАЌА (BROTHERS) во кој режисерката Сузан Биер, со енергичност на некој колега од режисерските редови, ја отсликува ситуацијата на едно семејство со двајца браќа. Едниот од нив минува низ смртна катарза по учеството во една воена акција надвор од Данска, во мисија на НАТО, кога како воен заробеник од авганистански герилци ќе мора да го убие војникот за да остане жив, што е и причината за неговото лудило. Шведскиот ИЗГРЕЈСОНЦЕ (DAYBREAK) на режисерот Бјорн Рунге, во структура на омнибусни стории, го прикажува отуѓувачкото живеење во современото општество на група неуспешни семејно-брачни аутсајдери. Од Русија доаѓа ремек-делото ВРЕМЕ НА ЖЕТВА на режисерката Марина Разбешкина, која не враќа во времето на сталинистичките стахановски норми, кога една млада жена-комбајнерка се бори за егзистенција, со мажот воен инвалид. Филмот поседува исконска слика за ординарниот селски живот сликан извонредно од директорката на фотографија, Ирина Уралскаја.

Како своевиден коментар за проширената Европска унија, која со новододадените членки се зголеми на 25 земји, реализиран е наменски, да не кажам по порачка, филмот ВИЗИИ ЗА ЕВРОПА (VISIONS OF EUROPE), во кој 25 истакнати режисери од 25 земји-членки на проширена-

та Европска унија, на зададената тема ВИЗИИ ЗА ЕВРОПА, прават колаж од стории од по пет минути за тоа како режисерите ја гледаат идната Европска унија и кои се нивните визији. За жал за нарачателите, сеедно дали се тоа средства од Советот на Европа од Стразбур или од бриселскиот штаб, режисерите не се покажуваат сервилни за да им ги исполнат квазиоптимистичките желби на европските политичари и дипломати, за тоа како ќе изгледа Европа на 25-те членки. Таквите илузии за среќно европско семејство и европска идила се рушат речиси нокаутерски, со нивните иронично-саркастични стории од кои побргу се крева косата на глава отколку да топлат со лажен оптимизам. Ако овие режисерски видувања биле во позиција да решаваат, тогаш со скор од 24 спрема единствената конформистичка и лакировска верзија од Шпанија, одлуката би била: „Мавнете се од ваква Европска унија на 25 членки, кои ќе се удават во сопствените заблуди и нарцисоидни проекции за некаква идеална праведност и моралност!“ Ако, пак, треба да се дополни декадентната слика не само на Европа туку и на светот, тогаш за тоа е тука најновиот филм на Швеѓанецот Лукас Модисон, чиј филм ДУПКА ВО МОЕТО СРЦЕ (A HOLE IN MY HEART) е коментар за тоталниот морален распад на современата цивилизација, погледнат низ перверзиите на порно-филмската и компјутерската индустрија. Тоа е самоуништувачко доживување на двајца исфрустрирани порно-филммејкери и нивната „порно звезда“, со акцент на тоа дека главниот режисер, кој инклинира кон хомосексуализам, е некогашно дете сексуално злоупотребувано т.е. силувано од сопствениот татко.

Во крилото на светскиот филм, доминира секако американската кинематографија со предност на независниот американски филм, кој секогаш донесува оригинални содржини и чии автори се занимаваат со животната вистина. Таков егземплар е семејно-брачната драма ДО КОСКА (DOWN TO THE BONE) во која дебитантката Дебра Греник ни ја доловува наркодрамата на една млада жена и сопруга, чиј социјален инфериорен статус ја турка во самоуништувачкото тонење на зависност од хероин. Во тоа е следена од нејзиниот наведен професионален „спасител“, кој не е тоа — докторот, кој ќе се покаже како уште поголем самодеструктивен зависник од дрога. Во традиционално застапените долгометражни документарни филмови од американска продукција го издвојувам филмот ЧИШОЛМ-1972; НЕКУПЕНА И БЕЗ

БОСОВИ, прв филм на младата Афроамериканка Шола Линч. Таа се занимава со портрет-реконструкција на автентичните документарни настани за безуспешната кампања и кандидатура за прв црнечки американски претседател на Ширли Чисолм, која под сомнителни околности е истисната од кандидатурата за претседател кога победува подоцна вотергејтски компромитираниот Никсон. Од секогаш виталната јапонска кинематографија се издвојува интимистичката љубовна драма ТОНИ ТАКИТАНИ, на искусниот режисер Јун Ичикава, кој го пишува сценариото според истоимениот роман на писателот Харуки Мураками. Ичикава, кој е генерациски врсник со писателот Мураками, во својот филм ТОНИ ТАКИТАНИ, преку насловната личност, како некој вид нивно алтерего, говори за осаменоста на еден уметник. Тој, откако ќе ја најде љубовта во една од сништата донесена жена, чија слабост се облекувањето и огромната гардероба, ќе ја предизвика судбината со невнимание, а можеби и од неблагодарност за она што го добил, ќе остане без саканата жена, која ќе загине во сообраќајка патувајќи до бутикот за да ги врати прекубројните фустани и делови од гардеробата. А тоа е и метафората за искушенијата во младоста, егзалтираност од животот на обајцата, писателот Мураками и режисерот Ичикава, и тагата т.е. казната за нивното загубување на среќата, која низ љубовта живот значи.

Конечно, во големиот блок на светскиот краткотражен филм, меѓу 68-те привилегирани, во кои со две третини доминираа главно Американци и Британци, се најде и македонскиот претставник БУБАЧКИ на авторот Игор Иванов-Изи. Тој на програмерите на Лондонскиот фестивал им е познат преку фестивалските анали како учесник во програмата, со својот документарен целовечерен фељтон Н.Е.П. (НОВИОТ ЕКОНОМСКИ ПОРЕДОК), пред десетина години. Филмот БУБАЧКИ беше прикажан во една од групните програми, по жанр и теми, со наслов СЕМЕЈНИ РАБОТИ, според проблематиката што ја третира филмот. Така, благодарение на талентот на Игор Иванов и неговиот одличен филм, македонската кинематографија и Македонија, како земја-учесник на престижниот Лондонски фестивал на фестивалите, се најдоа меѓу привилегираните 12 земји од светот, при што САД имаше 28 филмови, Велика Британија 16, а преостанатата третина ја делеа само десетина светски кинематографии, главно со по еден или два филма. □

КИНОПИС

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

Број 31-32 (17), 2005

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 180100874560310

За издавачот

Борис Ноневски

Главен и одговорен уредник

Илинденка Петрушева

Редакција

Георги Василевски, Петар

Волнаровски, Бојан Иванов,

Јелена Лужина, Дубравка Рубен,

Љупчо Тозија

Ликовно и графичко обликување

Ладислав Цветковски

Компјутерска обработка

Нина Шуловиќ-Цветковска

Лектор

Сузана В. Спасовска

Превод на англиски

Марија Хаџимитрова-Иванова

Превод на француски

Наташа Ѓондева

Печат

Југореklam - Скопје

тираж: 700 примероци

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

KINOPIS

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

Num. 31-32 (17), 2005

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

180100874560310

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 Šulovik-Cvetkovska

Proof read by

Suzana V. Spasovska

English translation

Marija Hadžimitrova-Ivanova

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 31-32 (17), 2005

ISSN 0353-510 X

UDK 778.5+791.43

Editeur

Cinématheque de Macédoine

Box 161, 1000 Skopje

tél.: + 389 2 3228-064,

Fax: + 389 2 3220-062

Compte de banque:

180100874560310

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 Šulovik-Cvetkovska

Lecteur

Suzana V. Spasovska

Traduction anglaise

Marija Hadžimitrova-Ivanova

Traduction française

Nataša Ćondeva

Imprimerie

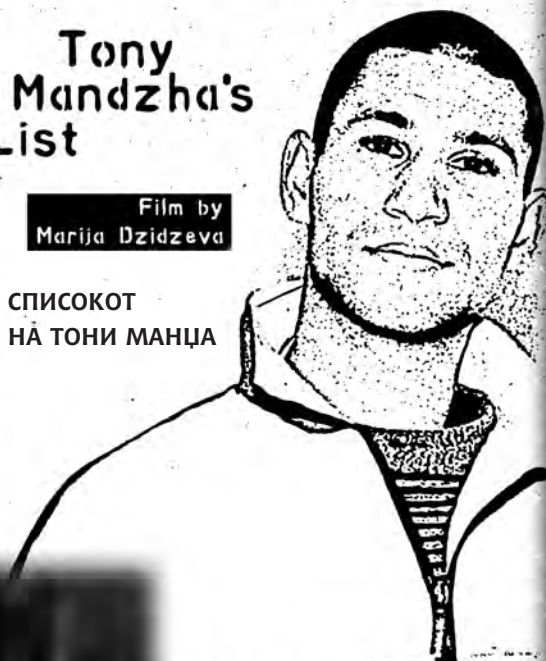
Jugoreklam - Skopje

Tirage: 700 exemplaires

Тони Манџа
List

Film by
Marija Dzidzeva

СПИСОКОТ
НА ТОНИ МАНѢА



БУБАЧКИ



БОШКОСИ.
Посебна приказна во целата
оваа ситуација со полиците,
судот и одбраната на Бошк
ски. МВР вчера не убедува

Додека пратениците од опозицијата

УМЕТНОСТА НА МОЛИТВАТА



КАКО УБИВ СВЕТЕЦ

БАЛКАНКАН

ГОЛЕМАТА ВОДА

КАКО ЛОШ СОН