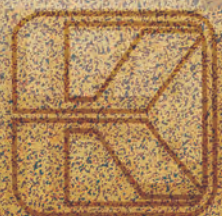


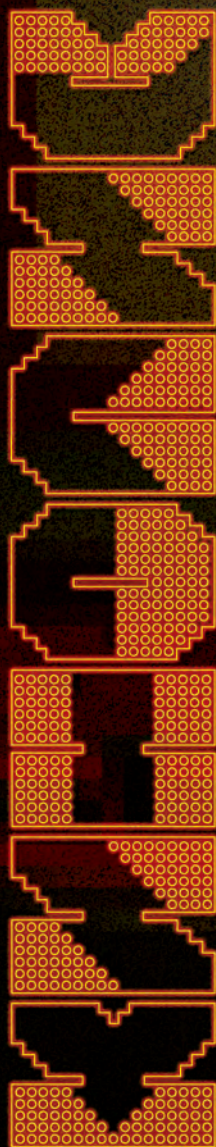
33-34

година XVIII, 2006
ISSN 0353-510X



30

ГОДИНИ
Кинотека на Македонија





30 години Кинотека на Македонија



СОДРЖИНА
CONTENTS
CONTENU

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

KINOPIS

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

KINOPIS

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

ЈУБИЛЕЈ / ANNIVERSARY / CÉLÉBRATION

30 години Кинотека на Македонија

30 years of the Cinematheque of Macedonia

30 ans de la Cinémathèque de la Macédoine

5

Борис Ноневски: 30 години Кинотека на Македонија

Boris Nonevski: 30 years of the Cinematheque of Macedonia

30 ans de la Cinémathèque de la Macédoine

25

Хронологија: 30 години Кинотека на Македонија (И.Петрушева)

Chronology: 30 years of the Cinematheque of Macedonia (I.Petruseva)

Chronologie: 30 ans de la Cinémathèque de la Macedoine (I.Petruseva)

37

Игор Старделов: Меѓу сонот и јавето (изјави, сеќавања, впечатоци)

Igor Stardelov: Between Reality & Dream (Statements, Impressions, Memories)

Entre le rêve et la réalité (déclarations, mémoires, impressions)

46

Колегите и соработниците имаат збор

The Fellow-Workers' & Colaborators' Statements

Nos collègues et nos collaborateurs ont la parole

ПОРТРЕТ / PORTRAIT / PORTRAIT

63

Дубравка Рубен: Ацо Петровски — градител и чувар на домашното филмско наследство

Dubravka Ruben: Aco Petrovski - A Creator and a Keeper of the Native Film Heritage

Aco Petrovski – le constructeur et le gardien du patrimoine cinématographique de Macédoine

ИСТОРИЈА / HISTORY / HISTOIRE

71

Владимир Цветковски: Филмски проекции на почетокот од Првата светска војна

Vladimir Cvetkovski: Film screenings at the Beginning of the WW I
Projets de cinéma au commencement de la Première guerre mondiale

76

Илинденка Петрушева: На езерскиот брег — кино! (за старите кина во Охрид и Струга)

Ilindenka Petruševa: And by the Lake - a Cinema! (on the old cinemas in Ohrid and Struga)

Au bord du lac – le cinéma! (sur les cinémas d'autrefois d'Ohrid et de Struga)

89

Маријан Цуцуи: 150-годишнина од Кримската војна и првите воени фотографии

Marjan Tsutsui: 150th Anniversary of the Crimean War and the First War Photographs

150 ans de la guerre de Crimée et les premières photographies de guerre

ТЕОРИЈА / THEORY / THEORIE

94

Џанфранко Бететини: Филмот како израз

Gianfranco Betetinni: The Film as an Expression

Le cinéma comme une expression

ПРЕТРАГИ / RESEARCHES / RECHERCHES

101

Атанас Чупоски: Де(ре)конструкција на 'Господарот' и на 'Прстените'

Atanas Čuposki: De(re)construction of the 'Lord' of the 'Rings'

La dé(re)construction du "Seigneur" et des "Anneaux"

110

Кирил Пенушлиски: Значењето на звукот во филмот М на Фриц Ланг

Kiril Penušliski: The Meaning of the Sound in the Film "M" by Fritz Lang

La signification du son dans le film "M" de Friz Lang

115

Виолета Петрова: Хипертекстуалноста, лавиринтот и филмските циклуси: наративни хомологии меѓу Павиќ и Манчевски

Violeta Petrova: The Hyper-textuality, the Labyrinth and the Film Cycles: Narrative Homologies Between Pavić and Mančevski

L'hypertextuel, le labyrinthe et les cycles de cinéma: les homologies narratives entre Pavic et Mancevski

121

Борјана Божиновска: За делото Јад од режисерот Кирил Цаневски

Borjana Bozinovska: On the Kiril Cenevski's film *Anguish*

Sur le film *La peine* de Kiril Cenevski

ИЗВЕСЕН ПОГЛЕД / CERTAIN VIEW / CERTAIN REGARD

124

Живко Андревски: Македонските романи како можност за македонскиот филм

Zivko Andrevski: The Macedonian Novels as a Possibility for the Macedonian Film

Les romans macédoniens comme une possibilité du cinéma macédonien

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

за играниот филм ИЛУЗИЈА на Светозар Ристовски

on the feature film ILLUSION by Svetozar Ristovski

sur le film de fiction L'ILLUSION de Svetozar Ristovski

128

Георги Василевски: Птиците ќе летаат и на дожд

Georgi Vasilevski: Birds Will also Fly in the Rain

Les oiseaux voleront sous la pluie

132

Петар Волнаровски: Илузијата на геризот

Petar Volnarovski: The Illusion of the John

L'illusion du cloaque

за играниот филм КАРАУЛА на Рајко Грлиќ
on the feature film BOUNDARY POST by Rajko Grlić
sur le film de fiction de Rajko Grlic L'ÉCHAUGUETTE

136

Слаѓан Пенев: Болеста што ја разјаде татковината
Slagjan Penev: The Disease That Has Eaten the Homeland
La maladie qui a détruit la patrie

140

Дејан Трајкоски: Ништо не смее да не изненади
Dejan Trajkoski: Nothing Can Surprise Us
Il n'y a rien qui peut nous surprendre

144

Сунчица Уневска: Бесконечните трагања по вистинскиот допир
(за играниот филм КОНТАКТ на Сергеј Станојковски)
Sunčica Unevska: The Endless Search for the Real Touch
(on the feature film CONTACT by Sergej Stanojkovski)
Les recherches infinies de la vraie touche (sur le film de fiction de Sergej Stanojkovski LE CONTACT)

147

Горан Тренčovски: Поетска визура на турскиот дел од светот
(за документарниот филмски серијал ТУРСКИ ЧАЈ на Петра Селишкар)
Goran Trenčovski: A Poetic Outlook of the Turkish Part of the World
(on the documentary sequel TURKISH TEA by Petra Seliskar)
Une vue poétique sur la part turque du monde (sur la série turque documentaire LE THÉ TURC de Petra Seliskar)

150

Петар Волнаровски: Еднаш кабадаја... (за играно-документарниот филм КАБАДАЈА на Филип Јовановски и Деан Дамјановски)
Petar Volnarovski: Once a Ruffian... (on the feature-documentary film RUFFIAN by Filip Jovanovski and Dean Damjanovski)
Une fois kabadaya... (sur le film documentaire et de fiction LE KABADAYA de Filip Jovanovski et de Dean Damjanovski)

IN MEMORIAM / A LA MÉMOIRE DE

Димитрие-Рули Османли (1927-2006)
Dimitrie-Ruli Osmanli (1927 - 2006)

153

Илинденка Петрушева: Добра ноќ, Маестро
Ilindenka Petruševa: Good Night, Maestro
Bonne nuit, Maître!

157

Борис Ноневски: Проштално слово
Boris Nonevski: The Farewell Speech
Le discours d'adieux

159

Димитрие-Рули Османли: Четири животи во еден (мал катехизис за моите сознанија и искуства)
Dimitire-Ruli Osmanli: Four Lives in One (A Small Catechesis on My Comprehensions and Experiences)
Quatre vies en une seule (le petit catéchisme de mes connaissances et de mes expériences)

ФЕСТИВАЛИ / FESTIVALS / FESTIVALS

162

Сунчица Уневска: Европските филмски фестивали со нов профил
(Сараево, Карлови Вари, Солун)

Suncica Unevska: European Film Festivals with a New Profile

(Saraevo, Karlovy Vary, Thessaloniki)

Les festivals de cinéma européens avec un nouveau profil

(Sarajevo, Karlovy Vary, Salonique)

169

Благоја Куновски: Просечно издание (56. Филмски фестивал
во Берлин, 2006)

Blagoja Kunovski: Average Edition (56th film Festival in Berlin, 2006)

Une édition moyenne (Le 56e festival de cinéma de Berlin, 2006)

НОВИ КНИГИ / NEW BOOKS / NOUVEUX LIVRES

174

Игор Старделов: Филозофија на аудиовизуелното архивирање (Реј
Едмондсон: „Аудиовизуелно архивирање — филозофија и принципи“)

Igor Stardelov: The Philosophy of Audio-visual Archiving (Ray
Edmondson: "Audio-visual Archiving - Philosophy and Principles")

La philosophie de l'archivage audiovisuel (Rey Edmondson: "L'archivage
audiovisuel – la philosophie et les principes")

178

Георги Василевски: Дилеми во перцепирањето на поделбите

(Мими Горгоска-Илиевска: „Книжевноста во дијалог со филмот“)

Georgi Vasilevski: Dilemmas in the Perception of the Distinctions (Mimi
Gjorgoska-Ilievska: "The Literature in Dialogue with the Film")

Les dilemmes de la perception des répartitions (Mimi Gorgoska-Ilievska:
"La littérature en dialogue avec le cinéma")

181

Владимир Љ. Ангелов: Сонце на полица (Илинденка Петрушева: „Сонце
на дирек“)

Vladimir Lj. Angelov: Sun on a Shelf (Ilindenka Petruševa: "Sun on a
Timber")

Le soleil sur une étagère (Ilindenka Petruseva: "Le soleil sur un poteau")

Печатењето на овој број го овозможи



Министерство за култура

БОРИС НОНЕВСКИ

30 ГОДИНИ КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА

УДК 791.43/.44(497.7)(060.91)
Кинопис 33/34(18), с.5-24, 2006

Годинава Кинотеката на Македонија го одбележува 30-годишниот јубилеј од својата работа. Јубилеите се празнични мигови во тековите на времето, но и повод да се направи рекапитулација на изодениот пат; да се сумираат стручните резултати, да се преиспита личниот придонес во колективниот учинок на институцијата, а исто така, во еден поширок контекст, да се провери и согледа придонесот на односната институција во културната ситуација и нејзината резонанца во духовниот живот на општествената заедница.

Идејата за основање на кинотека подолг период беше заговарана и актуелизирана во еден круг на филмски работници, режисери, актери, сликари, филмски критичари, писатели и други културни дејци од Скопје. Заживувањето на таа замисла започнува на 29 април 1974 година кога е обзнанет Законот за формирање на Кинотека на Социјалистичка Република Македонија, во кој таа е дефинирана како институција од општ интерес за Републиката, со задача да прибира, обработува, чува, заштитува и презентира филмови и филмски материјали од посебно уметничко, културно, научно, историско и друго општествено значење, потоа да создава фонд на филмови и филмски материјали од домашното филмско творештво и филмско производство, како и да создава фонд на значајни филмски остварувања од други национални кинематографии од странство. Извршниот совет (Владата) на Социјалистичка Република Македонија на 22 јули истата година именува тричлен привремен извршен орган (Предраг Пенушлиски, Ацо Петровски и Илинденка Петрушева), кој ги изготвува нормативните акти и обезбедува елементарни просторни и финансиски услови за работа на новата установа.

Со практична работа и реализирање на зададените задачи, Кинотеката започнува на 25 март 1976 година кога Извршниот совет (Владата) на Маке-



Дел од филмското депо во Хавзипашините конаци во с. Бардовци

донија го именува Атанас Петровски — Ацо, филмски работник од Скопје, за директор на Кинотеката на Македонија. Новата културна институција се вселува во објектот на Домот на младите „25 Мај“ во Скопје. Првиот контингент за националниот фонд го сочинуваат преземените филмови и филмски материјали од „Вардар филм“, оштетени во поплавата од 1962 година, кои подоцна ќе бидат санирани. Фондот на значајни светски филмски остварувања започнува да се оформува со 137 наслови во најголем дел прибрани од „Македонија-филм“. Во специјализираната библиотека за филмоложка литература се набавени првите 450 книги, извршена е претплата на 26 стручни списанија од земјата и од странство, започнува селектирање и обработка на прес-клипинзи за македонскиот филм. Во кинозалата на Домот на младите се одржуваат проекции на три кинотечни филмски циклуси со 27 синеаистички остварувања.

Пред да ги нотираме резултатите од работата на секој поединечен сегмент и на кинотечната дејност во целина во изминатите три децении, треба да се подвлече дека со основањето на Кинотеката, Македонија, прва и единствена од поранешните југословенски републики (покрај Југословенската кинотека), се вброи меѓу земјите што го имаа препознаено историското, научното и образовното значење на филмот и коишто систематски и на институционално организиран начин поведоа грижа за сочувување на синеаистичките остварувања и на целокупното кинематографско културно наследство за идните поколенија. Со формирањето и работата на Кинотеката, системски беше довршен органот на македонската кинематографија. Врз трите класични столбови: продукцијата, дистрибуцијата и прикажувањето, институционално се надградија организираното прибирање, заштитата и чувањето, обработката и презентирањето на домашните и странските филмски остварувања и на кинематографските артефакти.

При операционализирањето на кинотечната замисла нам не ни беше целта само да ги прибереме и да ги чуваме во хибернација филмските остварувања за идните генерации. Поаѓајќи од теориската парадигма дека уметноста не ја



Филмското депо во Хавзипашините конаци во с. Бардовци пред адаптацијата на објектот



**Западната фасада
на новиот објект
на Кинотеката
(за време на
реконструкцијата)**

прават само уметничките дела, туку и свеста (и совеста) за нив, покрај прибирањето, чувањето и заштитата на филмовите од домашната и странската продукција, ние создаваме и сопствена продукција на стручни и научни сознанија за историјата и теоријата на филмот, методи и постапки за анализа и кинотечна обработка на филмовите и филмските материјали. Врз таа епистемолошка замисла во Кинотеката континуирано се одвиваа тековни истражувања и се реализираа бројни долгорочни интердисциплинарни научни проекти на зададени теми во кои беа ангажирани и надворешни соработници од земјата и странство. Со таквиот пристап беше остварен повеќеслоен учинок: македонската продукција беше тестирана низ диоптријата на најновите теориски сознанија на филмологијата; низ интердисциплинарниот пристап покрај синеаистичките остварувања се истражуваше целиот комплекс на кинематографијата, при што покрај естетските согледби, се обликуваа сознанија и за организациските, социјалните, финансиските, кадровските и културните околности на настанувањето и рецепцијата на уметничкото дело; со анимирањето и вклучувањето на надворешни и странски соработници се прошируваше интересот за македонскиот филм и филмолошката наука и се интернационализираше дисеминацијата на стручни информации и научни сознанија за историјата на македонската кинематографија и реценнтото филмско производство. На крај, но не и крајно, со тековните истражувања и со долгорочните проекти се каптира респективен фонд на емпириски и теориски сознанија, кои низ нашите изданија континуирано се презентираа пред стручната и пошироката културна јавност, а Кинотеката, покрај традиционалната дејност, со истражувачките активности и научните резултати се профилира и како институт за филм.

Кинотеката на Македонија беше основана во времето кога филмскиот медиум немаше наполнето ни еден век, со цел на филмот да му обезбеди вечност. Да го продолжи неговото траење, преселувајќи го минатото кон и во иднината. Меѓутоа, иако историјата беше нејзина главна преокупација, Кинотеката не беше без остаток фиксирана за минатото. Уште со првите чекори таа почна да дејствува овде и сега. Филмовите, филмските материјали и кинематографските предмети, кои континуирано се прибираа, не ги чуваше во депоата како „мртви музејски експонати“, туку според својот програмски концепт ги посредуваше како акциони културни вредности. Низ повремените изложби,

организирани јавни трибини на кои се дебатираше за филмот и кинематографските феномени, со издавачката дејност, а пред сè со презентирањето на филмови, Кинотеката активно партиципираше во културната ситуација и духовниот метаболизам на земјата, подигајќи го рамништето на филмската и општата култура на публиката.

* * *

Прибирањето на филмовите и филмските материјали беше постојана и трајна преокупација. Од година во година, со години од многу институции и поединци се преземаа и се откупуваа материјали коишто на каков било начин ја детерминираат нашата кинематографска ситуација. Покрај изворна филмска граѓа, во Кинотеката се прибираше и пишуванa документација за кинематографските институции, синеастичките остварувања, за авторите и филмските работници, потем фотографии, филмски плакати, афиши, каталози и други видови документи низ кои можат да се реконструираат околностите на настанувањето на филмското дело и неговата социјализација во општествената заедница.

Од основањето, пред 30 години, до денес во Кинотеката се прибрани и депонирани над 15.000 копии на играни, документарни и анимирани филмови, филмски журналы и други видови аудиовизуелни материјали со вкупна должина од близу 14 милиони метри. Бројот, обемот и содржината на филмските материјали и архивската граѓа што пристигнуваат, поради природата на дејноста на нашата институција, постојано се зголемуваат. Во мигов, пак, за да се изгледаат постојните „живи слики“ фиксирани на целулоидната лента на човека му се потребни околу 10.000 (десет илјади) часа, а таквата маратонска проекција би траела без прекин над 400 деноноќија.

И покрај тоа што се едни од основните параметри за вреднување на секоја архивска и на кинотечната дејност посебно, ние нашите збирки и филмските фондови не ги создававме имајќи го во вид само нивниот обем или времетраењето на филмските записи туку и пред сè, видот, содржината и жанровската припадност на аудиовизуелната граѓа. Притоа, никогаш не запоставувајќи ги универзалната компонента на филмот и светските синеастички остварувања, нашата грижа и колекционерскиот порив беа примарно сосредоточени на домашната филмска продукција, но и на странските автори што своите документарни или играни остварувања ги реализирале на почвата на Македонија, со цел да се реконструира историјата на рецепцијата и креацијата на филмската култура кај нас.

Следејќи ја таквата замисла, во изминатите 30 години истражувавме, прибиравме и избиравме филмови од кои се обликуваа збирки со исклучителна уметничка, научна, културна, историска и образовна вредност од самите почетоци на кинематографијата до најновите остварувања. Кинотеката на Македонија ги поседува сите филмови (репертоарот) на браќата Лимиер, кои беа прикажани на првата јавна проекција во светот на 28 декември 1895 година во Индискиот салон на Големата кафеана во Париз, со која започна историјата на кинематографијата. Кај нас е депонирана една од најголемите колекции на родоначалникот на уметничкиот филм, Жорж Мелиес.

Ние имаме сознанија и артефакти за првите снимки за нашата земја на почетокот од XX век: за филмот ГРАБНУВАЊЕ ВО МАКЕДОНИЈА, од 1902 година; филмот МАСАКРИТЕ ВО МАКЕДОНИЈА снимен во 1903 година во Париз, како одзив на Илинденското востание и за првите автентични документарни записи на нашата почва, кои ги направил Чарлс Рајдер Нобл, репортер на „Чарлс Урбан Трединг Компани“ од Лондон, во 1903 и 1904 година во Македонија, регистрирајќи настани за Востанието и граѓанскиот живот на населението.



Во Кинотеката се чуваат (и по тоа нашата институција е единствена во светот) изворните материјали и целокупниот филмски опус на браќата Манаки, едни од пионерите на филмот на Балканот, кои на целулоидната лента ги регистрирале најзначајните историски и културни настани од почетокот до средината на XX век. По претходно извршените истражувања во архивите и кинотеките во соседните земји и во Европа, беа откупени копии од воени филмски журнари и документарни снимки за Балканските и за Првата светска војна. Покрај кадрите за воените дејствија, во таа збирка постојат многубројни секвенци од заднината на фронтовите во кои е регистриран катадневниот живот на луѓето во голем број краишта и населени места во Македонија.

По Првата светска војна се интензивира киноприкажувачката дејност и се јавуваат обиди за институционално организирање на кинематографијата. Во Кинотеката постои обемна граѓа (пишувана документација, музејски експонати, фотографии, плакати и друг пропаганден материјал) систематизирана во лични фондови за луѓето што се осмелиле да се занимаваат со ризичната „трговија“ со филмската магија и да ги прошируваат духовните хоризонти на публиката, кои повремено ѝ беа презентирани на нашата јавност.

Меѓутоа, со посебен пиетет, со истражувачка љубопитност и колекционерска страст се однесуваме кон творечката посветеност на личностите и институциите коишто пројавија интерес и практичен опит кинематографијата во Македонија да ја издигнат на професионално рамниште и организирана дејност. Меѓу нив, најбележито место зазема збирката (филмски материјали и пишувана документација) за творческиот опус на Арсениј Јовков (поет, револуционер, публицист и филмски деец), кој во емиграција (што е можеби единствен случај во светот) се обидел да организира национална продукција

Новото киноотечно кино

во 1923 година, во рамките на дејноста на илинденската организација. Потем продукцијата на Хигиенскиот завод од Скопје, кој своите први остварувања ги реализирал во 1931 година. Во Кинотеката се чуваат и снимките на филмските аматери од пред и по Втората светска војна, како значајни визуелни записи, и како сведоштво за дисеминацијата на филмската култура. Квантитативно најобеман и структурно најразгранет е фондот на институционално организираната продукција во Македонија по Втората светска војна, кога по првите документарни остварувања во 1947 година, нашите синеасти во релативно краток временски период ги освоија сите родови и жанрови на филмската уметност, а со реализирањето на играниот филм ФРОСИНА во 1952 година нашата кинематографија на дело покажа дека авторски и технички е способна за реализирање и на најсложени проекти.

Сепак, во Кинотеката на Македонија најбројни се филмовите од светската продукција. Тие се репрезентативни примероци за културата, тематската преокупација, креативните дострели и продуцентската моќ на секоја одделна национална кинематографија. Во нашите збирки се остварувањата и на врвните творечки индивидуалности. Покрај претходно споменатите браќа Лимиер и Жорж Мелиес, тука се и филмовите на Грифит, Чаплин, Ејзенштајн, Буњуел, Бергман, Висконти, Хичкок... низ кои можат да се проследат филмските естетики, еволуцијата на жанровите и стилските метаморфози од првите почетоци на филмот во светот до најновите синеастишки остварувања.

Во *Одделението за пишувана документација*, во кое материјалите се систематизирани по лични фондови на творци (ракописи, лични документи, авторски договори, писма, награди и признанија...) и збирки на документи од кинематографски институции (статути, правилници, годишни и периодични извештаи, договори, сценарија, книги на снимања, финансиски документи и други видови записи), прибрани се 230 должни метри архивска граѓа, со над 70.000 документи. Од нив 20.000 единици се од дејноста на Кинотеката, а другите, близу 50.000 документи, се однесуваат на работата на филмските творци и кинематографските институции од земјава, како и граѓа од странски установи за историјата на филмот во Македонија.

Во *Фототеката* се прибрани и обработени 38.185 филмски фотографии, но и фотографски снимки за значајни културни и историски настани, како и портрети на филмски творци (актери, режисери, сниматели, автори на филмска музика, сценаристи и други). Во фототеката е прибран и целокупниот пропаганден материјал за македонската продукција, за филмските манифестации во земјава, како и пропагандните материјали за странските филмови дистрибуирани и прикажувани во Македонија. Досега се прибрани 30.479 филмски плакати, афиши, каталози и други видови материјали за пропагирање на филмската уметност. Во *библиотеката* од основањето досега се набавени 4.045 книги од домашни и странски издавачи; 20.512 исечоци на текстови од весници (прес-клипинзи), кои се однесуваат на историјата на македонската кинематографија и тековната филмска продукција, како и 7.920 броеви од 60 домашни и странски списанија. А, пак, збирката на музејски експонати (филмски камери, кинопроектори, стари фотоапарати, монтажни маси, музички инструменти, грамофонски плочи и други предмети) располага со над 500 единици.

Според обемот на филмскиот фонд, структурата и содржината на филмските колекции и во нив застапените автори, но и според другите референтни кинематографски збирки (пишувана документација, фотографии, филмски плакати, музејски експонати) и остварените стручни и научни резултати, нашата установа спаѓа меѓу поголемите кинотеки во светот. На Кинотеката, како членка на Меѓународната федерација на филмските архиви (ФИАФ) и врз основа на воспоставената соработка со слични меѓународни институции, ѝ е достапно безмалу сето филмско творештво во светот.

Истражувањето и обработката на уметничките артефакти претходат на прибирањето и заштитата на сите видови културно наследство. Притоа, истражувањата во Кинотеката примарно беа и сè уште се сосредоточени на минатото на македонската кинематографија. Постојано водени од мотивот дека ако ние не ја истражине никој друг нема да ја проучи и напише историјата на нашиот филм, континуирано ги пребаруваме домашните и светските филмски архиви. Собираме филмски материјали, пишувана документација и други изворни емпириски факти, мемоарска граѓа и фото-документација за нашите првосниматели и киноприкажувачи, но и за странските сниматели, кои територијата и историјата на Македонија ги облекувале со живи слики.

Покрај истражувањата што произлегуваа од примарната дефиниција на кинотечната дејност, по извесно време во Кинотеката се иницираа поподрабочени, систематски истражувања со поголеми стручни и научни аспирации. Во таа смисла, Кинотеката во изминатиот период организираше над 40-ина јавни дебати и симпозиуми, со интердисциплинарен пристап, на кои се обработуваа значајни теми од областа на естетиката на филмот, историските, општествените и културните околности на филмската продукција, посредувањето и рецепцијата на кинестетските вредности на национално и универзално рамниште. Притоа, покрај вработените, со цел да го прошириме сознајниот интерес за филмскиот медиум, секогаш настојуваме и во голема мера успеавме да придобиеме надворешни соработници. Во истражувачките проекти зедоа учество над 100-тина автори од земјава и од странство. Од таквите тимски истражувања произлезе и едисијата на зборници на трудови за македонските играни филмови (ФРОСИНА, ВОЛЧА НОЌ, МАЛИОТ ЧОВЕК, МИРНО ЛЕТО, МИС СТОН, СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ...), во кои се обработуваат поединечните сегменти на синеаистичкото остварување: сценариото, режијата, драматургијата, актерската игра, камерата, музиката, монтажата, како и условите и организацијата на настанувањето на уметничкото дело, но и неговата валоризација кај критиката и рецепцијата од страна на публиката. Во Кинотеката се работеше и сè уште се работи на долгорочни фундаментални стручни и научни проекти меѓу кои се издвојуваат: *Креативната и репродуктивната кинематографија во Македонија (1897-1945)*, *Македонскиот игран филм*, филмолoшка студија во два тома, *Историјата на светскиот филм во пет томови*, *Манаки — студија за животот и делото на браќата Манаки* и други. Реализирани се и повеќе меѓународни научни проекти како што се: *Бегалците и филмот и Кинематографиите на малите народи*. Меѓутоа, за најзначаен од нив го сметаме проектот *Развојот и проникнувањето на балканските национални кинематографии (1895-1945)* во кој се дефинирани методолошките основи и тематските содржини за изготвување на *Историјата на филмот на Балканот*.

Од основањето до денес, како резултат на стручната и научната дејност, се објавени 35 книги (студии, зборници на трудови, монографии, каталози и други изданија) од домашни и познати светски автори. А во нашите списанија „Кинотечен месечник“ и „Кинопис“, во кои пред јавноста се изнесуваа резултатите од тековните истражувања и анализи, објавени се над 1717 стручни и научни трудови на вработените и на надворешните соработници од земјата и странство. На тој начин, и низ претходно изнесените резултати Кинотека-та ја засади и ја развиваше филмолoшката наука во македонскиот духовен простор.

* * *

Имајќи ги во вид уметничката вредност и сознајниот потенцијал на филмот, ние нашите збирки и фондови, покрај за специјалистичките филмолoшки истражувања, сакавме да ги направиме (како емпириска граѓа или помошна

Од изложбата “Векот на филмот во Македонија”
(Музеј на град Скопје, 1995)



Кинотечен
музеј во
просториите
на музеите на
Македонија
(1983)

методолошка постапка) достапни и за другите научни дисциплини. На изворните документарни записи, но и во играните остварувања на филмската лента е регистриран огромен квантум на факти и емпириски податоци, кои се сознајно продуктивни за природните, биолошките, историските, културолошките и општествените науки. Во синеастичките остварувања се кумулирани естетски и искуствени артефакти, кои можат да бидат ползувани како цитати (инсерти) и во други филмски проекти или како поттик за нивно креативно рециклирање.

Со цел таа аудиовизуелна граѓа да биде достапна за потенцијалните корисници овде и сега, филмовите и филмските материјали се подложуваат на *примарна кинотечна* обработка. Тоа е троетапна аналитичка постапка со која се врши расчленување на референтните сегменти и дескрипција на содржината на делото. Во првата етапа се излачуваат техничките карактеристики на филмовите и филмските материјали; во втората се издвојува авторската екипа на синеастичкото остварување, а во третата фаза се врши детален опис на содржината на аудиовизуелниот запис. Потем се маркираат карактеристичните одредници, кои во зависност од содржината на филмот можат да бидат значајни настани од минатото, историски личности, обичаи на одделни народи или етнички групи, снимки на географски предели и далечни земји, снимки за исчезнати и живи занаети, одгледување на земјоделски култури и индустриски производства, транспорти и сообраќајници... Сиот тој свет „се извлекува во преден план“, а излачените одредници од описот на содржините се систематизираат (и шифрираат) спо-

ред универзалната децимална класификација на науките и стануваат бргу достапни за историчарите, географите, етнологите, психолозите, биолозите, социолозите, економистите...

Според претходно наведената метода се обработени сите наши документарни, играни и анимирани филмови, македонските филмски репортери и филмските записи за Македонија на странските сниматели, како и голем број остварувања од светската кинематографија. Резултатите од примарната кинотечна обработка се средени и систематизирани во посебен *каталог на македонската национална продукција* и општ *каталог на светската филмска продукција*, во кои се наоѓаат сите релевантни податоци за обработените синеастички остварувања.

Пристапот и методот коишто се практикуваат при обработката на филмовите беа високо оценети од научните и стручните кругови. Методот на Кинотеката на Македонија беше прифатен во Системот за научни и технички информации на Југославија (СНТИЈ) како алгоритам во постапката за примарна кинотечна обработка на филмовите и филмските материјали. Со набавката на опрема и со трансферот на граѓата од резултатите на примарната обработка се оформи *компјутерската база на кинотечни податоци*, а каталогизираните материјали, со нужните дополнувања, послужија како основа за изготвување на ЦД-РОМ-от *Векот на филмот во Македонија*, кој беше конципиран и започна да се подготвува во 1998 година, а се издаде во 2000 година. Следејќи ги технолошките мож-

Дел од
филмолошката
библиотека во
новиот објект



Дел од старото кинотечно депо во
Куршумли Ан

ности и развојот на Интернетот, обработените податоци беа аплицирани на WEB-порталот *Македонски информациски центар*, кој го конципира, подготви и ажурира Кинотеката на Македонија.

Обработените филмови и другите кинотечните материјали, покрај научната и уметничката примена, сè почесто се употребуваат и во изготвувањето телевизиски емисии и филмски остварувања на бројни продуценти во земјава и странство.

Заштитата и чувањето на филмовите, филмските материјали и целокупното кинематографско наследство се стожерен сегмент на кинотечната дејност. Да се сочуваат „живите слики“ за идните поколенија во автентична форма не само што е законска обврска, туку првокласен професионален и етички императив на сите наши заложби. Заштитата, со оглед на физичките и хемиските својства на носачите на слика и тон, се состоеше, *прво*, во барање и изнаоѓање на соодветен простор со оптимални микроклиматски услови за депонирање и чување на филмовите, филмските материјали и пишуваната документација и *второ*, во примена на лабораториски и технички постапки за превенирање на физичките оштетувања и заболувањето на филмот (целулоидната лента е од органско потекло и подложна на вирусни и бактериолошки инфекции), а доколку до тоа дошло, тогаш се применуваат соодветни методи и постапки за санирање на несаканите последици, односно се преземаат конзерваторски и реставраторски зафати.

Бидејќи со основањето на Кинотеката на Македонија не се изгради наменски објект со климатизирани депоа, филмските фондови и другата граѓа беа сместувани во несоодветни простории. Во изминатиот период беа променети неколку локации, но ниеден простор не ги задоволуваше пропишаните микроклиматски стандарди за температурата и влажноста на воздухот во депоата. Дури со преселувањето на Кинотеката во објектот на Македонската радио и телевизија во 1987 година, се создадоа оптимални претпоставки за депонирање на филмовите, но само на македонската продукција. Огромниот квантум на филмови од светската продукција, за жал, и понатаму останаа во Куршумлиан, каде што не постоеја услови за заштита и чување.

Кинотеката на Македонија во изминатите 30 години беше номадска установа, која се селеше на повеќе локации, кои не само што не одговараа на потребите за заштита и чување на кинематографското културно наследство, туку ја хендикепираа и во извршувањето на задачите и од другите сегменти на нејзината дејност. Тој горлив проблем со обезбедување простор почна поволно да се решава во 1997 година со доделувањето на дел од Хавзи-пашините конаци во село Бардовци, каде што постојните објекти се адаптираа за депоа во кои беа сместени филмските фондови и другата филмско-архивска граѓа. Со доделувањето на дел од објектот на Детската библиотека „Другарче“ во Скопје, од страна на Владата на Република Македонија, во 2004 година дефинитивно ќе се обезбедат оптимални просторни услови не само за заштита и чување на кинематографското културно наследство туку и за целокупната кинотечна дејност. Во 2005 година, по претходно изготвен проект и со финансиска поддршка на Министерството за култура, се адаптира и догради објектот. Во *сутеренот* на зградата се наоѓа наменски градено депо, кое треба да се климатизира, а исто така и простории за техничка заштита и обработка на филмови, електронско студио и издвоено депо за музејски експонати; на *приземјето* се догради галерија за изложби, се реновираше и се опреми киносала за редовна филмска програма, се уреди кинотечен клуб со видеотека и книжарница, а во холот е сместена библиотеката, како и постојаната поставка што ја прикажува историјата на кинематографијата кај нас и во светот. На *катот* на зградата се работните простории. На тој начин се обезбедија функционално поврзани простории примерени не само за заштита и чување на кинематографското на-

следство туку и за оптимално одвивање на сите сегменти на дејноста.

И покрај скромната техничка опрема, уште од основањето на Кинотеката на Македонија се започна со непосредна техничка, а потем и лабораториска заштита, конзервација и ревитализација на филмско-архивската граѓа. Со оглед на тоа што во Кинотеката во најголем дел се прибираат и депонираат експлоатирани филмови со помината лиценца за јавно прикажување (кое најчесто трае пет години) во комерцијалните кина; тие во голема мера се амортизирани и затоа првата операција на непосредна заштита се прегледот, констатирањето и отстранувањето на техничките оштетувања (пикирање), кои настанале во фазата на експлоатација. Годишно, во просек, под тој третман се подведуваат 556.000 метри снимена филмска лента. Во 2001 година со финансиска поддршка на ФАРЕ програмата, Кинотеката набави апаратура за миење и дезинфекција на филмовите, со што започна процесот на хемиска и биолошка заштита. Оптималниот работен капацитет на машината е 5.000 метри дневно, а со нејзината употреба не само што се прошири спектарот на заштита туку се подобрува квалитетот на сликата и тонот при последните проекции.

Филмот е релативно нов медиум. Од првите јавни проекции во 1895 година се поминати сто и десетина години. Во светот не постојат искуствени податоци за неговата трајност. Додека од црно-белиот филм постојат релативно добро сочувани примероци од првата фаза на неговото настанување, филмовите во боја се покажаа многу понеотпорни поради хемиските реакции коишто ја декомпонираат хроматската структура на сликата. Паралелно со истражувањата за пронаоѓање на ефикасни средства и методи за заштита, со цел да се избегнат ризикот и неизвесноста за трајноста од највредните филмски остварувања на определен период, во зависност од финансиските можности на филмските архиви или продуцентите, се изработуваат нови копии, се „подмладува“ носачот на слика и тон и се продолжува векот на траење на така третираните филмови.

Кинотеката на Македонија со најголеми скрупули на планот на заштитата се однесува кон националната продукција. Токму поради тоа, во 1997 година изготви долгорочен Елаборат за изработка на заштитни копии од македонската играна, краткометражна и документарна продукција. Проектот практично почна да се реализира во соработка со филмската лабораторија на „Бојана филм“ во Софија во 1998 година и досега се конзервирани, реставрирани и изработени нови копии и БЕТА касети од целокупниот опус на браќата Манаки (42 наслови); од 16 играни, 105 документарни и 5 анимирани филмови. Со односниот проект се реставрирани и изработени нови копии од 25 броја на македонски филмски репортери, како и 82 прилога снимени во Македонија за време на Втората светска војна од бугарски журнари, а 31 наслов на документарни, кратки играни и анимирани филмови се телекинирани и префрлени на БЕТА формат. Проектот ќе продолжи и понатаму да се реализира сè додека не се реставрираат сите филмски остварувања од македонската продукција.

Во 2004 година во Кинотеката почна дигитализацијата на кинематографското културно наследство. Досега на ДВД формат се преснимени 13 играни филмови, 55 документарни, 6 кратки играни и 6 анимирани филмови. Во перспектива со дигитализација ќе бидат опфатени сите компоненти на филмските остварувања од македонската продукција.

Јавната дејност и презентирањето на филмови и кинестетски вредности уште со основањето беа меѓу најпрепознатливите активности на Кинотеката на Македонија. Малиот колектив со голем ентузијазам настојуваше да ги етаблира новата установа и кинотечната дејност во мрежата на институциите и културните настани. Затоа, уште во 1976 година во кинозалата во просториите на Домот на младите „25 Мај“ во Скопје, каде што беше сместена установата, почна да се прикажува програма од одбрани филмови. Во следната

1978 година во објектот на Домот на младите е адаптирана една просторија во кинотечно кино со околу 40 седишта, каде што се одржуваат специјални филмски програми. По проекциите често пати се организираа дебати со творци, филмски критичари и други познавачи на уметноста на „живите слики“. Настојувајќи да ја шири филмската култура не само во Скопје туку и во Републиката, Кинотеката разви соработка и со домовите на културата во поголемите градови на Македонија, каде што се прикажуваа филмски остварувања.

Со текот на времето, поттикнати и од интересот на публиката, во Кинотеката се појавија и поголеми аспирации во презентирањето на филмови. Во 1983 година во објектот на Музеите на Македонија беа адаптирани кабина и киносала и со подвижни проектори добиени на подарок од Домот на советската култура од Белград започна редовна филмска програма. Во предворјето на киносалата беше сместена постојана поставка со експонатите за историјата на кинематографијата. Набргу тој простор стана место каде што масовно се собираа заљубеници во седмата уметност за да ја следат филмската програма и другите настани.

Кинотеката повремено организираше и изложби, но со покренувањето на списанието „Кинотечен месечник“ во 1977 година, кое се печатеше на шапилограф и со скромни средства, а сепак со осмислена уредувачка концепција и со прилози од компетентни автори на теми од историјата на филмот и критички осврти за рецензната продукција, тоа ги прошируваше хоризонтите на јавната дејност и ја подигаше филмската култура на публиката на повисоко рамниште. До 1988 година излегоа 35 броеви на „Кинотечен месечник“ во кои беа објавени 1152 научни и стручни прилози од 140 домашни и странски автори. Во

Од свеченото
отворање на
новиот објект
на Кинотеката
(април, 2006)



1989 година од страна на Кинотеката беше покренато списанието „Кинопис“, кое ја продолжи и кое до денес ја одржува традицијата на јавно посредување на историските сознанија и теориските промислувања на кинематографските феномени кај нас и во светот. Досега се издадени 32 броја на списанието во кое се објавени 582 трудови. Според тоа, во кинотечната периодика се објавени 1734 стручни и научни прилози.

Специфичен удел во јавната дејност имаше и нашата специјализирана библиотека. Филмолошките изданија, покрај вработените во Кинотеката, ги позајмуваа и надворешни корисници: ученици, студенти, филмски критичари, публицисти, историчари на уметност и други научни работници. Библиотечниот фонд од областа на историјата и теоријата на филмот, особено во периодот кога не беа достапни содржините на книгите и списанијата преку Интернет, но не помалку и сега, се ползува за продлабочување и проширување на сознанијата за филмската уметност од бројни читатели. Книгите на нашата специјализирана библиотека беа неопходна литература при изработката на дипломски работи, магистерски трудови и докторски дисертации.

Во 1987 година Кинотеката веќе не беше во можност да ја ползува кинозалата во објектот на Музеите на Македонија. Тоа доведе до повеќегодишен дисконтинуитет во презентирањето на филмска програма. Во тој период, ангажманот и енергијата на вработените се сосредоточија на истражувачката дејност, прибирањето, заштитата и обработката на кинотечната граѓа, каде што се постигнаа респективни резултати. Меѓу другото, рапидно беа зголемени фондовите и збирките на филмови, кои сега изнесуваат, како што претходно кажавме, над 15.000 копии од домашната и светската продукција.

Поради немањето своја кинозала и изложбена галерија, освен на специјализираните истражувачи и образовните институции, кои филмот го ползуваат во процесот на едукација на учениците и студентите, повремените проекции во домовите на културата во Републикава и учеството на домашни и странски манифестации — огромното филмско богатство што го поседува Кинотеката не ѝ беше континуирано и во оптимална мера достапно на пошироката културна јавност.

Со преселувањето во новиот објект, со адаптирањето и техничкото опремување на кинозалата и изложбената галерија во 2006 година, Кинотеката на Македонија, со цел музејските кинематографски артефакти повторно да ги активира (и мобилизира) како живи акциони културни вредности, ја започнува редовната филмска програма како проект за континуирана јавна презентација на кинотечни содржини. Со тоа ние, всушност, ја продолжуваме, со нови форми и содржини, одамна започнатата киноприкажувачка дејност кај нас, која Македонија ја легитимира како древна кинематографска земја.

Јавното кинотечно посредување, за разлика од комерцијалната киноприкажувачка дејност, е слоевито конципирано. Тоа на гледачите, со цел публиката да стекне систематско и искуствено сознание за филмот и кај неа да се однегува рафиниран кинестетски вкус, им овозможува увид во минатото и историјата на филмот низ најрепрезентативните автори и филмски остварувања од секоја етапа во развојот и еволуцијата на филмската уметност во светот. Потем, пак со цел да се прошират сознajiните хоризонти и филмската култура на гледачите, презентацијата ќе се врши по претходна кинотечна селекција и филмолошка обработка на уметничките дела и ќе ги опфаќа сите поединечни фази на креативниот процес. Низ пишувана и сочувана визуелна документација ќе се проследуваат раѓањето на идеите, подготовките, снимањето и обликувањето на филмските остварувања, јавното прикажување, рецепцијата кај публиката, нивната резонанца во свеста и критичката валоризација на нивните вредности. Со селекцијата и обликувањето на програмата и со привлекувањето и придобивање нова филмска публика Кинотеката станува субјект и институција

на живата активна култура во духовната ситуација на нашата земја. Притоа, Кинотеката не врши просто преземање и трансмисија на претходно прибраните материјали, туку на јавноста ќе ѝ ги презентира и своите стручни и научни резултати до кои дошла во претходните истражувања, како и обработката на филмовите, филмските материјали и кинотечните артефакти.

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

Прикажувањето на филмови е и ќе биде стожерната активност во јавната дејност. Притоа, кинотечниот репертоар претходно ќе биде осмислен и обликуван во циклуси според видовите, правците, стилските и жанровските особености на филмските остварувања. Кинотечниот репертоар ќе се гради и врз опусот на бележитите филмски автори „мајстори на екранот“, кои со своето творештво внесуваа иновации во постапките на филмското создавање и во филмската естетика, воопшто (Дејвид Грифит, Сергеј Ејзенштајн, Чарли Чаплин, Алфред Хичкок, Тарковски итн.). Потом, во презентацијата ќе се проследуваат остварувања за заемното проникнување на филмот и другите уметности: романот, музиката, сликарството, театарот. Во таа смисла, ќе се прикажуваат филмски циклуси коишто се поттикнати или коишто за основа ги имаат делата на Шекспир, Толстој, Виктор Иго, Стравински и други светски класици. На крај, но не и крајно, во конципирањето на кинотечниот репертоар посебна грижа ќе се води за целосно презентирање на македонската филмска продукција. Пред почетокот на секој циклус, со цел гледачите да стекнат увид во карактеристиките, стилските особености, творештвото на филмските автори и поширокиот кинематографски и културно-историски контекст, Кино-

Дел од
филмолошката
библиотека во
новиот објект



теката ќе организира пригодни воведни предавања или авторски прилози на филмолози и филмски критичари во придружните програми со кои ќе бидат најавувани и проследувани односните циклуси.

Преку избор на репрезентативни филмски остварувања и релевантни автори, домашната публика ќе се запознава со историјатот и современите остварувања на одделни национални кинематографии. Посебен акцент ќе се стави на запознавањето на европските и на меѓусебното проникнување на балканските кинематографии.

Низ еден биографско-филмографски осврт, публиката ќе се запознава со опусот на истакнати филмски индивидуалности. Творците со докажани вредности ќе бидат дополнителен агенс за привлекување на публика и инспирација младите луѓе да почнат креативно да се занимаваат со филмската уметност.

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

Во кинотечниот клуб пред јавноста ќе се претставуваат најновите видео остварувања, ЦД-РОМ-ови, публикувани изданија од тековните и долгорочните истражувања на Кинотеката и секој нов број на списанието „Кинопис“. Во рамките на таа активност ќе се претставуваат и значајни филмолошки книги и списанија од други странски и домашни издавачи. На заинтересираните читатели во книжарницата ќе им се овозможува да ги купуваат изданијата на Кинотеката по популарни цени, како и да позајмуваат книги од специјализираната библиотека на Кинотеката.

Во присуство на поширок аудиториум, на трибини и јавни дебати ќе се водат дискусии за филмското творештво; кинематографската политика; за партиципацијата и интегрирањето на нашата продукција во европските кинематографски асоцијации и фондови; поврзувањето на творците и творештвата од соседните земји и регионот; за кинификацијата во Македонија и проширувањето на подрачјето на рецепција на филмските дела; за поттикнувањето на сензибилитетот и љубопитноста на публиката кон филмската уметност и други теми што ќе ги наметнува кинематографската и културната ситуација во земјава.

Меѓународните релации и соработката со странски автори и институции континуирано се одвиваа од основањето на Кинотеката. Воспоставувањето и негувањето на меѓународните односи беа повеќеслојно мотивирани. Во прв ред, тоа произлегуваше од потребата да се истражува во странските филмски архиви со цел да се идентификуваат и приберат аудиовизуелните материјали што се однесуваат на Македонија, како и да се разменуваат сознанија и искуства со колегите за заштита, чување и обработка на филмско-архивската граѓа. Тие релации овозможуваа размена на материјали, стручни изданија и претставување на нашата кинематографија во странство, како и презентирање на остварувањата на странските кинематографии пред нашата културна јавност. Таквите активности на Кинотеката секогаш се вклопуваа во еден поширок контекст на меѓународната културна соработка на Република Македонија.

Во потрага по филмови и филмски материјали, но и по други артефакти за историјата на кинематографијата во Македонија, соработници од Кинотеката престојувала и истражуваа во кинотеките на соседните земји: Србија, Бугарија, Романија и Унгарија, а потем и во филмските архиви на европските земји: Франција, Велика Британија, Австрија, Русија, Германија и други земји. При-

тоа, покрај тоа што се открија и откупија исклучително значајни материјали, со односните институции и нивните соработници се воспоставија блиски професионални и пријателски релации, кои нив ги поттикнаа да ја проучуваат историјата на кинематографијата на Македонија, за што објавија повеќе вредни трудови во странската периодика. Како резултат на негувањето на меѓународната соработка во библиотеката на Кинотеката, по пат на размена, пристигнуваат над 60 странски списанија од областа на заштитата, историјата и теоријата на филмот, а на исто толку странски адреси се испраќа нашето списание „Кинопис“.

Во изминатите 30 години Кинотеката беше иницијатор и организатор на бројни претставувања на странските национални кинематографии во земјава. Со наши заложби и иницијативи во Македонија беа прикажани најзначајните филмски остварувања на синеастите од Јапонија и Кина преку Русија и Југославија до Бугарија, Албанија и Романија и од Унгарија, Чехословачка, Полска, преку скандинавските земји до Германија, Франција, Италија и Шпанија, како и кинематографиите на прекуокеанските земји Куба, Канада, Австралија и други.

Освен во посредувањето на рецепцијата на вредностите на странските кинематографии, Кинотеката беше медијатор и на интернационализацијата на македонската филмска продукција. Секогаш кога владите односно нејзините министерства организирале Денови на македонската култура во други земји, неодминлив сегмент на таквите програми биле и филмските остварувања. Кинотеката редовно одговара и на поединечните барања на нашите амбасади за изнајмувања на филмови од македонски автори за нивните потреби. Нашата установа без исклучок ги поддржува сите иницијативи на македонската дијаспора за организирање на филмски програми и манифестации во клубовите и црковните општини на нашите иселеници во Европа, Канада, САД и Австралија. Воспоставуваме контакти и соработка со филмските творци (режисери, сценаристи, актери) од македонско потекло, кои живеат и создаваат во странство. Меѓутоа, Кинотеката долгорочно и со години, по сопствена иницијатива, организира претставување на македонската кинематографија во странски земји. Во рамките на таквите иницијативи, избори од нашата продукција беа прикажани пред публиката во Франција, Русија, Узбекистан, Данска, Канада, Бугарија, Австралија и други земји.

Со цел да ги прошири и институционализира каналите на меѓународната соработка; да ги сомерува своите резултати на интернационален план и континуирано да разменува сознанија за истражувањата, прибирањето, заштитата, чувањето, обработката и презентирањето на филмови и филмски материјали, нашата установа покренала иницијатива за прием за членство во Меѓународната асоцијација на филмските архиви (ФИАФ). По разгледувањето на документацијата, Извршниот комитет на ФИАФ, на седницата одржана во Болоња на 30 ноември 1990 година, донесе едногласна Одлука за прием на Кинотеката на Македонија како НАБЉУДУВАЧ на Федерацијата.

По распаѓањето на Југославија и осамостојувањето на Република Македонија, Југословенскиот фестивал на филмската камера „Манакиеве средби“, кој се одржуваше во Битола, по едногодишна пауза, во организација на Кинотеката во 1993 година прерасна во Меѓународен фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“, со битно видоизменета програмска концепција и со учесници од целиот свет. Во првото интернационално издание, во официјална конкуренција беа прикажани играни филмови од Турција, Франција, САД, Австрија, Русија, Англија, Чешка, Бугарија, Израел, Данска, Албанија, Германија, СР Југославија и Македонија. Кинотеката го подготви и второто издание на Меѓународниот фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ во Битола во 1994 година, а потем организацијата на таа меѓународна манифестација



Од симпозиумот
“Кинематографиите
на малите народи”
(1995)

му ја препушти на Друштвото на филмските работници на Македонија и на градот-домаќин.

По истекот на предвиденото време во статус на придружен член, Кинотеката на Македонија поднесе барање за прием за редовно членство во Меѓународната асоцијација на филмските архиви (ФИАФ). По тој повод, од 20 до 21 декември 1996 година Претседателот на ФИАФ, г-ѓата Мишел Обер, направи официјална посета на Кинотеката на Македонија, со цел да се запознае со организацијата на дејноста и да ги оцени резултатите од работата. Г-ѓата Мишел Обер по деталниот увод изготви Извештај во кој високо ги оцени постигнатите резултати во сите сегменти на кинотечната дејност: истражувањето, прибирањето, заштитата, чувањето и обработката на филмови и филмски материјали. Врз основа на Извештајот од официјалната посета, Генералното собрание на ФИАФ што се одржа во Картагена на 25 април 1997 година ја прими Кинотеката на Македонија во редовното членство на Федерацијата. Со зачленувањето во ФИАФ не само што се институционализираа меѓународните релации со светската федерација, туку се прошири соработката и со регионалните асоцијации на аудиовизуелните архиви, пред сè со Асоцијацијата на европските кинотеки (АЦЕ), и со националните филмски архиви. Кинотеката на Македонија со посредство на ФИАФ и АЦЕ или непосредно соработува со 138 филмски архиви, кинотеки и филмски музеи од целиот свет.

Меѓународните релации покрај на институционален план се реализираа и на персонално рамниште. Нашата установа остваруваше соработка со истакнати филмски работници и творци, кои престојувајќи во нашата земја дополнително го привлекуваа интересот на публиката за седмата уметност, но и со странски автори, кои се нафатија да ги проучуваат историјата на кинематографијата и современото филмско творештво на Македонија. Меѓу најатрактивните гостувања беше престојот на Мадлен Малтед-Мелиес во Скопје, внуката на пионерот на светската кинематографија, по повод вечерта посветена на творештвото на Жорж Мелиес во Кинотеката на Македонија во 1978 година. Госпоѓата Мелиес и следната година ја посети нашата земја, а покрај неа на стручните трибини што ги организираше Кинотеката во 1979 година, зедоа учество професорот Ричард Блуменберг (САД), Слободан Новаковиќ и профе-

сорот Милан Дамјановиќ (Србија), професорот Микел Дифрен (Франција)... Соработката и престојот на филмски работници, творци и колеги-истражувачи од странство беа редовна практика во работата на Кинотеката.

Фреквенцијата на соработка со докажани меѓународни авторитети во нашата област се интензивираше кога Кинотеката организираше екипни истражувачки проекти. На симпозиумот *Бегалците и филмот*, кој го реализиравме во 1993 година, покрај нашите соработници, со свои трудови учествуваа: Мирон Черњенко (Русија), Маријан Цуцуи (Романија), Валериу Гажу (Молдавија), Владимир Антропов (Русија), Дејан Косановиќ и Стеван Јовичиќ (СР Југославија), Исмет Диздаревиќ (Босна и Херцеговина), Мирјана Борчич (Словенија). На симпозиумот, пак, *Кинематографиите на малите народи*, кој го организиравме во 1995 година, покрај другите учество зедоа и Ана-Марија Племеџале (Молдавија), Олга Рејзен (Грузија), Мони К. Василиу (Романија)...

Во 1993 година гостин на Кинотеката беше претседателката на жириото на првото издание на Меѓународниот фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ во Битола, Доминик Вилен - универзитетски професор од Париз (Франција). Како резултат на воспоставената соработка, Кинотеката во 1994 година ја издаде нејзината студија *Окото на камерата* (прва филмолошка книга од странски автор преведена на македонски јазик). Додека беше непосреден организатор, а и потоа, Кинотеката остваруваше активна соработка со гостите и учесниците на Меѓународниот фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“. Освен на институционален, Кинотеката соработуваше и на индивидуален план со истакнати соработници на ФИАФ. Како најзначајна придобивка од



таквата кинотечна дипломатија е преводот на македонски јазик на книгата од експертот на ФИАФ од Австралија, Реј Едмондсон: *Аудиовизуелно архивирање — филозофија и принципи*, која Кинотеката ја издаде во 2005 година, по повод 25-годишнината од *Препораката на УНЕСКО за чување и заштита на подвижните слики*.

Во изминатите 30 години, најинтензивна и најразгранета беше соработката со кинотеките и филмските архиви од соседните земји. Меѓународните релации со колегите од соседството ги опфаќаа сите сегменти на кинотечната дејност. Во таа смисла, се работеше на заеднички истражувачки проекти, се иницираше и реализираше размена на филмови и филмски материјали, се разменуваа сознанија и искуства од областа на заштитата и чувањето на кинематографското наследство, како и гостувања во рамките на презентирањето на филмските и кинестетските вредности. Кинотеката на Македонија беше еден од лидерите на регионалната соработка и медијатор на повеќе стручни и научни собири. Покрај претходно наведените, за највисок дострел на регионалната колегијална соработка го сметаме проектот *Развојот и проникнувањето на балканските национални кинематографии* (1895-1945), од кој треба да произлезе *Историјата на филмот на Балканот*. Покрај соработниците на Кинотеката во тој колективен проект, со свои индивидуални прилози зедоа учество и: Елза Балаури и Наташа Лако (Албанија), Асаф Џаниќ (Босна и Херцеговина), Александар Грозев (Бугарија), Лилјана Недиќ (Словенија), Радослав Зеленовиќ и Дејан Косановиќ (Србија и Црна Гора), Сами Шекероглу (Турција), Иван Форгач (Унгарија).

Колегите од соседството, од Европа и светот и од меѓународните струковни организации низ стручната соработка, во која споделувавме заеднички афинитети, ги придобивме за лични пријатели со трајно пријателство кон македонската кинематографија и култура. Дел од нив оставија траен придонес во проучувањето на историјата и рецензната продукција на македонската кинематографија. Во прв ред овде мислиме на еден од најголемите авторитети и доајенот на историјата на кинематографијата, Дејан Косановиќ сега од Србија, кој со минуциозна научна скрупулозност ја обработи историјата на македонската кинематографија од нејзините први пројави до крајот на Првата светска војна, во неговото капитално дело *Почетоците на кинематографијата на почвата на Југославија: 1896-1918*. Потем Роналд Холовеј, филмски критичар на американските списанија „Холивуд рипортер“ и „Варајати“, со резидентна адреса во Германија, еден број на своето списание КИНО во 1996 година посвети на македонскиот филм, кој нашата филмска уметност ја ситира во еден поширок културно-историски контекст. Нашиот голем пријател Мирон Черњенко од Москва (Русија) напиша филмолошка студија *Македонскиот филм* (1997 година), во која по воведниот осврт на минатото ги анализира современите дострели на нашата филмска уметност. Во тој ред на значајни придонеси кон истражувањето и расветлувањето на историјата на македонската кинематографија спаѓа и студијата *Браката Манаки — подвижниот Балкан* на Марјан Џуцуи од Букурешт (Романија), која е поттикната од неговите престои и повеќегодишната соработка со Кинотеката на Македонија. Во својата студија, колегата Џуцуи го истражува и го аргументира еден од најзначајните и досега непознат период од животот на Манакиевци — нивниот престој во Романија кога тие прв пат се запознале со филмскиот медиум и биле поттикнати да ја купат сега култната „Камера 300“.

VERBA VOLENT, SKRIPTA MANENT („Зборовите летаат, напишаното остава“).

Организациска структура, кадровска и техничка опременост

Задачите што произлегуваа од основачкиот акт и од дефиницијата на деј-

носта Кинотеката во почетокот почна да ги реализира како малуброен колектив. Вработените со голем елан настојуваа да ги приберат првите филмови, да набават стручна литература, да ги изготват нормативните акти за новата установа, да организираат проекции и трибини со угледни гости и компетентни соговорници со цел да ја сензибилизираат јавноста за еден нов, продлабочен пристап кон филмската уметност и кинематографското наследство. Насетувајќи ја мисијата што им претстоеше во нашата културна ситуација, вработените екипно и солидарно ги извршуваа сите задачи коишто произлегуваа од дејноста и со ентузијазам го надополнуваа недостатокот на искуство во стручните работи.

Паралелно со промотивните активности се наложи потребата за организационо профилирање и за создавање на кадровски, просторни, технички и финансиски претпоставки за работа на новата установа.

На почетокот, работата на Кинотеката беше организирана во два сектора: *Филмски архив* (одделение за прибирање, заштита и чување на филмови и филмски материјали) и *Оддел за јавна дејност*, кој го опфаќаше прикажувањето на филмови, организирањето на трибини и изложби, издавањето на списанието и работата на библиотеката. Работата на двата оддела ја сервисираше административно-техничка служба. Потем беше изготвена систематизација на работни места со дефинирани работни задачи. Природата на дејноста налагаше подоцна да се оформи *Фототека* за прибирање и обработка на фотографии, филмски плакати, каталози и други видови пропагандни материјали. Потоа се основа *Одделот за пишувана документација* во кој се прибираа, систематизираа и обработуваа архивската граѓа и документација за работата на кинематографските институции во Македонија, а административно-техничката служба прерасна во *Одделение за општи и правни работи*. Со тоа се заокружи внатрешната институционална организација, која беше профилирана за оптимално вршење на кинотечната дејност.

Со разгранувањето и структурирањето на акциите и активностите во истражувањето, прибирањето, заштитата, чувањето, обработката и јавното презентирање на филмовите и филмските материјали; со зголемувањето на квантумот на збирките и фондовите постојано се зголемуваше обемот на работа и се налагаше потребата за потесна специјализација на вработените. Меѓутоа, и покрај постојаното инсистирање, во Кинотеката никогаш не беа пополнети работните места предвидени со програмата за работа и со актот за систематизација. Кадровското екипирање, и покрај сите усилби во изминатите 30 години, не го достигна потребното рамниште, кое ќе овозможеше уште поголеми постигнувања на колективен и индивидуален план. Бројот на вработените, поради рестриktivната политика на вработување во културните установи, дваесет години наназад во Кинотеката се движи од 17 до 20 лица. Ако се има во вид дека три-четворица луѓе постојано биле ангажирани за правни и административно-технички работи, тогаш произлегува дека стручната дејност и претходно нотираните резултати се реализирани со дватринаесет луѓе.

Кинотеката во изминатиот период континуирано се соочуваше и со недостаток на соодветна техничка опрема, пред сè за заштита и обработка на филмовите и филмските материјали. Доколку се из земе набавката на машината за миене и дезинфекција на филмови во 2001 година и овогодишната набавка на нови кинопроектори, сите други апаратури и технички уреди со кои се работи се до таа мера стари и амортизирани што веднаш можат да се преселат во збирката на музејски експонати. Тој хендикеп (недостаток на стручни соработници и техничка опрема) не само што е закана за досегашните резултати, туку ги загрозува перспективата и опстанокот на кинотечната дејност. Токму затоа и во оваа прилика апелираме за поголем слух и разбирање за кадровското екипирање и техничкото опремување на Кинотеката на Македонија. □

ХРОНОЛОГИЈА

30 ГОДИНИ КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА

*29 април 1974 година — објавен Законот за формирање на Кинотеката на СР Македонија како институција од општ интерес за Републиката. *Извршниот совет на Собранието на СР Македонија на 22 јули 1974 година донесува решение со кое ги именува членовите на привремениот извршен орган на Кинотеката — Предраг Пенушлиски, секретар на Заедницата за култура на град Скопје, Ацо Петровски, претседател на Друштвото на филмските работници на Македонија и Илинденка Петрушева, уредник за филм при Домот на младите „25 Мај“ кои треба да ги подготват нормативните акти потребни за почеток на работата на Кинотеката и да склучат самоуправни спогодби со заинтересирани органи и организации за сместувањето, начинот и условите на чување, користење и презентирање на филмовите и филмските материјали.

1976

*Извршниот совет на Собранието на СР Македонија, на 25 март 1976 година, го именува Атанас Петровски-Ацо, филмски работник од Скопје, за директор на Кинотеката. *Новата институција се сместува во дел од просториите на Домот на младите. *Преземени се првите филмски материјали - оштетени филмски копии од поплавата (во 1962 г.) од филмското производство на „Вардар-филм“. Фондот на значајни светски филмски остварувања започнува да се оформува со првите 137 наслови главно од „Македонија-филм“. *Во специјализираната филмска библиотека се набавени првите 450 наслови стручна филмска литература, воспоставена е и претплата на 26 стручни филмски светски списанија, а започнува и обработка на прес-клипинзи за македонскиот филм. *Во салата на Домот на младите се одржуваат 3 кинотечни циклуси со вкупно 27 филма: „Лукино Висконти“, „Екранизирани литературни дела“ и „Ретроспектива на југословенскиот филм“.

1977

*Изготвен првиот елаборат за решавање на просторниот проблем на институцијата. *Се вршат интензивни истражувања на филмско-архивска граѓа во „Вардар-филм“, Заводот за наставен филм, Етнолошкиот музеј, Хигиенскиот завод во Загреб, Архивот на Македонија. *Од Домот на културата во Кавадарци се преземени 164 броја филмски журнари од повоениот период. *Прикажани се девет кинотечни циклуси меѓу кои се и: „Од Ејзенштајн до Чухрај“, „Француски филмски реализам“, „Првите две децении на Оскарот“. *Се одржува специјалната програма „Вечер на кинематографијата на ДР Кореја“. *Започнуваат

предавањата и проекциите на Отворениот филмски универзитет, проект реализиран во соработка со Естетичката лабораторија при Филозофскиот факултет на Универзитетот „Кирил и Методиј“. *Во оваа година се востановува и издавачката дејност на Кинотеката. Покрај неколку каталошки изданија од Одделението за обработка, се појавуваат и првите 9 броеви на списанието КИНОТЕЧЕН МЕСЕЧНИК, кое околу себе собира еден широк круг на филмски работници, критичари, естетичари, културни дејци и други соработници.

1978

*Во комплексот на Музеите на Македонија е извршена адаптација на една просторија во која привремено е сместен кинотечниот филмски фонд. *Од Архивот на Македонија се преземени филмовите на браќата Манаки. *Во дел од работните простории на Кинотеката што се наоѓаат во Домот на младите е адаптирана една просторија во која се сместува кинотечното цепно кино со капацитет од околу 40 седишта. Таму се одржуваат специјални филмски програми од кои ги издвојуваме „Џез на филмот“ и „Релации на уметноста“. *Во изложбениот салон на Домот на младите се одржува голема изложба на цртежи од Сергеј Ејзенштејн. *Реализирани се повеќе кинотечни циклуси меѓу кои и: „Хауард Хокс“, „Хемфри Богарт“, „Марк Донској“. *Се одржува „Вечер на Жорж Мелиес“ на која присуствува и внуката на Мелиес, Мадлен Малтет-Мелиес. *Во соработка со Републичката комисија за односи со странство Кинотеката ги реализира манифестациите „Денови на корејскиот филм“ и „Денови на кинескиот филм“.

1979

*Една стара машина за развивање на филмска лента е приспособена за миење и дезинфекција на филмови и во неа, во текот на 1979 година, е извршена регенерација на околу 60.000 метри филмска лента од тонски копии на македонската документарна продукција од периодот 1948-1964 година. *Набавени се 2 монтажни маси „Превост“ за обработка на филмскиот материјал. *Започнуваат истражувања за развојот на репродуктивната кинематографија во периодот од 1900 година до 1944. Извршени се анкетирања на повеќе живи учесници: Михаил Пема, семејство Чому (Битола), Пане Напески (Прилеп), Лазар Казанџиев (Штип), Лазар Кртев (Велес), Димитар Станоев (Пехчево), семејство Петковски (Охрид), Александар Етемовски (Скопје) итн. Собрани се и повеќе стари експонати од филмската техника (проектори, проекциони ламби, најдл грамофонски плочи, кинозасилувачи) како основа за еден иден кинотечен музеј. *Редовната кинотечна програма од оваа година се одвива во скопското кино „Бардар 2“. Кинотеката презема и повеќе гостувања низ Републиката (Штип, Куманово). *Од специјалните кинотечни програми ги издвојуваме новата програма од колекцијата „Жорж Мелиес“ со второ гостување на неговата внука Мадлен Малтет-Мелиес, претставување на Кинотеката од Тулуз, „Денови на шведскиот филм“ (со трибина со филмски работници од Шведска), „Денови на кубанскиот филм“ (со трибина со филмски работници од Куба) итн. *На стручните трибини гостуваат Слободан Новаковиќ, филмски критичар од Белград, проф. Ричард Блуменберг од САД, проф. Милан Дамјановиќ од Белград, проф. Микел Дифрен од Франција... *Во Битола е организирана манифестацијата Денови на филмската камера „Милтон Манаки“, зародиш на идниот фестивал на филмската камера. Кинотеката на Македонија е еден од иницијаторите и организаторите на оваа манифестација.

1980

*Адаптирана е стара машина за копирање и редуцирање на филмови со што е овозможено копирање на филмски материјали. *Пронајдени се уште неколку

ролни снимени материјали од Милтон Манаки. *Започнува прибирање на архивско-пишувана граѓа за македонската кинематографија (сценарија, книги на снимања и др.). *Раководствата на градот Скопје и Републиката преговараат за изнаоѓање најсоодветни решенија за просторно сместување на Кинотека-та. *Неколку месеци мирува редовната кинотечна програма во Скопје поради немање сала. Кон крајот на годината започнува прикажување на кинотечните циклуси во киното „Бамби“ (денес „Манаки“). *Во меѓувреме Кинотеката редовно ги одржува програмите на Отворениот филмски универзитет, гостува во Музејот за современа уметност, гостува во Кочани и Берово. *Реализирани се и манифестациите „Денови на турскиот филм“ и „Денови на унгарскиот филм“. *По повод 100-годишнината од раѓањето на Милтон Манаки, Кинотеката учествува на вторите Манакиеви средби во Битола со изложба посветена на животот и делото на браќата Манаки.

1981

*Извршени се лабораториски проби за дублирање на филмските материјали од браќата Манаки. *По повод 40-годишнината од Народноослободителната војна и Револуцијата е реализиран филмски караван во Скопје, Дебар, Кавадарци, Богданци и Кочани со 12 документарни филмови и подвижна изложба „НОВ и Револуцијата во југословенскиот филм“. *Во соработка со Францускиот културен центар се реализирани специјални програми посветени на браќата Лимиер и Рене Клер. *На Отворениот филмски универзитет одржани се повеќе трибини меѓу кои и „Можности за фантастика во филмот“, „Романтичниот дезилузионизам“, „(Анти)херојот на нашето време“. *Во рамките на редовната кинотечна програма во Музејот на современа уметност е одржана и трибината „Фолклорот како драмска структура“. *Она што посебно го привлече вниманието на пошироката јавност беше одржувањето на филмската програма и трибина посветена на еден од водечките светски теоретичари на филмот Славко Воркапиќ. *Кинотеката соработува во подготовките и реализацијата на третите Манакиеви средби и по тој повод издава и специјален број на КИНОТЕЧНИОТ МЕСЕЧНИК посветен на улогата на камерата во филмското творештво.

1982

*Со адаптација на 14 простории во Куршумли-ан (Комплекс на Музеите на Македонија), делумно и привремено е решено прашањето за сместување на филмскиот фонд. Во 2 од овие простории се вршат конзерваторско-регенераторски работи. *Во филмскиот фонд на Кинотеката се впишува уште едно значајно дело - филмот „Македонија“ од Арсениј Јовков, снимен во 1923 година, за кој, првпат во нашата повоена периодика, се појавува текст во КИНОТЕЧНИОТ МЕСЕЧНИК број 26. *Извршени се истражувања во филмскиот архив на француската армија, при што се регистрирани повеќе наслови на филмски материјали од Првата светска војна. *Преземен е аматерскиот филмски фонд од Академскиот кино клуб од Скопје. *Од повеќето веќе стандардизирани форми за презентација на кинотечни филмски вредности ги издвојуваме „Недела на канадскиот експериментален филм“, „Денови на советскиот филм“ и „Денови на кинескиот филм“, проследени со трибини и разговори со филмските делегации.

1983

*На 30 јуни 1983 година, во дел од комплексот на Музеите на Македонија, е отворен Музејот на Кинотеката со постојана изложбена музејска поставка и со киносала со капацитет од стотина седишта. Во оваа сала започнува редовната кинотечна филмска програма.

1984

*Набавена е видеоопрема со што започнува прибирање на видеодокументација. *Во Музејот на Кинотеката, низ неколку форми, се одвива интензивна кинотечна филмска програма, паралелно со гостувањата во домовите на културата низ Републиката. *Во оваа година Кинотеката е реализатор на филмскиот дел од манифестацијата „Денови на узбекистанската култура во СР Македонија“. *Издадена е Библиографија на КИНОТЕЧНИОТ МЕСЕЧНИК од првиот до триесеттиот број.

1985

*Првиот директор на Кинотеката Ацо Петровски заминува во пензија. Извршниот совет на Собранието на СРМ, на 21 март 1985 година, го именува Борис Ноневски, уредник во часописот „Социјализам“ за нов директор. *Во фондот на пишувана архивска граѓа се отворени 80 архивски кутии за досиејата на македонските филмски автори. *Кинотеката, покрај редовните филмски програми, во соработка со Републичката комисија за културни врски со странство, ја реализира манифестацијата „Денови на советскиот филм“.

1986

*Најзначаен ангажман на Кинотеката е учеството во реализацијата на манифестацијата „Денови на југословенскиот филм“ во Париз. Подготвена е репрезентативна изложба за животот и делото на браќата Манаки, која е поставена во изложбениот салон на центарот „Жорж Помпиду“ во Париз, а дел од неа е поставен и во ликовниот салон на парискиот Југословенски културен центар. Манифестацијата во овој престижен светски културен центар е отворена со проекција на филмовите на браќата Манаки. По тој повод Кинотеката на Македонија издава репрезентативен тријазичен каталог „Манаки“. *Во почетокот на годината, филмскиот фонд се збогатува со 1407 филмски наслови од советско производство. Со ова уште подрастично доаѓа до израз просторниот проблем на Кинотеката. *Започнува со работа Фототеката на Кинотеката, каде што се прибира, систематизира и обработува фотографскиот, рекламниот и плакатниот материјал. *Започнува и примарната кинотечна обработка на филмовите, како претпоставка за формирање на централниот филмски каталог. *Го бележиме и почетокот на реализацијата на долгорочниот истражувачки проект „Филмошка библиографија“, којшто треба да опфати библиографски единици за филм од периодични изданија од 1895 до денес. *Изготвена е Филмографија на аматерскиот филм во Македонија 1956-1986. *Од редовната кинотечна филмска програма ја издвојуваме манифестацијата посветена на мексиканскиот филм.

1987

*Се интензивираат истражувачките активности: направен е увид во архивите на Британскиот филмски институт и Империјалниот воен музеј во Лондон, прибрана е граѓа од историските архиви во Прилеп и Штип, како и мемоарска граѓа за Трифун Хаџи Јанев, Кирил Миноски и Благоја Поп Стефанија за периодот до крајот на Втората светска војна, додека пак во рамките на истражувањата на повоената македонска кинематографија започнато е интервјуирањето на Киро Билбиловски и Трајче Попов. Во однос, пак, на аматерскиот филм извршен е увид во документацијата на штипските аматерски кино клубови. *Покрај редовното прибирање на филмови и филмски материјали, во оваа година е извршен и откуп на филмски материјали од „Филмски новости“ од Белград што се однесуваат на земјотресот во Скопје од 1963 година. *Во Националниот филмски театар во Лондон се одржува вечер посветена на творештвото на браќата

Манаки што ја организираат Британскиот филмски институт и Кинотеката на Македонија. *Од редовната филмска програма што се одвива во киносалата на Кинотечниот музеј и во цепното кино ги издвојуваме програмите посветени на Андреј Тарковски и Сергеј Параџанов.

1988

*Кинотеката се преселува од Домот на младите во новиот дом на МРТВ. *Започнува истражувањето за предвоената филмска и фотографска дејност на Благоја Дрнков, а паралелно се одвиваат и истражувањата за предвоената киноприкажувачка дејност во Костурско, Гевгелиско, Штипско, Тетовско и Гостиварско. *Во соработка со Друштвото на филмските работници на Македонија, е организиран симпозиумот на тема: „Почетоците и првата етапа на повоената македонска кинематографија“. *Започнува реализацијата на долгорочниот проект „Метаморфозите и стилските особености на македонскиот игран филм“. *Фондовите на Кинотеката се збогатуваат и со филмските материјали од Благоја Поп Стефанија, Кирил Миноски, Благоја Дрнков, браќата Лимиер итн. *Се формира фонотечна збирка во која се депонираат грамофонски плочи, касети со музички записи и нотни партитури од македонските филмови. *Кинотеката на Македонија настапува на Светскиот фестивал на немиот филм во Порденоне, Италија. Таму е одржана вечер на филмови од браќата Манаки, а прикажани се и инсерти од документарниот филм „Македонија“ од 1923 година. Воедно е отворена и изложба за Манакиевци. *Музеите на Македонија организираат, во сите свои изложбени продолженија, голема ретроспективна изложба и со тоа е затворен Кинотечниот музеј со киносалата. Кинотеката дефинитивно останува без киносала во Скопје. Овој недостаток се надоместува со организирање на една интензивна прикажувачка активност низ републиката. *Излегува последниот број на КИНОТЕЧНИОТ МЕСЕЧНИК (број 35).

1989

*Оформена е компјутерска база за филмски, кинотечни и видеоинформации ДАТАФИЛМ која е вклучена во меѓународната комуникација и е достапна до целата светска културна јавност. *Во издание на Кинотеката се појавува списанието за историја, теорија и култура на филмот и другите уметности КИНО-ПИС, кое претставува продолжение на „Кинотечниот месечник“. *Кинотеката на Македонија, со цел да се згуснат попродукционите сознанија за процесите, феномените и уметничките доблести на нашата филмска продукција, пристапува кон интердисциплинарно и тимско истражување на македонската играна продукција преку формата - симпозиуми. Во оваа година се реализирани два симпозиума - за играните филмови „Фросина“ и „Волча ноќ“. *Од тековните истражувања ги издвојуваме оние за дејноста на Хигиенскиот завод од Скопје и неговиот снимател Стеван Мишковиќ помеѓу двете светски војни, како и прибирањето мемоарска граѓа од Петре Прличко, Војне Петковски, Франце Штиглиц, Драгомир Фелба, Благоја Дрнков и Трајче Попов. *Од Департманот за филм при Империялниот воен музеј во Лондон се преземени филмски материјали снимени во Македонија за време на Првата и Втората светска војна. *Југословенската кинотека од Белград ѝ подарува на нашата кинотека пет сандаци книги, списанија и други публикации. *Обезбедена е видеокасета од филмот „Мајка Катина“ со тематика од граѓанската војна во Егејска Македонија. *По повод 25-годишнината од смртта на Милтон Манаки Кинотеката реализира пригодна изложба во НУБ „Климент Охридски“ во Скопје. *Во лабораториите на „Јадран-филм“ во Загреб е извршена заштита на филмовите од Кирил Миноски, Благоја Поп Стефанија и Благоја Дрнков, додека во лабораторијата на „Филмске новости“ во Белград се изработени нови тонски копии од првиот македонски игран филм „Фросина“.

1990

*Реализирани се симпозиумите посветени на македонските играни филмови „Малиот човек“ и „Мис Стон“. *Поголем број трудови што се резултат од истражувањата спроведени во Кинотеката се појавуваат во списанието „Кинопис“ и ова, во понатамошната концепциска реализација на ова списание, станува редовна практика. *Покрај редовното прибирање на филмско-архивска граѓа, во оваа година се обезбедени 9 документарни филмови од Тутунскиот комбинат од Прилеп, како и две стории од филмски журнари од Музејот на Револуцијата во Белград - за земјотресот во Пирава (Валандовско) во 1931 година и за окупацијата на Скопје од страна на германските трупи на 8 април 1941 година. *Извршено е санирање и репарирање на поголем број аматерски филмови од Академскиот кино клуб од Скопје. *Започнува компјутеризирање на каталошката обработка на филмовите и филмските материјали. *Кинотеката ја издава книгата „Вториот почеток на македонскиот филм“, зборник на трудови од симпозиумот „Почетоците и првата етапа на повоената македонска кинематографија“. *Промоција на списанието „Кинопис“ во Скопје и во Белград, во рамките на Југословенскиот фестивал на документарен и кусометражен филм. *Реализирани се три пригодни изложбени поставки: првата во рамките на промоцијата на КИНОПИС, во Уметничката галерија во Скопје, втората во рамките на симпозиумот посветен на филмот „Мис Стон“ во Клубот на делегатите во Скопје и третата во Битола, на Фестивалот на филмската камера по повод промоцијата на книгата „Вториот почеток на македонскиот филм“. *Кинотеката е реализатор на манифестациите „Денови на македонскиот филм во Турција“ и возвратната „Денови на турскиот филм во Македонија“, за што е изготвен и двојазичен каталог.

1991

*Извршниот одбор на Меѓународната федерација на филмските архиви (ФИАФ), по разгледување на елаборатот и извршениот увид во активноста и дејноста на Кинотеката, донесува одлука за прием во ФИАФ со статус на придружен член. Оваа одлука е потврдена и од страна на Генералното собрание на ФИАФ одржано во месец април истата година во Атина. *Одржани симпозиуми за македонските играни филмови „Мирно лето“ и „Солунските атентатори“. *Извршени се истражувања во Сојузниот филмски архив на Германија во Кобленц, каде се прегледани и идентификувани сите филмски материјали снимени во Македонија за време на Првата и Втората светска војна. Истражувања и преземање на архивска граѓа се реализирани во Прилеп (семејството Напевци), во Музејот и Архивот на Битола (за киноприкажувачката дејност на Ристо Зердески), во архивот на МАНУ (оставнината на Арсениј Јовков), во архивата на Народна техника на Македонија (документација на Кино сојузот на Македонија). *Филмскиот фонд се пополнува, покрај другото, и со филмски материјали од Црвениот крст на Македонија, Матицата на иселениците на Македонија, Народна техника на Македонија итн. *Преземен е филмскиот и друг фонд од оставнината на Виктор Ачимовиќ. *Во издание на Кинотеката се појавуваат книгите: „ФРОСИНА - првиот македонски игран филм“ (зборник на трудови од симпозиумот посветен на филмот „Фросина“) и „Филмолошка библиографија 1944-1954“ од Илинденка Петрушева (хронолошки и предметно систематизирани одредници од печатот во Македонија), чија промоција се одржува на Фестивалот на филмската камера во Битола. *Реализирани две пригодни изложби: за филмовите „Мирно лето“ и „Солунските атентатори“.

1992

*Кинотеката се вклучува во макропроектот „Културата на тлото на Македонија“ којшто се реализира под покровителство на Македонската академија

на науките и уметностите. *Истражувања во Музејот на град Скопје, Архивот на Скопје, Музејот на Велес и Архивот во Велес за киноприкажувачката дејност меѓу двете светски војни. При овие истражувања за првпат се откриени артефакти за Хаџи Косте, зограф и фотограф од средината на минатиот век. *Оформена мемоарската граѓа на Трајче Попов и Кочо Недков. *Реализирана пригодна изложба на фотографии, плакати и други материјали по повод 30-годишниот јубилеј на македонскиот филмски и театарски творец Коле Ангеловски. *Издадени се книгите: „Македонскиот игран филм“ од Мирослав Чепинчиќ (прв дел од долгорочниот проект „Метаморфозите и стилските особености на македонскиот игран филм“), „Генеза на македонскиот игран филм“ од Љубиша Георгиевски и „ВОЛЧА НОК - вториот македонски игран филм“ (зборник на трудови од претходно одржаниот симпозиум). *На почетокот од оваа година Кинотеката се вклучува во електронската пошта преку сопствениот компјутерски систем.

1993

*Филмскиот фонд се збогатува и со 1230 метри архивски филмски материјал добиен од Филмскиот архив во Кобленц, Германија, којшто се однесува на Македонија за време на Првата светска војна. *Кинотеката во соработка со Институтот Отворено општество Македонија го организира меѓународниот симпозиум „Бегалците и филмот“ со учество на голем број теоретичари, филмски работници и новинари од земјите на Југоисточна Европа. *Со одлука на министерот за култура на РМ, Кинотеката го реализира првото меѓународно издание на фестивалот на филмската камера „Браќа Манаки“ во Битола. *Започнува реализацијата на долгорочниот проект „Историја на фотографијата во Македонија“. *Реализирана е манифестацијата „Денови на полскиот филм“, а Кинотеката учествува и на манифестацијата „Денови на Италија во Македонија“. *Кинотечните филмолошки изданија се претставени на Петтиот саем на книгата во Скопје. *Реализирани три тематски изложби: „Егзодусот на децата-бегалци од Егејскиот дел на Македонија“ (соработка со Музејот на град Скопје), „Бугарски филмски плакат“ (соработка со Бугарската национална кинотека) и „Творештвото на снимателот Љубе Петковски“. *Во издание на Кинотеката се појавува книгата „Малиот човек“ - третиот македонски игран филм“ (зборник на трудови од претходно одржан симпозиум). *До Националната комисија на УНЕСКО Кинотеката поднесува два проекта: „Трајна заштита на филмовите на браќата Манаки“ и „Кинематографиите на малите народи и нивната партиципација во медиосферата“.

1994

*Започнуваат подготовките за проектот „Браќа Манаки - фотографска, филмска и киноприкажувачка дејност“ којшто има цел да изврши темелна систематизација на нивниот опус. *Кинотеката, во соработка со Романската кинотека, ги реализира манифестациите „Денови на македонскиот филм во Романија“ и „Денови на романскиот филм во Македонија“, за што е подготвен и соодветен двојазичен каталог. Во рамките на овие манифестации се реализирани и изложбите „Од творечкиот опус на браќата Манаки“ и „Македонскиот филмски плакат“ во Букурешт и „Романски филмски плакат“ во Скопје. *Кинотеката и оваа година е организатор на Меѓународниот фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“, во чии рамки, покрај основната фестивалска програма, се реализирани и 3 изложби („Творечкиот опус на Бранко Михајловски“, „Современ албански филмски плакат“ и „Филмот ПРЕД ДОЖДОТ низ фотографии“). *Во Кинотеката истражува Рон Холовеј, познат публицист и дописник на „Холивуд Репортер“ и „Варајати“, кој подготвува опсежна студија за македонската кинематографија. *Издадени се две книги: „Бегалците и филмот“ (зборник на трудови од претход-

но одржаниот истоимен меѓународен симпозиум) и „Окото на камерата“ од Доминик Вилен, прва филмолошка книга од странски автор преведена на македонски јазик. *Кинотечните изданија претставени на меѓународните саеми на книги во Франкфурт (Германија) и во Истанбул (Турција).

1995

*Сè е во знакот на планетарната прослава на 100-годишнината од појавата на филмот што се одржува под покровителство на УНЕСКО и ФИАФ: Кинотеката, со свои манифестации, влегува во годишниот јубилеен календар на ФИАФ; учество на Фестивалот на реставрирани филмови и на Изложбата на филмски фотографии во Париз; настап на Меѓународниот саем на книгата во Скопје, каде на соодветен простор, се презентирани кинотечните изданија и дел од богатата музејска збирка (фотоапарати, кинопроектори, музички кутии, камери, фотографии и сл.), а во кинотечното саемско кино се одвива филмскиот марафон „100 филма за 100-те години филм“; програма „Денови на македонскиот филм“ е реализирана во Скопје, во соработка со ревијата „Екран“ и со Градските кина; во соработка со ревијата „Екран“ е реализиран проектот „Филмското столетје во Македонија“ (споредбена хронологија на светската и македонската кинематографија) во тираж од 15.000 примероци; на 27 декември, во пресрет на кинематографскиот јубилеј, Кинотеката ја отвора, во сите изложбени салони на Музејот на Скопје, големата ретроспективна изложба „Векот на филмот во Македонија“, којашто во новогодишните анкети е прогласена за настан на годината (на простор од околу 700 м² се изложени над 1000 експонати-фотоапарати, камери, кинопроектори, плакати, каталози, фотографии, награди, дипломи, книги и други материјали, а во малото импровизирано кино се одвиваат секојдневни филмски проекции); на денот од 100-годишнината на светскиот филм, 28 декември, се појавува специјалниот број на КИНОПИС (број 13) — хронологија на македонската кинематографија (1895-1995); *Кинотеката, во соработка со Институтот Отворено општество Македонија, го организира меѓународниот симпозиум „Кинематографиите на малите народи“ со учество на 35 стручњаци од 17 земји од Централна и Источна Европа. *Се појавува книгата „Естетиката на филмскиот кадар“ од Стефан Сидовски, заедничко издание на Кинотеката и издавачот „Епоха“. *Во Кинотеката истражува рускиот теоретичар Мирон Черњенко кој подготвува студија за македонскиот филм. *Соработници на Кинотеката учествуваат на Годишното собрание на ФИАФ во Лос Анџелес. *Од кралскиот филмски архив во Брисел е набавен филмскиот журнал „Балкански војни“, а истовремено Кинотеката добива на подарок две колекции на филмови (од Турција и од Тајван). *Во договор со Унгарската филмска лабораторија се вршат последни подготовки за трајна заштита на филмското наследство на браќата Манаки. *Кинотеката станува медијатор за Македонија и активен учесник во проектот за основање на Првата фондација за централно и источноевропска соработка - АЛФА ТВ, која, како составен дел од меѓународната фондација, со седиште во Будимпешта, има за цел да етаблира сателитски канал со содржини од областа на културата и уметноста. Делегација од Македонија учествува во работата на основачката конференција „Организиран Бабел“ во Будимпешта каде што е потпишан договорот за формирање на оваа значајна Меѓународна фондација.

1996

*Кинотеката својот 20-годишен јубилеј го одбележува наполно работно. *Во филмската лабораторија во Будимпешта е извршена комплетна заштита на филмското наследство на браќата Манаки. *Реализирано е стручно усовршување на еден соработник од Кинотеката на Меѓународниот семинар за репарација и конзервација на филмови, во организација на ФИАФ и Британскиот

филмски институт, што се одржува во Лондон. *Откупен е кинопроекторот „Урбан биоскоп“ од 1905 година. *Одржана е тркалезна маса на тема „Македонскиот филм и моделите на националната култура“ со учество на околу 20-ина угледни научни работници, теоретичари на филмот и публицисти. *Кинотеката ги презентира филмовите од браќата Манаки на фестивалите во Бари (Италија) и Кодбус (Германија), како и на „Неделата на младата македонска култура“ во седиштето на ООН во Њујорк.

1997

*Филмскиот фонд, покрај редовниот прилив на филмови, се збогатува и со филмските донации од Бранко Симјановски, Мето Поповски, Стефан Сидовски и од Санда Лангерхолц (оставнината од нејзиниот свекор Сифрид Миладинов - филмот „Галичник“ и други кратки филмови прикажувани во негово кино во Куманово). *Примена архивска граѓа за 6 лични фондови (Чарлс Рајдер Нобл, Кирил Петров, Борис Грежов, Михајло Тодорчевски, Стефан Сидовски и Сифрид Миладинов). *Започнува реализацијата на долгорочниот истражувачки проект „Филмот во Балканскиот културен контекст“. *Реализирани две изложби: „50 години организирано филмско производство во Македонија“ (на Меѓународниот фестивал на филмската камера во Битола) и „Браќа Манаки“ (на Деновите на македонскиот филм во Данска). *Од печат излегуваат книгите „Македонскиот филм“ од Мирон Черњенко и „Кинематографиите на малите народи“ (зборник на трудови од претходно одржаниот меѓународен симпозиум). *На конгресот на ФИАФ одржан во Колумбија, Кинотеката на Македонија го добива статусот редовен член во ФИАФ. Од оваа година нашата кинотека станува редовен член и на Европската асоцијација на кинотеки (АЦЕ). *Кинотеката е главен координатор во претставувањето на Македонија на манифестацијата „Мителмонитор“ во Гориција, Италија. *Филмовите на браќата Манаки прикажани на Вториот Форум на европскиот филм во Стразбур. *Во соработка со Македонското културно друштво „Кочо Рацин“ од Пула, Кинотеката ги организира Деновите на македонскиот филм во Хрватска. *Реализирани Денови на македонскиот филм во Данска. *Преземени бројни активности околу проектот АЛФА ТВ. *На Меѓународниот фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ во Битола се промовирани најновите изданија на Кинотеката - книгите „Македонскиот филм“ од Роналд Холвеј и „Се сеќаваме ли на Аки Павловски-првиот директор на 'Вардар филм'“ од Мишко Божиновски.

1998

*Министерството за култура на РМ доделува дел од Хавзи-пашините конаци во с. Бардовци каде треба да биде сместено кинотечното депо. *Филмскиот фонд се збогатува, покрај редовниот прилив, и со филмовите донирани од Александар Сариевски и од организацијата Народна техника од Кавадарци. *Во лабораторијата на „Бојана филм“ во Софија е извршена реставрација и заштита на 7 кратки филмови. *Подготвен елаборатот за изработка на заштитни копии од македонската краткотражна и документарна продукција (1947-1953). *Обработена и класифицирана оставнината на Виктор Акимовиќ. *Започнува реализацијата на проектите „Стара македонска фотографија“ и мултимедијалниот ЦД-РОМ „Векот на филмот во Македонија“. *Учество на Конгресот на ФИАФ во Прага, на летната школа на ФИАФ во Рочестер, на состанокот на источноевропските архиви во Будимпешта, на Филмскиот форум во Стразбур. *Кинотеката го презентира македонското филмско наследство на фестивалите во Монпелие, Сараево и во Истанбул. *Еминентни стручњаци од Русија, СР Југославија, Турција, Хрватска, Албанија, Бугарија, Романија и од Македонија учествуваат на работната средба за меѓународниот проект „Филмот во балканскиот културен контекст“.

1999

*Владата на РМ, на 9 март 1999 година, ја именува Весна Масловариќ, филмолог, за директор на Кинотеката. *Филмскиот фонд се збогатува, покрај останатото, и со филмови преземени од Миодраг Станојковиќ од Куманово, Заводот за културно-просветен и наставен филм, Домот на културата од Богданци и од Црвениот крст на Македонија. *Во лабораторијата на „Бојана филм“ во Софија е извршена реставрација и конзервација на 19 кусометражни филмови, коишто потоа беа јавно прикажани во Скопје. *Промовиран е вториот том на книгата „Македонскиот игран филм“ од Мирослав Чепинчиќ. *Соработници од Кинотеката учествуваат на повеќе стручни меѓународни средби и го презентираат македонското филмско наследство во Трст, Венеција, Рим, Пула, Осиек, Стразбур, Париз и во Софија. *Завршува првата фаза од адаптацијата на Хавзи-пашините конаци и кинотечното депо се преселува од Куршумли-ан во новиот простор.

2000

*Реставрирани и заштитени 15 документарни филмови, 24 броја македонски „Филмски прегледи“, 3 играни филма и 1 аматерски филм (1939). *Развиени 155 метри непознати материјали од браќата Манаки. *Американската амбасада во РМ подарува избор на значајни филмолошки книги. *Подготвени и презентирани изложбите „Фотографии од филмовите на браќата Манаки“ и „Полски филмски плакат“. *Соработници од Кинотеката учествуваат на симпозиуми, конгреси и средби и меѓу другото, го презентираат македонското филмско наследство во Трст, Париз, Венеција, Брисел, Софија, Атина, Лондон, Виена и во Марибор. *Кинотеката се вклучува во изготвувањето на Водичот на филмската мрежа на земјите од југоисточна Европа. *Промовирани кинотечните изданија: мултимедијалниот ЦД-ROM „Векот на филмот во Македонија“ и првиот том на книгата „Историја на филмот“ од Георги Василевски.

2001

*Одбележан 25-годишниот јубилеј (проекции на реставрирани филмови и изложба во Музејот на град Скопје и презентација на 89 филмови од кинотечниот фонд во киното „Манаки“). *Со помош на програмата ФАРЕ, Кинотеката добива машина за миење и дезинфекција на филмовите. *Од Бугарската национална филмотека се преземени 81 прилози од филмските журнари „Бугарско дело“, снимени во текот на Втората светска војна во Македонија. *Лабораториски третирани и телекинирани се 42 документарни и 5 играни филмови. *Реализирани манифестациите „Денови на македонскиот филм“ во Бугарија (Софија и Пловдив) и во Хрватска (Пула и Ријека). *Соработници од Кинотеката учествуваат на меѓународни симпозиуми, стручни собири и презентации во Истанбул, Белград, Будимпешта, Солун, Аквила...

2002

*Владата на РМ, на 18. ноември 2002 година, го именува Борис Ноневски за директор на Кинотеката. *Реставрирани 2 играни и 11 документарни филмови, а само телекинирани 9 документарци. *Во рамките на долгорочниот проект „Филмот во балканскиот културен контекст“ се одржува меѓународен симпозиум на тема: „Развојот и проникнувањето на балканските национални кинематографии (1895-1945)“. Учесници од Албанија, Босна и Херцеговина, Бугарија, Југославија, Македонија, Романија и Унгарија. *Промовирани: вториот том на книгата „Историја на филмот“ од Георги Василевски, Каталогот на националниот филмски фонд (1905-2000) и WEB страницата „Македонски информациски филмски центар“ (интернет презентација на целокупната маке-

донска кинематографија). *Реализирана манифестацијата „Денови на бугарскиот филм во Македонија“ (Скопје и Битола). *Соработници од Кинотеката учествуваат на бројни меѓународни стручни средби меѓу кои и во Будимпешта, Рочестер, Болоња, Загреб...

2003

*Оформен личниот фонд на Наќе Туфекчиев од Шведска кој ѝ донира на Кинотеката 70 филмско-музејски експонати. *Целосно реставрирани, копирани и телекинирани два играни филма. *Во рамките на долгорочниот проект „Филмот во балканскиот културен контекст“ одржана е работна средба за утврдување на методологијата и структурата за подготовка на „Историјата на филмот на Балканот“, со учество на претставници од Албанија, Босна и Херцеговина, Бугарија, Србија и Црна Гора, Македонија, Романија, Словенија, Хрватска и Унгарија. *За јубилејот 100 години Илинден подготвена е програмата „100 години Илинден на филм“ (изложба и филмска програма) којашто е претставена во Прилеп, Кочани, Делчево, Свети Николе, Гевгелија, Струмица и во Битола. *Од печат излегоа книгите: „Развојот и проникнувањето на Балканските национални кинематографии (1895-1945)“ (зборник трудови од научен симпозиум), „Солунските атентатори“ (зборник трудови од научен симпозиум) и монографијата „Манаки“ од м-р Игор Старделов. *Изданија на Кинотеката претставени на саемице на книги во Франкфурт, Истанбул и Москва. *Покрената иницијатива за обнова на киното „Манаки“ во Битола (изложба и каталог). *Учество на меѓународни манифестации и научни собири во Порденоне, Рим, Будимпешта, Солун, Љубљана, Прага, Пловдив и во Белград.

2004

*Владата на Република Македонија донесува одлука со која на Кинотеката ѝ се доделени работни простории, депо и киносала во објектот на библиотеката „Другарче“ во скопската населба Карпош 3. *Филмскиот фонд се збогатува со голем број филмски материјали преземени од правни и физички лица, меѓу кои се оние од Хрватската телевизија (филмови снимени во Македонија меѓу двете светски војни) и од Советот за радиодифузија. *Личниот фонд на Наќе Туфекчиев се зголемува со нови 87 музејски експонати. *Во одделението за пишувана документација се депонирани сите селектирани копии од истражувањата за проектот „Репродуктивната кинематографија во Македонија (1897-1947)“. *Целосно реставрирани и заштитени 2 играни филма и изработени архивски копии на уште 2 играни филма. *По повод одбележувањето на 60-годишнината од првото заседание на АСНОМ Кинотеката промовира ДВД изданија на 3 македонски играни филмови. *Подготвени пригодни изложби и филмски програми за Фестивалот на филмската камера во Битола и за Скопскиот филмски фестивал. *Од печат излегува третиот том на книгата „Историја на филмот“ од Георги Василевски. *Кинотечните изданија претставени на саемице на книгата во Москва, Белград, Киев и Франкфурт.

2005

*Се врши реконструкција, адаптација и доградба на просторот во библиотека-та „Другарче“ и паралелно се одвива и преселувањето од просториите на МРТВ во новиот објект. *Активна соработка со Управата за заштита на културното наследство во подготовките на проектот за национална класификација на културното движно и недвижно наследство. *По повод 100-годишнината на македонскиот филм презентирани се специјални филмски програми на Фестивалот на европскиот филм во Скопје (МКЦ) и на Фестивалот на филмската камера во Битола. Соработници од Кинотеката учествуваат во изготвувањето на ЦД-РОМ-от „100 години македонски филм“ (издавачи се Друштвото на филмските

работници на Македонија и Дирекцијата на фестивалот на филмската камера). *Од печат излегуваат книгите: „Книжвноста во дијалог со филмот“ од м-р Мими Ѓоргоска-Илиевска и „Аудиовизуелно архивирање - филозофија и принципи“ од Реј Едмондсон.

2006

Конечно, Кинотеката на свое! 30-годишниот јубилеј го дочекува во новите простории во објектот на библиотеката „Другарче“— киносала, кинотечен клуб со видеотека и филмоложка книжарница, постојана музејска поставка, изложбена галерија, библиотека, фототека, електронска монтажа, депо за музејски експонати и работни простории. Плус — со претходно опременото кинотечно депо во Хавзи-пашините конаци во Бардовци! И плус со: над 15.000 филмски копии, над 70.000 документи пишувана граѓа, 38.185 фотографии, 4.045 книги, 20.512 прес-клипинзи, 7.920 броеви од 60 домашни и странски списанија, со повеќе десетици сопствени филмоложки изданија, со списанието „Кинопис“, со ДАТА-база, со веб-страницата за македонската кинематографија...!

*На 7. април е уприличено свеченото отворање на новиот објект. *Во галеријата, на 25 мај, е отворена изложбата „Хавзи-пашините конаци во Бардовци - проект за обнова и културна ревитализација“. По тој повод е издаден и репрезентативен двојазичен каталог.*На 10. октомври започнува редовната филмска програма во кинотечното кино. Се одржуваат повеќе циклуси меѓу кои и: „Македонски филм“, „Авторски филм“, „Чаплин-идентитет на филмот“, „Висконти“, „Исток-Запад“, „Недела на францускиот филм“ итн.

подготви: И. Петрушева

РАБОТЕА ВО КИНОТЕКАТА

1. Атанас Петровски (01.04.1976 - 01.07.1985)
2. Мартин Панчевски (01.05.1976 - 30.11.1987)
3. Павле Константинов (01.05.1976 - 31.01.1988)
4. Борислав Ѓоргиев (01.07.1976 - 30.06.1987)
5. Хајрие Рауф (01.06.1977 - 01.09.2005)
6. Ристо Џорлев (01.12.1978 - 10.10.1989)
7. Делчо Костадиновски (01.01.1979 - 31.12.1983)
8. Јонче Петковски (01.12.1979 - 20.11.2000)
9. Лилјана Насковска (17.09.1982 - 30.11.1983)
10. Мирослав Чепинчиќ (01.06.1984 - 01.09.2005)
11. Марко Ковачевски (01.07.1987 - 30.09.1994)
12. Душанка Вељановска (01.08.1990 - 01.05.1991)
13. Кети Каранфилова (01.04.1992 - 04.11.1993)
14. Мими Ѓоргоска-Илиевска (04.09.1997 - 31.12.2004)
15. Александра Младеновиќ (01.01.2002 - 31.03.2003)

РАБОТАТ ВО КИНОТЕКАТА

1. Дубравка Рубен (01.10.1976 -)
2. Илинденка Петрушева (01.02.1977 -)
3. Павлина Пановска (15.02.1977 -)
4. Марија Паневска (15.09.1980 -)
5. Киро Велков (01.06.1984 -)
6. Драган Спасовски (01.06.1984 -)
7. Мирјана Топиќ (01.06.1985 -)
8. Борис Ноневски (01.01.1986 -)
9. Петранка Митровска (20.12.1986 -)
10. Цвета Трпковска (01.10.1987 -)
11. Игор Старделов (01.05.1988 -)
12. Весна Масловариќ (01.03.1990 -)
13. Деница Тодоровска (01.03.1990 -)
14. Владимир Ангелов (02.10.1995 -)
15. Седат Јусуфовиќ (01.04.1997 -)
16. Петар Волнаровски (03.09.1997 -)
17. Арсим Лесковица (01.02.2005 -)

ИГОР СТАРДЕЛОВ

МЕЃУ СОНОТ И ЈАВЕТО

(ИЗЈАВИ, СЕЌАВАЊА, ВПЕЧАТОЦИ)

Некаде во почетокот на седумдесеттите години, една група млади имаа свој сон. Сонувавме Кинотека, онаква каква што бевме виделе во Париз, во Загреб, во Белград. Но, знаевме дека за овој наш сон ни е потребен некој искусен, мудар човек, кој ќе ги отвори патиштата за сонот да стане реалност.

(Илинденка Петрушева,
Сонце на дирек)

Кинотеките, филмските архиви се меѓу најмладите институции од областа на уметноста и културата, бидејќи нивното настанување е органски поврзано со појавата и развојот на филмот, кој, пак, е сосема нов уметнички феномен. Тоа во извесна смисла може да биде и нивна предност, зашто за разлика од другите културни институции, кои ги истражуваат одделните уметности, тие можеа релативно бргу да се сообразат со новите тенденции на новиот културен институционален менаџмент. Дотолку повеќе што филмската, за разлика од другите уметности, доживеа бурна и невидена експанзија во изминатиот период.

Аудиовизуелното архивирање — прибирањето, заштитата, управувањето и користењето на аудиовизуелното наследство се издвои како посебна професија, која со текот на времето се промовира и се разви до завидни размери и сè повеќе се шири поради сè поголемата важност и значење на аудиовизуелните медиуми, како дел од светското паметење.

Кинотеката е институција во која се чува и се заштитува националното кинематографско богатство. Токму културното наследство (не само филмското) треба да биде најсилниот адут во зачувувањето и пропагирањето на македонската нација и држава.

Македонската кинотека, заедно со својата примарна дејност да го прибира, да го чува и да го заштитува филмското творештво, не можеше да го осмисли

и врви својот сопствен развоен пат доколку не развиеше и своја филмолошка наука - да го проучува филмот, да ја гради неговата историја, да ја осмислува неговата теорија и така да биде центар за прибирање и систематизирање на релевантни информации за филмската уметност кај нас. Бројните публикации, книги, студии, како и мултимедијалниот ЦД-РОМ „Векот на филмот во Македонија“ и ВЕБ порталот — Македонски информациски филмски центар, се доволен доказ за тоа.

Покрај сите нејзини активности, не може да се избегне и нејзината едукативна функција во формирањето на личноста преку филмската уметност. За тоа доволно зборуваат големиот број филмски проекции проследени со предавања, дискусии и трибини што Македонската кинотека ги организираше во изминатиот временски период.

Кон сето тоа, во Кинотеката, покрај производот на филмската уметност, се наоѓаат голем број филмски материјали коишто се составен дел од процесот на создавање и рецепција на филмот: синопсиси, сценарија, книги на снимање, сценографски и костимографски скици, музика и нотни партитури, па сè до фотографии, плакати и друг пропаганден материјал. А дека македонската кинематографија не е само историја, ниту хронологија, и дека израсна во светски релевантна дејност, сведочат нејзините признанија и награди. И на крај, но не и крајно, во Кинотеката се собира и систематизира и филмската критика, критичките судови за филмското дело.

Овој кроки пресек на нашата Кинотека дава доволно аргументи за тоа дека Кинотеката ја остварила целта во своето досегашно 30-годишно постоење и дека овој период на развој е содржински многу богат. За илустрација ќе спомеме дека во неа се чуваат над 15 000 филмски копии; околу 40 000 фотографии, плакати и друг пропаганден материјал; повеќе од 4 000 книги и списанија и над 20 000 прес-клипинзи; 100 метри должни пишувана документација, односно повеќе од 70 000 разни документи и материјали и респектабилна збирка на музејски експонати. Во досегашниот период, Кинотеката организираше и голем број симпозиуми, трибини, ретроспективни манифестации и изложби. Таа е единствен издавач којшто систематски издава значајни публикации од областа на историјата и теоријата на филмот, меѓу кои, секако, спаѓа и специјализираното списание КИНОПИС.

За својот 30-ти роденден, Кинотеката доби подарок што најмногу го посакуваше: свои простории и своја киносала. Тоа треба да биде (е/или ќе биде) доволен мотив Кинотеката да премине во еден нов период, период на натамошно растење и сериозно созревање, во кој со помошта на старите искуства и новите идеи и пријатели ќе започне еден нов, подруг, во секој случај, поквалитетен живот.

Свесен дека улогата на една институција најсеопфатно можат да ја претстават автентичните учесници и сведоци на нејзиниот развој, по повод јубилејот разговарав со неколку наши пријатели, кои, на еден или друг начин, се поврзани со Кинотеката и со македонскиот филм. Ги запрашав за нивните сведочења за овој изминат пат од далечната 1976 година, па и од порано. Какотие ја видоа, или преживеаја оваа историја, но и како ја создаваа денешнината и како ја предвидуваат иднината.

* * *

Не знам ни самиот колку пати сум ја чул оваа малечка приказна од нашиот голем сонувач. Но, добро е да се знае! Како започна... се секава **Илинденка Петрушева**, филмски критичар и еден од основачите на Кинотеката:

„Беше тоа некаде во првата половина на седумдесеттите години. Од минатиот век, се разбира. Беше тоа времето на 'Фокус' и 'Филм-фокус', на



Работно: преселба
во новиот објект

'Синеастичките вечери', на театарот 'Кај Св. Никита Голтарот'... Бевме добра компанија, се дружевме: Гоко (Василевски), Панта (Мижимаков), Окце (Зоран Младеновиќ), Илчо (Илија Пенушлиски), Стево (Црвенковски), Марче (Марко Ковачевски), Аљоша (Руси), јас и други... Најчесто се наоѓавме кај Јоле. Расправавме за многу работи, но најмногу зборувавме за кинотечните филмови што сме ги гледале во кинотеките во Белград, Загреб, Љубљана... И посакувавме да има и тука, кај нас, Кинотека... И во една зимска ноќ од '74-тата бевме повторно заседнати кај Јоле, а продолживме некаде до утринските часови кај Владе Милчин. Тука падна и договорот - утредента да се појде кај Ацо Петровски, тогашен претседател на Друштвото на филмските работници, и да се разговара за формирање на наша кинотека. Ацо, онака практичар каков што беше, се согласи и побара едно кусо елаборатче од неколку страници. Набргу нè повикаа во Министерството за култура... Имавме среќа што Ацо беше на чело на ДФРМ, имавме среќа што тогашен министер за култура беше проф. д-р Деса Миљовска, имавме среќа што во Министерството беа и Перо Кецкар, и Гоко Бојчевски-правникот, и Борче Наумовски, имавме среќа што и оние од СИЗ-овите (како Предраг Пенушлиски и Киро Буровски) го поддржаа овој проект, зад нас застанаа беспоговорно и Горѓи Босбокилас, директор на „Македонија филм“ и Кузман Кузмановски, директор на „Градските кина“... Останатото е приказна за 30-годишното работење на Кинотеката на Македонија. Приказна за ноќните „забави“ на лепење на грешките за „Кинотечниот месечник“, приказна за кинотечните филмски програми во киното „Бамби“ и во Домот на младите, приказна за кинотечниот музеј и филмските програми во Музеите на Македонија, приказна за младите и повозрасните, кои ја засакаа Кинотеката и станаа дел од неа.“

Како овие почетоци ги памети професорот по филмска и ТВ монтажа на Факултетот за драмски уметности, **Димитар Грбевски**:

„Јубилеј од 30 години е големо време поминато, но некои моменти не се забораваат. Тоа беше во седумдесеттите кога се враќавме дома од градовите во кои студиравме. Некои од Загреб, а некои од Белград. Се собиравме во клу-



Од отворањето на новиот објект (Дејан Косановиќ и Бранко Гапо)

филмови, за филмовите на Манаки, за секаде каде што би можело да се најдат архивски филмови, и нормално административно дали е сето ова можно. Како млади, идејата ни беше можеби преголема, но Ацо Петровски нè охрабри и ја реализира, па денес Македонија има Кинотека.

Поминаа 30 години, се собра голем фонд стари филмови, се правеа проекции, се популаризираше филмот, имаше убави мигови. Но за жал, во последнава деценија и нешто повеќе, како да нема проекции, нема гледање на стари филмови. Не е доволно само да се има КИНОТЕКА! Прво и основно треба да се САКА ФИЛМОТ. За сите оние што го сакаат филмот надежта постои. PANTA REI.“

Личност што секогаш била со и околу нашата Кинотека, која ја следела нејзината еволуција одблизу, е нашиот познат сликар, **Илија Пенушлиски**: „Секогаш кога зборувам за почетоките на Кинотеката, нескромно се присекавам на едно херојско време кога ние неколку 'просветлени' се дававме и давевме докрај ("A bout de souffle"), во идејата да изградиме светилиште на нашата голема љубов - филмот. И самиот збор 'кинотека', како шило, често ме тера да почнам да верглам незаситно, до степен на здодевност, за бројните успеси и слатки грешки што се множеа по првите синеастички вечери, предавања, трибини. Раскажувам за тешкотиите и перипетиите при позајмувањето филмови, за нас толку неопходни, од тогаш сојузната Југословенска кинотека. Не заборавам да ја посочам важноста на малата сала за кинопроекции што Ацо Петровски, првиот и најзаслужниот татко на Кинотеката, успеа да ја направи во Домот '25 Мај' и првите книги од теоријата и историјата на филмот во новоформираната кинотечна библиотека.

Можеби најмногу настани и анегдоти се поврзани со издавањето на кинотечниот 'Билтен' (подоцна 'Месечник'). Во него објавувавме наши, но и преведени текстови од светската филмска литература. Секој број беше посветен на еден автор, жанр или национална кинематографија, на пример. Заедно со прикажаните филмови и обработените филмографии, Билтенот имаше за цел да понуди увид во опусот на големите филмски мајстори. Се секавам на првите невешти текстови што заедно ги пишувавме Стево Црвенковски и јас. Со намера да ја зголемиме ефикасноста, решивме да употребиме магнетофон. А резултатот? При преслушувањето на снимениот 'обмен материјал', зачудени констатиравме дека покрај содржајните 'еееј, цар е!', 'а бе гениј е!', 'мене ќе ми кажеш', 'сум го гледал 24 пати'... ни остануваше и повеќечасовна кавга за еден единствен рез или кадар, реплика или име на епизодист од филм на Хичкок, односно Форд. Сепак, ќе кажам: така и требаше да биде! И тоа беше слика на хипнотичната моќ на филмот и нашата fascinacija од силата на филмскиот јазик.

бот на писателите кај Почу и Јоле, па така ги разменувавме искуствата. Таа ноќ бевме јас, Мартин, Владе Милчин, Илинденка, Окан и најголемиот вљубеник во филмот, Ацо Петровски. Јас зборував за Загреб и за проф. Анте Петерлич, кој организираше да се формира кинотека каде што филмофилите и студентите ќе ги гледаат и ќе уживаат во старите филмови. А Мартин и Владе зборуваа за Белградската кинотека со огромен фонд на филмови. Се постави прашање дали кај нас можеме да формираме кинотека. Мораше сериозно да се размисли. Станавме и Владе предложи да одиме кај него дома. Таму зборувавме за тоа каде сè има стари

Веќе во првите години резултатите беа видливи. Бројот на соработниците, гостите од другите филмски средини, новите филмофили и нивното учество (и придонес) во дејностите на Кинотеката значајно се зголемија. Кога веќе ги споменав гостите, ќе кажам дека беше големо задоволство да се слушнат, во Скопје, излагањата на некои од најеминентните филмски критичари на тоа време. За волја на вистината, имаше и средби што попримаа трагикомичен карактер. Се секавам на предавањето што го одржа еден американски професор по историја на филм. Темата му беше американски филм-ноар (?), или како што ние наглено го нарекувавме, криминалистички филм. Кутриот, не беше свесен што ќе му се случи — беше неподносливо тенок. По завршувањето на неговото излагање и долгата непријатна тишина, Стево го отвори „балот“ на нашето сецирање. Беше сурово, но замислете: тој одвај знаеше кој е Семјуел Фулер!

Жедта за филмот земаше висок данок од мојата професионална определба — сликарството. Не жалам за времето што му го дадов на киното — напротив, ми врати повеќеслојно. Сè уште се гледам како кинотечен фанатик, и покрај тажниот факт што постребата за добро старо кино денес срамно ја задоволувам со сурогатот од телевизиски канали што прикажуваат класични филмови.

Ако нашата кинотека, од разбирливи причини, не успеа да прерасне во Пантеон на светските филмски великани, таа со сигурност стана чувар на националното филмско богатство.“

За местото на Кинотеката во историјата на македонската кинематографија зборува еден од нашите млади филмски автори, воедно и директор на Интернационалниот Фестивал на филмската камера „БРАКА МАНАКИ“, **Томи Салковски**:

„Кога размислувам за македонската кинематографија, неизбежно помислувам на неколку работи.

На корените на македонскиот филм, односно на ентузијазмот на Јанаки и Милтон Манаки, кои со своите дела го започнаа испишувањето на македонската филмска историја. Со нивната визија, минатата година први на Балка-



Од отворањето на новиот објект (Благоја Дрнков, Коста Крпач, Бранко Гапо)

нот го заокруживме импозантниот јубилеј — 100-годишнината на филмското живеење.

По Втората светска војна, па сè до македонското осамостојување, “Вардар филм” се јавува како носител и двигател на националната филмска продукција и го обединува целокупниот филмски потенцијал во документарниот, цртаниот и, се разбира, играниот филм.

Со македонската независност, група млади талентирани автори и продуценти се јавуваат како носители на новиот македонски филмски бран. Новите модели и критериуми во создавање на филмското дело ќе резултираат со присуството на македонскиот филм на најголемите и најрелевантните светски филмски фестивали.

Интернационалниот фестивал на филмска камера „БРАЌА МАНАКИ“, во своето 27-годишно постоење, настојуваше да изгради мостови помеѓу македонската и светската кинематографија. Со својата годишна програма и овозможувајќи гостопримство на голем број филмски професионалци и критичари, постојано се обидува да ги издигне критериумите и да ги анулира границите на креативноста.

И на крај, сето ова сега можеби ќе биде само несистематизирани текстови, илјадници метри филм, сеќавања на луѓе, доколку пред 30 години не се појавеше една мала група заљубеници во филмот, кои ја формираа Кинотека на Македонија и отпочнаа со макотрпното истражување, архивирање и реставрирање на македонското филмско богатство.

Благодарни сме им ние, благодарни ќе бидат и идните генерации.

Нека ви е среќен 30-тиот роденден!!!“

Југословенската кинотека од Белград беше прва институција од овој вид што даде поддршка за формирањето на нашата Кинотека. Исто така, при приемот на македонската Кинотека во светското семејство на филмски архиви (ФИАФ) во 1991 година, колегите од Белград застанаа безрезервно зад нас. Во целиот овој период постоеше непосред-



Од отворањето на новиот објект (Љупка Цундева)

на соработка меѓу нашите институции и помош во реализацијата на дел од нашите програмски задачи. Поздравот од нашите пријатели од Белград ни го пренесува директорот на Југословенската Кинотека, **Радослав Зеленовиќ**:

„Почитувани и драги колеги,

по повод големиот и значаен јубилеј, во името на Југословенската Кинотека, ви испракам срдечни честитки.

Не е лесно да се истрае 30 години во значајната работа на сочуввање на филмското културно наследство. Знаам дека и во најдобро уредените средини, архивите, кинотеките, музеите, се најсиромашни институции, дека чувањето на културните добра е скапо во секоја земја, но само така се чува памететењето на еден народ, а неговото осиромашување, оштетување, губење, би било погубно за сите времиња.

Македонската кинотека ги прибра, ги чува и ги сочува клучните сеќавања на векот зад нас. Тоа е голема обврска, бидејќи доколку не бидат сочувани многу важни филмски документи, тоа ќе беше еднакво на уништување на историскиот идентитет, а тогаш иднината е иста како и минатото.

Ние, вашите колеги од Југословенската кинотека, сме сведоци дека сиве овие години посветено се занимававте со филмската архивистика, дека бевте фанатични собирачи и чувари на филмските спомени и на тоа можете да би-

дете горди. Честит јубилеј!“

Од севкупниот ангажман на Кинотеката, во различни периоди, разни сегменти од нејзината активност биле особено значајни. Што било тоа за **Валентино Димитровски**, историчар на уметноста:

„Дејствувањето на Кинотеката на Република Македонија во изминатите три децении го доживувам како значајна институционална рамка во македонската култура, стручно и професионално да се истражува, трезорира, заштитува и презентира кинотечното наследство создавано во Македонија и надвор од неа. Моето лично искуство со кинотечните добра и, пред сè, со филмската уметност е нераскинливо поврзано со оваа институција или со личностите што беа двигатели на филмската промоција уште пред нејзиното формирање. Имено, во сега веќе далечните седумдесетти години од минатиот век, со личен ангажман на неколку ентузијаста беа покренати синеастички и кинотечни вечери со кои опсежно се презентираа филмската уметност и нејзината историја. Овие презентации претставуваа извонредно професионално подготвени програми со разновидни пресеци на значајни национални кинематографии, разновидни правци и стилови во филмскиот израз и бројни заокружени авторски опуси. Ваквите презентации претставуваа првокласна едукација на младите за историјата на филмот.

Дел од овие филмски подвижници по тоа беа основачи на Кинотеката каде што ја продолжија и ја продлабочија својата активност за заштита и презентација на кинотечното наследство и филмската култура. Мојот натамошен контакт со оваа институција се одвиваше и на професионален план во обезбедување на стручна и правна рамка за изнесување на кинотечните добра на конзервација во странство.

Честитајќи го овој значаен јубилеј на вашата институција во новите работни простории, изразувам надеж дека Кинотеката ќе го заокружи своето дејствување како своевиден храм за негување на кинотечната култура, со тоа што значително ќе ја засили својата активност на презентација на филмското творештво со разновидни програми и проекции за историјата на филмот, онака како што тоа се правеше во пионерските денови на нејзиното формирање.“

Покрај филмската програма, за филмскиот критичар **Благоја Куновски-Доре**, издавачката дејност е значаен дел од работата на македонската кинотека:

„Како да беше вчера, а сепак изминаа три децении низ кои растевме и зреевме сите ние заедно со Кинотеката, кои сме дел од неа и уште ќе придонесуваме таа да го достигне своето оптимално институциско ниво. Тоа, секако, ќе се случи со преселувањето во новата зграда каде што, конечно, ќе проработи толку очекуваната и суштинска за нејзиниот имиџ — киносала каде што ќе се прикажуваат филмски програми и циклуси. Тоа за мене и за другите коишто сме сведоци на таквата поранешна активност на Кинотеката ќе биде само враќање на она што императивно ја прави кинотека (според самото име, чувар на филмови од домашна и светска продукција, кои секогаш можат да се видат во кинотечната киносала). Инаку, според вокацијата, како дел од критичарската фела, за Кинотеката (покрај некогашните филмски циклуси во нејзина организација, во чие подготвување и самиот сум партиципирал) посебно ме врзува издавањето на филмското списание КИНОПИС, израсна-



Од отворањето на новиот објект (Панта Мижимиков и Ацо Јовановски - Снагата)



Од отворањето на новиот објект
(Петре М. Андреевски)



Од отворањето на новиот објект
(Наке Туфекчиев, еден од најголемите
донатори на Кинотеката)



Од отворањето на новиот објект
(Мери Бошкова)

то од пионерскиот 'Кинотечен месечник'. А за во иднина, за КИНОПИС да биде и натаму значаен легитимен дел од Кинотеката, им порачувам на компетентните институции и фактори да обезбедат сигурни средства за негово издавање 4 пати годишно како: пролетен, летен, есенски и зимски број.

Исто така, и од позиција на долгогодишен програмски селектор на Фестивалот на филмската камера 'Браќа Манаки', сигурен сум дека го делам истото чувство со сите филмации - опусот на браќата Манаки (филмовите и фотографиите) е бисерната вредност што на светски план на Кинотеката ѝ ги одржува високиот рејтинг и престиж во семејството на ФИАФ - Интернационалната федерација на филмски архиви.

Во продолжение следуваат исказите на неколку филмски автори од разни генерации за тоа како ја видоа работата на Кинотеката во изминатиов период, и кои се нивните желби за успешна иднина.

Апостол Трпески, професор на Факултетот за драмски уметности :

„Кога со одбележувањето на 30-годишнината, се прави одредена рекапитулација, доаѓаат до полн израз резултатите од долгорочните истражувања на работниците и соработниците на Кинотеката на Република Македонија. Сублимирајќи аргументирани сознанија за историјата и развојот на македонската кинематографија, прибирајќи архивски и музејски експонати, нивно идентификување и конзервирање, како и со реставраторските зафати, лабораториската обработка и изработката на заштитните копии, Кинотеката остварува интензивна повеќенасочна размена на

информации, искуства, материјали, литература, чинејќи ги достапни на истражувачите, студентите и другите заинтересирани граѓани.

Честитајќи ви го jubилејот, посакувам Кинотеката на Македонија и понатаму да остане медијатор и активен учесник во проекти коишто не се само интересни за вљубениците во филмската уметност, туку се и од посебен јавен интерес за Република Македонија“.

Петар Богоевски, филмски работник:

„Во севкупноста на македонската кинематографија, за нас, филмските работници, постоењето на Кинотеката на Македонија било и останува суштинско осмислување и потврдување на нашата основна дејност — да создаваме филмови коишто ќе имаат историска трајност. Тоа го овозможува Кинотеката, која ги чува и професионално ги одржува филмските копии, создадени од нас, кои се секогаш на располагање за повторно гледање. Непомалку битно е и презентирањето на македонскиот филм во странство во разни ревији на размена, со што постојано се гради афирмацијата на домашната филмска уметност, во поврзаноста: продукција-прикажување-трајно чување на филмските копии.

Кинотеката, исто така, била и останува значаен партиципиент и во секое издание на Интернационалниот фестивал 'Брака Манаки' во Битола.“

Милка Анчевска, филмски работник (и филмски зависник):

„Секогаш со огромно задоволство се навраќам на соработката, која, веќе неколку години по ред, ја остварувам со оваа институција и со сите извонредни луѓе, вљубеници во филмот што работат во неа. Некои од нив поминале голем дел од својот животен век вдишувајќи го мирисот на филмот и посветувајќи се беспештно на седмата уметност.

Мислам дека преовладуваат позитивните работи во однос на дејствувањето на оваа институција, а негативните се само резултат на тешки периоди и превирања во македонската култура воопшто, што особено влијае врз колективните уметности, каков што е филмот, бидејќи по правило тие бараат поголеми човечки и материјални вложувања. На Кинотеката на Македонија ѝ требаат нови, свежи сили, современа технологија за обработка и зачувување на податоци, материјали и документација и, се разбира, поддршка од сродните институции, поединци и филмски професионалци, за да може да изгради стратегија со која ќе прерасне во функционална единица од рангот на нејзините европски и светски посестрими.

Почестена сум што можам да ви честитам 30 години истрајност и да ви посакам уште многу години успешна работа“.

И на крај, но секако не последен по значење, режисерот и продуцент,

Дарко Митревски:

„Народите што ја немаат архивирано својата историја со помош на аудио-визуелните медиуми се осудени на одумирање и заборав. Богатите и големи земји и народи тоа го прават со леснотија — на илјадници фајлови, документарни филмови, интернет страници, тонски записи, дигитални архиви... Малиите и посиромашни народи мора да се снаоѓаат како знаат и умеат.

Не знам за другите, ама ние овде тој проблем го решивме со групата ентузијастички обединети под името 'Кинотека на Република Македонија'. Доколку не беа тие и нивната работа, немаше да бидеме така уверени дека времето што го живееме и делата што ги снимаме ќе нè надживеат. Вака, кога знаеме дека некој нашите филмови ќе ги чува и сочува, покомотно уживаме во нашите кинематографски победи и полесно ги голтаме поразите.

Среќен роденден, Кинотеко, и ај' да не те тегнеме за ролни — сега си голема девојка!“

март, 2006

КОЛЕГИТЕ И СОРАБОТНИЦИТЕ ИМААТ ЗБОР

Основањето на Кинотеката на Македонија нејзините иницијатори во тоа време го доживуваа како остварување на нивниот сон. Сега, пак, од оваа дистанца, кога сонот стана јаве, со задоволство може да се каже дека првотната замисла ги надмина и најоптимистичките очекувања. Кинотеката во изминатите 30 години оствари респективни и меѓународно признати резултати во сите сегменти од својата дејност. Меѓутоа, како надградба на основната филмско-архивска дејност беа покренати и многу дополнителни проекти особено од областа на истражувањето, заштитата и презентирањето на филмските артефакти и кинестетските вредности. Со и околу тие иницијативи нашата установа мотивира и придоби за соработка голем број колеги од земјава и од странство.

Учинокот на таа соработка е повеќеслоен и во многу сегменти ги надминува институционалните рамки на Кинотеката. Со ангажирањето на надворешни соработници со различни стручни и научни преокупации, кои искусно или теориски инклинараа кон кинематографската практика, од една страна, кај нас се прошируваше кадровската основа на истражувањата и научната перцепција на македонскиот филм и филмската уметност, воопшто, а од друга страна, токму различните профили на историчари, филмски критичари, филмолози, естетичари, културолози, драматурзи... овозможуваа интердисциплинарен пристап и добивање на попродабочени сознанија за комплексната структура на филмскиот медиум.

Кинотеката, покрај традиционалните филмско-архивски активности, кои произлегуваат од нејзината примарна дефиниција, покренуваше иницијативи за проширување на сознанијата и подигање на рамништето на филмската култура и негување на вкусот на домашната публика низ филмски програми, јавно презентирање на филмолошките сознанија низ трибини, дебати, издавање на книги, каталози, зборници и списанијата „Кинотечен месечник“ и „Кинопис“, во кои покрај вработените со свои идеи и авторски прилози голем удел имаа и надворешните соработници.

Во изминатите 30 години, трајна преокупација на Кинотеката на Македонија беа меѓународната соработка и промоцијата на кинестетските вредности и на нашите филмолошки сознанија на интернационален план. Во таа смисла,

нашата установа поттикнуваше и подготвуваше учества на меѓународни фестивали, изложби, саеми на книги, наши колеги учествуваа на меѓународни конференции, но и Кинотеката организираше симпозиуми со странски учесници и гости, а потем ги објавуваше нивните прилози во своите повеќејазични изданија. Меѓународната соработка се одвиваше интерактивно. Ние бевме домаќини на претставувањата на многу „мали“ и „големи“ национални кинематографии и организатори на првото интернационално издание на Фестивалот на филмската камера „Браќа Манаки“ во Битола. На тие филмски манифестации, кои имаат поширока културна резонанца, воспоставивме професионални релации со колегите од многу земји од светот, но и со бројни филмски уметници и кинематографски работници.

Прифаќајќи го учеството во нашите проекти од колегите од земјата и од странство, ние добивме имплицитна морална поддршка за стручната заснованост и поширокиот културен учинок на нашите потфати.

Низ соработката, особено со колегите од други земји, покрај тоа што се каптираа за нас потешко достапни сознанија за историјата на филмот, ние во средбите и дискусиите со нив бевме во можност да направиме компаративни согледби, да ги тестираме нашите сознанија на интернационален план и да разменуваме мислења и искуства од областа на методологијата и теоријата на филмот.

Странските учесници во проектите на Кинотеката од областа на истражувањата, заштитата и презентирањето на филмови и филмски материјали, покрај историјата на кинематографијата и тековната продукција, имаа можност да се запознаат и со другите уметности, како и со духовниот и социјалниот амбиент во нашата земја, така што можеа филмот да го промислуваат и доживуваат во еден поширок културно-историски контекст.

Конечно, нив ги придобивме за наши лични пријатели и за пријатели на македонската кинематографија и култура, кои во своите земји ги промовираат нашите духовни вредности. Впрочем, ним им го отстапуваме просторот и тие самите нека бидат толкувачи на сопствените сознанија, мисли, доживувања и на сопствените впечатоци за Кинотеката, за нашата кинематографија и култура.

ЉУБИША ГЕОРГИЕВСКИ, режисер (Македонија)

КИНОТЕКАТА – НАЈОРГАНИЗИРАНА ФИЛМСКА ИНСТИТУЦИЈА ВО МАКЕДОНИЈА

....Што се однесува до неговата дарба и до естетските вредности на неговите филмови, тоа ќе го покаже времето. Денес, во 1991 година, авторот, ако тоа е сè уште за некого значајно, смета дека постапил исправно што ја избрал судбината на еден режисер проклетник и прогнаник.

Што се однесува до овој ракопис, неговата судбина е исто така чудна. Ракописот е напишан во 1971 година како акт на збогување на авторот со филмот, со намера да се анализира генезата на македонскиот игран филм со што помалку горчина на самоубиецот, истеран од македонскиот филм со еден невиден морално-психолошки линч. Ракописот беше нарачан од страна на покојниот Бане Ковач („Нова Македонија“) како акт на пријателство и повеќе морална отколку финансиска помош на прогонетиот. Поради тоа, на покојниот Бане Ковач му должам огромна благодарност, за која знаат само оние што биле прогнанници и колнатици напуштени од сите, освен од по некој, што поседувал толку јак морален инстинкт што му се гадело од линчот. Се разбира, ракописот не беше објавен во 1971 година, од причини што на читателот ќе му станат јасни низ самото читање.

Мојата следна благодарност му ја упатувам на Борис Ноневски, кој однекаде „го ископа“ овој ракопис и ми го предложи за објавување. Во договор со него како издавач, во својство на директор на Македонската кинотека, која е најорганизираната филмска институција во Македонија, решивме ракописот од 1971 година да го задржиме во што поголема автентичност и со тоа да му дадеме квалитет на една дополнителна историја на историјата на македонскиот игран филм до 1971 година. Се разбира дека таа идеја е многу опасна и многу тешка, зашто, читајќи го својот сопствен ракопис стар 20 години, авторот мора да ги мине сите Сцили и Харибди на своите дваесетгодишни мени. Тоа значи дека авторот се согласи на ново самокамшикување. Тука, се разбира, нема никаков мазохизам, зашто авторот е „тепан пес“, та според тоа е навикнат на такви операции.

Би било крајно нечесно да не се признае дека во новото пречукување на авторот му се наметнаа (зошто не?) многу лексички, термилошки и есеистички идеи, кои беа вклучени во ракописот. Но, во смисла на тезите и методите на нивното образложување, ракописот си ја задржа својата автентичност, зашто без неа авторот не гледаше некој поголем плаузибилитет во неговото објавување. Така, на парадоксален начин, сосем својствен на судбината на речиси сите дела на авторот, не само во сферата на филмот, туку и во сферата на театарот и есеистиката, во овој ракопис ќе се сретнат антидиритми некои клучни поими и категории на естетичкото мислење на авторот, меѓу кои некои „за првпат“ беа објавени во истоимената книга на авторот дури во 1976 година.

Авторот уште тогаш, та според тоа зошто не и сега, се одлучи да ги вклучи и своите сатанизирани филмови во општиот развој на македонскиот игран филм и да ги анализира без да ги вреднува, се разбира. Прашање е колку останал објективен во своите анализи на своите сопствени филмови? Тоа сепак прилега на една самопсихоанализа. Поради тоа, авторот му предлага на читателот овие анализи, кои авторот ги врши на сопствените дела, да ги чита *cum grano salis* и од тоа да извлече свои заклучоци не само за вредноста на анализите, туку и за горчината на авторот што ги правел, земајќи си збогум со својата животна љубов и определба — филмот“.

(од книгата на Љубиша Георгиевски *Генезата на македонскиот игран филм*, Кинотека на Македонија, Скопје 1992 година)

РОНАЛД ХОЛОВЕЈ, филмски критичар (Германија, САД)

„Ова скромно издание на КИНО — за МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ — е изнедрено од мои секавања, кои датираат од далечниот јули 1968 година, кога првпат бев гостин на Филмскиот фестивал на играниот филм во Пула, Југославија (тогашна СФРЈ — заб. прев.). Во годините што следуваа, јас поминав долги часови на балконот од хотелот Ривиера или, пак, на тркалезните маси и дискусии во ресторанот Загреб, слушајќи ги искуствата, случките и анегдотите на југословенските филмски автори и филмски работници за „пионерските денови“ во продуцентските студија низ различните републики... И, токму приказните од Македонија ми оставија најголеми и најдлабоки впечатоци.

Еден ден, Кирил Ценевски, кој само што ја имаше добиено Наградата за најдобра режија на Фестивалот за својот филм ЦРНО СЕМЕ (1971), ми пристапи со интересен предлог: „Зошто ти и Доротеја не ни дојдете на гости во Струга, на Струшките вечери на поезијата?“ Се разбира, ние веднаш прифативме. Кирил, кој покрај своето знаење и умевање во областа на играниот филм е и подвижна енциклопедија за средниот век и антиката на оваа прастара македонска почва,

исто така можеше да се пофали и со значаен број документарни филмови-портрети на многумина од добитниците на струшкиот Златен венец на поезијата, како што се: Сенгор, Монтале, Алберти итн.

Секој што ги имал таа среќа, чест и привилегија (како што имавме ние) да се исправи пред нереалната убавина на реставрираните средновековни фрески, кои датираат далеку пред појавата на италијанската ренесанса, убавина сместена сред уште поголемата убавина на Охридското Езеро и стариот град Охрид — веднаш ќе ги разбере мојата мотивација и мојата страст при подготвувањето на ова издание, напишано со големо задоволство, и се надевам, со еден голем дел внатрешни и интуитивни увиди од моја страна — за уметноста, културата, и пред сè — за кинематографијата на овој народ што, во сегашните граници, брои околу два милиони жители... Мојата среќа беше уште поголема што во тој период имав можност да разговарам и дознавам информации и историско-естетски факти од автори како Блаже Конески (тогаш добитник на струшкиот Златен венец на поезијата) и Трајче Попов, еден од доајените на македонскиот документарен филм, како и многу други.

Една деценија подоцна, најпосле, добив можност да ѝ се оддолжам на оваа прекрасна земја и прекрасни луѓе: во летото 1992 година, едвај една година по здобивањето на Македонија со независност, Столе Попов имаше проблеми со влегувањето на својот филм ТЕТОВИРАЊЕ во регуларна конкуренција на некој интернационален филмски фестивал, како прв официјален филмски претставник од Македонија, во тоа време. Тогаш јас, заедно со Попов му пристапивме и разговаравме со г. Серж Лосид, директорот на Светскиот филмски фестивал во Монтреал, и тој, и покрај противењето на некои локални националистички групи, со задоволство ни излезе во пресрет и го стави филмот на Попов во филмската програма на Фестивалот. Учеството на овој филм на Фестивалот во Монтреал беше појдовна точка, па следувахе номинацијата на овој филм за наградата Феликс за најдобар европски филм за таа година. Дилемата „што е, а што не е Македонија и македонското“ — беше решена во 1994 година, на Венецискиот филмски фестивал, кога Златниот лав му припадна на Милчо Манчевски за неговиот филм ПРЕД ДОЖДОТ.

Гледајќи наназад низ последниве неколку години од независноста, Македонија и македонските филмации, мислам, постигнаа далеку повеќе отколку нивните колеги од другите поранешни југословенски републики: покрај веќе спомнатиот Златен лав на Милчо Манчевски, и Митко Панов, дипломец по режија на филмската школа на Универзитетот во Лоѓ, на Филмскиот фестивал во Исмаилија (Египет) беше награден за својот документарен филм БЕРИКЕТ (1994); потоа Аљоша Симјановски го снимил својот краток игран филм ЧАРЛИ ПАРКЕР, ЉУБОВ МОЈА (1994), наградуван филм за православниот свештеник (монах), чија љубов кон музиката (џезот) опонира и балансира со традиционалната црковна аскеза; тука е и Тонкица Митровска со својот анимиран филм КРАЈ (1994), нејзино филмско деби за трагичноста на човековото живеење во хаотичните илузии на модерниот свет итн.

Неодамна, Кинотеката на Македонија ја објави книгата на Доминик Вилен Окото на камерата, а и зборникот трудови Бегалците и филмот од истоимениот симпозиум, претходно организиран и реализиран од страна на Кинотеката.

Импулсот за објавување на ова специјално издание на списанието Кино дојде од страна на директорот на Кинотеката на Македонија, Борис Ноневски, тогаш истовремено и директор на Интернационалниот филмски фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ во Битола. Јас сум длабоко благодарен за неговата поддршка и дадената доверба, со надеж дека ми е простено преземањето информации и податоци од — со мака и потсработената — Хронологија на македонскиот филм, објавена во 13-от број од списанието „Кинопис“. Доротеја и јас, исто така, топло ѝ се заблагодаруваме и на Весна

Масловариќ, за нејзиното трпение и стрпливост во одговарањето на нашите бројни прашања и за давањето на цврсти и основани сугестии секогаш кога беше потребно.

На крај, им се заблагодарувам на сите други што помогнаа овој мој труд да ја види светлината на денот таков каков што е: на Благоја и Георги, Илинденка и Жанета, како и на многу други — на сите им се заблагодарувам топло, длабоко и од срце.“

(од книгата на Ronald Holloway KINO – Macedonian Film: „A History of Macedonian Cinema 1905-1966“, Berlin, December, 1996)

МИРОН ЧЕРЊЕНКО, теоретичар на филмот (Русија)

НЕКОЛКУ ЛИРСКИ И ДУРИ СЕНТИМЕНТАЛНИ РЕДОВИ

„Случајот сакаше за првпат да допатувам во Југославија како турист. Тоа се случи во 1968 година, макар што јас почнав да пишувам за југословенските филмови некаде во 1965 година, така што имав извесни претстави за тоа што се снимаше тука, на Балканот. Сето тоа се темелеше врз ретки редакциски прикажувања и дури врз случајни проекции во „Совекспортфилм“ каде што филмовите се прикажуваа, но не брзаа да ги купат, зашто односите меѓу нашите земји во тоа време опишуваа вонредно субјективна идеолошка синусоида, со што не се доаѓаше до отворен прекин на односите, но поначесто се смирува на самиот раб.

Нашата програма вклучуваше и посета на филмскиот фестивал во Пула, зашто сепак ние бевме група филмски работници и така се случи првиот филм што го видов во Веспасијановиот амфитеатар да биде филмот на Трајче Попов МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА. Со ова, буквално, започна моето лично познанство со македонската филмска уметност и со македонските филмски работници, зашто таму во Пула, а можеби и следната година во деновите на „краткометражецот“ во Белград, јас се запознав и со Коста Крпач, кој за мене израсна во мој личен симбол на Македонец, и со Георги Василевски, со кој се среќававме на сите светски филмски фестивали, на кои имав среќа да престојувам, и кој со мене направи толку интервјуа за македонската телевизија, колку што, сигурно, немаат направено сите останати мои колеги за сиот мој живот. Да не зборувам за Бранко Гапо и за Илхами Емин, со кои судбината ме сврза уште во Москва, на „Неделата на македонскиот филм“. Таму тогаш беа и други, но јас ги запомнив токму нив, затоа што на една од дискусиите ги навредив нив, сосем неочекувано и незаслужено, а за што жалам до ден-денешен. А потоа секоја година на наредните фестивали — во Пула, Белград, Ниш, Битола, Загреб — се среќавав со Илинка Петрушева и Благоја Куновски... Јас би можел, бездруго, да го набројам речиси сиот состав на „Вардар филм“, од 60-тите и 80-тите години - и пак Трајче Попов, и пак Бранко Гапо, и пак Кочо Недков и Александар Ѓурчинов (чиј филм го купив со сопствени раце за советскиот дистрибутер, но не можев да сторам ништо повеќе за тој да се најде на екраните), и Мето Петровски, кој ми докажа дека најдолгиот пат низ Македонија — е најинтересниот пат, па ме возеше од Скопје во Битола преку Југ и Запад, низ Крушево и Тетово, та тоа се претвори во најпотресно гастрономско патешествие во мојот живот. И Јован Павловски, и Коле Манев, и Мишо Самоиловски, кој секогаш приспомуваше, само што ќе ме видеше во Скопје, дека е по потекло од донските козаци, и Дарко Марковиќ, и саканиот мој Дарко Дамевски и Петре Прличко и Ацо Петровски. И Кирил Ценовски, чие ЦРНО СЕМЕ не посака да го забележи официјалното жири на московскиот

филмски фестивал и само руската критика во лицето на нашиот „Советски екран“ му ја додели заслужената награда...

Би можел да набројувам уште и уште, и бездруго, мнозина ќе пропуштам да наведат во овој мој избрзан преглед, и затоа молам за прошка од оние што не сум ги спомнал и кои напосто сум ги заборавил, и се надевам некогаш посебно ќе им се заблагодарам, а засега само сакам да кажам дека секој од нив, и сите заедно, во изминатите десетлетија не ми даваа шанса да се оградам од судбината на македонскиот филм, ме држеа во тек со сите свои успеси и неуспеси, ме снабдуваа со „жолтата ракија“, која им стана сакан пијалак на моите другари и колеги, одвреме-навреме ме галеа со своите разгледници од најнеочекуваните земји во светот и со најнеочекувана содржина (не можам а да не го споменам старецот Ачимовиќ од кого во најтешките мигови од мојот живот добив разгледница со една единствена и кратка реченица: „и овде исто така нема ладно пиво“, текст којшто бездруго мошне ги загрижил оние што него го читаа според духот на својата служба)...

Сигурно ваквата лирика не прилега на една книга, посветена на толку своевидниот и неочекуван феномен каков што е македонската филмска уметност, но без сето ова јас не би можел да си го објаснам и на самиот себеси и веројатно — се надевам — на читателите оној неочекуван факт што по многу години занимавање со балканскиот филм, и откако на фестивалот во Москва го видов филмот на Бранко Гапо МАКЕДОНСКА САГА, јас посакав да ја напишам својата „сага“, сагата за филмовите, која сега ја имате пред себе. И тука на крај, јас ќе мидам на зборовите на благодарност кон оние што ја направија појавата на оваа книга возможна, на директорот на Македонската кинотека Борис Ноневски, на неговите соработници — на веќе споменатата Илинка Петрушева, на Весна Масловариќ, Дубравка Рубен, Мирослав Чепинчиќ (без чија книга Македонскиот игран филм јас бездруго не би разбрал многу нешта, ниту за самите филмови и за нивната врска со националната култура, ниту за врските со филмскиот контекст, кој природно мене ми беше непознат и неразбирлив), на Игор Старделов, Марко Ковачевски и на другите. Имено, ним им припаѓаат доблестите на оваа книга, а врз мене паѓаат сите нејзини грешки, неточности и наивности, кои, молам, да ми бидат простени доколку е тоа можно...”

(од книгата на Мирон Черњенко *Македонскиот филм*, Кинотека на Македонија, Скопје, 1997)

МИШЕЛ ОБЕР (претседател на ФИАФ, 1996/97)

ИЗВЕШТАЈ

за официјалната посета од страна на ФИАФ на Кинотеката на Македонија направена на 20-21 декември 1996 година

„Персонал со кој се сретнав: Борис Ноневски, Весна Масловариќ, Дубравка Рубен, Јонче Петковски, како и со сите вработени на архивот (околу 20-ина), кои беа на работа и во недела за да ме дочекаат и да се сретнат со мене. Исто така, јас бев придружувана од францускиот културен аташе и од неговиот помошник, кој изврши еден дел од преведувањето и се грижеше за мене додека бев во Скопје.

Кинотеката ги има своите централни простории во една голема зграда, која е во сопственост на Македонската телевизија. Тие имаат еден цел кат, од кој дел се депоа за чување на филмови од македонска продукција. Секој од секторите (одделенијата) има свои простории со опрема за гледање и компјутери. Најголемата просторија е преуредена како сала за прикажување на

видео проекции и за 35 мм филмови. Кинотеката, сега-засега, не поседува свое сопствено кино. Според потребите, таа користи различни капацитети за таа намена.

Како за почеток, Борис Ноневски изнесе еден цел спектар на активности на Кинотеката, од нејзиното официјално започнување со работа, во 1974 година, како непрофитна организација од национален интерес. Пред неколку години јас се сретнав со г. Ноневски во Националниот филмски и телевизиски архив во Лондон, каде што тој беше дојден да изврши некои филмографски истражувања за Македонија, а со Весна Масловариќ се сретнав во 1995 година, на Конгресот на ФИАФ, во Лос Анџелес.

Јасно е дека Кинотеката ги започнала своите активности на добротукутуриран и организиран начин насочувајќи ја сета своја енергија кон прибирање на македонската филмска продукција, кон воспоставување на филмографски проучувања, критички истражувања и издавање на списанија, книги и есеи. Сите нивни списанија беа премногу тешки за да ги понесам (тие ќе ми ги испратат по пошта), но јас успеав да земам еден број којшто беше тројазично издание (и на англиски и на француски) на „Кинопис“ бр. 13, кој дава многу добар пресек на македонската филмска сцена, во која се содржани и филмското наследство и развојот на Кинотеката, а кој е напишан од г. Ноневски. Тоа е еден прекрасен есеј, кој сите ние би посакале да го напишеме за својата земја и институција. Другите изданија претставуваат серија монографии за македонските филмови, кои се анализирани од различни гледни точки за време на редовните семинари (симпозиуми), со учество на истакнати мислители, историчари, социолози итн. Се чини дека Кинотеката е добро етаблирана на локалната интелектуална сцена, а овие публикации ги дистрибуираат информациите на пошироката јавност и со тоа и се забележуваат овие јавни настани.

Прибирањето на македонското филмско наследство му е блиско на г. Ноневски, кој поминал многу години во истражување и тој сè уште ентузијастички се занимава со тоа. Кога пристигнав, тој само што доби од еден британски кореспондент од Лидс „лоши“ фотокопии од каталогот Ворвик, во врска со филмовите снимени од Чарлс Рајдер Нобел за Урбан, од 1903-1904 година. Надежта дека ќе се откријат овие филмови е сосема мала, но барем сега постои информација за нив во Македонија.

Ние разговаравме за „инсценираните“ кадри на Пате, снимени во Венсанс, во 1903 година, под наслов „Масакрите во Македонија“, кои за жал се исто така изгубени, сега-засега. Кинотеката ги поседува сите каталози на Пате, публикувани од Хенри Бискет од 1994 година, што потврдува дека тие се апсолутно во тек со филмографските прес-податоци.

Нашата следна тема на дискусија беше каталогизирањето на податоците, методите на индексирање и обработката на податоците. Повторно, јас бев љубоморна на комплетните податоци што се прибираат и на користењето на програмата ИСИС (на УНЕСКО), која е одлична. Сите документиран филмови се индексираат кадар по кадар, а содржината се анализира по предмети. Сите други колекции, сценографија, сценарија, филмски плакати итн... ја дополнуваат дата-базата, со која се поврзани сите вработени во архивот. Секој поединец може да си ја врши својата работа независно. На една друга дата-база, содржината и протагонистите од македонската филмска продукција се достапни во светот преку ДИЈАЛОГ! Статистички, оваа база ја користат корисници од целиот свет и по неколку часови месечно. Весна се специјализирала во ова подрачје и таа со право е горда на својата работа и на работата на своите колеги.

Понатаму, ние ги посетивме техничарите, од кои, со еден од нив, јас се сретнав во Лондон, на Летната школа, а нему му надојдоа солзи секавајќи се на ова исклучително искуство! Тој и неговите колеги работеа на нова монтажа

на филмовите на Манаки, кои одново се ископирани во Унгарија, со употреба на мокро копирање за да се отстранат оштетувањата итн...

Во Македонија не постојат технички капацитети. До неодамна, целата техничка работа беше изведувана во Белград, но лабораторијата што не се користеше за време на војната веќе не функционира, па како последица на тоа, сета работа за развивање и копирање сега се прави во Будимпешта или Софија.

Ние го дискутиравме случајот за неразвиените филмови, снимени од Манакиевци, кои Кинотеката очајно се обидува да ги испорача во Националниот филмски и телевизиски архив во Лондон, за да се погледаат и проверат дали воопшто нешто останало на нив.

Одделението за фотографии, плакати и сценографски и костимографски дизајн, како и библиотеката се сосема блиску до канцелариите и до техничките капацитети; сите се добро екипирани и работат на своите колекции, а сите се поврзани со централната дата-база.

Имав можност да го погледам процесот на монтирање на Манаки и да се восхитувам на сцените од секојдневниот живот, снимени во 1910 година, во Македонија. Исто така, ја погледнав видео снимката од подготовките за големата филмска изложба, организирана од страна на Кинотеката, по повод одбележувањето на 100-годишнината од филмот, во 1995 година — во прилог ви ја доставувам видео лентата на која се одразува духот на реализирање на оваа цел.

Попладнето, ние ги посетивме депоата за чување на странски филмови, кои се наоѓаат во еден стар објект (некогашно муслиманско ноќевалиште), изградено од огромни изработени камења. Депоата се така адаптирани за да можат да се сместат метални полици, кои се наоѓаат на првиот кат од зградата, каде што постојано се води сметка за постојниот проблем на влажноста. Просториите беа чисти, со линолеум на подот и тие редовно се посетуваат. Во Македонија климата не е постојана. Зимите се студени и маглови, а летата се многу топли, со температура меѓу 30-40 степени.

Кинотеката поседува многу малку нитритни филмови (тие веќе се копирани на „незапалив“ филм), а она малку запалив филм се чува на друго место, кое јас не го посетив.

Кинотеката нема лабораторија ниту капацитети за миене (чистење) на филмовите. За време на разговорот, јас ги советував техничарите да ја набават опремата „ПТР“, со која сигурно и лесно се отстранува прашината од филмот. Јас ќе им испратам подетални информации за тоа каде може да се набави оваа опрема во Франција.

Бидејќи мојот лет беше одложен поради маглата и имав проблем со визата, следниот ден јас повторно го поминав во Кинотеката и полежерно разговарав со вработените. Се чини дека целиот тим е екстремно лојален и посветен на својата работа. Тие се гордеат со достигнувањата што ги имаат остварено; зборуваат смирено и професионално за своите активности.

Почнав да им завидувам на г. Ноневски и на Весна поради тоа што имаат таков солиден тим. Нивната најголема грижа е просторот. Тие во голема мера посакуваат да имаат сопствен простор, со современи капацитети за чување на филмовите и свое сопствено кино. Односите со Министерството за култура се добри, но земјата не е толку богата, а дел од долгот што им го должи Југославија треба да се распредели на делови меѓу секоја нова независна држава.

Г. Ноневски има направено величествено дело и околу себе има солиден тим, па јас се надевам дека ФИАФ ќе биде во состојба да ги консолидира врските со Кинотеката кога тие ќе станат полноправен член. Јас цврсто ја препорачувам нивната кандидатура за членство и се надевам дека новиот

статус ќе им овозможи уште повеќе да се унапреди и да се постигне соработка со другите соседни архиви во изнаоѓањето на филмските журнари што недостасуваат, а кои се однесуваат на историјата на Македонија.

Некако, во овие земји, во потрага по сопствениот идентитет, по толку многу делења на балканските територии, моќта на ретките подвижни слики создадени низ целиот овој век имаат таква важност, која за нас, во Западна Европа, е тешко да се разбере и да се цени.

Севкупното влијание на кинематографското наследство онака како што го постулира и самиот УНЕСКО овде се здобива со вистинското значење. Се чини дека тоа не е само проблем на идентитетот туку, исто така, тоа е и помирување помеѓу различните култури што минувале низ крстопатот на овој народ.“

Мишел Обер, претседател на ФИАФ
8 јануари 1997

РЕЈ ЕДМОНДСОН, филмски архивист (Австралија)

„Ова издание на книгата *Аудиовизуелно архивирање: Филозофија и практики*, Кинотеката на Република Македонија го објавува токму на денот кога се одбележува еден клучен момент во историјата на аудиовизуелното архивирање. Тоа е оној момент кога — на едно глобално ниво — презервацијата на подвижните слики добива целосно и сеопфатно признание и легитимитет какви што оваа гранка од архивирањето и чувањето на човековото културно наследство никогаш претходно немала — легитимитет и битност, кои денес толку нормално и природно ги земаме здраво за готово...

На 27 октомври 1980 година, Генералното собрание на УНЕСКО, на својот Конгрес во Белград, го прифати и усвои документот со Препораки за чување, конзервација и презервација на подвижните слики.

* * *

И, така, да се вратиме сега на книгата што ја држите во вашите раце — се работи за еден еволуциски продукт, кој во 1980 година ја доби својата финална форма (за тој период), како финален продукт на еден брз и силен развој на медиумите од оваа област, и особено на потребите за нивно архивирање и самата подобласт на архивистиката, која се занимава со архивирање на аудиовизуелните артефакти. Да не заборавиме, овој документ, во суштина, ја оформи професијата аудиовизуелен архивист и аудиовизуелна архивистика, ја промовира и разви до завидни размери. Пред 25 години, потребата од прибирање, реставрација, конзервација, а истовремено и од валоризација на артефактите на ова поле — кулминираше, кога тогаш веќе постојните архиви се најдоа пред проблемот на архивирањето на ваквиот материјал без никакви или минимални средства и познавања. Денес, иако од многу страни гледано имаме услови со многу поголема комплексност на ова поле (и технолошки, и методолошки, и легислативно), со она што го донесоа Препораките... во 1980 година, денес многу полесно и поподготвено ги дочекуваме новите комплексности и сличните предизвици. Препораките... станаа основен, незаменлив, но секојдневен комплекс на знаења и искуства, една „рамка на референци“, од која, како една релативно заокружена целост, можеме да одиме понатаму.

Значењето на Препораките... е, всушност, во тоа дека го дефинира она што го работиме — заедно со основите на мотивациите и потребите не само што туку и зошто сето ова го работиме...

Затоа, топло ви го препорачувам ова издание на Препораките..., и — како

и секогаш — подготвено стојам да добијам секаква (позитивна или негативна) повратна информација околу содржините што оваа книга ги третира. Бидејќи, во оваа наша професија, дебатите никогаш не можат, а пак ниту треба, да престанат.“

(од книгата на Реј Едмондсон АУДИОВИЗУЕЛНО АРХИВИРАЊЕ: филозофија и принципи, Кинотека на Македонија, Скопје, 2005, Канбера Австралија, октомври, 2005 година)

ДЕЈАН КОСАНОВИЌ, историчар на филмот (Србија)

СВЕТЛА ТРАГА ДОЛГА 30 ГОДИНИ

Кога пред три децении беше донесена одлука да се основа Кинотеката на Македонија, тоа беше историски значаен потег не само во областа на домашната кинематографија туку и во областа на потврдувањето на македонскиот национален и културен идентитет. Уште од времето на создавањето на современата македонска држава, непосредно по Втората светска војна, беше познато дека во Македонија има филмски традиции. Тоа, пред сè, се засновуваше врз сознанијата за делото на бележитите македонски, југословенски и балкански пионери на филмот, браќата Манаки, чии филмови се наоѓаат на почетокот на развојната линија на филмските дејности во Македонија. Покрај тоа, повеќе се насетуваше отколку што се знаеше дека уште од почетокот на дваесеттиот век, покрај нив, имало и други дејственици во областа на подвижните слики и седмата уметност, дека постои филмска граѓа, откриена и неоткриена, како и филмски кадри снимени на почвата на Македонија до 1945 година. Меѓутоа, фрагментарните податоци, како расфрлани камчиња на некој мозаик, не можеа да создадат слика за целината и сознанијата за македонското филмско минато заостануваа во споредба со тоа што се знаеше за другите области на уметноста и културата - фреските, архитектурата, музиката, книжевноста. Таа тогаш очигледна празнина започна пред 30 години упорно да ја пополнува Кинотеката на Македонија.

Првиот чекор, секако, беше собирањето на филмскиот фонд, материјали што се снимени на почвата на Македонија или се однесуваат на Македонија. Тоа е работа за која никогаш не може да се каже дека е завршена, зашто постојано трае, но денес, по три децении, резултатите се очигледни. Сите достапни филмови, кои го претставуваат македонското филмско наследство се прибрани, технолошки средени (или се средуваат) и научно обработени (или се обработуваат). Тоа денес е единствен музеј на живите слики, граѓа што најречито говори за националното минато во векот на филмот, граѓа што стои на располагање како на историчарите и научните работници така и на заинтересираната поширока јавност. А покрај националниот фонд, кој се протега во распон од браќата Манаки до современите домашни остварувања, исто такво културно значење има и фондот на странски филмови во чии рамки се наоѓаат многу ремек-дела на седмата уметност. Доколку би биле само чувани и затворени во депоата, старите филмови би станале мртва граѓа. Јавната дејност на Кинотеката на Македонија, прикажувањето на филмското благо на посебни проекции во земјата, сега и во сопствена кино сала, и во странство, на специјализираните меѓународни филмски манифестации претставува врска со современиот човек, кој така се запознава со филмското минато.

Создавањето на филмскиот фонд, кој го прави јадрото на дејноста на секоја кинотека во светот, успешно го следат и други активности на оваа ваша установа: прибирање секундарни извори важни за проучување на минатото на филмот во Македонија (пишувана документација, плакати, фотографии, написи во весниците, музејски предмети), научно-истражувачка работа, богата

библиотека во која се наоѓа стручна литература на многу светски јазици. Плодната, иако по обем сè уште скромна издавачка дејност им помага на сите љубители на филмот да создаат што повеќе за историјата и суштината на седмата уметност. И, на крај, огледало на работата на Кинотеката на Македонија е списанието „Кинопис“, кое сериозно и содржински доследно, но и интересно, зборува за филмското минато и за проблемите на современиот филм.

Триесеттата година на своето постоење Кинотеката на Македонија го дочека во нова зграда. Државата со тоа не само што ѝ овозможи на Кинотеката понатака да ја развива и поцелосно да ја врши својата дејност, туку покажа дека го разбира значењето и дека ја цени мисијата на Кинотеката на Македонија во современата македонска култура.

Посебна вредност на Кинотеката на Македонија се нејзините соработници, бидејќи без активен, вреден и посветен човечки труд не би бил можен висинскиот живот на една ваква културна установа. Соработниците на Кинотеката на Македонија, заљубеници во филмот и филмското минато, понекогаш во многу тешки услови успешно се избираат — а и понатака се залагаат — големото богатство на домашниот и светскиот филм, помнењето на подвижните слики, значаен сегмент на културното минато и на Македонија и на овие простори, да се пронајде, сочува, оживее и да се стави на увид на јавноста. Среќен сум и горд што јас, во текот на својата долгогодишна истражувачка работа, понекогаш успевав да придонесам во нивните напори.

декември 2006 година
Белград

Дејан Косановиќ

МАРИЈАН ЦУЦУИ, историчар на филмот (Романија)

СРЕЌЕН ЈУБИЛЕЈ, МОИ ПРИЈАТЕЛИ!

Си беше еднаш една мала земја... Војни и секакви невољи ја искушуваа, но „човекот со бела брада“ и неговите колеги со љубов и внимание го чуваа националното филмско богатство. „Човекот со бела брада“ не беше ниту цар, ниту пак стар, иако носи „царско“ име и иста таква „мудрост“... Јас лично, во тоа време сфатив дека во срцата на тие луѓе лежи уште поголемо богатство од она што тие го чуваат како нивна работна задача и животен повик! Навистина, Кинотеката на Македонија докажа како еден мал колектив може да биде многу голем на интернационално ниво, со добрата организација на Интернационалниот фестивал на филмската камера, па со многубројните меѓународни симпозиуми, како и со издавањето и објавувањето на бројни дела и трудови од областа на филмот и аудиовизуелните уметности и култура. Кинотеката на Македонија е жив доказ дека една институција ја чинат луѓето и нивните постигнувања и дострели, многу повеќе отколку каква било современа опрема или големи објекти!

Со Борис Ноневски и неговите колеги првпат се запознав во 1993 година, кога бев поканет во Скопје, на Интернационалниот симпозиум „Бегалците и филмот“, организиран од страна на Кинотеката на Македонија. На тој симпозиум, Борис Ноневски ми сугерираше да се заинтересирам за филмската дејност на браќата Манаки, и денес сум навистина среќен и задоволен што го послушав неговиот совет. Веќе следната година (билатерално) организиравме ревиј на националните кинематографии во Скопје и Букурешт. Борис Ноневски, Дубравка Рубен, Игор Старделов, Драган, како и сега починатиот Јонче Петковски, ме посетија во Букурешт. Веќе оттогаш, тие заедно со Илинденка Петрушева, Весна Масловариќ, Мирјана, Владо и сите други од Кинотеката, станаа и мои

вистински пријатели.

Овде ќе споменам само една од многуте иницијативи на Кинотеката на Македонија. Бидејќи — сè до неодамна — тешко беше и да се замисли балканските истражувачи да се соберат заедно, на каков било заеднички проект: националните и државните доктрини и политики, разликите во општествените и идеолошките системи, како и воените конфликти и тензии, беа големи и тешко пробивни пречки за такво нешто. И Кинотеката на Македонија беше првата институција на Балканот, која направи вистински исчекор во насока да се пребродат тие пречки, и која помогна да се релаксираат и позитивно да се насочат релациите помеѓу балканските истражувачи: ветровите на оваа промена задуваа со Интернационалниот симпозиум „Развојот и проникнувањето на балканските национални кинематографии во периодот 1895-1945“, одржан во Скопје, од 22 до 24 ноември 2002 година. Овој проект донесе плодни научни дискусии и многу корисни средби помеѓу истражувачите од балканскиот регион, како што се: Борис Ноневски, Игор Старделов, Илинденка Петрушева и Весна Масловариќ (Македонија), Дејан Косановиќ, Радослав Зеленовиќ (Србија и Црна Гора), Александар Грозев (Бугарија), Иван Форгач (Унгарија), Асаф Џаниќ (Босна и Херцеговина), Иво Шкрабало (Хрватска), Лилјана Недиќ (Словенија), Сами Шеќероглу (Турција), Наташа Лако, Ѓерѓ Пано (Албанија), и јас (како претставник на Романија). Веќе следната година, трудовите на 14-те балкански проучувачи и истражувачи на филмот се објавени во форма на првиот том од Зборникот од овој симпозиум, кој претставува вовед во историјата на балканската кинематографија од гледна точка на поединечните национални кинематографии, земајќи ги предвид потврдените научни и историски факти, а со примарен акцент на различните културолошки, идеолошки и воено-политички контексти во различните земји од Балканот. Колку што јас знам, овој проект ќе продолжи и понатаму, и благодарение на принципиелните ставови и интенции на организаторот на овој проект — Кинотеката на Македонија, Балканот — најверојатно — најнакрај ќе успее да се докаже себеси и како историско-научна „бреинсторм-ризница“, а не само како опасно и несакано „буре барут“!

Тринаесет години поминаа, посетив и видов многу други филмски институции низ светот, а станав постар, а и помудар човек, во меѓувреме станав и историчар на филмот. Но, ентузијазмот и посветеноста на луѓето од Кинотеката на Македонија сè уште ми претставуваат пример што треба да се следи и постигне. Ноневски не само што ме насочи кон историјата на филмот, туку истовремено и ме научи да ја сакам Македонија со нејзината богата и прастара култура, како и да го научам — повеќе или помалку — македонскиот јазик; дури и темата на мојот докторат е балканскиот филм, а и за тоа се заслужни луѓето од Кинотеката на Македонија со своето — не секогаш свесно или намерно, но секогаш корисно и благопријатно — влијание врз мене и моите лични и професионални интереси и ангажмани.

Понекогаш ми изгледа навистина чудесно интересен фактот што романско-македонските релации се најсилни токму на полето на филмот и кинематографијата; и иако меѓусебните релации на овие земји се добри на многу полиња, а треба да бидат и уште посилни, сепак, на едно од тие полиња — неизбежно — тие релации мора да бидат најсилни, или посилни од другите, па си мислам: зошто да не е тоа така токму на полето на филмот?

Затоа, се чувствувам навистина горд што луѓето од Кинотеката на Македонија ги имам за свои пријатели!

Среќен нека ви е јубилејот, пријатели мои, и се радуваме заедно!

Маријан Цуцуи,
Филмски архив на Романија,
Букурешт

**„КИНОПИС“ КАКО ПОВОД, КИНТЕКА КАКО НАДЕЖ
И НЕКОЛКУ ПРИГОДНИ РЕМИНИСЦЕНЦИИ КОН
30-ГОДИШНИОТ ЈУБИЛЕЈ НА
КИНОТЕКАТА НА МАКЕДОНИЈА**

Моите сеќавања, се надевам не сосема избледени, на почетоките на Кинотека, кои беа во таа пролет 1976, скромни и некако медиумски недостатно проследени, беа во извесна смисла најблагодарен културолошки шок. Со оглед на моите тогашни бројни телевизиски теренски ангажмани, јас релативно подоцна стапив во контакт со нејзините втемелувачи, од кои најголемиот број веќе ги познавав, а со кои сум соработувал и претходно. Тука беше тогашниот директор на Кинотека, Ацо Петровски, потоа неговиот тогашен работен тим: Илинденка Петрушева, Мартин Панчевски, Дубравка Рубен, Јонче Петковски и маестрото за прецизна механика, тогаш апаратер, роден радовишанец, основач на локалното кино, Борко Георгиев.

Сето ова се случуваше некаде кон крајот на '76-тата година, а веќе од почетокот на следната година скромно стартуваше првиот број на македонските „Филмски тетратки“, под денес познатиот наслов „Кинотечен месечник“. Набргу и јас добивам можност да соработувам во ова гласило. Без оглед на моето релативно спорадично публицистичко искуство, соработката со „Месечникот“, во добра мера со еден забележителен континуитет, за мене претставуваше драгоцено систематско теоретско созревање.

Тоа беа почетоци, според сегашното мое сеќавање, кои главно се состоеја од едно оставање на пишувани траги за филмовите на актуелната кинотечна програма, која исто така се одвиваше во еден завиден континуитет. Но, според мене, најважно од сето тоа беше создавање на извесно јадро, публицистичко и теоретичарско. Кон ова мошне благотворно придонесоа и бројните дискусии и трибини, кои без малку ги следеа секој од прикажуваните циклуси. Драгоцен беше и соработката со Естетичката лабораторија при групата за филозофија на професорот Кирил Темков. Се разбира, ова надежно друштво со време постапно се зголемуваше и со студентите од други групи: општа и македонска книжевност, журналистика, итн.

На овој начин, сосема спонтано се случи една, можеби дури и за тоа време, неочекувана синеастичка клима, меѓутоа верувам и како продолжение на некои поранешни слични иницијативи, но овој пат сплотени во единствен синеастички контекст. Ќе споменам уште само дека од оваа прилично габаритна констелација на младите вљубеници во филмот, нешто подоцна ќе произлезат низа познати филмски публицисти во нашите дневни весници и тогашната периодика...

Сето ова најобјективно укажува на тоа дека иницијативите на Македонската кинотека токму на тој план беа исклучително функционални на многу планови. Пред сè, се создаде една, да не ја наречеме клима, туку позитивна позиција за размислување околу филмот и за филмот. Ќе соопштам дека тогашните текстови сè уште не претставуваа и не искажуваа некое посебно значење за естетската опстојност за филмското дело, но тука, сепак, беше значаен токму стремежот за барање и најчесто изнаоѓање токму на тие естетски модалитети за презентирање на филмското дело, без оглед на неговото жанровско определување.

Евидентирајќи ги овие теоретски доблести, тогашната неголема група околу „Кинотечниот месечник“: И. Петрушева, Ѓ. Василевски, Б. Куновски, Т. Османли, И. Пенушлиски, Д. Тозија, и ветеранот Илхами Емин и јас, основавме секција со

која во тоа време раководеше Јован Павловски, филмски рецензент на „Нова Македонија“; се конституира за прв пат секција на филмските критичари и публицисти во Македонија. Сите автоматски стануваме членови на Друштвото на филмските работници на Македонија. Без поголем сомнеж, од оваа групација, а на иницијатива на маестро Димитрие Османли, тогашниот претседател на Друштвото на филмските работници, се случија и првите „Манакievi средби“, во чие организирање Македонската кинотека имаше значаен удел.

Некои од нас се појавија на тој прв собир на филмските сниматели и за мене тоа беше една од првите афирмации на нашите дотогашни публицистички обиди. Таа средба ќе ја паметам секогаш, како едно другарување со мнозина тогашни филмски сниматели-ветерани, но и генерација којашто ги наследува. Важен беше, всушност, нивниот однос кон нашите исказувања. А тој, секако, беше мошне позитивен. Дотогаш за нивната работа се зборуваше само фрагментарно, а ние тогаш без секаква теоретска патетичност ја урнавме таа маргинализација. И јас тогаш се чувствував по малку збунет, но достоинството на една специфично кинематографска професија се чини на еден начин беше повторно воспоставено.

Натаму ова за мене значеше една теоретска раскривка, навлегување во структуралната основа на медиумот. Имено, по моето доаѓање во Кинотека како соработник, но и по доаѓањето на Борис Ноневски како нов директор, „Месечникот“ набргу се престори во првото македонско филмско списание „Кинопис“. Објавувајќи во него, во еден одмерен континуитет од две децении и некој месец, теоретската ориентација, која во почетоките не беше строго прокламирана, можеби се покажа, барем по моето мислење, до некаде функционална. Ова особено се потврди во текот на работата на проектот за „Македонскиот игран филм“.

Пријатните потсетувања за овој јубилеј ќе морам, за жал, да ги прекратам, но со споменување дека теоријата за уметностите датира уште од Аристотел, човек близок на нашите простори. 30 години на „Кинописот“ и на Кинотеката на Македонија не се ниту малку, ниту многу, но во нивната активност е содржана една можна заложба за вечноста.

ГЕОРГИ ВАСИЛЕВСКИ, теоретичар на филмот (Македонија)

НЕИМАРСКИ ЕНТУЗИЈАЗАМ ДОЛГ ТРИ ДЕЦЕНИИ

Кога пред триесет години се основа и кај нас институцијата без која ни една културна средина не може квалитетно да кореспондира со придобивките на уметноста на филмот, мојот восхит и восхитот на сите филмофили во нашата земја немаше крај. Кога, значи, во 1976 година се формира Кинотеката на Македонија, чиј прв директор беше Ацо Петровски, преградата што домашната филмска продукција ја одвојуваше од нејзиниот сојузник, кој бдееше над нејзината егзистенција, ги афирмирал вредностите што без негова поддршка лесно паѓаа во заборав и го негуваше нејзиниот дигнитет, беше отстранета.

Тој храбар пионерски чекор на нашата култура, кој беше уште една потврда за припадноста на нашиот филм во светското семејство на уметноста на подвижните слики, се почувствува меѓу љубителите на филмот како чин на речиси физичко придвижување. Кинотеката преку ноќ стана едно од најомилените и најинспиративни духовни свратилишта во кое голем број од најпознатите имиња на македонскиот филм, литература, филозофија, сликарство и музика ги бранеа, оспоруваа или ги преиспитуваа уверувањата за иновантната моќ на филмот да внесе нови мерила во традиционалната естетика.

Јас бев еден од пријателите на Кинотеката што ја имаше среќата да биде сведетел на појавата на еден македонски духовен нов бран, кој ја мобилизира интелектуалната енергија на многумина љубители на добриот филм, убавиот збор, на контроверзната слика или луцидната мисла. Овие луѓе јуришаа на симпозиумските сеанси, вљубенички организирани од домаќините на Кинотеката, со страст на неимари, кои го најдоа полигонот на своите градителски нагони. Дебатите, конфронтирањата, компаративните анализи, на кои се секавам како на некој ренесансен период, добија, покрај проекциите на добар дел од класичните филмови, покрај нараснатиот фонд филмска литература и остварените контакти со сродни кинотечни меѓународни институции и асоцијации, и облици на професионални трибини на кои гостуваа значаен број угледни филмозои и од другите центри во Југославија и светот. Наскоро динамизмот на овие дебати соочувања доби уште еден голем поттик во основањето на списанието „Кинотечен месечник“, прво и единствено гласило во земјата посветено на проблематиката на филмот. На неговите рубрики, чии потписници беа голем број познати имиња во нашата култура, почнаа да се негуваат критичарските, историографските и есеистичките жанрови, дотогаш недоzwолено запоставени во домашната периодика.

Активностите на Кинотеката на Македонија не се ограничија само на збогатувањето, негувањето и систематизирањето на филмскиот фонд содржински и производно поврзан со подалечната и актуелната историја на Македонија. Мобилната екипа, предводена од директорот на Кинотеката, Борис Ноневски, се специјализира пред мои очи и за активности што нашето претходно кинематографско искуство не ги познаваше. Таа со изненадувачки ентузијазам и креативност организираше низа репрезентативни изложби на кои избирливо беа изложени уникатни, богати и содржински разнолики експонати од кинематографската дејност во Македонија. Меѓународните симпозиуми станаа една од традициите на чиј квалитет можеа да му позавидат и институции со далеку побогато искуство и финансиски далеку поопремни. Кинотеката го оживеа Фестивалот на филмската камера „Браќа Манаки“, кој беше на пат да згасне, и му даде нова виталност преобразувајќи го во престижна меѓународна филмска смотра. „Кинотечниот месечник“, кој носеше нешто од рецидивите на техничкото, па и концепциско почетништво, прерасна во модерно опремено списание под назив „Кинопис“, содржински богато и жанровски разнолико. Тоа најде свој електронски пандан во цеде-изданието Векот на филмот во Македонија, кое нè снабди со голем број информации за историјата на македонскиот филм и неговите дејци.

Како поимпресивен издавачки потфат од модернизацијата на списанието, јас го доживеав покренувањето на едицијата зборници на чии страници се најдоа авторизирани текстовите од симпозиумите посветени на македонскиот филм, богати со драгоцен податоци, со луцидни опсервации и анализи на помалку проучуваните аспекти на променливоста на кинематографската констелација во Македонија. Секако дека меѓу најзначајните издавачки потфати со кои Кинотеката на Македонија може да го зачува угледот на филмолошки арбитар од меѓународен ранг се вбројуваат делата од форматот на двотомната студија за естетската, проблемската и жанровската структура на остварувањата од македонската филмска продукција, потпишана од извонредниот познавач на уметноста на филмот, Мирослав Чепинчиќ, *Македонскиот игран филм*, а иницирана од Борис Ноневски. За мене беше голема радост и чест кога Борис Ноневски ми предложи да го подготвам изданието во пет тома на *Историјата на филмот*. Тој ми помогна да ги отфрлам како неосновани дилемите дали една мала земја како Македонија ќе го издржи товарот на амбицијата да објави едно такво капитално дело какво што е историјата на светскиот филм, потфат на кој се одважиле одвај десетина автори во цел свет. Поддршката ја добив во

уверувањето дека на историскиот контекст на филмските дела настанати во изминатото столетие, на нивните автори и движења ние можеме да гледаме без да се повладуваме на критериумите настанати во другите средини, низ сопствена културолошка, социолошка и историографска диоптрија.

Покрај овие наслови, во номенклатурата на издавачката дејност на Кинотеката на Македонија може да се набројат уште четириесетина дела во кои со историографска строгост и страст се проучуваат историските, естетските, содржинските и проблемските аспекти на медиумот на филмот.

Меѓу најголемите успеси што, според мене, го крунисаа триесетгодишниот подем на Кинотеката на Македонија е отворањето на киносалата, во која новите генерации ќе имаат можност да се запознаат со најзначајните остварувања на класичниот филм. Резултатите од постоењето на овој култен објект, сигурен сум, наскоро ќе уследат. Во овој миг, заедно со неуморните културолошки неимари во Кинотеката ја делам егзалтацијата на неговата промоција, на чие празнување мошне гласно ѝ се радуваат припадниците на генерациите коишто ништо не знаат ниту за Жан-Пјер Мелвил, ниту за Керол Рид, или Всеволод Пудовкин, Фриц Ланг, а можеби ниту за Бранко Гапо или Столе Попов. Еве уште еден влог за посреќна иднина на филмот во Македонија.

Борис Ноневски и Нада Гешовска



SUMMARY:

30 Years of the Cinematheque of Macedonia

The 29th of April 1974 was the date of adopting the Law for the Founding of the Cinematheque of Macedonia as an institution of national significance in charge of compiling, processing, maintaining, protecting and preserving films and film materials of special artistic, scientific, historical and other social significance... The preparation activities lasted for two years and in 2006 this institution finally started its regular activities. It started with office and cinema premises at the Youth Center, a depot in Kursumli-An (Museum of Macedonia), then offices and a depot for the national film fund in the MRTV building, while the screenings were held in the cinema "Manaki" and in the Museum of Macedonia. And finally in 1998 the Cinematheque got an appropriate depot for maintaining the film and other material in Havzi-Pasini Konaci (Havzi Pasha's Caravanserai) in the village of Bardovci, and on its 30th anniversary, in April 2006, the new premises of the Cinematheque, located in "Карпољ 3" quarter were officially opened. They include a projection room, exhibiting room, bookstore and videotheque, digital editing facilities, depot for museum exhibits and all the other working facilities necessary for the functioning of this national institution. And we should add to these 30 years of the Cinematheque's life the facts that are most important for its activity: it maintains over 15.000 copies, more than 100.000 photographs, posters and other publicity material, more than 4.000 books and magazines and 30.000 press clippings, 100 meters long written documentation or over 100.000 units of different documents; it also has a considerable collection of museum exhibits; the Cinematheque is a promoter of many local and international scientific and expert symposia, discussions, retrospective events and exhibitions; it has compiled a database on the film processing, the publicity material and the written documentation; it had produced the multi-media CD-ROM "The Century of Film in Macedonia", available on the web portal "Macedonian Informative Film Center"; it has published several tens of relevant filmological books; the Cinematheque is also the publisher of the specialized magazine "Kinopis"... These activities make the Cinematheque a respectable member of the international film-archive associations FIAF and ACE.

RÉSUMÉ:

30 ans de La Cinémathèque de Macédoine

Le 29 avril 1974 est proclamée La loi sur la formation de la Cinémathèque de la Macédoine comme une institution d'intérêt national chargée de recueillir, de traiter, de sauvegarder, de protéger et de présenter des films et des matériaux de cinéma ayant une particulière importance artistique, culturelle, scientifique, historique et sociale... Les préparatifs sont longs, mais en 2006 cette institution reprend son travail.

Au début, les bureaux et la salle de projection sont installés dans la Maison des jeunes tandis que le dépôt se trouve dans le bâtiment de Kursumli-an (Le Musée de la Macédoine); puis, les bureaux et le dépôt sont installés dans le bâtiment du MRTV, mais les projections de cinéma ont lieu au cinéma "Manaki" et au Musée de la Macédoine. En 1998, la Cinémathèque obtient un dépôt convenable pour tous ses matériaux dans les espaces du Havzi-pasini konaci a Bardovci. A la célébration de ses 30 ans, au mois d'avril 2006, est inauguré le nouveau siège de la Cinémathèque qui se trouve dans un bâtiment a Karpos 3, un quartier de Skopje, ayant une salle de projection, une espace d'exposition, une librairie et une vidéothèque, une salle de montage, un dépôt pour les objets de musée, et des salles et des bureaux pour le fonctionnement normal de cette institution nationale. A l'occasion de 30 ans de la Cinémathèque, il faut ajouter aussi le fait que la Cinémathèque possède plus de 15000 copies de film, plus de 100000 photographies, des affiches et des matériaux de publicités, plus de 4000 livres ou revus, 30000 clips de presse, une documentation écrite d'une longueur de 100 mètres c'est-à-dire plus de 100000 unités de documents, une collection remarquable des objets de musée; la Cinémathèque organise plusieurs symposiums, nationaux et internationaux, débats, manifestations et expositions de rétrospection, elle a une base des données pour le traitement des films, du matériel de propagande et des documents écrits; elle publie le CD-ROM "Un siècle de cinéma en Macédoine", elle est présentée par son WEB portal "Le centre informatif macédonien de cinéma", elle publie beaucoup de livres de référence sur le cinéma, la Cinémathèque publie régulièrement la revue de cinéma "Kinopis"... Toutes ces activités font de la Cinémathèque un membre respecté des associations d'archives de cinéma FIAF et ACE.

ДУБРАВКА РУБЕН

АЦО ПЕТРОВСКИ ГРАДИТЕЛ И ЧУВАР НА ДОМАШНОТО ФИЛМСКО НАСЛЕДСТВО

П

о Втората светска војна, кога започнува функционирањето на Демократска Федеративна Југославија, започнува и институционалното организирање на македонската кинематографија. Значењето на филмот е огромно и новата власт, свесна за овој факт, со Одлука на Президиумот на АСНОМ веќе на 2 февруари 1945 година го формира Отсекот за



Од снимањето на играниот филм
БРАТОТ НА Д-Р. ХОМЕР (со Жика Митровиќ)

УДК 791.43.071(497.7)
Кинопис 33/34(18), с.63-70, 2006

кинематографија при Поверенството за трговија и снабдување и ги дефинира неговите задачи: *...да се донесуваат филмови од Државното филмско претпријатие од Белград за Македонија, правилно да се распределуваат по кината, да се врши техничка контрола на филмовите и да се снимаат мали журнари со пропагандна цел...* Така започнува развојниот пат на македонската кинематографија, која минува низ разни фази, со подеми и падови, но неизбежен факт е дека луѓето што ѝ се посветија на професијата поврзана со неа останаа доследни на својата определба низ сите тие периоди, кои и не беа секогаш лесни.

Ацо Петровски е еден од тие луѓе што целиот свој живот ѝ го посветија на македонската кинематографија.

Во еден нов општествен и културен амбиент, по завршувањето на Втората светска војна, кога целокупниот живот треба да се моделира според однапред зацртани идеолошки постулати, кога филмот неслучајно е прогласен за приоритет во културната политика, Ацо Петровски сосема случајно го започнува својот професионален животен пат во кинематографијата. „...Мислам дека тој период за мене е најголемото и најзначајното нешто во мојот живот, тој период ми го трасираше патот на професијата со која се занимавав целиот мој работен век, со огромна посветеност и љубов. Почетокот беше тежок, затоа што бев млад, неискусен и тукуречи аматер во филмската област, но токму поради тоа толку сериозно и со страст се зафатив во реализација на поставените задачи..“, ќе каже во своите мемоарски сеќавања забележани во Кинотеката на Македонија.

Ацо Петровски е роден во Тетово 1923 година. Од 1924 година живее во Скопје, каде што го оформува своето образование. Во времето на Втората светска војна, се бори против фашистичките окупаторски сили. По војната започнува неговото активно вклучување во создавањето на новата македонска кинематографија.

По формирањето на Државното филмско претпријатие на Демократска Федерална Југославија на 3.06.1945 година, формирана е и ФИДИМА — Филмска дирекција за Македонија, која покрај другото треба да води сметка за набавка и распределба на филмовите, како и за национализацијата на кината во Македонија. Покрај веќе искусниот Благоја Дрнков, кој е назначен за директор на ФИДИМА, Ацо Петровски е вториот човек во оваа Дирекција, кој треба да се грижи за национализацијата на кината низ земјата и околу оформување на кадрите за кинематографијата. „Ова е период на процедури и драми, но и период во кој сите се прекаливме, и ние и сопствениците на кината, од кои некои сами ѝ ги подарија кината на народната власт на управување“, вели Ацо Петровски, присекавајќи се на овој период.

Истовремено, со процесот на национализација на кината, започнува и процесот на обука на кадри што ќе работат во кинематографијата. Се организираат курсеви за раководители на кината, за киноапаратери, за книговодители во кинорежата. Така, откако се завршени сите овие пионерски чекори и откако ФИДИМА ја одигра својата пионерска улога, во 1946 година доаѓа до реорганизација на постојаниот модел на кинематографијата, се расформира Филмската дирекција и се формира Претпријатие за распределба, преглед и поправка на филмови РАСФИЛМ (9.08.1946). Ацо Петровски е назначен за директор за печат и реклама при Градските кина на Скопје, а во овие бурни времиња работите многу бргу се менуваат и одново за кус период РАСФИЛМ се трансформира во Претпријатие за распределба на филмови ФИЛМСКО, со задача - распределба на филмовите низ кинорежата во Македонија, нивни преглед и одржување на кинопроекторите во кината. Со пројавувањето на интересот за создавање национални кинематографии во сите републики, веќе на 2.07.1947 година се формира и Комисијата за кинематографија при Вла-

дата на НРМ и Ацо Петровски е назначен за нејзин претседател, со задача да го организира филмското производство, да се обезбеди техничка база за тоа производство, да се подготви развоен план за кинофикацијата. Комисијата станува главен носител и двигател на иницијативата за втемелување на почетните основи за филмското производство, а не само на репродукцијата. Во овој период на раѓање, созревање и организирање започнува да функционира македонската кинематографија... „и ова е време на еуфорија и ентузијазам, во кој се стекнуваме со знаења, искуства“, ќе рече Петровски во своите мемоарски сеќавања.

Покрај Ацо Петровски, како претседател на комисијата, тука се и членовите: Благоја Дрнков, кој е задолжен за организирање на филмското производство, како одличен познавач на фотографската и филмската техника, и Аки Павловски, кој се грижи за организирање на развојот на кинорежата низ Републиката и кој ги организира курсевите за квалификација и доквалификација на новиот кадар, а исто така го врши и селектирањето на филмовите наменети за прикажување.

Филмот во овој период допира и до најдалечните населени места во Македонија, се прават киносали по културните домови, се организираат проекции со подвижни кина по селата, училиштата, фабриките и рудниците. Во овој период се формирани две подвижни кина, едното е формирано од Министерството за народна просвета, а другото од Управата на железниците, и таквите кина ги обиколиле и најдалечните места без киносали во Македонија. Набавени се

**Ацо Петровски
и Вилијам
Дитерле на
снимањето на
играниот филм
ДУБРОВСКИ**



и 16 мм кинопроектори, кои се распределени по училиштата. Репертоарот бил главно со филмови од советско производство.

Во овој период, бројот на млади луѓе што сакаат да се занимаваат со филм станува сè поголем. Трајче Попов по завршен курс станува дописник на Звезда филм од Белград и само во текот на 1947 година прави 19 филмски прилози. Друга група заминува во Белград на обука за сниматели. Меѓу нив се и идните мајстори на камерата Киро Билбиловски и Бранко Михајловски, кои и претходно се занимавале со фотографија, потоа Љубе Петковски, Кочо Недков и некои други. Во овој период се бележат и првите редакторски чекори на Јован Бошковски, Коле Чашуле, Јово Камберски. „Прва работа ни беше да набавиме камера и монтажна маса, вели Ацо Петровски, а радоста беше неизмерна. Потоа целокупната филмска лабораторија на Хигиенскиот завод ја префрливме во фотографскиот дуќан 'Венус' кај Кранговата палата во Скопје и направивме импровизирана лабораторија. И така постапно почнавме да се екипираме, почнавме да снимаме 'Репортери', започнува издавањето на Билтенот за кинематографија со стручни информации за состојбите во кинофикацијата, филмското производство и слично.“

Организирањето на филмското производство, обезбедувањето техничка база, стручен кадар, подготвување на развојниот план за кинофикација се, всушност, последните чекори што водат кон создавањето на првиот македонски филмски продуцент „Вардар филм“, кој со решение на Владата на Народна Република Македонија е формиран на 21 август 1947 година.



На снимање во
Кочанско (1952)

Додека во Македонија се активираат првите филмски камери и се снимаат првите документарни филмови, се создава дописната мрежа на „Филмске новости“ од Белград (Благоја Дрнков и Трајче Попов), а во Скопје започнува и реализацијата на редовниот „Филмски преглед“. Петровски сè повеќе навлегува во филмскиот занает. Ги режира своите први документарни филмови: ИЛИНДЕН и ВО ПРЕСРЕТ НА ИЗБОРИТЕ (1948 год.). „Комисијата си ја одигра својата улога, но мојата авантура со новите задачи продолжуваше“, се сеќава Ацо Петровски. Во овој период е формирано филмското студио во Кошутњак, крај Белград, чекор за кој Петровски вели дека во тоа време се сметал за оправдан, бидејќи се верувало дека Југославија ќе има единствена кинематографија, во која творците ќе бидат по републиките, а техничката база и студијата ќе бидат на едно место, односно во филмскиот град Кошутњак. Оваа состојба веќе во 1952 година се менува, кога доаѓа до децентрализација на кинематографијата, така што доаѓа до оформување на самостојни републички кинематографии, а средствата и обезбедената техничка база во студијата на Кошутњак остануваат во Белград. Во Македонија се размислувало да се направат студија во Охрид, кај Билјанините извори, потоа во хангарот кај Зајчев Рид во Скопје, но тоа се сведува само на убави желби. „Во овие севкупни децентрализациски активности, ми беа понудени разни функции на сојузно ниво, но јас сепак одбрав покреативно да се занимавам со филмот, кој веќе го бев одбрал за своја професија и да останам во Македонија“, вели Ацо Петровски. Веќе во месец мај 1951 година, тој станува управник на тукушто формираниот Државен филмски архив (во состав на „Вардар филм“), кој има за задача да собира стари филмови, плакати, фотографии, сценарија и да ги средува, како и да снима филмови за културното наследство на Македонија.

Ацо Петровски имаше обичај да каже дека неговиот ангажман како управник во Државниот филмски архив бил претходница на Кинотеката, чиј основач и директор тој стана во 1976 година.

Соработката на Државниот филмски архив со Етнолошкиот музеј на Македонија се покажува плодна и во овој период се снимени етнолошките филмови од непроценлива важност. Снимани се филмови за бројни социјални и културни активности на кои им се заканува изумирањето, како што се старите занаети и обичаите, а подоцна и некои работи од областа на комуналиите, односно новите урбанистички планови, рушењето на старите значајни градби и слично.

„Заедно со директорката на Етнолошкиот музеј, Вера Кличкова, направивме програма според која требаше да се забележат, односно да се зачуваат од заборав, со снимање или реконструкција, сите стари обичаи во Македонија“, раскажува Ацо Петровски, присеќавајќи се на овој период, на кој беше многу горд со оглед на значајноста на неговите првични авторски дела.

ВЕЛИГДЕНСКИ ОБИЧАИ (1954) е снимен во Порече, во селото Грешница. Оваа област, поради својата изолираност и тешка достапност до урбаните центри, ги има задржано своите автентични обичаи. Во филмот, всушност, е направена реконструкција на велигденските обичаи, но на многу уверлив и автентичен начин.

АЗОТ (1954) претставува реконструкција на некои обичаи во пределот Азот, кој се наоѓа помеѓу Прилеп и Велес. Тој предел бил населен со брџаци и мијаци. И во овој филм се регистрираат архаични обичаи, свадба, негувањето на култот кон мртвите, но и обичаите врзани за земјоделството, сточарството и занаетчиството, кои се исто така зачувани поради изолираноста на тој регион.

ГАЛИЧКА СВАДБА (1955) е, всушност, една комплетна реконструкција на свадбата во овој печалбарски крај. Петровски раскажува дека мештаните многу им помогнале при оваа реконструкција не само со реквизитите што им ги носеле, туку и со разговорите што ги воделе со нив и преку кои многу придонеле филмот да добие на автентичност.

ТЕНДА или КАРАКАЧАНИ е филм за последната сточарска номадска влашка група, која живеела на Осоговска Планина, во Источна Македонија (село Врбица). И овој филм е реконструкција. Екипа филмации оди во селото Врбица каде што се стационирани кракачаните, односно номадите, кои живеат во селото како и сите други селски жители и со помош на кајата (предводникот) и уште некои други селани, кои до пред извесен период номаделе, ја прават реконструкцијата на нивното патешествие од селото Врбица до Калин Камен. Така тие почнуваат да ја снимаат маршрутата на номадите, односно да патуваат заедно со нив, да ја подготвуваат тендата (шаторот) заедно со нив (што е најкарактеристично), да го следат подготвувањето на бачилото, правењето сирење, предењето волна и слично. „Но, и покрај исклучително напорното следење на патешествието на сета влашка заедница со нејзиното домаќинство, сместено во тендата, ние на крајот се почувствувавме како дел од нив, затоа што го изODEVME напорниот пат заедно со нив, и тоа повторувајќи некои делови од патот и по неколку пати“, се сеќава Ацо Петровски на тие возбудливи и напорни денови.

ДЕРВИШИ (1955 г.) е извонреден документарен етнолошки филм за дервишката мистична секта Рауфи од Скопје.



Екипата на
играниот филм
**ОЛОВНА
БРИГАДА**

СТАРА СКОПСКА ЧАРШИЈА (1955 г.) е значаен етнолошки запис за неколку стари занаети, регистрирани пред нивното замирање.

За овие свои први режисерски творби, Ацо секогаш со гордост говореше. „Тоа е период кога во прв план беше желбата да се реализира креативно, а немаштијата беше во втор план.“

По овој негов авторски период и обидите да си го дооформи образованието, кај Ацо Петровски доаѓаат до израз организаторските, односно продуцентските способности и тој повторно се наоѓа на чело на новоформираното претпријатие „Техно-филм“ (1956 г.), кое е задолжено за изработка на декор, реквизита и техничка обработка на снимените филмови. „Имавме сопствена техничка база, лабораторија, тонско одделение, возен парк, сценографска група, така што ги опслужувавме не само филмовите што се правеа во Македонија, туку и филмовите што се правеа низ Југославија и пошироко. Лабораторијата беше за црно-бела техника, но со одличен квалитет, особено во развивање на материјалите од раниот период“, раскажува Ацо. „Тонското одделение вршеше синхронизација, натсинхронизација на изворните филмови, преснимување на веќе снимениот материјал, така што ни доаѓаа материјали од Љубљана, Загреб и Белград, затоа што нудевме одреден квалитет. Војне Петковски беше најзаслужен за тоа, го ценеа насекаде како извонреден стручњак.“

По низата снимени етнолошки и документарни филмови, по успешниот период на работата во „Техно-филм“, тој станува директор на филм во првата македонска филмска копродукција ДУБРОВСКИ (1958 г.) помеѓу „Есперија филм“ од Италија и „Вардар филм“. Секогаш со гордост говореше за работата на тој филм, кој го режирал оскаровецот Вилијам Дитерле со прочуените артисти Џон Форсајт и Росана Скијафино.

Организаторските способности на Ацо Петровски во времето што следува доаѓаат сè повеќе до израз. Филмското производство во Македонија се интензивира, а неговата улога во овој процес станува сè позначајна; тој работи и надвор од Македонија.

Во овој период, Петровски е директор на филмот ПРЕСМЕТКА („Обрачун“, 1962) на режисерот Жика Митровиќ, а во продукција на „Авала филм“ од Белград.

Следува повторно период на нови пионерски зафати. Во Македонија се формира Телевизија. Ацо е назначен за уметнички раководител на ТВ програмата. Целата екипа, како и техниката од „Техно-филм“, всушност, стануваат дел од Македонската телевизија. Ентузијазмот, полетноста, но сега веќе и искуството повторно се особините со кои Петровски ги придвижува луѓето околу себе. За жал, доаѓа и периодот кога Скопје во 1963-тата година го снаоѓа катастрофалниот земјотрес. Од овој период датираат и голем број документарни филмови во кои авторскиот влог на Петровски е значаен.

По ова искуство со Телевизијата, со која никогаш докрај нема да ги раскине врските, Ацо повторно му се враќа на филмот.

Творечката љубопитност и неговото сестрано интересирање за сè што е врзано со филмот и околу него повторно го водат во нови предизвици. Ацо Петровски е главниот 'виновник' за формирањето на слободните филмски работни заедници, нова форма на здружување на филмските дејци околу одреден филмски проект.

Тој започнува да работи на сценариото за играниот филм ВОЛКОТ ОД ПРО-



Драги Панков, Мики Стаменковиќ, Бранко Михајловски, Бранко Гапо и Ацо Петровски (од лево на десно)

КЛЕТЕНИЕ (1968) заедно со писателот Муртеза Пеза, косовскиот артист Абдурахман Шалџа и режисерот Здравко Велимировиќ, кој првично требало да го режира филмот, а потоа го вклучуваат и Коле Чашуле како драматург и Мики Стаменковиќ, кој на крајот ја потпишува режијата на филмот. За овој проект, тие оформуваат Филмска работна заедница и Петровски во нашите разговори гордо тврдеше дека тоа е првата филмска работна заедница со елементи на производни односи кај нас. Се секава на неговите разговори со српскиот министер за култура во тоа време, Милан Вукос, од кого барал оформување на една ваква филмска работна заедница, повикувајќи се на одредени членови во Уставот. По долги убедувања и по сознанието кои значајни автори се членовите на екипата, како на пример, артистот Љуба Тадиќ за главната улога, Бранко Иватовиќ како снимател, Мики Стаменковиќ како режисер, тие добиваат дозвола за оформување на Филмската работна заедница. Веднаш потоа добиваат филмска колор лента од продуцентската куќа „Јадран филм“ од Загреб, која им влева сигурност и во поглед на лабораториски услуги за филмот, и подоцна во поглед на дистрибуцијата. „Косова филм“ од Приштина ги дава преостанатите услуги, а Македонија учествува со свои артисти. Кога говореше за овој проект, тој ги потенцираше сопствените заложби и пошироките придобивки од неговата реализација. Всушност, успехот на овој проект беше иницијалната каписла за оформувањето на Филмската работна заедница во Македонија, т.н. „Филмско студио-Скопје“ или, пак, популарната ФРЗ (1969 г.), во чија продукција се снимени играните филмови: ВРЕМЕ БЕЗ ВОЈНА (1969), Ж ЕД (1971), ИСТРЕЛ (1972) и ТАТКО (КОЛНАТИ СМЕ ИРИНА -1973).

Ако овој период го нарекуваше златен период на македонскиот филм, како по квалитетот на филмовите така и по нивниот квантитет, потенцирајќи дека тоа време и за него лично е едно од најубавите и најплодните во неговиот работен век. За три години, во Македонија беа снимени 7 играни филмови, веќе споменатите во продукција на ФРЗ и уште 3 во продукција на „Вардар филм“.

Ова е период кога македонскиот филм се здобива и со голем број награди и признанија по фестивалите низ земјата, како за играниот така и за документарниот филм.

На 29 април 1974 година е објавен Законот за формирање на Кинотеката на СР Македонија. Можеби ќе требаше уште неколку години за да дојде до формирање на оваа значајна архивска институција, ако Ацо Петровски не ги употребеше сето свое знаење и богато професионално искуство. (Кинотеката беше сон на повеќемина млади филмски творци, туку и на многумина љубители на филмот што имале прилика да ги посетуваат кинотеките во Белград, Загреб, Париз...)

Ацо Петровски станува првиот директор на Кинотеката на Македонија (25.03.1976 година), која ја започнува својата работа во просториите на Домот на младите во Скопје.

Кинотеката на Македонија е основана како институција од општ интерес за Републиката, а со задача да прибира, обработува, чува, заштитува и презентира филмови и филмски материјали од посебно уметничко, културно, научно, историско и друго општествено значење, потоа да создава фонд на филмови и филмски материјали од домашното филмско творештво и филмско производство. Во таа 1976 година, Ацо Петровски почнува да ја создава



На снимањето
на играниот
филм
ВИЗА НА
ЗЛОТО

екипата на Кинотеката и со неа да ја врши пионерската мисија. Се преземаат првите филмски материјали од „Вардар филм“ — филмските копии што биле поплавени во 1962 година. Потоа започнува создавањето на Фондот на светските филмски остварувања, преземени се првите филмови од „Македонија филм“, се оформува специјализирана кинотечна библиотека со првите книги стручна филмска литература и започнува обработка на прес-клипинг исечоци за македонскиот филм.

Во киносалата на Домот на младите почнува прикажувањето на првите кинотечни филмски циклуси: „Лукино Висконти“, „Екранизирани литературни дела“, „Ретроспектива на југословенскиот филм“. Започнуваат интензивни истражувања на филмско-архивската граѓа во „Вардар филм“, Заводот за наставен филм, Етнолошкиот музеј, Хигиенскиот завод во Загреб, Архивот на Македонија и др.

Кинотеката станува место каде што младите љубители на филмската уметност се среќаваат, разговараат, следат филмски проекции, предавања (Отворен филмски универзитет, проект на Естетичката филмска лабораторија при Филозофскиот факултет), започнува да се печати „Кинотечниот месечник“ како единствено списание за филмската уметност во Македонија околу кое



**Ацо Петровски и
Дарко Дамески
на снимањето на
играниот филм
ВРЕМЕ БЕЗ
ВОЈНА**

се собираат филмските работници, критичарите, естетичарите и воопшто културните дејци. Од ова списание, по низа години, ќе произлезе и списанието КИНОПИС, кое и ден-денес е единственото релевантно филмолошко списание во Македонија. Преземен е фондот од браќата Манаки и со тоа е означен почетокот на истражувањата на нашето историско кинематографско минато, а во Музеите на Македонија се отворени првиот филмски музеј и кинотечна киносала. Нашиот прв директор Ацо Петровски сите овие постигнати резултати со гордост ќе ги презентира во јавноста, на странските посетители, меѓу кои би ја издвоиле и внуката на прочуениот Жорж Мелиес, Мад-

лен Малтет Мелиес, која двапати ја посетува Кинотеката.

Своето богато знаење и големото професионално филмско искуство Ацо Петровски несебично ќе им ги пренесува на своите помлади колеги. Ги поддржуваше во нивниот ентузијазам и ги поттикнуваше во нивните напори да се специјализираат во областа на истражувањето на филмското наследство.

Ентузијазмот, систематичноста и љубовта кон работата и, секако, припадноста кон Кинотеката, на кои тој инсистираше, станаа нешто што е нераскинлив дел од кинотечната екипа до денешен ден.

Сега кога Кинотеката на Македонија по 30 години постоење доби своја куќа, во која има сопствена киносала за прикажување на кинотечна филмска програма, објект за депонирање на филмови и филмско-архивска граѓа, простор за кинотечен музеј и изложбен салон, нови работни простории, нашиот прв директор, иако веќе не е меѓу нас, е многу често спомнуван во нашите разговори со помладите колеги и соработници, како некој што има огромни заслуги и придонес кон она што Кинотеката денес го претставува.

Ацо Петровски без остаток ѝ припаѓаше на Кинотеката. И на македонскиот филм. □

ВЛАДИМИР ЦВЕТКОВСКИ

УДК 791.45(091)
Кинопис 33/34(18), с.71-75, 2006

ФИЛМСКИ ПРОЕКЦИИ НА ПОЧЕТОКОТ ОД ПРВАТА СВЕТСКА ВОЈНА

(ЕДЕН ПОДАТОК ЗА ПРИКАЖУВАЊЕТО НА ФИЛМОВИ ВО
СКОПЈЕ ВО БРИТАНСКАТА МЕМОАРСКА ЛИТЕРАТУРА)



Првата светска војна донесе многу британски поданици на Македонскиот фронт. Покрај војниците што се бореле во единиците во составот на сојузничките сили, имало голем број доброволци, кои доаѓале со медицинските екипи што биле испраќани на Балканот од страна на Британскиот црвен крст, Фондот за помош на Србија, како и Болниците на шкотските жени. Болниците биле воспоставени долж главните борбени линии во Србија и во Македонија: Младеновац, Крагуевац, Скопје, Битола, Острово, Воден и др.

Меѓу првите, во средината на ноември 1914, во Скопје пристигнува медицинската екипа што ја испратил Фондот за помош на Србија, а која ја предводела леди Лејла Пеџет. Веднаш потоа во Скопје пристигнува и медицинската екипа што ја испратил Британскиот црвен крст, која ја предводел Канаѓанецот д-р Мекларен (Dr. McLaren), „Шефот“, како што го викале, потоа д-р Џ. Џонстон Абрахам (Dr. J. Johnston Abraham), д-р Баркли (Dr. Barclay) и др.

Автор на делото **Мојот балкански дневник** е д-р Џ. Џонстон Абрахам, кој внимателно, со педантност на буден хроничар, го бележи секој значаен детаљ во текот на целото време додека екипата престојува во Скопје и за време на неговиот краток престој во Србија.

Отпрвин било предвидено екипата да биде сместена во Ниш, но поради брзиот пресврт на воените дејствија и напредувањето на Австријците кон југ, одлучено е тие да запрат во Скопје, тогаш сè уште со турското име Ускуб, и таму да воспостават болница.

Така, по пристигнувањето, екипата е сместена во австрискиот женски конвент, а како болница се преуредени двете големи згради, поранешни складишта за тутун во близина на железничката станица. Набргу пристигнуваат и првите ранети, кои се допремуваат со воз од, како што наведува авторот, Северна

Србија, зашто делот од Македонија, кој по Балканските војни ѝ припадна на Србија, го нарекуваат Јужна Србија.

Ова е, главно, хируршка екипа, во чиј состав се наоѓаат врвни лекари-хирурзи како што се д-р Абрахам и д-р Баркли, членови на кралското лекарско друштво и универзитетски професори.

Екипата во Скопје престојува од ноември 1914 до март 1915, и во своите балкански записи д-р Абрахам ја опишува макотрпната работа со по над илјада пациенти, повеќето со тешки прострелни рани, за кои биле потребни стручни хируршки зафати, до исцрпувачките напори што ги правеле во времето кога избива страшната епидемија на тифус, која нема да поштеди ниту некои членови на екипата. Покрај исцрпувачката работа во болницата, д-р Абрахам, заедно со својот колега д-р Баркли, наоѓа време да се прошета и низ улиците на Скопје, да забележи детали од животот во градот, скопската чаршија и над сè големиот восхит што го почувствувале разгледувајќи ги историските споменици, како што се: црквата Св. Спас со нејзиниот иконостас, кој плени со својата мунициозна уметничка претстава, потоа Куршумли-ан, кој со својата монументалност и архитектонска привлечност на авторот му буди секавања од средниот век кога тука преноќувале меркатори на Дубровничката Република, потоа Даут-пашиниот амам, кој во тоа време бил претворен во ковачница; посетите на селата Горно и Долно Водно на Божиќ, гостопримството на домаќините и уште многу други поединости, кои ни го оживуваат она Скопје за кое, за жал, постојат малку описи од тоа дамнешно време. Тука дознаваме и за кинопретставите што се одржувале во кафеаната „Зрински“, каде што се собирала тогашната скопска елита, но и за политичката состојба во градот,

Кафеаната Зрински - Скопје



особено по прогласот на кралот со кој Македонија станува дел од Србија, како и правата и обврските што нејзиниот народ ќе ги ужива; бурните реакции што ќе се почувствуваат меѓу сите националности во Македонија по најавената мобилизација, која е и спроведена, со цел да се пополнат празнините на разретчената српска армија. Како што забележува и самиот автор: *„Баталјони формирани од македонски селани, кои биле сега регрутирани во српската армија видно против своја волја...“*

Иако земјата во која пристигнува ја нарекува со новото име што ѝ го дале по Балканските војни - Србија, авторот е свесен за нејзиното древно име Македонија, која се протега сè до Солун; за него *„Вардар е најголемата река во Македонија“*; така и *„просечниот Македонец не е ниту Србин, ниту Грк, ниту Бугарин“*. Кога ќе се најде на пазар, се восхитува од убавината на народните носии. Така тој ќе истакне: *„Носиите што ги носат македонските селани се најатрактивни, особено оние што селанките-Македонки ги носат во недела или на верски празници“*. Многу од овие носии се нашле во Англија, а особено многу ги купувале на заминување медицинските сестри од екипата на леди Пеџет, додека англискиот конзул во Скопје веќе имал импозантна збирка.

Така, во годините на војната во Македонија, особено во Скопје се сјатиле мноштво луѓе од англосаксонскиот свет, кои се шетале низ градските улици и пазаришта, набљудувајќи го со занес шаренилото од националности во градот, восхитувајќи се на природната убавина на местото, и на старите монументални градби, цркви и споменици. Космополитскиот изглед на градот го надополнувале воените заробеници од австриската војска меѓу кои имало Чеси, Словаци, Унгарци, од кои многумина работеле во болницата како болничари, и тоа оние коишто зборувале германски или англиски; некои од нив биле музичари, кои, меѓу другото, организирале и музичка веселба на Божиќ.

Тешко е да се одреди карактерот на овие дела што настанале во деновите на Големата војна, чии автори се британски државјани-учесници и очевидци на настаните.

Во основа, тоа се дела со видни мемоарски обележја. Тие би можеле да се сметаат и за патописи на очевидци, кои судбината ги одвела во виорот на војната, напишани со стил што е рамен на највисоките дострели на англиската прозна традиција, та така тие се и дела-меѓници во македонско-британските културни односи.

За нас се особено значајни и од посебен интерес, зашто тие расветлуваат еден значаен дел од историјата на македонскиот народ, кој без своја вина најмногу настрадал во сите три дела на распарчена Македонија. Се надеваме дека овие дела ќе најдат на достоин одглас кај широката читателска публика, како и кај историчарите-стручњаци, кои ќе го дадат својот суд, кој и се очекува.

Меѓу другото, д-р Џ. Џонстон Абрахам, авторот на делото **Мојот балкански дневник**, дава детален опис за прикажувањето на филмови во кафеаната „Зрински“, која се наоѓала под тврдината Град-Кале. Еве што забележал тој при една таква посета:

...„Никој од нас воопшто не бил во 'Зрински'. Но знаевме дека е центар на модата во Скопје. За тоа чувме од персоналот на болницата на Пеџет, од кои многумина честопати биле на вечера. Таму навечер доаѓала и градската елита, штабни офицери, високи личности на власта со сопругите, да пијат вино по вечерата, да го слушаат циганскиот оркестар и да гледаат филм. Штом помисливме на тоа, се почувствувавме чудно што досега не сме биле.“

Беше тоа привремена дрвена конструкција на рамна површина подалеку од мостот на Вардар, во сенка на тврдината. Кога пристигнавме таму, пред влезот гореше јака светлина, и на касата го затекнавме *„магационерот“* на нашата болница — службено лице, кое соодветствува на интендант на англиска воена

единица. Тој весело нè поздрави; и на наше изненадување дознавме дека тој е сопственик. Грижата околу складиштата на нашата болница беше само негова 'воена работа', зашто се зборуваше дека тој бил еден од најбогатите луѓе во Скопје.

Самиот ресторан беше долга зграда на еден кат, украсен со бела и златна боја, осветлен со електрична светлина. Мали маси, покриени со бели чаршафи, беа ставени во долги паралелни редови. На влезот имаше галерија за музикантите, каде што беа сместени циганскиот оркестар и филмскиот проектор. Крајниот сид беше прекриен со бело платно.

Просторијата беше полна со офицери со златни ширити, сами Србинки и имотни цивили. Тоа беше обичен, сосема обичен ресторан од типот на австриски пивници; но по нашето спартанско живуркање ни се чинеше извонреден. Обајцата воздивнувавме. Не можевме да си претставиме дека Скопје може да се издигне до таков луксуз.

'Па, имаат пристојни чаршафи на масите, па дури и салфети. Салфета не сум видел со месеци', рече Стретон.

Се разбира, секој нè препознаваше, додека си пробивавме пат да најдеме маса. Го видовме нашиот српски полковник, генералот, некои од неговите помошници, неколкумина од рускиот и италијанскиот конзулат. Испомешани со овие имаше приличен број цивили, и неколку српски подофици и обични војници, зашто Србија е, како што реков, вистински демократска земја. Забележавме дури и еден од нашите болничари, кој извел една сестра вечерта со бакшишот што го собрал во болницата.

Двајца во каки униформи од болницата на Пеџет нè поздравија, и ние им се придруживме на нивната маса. Ни подадоа вистински менија, вистински келнер се врткаше околу нас, прав келнер што служи вино, кој ни посочуваше кое вино да го избереме; сето тоа изгледаше речиси како на сон. Не беше битно што менито беше отпечатено на српски, та не можевме да го прочитае. Не беше битно што вината никогаш не ја виделе Франција. Топлината, светлината, смеата, светнатото сребро беа повеќе од доволно за да ни го подигнат спласнатиот дух. Уживавме потполно.

Кога се приближи девет часот, ги исчистија масите, и оние што не сакаа да го гледаат филмот си отидоа. Го намалија светлото и филмот почна. Тоа беше чудна претстава. Сите филмови беа од германско производство. Српските гледачи седеа до крај, сите тивки. Оркестарот одзади свиреше нежна меланхолична словенска музика. Секој беше многу мирен.

На крајот заечи свечената руска национална химна, и секој застана во став мирно. Таа заврши. Следуваа неколку акорди, и меѓу присутните се разлеа џагор. Очите светнаа, образите заруменеа, срцата почнаа да чукаат од возбуда. Тоа беше српската химна. Бран од емоции се разлеа насекаде и нè зафати и нас, па зарем ние не бевме со нив во нивната прекрасна борба.

Музиката престана, а потоа и напнатоста се олабави. Луѓето се тресеа како по некаков сон, се раздвижија, им се насмевнуваа на тие до нив, се подготвуваша да си одат. Џагорот повторно се накрена.

Ние се упативме кон вратата во група. Шепот и кимање ни упати еден од српската управа; и сосема одненадеж и неочекувано оркестарот повторно засвири. Со првиот акорд, автоматски, застанавме здрвени. Џагорот престана. Секој гледаше во нас со пријателски поглед. Оркестарот ја свиреше 'Боже чувај го кралот'.

Поминаа месеци откако ја бевме слушнале. Сите ние бевме изненадени. Ќе се сетите дека во тие денови емоциите беа многу блиску до површината, и почувствував како во грлото ми се крева грутка, и чудна навлажнетост во очите. Случајно на излезот бевме осуммина до десетина еден до друг; и одеднаш зад мене еден од помошниците во болницата на Пеџет, студент од Кембриџ, почна

да пее со чист тенорски глас. Набргу сите ние му се придруживме. Луѓето околу нас застаа да нè гледаат. Тие не разбраа ниту збор; но направија да почувствуваме дека се со нас.

Потоа заедно одмарширавме во толпа поздравувајќи го генералот. Додека проаѓавме сите ни отпоздравија стегнати.

'Мило ми е што отидовме. Беше прекрасна вечер', рече Стретон, додека се враќавме по темницата низ калта од другата страна на Вардар "...

Авторот д-р Абрахам при својата посета на Ниш отседнал во хотелот „Руски цар“, во чиј ресторан се собирала елитата на градот, министри, офицери, странски дописници; и овде еден вид разонода претставувало прикажувањето на филмови.

...„Хотелот 'Руски цар' во Англија се смета за второкласна гостилница. Тоа беше чудна мешаница од кафеана, пивница и крчма. За да стигне до својата соба, човек требаше да мине низ централното двориште и да се искачи по камени скалила до собите горе. Самите соби беа пристојно чисти, со нерамно варосани сидови, под од тули и неколку килимчиња. Креветите беа покриени со неизбежни дебели јоргани, омилени кај сите балкански народи. Осветлувањето беше со свеќи, а санитарните уреди неописливи.

И покрај тоа, тој беше најдобриот хотел во Србија, надвор од Белград, и во вечерно време сиот ум и крем се собираа таму на вечера. Австрискиот сопственик секогаш очекуваше да биде застрелан в зори, но во меѓувреме тој остваруваше огромен бизнис. Во негова полза мора да се каже дека тој држеше одличен готвач. Храната беше исклучително добра. Вечеравме првокласна вечера; и се забавувавме набљудувајќи ги српските офицери во златно и црвено, со своите сопруги и деца, вечерајќи заедно со подофицири, па дури и со обични војници со демократска еднаквост. Повеќето од дипломатските претставници вечераа таму, исто како и акредитирани претставници на париски и лондонски весници. И покрај нечистата околина, тоа беше дружина во весел декор, зашто облечената униформа на српскиот офицер, иако на служба, е прекрасна, му стои многу убаво во споредба со нашата мртва каки униформа. Овде-онде можевме да забележиме по некое непогрешливо англиско или американско лице — најмногу инженери, како и стручњаци за нафта, кои доаѓаа од Русија преку Романија и кои мораа да го прекинат патувањето во Ниш, за утредента да фатат врска за Солун.

Во девет часот вечерата заврши, и луѓето почнаа да си одат. Меѓу нив беа англиските негувателки, сите изгледаа многу уморни, многу изнаработени. Јас носев пакет за една од нив, и бидејќи ова ни послужи како претставување, тие нè поканија да ги посетиме во нивната болница утредента. Кога си заминаа, забележавме дека приличен број од луѓето ги задржаа своите седишта, а почнаа да пристигнуваат и нови. Тогај ја откривме причината поради големото бело платно во горниот крај од ресторанот. Отприлика тогаш требаше да отпочне кинопретставата, и оние што останаа требаше да платат уште по еден динар (франк) екстра за гледањето. Речиси сите филмови беа германски, било да беа отворени фарси, или сладникави љубовни сцени. Беше чудно, кога помислував на тоа подоцна, да ја набљудувам српската публика како се разонодува, се возбудува и се топи од снимените радости, таги и љубов на нивниот најголем непријател. Човечката природа е иста по целиот свет, и никој, дури ни јас, во тоа време не ја почувствував нехармоничноста.“...

Abraham, J. Johnston (1921). *My Balkan Log*, London: Chapman & Hall. str. 166-169, 236-237. □

Превел од англиски В. Цветковски

ИЛИНДЕНКА ПЕТРУШЕВА

НА ЕЗЕРСКИОТ БРЕГ – КИНО!

(ЗА СТАРИТЕ КИНА ВО ОХРИД И СТРУГА)

А

тракцијата на подвижните слики набргу по светската премиера во Париз во 1895 година пристигнала и на нашите простори. Имајќи го предвид фактот дека Битола и Скопје веќе во втората половина од XIX век биле поврзани со Солун преку железница, заклучуваме дека одреден број патувачки театарски и циркуски трупи, кои биле снабдени и со проекциски апарати, лесно можеле да се префрлат и до нашите краишта. И така, веќе во 1897 година се регистрирани првите филмски проекции во Битола и во Скопје. Набргу потоа, во првата декада од XX век, филмската атракција ќе пристигне и во Охрид, Струга, Велес, Дебар и Штип. Во овој прилог ќе стане збор за киноприкажувачката дејност на охридското крајбрежје, односно за старите кина и луѓето што се занимавале со оваа дејност во Охрид и Струга.

* * *

Во 1886 година, рускиот славист, архимандритот Антонин, под импресија од средбата со охридското крајбрежје, ќе запише: „По два-три века околу езерото ќе има неброено многу градови и населби... Брзоплови ќе запловат во сите насоки на древната Лихнида...“ Во времето кога архимандритот ги бележи овие впечатоци, охридско-струшкото крајбрежје ги живее последните декади под Османлиската империја. Врз градот-историја, древниот Лихнидос, расадникот на словенската писменост, градот на Првиот словенски универзитет и седиштето на Самоиловото царство и Охридската архиепископија, градот за кој во 1670 година патописецот Евлија Челебија ќе забележи дека, иако не е многу голем, сепак претставува едно развиено и богато трговско место, а чаршијата, преполна со разновидна стока, ќе ја спореди со оние во Дамаск и Каиро, значи, врз тој и таков град налегнуваат првите години од дваесеттиот

век. Штотуку географот Јован Цвиик го направил првото мерење на Охридското Езеро (1898), се разбира, со дозвола на османлиската власт. Охридско-струшкиот регион бил каза во состав на Битолскиот санџак во Битолскиот вилает. Околицата се граничела на север со Дебарската каза од Дебарскиот санџак и со Кичевската каза од Битолскиот санџак, од исток со Преспа, на југ со Старовската каза од Корчанскиот санџак, а на запад со казите од Елбасанскиот санџак. Во 1900 година, целата Охридска каза имала вкупно 105 населени места со 60.305 жители. Но, за многу краток период од само две децении, населението од овој крај, како впрочем и од цела Македонија, која токму во тој период е средиште на жестоки воени судири, драстично се намалува — гинат илинденци-востаници, гинат војници, умираат луѓето од глад, болести и епидемии, родното огниште го напуштаат, притиснати од немаштијата, цели семејства. Во овој период, населението од овој крај е намалено за 7.298 жители. Во текот на Илинденското востание, 32 христијански села (од вкупно 75) биле напално изгорени, а десетина — делумно. До темел изгореле 2.064 куќи, без покрив останале 13.144 жители. По неуспехот на востанието во овој крај останува легендарниот војвода Христо Узунов, кој со својата чета се обидува да го заштити голоракиот народ од зулумите и теророт. Воените дејствија од Балканските војни уште повеќе го разоруваат охридското крајбрежје. Населението талка во немаштија, ќепенците на некогаш раскошните дуќани сè почесто се затвораат. Особено струшкиот пазар рапидно умира — само на неколку километри е поставена демаркациска линија/граница со Албанија што ја дели, од памтивека, единствената околица на два дела. Одвреме-навреме, на пазарите ќе се појави по некој елбасански трговец или солунски Евреин, но тоа не ќе биде доволно да ги покрене од тотално разорување занаетчиството и трговијата! Стариот трговски пат Битола-Охрид-Елбасан-Драч со текот на времето престанува да функционира.⁽¹⁾

Па сепак... надежта не умира, а времето си носи нови предизвици. И на овие простори сè почесто пристигнуваат достигнуќата на западниот свет. Меѓу нив и подвижните слики.

Панорама на
Охрид (1931)



ОХРИД

ПРВИ ФИЛМСКИ ПРОЕКЦИИ

На почетокот од 1908-та година од Солун во Охрид пристигнал некој си Ерменец, чиј идентитет до овој момент не е познат. Тој со себе донел мал кинопроектор со мотор и динамо на газолин, кој го инсталирал во кафеаната „Луканто“ крај Долна Порта. Низ чаршијата бргу се пронел глас дека во градот пристигнало „чудото со слики што се движат“. Салата, која имала стотина седишта, била претесна за да ги прими сите љубопитници. Тие што ќе дошле порано си фаќале маса, си мезеле, си вечерале и го гледале „киното“, а оние, пак, што ќе подзадоцнеле стоеле наоколу или сиркале низ прозорците. Филмовите биле неми, кратки, но остроумниот Ерменец знаел како да го одржи вниманието на гледачите. Поинтересните филмови ги вртел речиси непрекинато, а често патувал и до Солун од каде што набавувал нови филмови. Но некаде кон крајот на 1909-тата година, Ерменецот го напуштил Охрид, а проекторот му го продал на некој си битолчанец. Имајќи го предвид фактот дека битолчаните — браќата Ташко и Коста Чому токму кон крајот на 1909-тата започнале со филмски проекции во Битолскиот театар, можеме да претпоставиме дека токму тие го купиле проекторот од Ерменецот. Доколку оваа претпоставка е точна, тогаш станува збор за проекторот од француско производство „Пате фрер“ бр. 6374. Во секој случај, со заминувањето на Ерменецот од Охрид, завршил првиот дел од приказната за охридските кина. Следната средба на охридани со подвижните слики ќе се случи дури по 14 години. ⁽²⁾

КИНО ВО КАФЕАНАТА „ВЕЛИКА СРБИЈА“

Никола Филев, еден од браќата на познатото охридско семејство Филеви, по завршувањето на Првата светска војна извесен период престојувал во Германија, каде што ги изучил хотелиерскиот и кафеџискиот занает. По враќањето во Охрид, заедно со брата си Климе, во 1920 година, во близината на чинарот, ги отвораат хотелот и кафеаната „Велика Србија“, подоцнежен „Ориент“. ⁽³⁾ И токму тука, во кафеанската сала ќе се случи втората средба на охридани со филмот. Како се случило тоа? На 13 јуни 1923 година, во весникот Привредни гласник, кој излегувал во Скопје, се појавил оглас за тоа дека преку електро-техничкото претпријатие „Звезда“ од Скопје можеле да се набават кинопроектори. ⁽⁴⁾ Ова го прочитале пријателите Климе Чудо и Ставре Стефаноски, се распрашале и решиле да купат кинопроектор.

„Продадоа ниви и така собраа пари за купување на проекторот, се присекава Стефан Стефанов, син на Ставрета. Проекторот требаше да се купи од Виена. Тука во Охрид работеше еден инженер родум од Албанија, Перо Пекмези се викаше и тој имаше жена од Виена. Татко ми и чичко Климе се договорија по проекторот во Виена да одиме јас и Перо Пекмези. Отидовме во Виена, од фабриката 'Херланго' го порачавме и го плативме проекторот и се вративме назад. По извесно време ни јавија дека проекторот е пристигнат во Белград. И така Перо Пекмези и јас заминавме за Белград. Јас со себе носев златни наполеони за да ги платам останатите давачки за проекторот. Во Белград пристигнавме некаде околу пладне, прво отидовме во Земун, за да ги смениме наполеоните кај некои Евреи, а потоа преспавме во хотелот на еден наш охриданин во Белград. Утредента отидовме во царинарницата, но таму ни кажаа дека проекторот го испратиле за Скопје. И така, назад во Скопје. Го најдовме проекторот, плативме сè што требаше и потоа го решававме проблемот со транспортот

до Охрид. Изнајмивме еден вагон од теснолинејното вовче што сообраќаше од Скопје до Охрид и тука го сместивме проекторот. Ние патувавме со истиот воз којшто на оваа релација возеше два дена. Преспавме во Кичево и дури наредниот ден пристигнавме во Охрид.“⁽⁵⁾

И така кинопроекторот пристигнал во Охрид. Но се поставило прашањето — каде да биде инсталиран, каде да има проекции? Стефанов кај својата стара фурна имал слободно земјиште, но ортаците Чудо и Стефанов биле веќе финансиски исцрпени и не можело да стане збор за изградба на посебен објект за кино. Решението било пронајдено во договор со браќата Филеви. Имено, во кафеаната на Филеви, „Велика Србија“, била поставена една им-провизирана кинокабина, тука бил инсталиран проекторот, а посетителите, седнати во вечерните часови околу масите, биле едноставно известувани дека ќе гледаат подвижни слики. Но за гледањето требало одделно да се плати. И кога ќе завршело „продавањето“ на билетите, вратите на кафеаната се затворале и започнувала проекцијата.⁽⁶⁾ Киноапаратер бил Перо Пекмези. „Така започнавме да работиме. Салата беше преполна, немаше доволно столчиња, па многумина, и Турци и наши луѓе, седеа скрс нозе на подот. Филмовите ги набавуваше Пекмези од Скопје и од Белград. Се сеќавам, од Белград го зедевме филмот ФАНТОМ. Нем беше, ама народ — колку што сакаш. Наплатувавме по 5-6 динари влезница. Проекции имавме секоја вечер. Газдите на кафеаната видоа дека луѓето доаѓаат само за проекциите, па ни предложија проекциите да ги одржуваме во десет часот навечер за да може и кафеаната нормално да работи и тие да заработуваат. Не се погодивме со Филевци и ние ги прекинавме проекциите. Значи, вкупно работевме едно 3 до 4 недели. Проекторот, потоа, им го продадовме на Мартиновци (Петковски).“⁽⁷⁾

* * *

Миле Петковски Мартиновски, по неуспехот на Илинденското востание, како многу наши луѓе, заминал на печалба во Америка. Работел, печалел пари и, како што им расправале на неговите домашни печалбарите што доаѓале од Америка, „збудалел“ по филмот. Слободното време што му останувало го минувал во кино. Бил вистински маѓепсан од подвижните слики. По Првата светска војна, поточно во 1919 година, се вратил во својот роден крај, во селото Збажди на Караорман Планина. Купил куќа во Охрид и тука се преселило целото семејство. Јован/Јонче, едниот од синовите на Милета, останал во Америка развивајќи ја трговската работа што ја започнал татко му, а другиот син, Јордан, заедно со татка си и со внукот Војне (син на Јончета) започнале да се занимаваат со трговија во Охрид. Но, напразно не се вели дека Божјите патишта се непредвидливи! Кога во 1923 година во кафеаната „Велика Србија“ ќе се „отвори“ кино, старата страст на Милета Мартиновски Петковски по филмовите повторно се разгорела. И кога по кратко време ортаците Чудо, Стефанов и Пекмези се откажале од проекциите, Миле Петковски го купил кинопроекторот.⁽⁸⁾

Овој потег на стариот печалбар да се занимава со киноприкажување ќе остави децениски траги во семејството Петковски, кое со генерации потоа (и до ден-денешен) ќе се занимава со филмската дејност. Работите стојат вака: меѓу двете светски војни, Јордан и Војне (син и внук на Милета) непрекинато ќе се занимаваат со киноприкажувачка дејност, по Втората светска војна Војне Петковски станува еден од основоположниците на повоената македонска филмска продукција, како познат тон-мајстор и истражувач/пронаоѓач на мноштво технички иновации неопходни за филмското производство. Меѓу нашите филмаши, познат е терминот „Војне-скоп“. Филмската традиција на ова семејство денес ја продолжуваат и потомците на Војне. Но сето ова само

како интермедиум. Да се вратиме во кафеаната „Стара Србија“, во Охрид, во 23-тата година од минатиот век.

„И така, татко ми Миле го купи проекторот од Чудо и Стефанов. Проекторот беше марка 'Сириус' од фабриката 'Херланго', набавен од Виена. Во тоа време во Охрид немаше струја и апаратурата ја вртевме со рака, а светло обезбедувавме со карбит и кислород. Кислородот сами го правевме — набавувавме некакви батерии, ги палевме и во челични цилиндри создававме кислород со јачина од 80 атмосфери и со него работевме. Со кинопроекторот повторно работеше Перо Пекмези и тој ги набавуваше филмовите од Загреб. Најнапред одржувавме проекции три пати во неделата, но тоа се покажа дека е многу. Намаливме на еден до два дена во неделата, а се случуваше да одржуваме проекција за еден или двајца посетители. Значи, посетата беше слаба, ние бевме незадоволни, а и газдите на кафеаната се 'муртеа'. И, конечно татко пресече: 'Ќе градиме кино. Вистинско кино!' Сè што заработувавме ние во Охрид и она што го заработуваше Јован во Америка се пренасочи кон киното.“⁽⁹⁾

КИНО „ОХРИДСКО ЕЗЕРО“

На 31 јули 1924 година, Миле Петковски, трговец од Охрид, доставува барање до началникот на Охридскиот округ за изградба на кино на негово сопствено земјиште во улицата „Ајдук Вељко“. Како прилог на барањето биле доставени и архитектонските скици и сета останата документација за идното кино. Бидејќи во тоа време Охрид сè уште не бил електрифициран, во барањето е посебно нагласено на кој начин ќе се обезбедува струјата неопходна за работата на киното: саугасмотор од 8 КС и динамо-машина од 4 киловати. Со овој мотор била осветлена куќата на Петковци/Мартиновци и улицата пред киното, а неколку светилки за реклама биле поставени и кај стариот чинар, во центарот на градот. (Инаку, киното во јули 1936 година се приклучува на тогашната градска електромержа.) Дозволата набргу била издадена и започнала изградбата на киното, која траела нецела година. И веќе на 12 мај 1925 година Миле Петковски повторно се обраќа до началникот на Охридскиот округ со барање да се формира стручна комисија, која ќе изврши преглед на зградата и инсталациите и врз база на нејзиниот извештај да се издаде одобрение за работа на киното. Комисискиот извештај, со некои мали забелешки, бил предаден во Министерството за трговија и индустрија на Кралството Југославија на 25 март 1926 година за неколку дена подоцна, на 29 март истата година, министерот за трговија и индустрија ја потпишал дозволата за работа на киното именувано како „Охридско езеро“.⁽¹⁰⁾ Оваа дозвола за работа на охридското кино била само првичната. Како што се менувала законската регулатива, така се издавале нови дозволи, што од југословенската кралска

власт, што од окупаторската во времето на Втората светска војна. Па така: врз база на Законот за дуќани од 1931 година, Кралската банска управа на Вардарска бановина на 27 декември 1933 година издава дозвола за работа на „кинематографскиот дуќан“, сега во сопственост на Јордан и Јован/Јонче Петковски (синовите на Миле Петковски)⁽¹¹⁾; следната дозвола за продолжување на работата на киното е од 18 декември 1942 година, издадена врз основа на наредбата од 6 јуни 1941 година од Министерството за трговија и индустрија на Кралството Бугарија, при што е извршена и комплетна техничка контрола на киното.⁽¹²⁾

Плакат од киното
Охридско езеро



Зградата на киното „Охридско езеро“ била двокатна (приземје и кат) со вкупна површина од 180,91 кв.м. (22,80х7,90 м). Била изградена од цврст материјал — цигли и бетон. На приземјето се наоѓале салата, чекалница (во извесни периоди тука имало и бифе), билетарница и скали за балконот. Киносалата имала димензии од 18 м. должина, 7 м. ширина и 6 м. висина. Подот бил од даски. Во партерот имало 234 места од кои 150 биле неподвижни (и нумерирани), а напред биле поставени 6 подвижни клупи со по 14 места. На балконот биле поставени 40 подвижни (обични) столови. Во кинокабината, која се наоѓала на балконот, биле монтирани кинопроекторот „Сириус“ и тонската апаратура „Телевизија“, набавена во 1935 година од компанијата „Колудер“ од Сараево. До зградата на киното била изградена мала просторија во која биле сместени моторите за производство на струја. Салата имала природна вентилација (прозорци и вентилатор на плафонот); зимно време се загревала со печки.⁽¹³⁾

Прв киноапаратер во киното бил унгарскиот наредник Јанос Арпад од Винковци, кој бил ангажиран и околу работата на генераторот и струјните постројки во Охрид. Кога заминал Арпад, со кинопроекторот продолжил да ракува Јордан Петковски, кој во 1933 година го положил мајсторскиот киноапаратерски испит.⁽¹⁴⁾

„Публиката сакаше да доаѓа во кино, но секогаш поставуваше големи барања, се сеќава Јордан Петковски. Тоа беше јасно оти најголемиот дел од гледачите беа луѓе од чаршијата, професори од гимназијата и воени лица. Тие беа добро информирани за она што се случуваше во светот. Во 1927 година се обидов да ги озвучам проекциите со помош на радиоапарат што го купив во Загреб. Тоа беше и првото радио во Охрид. Таму, во Загреб, во фирмата „Супер-радио“ останав два месеци на пракса. Со радиото ја озвучивме салата, ама тоа не беше тоа. Наскоро дознавме дека во Загреб филмот 'проговорил', ама тоа беше само со 'најдлтон' (грамфонски плочи поврзани со кинопроекторот). Но на самиот почеток на триесеттите години беше пронајдена фотокелијата со чија помош врз лентата се наносуваше звукот. Филмот навистина 'прозборе'. И нашите луѓе сакаа да гледаат звучни филмови.“⁽¹⁵⁾

Во тоа време кога киното прикажувало само неми филмови, проекции се одржувале само во петок, сабота и недела. И бидејќи сопствениците на киното не можеле веднаш да набават тонска апаратура, посетата рапидно се намалувала. И така кон крајот на 1934 година и почетокот на 1935-тата, киното престанало да работи. Имало повремени проекции, но сега акцентот бил ставен на кафеаната што се сместила во салата. Закупци биле Климе Карчев(иќ) и Ремзи Шакиров(иќ). Во кафеаната се точеле безалкохолни пијалаци, а во неделите и во празниците се одржувале матинеа.⁽¹⁶⁾

„Но ние не можевме да гледаме како во нашето кино се случува нешто друго. Та ние изградивме кино за филмови! Кон средината на '35-тата брат ми Јонче од Америка испрати пари за да набавиме тонска апаратура. Ја порачавме апаратурата 'Телевизија' од Сараево и лично Александар Колудер дојде во Охрид да ја монтира. Ми кажа дека деловите за неа ги набавува од Канада. Кафеаната се исели и ние направивме голема премиера на првиот звучен филм во Охрид. Беше тоа раскошниот музички филм 'Циганска рапсодија'. Публиката беше восхитена, имаше луѓе што по неколку пати го гледаа филмот. Е, дојде за киното ново, убаво време. Проекции имавме секојдневно, а за празниците



Киното
Охридско
езеро

игравме по неколку филма дневно. Програмата ја менувавме двапати во неделата. Филмови претежно набавувавме од Белград и од Загреб, а подоцна си разменувавме филмови и со Пале Напе од Прилеп и со Ристо Зерде од Битола. За секој филм што беше на репертоар печатев летки најнапред кај Бојација, а потоа во печатницата кај Никола Герман. Правевме и големи плакати (исцртани на платно) и ги поставувавме на улиците и во центарот.⁽¹⁷⁾

Програмата на филмските проекции се одвивала по стандардна шема: најнапред бурлеска или цртан филм (тука Мики Маус бил неприкосновен), потоа главниот игран филм и најодзади журнал/новости најчесто од компанијата 'Фокс'. Репертоарот бил однапред договоран со претставниците на големите светски дистрибутери стационирани во Белград и Загреб. Се разбира, за време на окупацијата филмовите се набавувале од Софија, па така наместо, на пример, журналите од 'Фокс' сега биле журналите од УФА, и наместо американски, англиски, француски или советски филмови, сега приматот го добиле филмовите од германско, унгарско, италијанско производство. Но, во секој случај — БЕНГАЛИ, БЕЛИОТ ТИГАР, ЛУКРЕЦИЈА БОРЦИЈА, ЖИВОТ ПО СМРТТА, ДАМАТА СО КАМЕЛИИ, АНА КАРЕЊИНА, РОМЕО И ЈУЛИЈА, ИНДИСКИОТ НАДГРОБЕН СПОМЕНИК, ПЕСНА ОД ОРИЕНТОТ, ФРА ЃАВОЛО се само мал дел од филмовите што охридани имале можност да ги видат во своето кино. А со тие филмови и да им се восхитуваат на своите омилените ѕвезди: Ширли Темпл, Рамон Новаро, Грета Гарбо, Дина Дербин, Гари Купер, Хари Бор, Долорес дел Рио, Тино Роси... Но киното, со текот на времето, покрај својата основна дејност да прикажува филмови, прераснало и во вистинско културно средиште на градот. Тука се одржувале игранки, концерти, театарски претстави и други приредби.⁽¹⁸⁾

И по завршувањето на Втората светска војна, киното „Охридско езеро“ е центар на збиднувањата во градот. Тука се одржуваат пропагандни собири на новата власт, има и игранки, и концерти, и драмски претстави, но најголем дел од времето го исполнуваат филмските проекции. На репертоарот сега се советски филмови, но се појавуваат и англиски и француски филмови. Меѓу првите што се прикажани по ослободувањето се филмовите: ТАА ЈА БРАНИ ТАТКОВИНАТА И СЕ БОРИМЕ НА МОРЕ.⁽¹⁹⁾ Киното и понатаму си е во сопственост на семејството Петковски (браќата Јордан и Јован/Јонче), а со него директно раководи Јордан. Но...

Промената на општествено-политичкиот систем кај нас по Втората светска војна неминовно ќе доведе и до промена на сопственичките односи. Една од приоритетните задачи на новоформираната Филмска дирекција за Македонија (1946) е токму и промена на сопственоста на објектите на кинорежата (од приватна во општествена). На 15 мај 1946 година, Градскиот народен одбор на Охрид ја известува ФИДИМА дека сопственикот на киното „Охридско езеро“, Јордан Петковски, го подарува киното со целокупниот инвентар на ГНО-Охрид. Во текот на наредните два месеци од истата таа '46 година, ФИДИМА и Градскиот народен одбор на Охрид го разгледуваат проблемот за примопредавање на киното, произлезен од фактот што вториот сопственик на киното (Јонче) е во Америка и е државјанин на САД. Па сепак, и покрај формалните пречки, киното го презема

горе:
Јордан
Петковски
долу:
Војне Петковски



ФИДИМА, а по нејзината ликвидација во август '46-тата — Градскиот народен одбор на Охрид, додека Јордан Петковски е назначен за раководител/технички директор. Кон крајот на 1946 година или поточно на 18 декември, Јордан Петковски поднесува молба до ГНО со која бара да биде ослободен од должноста технички директор на киното, при што наведува дека причините за оваа негова одлука се од семеен карактер. По една година, направен е комплетен попис на основните средства на киното „Охридско езеро“, а веќе во месец август 1948 година киното е национализирано. Со ова е ставена точка и на несогласувањето на Јонче Петковски од Америка за одземање на киното.⁽²⁰⁾ Киното „Охридско езеро“ редовно работеше (паралелно со киното во Домот на културата „Григор Прличев“) сè до средината на 80-тите години од минатиот век.

СТРУГА

ПРВА ФИЛМСКА ПРОЕКЦИЈА

Првата филмска проекција во Струга се одржала најверојатно летото од 1909-тата година. Кон овој податок нè упатуваат сеќавањата на Ристо Крле објавени во неговата Автобиографија.

„Ваканцијата илјада деветстотини и деветтото лето неколку души внесоа во големата сала на забавачницата некаков апарат. Како секои деца и ние се интересиравме. Некоје дете праша: 'Што е чичко тоа?' — Кинематограф. — Не знаеме, чичко, што е тоа? — рече друго. — Слика на големо платно. Само што овде луѓето мрдаат, одаат, се смејат... Само вие донесете пари!...“⁽²¹⁾

Се испоставило дека човекот што дошол со „кинематографот“ бил близок пријател на таткото на третоодделенецот Ристо Крле. Бил тоа висок, полн маж со засукани мустаки. Потекнувал од Струга, но живеел во Скопје и работел со „кинематограф“. Името му било Милан Голубовски. (Во 1907 година, Милан Голубовски заедно со својот пријател Димитри Митан, фотограф од Охрид, купиле кинопроектор од Виена и започнале да одржуваат филмски проекции во скопската кафеана „Англетер“. Филмовите ги набавувале од Солун. Двајцата компанијони одржувале проекции и во домовите на видни скопски семејства, а чести гости биле и во сарајот на Есад-паша. Покрај ова, Голубовски направил и обиколка на повеќе населени места во Западна Македонија и во Албанија. Кон крајот на јуни 1909 година, при една проекција во „Англетер“, експлодирал проекторот, избувнал пожар и тоа бил крајот на киноприкажувачката дејност на Голубовски.) (заб. И.П.)

„Иако претставата беше вечерна, јас отидов уште пред зајдисонце. На децата им расправав како чичкото на татко ми му е пријател и ќе ме пушти без



Панорама на Струга (крајно десно е 'забавачницата' каде се одржала првата филмска проекција во 1909 година)

пари. Кога дојде татко ми, ме зеде за рака и влеговме. Чекавме доста и бев изненаден кога се изгасна светлото. Мислев дека ламбите догореле и не ќе можеме да гледаме. А тога татко ми ми рече: - Сега ќе почнат! Но тоа 'сега' јас го разбрав кога во ламбите ќе фрлат гас и повторно ќе ги запалат. Но, по неколкуминутниот мрак, на платното се појави првата слика. На големата слика, пред една маса на која имаше полна чинија макарони, се појави убава девојка. Таа во обете раце држеше по една вилушка и почна да ги меша макароните, а потоа касна и се изнасмеа, тоа рекоа бил журнал. Потоа еден маж бегаше од полицијата и се сокри во една кука. Таму влезе и полицијата, но во тој момент бегалецот излезе од оџакот и, преку покривите на друг покрив им кидна... После една бочка ја носеа бранови и ја исфрлија на еден брег. Тога од бочката излезе бегалецот... Ова се случи ваканцијата по завршувањето на трето одделение.⁽²²⁾

МААЛСКОТО КИНО НА СТАВРЕ ПОПОСКИ

Фотографскиот занает бил подеднакво развиен и во Охрид и во Струга. Уште во почетокот на дваесеттиот век се појавиле првите (и најстари) пасионирани фотографии, како што се: Димитри Митан, Панде Василевски, Митре Михајловски, Митре Нически, Гале Чакар, Сотир Ландро и други. Но, прв којшто професионално се занимавал со фотографскиот занает по 1918 година бил Ставре Попоски, помлад брат на народниот уметник Викторија Поп Стефанија и вујко на охридската фотографска легенда Благоја Поп Стефанија. Ставре Попоски (роден во 1902-та година) бил вистински бонвиван — ја сакал музиката (свирел на мандолина и убаво пеел), бил образован со познавање на повеќе странски јазици, патувал, бил дружељубив. Фотографскиот занает, со кој се занимавал целиот свој живот, го изучил сам, но затоа, подоцна, своето знаење му го пренел на младиот Благоја. Во 1920 година, Ставре го положил мајсторскиот фотографски испит во Скопје и со тоа стекнал право да отвори сопствен фотографски дуќан, кој бил лоциран во семејната кука на Ставрета на улица „Принц Горѓе“, број 59 во Струга. Во почетокот, „ателјето“ бил природниот амбиент на градината што ја опкружувала куќата, но веќе во 1925 година го приспособил долниот кат од куќата за потребите на фотографскиот дуќан и

Ставре Попоски



тука работел сè до јануари 1958 година. Во 1929 година Ставре Попоски отворил фотографски дуќан и во Охрид.⁽²³⁾

Ставре Попоски, со својот благ карактер и чесно работење, станал еден од особено почитуваните стружани. Станал акционер на банката во Струга, а бил и еден од најактивните членови на струшкиот занаетчиски еснаф. Во повеќе наврати, заедно со Димитри Митан, бил во комисијата за мајсторски фотографски испити за овој регион, а многу често, како делегат, патувал на разни сталешки конференции во земјата и во странство. Кон крајот на месец август 1930 година во Прага, Чехословачка, бил отворен меѓународен саем на технички достигнувања. Занаетчискиот еснаф за Охридскиот округ го испраќа токму Ставрета на овој саем. И оттаму тој се враќа со радиоапарат „Филипс“ и со 8 мм кинопроектор „Пате-беби-магнето“ со сериски број 51197-61910-63155.⁽²⁴⁾

Заедно со кинопроекторот, Ставре купил и десетина 8 мм снимени кратки забавни филмови, од кои повеќето биле цртани. И така било „промовирано“ маалското кино на Попоски. Проекциите се одржувале во пријатните летни квечерини во фотографското ателје и во градината. Покрај семејството, на

проекциите доаѓале голем број стружани, но најчести посетители биле најблиските пријатели на Ставрета — Ристо Крле и Никола Плевнеш (овие двајцата наизуст ги научиле филмовите и ги прераскажувале низ чаршијата). Вообичаено било вечерите, по филмските проекции, да продолжуваат со убава песна и свирка. „Незаборавна боемштина“, како што имаше обичај да каже Благоја Поп Стефанија.⁽²⁵⁾

КИНОТО НА ТЕРЗИЈАТА КАРАМИТРЕ

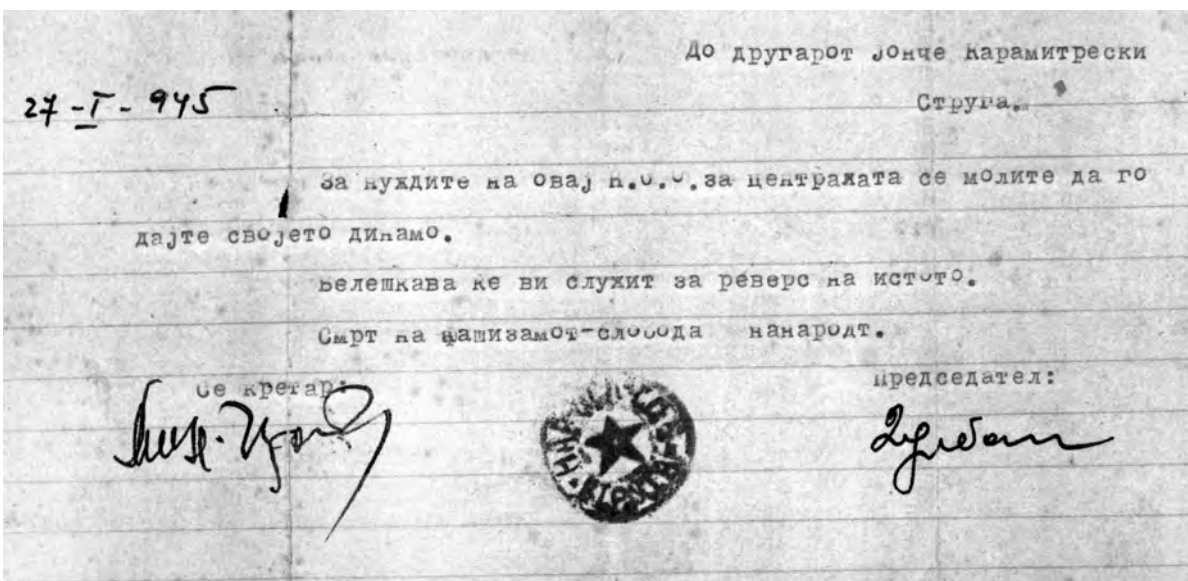
Во 1869 година во Лондон се појавила книгата *Во Горна Турција* на Хенри Тозер во која авторот, восхитен од Струга, меѓу другото зборува и за големото ново училиште што се наоѓало веднаш до црквата „Св. Ѓорѓија“ во центарот на градот, „во кое учеле околу 200 деца убаво облечени и чисти“.⁽²⁶⁾ Многу, многу подоцна, во 1942-та година, во салата на истото училиште, кое стружани веќе го нарекувале „старото училиште“, се вдомило киното на струшкиот терзија („кројач за машка облека по мерка“) Јонче Карамитре.

Јонче е роден во Струга, на 8 јули 1901 година во семејството на Наум и Марија Карамитре. Уште како дете се издвојувал од своите другарчиња — бил многу љубопитен, сетики нешто измислувал, а кога научил да чита, не се одвојувал од книгите што му ги давале луѓето од чаршијата. Но бидејќи од тоа не можело да се живее, татко му Наум определил синот Јонче да биде терзија/кројач. И така биднало. Јонче го изучил тој занает, станал добар и почитуван мајстор за машка облека и во 1926 година отворил самостоен модерен кројачки дуќан во кој работел целиот свој живот. Во ретките слободни моменти навратувал во фотографскиот дуќан на Ставрета Попоски, тука се дружел со струшката интелигенција и ги гледал филмовите што Ставре ги донел од Прага. Кога одел во Охрид, се дружел со фотографот Димитри Митан и тој честопати му давал разни списанија, најмногу филмски. И така кај Јончета се јавила желбата да отвори кино. Ама молчел и ја носел таа желба длабоко во себе.⁽²⁷⁾



Јонче
Карамитре

Од
документацијата
на киното на
Карамитре



Дури во 1942 година се укажала можност да го оствари тој свој сон. Патувајќи често во Албанија по својата терзиска работа, успеал од таму да набави два мотора (од кои едниот за погон користел нафта, а другиот бензин) и еден кинопроектор „Император 2“ од италијанско потекло. Сето ова Јонче Карамитре го инсталирал во салата на старото училиште кај црквата „Св. Ѓорѓија“. Било тоа првото постојано кино во Струга. Филмовите ги набавувал преку дистрибутери, но често разменува филмови и со киното од Кичево. Биле тоа филмови најчесто од италијанско, германско и унгарско производство. Било тоа времето на окупација во Втората светска војна. Преку ден Јонче работел во дуќанот, а навечер пуштал филмови, во што му помагал и Устијан Шекуткоски. Стружани покажувале голем интерес за филмските проекции, па најчесто не можело да се најде слободно место во салата.⁽²⁸⁾

Киното на терзијата Карамитре работело извесно време и по ослободувањето. Но, на 27 јануари 1945 година Народноослободителниот одбор на Струга го побарало (за свои потреби) динамото и така проекциите запреле. На помош дошле пријателите на Карамитре, кои набавиле мотор „Ломбардини“ и киното повторно проработело на 7 декември 1946 година со проекцијата на советскиот филм ЦИРКУС. Но веќе проекторот и моторот биле национализирани и Јонче продолжил да доаѓа во киното, но само како гледач. Кон крајот на четириесеттите години, за киното во Струга биле набавени нови апаратури, а проекторот „Император 2“ и моторите биле префрлени во Задружниот дом во Вевчани. Завршил големиот сон на струшкиот терзија Карамитре.⁽²⁹⁾ □

Белешки:

1. Enciklopedijsko-turistički vodič *Blago na putevima Jugoslavije*, Jugoslavija publik, Beograd, 1983; „Електромакедонија — Охрид“, Охрид, 1971, стр. 7-8;
2. „Електромакедонија — Охрид“, Охрид, 1971, стр. 9; Илче Стојаноски: „Кажвие за да не се заборајт“, Радио Охрид, Охрид, 1996, стр.82; „Кинопис“ број 13, Кинотека на Македонија, Скопје, 1995, стр. 48; Секавање на Лазар Чому од Битола во чија оставнина се наоѓа и проекторот „Пате фрер“, забележала И.Петрушева во Битола, 1978 година;
3. Архив на Македонија — подрачно одделение Охрид, фонд бр. 233: Кредит-информ, трговачки обавештајни завод — Београд, 1934/1938, ед. 57;
4. „Комплетни биоскопски апарат“, оглас, Привредни гласник, 13.06.1923/5, 131-4, Скопје;
5. Секавање на Стефан Стефанов од Охрид; интервјуто го направила И. Петрушева на 25 мај 1978 година во Охрид;
6. Илче Стојаноски: „Кажвие за да не се заборајт“, Радио Охрид, Охрид, 1996, стр. 82;
7. Секавање на Стефан Стефанов од Охрид; интервјуто го направила И. Петрушева на 25 мај 1978 година во Охрид;
8. Секавања на Јордан Петковски и Војне Петковски; забележала И. Петрушева во мај 1978 година;
9. Ibid.
10. Архив на Македонија, фонд: Министерство за трговија и индустрија на Кралството Југославија, дел - дозволи за изградба на кина; „Електромакедонија — Охрид“, Охрид, 1971, стр.10;
11. Архив на Македонија — подрачно одделение Охрид, фонд број 90: Занатлиски еснаф за округ Охридски (1923-1941), дел — дозволи, р.бр. 5(П);
12. Архив на Македонија, фонд бр. 131: Областно инженерство (1941-1944), 01.131.9.4/87-91;
13. Архив на Македонија, фонд: Министерство за трговија и индустрија на Кралството Југославија, дел - дозволи за изградба на кина; фонд: бр.131 — Областно инженерство (1941-1944), 01.131.9.4/87-91;
14. Архив на Македонија — подрачно одделение Охрид, фонд број 92: Општо занаетчиско здружение — Охрид (1941-1944) дел — дозволи, р.бр.13(П); „Електромакедонија- Охрид“, Охрид. 1971, стр. 11;
15. Секавање на Јордан Петковски, забележала И. Петрушева во мај 1978 година;
16. „Биоскопска сала у Охриду претворена је у кафану“, в. Вардар, 21.02.1935/4, 387, стр.4;
17. Секавање на Јордан Петковски, забележала И. Петрушева во мај 1978 година;

18. Домашна архива на Јордан Петковски, летоци и книга на приходи; „Електромакедонија-Охрид“, Охрид, 1971, стр.11;
19. Архив на Македонија — подрачно одделение Охрид, фонд број 18: Градски народен одбор Охрид, 4.18.4.234/447;
20. Архив на Македонија — подрачно одделение Охрид, фонд број 18: Градски народен одбор Охрид, 4.18.6.38-54/305-359; 4.18.31.39/72; Архив на Македонија, фонд број 159: Претседателство на Владата на НРМ, 1.159.32.4/64;
21. Ристо Крле, „Автобиографија“, Култура, Скопје, 1990, стр. 62-63;
22. Ibid.
23. Архив на Македонија — подрачно одделение Охрид, фонд „Кредит информ“; фонд број 498 — Даночна управа Струга; фонд број 91 — Здружение на занаетчији, Струга; фонд број 22 — Градски народен одбор, Струга; фонд број 89 — Окружен одбор на занаетчиски здруженија, Охрид;
24. Архив на Македонија — подрачно одделение Охрид, фонд број 90 — Занаетчиски еснаф за округ охридски; експонати од оставнината на Ставре Попоски;
25. Сеќавања на Благоја Поп Стефанија објавени во текстот на Илинденка Петрушева „Белешки за животот на еден Агфа-ман“, Кинопис број 2, Кинотека на Македонија, 1990, Скопје, стр. 31-39;
26. „Струга и Струшко“, Собрание на општина Струга, Струга, 1970, стр. 64;
27. Сеќавање на Димитри Карамитра, син на Јонче Карамитре, забележала И.Петрушева, 1995 година; домашна архива на семејството Карамитра — Скопје; Архив на Македонија — подрачно одделение Охрид, фонд број 495 — Општина струшка (1919-1941), фонд број 22 — Општински народен одбор Струга и фонд Околиска занаетчиска комора Охрид-подружница Струга;
28. Сеќавање на Димитри Карамитра, син на Јонче Карамитре, забележала И.Петрушева; „Електромакедонија-Охрид“, Охрид, 1971, стр.25;
29. Сеќавање на Димитри Карамитра, забележала И.Петрушева; „Електромакедонија-Охрид“, Охрид, 1971, стр.25; „Струга и Струшко“, Собрание на општина Струга, Струга, 1970, стр.366; Архив на Македонија— подрачно одделение Охрид, фонд број 22 — Градски народноослободителен одбор Струга.

Review of the text AND BY THE LAKE - A CINEMA!

(on the old cinemas in Ohrid and Struga)

The first film projections in Struga and Ohrid, cities on the shores of the Ohrid Lake, took place in the first decade of the previous, twentieth century. At the beginning of 1908 a certain Armenian arrived in Ohrid, carrying along a small projector. He installed it in the cafe “Lukanto”, near Dolna Porta, and organized film projections until the end of 1909 when he left Ohrid. 14 years later (1923) the partners Stavre Stefanovski, Klime udo and Pero Pekmezi organized the screenings in the Ohrid cafe “Velika Srbija”. The interest for this attraction lasted some 4 weeks. After that the screenings in the renown cafe of Ohrid “Velika Srbija” were organized by Mile Petkovski Martinovski, until the moment he decided to erect a building of his own and make it a cinema. The construction of the cinema started by the mid 1924 and in less than a year the object was ready for use. The screenings in this new cinema called “Ohridsko Ezero” (Ohrid Lake), were at first showing silent films, but in 1935 Petkovski bought sound equipment and helped the citizens of Ohrid enjoy the famous sound film hits. After the Second World War the cinema was nationalized, but although in social property it continued its activities until the mid 1980s.

The first film screening in Struga was held in the summer of 1909. The screening was held in the recreation facilities in the center of the city (by the river Drim), organized by the Skopje citizen (although from Struga by origin) Milan Golubovski.

In the mid 1930 the citizens of Struga enjoyed the so called “neighborhood cinema” of Stavre Poposki, famous professional photographer from Struga.

Poposki was one of the leaders of the craftsmen guild of Struga and in that property he was able to visit the International Fair of Technical Achievements in August 1930. From there he brought a small, 8 mm projector and several short (entertaining/animated) films. He held the screenings either in his photographic atelier or in the yard in front of his studio. The visitors included his friends, relatives, the intellectuals of Struga and the renown craftsmen.

In 1924 the tailor from Struga Jone Karamitre bought a 35 mm projector (with a dynamo) "Imperator 2", made in Italy. He installed the projector in the gym of the old school near the St. George church. He purchased the films from the distributors, but often he also exchanged films with the cinema in Kievo. After the Second World War the projector and the dynamo were nationalized and installed in the hall of the Public Center of the village of Vevani. A new projector was installed in the old school of Struga and the cinema, although of social property, continued its activities.

Résumé du texte AU BORD DU LAC – LE CINÉMA!

(un texte sur les cinémas d'autrefois d'Ohrid et d'Struga)

Les premières projections a Stuga et a Ohrid, des villes au bord du lac d'Ohrid, se tiennent a la première décennie du XXe siècle.

Au début du 1908, un Arménien arrive a la ville d'Ohrid apportant un petit appareil de projection qui est installé dans le café "Lukanto" près de Dolna Porta et c'est la qu'on tient des projections de cinéma jusqu'a la fin de 1909 quand il quitte la ville. Quatorze ans plus tard, en 1923, il y a des projections de cinéma au café "Velika Srbija" d'Ohrid, organisées par Stavre Stefanovski, Klime Cudo et Pero Pekmezi qui sont des associés environ 4 semaines. Alors, Mile Petkovski Martinovski reprend l'organisation des projections de cinéma au même café "Velika Srbija" d'Ohrid jusqu'au moment où il décide de faire construire son propre cinéma. La construction du bâtiment commence en 1924 et le cinéma sera ouvert la même année. Le nouveau cinéma, nommé "Le lac d'Ohrid", donne des projections des films muets, mais dès 1935, Petkovski apporte des nouveaux appareils sonores et les habitants d'Ohrid ont la possibilité de voir les plus connus films de ce temps. Après la deuxième guerre mondiale, le cinéma est nationalisé et fonctionne jusqu'au milieu des années quatre-vingt du siècle passé.

La première projection a Struga est tenue en été 1909. Elle a lieu a la salle de divertissement au centre de la ville près de Drim et elle est organisée par Milan Golubovski de Skopje, originaire de Struga.

Vers le milieu de 1930, les habitants de Struga ont un autre divertissement, "l'intérêt pour cette attraction durera le cinéma du quartier" de Stavre Poposki, le photographe professionnel très connu a Struga. Il est un des principaux représentants de la corporation des photographes et a ce titre, en aout 1930, il fait la visite de la Foire internationale des inventions techniques. Il en apporte un projecteur de 8 mm et quelques films de court métrage (divertissants/dessinés). Les projections sont données dans son atelier photographique ou dans le jardin de son atelier. Les spectateurs sont ses amis, ses parents, des intellectuels et des commerçants.

En 1942, Jonce Karamitre, le couturier de Struga, achète un "Imperatore 2", projecteur de 35 mm avec génératrice, produit en Italie. Il installe son projecteur dans la salle de la vieille école près de l'église "St. Georges". Il trouve des films chez des distributeurs, ou fait l'échange avec le cinéma de Kicevo. Après la deuxième guerre mondiale, ce projecteur et cette génératrice sont nationalisés et installés dans la salle de la Maison des coopérants du village de Vevcani. Dans la salle de la vieille école a Struga est apporté un nouveau projecteur et le cinéma, déjà propriété de l'état, continue son fonctionnement.

МАРИЈАН ЦУЦУИ

УДК 77.039
Кинопис 33/34 (18), с.89-93, 2006

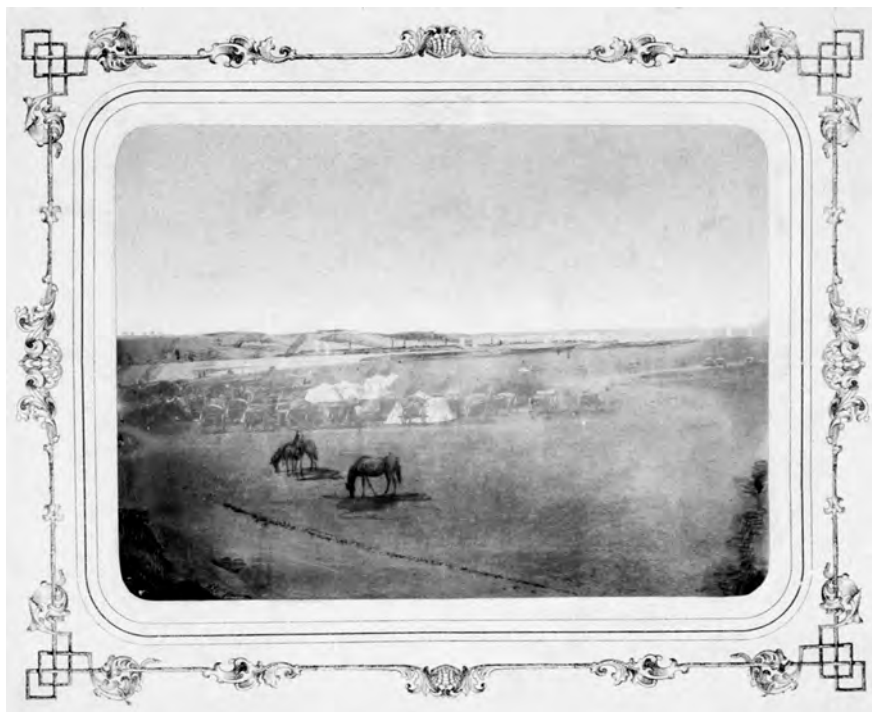
150-ГОДИШНИНА ОД КРИМСКАТА ВОЈНА И ПРВИТЕ ВОЕНИ ФОТОГРАФИИ

Р

оманскиот сликар Карол Поп де Сатмари (Carol Pop de Szatmary, 1812-1887), уште во 1853 година дошол до идеја да користи фотографска камера за зачувување и бележење на човечки лица, места и настани од Руско-турската војна (1853-1856), која започна на бреговите на Дунав, а подоцна се префрли на Крим. Така, за време на престојот на руските, а потоа и на австриските и турските армии во Букурешт, таа идеја на Сатмари му овозможила и подоста да ги зголеми своите приходи, од посетите на разни офицери кои доаѓале да се сликаат во неговото студио. Во библиотеката на Романската академија денес се зачувани доста портрети на разни офицери од сите тие армии, со високи чинови и висок ранг; некои од тие фотографии се доработувани во акварел, како на пример портретот на рускиот генерал Енгелхарт. Исто така, портретот на принцот-генерал Михаил Димитриевич Горчаков, објавен во весникот *Илустрирани Лондонски Вести* (*The Illustrated London News*) бр.768 од 3 ноември 1855, произлегол од камерата на Сатмари, како што кажува и самиот натпис под фотографијата: „Принцот Горчаков. Врховен командант на руската армија на Крим. Фотографија од Сатмари / *Prince Gortschakoff. Commander-in-Chief of the Russian Army in the Crimea. From a photograph by Szatmary*“. Во пролетта 1854 година, Сатмари отишол и на воените боишта на бреговите на Дунав, кај градовите Георгиу и Олтеница, и направил фотографии од воените кампови, шатори, ровови и разни фортификации, како и од разни воени единици кои земале секојдневно учество во воените дејствија.¹

Неидентификуван американски фотограф ја прави првата воена фотографија на светот (во дагеротипија) во 1847 година, за време на Американско-мексиканската војна: нејасна и заматена слика го прикажува пристигнувањето

Бомбардирање
на Силистра,
Интернационален
музеј за
фотографија
– Џорџ Истман
Хаус, Рочестер



на генералот Џон Вул (John Wool) во Салтиљо, Мексико, непосредно пред освојувањето на Мексико Сити. И покрај темелните и обемни истражувања на бројни проучувачи и научни истражувачи, името и идентитетот на овој фотографски пионер сè уште не се откриени.² Така, Британецот Роџер Фентон (Roger Fenton, 1819-1869) најчесто се спомнува како прв воен фотограф. По налог на Британската влада, тој пристигнува на Крим, во Балаклава, на 8 март 1855 година. Резултатите од истражувањата на Константин Савулеску (Constantin Savulescu) од 1973 година³, даваат доказ дека фотографиите на Фентон се направени речиси една година подоцна од оние на Сатмари, така што, во последно време, некои од поновите студии⁴ во оваа област, го признаваат првенството на овој романски уметник и фотограф. А пак, за разлика од непознатиот Американец, кој користел дагеротипија за својата фотографија, метод со кој се добива една уникатна фотографија изведена на сребрена плоча, Сатмари користел „технологија која претставува исчекор напред, со употребата на стаклени негативи премачкани со влажен каладиум (humid caladium), што овозможува мултипликација на фотографиите.“⁵

Сатмари ги собрал своите фотографии од Кримската војна во колекција прикажана на Светската изложба во Париз во 1855 година. Ернест Лакан (Ernest Lacan), во својата брошура „*Фотографски сведоштва за Светската изложба и од војната на Ориентот / Esquisses photographiques a propos de l'Exposition Universelle et de la Guerre d'Orient*“ од 1856 година, ја опишува и анализира оваа поставка на Сатмари. Тој дури опишува ситуација како уметникот го изложува и својот живот на опасност обидувајќи се да направи што подобри фотографии на линијата на фронтот: „Во првите денови на април 1854, тој беше во близина на Олтеница, напаѓана од руските војски, сакајќи да направи фотографии од опсадата на градот. Со таа цел, тој со своето возило (наша забелешка: запрежна кола влечена од коњи), кое му служеше и како лабораторија и како превозно средство, се приближи до градот и веднаш ја инсталира својата опрема и почна да работи. Додека го правеше тоа, тој почувствува силен



Руски воен камп
во Крајова,
Интернационален
музеј за
фотографија
– Џорџ Истман
Хаус, Рочестер

воздушен удар и веднаш потоа уште посилно баботење, и сфати дека тоа е истрел на топ од тврдината. Господинот Сатмари сфати дека не избрал баш најсреќно место за фотографирање тој ден, и дека најпаметно би било да се тргне настрана од линијата на огнот на турскиот гарнизон. Но, тој сепак храбро остана на таа локација. Многу набргу, се случи и втор истрел од кај тврдината, овојпат дури поблиску до него. Веќе му беше јасно дека тој самиот ја има честа да биде цел на турските топови. А нивната прецизност стануваше сè подобра. Но, можноста за добра фотографија беше толку голема, светлината и сенките беа толку погодени, што фотографот едноставно не можеше да се реши да го напушти местото. И онака, фотографијата ќе е готова за само неколку моменти. И така, храбриот фотограф реши да заврши, а откако го направи тоа, набрзина ја спакува и ја натовари својата опрема, спремајќи се да замине. Тогаш, третиот истрел, многу подобро нанишанет од претходните, ја заора земјата на неколку чекори од него, фрлајќи земја и кал врз фотографот. Но, негативот беше толку убав!⁶ Очигледно е дека Лакан можел да дојде до вакви информации само ако разговарал со Сатмари. Друга, исто доста ентузијастичка студија за оваа колекција на Сатмари напишал и Огист Девано (August Devanaux) во списанието *Светот во слика (Le Monde Illustré)*.⁷ Меѓу другото, тој ги акцентира пионерското значење на овој фотограф и вредноста на неговите фотографии од Кримската војна: „Тој уметник е г. Сатмари од Букурешт, кој стана познат по својата колекција фотографии кои ни ги прикажуваат првите епизоди од војната на Ориентот, како и портретите на Врховните команданти и разни високи офицери и главешини на руските и отоманските армии.“

За жал, и покрај добиените признанија и доделената награда за неговата колекција на изложбата во Париз, и покрај тоа што тој лично им понудил копии од неговите фотографии на многу суверени, како што се императорот Наполеон III, императорот Франц Јозеф I, како и кралицата Викторија, сите негови фотографии денес се чинат изгубени. Исчезнувањето на него-



Турски офицер
и четири турски
војници, 1853-
1854, Кралски
Архив во
Виндзор

Карол Поп де
Сатмари,
1853- 1854,
Кралски Архив во
Виндзор



вите фотографии резултираа и со негово отсуство во најголемиот број на студии и трудови од областа на историјата на фотографијата. Тие трудови најчесто ги спомнуваат Британците Роџер Фентон и Џејмс Робертсон (James Robertson, 1813-1888), како и Французите Жан-Шарл Ланглоа (Jean-Charles Langlois, 1789-1870) и Леон Ежен Медан (Léon Eugène Méhédin, 1828-1905) како први воени фотографи. Нешто подоцна, на оваа листа е додаден и асистентот на Робертсон, Италијанецот Феличе Беато (Felice Beato, 1834-1907). Но, никој од нив не направил фотографии од Кримската војна пред 1855, а Робертсон и Беато ги направиле своите дури во 1856 година. Во 1993 година, професор Адријан-Силван Јонеску (Adrian-Silvan Ionescu), на поставката во *Интернационалниот музеј на фотографијата и филмот*, поставена во „Џорџ Истман Хаус“ во Рочестер, пронајде три фотографии од изгубената колекција на Сатмари. Сите три имаат легенди на француски јазик испишани со неговиот ракопис. На една од нив се наоѓа рускиот генерал-полковник Соимонов, командант на 104-тата руска дивизија, убиен

кај Инкерман. Овој портрет е спомнат од Лакан. А Соимонов бил стациониран кај Георгиу во 1953. Другата фотографија, БОМБАРДИРАЊЕТО НА СИЛИСТРА, во прв план прикажува два коња како пасат трева покрај запрежна кола, а во позадина можат да се видат фортификациите на Араб Табија (Arab Tabia), тврдината Абдул Меџид (Abdul Medjid Forth), Силистра и 18 руски батерии. Третата фотографија, КАМП НА РУСКИТЕ КОПЛАНИЦИ прикажува редица бели шатори, пред кои група војници и подофицири се распоредени покрај куповите од седла и оружје во кампот. Следејќи ги упатствата на професорот Јонеску, неговите соработници од компанијата *Баракло Кери продукција* (Barraclaugh Carey Productions), за потребите на документарниот филм „Кримската војна“, во Кралските архиви во Виндзор пронаоѓаат уште дузина фотографии од колекцијата на Сатмари.

Карол Поп де Сатмари е роден во Клуж (Cluj), Трансилванија, во тоа време провинција на Австриското царство. Во Романија првпат доаѓа во 1833, за потоа повторно да ја посети, придружувајќи го Франц Лист на неговото патување низ Романија, Молдавија и Русија. Во Букурешт се населува во 1840 година. Бидејќи е талентиран сликар и вешт фотограф, во 1863 година е наименуван за дворски сликар на принцот Алесандру Јон Куза (Alexandru Ioan Cuza), а потоа и на принцот Карол I Романски (од 1881, крал на Романија). На таа позиција се здобива и со орден. Како сликар се истакнува со своето бележење на многу значајни моменти од историјата на Романија, но исто така и како автор на многу сликарии со идилични рурални пејсажи.⁸ Оттука, извесна е можноста дека неговите фотографии од Кримската војна не биле само негова лична аматерска иницијатива, судејќи по фактот дека ја придружувал романската армија при нејзините кампањи во Руско-турската војна во 1877 година, и тоа во својство на официјален воен фотограф. Таму направил, исто така, голем број на фотографии и скици во мастило за многу сликарии и резби кои ги изработил подоцна. По ауденцијата кај рускиот цар Александар II, му било дозволено да ги слика и фотографира

и руските трупи, како што наведува тогашниот печат.⁹ Негови фотографии снимени во 1877 се објавени во неколку романски периодични списанија, како што се *Resboiul* и *Dorobantul*, а и некои странски списанија како *L'Illustration*, *Illustrirte Zeitung*, *The Illustrated London News*, итн. На крајот од војната, тој го собрал најголемиот дел од своите воени фотографии во една колекција, под име „Секавања од војната 1877-78 (*Suvenir din Resbelul 1877-1878*)“. Се чини дека колекцијата содржи и фотографии од Франц Душчек (*Franz Duschek*), неговиот зет, како и од Андреас Д. Рајзер (*Andreas D. Reiser*).¹⁰

150-годишнината од Кримската војна, како и неодамнешното откритие на некои од старите фотографии на Сатмари кои до пред кратко време се сметаа за изгубени, е вистинска можност уметничкото и документаристичко дело на овој значаен уметник на 19. век да се реактуелизира и да се одбележи она-ка како заслужува: како уметник чии сликарии и фотографии претставуваат значајни историски документи за неколку нации од Југоисточна Европа, и најверојатно како прв воен фотограф во историјата на фотографијата. □

превод од англиски: П. Волнаровски

Белешки:

1. Adrian-Silvan Ionescu – Photographs from the Crimean War by Carol Szathmary in American and British collections in Muzeul National, X/ 1998.
2. Oliver Jensen, Joan Peterson Kerr, Murray Blesky- American Album Rare Photographs Collected by the Editors of American Heritage, Ballantine Book, New York, 1971, p. 17- 18. Gail Buckland – First Photographs. People, Places and Phenomena as captured for the First Time by the Camera, Macmillan Publishing Co., Inc., New York, 1980, p. 248.
3. Constantin Savulescu- The First War Photographic Reportage, Image, vol. 16, no.1, March 1973. Idem- Carol Popp de Szathmary, primul fotoreporter de razboi?, Magazin istoric, 12/ December 1973; Idem- Cronologia ilustrata a fotografiei din Romania, perioada 1834-1916, Asociatia Artistilor Fotografi, Bucharest, 1985, p. 16- 27.
4. Lawrence James- Crimea 1854- 56. The War with Russia from Contemporary Photographs, Heyes Kennedy, Oxford, 1981, p. 9-10, 15-16. Naomi Rosenblum, A World History of Photography, Abeville Press Publishers, New York, London, Paris, 1997. See also <http://www.ikons-centre.org/ikons/ing/storia.htm>.
5. Adrian- Silvan Ionescu- Op.cit., p. 72.
6. Constantin Savulescu- Cronologia ilustrata..., p. 23- 24.
7. La photographie en Orient- Types et costumes militaires, par M. De Szathmari, Le Monde Illustré, 29/ 31 Octobre 1857.
8. Vasile Florea- Romanian Painting, Wayne State University Press, Detroit, 1983, p. 70.
9. L'Orient No.18/ Sunday 18th of June/ 1st of July 1877.
10. Adrian- Silvan Ionescu- Penel si sabie, Biblioteca Bucurestilor Publishing House, Bucharest, 2002, p. 112.

СЕМИОЛОГИЈАТА НА ФИЛМОТ

По ревизијата на монолитните системи во теоријата на филмот, која во 50-тите години од минатиот век ја започна Андре Базен, на површината на теоретското мислење испловија научните дисциплини како семиологијата и лингвистиката. Напоредно со интересирањето за знаковните системи што ги проучуваше лингвистичката традиција, а која ја воведе познатиот швајцарски лингвист Фердинанд де Сосир, се разви и теоријата на авторот, чии најголеми бранители се регрутираа од страниците на прочуеното списание, Каје ди синема, гласило коешто во овој период ја инаугурираше и поетиката на Новиот бран. Младите критичари, на чие чело се постави Франсоа Трифо, стоеја зад становиштето дека филмската критика и филмската естетика можат да се обединат во една општа област за знаците. Потребата од поврзувањето на филмскиот јазик, кој е научна а не метафоричка категорија, со научно фундираните дисциплини на лингвистиката, е задача чијашто реализација современата теорија на филмот не смее да ја одлага. Во дијалозите за потребата од дефинирање на јазикот како сложен систем на симболични, индексни и иконички знаци, се вклучија најпознатите теоретски имиња во Франција, Италија, Велика Британија, Русија и Америка, какви што се: Ролан Барт, Умберто Еко, Питер Волен, Јуриј Лотман, Ендрју Серис. Значаен придонес во унапредувањето на семиолошката наука во областа на филмот даде и италијанскиот проучувач на масовните медиуми, професорот на Римскиот универзитет, Џанфранко Бететини. Во своето познато дело Филм: јазик и писмо, од 1968, од кое го преземаме текстот Филмот како израз, тој ја истражува повеќезначноста на иконичките филмски знаци. Нивното функционирање е условено од можноста техничките постапки да бидат поставени во дијалектички сооднос и да се поврзуваат во семантички групи, кои подлежат на кодифицирање. Наодите од своите анализи Бететини во најголем број случаи ги илустрира со аналогии откриени во делата на Жан-Лик Годар, Ингмар Бергман, Ален Рене, Микеланџело Антониони, Орсон Велс.

ЏАНФРАНКО БЕТЕНИНИ

ФИЛМОТ КАКО ИЗРАЗ

К

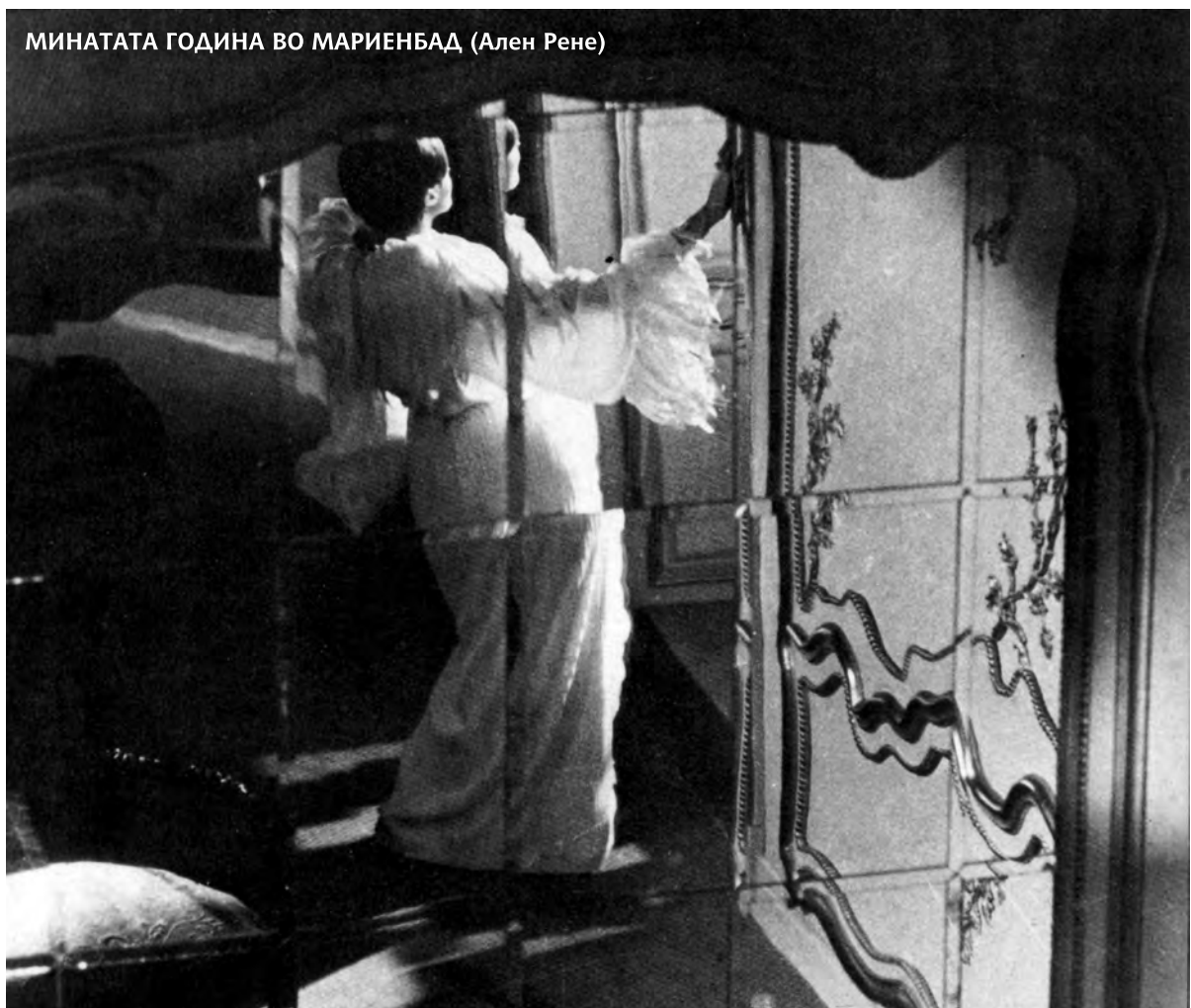
ога ќе се излезе од тесните рамки на филмската хроника, репортажата или документарниот филм, релациите се пресвртуваат, објективната реалност од која сликата произлегла во најголем дел станува неинтересна за проучување, а значењето на филмскиот привид добива вредност којашто веќе не зависи од неговата тродимензионална матрица, туку единствено од изразните замисли на режисерот. Ако филмот отфрла секаква потенцијална намера непосредно да информира и ако стреми да допре до чувствениот и мислечкиот потенцијал на гледачот со низа пораки, кои ќе влијаат врз неговата естетска чувствителност, основниот филмски знак задолжително мора да биде исполнет со онаа сложеност на значења што е карактеристична за уметничкиот знак. Значи, не повеќе со моновалентни знаци, одредени со една единствена значенска врска, туку со знаци што се податливи за различни интерпретативни дополнувања, дури и тогаш кога кореспондираат со самата поетска замисла. Филмскиот знак во уметничкиот филм — слика што може да емитува значење и надвор од претставениот материјален предмет, ја зголемува тогаш својата јазична вредност до одредена висина на изразна самостојност, далеку над првичната релација на одраз како во огледало, така што на комуникацијата преку екранот ѝ дозволува смисла што е поврзана само со поетскиот свет на авторот и со перцептивната способност на публиката. Реалноста често се приспособува на потребите на филмот чијашто цел е изразност со помош на трикови и на разни природни погодности, а исто така често и техниките на снимање и монтажа ги менуваат координатите и смислата на кинетичко-оптичкото внимание, за да состават таква слика на реалноста што нешто би значела.

Поетскиот исказ, сепак, однапред не се откажува од своите потенцијални информативни цели, туку ги обединува и збогатува, сместувајќи ги во својот свет;

тоа значи дека филмската слика може да сочува извесна поврзаност со претставената реалност, но нејзиното претставување не се сведува на обично претставување на реалноста, туку, потпирајќи се врз својата посредничка природа, таа ја надминува реалноста, усвојувајќи ги вредностите на замислите на авторот. Филмот што би се однесувал на некоја конкретна случка, историска на пример, никогаш не би смеел да го изневери точниот опис на фактите поврзани со случувањето, поради постигнување на некакво намерно искривување, кое ќе служи во изразни цели при развивање на наративот; неговиот автор ќе мора, социолошки верно и совесно, да го почитува информативниот аспект на излагањето, збогатувајќи го со сите интегративни насоки, кои му ги налагаат неговата уметничка

инспирација, идеолошкото воспитување и моралното сфаќање на неговата улога како информатор во комуникацијата. Знаците на неговиот филм нема да бидат еднозначни, но истовремено нема да можат да го запостават ниту линеарното и едноставно показно означување: тоа ќе биде првиот и најприроден стадиум на нивниот поетски исказ и од тоа нема да можат да се ослободат, особено во случаите кога општата поставка на делото тенденциозно се вклопува во научно познатиот и одреден свет (без разлика дали е познат од историска, техничка или системска перспектива). Така, филмовите како што се ПАИСА (Paisa) на Роселини или САЛВАТОРЕ ЏУЛИЈАНО (Salvatore Giuliano) на Роси го развиваат своето дејствие во рамките на одредени историски околности, почитувајќи го нив-

МИНАТАТА ГОДИНА ВО МАРИЕНБАД (Ален Рене)



ниот развој и создавајќи поетска атмосфера, која стреми кон краен степен на интерпретативност, која може да му се дозволи на авторот (Роси дури го претвора истражувањето на историската вистина во поетски исказ). Меѓутоа, многу филмови на социјалистичкиот реализам или на италијанскиот фашизам свесно ги менуваат историските координати на одредено случување во кое се одвиваат нивните дејства, однапред одредувајќи ги, со пропагандни цели, нивните претпоставени информативни својства. За разлика од нив, научнофантастичните филмови, кои не водат сметка за никаква научно-техничка веродостојност или не обрнуваат внимание на конкретноста и веродостојноста при измислувањето на чудесните случувања во кои учествуваат нивни јунаци, запоставуваат еден од основните видови на нивната комуникација, а меѓу другото се изложуваат и на опасноста да ја изгубат целата убедливост во излагањето.

Филмските слики, значи, секогаш имаат некое основно значење, кое е во непосредна врска со претставениот предмет, а во оние случаи во кои документарноста не е единствена или најважна цел на соопштениот контекст, во поливалентноста на нивната знаковна функција, нивното значење се збогатува со дополнителни облици на значења, кои го надминуваат првичниот „поим“ и сите присутни облици на значења. Би можело да му се забележи на ова тврдење бидејќи постојат филмови што се целосно метафорични, во кои првичните и спонтани значења на сите поединечни слики мора да се запостават како такви и да се употребат единствено како елемент на знаковна транспозиција за да го извлечат нивното вистинско иконолошко значење: во врска со ова, како пример би можел да послужи филмот на Ален Рене, МИНАТАТА ГОДИНА ВО МАРИЕНБАД (*L'annee derniere a Marienbad*) како и АЛФАВИЛ (*Alfaville, une etrange aventure de Lemy Caution*) на Жан-Лик Годар. Но, за да може од метафоричниот знак¹ повторно да се врати на неговото наменско значење, интерпретаторот мора точно да го разбере неговиот првичен однос на претставување во неговата севкупна основна одразувачка природа. Точното разбирање на ова инструментално значење е неопходно за да може пораката целосно да биде разбрана, исто како што на другиот крај на синцирот, составните делови на метафоричната приказна мора да бидат внимателно и точно избрани, преку еднозначниот однос помеѓу крајното значење и знаковните реалности, кои ги трпи нивниот

првичен јазички состав. Кога поетската замисла или потребата за комуникација што го поттикнува авторот на филмот е цврста, силна и јасна, во изборот на почетниот иконичен материјал не би смееело да се јави никаква можна развлеченост, затоа што идејата и нејзиното прво средство на филмското искажување би морале да бидат толку многу проникнати едно со друго што евентуалната промена на второто би ја оштетила природата на првото. Развивајќи остра критика на поетската „слика“ според материјалистичко-историцистичките модели, Галвано дела Волпе ја објаснува *книжевната баналност* (или вистинската *непоетичност*), не како појава што може да ѝ се припише на *сиромаштијата* во *привидите* или во *сликите*, туку на фантазијата или на *сликите* што не се доволно *снабдени со структура* или со *интелектуалност*, за да се избегне нивната воопштеност и случајност на значењата и со тоа самата нивна сила како *слика*²; значи, основната причина за поетската просечност тој ја гледа во скудната мисловна јаснотија, збрканиот резултат при поимањето на *сликите*, согледани токму во нивното првично поимско значење. Екстраполацијата од светот на книжевноста во светот на филмот е можна со помош на речиси автоматски пренесувања. Потоа, самиот Дела Волпе ја забележува, кога станува збор за метафората, „нејзината нужност како духовно, интелектуално, сознајно средство“³, дефинирајќи ја како релација на сличност-различност (конкретна интелектуалност), а истовремено за поезијата ги задржува атрибутите на рационалност, вистинитост и поимање на вистинското, дури и тогаш кога таа употребува поетски слики. Оттаму, ако вербалните знаци на некој поетски состав мора да бидат анализирани и оценети во нивните првични функции на поимски означувачи и ако вистинското значење на песната може да се разбере единствено со внимателно и точно набљудување на придонесот кон интелектуалното сознание на читателот, кое го збогатуваат зборовите што се дел од поетскиот состав, истиот вид критичко ограджување (се разбира, и на поетска поставка) може да се прошири и на светот на аудиовизуелните движечки слики. Фотографската природа на нивната првична знаковна релација овозможува таква проценка што не ги запоставува прикажаниот предмет и неговото постоење во својство на посреден проводник во комуникацијата, иако е вклучен во синцирот на односи којшто се стреми да се затвори на изразните нивоа, кои ја надминуваат првичната ре-

алност. На крај, неодамнешниот успех на некои филмови, градени врз поврзувањето со предметните вредности на извесни технолошки видови на современото општество (филмови што филмски ништо не ѝ додаваат на прикажаната содржина на нивните слики, снимени во привидно документарна техника), без сомнение може да се доведе во врска со модата што потекнува од појавата на поп-артот и сега е веќе проширена на сите нивоа на комуникација, но истовремено тие ѝ откриваат како филмот да се приспособи на новите желби на публиката, благодарение на оригиналниот знаковен компромис што му го дозволува и самата негова природа. Значи, филмот во тие свои видови ги запостави способностите на изразување и на самостојно менување на облиците на своите инструменти за репродуктивно раскажување, припишувајќи им „филмски“ особини на предметите наменети за снимање и наполно пренесувајќи ја својата улога на „фикција“ на светот надвор од објективот, на привидно информативната сила на неговото претставување: така филмовите, како оние од серијалот за Џејмс Бонд или како оној, неочекуваниот, чуден филм на Марко Викарио, СЕДУМТЕМИНА ЗЛАТНИ (*Sette uomini d'oro*), во своето излагање не прибегнуваат кон никаков филмски трик, туку ги снимаат таинствените, исклучителни технички реалности, изградени специјално за снимањето (кои, сепак, дејствуваат и функционираат токму онака како што ни ги прикажува филмската лента). Сликата на таквите епизоди на филмското производство ја гради својата порака преку слободно составување на фотографските делови на некоја однапред подготвена реалност, чие првично значење е единствено показно-репродуктивно и чие основно „читање“ е речиси неизбежно, за точно да се разбере смислата.

Првото читање на филмската слика се состои, значи, во откривање на нејзината непосредна знаковна релација со претставената реалност, што е неопходно за да се дојде до останатите нејзини значења, но истовремено е недоволно за да се разбере нејзината изразна насоченост во оние случаи во кои таа постои. На следните нивоа на критичко читање сликата навистина ја разоткрива севкупноста на нејзините значења и се јавува во сета двосмисленост, која ѝ ја дава нејзиното поетско потекло. Филмскиот знак го пренесува претставениот поим, неговите значења и значењата што му ги додава со сопствената сила на творечко деформирање⁴, креирајќи на тој начин непрекинат сплет на

показни односи и конотации, интерпретативни сугестии и критички регулации; не може со рационална точност да се потврди прегледната синтеза на значењето на некоја филмска слика, особено не во случаите во кои авторите се потпираат врз природната двосмисленост на тоа знаковно средство за да го збогатат неговото изразно дејство. Сепак, можеби повеќе би требало да се зборува за знаковна „поливалентност“ отколку за „двосмисленост“, затоа што овој термин во своето вообичаено значење секогаш подразбира некоја „остроумна и лукава конотација“⁵, која за време на проучувањето на филмскиот проблем не овозможува лесен и среќен пристап на ниту еден критички потенцијал: метафората на „валентност“, преземена од хемиските науки, покрај тоа е и привлечна и поттикнувачка, затоа што упатува на некој вид подготвеност на филмскиот знак (која е типична за секој знак), за различни сознјани дополнувања, кои во разни интерпретации можат да се извршат на различни нивоа. Филмскиот режисер може, значи, да го зголеми знаковното дејствување на својата слика дури до границите на симболично претставување, давајќи му значенска моќ, која го надминува првичниот однос на непосредно означување: тој може, од симболична перспектива, да ја пренесе и реалноста што се прикажува, но исто така и некоја идеја, интуиција или, пак, некоја друга реалност, чиј природен или конвенционален знак е веќе сам за себе онаа реалност од која таа слика произлегла. Во првиот случај, предметот што треба да послужи за создавање на неговиот сопствен симбол авторот на филмот ќе мора да го преведе во слика, која конвенционално наведува на симболична проценка на она што е непосредно претставено, со помош на вештата техника на снимање и на насочена монтажна синтеза (освен ако реалноста што се прикажува веќе сама за себе не содржи некои можни симболични вредности: ако е, на пример, знаме, споменик или грб). Во филмовите на Фелини, ОСУМ И ПОЛ (*Otto e mezzo*) и ЏУЛИЕТА И ДУХОВИТЕ (*Giulietta degli spiriti*), сцените на воспитување на двајцата мали протагонисти во религиозни амбиенти (кај калуѓерите или кај чесните сестри) веќе содржат симболични вредности во своите значења и откако ќе се изостават дополнителните истакнувања стекнати при филмското снимање: сценографиите, костимите, лицата и однесувањето на драмските ликови, гласовите и музиката веќе сами за себе сочинуваат конвенционално интерпретирана, а во извесна

смила и реконструирана реалност, со јасна намера да се изврши севкупна, целосна замена на мнемоничниот модел со помош на објективот (симболична постапка). Уште повеќе, изборот и композицијата извршени со помош на филмскиот инструмент дефинитивно ја поврзуваат претставата за симболичната смисла на неправилната пропедевтичка принуда, затапувачкото наметнување на празни правила, зајакнати со атмосфера на вцашувачки страв⁶. Во филмот на Годар, АЛФАВИЛ, меѓутоа, покрај процесот на филмско симболизирање на реалноста (конкретната реалност на еден модерен град, снимен со многу одредени интерпретативни намери и обработен според забележителните и многу успешни обрасци на научната фантастика), се искажува постојана тенденција за префрлување на значењето, поради што филмските слики стекнуваат многустрани знаковни аспекти и успеваат да опфатат вредности со универзална проблематика или, пак, такви што ги преминуваат границите на директниот симболизам, кои се наоѓаат помеѓу поимите и претставувањето. Долгите, бескрајни возења, кои му претходат

на движењето на протагонистите низ ходниците на таинствениот хотел (а таинственоста на приказната многу повеќе ѝ ја даваат нејзината филмска структура и техниките на нејзиното монтажно составување, отколку непосредниот изглед на амбиентот), можат да го поднесат симболичното оценување на два различни планови: на планот на означувањето на чудната и непријателска, опсесивна и неодредена атмосфера во која потонал светот на космичкиот град (примарно симболично значење) и на планот на предизвикување мачна егзистенцијална свест, која може да се поврзе со архетипските константи на принудата, ограниченоста, таинствената, тиранска, огромна моќ на непознатиот Бог (во овој случај, електронски мозок, кој управува и владее со целата држава⁷).

Да резимираме, откако на знаковната релација, која би ги надминала обичното претставување и обичното забележување на некое присуство и која би опфатила и реалности што го надминуваат покажувањето на поимите како појави од кои произлегла сликата - ќе ѝ се даде приближната вредност (што е доволно во овој



ПАИСА (Роберто Роселини)

случај) на симболичното означување, може да се потврди дека иконично-кинетичкиот јазик сообраќа на три главни нивоа на семантичко надополнување:

- а) на ниво на линеарно, непосредно претставување на извесна реалност, која ја репродуцира филмскиот знак, иако во изменет облик и интерпретирана — и ја употребува како потенцијален произведувач на подоцнежните комуникациски дејства; во овој случај, релацијата не вклучува никакво оценување од симболична природа, освен ако предметот преведен во слики веќе самиот по себе не се покажува на начини што конвенционално се поврзуваат со симболичните проценки;
- б) на ниво на директна сублимација на првичната реалност во симболичниот свет на јазичната природа, во кој односот помеѓу поимот и неговата слика губи голем дел од својот комуникациски залог и сликата веќе стекнува извесна самостојност во значењето, одвоена од поимите, доколку воопшто еден фотографски знак може да биде одвоен од поимите; во овој случај, би можело да се зборува за примарно симболизирање, споредувајќи го со, од критичка гледна точка, онаа фаза на иконографското читање што ја истакнаваме погоре;

- в) на ниво на симболичен пренос во поетскиот свет, кога со книгата на снимање, со снимањето, осветлувањето, глумата, а особено со монтажата, на сликата намерно ѝ се придава знаковна поливалентност: спротивставувањето и дијалектичкото обединување на различни кадри, кое го прави оваа пресудна техничка операција, го подготвуваат во голем дел симболичниот потенцијал на филмот, претворајќи ја сликата во проводник на комуникацијата, самостоен и независен (од првичната реалност); се работи за процес на наполно симболизирање на знаковната релација, кој речиси секогаш подразбира замена на првичниот референт или негово пренесување од полето на појавите во полето на идеите, од светот на предметите поставени онакви какви што се во својата можна реалност, во светот во кој се распоредени во такви релации коишто преминуваат и од оваа и од онаа страна на своите материјални рамки; толкувањето на таквото изразно ниво подразбира став од иконолошка природа (види погоре). □

Превод од српски: А. Чупоски

Белешки:

1. „Знакот е метафоричен кога се употребува за да денотира одреден предмет кој тој со своето значење не го денотира буквално, туку со кој неговата вистинска денотата има одредени заеднички својства“ (Snarles Morris, *Signs, Language and Behaviour*, New York, 1946, во италијански превод на Silvio Ceccato, *Segni, linguaggio e comportamento*, Milano, 1949, стр. 188).
2. Galvano della Volpe, *Critica del Gusto*, Milano, 1964, стр. 72.
3. Ибид, стр. 74 и натаму.
4. Nazareno Tadei, *Trattato di teoria cinematografica 1 - L'Imagine*, стр. 231 и натаму.
5. William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, London, 1930, 1947, 1953; во италијански превод на Giorgio Melchiori, *Sette tipi di ambiguita*, Torino, 1965, стр. 37.
6. Да се видат филмовите на Федерико Фелини, *Осум и пол* и *Џулиета и духовите*; првиот од 1963, а вториот од 1965 год.; и двата во продукција на Анџело Пицولي.
7. Да се види филмот на Жан-Лик Годар, *Алфавил*, од 1965 год.

АТАНАС ЧУПОСКИ

ДЕ(РЕ)КОНСТРУКЦИЈА НА 'ГОСПОДАРОТ' И НА 'ПРСТЕНИТЕ'

Н

ајголемиот руски режисер од советската ера и еден од најголемите европски синеасти на минатиот век, Андреј Тарковски, зборувајќи за односот литература-филм, во едно предавање вели дека филмското дело не може да биде илустрација на книжевната предлошка и дека тоа неизбежно ќе се претвори во производ на уметничка сликовност, туѓа за литературата. Токму тоа е она што го одвојува филмскиот јазик од јазикот на книжевноста — неговата кинетичност (движечката сликовност), за разлика од наративноста и дескриптивноста на литературата (прозата). И филмот и

Кадар од филмската трилогија ГОСПОДАРОТ НА ПРСТЕНИТЕ на Питер Џексон



литературата создаваат илузија на преобразен простор и време, но секоја од овие две автономни уметности тоа го прави на различни начини, со кои текстов во оваа прилика нема да се занимава.

Овој текст, чиј интерес е еден конкретен филм (ГОСПОДАРОТ НА ПРСТЕНИТЕ) е обид, како што навестува и насловот (де- и ре-), за разградба и повторно составување на градбата, архитектониката, конструкцијата на текстот на филмот. Епистемолошката постапка што притоа ќе биде применета ќе (нема да) се разликува од она што насловот го сугерира (де-конструкција, ре-конструкција, де-ре-конструкција, ре-де-конструкција, конструкција итн.) и ќе биде обид за интертекстуално (наттекстуално, контекстуално, екстратекстуално, но и интердискурзивно и интермедијално) препрочитување на 'Господарот' и неговите 'Прстени', внимавајќи притоа текстот да не се претвори во обично набројување на изворите и влијанијата. На почетокот, еве една воведна реченица за интертекстуалноста, чие дефинирање и онака отсекогаш било/е проблематично за теоретичарите на литературата (и на филмот). Во „Речникот на нартологијата“, Џералд Принс вели дека терминот 'интертекстуалност' во неговата најширока и најрадикална верзија ги означува односите меѓу кој и да е текст (во широката смисла на означувањето) и севкупноста на значењето, потенцијално неограничената мрежа на кодови и означувачки практики, кои му дозволуваат да има значење.

Нашиов текст делумно ќе се користи со методот што го примени францускиот теоретичар на литературата и филмот, Ролан Барт, во текстот „S/Z“ (1970), при анализата на реалистичкиот расказ на Оноре де Балзак, „Саразин“, во кој употреби пет кодови: проајретички (расказен) код; херменевтички код, за решавање на енигмите во текстот; културен код, за разгледување на социјалното значење врз кое делото се потпира; семички код, кој ги разгледува конотациите во однос на ликовите, местата и објектите; и симболички код, кој ги утврдува психоаналитичките односи што се воспоставуваат во текстот (во случајов, во текстот на филмот). Петте кода се избрани од неопределен, потенцијално бесконечен број кодови, не се рангирани во никаква хиерархија и (како и во текстот „S/Z“) ќе се применуваат комбинирано, без посебна назнака, а со тоа само ќе ја потенцираат дисперзираноста и фрагментарноста на делото (на секое дело).

Од друга страна, текстов ќе се сообрази со лекциите по слобода на посткритиката (дисеминација, плурален и дифузен текст, неисцрпна мрежа и галаксија на означители, ткаење од кодови и фрагменти од кодови, без видлив шев во текстот) и ќе си го задржи правото на лична, субјективна интерпретација, на слободна епистемолошка игра како привилегија на епистемолошкиот субјект, како потрага по „задоволството од (во) текстот“.

НА ПОЧЕТОКОТ БЕШЕ ЗБОРОТ....

Не навлегувајќи во вечното прашање дали говорот му претходеше на писмото или беше обратно, како што тврди Жак Дерида, родоначалникот на деконструкцијата, кој сметаше дека писмото во себе веќе го содржи говорот — ќе се осврнеме на прапочетоците на ГОСПОДАРОТ НА ПРСТЕНИТЕ. Приказната за неговото настанување започнува вака: во 1925 година, Џон Роналд Руел Толкин (1892-1973) станува професор по староанглиски јазик и литература на Оксфордскиот универзитет. Секоја вечер на синот Џон, кој тешко заспива, му измислува и раскажува волшебни и херојски приспивни приказни, преполни со самовили, волшебници, змејови, џинови, џуџиња и токму во тие приказни треба да се бараат зачетоците на она што подоцна ќе се претвори во прочуената сага.

Негде во тој период (1928), едно попладне, додека ги прегледувал испитните листови на своите студенти, на еден од листовите што непознатиот студент го оставил сосема празен, Толкин ќе запише: „Во една дупка во земјата живееше хобит“ и ќе го остави листот со само една напишана реченица, недопрен во следните две години. Во 1936 година, романот „Хобит или таму и назад“ е веќе кај издавачот, за да биде објавен следната година. Тој роман ѝ претходи на трилогијата „Господарот на прстените“, која Толкин (по нарачка на издавачот Стенли Анвин) започнува да ја пишува уште во 1937, а ја завршува по дванаесет години, во 1949 година. Поради недостатокот од хартија за печатење по војната, првата и втората книга од трилогијата, „Дружината на прстенот“ и „Двете кули“, се објавени во 1954 год., а следната година излегува и третиот дел, „Враќањето на кралот“. Интересно е што Толкин, како сериозен професор и научник од Оксфорд, одличен познавач на староанглискиот, но и на старогрчкиот и латинскиот јазик, а кој во периодиката објавувал научни прилози по филологија и лингвистика, стра-

вувал што ќе рече академската средина за неговото занимавање со „несериозна“ литература. Одговорот го добил една година пред смртта, кога Оксфордскиот универзитет го прогласува за почесен доктор на науки, но не поради неговите литературни дела, туку поради неговиот придонес за филологијата.

ПОТОА ДОЈДЕ СЛИКАТА...

По големата популарност на книгата „Господарот на прстените“, професорот Толкин ќе биде принуден да го смени телефонскиот број, а подоцна и да се исели од станот во кој живее. До денешен ден, бројни студии ќе го анализираат неговото дело, а во 1976 година ќе биде составена и енциклопедија што ќе се занимава со светот на Толкин. Комерцијалниот ефект на делото ќе го направи своето, па ќе се појават и календари и постери со главните ликови на „Господарот на прстените“, како и грамофонски плочи со песните од книгата, а подоцна и стрипови и компјутерски игри креирани според популарната трилогија. Во осумдесеттите години на минатиот век, Ралф Бакши ќе реализира и истоимен телевизиски цртан филм, а на крајот на минатиот век, трилогијата „Господарот на прстените“ ќе биде прогласена за книга на векот во Велика Британија.

На самиот почеток од XXI век, во време кога технологијата ја достигна точката да може, со помош на визуелни ефекти, да ја оствари фантазијата на Толкин, новозеландскиот режисер Питер Џексон се зафати со грандиозно дело — да го претстави светот на Толкин во „движечки слики“, свет составен од цел континент исполнет со детални описи на географијата и историјата, поделба на хронолошки периоди, династии, родослови, хералдика, обичаи, оружје, географски карти, засебни јазици, писма итн. Адаптацијата на трилогијата во филмско сценарио е дело на Френ Волш, Филипа Боенс, Питер Џексон и Стефен Синклер, а само процесот на пишување на сценариото траеше три години. Потоа цела армија од уметници, дигитални дизајнери, дизајнери на оружје, скулптори, костимографи, шминкери, ковачи, лингвисти и модели се потрудија Толкиновиот свет да стане „реалност“. Снимањето на филмската трилогија траеше две години, на островот Нов Зеланд. Изборот на родната земја на режисерот Питер Џексон за Средната земја се покажа одличен, а особено импресивни беа сцените снимени од

воздух. Сите три дела од трилогијата ГОСПОДАРОТ НА ПРСТЕНИТЕ беа снимени истовремено, но од комерцијални причини беа објавувани секоја година пред католичкиот Божиќ, во 2001, 2002 и 2003 година.

ПРАШАЊЕ НА ЖАНРОТ: БАЈКА ИЛИ (НАУЧНА) ФАНТАСТИКА

Фантастика, научна фантастика, бајка, фантазија, авантура, драма, мит, херојски еп, херојска потрага, херојска романса, херојска фантазија, жанр на „мечот и магијата“, се само неколку од жанровските и поджанровските одредници, кои се обидуваат да го определат ГОСПОДАРОТ НА ПРСТЕНИТЕ, а најчесто се користи комбинација од повеќе одредници за негово дефинирање. Хобити, џуџиња, виленици (Елфи), Енти (дрва што зборуваат), Орци, огромни пајаци, Назгули, маѓепсничкиот стап на волшебникот Гандалф, кој чудесно интервенира и многу други реквизити на филмот (и книгата), покажуваат дека филмот се наоѓа во доменот на чудесното, волшебното. Иако според интересот кон чудесното, фантастиката стои близу волшебното, сепак, бајката и фантастиката поседуваат голем број специфики, кои ги прават два сосема различни жанри. Францускиот теоретичар на фантастиката, Роже Кајоа, наведува дека бајката е приказна што уште од почетокот е поставена во еден фиктивен свет на маѓепсници и крилати суштества. „Во светот на бајката и чудесното, кој е исполнет со змејови, еднорози, самовили, џуџиња, волшебни стапчиња, летачки суштества и други креатури од реквизитариумот на чудесното, не е невообичаена појавата еден змеј да блуе оган, на пример. За разлика од светот на бајката и чудесното, светот на фантастиката е реален свет, свет на секојдневието, кој појавата на сениште или вампир или на друго суштество од реквизитариумот на фантастичното сосема ја изместува“. Во фантастиката чудото станува недозволена и заканувачка агресија, која ја нарушува стабилноста на светот, чии закони дотогаш биле сметани за неменливи, за разлика од бајката, каде што чудото е сосема нормално. Сепак, теоријата на фантастиката го уважува ставот дека корените на фантастиката се наоѓаат во подрачјето на чудесното, во архаичните фолклорни наративни форми.

Од друга страна, и научната фантастика пројавува претензии кон ГОСПОДАРОТ НА ПРСТЕНИТЕ поради тоа што средината во која се одвива дејствието одговара на еден нејзин

поджанр познат како „херојска фантазија“.

„Херојската фантазија“ се карактеризира со бројни сцени на битки со мечеви и секири, дејства на магиски моќи во духот на средновековните саги, но и на секако отсуство на науката и техниката и голема блискост со бајките, средновековните епови и традиционалната усна книжевност.

Во ГОСПОДАРОТ НА ПРСТЕНИТЕ отсуствува каков и да е вид наука и техника како објаснување или оправдување на појавата на неверојатното. Делото изобилува со сцени од битки во кои постојано се слушаат топотот на коњите и звукот на вкрстените мечеви. Ликовите не се плашат од средбата со чудесното, затоа што и самите се чудесни. „Историјата стана легенда, легендата се претвори во мит ...“.

ИНТЕР (ТЕКСТУАЛНИ, МЕДИЈАЛНИ, КУЛТУРНИ) ПАРАЛЕЛИ

ГОСПОДАРОТ НА ПРСТЕНИТЕ презема бројни преданија и архетипски ситуации од колективната имагинација, од фолклорот, од древните легенди и преданија на западноевропските народи. Фолклорното наследство на северозападна Европа, келтската митологија, древните нордиски епови („Калевала“), норманските и викингските преданија, старогерманските епови („Епот за Нибелунзите“), англосаксонската литература (епската поема „Беовулф“), англо-норманска литература (рицарскиот роман „Сер Гавејн и зелениот рицар“), сето тоа во алхемистичкиот сад, т.н. атанор, прво на Толкин, а потоа и на Питер Џексон, се претвора во мајсторска обработка, во вистинско „суво злато“. Се смета дека ГОСПОДАРОТ НА ПРСТЕНИТЕ не е заинтересиран за Медитеранот ниту за грчката и римската митологија и дека поблиски му се северните краеве на Европа. Единственото место што има сличности со старогрчката митологија е решавањето на загатката на вратата на Дурин, што го овозможува влезот во подземните ходници на Морија.

Јазичите што ги создал Толкин, а кои ги презема и Питер Џексон во филмската верзија, се многу блиски до финскиот и велшкиот јазик, фонетски омилените јазичи на Толкин, кој бил и нивни одличен познавач. И личните имиња на ликовите имаат староанглиски, дански, исландски, шведски, келтски корени и им одговараат на суштествените карактеристики на оние што ги носат: Фродо на староанглиски значи мудар, Гандалф на исландски значи волшебник, Сару-

ман на староанглиски значи вешт човек. Не е потребна голема вештина или познавање на англискиот јазик, па Ајзенгард (Изенгард), каде што владее Саруман Мудриот, да се транскрибира во Леден град или земјата Мордор, каде што е лоцирана огнената Планина на судбината, во која прстенот е ископан и треба да биде уништен — во Убиство (на англиски murder). Минас Тирит, главниот град на покраината на луѓето, Гондор, кој господарот на темнината Саурон се обидува да го уништи во пресудната битка од третиот дел на трилогијата, не може да биде ништо друго освен Манастир (интересна е паралелата со името на градот Битола, кој на грчки, турски, албански, влашки и романски се нарекува Манастир, а на балканските словенски јазици Битола, име што повторно потекнува од црковнословенскиот термин за манастирска монашка заедница — обител).

Сепак, можно е далечни паралели и одеди да се побараат и во друга насока, на Исток. Во зороастризмот, религија што исклучително го почитувала вечниот оган, вулканот се сметал за злокобен симбол, затоа што се верувало дека во кратерот на планината Демавенд, лоцирана во близина на денешен Техеран, бил затворен духот на злото Ахриман, кој се поврзувал со вечниот оган на пеколот. Секако, неизбежна е споредбата и со Светото писмо - Библијата, особено со Стариот завет. Дејствието на ГОСПОДАРОТ НА ПРСТЕНИТЕ се случува во Третото доба, а во претходните периоди, кога Средната земја го доживува „златното доба“, загубено поради алчноста на луѓето, може само да се насре. Аналогијата со првата книга од Петтокнижието (Книги на законот - Тора) на пророкот Мојсеј е очигледна — луѓето го загубија рајот поради гревот на своите прародители Адам и Ева. Во Стариот завет, исто така, се случуваат многу битки со еписки димензии, а тука е архетипската, вечна борба меѓу доброто и злото, борбата со паднатите ангели на темнината (Сатана - Саурон - Саруман). Во ГОСПОДАРОТ НА ПРСТЕНИТЕ и страшните Орци некогаш биле виленици, Елфи, а црните јавачи, Назгулите, кои на почетокот на филмот јаваат по Фродо и неговите придружници, во обид да му го одземат прстенот, како симбол на темните сили воопшто, се кралеви од расата на луѓето што се потчиниле на власта на господарот на темнината Саурон. Во филмот се вели дека „од кавгата расне моќта на Саурон“, а Арагорн влегува во светот на мртвите, за да побара помош од нив во пресудната битка за Минас Тирит.

ПРСТЕНОТ И ПРСТЕНИТЕ

„Сè почна со ковењето на Моќните прстени. Три им беа дадени на вилениците (Елфите), бесмртните, најмудрите и најчесните од сите суштества; седум на владетелите на џуџињата, големи рудари и ископувачи во планинските окна; и девет прстени ѝ беа подарени на расата на луѓето, кои најмногу од сè посакуваат моќ. Во земјата Мордор, во огновите на Планината на судбината, темниот владетел Саурон тајно го искова најмоќниот прстен, за да ги контролира сите останати и во овој прстен тој ја влеа својата свирепост, лошотија и желба да го контролира сиот живот. Еден прстен за да владее со сите останати!“

Вака започнува ГОСПОДАРОТ НА ПРСТЕНИТЕ, со приказ на прстенот на моќта, прстен со огнен печат околу кој сè се врти, прстенот на злото, кој му е потребен на Саурон за да завладее со светот. Прстенот е искован во подземјето, а таму го пронаоѓа и хобитот Билбо Ба-

гинс, кому прстенот му го продолжува животот. Врската на прстенот со подземјето е доказ за неговата поврзаност со хтонските сили.

На езотеричен план, прстенот има магична моќ. Тој претставува појас во намален обем, кој штити, чува богатство или некаква тајна. Во тајните знаења, прстените изработени од скапоцени камења и од метали, најчесто од непроменливо злато, од најзрелата материја во алхемиска смисла на зборот, стануваат израз на исконската енергија што произлегува од утробата на земјата, хтонска по својата природа.

Прстенот во многу култури се јавува како знак на сојуз, на завет, на заедничка судбина. Неговата кружна симболика го прави прстенот амблем на завршеноста и континуитетот, на окултната сила и на заштита. Сепак, амбивалентноста на овој симбол потекнува од фактот што прстенот истовремено и поврзува и одделува. Моќта на прстенот може да води кон мистични освојувања, но исто така и кон тиранска доминација. Прстенот што има моќ да го направи невидлив оној што го носи може да се употреби

Кадар од филмската трилогија
ГОСПОДАРОТ НА ПРСТЕНИТЕ на Питер Џексон



за стекнување моќ и богатство, но попрво невидливоста што ја дава прстенот претставува повлекување од овој свет и свртување кон себе си за да се стигне до поуките на внатрешниот свет.

Прстенот, исто така, е и симбол на желбата за моќ, на лакомост, доказ на власта на човекот над природата. Во старогерманскиот „Еп за Нибелунзите“, прстенот на Нибелунзите бил залог на нивната моќ, но со еден удар на копјето, богот Вотан (Один, врховно германско божество) го одзел од луѓето, затоа што не сакал поради лакомоста и моќта што ја дава прстенот, луѓето да ја загубат моќта за создавање, креативната моќ. Подоцна вљубените Зигфрид (јунакот) и Брунхилда (девицата, ќерка на богот Вотан и една од нимфите, Валкирите), во знак на откажување од моќта, ќе го фрлат прстенот в река, за на тој начин да ја запрат несреќата на светот и да ја заменат со свеста за моќта на љубовта.

Симболиката на откажувањето од прстенот на моќта во ГОСПОДАРОТ НА ПРСТЕНИТЕ се протега на неколку нивоа: општествено-политичко, етичко и метафизичко. Магичниот прстен има голема привлечна моќ на која многумина не можат да ѝ одолеат, ниту Саруман Мудриот, ниту храбриот Боримир, а во некои мигови дури ни Фродо. Единствено Семвајс Гамџи, другарот на Фродо од детството, нема такви проблеми. Впечатлива е сцената во која верниот Сем, среде замагленост Мордор, го носи в раце преморениот Фродо, кому прстенот му ја одзема моќта на движење. Двете ситни фигури на хобити се влечкаат низ мрачниот пејзаж на темната земја Мордор.

ИНИЦИЈАЦИЈА И ЕЗОТЕРИЧНА СИМБОЛИКА

Патувањата, разделбите и повторните средби што се случуваат во ГОСПОДАРОТ НА ПРСТЕНИТЕ, низ земја, вода, воздух и оган, се дел од алхемискиот „Опус Магнум“, кој води до преобразба на металите, но и до трансформација на личноста што раководи со процесот. Фродо Багинс за сето време го носи прстенот од злато, кој е симбол на злото. Неговиот пат до Планината на судбината истовремено е и пат на растење, на иницијација. „Оваа задача ти е дадена тебе и ако ти не го пронајдеш патот, никој нема“, му вели на Фродо виленичката Галадриела, која успева да ѝ одолее на привлечната моќ на прс-

тенот. На крајот од патот, по завршувањето на авантурата и уништувањето на прстенот, Фродо Багинс не може веќе да му се врати на мирниот живот во неговата родна хобитска покраина Шаер, туку сега, како посветен, како упатен во тајната, но и изменет од блиската средба со прстенот, заминува со бродот на вилениците, Елфите и со мудриот волшебник Гандалф во Земјата на бесмртноста (Рајот), исто како што и Вајнемејнен, големиот јунак и пејач во древниот фински еп „Калевала“, на крајот на епот, претчувствувајќи го новото време, ќе отплови со кајче опковано со бакар кон пределите каде што се состануваат небото и земјата.

„Сè што треба да одлучиш е што ќе правиш со времето што ти е дадено“, е советот до Фродо на волшебникот Гандалф Сивиот, кој во текот на филмот ќе се претвори во Гандалф Белиот. А и сивата и белата, сребрената боја се бои на живата, неопходниот елемент во алхемиските процеси на трансформација на металите во злато. Но, алхемичарите се далеку од потрага по материјално богатство (злато). Нивни цели се усовршувањето на човечката душа, бесмртноста и изнаоѓање на каменот на мудроста. Гандалф Сивиот, по борбата со демонот од древниот свет Балрог, во подземјето на Морија во првиот дел од трилогијата, во впечатливата сцена на мостот го губи животот, но во вториот дел се враќа од мртвите како Гандалф Белиот, уште посилен, за да ја доврши својата мисија на земјата. Гандалф, кој е слуга на тајниот оган, на пламенот од Анор — е многу моќен, но и доволно мудар за својата моќ да ја користи само кога тоа е неопходно.

Ако Гандалф е белиот маг, тогаш несомнено неговиот некогашен учител Саруман, кај кого Гандалф на почетокот бара поддршка — е црниот маг (иако, облечен во бело, навидум не е тоа). Саруман во фаталната борба помеѓу доброто и злото застанува на страната на владетелот на темнината Саурон, убеден дека тој ќе ја однесе победата, но на крајот победник е коалицијата составена од хобити, виленици, џуџиња, луѓе и волшебници.

„Дружината на прстенот“ ја сочинуваат деветмина: хобитите Фродо, Сем, Пипин и Мери, Елфот (виленикот) Леголас, џуџето Гимли, волшебникот Гандалф и луѓето Боримир и Арагорн. Нивна цел е да стигнат до земјата Мордор и да го уништат прстенот во огнот на вулканскиот кратер на Планината на судбината. Деветмина, а бројот девет има мистично значење во многу светски култури. Во мистицизмот деветката

се смета за тројна синтеза на мислата, телото и духот, но и на задгробниот свет, земјата и небото. На древните математичари особено им оставала впечаток закономерноста според која добиениот резултат од кој и да е број, кога ќе се помножи со бројот девет, секогаш изнесува повторно девет. Бројот девет е јудаистички симбол на правдата, а во шаманските ритуали од северна и централна Азија, бројот девет се поврзува со машката храброст и издржливост, што ги карактеризира речиси сите членови на Дружината на прстенот.

Но, во овој авантуристички филм, филм на потрагата (Светиот грал), во кој постојано се слуша свечкањето на мечевите (Дон Кихот и рицарските романи и филмови), но истовремено и филм-лабиринт (напуштените рудници на Морија, мочуриштето што води до Мордор, постојаното вртење во круг на Фродо, Сем и Голум пред влезот во Планината на судбина-та), Дружината на прстенот постепено ќе се раслојува, за на крајот до целта да стигне само Фродо. Но, ниту тој не може сам да го пронајде влезот во Планината на судбината. За тоа му се потребни Голум/Смигол и верниот придружник Сем, чија заемна нетрпеливост е голема.

Ликот на Голум е своевиден двојник на ликот на Фродо, затоа што и двајцата во текот на трилогијата најмногу се поврзани со прстенот. Голум постојано се двоуми помеѓу доброто и злото, но на крајот во него мора да надвлее злото за прстенот да биде уништен. Тој страда од дуалитет на личноста, од шизофренија и постојано е во разговор со самиот себеси. Поранешниот хобит Смигол, кому прстенот му го продолжува животот но му ја уништува душата, видеоизменет од животот во подземјето и од заслепеноста од демонската привлечност на прстенот, а сега Голум, целиот живот му го посветува нему, нарекувајќи го „мој Прекрасен“, а загинава токму во мигот кога стигнува до прстенот, во една од последните сцени, кога заедно со прстенот паѓа во вжареното гротло на внатрешноста на Планината на судбината. Ликот на Голум во филмот ГОСПОДАРОТ НА ПРСТЕНИТЕ е вистинско ремек-дело, без сомнение најсовершен лик на компјутерската анимација во историјата на кинематографијата.

ИРОНИЈА И(ЛИ) АЛЕГОРИЈА?

Покрај тоа што е храбар и издржлив и ги исполнува ветувањата како и секој епски хе-

рој, Фродо Багинс е само едно мало симпатично суштество наречено хобит (половина човек), со добро срце. Иронијата што ја применува Толкин, а уште повеќе Питер Џексон е особено видлива токму во ликот на Фродо Багинс — малечкиот хобит Фродо е сè само не прототип на епски херој. Фродо, всушност, е еден вид антихерој (истовремено и анти-Фауст) кого само сплетот на околностите ќе го натера да ја напушти родната хобитска покраина Шаер и да замине во многу неизвесни авантури. Иронијата во однос на епската, херојска фантазија се гледа и во оние мигови кога епската патетика во филмот достигнува кулминација. Најчесто токму во време на фаталните епски битки, кај некој од главните протагонисти се јавува спротивно чувство — мечтаење за спокоен одмор или за вкусен оброк (хобитот Пипин и џуџето Гимли).

Алегоријата е тропа во која отсуствува буквалното значење, кое се претвора во референцијално. Оттаму, уште од појавата на книгите на Толкин, се поставувало прашањето дали (и на што), надвор од неговата „реалност“, реферира ГОСПОДАРОТ НА ПРСТЕНИТЕ? Согласно со времето кога е напишана трилогијата, инсинуациите биле недвосмислени — алегорија на Европа во времето на владеење на тевтонските рицари на Третиот рајх, на нацистичка Германија, како прототип за Средната земја, завладеана од силите на злото. Толкин секогаш одбивал каква и да е помисла за алегорија со тогашната ситуација во Европа. „Книгата не е ни алегорична, ниту е дело со некоја теза. Нејзините извори во свеста се присутни многу од порано и малку нешта во неа се изменети или ништо не е изменето со војната што започна во 1939 година“, вели Толкин, нагласувајќи дека тој ги поминал ужасите и на првата голема војна во Европа, од 1914 година.

Сепак, и во филмската верзија на трилогијата, петстотиниилјадната армија на Саурон, која се обидува да го потчини светот, како да го симболизира новиот светски поредок. „Стариот свет ќе изгори во огновите на индустријата, шумите ќе ги снеса, нов поредок ќе се издигне. Ќе управуваме со машината на војната со меч и со копје и со железната тупаница на Орците. Треба само да ги тргнеме оние што ни се спротивставуваат“, вели во вториот дел од трилогијата, „Двете кули“, злиот волшебник Саруман, објавувајќи го сојузот на двете кули, неговата и на господарот на темнината Саурон, додека Орците немило-срдно ги сечат шумите, за да ја произведат армијата на злото, која треба да ја освои земјата

на луѓето — Гондор. Дали постои алегорија во однос на најмоќната воена светска машинерија во моментот, САД, кои инвестираат милијарди долари во вооружување, не почитувајќи ги притоа меѓународните закони и протоколите за заштита на човековата средина?

Како поинаку може да се разбере дилемата на Ентите, дрвата што зборуваат од чудесната шума, кои се двоумат дали да учествуваат во војната помеѓу доброто и злото и дури откако ќе видат што им се случило на нивните браќа (исечените дрва), го уништуваат Ајзенгард, кулата на Саруман. Како поинаку, освен како бунт на природата, како восклик против исчезнувањето на шумите на планетава?

Вилениците, пак, Елфите, се единствените свесни суштества во Средната земја, кои се способни да му одолеат на искушението, на големата моќ на магичниот прстен, на неговата заведувачка сила. Овие бесмртни суштества не се заинтересирани за моќта, затоа што, поради својата бесмртност, лесно можат да ја согледаат минливоста на сите (средо)земни нешта. Тие се во постојан дослук со природата и на крајот се повлекуваат од височините на својата таковина Ривендел во Земјата на бесмртноста. (Прототип за Елфите најверојатно бил митскиот народ што ги населувал Британските Острови - Туата-те-Данан. Легендата вели дека овој народ, пред налетот на другите народи, се повлекува на скриените острови, а дворците му се наоѓале во високите планини). Дали со повлекувањето на Елфите од лицето на Средната земја се инсинуира дека луѓето, во време на големи геолошко-климатски промени (исчезнување на сите останати интелигентни видови), ќе останат сами за да се справуваат со злото. А луѓето, како што соопштува воведниот дел од трилогијата, „најмногу од сè ја посакуваат моќта“.

НАЗАД ВО РЕАЛНОСТА

„Фродо е жив!“, стоеше на еден графит на њујоршките улици во седумдесеттите години на минатиот век. Друга урбана легенда вели дека хипиците од шеесеттите и седумдесеттите години, на своите спиритуални патувања кон Индија и Азија, најчесто во ранците го имале „Господарот на прстените“. Најголемите приврзаници на делото на Толкин тврдат дека Средната земја е, всушност, вистинскиот свет, додека овој во кој живееме е само нејзин искривен одраз, сенка на сенката.

Сепак, во оној свет во кој живееме, филмската трилогија ГОСПОДАРОТ НА ПРСТЕНИТЕ е најнаградувана трилогија во историјата на Американската филмска академија, со освоени 17 оскари (4 за првиот дел, 2 за вториот и 11 за третиот дел), за најдобар филм, режисер, адаптирано сценарио, споредна улога, за визуелни ефекти, музика, песна, уметничка продукција, шминка, монтажа, тон и тонска монтажа. Третиот дел од трилогијата, ВРАЌАЊЕТО НА КРАЛОТ, е втор филм во историјата, по ТИТАНИК, кој заработи повеќе од милијарда долари. Ги освои сите 11 оскари за кои беше номиниран (меѓу кои за најдобар филм и за најдобар режисер), како трет филм во историјата на оскарите со 11 награди, по БЕН ХУР и ТИТАНИК. Исто така, освои и награда за најдобар филм на Британската филмска академија и „Златен глобус“ за филм на годината.

Адаптацијата на книжевната предлошка во сценарио за филмот беше изведена совршено, односно ги исполни сите услови пропишани од филмската теорија (која пропишува разни типологизации на адаптација во кои сега нема да навлегуваме), односно беше извршена успешна транспозиција од јазикот на книжевното дело во јазикот на филмскиот медиум, од книжевна во филмска нарација. Питер Џексон, режисерот на филмот, но и негов копродуцент и косценарист, вешто изоставил некои епизоди од книгата (Том Бомбадил), а вметнал нови (љубовната приказна помеѓу бесмртната самовилска принцеза Арвена и смртниот крал Арагорн, која ќе се претвори во љубовен триаголник во кој е вклучена и принцезата од дворецот Рохан — Еовина), кои и покрај тоа што се направени од комерцијални причини, не само што не ѝ пречат на филмската нарација туку уште повеќе ја зајакнуваат.

Во овој филм, сите можности на современата кинематографска техника, визуелни и звучни ефекти се доведени до совршенство. Со начинот на примена на дигиталната (компјутерска) анимација, овој филм отвори ново поглавје во историјата на филмот. Комбинацијата од дигитална и „реална“ костимографија и сценографија, исто така, даде одличен резултат, забележлив и во најситните детали. Ако на почетокот од филмската историја филмот беше сметан за нерелевантен, технички изум, кој нема што да бара на полето на уметноста, на почетокот на XXI век, преку овој филм, филмската уметност докажа дека во некои елементи е посупериорна во однос на „традиционалните“ уметности, и тоа благодарение токму на техничките можности

што ѝ се на располагање. Од традиционалните филмски елементи, секако, не смее да се потцени одличната актерска игра на: Виго Мортенсен (Арагорн), Јан Меккелен (Гандалф), Илајџа Вуд (Фродо), Кристофер Ли (Саруман), Лив Тајлер (Арвена), Орландо Блум (Леголас), Кејт Бланшет (Галадриела) и на останатите актери. Дека фикцијата тешко може да се одвои од реалноста, покажува и податокот дека деветтемина актери што ја сочинуваа „Дружината на прстените“, по две години снимање и дружење на Нов Зеланд, и во реалниот живот останаа големи другари, што не е чест случај во филмската индустрија, а на рамената носат тетоважи на кои пишува „Дружината на прстените“.

Од друга страна, филмската трилогија ГОСПОДАРОТ НА ПРСТЕНИТЕ покажа дека и во време на масовна култура жедна единствено за заработувачка, во консументски општества каде што уметноста (особено филмот) е само инструмент во служба на профитот, во исклучителни случаи е можно да се направи филм (уметничко дело), кое истовремено ќе биде и профитабилна трговска стока, но и релевантен артефакт.

Во времето на најголемата популарност на книгата „Господарот на прстените“, лондонскиот весник „Сандеј тајмс“ објави дека светот се дели на оние што го прочитале „Господарот на прстените“ и на оние што ќе го прочитаат, а по појавувањето на филмот на Питер Џексон, може да се каже: на оние што ја виделе филмската трилогија и на оние што ќе го сторат тоа. ГОСПОДАРОТ НА ПРСТЕНИТЕ дефинитивно е филм што го обележа почетокот на веков и новиот милениум. „Фродо е жив!“ □

РЕФЕРЕНЦИ:

- „The Lord of the Rings (trilogy)“, dir. by Peter Jackson, New Line Cinema, 2001-03.
- Џ.Р.Р. Толкин: „Господарот на прстените (трилогија)“, АЕА, Скопје, 2002.
- Djanfranko Betetini: „Film: jezik i pismo“, Institut za film, Beograd, 1976.
- Cvetan Todorov: „Uvod u fantastičnu književnost“, RAD, Beograd, 1987.
- „Alef“ br. 12, Dnevnik, Novi Sad, 1987.
- Kristofer Noris: „Dekonstrukcija“, Nolit, Beograd, 1990.
- Andrej Tarkovski: „Lekcije iz filmske rezije“, Prometej, Novi Sad, 1992.
- Роже Кајоа: „Од бајките до научната фантастика“, во Разглед, Скопје, 1972, бр. 7.
- Влада Урошевиќ: „Подземна палата“, Македонска книга, Скопје, 1987.
- Влада Урошевиќ: „Демони и галаксии“, Македонска книга, Скопје, 1988.
- „Калевала“, Култура, Скопје, 1998.
- Тери Иглтон: „Литературни теории“, Тера Магика, Скопје, 2000.
- Елизабета Шелева: „Од дијалогизам до интертекстуалност“, Магор, Скопје, 2000.
- Џералд Принс: „Речник на наратологија“, Сигмапрес, Скопје, 2001.
- Џек Тресидер: „Речник на симболи“, ТРИ, Скопје, 2001.
- „Теорија на интертекстуалноста“, прир. Катица Ќулавкова, Култура, Скопје, 2003.
- Жан Шевалие, Ален Гербран: „Речник на симболи“, Табернакул, Скопје, 2005.
- Мими Ѓоргоска-Илиевска: „Книжевноста во дијалог со филмот“, Кинотека на Македонија, Скопје, 2005.

КИРИЛ ПЕНУШЛИСКИ

ЗНАЧЕЊЕТО НА ЗВУКОТ
ВО ФИЛМОТМ
НА
ФРИЦ ЛАНГ

Б

авејќи се извесно време со спецификите на филмското изразување/филмскиот јазик посебно ме заинтригира употребата на звукот во класичните/антологиски филмски дела кои ја обележаа првата декада од појавата на звучниот филм, но ја обележаа и севкупната едновременна историја на светскиот филм. Филмот **М** на Фриц Ланг е еден од тие филмови.

Фриц Ланг ѝ припаѓа на генерацијата на Ернест Љубич и Фридрих Мурнау. Тие во дваесеттите години од минатиот век ќе го воздигнат германскиот филм до самиот врв на европската и светската кинематографија.

Филмовите на Фриц Ланг се филмови на страв, терор, параноја и ноќни кошмари. Ланговиот филм го ремети нашиот мир, се стреми да нè заплаши, да нè направи ранливи и да внесе сомнеж во нашите мисли. Како автор, тој им припаѓа на оние малку режисери што имаат сопствена визија за светот. Да се изговори името *Фриц Ланг*, е да се повика еден самосодржаен свет што има сопствени предели и закони.

Кога се говори за филмовите на Ланг, пред сè, се говори за неговата камера и неговиот визуелен пристап кон раскажувањето на една филмска историја. Неговата камера е дефинирана камера, а сите негови кадри се методично однапред испланирани и нема место за брзи експерименти. Накратко, се работи за една камера којашто, и денес, многу големи режисери ја сметаат за камера-парадигма.

Еден од своите најпознати и најдобри филмови Ланг го снима во 1931 година. Името на филмот, поради заканите од нацистите, авторот мораше да го промени од **УБИЈЦИТЕ СЕ МЕЃУ НАС** во **М**. Тој филм, направен пред повеќе од 70 години, е филм што навлегува во прашања што се поставуваат и денес и се релевантни за нашето модерно доба. Ова е исклучителен доказ за

силата и иновацијата на режисер којшто отиде во иднината и понуди концепти што не беа вообичаени во едно време во кое филмот сè уште го создаваше својот сопствен јазик.

М е снимен само 4 години по појавата на првиот звучен филм. Тој е и првиот звучен филм на Фриц Ланг. Беа потребни неколку години за тонската технологија да влезе во германската филмска индустрија и да биде стандардизирана во сите филмски продуцентски куќи. Но, германските филмски работници не само што ја прифатија новата технологија, туку набргу ги надминаа дотогаш познатите достигнувања. Долго време тие ќе бидат пример за бројни светски филмски автори.

Навистина, импресивно е колку тонскиот запис во М е секогаш прецизен и точно употребен. Ланг го користи звукот како да го користел неброено многу пати претходно; и како за него да знае сè што може да се знае. На многу места во филмот, Ланг го става во служба на забрзување на наративот; звукот ја зголемува напнатоста и често може да се идентификува со ликовите во филмот. Всушност, во филмот звукот и сликата прават едно цело; тие се неделиви. Оттука произлегува дека звукот не е само придружник на сликата, туку, навидум парадоксално, тој сликата ја прави повеќе филмична и “посликовита”. Значи, звукот кај Ланг престанува да биде само тонска илустрација на сликата: тој е подигнат на едно ново ниво, поседува сопствена моќ и станува рамноправен дел од филмскиот јазик.

Како пример ќе ја посочам сцената со толпата луѓе по убиството на Елси.

Луѓе се собираат пред полициски плакат. Тие што се подалеку не можат да го прочитаат плакатот. Еден од нив ќе ги замоли луѓето од првите редови да го прочитаат на глас. И во моментот кога еден ќе започне да чита, кадарот се менува. Резот не ја прекинува реченицата, таа продолжува во следниот кадар, но сега неа ја говори еден друг човек, кој чита весник во ресторан. На овој начин, Ланг премостува две локации и две различни филмски времиња, кои имаат еден заеднички елемент што ги поврзува. Тој елемент е звукот на изговорената реченица и тој ги надминува ограничувањата на времето и просторот.

Текстот на реченицата, пак, ја движи акцијата напред и ни помага да разбереме дека сите слоеви на општеството се подеднакво засегнати од грозоморните убиства што го застрашуваат градот.

Хоророт на убиствата, паранојата што сле-

дува и начинот на кој таа се шири низ градот, во филмот, се прикажани, пред сè, со помош на звукот. На платното гледаме како еден ќелав човек е обвинет од друг господин дека има интерес за мали девојчиња. Тој гласно извикува:

Лага! Навреда!

Неговите зборови тогаш се пренесуваат во еден друг простор, каде што се одвива полициска рација. Таму еден човек извикува:

Навреда!

Што, всушност, се случува?

Ланг со помош на звукот пронаоѓа еден брилијантен начин како да заштеди филмско време. Така тој ја менува дотогаш вообичаената улога на звукот во однос на визуелната глетка.

Да објаснам. Вообичаено беше звукот како компонента на филмот секогаш да ја следи визуелната глетка и дополнително да ја објаснува. Во М се случува обратното. Ланг го носи, го става звукот напред. На тој начин, звукот ја зема врз себе водечката, а воедно и поврзувачката улога на наратор од филмската слика. Во моментот на ваквата промена на местата на звукот и сликата, тие два елемента на филмот се преклопуваат. Со тоа, Ланг веќе нема потреба само визуелно да ги објаснува ситуациите, односите на луѓето или атмосферата во градот.

Момче продава весници на улица, извикувајќи ги важните наслови. Во моментот кога во средината на реченицата ќе го изговори зборот “убиец”, ние за прв пат ќе го видиме убиецот како фигура, а не како сенка или апстрактна форма. Истовремено кога е изговорен зборот “убиец”, тој е претставен како вистински човек, кој пишува писмо.

Ова е еден од примерите кога звукот, значи тонскиот запис, значењето на изговорените зборови и визуелното дефинирање се преклопуваат и поистоветуваат.

Но, Ланг тука нема да застане. Во филмот има повеќе сцени каде што визуелното дефинирање на претходно изговорените зборови ќе стане уште посложено. Тоа е “одигрувањето на зборовите” во следните секвенци од филмот. Звукот и значењето на тој звук сега служат како причина за нова сцена.

Како пример ќе го посочам разговорот помеѓу шефот на полицијата и еден важен градски службеник. Тие зборуваат за истрагата што ја презема полицијата. По секоја изговорена реченица следува визуелна илустрација на текстот. Кога ќе спомене мала кафеава кеса што била најдена на едно од местото на злосторот, ние гледаме како полицијата истражува про-

давници за слатки. Истото се случува и кога ќе се споменат писмото и можните отпечатоци на прсти; гледаме полициска лабораторија каде што се испитува писмото.

Интересно е да се види и улогата на звукот во градењето на атмосферата и начинот како тој ја подигнува напнатоста во филмот.

Темата на филмот, убиства на мали девојчиња, е деликатна тема. Се поставува прашањето - што, како и колку смее да се прикаже а да не се наруши добриот вкус. Една од вообичаените солугии е да се прикажат болката и тагата на родителите, и одлучноста на детективите да го фатат убиецот (нешто што современите филмови го забораваат и прекршуваат, сметајќи на евтиниот ефект што секоја глетка на морничаво убиство на дете ќе го предизвика кај гледачот).

Но, Ланг има сосема друг пристап кон овој проблем, и на гледачите им нуди многу повеќе од очекуваното. Ние во филмот никогаш не ги гледаме убиствата. Нивниот ужас силно доаѓа до нас низ дијалозите на ликовите во филмот, преку нивните релации во просторот и во сцените по убиствата.

Еве што изјавил Ланг за прашањето како да се прикажат убиствата во филмот: *Поради одвратната природа на криминалот со кој се занимава филмот М, се појави проблем како таквиот криминален чин да ѝ се прикаже на публиката, за таа да не биде згрозена, а сепак да се зачува целосниот емотивен ефект што убиствата ќе го имаат врз неа. Затоа јас дадов само навестувања — топката што се тркала, балоните што се заплеткани во телефонските жици откако се испуштени од малата рака. Така направив публиката да биде интегрален дел од креацијата на една многу специјална сцена, форсирајќи го секој индивидуален член на публиката да ги рекреира одвратните детали на убиството со помош на сопствената имажинација.*

Неколкуче сцени каде што Ланг ни прикажува што се случило се едни од најбрилијантните во историјата на светскиот филм. Тие не само што се визуелно импресивни, туку поседуваат и екстремно впечатлива звучна компонента.

Секвенцата започнува со стар сиден часовник, кој отчукува пладне. Часовникот се наоѓа во станот на Фрау Бекман и кога ќе отчука пладне, следува кадар на часовник на една саат-кула. Фрау Бекман пере алишта и кога часовникот го објавува времето, таа застанува, ги мие рацете за да зготви храна за својата ќерка Елси. Потоа следува кадар на полицаец, кој го запира



сообраќајот за да ѝ овозможи на Елси да ја премине улицата. Камерата почнува да ја следи.

Таа си игра со топка удирајќи ја од еден столб, на кој има полициски плакат.

Одненадеж, врз плакатот се појавува сенка, профил на човек. Визуелната информација во форма на суперимпозиција ни кажува кој е тој човек.

Неговиот глас доминира во кадарот; тој ја прашува Елси за нејзиното име и коментира за топката.

Камерата се враќа на мајката на Елси, таа приготвува супа. Наслушнува нешто и мисли дека тоа е нејзината ќерка. Ја гледаме како излегува од станот и оди до внатрешните скали, се наведнува над оградата и гледа дека тоа се две други девојчиња, кои живеат во истата кука.

Таа ги прашува дали Елси е со нив.

Рез на Елси. Ја гледаме како добива балон од еден слеп човек, балон што за неа го купува убиецот. Во моментот кога таа го зема балонот, за прв пат во филмот слушаме музика од Григовиот ПЕР ГИНТ, "Во холот на планинскиот крал". Таа музика ќе биде музичкиот мотив низ целиот филм, која на крајот ќе доведе до откривањето и фаќањето на убиецот.

Фрау Бекман подготвува супа за Елси.

Свончето на вратата засвонува.

Тоа е само поштар, тој не ја видел Елси.

Часовникот покажува 1:15.

Мајката се наведнува преку оградата на скалите и го извикува името на својата ќерка. Тоа одекнува низ празното поткровје каде што се сушат алишта. Камерата се враќа во станот и на празното место на Елси на масата, а ние сè уште можеме да го чуеме ехото на мајчиниот повик.

Од една грмушка се стркалува топката на Елси.

Нејзиниот балон сега е заплеткан во телефонски жици, а ние сè уште го слушаме ехото.

Овде тишината ја презема улогата на звукот и само ни го потврдува тоа што ние инстинктивно го знаеме.

Во следната сцена слушаме како едно дете што продава весници трча по улицата извикувајќи:

Нови вести! Кој е убиецот?

Во тој момент, камерата се враќа на Питер Лоре.

Свиркањето на Лоре е повеќе од лајтмотив. Свиркањето на Лоре пред убиствата добива посебно значење, тоа е психолошки трик на убиецот. Тој започнува да свирка во моментот кога

ќе ја види својата нова жртва. Марија Татар во еден свој текст ќе направи добра забелешка за свиркањето на убиецот (извадокот што Лоре го свирка е од Григовиот Пер Гинт):

Дојде блиску за повторно да го потврди старото клише дека жените, предизвикувајќи сексуална желба, ги претвораат мажите во сверови.

Убиецот е, всушност, свер. Контролата врз неговите акции ја презема неговата мрачна потсвест; тогаш тој станува беспомошен свер, кој мора да ги следи само сопствените инстинкти, инстинкти на смртта.

Како што напоенавме, на крајот свиркањето ќе го издаде Лоре. (Во една секвенца од филмот ќе видиме дека слепиот човек, кој продава балони, има многу добар слух. Го гледаме како ги покрива ушите кога некој свири на раштимани оргули. Тој ги тргнува рацете кога музиката ќе се промени и започнува да диригира.)

Слепецот јаде јаболко пред една продавница за ножеви. Нешто го привлекува неговото внимание. Едно девојче се појавува пред излогот. Свиркање. Човекот што свирка започнува да го следи детето. Како што тој го следи, неговото свиркање започнува да звучи сè полошо и нехармонично до тој степен што тоа ќе почне да наликува на конвулзии. Девојчето ќе ѝ се придружи на својата мајка; свиркањето одеднаш престанува. Ја гледаме фрустрацијата на убиецот; тој си ги гребе рацете.

На терасата на еден ресторан, убиецот повторно започнува да свирка. Но, сега тој со своите раце си ги покрива ушите и прави гримаси што ја покажуваат неговата немоќ за самоконтрола.

Питер Лоре испива неколку пијалаци надевајќи се дека тие ќе го смират; но откако ќе замине, тој повторно започнува да свирка.

Во овие сцени, звукот е користен како визуелна алатка (помошно средство) што посочува или идентификува одредени звуци со ликовите од филмот.

Во М има еден момент каде што звукот се користи како драматичен ефект кога визуелната напнатост е во својот максимум.

Едно момче со бела креда ја испишува буквата М на својата дланка, а потоа со дланката го удира убиецот по грб; на тој начин тој остава отпечаток на палтото на убиецот. Од ударот, убиецот ќе го испушти својот нож. Тој го вади ножот за да излупи еден портокал за својата следна жртва. Девојчето го зема ножот и тогаш ја здогледува буквата М на неговиот грб. Убие-



цот се свртува кон еден излог и во стаклото ја гледа белата буква што го открива.

Се слуша свиреж. Тоа е сигнал! Изненаден, убиецот сфаќа дека е откриен. Ја пушта раката на девојчето и почнува да бега.

Бројни свирежи го опкружуваат од сите страни. Тој втрчува во една порта во моментот кога две пожарникарски коли поминуваат покрај него. Двете коли, со сирените и своната, го сокриваат. Тој исчезнува. Неговите гонители остануваат збунети. Звукот е искористен со јасна цел, да се постигне драматичен климакс.

Но, најсилната употреба на звукот како средство што ја презема водечката улога допрва следува. Во следните неколку секвенци, Ланг го употребува звукот како наратор, кој нè води низ најдраматичниот дел од филмската историја.

Во моментите кога Лоре ќе им побегне на своите прогонители, звукот, или поточно апстиненцијата на звукот, тишината, е таа што го заштитува. Иронично, во следниот момент, најживотниот од сите звуци, дишењето, е тоа што ќе го издаде и ќе го стави во смртна опасност. На крајот, Ланг се поигрува со нервите на Лоре, подеднакво како што си поигрува и со

нашите, употребувајќи го звукот како моќ што дроба сè пред себе.

Еден ноќен чувар, во едно поткровје, наоѓа отклучена врата. Во темнината прашува дали има некој таму. Нема одговор; тој ја заклучува вратата.

Мрак.

Во темнината се слуша тешко дишење, тоа ни кажува каде е убиецот. Истиот звук, дишењето на Лоре, ја открива неговата позиција и на неговите гонители. Се кршат преградни сидови. Звукот на чеканите доаѓа сè поблиску. Во исто време, полицијата е повикана. Убиецот е пронајден.

И покрај фактот што визуелната димензија на филмот е толку фасцинантна (светло што се пробива низ скршени прегради на поткровјето низ кои просјациите и криминалците поминуваат за да стигнат до Лоре, итн.), звукот ја има доминантната драматуршка улога.

Тука сакам да посочам дека во филмот М имаме една нова необична ситуација во која главниот јунак, сè до последниот момент на филмот, безмалку нема текст. Текстот што тој ќе го изговори, неговата исповед, се чува за крајот на филмот.

Низ неговото судење пред градското подземије се соочуваме со измешани емоции. Знаеме дека е убиец на мали девојчиња, па сепак чувствуваме симпатија за еден човек што е гонет како животно. Потврда за ова наоѓаме во неговиот говор, воедно исповед пред нас:

...Но јас не можам да го спречам тоа што го правам! Не можам... Не можам... Не можам да си помогнам! Јас немам никаква контрола врз злото во мене — огнот, гласовите, мачењето! Пак... пак и пак јас морам да одам по улиците. И секогаш чувствувам дека некој ме следи... тој сум јас... следејќи се себеси.

Тоа е еден од двата момента во филмот кога ние имаме увид во карактерот на Лоре. (Вториот е музиката што тој ја свирка.) Говорот го отсликува во поинакво светло од она во кое ние го гледаме низ филмот. Тој е диво животно, кое не може да си ги контролира своите акции, а во исто време не сака да биде тоа што е. Злиот Питер Лоре е ментално болен. Ланг го завршува филмот оставајќи ѝ на нашата имажинација да го замисли крајот на убиецот.

На крајот од овој текст, сакам да напоменам дека Лоре не знаел да свирка. И со тоа тој не можел да ги исполни нештата што го дефинираат во филмот. Безхармоничното, скршено свирање е свирањето на Фриц Ланг. □

ВИОЛЕТА ПЕТРОВА

УДК 821.163.41-31
791.43(497.7)
Кинопис 33/34, с. 115-120, 2006

ХИПЕРТЕКСТУАЛНОСТА, ЛАВИРИНТОТ И ФИЛМСКИТЕ ЦИКЛУСИ: НАРАТИВНИ ХОМОЛОГИИ МЕЃУ ПАВИЌ И МАНЧЕВСКИ¹

1. БАЛКАНСКАТА НАРАЦИЈА

Големата дебата во и за балканскиот културен дијалог и учеството на медиумите во него многу често се граничи со проблемот на припадноста и корените на балканската култура. Прашањето дали балканската култура повеќе припаѓа на Истокот, „во смисла на извор, како вознесена маѓепслива точка, од каде што се раѓаат носталгии и ветувања за враќање“, како една недостапна граница, како што вели Фуко² или на Западот, т.е. на западноевропската културна традиција, со карактеристичниот за неа рационализам и прагматизам, остава забележителен печат врз речиси сите аспекти што ја градат оваа дебата. Оттука и произлегува спорот околу терминот „балкански нарација“: дали воопшто можеме да користиме таков општ термин за еден регион, составен од мноштво културни заедништва и споделувања, од кои секоја претендира на уникатност, секоја ги негира врските со Истокот, за да ја истакне припадноста кон Западот? Независно, и покрај фактот што употребата на терминот дозволува ризик од преголемо обопштување и апстракција, јас ќе го искористам во овој текст, за да го истакнам она што ги зближува наративните форми во балканската култура, наместо она што ги оддалечува една од друга.

Ќе разгледам три аспекти, кои можат да се откријат во различни балкански наративни традиции: лавиринтната структура, цикличноста и темпоралниот синкретизам.

Ова се опширни теми за кои се претполага темелна дискусија и голем број споредбени анализи; токму затоа и овој текст претставува само кратки контекстни белешки за начинот според кој овие три аспекти се поврзани и во извесна смисла, тие се интерактивни: притоа, секоја од нив ја претпочита и активно ја формира другата.

Ги одбрав овие аспекти на балканската култура, бидејќи тие ја поврзуваат балканската нарација со практиката на постмодернизмот. Односно говорејќи за нив, ние истовремено ја оценуваме балканската верзија на постмодернизмот.

Балканскиот филм и литература приложуваат интересни примери на постмодерна нарација: прозата на Милорад Павиќ и филмовите на Милчо Манчевски се наративни хомолози, во смисла на тоа што и во обата случаи можеме да зборуваме за лавиринти и за цикличност не само како структурални принципи, туку и - според мене, како формални карактеристики, кои адекватно ја изразуваат душевната нагласка и светочувството на луѓето од овој крај на светот.

2. ПАВИЌ И ХИПЕРТЕКСТОТ

Да го земеме, на пример, романот на Милорад Павиќ *Хазарски речник*: речиси сите критичари го одбележуваат неговото блиско сродство со хиперроманот или со хипертекстуалноста.

Како што е добро познато, хипертекстот е нелинеарна структура со мноштво разгранувања, кои го следат принципот на асоцијативноста, а не на хронолошкиот развој на раскажувањето. Според Теодор Нелсон, постојат неколку клучни зборови во класичната определба на хипертекстот: според него, хипертекстот се карактеризира со непоследователност, разгранетост, интерактивност, серијалност: серии од извадоци на текстови, поврзани со врвици и врски, формираат една нелинеарна нарација, која се чита од активниот читател, зафатен со конструирањето на последователноста на текстот. Читателот на хиперромани често се нарекува „војажер“/патник (*voyeur/voyager*), кој самиот ги одбира и ги подредува парчињата текст што ќе ги чита.

Хиперпространството е идеалното лице на лавиринтот.

Хипертекстот е секогаш нон-финито проект; тој е отворена структура, во која се губат почетокот и крајот, се преплетуваат или се собираат во една точка. Роберт Кувар, писател и професор по литература на универзитетот Браун, во САД, говори за многугласието, множественоста и конвергенцијата на авторот и читателот во хиперлитературата - определби што се во тесна врска со неколку основни концепции или аспекти на современата култура:

- многугласност и множественост - во созвучје со „хетероглосијата“ на Бахтин;
- активната улога на читателот како конструктор на текстот - т.е. зборуваме за замаглување на авторската инстанца, или ако ја употребиме формулацијата на Ролан Барт, „авторот умира, за да се роди сечитателот“;
- лавиринтна структура, во која традиционалните концепции за наративна композиција, причинско-последична поврзаност, почеток и крај, ја губат својата вообичаена смисла.

3. „ХАЗАРСКИ РЕЧНИК“

Според теоретичарите на хиперлитературата, *Хазарски речник* (1981) е можеби најтипичниот и најблискиот предвесник на хиперроманот, и покрај тоа што е публикуван како книга. Речиси сите карактеристики на постмодерниот хиперроман се олицетворени во него. На пример, многугласието: романот е конструиран како множество наративи адекватни на религиозното, етничкото и културното многугласие на Балканот, каде што секоја културна целина е претставена со свој „глас“. Текстот има типична структура на речник со мноштво проникнувања, врски и отклонувања, аналогизирана структура на виртуелното пространство на Интернетот. Тој отворено го повикува читателот на активност. Читателот е слободен да го избира не само редоследот на читањето и соодветно да ги подредува фрагментите според сопствениот вкус, туку тој може да ја избира и една од постојните верзии на книгата - машка или женска варијанта. Читателот е дополнително активиран и со подигнатата метафоричност на исказот, која претпоставува активно „коавторство“ во процесот на читањето, без кое разбирањето на текстот би останало половично.

Дијалогичноста на значењата е уште еден суштествен белег на постмодерниот текст: *Хазарски речник* претставува една сложена мрежа од толкувања, изградена од интертекстуалните врски меѓу жолтата, црвената и зелената книга. Трите основни дела се дијалогично поврзани, но тоа е еден разигран дијалог, аналогича на ребусот и гатанката, во кои одговорот е скриен во пластовите на самиот текст. Павиќ сознано го гради внатрешното наративно пространство на романот, како да ја прави неговата природа прозрачна, а притоа му дава и дијалогичен карактер.

Самиот Павиќ, авторот на „игрозборот“, е скриен зад својот псевдоисториски колаж и затоа останува анонимен, „на умирање“. Со други зборови, романот е една типична постмодерна творба, сознајно програмирана и конструирана како таква.

Се поставува прашањето: Зошто Павиќ избира токму таква структура и форма? На што е адекватна таа или со други зборови, какво е раскажувањето на самиот формален приод, какви смисловни еквиваленти стојат зад формата?

Хазарски речник се занимава со недостатокот, со отсуството, со корените што се губат во минатото, со „лебдечката“ нестабилна идентичност. Како историска мистификација, текстот сознајно ги поткопува историскиот документ и изворите и ги демонстрира нивната субјективност и условеност. Тој приод кон историскиот документ е особено интересен за нас, зашто централни теми на романот на Павиќ се историското помнење и националната идентичност.

Филозофот на историјата, Хејдн Вајт, ја дефинира историската нарација како тело од уметнички текстови, кои се појавуваат како резултат на серија трансформации на стари хроники; т.е. простото броење на настаните е заменето со наративност, изградена по законите на уметничката проза. Уметничките елементи - композицијата, литературното карактеризирање на историските личности, интерпретацијата на настаните, идеологијата и другите аспекти на уметничкиот расказ ги преобразуваат различни нивоа на текстот. Реторските фигури - метафората, метонимијата, алегоријата, хиперболата и другите го продолжуваат и го задлабочуваат преобразувањето на текстот.

Прозата на Павиќ ја илустрира механиката на тие процеси: тој покажува како фрагментарните податоци за Хазарите³, пропатувајќи низ времето и просторот, стигаат до нас како исечоци од уметничка проза, преобразени до непознајливост од безброј претходни препишувања, повторувања и интерпретации. И како по свој редослед продолжуваме да ги трансформираме кога ќе ги вклучиме во еден нов синџир на референци, во нов синтагматичен циклус. Така историскиот материјал ја намалува својата документарна вредност, но на сметка на тоа, тој станува извор на нова смисла.

Покрај тоа, *Хазарски речник* произведува и механизам на заемна зависност на текстовите, потцртувајќи го, нагласувајќи го фиктивниот карактер на историската нарација, неговата за-

висност од индивидуалното помнење и неговата артистична природа. Формалната структура на *Хазарски речник* го хомологизира фрагментарниот карактер на човечката субјективност и специфичното восприемање на времето и просторот, токму онака како што тоа го прават и филмовите на Милчо Манчевски. Темпоралните нивоа - минатото, сегашноста, иднината суштествуваат паралелно; човечката историја се развива не како лента што се отвора напред кон иднината, туку како процес на натрупување и акумулирање. Минатото се влева во сегашноста; спомените стануваат синоним на сегашноста и на животот; а во таа смисла, сеќавањето е секогаш во сегашно време. Павиќ пишува: „Животот не се простира како пат, тој се вие и расте како дрво“. Со други зборови, минатото е впишано во сегашноста, во индивидуалната историја, слично на годишните кругови во стеблото на дрвото - секоја година се појавува нов круг, но старите се сè уште таму.

4. ПОРТА ИЛИ АГОЛ?

Како овој вид темпорално восприемање се впишува во координатниот систем на простор и време и се рефлектира во балканската идентичност? Во написот „Балканот: врата или агол“⁴, критичарот Л’чезар Бојациев го определува Балканот истовремено и како порта и како агол, во зависност од позицијата на набљудувач; гледано од Западна Европа, Балканот има позиција на агол, на покраина, додека, пак, со поглед од Азија, тој е портата кон Европа.

Оваа двојна просторна метафора ја карактеризира посебната шизофреничност на балканската идентичност, која не може да се стабилизира ниту временски ниту, пак, просторно, постојано разделувана од двојната припадност и кон Европа и кон Азија и поради тоа, егзистирајќи во длабока несигурност. Оваа несигурност има и позитивна страна: токму таа, според Бојациев, е изворот на неистоштувачката артистичност, како и на културната уникатност на Балканот, како и на онаа „типично балканска, ...интуиција за начинот на кој Евроазија се развива во одот на својот историски развој“⁵. Емир Кустурица искажува сличен поглед во едно од своите интервјуа: според него, станува збор за множинска национална идентичност на балканскиот човек, кој тешко може да се дефинира во унифицирани термини. За да се опфати и изрази таа, за еден автор е потребна „подвижна гледна точка со паралаксна антена“⁶.

Бугарскиот историски филм ВРЕМЕ НА РАЗДЕЛБИ на режисерот Људмил Стајков содржи пример за таква множинска идентичност, која се преплетува во едно многугласие на етнос, религија, историја и национално сознание. Слично како и во *Хазарски речник*, во ВРЕМЕ НА РАЗДЕЛБИ се акцентираат егзистенцијалната двојност (или множинство) и несигурната припадност: покрстените Бугари-муслимани се подеднакво туѓи и неприфатени како од страна на Турците, на кои тие етнички им се туѓи, така и од страна на Бугарите, на кои, пак, им се религиозно туѓи.

Со други зборови, се преплетуваат мноштво перспективи, кои конструираат како пространство на балканската приказна, така и балканска идентичност; мноштво патеки ги моделираат како лавиринт наместо како линеарна, причинско-последична структура. Лавиринтот или конфигурацијата во вид на мрежа е хомолог на мрежата на етничката, религиозната и културната структура на релации и односи на Балканот, но исто така и на лавиринтот на текстот. Слично како кај Борхес (*Вавилонската библиотека*) и кај Умберто Еко (*Во името на розата*), за Павиќ знаењето на човекот и неговото суштествување се аналогии на колекција текстови, сврзани во интертекстуален лавиринт. Павиќ вели: „Јас немам биографија, имам само библиографија“. Сликата на библиотеката станува симболично продолжување на текстот - како и библиотеката, така и текстот станува мрежа, образувана од вкрстени преплетувања, од напластувања на заемнопроникнувачките текстови.

5. ЦИКЛИЧНОСТ

Циклусот е уште една разновидност на нелинеарниот текст и уште една претпоставка за лавиринтната форма. Во својот есеј „Интерпретација на серијалите“⁷, Умберто Еко тврди дека современите текстови од областа на културата повторно се враќаат кон цикличност, која ја карактеризира средновековната уметност, кога разликата меѓу оригиналното дело и копијата не била суштествена и кога востановувањето на поставените форми се сметало за најголемо достоинство на еден уметник. Според Еко, сè повеќе дела во нашево време постојат во серии, во варијанти, во циклуси, или пак имаат продолженија - како што е денес и очигледната тенденција во филмот и во другите визуелни медиуми. Се рециклираат ликови, сижеа, стилови, формални приоди. ТРИ БОИ на Кишловски

се пример за серијалноста во филмот: и трите филма можат да се гледаат одделно. Но, кога ги гледаме еден по друг, тие стануваат една општа расчленета приказна, сврзана со мноштво интертекстуални мотиви, кои заемно се вкрстуваат, се сечат и меѓусебно се објаснуваат.

6. МАНЧЕВСКИ

Во балканскиот филм откриваме аналогни примери, кои ја илустрираат лавиринтната структура, серијалноста и отворениот текст.

Обата филма на Милчо Манчевски ПРЕД ДОЖДОТ (1994) и ПРАШИНА (2001) покажуваат како функционираат овие категории во визуелните медиуми.

ПРЕД ДОЖДОТ

Филмската наратива во ПРЕД ДОЖДОТ ја илустрира синкретичната темпорална структура, за која стана збор во врска со *Хазарски речник*:

Целото филмско дејствие е изградено како серија од кругови, кои се сечат и воедно се стремат кон општиот центар. Секоја од трите стории не само што ги прегрнува другите, туку и се впишува во нив со свои определени наративни фрагменти. Почетната и завршната сцена се речиси идентични, но не затоа што сцените

Кадар од играниот филм
ПРЕД ДОЖДОТ” (Милчо Манчевски)



се ретроспективни, туку затоа што нарацијата ја извртува временската мерливост и одразува нешто како спирална галаксија, која се набира во себеси. Роберт Розенстоун вели дека ПРЕД ДОЖДОТ е историска „нарација за она што претстои да се случи“⁸ т.е. филмската нарација целосно го пренебрегнува линеарниот темпорален развој и зацртува едно спираловидно временско мерење. Трите поднаслови одделуваат три потприказни поместени во општата рамка на целиот филм. Односно, станува збор за циклус од три дела, од кои секој е отворен текст, со упат кон другите делови. Раскажувачките линии се разгрануваат како гранки на дрвја; излегувајќи од општ корен, тие се насочуваат во различни насоки, без да се стремат кон општ завршеток. Неколку ликови се борат за централно место без никој да успева да се истакне. Ако во првиот дел Замира е во центарот на приказната, потоа фокусирањето се преместува кон Александар, а на крајот тие се соединуваат во финалната сцена.

Слично како и во *Хазарски речник*, во филмот се вајаат временските пластови онака како што на дрвото се нижат годишните кругови: како серија од концентрични кружници, како циклус од аналогични, но не и еднакви наративни композиции. Минатото станува дел од сегашноста и иднината, впишувајќи се во нив. Оваа темпоралност претпочита и побарува со-

одветна не-линеарност, каде што крајот станува почеток, и обратно. Одделните наративни елементи се напластуваат еден врз друг, еден во друг. Небаре Манчевски ја следи формулата на Павиќ, чија проза бара одговор на следниве прашања: Колку завршетоци може да има едно сие? На кој начин почетокот и финалето ја обусловуваат смислата? Каде во структурата на сето тоа може да биде впишан крајот?

ПРАШИНА

Светлана Слпшак⁹ го нарекува вториот филм на Манчевски, ПРАШИНА, „простичок, пронајдувачки и радикален“. Филмот се занимава со паметењето и спомените и слично како и во *Хазарски речник*, изграден е како сложен колаж од цитати, алузии и упат, во овој случај - кон американската, европската и балканската масовна култура.

Онака како што е во текстот на Павиќ, во ПРАШИНА зачувувањето на помнењето е акт на симболично исцелување. За Анцела, како во ликовите во *Хазарски речник*, преданието, предавањето на умот и спомените се мисија од првостепено значење. Нејзиното име на грчки значи вестоносец, па затоа критичарите на филмот не пропуштаат да ја одбележат врската меѓу името и ликот: таа е креатор на сиежа, „чувар на истории, манипулатор на цитати“¹⁰.

Манчевски го дефинира филмот на следниов начин: „ПРАШИНА е филм за раскажувањето историја, за тоа како се раскажува историјата (при што не е задолжителна само големата историја на големите настани, туку исто така и историјата на одделните индивидуи), па затоа, што останува по нас кога веќе нè нема: приказна, лик, секавање или едноставно - прашина? Мотото на филмот е: „Каде оди твојот глас, кога тебе веќе те нема?“¹¹

Анцела сака да ја сочува нарацијата, историјата-фикција, а не фактите од својот живот. Неа не ја интересира вистината, туку приказната. Таа не бара хроничар, туку нов автор-раскажувач, кој ќе ја пренесе нејзината приказна напред во времето, со што ќе се избегне опасноста од згаснување на приказната, од крајот на историјата (како што би рекол Фукојама), од крајот на раскажувањето. Таа му го раскажува својот живот на еден случаен слушател/собеседник, за да создаде едно ново наративно пространство, во кое еден нов синцир од нарации ќе ги пополнат празнините оставени од претходните



раскажувачи и ќе ја движи напред нишката на спомените.

Слично како Павиќ, Манчевски на секој начин го потцртува приоритетот на илузијата и фикцијата над историската фактологија: од стилизирањето во претставувањето на насилството до пародичните цитати ала Wild, Wild West. Ефектите во сцените на насилство се толку згуснати, преувеличани и илузионистички, што самите на себе стануваат пародија, ја прават прозрачна сопствената природа. Прераскажан како „вестерн“, „вестернот“ станува нешто како историските пародии на Павиќ: една низа од пре-пре-раскажани цитати, кои ја сочувуваат и ја продолжуваат нарацијата. Но, секое прераскажување истовремено е и процес на преобразување, па оттаму, тоа станува извор на нова смисла. Така формалните трансформации на нарацијата ја напуштаат теоријата на чистата креација на формата и стануваат смислообразувачки структури.

Од гледна точка на формалните и уметничките аспекти, балканскиот постмодернизам суштински не се разликува од американските и европските модели: балканската верзија на постмодернизмот во литературата и во филмот се движи во општиот развој на европскиот и американски постмодернизам. Прозата на Павиќ и филмовите на Манчевски го демонстрираат она што балканскиот постмодернизам го прави различен и специфичен: акцентот на сеобразниот темпорален синкретизам. Од формален поглед и разигран елемент, тој прераснува во суштински признак, станува центар, генерирачка смисла во наративната структура.

Во таа смисла, во дијалогот за нашата припадност - кон Истокот или кон Западот - изгледа поважно е не дали сме „аголот на Европа“ или „портата на Истокот“, туку како овие културни сфери ги формираат множественоста и синкретизмот во балканското културно пространство. Моето разбирање е блиско до сфаќањата на Иво Андриќ за местото и улогата на Балканот: Балканот е попрво мост, кој има сврзувачка, обединувачка функција, каде што се пресретнува со рационалноста на Западот и заемно дејствува со интуитивноста и воздигнувачката метафоричност на Истокот. Во еден иден свет, во кој врските ќе бидат функционално поважни од автентизмот и локалноста, балканската литература и филм ќе бидат присутни во еден комуникативен модел, кон кој останатиот свет бавно се придвижува. □

Превод од бугарски: В. Масловариќ

Белешки:

1. Поразлична верзија на овој текст беше претставена на конференцијата „Аудиовизуелноста во културниот дијалог на Балканот“, одржана во месец октомври, 2003 година во Пловдив, Бугарија, во рамките на Меѓународниот телевизиски фестивал „Златна ракла“.
2. Мишел Фуко, Историја на лудоста во класичната епоха, Плевен: ЕА, 1996, стр. 10.
3. Павиќ ги избира Хазарите како објект на уметничка мистификација поради аналогијата со балканските судбини. Нивната историја на мал народ, притиснат меѓу три големи религии, кои се борат за надмоќ, е хомолог на историјата на секој од малите балкански народи, кои се борат за исцелување во еден крај на светот, каде што во одот на историјата различни големи сили сакале да доминираат. Истовремено, Балканот е место каде што мноштво културни традиции и модели се вкрстуваат и сечат, та затоа локалната култура содржи многу примери на своеобразен синкретизам.
4. Каталог на 3-то меѓународно биенале, Истанбул, 1992, стр. 49.
5. Ibidem
6. Жарко Ратковиќ, „Живеам во свет на свенати чувства: разговор со Емир Кустурица“, Култура, 6, 12 февруари, 1999.
7. Umberto Eco, "Interpreting Serials", во The Limits of Interpretation, Bloomington и Indianapolis: Indiana University Press, 1990.
8. Robert Rosenstone, "A History of What Has Not Yet Happened", Rethinking History, в.4 но. 2, Summer, 2000.
9. Цитатот е извадок од статија под наслов "Luke Balkanwalker Shoots Down Corto Maltese: Milco Mancevski's Dust as an Answer to the Western Cultural Colonialism" испратена на авторот.
10. Ibidem
11. Necati Sonmez, "The Rain Comes Again?", интервју со Милчо Манчевски на сајтот: http://www.ce.review.org/01/15/kinoeye15_sinmez.html

Филмографија:

- "Време за разделби" 1988, режисер Људмил Стојков, продукција СИФ „Бојана“, Бугарија
- „Пред дождот“, 1994, режисер Милчо Манчевски, продукција Република Македонија
- „Прашина“, 2001, режисер Милчо Манчевски, ко-продукција Англија/Германија/Италија/Република Македонија

БОРЈАНА БОЖИНОВСКА

ЗА ДЕЛОТО ЈАД ОД РЕЖИСЕРОТ КИРИЛ ЦЕНЕВСКИ

Б

елиот лен што се појавува на почетокот од овој филм почнува полека да нè внесува во изминатите векови на овие простори и во приказната на филмот. Одбран е како буква и печат што продолжува да разбудува и вдахнува свежина во текот на целиот филм. Режисерот се одлучува за бојата на девството сакајќи да нè подготви за неговите длабоки размислувања околу очистувањето на луѓето за кои раскажува во филмот. Започнувајќи со белото платно, кадрите понатаму не ни нудат распливнување во спектарот на сите бои, туку напротив — го затвораат тоа бело во одаи, давајќи му живот и можност да говори за вечноста.

Умешноста на режисерот да вклопи десетици луѓе во еден кадар, доловувајќи ни ја природната средина од тоа време, секако е потпомогната од костимите во кои ги облекува ликовите. Овие костими се одликуваат со едноставност во која се назираат постот и страданието што го живеат ликовите, трудејќи се да дојдат до своето очистување. Белиот лен, црно обоената волна, која во исто време е и наметка, и капа, и длабочина во срцето, нè ослободуваат при секој поглед.

Оваа приказна што растреперува режисерот Кирил Ценовски ни ја подава во суптилно обработени кадри. Во таа суптилност учествуваат внатрешната болка и созерцанието што филмот го носи со себе.

Во првиот дел од филмот каде што изобилуваат преградки, опишувајќи ја човечката блискост, Кирил Ценовски му ја дава слободата на костимот да опише сè, односно тоа се прекрасни кадри каде што ние гледаме само испреплетен лен, облеката на двајца ближни во братска преградка и бледото небо како заднина.

Ова бледо небо повторно и повторно се појавува како основа за кадрите. Кирил Ценовски ја бара таа едноставност и во сценографијата изведена од

Кадар од играниот филм ЈАД (Кирил Ценевски)



Никола Лазаревски, за да може да искаже сè. Ништо да не остане недоискажано. Душата на луѓето што се напојува од сончевата светлина и од надежта, иако честопати повторно умее да се излаже себеси, ја препознаваме во таа тенка мрежа на небо исткаено од свилен конец и од сина боја, која размислува во себеси, а нас нè впива.

Камерата се движи по сидовите од манастирот... сончевите зраци нè потсетуваат. Се препознаваме себеси и го препознаваме Христа во крстот по кој копнееме.

Во филмот ЈАД, режисерот потсетува на сцени од животот на старозаветниот Аврам. Прикажан е разговорот на главната личност од филмот — Аврам со Христа, преку неговите исповеди кај владиката Василие во еден манастир. Бог се вткајува во животот на тој човек. При-

сутен е кога Аврам и неговата сопруга посакуваат рожба, присутен е во љубовта на Аврам кон неговиот син. Во тој меѓусебен однос, Бог го милува и го казнува. Аврам го знае сето тоа во своето срце и затоа постојано се навраќа во манастирот, носејќи жртви и покајание во срцето.

Зградата на манастирот за Кирил Ценевски е место каде што тој ја претставува светлината што извира однатре. Тука се претставени прекрасни сцени каде што сè е обоено од свеченоста на темната боја; сидовите и наметките на верниците, облеката на монасите..., а сè е осветлено од олтарот и од стотици запалени свеќи. Овде го гледаме Аврам како што ретко можеме да го видиме во текот на целиот филм каде што, заштитивајќи се од воздухот однадвор, е покриен со една волнена наметка. Тука

тој влегува во ќелијата каде што се исповеда и ние го гледаме неговиот топол пристап кон крстот. Аврам е облечен во прекрасна црвена кошула од нежен материјал и со жолт појас. Тој моли исповедајќи колку љубов примил во својата внатрешност.

Наспроти топлата црвена боја во која е облечен Аврам, одраз на свеченоста, на влезот од манастирската врата, покрај сидовите од манастирот, покрај иконите, во олтарот забележуваме монаси облечени во црна риза. Во тој простор исполнет со запалени свеќи и верници што се молат, монасите целосно облечени во црно платно и покриени со црни капи веднаш паѓаат во очи; иако повеќето од мирјаните дојдени на молитва се облечени во црно, нивните ризи се издвојуваат. Монасите на овој простор целиот претопен во молитва му даваат мирис на небесни височини, така што целата оваа сцена, дури и кога би била снимена во една обична празна соба, оддава впечаток дека станува збор за црква.

На овој прониклив режисер не му е неопходно платното, не му се неопходни ниту сидовите за да се изрази во својот филм и да ја раскаже својата приказна. Но потребни му се постот и молитвата што ги препознаваме во сцените полни со молитвеници дојдени за славата во манастирот; и потребна му е светлината што се разлива како жар преку запалените свеќи; и светлината што тивко извира од олтарот и осветлува сè; и светлината на лицето од монасите, која потоа ја препознаваме во црвената кошула на Аврам. Авторот не ги користи овие сидови и прозорци за опис во сцените од овој филм, туку ги вклучува за да можат да треперат заедно со него на светлината од свеќите.

Кога веќе сме запознаени со темата на филмот и кога режисерот нè има запознаено со ликовите и нивната сопствена историја, тој слободно почнува да говори за таа тема, користејќи го секој кадар како слика за себеси. Така се ловиме себеси, како гледајќи го секој кадар уживаме во неговата естетика. Можеби во овие моменти забораваме што е следното што треба да да се случи во филмот. Но грижата во нас никако не исчезнува... Знаеме дека некој треба да побара некого... знаеме дека некој треба да истрае... дека треба да истраеме и ние. Тоа се сцените на раскошното сино сребрено небо, кои стануваат сè поприсутни, затоа што во тие моменти од развојот на дејствието тие се сосема доволни. Во овие сцени на небо и природа можеме да го препознаеме свматото на Леонардо да Винчи,

исто како што може да се препознае стилот на предренесансните италијански мајстори во сцените од овој филм, кои избобилуваат со човечки фигури. Прецизноста на костимографот Елена Дончева-Танчева се огледа во многуте детали што секогаш стојат на своите места: дрвеното буренце; крстот на градите на монасите; исплетените коси; подготвените коњи за јавање. Птици во водата меѓу трските... Во овој филм е мислено на сè и со сè е доловена природноста. Но тоа е доловена природа извлечена од нашите срца, а не чисто дрвја и птици земен од природата и снимени надвор од контекстот на целиот филм, кои често пати, токму поради тоа, на филмското платно можат да делуваат далечно и извештачено.

Крајот на филмот режисерот го започнува со еден кадар во кој во крупен план ни прикажува една голема икона на Пресвета Богородица. Нè потсетува на нејзината молитва за целото човештво и ни го навестува дејствието на филмот што треба да следува.

Одлуките на ликовите од овој филм за тоа како ќе дејствуваат понатаму во својот живот тие ги донесуваат имајќи ја својата целосна слобода. Пресвета Богородица принесува молитва за сите нив. Аврам, неговиот син, неговите сонародници, сите копнеат по своето ослободување во љубовта и во молитвата.

Дента кога се случува венчавката и во исто време смртта на Аврамовиот син повторно преовладува светлина. Во белите наметки на луѓето, на небото, во прекрасните пејзажи и свадбена-та поворка, ни се подава надеж. И тие молитви што се принесуваат за нас отвораат надеж за спасение.

Смелоста што Кирил Ценевски ја има за да говори со ликовното и да не го отфрли изразот полн со естетика е голема драгоценост. Вешто подготвените коси на актерите, испреплетените гранки од дрвјата, скалите по кои се искачуваме до манастирот. Навлегуваме во себеси со радост и со надевање. Од што стравуваме ние уметниците кога треба да говориме за она што го насираме и препознаваме?

Во богатата ризница на македонската кинематографија, делата на режисерот Кирил Ценевски ги доживуваме како точка од која понатаму се навлегува во длабочините. Овие дела содржат меланхолија и уметност. Се покриваат себеси и потоа се отвораат, за да можеме да ги доживееме естетиката и молитвата со која човекот го љуби Христа. □

ЖИВКО АНДРЕВСКИ

МАКЕДОНСКИТЕ РОМАНИ КАКО МОЖНОСТ ЗА МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ

*Искуствата не се многу продуктивни,
но факт е дека во романескните дела
лежат штедри извори за филмскиот
медиум, кој ќе има автентичен
македонски код.*

В

о областа на книжевноста, романот го има мес-
тото на самиот врв, како најсложено, најслоевито и најразгрането дело во
својата структура.

Кога станува збор за филмската уметност, тогаш таканаречените целове-
черни играни филмови (чие траење во просечна должина изнесува меѓу 90 и
120 минути) се вреднуваат како најцелосни остварувања на кинематографи-
јата.

Основните структурни елементи можат, и на двата феномена, да се препоз-
наат во секвенци и во тематски единици, кои се организирани, вкомпонирани
во единствен функционален резултат, едно единствено дело на креативниот
ангажман на човековиот ум и енергија.

Поаѓам од претпоставката дека толку високо структурирани дела имаат и
мора да имаат непрена потреба да комуницираат со публика, со многубројни
реципиенти (читатели и гледачи). Кога би се погледнале бројките на консу-
ментите и влијанието на двата медиума (романот со пишаната комуникација
и филмот со магичноста на подвижните слики, со живиот говор и говорот на
телото, со музичката супстанца), тогаш би се констатирало дека и романот и
филмот се меѓу масовно комуницираните дела со нагласено дејство врз сознај-
ниот фонд на луѓето, врз нивниот емоционален живот и вредносен систем.

Секој од двата медиума има свои предности, со тоа што филмот ги темели
пораките и ги зрачи содржините на начин којшто полесно и поефективно
(на)влегува во умот, душата, срцето и телото на луѓето.

Веројатно една од причините поради кои, врз основа на роман, се снимени
филмови лежи и во оправданоста книжевната материја да се направи подос-
тапна и пошироко пласирана за потенцијалните и реалните реципиенти.

Секогаш може да се постави и прашањето: Дали секој роман (кој е тоа
во вистинска смисла на зборот според тематската насоченост, широчината



Кадар од играниот филм
ЦРВЕНИОТ КОЊ (Столе Попов)

на раскажувачката постапка, длабочината во проникнувањето на карактерите и белезите на ликовите, стилските компоненти и јазичното богатство) има доволно елементи/граѓа за од него да произлезе филмско (квалитетно) остварување?

Кој било механички одговор нема да ги задоволи строгите барања на истражувачката постапка. Статистички гледано, пак, ќе се појават и ситуации кога еден роман бил како од бога создаден („бил роден“) да се преточи/да се презограде во филмско дело, како и појави кога од квалитетен роман не испаднал ниту просечен филм. Тоа повеќе зависело од филмските творци (пред сè, од режисерот, сценаристот и продуцентот) отколку од природата на супстанцата на романот.

Македонската практика познава определен број филмови што настанале врз основа на романи или, како што тоа модерно се вели, чијашто „предложка биле романи“.

Прегледот на дел од таквите филмови е понуден во изданието со наслов *Книжевност во дијалог со филмот* од авторката Мими Ѓорѓоска-Илиевска, издавач Кинотека на Македонија,

Скопје, 2005 година. Ако е дозволено да кажам, во моментот кога помислив и се определив да пишувам, во кратки црти, за односот меѓу романот и филмот во македонската култура и практика, не знаев за постоењето на овој ракопис, за веќе објавено дело на таа тема. Во книгата на Мими Ѓорѓоска-Илиевска, инаку, повеќе внимание е посветено на интерпретацијата на односот меѓу книжевната нарација и филмската адаптација, а не се навлегува подлабоко и посуштински во соодносот меѓу белезите и квалитетот на романите што се филмувани и на самите филмски остварувања. Останува нејасно зошто во делот од трудот „Роман — филм“ не се елаборирани СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ (снимен во 1961 година), според истоимениот роман на писателот Јован Бошковски (кој е и сценарист на филмот).

Според принципот дека е убаво „хендикепот да го престориш во предност“, сепак истрајав во намерата неколку свои размисли и промислувања да ги соопштам јавно.

Историјата на македонскиот роман, во периодот од 1950 година наваму, познава многу податливи остварувања, кои можеле да бидат

исползувани во производството на филмско дело. Кога од одделни романи произлегле играни филмови, би се рекло дека повеќе било битно чиј е определениот роман, односно кој е неговиот автор и каков е неговиот статус во општеството, отколку реалната проценка дека токму во тие романи лежи јадро/материја за филмско оформување/презентирање. Оттаму и оценката дека печат во скромното македонско филмско творештво од овие филмови (снимени врз основа на некој роман) остави само ЦРНО СЕМЕ (според истоимениот роман на Ташко Георгиевски, во режија на Кирил Ценевски).

Вакво позитивно високо вреднување, за жал, не може да се каже и за филмовите: ИСТРЕЛ (произлезен од романот *Под усвитеност* од Димитар Солев, во режија на Бранко Гапо), ВРЕМЕ, ВОДИ (според романот *Вода* од Јован Стрезовски, режисер Бранко Гапо), ЦРВЕНИОТ КОЊ (по

истоимениот роман на Ташко Георгиевски, во режија на Столе Попов), ЈАЗОЛ (снимен по мотиви од романот *Две Марији* од Славко Јаневски, режиран од Кирил Ценевски) и СОЛУНСКИЕ АТЕНТАТОРИ (од романописецот и сценарист Јован Бошковски и од режисерските раце на Жика Митровиќ).

Ќе кажам дека допрва треба со трајно валоризирачки критериуми да се оценуваат веќе готовиот филм ГОЛЕМАТА ВОДА (во режија на Иво Трајков, според истоимениот роман на истакнатиот прозаист Живко Чинго) и филмот што е во тек на производство, ПАПОКОТ НА СВЕТОТ, според романот со ист наслов на авторот Венко Андоновски, во режија на Игор Иванов — Изи.

Кога се резимира за односот меѓу македонските романи и филмовите снимени според нив (или нивни мотиви), можат да се извлечат следниве (неколку) поенти: прво, романите не

Кадар од играниот филм
ИСТРЕЛ (Бранко Гапо)



се доволно често ползувани како основа за играни филмови; второ, не се искористени мошне податливи романескни приказни за филмски дела; трето, изборот на филмуваните романи не бил сосема најсрекен; четврто, како повлијателен фактор повеќе се покажувале филмските моменти, отколку квалитетот и инспиративноста на романите заради филмско транспонирање; петто, филмовите снимени според романи почесто имаат просечен отколку висок квалитет/резултат.

Македонската филмска историја не изобилувала со високо квалитетни сценарија за да можат да се запостават објавените романи од македонски автори, кои би биле, најдиректно речено, филмувани.

Тука, пред сè, најмногу мислам на творештвото на Стале Попов, чии романи се преполни со историја, дух, фолклор, обичаи од мариовскиот крај; потоа на творечкиот опус на битолчанецот Владимир Костов, кој романизираше и делови од минатото и современиот менталитет на Битола и Битолско. Посебно поглавје заслужуваат романите од академикот Петре М. Андреевски и од сите нив (*Пиреј, Скакулци, Небеска Тимјановна, Последните селани, Тунел*), според мое верување, можат да произлезат и многу квалитетни, вредни и уметнички, историски, културолошки оправдани филмски остварувања. Познато е дека од неколку од овие романи на Петре М. Андреевски произлегоа театарски претстави, кои, пак, имале телевизиско прикажување и биле сосема добро примени од публиката.

Филмска приказна или неколку филмски стории можат да се исткаат и од неколку романи на авторот Димитар Башевски, особено оние чиешто дејствие е лоцирано во селата од битолскиот регион (романите *Нема смрт додека свони, Сарајановскиот каранфил и Бунар*).

Ако се имаат предвид правците, тенденциите, пристапот, остварувањата, накусо филозофијата (концепцијата, физиономијата, суштината) на светската кинематографија, на светското филмско продуцентство и производство во кои доминираат најфилмичните делови од филмот, односно нагласената ориентација кон спектакли (скапи, комплицирани, сложени), мора да се каже дека Република Македонија нема капацитети да го следи тој автопат во филмската индустрија и творештво. Поинаку кажано, од нашата средина тешко може да се очекува дело со перформансите на ТРОЈА, ГОСПОДАРОТ НА ПРСТЕНИТЕ: ВРАЌАЊЕ НА КРАЛОТ, КИНГ КОНГ, ТИТАНИК...

Но, искуствата од ПРЕД ДОЖДОТ, СРЕКНА НОВА '49, БАЛКАНКАН треба да се вбројат во драгоцености за филмско создавање во помали средини каква што е нашата.

Затишјето во филмското творештво во Македонија, па извесните закрепнувања и заживувања, потоа мошне стеснетите финансиско-материјални можности, ограничениот пазар, суровоста на процесот на глобализација ја градат општата клима/амбиент во правењето играни филмови. Можноста на македонскиот филм ја гледам во производството и пласманот на автентични, изворни теми и содржини од најширокото ткиво на македонското постоење и битисување. Овој извор на идеи, иницијативи, поттикнувања, според мене, е најдлабок, најдарежлив токму во македонското романескно творештво, кое во последните неколку години, на општо задоволство, е во силен движечки стремеж, со завиден резултат. □

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА:

Книги:

- Андреевски Живко: "Комуникативна култура", "Макавеј", Скопје, 2005 година
- Здравковски Цане: "Романот во наставата", "Просветно дело", Скопје, 1994 година
- Илиевска, Ѓорѓоска Мими: "Книжевната во дијалог со филмот", Кинотека на Македонија, Скопје, 2005 година
- Георгиевски Љубиша: "Генезата на македонскиот игран филм", Кинотека на Македонија, Скопје, 1992 година
- Чепинчиќ Мирослав: "Македонскиот игран филм I", Кинотека на Македонија, Скопје, 1992 година
- Чепинчиќ Мирослав: "Македонскиот игран филм II", Кинотека на Македонија, Скопје, 1999 година

Студии:

- Волнаровски Петар: "Големият избор ('Големата вода' на Иво Трајков)", во "Кинопис" бр. 31-32 / 2005, стр. 34-38, Кинотека на Македонија
- Пенев Слаѓан: "Големата приказна — еден роман и еден филм", во "Кинопис" бр. 31-32 / 2005, стр. 27-33, Кинотека на Македонија

ЗА ДОМАШНИОТ ИГРАН ФИЛМ **ИЛУЗИЈА** ПРОДУКЦИЈА:
„МАЛИ ДВИЖЕЊА“ (СКОПЈЕ); 2004 ГОДИНА;
СЦЕНАРИО: ТРОЈЕ ГРЕЈС ЛЕА И СВЕТОЗАР РИСТОВСКИ;
РЕЖИЈА: СВЕТОЗАР РИСТОВСКИ;
ДИРЕКТОР НА ФОТОГРАФИЈА: ВЛАДИМИР САМОИЛОВСКИ; МОНТАЖА:
АТАНАС ГЕОРГИЕВ;
УЛОГИ: ВЛАДИМИР ЈОВАНОВСКИ, МАРКО КОВАЧЕВИЌ,
МУСТАФА НАДАРЕВИЌ, ДЕЈАН АЌИМОВИЌ, НИКОЛА ЃУРИЧКО.

ГЕОРГИ ВАСИЛЕВСКИ

ПТИЦИТЕ ЌЕ ЛЕТААТ И НА ДОЖД

П

есимизмот е една од малкуте состојби на духот во која честа остана зачувана, погледот во сегашноста трезвен, а љубовта во човештвото покриена како недогорено жарче, под циновскиот куп пепел. Во добар дел од опусот на големите мајстори на екранот, песимизмот опстанува во светот на суровоста и самоволието, прикриен под маската на хуморот. Тој дотрајува за да ја зачува својата постојаност зад цинизмот на губитниците, кои навидум се помирени со трагичната позиција што им ја одредило општеството, или зад иронијата на која по малку лековерно ѝ припишуваме својства на некое побратимско сојузништво.

Играниот првенец на Светозар Ристовски, ИЛУЗИЈА, ја изразува токму таа состојба на духот и моралот: песимизмот; неизлечивиот, остар, сеопфатен, тирански песимизам. Иако низ неговата изострена диоптрија јасно се оцртува моралната конфигурација на еден застрашувачки свет во кој вкрстени дивеат страстите на суицидните егоцентрици и агресивните кохорти, регрутирани од слоевите на новиот лумперпролетаријат, авторот на филмот, би можело да се каже, ги презира своите ликови. Тој гледа во нивните анималистички испади и понижувања како набљудувач опседнат од идејата да го измери дното на нивниот пад, горчината на нивното разочарување, крвожедноста на нивната агресивност.

На тој чекор се одлучува уште во почетните кадри на филмот кога Владо Јовановски, пијан, распуштен и очаен, се враќа со група губитници дома и ја пее една од најубавите македонски балади, со засипнат глас и безумни воск-

лица упатени до овој валкан свет што може да се поднесе единствено ако си пијан. Милјето на бедните, затемнети улици, кои и вака руинирани и напуштени чуваат нешто од градителската романтика на неимарските времиња кога големите сидари го граделе Велес, каде што се одигрува дејствието на филмот, се префрла во милјето на семејството. Светозар Ристовски ни осветлува една слика на домашното огниште, тоа недамнешно светилиште и гнездо на љубовта, разбирањето и пожртвуваноста, во тонови што ви ја смрзнуваат крвта. Сензибилниот адолесцент, Марко, кој како да ја прифаќа без отпор позицијата на нема жртва, ги трпи со зачудувачка истрајност невротичните испади на својот татко, неизлечив алкохоличар и губитник, кој не може докрај да ја игра ни улогата на домашен деспот. Марко покорно го поднесува и хистеричниот терор на сестра си во чија убава глава настанала манијакална мешавина од агресивно слободоумие, бес спрема секој што ќе ѝ застане на пат на нејзините каприци и зло што обилно се храни од сиромаштијата, безнадежноста и предвреме истрошената чувственост. И конечно, тој со речиси библиска издржливост ја трпи рамнодушнота на мајка си, жената што ги загубила не само своето до-

стоинство и самостојност, туку останала и без свој идентитет. Таа не е во состојба ни да се изградува во моменти кога има причини за тоа, не умее да се налути, да се спротивстави или да одговори на некој предлог, чија реализација можеби ќе ја отргне од ужасната летаргија, или ќе ја турне во постраотен очај.

Но, рамката на оваа депримирачка слика на семејството, чиј заразен песимизам не е забележан во македонскиот филм и, ако не се лажам, во македонската литература, Светозар Ристовски не ја поставува статично и не го задржува нашето око само на нејзините морални импликации. Тие, навистина, уриваат цел еден циклус табуа што само до вчера грижливо ги негувавме, но не го шират фокусот кон другите, подеднакво значајни структурни ќелии на општеството во кое младиот Марко осамено го изодува својот пат до Голготата. Затоа кога камерата ќе се префрли во амбиентот на училиштето, уште едно светилиште на колективните и индивидуалните победи на позитивните сили, вџашеноста на нашиот ум, кој на оваа институција ѝ подигал величествени споменици уште од времињата на Платон и Аристотел, добива размери на кошмар. На кормилото на училиштето, во кое сатанизираните ученици



Од снимањето на филмот
ИЛУЗИЈА

ги сквернават во еуфорија името и делото на Кочо Рацин, е поставен Албанец, близок соработник на корумпираниот, покатоличен полицаец, кој од петни жили се труди од својот син да направи локален Ал Капоне, дебилен лидер, кој меѓу своите соученици и сограѓани ќе ја дели правдата со револвер што го носи како трофеј не само по улиците, кои се негова зона на владеење, туку и во училиштето. Најзначајната фигура во овој некогашен храм на мудроста, а која ќе внесе радикални измени во животот на младиот Марко, е неговиот професор по македонски, заскитан емигрант од Босна, кој поаѓајќи за Македонија во својот оскуден багаж понесува и неколку клишеа за исцелувачката моќ на поезијата. За несреќа на Марко, неговиот корумпиран и безличен ментор, всадувајќи му ја идејата да пишува песни, затоа што како успешен поет може да се најде во градот на светлината, Париз, веројатно не можеше ни да претпостави каква надеж ќе се роди во срцето на талентируваниот штитеник и со каква сила ќе го поттикне неговиот сон да побегне од печалот во кој ги минува своите детски години.

И милјето на улицата, чии граници повремено се прошируваат до пазарите во кои полицијата се изживува над малите препродавачи, запленивајќи ја нивната стока и складирајќи ја во своите приватни комоди, или низ валканиците ходници и скали се вовлекува во зоната на училиштето или домовите, го оцртува универзумот на хаосот во кој владеат насилството, корупцијата, беззаконието и кукавичлакот.

Светозар Ристовски ги поврзува овие три света на кои со потенки нишки им се приклучува и светот на кафеаната, со артериите на шините, кои по речиси секоја секвенца ја преплавуваат, во значајна мера благодарение и на извонредната фотографија на Владимир Самоиловски, филмската слика со блесокот на металот и со бесконечноста што ја прекинуваат рабовите на кадарот. Во непосредна врска со густата, непрегледна мрежа шини, кои се доживуваат и како симболи на патувања, на бегства, на повик кон поубав живот, Ристовски ја поставува и темата на возовите. Како и микроуниверзумот на Велес, остро поделен на кралство на злото, во кое дивеат грубоста, омразата, кукавичлакот и саможивоста, и на зона во која жртвите, како Марко или оние невини деца што на патрониот празник на гимназијата ја пејат химната на Македонија, молчаливо ги извршуваат командите, трпат и одвај ја одржуваат надежта, така и возовите се раздвоени во две групи: во група на

оперативни, функционални возови, кои и така дефектни, валкани и грди, сè уште се во употреба, и на возови-фантоми, фрлени во отпад. Во ова гробје на старо железо, осамениот Марко ќе најде засолниште и затскриен од очите на своите целати, тивко ќе сонува за своите бегства, ќе разговара со имагинарниот соговорник, ќе игра со него шах и ќе ја составува својата песна за татковината.

До моментот кога Марко ја добива идејата да учествува на конкурсот за најдобра песна, режијата на Ристовски, всушност, како да нема голема задача. Таа се ограничува на обидите да го обликува колку што е можно поуверливо амбиентот на безнадежност и насилство. Овој дискретен вовед во темата на разбудената надеж се развива и како контрапункт на мотото на филмот, „надежта е постаотна од мрачниот демон бидејќи ја продолжува човековата агонија“. Но, ставен во контекстот на приказната за трауматичната судбина на младиот мечтател Марко, борбениот апел на Ниче ја губи својата освојувачка бодрина. А на нашиот херој му требаше токму тој воинствен импулс за да може да се здобие со самоверба, која се обидуваат да му ја одземат не само младите целати од неговото училиште, неговата дрска и саможива сестра, рамнодушниот, вечно пијан татко, отрезнет сепак во еден драматичен момент за да го посветува некогаш да не стане предавник, туку и неговиот идол, кој, несвесен за тоа на каква почва го фрла семето на илузијата, го воведува во светот на поезијата.

Од тој момент, и режијата му дава поинаков тек на дејствието, грижливо предупредувајќи нè дека злото, и кога ќе му се спротивставиш, ни за миг не ни го врти грбот. Во приказната се појавуваат нови личности, драмата се збогатува со нови мотиви, а темата на насилството се разгорува до степен на екстаза. Напоредно со разбудената надеж, која младиот човек ја доживува како просветление, неговото срце во оваа нова фаза од емоционалното и животното созревање станува приемливо и за нови сознанија. Марко се спријателува со младиот авантурист Париз, кој по крстарењето низ мафијашките центри во Франција, случајно, попаѓа во Велес. Тој му ги отвора очите за некои вистини, кои Марко можеби ги насетувал, но никогаш свесно не ги практикувал. „Јади ако не сакаш да бидеш изеден“, го советува таинствениот, млад номад со остра лузна на образот и пријателски се олабавува во амбиентот на напуштениот воз, кој станува нивно заедничко засолниште. И во на-

мерата да му помогне за да не биде изеден, го учи како да ракува со пиштол, но и да краде, макар што пленот му припаѓа на Божјиот дом, црквата. Марко, сепак, не го следи патот на својот нов пријател, кој ненадејно исчезнува како што и се појавува. Него го распнуваат дилемите што можат да се појават во умните глави на филозофите. „Дали кога постојано би врнело, птиците ќе се научат да летаат на дожд, или би изумреле?“. Заедно со нескротливиот нагон да побегне од овој суров свет во кој и „најубавото цвеќе што овде расне осудено е да смрди на гериз“, тој води вистинска духовна битка за да ги пронајде најубавата метафора и најсоодветната рима што ќе ја изразат неговата љубов кон татковината и нејзините борци. Режисерот како да сака да му дошепне: слушај ги песните што низ густият воздух се пробиваат до цементираното уво. Но, се чини, заедно со изветвените фасади на некогашните живописни велешки куќи, заедно со запустените улици, осквернавените цркви и опоганетите училишта, овенаа и убавите македонски балади и елегии. Низ звучниот хаос на обезличениот град, тие жилаво се пробиваат да допрат до ушите на слушателите. Но апокалиптичната грмотевица на возовите, оклопните возила на кои се вее

американско знаме, заглушувачките надвикувања на пијаните гости, ја истиснуваат нејзината мелодија од ушната школка и тие завршуваат во некои звучни амбиси од каде што доаѓа ехото на очајот, стравот и беспакето. Самракот на митовите, кои не дозволуваат да згасне заветот на хероите, кои денес или утре повторно ќе воскреснат, во визијата на Светозар Ристовски ги одбројува последните часови.

Но наспроти застрашувачкиот поход на мрачните сили што ги обезглавуваат митовите, а од маргиналците регрутираат нови банди на очајни губитници и насилници, емоционалното созревање на младиот Марко, готов да се оглуши пред заканите и на полицајците и на училишните егзекутори, не запира. Светозар Ристовски не греша кога во сцената на сослушувањето го поставува својот млад херој во позиција на митски стоик. Тој, навистина, нè гледа во камерата со очи што одмазднички светкаат и со подигнати рамења на епски маченик, очекува од гледачите да му аплаудираат за хероичното држење. Младиот Марко, кој во интерпретацијата на Марко Ковачевиќ секоја ситуација или преобразба ја прави уверлива, седи премален крај масата во канцеларијата на својот директор, кој на албански јазик се договара со подмитливиот поли-



Кадар од филмот ИЛУЗИЈА

ПЕТАР ВОЛНАРОВСКИ

ИЛУЗИЈАТА НА ГЕРИЗОТ

УДК 791.43(497.7)(049.3)
Кинопис 33/34(18), с. 132-135, 2006

цаец. И како во старите добри времиња кога анонимните херои не изустуваа ни збор пред окупаторските власти, Марко упорно одбива да ги изговори имињата на соучениците, кои силум го наведуваат да предизвика пожар во училиштето. Во неговиот молк се одгласува левоверно изречената клетва на татко му да не биде предавник. Марко забрзано созрева. Сега и насилниците од неговото училиште, како и лекоумниот татко, кој по инерција продолжува да пее револуционерни песни и со кренато знаме да се бунтува против корумпираната власт, знаат дека ќе имаат работа со одмаздник способен да се брани. Мигот на конечна пресметка, која од тихиот Марко ќе направи убиец, забрзано се ближи. Таква очигледност на преобразба во духот на едно дете со ангелско срце и лице македонскиот филм до појавата на ИЛУЗИЈА не познава. Сцените на патрониот празник на гимназијата, кога Марко го ислушува кукавичкото објаснување на својот професор и присебно, со горчина згустана во презир и омраза, го впериува пиштолот во својот некогашен идол, ќе останат запаметени, меѓу другото, и поради воведувањето на темата на демонијаштвото во македонскиот филм. Безрбетниот полтрон, до чија свест сигурно не допира одгласот од духовниот злостор што го извршува врз една невина душа, ќе успее само инсектоидно да се уплаши и во неверица да промрмори: „Немој, синко“. Марко го застрелува и според традицијата на ничеанската идеја на ослободувањето, ќе премине во зоната „отаде доброто и злото“.

Не знам дали критичарите, кои на една од дебатите на фестивалот во Берлин го прогласија ИЛУЗИЈА за најдобар филм на Балканот произведен во 2004 година, ја имаа предвид идејата дека со филмот на Светозар Ристовски е промовиран нов лик во нашата традиција. За разлика од романтичниот, епски херој или фрустрираниот губитник турнат во хаосот на урбаното милје, херојот на ИЛУЗИЈА ги носи белите на урбан воин; чувствителен и циничен во исто време, способен да се брани посегјќи по револверот, да трпи, да штити и да го чува своето достоинство. Дали Светозар Ристовски во својот следен филм ќе го збогати портретот на својот модерен херој, осветлувајќи ја неговата комплексна личност со нови морални и психолошки подробности и ќе го конфронтира со социјалната констелација, која му објави војна од различни позиции, е прашање на кое, се надеваме, наскоро ќе добиеме одговор. □

Убаво е чувството кога еден проследувач на националната кинематографија успева да согледа возобновена и силна тенденција кон сериозност во СОЗДАВАЊЕТО ФИЛМ! Убаво е кога со секој нов таков филм, хоризонтот на очекување кај критиката и публиката е сè повисоко и подалеку зацртан. Убаво е кога се има чувството дека со секој нов филм добиваме повеќе и повеќе, и дека можеме дури и ние самите да си ги подигнеме стандардите и критериумите на нашите очекувања, без беспотребната грижа на совест од локал-патриотска природа, која долго време нè тераше да ги делиме филмовите кои ги консумираме на „наши“ и „странски“, се разбира, со тоа што за оние „нашите“ — важеа доста поблаги критериуми за филмот да се етикетира како „добар“... Затоа, убаво е што филмот ИЛУЗИЈА е еден од оние филмови што со полна, апсолутна и бескомпромисна сериозност ги обработуваат темите за кои се нафатиле; а сликата ја прави уште поубава фактот дека на авторот на овој филм, нашиот млад режисер Светозар Ристовски, ова му е прв долгометражен игран филм. И не само што овој наш млад филмски автор, со овој филм — и принципиелно и дејствено — ја покажува својата сериозност во однос на СОЗДАВАЊЕТО ФИЛМ, туку ги покажува и својата авторска сензибилност и талент, како и вештината на умешното говорење со филмскиот јазик и код во структурирањето на филмската естетика.

1. ФИЛМОТ

ИЛУЗИЈА, навистина, е одлично снимен игран филм... Филм со издржана, дискретна и ненаметлива режија, што навистина е реткост за филм-првенец на еден автор — барем кај нас, во последно време. Филмската монтажа е функционална и во хармонична согласност со дејствието и динамиката на филмот. Потоа, филм-

ската фотографија на Владимир Самоиловски — веќе традиционално — е одлична, и е секогаш во смисла и функција на филмската приказна и атмосфера. Филмската музика, пак, е строго функционална од аспект на содржината и дијалозите во филмот, и естетски издржана од аспект на филмската атмосфера и динамика.

Што се однесува до актерските остварувања, пак, филмот изобилува со одлични актерски перформанси на речиси цела актерска екипа. Особено, мора да се нагласи извонредната актерска изведба на младиот Марко Ковачевиќ, кој зачудувачки лесно и без никаква актерска воздржаност (или пак театралност, од друга страна) ни ги доловува подемот и падот на младешката, длабока, но и фрагилна сензитивност на носечкиот филмски лик, пренесувајќи го ликот на филмското платно со таква едноставност и чистост, што не може, а да не делува уверливо и реално. Сепак, кај некои од споредните актери во филмот можат да се забележат и супстандардни изведби: таков е, на пример, случајот со младата Славица Манаскова, која ја игра Марковата огорчена и бесна на целиот свет сестра, и која, дали од неискуството или од некои други причини, својата улога ја „зачинува“ со преглумување и пренагласено викање на текстот, така што во најголемиот дел од филмот она што публиката го добива од нејзиниот лик се велешкиот певлив акцент и недоволно формираните цртки на филмскиот карактер (бидејќи не може да се зборува за филмски лик во овој случај). Но, сè на сè, од техничка и занаетска страна гледано, филмот е солидно изработен, и во секој поглед е еден сериозен и секако, филм далеку над сивиот просек — едноставно кажано: филм на кој можеме да му се порадуваме малку. А и тоа е убаво, нели? Да му се порадуваме на добриот филм...

Да му се порадуваме? Малку?

Да, малку, бидејќи овој филм, сепак, не зборува за убавите работи во животот овде; малку, бидејќи овој добар филм е добар токму преку откривањето на сето она што не е добро, преку прикажувањето на сета зачмаеност на духот и срцето, преку демистифицирањето на лажната идиличност и хармонија на општеството и преку разоткривање на лицемерието на неговите основни клетки: семејството, образовниот систем, социјалните и меѓучовечките односи... И ако темата и делува како „дежа ву“, тоа е само навидум; бидејќи, како никогаш порано во нашата кинематографија, оваа тема не е обработена на ваков начин — едноставно, чисто,



Од снимањето на филмот
ИЛУЗИЈА

суптилно, мирно и достоинствено, на места дури и лирски — токму преку уметничките опозити на прикажаната вознемирувачка, депресивна и персонално деградирана состојба во која се наоѓаат протагонистите на оваа филмска приказна. Тоа е, без сомневање, еден од најсилните и највисоки квалитети на овој филм, а и еден од неговите најголеми адути наспроти честите претходни мегаломански, а често и плитки трендовски филмски остварувања во нашата национална кинематографија.

...Овој филм ни зборува за Илузијата, која е онаа Лага од која не можеме или пак мислиме дека не можеме да се извлечеме; и за Илузијата како онаа Лага во која таа Илузија може да не вовлече преку својата; и така натаму, од лага до лага, од лага во лага, сè до Геризот каде што сè е лага, па дури и Лагата сама... Така, затворајќи го ѓаволскиот круг, овој филм ни зборува дека Илузијата не води кон Геризот, а Геризот кон безнадежта; а безнадежта е она за што не предупредува филмот во својата најдлабока семантика... И затоа, овој филм е добар филм — за нас, и тоа токму затоа што зборува за она што е најмалку добро — за нас!

2. ИЛУЗИЈАТА

ИЛУЗИЈА е филм за илузијата на самото постоење, за лажните и неостварливи надежи и очекувања на овој свет. Филмот започнува со една позната мисла од Фридрих Ниче: *Надежта е најголемото од сите зла, затоа што таа до бесмисла ги пролонгира човековите страдања*. Пораката за тоа што е „илузијата“ за авторот на овој филм, е повеќе од јасна. Преку ликот на младиот, чувствителен и лирски талентиран Марко, филмот на својот почеток ни ја претставува Надежта во својот ембрион, но извалкана



Кадар од филмот ИЛУЗИЈА

уште во самиот свој зачеток, загадена уште од самата отровна и деградирана средина на Марковото постоење. Ако илузијата се состои од имањето надеж, тогаш овој загаден примерок земен за носечки лик во овој филм — Марко — самиот е илузија, бидејќи, поттикнат од својот ментор, наставникот по македонски јазик, се здобива со надеж дека преку својата чувствителност и талент, кои дотогаш само го носеа на мета на зависта на локалните гангстерчиња, ќе успее да му даде смисла на својот беден живот; и, исто така, евентуално да ја остави депресивната и тешка атмосфера на посткомунистичкото транзициско општество зад себе, заминувајќи во слава и ловорики во белиот свет, кој ќе знае да го вреднува и цени како човек и индивидуа... Илузијата на Марко од почетокот е само тоа — надежта, надежта во добрината на човекот, љубовта и искреноста меѓу луѓето; или пак, само надежта за некакво, какво било добро; а на крајот на краиштата — дури и онаа бледа надеж за барем некаква промена кон подобро... Но, на Марко, сето тоа, малку по малку, му се лизга од рацете, а тој, наместо да ги досегне посакуваните соништа, се урива во нивната спротивност: прво, наклонетоста на наставникот по македонски јазик кон него, кај локалните мангупи (веќе „печени“ гангстери од калибар) предизвикува само засилена завист, злоба и пакост; потоа, во условите на неговиот уништен дом, дом којшто веќе одамна не е тоа, тој никако не може да го разигра својот лирски талент, токму поради својата преголема сензитивност; а тоа, пак, го доведува до конфликт со својот ментор, бидејќи не ги исполнува неговите очекувања; на тоа да ја додадеме и трагичната застранетост на неговата сестра, која во својата немоќ станува бездушен нанесувач на болка на другите; потоа, да ја додадеме и „дружбата“ на Марко со

Париз, стар криминалец со стаж по европските метрополи, и начинот на кој таа „дружба“ завршува; и ако на тоа го додадеме пак Марко, притиснат од дома, понижуван, тепан и манипулиран од малолетните деликвенти во неговото училиште, малтретиран од нивните бездушни и корумпирани татковци — полициски главешини и училишни директори, тогаш го добиваме Марко кој што веќе не е со надеж во своето младо, чисто срце, туку го добиваме Марко којшто живее во илузија, во чиста лага...

Го добиваме Марко во геризот...

3. ГЕРИЗОТ

ИЛУЗИЈА е и филм за геризот на истото тоа Марково постоење: со татко алкохоличар и пропаднат човек, како дел од масата на новиот, пост-комунистички пролетаријат, пролетаријат којшто веќе не е работничката класа, туку онаа класа без работа; со татко којшто веќе не е ни насилен, туку едноставно бесно бессилен... Потоа, со мајка којашто воопшто не е ни жива во вистинската смисла на зборот, со мајка одамна умрена во душата, одамна веќе немоќна да направи што и да било, за Марко е исто како таа и да не постои... И со сестра, којашто во неможноста да види ништо убаво во животот сред сиромаштијата која го притиснала семејството, и сред немоќта работите да ги промени на подобро, а без мајчината поддршка — емотивно застранува во социопатологија и проституција... Со школски другари кои не се тоа, туку напротив, кои се негови противници и мачители, и со први симпатии, кои се толку бледи и далечни, што исто како и да ги нема... А корумпираната полиција и директорот-биро-рат, придонесуваат пред Марко сè повеќе да се разголува вистината за илузијата, и лагата да станува сè повидлива... додека не се покаже сосема откриена пред него! А тоа се случува во моментот кога го доживува последното и најголемо разочарување во својот наставник-ментор, кој се покажува како обичен слабак и ништо подобар од неговиот татко, или од кого било друг беден лик во неговото опкружување: дури и неочекуваното исчезнување на „другарот“ Париз во тоа време, преку името на овој лик, симболично укажува на „исчезнувањето“ на илузијата за литературните успеси што Марко со неговиот талент ќе го одведат во Градот на светлината... Тоа за Марко е моментот кога и едниот Париз и другиот Париз исчезнуваат од неговиот живот и неговите мечти, и лагата

се открива до крај... И илузијата се прокажува во својата форма на лага: а геризот е само разобличената, откриена и „фатена на дело“ — илузија...

А како што неговиот „пријател“ Париз му наспомнува: „И најубавиот и најмирисен цвет, ако израснал сред гериз, на гериз ќе смрди!“... Така и Марко, од илузијата, се најдува уште подолу, во геризот...

Прашањето што останува, е: дали има *нешто подолу, нешто подолно* — од тој гериз...?

4. ИЛУЗИЈАТА НА ГЕРИЗОТ

За да се одговори на прашањето „дали има нешто *подолу, нешто подолно од геризот?*“, битно е да се потсетиме со која реплика филмот ИЛУЗИЈА завршува; а тоа е репликата на Марко, кој длабоко разочаран и изреволтиран од својот ментор — наставникот по македонски јазик, му вели: „Жал ми е... Жал ми е што не ми помогна...“, и на крај, пред самото повлекување на чкрапалото на пиштолот, темно изјавува: „Нема излез од овој гериз!“... Оваа реплика на паднатиот, онечистен и изгласен во својата младешка душа Марко, ја дава тешката и невидима длабина на геризот, на 'рѓата што се нафатила на човечките души, а која за своја последна жртва го зема Марко; оваа реплика дури и чинот на некритична одмазда од страна на момчето кон недоследниот и карактерно беден ментор и наставник, го прави безначаен и бесмислен чин во таа атмосфера на крајна апатија, каде — полека, но сигурно — потонува главниот лик на оваа филмска приказна... А тоа е и одговорот на поставеното ни прашање: Да, и подолу има...

Има подолу и од геризот којшто е најдолу, којшто е најдолен! А тоа, дека има и подолу, најверојатно, е и крајната порака којашто овој филм ни ја пренесува: дека тоа *апсолутно најдолно нешто* (подолно и од Илузијата, и од Лагата и од Геризот), се чувството и верувањето дека *нема излез* од таа ситуација и од таквото положение... Така тврди авторот на филмот, и таквата порака ни пренесува филмот: дека тоа е *најдолу* каде што човек може да стигне...!

А ние стигнавме до цитатот на Ниче со кој филмот и започнува; оној за надежта, но сега во својот негатив: дека нема подолно нешто од безнадежта!

Токму обратно од почетниот, иницијалниот цитат со кој се отвора филмот!

А тој факт овој проследувач на македонскиот филм го тера да верува дека зад таа длабока депресија и апатија — со која се едноставно, детално и најреално опишани целата бесмисла и деградација на сите вредносни системи во ова ново, но матно време за сите нас — сепак стои вистинската порака на филмот, онаа порака која ни кажува дека најлошата илузија е *илузијата на геризот*, односно илузијата дека геризот е неменлив, постојан и неизбежен; и дека не постои излез од илузијата и од геризот на постоењето... Но тоа е само најголемата стапица на злото, кое секогаш, во својата природа, се стреми да ја згасне надежта во корен...

Но, *свесно или не*, и овој филм што стои како еден од најсилните, наједноставни и најдиректни филмски прикази на нашето темно и тешко транзициско време — *вистинската порака* за тоа што е најлошата илузија од сите, успева да се измолкне на површината од значенскиот бунар на овој филм, а тоа е пораката дека: Илузијата е страшна и води кон уште пострашниот Гериз на постоењето, но дека најстрашното нешто што на човека може да му се случи во неговото битисување на овој свет, е — да ја прифати *илузијата на геризот* — а тоа е *мислата дека нема излез од таму*...

Илузијата на геризот е она што треба да знаеме да го избегнеме, а благодарение на овој филм, таа илузија сега можеме за нијанса полесно да ја препознаеме... Барем се надевам...

Надеж барем — имам! □



Кадр од филмот ИЛУЗИЈА

ЗА ИГРАНИОТ ФИЛМ **КАРАУЛА**
(СЦЕНАРИО: АНТЕ ТОМИЌ И РАЈКО ГРЛИЌ;
РЕЖИЈА: РАЈКО ГРЛИЌ;
ДИРЕКТОР НА ФОТОГРАФИЈА: СЛОБОДАН ТРНИНИЌ;
МОНТАЖА: АНДРИЈА ЗАФРАНОВИЌ;
МУЗИКА: САЊА ИЛИЌ;
УЛОГИ: ЕМИР ХАЏИХАФИЗБЕГОВИЌ, ВЕРИЦА НЕДЕСКА,
ТОНИ ГОЈАНОВИЌ, СЕРГЕЈ ТРИФУНОВИЌ, БОГДАН ДИКЛИЌ,
ПЕТАР АРСОВСКИ, ЗОРАН ЉУТКОВ...)

СЛАЃАН ПЕНЕВ

БОЛЕСТА ШТО ЈА РАЗЈАДЕ ТАТКОВИНАТА

„Додека не го излечиме пенисот, ќе војуваме со Албанија!“, е репликата во која можеби најпрегнантно се доловува приказната раскажана во филмот **КАРАУЛА**. Реплика што се чини како да е искажана од страна на некој од најмоќните светски *полисемејкери* во чиј кабинет со неверојатна леснотија се одлучува за мирот и војната на разните невралгични подрачја, а како сред-



ство за одржување на високиот рејтинг на институциите што овие личности ги претставуваат. Оваа реплика, со својата ласцивна комичност, но и политичка трагичност, иако се појавува во дијалогот помеѓу двајца млади лекари во дејствието што се случува во „некој ценом во Македонија“ во 1987 година, звучи прилично актуелно во едни поглобални рамки, па дури и во поновата холивудска продукција може да се забележи идејата дека многу војни започнуваат од, благо кажано, тривијални причини, врз кои како муви на лајна се залепуваат големите стратегии. Тривијалната причина, во случајот со КАРАУЛА, е сифилисот добиен по офицерските баханалии со локалните „радодајки“, што ќе резултира со прогласување на вонредна состојба во единицата под команда на заразниот старешина. Единица што е стационирана на „браникот на татковината“, т.е. на границата помеѓу социјалистичка Југославија и „непријателската“, исто така социјалистичка, Албанија. Или како што луцидно ќе забележи писателот на романот *Никој не смее да ѝ изненади* и косценарист на овој филм, Анте Томиќ, тоа преведено со психоаналитичкиот речник гласи: „сексуалната траума да се сублимира со одбраната на татковината“.

СЕКС, ДРОГА И РОКЕНРОЛ

Но, овој филм не ги има своите најдобри квалитети во политичката насоченост, иако таа е доминантна. Ова е филм во кој уште од првите кадри се чувствува здивен еротски нагон, првенствено преку секвенцијата сексуална „романса“ покрај езерото помеѓу војникот Љуба (Сергеј Трифуновиќ) и македонската келнерка (Илина Чоревска). Сцена што завршува со скокање на голите војнички другари во бистрата езерска вода, нешто што може да се толкува како жед за живот, исполнетост со екстатично задоволство, но и да алудира на детската безгрижност, која му претходела на облекувањето на сиво-маслинените униформи на Југословенската народна армија. Додека, пак, страсната врска помеѓу војникот Сениша (Тони Гојановиќ) и Мирјана (Верица Недеска Трајкова) потсетува на најдобрите примери од сексуално ослободената југословенска кинематографија од седумдесеттите и осумдесеттите години од минатиот век, кога меѓу другите, и режисерот на КАРАУЛА, Рајко Грлиќ, даде особено придонес (ШТО БИДЕ, БИДЕ - 1974, БРАВО

МАЕСТРО - 1978, САМО ЕДНАШ СЕ ЉУБИ - 1981, ВО ЧЕЛУСТА НА ЖИВОТОТ - 1984, ЗА СРЕКА СЕ ПОТРЕБНИ ТРОЈЦА - 1986...).

Филмот започнува одлично, дејствието се развива динамично и ефикасно, веднаш се чувствува допирот на истенчен мајстор на филмскиот занает, како по прекрасните широки панорамски кадри на природата во и околу Охридското Езеро, така и по смислата за драмска експозиција, типична за претставниците на Прашката филмска школа, каков што е и Грлиќ. Постепениот премин од комичното кон трагичното страда од непотребниот фатализам, за жал премногу присутен и во југословенската и во „неојугословенската“ филмска продукција. Катастрофално решената завршница, која е далеку понеинвентивна од сосема коректниот расplet на романот на Анте Томиќ, се должи претежно на неможност да се најде излез за епизодните напнатости, кои постојано се трупат, а потоа не можат да се прекинат со ништо друго освен со поголем број „трагични“ жртви.

Првата копродукција меѓу сите држави од поранешната Југославија во филм што се случува во караула на ЈНА, иако од комерцијален аспект играше на картата на југоносталгијата, сепак успеа да се издигне над очекувањата. Носталгија кон поранешната „самоуправна заедница“ речиси воопшто и да не се чувствува, дури и она „братско“ дружење на разните „народи и народности“ може да се гледа како нешто што не го надминува нормалното дружење помеѓу млади луѓе, кои потекнуваат од различни средини. Но, можеби поевидентно е чувството на почит кон некои по-супкултурни појави, кои оставиле траги на подолг рок во менталитетот на модерните балкански поколенија — музиката од рокерскиот „нов бран“ во осумдесеттите, па дури и босанска кафеанска „народна песна“ (како предвесник на „турбо фолк“ естетиката — нешто што сè уште е „феномен“ на бившо-југословенските простори). Несомнено, ова е филм за една младост која преку сексот, дрогата и рокенролот нашла начин да му пркоси на системот кого „никој не смеел да го изненади“.

„МАШКИ ФИЛМ“

Пет лика го развиваат дејството во КАРАУЛА, од кои четири се машини. Разбирливо, во приказна што се случува во ситуација на машка хиерархиска доминација, карактеристична за војските од балканските социјалистички земји, нема место за женски авторитети, туку жените



можат да бидат само курви, келнерки и незадоволени „офицеруши“. Последниве отсекогаш биле најпосакуван трофеј за секој војник што барем еднаш бил принуден да ја напушти утринската војничка смотра поради пропуштени неколку влакна од брадата при најомразениот секојдневен ритуал на бричење, а да не спомнуваме некои построги облици на казнување од страна на надредените старешини. Нејсе, ликовите на поручникот Сафет Пашиќ, војниците Љуба Пауновиќ и Синиша Сиришчевиќ, полковникот Раде Орхидеја, како и на Мирјана Пашиќ, се многу симпатично изградени од страна на сите пет актери, при што најголем впечаток оставаат првите двајца, одглумени од пргавиот Емир Хаџихафизбеговиќ и каприциозниот Сергеј Трифуновиќ. Тој впечаток се должи можеби на тоа што ним им се дадени најтемпераментни карактеристики. А обајцата актери се вонредно екстровертни за да можат со леснотија да ги одиграат на одличен начин. Тони Гојановиќ, кому ова му е дебитантска филмска улога, иако се трудел да биде фотогеничен, сепак изгледа малку поинфериорно во однос на искусните колеги, додека харизматичниот Богдан Диклиќ во улогата на Раде Орхидеја остварува уште една во низата успешни актерски креации. Верица Недејска успева да ги изрази сензуалноста и фаталноста на младата нереализирана и

неизживеана атрактивна провинцијалка, која посакува и заслужува многу повеќе од она што ѝ го доделува животот покрај деструктивниот сопруг. За разлика од крутиот лик што го манифестираше во ГОЛЕМАТА ВОДА на Иво Трајков, овде женственоста на Верица доаѓа до полн израз, давајќи ја една од највпечатливите реализации на македонските филмски актерки и успевајќи да му даде шармантна еротска напнатост на потенцијалниот „машки филм“.

Звучната рамка во целина е прилично егзотично искомпонирана. Можат да се слушнат многу познати песни од времето на „новиот бран“ во рокенролот од экс-Југославија (Идоли, Хаустор, Електрични оргазам, Партибрејкерс...), македонски народни песни (испеани од великани како Добри Ставревски и Александар Сариевски), чалгии, далматински серенади (со медитеранско-рафинираните гласови на Габи Новак, Тереза Кесовија, Мишо Ковач...), песни со соцреалистички мотиви („Уз Маршала Тита“, „Песма радних милиона“...), воена музика, по некоја босанска севдалинка (со „везење“ на хармониката), но и кафеанска „народна песна“ (испеана од никој друг туку лично од Халид Бешлиќ), па и молитви на оците како стереотипен саундтрак на сцени од чаршијата. Оригиналната музика на Сања Илиќ и неговата група Балканика, пак, не е многу спектакуларна, претежно варира еден

мотив, а и ретко доаѓа во преден план, но во тие ретки моменти успева да погоди некоја изворна „жичка“, која надополнува некаква фолклорно-амбиентална финеса во големата слика.

Монтажата на Андрија Зафрановиќ и фотографијата на Слободан Трниниќ прекрасно ги нијансираат доминантните емоции, умешно координирајќи ги макро и микро космосот во филмот. Почетните кадри блескаат од сончевите бои и убавините на Галичица и Охридското Езеро, во согласие со полнотијата на животот што се манифестира кај младите војници, а како што следуваат драмските напнатости, така доминираат пооблачни сиви кадри, за трагичниот крај да биде насликан во црна дождовна атмосфера.

ПОЛИТИЧКИ ПОРАКИ

За разлика од романот на младиот хрватски писател Анте Томиќ, *Никој не смее да не изневери*, според кој е снимен филмот КАРАУЛА, а каде што дејствието се случува во 1985 година, избрана затоа што тоа е годината во која умира Енвер Хоџа, филмот КАРАУЛА се случува во 1987 година. За потсетување, тоа е годината којашто за поновата балканска историја имаше важност, пред сè, поради настанот што е прикажан врз фонот на овој филм, а тоа е „месијанското“ доаѓање на Слободан Милошевиќ во Косово, како едно од првите навестувања на војните што следуваа потоа. Во сцената во која идниот српски водач Милошевиќ ги искажува зборовите за мобилизација на српскиот и црногорскиот народ, прикажан е и моментот на идентификација од страна на полковникот Раде Орхидеја, кој можеби случајно, во филмот е командант на охридскиот гарнизон во време кога, според некои податоци, во охридската касарна заповедувајќи лично (истоимениот, сега речиси општопознат пензиониран офицер) Ратко Младиќ. Лик што се однесува садистички кон подредените и комушто цвеќињата му се помили од луѓето.

Во некои изјави поврзани со овој филм, режисерот Рајко Грлиќ претенциозно тврди дека сакал да го прикаже почетокот на распаѓањето на СФРЈ и да одговори на прашањето: „Од какво секојдневие започна војната?“. Од една страна, приказната несомнено успева да пласира политичка порака, односно да даде свое политичко гледање на еден идеолошки систем, на неговата авторитарна свест, на садизмот и паранојата во структурата што треба да биде одраз на моќта на идеалниот тоталитет

— војската. А милитантните групации, покрај затворите или психијатриските болници, се најподатливите институции за политички пораки преку литературата или филмот. Стагнацијата на целиот систем, изгубената вредност на лажните митови, распушеноста во сферата каде што треба да владее железна дисциплина, заслепеноста на невротичните лица во погорните нивоа на хиерархијата, тероризирањето на потчинетите, понижувањето и непочитувањето на нивната индивидуалност, употребата на вулгаризмите повеќе отколку на другите зборови — сето тоа го гледаме во сцените во кои доминираат униформираниите личности. Затоа и Југословенската народна армија е претставена како мачилиште на речиси сите свои припадници, како полигон за понижување и производство на воени психози под наметката на одбраната на територијалниот суверенитет и уставниот поредок на самоуправната заедница. Всушност, тешко е денес да се замисли некое сериозно дело коешто има неопортунистички политички претензии, а би претставило позитивна слика за една *sui generis* репресивна институција, каква што е армијата. Која било.

„КОЈ ПРВ ПОЧНА?“

Но, од друга страна, национализмот е нешто што на малку попроблематичен начин се обработува во овој филм. Погрдните зборови кон „Шиптарите“ се упатени не само од страна на Србинот Љуба Пауновиќ, туку многу повеќе од страна на поручникот Сафет Пашиќ, кој е босански Муслиман. Тоа е можеби за да се покаже деформитетот на ЈНА, која сите националности што биле дел од неа ги заразила со омразата кон оние што се од другата страна на границите, иако, во случајов, Албанците не беа само отаде границата, туку и претставуваа значаен дел и од внатрешното население (беа т.н. народност). Патем, Албанци нема во оваа казнена единица стационирана блиску до албанската граница. А војниците, како што може да се слушне во една потивка реплика, можеле да сретнат Албанец само во слаткарница. Очигледно, идејата на авторите на филмот е дека армијата му робувала на антиалбанскиот шовинизам. А бидејќи за последиците од албанската опасност најмногу предупредуваа(т) српските национални идеолози, меѓу редови може да се прочита обвинувањето кон Србите за ваквата состојба.

Дека братството и единството на народите од социјалистичка Југославија во периодот во

ДЕЈАН ТРАЈКОСКИ

НИШТО НЕ СМЕЕ ДА НЕ ИЗЕНАДИ!

УДК 791.43(497.7)
Кинопис 33/34(18), с. 140-143, 2006

кој се случува дејствието на КАРАУЛА сериозно почнале да пукаат по шевовите, покажуваат и примерите кога поручникот Пашиќ во два наврати е оквалификуван со зборови коишто особено во текот на военото лудило од деведесеттите години често можеа да се слушнат во нашето соседство. Прво полковникот Раде Орхијеја (Србин) го нарекува Муслиманот Пашиќ „обрежано ѓубре“, а потоа, во моментите на распалената борба на живот и смрт помеѓу војникот Пауновиќ (Србин) и неговиот старешина Пашиќ, белградскиот шизик го употребува зборот „Турчин“ — најчестиот пример на говор на омраза кон босанските Муслимани. Така што, по гледањето на филмот КАРАУЛА, доколку сакате упростоено, лаички да одговорите на варијација од погоре поставеното прашање: „Кој ја почна војната?“, најочигледниот одговор е: „Србите!“.

Сепак, донекаде и нацијата на која ѝ припаѓаат Томиќ и Грлиќ не е прикажана како идеална и без нималку вина за лицемерноста на „братските народи“. Младиот Хрват Синеши Сиришчевиќ, иако демонстрира големо пријателство кон Србинот Љуба Пауновиќ (во романот неговото презиме е Карановиќ), со кого се „сродни души“ (двајцата потекнуваат од големи урбани средини, имаат сличен вкус за музика, заедно бегаат од војничката караула и браќаат македонски девојки), сепак, кога е во прашање поинтимна тајна, каква што е, на пример, романсата со сопругата на поручникот Пашиќ, Мирјана, тој има поголема доверба во колегата од стационарот, кој говори на сличен хрватски дијалект.

Конечно, неслучајно е избран Босанец за главен трагичар во филмот. Војната во Босна и Херцеговина беше најкрвавата епизода од распаѓањето на СФРЈ, а босанските Муслимани најбројни жртви. Инаку, во романот, ликот на поручникот се вика Имре Наѓ, Унгарец од Суботица. Во обата случаи, и кај Наѓ и кај Пашиќ, се работи за меланхолични карактери, кои избегале од тешката селска работа, за градот да ги отфрли и испрати во уште поголема провинциска средина. Деструктивниот алкохолизам се наметнува како единствен излез, а „креативно“ пцуење како единствен знак на виталност.

Очигледно, братските народи и народности не успеаја да ја одбранат Југославија, но не затоа што храбро или кукавички ја чуваа татковината од надворешните непријатели, туку затоа што нешто однатре ги заразуваше. И како вирус ја разјаде нивната татковина. □

КАРАУЛА е еден од подобрите филмови на Балканот во последно време. Делумно потфрлаат само музичкиот дел и монтажата. Музиката не е инвентивна и оригинална и е недоволна во исполнувањето на дел од нејзините основни функции. Не ја дополнува успешно емоцијата, атмосферата во филмот, не ги најавува или заокружува сцените, емоциите со потребната моќ. Сепак, изборот на песни со кои се доловени рокенрол и турбо фолк влијанијата во Југославија е одличен. Монтажата, пак, освен неколкуте одлични монтажни претопувања, на моменти е индиферентна, па сепак има конструктивен удел во филмот, пред сè, поради „соработката“ со идејата на директорот на фотографија, Слободан Трниниќ. А тој е заслужен затоа што ги наслика Галичица и Охридското Езеро. Како што рече во Скопје: „Јас само ја пуштено камерата да снима, а Галичица ја заврши останатата работа“. Тоа и не е баш така, бидејќи филмот речиси воопшто не е компјутерски дообликуван, па целата заслуга им припаѓа на неговите раце. Уште повеќе е тоа што се забележува менувањето на „дневните“ сцени преку магливо утро, до крајот на филмот, кој се случува ноќе, во темна атмосфера, што значи дека играта со светло-темно, сенка и боја е успешно научена лекција за овој снимател. Актерите, и тоа сите до еден, се консеквентни во изразот и креацијата, помогнати од диригентската палка на режисерот Рајко Грлиќ. Заслужува позитивно да се коментира и позицијата на копродукција од сите поранешни југословенски републики, поддржана и од фондот на „Еуроимаж“. Успехот на Грлиќ и сценаристот Анте Томиќ, според чија книга Никој не смее да не изненади е и работен филмот КАРАУЛА, ќе го коментирам имплицитно подолу во текстот.



Од снимањето на филмот КАРАУЛА

ПСИХОЛОГИЈАТА НА ЛИЧНОСТИТЕ

Психологијата на личностите и нивното филмско обликување се најдобро изработениот дел од филмот. Сите ликови се комплетно изградени и за секого имаме јасна психолошка претстава, која континуирано е дополнувана со кратките интервенции на Грлиќ и замислата на Томиќ. Сето тоа е поддржано од одличната соработка на актерите со Грлиќ.

Централниот лик го носи Емир Хаџихафисбеговиќ. Со својата, слободно може да се каже, маестрална игра го претстави поручникот Сафет Пашиќ. Со манир на голем актер, ни го долови ликот на човек чијашто судбина, и покрај сите напори, постојано го враќа чекор назазад. Незаборавни се повеќето сцени токму поради неговата игра. Издвојувам две во кои трогнува со својот плач: кога го раскажува сонот со овците, Пашиќ пие коњак и тивко, речиси резигнирано, ги плаче својата и судбината на жена му Мирјана (Верица Недеска). Веќе тука може да се види „човечката“ димензија на строгиот поручник. Втората сцена е кога полковникот

Раде Орхидеја (Богдан Диклиќ) му ја запечатува судбината со еден телефонски разговор. Хаџихафисбеговиќ глуми таков болен и искрен плач каков што слушаме само еднаш или неколку пати во животот. И тоа само од себеси или од најблиските. Вистинит, потресен плач на човек на кого му е одземено сè, кој веќе нема што да изгуби.

Алкохолизиран во поголемиот дел од времето, Пашиќ е „нормален“ човек, старешина во пограничната караула. Заболува од сифилис и останува три недели во караулата, симулирајќи



Кадар од филмот КАРАУЛА

воена состојба предизвикана од Албанија. Така и го запознаваме подобро вториот лик, докторот/војник Тони Гојановиќ (Синиша), кој го лекува. Изграден е повеќеслоен лик. Обичен, млад, интелигентен, спонтан, темпераментен и весел човек, повреден од својата девојка, која го остава кога тој заминува во војска. Човек што се наоѓа некаде против своја волја. Кој не припаѓа во средината во која е присилен да биде. Кој успешно се справува со сето тоа. Во суштина, позитивен лик чијашто етичност се „колеба“ само кога е во прашање девојка. Во случајов, тоа е Мирјана, жената на поручникот Пашиќ. А неа ја игра Верица Недеска. „Една од најдобрите актерки во југоисточна Европа“, како што ја нарече Хаџихафисбеговиќ на светската премиера на КАРАУЛА во Скопје. Одлично изграден стереотип на незадоволна, темпераментна, емоционална, силна, истовремено и слаба жена, која сака подобро утре. И неа, како и другите, лесно ја препознаваме како „човекот од соседството“, што уште еднаш говори за успешното приближување на ликовите и одличната работа на Грлиќ и Томиќ. Коментарот на Емир не е далеку од вистината, имајќи ја предвид и успешната улога на другарката Оливера во ГОЛЕМАТА ВОДА.

Четвртиот лик, но не и помалку важен, е Љуба Пауновиќ (Сергеј Трифуновиќ). Лик што ја покажува својата лоша страна. Врв на еден злобен егоцентризам, кој нема почит кон никого и ништо. Човек што „би ја продал и родената мајка без око да му трепне“. Претставник на рокенрол генерацијата. Пуши хашиш, слуша Хаустор, Електрични оргазам. Лик што не престанува да изненадува. Не почитува никаков авторитет, може да ви сврти грб кога најмалку очекувате, да ви нанесе болка без да чувствува ни најмала грижа на совест. Дури и кога ќе му го уништи животот на Пашиќ, тоа го толкува како мала шега. Не се малку на број таквите ликови во поновата кинематографија на овие простори, но овој отскокнува со својата интелигенција на префинет и хипокризичен злобник.

Не помалку негативен лик е и полковникот Раде Орхидеја (Богдан Диклиќ). Лик што силно ја претставува феминизираната страна на перфидните „големци“, кои ја имаат моќта да одлучуваат за судбината на луѓето. Една ситна, празна и болна душа, која умее да одземе сè, само поради задоволување на ситните потреби. Во случајов, затоа што не се појавил на телевизија. Инаку, во слободно време, овој негативен лик сака цвеќиња...

Дури и споредните ликови се одлично градени. Ги запознаваме само во неколку сцени, но нивната реакција веднаш ни кажува за какви луѓе се работи. Десетарот (добро одиграна улога на Зоран Љутков) е недораснат за таквата воена должност, па сепак се однесува како што единствено може во такви ситуации, а да не биде на ниедна страна, ни од кај војниците, ни од кај старешината. Заставникот (Петар Арсовски) само преку неколку сцени го препознаваме како резигниран потрчко, кој го живее животот на човек што цело време служи и единствена грижа му е чашката. И останатите војници само со едно појавување се „приказни сами за себе“.

ДОСЕТКИ

И досетките, кои му даваат комична нота на филмот (кој е опишан како црна комедија за црвеното време), се извонредно интелигентни и функционираат не само како смешни моменти, туку и како дообјаснување на духот на едно време. Од мноштвото ги издвојувам оние од типот на: „Прекоманда, а? Постојна! Алал вера мајсторе!“, „Дајте молим вас, па мене ќе ме ебат“, „И ја би да карам Весну Змијанац, ал не иде“, „Можит со вас нагоре? Није сне на задача другарке“, „Шта зна чобан шта је хашиш“, коментарот на чевларот на прашањето: „Друже Фадиле, шта мислите, шта је најважно?“, а тој наместо да даде идеолошки доследен одговор, одговара: „Ципеле!“. Сцената алудира на иронијата на едно време, како и многу други, кои ја прикажуваат филозофската прецизност на Грлиќ и Томиќ, кои однапред ги имаат предвидено сите „ситници“ што го збогатуваат филмот.

КАРАУЛА е богат и со мноштво ситни асоцијации и интервенции преку кои ликовите се континуирано збогатувани. Интересни за коментирање се: идолопоклоништвото на полковникот Раде Орхидеја преку насмевката кога го гледа говорот на Слободан Милошевиќ (во 1987 г.), безгрижноста на Синиша преку честата насмевка, празнотијата, безизлезот и надежта на сè уште силната и страсна жена преку сцената кога Мирјана сама дома го пробува костимот за капење...

СЦЕНИ

Ги издвојувам и неколкуте сцени како едни од подобрите во последно време на овие простори:

Сцените во кои Гојановиќ и Недеска водат љубов. Една од најдобрите филмски двојки на овие простори нуди спонтанa експлицитност и актерска зрелост. Го издвојувам и моментот кога Мирјана по водењето љубов со Синиша разговара и со раката непрестајно си ја гали дојката. Асоцијација на соодветен психо-емоционален акт, но и на одличната игра на Верица и замислата на Грлиќ, кој успеал до ситница да ја прикаже Мирјана.

Кога Гојановиќ и Недеска стојат на пазарот, додека се огласува сирената за другарот Тито, таа минута, која значи почит за милиони Југословени, за двајцата значи почеток на една страсна врска. Еден од колективните катарзични моменти во Југославија овде ја засилува метафората дека љубовта и страста се посилен од сè.

Кога Трифуновиќ и турбофолкерот пушат хашиш, Трифуновиќ ги затвора очите и се појавува залезот на сонцето во Охрид и езерото. Песната „Шејн“ од Хаустор ја дополнува една од најмагичните сцени во филмот. Стиховите во песната „Причам вам причу како за мном јаше смрт“ по кои следуваат „У овом граду нема место за једног од нас“ допираат извесна симболика за иднината што следува, како и за борбата меѓу турбофолкот и рокенролот, што исто така може да се толкува на повеќе начини. Во прилог на ова оди и турбофолк изведбата на стиховите од Партибрејкерс: „Ја не постојам јер мене нема, ја само желим да будем негде“...

АВТОДЕСТРУКТИВНОСТА КАКО ПРИЧИНА ЗА КОЛЕКТИВНОТО РАСПАЌАЊЕ

Во КАРАУЛА е имплицитно присутен и еден 'тренд' во поновата балканска кинематографија, синдромот на автодеструктивност, и тоа користен како причина за објаснување (повторно имплицитно) на колективниот распад. Оваа теза е доволно експлицитно прикажана и во оскаровецот НИЧИЈА ЗЕМЈА на Денис Тановиќ и во ПРЕД ДОЖДОТ на Милчо Манчевски. А во случајов, повеќе од јасно е дека објектот на кој се алудира е распадот на поранешна Југославија. И покрај тоа што ни оддалеку тоа не е филм за политиката, ниту пак има такви амбиции.

Автодеструктивната и апсурдната се присутни во текот на целиот филм, но носители се, пред сè, Љуба и поручникот Пашиќ. Се издвојува Љуба, како човек комушто деструктивност му е „природно всаден инстинкт“. Неговите постапки можат да се разгледуваат симболично,



како слика за еден вид ирационално постапување, кое на глобален план било дел од еден механизам што раскинал дел од конците. Токму Љуба, заедно со Пашиќ, ја „градат“ таа мрежа од лаги, која резултира со крај. И тоа не само за двајцата. Повеќе ситуации симболично го раскажуваат и личниот апсурд што го носи и колективниот. Така, КАРАУЛА може да се гледа и како прекрасна парадигма за апсурдноста на едно време.

ДОБРО ПОЧНАВМЕ - ЛОШО ЗАВРШИВМЕ

И покрај силата на филмот, сепак, крајот е млак и недоследен на целото дело. Повеќето сцени во последниот пола саат изгледаат недовршени и недообмислени. Мирјана излегува од дома по бањарка и трча кон караулата, со што најверојатно Грлиќ сакал да ја засили тензијата и да го прикаже безумието во тие моменти, но крајниот исход е изнасилена и неверлива сцена. Потоа Гојановиќ наеднаш решава да го смени својот почетен план, да ја напушти Мирјана и заминува да му ја каже вистината на Пашиќ, иако знае дека овој ќе го убие. И воопшто целиот склоп на ситуации е недоследен и неконсеквентен на претходниот саат време...

КАРАУЛА, во суштина, е повеќеслоен филм, кој нуди многу полиња за размислување, што го става во редот на филозофско елегантните филмови. Затоа остануваат уште многу нешта да се коментираат во оваа повеќеслојна црна комедија.

А за крај, една бегла споредба би покажала дека ги нема достигнато филозофијата и повеќеслојноста на ПРЕД ДОЖДОТ, има дел од „едноставноста“ на НИЧИЈА ЗЕМЈА, се доближува до специфичниот хумор на ПРЕД ДОЖДОТ, ГОЛЕМАТА ВОДА, ТЕТОВИРАЊЕ, СРЕКНА НОВА '49... □

ЗА ИГРАНИОТ ФИЛМ **КОНТАКТ**, ПРОДУКЦИЈА
„СКОПЈЕ ФИЛМ СТУДИО“ - МАКЕДОНИЈА И BUSSE&HALBERSCHMIDT-
ГЕРМАНИЈА, 2005;
СЦЕНАРИО: ГОРДАН МИХИЌ,
РЕЖИЈА: СЕРГЕЈ СТАНОЈКОВСКИ,
ДИРЕКТОР НА ФОТОГРАФИЈА: ТОМИСЛАВ ПИНТЕР;
МОНТАЖА: АНДРЕА ПУНЕР;
МУЗИКА: ПЕР РАБЕН, МАЈКЛ БОЈЕН;
УЛОГИ: ЛАБИНА МИТЕВСКА, НИКОЛА КОЈО

СУНЧИЦА УНЕВСКА

БЕСКОНЕЧНИТЕ ТРАГАЊА ПО ВИСТИНСКИОТ ДОПИР

Р

еалниот принцип, навидум едноставен и очигледен, го носи со себе бремето на вистинитоста и на нашиот допир со неа. Бидејќи, колку сето тоа да изгледа едноставно, сепак, човековото искуство покажува дека тоа не е така, дека вистинитоста е, всушност, реалност што најтешко се прифаќа и којашто бара особена моќ и сила за да можеме со неа да се соочиме. Интересно е тоа дека колку реалноста е непосредна, толку може да стане далечна, толку може да стане неразбирлива и нејасна. Со други зборови, токму нејзиното непосредно присуство може да претставува одраз наш, сопствен, одраз којшто многумина и не сакаат да го видат. Единствениот начин од него да се побегне е да не се гледа реалноста в очи. Безбројни се патиштата што човекот во своето трагање или во своето бегство ги пронаоѓа, безбројни се патиштата по кои се обидува да ја најде својата среќа или разбирање, безбројни се бесконечните трагања, па и тогаш кога таа е на дофат на рака, а можеби и особено тогаш. Впрочем, заобиколните патишта почесто се пат во спротивниот правец од вистината, но факт е дека таа вистина има многу лица. Барем така вели искуството, а ние би рекле дека таа, всушност, има едно лице, но многуте лица честопати се поедноставниот начин за да можеме да ја најдеме или барем да мислиме дека сме ја нашле. А тогаш принципот на релативност е големо олеснување, бидејќи ви дава право на избор, а тој избор секогаш го има или го наоѓа своето оправдание.

ПРИНЦИПОТ НА УНИШТУВАЊЕ И НА СОЗДАВАЊЕ

Да се зборува за реалноста, понекогаш може да биде многу потешко отколку да се зборува за чистата апстракција. Да се говори за тоа што е вистинито, а што не, што е исправно, а што не, што е црно, а што бело, и покрај нивната навидум едноставна поставеност, може да биде најтешко. Токму затоа, изборот



тоа да се направи на комичен и забавен начин ја дава можноста на многу нешта да се погледне безболно, бидејќи тогаш се избегнува критиката или барем нејзиниот сериозен тон, тогаш говориме за перцепција што го анулира ставот, барем навидум. А токму тоа ќе го направат Гордан Микиќ и Сергеј Станојковски со филмот КОНТАКТ, во кој навистина говорат за вистинските контакти, но за оние што со својот допир не ја притискаат реалноста околу себе, туку со неа си играат, гледајќи ја и доловувајќи ни ја комичната или смешната страна на нештата.

Затоа КОНТАКТ е филм што се прифаќа лесно, кој делува забавно, непретенциозно, па дури и шармантно. Тоа е едноставен филм, навидум за два лика, кои не се снаоѓаат во реалноста, барем не онака како што од нив се очекува, и за нивната необична комуникација, која ќе прерасне во вистински допир, во вистинска љубов. Но, само навидум, бидејќи во суштина овие два лика се вистински позитивни ликови, не само во овој филм, туку и во реалната приказна, која тој сака да ја прераскаже или да ја долови. Позитивните ликови, чие неснаоѓање им пречи ним или на другите, чие неприспособување завршува со бегство или со исклучување. Релацијата што авторот на филмот, свесно или несвесно, ја истражува, всушност, повлекува многу со себе, ги повлекува двете страни од огледалото, она во кое не можете или не сакате да се видите, она чиешто постоење е неподносливо, или она чиешто несогласување со одразот во него се претвора во своја спротивност. Но, целата оваа игра, која се случува пред и зад вистинскиот одраз, во овој филм не ја носи тежината, не го носи бремето или судирот, напротив, ја носи забавата што Жана и Јанко ги претвора во ликови со кои лесно можете да се поистовестите, ги претвора во навидум лошиот и добриот, оној што уништува и оној што создава, оној што се плаши, и оној што плаши, па токму нивната комуникација и пронаоѓање стануваат откровение. Иако во самата суштина, тие се два лика што се во судир со општеството, во судир со луѓето и се разбира, со вистината. Тие се двата можеби спротивставени принципи, но само во својата борба со стварноста, никако не и во својот сопствен одраз во огледалото.

ПРИКАЗНИ НА КОИ ИМ НЕДОСТИГА СТОЖЕРОТ

Но, на искривената слика Гордан Микиќ и Сергеј Станојковски не гледаат со осуда, туку

со една тажна констатација, тажна кога говориме за таткото на Жана (Гунер Исмаил), смешна кога говориме за ликот на Петар Мирчевски, а апсурдна кога говориме за мајката на Жана (Бедија Беговска), но никако не како една стварност што треба да биде наша перцепција, никако не како една стварност што може да понуди надеж. Не, надежта во овој филм е во немоќта, и токму затоа е толку топол, толку емотивен и близок. Затоа што во него вистинските добитници се позитивните ликови, затоа што во него вистината е многу едноставна, а доброто и лошото се поделени со јасна граница. Во него негативците се казнети, во него неправдата е нема, а правдата го има својот прекрасен простор за да го пронајде вистинскиот израз. Со други зборови, КОНТАКТ е филм за публиката, КОНТАКТ е филм што многу лесно комуницира, кој влева надеж и добрина, кој го растопува нерастопеното и шармира со својата едноставност и приемливост. Во целата таа позитивна и симпатична слика, некако се губат и не ви се важни недостатоците, бидејќи пораката е силна и пожелна и бидејќи, впрочем, таа и не е толку сериозна.

Но, она што му недостига на КОНТАКТ се приказните и нивната заокруженост, приказната на Жана и на Јанко, приказните што одат во заднината, приказните што ја исцртуваат нашата транзициска реалност, како и крајот, поточно вистинскиот епилог. Факт е дека приказните ја имаат својата надворешна страна, своите назнаки и забавност, но не и суштина, која доживувањето би го направила повистинско и посилно. Заокруженоста на приказните во заднината, чија анемиичност ги прави нестварни, ги прави невидливи, без вистински одек, одраз, или последица, им дава на овие приказни карикан призвук. Е сега, интересно е дека таквиот призвук не им одзема туку ги прави комични, но во еден сериозен поттекст им ја одзема, всушност, моќта што ја имаат.

Додека, кога станува збор за главната развојна линија, за љубовта меѓу Жана и Јанко, интересно е дека во недостаток на вистински развој, скокањето и земањето "парчиња" како по малку да ѝ даваат симболичен призвук на оваа приказна. Во неа го нема емотивниот развој, кој навистина треба да допре и да ги измени нештата кај Јанко, го нема развојот, кулминацијата и "падот", па сепак и тука функционалноста останува. Но, ако говориме за чувството што треба да остане по вистинскиот развој на една ваква ситуација, тогаш тоа,

дефинитивно, изостанува. Единствената сцена со боксот, која треба да ни проговори за трагањето, за болката и осознавањето, е навистина повеќе симболична, па дури и надреална за да ги компензира емотивниот набој и пресврт, кој, всушност, се случува. Генералниот поттекст изостанува и покрај назнаките, и тоа од две причини, поради намерниот комичен призвук, кој сепак сето тоа го карикира, а второ, и поради недостатокот на една поврзаност и течение, кои се заменети со симболизам или алузија, чиј допир не е доволно силен. Но, рековме, овој филм има некоја интересна функционалност со која е обвиткан и којашто неговото лебдење го прави симпатично, а недостатоците ги надополнува со една забава и емоција, која и тогаш кога е патетична ја има својата целна патека. Тоа и е нејзината добра страна, целта и насоката што успеваат да ја исцртаат позитивната и негативната страна, кои го тераат гледачот да се поистовети и да се вplete во мрежата на настаните, иако не и на вистинскиот поттекст, иако не и на оној одраз во огледалото, кој се крие некаде одзади со целата своја тежина, некаде во заднината на животот, каде што честопати може и да остане. Сè зависи од тоа на која страна на огледалото сакате да бидете.

АНГАЖИРАНОСТ ШТО НЕ СЕ СООЧУВА СО ПРОБЛЕМИТЕ

Филмот има исклучителна камера, има убава фотографија, која ги доловува емоциите, но и дистанцата тогаш кога тоа е потребно. Она што се забележува, тоа е интересниот говор на камерата на Томислав Пинтер и музиката на Пер Рабен, бидејќи понекогаш се чини дека камерата не е толку во функција на приказната колку што е во функција на сликата и на емоцијата. А тоа е добро, бидејќи и тука доаѓа до вистинското следење на целта и ефектот, кој филмот успева да го постигне кај гледачот. Можеби, токму затоа овој филм функционира подеднакво и надвор, па дури и подобро, бидејќи транзициската стварност е она наше бreme во кое се преосознаваме и чијашто тежина ја чувствуваме, додека емоцијата и сето останато ја имаат својата универзална порака и поедноставна комуникација.

Петар Мирчевски ќе ја одигра својата улога многу убедливо, носејќи ја истовремено целата извртеност на сопствениот лик, но и наивноста и површноста. Начинот на кој плива "низводно"

и на кој ја искористува секоја ситуација што му се дава, неговиот начин на снаоѓање и изигрување, но без вистинската тежина на таквите постапки, на моменти од играч го претвора во жртва, жртва што не ја осудувате, која можеби и не ја оправдувате, но кон која не чувствувате омраза. Целата комплексност на ликот Мирчевски одлично ќе ја долови, а тоа е и веројатно единствениот лик што во оваа игра на одрази го нема својот вистински одраз во огледалото. Играта продолжува, игра во која Никола Којо успева да го долови Јанко, но на ниво на формата, не и на суштината, додека Лабина Митевска ја буди желбата за заштита и за симпатија многу повеќе со својот изглед и невиност отколку со вистинската болка и емоции што во неа треба да ги препознаеме.

КОНТАКТ е многу повеќе филм на допир и чувство отколку на одрази и осуда. Тоа е филм во кој и најбаналните штосови се функционално вклучени и филм во кој нема ништо ново, ништо поинакво или претенциозно. Тоа е филм на игра и на комуникација, филм што говори за едноставното, за убавото, доброто, исправното, филм што говори за лошото, но без осуда или надеж дека може нешто и да измени. Сепак, би рекле дека се обидува таа своја ангажираност да ја долови на едно друго ниво, ангажираност што не влегува во костец со проблемите, која не дефинира, која не посочува, туку излезот го бара во некоја (во така поставените работи) единствено можна алтернатива. А и тоа ја има својата добра страна, бидејќи борбата честопати може да биде и поинаква. Вербата, исто така, надежта или погледот кон иднината, и во тоа е топлината, во една симпатична наивност и невиност. Можеби тоа не ги задоволува очекувањата или потребата што донекаде се наметнува, за говорот за различниот одраз, или за погледот во огледалото од оваа или онаа страна, но и тоа е прашање на избор. Изборот на овој филм е да биде едноставен и топол и во тоа успева. Неговиот избор не е претенциозен и не е многу изискувачки, тоа е можеби неговиот недостаток или тоа е она што му ја намалува силата или трајноста. Како и да е, КОНТАКТ ја постигнува својата цел, да забави, да разоноди и да го натера гледачот да се препознае. Ништо повеќе, и покрај можноста, и покрај алузиите, и покрај заднината, тој не оди понатаму, не навлегува подлабоко, не сака да ја исцртува и да говори за заднината. Навистина, тоа би му дало или додало и едно друго ниво, вака останува на површината. Но, и тоа е прашање на избор. □

(ЗА ДОКУМЕНТАРНИОТ ФИЛМСКИ СЕРИЈАЛ **ТУРСКИ ЧАЈ**,
ПРОДУКЦИЈА: „ПЕТРА ПАН ПРОДУКЦИЈА“-СЛОВЕНИЈА И „ФАБРИКА
ЗА СНИШТА“-МАКЕДОНИЈА; 2005 ГОДИНА; РЕЖИЈА: ПЕТРА
СЕЛИШКАР;
ДИРЕКТОР НА ФОТОГРАФИЈА: БРАНД ФЕРРО;
МОНТАЖА: ФИЛИП ГРЧЕВСКИ;
МУЗИКА: ФОЛТИН; ТОН: БРАТИСЛАВ ЗАФИРОВСКИ-БРАЦО)

УДК 791.43(497.7:497.4)
Кинопис 33/34(18), с. 147-149, 2006

ГОРАН ТРЕНЧОВСКИ

ПОЕТСКА ВИЗУРА НА ТУРСКИОТ ДЕЛ ОД СВЕТОТ

П

остои една ретко концизна, јасна намера во сите шест, умешно концепирани, полчасовни филмови на документарниот циклус насловен ТУРСКИ ЧАЈ. Тоа е тенденцијата да се регистрира мигот во движење, но и во сите негови константи на раздвигување. Паралелно со тоа се разгледува крстопатот на духовните вредности, кои хибридизираат живи примероци од различни цивилизации. Притоа целта е постигната во повеќе насоки. Уште при гледањето на првиот (еден, кој и да е од сите шест моништа на документарниот ѓердан), пулсираат имажинации за глобалната претстава на едно живописно парче од светот на кое му парира цел корпус од идентитети, културни особености и континуирани наследства. Шесте делови можат да се набљудуваат и поединечно, и во облик на серијал. Нивната беспрекорна енергија на филмска поезија им доловува на гледачите мноштво од суптилитетите, кои можат да бидат доловени единствено со сугестивна камера. За разлика од љубопитното човечко око, таа допрела и онаму каде што ние како гледачи сме мечтаеле да сирнеме, така што идејата на авторите проткаена со сензуална мисловност нè воведува во навистина оригинален склоп, овозможувајќи гледање низ една поетска визура на турскиот дел од светот.

Јабанџии наликува на патописна авантура во која е пресудна мултикултурната релација помеѓу туѓинците/посетителите и домашните, т.е. оние што се генетски сврзани за турското копно. Разбирањето и комуникацијата се прилично интересен момент кога не се познава говорниот јазик, а се има потреба од изразување на емоции, потреби, глаголи. Гостинот во Турција е подигнат до пиедестал на светец, додека домаќинот широкоградо се обидува да помогне во расветлувањето на секое респектирано барање. Туристот ја има привилегијата секогаш да биде сослушан, затоа што е странец, јабанџија.

Кадрите од Ататурковиот мавзолеј во Анкара и од Мевламите во Конија се мозаични исечоци од нешто што е изедначено со фикција, но задоено со



екстрактот на документарната ориенталност, која отсекогаш била податлива за визуелно доживување.

Да се опише ликовната текстура на површинската страна на градот Истанбул е си-неастички предизвик од повеќе аспекти и ракурси. Дванаесетте милиони жители на едно место, заедно со туристите, се претвораат речиси во двојно повеќе. А зачудувачката безбедност наспроти минливиот метеж овозможува мешавина од автентично занимливи приказни. Во *Лицето на Истанбул* како протагонисти се среќаваат луѓе од најразлична профилација: 40-годишен доктор, продавач на кучиња, пасионирани пензионери, бивш боксер, продавач на килими, пајтонџија. Следиме интересни искази за историјата и трговијата проткаени со една рафинирана доза на хумор. Во текот на патувањето на истанбулските калеидоскопни површини, станиците за починка секогаш се означени со насладување во турскиот чај. Тоа се секвенци што ѝ даваат сигурен и самостоен такт на целината.

Во делот наречен *Во сенката на старото дрво*, нè дочекуваат осумдесетгодишната баба со семејството и песот, кој е чувар на добрите дојденци. Тие се жители на едно мало село во средна Анадолија, едно од внатрешните турски подрачја во кои е сокриено загадочното хититско цивилизациско руво. Старото дрво со незнајно длабоки корења, турската мелодија, реминисценцијата за наргилето, освртот кон варењето на чајот - се само некои од елементите врз кои почива единството на филмскиот запис во овој документаристички дел. Има тука еден грст симпатии со кои филмскиот тандем Селишкар/Ферро динамично пристапува кон отсликувањето на тајнописот што го носи во себе дрвото, тој иконички знак на препознавањето помеѓу човечката и природната старост.

Добронамерникот Мустафа во *Излет на друга планета* со уште два деца ги води гледачите низ пејзажните пространства на Кападокија. Постои таму и една убава долина наречена едноставно: Балкан. Се соочуваме со древни христијански подземни светилишта, каде што се криеле раните ортодокси и се запознаваме со различни судбини. Една од необичните персони е и Али, уникатен филозоф и поет, кој работи во антикварница. Неговиот привлечен глас ѝ дава контрапунктен тоналитет на целата ликовна оркестрација во филмот за излетот кон претежно непознатата срцевина на овој турски предел. Возбудливата екскурзија во никој случај не смее

да им одолее и на најпребирливите трагачи по драмски нијанси. Секвенците зрачат топлина со трепер на творци, кои исконски се зближуваат со објектите на кинестетичка опсервација.

Насмевка зад просирната завеса е филмска приказна фокусирана врз жените и децата во турското милје. Специфичностите низ кои егзистира духот на женското битие се мошне благородна тема. Во современи дни, кога и турскиот понежен пол не е поштеден од бегството од закоравените традиционални навики, свилените просирни завеси се мошне филмичен реквизит низ кои може слободно да се впива надворешноста. Оптиката на гледање преку просирната завеса носи порака што треба да биде пласирана многу подалеку од дворот, прозорецот или пазарот. Во тој интимен микросвет на погледи има нешто многу повеќе од љубопитност. Врската, пак, со децата е прикажана низ несекојдневни облици на игра. Социјалната димензија изнесува на површина едно повеќе вековно разрешување на кодифицирани енигми. Наспроти оваа дискретно-внатрешна алузија на женски детали, фудбалот како вид на општа (машка) забава е мошне популарен кај сите возрасти. Снимените сцени во овој дел од документарната серија носат фрапантна свежина изразена, пред сè, во композитниот начин на кадрирање.

Во филмскиот дел што се вика *Турција на патот кон Европа*, внимателно ги набљудуваме ставовите на претставникот на организацијата којашто се заложува за правата на бегалците во рамките на Обединетите нации. Тие кадри на собеседнички согледби даваат почетен импулс во конструктивна насока за решавање на кризите. Но тоа е само еден официјален агол од сплет од мислења од најобични личности, кои го носат во себе клучот на современа и еманципирана Турција. Како ќе изгледа оваа држава на светската мапа во новиот милениум, можеме само да претпоставиме. А има во тоа егзотично поднебје големо изобилство од слики и звуци, хармонично инкорпорирано во заокружена целина.

Ова е, со други зборови, питеоресно филмич-

но доживување на земјата чијшто чај е познат ширум и преку границите на документарно-фикционалната Евроазија.

Шестепизодната содржинска структура презентира богат дијапазон на случувања, непосредно активни и позитивистички настроени. Режијата раскошно разоткрива места/мигови во сите пори на општественото битисување на Турција. Од друга страна, камерата мошне суптилно, колоритно и со поетично-прозрачна гама ги слика главните особини на инспиративната материја. Монтажата негува рез којшто е неаметлив, природно внедрен во реалистичната аудиовизуелна подлога. Тука свој придонес имаат и милозвучните музички пасажии, кои даваат завршен слој на звучното обликување. Авторскиот печат во оваа документарна серија не е само остварување на убав концепт, со

љубов кон занаетот. Тој дава ширина на лирски спектар, спонтано, надоврзувајќи се на аромата на времињата, но и на мистичните, контрастните и другите претпоставки за европската визија на иднината. Во тој вонредно успешен обид да се артикулира разбирањето на Другиот, перципираме дело коешто, и кога би имало долготрајна спојка од три часа, се следи без здив.

Поканата (*бујрум!*) и пиењето на турскиот чај се силна метафора за она што ја отсликува лајтмотивната опстојност во спецификите на овој народ. Во таа капитална шестделна низа од

филмски стории на ексклузивен начин се преплетуваат сцени од животот на современото турско тло, сегментирани и заокружени во авторска целина што го носи неминовниот белег на времето, со сите карактеристики на еден модерно спакуван филмски продукт.

ТУРСКИ ЧАЈ, накратко, прикажува една древна земја филмски простудирана од агол на двајца странци/филммејкери, Словенка и Македонец. Универзалното е направено да биде интересно за сите генерации и групи публика. Наспроти тоа, локалните занимливости се омеѓени со цврста обвивка на професионалниот филмски израз. Консеквентно, стилски доследно и шармантно. □



ЗА ДОКУМЕНТАРНО-ИГРАНИОТ ФИЛМ **КАБАДАЈА**:
ПРОДУКЦИЈА: FRU FILM & NO NAME, 2005 ГОД.;
РЕЖИЈА И СЦЕНАРИО: ФИЛИП ЈОВАНОВСКИ И
ДЕАН ДАМЈАНОВСКИ;
ДИРЕКТОР НА ФОТОГРАФИЈА: ДИМИТАР КОЛОНЦОСКИ;
МОНТАЖА НА СЛИКА И ТОН: ДИОГЕН ХАЦИ-КОСТА МИЛЕВСКИ; ИГРА:
МАРТИН МИРЧЕВСКИ;
МУЗИКА: ОЛИВЕР ЈОСИФОВСКИ И ПАРКЕТИ

ПЕТАР ВОЛНАРОВСКИ

ЕДНАШ КАБАДАЈА...

1. ФИЛМСКАТА ФОРМА

Една од позабележителните карактеристики во поновиот македонски краткометражен и среднометражен филм во однос на видот и жанрот, секако е хибридниот на документарната со играната форма. Тој филмски хибрид, условно наречен играно-документарен филм, во последниве неколку години се докажува како поатрактивен за нашите филмски творци дури и од самата чиста форма на документарниот филм. Но, секако дека тоа и не е толку необична појава, особено ако го земеме предвид фактот дека и во светот, играно-документарната форма полека, но сигурно, ја зголемува својата популарност, неодамна достигнувајќи и „оскарovski“ височини...

Кои се особеностите што оваа филмска форма ја чинат толку атрактивна за филмските творци? Најмногу од сè, тоа се високо зголемените можности за авторски коментар, или за еден уметнички став кон обработуваниот документарен материјал, од една страна, и исто така, зголемените можности за прецизно и верно прикажување на документарниот материјал, од друга страна.

Гледано од страна на документаристиката, принципите остануваат исти; но, можностите за интегрирање на уметничко-авторски коментари или ставови значително се мултиплицираат преку играните сегменти на оваа форма, овозможувајќи високо зголемени опции во однос на начинот на кој тие ставови и коментари ќе бидат искажани, прикажани или пак симболично изразени; гледано од друга страна, пак, играните сегменти на оваа филмска форма отвораат и зголемени можности за зајакнување и поддршка на чистата документарност на филмот, преку зголемените опции за попрецизно и поверно визуелно прикажување на

Кадар од
филмот
КАБАДАЈА



документарните факти и стории, „покривајќи“ ги со филмувани реконструкции оние места за кои не постои визуелна документација... Затоа, земајќи го сето ова предвид, не е ни чудно што оваа филмска форма станува сè поатрактивна за филмските творци, бидејќи — на еден или на друг начин — таа им дава поголема слобода, како за нивно подлабоко уметничко изразување, така и за поуспешно реализирање на нивниот филм од жанровски аспект. И уште помалку е чудно што кај нашите филмски автори, изгледа, најатрактивна е зголемената можност за искажување авторски став преку играните секвенци во филмот...

2. ФИЛМОТ

КАБАДАЈА е среднометражен филм токму од таа, играно-документарна форма, и тоа од оној вид којшто играните сегменти ги користи за искажување авторски коментар и став кон обработуваната проблематика, додека во сегментот на документарноста ги задржува основните постулати на документарната филмска форма *речиси* во потполност. *Речиси*, бидејќи една од особените специфики на овој играно-документарен филм (внатре во жанрот) е свежото и инвентивно, но и малку субјективно поигрување со изборот и структурирањето на документарниот материјал. А таа субјективност инклинира, се разбира, кон субјективниот став на авторот (во случајов авторите) на филмот кон проблематиката, односно темата што ја обработуваат...

А темата што филмот КАБАДАЈА ја третира, е:

- а) општо: поимот *кабадаја*, и *кабадајлукот* како појава...
- б) посебно: *кабадајата* како традиционален битолски бонвиван, и *кабадајлукот* како градски битолски менталитет...

Колку за насока: *кабадаја* = *фудул*, *фалба-ија*, *големџија*...

Проблематиката во филмот се обработува преку паралелно и наизменично прикажување на документарни и играни секвенци, каде што документарните секвенци се филмски записи на размислувања и ставови на одреден број битолчани за поимот *кабадаја* и за *кабадајлукот*, а играните секвенци се филмувани скечеве во еден акцентиран пародиски манир, кој на моменти се доближува и до манирот на едно класично кабаре. Во документарниот дел, неколкутемина битолчани одговараат и ги изнесуваат своите

ставови по однос на неколку зададени прашања за *кабадаите* и за *кабадајлукот*, додека во играниот дел доминира пародискиот приод, како во филмувањето на визуелната илустрација на изреченото во документарниот сегмент, така и во изборот на постмодернистички „позајмените“ стари предмети, фотографии и инсерти од стари документарни и играни филмови.

3. ИГРАНИОТ СЕГМЕНТ

Играните секвенци во КАБАДАЈА условно можат да се поделат на секвенци коишто директно го илустрираат/коментираат реченото во документарниот дел како одговор на конкретно прашање, и на секвенци коишто го илустрираат/коментираат самото прашање. И, ако „позајмените“ инсерти од конкретните играни филмови ги сметаме за дел од играниот сегмент на филмот, тогаш и тие припаѓаат во оваа поделба, бидејќи и самиот избор на „позајмени“ инсерти е адекватен и кореспондира со останатите играни делови во филмот, и што е најбитно — ја врши истата функција како и тие.

Сами по себе, играните делови од КАБАДАЈА се пренагласено актерски замислени, и реализирани со иста таква кабаретска жестокост и брзина. Од техничка страна, играните секвенци се снимени со еден навистина задоволителен стандард, но без интенција тој да даде каква било реалија, туку со основна улога да го произнесе пародискиот став на авторите кон темата. Тој пародиски приод во играниот сегмент недвојбено и децидно го оформува ставот на авторите кон проблематиката што ја избрале за филмска обработка, и нивниот уметнички коментар за неа. А тој нивни конкретен коментар на темата и појавата што ја обработуваат, е директно и слободоумно исмевање! Но, со една длабока симпатија на разбирање и добронамерна критика на „актуелната состојба“ — прикажана преку исказите во документарниот дел од филмот...

4. ДОКУМЕНТАРНИОТ СЕГМЕНТ

Документарните секвенци во КАБАДАЈА се состојат од директни искази, размислувања и одговори на луѓе од Битола на конкретни прашања во врска со поимот *кабадаја* и *кабадајлукот*, како и од секвенци и кадри од стари фотографии, стари филмски записи и стари филмови.

Како филмски документ, КАБАДАЈА не е запис само за тоа што е поимот *кабадаја* и што е

кабадајлукот, ниту само за тоа како тие појави станале едни од најзнаменитите особени на битолската чаршија; КАБАДАЈА е и еден конкретен документ за денешниот современ менталитет на битолчани, за нивниот карактеристичен градски говор кој толку многу кореспондира со конотациите на поимот *кабадаја*, како и за еден конкретен аспект на актуелната состојба на духот во Битола, но и пошироко во Македонија. И, најнакрај, да не ја забораваме и документарната вредност на старите фотографии од некогашна (одамнешна и неодамнешна) Битола, како и на инсертите од филмовите на браќата Манаки, кои во КАБАДАЈА одеднаш пронаоѓаат еден проширен и поинаков контекст, и со тоа си откриваат свој нов историско-документарен аспект...

Сепак, она што е навистина специфично, е особено карактеристичната обработка на снимениот документарен материјал (се мисли на исказите и одговорите на неколкуте битолчани), внатрешно структурирана така што различните (а најчесто и спротивни) дефиниции и ставови искажани од интервјуираните се така обмислени и измонтирани, што многу често имплицираат ситуации како тие да зборуваат еден за друг конкретно, или пак наведуваат на мисла дека тие се негираат или дополнуваат, или едноставно, како да се постојано или во полемика, или во еден заеднички дијалог, не следејќи една конкретна линија на развој на идејата, туку повеќе делуваат како спекулации и варијации на конкретната тема.

Е, сега, тоа и не ќе беше толку особено и карактеристично во однос на филмската форма, ако во КАБАДАЈА со тоа директно не се имплицира — повторно — оној ист авторски став, ставот со кој се разоткрива *кабадајата* во секого од учесниците во филмот, но и во секого од нас, од оваа страна на екраните... И токму тука се одразува карактеристичноста на играно-документарната поетика на овие наши филмски автори: тие успеваат со леснотија и од документарниот сегмент од филмот да извадат доволно *субјективност* за повторно да го изразат својот став, иако тоа сосем јасно и недвојбено го чинат со играниот сегмент. Но, затоа пак, од друга страна, со тоа филмот добива една повисока, фина нивелација на тоналитетот на интегралниот филмски исказ, и филмот протекнува лесно

и без „далавери“ за филмската публика... и таа задоволно, со ведрина и по некоја широка насмевка, го изгледува ова филмско остварување со едно навистина задоволително естетско и техничко ниво, сосем достоинствено одговарајќи на базичните светски стандарди за овој дел од филмските родови и видови.

5. НАМЕСТО ЗАКЛУЧОК, ПОВОДИ ЗА РАЗМИСЛА

Непобитен е фактот дека играно-документарната филмска форма има еден огромен вредносен и творечки потенцијал. Исто така, извесно е дека оваа филмска форма се покажа и докажа себеси како високо податна за бројни можни варијанти внатре во жанрот. И, најнакрај, речиси е неодреклив и фактот дека — очигледно — оваа филмска форма им „лежна“ на нашите филмски автори, и дека, кога и да се зафатат со работа на документарен проект, оваа форма и оваа поетика најчесто им се пројавуваат како најадекватна на нивниот индивидуален филмски израз, а тоа е добро за нашата национална кинематографија. Затоа, ќе си дозволам себеси да посакам што повеќе вакви проекти, но и да препорачам една поголема амбициозност во однос на темите што се обработуваат: еве, на пример, и КАБАДАЈА можеше лесно да биде само еден значаен дел од еден филмски проект којшто ќе зафатеше многу повеќе од битолскиот хабитус и менталитет, историја и култура — со пародиски приод за негативните, или пак со афирмативен кон позитивните аспекти и појави, или пак со некаков сосем поинаков приод кон други аспекти, и слично, а не вака тесно дефиниран — на само еден поим или појава — филм... **Оти, еднаш кабадаја, секогаш кабадаја...** И, кога веќе еднаш се тргнало по еден пат, тогаш редно е тој и да се изоди до крај...

Она што сакам да го искажам — е желбата што повеќе поими, појави, теми и проблематики од ова наше поднебје да се најдат обработени токму на овој начин, и документирани токму преку оваа форма на филмскиот израз. Тоа е помисла што ме радува однатре: тоа навистина е помисла што нашите филмски творци треба да ги поттикне на размисла... *длабока размисла за понатаму...* □



ДИМИТРИЕ-РУЛИ ОСМАНЛИ (БИТОЛА, 1927 – СКОПЈЕ, 2006)

ИЛИНДЕНКА ПЕТРУШЕВА

ДОБРА НОЌ, МАЕСТРО

Н

а самиот почеток од шеесеттите години имав можност „во живо“ да следамснимање на еден игран филм. Во тоа време живеевме во прекрасната зграда на Рубенови и токму тука се одвиваше дел од снимањето на МИРНО ЛЕТО. Бев средношколка и бев фасцинирана од она што се одвиваше пред моите љубопитни очи. Со децении подоцна, и моите деца беа фасцинирани од тоа што во нашиот дом (сега веќе во населбата 11 Октомври) се одвиваше снимањето на телевизискиот игран филм СКОПСКИ

На снимање на играниот филм ДУБРОВСКИ



Од снимањето на филмската репортажа за
Милтон Манак (Битола, 1956)



СНОВИДЕНИЈА. И двата настани беа врзани со името на Димитрие-Рули Османли.

Подоцнежните професионално-пријателски релации со професор Османли беа врамени со бројни средби, со соработка на недоброј, што би рекле денес, проекти (вклучувајќи го тука и востановувањето на Фестивалот на филмската камера во Битола) и секогаш од тие и такви дружења јас излегував побогата за мноштво нови сознанија. Луцидниот дух на Рули бликна со сета своја раскош и во големото интервју што го направив во 2001-та година за Кинопис 22.

Поводот беа 40-те години од МИРНО ЛЕТО. Но, разговорот ги надмина рамките на МИРНО ЛЕТО. Пред читателите се распосла сето богатство на професионалниот живот на една несекојдневна личност од домашниот филм — прв дипломиран македонски режисер, прв македонски режисер на игран филм (МИРНО ЛЕТО, 1961), режисер на првата телевизиска драма снимена во Македонија (ДОМОТ НА ТВОЈОТ ТАТКО, 1967), прв декан на Факултетот за драмски уметности при Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје (1979-1981)...

„Човек постојано му се навраќа на своето минато и, на некој начин, постојано му е убаво тоа минато. А постои една единствена причина зошто е тоа така: минатото е секогаш извесно, знаеме што сè се случило во тоа минато. Малку понеобично е ако говориме што е со сегашноста преполна со делумни неизвесности и со настојувања убавото од минатото да се постигне и сега. Но, наполно е неизвесно што со иднината“ (од интервјуте со Димитрие Османли, Кинопис 22, 2001).

Но, за жал, за Димитрие-Рули Османли минатото, сегашноста и иднината се споија во едно — станаа извесни на 13 март 2006 година.

И еве ја сега дилемата — како во оваа пригода, накусо да се опише богатиот (и раскошен) творечки живот на Димитрие Османли? Се определив за фактографски белешки. Но, една опстојна анализа на неговото творештво ќе треба допрва да следува...

* Роден во Битола. Во 1934 година, кога имал неполни седум години, прв пат го видел семејниот пријател чичко Манаки како ракува со некаква „чудна кутија“. „Што е тоа, чичко Манаки?“ Шеретски се насмевна и ми одговори: „Ова се вика кинематограф“. И започна да ми ги објаснува убавините на тој феномен наречен **подвижна слика**. И така јас се инфицирав од подвижните слики. Условно говорејќи, моето основно училиште по филмска режија беше катадневното одење во кино (кај Пема или кај Зерде)“ (Кинопис 22, 2001). Се чини дека детските години минати со чичко Манаки ќе остават траен белег во животот на Рули. По враќањето од студиите во Белград, тој во 1956 година ќе ја сними првата филмска репортажа за Милтон Манаки (Филмски репортер бр. 4, Вардар филм). Многу подоцна ќе подготви сценарио за игран филм насловен како „Екселенции, мирно!“. Жилаво се бореше Димитрие Османли за да обезбеди средства за овој филмски проект, но...ништо не бидна. Затоа, пак, во 1994 година се појави книгата *Екселенции, мирно!* - книга за



Работна фотографија од ТВ-серијата ИЛИНДЕН

еден неснимен филм.

* Основното и средното образование го завршува во родната Битола. На 27 ноември 1944 (значи, во штотуку ослободената Битола) Рули, заедно со уште неколкумина, ја положува аудицијата за актери во Народниот театар во Битола и на оваа сцена настапува речиси две години. Матурира во 1947 година и, според тогашната планска распределба, морал да запише студии по градежна техника. „Јас и математика! Како денес да сакам да бидам космонаут! Но морав, бев еден семестар и тогаш, како за среќа, се расчу за отворањето на Високата филмска школа во Белград. Јас тајно напишав една молба (тајно од мајка ми, оти таа не сакаше да чуе син ѝ да стане, како што велеше, „театарски палјачо“)“ (Кинопис 22, 2001). Пријавени кандидати имало многу (од цела Југославија, јасно), но примиле само 17. Меѓу нив е и Рули на отсекот за филмска и театарска режија. Студиите ги завршува во учебната 1952/53 година со дипломската претстава „Гаволштините на Скапен“ од Молиер во Народниот театар во Битола. Со дипломата на прв дипломиран македонски режисер се враќа во Македонија. Во Скопје. Режира театарски претстави, „но црвот на подвижните слики не ме оставаше на мира“ (Кинопис 22, 2001). И така, Димитрие-Рули Османли набргу ќе се најде во Вардар филм. Годината е 1956-та. Во таа година Рули ќе ги реализира: ПРВА ИЗЛОЖБА НА ЈУГОСЛОВЕНСКИОТ ТУТУН, РАСПЛАМТЕНИ ФАКЕЛИ и Филмските репортери број 1 и број 4. Во Филмскиот репортер број 4,

како што претходно веќе назначив, ќе се најде првата филмска репортажа за Милтон Манаки. Во 1960 година заминува за Париз на постдипломски студии во тамошниот (надалеку познат) Институт за високи кинематографски студии.

* Потоа нештата ќе тргнат во правец на обликување на еден богат (и несекојдневен) творечки живот. Но пат со многу трње! Со својот независен дух, со својата до перфекција обликувана професионалност, со своето „немање влакна на јазикот“, со својата безмерна посветеност на професијата, со својот хуманизам и добронамерност, Рули на многумина од тоа време нема да им биде по мерка. *„Не припаѓав на ниедна тајфа...“*, честопати ми велеше Рули. Па сепак, неговата верба и упорност ќе го доведат до најзначајните потфати во нашата култура. Од бројните ги издвојувам — прв македонски режисер на игран филм (МИРНО ЛЕТО, 1961), режисер на првата телевизиска драма снимена во Македонија (ДОМОТ НА ТВОЈОТ ТАТКО, 1967), прв декан на Факултетот за драмски уметности на Скопскиот универзитет (1979-1981), еден од основачите на првата независна филмска продукција во Македонија - Филмската работна заедница (во почетокот на седумдесетите години), иницијатор за востановување на Фестивалот на филмската камера во Битола, во повеќе наврати претседател на Друштвото на филмски работници на Македонија, потпретседател на Сојузот на филмските работници на Југославија, претседател на Сојузната комисија за филм... За сето тоа, бројни професионални и општествени признанија. И ордени!

* Творечкиот опус на Димитрие-Рули Османли е навистина импресивен — филмски остварувања, театарски претстави, радио-драми, разновидни телевизиски форми (ТВ-филмови, ТВ-драми, ТВ-серији, забавно-музички емисии, ТВ-документарци...), сценарија... Во оваа пригода ќе издвојам само еден мал дел. МИРНО ЛЕТО (1961), МЕМЕНТО (1967), ЖЕД (1971) и АНГЕЛИ НА ОТПАД (1995) се играните долгометражни филмови на Димитрие Османли, БУНТОТ НА КУКЛИТЕ (1958) среднометражен игран филм и документарците ДВАНАЕСЕТТЕ ОД ПАПРАДНИК (1965), ДЕВОЈКИТЕ ОД МАЛИ (1963) и КЕЈ 13 НОЕМВРИ (1964) се дел од филмскиот опус. Телевизиските серии ИЛИНДЕН (ТВ Скопје) и МОРАВА (ТВ Белград), телевизиските филмови СКОПСКИ СНОВИДЕНИЈА, ВРАЌАЊЕ ВО РАЈОТ, ЛУЃЕ И ПТИЦИ, телевизиските драми ДОМОТ

НА ТВОЈОТ ТАТКО, ГОСПОЃИЦА ЈУЛИЈА, ЦРНЕ ВОЈВОДА, КУКЛА, телевизиските мјузикли 101 КИЛОМЕТАР и ВЕСЕЛАТА ДРУЖИНА се само дел од богатиот телевизиски опус; ДНЕВНИКОТ НА АНА ФРАНК, ВО АГОНИЈА, СИТЕ МОИ СИНОВИ, БОЛВА ВО УВО, И БОЛ И БЕС, ТРАМВАЈОТ НАРЕЧЕН ЖЕЛБА, ВОЈНИКОТ ФАЛБАЦИЈА се само дел од раскошниот театарски опус. На планот на сценаристичката дејност, Османли најчесто беше сценарист или, пак, косценарист за речиси сите свои филмски и телевизиски остварувања. Во неговиот творечки опус не можат да се заобиколат и дваесетината радио-драми меѓу кои се и: БЕЗ ТРЕТИОТ, МОРАЛИСТ, ДАМА СО КУЧЕНЦЕТО, СИМФОНИЈА НА ЕДНА СУДБИНА...

* Актерите што имале можност да работат со Рули (на филм, во театар или на телевизија, сеедно) се единствени во мислењето дека работата со него претставувала исклучително искуство за нив. Бил трпелив, добронамерен, сакал да ги сослуша нивните замисли, но без остаток барал да се спроведе она што е договорено. Бил прецизен, но имал слух и за импровизација. *„И импровизацијата има свои рамки, сè е игра, ама треба да се знае зошто и како“*, им велел честопати. Ова е само податок дека Рули беше и одличен педагог. И не случајно изведе бројни генерации актери на ФДУ. Ми одсвонувал и ден-денес гласовниот тоналитет на Софија Гогова-Врчаковска и на Сефедин Нуредини кога ми раскажуваа за нивниот професор Рули Османли. *„Тоа е наш професор“*, особено нагласуваат и кај мене се раѓа чувството дека тој, нивниот професор Рули, станал дел од нив самите, нивна сопственост.

* Луѓето од филмските и телевизиските екипи што работеле со Рули раскажуваат дека тој за време на работата не ги сакал тензиите, не сакал расправи, се обидува во екипата да има ведар дух, па на тој план имам слушнато бројни анегдотски ситуации што ги „одигрувал“ режисерот за да биде атмосферата на ниво. Една од тие ситуации е и оваа: за време на снимањето на телевизиската серија ИЛИНДЕН, откажале трепкачите и трубата на џипот во кој бил Рули. И така тој ја презел нивната улога — низ отворениот прозорец, со рацете изигрувал трепкач, а со подадената глава надвор трубувал: ту-ту, ту-ту, ту-ту...

Добра ноќ, Маестро! ▢

ДИМИТРИЕ-РУЛИ ОСМАНЛИ (БИТОЛА, 1927 – СКОПЈЕ, 2006)

БОРИС НОНЕВСКИ

ПРОШТАЛНО СЛОВО

Драго ужалено семејство

Почитувани пријатели

Во вакви (не)прилики, вообичаено се прави рекапитулација на животот. Но, Димитрие-Рули Османли припаѓа на еден сој луѓе под чиј живот е тешко, речиси невозможно да се подвлече црта. Иако тој ги бележеше и педантно ги архивираше сите свои активности, сите свои творечки и педагошки резултати, она што го создаваше и што го создаде, во својата условна недовршеност, жилаво се опира на секоја крајна проценка, на каков било завршен збор.

Она што е извесно и што може егзактно да се утврди е дека пред 54 години, на 12 март 1952 година, во Битолскиот народен театар се одржа првата дипломска претстава во Македонија, со која Димитрие Османли, тогаш студент на белградската Театарска академија, ја одржа премиерата на комедијата „Гаволштините на Скапен“ од Молиер и го положи високообразовниот испит по режија со највисока оценка. Набргу потоа ќе се покаже дека тоа бил само пролог на една богата и повеќеслојна режисерска биографија.

Веројатно и играта на судбината замешала прсти, но јас сум убеден дека, пред сè, љубопитноста на духот, која е предуслов за секое истражување и уметничко создавање, со која беше обземена личноста на Димитрие Османли, го предодреди него да биде прв творец и основоположник на повеќе видови и жанрови во мапата на македонските сценски и аудиовизуелни уметности. Тој ја снимил првата репортажа за пионерот на филмот кај нас, Милтон Манаки, со која ја заинтригира културната и стручната јавност, која високо го поставил во кинематографската историја на Балканот и во светот. Димитрие Османли, со реализирањето на филмот МИРНО ЛЕТО (1961), станал првиот македонски режисер на игрален филм, а воедно и на првата филмска комедија. Тој ја режираше и првата македонска ТВ драма (ДОМОТ НА МОЈОТ ТАТКО). Димитрие Османли е еден од основоположниците и прв декан на Факултетот за драмски уметности.

Со тоа што прв ги отворал патеките и ги разгазувал патиштата на повеќе уметнички видови, жанрови и изразни форми, Димитрие Османли веќе си обезбедил место во нашата културна историја. Меѓутоа, тој не застанувал на про-



Подготовки
за играниот
филм АНГЕЛИ
НА ОТПАД
(со Мишо
Самоиловски)

УДК 791.44.071.1(497.7)
Кинопис 33/34(18), с. 157-158, 2006



Од снимањето на ТВ-серијата **МОРАВА**

тохронизмот по себе. Поставувајќи ја култната пиеса „Ана Франк“, сега веќе во далечната 1957 година на сцената на Македонскиот народен театар, тој ќе демонстрира еден нов сензибилитет кон драмското творештво, модерен приод во сценската реализација и она што е можеби најважно, со изборот на авторите и делата ќе настојува кај публиката да поттикне и да однегува стилски полифониен вкус. Сепак, Димитрие-Рули Османли најголем интерес и огромна творечка енергија сосредоточи во најтешкиот вид — комедијата. Тој со неа и низ неа покажа дека знае да го излучи најубавиот и оздравувачки дестилат од животот, засмејувајќи ја публиката до солзи. Османли покажа стилско и жанровско мајсторство, речиси во сите видови комедиографско творештво, поставувајќи дела од сите епохи — од Плаут, преку Шекспир, Бомарше, Нушиќ, Мајкл Фејн или Фадил Хаџиќ. Неговата поставка на „Народен пратеник“ од Бранислав Нушиќ во 1993 година во Македонскиот народен театар, реализирана како политичка сатира со кодови на филмска бурлеска, неодамна ја одбележа својата 150-та изведба. Османли со својата систематичност, педантност и со високиот професионализам беше посакуван соработник во сите наши театри. Тој режираше во сите скопски театри, потем во неговата родна Битола, Куманово, Струмица, како и во Воден и Солун. Но, по сè изгледа најкреативен за неговиот темперамент беше амбиентот во Драмскиот театар во Скопје, каде што ги оствари највисоките дострели и најголемите успеси кај публиката. Битовата комедија „Свадба“ од Васил Иљовски, во режија на Османли, беше изведена над 250 пати, а водвиљот „Болва во уво“ е во континуитет најдолго играна македонска театарска претстава, која со над 350 изведби Драмски го полнесе 18 сезони. Десетици илја-

ди посетители ги гледаа неговите претстави. Со тоа театарскиот алхемичар Димитрие Османли уметноста ја направи благотворен опиум за народот.

Македонија ги препозна неговите креативни остварувања и педагошки резултати. Димитрие Османли е добитник на бројни уметнички и општествени награди, одличја и признанија, меѓу кои и наградите: „13 Ноември“ и „11 октомври“, како и наградите за животно дело „Војдан Чернодрински“ и „Свети Климент Охридски“.

Сепак, со тоа не е направена крајната рекапитулација на животот на Димитрие Османли и не е донесена конечната оценка за неговиот отворен уметнички опус. Наспроти теорискиот стереотип дека театарот е ефемерна уметност и дека естетскиот чин трае додека претставата е на сцена, нејзиното доживување продолжува и по спуштањето на завесата, рецепцијата, пак, долготрајно е втисната во нашите сеќавања, обликувајќи ни ја индивидуалната и колективната свест. Во филмот, пак, поради технолошката особеност на медиумот, трајно е фиксиран уметничкиот резултат. И токму поради тоа, Димитрие Османли ја спушти завесата на овоземниот живот, но како и сите големи уметници, остави работа за нас и за идните поколенија — дополнително да ги доживуваат и толкуваат неговите театарски, синеастички и педагошки резултати.

И како што професорот милуваше да се изразува: *VITA BREVIS - ARS LONGA* (ЖИВОТОТ Е КРАТОК — УМЕТНОСТА Е ДОЛГА).

Слава и благодарност! □

(ОД КОМЕМОРАЦИЈАТА ОДРЖАНА НА
14 МАРТ 2006 ВО САЛОНОТ НА
ТЕАТАР „ЦЕНТАР“ ВО СКОПЈЕ)

ВО ДУХОВНАТА ОСТАВНИНА НА НЕОДАМНА ПОЧИНАТИОТ
РЕЖИСЕР ДИМИТРИЕ ОСМАНЛИ (1927-2006), МЕЃУ
МАШИНОПИСИТЕ И РАКОПИСИТЕ НА НЕГОВИТЕ КНИГИ НА
СНИМАЊЕ, СЦЕНАРИЈА, РЕЖИСКИ ЕЛАБОРАЦИИ, ГОВОРИ,
ПРЕДАВАЊА, СТАТИИ, ЕСЕИ И ДРУГИ ЗАПИСИ, ПОСТОИ И ЕДЕН
НОТЕС ИСПОЛНЕТ СО НЕГОВИ НЕХРОНОЛОШКИ ЗАБЕЛЕЖУВАНИ
ЗАПАЗУВАЊА И РЕФЛЕКСИИ НА РАЗЛИЧНИ ТЕМИ.
НА КОРИЦАТА НА НОТЕСОТ СТОИ ЗАБЕЛЕАНО:

ДИМИТРИЕ-РУЛИ ОСМАНЛИ

МАЛ КАТЕХИЗИС ЗА МОИТЕ СОЗНАНИЈА И ИСКУСТВА

ЧЕТИРИ ЖИВОТИ ВО ЕДЕН

(ФИЛМ-ТЕАТАР-ТЕЛЕВИЗИЈА-ПЕДАГОГИЈА)

ЖИВОТНА ЦЕЛ

Целта на мојот творечки пат била и е — да ја пронајдам
у б а в и н а т а во таа животна цел.

29.02.2002

СРЕЌА

Нема поголема среќа да се живее од она за што се живее,
а воедно тоа и да трае: желбата постојано да создаваш...

1.09.1998

ПОСВЕТЕНОСТ

Режијата ми била сè: и професија, и вокација, и љубов
и хоби.

ЗА РЕЖИЈАТА

Режисерот треба да биде:

- толкувачки драматург, во работата со текстот
- инспиративен педагог, во работата со актерите
- виспрен организатор, со соработниците и продуцентот

Режијата е уметничка организација на едно креативно,
претставувачко дело. Режијата како занает е уметничка
мајсторија на *толкување* на текстовната предлошка и *аними-
рање* на целиот соработнички корпус, пред сè на актерите,
но и на сценографот, костимографот, снимателот, тонецот,
композиторот.

Режијата има нешто слично со политиката: и двете се



УДК 791.44.071.1 (497.7):821.163.3-94
Кинопис 33/34(18), с. 159-161, 2006

привид на попуштањето, а вештина на натпреварувањето.

Театарската режија е уметничко преведување на драмските зборови во сценски простор.

Филмската режија е уметничко преведување на сценаристичките описи во кинестетска фотографија и монтажен модус.

Во двете режиски дисциплини, суштински креативен елемент е мизансценот. Мизансценот е воспоставување психофизички контакт, развивање на односи и менување на позициите, но и на состојбите на ликовите во сцената. Мизансценот е, глобално речено, прераспоред на л и ч н о с т и т е низ сценскиот простор. Режи-серот треба длабоко да го чувствува тој двоен в н а т р е ш е н простор.

Добро е режисерот да поседува интелект и ерудиција, но најважно е да поседува креативност, психолошка проникливост и инвенција.

КРСТ

Нарам се — сам — со својот крст. И оди.

САМ

Творецот си е доволен самиот. Групите, клановите, не ги создаваат уметниците туку властодршците во нив.

ПРИПАДНОСТ

Никогаш не сум припаѓал на партија. Припаѓам на Професија.

ОСЛОБОДЕНОСТ

Да немаш алчно-посесивни желби и да не се плашиш, значи да се чувствуваш вистински слободен.

август, 2004

СПОМЕНИ

Како што стареам, имам сè повеќе спомени и сè помалку надежи.

август, 2004

СЕНКА

Не е ли човековиот живот, всушност, краткотрајна сенка на смртта?

2.05.2002

ТОЧКА

Судбина е, заправо, само една точка до која нужно мораш да стигнеш.

6.09.2002

СТАВ

Како што вели и Талес од Милет: подобро е да ти завидуваат одошто да те сожалуваат!

ТРОЈСТВО

Љубовта најрано се раѓа.

Верата живее нестабилно.

Надежта, пак, нели, умира последна.

ЗА НЕШТО...

Човековиот живот е неповторливо еднократен.

Во него секундите се денови, минутите години, а траењето — миговно.

Создаден е помалку *за нешто*; сосема, пак — *за ништо*.

1997

ЛИСТА

“Амаркорд”, Фелини

“Чудото во Милано”, Де Сика

“Кагемуша”, Куросава

“Додескаден”, Куросава

СУШТИНА

Самозалажување е тажната, трагична суштина на човековиот живот.

1997

СУЕТА

Суетата е најгнилиот двигател на човековот живот.

1997

ИГРА

Животот на човека е една игра во која нема победник зашто сите на крајот се губитници.

1999

ЕГО

Нарцисоидноста е другата (млохавата) страна на агресивноста.

1997

CREDO

Да, верувам во Бога, зашто јас сум дел од Него. Верувам во Богот што е во мене. Тој ми помага јас самиот да мислам, да се возбудувам, да создавам уметнички дела на филм, в театар, на телевизија, пред микрофон, во опера... да бидам мал Демијург во сферата на сценската естетика. Поаѓам од своите сетилата и се дарувам

на другите да уживаат во моите мисли и чувства, онолку колку што можам и колку што ми овозможуваат општествените околности. Најголема пречка во тоа, како и вулгарната безверност, е вулгарното политиканство што не го почитува Бога во тебе.

март, 2000

ДЕЗОРИЕНТАЦИИ

За разлика од културата како потреба и состојба, филмот кај нас во овие посткомунистички транзициски лутања се изгуби помеѓу филмот како професија и филмот како “бизнис”.

1999

ВЛАСТОДРШЦИ

Познато е дека властодршците се арогантни... Кај нас во мода не е нивната ароганција, но нивната игноранција.

1999-2000

МЕНЛИВОСТ

Демократијата е занимлива можност да не се гледа само анфасот, туку и плеќите, пред сè на политичарите.

ДИЈАЛОГ

Демократијата е незапрен дијалог со толеранцијата.

ДЕФИНИЦИЈА НА ФИЛМОТ

“Ангели на отпад” е тажно-смешна сказна за изгубеноста на малите луѓе и историското губитништво на човекот.

МУДРОСТ

Убаво пишува Гете: *“Денес се сите оние утре, за кои вчера бев загрижен”!*

ЗАБЕЛЕШКА

Џефри Раш, добитник на Оскар за маестрално одиграната улога на пијанистот Дејвид Хелфгот во филмот CJAJ.

ВРУТОК

Има ли талент мрзливиот уметник? Вистинскиот талент е како гејзер. Има сила постојано да блика.

КИНЕМАТОГРАФСКА НОТАЦИЈА

“Филмске новости” 1966 г.

Документарен филм за арх. Адолф Циборовски
“ПРВИ СУГРАГАНИН”

должина: 523 м.

траење: 14 мин.

режија: Д.Османли

АДРЕСА

Branko Bauer (Snezana-Zoran)

ZAGREB

Gunduliceva 26

Tel: 041/420-691

041/416-345

ТЕЗИ ЗА ЕСЕИ

КОМЕДИЈАТА како контрапункт на парадокс и апсурд произлезен од заплетот.

*

ЕЛИПСАТА како творечка форма на НАВЕСТУВАЊЕ.

*

МЕТАФОРАТА како творечка форма на (преносно, дури трансцендентално) ТОЛКУВАЊЕ.

ТЕМИ

1. Индивидуално опсерваторско “кадрирање” на театарскиот гледач.
2. Глобалното опсервирање на творечкото монтажно кадрирање на филмот од страна на кинематографскиот гледач.

РЕЛАТИВНОСТ

Катастрофа во теоријата на драматургијата се нарекува расплетот, завршницата, етимолошки - пресвртот.

Во драмата и трагедијата, катастрофа е пропаста на главната личност. Во комедијата катастрофата претставува — среќен завршеток...

КОН МИНАТОТО

Чекорејќи напред, ние бездруго ќе стигнеме во минатото.

(Кети, Лиле и моето вечно најубаво минато)□

февруари, 2005

СУНЧИЦА УНЕВСКА

ЕВРОПСКИТЕ ФИЛМСКИ ФЕСТИВАЛИ СО НОВ ПРОФИЛ

(САРАЕВО, КАРЛОВИ ВАРИ, СОЛУН)

Кога говориме за европските филмски фестивали, она што е особено забележливо во нивните последни изданија е насоченоста кон реализација на новите проекти, поточно желбата да им се помогне на младите автори создавајќи услови во кои тие ќе можат да ги претстават своите нови проекти и да ја најдат потребната поддршка. Сè повеќе фестивалите се обидуваат да бидат место на кое авторите ќе можат да се сретнат со потенцијалните копродуценти, финансиери, агенти, дистрибутери, претставници на фестивали и фондови, поттикнувајќи ја новата продукција и овозможувајќи еден поинаков проток на идеи во нивната потрага по плодно тло за работа. Се чини како фестивалите да сакаат преку своите филмски фондови, преку маркетинзите, преку организирањето пичинзи и друго, да се претворат во еден вид мостови, кои нема да бидат само место на кое ќе се прикажува новата продукција, туку и место од каде што таа ќе може да тргне и многу побргу да се реализира. И токму ваквата тенденција, всушност, придонесе за еден сосем поинаков профил на фестивалите, за еден сосем поинаков заеднички јазик, кој сè повеќе ги одбележува како места за филмски средби, за разговори, места на кои авторите ќе можат да дознаат сè што им е потребно за да можат што побргу да стигнат до својата цел. Со други зборови, европските фестивали сè повеќе стануваат место на филмскиот бизнис, а не само место што прави пресек на новата продукција. Но она што е интересно е дека овде не говориме за профит (иако и тоа е во игра) туку за благородноста на идејата чијшто резултат, пред сè, е одбрана на филмот и создавање можности за негов континуиран развој.

САРАЕВСКИОТ ФЕСТИВАЛ Е ЦЕЛОСНО ПОСВЕТЕН НА РЕГИОНОТ

Кога станува збор за Сараевскиот филмски фестивал (18-26 август), кој во 2006 г. се одржа по 12-ти пат, она што го издвојува е дека сите негови активности во поддршката на новата продукција се, всушност, сконцентрирани на филмовите од регионот. Таквиот фокус секако дека го претвора во еден од најзначајните настани за авторите што доаѓаат од овој регион и коишто во фестивалот добиваат извонредни шанси за презентирање и остварување на своите идеи. Веќе 4 години на Сараевскиот фестивал постои копродукцискиот маркет „Синелинк“, кој доделува грантови за развој на сценарио и кој веќе има поддржано завиден број наслови. „Синелинк“ е поврзан со неколку значајни фондови, како холандскиот, берлинскиот и солунскиот, но она што е особено важно е дека од оваа година фестивалот работи и на негово проширување, но и на воведување нови форми и можности. Така на пример, работилниците што „Синелинк“ ги организира за развој на сценарио сега се проширија на целиот процес на продукција. Од оваа година беше воведена и Специјална програма, во чии рамки беа претставени и проектите од регионот што се во развој. А да не говориме за неговите сè поголеми контакти, носење луѓе што се многу значајни во овој бизнис и посредување во нивните средби и контакти со авторите. Во таа насока, на фестивалот се одржуваат голем број работилници, претставување на фондови што постојат во рамките на други значајни фестивали, претставување на големите маркети, на мрежата на продуценти итн. Она што е особено значајно во сето тоа и што му дава уште поголема димензија е што тоа не се однесува само на авторите коишто веќе работат на нови проекти, туку контактите одат дури до таму што на фестивалот се канат и студенти од сите филмски школи во регионот, што е скапоцено токму во поглед на поттикнување на продукцијата и овозможување на нејзиниот развој. Истовремено со тоа се создаваат услови

за да се одржат и негуваат особеноста и континуитетот на филмскиот јазик по кој делата што доаѓаат од Југоисточна Европа стануваат препознатливи.

Истовремено, Сараевскиот фестивал сигурно е и единственото место на кое филмовите од регионот, кои се селектирани во главната програма, ја добиваат единствената шанса за голема промоција, гламур и внимание. Имено, овој фестивал опсегот на регионалната програма го прошири на тој начин што филмовите од 12-те земји во регионот ги стави во главната програма, онаа чиешто автори се претставуваат стапнувајќи на црвениот килим и онаа кон која се вперени сите очи на фестивалот. Бидејќи таа ги носи главните награди, бидејќи тоа се филмовите што ги оценува критиката и за кои

се зборува на фестивалот. На тој начин, овој фестивал успеа извонредно да се наметне и да се позиционира во светот претставувајќи ги регионот и неговите автори, претворајќи се во врата низ која многу полесно се стигнува до светот.

Неговото 12 издание донесе 9 филмови во главната програма, но за жал, оваа година само од 5 земји. Проблемот беше во продукцијата, односно во една состојба на меѓупериод кога делата или беа во фаза на постпродукција или во одредени земји имаше само по еден завршен филм. Но, и покрај тоа што спектарот беше мал, сепак и

тоа е доволно за да се детектираат состојбите, па врз нив и да се влијае. Инаку, она што беше интересно од друга страна е фактот дека од девет филма дури седум беа дебитантски, а заклучокот на крајот сепак беше дека овој регион умее навистина да создава добри филмови.

Меѓу филмовите коишто, без оглед на наградите, се наметнаа со својата свежина и филмски јазик беа: хрватско-босанскиот СЕ ЗА ЏАБЕ на Антонио Нуиќ, српскиот СЕДУМ И ПОЛ на Мирослав Момчиловиќ, босанскиот МАМА И ТАТО на Фарук Лончаревиќ и романскиот — 12:08 ИСТОЧНО ОД БУКУРЕШТ на Корнелиу Порумбоу. СЕ ЗА ЏАБЕ е една извонредна студија за менталитетот на босанскиот народ, која со леснотија ги минува границите и добива универзални димензии. Се чини дека Антонио Нуиќ



извонредно успева да ја препознае човечката природа и преку апсурдот и извртеноста на нештата да проговори за нејзината суштина. Фактот што целата оваа приказна е сместена во еден мал босански град по војната му дава на филмот една поинаква димензија, но Нуиќ нема да влета во оваа стапица, напротив, тој ќе направи филм којшто оди многу подалеку низ секогаш по малку мистериозните лавиринти на човечката природа. СЕДУМ И ПОЛ, пак, тргнува од нешто што е многупати користено како идеја, но Мирослав Момчиловиќ со леснотија изнаоѓа поинаков начин да проговори за седумте смртни гревови, начин којшто одушевува со својата досетливост, луцидност, откаченост и фантастична лежерност. Тој успева своите приказни за алчност, мрзливост, завист, за гнев или гордост да ги спакува на еден современ начин, истовремено исцртувајќи необичен спектар од карактери, од една страна, но и општеството во кое живееме, од друга страна. МАМА И ТАТО, пак, е едно особено реално шоу, смело, искрено, жестоко. Неговата приказна говори за вечниот антагонизам и машко-женски принципи, но и за нашиот менталитет и традиција. Интересно е дека тој за главни протагонисти зема возрастни луѓе, кои живеат заедно веќе 50 години, па сепак желбата да се изборат за својот идентитет нималку не изгубила од својата изворност и свежина. Исклучително драматичен филм во кој низ упорната борба за превласт, Лончаревиќ говори за бесмртната идеја и потреба на човек да се избори за својот интегритет. Порумбоу, пак, нè враќа во времето на Чаушеску, едно време на избезуменост во кое тој со својата контроверзна приказна ве тера да се запрашате каде е вистината. Овој млад романски автор успеа со своето деби во Кан да ја освои наградата „Златна камера“ и да го почне својот сосем заслужен поход по филмските фестивали. Порумбоу приказната за падот на Чаушеску ја поставува на тој начин што си игра со вистината — реалната, личната и колективната за да проговори истовремено за историјата и за нејзината релативност.

Она што е карактеристично во однос на регионалната програма годинава е дека речиси сите филмови своите приказни ги врзуваа за контекстот на војната и нејзините последици (тука се и: босанскиот НАФАКА на Јасмин Дураковиќ, швајцарско-босанскиот ГОСПОГИЦА на Андреа Стака, добитник на „Срцето на Сараево“, хрватскиот ПАТОТ НА ЛУБЕНИЦИТЕ на Бранко Шмит). Но, карактеристика исто така е и дека овие дебитанти покажаа зрелост, познава-

ње на филмскиот јазик, свежина и луцидност со кои му пристапуваат на светот во целата негова ограниченост или ширина, сеедно.

Годинава во Сараево Македонија немаше ниту еден филм, иако посветата на регионот се однесува на сите три натпреварувачки програми. Имено, покрај долготражните, компетитивни се и програмите на краток и на документарен филм, а како водечки земји во продукцијата оваа година се наметнаа Романија и Унгарија. Македонија имаше свој проект што беше селектиран на копродукцискиот маркет „Синелинк“, каде што меѓу 11 проекти од 9 земји влезе и Митко Панов со ВОЈНАТА ЗАВРШИ. Во споменатата Специјална програма на маркетот, како еден од проектите во прогрес беше претставен и омнибусот НЕКОИ ДРУГИ ПРИКАЗНИ, во кој пет млади режисерки од сите поранешни југословенски земји прават приказни на тема 'бременост'. Од Македонија во проектот влезе Марија Џицева, за чиј филм сценариото го направи Ѓорче Ставрески.

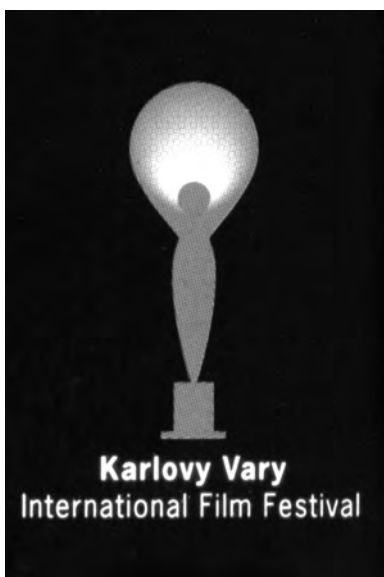
Сараевскиот фестивал не само што успеа да си го најде своето место туку тој сè повеќе работи и на тоа да ја зголеми сопствената улога во регионот. Не случајно тој сè повеќе бара филмовите во главната програма да бидат премиери, од една страна, поради ексклузивноста, но од друга страна, и поради желбата за водечко место за филмациите од регионот, чии проекти сè почесто својот пат ќе го почнуваат токму од тука. Инаку, според гостите што ги носи (годинава почеста беше резервирана за Абел Ферара и Бела Тар), и според изборот на филмовите во другите програми (ова издание донесе вкупно 165 филма), може да се каже дека Сараевскиот фестивал е ориентиран кон независните автори и кон смелоста на филмскиот јазик. А тоа му носи уште поени токму поради желбата и инсистирањето, и покрај компромисите што секој профилиран фестивал мора да ги направи, да го зачува својот веќе препознатлив арт-предзнак, со способноста да ја препознае вистинската уметност.

АВАНГАРДНО И НЕФОРМАЛНО НА ФЕСТИВАЛОТ ВО КАРЛОВИ ВАРИ

Филмскиот фестивал во Карлови Вари е нешто сосем поинакво, нешто што, и покрај тоа што става акцент врз филмот, сепак нема форма на класичен филмски фестивал, нешто

чијашто единствена атмосфера не може никаде на друго место да се сретне и доживее. Овој фестивал, кој во 2006 г. (од 30 јуни до 8 јули) го имаше своето 41 издание, се чини како да го негува особениот дух што го има и самиот прекрасен, сказновиден град, со дух за кој би можеле да речеме дека е олицетворение на Средна Европа и на она што со текот на годините го донесоа неколкуте културни револуции во овој дел од светот. Интересно е што, сепак, заедно со сето она што го има и негува Карлови Вари, овој дух тука го поприма својот единствен израз, кој не само што се разликува од своето опкружување, туку за оние од подалеку изгледа непознат и недофатлив. Луѓето што се околу овој фестивал, на чело со фасцинантната Ева Заоралова, успеваат од фестивалот да направат таков културен настан што го има сето обележје на мултимедијалност, а сето тоа да го понудат на таков неформален начин што ги привлекува младите од сите околни земји и им дава можност да се чувствуваат слободно, неконвенционално, откачено и пријатно. Доживувањето е целосно, а филмот на овој фестивал, дефинитивно, е само повод за да се продри и почувствува уметноста.

Акцентот на фестивалот во Карлови Вари, кој во ова издание донесе 260 филма распоредени во 12 програми, дефинитивно е ставен врз независната продукција, врз филмовите но и бендовите од Централна и Источна Европа, врз авангардното, новото, како и врз класиците што го измениле светот на кинематографијата или, пак, кои не го добиле заслуженото внимание, иако нивното влијание било големо. Таква насоченост во 2006 г. во Карлови Вари донесе еден од најинтересните британски автори во последните 20 години, монтпајтоновецот, Тери Гилијам. А тој, покрај неформалната средба со огромен број млади, која помина со нивно седење на под, дојде со новиот филм **ЗЕМЈА НА ПЛИМА**. Овој филм на Гилијам покажува нова фаза во неговото творештво, во која тој се врти кон интимата заборавајќи за момент на социјалата и политичката ситуација, кои вообичаено беа мета на неговата критика.



ЗЕМЈА НА ПЛИМА е филм за едно девојче, кое е жртва на девијантното и недефинирано време на загубени идентитети, но во кое Гилијам се фокусира на двојните стандарди и на личните доживувања. Окарактеризиран како готска фантазија, овој филм избобилува со бизарни сцени, кои се тука да вознемират, што, според Гилијам, било и негова цел.

Вториот автор што го одбележа фестивалот е една од најособените појави во последните години, човекот што ги создаде ремек-делата: **ОСТРОВ, САМАРИЈАНКА, ПРОЛЕТ, ЛЕТО, ЕСЕН, ЗИМА...** **ПРОЛЕТ**, па сè до филмот **ЛАК**, кој минатата година успеа да го однесе Ким Кидук во Кан, иако, како што и самиот рече, не сака многу да оди по фестивали, ниту, пак, да зборува. Но,

ете, тој го отвори фестивалот во Карлови Вари, и тоа со својот 13 филм **ВРЕМЕ**, уште еден филм во кој се зборува за загубените идентитети, односно за пластичната хирургија. Но Кидук, кој доаѓа од Јужна Кореја, тоа повторно го направи на својот нагласено уметнички и особен начин, говорејќи за немоќта да се задржи љубовта или да се најдат причините за нејзината загуба.

Семејните теми, мрачните и лични остварувања го одбележаа Карлови Вари, особено кога станува збор за главната програма. Тргувајќи од победничкиот американски независен филм **ШЕРИ БЕЈБИ** на Лори Колиер,

кој се фокусира на односот мајка- ќерка, па преку шпанскиот **КАКО НАЈБргу ДА СЕ ПОБЕГНЕ** на Мигуел Албаладехо, посветен на вистинската приказна на Хуан Карлос или „Ел Перо“, детето што на 11 години има огромно криминално досие зад себе, па сè до, исто така, наградените филмови, бугарскиот **БОЖИЌНО ДРВО СВРТЕНО НАОПАКУ** на Иван Черкелов и Васил Живков, филм за очајот и депресијата на „малите луѓе“, финскиот **ЗАМРЗНАТ ГРАД** на Аки Лухимиес, кој говори за злокобната судбина на еден таксист, кој откако ќе се раздели од сопругата и трите деца ќе биде обвинет за убиство, чешкиот **УБАВИНА ВО НЕЗГОДА** на Јан Хребејк, кој говори за криминалот низ еден љубовен триаголник или норвешкиот **РЕПРИЗА** на Јоаким Триер,

мал филм за двајца писатели во обид, кој ќе биде препознаен како дело што го воскреснува некогашниот француски „нов бран“, на кој во Карлови Вари му беше посветена цела програма.

Изгледа дека фестивалот во Карлови Вари е единствен и кога станува збор за документарните филмови, бидејќи не само што има неколку програми во кои тие се распоредени туку тие се и подеднакво посетени како и долгометражните, па дури и како најатрактивните филмови — оние што се вклучени во главната натпреварувачка програма. Само во Карлови Вари може да се случи наградата на публиката да ја добие документарен филм. Интересно е дека најголем број гласови на ова издание доби токму документарецот ДРУГИ СВЕТОВИ на Марко Шкоп, кој на исклучително остроумен начин ја води својата приказна за жителите на селото Шареш, кое се наоѓа источно од Словачка, на самата граница меѓу Источна и Западна Европа. Вториот документарен филм што предизвика огромно интересирање беше австрискиот ПОГЛЕД НА ПЕНЗИОНИРАНИОТ НОКЕН ПОРТИР на Андреас Хорват. Во него се прави едно навистина луцидно интервју со овој необичен човек, кој пред 30 години се има појавено и во истоимениот документарен филм на Кшиштоф Кишлофски, кој, пак, го претстави како човек чијашто животна цел е неговите колеги да ги подложи на целосно испитување. Хорват во своето интервју прави своевидна „лебедова песна“ за поранешниот режим, која звучеше многу иронично и забавно од денешен аспект, но и многу горчливо.

Кога станува збор за посветите, фестивалот во Карлови Вари направи еден сосем необичен избор на актуелни личности од светот на филмот во последниве 2-3 децении, на кои им укажа голема чест, како и на неколку интересни животни приказни на легендите од различни временски периоди. Така, овој фестивал го донесе негативецот Дени Трехо, кој е познат како еден од вечните затвореници, кој никогаш не бил во центарот на вниманието. Но, со своето учество во 130 филма и со својата особена биографија од Сен Квентин во Мексико, каде што сонувал да биде новиот Пабло Ескобар, Дени Трехо ќе се спаси од вистинскиот затвор и ќе стане едно од најбараните лица при крајот на 80-тите и почетокот на 90-тите за учество во затворските филмови. Во Карлови Вари дојде и Тимоти Хатон, кој е интересен токму затоа што, иако снима веќе 25 години, сè уште живее на славата на својот прв филм, ОБИЧНИ ЛУЃЕ во

кој играше во 1981 година и за кој доби „Оскар“. По ништо друго од тогаш Хатон и не се памети, но фестивалот му направи своевидна посвета и воскреснување во стилот на некој што умеа да ги почитува и памети вистинските вредности.

Целиот фестивал и град беа во знакот на Бети Пејџ, на пин-ап легендата од 50-тите години, која во својот филм ќе ја овековечи Канаѓанката Мери Харон. Таа својот филм ќе го нарече „Озлогласената Бети Пејџ“ за во него да ги вметне своите феминистички погледи и со цела сила да ги смее немилосрдните пуритански кампањи на вечните душегрижници. Бети Пејџ е симбол на едно време, симбол на храброст и смелост да се урнат сексуалните табуа, но и симбол на вечните двојни стандарди. Како легенда но на музичката сцена, Карлови Вари го исфрли Даниел Џонстон, човекот што направи бум во последните децении на XX век. ГАВОЛОТ И ДАНИЕЛ ЏОНСТОН беше насловен филмот на Џеф Фуерзиг, кој се осврнува на оваа контроверзна личност, која ќе трае кратко поради манично-депресивното однесување, но ќе остави многу зад себе. Неговите нумери подоцна ќе ги изведуваат Том Вејтс и 'Перл џем', а Курт Кобејн ќе го нарече 'најголемиот жив текстописец'. Џонстон денес има 45 години.

Фестивалот исто така беше и во знакот на еден од најавангардни уметници на денешнината, Метју Барни, прикажувајќи ги неговите целулоидни соништа низ петте долгометражни филмови — серијалот насловен КЕМАСТЕР, кој говори за симболите и тајните низ сите можни уметнички форми и перформанси. Посветата на Барни и на неговото творештво имаше посебно значење во повикувањето на публиката да му се приклучи на авангардното, во која било форма.

ФЕСТИВАЛОТ ВО СОЛУН СО АКЦЕНТ НА БАЛКАНОТ И МЕДИТЕРАНОТ

47. Солунски филмски фестивал и во 2006 г., впрочем како и претходната, својот акцент, пред сè, го стави врз поддршката во развојот на филмовите на Балканот. Уште на минатото 46. издание, новата директорка Деспина Музаки воведо повеќе нови форми низ кои ќе се поддржуваат балканскиот и медитеранскиот филм, додека на ова издание, кое се одржа од 17 до 26 ноември, ваквата определба како да достигна кулмина-

ција. Имено, покрај Балканскиот фонд, кој се одржува четврта година, по втор пат се одржа и „Агора“ — филмски маркет за долготражни филмови, како и Копродукцискиот форум, а по првпат беа воведени Конференцијата на европски сценаристи и студиото 'Салоника', или студентската работилница за продукција. Сите тие се востановени и ориентирани заради поддршката на балканскиот филм, заради поттикнувањето на неговата продукција, заради помош во неговата ревитализација и заради олеснување во барањето контакти, соработници, партнери, кои ќе го олеснат создавањето на филмот, но и поминувањето на националните граници.

Балканскиот фонд селектираше 12 проекти меѓу кои имаше три грчки, а по два романски, словенечки и бугарски. Она што е интересно и што се случи по првпат на овој фонд е што и двата романски проекта ги добија грантовите. Што се однесува до Романија, таа навистина сè повеќе се наметнува, па на свој начин, и покрај огромниот наплив на проекти од регионот, таа оваа година доминираше на фестивалот. Грантовите, кои изнесуваат 10.000 евра за развој на сценарио, ги добија Каталин Митулеску за филмот СРЦЕ ВО ОБЛИК НА БАЛОН и Разван Радулеску за ПРИНЦИПИ НА ЖИВОТОТ. Еден грант отиде во Србија, за Дарко Лунгулов и неговиот проект ТУКА И ТАМУ, а специјалната награда ја доби словенечкиот ЦИРКУС ФАНТАСТИКУС на Јанез Бургер.

Инаку, Романија имаше дури 4 филма во програмата „Балкански преглед“, меѓу кои и еден краткотражен на познатиот романски ветеран, Лучијан Пинтилие. Романија во оваа програма ја освои и новововедената награда на публиката, која носи 2.000 евра, за канското откритие — 12:08 ИСТОЧНО ОД БУКУРЕШТ на Корнелиу Порумбоу. Посебно место за романскиот филм беше предвидено и во рамките на „Специјалните проекции“ каде што беше прикажан контроверзниот филм ТАКСИДЕРМИЈА на Георг Палфи, кој, тргнувајќи од фестивалот во Санденс, каде што освои награда, на сите фестивали остави силен впечаток поделувајќи

ги публиката и критиката.

По вторпат во Солун се одржа и маркетот „Агора“, кој е фокусиран на Југоисточна Европа и на источниот Медитеран. Негова цел е да ги привлече филмските професионалци од целиот свет и да им даде голема поддршка на копродукциите што доаѓаат од овој регион или на филмовите чиишто теми се однесуваат на регионот. „Агора“ иницираше две програми, едната во чии рамки беа прикажани „Балканските работи во прогрес“, а другата којашто носеше наслов „Медитерански фокус“. Во рамките на „Балканските работи во прогрес“ беше претставен и македонскиот филм ПАПОКОТ НА СВЕТОТ во режија на Игор Иванов, а во продукција на „Сектор филм“ и Владимир Анастасов, кој и го претстави овој филм на индустрискиот маркет.

По втор пат се одржа и „Копродукцискиот форум“, кој се однесува на истиот регион, а е фокусиран на поддршката на продуценти. И овој форум предвидува грантови, а изборот се прави од претходно селектирани проекти меѓу кои беа и многу потврдени автори како: Амос Гитаи од Израел, Раул Руиз од Франција, Мимо Калопрести од Италија или Јесим Устаоглу од Турција.

Нова иницијатива произлезе повторно од Балканскиот фонд, кој преку Конференцијата на европски сценаристи се обиде и на друг начин да влијае врз развојот на сценаријата. Оваа конференција се одржа во соработка со Федерацијата на сценаристи од Европа, која брои дури 9.000 сценаристи, а главна тема беше состојбата со европското сценарио соочено со рапидното менување на курсот кон дигитализација и глобализација. Конференцијата беше од особено значење и затоа што успеа за првпат да ги собере заедно претставниците на здруженијата на сценаристи од Западна и од Источна Европа. Уште една нова иницијатива, исто така, фокусирана на балканскиот регион е т.н. студио 'Салоника' 2006. Негова цел е да ги подучи студентите на продукција од целиот овој регион преку семинари и специјални проекции, поточно целта е одржување на еден вид студентска работилница во која ќе се добијат многу практични совети, па и одредено искуство. Годинава излагач беше



и Ренате Регинас, еден од експертите, инаку поранешен генерален секретар на „Еуроимаж“.

Необична, дефинитивно, беше и програмата (ја надмина бројката од 300 филмови) што, на свој начин, е сублимат од сето она што било карактеристично во тековната година. Покрај класичните програми како: Интернационална конкуренција, која во Солун е резервирана за дебитанти, Специјални проекции или Балкански преглед, Солун беше особено фокусиран на дигиталното кино и на новововедените програми: „Независни денови“ и „Тинејџерска страст“. Дигиталното кино беше тема на голем број дискусии, тркалезни маси и дебати, кои се одржаа во рамките на фестивалот, а тоа беше и редовното прашање што им беше поставувано на сите мајстори на филмот, кои дојдоа во голем број во Солун и одржаа мастеркласи. Она што е најинтересно е дека и ветеранот Коста Гаврас, и Вим Вендерс или неговиот директор на фотографија, Франц Лустиг, говореа за тоа дека во дигиталното кино ја гледаат иднината, дека тоа ја олеснува работата на филмот и дека со оглед на можностите што ги нуди, тоа дефинитивно е и нивна определба. Инаку, беше воведена и нова секција наречена „Дигитален бран“, која се однесуваше на сите долгометражни играни филмови снимени и проектирани во дигитален формат. На ова фестивалско издание таа беше посветена само на новата грчка продукција со намера од година да стане интернационална.

„Тинејџерска страст“, пак, беше замислена како почест на ремек-делата на современата уметност, а всушност станува збор за програма инспирирана од делата на Лари Кларк (Деца, Були, Кен-парк), односно програма што вклучува 15 филма од целиот свет, а кои ги истражуваат идентитетот и сексуалноста. Програмата „Независни денови“, која дојде на местото на поранешните „Хоризонти“, донесе над 50 филма распоредени во програмите „Млади Американци“, „Некој набљудува“ и во трите посвети, и тоа првата на сè поинтересниот автор од Мали, Абдерахман Сисако, потоа на независниот Американец, Џим Меккеј и на чешкиот надреален уметник, Јан Сванкмаер.

Она што му даде печат на фестивалот беше замислата да се претстават неколку мајстори на филмот, но преку комплементарноста на медиумите низ кои успеваат да го доловат својот свет или неговите различни делови, создавајќи една особена мозаична структура. Култниот германски автор Вим Вендерс, покрај со целокупниот негов опус од триесетина филмови, беше

претставен и низ фотографиите направени заедно со неговата сопруга Доната Вендерс зад камерата, за време на снимањето на неговите филмови. Овие фотографии, кои го откриваат мирот наспроти немирот што е секогаш присутен некаде во заднината на неговите филмски приказни, беа насловени „Спокојните движења на филмските слики“. А ова спокојство, впрочем, како и неговите филмови, дише со динамиката на мислата и со фасцинантноста на окото што умее да го фати и невидливото.

На ист начин беше претставен и помладиот турски режисер Нури Билге Џејлан, чиј опус од четири долгометражни и еден краткометражен филм можеби не е голем, но секако е опус што предизвикува респект и што така се наметна што на Џејлан веќе му обезбеди посебно место во преполниот филмски свет. Светот на Џејлан во изложбата наречена „Панорама на Турција“ навистина делува нестварно и надреално, иако неговите приказни навидум се многу едноставни. За нив, на отворањето на изложбата не случајно беше кажано дека тоа се дела што содржат илјадници работи, милиони зборови и безброј приказни.

Едно од обележјата на новововедената програма „Независни денови“ беше исто таквата комплементарна презентација на делата од чешкиот автор, Јан Сванкмаер, кој е мултимедијален уметник во секоја смисла на зборот. Во Солун, низ презентацијата наречена „Имагинативно око, имагинативна рака“ беа претставени бројните негови дела, кои преку филмот, сликите, скулптурите, колажите, анимациите ги раскажуваат минатото и сегашноста, сонот и јавето, фантазијата и реалноста. Јан Сванкмаер е познат како 'алхемичар на нестварното', а за насловот на неговата изложба тој рече дека филмската анимација е, всушност, уметност што е директно поврзана со допирот.

Солунскиот фестивал донесе навистина амбициозна програма, интересен спој на различни медиуми, донесе уметност, филм, проговори за дигитализацијата и аналогната кинематографија, се обиде да ги сецира сегашноста и табу-темите. Во сето тоа, овој фестивал го стави својот акцент врз балканската и медитеранската продукција, која, всушност, е и вистинската иднина, барем за нас а и за него. Овој фестивал, покрај по својот обем, отсега добива и понагласено значење токму поради поддршката, поттикнувањето и грижата за животот на филмот во овој дел на светот. □

БЛАГОЈА КУНОВСКИ

ПРОСЕЧНО
ИЗДАНИЕ(56. ФИЛМСКИ ФЕСТИВАЛ
ВО БЕРЛИН, 2006)УДК 791.43.091.4(430)(049.3)
Кинопис 33/34(18), с. 169-173, 2006

56. Берлинале во целина остава чувство на просечност, но во рамките на рангот на еден од трите најголеми водечки фестивали во светот. Судејќи според атмосферата, резултатите и видените филмови, дефинитивно, Канскиот фестивал е со голема димензија погламурозен, за што сведочат и двојно поголемите пари вложени во споредба со Берлинскиот (Кан има буџет од 28 милиони евра, а Берлин двојно помалку).

Враќајќи се на Берлиналето, еден индикатор што не е толку небитен се и самите лауреатски филмови, имено оние што се освојувачи на фестивалските награди, се разбира според критериумите на 8-членото жири и нивните вкусови. Но, и во таа условна релативност и тоа кажува многу за тоа каква е специфичната тежина на Компетицијата. Мала споредба со последните освојувачи на „Златна мечка“: во 2003 во Берлин победник беше филмот ВО ОВОЈ СВЕТ на режисерот Мајкл Винтерботом (кој и годинава со сродниот филм ПАТОТ ЗА ГВАНТАНАМО беше во врвот на 56. издание), во 2004 година „Златна мечка“ освои германскиот претставник СО ГЛАВА ВО СИД на авторот Фатих Акин, што беше прекинување на долгото чекање на домаќините на победа во Берлин. Минатата година, изненадувачки не заслужено, во Берлин со „Златна мечка“ се искити јужноафриканскиот КАРМЕН ОД КАЈЕЛИША на режисерот Марк Дорнфорд Меј, а втората по ранг специјална награда на журито му припадна на кинеското ремек-дело ПАУН на режисерот Гу Чангвеј. Сите овие претходни освојувачи на „Златна мечка“ во Берлин се апсолутно подобри филмови од годинашниот победник ГРБАВИЦА на дебитантката Јасмила Жбаниќ. И ако една од целите беше, меѓу другото, да се интензивира фаќањето на злосторниците Младиќ и Караџиќ, тогаш во тој поглед филмот ја исполнува, затоа што токму по фестивалот во Берлин ултиматив-

но се побара нивното судење во Хаг. Но, тоа е индиректниот ефект од филмот ГРБАВИЦА, чиј клучен проблем е драмата на силуваните муслиманки во босанскиот воен колеж. А во војната таму, завојуваните страни имале борци коишто како и насекаде не биле светци, обично нарекувани *кучиња на војната* поради она што го правеле, особено при геноцидот на невините жртви и силувањето жени и девојки од спротивната вероисповед. Во ГРБАВИЦА, таа трагична жена-жртва на силување од страна на Четниците е Есма (која одлично ја игра водечката српска актерка Мирјана Карановиќ), чија ќерка-тинејџерка, за која мајчината љубов е неизмерна, ја бара конечната вистина за тоа кој ѝ е татко. Во клучниот кулминантен драматичен миг на соочување меѓу нив, со вперениот револвер на ќерката кон мајка си, очајната мајка ѝ открива дека таа е четничко копице! Секако, потресен животен факт со неизбежни траматични последици кај обете, но сигурно планиран сценаристички цокер за да ги подигне тензијата и драматиката на филмот. Сепак, дали тоа така и на тој начин требало и морало да биде изведено? И колку тој планиран априористички потег не ја открива калкулираната патетика, која на многумина, не мора тоа да се познавачи на балканските воени прилики, им пречи, а меѓу нив спаѓам и јас.

Веднаш по ваквата филмска верзија се поставува логичното прашање за злосторствата на другата страна, за силуваните српски жени и девојки од страна на лошите муслимански борци и нивните муџахедински соборци?

Филмот ГРБАВИЦА можел да биде многу по-ефектен ако не заземал страна. Поубедлив би бил колажот за поствоено Сараево и општата босанска сегашна транзициска ситуација со социјалните превирања, корупцијата, подземјето, и во тоа вклучените сродни драми на силувани жени од обете страни, отколку оваа едностраната, која во филмот е издвоена за да биде ударна. Можело тоа да биде погенерална слика, без планирана патетика, повеќе во името на простувањето, заборавањето, ако таквите лични драми можат да се забораваат, но со алибито да се бара надеж во иднината. Не знам дали ваква филмска верзија дава надеж за помирување?

Но, тоа е изборот на 8-членото жири предводено од актерката Ремплинг, која сигурно била погодена од судбината на силуваната жена и мајка во филмот ГРБАВИЦА и со решавачка сентименталност, заедно со другите две колешки во журито, побарала поддршка и ја добиле од

машкиот дел на членовите — токму овој филм да биде врвот на Берлиналето, иако е ноторно дека тоа не е тој филм за да биде победничката маската на ваков голем светски фестивал.

Жирито и со другите доделени награди остава чувство на резервираност, ех-аеquo доделената втора награда — Специјалната награда на жирито, на данскиот дебитантски филм САПУН на режисерката Перниле Фишер Христенсен и на иранскиот ОФСАЈД на познатиот режисер Џафар Панахи. Интимистичката психодрама за необичната љубов на две суштества, осамени и загубени во животот: Шарлоте, побегната од мажот и нејзиниот нов сосед, травеститот Кристијан, кој со операција сака да си го смени полот и да стане жена — не е таков формат на филм за толку високо рангирање, како што и симпатичната конструирана документарно-играна историја во ОФСАЈД не е врвот на Панахи. Најважната споредна работа на светот — фудбалот и квалификацијата на иранската фудбалска репрезентација за светско фудбалско првенство во Германија се рамката на филмот за Панахи да ја протне мачо-религиската забрана на иранското општество во кое жените немаат рамноправност во љубовта кон фудбалот, со тоа што им е забранет влез на стадионите. Тоа е фактички и клучниот адут на Панахи во филмот ОФСАЈД, чија симболика во фудбалската терминологија иронично е во функција на означување на жените надвор од играта во правото да гледаат фудбал заедно со мажите, и тоа над сè останува проблем на иранската држава и другите слични муслимански општества, за кои еманципацијата на жените мора да биде цивилизациски императив. Панахи, како и другите од иранската верите-школа, користи натуршчици за актери, чија спонтаност и оригиналност прават да се има чувство за документаристичка непосредност, и тоа останува на тоа ниво — други кинестетски и содржински продлабочувања овој високорангиран филм нема.

За разлика од нив, спомнатиот филм на Винтерботом, кој ПАТОТ ЗА ГВАНТАНАМО го реализирал со корежисерот, помладиот и малку познат Мет Вајткрос — е многу поактуелен политички габарит со перформанси на берлински победник. Давајќи им ја само,

инаку, престижната награда за режија, жирито направило видлива и просирна калкулација со маневар, на веќе освојувачот на „Златна мечка“ да му се потврди режисерското мајсторство, а предноста да му се даде на дебитант, но тоа било можно само во случај дебитантскиот филм да е суштински подобар. ГРБАВИЦА сигурно не е тоа и е инфериорен во однос на ПАТОТ ЗА ГВАНТАНАМО во кој тандемот Винтерботом-Вајткрос автентичните искажувања и сведоштва на четворицата млади натурализирани британски државјани, кои во виорот на НАТО-интервенцијата во 2001 во Авганистан во ловот по Бин Ладен (по 11 септември 2001 во Њујорк) — се заробени на границата меѓу Авганистан и Пакистан (каде што едниот од нив требало да е жена) — ги интерполираат за да се долови фактографската димензија на нивната голгота до злогласниот затвор за терористи во Гвантанамо. Тие таму со фашистички методи се држени сè до 2005 година кога се ослободени откако ја докажуваат невиноста, иако од американските војници и британските иследници биле наведувани под притисок на сила да се декларираат за Талибанци и симпатизери на Бин Ладен. Како и во претходниот спомнат освојувач на „Златна мечка“ — ВО ОВОЈ СВЕТ, ко-креативниот тандем: режисерот Винтерботом и директорот на фотографија, Марсел Зискинд, и во филмот ПАТОТ ЗА ГВАНТАНАМО ја применуваат сродната документарно-играна формула, при што автентичните личности-жртви, погрешно обвинети и неправедно затворени во Гвантанамо, само ја потенцираат саркастичната димензија за милитаристичката логика на Буш-Блер, политиката и сфаќањето на одмаздата со ловот на жртви без судски процес. Нивното автентично



ГРБАВИЦА (Јасмила Жбаниќ)

ПАТОТ ЗА ГВАНТАНАМО (Мајкл Винтерботом)



покажување на почетокот на филмот веднаш ја конотира идејата што на крајот добива праведна разрешница, кога конечно ослободените млади британски муслимани долетуваат во Пакистан/Карачи за да присуствуваат на одложената свадба на другарот, поради стапицата во која влегуваат и на кои од животот насилно им се украдени 4 години со принуден затвор. Затворот во Гвантанамо со над 700 заробеници на стартот, со сегашните 500 од кои само 10 се со вистинска пресуда, е суштински актуелна тема и филм што со таква политичка димензија и критичка ориентација можел и морало да го понесе товарот на берлински победник.

Од друга страна, ако афинитетите и вкусовите на жириго не биле на страната на политичкиот филм, тогаш можеле својот избор за „Златна мечка“ да го бараат кај одличниот, шармантен, разигран, ефектно режиран и актерски доминантно создаден филм — ПЕРИСКИ ПРИДРУЖНИК на 80-годишниот американски великан, освојувачот на Оскар за животното дело — Роберт АЛТМАН, кој со своето најново остварување е на линијата на авторска американијада, константно градена низ својот опус (НЕСВИЛ, КРАТКИ РЕЗОВИ, ТРИ ЖЕНИ и др.) — овој пат без критичка острината туку со симпатии кон феноменот на едно автентично радио-шоу (чие име, фактички, е позајмено за филмскиот наслов) — кое, како панамерикански популарно, одбележа над 30 години емитување во живо, а самиот радио-шоумен, Герисон Кејлор, е сценарист на оваа за него автобиографска верзија. Тој пее и ја води програмата во филмската верзија на Алтман, заедно со двата извонредни актерско-пејачки тандеми: Мерил Стрип — Лили Томлин како сестри-кантри пејачки и Вуди

Харелсон — Џон Рили како каубојско дуо, сите во извонредно кантрипејачко издание.

Меѓутоа, иако доследно на традицијата во Главната берлинска конкуренција да се прикажуваат американските филмови веќе искитени со златни глобуси или веќе номинирани за оскари, за разлика од годините кога претходниот директор Мориц де Хаделн ги вклучуваше во Конкурентноста за награди — на ова фестивалско издание најдобриот филм од Главната програма, КАПОТИ, остана без врвните награди

зашто беше прикажан надвор од конкуренцијата (!) како веќе искитен со „Златен глобус“ за толкувачот на насловната улога Филип Сејмур Хофман (кој, конечно, од 5 номинации го потврди и Оскарот за главна машка улога). Не знам која е логиката Берлиналето да си ја намалува вредноста прикажувајќи филмови коишто би можеле да бидат негови врвни лауреати — а кои остануваат само формално засилување на програмата, но со априори дадена предност и со инфериорна позиција спрема глобусите и оскарите?

Зошто КАПОТИ, како извонреден филм, да не ја понесе и титулата берлински победник, режисерот Бенет Милер да не биде награден како најдобар во својот ранг, а ненадминатиот Филип Сејмур Хофман и преку Берлиналето да го круниса и сега веќе освоениот актерски оскар со својата животна креација во насловниот лик на писателот Труман Капотти? Ова ремек-дело, биографски филм, е инспирирано од личноста на писателот Капотти во времето кога како репортер-ексклузивец на магазинот „Њујоркер“, истражувајќи го сензационалното убиство на четиричлено семејство во Канзас од страна на двајца млади скитници во потрага по пари — постепено го претвора во идеја за роман, кој по неколку години средби со еден од убијците — Пери Смит, го објавува под наслов ЛАДНО-КРВНО, кој, пак, станува бестселер во САД и во светот, за потоа во 1967 година да биде снимен истоимениот филм на сценаристот и режисер Ричард Брукс.

Клучната идеја во филмот КАПОТИ, меѓу другото, е желбата на писателот Труман Капотти, и покрај страотното злосторство на двајцата осудени на смрт, да им обезбеди затворска

казна наместо егзекуција со бесење, кое, пак, на крајот и ќе се случи. Притоа Капотти особено ќе се идентификува со лошата судбина и траматичното детство на Пери, кого ќе го почувствува како духовен брат поради сродноста во тоа што и тој бил оставен од родителите и одгледан од тетките. Интелигентен и нескриен хомосексуалец, Капотти во еден миг ќе каже дека Пери го чувствува како брат со кого живеел во иста кука, со тоа што Труман излегол на предната, а Пери на задната врата од кука. Димензијата на ладнокрвното злосторство што Пери го сторил со другарот Капотти ја образложува како фатално-трагичен конфликт на двете традиционално спротивставени Америки, онаа конзервативната, среднокласна, со семејниот култ и идилата на мирната кука за живеење и онаа нарушената, социјално хендикепираната, запоставена, неправедно заборавена, бунтовна, конфликтна Америка, на чиј свет му припаѓале бездомниците-скитници и ладнокрвни убијци без причина, од романот на Капотти. Писателот егзекуцијата на двајцата осудени убијци ја доживува како личен пораз во борбата да им помогне до последен час, по што тоне во алкохолизам и очај, неспособен да напише и да доврши друг роман, и покрај популарноста и талентот, умирајќи релативно млад.

По примерот на Кан и Венеција, каде што француските и италијанските домаќини природно го форсираат и промовираат својот филм, и во Компетицијата на Берлиналето се најдоа дури 4 филма од најновата германска продукција, од кои барем еден не морал да ја има привилегијата на учесник во Компетицијата. Ова е дотолку повеќе што сите филмови го имаат својот заеднички именител во патолошките фрустрации, кои произлегуваат од животнo-општествената германска стварност. Најефектен на сите нивоа, како сценарио, режија, фотографија-камера и актерска интерпретација, е со право издвоениот филм за наградата за уметнички придонес — СЛОБОДНА ВОЛЈА, во кој актерот, продуцент и косценарист Јирген Фогел ефектно го толкува ликот на психопатот, сериски силувач и убиец на жени, кој по 12-годишниот затвор и поправните мерки не може да побегне од сопствената параноја, завршувајќи со самоубиство како самоказна. Во филмот, режисерот Матијас Гласнер е еднакво ефектен и во позицијата на директор на фотографија, остварувајќи психо-визуелна поливалентна димензија во изразот. Вториот сроден филм со заеднички именител фрустри-

рани личности е ЕЛЕМЕНТАРНИ ДЕЛОВИ во кој наградениот актер со „Сребрена мечка“ — Мориц Блајбтру толкува, исто така, психолобилна личност, кој, поради егоизмот на својата мајка промискуирана од хипи-ерата, не може докрај да се реализира како маж, па љубовта му е неостварена желба.

Исто така, бизарна димензија на неостварена љубов има и во филмот КОПНЕЖ на дебитантката Валешка Гризебах, во триаголникот: млад маж којшто саканата жена ќе ја изневери привремено, поради што е напуштен, што, пак, кај него предизвикува нагон на самоубиство. Овој филм е видлива конструкција, па затоа можеше да остане надвор од Компетицијата, а да биде прикажан во програмата — Перспектива на германскиот филм. И четвртиот германски филм е донекаде бавен со димензија на егзорцизам, иако алибито за филмот РЕКВИЕМ режисерот Ханс Кристијан Шмит (неговиот претходен филм ДАЛЕЧНИ СВЕТЛА беше многу поефектен) го барал во автентичен случај од пред 3 децении, на млада девојка опседната со ѓаволот, при што и стегите од семејството со мајката-демон и нетактичноста на црковните претставници го генерирале нејзиното лудило, инаку епилептичка, која ќе заврши трагично. Актерката Сандра Хулер, во улогата на опседнатата девојка, е наградена како најдобра, иако од неа имаше и подобри актерски креации, како онаа на Мирјана Карановиќ (која, пак, е жртвувана со калкулацијата на жириро дека филмот ГРБАВИЦА е освојувач на „Златната мечка“), а тука во врвот со право би ги спомнал уште: Изабел Ипер како рецентна професионалка-истражен судија во филмот КОМЕДИЈА НА МОКТА, која ќе разоткрие организиран криминал и корупција во високите државно-бизнис кругови на француската олигархија, при што на крајот е оставена сама на себе, а со што ветеранот-режисер Клод ШАБРОЛ, доследно на својот опус, продолжува да ги опсервира и критикува неизлечивите болести на декадентното западно капиталистичко општество. Одличен актерски тандем, кој исто така можел да биде награден, е: Еби Кориш и Хит Лицер од австралискиот филм КЕНДИ, како ефектни неизлечиви наркомани, Кориш во насловната улога, Лицер (повторно одличен во улогата на еден од двајцата вљубени каубои-хомосексуалци од филмот ПЛАНИНАТА БРОУКБЕК) како нејзин љубовник, кому и prostituирањето на саканата ќе му биде очајнички начин да се дојде до нова доза хе-

роин, драма што Нил Армфилд ја режира меѓу светлината и мракот, меѓу животниот копнеж и смртта, меѓу надежта и очајот.

Во групата бавни филмови според својот сценаристичко-режиски концепт и ритам, со просечни резултати спаѓаат и двата азиски претставници: НЕВИДЛИВИ БРАНОВИ на водечкиот тајвански режисер Пен-ек Ратанаруанг и ИЗА-БЕЛА на Хонгконгжанецот Панг Хо Чеунг, обата како своевидни дела од филм-ноарот, при што на визуелен план во првиот директорот на фотографија Крис Дојл ја остварува клучната вредност, а во вториот, по предавањето на Макао во декември 1999 од страна на Португалците во ново владеење на НР Кина, симболичната извонредна композиција испеана на португалски во самиот крај на филмот. Во групата бавни возови, по својот ритам, спаѓаат уште две дела: вториот ирански претставник ЗИМА Е на новото режисерско име Рафи Питс и аргентинскиот ЧОВЕК-СЕНКА на режисерот Родриго Морено. Во филмот ЗИМА Е е прикажана социјално-семејна слика со трагични последици од безработноста како генератор на несреќите на луѓето во современото иранско општество. ЧОВЕК-СЕНКА е режиран во стилот на одличниот претходник од новиот аргентински бран ВИСКИ. Неслучајно за своја соработничка Морено ја зема талентираната директорка на фотографија од ВИСКИ — Барбара Алварез, која ги гради темните визуелни тонови на оваа, со редуциран дијалог, современа драма за професионалниот телохранител (го игра одличниот актер Хулио Чавез). Тој, живејќи безличен живот во сенката на еден блазиран министер и неговото семејство, на крајот самиот ќе го ликвидира штитеникот, заминувајќи кон морето за првпат да се искапи, а што е општа метафора за кризното современо аргентинско општество. Сепак, сите спомнати четири филмови од групата на бавни возови одвај да ги исполнуваат стандардите за Компетиција на еден голем фестивал каков што е Берлинскиот. Сите тие побргу можеле да бидат дел од Панорамата или од Форумот.

Други два филма, со заеднички именител гангстеризам, се дел од просечноста на Берлиналето: италијанскиот КРИМИНАЛНА РОМАНСА и американскиот ПРОГЛАСИ МЕ ЗА ВИНОВЕН. Во првиот, актерот-режисер Микеле Пласидо нè враќа во времето на најголемите општествени потреси во Италија од 70-тите, со акциите на една од најозлогласените гангстерски банди, интерполирано со убиството на Алдо Моро, терористичкиот крвав атак врз станицата во Бо-

лоња од страна на Црвените бригади, атентатот врз папата Павле Втори-Војтила, вклучително и 1982 година кога италијанската фудбалска репрезентација, во финалето со 3:1 против Западна Германија, ја освојува шампионската титула, сè до паѓањето на берлинскиот ѕид. Потоа доаѓа сегашната ера на глобализација и немилосрдното царување на капиталните интереси и моќта на големите светски сили, како контра-теза на Пласидо, кој заедно со снимателот Лука Бигаци ја градат кумовската романтично-темна слика за автентичното италијанско гангстерско подземје.

Друг сроден по тематика, но различен по форма е филмот ПРОГЛАСИ МЕ ЗА ВИНОВЕН на американскиот режисер-ветеран Сидни Ламет, во кој, во ентериерска судска атмосфера, е реконструиран најголемиот и најдолг судски процес во САД, кој кон средината на 80-тите траел над 620 дена и во кој осудените гангстери, припадници на италијанската мафија во Њу Џерси, се ослободени од поротата.

Надвор од Компетицијата беа прикажани: политичкиот трилер СИРИЈАНА и фикцискиот стрип-филм В ЗА ВЕНДЕТА. Во првиот, режисерот Стивен Геген ги актуелизира настаните во стилот на војна за нафта со акцент врз комплотот на ЦИА за воведување демократија во Иран по примерот на Ирак, се како дел од империјалистичкиот американски макијавелизам во одбрана на своите глобални капитални интереси, со сега веќе оскаровската епизода на Џорџ Клуни како жртвуван американски агент. Футуристичкиот, фикциски стрип-филм В ЗА ВЕНДЕТА е работен според сценариото на анфан-териџл тандемот, браќата Вашовски, творците на трилогијата за Матрикс, во кој режисерот-дебитант Џејмс Мек-Тигју прави една храбра, заканувачка проекција од сегашна перспектива, кога во 2020-та САД во светските медиуми ќе се нарекуваат како нешто што некогаш постоело. Британија треба да извлече поука од ова за да не ја снајде истата судбина и треба да се ослободи од орвелијанскиот тоталитаризам-фашизам, сеејќи страв и диктатура под власта на иден британски фирер. Против ова ќе се бори новиот супермен В, кој со кревање во воздух на британскиот гестапо штаб Олд Бејли и преку особено ефектно снимената секвенца на експлозијата на Парламентот на Вестминстер и тоталите снимени на Трафалгар скверот — на Британците ќе им донесе, како што вели спасителот В — СЛОБОДА ЗА СИТЕ! □

ИГОР СТАРДЕЛОВ

ФИЛОЗОФИЈА НА АУДИОВИЗУЕЛНОТО АРХИВИРАЊЕ

(ЗА КНИГАТА НА РЕЈ ЕДМОНДСОН
АУДИОВИЗУЕЛНО АРХИВИРАЊЕ – ФИЛОЗОФИЈА И ПРИНЦИПИ,
КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА, СКОПЈЕ, 2005)

К

ога во 1898 година Болеслав Матушевски укажа на вредноста на филмот како нов историски извор и на потребата и значењето од негово чување, веројатно не ни сонуваше до кое ниво ќе се развие филмската архивистика. Нешто подоцна, сите оние филмски вљубеници, колекционери,

дејци од пионерскиот период на историјата на архивското движење, веројатно, не веруваа дека ги удираат темелите на филмските архиви без кои денес не може да се замисли историјата на светската култура и уметност. Затоа Матушевски, Фоксен Купер, Ајрис Бери, Џон Абот, Ернест Линдгрен, Анри Ланглоа, Франк Хенсел, Олвен Вон, Бенгт Идестам Алмквист, Јержи Теплиц и многу други, знајни и незнајни, филмски архивисти, во 1980 година ќе го добијат заслуженото признание. Со право на 27 октомври истата 1980 година, Генералното собрание на УНЕСКО, на Конгресот во Белград, ќе усвои документ со *Препораки за чување, конзервација и презервација на подвижните слики*. Со него аудиовизуелното архивирање и заштитата на подвижните слики ќе добијат целосен и сеопфатен статус, како и висок културен универзален легитимитет. На тој начин, филмската архивистика ќе се подигне на ниво на професија со свој сопствен автохтон живот и своја сопствена филозофија.

Со овие *Препораки* со кои се опфатени најголемиот дел од потребните принципи и мерки, сите членки на УНЕСКО се обврзуваат да ги преземат за зачувување на своите национални фондови на подвижни слики. Со нив е нормиран широк спектар активности во оваа област како што се: изготвување Правилник за *задолжителен примерок*;



основање на специјален *филмски архив*; потем *начини и критериуми за селекција* на значајни материјали; нивно *документирање* и начини за изработка на *архивска и описна документација*; како и потребите за едукација, обука и оспособување на кадри за работа, организирање и структурирање на интернационална мрежа на сродни институции...

Во отворањето на оваа нова страница во светската филмска архивистика се вклучи и Кинотеката на Македонија со одбележување на 25-годишниот јубилеј на *Препораките*, издавајќи ја книгата *Аудиовизуелно архивирање, филозофија и принципи* од истакнатиот австралиски архивист, теоретичар и професор на филмска архивистика, Реј Едмондсон. Книгата досега има две изданија и претставува најсеопфатна и најстручна анализа на филмската, аудиовизуелната архивистика.

ФИЛОЗОФИЈА И ПРИНЦИПИ

Оваа бележита книга содржи 7 глави, заклучок и додатоци. Јас би ја поделил неа во два систематски дела: теориски и практичен. На тоа упатува и самиот поднаслов: филозофија и принципи. Во првиот дел, авторот ги анализира теориските сознанија и новите идеи, како и поимањето на филмската архивистика, додека во вториот тој практично ги објаснува модалитетите, целите, задачите и активностите на филмската архивистика како институционално така и одделно, како професија, што ѝ даваат на оваа книга особено и оригинално значење. Станува збор за теориско (филозофско) засновање на еден нов животен позив, чија иднина допрва доаѓа и чие втемелување на најсестрано можен начин го засновува оваа книга. Реј Едмондсон со магнетна сила ги привлекува идните пасионирани истражувачи на филмската уметност.

* * *

Книгата, најпрвин, почнува со одговорите на прашањата што е филозофијата воопшто, како таа влијае врз базичните вредности, колкава е нејзината моќ во создавањето на теориите и светогледите, кои се основите за одредени човечки активности, решенија, односи, во конкретниов случај, на филозофијата на аудиовизуелната архивистика. Авторот смета дека е неопходно врз принципите на нејзината филозофија да се заснова и да се развие кодифицирана теорија

за професијата аудиовизуелен архивист. Поради сè поголемото значење на аудиовизуелните медиуми, како дел од светското паметење, сè побргу се шири дејноста на професијата аудиовизуелен архивист и тоа денес сè повеќе надвор од традиционалните институционални рамки.

Аудиовизуелните архивисти се карактеризираат со посебен интерес, знаење и умевање, и со соодветна моќ да го сочуваат опстанокот на минатите времиња и таа духовна традиција да ја направат достапна и интегрирана во светското културно наследство. Токму затоа дискусиите за теориите, принципите и постулатите врз кои се гради профилот на дејноста на аудиовизуелните архивисти, стануваат сè позначаен фактор во научната кодификација на општите принципи на оваа професија.

Според Едмондсон, потребата за развој на теориски начела за едукација на профили од оваа струка е сè поизразита во современиот свет. Со развојот на образовниот систем, сè повеќе се надминува некогашниот недостиг на квалификувани и искусни едукатори и на стручна литература. Сè повеќе се надминува прашањето за потребата дали филмовите и другите аудиовизуелни материјали заслужуваат да бидат сочувани. Сега се сè повеќе актуелни прашањата на дигитализацијата, на застарувањето на форматите, на вредноста на артефактите со одминување на времето, на надминувањето на разликите меѓу архивите во просторните услови и стандардите, на достапноста за користење, на менаџментот и маркетингот, на етичките предизвици, дилеми и притисоци, на интелектуалната сопственост.

На крајот од првата глава, појавата и развојот на аудиовизуелното архивирање Реј Едмондсон ги сместува во историски контекст, односно во XX век, анализирајќи ја појавата на подвижните слики и звучните снимки.

Во втората глава, насловена „Темели“, Реј Едмондсон изнесува неколку основни начела и становишта коишто се објаснети во „Препораките...“, а се однесуваат на аудиовизуелното архивирање. Притоа сакам особено да го истакнам ставот на овој теоретичар дека аудиовизуелното архивирање е посебна професија, професија за себе, а не специјализирано подмножество на некоја од постојните професии/струки на збирки. Според авторот, филозофијата на аудиовизуелното архивирање мора да изникне од самата природа на аудиовизуелните медиуми, а не да се изведуваат аналогии од некои соодвет-

ни струки. Не треба да се измислуваат теории: „треба да се опишува, а не да се пропишува“ — вели Едмондсон.

Една од важните претпоставки за развојот на аудиовизуелното архивирање е формирањето и здружувањето во релевантни сојузи на аудиовизуелни архиви. Потем, треба да се работи на тоа оваа професија да создаде свој категоријален систем. Таа има своја сопствена терминологија и речник, кои во зависност од контекстот и од земјата можат да имаат разлики во значењето и во смислата, но базичните начела секогаш и секаде остануваат исти и заеднички.

Во вториот дел од оваа глава, авторот анализира и споредува некои од професиите/струките на збирки: библиотекарството, архивистиката, документаристиката, музеологијата... Сепак, главен акцент става на аудиовизуелното архивирање давајќи ја дефиницијата на оваа професија. Потем Едмондсон зборува за јавност и достапност до збирките, за нивните вредности, за зачувувањето и заштитата на автентичноста и на интегритетот на материјалите во збирките, за потребата од почитување на авторските права, но и на општото право за користење на јавно добро, за на крајот да ја истакне тажната вистина: аудиовизуелното архивирање сè уште не го поседува гламурот на индустријата чиешто производи ги заштитува, тоа е недоволно финансирано и недоволно познато, иако бара многу време, енергија и професионална посветеност.

Авторот оваа глава ја завршува со попрецизен осврт на аудиовизуелното архивирање, со специфицирање на неговите составни елементи и посебни белези; на професијата аудиовизуелен архивист; на формалното образование и литература, обука и знаења; на специјализацијата по теми и по медиуми; на професионалните здруженија, продуценти и емитувачи.

Третата глава, која е еден вид премин од теоријата во практика, содржи дефиниции и поими, при што авторот инсистира на прецизност при нивното користење. Иако тие се разликуваат во зависност од јазикот, Реј Едмондсон се обидува да унифицира одреден број поими и термини и ним да им даде универзално значење со општоприфатливи дефиниции. Во првиот дел се опфатени општите поими: архив/архивирање, аудиовизуелно, документ, запис, филм, радиодифузија, видео, називи и имиња на институции, заштита и пристап. Вториот дел е специјализиран и во него ги среќаваме дефинициите на поимите: аудиовизуелно наследство; ауди-

овизуелни медиуми/документи/материјали; аудиовизуелен архив/архивист.

АУДИОВИЗУЕЛЕН АРХИВ

Што е тоа аудиовизуелно архивирање/архив, кога тоа настанало и каков е неговиот развој; кои се неговите основни дејности, карактеристики и корисници; како се создаваат, развиваат и управуваат збирките; какви се можностите за пристап до колекциите? Тоа се само некои од прашањата на кои одговара авторот во четвртата глава, наречена „Аудиовизуелно архивирање“.

Основна функција на секој архив е создавање, документирање, заштита, управување, чување и обезбедување на пристап за користење на збирките. Цела низа други програми ги придружуваат овие основни дејности, меѓу кои се: опременост и отвореност за истражување, библиотека, програми за јавни проекции и презентации, дигитализиран каталог за пребарување податоци, издавачка дејност, изнајмување материјали и предмети за излагање вон институцијата, јавни настани (предавања, презентации, фестивали, изложби), јавни објекти (продавница, кафетерија, места за средби).

Во однос на збирките и нивната заштита, еден сегмент е особено значаен. Балансот меѓу заштитата и пристапот е темелна одредница за секој аудиовизуелен архив. Иако пристапот до колекциите може да го изложи на ризик опстанокот на збирката (или некој нејзин дел), а заштитата неретко се сфаќа како „екстра трошок“ на дејноста на аудиовизуелниот архив, поврзаноста на овие два значајни сегмента е од суштинско значење за неговото функционирање.

Во петтата глава „Заштита: истражувачка природа и концепт“, Реј Едмондсон го објаснува овој значаен сегмент од архивирањето преку презентирање на карактеристиките на аудиовизуелните медиуми: физичките носачи, аудио и/или видео содржините, технологијата на снимање, пропаѓањето или застарувањето (на носачот или технологијата) и потребата за „мигрирање“.

Заштитата го исправа аудиовизуелниот архивист пред повеќе големи недоумици и дилеми. Колкав е животниот век на некој носач, колку ќе трае комерцијалната употреба на некоја технологија, дали е подобро да се копираат нитритните филмови на ацетат и оригиналите

да се уништат или да се чуваат, кога е дојдено времето за мигрирање на содржината од еден носач на друг, колкава е опасноста менувањето на форматот да доведе и до промена на содржината. Одредени решенија можат да бидат непоправливи, а причините за тие одлуки најразлични. Последиците од незнаењето можат да бидат сериозни, но и засрамувачки.

Во шестата глава, Едмондсон се обидува да утврди некои од клучните принципи на управување со аудиовизуелниот архив и функционирање на неговите посебни делови: развојот, заштитата, документирањето и каталогизирањето на збирките.

Еден од најзначајните сегменти на секој аудиовизуелен архив е развојот на збирките, кој опфаќа четири различни процедури: селекција, аквизиција, деселекција и отфрлање. Збогатувањето на збирките, прибирањето, може да биде пасивно и активно. Основното начело на пасивната аквизиција е националната продукција, т.е. она што се нарекува депонирање на „задолжителен примерок“. Активната аквизиција, пак, е далеку покомплексна. Аудиовизуелните архиви мора да се вклучат во активно трагање/барање наместо пасивно да примаат материјали. Тоа подразбира комуникација и непосредни контакти со продуценти, автори, компании, институции, приватни лица и сл. Мора да се интензивира т.н. „доброволен депозит“, лобирањето во деловните кругови и кај угледни личности и институции.

Вториот значаен сегмент е заштитата, пристапот и управувањето со збирките при што Едмондсон дава преглед на основните принципи: контрола на документацијата и збирките; услови за сместување и почитување на процедурите за користење и чување; конзервирање на оригиналите; мигрирање на содржината или форматот; копии за пристап (правене паралелни збирки). Целта на заштитата е можноста за постојан пристап. Без тоа, заштитата и чувањето немаат цел освен како цел сама за себе.

Третата активност, значајна во функционирањето на секој архив, е документирањето и каталогизирањето. За да се сметаат за одговорни во работата, аудиовизуелните архиви мора да ги почитуваат високите стандарди за документирање на аквизициите, но и на пристапот и другите трансакции. Поради сложеноста на нивните збирки, прецизната евиденција е од суштинска важност. Оваа евиденција е особено важна при презервацијата, т.е. при копирањето, конзервацијата и реставрацијата.

Каталогизирањето е интелектуален опис на содржината на предметот на обработка. Тоа мора да биде направено според прецизни и доследни правила и затоа тоа е клучната алатка за пристап и појдовна точка на истражувањата. Каталогизирањето делумно претставува потпрофесија што опфаќа различни дисциплини, користи обемна литература, а извршителите можат да се стекнат со извонредно продлабочени познавања на збирките.

Седмата глава е посветена на етичноста со која се среќаваат во практика аудиовизуелните архивисти во работата и функционирањето на секој архив: односот кон збирките, пристапот, амбиентот и културата, меѓусебните односи, мотивацијата, конфликтот на интереси, дилемите.

Кодексот на етичноста постои на институционално и на лично ниво. Некои од заедничките теми се: заштита на интегритетот и зачувување на контекстот на материјалите на збирките; отвореноста во пристапот и развојот на збирките; конфликтот на интереси и личните погодности; почитување на владеењето на законот; честност, одговорност, транспарентност и доверливост; личното однесување како обврска за грижа и одржување на професионалните врски. За разлика од институционалното, на лично ниво постои точка зад која етичкото однесување не може да се следи и тоа се потпира само врз интегритетот и совеста на поединецот.

Книгата завршува со еден краток, но суштински заклучок и со 5 додатоци: речник и индекс; компаративна табела на аудиовизуелни архиви, општи архиви, библиотеки и музеи; методологија за реконструкција; избрана литература и промена на форматот и застарување.

* * *

Кога ќе го прочитате ова ретко оригинално дело на Реј Едмондсон, ќе сфатите дека деновите на страсните индивидуалисти поминале и дека доаѓа денот на посветените индивидуалисти. Станува сосема јасно дека само индивидуалци што работат заедно можат да изградат стабилни и сигурни институции, кои ќе обезбедат континуирана заштита и пристап до светското аудиовизуелно помнење.

Никогаш не треба да се сомневате дека мала група одговорни, посветени граѓани можат да го сменат светот. Всушност, тоа е единственото нешто што воопшто го менувало светот — Маргарет Мид (1901-1978), антрополог. □

ДИЛЕМИ ВО ПЕРЦИПИРАЊЕТО НА ПОДЕЛБИТЕ

(БЕЛЕШКИ ПО ПОВОД
КНИГАТА
КНИЖЕВНОСТА ВО ДИЈАЛОГ СО ФИЛМОТ
ОД МИМИ ЃОРГОСКА-ИЛИЕВСКА, КИНОТЕКА
НА МАКЕДОНИЈА,
СКОПЈЕ, 2005)



Секој обид на нашата културна сцена да се појави наслов со филмолошка содржина претставува потфат на кој едновременно се гледа со восхит, чудење и рамнодушност. Восхит, затоа што секој од нас знае каква цена мора потписникот на книгата да плати пред таа да се појави на некоја од книжарските витрини во земјата; чудење, поради тоа што уште еднаш изнурнува како од сон надежта дека и кај нас не изумрела докрај сортата ентузијасти, кои, наспроти уверувањата дека од алтруизам и љубов не се живее, му остануваат верни на својот стоицизам, утврден во бедемите на идеализмот; рамнодушност, затоа што потрагата по нови значенски перспективи во една област, каква што е теоријата на филмот, нема никаква конјунктурна вредност, нејзините импликации гаснат во лавиринтот на анонимноста.

Но, задоволството предизвикано поради потфатот на овие осамени копачи по златната жица на сознанието, макар тоа било едно од елементарните, одамна апсолвирани сознанија дека филмот е подложен на влијанијата на другите уметности, не ни дава одврзани раце по секоја цена да ги фалиме и резултатите до кои тие дошле. Не се ретки случаите патиштата на вложениот труд во разјаснувањето на некои процеси и идеи да добијат неочекувано погрешни насоки. Поединечните размислувања за преобразбите низ кои минува еден филмски факт, кога тој ќе се соочи со некој вонфилмски чин или процес, можат во голем број случаи да бидат оригинални, дури и кога со некои од своите базични начела не се вклопуваат во големите и веќе утврдени теоретски системи.

Но, во практиката се случува резултатите што проучувачот на тие преобразби ги очекува — да изостанат. Се случува тоа кога природата на фактите не е доволно темелно проучена, кога нивниот социолошко-културен контекст на кој авторот се повикува е само вербално назначен, па хипотезите или дури нагаѓањата дека патот до остварувањето на некоја нова синтеза е отворен се доживуваат како семантички хибрид. Во најдобар случај, морфолошките конструкции презентирани од нивниот автор, како проткажувања на два или повеќе медиума, читателот ги перципира како замена за депресираната супстанца на фактот со кој само навидум се оперира. Во нив тој може да го препознае и натрапливиот двојник на кохезивниот принцип на настанот. Удвоен, мултиплициран и дисперзиран, настанот го повлекува со себе и своето морфолошко јадро, па наместо да се оствари

нова синтеза, а тоа значи ново доживување на фактите, збогатено со нови сознанија и асоцијации, тој се изродува во некој несообразлив, спекулативен тандем.

Во својата студија *Книжевност во дијалог со филмот*, филмологот Мими Ѓоргоска-Илиевска манифестира завидна мера на владеење со помиски категории од областа на филмолошката култура. Темата на нејзиниот труд, кој станала омилена преокупација на семиолозите, теоретичарите на информатиката, лингвистите и филолозите уште во 20-тите години на минатиот век, е односот што филмот го воспоставува со книжевноста. Иако авторот на *Книжевност во дијалог со филмот* ни ја презентира како убедлива тезата дека односот меѓу медиумот на филмот и литературата се наоѓа дури на четвртото место во преокупациите на теоретичарите на филмот, таа сепак се одлучува да го стави во центарот на своите опсервации токму овој предмет — односот меѓу македонскиот филм и македонската книжевност. Откако би се разјаснил тој сложен систем на семантички, поетски, комуникациски и аналогни односи, истражувачите на филмот ќе можат да пристапат кон конструирање на еден теоретски модел според чии принципи интермедијалните проткајувања, асоцијации и алузии ќе добијат некој вид теоретски инструментариум што одблиску ќе ги објасни спецификите на македонскиот филм и македонската книжевност.

Во обидите да даде свој придонес во дефинирањето на интермедијалните односи меѓу македонската литература и филм, таа со видлива доверба ќе се повика на конзистентноста на извесен теориски систем, како и на доктрините на некои од најзнаменитите проучувачи на естетиката на медиумот на филмот. Но и во случаите кога Мими Ѓоргоска се обидува идеите и наодите на некои од големите теоретичарски имиња како Бела Балаж, Сергеј Ејзенштејн, Рудолф Арнхајм или Зигфрид Кракауер да ги имплементира во драмското ткиво или метафоричката структура на македонскиот филм, се повторуваат старите заблуди и недоразбирања, на кои, како што е познато, своевременно не остануваа отпорни и многу други авторитетни имиња во светот на теоријата на филмот.

Пред да констатираме дека импликациите на теоријата на монтажата, на пример, која низа години, па и децении, заедно со крупниот план важеше за најзначајно и најекспресивно изразно средство на уметноста на филмот, се прелеваат или проткајуваат со формативни фрагменти на

прознато дело, неопходно е исцрпно да се познаваат принципите на метафоричната монтажа, како што, исто така, е неопходно да се познава и структурата на книжевниот текст на кој го вршме нашиот оглед. Своевременно Андре Базен, еден од теоретичарите што Мими Ѓоргоска со задоволство го цитира, му префрлуваше на брилијантниот шекспировец, Лоренс Оливије, дека во својата екранизација на *Хамлет* и особено, во адаптацијата на *Хенри V*, им робувал на театарските конвенции. Кога избрзано ја присвојуваме скепсата во филмичноста на театарот, и по инерција, ѝ изгласуваме недоверба на естетичката истоветност на двата медиума во сите аспекти, може лесно да се случи да се најдеме во позиција да го браниме естетичкиот изолационизам на уметноста на филмот. Целта на адаптацијата на книжевниот текст не се состои во робувањето на верноста на неговата сижејна конструкција, ниту во стопроцентната сличност на портретот од литературата со неговиот филмски двојник. Интермедијалниот однос, кој е само друг збор за феноменот на проткајувањето на две или повеќе уметности, не може да се воспостави механички. Приближувањето или оддалечувањето на морфолошките и структурните елементи на два естетички ентитета е зависно од многу скриени условности, кои овде не сме во состојба да ги анализираме. Во секој случај, Андон од романот на Ташко Георгиевски никако не може да биде поистоветен со неговата филмска инкарнација во делото на Кирил Ценеvски. Тоа се два поетски ентитета, кои естетски егзистираат со своите изразни специфики. Нив ги доближува заедничкото сиже, сеедно што тоа во екранизацијата на *Црно семе* претрпе значајни измени — заедничката судбина на ликовите, како и драмското милје во кое, настрана од очите на светот, се одигрува кошмарната драма на една заедница осудена на невидени тортури, понижувања и геноцидно истребување. Тие два поетски ентитета, кои во текот на годините и социо-културолошките преобразби на општеството можеби ќе ја истропат својата уметничка вредност, или како што тоа често со случува со автентичните ремек-дела, ќе добијат повисока цена во очите на новите генерации гледачи и читатели, во сите други аспекти се разликуваат. Нивната синхроност и интермедијалност, нивното проткајување и меѓусебно комуницирање, се слеваат во поетската бездна на авторовиот стил. Секој од нив говори на свој јазик, нивниот свет е сочинет од различен материјал и емоциите што ги про-

изведуват минуват низ диоптријата на други сетила.

Историјата на филмот познава голем број екранизации на литературни дела во кои духот на изворниот текст е зачуван до последната подробност, па за нив можеме да зборуваме дека извесна интермедијална кореспонденција меѓу двата медиума не само што е зачувана, туку нејзината трајност се протега во далечната иднина. Екранизацијата што Робер Бресон ја изврши на прозниот текст на Жорж Бернанос *Дневникот на селскиот свештеник*, секако, спаѓа во еден од парадигматичните примери во кои решително се почитува духовниот свет на Бернаносовата визија, раскажувачкиот стил и психолошкиот портрет на неговите ликови. Бресон во ова свое остварување, своєвременно поздравено како „ремек-дело со речиси физичка очигледност“, не им ја жртвува тривијалноста или духовната доблест на романескните ликови на заводливите, „филмични“ измени, кои ќе му обезбедат на филмот акционен динамизам и занимливост на дејствието. Сличен е примерот и со ремек-делото на Акира Куросава *РАШОМОН*, работен според прозата на Риносуке Акутагава. На такви измени може да се согласи Бранко Гапо кога ја прави воената драма *ИСТРЕЛ*, еден од најдобрите македонски филмови, инаку во акционите жанрови. Но, во тој случај не можеме да зборуваме за некакви интермедијални корелации, затоа што романот *Под усвитеност* на Димитар Солев, според кој, условно кажано, е правен *ИСТРЕЛ*, жанровски и стилистички ѝ е приспособен на поетиката на психолошката проза. Неговата тема во занемарливо мал број аспекти им е блиска на мотивите на филмската приказна, ликовите психолошки се однесуваат дијаметрално спротивно од младите луѓе во *ИСТРЕЛ*, кои преку ноќ созреваат и ја навлекуваат аурата на епски херои.

Позајмените класификации што Мими Ѓоргоска ги прави, кои се повикува на еден Драган Милинковиќ-Фимон, се доживуваат како теоретски лулашки без голема научна вредност. Драган Милинковиќ, имено, предлага една помалку стереотипна и неконсеквентна поделба на филмските адаптации. Според него, постојат *активни* и *пасивни* адаптации. Тоа е класификација што ја дисквалификува функцијата на транспозицијата на книжевниот текст во процесот на неговата адаптација. Малку уверлива е претпоставката дека во интеракцијата на изворниот текст и неговата транспозиција во новиот медиум има место за некаква пасивна

адаптација. Чинот на адаптација е креативно активна операција, па отаде и приближувањето на објективот на филмската камера до диоптријата на романописецот низ која го гледа својот свет е само еден од облиците на филмскиот режисер да дојде до клучот на својата авторска слобода.

Не помалку подложни на ревизија се и теоретските разграноци на адаптациите што Мими Ѓоргоска ги презема од Зигфрид Кракауер, влијателен теоретичар на чии тези за фотографската генеза на филмската илузија денес не се гледа со голема доверба. Верен на принципот според кој на природата на филмот ѝ се туѓи збогатените форми на сижето и инсценациите, тој адаптациите ги дели на *филмска* и *нефилмска* адаптација. Мими Ѓоргоска ги презема со избрзана спонтаност импликациите на оваа поделба, која би требало да ја илустрира блискоста на интермедијалниот однос меѓу книжевноста и филмот. Меѓутоа, Кракауер го прави токму спротивното. Тој неприкриено ја елиминира од семејството на автентичните филмски остварувања *нефилмската* адаптација, која, според неговата теорија, во многу аспекти ѝ робува на естетиката на романот и на други вонфилмски жанрови. Во едно повнимателно прелистување на Кракауеровото капитално дело, *Природата на филмот*, може лесно да се открие начелната скепса на овој несомнен ерудит во филмичноста на екранизациите. Под тој чадор на недоверба, покрај ремек-делата на големите светски мајстори, ќе се најдат уште и филмовите коишто во студијата на Мими Ѓоргоска-Илиевска, *Книжевноста во дијалог со филмот*, се издвоени како примери во кои се остварува принципот на интермедијалноста меѓу македонскиот филм и македонскиот роман: *ВРЕМЕ*, *ВОДИ*; *ЦРВЕНИОТ КОЊ*; *ЈАЗОЛ*; *ТАТКО*. Притоа од иронијата на Кракауер, која, се разбира, не ја дели секој од нас, не би бил поштеден ниту индексот на обликовните операции во филмската адаптација на книжевниот текст, какви што се: скратувањата на сужејни фрагменти, инкорпорирањето на нови семантички целини, преработката на драмската структура, метатекстот итн. □

ВЛАДИМИР Љ. АНГЕЛОВ

СОНЦЕ НА ПОЛИЦА

(КОН КНИГАТА
СОНЦЕ НА ДИРЕК,
МАЛИ ПРИКАЗНИ
ЗА МАКЕДОНСКИТЕ
ФИЛМСКИ СОНУВАЧИ
ОД ИЛИНДЕНКА ПЕТРУШЕВА,
ВО ИЗДАНИЕ НА
„МАКЕДОНСКА РЕЧ“,
СКОПЈЕ, 2005)

I

Одамна се прашувам, а јасно е дека не сум единствениот — напротив, зошто науката мора да биде толку оптоварена со странски зборови, често на јазик што никаде не е во употреба (мртов... што навистина звучи морбидно), а за кои има соодветни зборови и во нашиот јазик и каде води сето тоа? Зошто науката мора да биде толку херметична? Нормално е медицината да се служи со латинскиот од нам добро разбирливите причини — на народот (творецот на јазикот) не му биле познати сите делови на телото, исто како што ни е јасно дека математиката мора да го користи сложениот јазик на бројките и што уште не. Науката измислила полууниверзален јазик со кој лекарите или математичарите меѓусебно се разбираат. И сепак во однос на овие прашања, од овие науки го добиваме првото приближување. Лекарите што се појавуваат во јавноста сè помалку го користат латинскиот јазик на медицината и кога сакаат да кажат воспаление на слепото црево — тогаш тоа и го велат (наместо... на апендексот). Сите се секаваме на Карл Саган и неговото толкување на космосот, во кое наместо бројки и формули, Саган ни ја приближуваше оваа непозната на сесема разбирлив начин.

Во детската телевизиска серија *Бушава азбука*, сето тоа беше опишано со спротивставувањето на двата лика: интелектуалецот (извонредно

го толкуваше Петар Арсовски), кој зборуваше туѓ, неразбирлив јазик и женскиот лик кој го критикуваше и преведуваше на народен јазик. На неколку пати и Васко од K-15 брилијаше во улогата на *интелектуалец* (кој според нашите, македонски сфаќања е човек којшто не го разбираме кога зборува). Да заклучам и да се помирам со стварноста: јазикот на науката е нужно зло, иако често се претерува во неговото користење, што социолозите го припишуваат на неопходноста на луѓето да припаѓаат кон определени групи, но...

И реков дека не сум осамен во овие размислувања. Ролан Барт (!!!) кон крајот на својата кариера одлучи да се сврти кон задоволството во текстот; Умберто Еко (големиот семиотичар, теоретичар на постмодерната!!!) реши да ја преточи својата теорија во уметничко дело и го создаде *Името на розата*: еkleктички роман во кој ги препознаваме влијанијата од романите со Шерлок Холмс, шармот на Филип Марлоу, конструкцијата на големите мајстори на класичниот роман, а потоа и целосен е занесот од историјата и нејзиното реално прикажување; култот кон филозофијата е пренесен преку заплетот што води кон вториот дел од Аристотеловата *Поетика* итн.



Веќе го спомнав Карл Саган, а оние со повеќе познавања од областа на науката тврдат дека некои дела од Стивен Хокинг се сосема блиски до широката публика. И како последен пример, да го споменам *Кодот на Да Винчи* (авторот е проучувач на симболите, а сопругата историчар на уметност), книгата што ги врати Македонците кон словото, во која многу повеќе дознаваме за италијанската ренесанса отколку на сите часови по историја, колку и да се толкувањата на историјата и историјата на уметноста во оваа книга контроверзни, колку и овој бестселер да *нема литературна вредност*. А размислете и за самиот Да Винчи... Да не должам, ова се само најблиските примери за тоа како авторите што се занимавале со теорија решиле сопствената наука да ја проверат низ практика. Како низ лабораториски опит.

II

Се изненадив кога за првпат ја видов книгата *Сонце на дирек*. Со Илинденка (Петрушева) сме колеги и вљубеници во филмската уметност. Се изненадив од причина што порано немав разбрано дека *класната* подготвува вакво нешто. Рака на срце, таа постојано нешто работи. Пишува, истражува, уредува, редактира, коригира, твори... во современ жаргон би рекле *мува* - во афирмативна смисла. И да се појалам, долго време чекав додека добив примерокgratis. Но, чекањето се исплатеше, затоа што (А:) како посвета од авторот беше напишана парафраза од посветата што Саша Маркус ѝ ја напишал на нашата Илинка кога ѝ ја подарил првата книга на филмска тематика — *На Влатко, да го сака филмот и истрајно да го проучува*. И (Б:) особено ме трогна (ме кутна наземи) нејзиното прашање — *Сакаш да напишеш нешто за Кинопис?* Поткликнувањето на нозете не може да се сокрие и не можев да се правам кул-шегобиец и да одговорам - *Па да прочитам прво, и...* Со *Сонце на дирек* во рацете потоа — беше некој напорен работен ден — стасав дома каде што сè до вечерта (откога *фуриите* заспаа) немав прилика да ја отворам.

А со Илинденка и нејзината работа, како што веќе напмнав, често имам блиски средби. *Филмолошката библиографија* што ја има подготвено многу ми користеше во стручната работа во Кинотеката. Незаобиколна литература, доколку работата ве води кон почетоците на институционализираната кинематографија во Македонија. Стручна книга што не може да

биде интересна за некој надвор од браншата. Со нејзините филмолошки истражувања посветени на старите кина во Македонија, се среќаваме во речиси секој број на *Кинопис*, иако нејзината доблест, секогаш кога е тоа можно, дозволува хрониките за старите кина да бидат напишани од локален автор. Доколку малку поиздржано истражувате во архивот за пишуванa граѓа во Кинотеката на Македонија, невозможно е да не сретнете документ што таа го депонирала. Повеќе метри документација се тука благодарение на Илинка и нејзиното упорно претражување на правливите архиви. По малку здодевна, фактографска, историографска, архивска работа. Но секогаш натопена со љубов.

Илинка, и во трудовите што ги публикува или со кои истапува на разни собири, секогаш внесува стил и (повторно) љубов кон темата што ја обработува, внимавајќи притоа да балансира помеѓу строгиот научен жаргон и нејзиното иманентно емотивно битие. Нешто што мене никогаш не ми оди од рака. И на крајот, како една од нејзините лични особини: им верува на (по)младите.

III

Ретко кога во последно време ми се има случено некоја книга да ја прочитам во еден/ два здива. Погодувате. *Сонце на дирек* е книга што се голта. И други што ја прочитале го тврдат истото.

IV

Сонце на дирек е книга приказни посветени на македонските филмски сонувачи, како што гласи и поднасловот на книгата. *Историографските трудови што ги објавував или со кои истапував на стручни и научни симпозиуми беа „стегнати“ во строгата научна рамка. А записите/сеќавањата што останаа за големите филмски сонувачи, го добија третманот на последно рангиран научен извор* (подвлечено од В.Љ.А.). И така се роди *СОНЦЕ НА ДИРЕК*.¹ За среќа, *Сонце на дирек* е многу повеќе од приказни посветени на македонските филмски сонувачи.

Од дванаесетте заглавија, на колку што е поделена книгата, десет се однесуваат на конкретни личности.

¹ Цитатот е објавен со дозвола на авторот.

Првото *Зошто*, како што кажува и самиот наслов, го дава одговорот за поводот за една ваква книга. Второто, пак, *Да се дофатат ѕвездите* е вовед во проблематиката што ќе биде опфатена. Доколку сакате да научите нешто за почетоците на кинематографијата, прочитајте го овој вовед. *Стегнато* — ДА, но воедно полетно, читливо, разбирливо, разиграно, живо. Следните делови ни ги пренесуваат приказните на и за: Пане Напески, Ристо Зерде, Михаил Пема, Кирил Миноски, Благоја Поп Стефанија, Лазар Кртев, Матеа Ристовски, Димитар Станоев (мисеџијата) и Илија Џонов и Благоја Дрнков. Приказни за Прилеп и прилепчани, Битола и битолчани, Велес и велешани... Македонија и Македонците од средината на изминатиот век. Приказни натопени со тага и надеж. Пронижани со анегдоти и носталгија, носталгија кон едно време, кое било наивно и скромно. Но, не е тоа носталгија што ја искривоколчува сликата за вистината. Нешто што во денешното трчилажи капиталистичко живеење е многу тешко да се замисли, барем во големите градски средини. Може да се прочита за луѓе што ја сакале својата работа. Некои од нив спечалиле, некои го изгубиле неброеното азно. Некои биле актери, некои киноприкажувачи, некои филмски автори. Работеле како што знаеле и умееле. Учеле во војни и сиромаштија. Штеделе во времиња кога не можело да се штеди и граделе кога повеќето рушеле. Ги толчеле и окупатори и национализатори. И повторно граделе. Биле и прагматици и креативци. Нивните животни приказни не се само нивни, тие кажуваат за општествените состојби, често за економските. Преку сториите за овие наши пионери во кинематографијата, опфатен е еден широк историски контекст. И не е потребно историографите да ја проверуваат веродостојноста на оваа биографска проза. Зар е важно дали киното Балкан се наоѓало на улица 'Краљ Петар' или на 'Витошка'. Дали мисеџијата го купил магарето во 1930 година или неколку години подоцна/порано. Битна е сликата што по читањето на овие десет раскази ние ја добиваме. И која е мојата слика? Слика за Македонија, во која, иако е постојано на опашката на Европа, живееле луѓе со европски дух. За луѓе што веруваат во идејата на прогресот и просперитетот. Слика на нашите градови и села што некогаш биле почисти иако без електрика, додека луѓето биле подобри и почесни и посиромашни отколку мислиме. Децата повоспитани, а парталави. Сликата што

ја добивам со читањето на Сонце на дирек е дека Македонците секогаш, ама секогаш сакале да бидат во тек со настаните од европските престолнини, иако можностите за тоа постојано биле дробни. Слика за средина во која културата не започнала на последните избори. Слики што фактите, бројките, терминологијата на сувопарната наука не можат да ги прикажат. Македонија во која, како и секогаш, имало добри и лоши, мрзливи и вредни, богати и сиромашни. Записите од некои од протагонистите често се и сурови. Вистинити.

Илинка овие слики ни ги пренесува во стил на синеаист. Директно експлодираат во свеста, како светлосниот сноп од проекторот кога се судира со филмското платно. За оние, пак, што по првпат се судираат со ваков тип применета литература, посветена пред сè (и меѓу другото) на филмот и филмациите, а кои имаат желба, кои се испровоцирани да прочитаат уште нешто слично на ова четиво, можат да ја побараат (авто)биографијата на Хјустон, или некоја на Бергман, разговорите Хичкок-Трифо, нешто за Џон Форд, а може и Черњенко кога пишува за македонскиот филм.

Доволно за *Сонце на дирек*. Затоа што е како музика, а музиката не може да се опишува. Витгенштајн дури одбивал да зборува на таа тема.

V

Исто како што ја прочитав книгата, текстов го напишав во еден здив. Кон текстот ќе мора да се навратам уште неколкупати, за да ги исправам грешките од типкањето при придушеното светло во собата на *фуриите*, а кон *Сонце на дирек*, сигурен сум, ќе се навраќам повеќепати. Од чисто задоволство. Евергрин? Јас веќе имам омилена сторија од *Сонце...* Едно сериозно списание како *Кинопис* не би требало да препорачува книги, најмалку на сопствениот уредник. Демократијава ни го наметна и терминот 'судир на интереси'. Меѓутоа, *Сонце на дирек* ја препорачувам јас, Владимир Љ. Ангелов, со чисто срце, мирна совест и здрава свест. Не подлегнувам на уцени, закани, но не сум ниту Алсест на Молиер, и затоа можеби за првпат пишувам без да направам некаков компромис. А за горепишаното не ќе суди мојот Уредник пред кого секогаш имам трема кога ги предавам „писмените“, туку само оние што ќе ја прочитаат *Сонце на дирек...* Па повелете. □

КИНОПИС

списание за историјата,
теоријата и културата на
филмот и на другите уметности
Број 33-34 (18), 2006
ISSN 0353-510 X
УДК 778.5 + 791.43

Издавач

Кинотека на Македонија
П.Ф. 16 - 1000 Скопје
телефон: +389 2 3071814
факс: +389 2 3071813
e-mail: kinoteka@ukim.edu.mk
веб-стр.: www.maccinema.com
ж.ска: 40100-603-11763

За издавачот

Борис Ноневски

Главен и одговорен уредник

Илинденка Петрушева

Редакција

Георги Василевски, Петар
Волнаровски, Бојан Иванов,
Јелена Лужина, Дубравка Рубен,
Љупчо Тозија

**Ликовно и графичко
обликување**

Ладислав Цветковски

Компјутерска обработка

Нина Шуловиќ-Цветковска

Лектор

Сузана В. Спасовска

Превод на англиски

Марија Хацимитрова-Иванова

Превод на француски

Наташа Гондева

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. 33-34 (18), 2006

ISSN 0353-510 X
UDK 778.5 + 791.43

Publisher

Cinematheque of Macedonia
P.O. Box 161, 1000 Skopje,
telephone: +389 2 3071814,
Fax: +389 2 3071813
e-mail: kinoteka@ukim.edu.mk
web: www.maccinema.com
Curent Account Number:
40100-603-11763

For the Publisher

Boris Nonevski

Editor in Chief

Ilindenka Petruševa

Editorial Board

Georgi Vasilevski, Petar
Volnarovski, Bojan Ivanov,
Jelena Lužina, Dubravka Ruben,
Ljupčo Tozija

Design

Ladislav Cvetkovski

Computer Preparation

Nina Šulović-Cvetkovska

Proof read by

Suzana V. Spasovska

English translation

Marija Hadzimitrova-Ivanova

French translation

Nataša Gondeva

Print by

Jugoreklam - Skopje
Copies: 700

KINOPIS

Revue de l'histoire, de théorie et
de culture du film et d'autres arts
Numéro 33-34 (18), 2006

ISSN 0353-510 X
UDK 778.5 + 791.43

Editeur

Cinematheque de Macédoine
Box 161, 1000 Skopje
tél.: +389 2 3071814,
Fax: +389 2 3071813
e-mail: kinoteka@ukim.edu.mk
web: www.maccinema.com
Compte de banque:
40100-603-11736

Pour l'Editeur

Boris Nonevski

Redacteur en chef

Ilindenka Petruševa

Rédaction

Georgi Vasilevski,
Petar Volnarovski, Bojan Ivanov,
Jelena Lužina, Dubravka Ruben,
Ljupčo Tozija

Mise en page

Ladislav Cvetkovski

Computer réalisation

Nina Šulović-Cvetkovska

Lecteur

Suzana V. Spasovska

Traduction anglaise

Marija Hadzimitrova-Ivanova

Traduction française

Nataša Gondeva

Imprimerie

Jugoreklam - Skopje
Tirage: 700 exemplaires



30 години Кинотека на Македонија





Во новиот објект на
Кинотеката на Македонија

