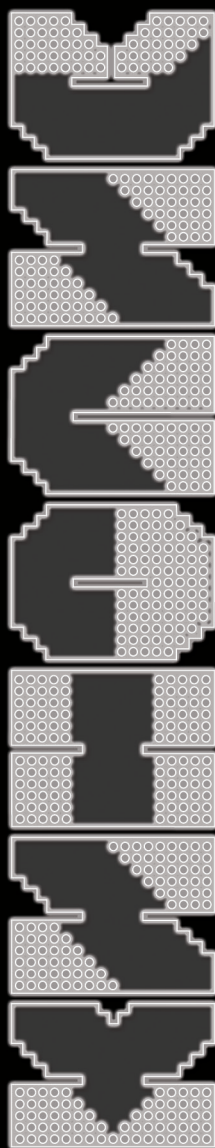


43-44

година XXIV
2013
ISSN 0353-510X



ЗАЩИТА АУДИО ВИЗУЕЛ НОТО НАС ЛЕД СТВО



ОЛОВНА БРИГАДА



ОЛОВНА БРИГАДА
OLOVNA BRIGADA
Režija: KIRIL CENEVSKI



КИРИЛ
ЦЕНЕВСКИ
ДОБИТНИК
НА
ЗЛАТЕН
ОБЈЕКТИВ

ОЛО
ОЛО
Režija



ОЛОВНА БРИГАДА
OLOVNA BRIGADA
Režija: KIRIL CENEVSKI



JAZOL



ПОВОДИ / OCCASSIONS / OCCASIONS

50 години од скопскиот земјотрес / 50 Years since Skopje Earthquake / 50 ans du tremblement de terre à Skopje

5

Илинденка Петрушева: Филмска поема за болката, љубовта, пријателството... за надежите / **Ilindenka Petrusheva:** A Film Poem of Pain, Love, Friendship... and of Hopes / Le poème de cinéma de la douleur, de l'amour, de l'amitié... de l'espoir

ИСТОРИЈА / HISTORIJA / HISTORIE

13

Петар Карџилов: Македонија во хронолошко-документарните филмови снимени од Чарлс Рајдер Нобл во 1903 година (фрагменти) / **Petar Kardzilov:** Macedonia in chronological documentaries recorded by Charles Ryder Noble in 1903 (fragments) / La Macédoine dans la chronologie des films documentaires réalisés par Charles Ryder Noble en 1903 (fragments)

ТЕОРИЈА / THEORY / THÉORIE

33

Жан Митри: Сликата сама за себе / **Jean Mitry:** The Image for Itself / L'image de soi-même

ЗАШТИТА НА АУДИОВИЗУЕЛНОТО НАСЛЕДСТВО / PRESERVATION OF THE AUDIOVISUAL HERITAGE / PROTECTION DU PATRIMOINE AUDIOVISUEL

51

Мими Ѓоргоска-Илиевска: Нов предизвик на новото време – дигитализација и дигитална реставрација / **Mimi Gjorgoska-Ilievska:** The New Challenge of the New Era – Digitalization & Digital Restoration / Nouveau défi des temps modernes - la numérisation et la restauration numérique

55

Игор Старделов: Враќање на местот на злосторството / **Igor Stardelov:** Back on the Crime Scene / Retour au lieu du crime

61

Младен Буриќ: Враќањето на ТРИ АНИ (интервју со Томислав Вујновиќ / **Mladen Buric:** The Coming Back of THREE ANAS (An Interview with Tomislav Vujnovic) / Retour de TROIS ANNE (entretien avec Tomislav Vujnovic)

ПОРТРЕТ / PORTRAIT / PORTRAIT

71

Петар Волнаровски: Епски филмски лиричар (Кирил Ценевски, добитник на „Златен објектив“) / **Petar Volnarovski:** Epic Film Lyric (Kiril Cenevski, The Winner of The “Gold Objective” Reward) / Le cinéaste lyrique et épique (Kiril Cenevski, lauréat de l’«Objectif d’or»)

ИЗВЕСЕН ПОГЛЕД / CERTAIN VIEW / UN CERTAIN REGARD

81

Арсим Лесковица: Кај сите постои притаен страв од времето, а времето стравува од филмската лента / **Arsim Leskovica:** Everyone Fears The Time, only Time Fears The Film Strip / L’homme a la crainte dissimulée du temps, et le temps a la crainte de la pellicule

85

Александар Трајковски: Границите на човековата перцепција / **Aleksandar Trajkovski:** The Limits of Human Perception / Les limites de la perception humaine

89

Дамјана Ивановска: Телесната обележаност на филмската нарација / **Damjana Ivanovska:** The Bodily Markings of Film Narration / Les signes corporels de la narration de cinéma

ДОСИЕ / DOSSIER / DOSSIER

94

Луција Зоре: Европските иницијативи во корист на зголемување на медиумската и филмската писменост / **Lucia Zore:** The European Initiatives in Favor of Increasing The Media & Film Literacy / Les initiatives européennes au profit de la croissance de la littératie de medium et de cinématographique

97

Сашо Н. Алушевски: Можност повеќе во воспитувањето за филм / **Sasho N. Alushevski:** A Possibility More in The Film Education / La possibilité de plus pour l’éducation du cinéma

СРЕДБИ / MEETINGS / RENCONTRES

102

Дејан Трајкоски: Боите се секогаш таму (интервју со Кристијан Бергер) / **Dejan Trajkovski:** The Colors are Always There (An Interview with Christian Berger) / Les couleurs sont toujours là (entretien avec Christian Berger)

105

Тони Димков: Непрекината истражувачка страст за кинотечното богатство (интервју со Лилјана Недич) / **Toni Dimkov:** The Continuing Passion for Exploring The Cinema Archives’ Treasury (An Interview with Liljana Nedich) / La passion de recherche continue pour la richesse de la cinématographie (entretien avec Liliana Nedich)

110

Дејан Трајкоски: Тарковски е кинематографија сам за себе (интервју со Наталија Бондарчук) / **Dejan Trajkovski:** Tarkovski is Cinematography by Itself (An Interview with Natalya Bondarchuk) / Tarkovski lui-même est une cinématographie (entretien avec Natalya Bondarchuk)

ФОТОГРАФИЈА / PHOTOGRAPHY / PHOTOGRAPHIE

115

Лазо Плаевски: Кей „13 Ноември“ / **Lazo Plavevski:** The Kay “13 of November” / Le quai de « 13 Noemvri »

ФЕСТИВАЛИ НА СТАРИ ФИЛМОВИ / OLD FILM FESTIVALS / FESTIVALS DES VIEUX FILMS

126

Владимир Љ. Ангелов: Враќање во иднината, 2 дел (26-то издание на фестивалот *Il cinema ritrovato*, Болоња, 23 – 30 јуни 2012) / **Vladimir Lj. Angelov:** Back to The Future, part II (26th Edition of The Festival *Il cinema ritrovato*, Bologna, from 23rd to 30th of June, 2012) / Le retour vers le futur, Part 2 (26^e édition du festival *Il cinema ritrovato*, Bologne, du 23 au 30 Juin 2012)

132

Игор Старделов: Браќата Манаки по вторпат во Порденоне (Фестивал на немиот филм, Порденоне, 6-13 октомври 2012) / **Igor Stardelov:** The Manaki Brothers for Second Time in Pordenone (The Silent Film Festival, Pordenone, from 06th to 13th of October, 2012) / Frères Manaki pour la deuxième fois à Pordenone (festival du film muet, Pordenone, du 6 à 13 Octobre 2012)

МАКЕДОНСКА ФИЛМСКА СЦЕНА / MACEDONIAN FILM SCENE / LA SCÈNE MACÉDONIENNE DE CINÉMA

137

Атанас Чупоски: Сонувачите продолжуваат да создаваат! (кон 33. ИФФК „Браќа Манаки“, Битола, 2012) / **Atanas Chuposki:** Dreamers Keep On Creating! (on The 33rd Edition of The IFCF “Manaki Brothers”, Bitola, October, 2012) / Les rêveurs continuent à créer! (vers le 33^e FIC «Frères Manaki», Bitola, 2012)

146

Тони Димков: Синеастичко прочистување на душата (кон 4-тото издание на MakeDox, Скопје, јуни, 2013) / **Toni Dimkov:** The Cineastic Purge of The Soul (on The 4th Edition of MakeDox, Skopje, June, 2013) / La purification cinématographique de l'âme (la 4^e édition de MakeDox, Skopje, Juin 2013)

НОВИ КНИГИ / NEW BOOKS / LIVRES NOUVEA

151

Александар Прокопиев: Радост на креацијата (монографија „Трајче Попов“, приредувач: Илинденка Петрушева, Кинотека на Македонија, 2012) / **Aleksandar Prokopiev:** The Joy of Creation (“Trajce Popov” Monograph, Editor: Ilindenka Petrusheva, Cinematheque of Macedonia, 2012) / La joie de la création (la monographie sur Trajce Popov, préparée par: Ilindenka Petrusheva, la Cinémathèque de Macédoine, 2012)

154

Славица Србиновска: Рефлексии и толкувања: поетиката на Андреј Тарковски во контекст на современата култура (кон студијата „Христијанските слики и симболи и нарацијата во филмовите на А.А. Тарковски“ од Атанас Чупоски, Кинотека на Македонија, 2012) / **Slavica Srbinovska:** The Reflections and Interpretations: The Andrei Tarkovsky's Poetics in The Context of The Contemporary Culture (on The Study “Christian Images and Symbols and Narration in The Films of A.A. Tarkovsky” by Atanas Chuposki, Cinematheque of Macedonia, 2012) / Les réflexions et les interprétations: la poétique d'Andrei Tarkovsky dans le contexte de la culture contemporaine (sur l'étude «Les images et les symboles chrétiens de la narration d'A.A. Tarkovsky» d'Atanas Cuposki, la Cinémathèque de Macédoine, 2012)

Печатењето на овој број го овозможи



Министерство за култура



ИЛИНДЕНКА ПЕТРУШЕВА

ФИЛМСКА ПОЕМА ЗА БОЛКАТА, ЉУБОВТА, ПРИЈАТЕЛСТВОТО ... ЗА НАДЕЖИТЕ

белешки... сеќавања...

*Cosidan e град што не се урнисува.
Вечност на челото и на дланката на човекот.
Скопје во твоите очи.
Кула на љубовта.*

Јуре Каштелан, 1963
(препев: Иван Џепароски)

Беше тоа одамна.

Некаде пред пет десетлетја. Или ако сакате – пред половина столетие.

Спикерката на Радио Скопје длабоко во ноќта ја најави програмата за утрешниот ден. Шарл Азнавур требаше преку брановите на Радио Скопје да им пожели „добро утро“ на скопјани со песната „Vivre avec toi“.

Беше одмината полноќта кога студентот на архитектура, Светислав Велков, чекореше низ главниот плоштад. Се враќаше од средбата со колегите од Академскиот кино клуб. Ги средуваа впечатоците од учеството на една сојузна работна акција и го договараа планираниот одмор во Далмација. Светислав ја зеде со себе клупската 16мм камера „Адмира“ за да ги досними последните останати метри негатив лента, оти се беше договорил следниот ден филмовите од акцијата да ги развие во лабораторијата на Народна техника. На плоштадот беше фасциниран од играта на отсјајот на светлината во водата со која цистерната го чистеше плоштадот. Ја сними таа игра со последните метри филмска лента.

Утрото беше сосем поинакво!

Новинарот, дописник на еден од централните белградски весници, успеа со помош на еден свој сосед (телеграфски стручњак) да се искачи на стариот дрвен поштенски столб и во етерот да ја испрати првата вест. Трагична вест.

* * *

1963 година. 26 ден од месецот јули. Утро, 5,17 е часот. Најнапред татнеж од утробата на Земјата, а потоа силни потреси, еден, два... недоброј. Силен земјотрес речиси го руши главниот град на СР Македонија – Скопје.



Другарите од Академскиот кино клуб знаеја дека Свето живее во центарот на градот, а веќе се беше расчуло дека таму има големи разурнувања. Побрзаа во тој правец. Свето беше под урнатините, го извлекоа без знаци на живот. Ја најдоа камерата, котурот со лентата беше неоштетен. Подоцна ја развија во импровизираната шаторска лабораторија. Беше тоа последниот филмски материјал снимен само неколку часа пред скопската трагедија.

Билансот од земјотресот беше поразителен: околу 10.000 луѓе се најдоа под урнатините, загинаа 1.070, повеќе од 5 илјади луѓе ќе останат доживотни инвалиди, четири петтини од станбениот фонд и јавните објекти се урнати или тешко оштетени, 200.000 жители останаа без покрив над главата... За еден ден Скопје се претвори во сеништен град. А потоа се создаде еден голем шаторски град. Еден наполно поинаков живот.

Небото над Скопје се замрачи од авионите што носеа помош. А по автопатот итаа колони камиони, механизација... Светот доаѓаше да им помогне на луѓето! Тогаш тука, во Скопје, за првпат по Елба во Втората светска војна се сретнаа американската и советската армија. Лице в лице, заедно во хуманитарна акција. Од Скопје со долги железнички композиции заминуваа децата и тешко болните, но кон градот иташе една поинаква река млади луѓе од целиот свет. Напомош – екипи за расчистување, полски болници, градежници

за обнова. И специјална екипа стручњаци за длабинско откривање знаци на живот. Во градот се сјатија и сите југословенски политичари, но пристигнаа и оние од врвот на светската политика (од ООН, од САД и СССР, Јапонија, Кина, Индија, Канада, Мексико и да не ги набројуваме оние од европските држави – сите до еден). Проценуваа што сè му треба на градот за повторно да се кре-не од пепелта. Како Феникс! Но во градот дојдоа и недобројни новинарски, телевизиски и филмски екипи. Трагедијата на Скопје, за жал, долго време ќе биде светска новинска топ-тема.

* * *

Првите филмски кадри се снимени само половина час по првиот удар. Во текот на таа 1963 година и наредните години, снимено е енорно количество филмска документација. Дел од неа е искористен при реализацијата на бројни документарни филмови и еден игран (МЕМЕНТО на Димитрие-Рули Османли од 1967 година). Според релевантните податоци, станува збор за 41 документарен филм, чија вкупна должина на филмската лента изнесува 18.178 метри. Овие филмови во најголем дел ги реализирале македонските филмски работници, но не заостануваат многу ниту хрватските, ниту српските и словенечките филмации. Речиси е бесконечен списокот на автори и соработници што биле ангажирани во реализацијата на овие филмо-



ви. Но ќе кажам дека филмовите за трагедијата на Скопје се дел од филмските опуси на продуцентите ВАРДАР ФИЛМ, ЈАДРАН ФИЛМ, ФИЛМСКЕ НОВОСТИ, ЗАСТАВА ФИЛМ, ДУНАВ ФИЛМ и ВИБА ФИЛМ.

Најголемиот број документарни филмови може да се подредат главно во две тематски целини: филмови во кои се прикажани настани директно поврзани со трагедијата (разурнувања, расчистување на урнатините, спасување на преживеаните и погребување на жртвите, евакуација на децата и болните, воспоставување на животниот тек во првите денови по катастрофата) и филмови што се однесуваат на помошта што градот ја доби од целиот свет (полски болници, изградба на нови објекти во кои започнува полека да се нормализира животот, посета на светски државници, како и посети и ангажмани на специјалисти за земјотресно инженерство и светски познати архитекти)... Во овој блок треба посебно да се потенцира филмскиот серијал на ФИЛМСКЕ НОВОСТИ под наслов ПОМОШ НА СКОПЈЕ ОД... Кон овие две најобемни и најзначајни тематски целини, може да се придодаде уште една целина во која спаѓаат филмови коишто директно не се однесуваат на земјотресот, но во нив се користат инсерти за скопската катастрофа, како илустрација за развојот на градот или, пак, за одржување на разни манифестации посветени на Скопје.

Во оваа пригода ќе издвајам неколку значајни документарци, кои поседуваат особен авторски

печат: СКОПЈЕ, 26.07.1963 на Кочо Недков, КАТАСТРОФА, СТРАДАЊА, НАДЕЖИ на Славко Јаневски, ЕХОТО НА МОЈОТ ГРАД на Бранко Михајловски, ПРОШТЕВАЊЕ и ШКОЛСКИ РАСПУСТ на Бранко Гапо, КЕЈ 13 НОЕМВРИ на Димитрие-Рули Османли, како и ГРАД НА ЧОВЕКОВОТО ПРЕПОЗНАВАЊЕ на Трајче Попов и СРЕДБА НА СОЛИДАРНОСТА на Александар Ѓурчинов. Секој од овие филмови раскажува своја приказна потпрена на сензибилитетот на својот автор.

Но постои еден документарец што е нешто посебно. Уметнички филм со сите естетски постулати. Филм што зборува за луѓето, за болката, за љубовта, за пријателството и над сè, филм за надежите. Оти надежта умира последна, така ли? Тој филм не е тажна приказна. Тоа е филм за иднината! Режиерот ги комбинирал документарните материјали со играни/инсценирани елементи и токму таа постапка на филмот му дава особена динамика и со тоа го крева нивото на сугестивност.

Златниот лав од Венеција!

СКОПЈЕ '63! Режиер – Вељко Булаиќ!

* * *

На 26 август 1963 година (значи, еден месец по земјотресот) во Загреб е потпишан Договор помеѓу „Јадран филм“ од Загреб и „Вардар филм“ од Скопје за заедничко производство на долгометражен документарен филм под работен наслов

СКОПЈЕ '63 (документот се наоѓа во Фондот на пишувана граѓа во Кинотеката на Македонија). На овој документ свои потписи ставиле раководните луѓе на двата продуцента: Иво Врховец, генерален директор на „Јадран филм“ и Јово Камберски, директор на „Вардар филм“. Дефинирано е дека сценариото треба да го изработи група сценаристи (Ратко Ѓуровиќ, Стеван Булаиќ, Јован Бошковски, Георги Старделов и Вељко Булаиќ), но во дефинитивната верзија на филмот на шпицата фигурира и името на Матеа Матевски (м.з.). Режијата и монтажата му се доверени на тогаш веќе етаблираниот и во светски рамки познат режисер со своите догаш исклучителни филмови ВОЗ БЕЗ ВОЗЕН РЕД (1959), ЗОВРИЕН ГРАД (1961) и КОЗАРА (1962) – Вељко Булаиќ.

Договорот има 37 точки со кои се дефинираат сите аспекти на реализацијата на овој документарец (реализација, постпродукција и експлоатација). Еве само неколку интересни факти од овој документ: филмот ќе се снима во нормален формат, во црно-бела техника. Должината на филмот ќе изнесува 2.200–2.400 метри (дефинитивната верзија е 2.510 метри, м.з.). „Предвидената количина филмска лента до 26.000 метри негатив ќе ја обезбедат заеднички двата партнери и тоа: „Јадран филм“ ќе даде 13.000 метри Кодак дубл икс,

а „Вардар филм“ ќе даде 13.000 метри Кодак плус икс.“ Во точката 8 се дефинира дека „верзијата на ФИЛМОТ ќе биде снимена на македонски јазик и во соодветни странски јазици на учесниците во филмот, со тоа што, по потреба, спикерските текстови ќе се говорат на хрватско-српски јазик“. Но мене во овој момент ми е интересна точката под реден број 35, па еве комплетно ќе ја цитирам: „Се констатира дека, заради специфичноста на филмот, снимањето на филмот е во тек и дека тоа се одвивало и пред потпишувањето на овој Договор, па според тоа сите досега направени трошоци, според овој Договор, ги поднесуваат двата партнери рамноправно“.

* * *

За првичната промоција на филмот СКОПЈЕ '63 е отпечатен Билтен на гештетнер, па си земам за право во целост да го цитирам основниот промотивен текст (Билтенот се наоѓа во Фондот на пишувана граѓа во Кинотеката на Македонија): „Со недели и месеци по катастрофата што го погоди Скопје, камерите на снимателите го бележеа општочовечкиот напор на разурнатиот град да му се врати животот. На бескрајната лента на борбата на животот против уништувањето се



нижеа сцени и кадри за документарната приказна за Скопје 1963 година, а тоа е: нема овој град да остане музеј на урнатини, туку благодарејќи на трајниот напор на граѓаните на Скопје и на сите југословенски луѓе и благородната помош од целиот свет, ќе се претвори во град со обновен и ведар лик, град на повторно стекнатите домашни огништа.

Приказната за Скопје се раѓаше меѓу урнатините и катаклизмичкиот декор на стихијата, која по првиот најтежок удар, уште четиристотини пати се обидувае со подземните татнежи да ја уништи волјата на луѓето.

Требае во тек на три месеци да се остане тука, во бившото Скопје, за да може со око то на камерата да се забележат глетките на лелеци над сопствените домови, над изгубените животи, скинатите љубови и исчезнатите улици. Требае да помогнат секавањата за тоа какво беше Скопје за да можее подобро да се разбере тагата на неговите жители. Морае да се стигне секаде и истовремено морае да се снима и да се запишува, морае да се работи и да се живее со ритмот на големите спасувачки армии, да се сведочи за нивните бессоници и подвизи на градилиштата и во населбите, на урнатините и во парковите.

Морае да се стигне до денешниот скоп-

ски човек, да се влезе во неговиот шатор, да се откријат неговите храбрости и страсувања, неговите надежи и сомнежи, за да можее подобро да се разбере неговиот витален дух, неговата љубов спрема урнатиот град, па и наспроти ладните есенски дождови, кои ги затвораа видиците и најавуваа нови проблеми што ќе се отежнат во долгите години што доаѓаа...

На околу четириесет илјади метри филмска лента, снимени се овие сведоштва, за да може, заедно со автентичниот тонски материјал, да се стегне приказната за Скопје. Филмот СКОПЈЕ '63, од првата средба со разорениот град, од првиот снимен кадар па до последниот рез на монтажната маса, се раѓаше и се вообликуваше на необичен начин: во автентичниот ритам на судирот меѓу човековата упорност со стихијата и во миговите на денешната скопска стварност“.

* * *

Како што животот на градот тргна по некои свои текови, така и животот на филмот замина по некакви свои патишта. Успешни! Со тоа се потврди она што уште во почетокот беше јасно – дека еден од најталентираните и најплодни филмски автори во бившата држава, Вељко Булаиќ, со овој филм ќе остави длабоки траги во афирмацијата на македонскиот филм. Критичарите ќе забележат дека овој негов исклучителен документарец, лауреат на „Златниот лав“ на Фестивалот во Венеција, ја прикажал трагедијата на Скопје со една неверојатна непосредност, која истовремено ќе ве потресе, но и ќе ве повика на една стоичка будност. Болката на унесрекените граѓани и нивните страдања во овој епски структуриран документарен филм се проткаени со желбата градот час поскоро да застане на свои нозе и како митолошкиот Феникс да се издигне од правот, да почне да дише со полни гради и да почне да плови со полни едра.

И еве само мал дел од она што филмот на Вељко Булаиќ го „собра на своите патешествија по светските океани“: „Златен лав св. Марко“ и „Сребрена гондола“ на Фестивалот во Венеција (1964), „Златна нимфа“ на Фестивалот во Монте Карло (1965), награда на УНЕСКО (1964), „Златен клас“ на Фестивалот во Вајадолид, Шпанија (1965), награда на Фестивалот во Единбург во 1964 година, најдобар филм и најдобра режија на Фестивалот на југословенскиот документарен и кусометражен филм во Белград (1965)...

Некој може со леснотија да констатира дека филмот СКОПЈЕ '63 собрал толку многу награди поради приказната за несреќниот град. Голема грешка! Не станува збор „за градот“, туку „**како** за градот“! Филмот е исклучителен токму поради



тоа како е раскажана таа приказна. Нема тука патетика, нема континуиран спикерски текст што ќе врши атак врз вашиот слух, постои оригинален говор, сè е обвиеено со природни звуци, звуци на градот или тишината на градот. Визуелната глетка зборува за сè! Чист филм!

Но да видиме за што се работи тука? Во што е магијата на овој филм?

* * *

Основно било: да се сака да се направи нешто, да се чувствува и над сè – да се знае!

Да се изнајде формулата! И притоа да се одбегне патетиката!

Филм во филм!

Креативен документарец во кој авторот раскажува за еден град, но притоа го искажува и својот неодминлив авторски став. И сето тоа е искажано со една суптилна монтажна постапка, која само големите мајстори знаат да ја остварат. Впрочем, креацијата на камерата и монтажата е суштината на филмскиот медиум, сè друго е додаток. За да ја раскаже приказната за Скопје и за неговите луѓе, Вељко Булаиќ на најдобар можен начин ги споил документарните глетки со инсценациите, користејќи ги притоа најсоодветно сите филмски алатки – и при снимањето, и при монтажата. Ги користи и општите и средните планови, но и фасцинантните крупни планови, како и неверојатните детали што требало со особен сензибилитет да бидат детектирани и сложени во филмската приказна. Има и горни и долни ракурси или како што би рекле – и птичја и жаба перспектива. Камерата е најчесто динамична, следејќи ги настаните, но знае да биде и статична, фиксирајќи ги притоа значајните ситуации. Зумирањето и панорамското снимање во најголема мера се одбегнати. Нема затемнувања и осветлувања. Сè се решава со монтажниот рез. Во суштина, динамиката на филмот СКОПЈЕ '63, на најдобар можен начин, покажува како монтажната постапка, користејќи ги притоа најцелисходните снимени визуелни глетки, може да го обезбеди волшепството на еден филм. И тука доаѓа звучната кулиса. Си замислувам како некаков стамен и препознатлив спикерски глас со текст што ги следи во континуитет настаните на платното може да го уништи моето чувство за овој филм. На овој план – сè е одмерено. Само она суштинското – некој неодминлив податок, објаснување... Сè друго е природниот звук, песната што ја пеат бригадирите, или песната што ја пее момчето за децата на Скопје, звуци од природата, мјаукање или песот што 'ржи, топотот на коњот што осамен чекори меѓу урнатините... Можеби некому ќе му запречат инсценациите, но тие се само во контекст

на потенцирање на драматиката на настаните. И одлично се вклопени во драматуршката нитка на приказната. Но, ќе признаам дека таа инсценација наместа е премногу претенциозна, како на пример, празниот плоштад што се полни со велосипедисти што се движат во разни насоки (снимено од птичја перспектива) или, пак, настапот на Есма врз урнатините на Офицерскиот дом. Лесно можело и без тоа, оти обновувањето на животот на градот е остварено и со многу други, би рекла, посуптилни детали (часовникот што се бори да проработи, чадот од фабричкиот оџак...).

Но, да видиме како тече приказната или каква е структурата на филмот.

Филмската екипа е стационирана на една ливада каде што е поставено импровизирано кино. Гледалиштето е преполно. Режисерите Крсто Папиќ и Кочо Недков (членови на екипата на филмот СКОПЈЕ '63, во овој случај, помошници на Булаиќ) ја најавуваат проекцијата на работната верзија на филмот и притоа ги повикуваат присутните, на крајот од проекцијата, да ги изнесат своите забелешки, да дадат сугестии, предлози...

Во филмот се користени само 9 минути филмски материјал од други телевизиски и филмски продуценти. Сето друго е сработено од екипата на филмот СКОПЈЕ '63. Филмот, условно, има неколку целини, но тие не се драстично поделени, туку се преплетуваат со помош на монтажната постапка. Почетокок е микс од статични фотографии од самиот земјотрес и подвижни сцени од рушењето објекти. Тоа е таа визуелна шпица. Првиот тематски блок – Скопје пред земјотресот; радост на живеењето, динамика на градот, детски радости, ентузијазам во изградбата на земјата, тотали, но и крупни планови коишто ја одразуваат атмосферата во градот. Втор тематски блок – самиот земјотрес врз чиј визуелен фон (во офф) се слуша сигналот на Радио Скопје, разни ситуации во сенишниот град, но животот полека се враќа, пристигнување на работните бригади, чии песни одекнуваат низ празните улици, небото над Скопје со транспортни авиони, кои слетуваат и полетуваат, возови што ги транспортираат децата и болните... Особено во овој блок е поменот на жртвите на скопските гробишта. И третиот условен блок – животот во специфичниот шаторски град, но и регистрирање на штетите (во Археолошкиот музеј, оштетениот мурал на Борка Лазески на главната железничка станица, евакуација на Универзитетската библиотека...), работа на јавните служби, венчавки, импровизираната гинеколошка болница со бебешкиот плач... Животот се враќа, животот тече...! И на крајот – изградба на монтажните објекти, реновирање на оштетените згради (она што можело да се спаси), но и нови неспокои –

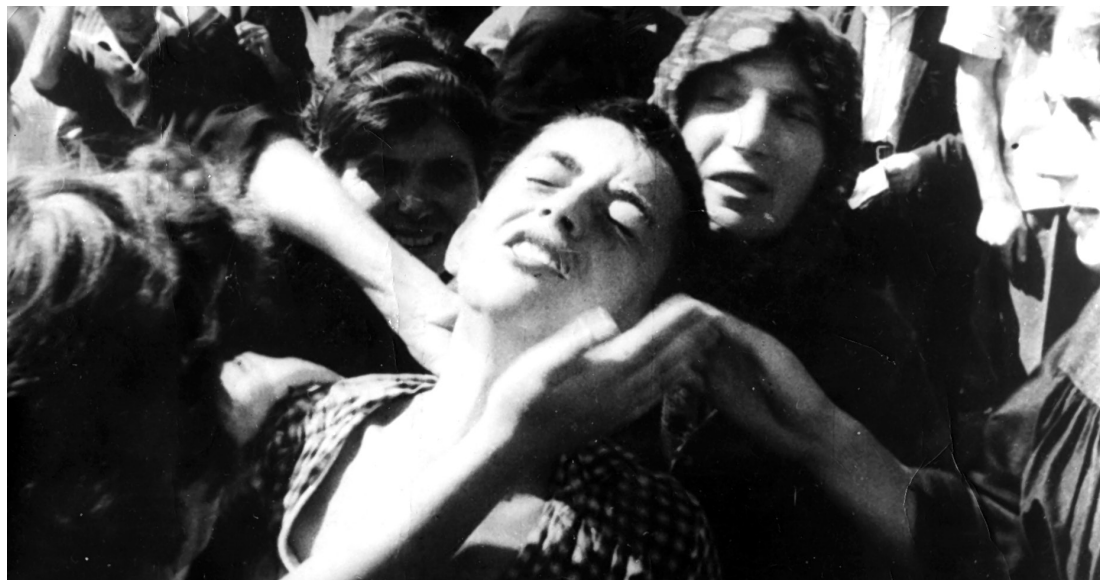
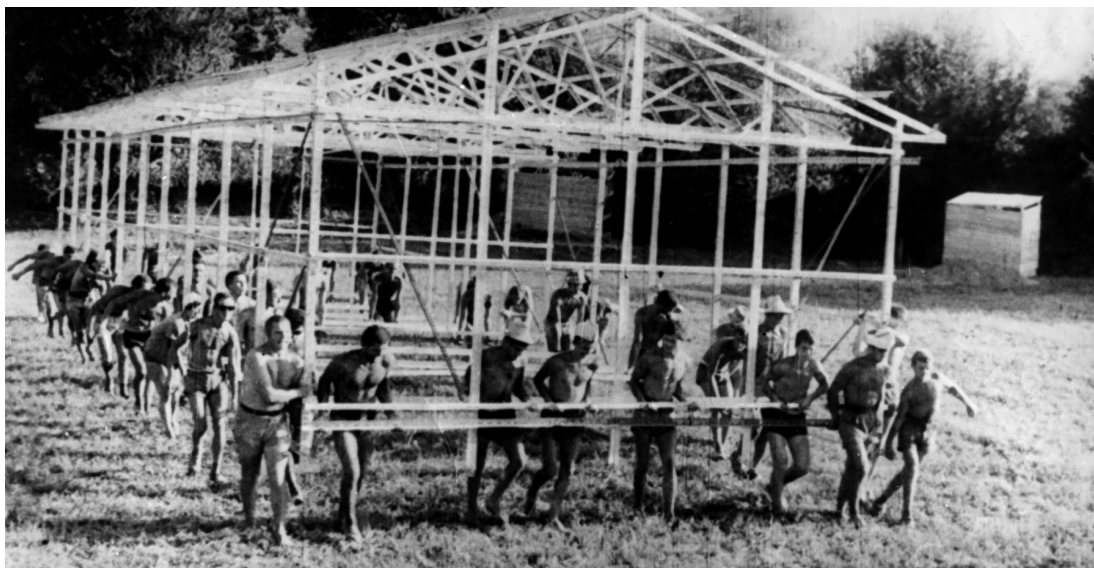
есенските дождови носат нови проблеми, училиштата и факултетите ја започнуваат наставата во шаторски услови... Но надежта не умира – одјавната шпица на филмот воедно е и порака на авторот: од пепелта градот ќе се воздигне како Феникс!

Во овој филм секоја секвенца е приказна за себе. Но постојат неколку што се антологиски, што не можат да се заборават. Одиме по ред:

- извонредно вклопување на аматерскиот филмски запис како последна снимка на неколку часа пред потресот (од почетокот на овој текст);
- сигналот на Радио Скопје како звучен фон при

објавување на имињата на жртвите и нивното погребување;

- бригадири во камиони пеат додека минуваат низ празните улици на мртвиот град;
- микс од крупни планови на деца, кои со железнички композиции го напуштаат родниот град;
- осамен коњ чекори меѓу урнатините, а во фон се слуша штракањето на машината што ги печати некролозите;
- тотал – празен главниот градски плошрад, само една жена со бел чадор минува осамена;
- крупен план на часовникот којшто се обидува



- да проработи и јато од бели гулаби;
- чадот од фабричкиот оцак го најавува продолжувањето на животот;
- секвенца со поштарот, кој нема кому да му го предаде писмото и една ноќ – човек спие на кревет на отворено во кругот на зоолошката градина, а надвор меѓу урнатините две мачиња, во општ план, го бараат најверојатно својот некогашен дом;
- во ромската населба, на импровизирана бина, тече радио програмата *Покажи што знаеш*, песната за скопските деца што возовите ги однесоа далеку од нивниот дом ја пее младич што се наоѓа во импровизираното кино, меѓу публиката и го гледа филмот, неговото пеење го покрива една антологиска визуелна секвенца – дете сето во солзи од прозорецот на возот му мавта на деда си, кој исто така е облеан во солзи. Дедото сега го гледаме меѓу посетителите како ја следи проекцијата на филмот и повторно тивко плаче;
- низ улиците на празниот град маршира и свири градскиот оркестар, доаѓа до плоштадот и таму врволица од луѓе, групни планови, продавниците се отвораат, кројач што работи на улица, минуваат домаќинки, вљубени двојки, момче со букет цвеќе, монахиња, средби, прегратки...;
- паралелна монтажа – минираните згради се рушат, а во исто време се монтираат новите населби, нови објекти;
- анкета на филмската екипа со гледачите во импровизираното кино.

И како што некогаш тоа го правеше Хичкок, па и нашиот Столе Попов, така и Булаиќ се појавува во филмот. Каде?, ќе прашате. Го гледаме во два наврата, но свртен со грбот кон камерата. Најнапред, на самиот почеток кога камерата ги регистрира Папиќ и Недков, како им ја објаснуваат на гледачите целта на филмската проекција, еден господин во вториот ред, во црн мантил и со црна шапка, дискретно со десната рака им дава знак на Папиќ и Недков. И на крајот од филмот, кога анкетата со гледачите се ближи кон својот крај, бардот на македонското глумиште Илија Џувалековски директно во камерата објаснува што би требало уште да се вгради во филмот. Зад него седнуваат другите членови на филмската екипа и сите гледаат во камерата. Полека планот се шири и ние гледаме дека, всушност, Џувалековски и другите разговараат со истиот господин од почетокот – свртен со грбот кон камерата, со црн мантил и со црна шапка. Џувалековски и другите разговараат со „диригентот“ на филмот. Разговараат со Вељко Булаиќ.

50 години од скопскиот земјотрес. Рака на срце, 50 години и од мојата матура.

Некогаш во дамина сакав да прошетам по Илинденска, па на кејот на Вардар и низ паркот да дојдам во срцето на Дебар Маало, па да подсирам во кафената „Идија“ дали таму има некои мои драги луѓе, па потоа нога зад нога до Старата железничка за да го видам големиот часовник што го покажува времето 5,17 и потоа назад до Илинденска.

Денес не го препознавам мојот град.

Се исчудувам, оти и денес, по десетлетја, со леснотија го препознавам градот на кралот Крешимир, кој жестоко беше гранатиран во последната луда војна, со леснотија, велем, се симнувам од тврдината Шубичевац, па низ Теслината улица и други тесни уличиња со наткриени премини стигнувам до главниот плоштад обновен со исклучителен рафинман, па низ разиграниот парк со спектар на цветни бои, со кипариси, борови и олеандри, седнувам на една стара камена клупа на шеталиштето. Да ја слушам тишината на морето и да го осетам мирисот на солта.

А мојот град едноставно не го препознавам.

Знам дека проблемот е во мене. Јас сум во стоп-кадар. Гледам некакви стари разгледници.

А градот мој живее, боботи, се движи напред со некои нови клинци. Така треба.

Но да бидам докрај искрена, сакам повторно да се насладувам на прошетките низ Старата скопска чаршија. Најнапред да поминам низ естетски модерно и функционално обликуваниот плоштад *Скендер бег*, којшто заедно со споменикот на таа знаменита личност, претставува своевидна порта на чаршијата. Потоа да седнам во „Галерија 7“, кај Карахасан и да нарачам ајран или турски чај. Тоа е таму магија. Како што е магичен и просторот на Куршумли-ан во кој годинашниот МакеДокс беше во знакот на 50-годишнината од земјотресот. Фестивалот, пред преполнетиот аудиториум, беше отворен токму со филмот на Булаиќ, СКОПЈЕ '63 и со несекојдневната изложба на поетско-графичката мапа „Скопје во твоите очи“ на големите хрватски (па и светски) автори Јуре Каштелан и Едо Муртиќ.

Значи, сепак Фениксот се издигна во бескрајот како „кула на љубовта оти Скопје е во твоите очи“, да го парафразирам Каштелан, кој иако далеку, неколку дена по скопската катастрофа, ја напиша една од најсуптилниите оди за Скопје. Како и Булаиќ својата филмска поема за градот на Вардар.

* Текстот е пропратен со фотографии од филмот СКОПЈЕ '63

ПЕТАР КАРЦИЛОВ

МАКЕДОНИЈА ВО ХРОНОЛОШКО-ДОКУМЕНТАРНИТЕ ФИЛМОВИ СНИМЕНИ ОД ЧАРЛС РАЈДЕР НОБЛ ВО 1903 ГОДИНА

(фрагменти од пообемна студија)

На прв поглед историјата изгледа прилично едноставна...

На 20 јули 1903* во Македонија (тогаш во рамките на Отоманската империја) започна Илинденското востание, наречено според православниот христијански празник – Свети пророк Илија. Така, тоа лето во северозападните области на огромната и многунационална исламска монархија беше навистина жешко. Но, пред сè, интересно – најмногу за новинарите што и денес се таму каде што се чувствува мирисот на барутот и крвта. На Балканот пристигаат многу светски новинари, чија цел беше да известуваат и да го претстават крвавиот настан. Под нивно влијание, драмата се претставува како медиумска сензација!

Подготвени за воените настани, новинарите ги носат со себе карактеристичните занаетски „оружја“, репортерски бележници и пенкала, блокови за скицирање и моливи, па дури и фотоапарати и лента чувствителна на светлина. Само еден од туѓинците е „вооружен“ со кинокамера. Името му е Чарлс Рајдер Нобл (Charles Rider Noble, 1854-1914) – по националност Англичанец, испратен на Балканот од страна на еден Американец. И тој е Чарлс, но Урбан.

* Датумите во текстот се наведени според важечкиот календар во тој период од Османлиската империја и Кнежевството Бугарија, а тоа е јулијанскиот календар. Во исто време во Западна Европа и Велика Британија се користи грегоријанскиот календар. Разликата помеѓу нив е 13 денови (з.а.).



Чарлс Рајдер Нобл

ЕДЕН ЈЕНКИ ВО ДВОРОТ НА КРАЛ АРТУР

Роден е како Карл Урбан во Синсинати, во државата Охајо. Чарлс Урбан (Charles Urban, 1867-1942) потекнува од семејство на германски емигранти (татко му потекнува од баварското гратче Ронсберг, а неговата мајка е од Кенинсберг, Источна Прусија – денес Калининград во Русија). Во почетокот работи како книжар, потоа продава фонографи (конструирани од генијалниот пронаоѓач Томас Едисон - звучни апарати, претходници на грамофоните). Во 1895 година во Детроит пронаоѓа сала во која ги прикажува „подвижните слики“ со помош на кинематоскопи. Овие уреди (опремени со окулар) дозволуваат гледање на филмот само од страна на еден гледач. Нивниот конструктор (Едисон) веднаш го отстранил недостатокот и конструирал проектор наречен витаскоп (vitascope). Чарлс Урбан се здобил со правата за користење на овој апарат во Мичиген и во 1896 година ограничил многу проекции во оваа држава. Се запознал со предностите и недостатоците на витаскопот (солиден апарат, но тежок над 200 килограми и зависен од електрично напојување). Тој успеал да изработи (со помош на њујоршкиот инженер Волтер Ајзакс) сопствен проектор, нарекувајќи го биоскоп (bioscope). Во следната година Урбан го формира англискиот огранок на американската фирма „Магвеер и Бокс“ – застапници на Едисоновата целулоидна продукција во Европа. Под негово раководство филијалата во Лондон се развива засилно и (во мај 1898 година) се регистрира како самостојна компанија „Ворвик трејдинг компани“ (Warwick Trading Co.), која продолжува да се распространува, но и започнува со производство на филмови. Во јули 1903 година Урбан регистрира своја сопствена компанија „Чарлс Урбан трејдинг компани“ (Charles Urban Trading Co., Ltd.)¹.

Дејноста на овој киноцентар забрзано се развива така што Урбан станува најзначајната фигура на младата британска филмска индустрија и најистакнат продуцент во викторијанската епоха. Неговите кинооператори ја обиколија планетата, вооружени со апарати за снимање, произведени од Урбан и наречени биоскопи (термин што се користи и денес како синоним за кинематографот). Не случајно мотото (рекламниот слоган) на компанијата бил: „Ние го ставаме светот пред вас“. Снимени се стотици хронолошко-документарни, научнопопуларни, патописни, егзотични, образовни воени филмови... ја следат Англо-бурската војна во Јужна Африка (1899-1904), крунисувањето на кралот Едвард VII за император на Индија во Делхи Дурбар, го овековечуваат

освојувањето на Мон Блан, демнат како ловци на диви животни во прашумите на Борнео, ги крстосуваат Скандинавскиот Полуостров, Кина, Јапонија, Канада („Живата Канада“). Со помошта на микроскопот навлегуваат дури и во светот на микроорганизмите („Невидливиот свет“)...

Поклонниците на седмата уметност не го одминуваат Балканот. За тој факт (прозаичен на прв поглед, но значаен за историјата на филмот во регионот) пишува специјализираното лондонско списание „Мјузикхол“, во кое на 7/20. XI 1903 година се појавува статијата „Од кинескопот до биоскопот на г. Чарлс Урбан“². Во текстот е проследен професионалниот пат на Урбан и во него се набројани посетите на неговите кинорепортери низ Америка. Тој број на посети неочекувано е зголемен со еден значаен податок (информација) за една „посета“. Друг оператор, пак, бил испратен во Бугарија, за да ги истражи страдањата на угнетените Бугари (the sufferings of the oppressed Bulgarians). Турските војници категорично одбиле да го пуштат да ја помине границата и му се закинале дека ќе му го искршат апаратот. Тоа не го обесхрабрило снимателот и тој успеал да ги избегне патролите и да ја премине границата, ризикувајќи го животот. Неговите филмови можат да се видат во салите на Вест Енд следната недела.“³

Овие неколку напишани редови коишто сега за првпат се објавуваат на македонски јазик се најраното сведоштво за направени документарни филмски снимки за Илинденската епопеја, публикувани во странско периодично списание (англиско). Значајно е тоа што изворот на вредната информација, според британскиот историчар на филмот, Стивен Ботомор (Stephen Bottomore), е самиот Чарлс Урбан (многубројни се индикациите дека материјалот е напишан врз основа на интервју со него). Фактот дека споменатиот кинооператор бил испратен од страна на компанијата на Урбан, не подлежи на никакво сомнение. Кинооператорот ја завршил својата работа и ги испратил снимените материјали (најверојатно преку пошта). Филмовите биле подготвени (лабораториски и монтажерски обработени) и претстоело нивно прикажување „следната недела“ во Вест Енд (кварт во центарот на Лондон, во кој се сместени многу театри и сали).

МАКЕДОНСКИТЕ ВОСТАНИЦИ ВО ЛОНДОН – ОДГЛАСИ (КРИТИКИ) НА ПЕЧАТОТ

„Мјузикхол“ во своето издание ги известува лондонците за почетокот на проекциите на споменатите филмови. Во бројот од 1.01.1904/19.12.1903 (петок) списанието



соопштува: „Од понеделник (4.01.1904/22.12.1903 – 3.а.) во мјузикхолот „Алхамбра“ (Alhambra Music Hall) за првпат ќе бидат прикажани филмовите на Чарлс Урбан СО ВОСТАНИЦИТЕ НИЗ МАКЕДОНИЈА (With the Insurgents through Macedonia). Преземајќи обврска да ги направи снимките, снимателот требало да се скрие од турската војска и да ја премине границата, за да влезе во Македонија, ризикувајќи го сопствениот живот.“⁴ Предвидената премиера за на крајот на ноември се пролонгирала, па сепак се одржала. Доказ за тоа дава повторно „Мјузикхол“: „Оваа недела во ‘Алхамбра’ ќе има проекција на серија прекрасни биоскопски слики (bioscope pictures). Тие се дело на „Чарлс Урбан Трејдинг Компани“ и вклучуваат неколку уникатни филмови, направени од г. Рајдер Нобл во Бугарија и Македонија. Со вкупна должина од 1600 стапки (490 м, 27 мин. – 3.а.), тие се извонредно интересни. Г. Нобл им се придружува на четниците на Ванчо Гевгелиски, прочуен востанички војвода, поминува многу искушенија и се изложува на животна опасност за да ги сними своите филмови. Ќе се прикажат единаесет епизоди од четничката борба. Во еден од нив се гледа четата на Гевгелиски која преминува отворен простор под оган на турската војска. Тие (четниците) брзо се прикриваат (залегнуваат) и успеваат да одговорат на непријателскиот оган. Сликите се неверојатно реалистични. Другите сижеа ги покажуваат востаниците во движење и ритуалното влегување на еден нов член во четата. Новите филмови беа пречекани со ентузијазам.“⁵

Серијата била претставена во најпопуларниот лондонски мјузикхол „Алхамбра“ (денес тоа би значело да го добие ударниот термин на Би-Би-Си). Се прикажувала цели две недели. „Бугаро-македонската серија“ предизвикала сензација во Велика Британија и провоцирала голем интерес кај тамошната публика, но и во новинарскиот медиум (само во Лондон повеќе периодични списанија пишуваат за настанот, и тоа повеќекратно). Весникот „Стандард“ (The Standard) секој ден

од 4 до 9 јануари (22-27 декември) ја објавува (на шестата страница, каде што вообичаено биле објавувани информации за претставите во театрите, кината и местата за забава) програмата на „Алхамбра“, од која може да се види дека проекциите на „Кралскиот Биоскоп“ (Imperial Bioscope) се од 20:50 до 21:15 часот (25-минутен термин). Дел од одгласите во весниците биле вклучени (со рекламна цел) во каталогот на Урбан од 1905 година (февруари)⁶. „Без сомнение дека реализмот ја достигнува својата највисока точка кај новите живи слики (Animated Pictures), тоа се покажа сега во ‘Алхамбра’ – извикува „Пеликан“ (The Pelican). „За време од неколку минути, публиката беше зашеметена со обилни порции од страшната страна на Бугарија, гарнирани со неколку бугарски бунтовници (Bulgarian Irregulars), кои со надворешниот изглед и впечатливата облека со сигурност ја заслужуваат сопствената слава. Гледаме востаници како водат борби низ шумите и како ги преминуваат полињата, а одвреме-навреме како некој од Бугарите паѓа кога ќе пукне турската пушка. Спектакуларната глетка на мажи, кои на вистина се убивани пред твои очи на бојното поле, никогаш претходно не била така – истовремено ужаснувачка и воодушевувачка. Начинот на кој се прикажани паѓањето и умирањето на несреќниците е исклучително впечатлив. Особено може да се издвои една ситуација – кога некој од борците ќе падне, никој не му обрнува внимание. Никој не му нуди помош, а за лекарски тимови и медицинска грижа не може да се зборува. Исполнувајќи ја својата тешка и опасна задача, снимателот Рајдер Нобл се изложувал на опасност да биде изрешетан од турските куршуми, а снимателската опрема уништена.“

„Невозможно е да не се биде чувствителен спрема напорите на востаничките чети“ – пишува „Ера“ (The Era) – „да кренат оружје и да го поведат народот против турската тиранија: и г. Рајдер Нобл се гледа во средината на еден востанички собор.“ Тој го бакнува знамето, церемонијално влегувајќи во „братството“, добива бакнеж од водачот на востаниците. Фактот дека Нобл се движел меѓу востаниците е интересен и за други изданија. „За да ги направи овие снимки, г. Рајдер Нобл се приклучил на една од востаничките чети и со сигурност го искористил времето на најдобар начин“ – известува списанието „Блек енд вајт“ (Black and White). „Еден од филмовите прикажува жестока битка, но и другите, иако не се толку крвави, сепак се интересни.“ Во „Морнинг пост“ (Morning Post) се појавува информација со љубопитна деталност: Камерата раскажува неверојатно многу нешта само за неколку кратки

минути, а зборот (раскажувачот) помага само таму каде што е неопходно. „Мажот со куса наметка облечена наопаку“ – кажува тој (раскажувачот) – „е предавник, кој подоцна ќе биде застрелан. И навистина тој (предавникот) не гледа кон камерата со истото спокојство како другите.“

Благодарение на овие фрагменти од лондонскиот печат (Press Comments), се заклучува дека хрониките се „оригинални“, дека се направени со поддршка на „Чарлс Урбан трејдинг компани“, дека технички оператор (снимател) е Чарлс Нобл, дека проекциите се придружени со објасненија дадени од раскажувач (коментатор), кој ги разјаснува нејасностите во кадрите и „кажува онолку зборови колку што е потребно“.

Забелешките на „рецензентите“ ги опфаќаат и епизодите во кои се прикажани тажните колони на протераните од своите родни места во Македонија. „Турскиот притисок е јасно и точно претставен преку глетката на стотици бедни бегалци сместени во Рилскиот манастир. Мајки со своите бебиња в раце, целите парталави и очигледно полумртви од глад и истощеност“ – пишува „Ера“. „Вајтхол ривју“ (Whitehall Review) објавува: „Кадрите со македонските бегалци, кои бараат заштита кај монасите во Рила, предизвикуваат сочувство спрема незаштитените луѓе“.

Весниците пишуваат (без да навлезат во подробности) и за некои проблеми што ги имал Нобл со турските власти, што резултирало со неговото задочнето пристигнување во Бугарија. „Од турската влада беше откажана секоја соработка со г. Нобл“, посочува „Стандард“. „Поради одбивањето на турската влада да издаде визи по редовен пат и да обезбеди услови за снимање на овие филмови, експедицијата на Урбан требаше со итрина да ја премине турската граница, преземајќи огромен ризик и со тоа да им се придружи на востаниците“ – додава „Венити феар“ (Vanity Fair). Најподробен е весникот „Вистина“ (Truth), лондонската „Правда“: „Филмовите се снимени со многу тешкотии, што се должи на одбивањето на турската влада да им дозволи на снимателите преминување на турските граници. „Овие потешкотии“ – не уверува „Алхамбра“ – „се преместени со ‘војничка снаодливост’“. Снаодливоста и ризикот се цените што неизбежно морале да се платат.“

СНИМЕНИТЕ МАТЕРИЈАЛИ НА ЕДЕН „ИСКРЕН ПРИВРЗАНИК НА МАКЕДОНСКОТО ДЕЛО“

Се покажа дека Чарлс Нобл не ја носел со себе само камерата (марка „Биоскоп“, патентирана од Урбан) туку и напорно ја вртел нејзината рачка.

Се покажа дека Нобл успеал да се справи со својата работна задача. Англичанецот снима меѓу востаничките чети, сликајќи ги со помошта на светлината ликовите на водачите. Тој станува не само очевидец туку и летописец за страдањето на илјадници бегалци... Не само што тој ги создава едни од првите филмови во Бугарија туку и се наметнува како предвесник и „првоапостол“ на филмското творештво во Македонија. Туѓинецот од магливиот Албион создава своевиден кинопис за Илинден, кој денес (поради негрижа и духовна мрзливост) прозаично го нарекуваме „серија филмови“.

Кога Нобл си заминува од Бугарија? Не се знае точно. Постојат сомненија дали воопшто тој и го сторил тоа. Цитираните соопштенија во лондонскиот печат кажуваат дека тој не присуствувал на проекциите во „Алхамбра“, „стиснати“ во последните денови на 1903 година и почетокот на 1904 година. Денес со сигурност се знае дека Англичанецот се појавува повторно во Софија на 09.02.1904 година, заедно со сонародникот Реџиналд Вајон (Reginald Vyon), дописник на „Дејли мејл“ (Daily Mail). Два софиски весника го одбележуваат настанот – доброинформираниот „Вечерна пошта“⁷ и весникот „Реформи“⁸ (печатен орган на Врховниот македонско-одрински комитет). Веста што ја најдов во „Вечерна пошта“ е прва (хронолошки) во 1904 година и воопшто втора вест во бугарскиот печат, поврзани со личноста на Нобл.

На 13 февруари, Нобл за првпат го прикажува својот филм – ова се однесува на 1904 година. Си допуштам хипотетички да претпоставам дека таквите проекции се реализирани и во 1903 г. Проекцијата била во Софија „во еден салон на хотелот ‘Ориент’“⁹ во кој сигурно престојувал и во кој се собирале „претставниците на софиското новинарство“¹⁰. За само четири дена, туѓинецот успева да ја подготви проекцијата и да покани на неа бројни новинари, што говори за квалитетот, организациската способност и осмислената рекламна стратегија на Нобл. Интересно е дека токму по повод овие случувања во „Дневник“¹¹, за првпат се употребува зборот „кинематограм“, насловувајќи го со него краткото соопштение (грчкиот збор „грама“ значи буква и се користи за означување на графичка слика или запис на нешто – телеграма, радиограма, шифрограма, телефограма).

За помалку од еден месец (до 8 март), Нобл остварува уште барем пет проекции во Софија – во Воениот клуб, центарот на софиското офицерство (22 и 25 февруари), во салонот на просветното друштво „Славјанска беседа“ (1 и 3 март) и во



Македонски бегалци во Рилскиот манастир

театарот „Бугарија“ (8 март, понеделник). Јавноста веќе го познава. Во 1903 година во бугарскиот печат се појавува само едно известување за Нобл¹². Во 1904 година за него се посветени речиси триесет текстови. Весниците го величаат како „искрен пријател на бугарскиот народ“¹³, „поранешен доброволец во македонските чети“¹⁴ и „искрен приврзаник на македонското дело“, како граѓанин на Албион, кој „минатата година земал активно учество во есенското македонско востание“¹⁵ и постојано ја имал „при срце каузата на македонскиот роб“¹⁶... Некои весници го претставуваат како дописник на англиското списание „Блек енд Вајт“ (Black and White)¹⁷, други, пак, го претставуваат како дописник на весникот „Дејли Хроникл“ (Daily Chronicle)¹⁸ (поврзаноста со Урбан не ја исклучува можноста и да ја извршувал задачата на дописник, работејќи за некои англиски весници), трети го претставуваат како „новинар-фотограф“, четврти го величаат нарекувајќи го „одличен уметнички фотограф“.

Уште за време на својата прва „демонстрација“, Нобл покажува „кинематографски снимки“, кои „ги направил за време на својот престој во Бугарија, минатата година, на лето“, претставувајќи „сцени од отворањето на Народното собрание од страна на кнезот, движењето на бегалците

кон Рилскиот манастир и од инспекциската обиколка на министерот за војна на границата“¹⁹. „Дневник“ објавува информација дека снимките се направени „во Македонија и покрај бугарско-турската граница“²⁰.

На 1 март, понеделник, во 21 часот, во салонот на „Славјанска беседа“ (најголем за тоа време во престолнината), поданикот на Обединетото Кралство дава „една извонредна голема кинематографска претстава“, покажувајќи „бугарска серија кинематографски снимки во кои се прикажани отворањето на Народното собрание (02.11.1903 – з.а.), македонски бегалци во Рилскиот манастир, „очов“ ден во манастирот, излегувањето на калуѓерите од манастирот, бугарската коњица и уште многу други работи“²¹. Овие неколку напишани редови овозможуваат да се идентификува датумот на снимање на кадрите во Рилскиот манастир, кој е основан во првата половина на X век од страна на пустиномаченикот Јован Рилски. Еден од трите денови во кои православната црква го чествува споменот на светецот, покровител на Бугарија, е 19 октомври, ден кога (во втората половина на X век) се откриени неговите мошти. Токму одбележувањето на тие настани е споменатиот „очов ден“. Потеклото на зборот води кон духовната смисла

на прославата – Денот на Отецот, на Таткото, на себугарскиот небесен закрилник. Но поради фонетската блискост со зборовите „отчов“ и „очов“, празникот Преподобен Јоан Рилски Чудотворец не е наречен „очов ден“ туку се сврзува со претставата дека Чудотворецот имал способност да лекува очни болести.

На истото место, по два дена, Нобл ја претставува „за со Бога“ својата „најрепрезентативна програма“, која содржи „многу интересни слики“. Една од нив е ОД ЖИВОТОТ НА МАКЕДОНСКИТЕ ВОСТАНИЦИ. Во неа се прикажани „походот, востаничкиот логор, позициите на востаниците, престрелките, фрлањето на бомбите, поминувањето на реката, полагањето на заклетвата“²²

Минатата година во депоата на Државниот архив во Софија пронајдов документи на друштвото „Славјанска беседа“, основано во 1880 година. Салонот на друштвото е најголемо (со над 200 места за седење), најрепрезентативното и најинтелектуалното место во бугарската престолнина. Во дебелите протоколарни книги на „Славјанска беседа“ дојдов до **првите официјални документи на бугарски јазик во кои се споменува името на Чарлс Нобл**. Најраниот документ е датиран од 11.02.1904 година. Тогаш управата на друштвото му го отстапува салонот на Нобл „за претставите на 16 и 20, вечерта со наемнина од 110 лева по вечер“²³. Дали поради превисоката сума за наемнина на просторот за тоа време или од други причини, проекциите во „Славјанска беседа“ на тие датуми воопшто не се извеле (барем софискиот печат не дава таква информација). На 25 февруари, управата на друштвото му го отстапува салонот на Нобл за да направи кинематографско „претставување“ на 1 март²⁴, а за 3 март салонот е отстапен „за наемнина од 90 лева“²⁵ (цената е намалена од 110 на 90 лева – очигледно дека имало пазарење).

Во врска со претставата од 3 март, „Вечерна пошта“ ја публикува една од првите сеопфатни програми за кинопроекциите во Бугарија – целосна, професионална, логично подредена. Дури во 1908-1909 година во бугарските весници започнуваат да се појавуваат текстови поврзани со редовните секојдневни кинопрограми „Модерен театар“. Така Нобл се покажува како пионер и во областа на рекламата во весници. „По желба на публиката“ тој го прикажува (на 8 март) во театарот „Бугарија“ своето „последно кинематографско остварување“ (притоа „со намалени цени“). Во програмата „на прво место е серијата МАКЕДОНСКИТЕ ВОСТАНИЦИ“²⁶.

„Од претставените сцени, од нивното точно и живо прикажување, присутните останаа восхитени и високо го оценија фотографското искуство на англискиот дописник и фотограф“, оддава почит спрема мајсторијата на Нобл „Вечерна пошта“²⁷. Конкуренцијата на „Вечерна пошта“, „Дневник“, ги окарактеризира неговите изјави како „прекрасни“, а самиот него како „добро познат на софиската публика“²⁸. Може уште да се одбележи дека снимките му се „многу истражувачки“²⁹, „интересни“³⁰ и „заслужуваат да бидат видени“³¹. Потенцирано е дека „ова е едно ретко претставување“³², кое „вреди да се види“³³ и кое на публиката ѝ остава „најсилен впечаток“³⁴ и „преголемо задоволство“³⁵.

Сликата за сето ова е малку идилична, бидејќи најверојатно најголем дел од овие објави се рекламни материјали, кои се нарачани, платени или барем поттикнати од самиот Нобл. Проекцијата од 1 март го привлече вниманието на еден друг софиски весник „Ден“. „Онаа вечер во салонот на ‘Славјанска беседа’ беше дадено извонредно кинематографско дело на г. Нобл“ – известува третиот весник, ставајќи го на врвот во својот интерес делото на Англичанецот во Софија. „Благодарение на големата реклама направена околу овој кинематограф, салонот беше преполн и приходите на г. Нобл беа извонредни. Но понудениот материјал беше премногу обичен и ќе можеше да им се покаже на ‘непретенциозните’ љубители со едни пониски цени од постојните... Такво е мислењето на голем дел од посетителите, барем на оние што докрај останаа на претставата на г. Нобл“³⁶.

Ова е првиот и единствен (познат досега) текст што си дозволува критичен тон – „посочените работи“ (филмовите) биле „премногу обични“. Оваа „негативна рецензија“, овој „негативен“ одзив, сепак, е повреден од другите соопштенија, затоа што недобронамерниот анонимен автор ја признава (индиректно) умешноста на Нобл. Напишаниот текст е извонредна реклама за Нобл – „голем“ салон – „преполн“, приходите – „извонредни“... „Ден“ не ги посочува цените на билетите, но кажува дека биле многу скапи, штом потенцира дека може да бидат и поевтини. Во Воениот клуб тие варираше од 50 стотинки до 2 лева, а во „Бугарија“ од 6 лева до 30 стотинки.

И покрај спротивставените мислења околу квалитетот на Нобловата продукција, софиските весници се единствени дека направените снимки во 1903 се негово дело – нив тој ги направил „лично“ (во конкретниот случај, станува збор за кадрите од Софија и Рилскиот манастир)³⁷. Никој негово име не го поврзува со името на Чарлс Урбан.

„Вечерна пошта“ дури го посочува Нобл за **автор** на „кинематографско-фотографските снимки“ што сам ги направил³⁸, но и за продуцент, нагласувајќи дека филмот **„Од животот на македонските востаници“** е „кинематографска снимка, во сопственост на г. Нобл, патентирана со гарантирани права за репродукција и прикажување“³⁹

ОД СОФИЈА КОН ПРОВИНЦИЈАТА

Конечно, работата на Нобл можеше да се види и во внатрешноста на Бугарија. На таа турнеја, Британецот замина на 13 март. За овој настан, софиските весници известуваат точно еден месец претходно⁴⁰. Во нив е објавена предвидената маршрута: „Враца, Плевен, преку Сомовит – Видин, Лом, Орјахово, Свиштов, Силистра, Русе, Трново, Разград, Шумен, Варна, Бургас и по јужната линија сите градови покрај железничката траса“⁴¹. Од тогашните весници, денес со сигурност се знае дека Нобл ги посетил северозападните бугарски градови Враца (проекциите се на 14 и 15 март)⁴² и Видин, каде што на крајот на месецот престојува неколку дена, прикажувајќи ги „важните европски случувања“ и „македонската неволја“⁴³. Подолгиот престој во Видин (пристаништен град на реката Дунав) не бил предизвикан од работните ангажмани поврзани со патувањата киноопрема, туку од исклучително топлиот прием што му бил искажан од страна на „првите граѓани на Видин“⁴⁴ (градоначалникот, командантот на воениот гарнизон, претседателот на Окружниот суд). „Тие не сакаа да го пуштат“ – пишува тамошниот дописник на „Дневник“ – „и во негова чест подготвија (на 1 април – з.а.) банкет во локалот на хотелот ‘Булевар’. На банкетот со повеќе од 30 официјални покани, присуствуваа сите официјални градски личности, потоа некои адвокати и други. На банкетот, градоначалникот одржа здравица, изразена благодарност спрема англискиот народ од Н. Панов, топла благодарност спрема граѓаните на Велика Британија, кои секогаш ја имале при срце каузата на македонскиот роб. Господинот Нобл срдечно се заблагодари и прочита едно писмо од својата 82-годишна мајка, која го убедува да не оди на Далечниот Исток, да остане на Балканот, каде што тој може да е покорисен, затоа што македонскиот народ има потреба од заштитници и пријатели.“⁴⁵ Доцна во нокта (на 2 април), прославата се сели на пристаништето, од каде што Нобл отпатува за Лом, со австриски параход, „задоволен и полн со најубави спомени“⁴⁶.

Четвртиот град за кој се знае дека Нобл остварува неколку проекции е Пловдив (град распростран на седум ридови, исто како и вечниот

Рим). Нобл пристигнува во градот на 17 јуни 1904 година (четврток)⁴⁷. За своето пристигнување во Пловдив, Нобл очигледно претходно добро се подготвува. Првите соопштенија во локалните весници со кои се најавува неговото доаѓање се објавени цели пет дена пред појавата на Нобл во Пловдив. Во театарот „Луксембург“ (хотел-ресторан со пространа сала во која често се изведуваат театарски претстави и концерти) и летната бавча на хотелот „Трговски“, Нобл дава „претстава на оживеани слики со кинематограф какви што во градот досега не се видени“⁴⁸. Повторно весникот „Пловдив“ известува дека „претставените слики се вистинити и многу од нив се снимени од самиот г. Нобл“⁴⁹, појаснувајќи дека „тој со својот апарат за снимање кинематографски слики бил меѓу четите и затоа можеме да видиме *сцени од животот на востаниците, востаници во поход, на борбена позиција, во престрелка, фрлање бомби и друго*“⁵⁰. Не е апсолутно ист, но овој текст во многу нешта наликува на рекламните текстови од софиските весници. Заедно со „сликите од македонските чети и нивните борби“, овој пат Нобл прикажува и филмови од **„Африканските војни“**⁵¹. Сепак, најголемо изненадување предизвикаа сликите од „Јапонско-руската војна (пристигнати сега скоро), кои се „воодушевувачки“⁵². Се покажа дека оваа „оригинална лента од сцени со Јапонско-руската војна“ е добиена по пошта „минатата сабота“⁵³.

На 6 јули, Нобл се враќа таму од каде што тргнал – во Софија. Рубриката „Патници“ во весникот „Дневник“ (исклучително корисна рубрика за секој кино-детектив) пишува само дека Нобл пристигнал и дека е сместен во хотелот „Бугарија“⁵⁴ (најлюксурзниот хотел во тогашна Софија). Во слична рубрика на „Ден“ насловена „Лични“, многу конкретно се кажува дека пристигнал „од Цариград“⁵⁵. Најверојатно Нобл скокнал на неколку денови до Истанбул (тогашната престолнина на Турција) за да го донесе **„Руско-јапонската војна“**.

Нобл веднаш го обновува својот репортаж во Софија. Репертоарот започнува на 28 јули, среда, од 21.30 часот, во големиот салон на Воениот клуб. За тоа е добиена „дозвола од министерот за војна“⁵⁶. За ова, три софиски весници известуваа – „Вечерна пошта“, „Ден“ и „Дневник“. Кинематографските слики се „исклучителни за војната на Далечниот Исток“⁵⁷. „Дневник“ го претставува овој настан со неколку скромни редови, но затоа името му е наведено во оригинал (Charles Rider Noble) и наведува дека „авторот пред неколку месеци докрај ја задоволи бугарската публика со своите кинофотографи

од востаничкиот живот и животот на бугарската армија⁵⁸.

Последниот текст во весниците којшто се однесува на Чарлс Нобл и сведочи за најверојатниот крај на престојот на Нобл во Бугарија (првите денови на август 1904 година) датира од 02.08.1904 година.⁵⁹

Потоа Нобл исчезнува. Останува легендата за него...

Мојот професор по историја на бугарскиот филм, Александар Александров, е првиот истражувач што ја „воскреснува“ (макар и со неколку реда текст) личноста на Нобл по повеќе од половина век заборав – за ова време никој ни збор не кажа за Англичанецот. Бугарската историографија му е благодарна на Александров за откривањето на првите сведоштва во весниците (5-6 вкупно на број), како и за првата статија за Нобл⁶⁰. По него, мојот пријател Костадин Костов (автор на неколку текстови во „Кинопис“) ги збогати познатите информации со десетина нови (меѓу кои е и единствениот текст за Нобл од 1903 година)⁶¹. Костов прв на бугарски јазик ги објави сите наслови и делови од содржината на филмовите снимени од Нобл (инаку неповратно

изгубени по прашливите патишта на времето) со помошта на анотациите, зачувани во рекламните изданија на „Чарлс Урбан трејдинг компани“⁶².

СВЕДОШТВО ЗА ИЛИНДЕН

Освен легендата за Чарлс Нобл, останаа и информациите за неговите филмови педантно опишани во каталозите на Урбан. Најстариот од нив, копија што ја поседувам, е од 1904 година. Тогаш, всушност, излегува додатокот на основното каталожско издание, објавено во ноември 1903 (Forming Supplement № 1 to our General Catalogue Issue of November, 1903), во кој е вклучен „список од последните филмови на Урбан“. Според содржината на каталогот, тие се снимените материјали на Нобл, реализирани во октомври и ноември 1903 година – вкупно 17 на број (со времетраење од 1 до 4 минути) сместени во разделите МАКЕДОНИЈА И БУГАРИЈА (Macedonia and Bugaria, од № 1154 до № 1164)⁶³ и СО МАКЕДОНСКИТЕ ВОСТАНИЧКИ ЧЕТИ (With the Insurgents Bands of Macedonia, од № 1228 до № 1233)⁶⁴. Од истото издание се знае дека Нобл е авторот на овие филмски хроники – непосредно

WITH THE INSURGENT BANDS ... OF MACEDONIA.

Photographed by Mr. C. RIDER NOBLE.



Четата на Ванчо Гевгелиски

под насловот на првиот раздел е напишано: „Снимки на г. Ч. Рајдер Нобл, едно претставување со биоскоп, штотуку реализирано 'во соработка' со бугарската армија. Овие филмови се обезбедени со огромни трошоци и ризици и се единствени постојни подвижни слики, 'претставени' сцени од Македонија и Бугарија“⁶⁵. Информацијата под второто заглавје е помала, но не и помалку убедлива: „Фотографирано од г. Ч. Рајдер Нобл“⁶⁶.

Од анотациите во каталозите и од проучувачите на филмот, денес ги дознаваме и содржините на тие 17 хронолошко-документарни филмови. Еден од тие филмови го покажува отворањето на XIII народно собрание во Софија, три од филмовите можат да се определат како етнографски, додека другите четири се „директно репортажи“ од случувања поврзани со активноста на бугарската армија. Преостанатите девет филмови ги прикажуваат последните мигови на Илинденската епопеја – уништувањето на некои од четите на Врховниот македонско-одрински комитет (5 наслови) и бегалската мака (4 наслови). Се покажува дека Нобл ги фотографирал ликовите на комитите и војводите, ги овековечил престрелките и борбите, го претставил суровиот комитски бит... Се покажува дека успеал на парчиња целулоидна лента да зачува за иднината парчиња од највеличествените драми во новата историја – Илинденското востание! И сето тоа не е вреднувано во минатите години!

Три од кусометражните филмови се посветени на четата предводена од Иван Христов Орџанов (1875-1905). Познат е како Иванчо Карасулијата (родното село му се вика Карасуле, денес тоа е градот Поликастро, во Грција) и како Ванчо Гевгелиски (дејствувал во тој регион), но и како Дилбер Иванчо (поради неговата храброст и храброста на неговата чета што дејствувала на Кожуф Планина).

Токму Карасулијата (по волјата Господова и музата на историјата, Клио) станува „главен херој“ на три од филмовите, ставени во разделот СО МАКЕДОНСКИТЕ ВОСТАНИЧКИ ЧЕТИ. Насловот ВОСТАНИЧКА ЧЕТА ВО ЗАСОЛНИШТЕ (An Insurgent Band in Cover, каталошки № 1228) ја покажува четата на Гевгелиски како е заседната

околу логорскиот оган, запален на широка, отворена полјана. „Мажите постојано се будни (на штрек)“ – уверува објаснувачкиот текст – „очекувајќи изненадување од страна на Турците, кои ги напаѓаат при секоја можност. Должина 50 стапки.“⁶⁷ Учеството на војводата е потцртано од авторите на текстовите и во втората одредница – МАКЕДОНСКА ВОСТАНИЧКА ЧЕТА ВО ПОХОД (ПОД КОМАНДА НА ВАНЧО ГЕВГЕЛИСКИ) A Macedonian Insurgent Band on the March (Under the Leadership of Tvantcho Gjevgyeliiski, № 1229). Филмот е своевиден групен портрет на единицата, чиј командант им дозволува на своите комити да се доближат до камерата и да поминат пред неа во колона по еден. „Однесувањето на мажите, изразите на нивните лица, како и чудните униформи ја пренесуваат преку овие кадри непоколебливоста карактеристична за снимените субјекти. Последната епизода го покажува војводата, обиколен од комитите, како им чита една телеграма, заедно со својот заменик. Должина 100 стапки.“⁶⁸

Трилогијата завршува со МАКЕДОНСКИТЕ ВОСТАНИЦИ ВО БИТКА СО ТУРЦИТЕ (Macedonian

Insurgents' Fight with Turks, № 1231), чија должина е впечатлива – 225 стапки (70 метри, која при тогашната „кинематографска“ брзина од 16 сликички во секунда би се прикажувала околу 4 минути). Сигурно затоа пред насловот е напишано недвосмисленото „Исклучително...!“ (Special...!), а по него воведното и објаснувачко: „Секојдневни случувања на четата, предводена од Гевгелиски додека напредува низ Македонија“. Затоа си дозволувам да ја претставам целосно содржината на таа лента: „Главниот дел на овој филм



ги покажува безбедносните мерки што ги презема четата за да не биде опколена од Турците. Еден од комитите е испратен да фрли бомба со динамит во густите грмушки, за да се увери дека таму не се крие непријателот. Се гледа како тој го пали фитилот на бомбата, како тргнува кон местото на можната заседа, како натаму ја фрла бомбата. Тој залегнува на земја и ја чека експлозијата. Увидувајќи дека нема опасност, четата преминува преку провереното место. Проверката е сигурна,

затоа што ниеден непријател не би ја преживеал ужасната експлозија. Потоа гледаме како четата запрела и се засолнила сред шума од високи ели. Некои од групата си го чистат оружјето додека другите стражарат.

Во третата епизода е прикажана четата како преминува планински поток во колона еден по еден. Се гледа како еден од мажите паѓа (убиен е), неговите соборци само бегло го погледнуваат, потоа легнуваат на земја и припукуваат за да им се одмаздат на Турците. Четвртиот кадар ја покажува четата како си го пробива патот низ шумата, скривајќи се од дрво до дрво. Комитите внимателно гледаат лево, па десно свесни за опасноста што ги демне. Во петтиот кадар е претставена една гола ледина, која комитите треба да ја преминат. Додека ја преминуваат, еден од нив е застрелан. Неговите другари, кои очекуваат непријателски напад во секој миг, го забрзуваат чекорот и се упатуваат накај местото на заседата откаде што дојде истрелот.

Сега ги гледаме комитите како напредуваат, приближувајќи се кон своето засолниште и пукајќи кон турскиот аскер. Четворица комити паѓаат, тоа убаво се гледа, но иако се ранети тие продолжуваат да пукаат кон непријателот. Возбудлива слика.

Забелешка – овој инцидент не беше импровизиран од страна на снимателот. Снимателот се изложуваше на голем ризик и немаше никаква гаранција за својата сигурност од страна на водачот на четата. Единственото ветување што го доби кога се приклучуваше на четата беше одличната можност со својата камера да снимат возбудливи материјали. Нобл успеа да го снимат и зачува овој уникатен филм, во кој се прикажани борбените тактики на четата, но и нејзиното воено знаење во борбата со непријателот.⁶⁹

Составувачите на каталогот не се ограничуваат само на поднасловот на цитираната информација (пред сè, професионално направено и од кинематографска, но и од маркетиншка гледна точка) и ја дополнуваат со дополнителни податоци за „протагонистот“ Гевгелиски. Со тоа внесуваат емотивен елемент во скудниот филмографско-трговски текст. Биографските податоци за Карасулијата не се само интересни туку тие се и исклучок во каталогските изданија на „Чарлс Урбан трејдинг компани“. Во каталозите, претходно но и потоа, воопшто не се среќаваат такви податоци. Тоа е доказ за интересноста на темата. Насловени „Ванчо Гевгелиски и неговата чета“, тие го проследуваат животниот пат на војводата. „Ванчо Гевгелиски е родум од селото Кара-Сули, кое се наоѓа недалеку од Солун. Сега има 27 години. Кога

имал 19 години, тој се приклучува на Македонската револуционерна организација и станува еден од нејзините најспособни и најхрабри курири. Во 1896 година е заробен и осуден на доживотен затвор. Сепак, по седум месеци, тој успева да избега. Оди во планините каде што станува водач на бунтовничка чета. Назначен е за раководител на гевгелискиот револуционерен округ. Се бори на планините Кожуф и Меглен. Често организира напади на турските гарнизони во околината на Солун. Во есента, за време на востанието води повеќе од 16 жестоки битки, меѓу кои се битките во близина на селото Петрово (Ениџе-Вардарско), Горгофик (Гевгелиско), близу сртот на Кезлес, во близината на Пајак Планина и други места. Во сите овие битки, Иванчо излегува како победник, иако неговата чета е малобројна. Тоа покажува дека тој е роден водач. Опколен неколкупати од помногубојната турска војска, тој сега успева да нанесе големи загуби на непријателот и да се извлече од обрачот. Неговите маневри се исклучително вешти и народот го обожава.“⁷⁰

Второто име поврзано со Илинденското востание, кое фигурира во каталозите на трговската компанија на Урбан, е името на генералот Иван Цончев. Тоа не се наоѓа во насловот ПРЕСТРЕЛКА СО ТУРЦИТЕ ВО ПЛАНИНАТА (A Skirmish with the Turks in the Balkans, № 1230), но е истакнато во појаснувањето: „Со учество на една од највлијателните востанички чети, раководена од генералот Цончев, кој е покажан и може да се види како дава заповеди. Претставени се, исто така, и неговите офицери што се борци во единицата – полковник Атанас Јанков (Col. Atanas Yankoff), поручник Илија Балтов (lieutenant Ilia Baltoff) и поручник Кочо Настев (lieutenant Kotcho Nasteff)“.

Уште поинтересен е текстот во кој е наведена содржината на тие 200 стапки (околу три и пол минути): „Првиот кадар покажува општ план на снежните балкански планини (Balkan Mountains), како и востаничка чета што чекори низ длабокиот снег. Нападните борците застануваат да одморат и палат оган. Стражарот крева тревога и генералот им заповеда на своите вооружени мажи да се подготват за напад. Тие заземаат добри позиции и чекаат да се приближат Турците, кои пукаат кон нив од блискиот рид. Наскоро востаниците ги преземаат нештата во свои раце, со што е покажан успешниот начин на нивното војување.

Забелешка – Во планините има многу снег и нашиот снимател г. Нобл истрпува големи маки предизвикани од студеното време, за да ги направи овие кадри. Тој искажува искрен восхит спрема мажите, кои не обрнуваат внимание на студот и чекорот низ длабокиот снег, затоа што

сите други патишта се блокирани“⁷¹

Анотацијата на МАКЕДОНСКИТЕ ВОСТАНИЦИ ВО БИТКА СО ТУРЦИТЕ е проследена со рекламен додаток, кој ги карактеризира сите досега наброени наслови. „Овој и претходните три филмови се АПСОЛУТНО единствените автентични подвижни слики, кои ги покажуваат македонските бунтовнички чети како дејствуваат на непријателска територија.“⁷²

...Сето ова зборува за авторитетот што го имале борците за слобода од Македонија во британското општество. Самата појава на Нобл и неговата камера меѓу борците се доказ за респектот спрема нивното дело. Англичанецот покажувал „искрен восхит“ спрема борците, непознати за него. „Чувствата“ сигурно биле заемни. Очигледна е довербата со која се стекнал дојденецот меѓу водачите на ВМОК. Доказ за тоа е насловот на петтиот филм – ПРИМАЊЕ НА НОВ ЧЛЕН ВО ВОСТАНИЧКАТА ГРУПА (Initiating a New Member into an Insurgent Band, № 1233) и неговата содржина: „Потенцијалниот нов член е доведен со врзани очи до зборното место на востаниците на Балканот (Balkan Mountains). Подложен е на сурови испитувања со кои треба да ги докаже својата верност и вербата спрема делото. Потоа се заколнува и го прима поздравот од своите браќа по оружје“.⁷³

Нобл е испратен со задача да го претстави Илинденското востание. Но од повеќе причини се појавува во Бугарија во октомври 1903 година, кога немирите стивнале, а ентузијазмот спласнал. За да го компензира сопственото задоцнување, тој својот интерес како снимател го насочува кон западниот дел од границата на Кнежевството Бугарија со Отоманската империја. Доказ за тоа се сите од него снимени објекти – демаркациските пунктови Кочериново и Бараково, Дупница, кустендилското село Крапец (исклучок се само Горна Бања и Софија, места што се негова база). Токму таквиот правец на движење, покрај самата граница, го одведува до Самоков и Рилскиот манастир, каде што станува сведок на трагедијата на бегалците. Нобл го овековечува масовното преселување и со тоа станува автор на **првите филмови за бегалци во историјата на европскиот филм**.⁷⁴ Не случајно во разделот МАКЕДОНИЈА И БУГАРИЈА наоѓаат место четири наслови во кои се прикажани тешките последици од востанието: БЕГАЛЦИТЕ ВО РИЛСКИОТ МАНАСТИР (Refugees at Rila Monastery, № 1154), ПРАЗНИКОТ НА СВЕТИ ИВАН ВО РИЛСКИОТ МАНАСТИР (The Feast of St. John at Rila Monastery, № 1155) БЕГАЛЦИ ВО САМОКОВ (Refugees at Samokove, № 1156), а кои ги прикажуваат

протераните жители на селата Белица (Belitza), Кремен (Camen) и Обидим (Obidim), во близината на Банско (денес во Бугарија, тогаш во Турција). Во СИТУАЦИЈАТА ВО ГРАНИЧНИОТ ГРАД САМОКОВ (Outside the Frontier Town of Samokove, № 1157) – едноминутен филм (75 стапки), претставени се ликовите на многу „бедни бегалци што бараат засолниште и храна, избегани од Македонија за да се спасат од Турците. Некои од нив препешачиле стотици милји, секогаш ноќе, криејќи се преку ден. Сето тоа претставува навистина жална глетка“.⁷⁵

Наброените девет наслови со сигурност имале успех кај гледачите затоа што продолжуваат да се јавуваат и во наредните каталози на компанијата „Чарлс Урбан“. Во изданието од февруари 1905 година се појавуваат (под истата нумерација) во разделот именуван како БУГАРИЈА И МАКЕДОНИЈА (Bulgaria and Macedonia)⁷⁶ – најверојатно затоа што каталогот е збогатен со 21 нов филм, исто така снимени од Нобл, но во 1904 година (од № 1358 до № 1369, и од № 1440 до № 1448). Со ова бројот на репортажите на Нобл пораснува на 38! Во изданието од 1907-1908 илинденските епизоди се сместени во еден огромен раздел, насловен НИЗ БАЛКАНСКИТЕ ЗЕМЈИ.

НИЗ ДИВАТА ЕВРОПА

На овој начин, делови од продукцијата на Нобл добиваат нов живот. Во овој контекст се значајни појавата и дејноста на други двајца поданици на кралот Едвард VII – англискиот патешественик Хари Вилс Дарел де Винд (Harry Wills Darell de Windt, 1856-1933) и Шкотот Џон Мекензи (John Mackenzie, 1861-1944), кој исто како Нобл е кинооператор на Чарлс Урбан. Во пролетта 1905 година, двајцата Британци го крстосуваат Балканскиот Полуостров – од Трст (тогаш во Австро-Унгарија) до Јаши (Романија). Оттаму Англичанецот го продолжува своето патешествие низ Русија, додека Шкотот се враќа на британските острови. Така двајцата се разделуваат. Но нивните траги остануваат. Во почетокот на 1907 година излегува книгата на Де Винд *Низ дивата Европа*⁷⁷ (во која се наоѓаат сто фотографии, дело на авторот). Предговорот е напишан во клубот *Гејбрик* (Gabrickh Club) и е датиран од декември 1906 година. Во книгата патешественикот ја обележува својата маршрута и површно ги опишува поважните места низ кои поминал. Уште поповршно го опишува времето (периодот) во кое патува.

Испловувањето од Трст (со мал но комфорен параход „Панонија“) временски не е лоцирано – „во едно сончево мартовско утро“. Најверојатно, тоа се случува во првите денови на месецот.

Единствен конкретен датум наведен во книгата е 12/25 март – нивното пристигнување во Дубровник (Рагуза). Во Софија со сигурност престојуваат во периодот од 21/22 до 25/26 март 1905 година. Доказот за ова се наоѓа во едно кратко известување во весникот „Ден“. Во неговата постојана рубрика „Хроника“, понекогаш се појавувала подрубиката „Лични“, во која се наведувале имињата на повидните патници коишто доаѓале и заминувале од Софија. Во весникот, на 23 март, е запишано: „Во престолнината од Лондон пристигнаа г. Џ. Мекензи и г. Х. де Винд, дописници на англиските весници“⁷⁸, за Трново“⁷⁹. Може да се дополни дека двајцата не дошле „од Лондон“ (туку од Белград-Ниш) и не отпатувале директно „за Трново“ (туку за Плевен). Покрај овие два града, тие ги посетиле и Дрјаково, Габрово и Русе. Ја напуштиле Бугарија во почетокот на април. Ако се претпостави дека ја поминале Романија за десетина дена, нивното појавување во Јаши било некаде околу 10 април.

За околу 40 дена, Мекензи со својата камера снимил осум филмови. Тука се претставени според редот на нивната нумеризација (оваа нумеризација останува непроменета долго време во различните каталози на Урбан): РОМАНИЈА, НЕЈЗИНИТЕ ГРАЃАНИ И ВОЈНИЦИ (Roumania: its Citizens and Soldiers, № 1969, 420 стапки), ХЕРЦЕГОВИНА, БОСНА И ДАЛМАЦИЈА (Herzegovina, Bosnia and Dalmatia, № 1993, 10 стапки), ЦРНА ГОРА И АЛБАНСКИТЕ АЛПИ (Montenegro and the Albanian Alps, № 1994, 350 стапки), ЖИВОТ И СЛИКИ ОД СРБИЈА (Life and Scenes in Serbia, № 1995, 435 стапки), МАКЕДОНИЈА И ВОСТАНИЦИТЕ (Macedonia and Insurgents, № 1996, 540 стапки, цена 9 лири)⁸⁰, БУГАРИЈА И НЕЈЗИНИТЕ ЖИТЕЛИ (Bulgaria and its Citizens, № 1997, 800 стапки, 13 лири)⁸¹, БУГАРСКАТА ПЕШАДИЈА (Bulgarian Infantry, № 1998, 410 стапки, 6 лири и 16 шилинзи)⁸² и БУГАРСКАТА КОЊИЦА И АРТИЛЕРИЈА (Bulgarian Cavalry and Artillery, № 1999, 415 стапки, 6 лири и 18 шилинзи).⁸³

Сите филмови, со трговска намера, се ставени во разделот НИЗ БАЛКАНСКИТЕ ЗЕМЈИ (Across the Balkan States), а во изданието од август 1909 година, разделот е насловен БАЛКАНСКИТЕ ЗЕМЈИ (Balkan Countries), поделени во поднаслови: *Уникатни записи од „Експедицијата на Урбан Биоскоп“. Од Далмација, Црна Гора, Херцеговина, Босна, Бугарија и Романија* (споменувањето на Србија е испуштено – з.а.). *Под режисерската палка и раководство на („...under the direction and leadership of...“) г. Хари де Винд, угледен патешественик“*⁸⁴.

Де Винд можеби и бил режисер на осумте

филмови, но целосното снимање во никој случај не може да му се припише единствено на снимателот Џон Мекензи (иако тој акт му се припишува нему)⁸⁵. Факт е дека дел од материјалот во разделот НИЗ БАЛКАНСКИТЕ ЗЕМЈИ е снимен пред 1905 година. Овој заклучок (кој во никој случај не го намалува делото на Мекензи за време на „експедицијата“ низ балканските земји) сепак се однесува само на филмовите реализирани во Бугарија (последните четири). Сите кадри во БУГАРСКАТА ПЕШАДИЈА и БУГАРСКАТА КОЊИЦА И АРТИЛЕРИЈА се дело на Чарлс Нобл (без никакво сомнение)⁸⁶! Од 17 делови во МАКЕДОНИЈА И ВОСТАНИЦИТЕ, 14 исто така се негови – во поголема мера, снимени се во 1903 година! Во БУГАРИЈА И НЕЈЗИНИТЕ ЖИТЕЛИ, Хари де Винд (или некој друг) на снимениот материјал од страна на Мекензи додава кадри (најверојатно за да се зголеми времетраењето) направени од страна на Нобл. Оваа мошне либерална постапка во однос на авторските права е повторена и во создавањето на филмот РОМАНИЈА: НЕЈЗИНИТЕ ГРАЃАНИ И ВОЈНИЦИ⁸⁷. Филмот се состои од 14 дела од кои три (№ 1,6,11) претставуваат објекти снимени во Бугарија (Габрово, Дрјаново и Русе)!

Споменатите осум филмови се објавени уште во 1907 година во рубриката „Најнови продукции/Latest Productions“ во специјализираниот лондонски неделник „Kinematograph and Lantern Weekly“. Објавувањето е во четири последователни броја – од 17, 24, 31 октомври и 7 ноември (според грегоријанскиот календар). Списанието (излегува во периодот од 1907 до 1919) објавува претежно статии за кинематографијата (некои од нив прилично опширни), но и информации за премиерните наслови на многубројните англиски филмски производствени фирми (името, должината на лентата и името на нивниот продуцент – Чарлс Урбан). Од пазарна гледна точка, информацијата е актуелна. Но таа, сепак, го занемарува фактот дека четирите „бугарски“ филмови имаат кадри што се снимени во 1903-1904 година. Ако овој факт е валиден само за дел од БУГАРИЈА И НЕЈЗИНИТЕ ЖИТЕЛИ и МАКЕДОНИЈА И ВОСТАНИЦИТЕ, тогаш БУГАРСКАТА ПЕШАДИЈА и БУГАРСКАТА КОЊИЦА И АРТИЛЕРИЈА целосно се изградени од „архивски материјали“. Премолчувањето, се разбира, било направено во име на бизнисот, кој навистина процветал. Според Дејан Косановиќ (еден од најавторитетните познавачи на историјата на филмот на Балканот), овие филмови се прикажувале во „многу европски земји“⁸⁸. Околностите ги потврдуваат овие зборови. Имено, анотациите за „балканската осморка“ се задржуваат во рекламните каталози

на Урбан сè до крајот на деценијата. Професорот Косановиќ, анализирајќи го ЖИВОТ И СЛИКИ ОД СРБИЈА, сепак признава дека: „никаде не сум наишол на факти што ќе говорат дека овој филм бил прикажан во нашите земји“⁸⁹.

МАКЕДОНИЈА И ВОСТАНИЦИТЕ

Претходно се спомена дека 18 дела на филмот БУГАРИЈА И НЕЈЗИНИТЕ ЖИТЕЛИ се снимени од Џон Мекензи (11) и од Чарлс Нобл (7). Но не се спомена дека едниот дел од седумте дела снимени од Нобл е „постилинденски“ (№ 7). Описот е следен: „Бегалци во Самоков, важен пункт во близина на границата со Турција. Монаси, излегуваат од црква по литургија. Покажани се и многубројни бегалци, кои бегаат од Македонија за да се спасат од турското угнетување. Овие бедни бегалци, кои доаѓаат оддалеку и преживеале големи маки, добиваат засолниште од страна на самоковските монаси. „Трогателна слика...“ („A pathetic picture...“). Според содржината на анотацијата, филмот е направен од претходно споменатите „бегалски“ наслови: БЕГАЛЦИТЕ ВО РИЛСКИОТ МАНАСТИР (100 стапки), ПРАЗНИКОТ НА СВЕТИ ИВАН ВО РИЛСКИОТ МАНАСТИР (150 стапки), БЕГАЛЦИ ВО САМОКОВ (100 стапки) и ПРИЛИКИТЕ ВО ПОГРАНИЧНИОТ ГРАД САМОКОВ (75 стапки). Во таков случај, би требало вкупната должина на филмовите да зафаќа само половина од целата должина на БУГАРИЈА И НЕЈЗИНИТЕ ЖИТЕЛИ (800). Најверојатно, во големиот филм се вклучени делови од четири помали филмови.

Петте „комитски“ единечни наслови (№ 1228, 1229, 1230, 1231, 1233), чија вкупна должина е 635 стапки, не можат да се сместат во 540 стапки на МАКЕДОНИЈА И ВОСТАНИЦИТЕ. Значи дека и во овој случај на помош дошле ножиците. И покрај тоа, овој „монтажен филм“ е толку грандиозен (според тогашните стандарди) што содржината му е поткрепена со неколку уводни реченици: „Сензационални кадри на востаничките чети, кои го грабнале оружјето за да го отфрлат јаремот на турската тиранија. За да ги направи овие слики, нашиот оператор беше внесен во партизанското 'братство'. Споделувајќи го животот со бунтовниците, постојано придружувајќи ги, ризикувајќи го и сопствениот живот, тој успева да го прикаже, на неверојатен начин, времето поминато во тие сурови услови и со тоа да ја постигне својата цел. Повеќето реалистички кадри ја прикажуваат бунтовничката чета во поход, криејќи се во буковата шума и напредувајќи кон полето. Воените сцени се превозбудливи затоа што се силна и автентична илустрација на борбата

за слобода, водена од страна на очајните мажи. Филмот го постигнува својот врв со кадрите на бегалците од Рила. Панорамите на железницата, селските празници и народните носии ги двојат воените епизоди и прават филмот да биде уште поинтересен и забавен“.

По ова е направено подредување на кадрите (од кои се испуштени оние точки што не одговараат на темата):

- 4 - Бегалци, прогонети од турската власт далеку од своите села, бараат заштита и храна преку границата, каде што и ги добиваат.
- 6 - Рилски манастир. Прибежиште за христијаните од Македонија, кои бегаат од зулумите и бараат заштита што ја наоѓаат кај рилските монаси. Мизерно, бедно облечени, некои дури и боси, тие се влечат пеш низ суровата планина, поминувајќи стотина милји во потрага по спас. На кадрите се гледаат монаси и нивните бедни гости – процесија од мажи, жени и деца, кои минуваат покрај камерата и предизвикуваат сожалување кај публиката.
- 7 - Некоја чета на македонски востаници. За да се постигне посебен портрет на секој нејзин член, војводата им наредува на своите четници да маршираат пред камерата во колона, еден по еден. Решителноста, храброто однесување и чудната униформа на мажите се вткаени како битни детали во овие впечатливи кадри.
- 8 - Бунтовничкиот логор околу огнот, запален на полјана, обиколена со густе грмушки.
- 9 - Тревога! Дадена е заповед за засолнување и очекување на нападот.
- 10 - Бунтовниците ги покажуваат своите воени вештини. Длабок снег го покрива местото на настанот и затоа епизодите со напредување, напаѓање и залегнување се направени изразито реалистични.
- 11 - Покана на снимателот да стане дел од четата. По проверката на неговата подготвеност и верност кон делото, дозволено му е да ја каже заклетвата и потоа тој го бакнува знамето.
- 12 - Комита презема безбедносни мерки пред можниот напад. Тој фрла бомба во дрвјата за да се увери дека таму нема непријатели.
- 13 - Четата залегнува очекувајќи ја експлозијата.
- 14 - Бунтовниците преминуваат планински поток во колона еден по еден. Се гледа како еден од борците паѓа погоден, другите брзо трчаат за да му се одмаздат на Турчинот што го испука куршумот.
- 15 - Внимателно движење низ шумата, борците се

прикриваат од дрво до дрво и внимаваат на потенцијалната опасност.

16 - Придвижување во разбиен строј. Друг член на единицата е застрелан, а преостанатите со забрзан чекор се упатуваат накај скривалиштето.

17 - Реалистичен кадар на одлучувачка битка. Под закрилата на стрмнината на еден рид, бунтовниците се нафрлаат на непријателот. Се гледа како четворица борци паѓаат, но другите, иако се ранети, продолжуваат да се борат докрај. Исходот на битката е исто така прикажан.

Овие серии претставуваат апсолутно единствени веродостојни кадри за дејствувањето на македонските бунтовнички чети, кои оперираа на непријателска територија под команда на Ванчо Гевгелиски и генерал Цончев.⁹⁰

Во информацијата можат да се откријат некакви ситни показатели, кои ни помагаат да се идентификува личноста на главниот херој во филмот ПРИМАЊЕ НОВ ЧЛЕН ВО ЕДНА ВОСТАНИЧКА ЧЕТА. Се покажува дека тоа е самиот Чарлс Нобл - поканата е испратена кон „операторот“ (the operator)! Тој е „доведен со затворени очи до зборното место на востаниците“, тој е подложен на „сурово испитување“, тој положува „заклетва на верност“, бакнувајќи го бунтовничкото знаме. Се поставува прашањето – кој за ова време ја движел рачката на камерата? Постојат два можни одговори – или помошникот на Нобл (ако имал некој) или некој од комитите.

За можноста некој нашинец да се вклучил во „филмската индустрија“, кажуваат и напишаните редови, кои посочуваат дека „војводата им наредува на своите комити да маршираат пред камерата во колона еден по еден“. Веќе е посочен Ванчо Гевгелиски како главен херој на трите филма. Може да се каже дека тој е еден од првите балкански филмски актери или барем аматерски филмски актер. Но најверојатно творечките амбиции на Карасулијата биле поголеми штом се соживеал и во улогата на режисер. Ова не е шега. Постројувањето на четата во ред или колона е распоредување на персоналот. Заземањето определено место околу огнот во логорот е распоредување на учесниците за определена сцена. Поминувањето пред објективот на камерата ја потенцира крупноста на плановите (елемент што е специфичен за филмовите). Овие едноставни физички дејства претставуваат дел од понатамошната сложена мизансцена, која пак е компонентата на творечкиот чин наречен режирање. Давањето инструкции и насочувањето на „актерите“, секоја надворешна интервенција веќе е режија! Нобл очигледно

не се задоволувал само од она што природата (нерамнодушна, според Сергеј Ејзенштејн) ќе му понуди. Ја определува мизансцената, а тоа значи дека режирал неколку епизоди! Кон ова можат да се придодат и „театралните“ преврски на очи, заклетвата и братските прегрнувања на крајот. Затоа може лесно да се претпостави дека некои од кадрите во хрониките му се „инсценирани“ и дека документарната „стилистика на некои од кадрите би можела да се окарактеризира како сценска реализација“.

Основа за соодветно размислување дава насловот на делот ИСТОРИЈА НА ЕДЕН ПРЕСТАП, вклучен во проекцијата на ОД ЖИВОТОТ НА МАКЕДОНСКИТЕ ВОСТАНИЦИ⁹¹, во „Славјанска беседа“, на 03.03.1904 година. Забележително во случајов е фактот што епизодата е одделена, изолирана, разграничена од другите со посебно поставен наслов (поточно поднаслов). Поднасловот е изваден од целостта на веќе опишаните кадри, стои издвоено како да е самостојно дело! Тоа на некој начин наликува на именување на играл филм, но и содржи во себе основна карактеристика на таквиот вид филм – фабула, сиже, историчност, филмичност, сликовитост... Сигурно затоа за време на проекциите во „Алхамбра“ се јавила потребата од постоење на лектор, коментатор или поедноставно кажано – потреба за раскажувач. Кажувањето дека „мажот со превртена наметка е шпион“ и дека „по некое време е застрелан“ оваа епизода ја набива со многу емоција и драматургија. Со ова материјалот треба да биде непристрасна хроника, реален документ и верна фиксација на настанот.

Можно ли е тогаш барем еден од филмовите на Нобл да се посочи како прв играл филм снимен на Балканот? Тешко. Но можно е некои од снимените материјали да се наоѓаат на преминот помеѓу првичната документарност кон посовршените форми на уметност, кон играниот филм со изградена драматургија, психолошка поставеност на актерската игра и стилска режисерска постапка.

Кога и каде Чарлс Нобл ги снима македонските востаници и бегалци? Точниот датум на неговото пристигнување во Бугарија е непознат. Најстарото сведоштво за него во софиските весници (постојат податоци единствено за 1903) посочува дека на 14.10.1903 година во Самоков доаѓа министерот за војна, полковникот Савов „со својата придружба“, во која е вклучен и „дописникот на англискиот илустриран весник „Блек енд вајт“, г. Нобл“. На 15 октомври, министерот извршува „инспекциски надзор на тамошното планинско одделение“, објавува „тревога“ и ги согледува резултатите од

таквите активности – „една мала поука“. Според министерот „војниците и топовите за кратко време биле подготвени за борба“. На враќање единиците направиле церемонијален марш и биле поздравени од страна на министерот со „одлично“. „Г. Нобл со својата камера снимил многу убави филмови за дејството на воените батерии, особено за време на тревогата.“⁹² Идентичен на овој краток опис е англискиот текст што се наоѓа во каталозите на Урбан. Се однесува на материјали во должина од 125 стапки БУГАРСКАТА ПЛАНИНСКА ПЕШАДИЈА НА БАЛКАНСКИТЕ ПЛАНИНИ (Bulgarian Mountain Infantry in the Balkans, № 1161)⁹³.

Нобл останува во овој регион, барем до 19 октомври, кога прави снимки (со истиот датум) во Рилскиот манастир на празникот на преподобен Јован Рилски Чудотворец („очев ден“). Манастирот е и „пограничен пункт“ на македонските револуционери. Главен на манастирот во тој период е отецот Паисиј⁹⁴. Како транзитна точка преку границата, во манастирот престојувале генералот Цончев, Кочо Настев, Илија Балтов. Атанас Јанков наведува (во своите мемоари) дека престојувал во манастирот на 18 октомври⁹⁵. На 2 ноември, Нобл е веќе во Софија. Тоа го дознаваме од насловот на двеминутниот филм (125 стапки) ОТВОРАЊЕТО НА БУГАРСКОТО НАРОДНО СОБРАНИЕ ОД СТРАНА НА КНЕЗОТ ФЕРДИНАНД БУГАРСКИ ВО СОФИЈА, НА 2 НОЕМВРИ 1903 (Opening of the Bulgarian Parliament by Prince Ferdinand of Bulgaria, at Sofia, 15th.of November, 1903, № 1164)⁹⁶. На 7 ноември, во „Мјузикхол“ излегува интервјуто со кое Чарлс Урбан ги убедува лондонците дека снимените филмови „ќе можат да се видат во мјузиколовите на Вест Енд, во текот на следната недела“⁹⁷. Ова би можело да значи дека продуцентот веќе ги имал потребните материјали барем два-три дена пред почетокот на проекциите, пред сè, за да се провери, монтира и да се подготви коментарот... Би требало да е така, но така не било. Филмовите од серијалот СО ВОСТАНИЦИТЕ НИЗ МАКЕДОНИЈА се прикажани „за првпат“ дури на 22 декември (понеделник)⁹⁸! Меѓу нив се и материјалите со „четниците на Ванчо Гевгелиски“⁹⁹. Карасулијата е принуден да го напушти военото поле и да премине во Бугарија, заедно со својата чета. Се појавува во Ќустендил, околу 12 ноември („пред три дена“ известува на 15 ноември неделникот „Реформи“¹⁰⁰). „Придружен од своите верни другари“ – известува весникот – „кои во текот на годината храбро се бореа во реонот на долниот тек на Вардар, Ванчо Војводата изврши еден славен поход низ цела Источна Македонија, која е преполна со турска војска. Во реонот на Вардар, Круша Планина, Беласица, тој имал неколку

средби со Турците.“¹⁰¹ Најверојатно, кадрите со Ванчо Гевгелиски се направени во периодот од 12 до 15 ноември 1903 година. Така и снегот си доаѓа на место, како и подзадоцнетата премиера на филмовите во „Алхамбра“.

Македонските историчари на филмот се согласни меѓу себе дека илинденските епизоди се снимени „на почвата на Македонија“¹⁰². Весна Масловариќ и Игор Старделов (авторот лично ги познава) точно ги лоцираат реоните на снимање – „територијата на Пиринска Македонија и во денешните граници на југоисточна Македонија“¹⁰³. Оваа претпоставка ја поткрепува и професорот Дејан Косановиќ, кој е убеден дека најнапред Нобл се „обидел да влезе во Македонија преку Солун, но турските власти не му дозволиле. Потоа, тој по заобиколен пат, преку Бугарија доаѓа во Македонија“¹⁰⁴. Но може да се констатира дека овие угледни автори своите тези не ги поткрепиле со валидни докази.

КОЈ СТЕ Вие, МИСТЕР НОБЛ?

Судбината на мојата скромна личност ме вклучи во пишувањето на „бугарскиот дел“ на Ноблијадата, продолжувајќи го делото на моите претходници Александар Александров и Костадин Костов. Моите први плашливи текстови се напишани пред четврт век (можеби и повеќе)¹⁰⁵. Овие мои први текстови предизвикаа одек кај моите колеги во Република Македонија¹⁰⁶. По долгото пребарување во прашливите стогодишни весници, наидов на триесетина материјали објавени во 1904 година, во бугарскиот периодичен печат, кои се однесуваат на дејноста на Нобл. Веста за овие откриени текстови ја кажав на национални и меѓународни конференции. Исто така ја објавив и во специјализирани изданија¹⁰⁷. Во книгите за протокол на друштвото „Славјанска беседа“ успеав да најдам на единствените (официјални и потврдени) известувања досега, за престојот на Нобл во Софија. Така со текот на времето (некако неосетно) бројот на моите текстови на оваа тема се зголеми во десетина научни публикации. Се зголеми (застрашувачки за издавачите) бројот на страници од ракописот на книгата, која веќе одамна ја подготвувам и чиј работен наслов е *Кинематограмите на Чарлс Нобл...*

И покрај сите напори, личноста на овој туѓинец ми претставуваше најголема мистерија во историјата на филмот во Бугарија. Не се знаеше ни датумот ни местото на неговото раѓање. Не се знаеше ниту годината на неговата смрт. Не беше познато какво образование имал, со што се

занимал во животот, дали имал семејство, деца, потомци... Се знаеја само трите имиња на првиот снимател што ги направил првите снимки во нашите земји. Но мистериите постојат за да бидат решени, со многу желба, работа, постојаност и упорност. Отсекаде собирав информации. Успеав донекаде – собрав планина од факти. Но не го дознав најважното – кој е Чарлс Рајдер Нобл?

Тогаш (во 2008 година) се одлучив за очајнички чекор. Напишав неколку редови до Британскиот филмски институт (кој истовремено е и филмотека, библиотека, научноистражувачки институт, издавачка куќа, па дури и мултиплекс). Првично се обратив до г. Стив Брајант, кого го познавам од работата во Меѓународната федерација на телевизиските архиви (ФИАТ). Тој ме препрати кон г-ѓата (или госпоѓица, ова не го разбрав) Брајни Диксон, генерален секретар на одделот „Нем филм“ и признат експерт за тајните на ова време. На 20 мај ѝ пратив е-mail. Уште истиот ден добив одговор. Крајно обесхрабрувачки. Се покажа дека еден од најголемите аудиовизуелни архиви во светот нема ниеден збор „биографска информација“ за Нобл! Неговото име не фигурирало во базата на податоци, создадена за време на пописот на населението во Велика Британија во 1901 година. Јас бев разочаран. Но не и г-ѓата Диксон, која како достоинствена Британка ми влеа надеж: „Испратив е-mail до еден колега, кој можеби знае повеќе, така што брзо ќе ве известам ако открие нешто“.

На 5 јуни г-ѓата Диксон ми прати кратко известување: „Наскоро ќе добиете е-mail од Стивен Ботомор, односно Нобл. Се надевам дека ќе ви користи“. Во нашата професија името на Стивен Ботомор е легенда. Тој е нешто како Индијана Џонс – „археолог“ на целулоидните артефакти, длабински истражувач, брилијантен филмски историчар (сум ги користел неговите текстови). Два часа подоцна, тој ми испрати порака. Направил некои истражувања во архивите на Обединетото Кралство и нашол кратки биографски податоци на Нобл, како годината на раѓањето и смртта, местата во кои престојувал, каде работел и каде ги снимал филмовите. Но овие информации г. Ботомор имал намера да ги вметне во една глава на книга што во тој момент ја пишувал, а била посветена на филмот во периодот од 1897 до 1913. Приватната иницијатива повторно беше побрза од бавната државна машина. Но тоа не ме возбуждуваше. Ме возбуждуваше фактот што зајакот се појави, а јас немав пушка. Држев в рака златна рипка, но таа беше нема. Се стрчав кон пештерата на четириесетте разбојници, но гледав бледо и беспомошно, затоа што ги забравив зборовите

што ја отвораат портата. Седнав пред тастатурата, ја насочив целата своја интелектуална енергија, собрав храброст како барем тројца Спартанци-Термополци и направив страшен текст – вулканска смеса од јужен темперамент, балканска мелодрама и шопска простотија. Пишував на ужасен англиски јазик. Така се роди писмо, кое г. Ботомор, со познатото англиско добро воспитание, збогатено со доза на татковска благост, го окарактеризира како „многу ентузијастичка порака“.

Пушката пукна, златната рипка проговори, сезамот се отвори. Бликнаа изворите под каменот на очајот како да се допрени со библискиот стап на Мојсеј... Изворите, скапоценостите, богатствата се покажаа на една страничка текст. Но таа е **бесцената информација за историјата на филмот во Бугарија но и во Македонија.**

А таа информација е следнава:

„Чарлс Рајдер Нобл е роден во 1854 година во Чешент (Cheshunt), административно грофовство Хардфордшир (Hartfordshire).“ Денес градот брои околу 52 илјади жители, претставува дел од градската зона наречена Голем Лондон. Градот се наоѓа во убавата долина Лиј. Чешент е место каде што живеат побогатите Англичани. Во 50-тите тука живееше, растеше и учеше во локалното училиште познатиот поп пејач и автор Клиф Ричардс.

„Од 1890 година, па до средината на деведесеттите години, Нобл е уметник и режисер во театрите во Ексетер, Бристол, Нортемптон, Братфорд, Лондон и други места.

Од 1896 до 1899 е директор на театарот во Брикстон.“

Брикстон е дел од Јужен Лондон, а зградата на локалниот театар е изградена во 1894 година, конструирана од страна на познатиот архитект Франк Мачем. Кон крајот на 20 век, овој театарски храм се прослави со поставување на сцена „сериозни“ пиеси и со неделните претстави посетени од организирани групи туристи.

„Кон крајот на 1900 година ја снима војната во Јужна Африка за компанијата на Чарлс Урбан – *Ворик трејдинг компани*. Позната е уште како Англо-бурска, Јужноафриканска, Трансвалска (според името на независната држава основана од Бурите – потомци на холандските доселеници во Јужна Африка), или едноставно Бурска војна. Оваа војна се води помеѓу полувоените единици на локалното население и редовната војска на Британската империја. Причината за конфликтот е *треската* што ја зафаќа земјата по откривањето на големи наоѓалишта на злато и дијаманти. Во Јужна Африка доаѓаат голем број Британци. Познати се имињата на осум британски сниматели, кои го снимале воениот конфликт во Јужна

Африка. Четворица од нив се сниматели на *Ворик*: Џон Бенет-Стенфорд, Едгар Хајмен, Џо Розентал и Сидни Голдман. Токму тие придонесуваат за зголемениот интерес спрема продукцијата на компанијата на Урбан. Дали Нобл е петтиот член на оваа екипа? Причините за поставување на ова прашање ги дава информацијата дека Нобл е испратен во Јужна Африка од страна на сер Волтер Гибенс (1871-1833), сопственик на синцир мјузикхолови и филмски продуцент, жесток конкурент на Чарлс Урбан¹⁰⁸. Факт е дека Нобл ги прикажува *сликите* од АФРИКАНСКИТЕ ВОЈНИ¹⁰⁹ во јуни 1904 во Пловдив, исто така и во Софија (на 28 јули).“

„1901: живее во Лондон. Во статистичките податоци од пописот на населението, наведено е дека е слободен театарски менаџер.

Некое време во 1901 година работи како дворски кинооператор на султанот; се враќа во Британија кон крајот на 1902 или во почетокот на 1903 година. *Ворик* го ангажира во проекциите на неговите марокански филмови. Се враќа во Мароко во април 1903 година.“

Абд ал-Азиз (1878-1943) е султан на Мароко во периодот од 1894 до 1908. Од престолот го соборува неговиот роден брат. Освен по богатството, младиот султан бил познат и по неговата страст спрема техниката. За време на владеењето, од Европа (најмногу од Англија) ги купувал сите можни технички „играчки“ – автомобили, часовници, телефони, пијана, музички механизми, па дури и лифт приспособен за неговиот еднокатен дворец (наречен „Палата на забавата“). Па сепак, најголема страст на султанот бил филмот. Тој поминувал голем дел од времето во салата за проекции во дворецот. Имал десетина камери, а една од нив била изработена од чисто злато и чинела две илјади лири. Ги изучувал фотографските техники и филмскиот занает, сè со цел и самиот да биде автор¹¹⁰...

Во 1901 година, споменатиот Волтер Гибенс му испорачува на султанот нов апарат за проекции. Се претпоставува дека Нобл пристигнува во „Палатата на забавата“ за да го инсталира новиот апарат. Но останува во дворецот работејќи како мајстор за проекции и како дворски снимател. Нобл останува цели три години во раскошниот дворец. Тој сигурно би останал таму уште долго време, но во 1903 година во Мароко избувнува бунт. Дали народното незадоволство не било поттикнато и од султановата љубов спрема „кутиите на Сатаната“ (така народот ги викал камерите)? Не се знае. Се знае дека бунтот бил задушен и дека во есента 1903 година Нобл ја напушта земјата. Подоцна држи предавања во Англија за своите доживувања во Мароко.

Снимениот материјал од престојот во Мароко го искористува за филмот ВОСТАНИЕ ВО МАРОКО (Uprising in Morocco)¹¹¹. Во 1904 година својата „мароканска серија“ (целата или дел од неа) ја прикажува и во Бугарија. Докази за тоа постојат: „Г. Чарлс Нобл во среда вечер, во салонот на Воениот клуб ќе прикаже интересни кинематографски снимки, направени во Македонија, Бугарија, **Мароко** и др. Ова прикажување ќе биде исклучиво за господата офицери, нивните семејства и нивните гости“¹¹².

„Есента 1903: Чарлс Рајдер Нобл е во Македонија/Бугарија. Се соопштува дека „во соработка со бугарската армија“ и за „Чарлс Урбан трејдинг компани“ ќе прави репортажи, за да ги претстави случувањата од ИЛИНДЕНСКОТО ВОСТАНИЕ (The Ilinden Uprising) и БУНТ ВО МАКЕДОНИЈА (An Insurgence in Macedonia). Во врска со овие случувања, тој снима неколку филмови прикажани на екран во почетокот на 1904 година (според грегоријанскиот календар) од страна на Урбан во лондонскиот мјузикхол „Алхамбра“ и опишани во неговите каталози.“

„1905: Нобл снима филм за компанијата на Урбан, во Јужна Америка (специјално Андите).

1906 и 1907: работи во наставниот систем, користејќи подвижни слики и нов тип на проектор, кој овозможува стопирање во секој момент, па така коментаторот може да ги објасни сцените.

1908 до 1912: патувања низ Латинска Америка, искачување на планината Попокатепетл.

Јули 1914: умира во Апминстер, Есекс, на 60-годишна возраст, неженет, западнат во големи долгови.

Се смета дека за време на својата прва посета на Јужна Америка во 1905 година, Нобл направил снимки од воз во движење, поминувајќи ги Андите, на пат за Парагвај. Ова значи дека Нобл најверојатно доаѓал од Аргентина или Чиле. Го посетил и Мексико – Попокатепетл е во Мексико¹¹³.

До неодамна се сметаше дека го загубил животот во Новиот свет. Но се покажа дека умира во Источна Англија, во Есекс, во Апминстер.

Ова е информацијата за Чарлс Рајдер Нобл. Таа ми беше љубезно доставена од г. Стивен Ботмор. Ако некому му се чини незначајна, ќе напоменам дека претходно и неа ја немавме. Напоменав уште на почетокот дека историјата (барем на прв поглед) изгледа прилично едноставна, обична... Таква е и на втор поглед, но тогаш е малку пополна и побогата!

Превод од бугарски: В. Илиевски

Белешки:

(Endnotes)

1. Charles Urban, Motion Picture Pioneer. Chronology (<http://www.charlesurban.com/chrono.htm>)
2. From the Kinetoscope To Mr. Charles Urban's Bioscope. Music Hall and Theatre Review, 20.XI.1903, с. 331
3. Ibid.
4. Music Hall and Theatre Review, 1.I.1904, с. 9
5. Music Hall and Theatre Review, 8.I.1904, с. 25
6. The Charles Urban Trading Co., Ltd. Catalogue, February 1905 (Press Comments), с. 166 – 167
7. Английски кореспонденти в София. Вечерна поща, год. V, № 917, 10.II.1904, с. 3
8. Реформи, год. VI, № 12, 14.II.1904, с. 4
9. Кинематограми. Дневник, год. III, № 612, 14.II.1904, с. 3
10. Кинематографът на г-н Нобел. Вечерна поща, год. V, № 922, 15.II.1904, с. 3
11. Кинематограми. Дневник, год. III, № 612, 14.II.1904, с. 3
12. По инспекционната обиколка на военния министър. Вечерна поща, год. IV, № 811, 20.X.1903, с. 3
13. Г-н Нобл и неговия кинематограф. Пловдив, № 1250, 12.VI.1904, с. 2
14. Ibid.
15. Кинематограми. Дневник, год. III, № 612, 14.II.1904, с. 3
16. Гостуването на Чарлс Нобл в Видин. Дневник, год. III, № 659, 3.IV.1904, с. 2
17. Кинематограми. Дневник, год. III, № 612, 14.II.1904, с. 3
18. Реформи, год. VI, № 12, 14.II.1904, с. 4
19. Кинематографът на г-н Нобел. Вечерна поща, год. V, № 922, 15.II.1904, с. 3
20. Кинематограми. Дневник, год. III, № 621, 23.II.1904, с. 3
21. Кинематограф Чарлс Райдър Нобл. Вечерна поща, год. V, № 936, 29.II.1904, с. 3
22. Кинематограф Чарлс Райдър Нобл. Вечерна поща, год. V, № 940, 4.III.1904, с. 3
23. ДА София, 1318К, оп. 2, а. е. 16, л. 152г – Протокол V. Заседание – 11.II.1904, т. 1
24. ДА София, 1318К, оп. 2, а. е. 16, л. 154г – Протокол VII. Заседание – 25.II.1904, т. 8
25. ДА София, 1318К, оп. 2, а. е. 16, л. 155 – Протокол VIII. Заседание – 3.III.1904, т. 8
26. Важно известие. Дневник, год. III, № 632, 5.III.1904, с. 1; № 634, 7.III.1904, с. 1
27. Кинематографът на г-н Нобел. Вечерна поща, год. V, № 922, 15.II.1904, с. 3
28. Г-н Нобл в провинцията. Дневник, год. III, № бр. 641, 14.III.1904, с. 2
29. Кинематограми. Дневник, год. III, № 612, 14.II.1904, с. 3
30. Кинематограми. Дневник, год. III, № 621, 23.II.1904, с. 3
31. Кинематограми. Дневник, год. III, № 612, 14.II.1904, с. 3
32. Кинематографа Нобл. Дневник, год. III, № 628, 1.III.1904, с. 3
33. Кинематограф Чарлс Райдър Нобл. Вечерна поща, год. V, № 940, 4.III.1904, с. 3
34. Кинематограми. Дневник, год. III, № 612, 14.II.1904, с. 3
35. Представление с кинематограф. Вечерна поща, год. V, бр. 930, 23.II.1904, с. 3
36. Кинематографа Нобел. Ден, год. I, бр. 93, 4.III.1904, с. 3
37. Кинематографа Нобл. Дневник, год. III, № 628, 1.III.1904, с. 3
38. Кинематографът на г-н Нобел. Вечерна поща, год. V, № 922, 15.II.1904, с. 3
39. Кинематограф Чарлс Райдър Нобл. Вечерна поща, год. V, № 940, 4.III.1904, с. 3
40. Кинематограми. Дневник, год. III, № 612, 14.II.1904, с. 3
41. Г-н Нобл в провинцията. Дневник, год. III, № 641, 14.III.1904, с. 2
42. Из провинцията. Дневник, год. III, № 644, 17.III.1904, с. 2
43. Кинематографически представл. Дневник, год. III, № 655, 30.III.1904, с. 3
44. Гостуването на Чарлс Нобл в Видин. Дневник, год. III, № 659, 3.IV.1904, с. 2
45. Ibid.
46. Ibid.
47. Последний Час. Пловдив, № 1251, 19.VI.1904, с. 3
48. Г-н Нобл и неговия кинематограф. Пловдив, № 1250, 12.VI.1904, с. 2
49. Ibid.
50. Ibid.
51. Кинематографа в Търговски хотел. Пловдив, № 1252, 26.VI.1904, с. 3
52. Ibid.
53. Г-н Нобл и неговия кинематограф. Пловдив, № 1250, 12.VI.1904, с. 2
54. Пътници. Дневник, год. III, № 749, 6.VII.1904, с. 2
55. Хроника. Лични. Ден, год. I, № 209, 7.VII.1904, с. 3
56. Кинематографически картини по войната в Военния клуб. Вечерна поща, год. V, № 1077, 25.VII.1904, с. 3
57. Ibid.
58. Кинематографическо представление. Дневник, год. III, № 770, 27.VII.1904, с. 2
59. Поездки на столичната полиция. Вечерна поща, год. V, № 1085, 2.VIII.1904, с. 3
60. **Александров, Александър.** Исторически календар. Киноизкуство, № 2, 1960, с. 72
61. **Костов, Костадин.** Още веднъж за кинематографическите снимки на Чарлз Нобъл. Кино и време, № 19, 1981, с. 115 – 117; Малката история на кинематографа в Пловдив и голямата история на киното в България. Кино и време, № 21, 1983, с. 110
62. **Костов, Костадин.** Булото над тайнствената личност Чарлс Райдър Нобъл се повдига. В каталозите на „Чарлс Урбан Трейдинг Къмпани“ има 38 негови филма, снимани в България. Кино, № 3, 1996, с. 35 – 40; Илинденското въстание в киното (1903 – 1933). Пловдив, Веда Словена, 2000, с. 19 – 38
63. The Charles Urban Trading Co., Ltd. Catalogue (Forming Supplement № 1 to our General Catalogue Issue of November, 1903), 1904, с. 10 – 12
64. Ibid., с. 32 – 35
65. Ibid., с. 10
66. Ibid., с. 32
67. Ibid.
68. Ibid., с. 34

69. Ibid., c. 34 – 35
70. Ibid., c. 32
71. Ibid., c. 34
72. Ibid., c. 35
73. Ibid., c. 35
74. **Косановиќ, Дејан.** Бегалците во најстарите филмски документи. В: Бегалците и филмот. Скопје, Кинотека на Македонија, 1994, с. 22
75. The Charles Urban Trading Co., Ltd. Catalogue (Forming Supplement № 1 to our General Catalogue Issue of November, 1903), 1904, c. 11
76. The Charles Urban Trading Co., Ltd. Catalogue, February 1905, c. 158 – 165
77. **Windt, Harry de.** Through Savage Europe. London: T. Fisher Unwin, Adelphi Terrace, MCMVII (1907), 260 c.
78. Лични. Хроника. Ден, год. II, № 449, 23.III.1905, c. 3
79. Лични. Хроника. Ден, год. II, № 453, 27.III.1905, c. 3
80. The Charles Urban Trading Co., Ltd. Catalogue (Kinematographic Film Subjects), 89 – 91 Wardour St., London, W., Supplements, 1907 – 1908, c. 10 – 12
81. Ibid., c. 12 – 14
82. Ibid., c. 15 – 16
83. Ibid., c. 17
84. Ibid., c. 3
85. <http://209.85.129.132/search?q=cache:jStaZ6cRwIol:bioscopic.wordpress.com/2008/02/09/through-savage-europe/+through+savage+europe+harry+de+windt&cd=2&hl=bg&ct=clnk&gl=bg>
86. **Кърджилев, Петър.** Българската армия – в обектива на първите кинохроника. Военноисторически сборник, № 3 и № 4, 2008
87. The Charles Urban Trading Co., Ltd. Catalogue, 1907 – 1908, c. 19
88. **Kosanović, Dejan.** Leksikon pionira filma i filmskih stvaralaca na tlu jugoslovenskih zemalja 1896 – 1945. Beograd: Institut za film, Jugoslovenska kinoteka, Feniks film, 2000, c. 134
89. **Kosanović, Dejan.** Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije 1896 – 1918. Beograd: Institut za film, Univerzitet umetnosti, 1985, c. 71
90. The Charles Urban Trading Co., Ltd. Catalogue, 1907 – 1908, c. 10 – 12
91. Кинематограф Чарлс Райдър Нобл. Вечерна поща, год. V, № 940, 4.III.1904, c. 3
92. По инспекционната обиколка на военния министър. Вечерна поща, год. IV, № 811, 20.X.1903, c. 3
93. The Charles Urban Trading Co., Ltd. Catalogue (Forming Supplement № 1 to our General Catalogue Issue of November, 1903), 1904, c. 11
94. **Кърджилев, Петър.** Светлопис за Илинден (Свидетелства за направени фотографии по време на Илинденското въстание). София, ИК Титра, 2009, c. 121 – 124
95. **Бурилкова, Ива, Цочо Билярски** (съставители). От София до Костур (Спомени). София, ИК Синева, 2003, c. 200
96. The Charles Urban Trading Co., Ltd. Catalogue (Forming Supplement № 1 to our General Catalogue Issue of November, 1903), 1904, c. 12
97. From the Kinetoscope To Mr. Charles Urban's Bioscope. Music Hall and Theatre Review, 20.XI.1903, c. 331
98. Music Hall and Theatre Review, 1.I.1904, c. 9
99. Music Hall and Theatre Review, 8.I.1904, c. 25
100. Реформи, год. V, № 49, 15.XI.1903, c. 4
101. Ibid.
102. **Масловариќ, Весна.** Чарлс Урбан и неговото значење за македонската кинематографија. Кинопис, № 27 (15), 2003, c. 6; **Ноневски, Борис.** Елементи за дефинирање на национални кинематографии и социјално-културниот контекст на појавата и развојот на балканските кинематографии. В: Развојот и проникнувањето на балканските национални кинематографии во периодот од 1895 до 1945 година. Скопје, Кинотека на Македонија, 2003, c. 20
103. **Масловариќ, Весна.** Странските сниматели на почвата на (и за) Македонија – како хроничари на своето време (1895 – 1945). В: Развојот и проникнувањето на балканските национални кинематографии во периодот од 1895 до 1945 година. Скопје, Кинотека на Македонија, 2003, c. 265; **Старделов, Игор.** Странски снимања во и за Македонија. Във: Фотографијата и филмот на почвата на Македонија. Скопје, Македонска академија на науките и уметностите, 2007, c. 137
104. **Косановиќ, Дејан.** Бегалците во најстарите филмски документи. В: Бегалците и филмот. Скопје, Кинотека на Македонија, 1994, c. 23
105. **Кърджилев, Петър.** Българският хроникално-документален филм от създаването му до края на Първата световна война. Кино и време, № 20, 1982, c. 117 – 119; „Кинематограмите“ на Чарлс Нобъл – първите филми, заснети у нас. София, № 8, 1983; Светлини преди зазоряване, или за първите прожекции на „движещи се образи“ в България. 90 години от първата прожекция на братя Люмиер. Киноизкуство, № 12, 1985, c. 47 – 53
106. **Ноневски, Борис.** Елементи за дефинирање на национални кинематографии и социјално-културниот контекст на појавата и развојот на балканските кинематографии. В: Развојот и проникнувањето на балканските национални кинематографии во периодот од 1895 до 1945 година. Скопје, Кинотека на Македонија, 2003, c. 20 – 21
107. **Кърджилев, Петър.** Неизвестни свидетелства за личноста на Чарлс Нобъл и дейноста му в България. 105 години от заснемането на първия филм у нас. Кино, № 4, 2008, c. 61 – 68
108. **Anthony, Barry.** Who's Who of Victorian Cinema. Sir Walter Gibbons – British film showman and music hall magnate (<http://www.victorian-cinema.net/gibbons.htm>)
109. Кинематографа в Търговски хотел. Пловдив, № 1252, 26.VI.1904, c. 3
110. **Bottomore, Stephen.** Who's Who of Victorian Cinema. Abd al-Aziz (Mulai Abd al-Aziz IV) – Sultan of Morocco (<http://www.victorian-cinema.net/alaziz.htm>)
111. **Bottomore, Stephen.** The Sultan and the cinematograph. Early Popular Visual Culture, 1746-0662, Volume 6, Issue 2, 2008, c. 121 – 144 (<http://www.informaworld.com/smpp/ftinterface~db=all~content=a794360103~fulltext=713240928~jumpfrom=true>)
112. Кинематограми. Дневник, год. III, № 621, 23.II.1904, c. 3
113. **Noble, Charles Rider.** How I Climbed Mount Popocatepetl. The Wide World Magazine, Volume 23, № 135, June 1909, c. 231 – 239 (http://www.booksets.com/?page=shop/flypage&product_id=417054&keyword=charles+noble&searchby=author&offset=0&fs=1&CLSN_807=1299605941807b4b33e6d1ada0d20b26)

Сликата, со сета своја комплексност и слоевитост, уште во самите почетоци на човековата цивилизација, била главен медиум за меѓучовечка, па и меѓувременска комуникација, за пренос на информациите од митската свест па сè до современото живеење. Нејзината филозофска, па оттука и магиска природа отсекогаш била предмет на воодушевување и на бројни обиди за разбирање. Со појавата на фотографијата, а малку подоцна и филмот, постигнатото „совршенство“ во начинот на интерпретацијата на реалноста доведува до отворање на безброј прашања и нејаснотии, поврзани со едно единствено прашање: Што, всушност, претставува филмската слика? Дали е таа верна интерпретација на предметите од реалноста? Дали е само празен одблесок на светлината од материја што не може да се претстави? Дали човековите вид е објективен? Дали филмската слика е, всушност, амалгам на човековиот вид и неговите животни искуства?

Овие прашања се проткајуваат во светот на филмската теорија од самите нејзини почетоци. Во класичните теории, вниманието претежно е свртено кон самиот медиум – филмот, неговото место во уметноста и неговата улога во општеството. Со семиотичко-филозофскиот аспект на филмот и филмската слика започнуваат да се занимаваат посовремените теоретичари, меѓу кои најистакнат и најопсежен е Жан Митри (Jean Mitry), чиј мошне значаен текст за филмската слика е преведен на македонски во следните неколку страници.

Жан Митри претставува еден од најзначајните современи филмски теоретичари, чија теорија се базира врз синтеза на класичните филмски теории, формативните теории, како и неуморната практична работа во областа на филмот. Тој заедно со Анри Ланглоа (Henri Langlois) и Жорж Франжу (Georges Franju) е еден од основачите на Француската кинотека, како и првиот професор за филм на Универзитетот во Париз. Неговото најпознато дело, од чиј извадок е направен следниот превод, е двотомната студија Естетиката и психологијата на филмот (*Esthétique et psychologie du cinéma*) издадена во 1963 година во Париз. Оваа книга е особено важна бидејќи претставува првиот академски теориски поглед на филмот, за разлика од претходните, кои биле пишувани од автори од областа на филмската режија, уметничката критика и слично, без академска заднина за оваа област. Во неа Митри се обидува да направи сеопфатен поглед на филмот, заземајќи објективно гледиште базирано, пред сè, врз неговото искуство во филмот, како теориско така и практично. Од петте поглавја опфатени во оваа книга, ние се задржавме на второто, она посветено на филмската слика, нејзиното онтолошко значење, нејзината симболика како и структурата што ја оформува.

Причината за изборот е повеќе од јасна, со сè поголемото осовременување на филмот и неговата мултимилionска индустријализација во денешницата, појавата на новите технологии и слично, сè потешко е да се детерминира што од она што го гледаме на платно то е онака како што изгледа, колку на самиот вид е објективен и доколку не е, која е границата што треба да си ја поставиме, со цел да не се изгуби суштината на филмот како уметност.

Жан Митри



Александар Трајковски

Жан МИТРИ

СЛИКАТА САМА ЗА СЕБЕ*

БЕСКРАЈНАТА СЛИКА

Бидејќи претставува жива слика, филмската слика е составена од одреден број сукцесивни снимки. Секоја серија снимки ја снима истата акција или истиот предмет од ист агол. Ова се нарекува филмски кадар. Кадарот е најмалата филмска единица, но во него постојат многу помали фотографски елементи што го создаваат и тие се наречени фотограми/сликички/фрејм (frames). Најпрво ќе ја разгледаме токму оваа индивидуална фотографска единица.

Фотографската слика е „механичка“ репродукција на реалноста гледана низ леќа/објектив и претставува отпечаток на светлината врз одреден предмет, создаден преку фотохемиска реакција на фотосензитивна емулзија врз целулоидна основа. Притоа, може да се каже дека ова значи дека ваквата репродукција е речиси безлична.

Но, фотографијата е продукт на фотографот. Со снимање на одредена реалност, снимателот прави одреден избор: го избира фрејмот. По потреба, тој ги организира различните елементи во своето видно поле, создавајќи одредени хармонични врски. Уште повеќе, преку регулирање на интензитетот на светлината, преку елементите светло и сенка, тој го зголемува или намалува „отпечатокот“ (импресијата) за големина на одредени елементи. Отворањето на апаратурата (поголемо или помало количество светлина што влегува во телото на камерата) исто така дава одреден квалитет на сликата, а оттука и на предметите што се претставени во неа.

Несомнено е дека фотографската слика секогаш е последица на извесна интерпретација. Тоа е доказ за она што некоја личност гледа и оттука носи извесна субјективност. Може да се каже дека тоа е „механичка“ импресија на лична визија за одреден предмет (која случајно може да биде и претходно композирана). Накратко, оваа слика може да биде проткаена со естетски квалитети, како и со извесна намера.

Го користам терминот *бескрајна слика* за да опишам комплетно безлична репродукција, обдарена со квалитети заеднички за сите слики во најшироката смисла на зборот.

Сликата е очигледно зависна од посредниците што ја создаваат. Не само што таа може да е или црно-бела или во боја (што веќе покажува извесна интерпретација), туку дополнително, самиот субјект воден од исто осветлување може да биде репродуциран различно зависно од тоа дали е користена ортохроматска или панхро-

Кадар од филмот ГРАЃАНИНОТ КЕЈН



матска филмска лента. Чувството на длабочина е повеќе или помалку нагласено во зависност од тоа дали е користена кратка или долга фокусна леќа. Со широкоаголна, собата долга десет метри станува огромна, намалените перспективи се такви што кога некој доаѓа од заднината кон камерата станува поголем во неверојатни пропорции и изгледа како да покрива огромна далечина. Од друга страна, пак, со долга фокусна леќа, оддалечената коњица во напад која напредува во галоп изгледа како воопшто да не се доближува. Ефектот во однос на широкиот агол е делумно впечатлив кај ГРАЃАНИНОТ КЕЈН, додека, пак, кај германските витези во АЛЕКСАНДАР НЕВСКИ имаме совршена илустрација на употребата на телефото.

За тоа и за кои било разлики на репродуцираниот објект што се создава при секој процес од фотографското снимање, ние би заклучиле (проекторно) дека таа слика, испразнета од каква било сопствена креативна волја, е слична со снимената реалност.

Сите слики имаат својство да бидат слика/приказ на нешто. За да се демонстрира нејзината дистинкција од менталната слика, онаа од чиста фантазија (зависно од својството на свеста и состојбите на свеста), сликата треба да биде создадена, фиксирана на основата од која го зема карактерот на објективна реалност. Но оваа поткрепа е рамна површина. Затоа би било погрешно да се каже дека сликата на стол е идентична со самиот стол. За ова да е вистинито, би требало таа да биде буквална копија во истиот простор, што е исто и како да се каже дека би бил потребен друг стол.

Сликата на стол не е „уште еден“ стол. Бидејќи е проекција во тридимензионален простор, каде што просторот си ги задржува своите неоспориви квалитети во трансферот, филмската слика ги претставува просторните врски на објектот како самиот објект. Сликата на просторот, која е слика на формите и поврзаностите, е таа што го дефинира просторот. Предметите си ја имаат својата

позиција во него, својата димензија, големина. Тие се во светот „овде и сега“, поточно меѓусебно поврзани преку мрежа од меѓузависности и реципрочни определби, како што се всушност и во реалноста. Овој факт, сам по себе, не го детерминира карактерот на „реалноста“ во филмските слики, меѓутоа дава основа за тоа.

Да кажеме дека сликата на реалноста ги претставува формите помалку од материјата и деканивното издолжување во просторот е исто како да кажеме дека сликата на реалноста не е реалност туку слика: Јас можам да седам на столот, но не можам да седнам на слика од стол. Сепак, штом ќе престанам со обидувањето да го преместам приказот на начин на кој можам да го поместам претставениот предмет, сликата во моите очи ги презема сите изгледи на самата реалност. Сместена во светот, камерата ја фиксира реалноста од една гледна точка и всушност, таа само тоа и го претставува. Но во светот на реалноста (каде и да е тоа), јас сум исто така ограничен и ги гледам просторот и предметите во него од една единствена гледна точка. Ако погледнам во столот пред мене, јас него го гледам како форма, т.е. во еден план односно од еден агол. Ако ги затворам очите или ја свртам главата, формата исчезнува. Но столот и понатаму продолжува да постои. Тоа подразбира бесконечност од различни аспекти, кои зависат од точката на гледање од која е видено и во која коегзистира исто како да е вистински предмет. За овие аспекти можам да станам свесен само последователно. Јас морам да се движам околу столот и една од овие карактеристики мора да исчезне за да се појави следна, итн... Со други зборови, секоја од овие карактеристики ќе биде презентирана како различна слика. Визуелната перцепција не ми нуди „простор“, туку „слика на просторот“, конкретна „ситуација“ презентирана на моите очи како дводимензионална слика.

Филмот претставува редица слики, движењето на камерата му овозможува на режисерот да снима околу предметот, да го набљудува според серии последователни точки на гледиште – исто



како сликите овозможени од моите движења во реалноста. Единствената разлика (доста значителна) е тоа што не сум во можност да се движам во рамките на „филмскиот простор“ освен кога тоа го сака режисерот на филмот. Ако тој одлучи дека смеам, јас сум принуден да го следам – бидејќи во вистинскиот простор јас смеам да се движам кај што сакам и кога сакам. Во секој случај, објектот е забележлив по неговата материјалност. Тој зафаќа простор – една област – додека сликите презентирани од моите очи или во филмот се секогаш дводимензионални. Сликите се вклучуваат и исклучуваат меѓусебно, независно дали столот истовремено ги има и сите карактеристики и ниту една од нив.

Поврзаноста на сликите со другите искуства е овозможена преку сеќавањето. Во мојата потсвест, карактеристиките што не можам да ги видам се сеќавањата на потенцијалот на конкретно чувство. Со други зборови, во големи размери, свеста ја означува меморијата, или барем едното не може да постои без другото и како што пишува Бергон (Bergon), „не може да постои никаква перцепција без нејзина вмешаност со меморијата“. Гледањето е, всушност, препознавање – барем од појдовна точка на некое претходно искуство. Во секоја слика, т.е. во секој предмет што го гледаме, препознаваме серија импресии евоцирани од тој конкретен предмет: конкретното упатува на апстрактното, објективноста ја поттикнува субјективноста. По сето тоа, перцепцијата е суд.

Веќе споменавме дека сликата на реалноста е слична со филмската слика. Очигледно е дека ова е само импресија. Всушност, овие слики се доста различни. Филмската слика ефективно се презентира себеси како слика. Како таква таа објективно постои. Залепена на целулоидна основа, проектирана на платно, таа е независна (како слика) од материјалните предмети од кои е составена сликата и нема никаква понатамошна поврзаност со нив. Таа е независна, автономна. Перцептуалната слика, пак, не е независна од материјалните предмети и не постои независно. Таа е она што се гледа, или поточно таа е идентична со тоа што се гледа. Низ моите очи, „реалноста“ и е претставена на мојата свест и мојата сликосоздаателна свест проектира врз реалноста создадена од страна на сликата служејќи се со информациите овозможени од моите очи.

Со други зборови, сликата е „објективизирана“ перцепција, поврзана со она што ја создало и со она со кое се идентификува. Претставена директно од мојата свест, таа е продукт на постојана врска помеѓу надворешниот свет и самиот мене, помеѓу мојата опсервација и предметите што ги опсервирам. Престанува да е она што е само

доколку престанам да гледам во неа. Моето поместување го поместува нејзиниот привремен аспект, а „објектот“ е конструиран во мојот ум како резултат на сензациите што ги искусувам. Поврзано со реалноста што ја набљудувам и со информацијата донесена од мојата перцепција, сликата станува самиот објект, *тој специфичен објект* т.е. забележаната реалност, онаква како што ја восприемам.

Како што ќе видиме во наредното поглавје, објектот (или она што го нарекуваме објект) е создаден со помош на голем број сензации поврзани со една единствена структура, еден единствен „ентитет“. Тоа е група сензации „објективизирани“ околу идентично битие сметано како предмет на инспирација. Ќе го цитираме Бредли: „Предметот е идеална содржина создадена од серија перцепции“. Но доколку е ова случај, доколку перцептуалната слика не може да се одвои од материјалните предмети, доколку е „согледлива реалност“, тогаш таа не може да биде слична со дводимензионалната слика. Според тоа, мислам дека светот од пред моите очи им се прикажува нив како дводимензионална слика (иако станува збор за слика од тридимензионална реалност). На друг начин кажано: Можам да ставам прозорец помеѓу мене и светот – тогаш светот ќе ми се прикаже низ прозорецот проектиран на него како филмска слика проектирана на екран. Со други зборови, иако перцептуалната слика (структурираната забележлива реалност) може многу да се разликува од филмската слика, „вистинската слика“ (т.е. светот пред моите очи, итната репрезентација – продуктот на мојата свест за креирање на слика, одвоен од сликите што прават слики) е аналоген на неа.

Покрај сè, филмовите се направени за да бидат видени: единствено за да бидат видени. Сега, кога си дозволувам да се концентрирам на предметот во киното, јас ја забележувам сликата на самиот предмет на сосема ист начин на кој го гледам самиот предмет – освен доколку со тоа добива естетска вредност. Во тој случај, сликата, потврдувајќи се како лична визија, станува медијаторна, а како резултат на тоа и наметлива. Но „бесконечната слика“ се појавува пред моите очи на ист начин како директно опсервиран предмет.

Да повториме: Ние можеме само да видиме, односно да перципираме предмети „однадвор“. Од кој и да е аспект презентирани предметот, секогаш е прикажан како „слика“.

Споменатиот стол, со неговото кожено седиште и потпирач, очигледно подразбира „ентериер“, или „внатрешност“. Исто така, кожената прекривка врз него, со прикажаната сјајна страна, има и обратна страна – и неа никогаш нема да ја видиме освен ако не го скршиме столот. Со други зборови,

сликата на внатрешноста не може да коегзистира со сликата на столот, бидејќи сме принудени да ја искршме за да ја видиме „внатрешноста“. Невозможно е да се знае внатрешноста на едно цврсто тело. Всушност, од мигот кога го забележуваме, престанува да биде „внатрешност“. Доколку искршам еден предмет (тело на една вазна, на пример), тој веднаш се прикажува како површина, т.е. надворешност. Внатрешноста (ентериерот) е конструкција на умот. Од вистинската слика до филмската слика, сè уште останува импресијата на „релјефност“. Но оваа сензација е помалку важна отколку што изгледа. Знаеме дека неговиот „рендер“ во нормална перцепција е ефектот на нормалниот бинокуларен вид и секој обид да се презентира негова импресија е базиран врз сепарација на две „паралактични“ слики. Но резултатот, кога е постигнат во киното преку ваков вид процес (анаглиф или слично), секогаш е поинтензивен отколку што се прикажува во реалноста. Затоа реалноста е, до некоја мера, изопачена.

Тоа доведува до фактот дека импресијата на релјефност не е единствено резултат на бинокуларниот вид. Нејзината појава не е само оптичка туку и психолошка. Концепцијата на релјефност е делумно функција на навиките, појава пренесена преку нашите движења и нашите разбирања. Преку ефектот на константно обновувано искуство, го дознаваме растојанието меѓу предметите поврзани со нас: сосема прецизно. И покрај тоа што нашето гледиште за просторот и нашата визија за предметите се комплементарни и заемно корективни. Притоа можеме да претпоставиме дека импресијата на релјефност е создадена преку константна синхронизација на визуелната перцепција и нашето искуство во просторот.

Знаеме дека оддалечените предмети ни се прикажуваат поголеми отколку што би требало според законите на оптиката, т.е. ги гледаме поголеми отколку што би ги виделе во реалноста, токму поради нашиот вид. Исто така, знаеме дека некој слеп од раѓање, кој одеднаш прогледува со помош на операција, не ги гледа работите релјефно. И покрај неговиот бинокуларен вид, предметите му се прикажани на неговите очи како да се во еден план. Навиките и приспособувањата му дозволуваат сè повеќе да стане свесен за релјефноста, но оваа замисла не е автоматска придобивка. Постои и добропознатата приказна за слепиот човек, кој прогледува за првпат, доживувајќи силна физичка болка, бидејќи „не може да ги раздели сликите за главени во неговата ретина“ и морал да ги затвори очите за да го пронајде патот околу него.

Во една слика или фотографија, перспективата овозможува „чувство“ на длабочина, големина и волуменско обликување, „чувство“ на релјефност.

Но ова „чувство“ е помалку сензација а повеќе „идеја“. Соочувајќи се со овие слики, јасно можам да видам дека одредени предмети „мора“ да бидат сместени во заднината. Ги препознавам овие предмети како далечни, издолжени во просторот и можам да го видам ваквиот ефект преку употребата на перспективата. Но ова растојание не можам да го контролирам или ефективно да го искусам, колку што можам да го поврзам со предмети распоредени во еден ист план. Длабочината е преведена преку копијата на оригиналот.

Во филмот, пак, фотографиите се движат. Нивната сукцесивност го претставува движењето. Чувството на длабочина, исто така, е целосно овозможено преку перспективата што исчезнува, преку заемната димензија на предмети распоредени во просторот. Ова е докажано кога, за одреден ефект, ќе ја замрзнам истата слика, истиот фрејм на неколку секунди: Сликата е рамна, без релјефност. И покрај перспективата, не стои наспроти заднината туку е залепена на екранот. Не е ништо повеќе отколку фотографија.

И покрај тоа, кога одеднаш предметите почнуваат да се движат, карактерите се раздвижуваат, сè бргу се менува. Ние веднаш почнуваме да ја чувствуваме просторната длабочина. Тоа е движење што го *детерминира* чувството за простор – всушност, *ефективно го создава*. И сликата веднаш изгледа како да се поместува од својата основа (што всушност и го прави): Јас веќе не забележувам фотографија проектирана на рамна површина туку „простор“. Филмската слика е претставена пред моите очи како „просторна слика“, на сосема ист начин како вистинскиот простор пред моите очи.

Очигледно, ова е чувство на длабочина а не релјефност, но едното е во функција на другото. Суштествата, карактерите се во релјефот бидејќи тие се „просторизирани“: било тие да се движат или ние да се движиме околу нив. Особено откако подоцна резултираната геометриска трансформација уште повеќе го нагласува чувството за простор.

Психолошкиот релјеф е посакуваниот феномен. Сега ова „чувство на релјеф“ е најважно. Тоа е белег на бинокуларниот релјеф, особено забележлив кај поблиските предмети како последица на создадената импресија на „одвоеност“, меѓутоа некогаш умешно осветлување може да го постигне истиот ефект.

Можно, а дури и доста веројатно е дека во поново време ова може да се постигне без потребата од посебни очила или да се седи на одредено место пред полиморфен екран, како што е сега случајот, така што сите овие техники ќе станат застарени. Меѓутоа, не мислам дека нешто многу

ќе допринесе за филмското изразување или, пак, дека ќе овозможи поинтензивно чувство на реалност. Уште повеќе, мора да пронајдеме начини да го редуцираме неговиот претеран ефект – создаден од фактот дека кај филмот бинокуларната експресија е суплементарна на психолошкиот релјеф, додека во реалноста обете се заемно корективни и компензирачки. Освен во случај кога ова претерување е искористено за постигнување одредена експресија или специјален ефект. Во тој случај, сликата ја акцентира – механички или не – несокојдненоста на експресијата и не е ништо повеќе отколку истата, позната слика на реалноста одвоена од таа сензација.

Пред да продолжиме понатаму (бидејќи станува збор за „бескрајната слика“, т.е. која било слика), би било добро да кажеме неколку збора за духовната слика на која (или на нејзиното создавање) мора да се навратиме порано или подоцна.

ДУХОВНАТА СЛИКА

Духовните слики не се, како што некогаш се веруваше, смалени сензации. Не постои „капацитет на свест“ или, пак, меморирање на запаметените слики. Меморијата не е контејнер за складирање на примените импресии од каде што потоа можат да бидат лесно повлечени, како што е (дури повеќе или помалку избришани од времето) случајот со избледените пожолтени фотографии, кои одвреме-навреме ги ископуваме од семејните албуми.

Во однос на ова, Хусерл (Husserl) и студиите за феноменологија и психологија на формата (Гешталт) доведоа до големи предности не само во психологијата на перцепцијата, туку исто така и во ефектите на свеста, па дури и во поглед на духовната слика, преку целосно одбивање на идејата за капацитетот на свеста и повеќе или помалку материјалната слика, слика-предмет запазена во меморијата. Очигледно е дека доколку Билер (Bühler) и психолозите од Вирцбург ја разгледуваа сликата во овој поглед, како Тен (Taine), Рибо (Ribot) и асоцијанистите, тогаш фактот дека ваквата слика е мит значи дека мислата е подобра без неа. Но мислата без „слика-објектите“ не е, практично кажано, мисла без слики, па да се каже дека мислиме во слики, со сликите не се имплицира постоење на колекција на фиксирани, аморфни импресии, туку бескрајно менувачка креација на имагинацијата – разбрано како активност на умот. Јасно, ова е значењето што им го припишуваме на овие „конституанти на мислата“ познати како „слики“.

„Апсолутно универзално правило“, пишува Хусерл, „е тоа што, општо земено, еден предмет не

може да биде претставен во ниту една возможна перцепција, односно во која било возможна свесност, како внатрешна реалност.“ „Сета свесност е свест за нешто.“ Со други зборови, свесноста не постои „сама по себе“; таа не е суштински дел од реалноста. Објектот за кој јас сум свесен не постои *внатре* во мојата свест; тој е податок за мојата свест - ништо друго освен перцепцијата сама по себе, целосна и реализирана перцепција „која се познава себеси“ преку она што е согледано. Свесноста за предметот бидува измешана со предметот за кој сме свесни. Колку што можам јас да видам, таа единствено може да постои во оваа смисла, а згора на тоа, може да постои преку неа само како предмет. Предметот е заемен со согледаната реалност и со перцепцијата.

Во секој случај, *она за што* сме свесни неизбежно постои надвор од областа на свесноста, без кое ние никогаш не би биле свесни за неа. Но, перцепцијата и духовната претстава се две сосема различни реалности. Во перцепцијата, реалноста се состои од предмети претставени на мојата свест. Во духовната претстава, реалноста е мојата мисла, која сама на себе претставува слика, која интенционално ја создава неа и нејзината структура заедно со несуштинските форми на замислениот објект.

Со други зборови, сликата е актуелна форма во која мислата се појавува во свеста и се препознава како таква. Но, тоа не е физичка содржина, инертна реалност, остаток од свесноста, нешто што мислата може да го употреби, но кое веќе постоело. Тоа е активноста на умот, доброволен акт. Во суштина, сликата не е ништо.

Ако мислам на еден предмет – да речеме дека тоа е еден стол – јас не ја гледам сликата за столот во смисла дека тоа е фотографија што можам да ја проектирам пред мене. „Она што го гледам“, вели Сартр, „е стол што постои, но јас го гледам како ‘отсутен‘.“ Начинот на кој сликата е, додава тој, е токму онаква каква што *изгледа*. Сепак, овие дефиниции (кои предизвикаа проток на мастилото за пишување) бараат понатамошни објаснувања и внесуваат неколку резервираности, особено откако многу коментатори го извртеа нивното значење: што значи, на пример, дека „отсуството на столот“ може да биде визуелизирано – сингуларен феномен, во најмала рака! Навистина, изгледа дека тешко може отсуството на предметот да се појави, за постоењето на тој објект да зависи од сопствената отсутност.

Ние мора да го разбереме следново: сликата не се појавува како „предмет“ туку како „отсутност на реалноста.“ Таа нема перцептибилна содржина. Таа не постои надвор од намерата што ја предизвикува и ја создава. Исто така, поимите

присутност и *отсутност*, кои генерално ѝ се придодаваат на конкретната реалност, во овој контекст се целосно без значење. Сликата е нерелна, нематеријална. Таа не е присутноста на еден објект туку „појавност“, фикција – да речеме дека таа е „форма“.

Формата – тврдат – е секогаш форма на нешто. Следствено на тоа, формата без суштина не е ништо. Но, тоа не е чиста ништожност, бидејќи ништожноста (ништото) нема појава. Е сега, менталната слика *постои*. Тоа е начин/облик (еден вид) на постоење, а не на непостоење. Тоа е небитисување (небитие) во смисла на тоа дека не е примениот впечаток, конкретна реалност. Тоа дури е и просудување. Тоа е потенцијален запис, празна форма но претставена како форма, форма што го сугерира предметот преку сето она што тој не е. Тоа е претстава без содржина и објективна реалност.

Меѓутоа, Сартр продолжува: „Кога помислувам на мојот пријател Пјер, во процесот на замислување, мојата свест се поврзува директно со Пјер, а не со слика што ја содржи *во себе*“. На тоа ќе паднеме во искушение да одговориме: да, но како би можела мојата свест да се поврзе „директно“ со Пјер, кој веќе не е во „овде и сега“ освен ако немам секавање на него и помислувам на него преку тоа секавање?

Свесноста никогаш не може да го визуелизира чистото ништо. Затоа, барем привремено, можеме да кажеме дека кога помислувам на стол, јас не визуелизирам „слика-стол“, запаметена во моето секавање, туку стол сам по себе, „стол од реалноста“, *преку моето секавање на него*. Јас не гледам ништо повеќе од слика препознаена од реалноста како таква, туку реалноста претставена како слика, односно вистински стол препознаен како отсутен.

Она што Сартр – а подоцна и Хусерл – го нарекуваат *hyle*¹ е она што ние го разбираме со цел да создадеме естетски изглед за претставениот предмет, како што е сликата, која не е ништо повеќе од слика различна од перцепцијата. Различност но не „сама за себе“ туку како директна претстава за согледаната реалност што е „сликовна“ реалност низ која самата реалност станува согледлива како „форма“, испуштена од својата супстанција низ која супстанцијата станува согледлива. Тоа е како реакција што ние ја имаме против согледливата реалност, земајќи ја предвид нејзината слика, накратко она што порано го именував како „вистинска слика“.

Исто како духовната слика, оваа суштина е одделена од реалната перцепција за да стане ефект на секавањето, доброволно дејство, еден вид суд за реалноста. Разликата е во тоа што е препознаена како слика за реалноста, која постои овде и

сега, додека, пак, менталната слика е спознаена како интенција, која е поврзана со нешто што не постои (или не е присутно).

Така, духовната слика имплицира ефект на секавањето, повторено секавање, „презентификација“, доколку ја употребиме терминологијата на Хусерл. Но, тоа исто така имплицира дека перцепцијата мора да е задржана, повеќе или помалку погодена од коефициент на минатото. Сега содржината на свеста не постои. Во тој случај мора/треба ли да зборуваме за „содржината на секавањето“, кое постои во потсвесното и несвесното каде што сликите што се согледани се задржани надвор од свеста, која се обидува да ги „расветли“ или „да ги види“ со цел да ги разоткрие онакви какви што се? Во секој случај, колку и да е различна претставата за сликата, проблемот останува ист, само му е дадено поинакво име. Затоа ефектот на секавањето нужно е од сосема друг ред.

Пред да го разгледаме ова прашање, набрзина да истражаме што може да биде оваа „интенционалност“, која е воведена во ефектите на свеста. Хусерл вели: „До таа мера што *Erlebnisse*²/искусствените моменти се свесност за нешто, ние можеме да речеме дека тие се ‘интенционално’ поврзани за тоа нешто. Веднаш можеме да видиме дека поимот *интенционалност* е искривен во значењето што треба да го има: свесноста „е поврзана интенционално“, но нема интенција „да поврзува“. Тоа е само збор што упатува на една очигледна врска меѓу свесноста и она за што сме свесни. Да ѝ се препише „интенција“ на свесноста е исто како кога ќе се помеша волјата со начинот, акцијата со знаењето за таа акција. На свесноста не ѝ е потребно ништо: таа актуелизира една акција и мисла и ги претставува онакви какви што се. Го покажува ефектот чишто причинители се тие самите – и тоа е сè. Интенцијата е доброволен акт насочен кон она за што е свесна свеста и интенционалноста не е ништо друго освен една состојба на умот што ја карактеризира таа интенција, свесност за она што сака да стане „осознаено“ во предметот по своја волја.

Не би можел да ја видам сликата за столот освен ако не мислам на столот и не можам да мислам ако не одлучам да го направам тоа, освен ако нема некоја желба од моја страна. Следствено на тоа, духовната слика е продукт на желбата, која е насочена кон предметот за кој ние знаеме дека е отсутен. И тоа е затоа што сликата е желба и свест за посакувањето, мисла и свест за мислењето дека јас сум свесен за неа како слика, иако знам дека таа не постои никаде освен во мојата потреба за тоа. Не треба да се помеша со она што доаѓа однадвор, кое се наметнува себеси пред мојата свесност.

Покрај тоа, перцепцијата не е доброволен акт, избор направен од страна на свеста, туку доказ за значењето за кое сведочи свесноста. За да допрам одреден предмет, мора да ја испружам мојата рака, но за да го видам, мора да го погледнам. Можам да одлучам дали да го направам тоа или не, но ако го направам, тоа не зависи од мојата желба или од интенцијата дали јас ќе го согледам предметот како топол или ладен, мазен или рапав, кружен или коцкест, син или црвен. Мојата свесност одвај ми го претставува со она што таа го „согледала“ низ и според она што дошло преку сетилата. Ова го прави без „избор“ дали да го стори тоа преку сетилата или на некој друг начин. Па така, да се каже дека перцепцијата е избор и суд е како да се каже дека претходи на мисловниот процес и затоа претходи на свеста. Ние за нив знаеме само до онаа мера до која тие ни се претставени, до онаа мера до која ние стануваме свесни за нив. Тие се продукт од серија елементарни акции и реакции во кои нè инволвира нашето постоење, кое ги претставува пред нас преку рутината на „постоење-во-светот“, односно низ искуството на перцептибилната интуиција, низ искуството за кое можеме да размислуваме, но кое не е последица на таа рефлексија.

Да ја парафразирам познатата контроверза меѓу Лок (Locke) и Лајбниц (Leibniz): „Нема ништо во нашата дигестија освен она што претходно не поминало низ хранопроводникот“. „Ништо“, би рекол Лајбниц, „освен самата дигестија.“ Да – но што е дигестијата „сама по себе“ и што друго може да биде освен она што е дигестирано? Така свесноста не може да постои над она за што некој е свесен исто како што таа дигестија може да постои над она што е дигестирано. Свеста постои само поради својата способност на „рефлектиран“ податок – кој е таа свесност. Не може да се биде свесен за одењето ако не се оди. Јас знам дека мислам, но не можам да бидам свесен за мислењето ако не мислам на нешто. Мојата свесност се концентрира на она што го мислам и го препознава како ефект на мојата мисла, така тоа е свест за таа мисла, така тоа е свест: со други зборови, мислата единствено може да стане самосвесна преку она за што се размислува, некој да знае дека мисли е акт на мислење свртено кон себе – оригиналната мисла станува предмет на мислење, продукт на самиот тој акт, неговата огледална слика.

Уште еднаш да им противречиме на психолозите од Вирцбург, кои категорично тврдат дека мислењето и знаењето дека некој мисли се едно исто нешто – овие две нешта се апсолутно различни. Да се рече дека тие се идентични е исто како да се изедначат мислата и свесноста. Навистина, свесноста – подобра од обичен епифеномен – не

е ништо повеќе од рефлексија. Како огледало на мислата, станува концепт и е актуелизиран во менталната слика. Тоа е мислата свртена кон себе, преку она за што се размислува. Не станува збор за тоа дека предметот е *внатре во свесноста*, туку дека свесноста е или *станува* објект – или во најмала рака, станува материјализирана во неа. Не станува збор за тоа дека сликата е *внатре во свесноста* туку дека свесноста е или *станува* слика.

Хусерл пишува: „Индивидуалното постоење е *претставено* во перцепцијата, лицата се претставени во пресудата на перцепцијата и секавањето“. Со истото чувство можеме да речеме дека менталната слика е *факт*. (Предметот не е *факт*. Она што е *факт* е дека предметот постои.) Ниту, пак, е согледан како „егзистенција сама по себе“. Тоа е функцијата со која свесноста е ефект исто како што е и ефект на перцепцијата. Затоа Декартовото *cogito* е несоодветно во онаа форма во која ние го знаеме. Не треба да кажеме: „Мислам значи постојам“, туку „Свесен сум за размислувањето“ или уште попрецизно: „Некој е свесен за размислувањето – како свесност за некој што се поставил себеси како постоење во светот – како мисла дека е индивидуализиран – па така индивидуално постои – и сè што е поставено и индивидуализирано на овој начин се поврзува со мене – па така, очигледно, јас постојам“.

Да навлеземе подлабоко, за момент, во ефектот на секавањето. Како што вели Бергсон, „Секавањето никогаш не е формирано според перцепцијата; тие се формираат во исто време. Во исто време додека се создава перцепцијата, покрај неа се создава и нејзиното секавање“ (*L'Energie spirituelle*). Ова несомнено е точно – дури можеби е и неопходно точно. Но секавањето е одделено од перцепцијата. Тоа бидува модифицирано и искривено и во кој било случај не е „складирани слика“. Секавањето станува секавање само преку ефектот на акцијата на мемориската моќ. Понекогаш тоа е недоброволен акт, предизвикан од надворешен ефект, од шок, вообичаено од визуелен и аудитивен, од некој вид физички автоматизам што е надвор од доменот на оваа студија. Но – доброволен или не – секавањето е секогаш предизвикано.

Без разлика што тврди Хусерл, никој не може да размислува, во однос на секавањата, само за секавања. Со други зборови, оригиналната перцепција не е повторена, „претставена“ односно репродуцирана на некој начин, туку е „реорганизирана“ – би можело да се каже „реконструирана“. За оригиналната перцепција, може да се реконструира она што се сака, она што изгледа непотребно, она што толку ги привлекува неговите мисли. Менталната слика е ефект на одреден избор на-

правен во нашите секавања, ефект на доброна-сочена интенција, пресуда. Но, од што може да се состои оваа мемориска моќ освен од „сортирано-то“ од некои слики, некоја, на тој начин, сочувана перцепција.

Цитирајќи пример од Сартр во есејот *Имагинарното* (*L'Imaginaire*), погоре го кажавме следното: „Како мојата свест може директно да се поврзе со Пјер? Јас можам да го визуелизирам Пјер преку секавањето што го имам за него“. На ова сега можеме да додадеме: освен ако мојата свесност не е самото тоа секавање, т.е. освен ако мојата мисла, насочена кон Пјер, не стане манифест во менталната слика за „нешто“ што моето секавање не го зачувало, но кое не е таа слика. Зашто – според мене – нема ништо повеќе од слики „зачувани“ внатре во нашето секавање отколку што има „зачувано“ музика во снимката на магнетната лента за музиката на еден филм. Сепак, исто како што лентата ја задржува снимката на вознемирувањето на магнетното поле низ кое поминува, така очигледно и нашето секавање ја зачувува снимката за вознемирувањата предизвикани од примените импресии, каде што секоја меморија е одвај секавање предизвикано од оригиналната слика, „реорганизирано“ преку неговото чисто психолошко вознемирување.

Ова не е „содржина на свесноста“ ниту ефект на некоја „локализација на мозокот“. Како „секавање“, оваа снимка е надвор од свесноста, дури и надвор од потсвеста. Таа мора повторно да стане „слика“ (преку ефект на спонтанa акција, доброволна или не) за повторно да се појави во свеста, но не како нецелосна слика туку како слика за реалноста препознаена како „отсутна“ бидејќи токму оваа отсутност (или свесност за отсутноста) е онаа што ја поттикнува и предизвикува. Исто така, оваа „пресоздадена“ слика секогаш е само минат настан, „трансформиран“ и интерпретиран. Секавањето, кое не е ниту репродукција ниту презентификација, е одвај реконструкција на едно духовно „претставено“ минато.

Очигледно е дека секавањето внесува процес што е далеку покомплексен од обична снимка на звук. Но, нема поголема поврзаност помеѓу „ефектот на секавањето“ и сликата отколку што има помеѓу феноменот на индуктивната струја и репродуцираниот звук. Сепак, човековото секавање и електронската меморија немаат иста природа, иако во најмала рака тие очигледно делат исти техники. Сепак, тоа е домен од психологијата што треба да докаже дали ова е точно или не и идеално да го опише во детали однесувањето на нивните операции. Субјектот не е револуционерен колку што може да изгледа на прв поглед.

И покрај тоа, менталната слика – имагинацијата, секавањето или концептот – не е многу поинаква од халуцинацијата или од сликите на сонот. Иако тие имаат различни причинители, тие се ефекти од ист вид. Нивната единствена разлика како ефекти е онаа во степенот или јачината. Ќе видиме дека меѓу сликата на сонот и филмската слика (иако има значителен број разлики во смисла на тоа што е филмската слика, а тоа е очигледно објективна, конкретна слика, поставена „некаде“ и на некој начин опросторена), единствената разлика, што се однесува до „улогата на психата“, е онаа во степенот и јачината.

СЛИКАТА КАКО ЗНАК

СЛИКАТА КАКО СИМБОЛ (ВО ЛИНГВИСТИЧКА СМИСЛА НА ЗБОРОТ)

Веднаш да го воспоставиме следново: кој било филм или која било слика – дури и последниов поим што е помалку дефиниран – се веќе обременети со некакво значење, дури и пред да се појават основните комбинации за да се создаде евентуално значење. Од нив самите, од самото нивно присуство „во светот“, сите нешта, сите настани, сите индивидуи поседуваат одредено значење. Ако сликата што ни ги претставува пред нашите очи е составена од сето она од што е сликата, нормално е нејзиното примарно означување да биде она на претставениот објект.

Оваа природна идентификација била забележана особено од страна на Морис Кавејр (*Maurice Caveing*) во едно од првите изданија на „*Revue de Filmologie*“ каде што пишува: „Всушност, во природата на 'јазикот' е да се вметне означување што ќе биде поинакво од нештото што е означено. Следствено на тоа, во филмот, означувачот и означеното се едно исто: се означуваат преку себеси (односно директно). Така во филмот, можеме само метафорично да зборуваме за јазик, дискурс и идеја (*Denken or Sprache*). Воедно, тоа е и знаење бидејќи да се биде директен (преку самиот себеси) е само метафорично знаење, оти ова би претпоставувало разлика помеѓу дискурзивната мисла и нејзиниот објект“ („*La Dialectique du Concept au Cinema*“).

Без двоумење, можеме да речеме дека никој никогаш не тврдел дека филмот е *знаење*; туку тој е почисто, поцелосно „дејствување на свеста“ поврзан со означувањето или со естетската вредност. Во преден план ја истакнуваме идејата дека во филмот означувањето и означеното се едно исто, со цел категорично да докажат дека филмот не е јазик. За жал, овој исказ е основа на точното

значење на глаголот *означува* во онаа смисла во која е употребуван во психологијата. Навистина, да се рече дека една слика означува, до таа мера до која таа претставува, значаен – или означувачки – предмет е чудна злоупотреба на зборовите. Тој служи како замена на психолошкото со лингвистичкото значење додека тврди дека расправа од лингвистичка гледна точка. Всушност, во психологијата поимот „знак“ (за нешто) реферира на претстава што го инкорпорира басенот од стимули согледани на сличен начин како перцепција на самото тоа нешто. Во оваа смисла, очигледно е дека во филмот „означувањето и означеното се едно исто нешто“, додека претставувањето е сосема идентично со претставениот објект.

Потпирајќи се врз доказот дека одредени филмолози се обидуваат да покажат дека сликата никогаш нема да може да биде знак, а тоа значи (ако ја употребиме терминологијата на Хусерл), „во актот на означувањето, означувањето на свеста не ѝ е претставено како предмет“. Затоа, за почеток, да видиме колку сликата во оваа смисла на зборот може да биде знак.

Сликата на еден предмет е идентична со предметот до онаа мера до која го воспоставува постоењето на тој предмет. Сликата, следствено на тоа, го означува она што објектот има моќ да го означи. Но, како слика, односно како „претставување“ – со целата своја природа на слика – не означува ништо. Таа открива – и тоа е сè.

Сепак, филмското означување е поинакво. Тоа никогаш – или ретко – не зависи од една изолирана слика туку од врската помеѓу сликите, т.е. од асоцијацијата во најшироката смисла на зборот. Сликата на еден пепелник означува многу повеќе од она што го означува самиот објект. Но, со асоцијацијата, овој пепелник „во кој се насобрани догорчиња“ преминува во претпоставка за поминато време. Во друг контекст може да претпоставува нешто сосема поинакво: измореност, исчекување, а можеби и здодевност. Како што истакнува Витгенштајн, „знак е она што е перцептивно, преку сетилата, во симболот“. Така, две означености можат да имаат заеднички знак.

За тоа има извонреден пример во познатите „пинсез“ очила (лорјон од типот „цвикер“) во ПОДМОРНИЦАТА ПОТЕМКИН. Во крупен план гледаме пар очила од типот „пинсез“, кои висат на јажето на крајот од челичниот кабел. Што би можела оваа слика да значи кога би била извадена од контекстот? Ништо, освен тоа што препознатливите очила висат на крајот од еден челичен кабел. А тоа е токму она што го гледаме, она што ни е претставено. Но, сега овие очила му припаѓаат на Смирнов, докторот на бродот. Го видовме како

си игра со нив во претходните секвенци – и тоа толку често што овој објект доведе тие самите да се поистоветат со докторот, да станат една од неговите навики, идиосинкрации, однесувања. Стана индикација за целата негова личност. Покрај тоа, ние штотуку го видовме бунтот на морнарите на Потемкин кога офицерите се фрлани во море, а меѓу нив е и д-р Смирнов. Влечејќи го за стапалата, удиран и обесен во воздух како вреќа, тој штотуку е фрлен преку палубата, и покрај протестните извици. Го видовме како се бори и како во борбата ги губи своите „пинсез“ очила.

Така, директно оваа слика претпоставува значење. Овие „пинсез“ очила го претставуваат д-р Смирнов, или поточно го означуваат неговото „отсуство“. Не останало ништо од овој арогантен и презрив офицер освен неговите смешни „пинсез“ очила што смешно се нишаат на крајот од челичниот кабел. Делот се издвојува од целината; но што е уште поинтересно, тие се најзначајниот детаљ, кој упатува на ликот и му го пренесува неговиот карактеристичен потсмев. Уште подобро: низ неговата позиција и ранг, д-р Смирнов, примерок од владејачката класа и царската аристократија, всушност и ја „претставува“ таа класа. Така, овие „пинсез“ очила успеваат со еден удар да ја означат пропаста на буржоазијата што е „фрлена од палубата“. Симболично нема ништо останато од таа класа освен смешната замена, која упатува на бесцелноста и глупавоста што тие ја претставуваат.

Иако овој пример е очигледно најубедливиот, има над стотина слични примери во филмовите на Ејзенштајн. Преку него, ние сме способни да видиме дека означувачот и означеното се два целосно одделени ентитети, чии природи се многу различни и дека сликата што, кога означува, означува нешто сосема поинакво од тоа што го прикажува, сепак тоа го прави преку тоа што го прикажува. Да ги цитираме зборовите на М. Кавејг, тоа е прашање на „вметнување означување во нешто што е поинакво од тоа што е означено“. Сликата, сепак, е една од функциите на „знакот“ со сите барања што таа функција ги повикува, следејќи ги етаблираните дефиниции.

Сепак, треба да се забележи дека, спротивно од зборот, сликата не е фиксиран знак. Висечките „пинсез“ очила изречно не значат „човек што бил фрлен во море; буржоазијата е фрлена преку палуба“; пепелникот полн со догорчиња не значи „поминато време“ и сл. Ова е сепак блиску до она што тие значат. Филмот не е конвенционален јазик – ефект на конвенционални и апстрактни знаци. Сликата, за разлика од зборот „вродено“, не е знак, ниту пак е знак за нешто друго. Како што рековме, таа покажува но не означува ништо. Таа

е исполнета со одредено значење, со „потенцијал за означување“ само преку својата асоцијација со серија ефекти во кои таа е вметната. На овој начин, таа го постигнува нејзиното значење и за возврат добива ново значење во контекстот во кој се појавува.

Хјум го поделил разбирањето во факти и релации на идеи. Во филмот се случува суштината на фактите да стане или да ги одреди релациите на идеите. Последица на тоа е означувањето да не припаѓа или да се однесува на една слика, туку на цела серија слики што дејствуваат и реагираат меѓусебно. Ние ја согледаваме, како што претходно укажавме, „интенционалната“ структура на идеографското пишување – но една бескрајно подвижна структура во која „претставувањата“ не се идеи туку ефекти или објекти.

Па така, да се каже дека „во филмот нема процес на формирање идеи или концепти“ е да се негираат фактите. Токму овие „идеи“ што создаваат разбирање во филмот, идеите формираат додека информираат. Неоспорно е, на пример, дека сликата на „пинсез“ очилата има одреден експресивен интензитет и емоционална моќ многу поголеми отколку самиот офицер. Очигледно, во овој тип „претставување“ и неговите ефекти на примитивни симболични мисли, кои ја претставуваат основата за процесите на свесноста, ги гледаме рефлексите на духовната организација, која му претходи на логичното (претходи на логиката на разбирање), а која е основана врз интуитивната логика и е идентична со процесите на пренесување. Како што истакнал и самиот Ејзенштејн, „така ние ја користиме чувствителната и емоционалната конструкција на нашата мисла. Наместо логично-информативниот ефект, ние задржуваме емоционален ефект, мисла основана врз емоција а не врз интелектуалното разбирање. Ние не го регистрираме фактот дека хирургот бил фрлен преку палубата; ние реагираме на фактот низ една цела одредена композиција во која тоа ни е претставено“ (*Филмска форма - Film Forum*).

Не можеме подетално да го истражime овој вид духовен процес што го создава ова симболично означување преку неговото споредување со структурата на силогизмот.

Ние знаеме дека првата премиса е „формата“ споредена со перцептивната структура: „сите луѓе“ формираат тело (круг) претставено преку група во еден поголем круг, кој претставува тело на „смртниците“. Втората премиса функционира на сличен начин: „Сократ“ е индивидуалец групирани во групата „луѓе“. Процесот што го извлекува од премисата заклучокот дека „според тоа, Сократ е смртник“ може да биде опишан како

исфрлање на средниот круг (луѓе) откако Сократ е сместен со своите пријатели во поголемиот круг (смртниците). Оттука процесот на расудување е „регрупирање“: Сократ е отстранет од групата класифицирана како „луѓе“, за да биде прегрупирани во класата смртници. Така силогизмот несомнено произлегува од генералната организација на структурите. Покрај тоа, делото на В. Колер (W. Kohler) покажува дека реструктурирањето, кое ја карактеризира интелигенцијата, исто така дејствува на сличен начин. Перцептивните структури се „форми“. Процесот на расудување или на „дејства“ се состои во многу едноставно дозволување на реципрочниот „трансфер“ да дејствува.

Кадарот со „пинсез“ очилата – а следствено на тоа и секоја слика што е наполнета со значење – претпоставува слична операција: „пинсез“ очилата го заменуваат местото на нивниот сопственик, кој се смета за „дел“ од поголема група. Но, тука регрупирањето функционира во спротивна насока. Трансферот се случува од еден дел во оригиналната група, а оттаму во група што ја содржи оваа група. Овој духовен процес, кој е основан врз интуитивната логика, е одвај еден вид „моментално расудување“, кој ја проширува и ја оправдува перцепцијата.

Вреди да се изнесе тврдењето дека сите слики во еден филм, иако тие означуваат (низ својата содржина), немаат вредност на знак; кога таа вредност ќе ја добијат, тоа ќе биде само инцидентно, низ асоцијации со дејството што тие го опишуваат. Покрај ова, во современиот филм изгледа дека е потисната употребата на крупен план за да се изолираат деталите и тие да бидат претставени како знаци во наводници. Значајните детали веќе не се изолирани од генералната сцена на која ѝ припаѓаат туку се истакнуваат со доблеста на специјалното место што го заземаат во кадрирањето на сликата. Стилот што го употребил Ејзенштејн е доволно оправдан во епските филмови, но во психолошките филмови значајната одлика е честопати означена во смисла на цела серија врски, одредени од комбинираниот движења на камерата и ликовите во една целина на постојано движење и постојана промена на целината. Сепак, експресивните барања на содржината се тие што мора да ги одредат опишувачките вредности на една слика.

Со должна почит, во неговите проучувања на означувањето во филмот, Ролан Барт, како и многу други, постојано ги меша психолошките и лингвистичките знаци, аналогонот и симболот. Неговиот аргумент, кој прво се основа врз едното, па врз другото, е всушност обременет со контрадиктор-

ности. „Врската меѓу означувачот и означеното е есенцијално аналогично и не арбитрарно туку мотивирано“, вели тој. Вистина е ова за аналогот, но е сосема невестинито ако се однесува на знакот. Навистина, каква аналогија може да има помеѓу „пинсез“ очилата на Смирнов и падот на буржоазијата? Каква аналогија може да има помеѓу празниот стол и исчезнатото лице што седело на него секој ден?

„За да означи плачење“, пишува Барт за кинескиот театар, „актерот ја превиткува манжетната од ракавот и ја крева до очите, при што ја наведнува главата; во нашиот театар, за да се означи плачење, актерот мора да плаче“. Глупости! Ако една жена на сцената е прикажана како плаче, нема никаков обид да се означи дека таа плаче; неа само ја гледаме како плаче. За да се означи дека таа плаче, режисерот мора да внесе асоцијативни слики за да посочи дека жената – надвор од сцената – плаче. Во тоа е разликата.

Противречејќи си на себе (и тоа со право, може да рече така), Барт понатаму пишува во своите проучувања: „Иако реалноста е сочувана во текот на еден филм, таа е создадена и измислена од тој филм, таа не може да стане предмет на означување. На пример, ако филмот раскажува,

со дејства, една љубовна сцена меѓу два лица, оваа љубовна сцена, всушност, ја искусува публиката; нема потреба таа да биде комуникација (ова е експресија а не комуникација). Ако, пак, љубовната сцена се случува вон екранот, пред или меѓу две секвенци, тогаш единствено може да биде разбрана од страна на публиката преку точни процеси на означување – кои јасно го одредуваат семиолошкиот дел од филмската содржина.

Сепак, иако е точно да се рече дека „означено“ е сето она што е надвор од филмот, а кое бара израз во филмот, оваа дефиниција е прифатлива само ако точно одредиме што подразбираме под „надвор од филмот“. Тоа не е само она што веднаш се однесува на дејството и што мора да биде разбрано од страна на публиката (како во примерот погоре) туку сите индикации, сите „евокации“, кои потенцијално ги оправдуваат или објаснуваат фактите, дејствата и однесувањата. Тоа може да биде нешто што не се однесува на дадениот момент, но кое се смета како дел од филмот.

Може да се замисли, за момент, дека ова е сцена помеѓу жената и нејзиниот љубовник; но жената има друг, а ние знаеме дека прстенот што таа го носи е подарок од нејзиниот „друг љубовник“. Кадарот каде што се покажува како жената го бакну-

Кадар од филмот КРСТОСУВАЧОТ ПОТЕМКИН



ва својот љубовник може да го привлече вниманието на прстенот и на нејзиниот ненамерен поглед кон него. „Присуството на другиот љубовник“, кој го регистрираше и публиката и свеста на жената (таа видливо реагира), го оправдува нејзиното однесување и сл. Затоа можеби би било поправилно да се рече: *означено е сè што е надвор од моментот во филмот и што бара израз во тој момент*.

На секое друго место, Барт тврди дека – малку неразумно според мене – филмската слика може да биде употребена синонимно. Очигледно, еден даден означувач може да биде изразен со значења од цела палета означувачи. Во филмовите на Ејзенштајн, на пример, скршените свеќи (кои го осветлуваат пијаното во собата на офицерот) и скршената чинија од страна на морнарите го навестуваат, исто како и „пинсез“ очилата, падот на владејачката класа. Сепак, самиот факт дека е тоа навестено сосема различно во двата случаја, значи дека тие индицираат многу повеќе отколку само нијанси на значења. Уште повеќе што истата идеја е изразена преку различни означувачи насочени кон различни правци. Згора на тоа, оваа (одвај релативна) синонимност е сосема случајна: таа постои само во овој филм. Надвор од филмот ПОДМОРНИЦАТА ПОТЕМКИН, нема никаква врска, никаква значајна аналогија од каков било вид меѓу висечките „пинсез“ очила, скршените свеќи и скршените чинии. Некаде на друго место, Барт ја признава оваа имплицитност кога заклучува дека: „Синонимноста не е естетски остварлива освен ако не е, да речеме, лажна: означувачот е изразен низ серија последователни поправки и апроксимации и никоја од нив не ја повторува другата“.

А за тоа што го вели за почит на полисемијата – сè е само по себе очигледно. Означувачот може да изрази не само неколку туку цело множество означувачи, бидејќи сликата ја претпоставува својата вредност како знак само во одреден контекст и низ асоцијации што тој контекст ги имплицира. Истата слика (или, поточно, претставувањето на едно исто нешто, истиот објект, истиот факт) може да претпоставува толку многу различни значења колку што има контексти во кои може да се вметне. Повеќе отколку што открива (дури и со она што го открива), сликата го кажува само она што треба да го каже. Ова честопати е очигледно во филмовите што употребуваат монтажа на снимки од журна-ли: истата слика, јукстапозиционирана со другите слики, може да продолжи во создавање целосна спротивност на она што би требало (или треба) објективно да го забележи.

Нема симболичка кодификација во филмот; инаку филмот би ги изгубил живата автентичност

и моќта што конкретната реалност му ги дала. Од моментот кога симболот е „конвенционализиран“, тој станува одвај апстрактен знак поврзан во една непрекинатост. Поправилно е да се прикаже во превод на екран, „неколку години подоцна“ отколку да се покаже изветвен календар за да се означи минувањето на времето. Преводот ја позајмува својата прецизност од јазикот, додека во конвенционалната слика за календар, неточен во она што го прикажува, предвремено го претставува (како веќе препознатлив симбол) она што има намера да го навести. Како што со право забележува Барт, „естетската видливост на филмот се должи на фактот што филмскиот работник е способен да ја оддели формата на знакот од неговата содржина, без да се преминат границите на разбираливоста“.

Иако е ограничена и насочена од својот контекст, повеќебзначноста на означувањето е неопходна за филмската јасност. Во неа лежи есенцијалната разлика меѓу филмот и логичниот (т.е. рационалниот) јазик, во кој значењето е толку јасно колку што е ограничено, точно и определено.

Конвенционалниот знак е видлив во филмот само до таа мера до која е погрешно употребен; со други зборови, до таа мера до која е смешен.

Сите го знаеме класичниот пример на Чарли Чаплин, кој кон камерата гледа во сликата на неговата девојка што е закачена на сидот (која штотуку си заминала) и тој се гледа како е скршен од преголема тага за која дознаваме од самиот факт дека неговите рамена се тресат и изгледа дека тој липта од плачење. Знакот не може да биде поконвенционален – никој не може погрешно да го разбере. Никој!... или сите: Чарли се свртува и ете го како меша коктейл, каде што енергично ја меша мешалката за коктейли.

Иако е очигледно дека постои систем на симболи, кој служи за поддржување на означувањето во филмот, тој во ниеден случај не е конвенционален. Тоа е бескрајно променлив систем, оној што го употребуваме во секојдневното мислење. Следствено на тоа, тука нема – ниту, пак, некогаш имало – синтакса од означувачи (под „синтакса“ мислам на едно тело со граматички и лингвистички правила). Единствената синтакса – или поточно, единственото правило – употребена во филмското означување е синтаксата на логични асоцијации. Ќе се навратиме на ова кога ќе се справиме со развивањето на континуитетот, т.е. врската меѓу формата и содржината. Во меѓувреме, можеме само да се повикаме на Бартовите квази дефиниции, срочени во она што сега беше кажано: „означувањето никогаш не е центар на секвенцата: тоа е само маргинално. Целта на секвенцата е

чисто епска; може да се замислат секвенци што се чисто епски, без означување; но тешко може да се замислат секвенци што се чисто означувачки“.

Сепак, постојат многу апсурдни изјави што се однесуваат на „знакот“ во филмот, кои би одговорале за да се заврши оваа глава, а кои кога би ги цитирале, би можеле да го збунат читачот. Како на пример, забелешката на Крис Маркер, кому генерално би му признале поголема разумност: „одредена создавачка уметност може да исчезне... како што стануваме сè помалку заинтересирани за знаците и означувањето“ (Синема 61, по. 57). Сега, ако мислел на тоа да се биде повеќе заинтересиран за тоа „што е означено“... но како по фаволите, некој може да биде помалку заинтересиран за знакот, а повеќе за означувањето? Знакот е оправдан само од карактеристиката на тоа што го означува. Никој не би можел да биде заинтересиран за знак што не означува ништо... тогаш тој би престанал да биде знак! Уште повеќе, означувањето е валидно – и всушност живее – само доколку е означено, т.е. поддржано од знакот. Би ми било мило да знам што е означување ако не е означено. Затоа оваа разлика е апсурдна. Никој не би бил заинтересиран за знак, независно од тоа што тој означува ниту, пак, ќе биде заинтересиран за означувањето без да се внесе тоа што го прави означувачко.

Накратко: во примерот од *Потемкин*, знакот се „пинсез“ очилата (предметот), а означеното е падот на буржоазијата (идејата). Означувањето е менталната „форма“; тоа е продукт на асоцијации на предметот во даден контекст, кој прави предметот да го означува ова а не тоа. Всушност, било да е вербален или визуелен знак, *означувањето единствено може да постои тогаш кога знакот е способен да биде разбран*. Ова разбирање – во филмот – не бара никакво непосредно вербално толкување. Тоа стои само за себе до таа мера до која е просто *логично*.

СЛИКАТА КАКО АНАЛОГОН (ВО ПСИХОЛОШКА СМИСЛА)

Сега да видиме на каков сè начин сликата може да биде сметана како „знак“ во психолошка смисла на зборот. Со внимателно истражување на предметите, ќе видиме дека идентификацијата на означувачот и означеното е релативна и дека сликата, иако е аналогна во тоа што го открива, *секогаш* додава нешто во тоа што е откриено.

Претходно споменавме дека во филмот претставените објекти имаат димензија, „густина“, дека се „внесени“ како да се во реалноста. Всушност, тие и се. Навистина, во реалноста предметите се внесени со своето присуство, па сепак нивната

внесеност е пренесена со една очигледна „достапност“. Со овие објекти можам да правам што сакам, да влијаам врз нив или со нив, како што јас ќе посакам. Тие се вовлечени во сите *возможни* настани, т.е. во ниту еден од нив; и што и да правам, тие се *неразделни*.

Во филмот, од друга страна, пак, предметите се вовлечени во наративната реалност, која има свој почеток и крај – има цел. Нивната достапност е задолжителна. Не можат да бидат поинакви освен на *начинот на кој се претставени*, така што тие не можат поинаку освен да бидат дел од дејството што ним им е туѓо, но кое ги вовлекува со самиот факт дека тие го посведочуваат. Ти се во драмата и тие се дел од драмата.

Часовникот што се наоѓа над каминот во собата каде што се одвива драматично дејство очигледно е дека не е дел од драмата. Тој нема активен удел. Сепак, тој ни го посочува времето и со тоа нè *информира*. Во секој случај, тој постои *таму*. Ова се однесува на сите предмети – мебел или украси – што го создаваат амбиентот, кој иако е небитен за драмата ја содржи и до одредена мера ја рефлектира. Дејството што се одвива меѓу овој мебел, меѓу овие предмети, форми и низ нив еден ентитет што е истовремено хетероген и хомоген: хетероген според карактеристиките на елементите во вистинската стварност, активна или пасивна, целосна или нецелосна (карактерите, предметите), хомогена според карактеристиките во однос на фактот дека овој ентитет создава „тоалност“, која е претставена во една слика, во еден кадар. Амбиентот, карактерите и предметите се внесени во истото дејство. Само еден просторен предмет во една временска секвенца.

Покрај карактерите, (а и со нив) целиот простор и светот (или еден аспект од светот) се внесени и создаваат „наративна реалност“, чии промени во настаните ние ги следиме. Сепак, секое одделно нешто, секој објект што е внесен на овој начин се обврзува не само на своето постоење туку и на својата „есенција“. Истото ова важи и за секој предмет, секој амбиент и за конкретната реалност, кои на некој начин учествуваат во дејството.

Во филмот, кој е составен целосно од конкретното, сè е поврзано со идејата. Би се расправало дека истото тоа се однесува и во реалноста, но во актуелноста, достапноста на предметот е она што го лишува од оваа референцијална моќ. Во филмот, од друга страна, пак, предметот е претставен преку претставувачкиот преттекст. И како што рековме, тие се внесени во режираната стварност. Тоа е „потребата да биде таму“ од определена маса што имплицира „потребата да се биде таму“ од сите *возможни* маси и следствено, од „идеја-маса“. Или

ако повеќе ви се допаѓа, нагласувањето на отсутното во реалноста е манифест на филмската слика, особено откако она што е внесено во филмот не е толку предметот сам за себе туку еден аспект од предметот, една слика.

Може да се каже дека духовната слика никогаш не го губи она што го претставува. Кога мислам на селска идила, можеби мислам на мала фарма на едно запуштено поле, но не можам да ги составам сите посебни делови на секоја посебна селска идила, т.е. секоја слика чијашто идеја имплицира и којашто ја содржи целината на селската идила – барем потенцијално. Ова неисцрпно значење постои само во самата идеја. Ја имплицира „пресметаната бесконечност“ позната како селска идила. Сликата што ја добивам за мене, што е одвај адекватна индикација, парцијална репрезентација, е привремена но е неопходна. Тоа е кристализација на идејата во мојот ум, нејзината актуелизација. Зборот е матрица во која се содржат сите можни слики, но не се содржи ниту една. Би можело да се каже, како што вели и А. Бине (A. Binet), дека „сликата не е соодветна за создавање на целото значење што се содржи во зборовите“, дека ова е бесмислица бидејќи ова значење не е ниту повеќе ниту помалку од она што ја добивам да им го дадам на зборовите. И самата слика е она што им го дава тоа. Самата слика го фокусира значењето на зборот, го појаснува и на некој начин го сместува во мојата свест, давајќи одредена боја, изглед и форма. Самата слика ја фиксира идејата (сметам дека не ја исцрпува). Зборот не ги исцрпува ниту идејата ниту сликата, тој ги рефлектира.

Филмската слика не го ни исцрпува она што го покажува. Таа покажува само еден аспект, но секогаш рефлектира општост (генералност). Далеку од ограничувањето на она што го прикажува преку претставеното, таа навестува поглед над претставувањето, кое извира од ексклузивноста.

Сликата на столот во исто време е перципирана како слика што е согледана и разбрана како вистински предмет; столот е претставен како слика. Со други зборови, филмската слика си го наоѓа своето место многу помалку меѓу реалноста и фикцијата отколку меѓу есенцијата и егзистенцијата. Таа ја повикува есенцијата преку конкретна егзистенција, исто како што повикува присуство преку отсуство: реалноста во филмот постои затоа што ефективно е претставена но е отсуствна бидејќи таа е само претставена. (Оттука сликата на столот ја потврдува отсуството на предметот, но ја сепак го гледам столот преку неговата слика.) Уште повеќе, оваа слика е секогаш само еден аспект, директно јукстапозициониран со друг избран аспект. Би можело да се рече дека секој

предмет претставен во подвижни слики добива значење (збирка значења) што го нема „во реалноста“, односно во вистинското присуство.

Мора да нагласиме дека ние овде подразбираме „есенција“ во феноменолошка смисла, т.е. како чиста потенцијалност но не во кантовска и платонска смисла. Важно е да се потцрта оваа смисла за да се избегнат грешки во интерпретацијата. Уште повеќе, на овој начин се зема предвид „есенцијата“ како „сама за себе“ или како трансцендентално „априори“ што му ја дава Базен (и уште неколку други), идејата за камерата што го открива светот „зад светот“, светот на есенциите, чистите души, светот зад човековото око, камерата, која како да „го открива божественото“, каде што пак го наоѓаме нашиот ум, преку сликите на предметите (и бидејќи сликата го „прави предметот не-реален“), есенцијата што се создава „над самите објекти“. Во филмот иманентното го наоѓа својот израз во *одредена трансценденција* но не и во „трансценденталното“.

Затоа, пак, се чини погрешно да се рече, како што вели и Роже Муније (Roger Munier), дека филмската слика е „предоблик на светот, свет што сега е основан како предмет, но кој сега се појавува за да си го поврати статусот низ филмската слика“ (L'Image fascinante). Овој концепт е следствен на фактот дека, исто како и Базен, Муније ја согледува сликата како објективен феномен независен од човечкиот поглед. Да се смета филмската слика како „израз на вистинскиот свет“, според својата објективност, која е *сметана за апсолутна*, да се рече дека е „космогониска во својата суштина“, е да се постави светот „сам по себе“ и да се постави ова „само по себе“ како нужно идентично (но сепак „почисто“) со предметот што го знаеме, без да се согледа дека предметот, на тој начин, е таков како што е само според нашата перцепција. Со ова како да се застапува „трансценденталниот реализам“, позиција осудена од целата модерна физика. Би ја искористиле сликата на Френсис Понж (Francis Ponge): „мимоза без мене“ што не постои, барем додека „мимозата не е објект“.

Ова речиси и да може да биде видлив поглед на камерата да го надмине човечкиот поглед. Сепак, не само што овој поглед е „упатен“ туку тој е и зависен од оптичкиот систем создаден од човекот, за неговата репродукција да биде толку ефективна колку човековата. Ако случајно овој оптички систем покаже поглед што открива „трансцендентна реалност“, ние би ја одбиле како несоодветна и би ја нарекле „лоша“.

Ние речиси и би се согласиле со Муније кога вели: „Границите на хартијата или платното се доволни за да ја воведат оваа фракција на реалноста...

со значење што нема да го има во материјалниот свет во кој е регистрирана.... Вистинскиот свет има само потенцијално значење. Следствено на ова, фотографијата, која се дефинира себеси како еден свет, кој во еден потег го покажува своето многузначно лице. Вистина е дека може да се фотографира од многу агли. Но само од еден агол е можна само една фотографија³. Реалноста, собирајќи ги своите потенцијални значења во таа една фотографија, вклучувајќи ја а притоа и негирајќи ја секоја возможна интерпретација, се изразува себеси преку целостта. Фотографијата е реалност-претворена-во-изјава (нешто како збор за светот). Во фотографијата светот како свет е именуван дури и пред која било апстракција или избор, во неговото недефинирано постоење. Тоа е чисто откровение (*L' Image Fascinante*). Сепак, да се рече дека реалноста „со сета своја целост“ е изразена во една слика, мене ми изгледа како целосно да се промашува поентата. Сликата може да изрази еден аспект – ништо повеќе. Сепак, овој аспект служи како замена за сите други можни аспекти. Тој станува како знак за сè што не е, т.е. сите аспекти што ги имплицира и за кои служи како замена.

Затоа со сигурност може да се каже дека сликата е „откровение“ – со резерва, оти тоа сепак е откровение на поинтензивно согледана и означена реалност, а не на „трансценденталната реалност“. Она што Муние го нарекува „фотогеничност“ (откровението) не е, како што вели тој, значењето на предметите што тие самите на себе си го даваат⁴, ниту пак е значење што ние можеме да им го припишеме, туку она што тие го добиваат низ ефектите на претставувањето на филм и она што ние го откриваме во нив (она што можеме да го дофатиме низ ефектот на нивната изолација). Значењето што им го придаваме може само да биде естетско значење, зависно од рамката и организацијата на полето на погледот.

Навистина, да се каже дека филмската слика е „алиенација“, бидејќи, за разлика од сликарството, таа не зависи од посредувањето или дека, во неа „умот како логос е отфрлен“ е еднакво на спекулација за нејзината претпоставена „целосна објективност“ и со тоа да се смета за крај сам по себе. Која било слика што е продукт на одреден избор е посредувана. Сепак, доколку постои посредување, тоа помалку се наоѓа во сликата или помалку е цел на сликата (што би било крајната цел на филмот) отколку таа да постои од тоа и поради тоа. Филмската слика (ако мислиме дека е посредување) е над сите елементи на јазикот: логосот и не е резултат или предмет на логосот.

Есенцијалната магија на филмот е содржана

во фактот дека „содржината на реалноста“ станува елемент на својата приказна. „Што е“ станува „што не е“ или „што може да биде“ или „што инаку не би можело да биде“: претворено во „она што е“. Реалноста станува изјава за нереалноста на фикцијата, за реалистичност или недостаток на реалистичност. Може да видиме дека нечие око веќе видело слика во која реалноста, обезбедена со повеќе или помалку забележлив естетски коефициент, се согледува како посовршена отколку што навистина е.

За да се прикаже ова означување, мора да поставиме силна нагласеност на разликата и аналогичјата, кои во филмот ја покажуваат врската меѓу она што е претставено и неговото претставување. Треба да се започне со одредувањето – по редослед за да се избегне каква било семантичка збрканост – дека зборот „претставување“ е земен во смисла на „фотографско“ или филмско „претставување“. Признаваме дека зборот „претставување“ е веројатно посододветен, бидејќи зборот „претстава“ (во смисла на германското *Vorstellung*) главно означува директни или наследени податоци на свеста или, пак, слика поинакува од објектот што е на сликата – поинаков од својата „материја“ (духовна слика) или својата интерпретативна природа (сликарството). Она што го нарекуваме знак (во лингвистичка смисла) е претстава сметана како симболична замена или апстрактен претставник.

Веднаш може да се согледа дека филмската слика – „објективна претставеност“ на одредена реалност – во голема мера може да биде разбрана како „претставување“ (*Vorstellung*), и покрај фактот дека, како слика, фотографијата не е особено интерпретативна. И оваа слика – која е *Vorstellung* како содржина претставена во нашата свест (слика за нешто) – може да игра улога на претстава (*Repräsentant*) како знак за претпоставуваната или симболизираната реалност за која очигледно не станува збор во таа слика.

За момент да обрнеме внимание на некој сликар што слика китка цвеќе на платно (изборот на банална тема е со намера). Уметникот го претставува објектот што, во суштина, е реален. Па, сепак, реалноста што тој ја гледа му припаѓа на предметот а не на претставата што тој ја создава за тој предмет. Китката цвеќе насликана на платно веќе нема реалност како објект – китка цвеќе. Со тоа што станува предмет-слика, таа има само една функционална реалност. Сега е очигледно дека целта на сликарството е претставување на китка цвеќе, не на китка цвеќе видено од страна на сликарот. Целта е самото претставување обдарено со соодветни естетски квалитети.

Така можеме да кажеме дека во сликарството претставениот предмет исчезнува зад сопстве-

ната претставеност. Трансформиран во наслика-но уметничко дело, постои само преку сликата. Со самото негово претворање во „китка цвеќиња на слика“ може да овене и да умре како реален објект, но претставата ќе преживее. Сепак, ќе преживее како нов предмет, како имитација на оригиналот, а истовремено ќе биде поинаков и фикционален. „Китка цвеќе на слика“ е специфична, независна креација. Потребен е доброволен акт на согласност за да се направи слика на вистинска китка цвеќе.

Во филмот, работите се сосема поинакви. Додека сликаровата китка цвеќе е ефект од различни бои аплицирани од негова страна на самото платно воден од намера, китката цвеќе снимена од моја страна на филм е лишена од секаква намера. Сликата во сите погледи е идентична со предметот виден низ визирот. Тоа не е ефектот на уметникот туку (кога некој би се осмелил да каже) ефект на самиот предмет што се репродуцира себеси на филм, со помош на светлина рефлектирана врз него и заробена од страна на објективот. Предметот е пренесен на филм како сосема верна копија.

Се разбира, доколку јас ја сметам филмската слика без нејзината проекција, односно ако го гледам секој посебен фрејм од филмот, „китката цвеќе на филм“ претставува „сам по себе“ нов објект. Тој може да е сличен со вистинскиот предмет, но тоа не го менува фактот дека е фикционален. Тоа е одвај фотографија репродуцирана на целокупна лента. Сепак, таа е следена од одреден број фотографии што се менуваат според снименото движење. (Ние би можеле да замислиме китка цвеќе што се ниша од силен ветер – секогаш претпоставуваме дека никој не влијае врз неа или околу неа.)

Ако сега јас ја прикажам оваа секвенца од слики, „китката цвеќе на екран“ добива своја форма. Таа станува „просторна“ низ ефектот на движење и станува идентична со вистинската китка цвеќиња од визирот на камерата. Кога веќе филмското претставување на еден предмет е идентично со претставата на истиот објект, „согледан од свесноста“, јас го согледувам на ист начин како што ја согледувам вистинската китка цвеќе. Со други зборови, во филмот, спротивно на она што се случува во сите други уметности, претставеното е идентично со претставениот објект.

Она што го гледам, всушност, веќе не е китка цвеќе, но низ тоа и преку тоа е самата китка цвеќе. Мојата свест ја гледа вистинската китка цвеќе низ перцепцијата на сликата што веднаш се заборава како слика со разумот што ја согледува „како предмет на она што е на сликата“.

Така вистинскиот предмет, вистинското битие е небитно. Не само што претставувањето прежи-

вува туку, исто така, преку него и предметот или битието преживува, обдарени со сите нивни очигледни квалитети. Очигледно дека тие нема да преживеат „за самите себе“ туку за мене, гледачот, кој ги добива сликите од нив.

Ова станува особено очигледно кога ние повторно ќе погледнеме во комичар од стар филм. Денес починатиот Реми во „Жената на пекарот“ („La Femme du Boulanger“) е жив и типичен колку што сигурно бил во истиот филм пред дваесет години. Па така, зборувањето за „нов предмет“ или фикционална реалност не е сосема прецизно (барем за „гледачот-пред-екранот“), особено поради тоа што филмот е само филмичен кога се проектира, анимира – инаку тој не е ништо повеќе од колекција фотографии.

Да ја разгледаме сега другата страна на прашањето. Ако сè што посакува е да прави слики, филмацијата се изразува себеси преку создавање интенционална врска меѓу нештата, светот и предметите. Режирањето е составено од суштината во структурирањето на просторот што е ограничен на еден кадар. Податоците во сликата тогаш – нужно – се наметнуваат себеси во однос на кадарот што ја дефинира живата активна геометрија што ја опфаќа.

Фатен од леката, предметот е поставен од формализираната интенција, која му го дава значењето. Така претставувањето се состои од форма, „органска“ целина различна од просторната реалност, која сепак се наоѓа на сликата. Ефектот од ова е еден вид дуалитет или конфликт помеѓу претставениот објект и неговата претстава.

Кога ќе видам „китка цвеќе на екранот“, како што погоре рековме, јас гледам еден реален предмет преку неговата слика што пред мене е претставена. Овој предмет пред мојата свест е претставен како внатрешна реалност, како предмет испразнет од интенционалност. Така тој се стреми да го пробие кадарот. Тој е претставен како да е „погледнат низ прозорец“ и ништо повеќе од тоа.

Сепак, во исто време, свесно или не, јас гледам слика, т.е. структурирана реалност, форма⁵. Китката цвеќе пред мене е претставена како елемент во композитна целина што му дава значење. Китката цвеќе станува (речиси без оглед на себеси) еден вид архетип што ја задоволува потребата за предметот – китка цвеќе во тој одреден простор и време. Тој станува, на некој начин, самотрансцендентен, егзистенцијална манифестација на идејата.

Согледан како реалност и асимилиран како органски елемент на структурата, предметот изгледа следствено на ова, на некој начин и субјект и објект, иманентен и трансцендентен. Делумно уметноста се состои во акцентирањето на една или друга од овие контрадикторни карактеристики.

Така, сега одблиску би ја разгледале значајната улога што ја игра кадарот во овој процес. Засега: сликата, како слика и поради тоа што е слика, ја трансцендира реалноста што е на сликата; претставата станува, во одредена мера, конкретен знак – сигнал – за она што е претставено, аналогон што ги кристализира сите потенцијали, сета „моќ на постојење“ на претставената реалност.

Оваа двојна вмешаност не е веднаш очигледна, таа не може да биде анализирана спонтано, таа интуитивно се спознава, па дури и несвесно. Тоа е тој навидум чуден и некако мистериозен ефект, кој е извикан во безброј студии за „магијата“ на подвижната слика. Навистина, има еден вид восхит во оваа чудна фасцинација. Но, магија е само еден збор што опишува големи нешта, но не објаснува ниту еден од нив. Најсоодветен начин за да се објасни е да се вратиме кај неговиот извор, бидејќи „вмешаноста“ се продлабочува на една цела мрежа од психолошки пориви, кои самите се основани врз ментални реакции што ги засегаат перцепцијата и просудувањето.

Доволно е да се рече дека „фотогеничноста“ од Луј Делик (Louis Delluc) и првите теоретичари, „анимизмот“ на Жан Епстен (Jean Epstein), „душата на сликата“ на Анри Ажел (Henri Agel) и „квалитетот што дава уште една димензија“ на Едгар Морен (Edgar Morin), иако се лични дефиниции за еден ист феномен, се само објаснувања од типот на „наркотичните својства на афионот“.

Една од најневпечатливите карактеристики на филмската слика е дека таа е впечатлива рефлексија на континуиран антагонизам помеѓу единството на предметот (согледлива во она што е уникатно и значајно во него) и неброените можности што ги претпоставува и што аналогонот ги имплицира. Никаде на друго место не е толку очигледна оваа поделба помеѓу реалноста и претставата, помеѓу конкретното и апстрактното, помеѓу иманентното и трансцендентното, каде што сите се дополнуваат и оправдуваат меѓу себе во едно формално единство, *сликата*.

Превод од англиски: Д. Ивановска, А. Трајковски

Белешки:

* Jean Mitry, *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*, Indiana University press, 1997, 29 - 49 стр.

¹ Белешка од преведувачот: од грчкото *hulo*, кое значи „материја“.

² Од германскиот глагол *erleben*. *Erlebnis* може да биде преведен како „момент на искуство или спознание кое е доживеано искуствено“.

³ Оваа идеја е се уште само релативна: има толку многу различни а можни фотографии колку што има светлечки услови и различни емулзии – па според ова и можни интерпретации и *значења*.

⁴ Ова е точно кога вели дека „полето на погледот се претставува себеси... просторот се претставува себеси“. Камерата е таа што ги претставува. Тие ништо не претставуваат, тие едноставно се.

⁵ Со претставениот податок, кој веќе однапред е составен од формата во психолошка смисла на зборот, би можело да се рече дека сликата е форма од втор степен.



7 ДИГИТАЛНО РЕСТАВРИРАНИ ФИЛМОВИ ОД РЕЖИСЕРОТ НОМИНИРАН ЗА ОСКАР
7 DIGITALLY RESTORED FILMS OF THE OSCAR NOMINEE DIRECTOR

Мими ЃОРГОСКА-ИЛИЕВСКА

НОВИОТ ПРЕДИЗВИК НА НОВОТО ВРЕМЕ – ДИГИТАЛИЗАЦИЈА И ДИГИТАЛНА РЕСТАВРАЦИЈА

Дејноста на Кинотеката ги следи и акцептира иницијативите на културната политика во насочувањето на културниот развој на земјата. Таа своите стручни и научни резултати и кинестетските вредности континуирано ги вградува во поширокиот национален културен контекст, како и во меѓународната размена, регионалното поврзување и меѓународната културна соработка.

Поаѓајќи од фактот дека филмската продукција сè повеќе ја користи дигиталната технологија, пред две години Кинотеката започна со реализација на долгорочниот проект за префрлање на аналогните содржини на дигитални формати и носачи, односно дигитална реставрација и заштита. Согласно со програмските цели на Кинотеката и огромната поддршка и заложбите за заштита на аудиовизуелното наследство на Министерството за култура, дигитализацијата на македонската филмска продукција ќе продолжи да се реализира како долгорочен проект на дигитална реставрација на нашето аудиовизуелно наследство. Со тоа ќе се обезбеди полесен пристап до аудиовизуелните збирки за корисниците, а воедно и зачувување на аналогните носачи што е многу значајно за аудиовизуелното културно наследство како артефакт. Со дигитализацијата на аудиовизуелното наследство се исполнува основната цел на заштитата, а тоа е можноста за постојан и полесен пристап кон филмските материјали.

Навлегувањето во дигиталната ера нè соочува со многу прашања во однос на начинот на прибирање, заштита, реставрација и презентација на филмското наследство. Во последниве неколку години, филмските архиви за првпат се соочуваат со радикални промени во филмската продукција и кинестетското изразување. Значи, неизбежна е ориентацијата на филмските архиви кон иднината и новите концепти доколку сакаат да ја зачуваат денешната кинематографска култура, а не да останат споменици на целулоидната лента. Во следењето на новите технологии, неизбежен е фактот дека филмските архиви и филмските архивисти се соочуваат со низа теоретски и практични проблеми.

Следејќи ги новите сознанија и технологии, jubилеите – 35 години Кинотека на Македонија и 20 години независна Македонија – ги одбележавме токму со првиот проект на дигитална реставрација на филмскиот опус на нашиот реномиран и во светски рамки афирмиран режисер, Столе Попов, проследено со соодветно ДВД издание. ДВД изданието е збогатено со посебни додатоци, и тоа избор на сцени од филмовите, биофилмографија, автори и соработници, работни и лични фотографии, содржина и резиме на филмовите, како и извадоци од печатот. Истите податоци се поместени и во буклетот, кој е збогатен и со критички осврт за творештвото на Столе Попов.

Пионерскиот проект на дигитализација на Кинотеката опфати седум филмски остварувања, играните филмови: ЦРВЕНИОТ КОЊ, ТЕТОВИРАЊЕ, СРЕКНА НОВА '49 и

ЦИПСИ МЕЦИК, како и документарните ОГАН, АВСТРАЛИЈА, АВСТРАЛИЈА и ДАЕ, проследени со соодветно ДВД-издание.

Секако дека не беше воопшто едноставно да се започне и реализира еден ваков проект, имајќи предвид дека за првпат се соочивме со новиот предизвик на новото време – дигитализација и дигитална реставрација.

Согласно со легислативата за заштита на аудиовизуелното наследство, односно Законот за заштита на културното наследство и Законот за заштита на аудиовизуелните добра, првиот чекор беше изработка на конзерваторски проекти за дигитална реставрација на носач на звук и/или слика за секој наслов поединечно. Потоа следуваše стручна контрола на конзерваторските проекти од страна на соодветна комисија, формирана од Управата за заштита на културното наследство. По прифаќањето на конзерваторските проекти од страна на комисијата за стручна контрола (посебна благодарност до моите драги колеги Павлина Пановска и Мирослав Чепинчиќ), следуваše верификација и потврдување на значајноста на овој проект, како и конзерваторските одобренија. Со тоа ни беше овозможено да започнеме со реализација на првиот проект на дигитализација и дигитална реставрација. Имајќи предвид дека целиот процес на дигитализација и дигитална реставрација треба да се изведе во соодветна професионална институција, следуваše и меѓународен тендер за избор. Беше одлучено довербата да ја добие фирмата „Рестарт“ од Љубљана, Словенија.

Во моментот кога се завршија сите административно-правни процедури, ни претстоеше најтешкиот дел, но и најголемиот професионален предизвик, кој траеше повеќе од шест месеци.

СРЕКНА НОВА '49 го запишавме како прв македонски филм што беше дигитално реставриран. СРЕКНА НОВА '49 е снимен во 1986 година и е вториот игран филм на Попов, кој во истата година на Фестивалот на југословенски филм во Пула освои седум награди и беше југословенски кандидат за наградата ОСКАР на Американската филмска академија.



Дигитализацијата на СРЕКНА НОВА '49 се правеше од изворните материјали, кои се снимени на 35мм филмска лента, односно комплетните дубл-негатив, негатив слика и негатив тон од филмот во должина од 3450м (дубл негатив 13 ролни, негатив слика 13 ролни, негатив тон 7 ролни). Дубл-негатив сликата и монтираната слика беа во добра состојба, без крацери, освен монтираната негатив слика, која имаше слаби гребнатини на кои требаше да се внимава при скенирањето. Што се однесува до негатив-тонот, тој беше во одлична состојба и синхронизиран со сликата.

Потоа следуваše ЦРВЕНИОТ КОЊ, првото долгометражно играно остварување на Столе Попов, снимен во 1981 година. Сценариото на филмот како предлошка ја користи литературата, односно истоимениот роман на Ташко Георгиевски.

Во депоата на Кинотеката ги имавме комплетните изворни материјали снимени на 35мм филмска лента, негатив слика и негатив тон (негатив слика 13 ролни и негатив тон 7 ролни) во должина од 3351м. При подготовката и прегледот на изворните материјали, кои требаше да се користат за дигитализација на негатив сликата, на одредени места беа констатирани слаби црни крацери, а во петтата ролна се јавуваше изразена гребнатина поради оштетување на емулзијата на филмската лента. Потоа во оригиналната негатив-слика, на повеќе места се констатирани вметнати делови од дубл-негатив, како и слаби гребнатини на кои требаше да се внимава при скенирањето и колор корекцијата.

Дигиталната реставрација на ТЕТОВИРАЊЕ, снимен во 1991 година, исто така се работеше од изворните материјали снимени на 35мм филмска лента. Негатив-сликата и негатив-тонот беа комплетни во должина од 3500м (негатив-слика 14+6 ролни, негатив-тон 7 ролни). Монтираната негатив-слика беше во добра состојба без крацери, а само на гланц страната од филмската лента, повторно како и во претходните наслови, се

забележуваа слаби гребнатини на кои требаше да се внимава при скенирањето и колор корекцијата. Што се однесува до негатив-тонот, тој беше во добра состојба и синхронизиран со сликата.

Четвртиот долгометражен игран филм ЦИПСИ МЕЦИК, снимен во 1997 година, исто така, се скенираше од изворните материјали снимени на 35мм филмска лента, и тоа негатив-слика, негатив-тон, негатив-шпица, шумови, дијалози, ефекти, тонски ефекти, работни копии, како и остатоци што во 2002 година беа прибрани од страна на Кинотеката од лабораторијата во Германија каде што се работел филмот. Во однос на овој филм, постоеше мала деградација на емулзијата на филмската лента, односно присуство на винагар-синдром со оцена од 0,5 или 10%, кој може да доведе до целосна деградација на филмската емулзија, и тоа како на негатив-сликата така и на негатив-тонот. Инаку негатив-тонот беше синхронизиран со сликата, а што се однесува до монтираната негатив-слика, таа беше во добра состојба, без крацери, со слаби гребнатини на гланц страната од филмската лента.

Скенирањето и дигиталната реставрација на документарните филмови ОГАН, 1974 година и АВСТРАЛИЈА, АВСТРАЛИЈА, 1976 година се работеа од изворните материјали што беа комплетни, а на документарниот филм ДАЕ 1979, номиниран за наградата ОСКАР, од архивската тонска копија изработена во 2000 година, во филмската лабораторија Бојана филм, Софија, Бугарија. Распоположливите материјали од документарните филмови беа во добра состојба.

Процесот на дигитализација и дигитална реставрација се одвиваше во повеќе фази. Најпрвин беше извршено ултрасонично чистење на филмската лента, потоа сликата беше скенирана во 2К резолуција, што претставува неопходен минимум согласно на востановените стандарди на заштита, а тонот беше дигитализиран од магнетна лента и префрлен на дигитален формат. Потоа тој беше исчистен и коригиран од шумовите што настанале од физички оштетувања. Потоа следуваа најмакотрпната фаза, односно процесот на колор корекција и рачна реставрација на сликата. Во оваа фаза се коригираат сите оштетувања, крацери, гребнатини и сл. Секој наслов беше третирен кадар по кадар и се вршеа проверка и корекција на евентуални оштетувања на сликата, крацери, гребнатини, при што тие се поправаа рачно. Секако, неизбежно е да се каже дека оваа фаза за филмските архивисти е најтешка и од аспект на кодексот на етика на професијата филмски архивист и секако од аспект на задржување на оригиналноста на филмот како уметничко дело.

Во оваа фаза, имајќи ја предвид нејзината комплексност, огромна улога имаше тимот задолжен

за супервизија, а тоа се професорот и директор на фотографија Апостол Трпевски, професорот и режисер Столе Попов и колегата Игор Старделов, кои поминаа многу денови во студиото „Рестарт“ во Љубљана соочени со еден голем предизвик. Сепак, предизвикот имаше одличен резултат, односно и од архивистичка и од авторска гледна точка, добивме резултат верен на оригиналот, односно трајно го заштитивме филмскиот опус на Столе Попов, како значаен артефакт на македонската филмска уметност. По завршувањето на целокупниот процес на дигитализација и дигитална реставрација, следуваа спојување на сликата и тонот, потоа контролни проекции, сè до конечно одобрување на добиениот резултат.

Со проектот на дигитализација и дигитална реставрација на овие седум филмови, филмскиот архив, односно трезорите на Кинотека ги збогативме со првите дигитални носачи наменети за заштита и чување, односно во депоата складираваме:

1. ЛТО 4 ленти, реставрираниот материјал во 2К (DPX, 2028x1472 пиксели, 10 бита за архивирање, како и изработка на нови дубл-негативи и филмски копии);
2. Конверзија на сликата во пониски формати за ТВ прикажување и други потреби: дигитални бета касети (СД верзија на реставрираниот 2К материјал со резолуција 720x576).

Имајќи предвид дека една од основните заложби на дигитализацијата е пристапот до колекциите, по завршувањето на овој процес следуваа подготовка и издавање на соодветно ДВД-издание од филмскиот опус на режисерот номиниран за ОСКАР, Столе Попов.

Со оваа најнова филмска едиција го одбележавме и Меѓународниот ден на аудиовизуелното наследство на УНЕСКО, во насока на промовирање на есенцијалните сегменти на заштитата на аудиовизуелното наследство. Всушност, 27 Октомври, Меѓународниот ден на аудиовизуелното наследство на УНЕСКО, го посветивме на достапноста на аудиовизуелното наследство до публиката, со промоција на првиот проект на дигитална реставрација.

Една од основните цели на овие значајни културолошки проекти е зачувување на свеста за филмското наследство, која може да се постигне само преку овозможен пристап до националните и класичните дела на филмската уметност. Со ова се создава конкретно изграден критички став спрема националното филмско наследство, а притоа филмот ја извршува својата функција на комплетирање на културата како слика на еден општествен живот. Воедно, филмот го позиционира своето културно и пред сè, естетско место во целокупната национална традиција.



браќа

БРАЌА

ДИГИТАЛНО
РЕСТАВРИРАНИ
ФИЛМОВИ
DIGITALLY
RESTORED FILMS



КИНОТЕКА НА
МАКЕДОНИЈА
CINEMATHEQUE
OF MACEDONIA

Првите сниматели на Балканот

First cinematographers in the Balkans

brothers



Игор СТАРДЕЛОВ

БРАЌАЊЕ НА МЕСТОТО НА ЗЛОСТОРСТВОТО

ЕДНО ЛИЧНО ВИДУВАЊЕ НА ПРОЕКТОТ ЗА ДИГИТАЛНА
РЕСТАВРАЦИЈА НА ФИЛМСКИОТ ОПУС НА БРАЌАТА МАНАКИ
(2012-2013)

В

о текот на 2012 година, Кинотеката на Македонија го покренала проектот за дигитализација и дигитална реставрација на целокупното филмско наследство на браќата Јанаки и Милтон Манаки. По спроведениот меѓународен тендер, Унгарската филмска лабораторија беше избрана за најповолен понудувач и место каде што ќе се реализира овој проект на Кинотеката.

Тоа значеше дека браќата Манаки, а и јас заедно со нив, ќе се вратат на истото место, каде што 16 години порано се изврши аналогната, фото-хемиска лабораториска заштита. Тогаш во таа сега далечна 1996 година, помислив дека реставрацијата, заштитата, истражувањата на целокупниот филмски фонд снимен од браќата Манаки се завршени, или во најмала рака, дека се при крај. Но не било така!

Сега се присекавам како со колегите Јонче Петковски, лесна му земја и Киро Велков, неколку месеци, целиот материјал го „демонтиравме“ на поодделни кадри за поцелосна идентификација, за да можеме потоа полесно да го измонтираме во една целина; како по едно снежно невреме, со Кире и со полициска придружба, го транспортиравме ова, за нас, исклучително значајно културно-историско наследство, преку Србија, во Будимпешта; повеќе од 30 дена во лабораторијата се боревме да се спаси секој фрејм на оштетената од забот на времето нитратна филмска лента; како мораше да се направи модификација на мократа капија на оптичката копирка Oxberry поради екстремно собраната филмска лента; и уште на многу други...

По завршувањето на целиот процес, се секавам, во една пригода напишав дека со тогашниот степен на развој на технологијата, тоа е најмногу што можевме да постигнеме, дека во тој момент тоа е врв на заштитата, но и дека се надевам оти во иднина, со брзиот развој на технологијата, ќе можеме да ги заштитиме, но и повторно да ги реставрираме филмовите на браќата Манаки на уште едно повисоко ниво, а со самото тоа ќе се овозможи и нивна подобра и поцелосна идентификација. И така било, еве сега, 16-17 години подоцна!

МАНАКИЕВЦИ ВЛЕГОА ВО ДИГИТАЛНАТА ЕРА

Морам на самиот почеток да признаам дека оваа нова дигитална технологија не ми била и сè уште не ми е баш премногу блиска, да не кажам сакана. Иако сум присуствувал на голем број предавања и дискусии на разни семинари, симпозиуми и работилници за филмската архивистика во времето на транзиција (се разбира од аналогна во дигитална технологија, да не помислите на некаква друга транзиција), за предностите и маните, или недостатоците на дигиталната технологија во чувањето и во прикажувањето на филмот, за миграцијата на материјалите на новите формати, за недостатоците на искусствените или емпириските резултати, за брзите промени на технологијата и слично.

Јас сум, признавам можеби тоа ми е и мана, од оној ков на стари филмски архивисти (годинава ќе полнам четврт век како работам во Кинотеката), на кого филмската емулзија му е влезена длабоко под ноктите.

За новите, младите, но и за не толку младите генерации филмски автори, дигиталната технологија носи голем број придобивки. Од поевтинување на процесот на продукција до неограничените можности во постпродукцијата.

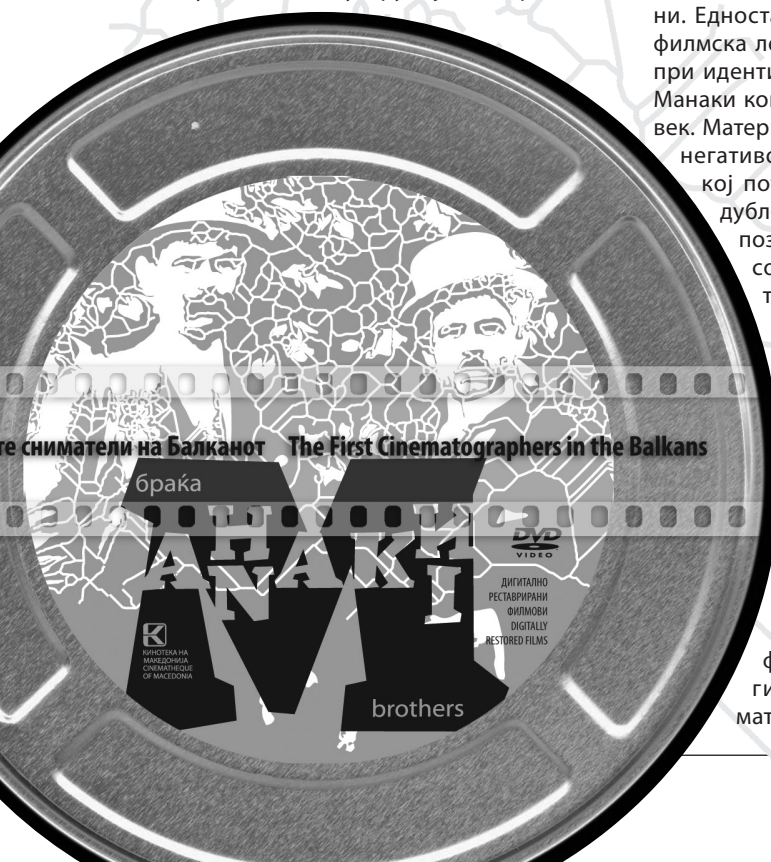
Но токму тука, за нас филмските архивисти, се поставуваат неколку круцијални прашања.

Најзначајното и незаобичаено е „моралното прашање“, а се разбира од не помало значење се и техничкото и финансиското прашање.

Знаејќи ги можностите на новите дигиталии, пред почетокот на секоја дигитална реставрација мора да си го поставиме прашањето до каде можеме и смееме и треба да одиме? Која е црвената линија што не смееме да ја поминеме? Се разбира дека и техничките прашања се од големо значење, форматот, соодносот на страните на фрејмот, резолуцијата, постапките... А пред почетокот на дигиталната реставрација на филмовите на браќата Манаки, бевме исправени пред уште едно друго, мошне важно прашање. Од кој материјал, од која „генерација“ на филмска лента да се работи реставрацијата? Веројатно на овие неколку прашања (финансиите овде нема да ги споменувам) никогаш нема да си дадам точен одговор.

Во Кинотеката на Македонија се чуваат оригиналните запаливи филмови, 1.446 метри негатив и 945 метри позитив филмска лента. Овде мора да напоменеме дека најголем дел од позитивот го има во негативот, но има и еден помал дел, околу 180 метри, кој го има само на позитивот?!? Веројатно негативот е изгубен, уништен. Тоа е т.н. „прва генерација“. Потоа е мастер-позитивот (изработен од оригиналниот негатив) и дубл-негативот (изработен од оригиналниот позитив). Тоа е „втората генерација“. Овде мора да се напомене дека овие две „генерации“ се немонтирачни. Едноставно, сите парчиња на оригиналната филмска лента биле залепени без никаков ред, при идентификацијата што ја направил Милтон Манаки кон крајот на педесеттите години од XX век. Материјалот од „третата генерација“ е дубл-негативот (изработен од мастер-позитивот), кој потоа е измонтиран заедно со првиот дубл-негатив (изработен од оригиналниот позитив). Всушност, во овој случај имаме соединување на две генерации, втората и третата. И на крајот е „четвртата генерација“, позитивот изработен од измонтираниот дубл-негатив.

Сите овие „генерации“ по нешто се разликуваат меѓу себе поради низа различни причини и како резултат на аналогната, фотохемика заштита (различната брзина и нејзиното воедначување, различните формати на фрејмот, полн квадрат или академи маска, различното ниво на стеснување на филмската лента, различното ниво на оштетување на филмската емулзија...). Затоа најпрвин ги анализиравме и ги споредивме материјалите од сите генерации, а сè со



цел да се добие најдобар резултат, имајќи ги овде предвид и времетраењето на реализацијата на проектот, неопходните постапки, како и неговото чинење (аха, еве ги неизбежните финансии). Кај измонтираниот дубл-негатив, при „мокрото копирање“, веќе беа коригирани одредени оштетувања на емулзијата, а брзината, форматот, светлото и контрастот беа донекаде воедначени. Затоа се решивме дигиталната реставрација да ја правиме од „третата генерација“.

* * *

Самата постапка на дигиталната реставрација е како во најдобрите ресторани, може да се смета за уметност, или наспроти тоа, за деловна тајна (фала Габор).¹

Во оваа постапка, секој филм е приказна за себе... Потребни се многу тестови, контроли, проверки, затоа што секој филм е различен, секој филм има свое ниво на оштетување. Се разбира, и физички корекции на лентата, ако е потребно и каде што е потребно. А за реставрација на сликата во VFX студиото, потребно е вистинско познавање на состојбата на сликата, неопходни се знаење и искуство и секако, високоразвиен софтвер, кој овозможува големи можности (кои не се вообичаени во обичните „софтвери за реставрација“)...

Во продолжение, накратко ќе ги претставиме сите чекори, постапки, кои ги презедовме во дигиталната реставрација на филмовите на браќата Манаки.

СКЕНИРАЊЕ (4К, СО РЕЗОЛУЦИЈА НА СЛИКАТА 3656 X 2664 ПИКСЕЛИ – 10 БИТА)

Се разбира, првиот чекор беше да се скенира целокупниот материјал. Првото прашање е филмскиот формат и резолуцијата. Во нашиот случај, филмовите ги скениравме во 4К резолуција, како што во нашите архивистички кругови сакаме да кажеме „as it“, со оригиналната брзина и големина/формат на сликата. Значи, да се зачува филмот во неговата изворна форма (и моментална состојба). Така скенираниот материјал, во DPX (Digital Picture Exchange) фајли, потоа го „складиравме“ на LTO 5 (Linear Tape-Open) ленти.

ПРЕФРЛАЊЕ НА 2К

Сиот материјал потоа го префрливме во 2К резолуција (2028 x 1472 пиксели – 10 бита) на кој се правеше целокупната реставрација. При дигитализацијата на филмскиот кадар во соодносот 1 : 1,33 или познат како супер 35, има голема разлика кога тој е дигитализиран во ХД, или во 2К

или 4К резолуција. За заштита е неопходно минимум 2К резолуција.

СТАБИЛИЗАЦИЈА НА СЛИКАТА

Овде, веројатно, се судривме со најтешкиот проблем. Во случајот со филмовите на браќата Манаки, нестабилноста произлегуваше од перфорацијата, нејзината положба и собирање, ефект што произлезе уште од оригиналните материјали.

За стабилизација на сликата требаше да се преземат повеќе чекори, особено што одредени делови беа екстремно нестабилни така што едноставно изгледаше дека нема да можат да се стабилизираат без губење на информациите во нив. Одредени алгоритми не можеа да помогнат, зашто не гледаат разлика помеѓу нечистотијата, прашина и оштетувањата, од една страна и оригиналната содржина на сликата, од друга страна. Затоа се искористи една, би рекол, меѓу или помошна фаза. Кај големите нарушувања на сликата беа преземени само податоците и така стабилизирани беа вратени назад, при што оригиналната содржина остана недопрена.

При оваа постапка најпрвин се стабилизираше треперењето „скокањето“ горе/долу и лево/десно на сликата, и тоа на секој фрејм посебно; деловите што излегуваа од рамката потоа се коригираа; така поправена, отпаднатата содржина се врати на местото каде што припаѓа во рамката; деловите што беа матни (поради поголемото вертикално „играње“ на сликата) се „избистрија“, колку што тоа беше можно.

Кога е во прашање содржината на сликата, како што кажав и погоре, на местата каде што имаше големо треперење на сликата, тресењето мораше некако да се намали. Но не смееше да се исече сликата. Затоа се боревме да се сочува, да се спаси колку што е можно повеќе од содржината на сликата на изворниот материјал.

ОТСТРАНУВАЊЕ НА ТРЕПЕРЕЊЕТО НА СВЕТОЛОТО, ВОЕДНАЧУВАЊЕ НА СВЕТОЛОТО

Рачното вртење на рачката за снимање во тоа време (пред повеќе од 100 години) предизвикувало нееднаква, различна брзина со која филмот минувал низ објективот, што, пак, предизвикало, меѓу другото, многу фрејмови да бидат осветлени на различно ниво. Секако, тоа зависело и од квалитетот на самата филмска лента, како и од начинот на нејзиното развивање. Се разбира дека изворните материјали, негативите, на кои биле снимени филмовите на браќата Манаки биле со рудиментирани квалитет. Поради сите овие недостатоци, во



филмовите на браќата Манаки се појавува големо треперење, невоедначеност на светлото.

Во оваа полуавтоматска постапка, за нас беа важни две меѓусебно поврзани цели:

- најпрвин да нема, односно да се намали колку што е можно повеќе треперењето на светлото во сликата; и

- тогаш кога треперењето на светлото е намалено, има помалку „прашина“, значи полесно се елиминира нечистотијата на сликата. Во тој случај, алгоритмите работат подобро, што значи дека софтверот го избира најзачуваниот, најисчистениот, најквалитетниот фрејм и потоа се третираат и другите фрејмови околу него, според параметрите на најдобриот.

Автоматско чистење (се отстрануваат прашина и другите нечистотии, како и малите дамки и други деформации на сликата)

Постапката при автоматското чистење оди приближно на следниот начин. Најпрвин се детектираат одредени сомнителни елементи на сликата, споредувајќи ги претходните и следните фрејмови, а потоа се коригира содржината со интерполација на елементите од соседните фрејмови (овде треба да се внимава на ризикот од детектирање на погрешни елементи кога некој објект се движи многу брзо во рамките на сликата).

Значи, оваа автоматска корекција има позитивна и негативна страна, или обратно.

Пред да започне оваа постапка, најпрвин мора повеќепати да се провери и тестира состојбата на сликата, затоа што при оваа автоматска корекција може да се „поправи“ и нешто што не е за поправање (на пример, ситниот дожд може да го измами софтверот кој ќе помисли дека тоа се крацери, ситни гребнатини на емулзијата, кои ќе ги поправи). При оваа постапка сакавме да се осигураме дека софтверот нема да ја избличи, да ја промени сликата ниту, пак, дека ќе креира нова слика, артефакт, подобар од оригиналот.

Од друга страна, пак, не се плашевме од оваа постапка, бидејќи таа е многу моќно оружје и може да се добијат супер резултати. Оваа постапка ни го забрза и ни го овозможи процесот на дигитална реставрација (ни заштеди време и пари). Без ова софтверско решение, веројатно дигиталната реставрација на филмовите на браќата Манаки ќе ја работевме неколку години.

Рачна реставрација (рочно чистење, отстранување, коригирање на оштетувањата на сликата)

Оваа постапка е најдолгиот, најтешкиот и најкритичниот дел. При рачната реставрација имаме најдиректно субјективно влијание и овде е најважен човечкиот фактор. Мора да се помине фрејм по фрејм, кадар по кадар, а меѓу сите нив безброј многу меѓучекори и меѓупостапки.

На секој фрејм поединечно мора да се провери и коригира: прашината, оштетувањата на перфорацијата и на сликата, вертикалните крацери, гребнатинки и дамки, местата каде што емулзијата е отпадната, присуството на мувла, оштетувањата и деформациите како резултат на собирањето на лентата... И сите овие оштетувања треба да бидат поправени рачно.

Овде но и во следната постапка, при корекцијата на светлото, веројатно е најприсутно „моралното прашање“: До каде да се оди со корекциите?

ЧИТАЊЕ, КОРЕКЦИЈА НА СВЕТЛОТО

Кога ќе се направат сите овие корекции, обично страда контрастот. Понекогаш остануваат и многу мали ситни гребнатини и дамки, мали и едвај видливи, како и невоедначеноста на сликата. Што се однесува до контрастот, би требало повторно да се напомене дека скенирањето е направено од третата генерација материјал, значи од мониториот дубл-негатив.

На крај, и овие недостатоци се обидовме да ги отстраниме со колор-корекцијата, со читањето

на светлото, при што и овде се судривме со една дилема. Дали да додадеме повеќе црно за да се добие поконтрастна слика, но и да се изгубат одредени делови во црната боја, или да оставиме да биде „побледо“ со тоа што ќе се гледаат многу повеќе информации (остапуваат, се гледаат сите делови на сликата дури и во најцрните делови).

Се решивме за втората варијанта, да се гледаат што е можно повеќе информации во сликата, сметајќи дека, исто така, ова ниво на квалитет на сликата е најблизу до времето во кое се снимени филмовите, односно дека сликата е многу поавтентична на периодот и развојот на технологијата кога времето било запрено во филмовите на браќата Манаки.

Од тие причини, во оваа постапка, како резултат на постојано присутното „морално прашање“, ние го прифативме ставот дека ќе се прави само „примарна“ корекција, односно само корекција на целата слика, на сликата како неразделна целина и дека нема да користиме „секундарна“ корекција, односно нема да се коригираат поодделни, поединечни делови во сликата, надвор од целината, без разлика на нивото на светлото или на брзината на движењето на камерата, на пример. Затоа што и оваа постапка, како и претходните, може да доведе до нова вештачки создадена квалитетна слика, што не сакавме да го направиме.

По завршувањето на целокупниот процес на дигитализација и дигитална реставрација, филмовите снимени од браќата Манаки беа депонирани во Кинотеката на Македонија на следниве нови формати/носачи:

1. LTO5 ленти, скенираниот материјал во 4K (DPX, 3656x2664 пиксели, 10 бита, за краткорочно архивирање)
2. LTO5 ленти, реставрираниот материјал во 2K (DPX, 2028x1472 пиксели, 10 бита, за краткорочно архивирање)
3. негатив и позитив на 35мм филмска лента (за долгорочно архивирање и филмски проекти)
4. DCP (Digital Cinema Package), реставрираниот материјал во 2K резолуција (1440 x 1080 пиксели) за дигитално прикажување
5. пониски формати за ТВ прикажувања и други потреби: HDCам касета (ХД верзија на реставрираниот 2K материјал со резолуција 1440 x 1080), дигитална бета касета (СД верзија на

реставрираниот 2K материјал со резолуција 720x576) и СП бета касета (СД верзија на реставрираниот 2K материјал).

НОВИТЕ ЕТИЧКИ И ТЕХНИЧКИ ОДЛУКИ, ПОВТОРНО И ПОВТОРНО МНОГУ ПРАШАЊА

Дали да се направи сликата колку што е можно поубава за публиката, дали да се остане во рамките на автентичноста, дали да се прави компромис со контрастот, дали да се сочуваат сите информации, дали да се користи ремастерирање, дали и до кој степен да се рекреираат изгубените елементи во сликата, дали да се создаваат нови, вештачки фрејмови, дали да се користи и секундарна корекција, дали да се направи совршена слика...

Одговорите на сите овие но и на многу други прашања не се едноставни. Знаејќи дека, најверојатно, ќе бидам изложен на судот на јавноста, го напишав овој текст (затоа е и поднасловот на текстот). Можеби некои од постапките не се најсоодветни, можеби и одговорите на сите прашања се премногу субјективни (таков е и мојот однос спрема делото на Манакиевци)... Но кога при секое ново гледање на филмовите, во долгиот процес на дигиталната реставрација, забележувам нови и нови детали, нови елементи, податоци и информации, иако мислев дека веќе сè знам, тогаш барем за мене резултатот е сосема прифатлив, би рекол успешен.

И искрено, се чувствувам радосен и горд на она што го направивме во Будимпешта, за Манакиевци, за нашето аудиовизуелно наследство и за нашата култура.

Белешка:

¹ Во описот на специфичните технички карактеристики на постапките при дигиталната реставрација на филмовите на браќата Манаки, од голема помош ми беше Габор Пинтер, раководител на архивските проекти во Унгарската филмска лабораторија.

Кадр од првиот филм на Манакиевци





Кадар од филмот ТРИ АНИ

Младен БУРИЌ

УДК 791.497.7:930.251(047.53)
Кинопис 43/44(24), с. 60-70, 2013

ВРАЌАЊЕТО НА ТРИ АНИ

(ПРИЧИНА ЗА РАЗГОВОР
СО ТОМИСЛАВ ВУЈНОВИЌ)

Р

аботата во филмски архив за некој отстрана може да изгледа прилично романтична и релаксирачка. Колкупати сме се сретнале со реченицата: „Леле, па вие таму постојано гледате филмови“, која неминовно води до следнава: „А зошто вие нам не ни давате да ги гледаме тие филмови?“ И така многу често поимот „филмски архив“ за само неколку минути од романтично место станува некоја зла тврдина, која го чува своето богатство и никому не дозволува пристап до него. Но, работата во архив не е ниту едното, ниту другото, туку е нешто сосема спротивно. Филмските архивисти, всушност, ретко само гледаат филмови, туку тоа гледање најчесто е поврзано со еден куп литература, белешки, оценки и истражувања, а самиот филмски архив има за цел да ја сочува, но во исто време да го направи достапен филмскиот материјал на кој до доаѓањето во архивот му се заканувало исчезнување од различни причини.

Таа работа на создавање достапност, овозможување повторна видливост, а со самото тоа и широк спектар на можности за едно филмско дело (од новата валоризација до претставувањето низ различните програми и платформи) многу често во себе вклучува и работа на реставрација на филмот.

Под поимот „реставрација на филмските ленти“ во десетте години наназад се сметаа само постапките на фотохемиска реставрација, при која од сочуваниот оригинален филмски материјал со копирање и други лабораториски постапки се изработувале заменски негативи и нови копии. Со развојот на дигиталната технологија, а особено со алатките за квалитетно и брзо префрлување на фотограмите од филмската лента во дигитален облик со задоволувачка резолуција, започнува нова ера во реставрирањето на филмот. Самата постапка ја нарекуваме дигитална реставрација на филм и таа во себе ги содржи сите постапки и зафати, кои се нужни за филмската слика и звук да ја

вратат најблиската состојба до оригиналниот квалитет, кој бил присутен во премиерните прикажувања.

Хрватската кинотека при Хрватскиот државен архив,¹ покрај проектот „Заштита и реставрација на националното филмско наследство“, кој трае од 1995 година и во кој до денес со фотохемиска реставрација се спасени повеќе од 150 наслови на долгометражни филмови и повеќе од 700 наслови на краткометражни филмови, а од 2008 година ги прави првите проекти на дигитална реставрација на филмовите БРЕЗА² и ВОЛК-САМОТНИК.³ Она што ги прави овие проекти особено чувствителни во однос на реставрацијата е повторното враќање на дигитално обработената слика на филмската лента, со што се затвора и реставрацискиот круг „од филм на филм“.

Во последниве пет години, на тој начин се реставрирани десетина наслови, а еден од последните во таа низа, кој сè уште го чека своето враќање на филмска лента, е филмот ТРИ АНИ на Бранко Бауер, кој е реализиран во 1959 година во продукција на „Вардар филм“.

Самиот филм има една необична историја. Иако тоа е филм што во Пула во 1960 година ја доби бронзената „Арена за најдобар филм“, публиката а особено критиката не го прифаќа. Причина за тоа треба да се бара во неореалистичкиот приказ на општеството во кое, според зборовите на самиот Бауер, „прв влезе во задниот двор на Југославија“ и го прикажа тогашното социјалистичко општество низ канцелариите, болниците, театарските бифеа, архиви, хотели, работничките периферии, граѓанските салони, крчмите и потстанарските тавани. Бауер тие простори ги исполнува со тажни луѓе, кои сакаат да ја заборават војната што е зад нив. Сето тоа доведува до исклучително лош прием кај тогашната критика, па така дистрибуцијата се ограничува до таа мера што филмот не е прикажан во сите републики во тогашна Југославија.

Со превреднувањето на Бауер кон крајот на седумдесеттите и осумдесеттите години, ТРИ АНИ станува митски филм за кој се зборува, но само малкумина имале можност да го видат. Затоа вреди да се спомене дека по поплавата во „Вардар филм“ во шеесеттите години се верувало дека оригиналните негативи на филмот се уништени, а копиите се изгубени.

По отворањето на летното кино „Бранко Бауер“ во Грожњан, во рамките на Имагинарната академија⁴ во 1997 година, по иницијатива на Рајко Грлиќ, ТРИ АНИ повторно се појавува во јавноста. Со оглед на тоа дека во тоа време Бранко Бауер

бил во Пореч, Грлиќ го повикал на отворање и го замолил да ја донесе филмската копија, ако ја има. Според зборовите на Рајко Грлиќ, „Бауер донесе нешто што некој на монтажна маса во 'Вардар филм' му снимил со обична VHS камера. Лентата беше со многу лош квалитет, но тоа беше единственото нешто што го имаше од тој филм“.⁵ Успехот на филмот што е прикажан пред студентите доведе до тоа подоцна по пет години истражување да се пронајде и сепак да се прикаже, иако во исклучително лоша состојба, една од двете преостанати 35 мм копии на филмот на фестивалот во Мотовун⁶, каде што филмот е прифатен како вистинско ремек-дело. Филмот подоцна со исклучителен успех е прикажан и во 2010 година во рамките на програмата „Ретроспектива на југословенскиот филм 1955-1990 година“, на Субверзив фестивал во Загреб. Во сплет на тие околности, ТРИ АНИ повторно стана релевантен филм, но кој постои во само исклучително лоша копија.

Со појавата на новите можности во технолошкиот процес, како и со успешната соработка на други проекти меѓу Хрватската кинотека при Хрватскиот државен архив и Македонската кинотека во 2012 година, се отвори можност за реализација на проектот за дигитална реставрација на тој филмски класик. Одлучено е дека дигиталната реставрација ќе се одржи во Загреб, во студиото „Визија“, а на самата реставрација ѝ претходоа преглед и техничка подготовка на филмскиот материјал од Македонската кинотека, која ја изврши филмскиот технолог Ернс Грегл.⁷

За да се комплетира целината на филмот и со тоа да се подготви за дигитална реставрација, потребно било да се изврши реконструкција на филмот од посттојниот филмски материјал, комбинирајќи го оригиналниот негатив⁸ со најдобриот технички и фотографски сликовен





Кадар од филмот ТРИ АНИ

материјал од нецелосните копии на филмот. Тон негативот⁹ на 35 мм лента, исто така, бил во лоша техничка состојба, брановиден од отпечатоците на влагата и контаминираниот винограт синдром. Иако материјалот бил релативно целосен, составен од девет ролни од 35 мм тон негатив, краевите на поединечните ролни биле многу оштетени во звучниот запис, па поради тоа морало да се пристапи кон реконструкција од расположливите тонски копии таму каде што било возможно, со оглед на нивната лоша техничка состојба. Така подготвениот филм потоа бил скениран во 4K¹⁰ резолуција и била започната постапката на дигитална реставрација.

Главниот реставратор на студиото „Визија“, Томислав Вујновиќ¹¹, кој со обработка на слики се занимава од 1992 година, а со дигитална реставрација од 2007 година, ни зборуваше за самиот процес:

Младен Буриќ: Томислав, што ти беше најголем предизвик кај ТРИ АНИ и што ти е најголем предизвик воопшто во реставрацијата на филмот?

Томислав Вујновиќ: Во реставрацијата најголем предизвик ми е да се сочува духот на филмот, што значи да не се направи ремастеринг



Кадар од филмот ТРИ АНИ



Кадар од филмот ТРИ АНИ

туку навистина да се направи реставрација, ете тоа е најголемиот предизвик. Каде да се запре со обработката на сликата. А кај ТРИ АНИ дефинитивно најголем предизвик беше усогласувањето на различните материјали што ги добив. Некои ролни беа во негатив, некои во тонски копии што се вртеа во кината и што беа ужасно лоши, тоа беше најголем предизвик, да се добие од нив, колку толку да изгледаат како една целина.

М.Б.: Кој по ред е проектот ТРИ АНИ на кој ти си работел?

Т.В.: Ако ги сметаме последните пет години кога интензивно се занимавам со ова, мислам дека ова е петнаесетти проект, од долгометражните. Што се однесува до краткиот метар, недоброј е.

М.Б.: Имаш ли чувство дека нешто значително се променило во тие пет години?

Т.В.: Па, технологијата постојано оди по малку напред, не скока баш како кенгур со големи чекори, туку по малку оди напред. А во мојот однос спрема таа работа, се промени тоа што стекнав страшно многу искуства и критериумите ми се кренаа ужасно многу, до таа мера што

понекогаш дури и ми е непријатно кога ќе ги видам првите дела што ги работев.

М.Б.: Може ли накратко да ми го опишеш процесот на работа на дигитална реставрација, да речеме во примерот на ТРИ АНИ?

Т.В.: Па, процесот на реставрација започна на самата маса за преглед и тоа се работеше во Хрватската кинотека со господинов Ернс Грегл, кој ги прегледуваше сите достапни копии, филмски материјали, физички ги подготвуваше и даде препораки кој дел од кој материјал да се користи во реставрацијата. Тоа беше нужно зашто не беше сè во ист негатив, туку во различни негативи, а дел дури беше во позитив-копија, главно имаше неколку верзии на ист дел од филмот. Сè што тој препорача ние тогаш го скениравме во 4К резолуција. Потоа се пристапи кон чистење на дигиталната верзија на оние што беа интегрално најдобри, а потоа верзиите што дадоа најдобри резултати. За оние делови што во тие верзии не изгледаа добро се користеа заменските материјали од некои други верзии. Како на пример, крајот на деветтата ролна беше ужасен во материјал што инаку беше во ред, целата деветта ролна беше релативно во ред

освен тој крај што беше целосно уништен. Затоа користевме заменски материјал од една друга копија. Исто така, почетокот на седмата, односно крајот на шестата ролна го немаше во една верзија што ја работевме, па ја зедевме од друга верзија. Тоа беше вториот чекор. Третиот чекор беше колор корекцијата, потоа изедначување на боите и финализација на целиот тој материјал, спојување во една целина. Тука е тој *tricky* дел од приказната, кој бара враќање назад на *маса* и поправање на деловите што, на некој начин, од која било причина отскокнуваа од целината. Тоа е интерактивен процес: поправаш, гледаш во целината, ако не е добро, се враќаш назад и повторно малку поправаш, повторно гледаш во целината и така...

М.Б.: Кога велиш дека се враќаш, поправаш и така натаму, мислиш на човечка работа, зашто, всушност, постапката има еден дел што може да се направи во некаква автоматика, но друг важен дел е и таа човечка работа...

Т.В.: Да...

М.Б.: Дали сè работеше сам и колку автоматиката успеа да помогне во таа пригода?

Т.В.: Па, како генерално правило, може да се земе тоа што колку што е филмот повалкан, поточно колку што е филмот поштетен и постар, толку таа автоматика може помалку да помогне. Тоа е некако генерално фиксно правило, па така оние делови што беа чисти, автоматиката успеа добро да ги поправи, а оние делови што беа валкани, таму автоматиката многу малку успеа да направи, односно може да нанесе повеќе штета отколку корист.

М.Б.: Кога велиш валкан...

Т.В.: Оштетен, мислам на оштетен, но и валкан, во смисла на тоа колку има нечистотија на филмската лента. Колку што повеќе ја има, толку помалку може да помогне автоматиката.

М.Б.: Значи, нечистотиите копирани во сликата?

Т.В.: Копирани во сликата или извалкани, да речеме дамки од влага, кои веќе се вовлекле во сликата или некои други такви оштетувања, тоа тогаш автоматиката не може да го поправи. Од друга страна, пак, автоматиката релативно добро функционира во некои други ситуации, на пример, многу добро функционира во отстранувањето на оштетувањата од прашина, оние ситни точки. Колку и да ги има, автоматиката тоа релативно лесно го отстранува. Она што автоматиката не може да го отстрани се големите дамки, кои дури и не мора да бидат толку видливи на прв поглед.

На пример, кога се гледа една статична сликичка (*frame*)¹², тогаш е многу лесно да се видат точките, белите и црните точки, но многу е потешко да се видат некои лесни премини. На пример, ако долниот десен агол е светол, тогаш лесно преоѓа во посветол, но во следната сликичка веќе не е, а во следната горниот лев агол е посветол. Овие работи во принцип се најтешки да се поправат, оние што не се толку очигледни на статичната слика, но кога сликата ќе се пушти во движење, тогаш почнува ужасно многу да скока и да блеска, па така трепери целата слика.

М.Б.: Вие овде во студиото „Визија“ имате сопствен скенер, со резолуција 4K?

Т.В.: Да, ние имаме скенер и интересно е тоа што тој скенер на некој начин е наше производство. Со него се гордееме многу, зашто ни овозможува да го контролираме апсолутно целиот процес, секој чекор во процесот на скенирање, што значи дека можеме да се приспособиме на каков било материјал, без оглед на тоа колку е тој оштетен или колку е подекспониран или преекспониран. Потоа ние не сме врзани за некои строго дефинирани параметри, кои главно постојат кај она што го нарекуваме *индустриски* скенери, кои веќе се калибрирани на некакви повеќе или помалку стандардни материјали. Ние навистина можеме да се занимаваме со сите видови филмски материјали, без оглед на тоа колку се тие нестандартни или колку и да се оштетени.

М.Б.: Да, зашто рестраврацијата сама по себе претпоставува дека ретко се случуваат истите грешки на сите материјали.

Т.В.: Точно. Често се случува да *влечеме* филм од позитивот, да го скенираме материјалот од позитивот, кој е неспоредливо поконтрастен од негатив материјалот или од интер негативот. И тука да речеме дека стандардните скенери знаат да имаат повеќе проблеми со дигиталната експозиција, зашто дигиталната камера едноставно не може да опфати толкав распон на слики колку што може да опфати филмот и тука се создаваат проблеми.

М.Б.: Распон на слики?

Т.В.: Распон на контрастот на сликите, латитуда¹³. Многу често се случува или да се црнините целосно црни или белините да се целосно избелени, така што воопшто веќе нема детали ни во црното ни во белото. Тука да речеме дека ние можеме многу повеќе да интервенираме дури при самиот процес на скенирање.



М.Б.: По скенирањето кога се добива дигиталниот запис, се влегува во тој дигитален процес на реставрација.

Т.В.: Да, од скенерот добиваме нешто што ќе го наречеме дигитални сликички, дигитални фотографии. Потоа, во зависност од филм до филм, се пристапува кон разни преформатирања на сликите. Целокупниот материјал се подготвува за понатамошна обработка и се води сметка ништо да не се исече во физичка смисла. Тоа значи да се исечат само оние нешта што се целосно небитни, на пример, самиот раб што нема да се користи. Но секогаш малку од работ се остава за да служи како референца при стабилизацијата на сликата и при разни други обработки што се потребни при реставрацијата.

М. Б.: Значи, се трудиме да ги сочуваме сите податоци внатре во фотограмот?

Т.В.: Точно, подеднакво и во резолуцијата на сликата, колку и, да речеме, во светлосниот распон, контрастот, бојата...

М. Б.: Во кои програми го работите тој следен дел?

Т.В.: Да речеме дека тоа прекодирање на сликите се работи во програмата што се вика Nuke, која изворно е наменета за изработка на визуелни ефекти и за *compositing*¹⁴. Едноставно, сфативме дека таа е доволно флексибилна и доволно моќна. Во неа имам доволна контрола над сите степени на обработка, па така ја користам и за нешто што воопшто нема врска со визуелните ефекти туку со реставрацијата. Тоа е една навистина чудна комбинација на модерната технологија, која во принцип е наменета за изработка на модерни филмови, а која ние ја користиме за реставрација на стари филмови, тоа е навистина згоден детаљ.

М.Б.: А потоа?

Т.В.: Потоа се пристапува кон реставрација на сликата. Се оди со програмата PFClean, на фирмата Pixel Farm и таму за првпат се пристапува кон автоматска обработка. Целиот филм, сите кадри

се пропуштаат низ некаква фаза на автоматско чистење; некои од тие фази прават повеќе, а некои помалку, зависно од тоа колку е оштетена сликата.

М.Б.: Главно автоматиката се користи за отргнување на прашината. Дали сликата автоматски се стабилизира?

Т.В.: Не, иако, всушност, постојат алгоритми за автоматска стабилизација на сликата, но јас некако не верувам во таа автоматика. Зашто вие можете да ја пуштите сликата низ автоматско чистење, низ автоматска стабилизација, но во секој случај, на крајот сликата мора да се прегледа. За преглед на сликите се троши толку време колку што е потребно за рачно да се стабилизира, па така во принцип, подобро е веднаш рачно да се стабилизира. Ако се види дека некој кадар е целосно статичен, во смисла на тоа дека нема некакви движења на камерата и слично, но се тресе поради оштетената перфорација или нешто слично, тогаш тоа се пропушта низ автоматска стабилизација. Но, јас лично не сум љубител на тоа, зашто на крајот повеќе време се троши на преглед, на контрола и на повторна стабилизација, отколку од почеток сè да се работи рачно.

М.Б.: Оваа рачна работа не ја работиш сам?

Т.В.: Не, имаме четворица што се занимаваат токму со рачното чистење, слика по слика и уште еден колега, кој заедно со мене работи еден вид контрола на квалитетот, поправа некои посложени проблеми. Тоа, всушност, е супервизија и нагудување на одредени сложени параметари. Во сите тие програми постојат дигитални алати, односно разни филтри што го тргаат треперењето на сликата и слични работи, кои не се толку едноставни за некој што е неискусен во обработката на слики да може да ги користи. Границата меѓу реставрацијата и ремастерингот понекогаш е многу тенка, а ние не сакаме да ја преминеме. За тоа сепак е потребно малку повеќе знаење.

М.Б.: И колку време требаше за ТРИ АНИ да помине низ сето тоа?

Т.В.: ТРИ АНИ фино се оддолжи на околу три месеци...

М.Б.: Мислиш дека тоа е премалку време или е вообичаено?

Т.В.: Проблем со секоја реставрација е во тоа што таа никогаш не е готова, и дека секогаш може подобро. Во принцип, на ТРИ АНИ можеше да се потроши една година, можеше да се поправи така што ќе изгледа како вчера да е снимен. Но, дали е тоа потребно? Не знам, мислам дека ова што го

направивме е речиси оптимална комбинација на вложено време и краен квалитет. Сега кога ќе се погледне ТРИ АНИ, па дури и просечен гледач кога ќе го погледне филмот во кино, мислам дека ќе биде исклучително задоволен од тоа како изгледа тој филм. Можеби два или три процента од многу стручни гледачи, а и гледачи со големи очекувања, ќе забележат некои работи што би можеле уште да се поправаат. По правило, да дојдеш до 90% од квалитетот, потребни се 10% од времето и тогаш за другите 10% ти требаат 90% од времето. Така е тоа и ако сега решиме дека и тие два процента од гледачите можеби не треба да ги забележат некои од оштетувањата, мислам дека нам би ни требало, да речеме, уште година дена. Тука веќе доаѓаме до делови што апсолутно никако поинаку не можат да се поправат, туку само буквално, со рачно копирање на содржината на сликите од една сликичка на друга. За секој филм тоа копирање се работи со рачно нагудување и мислам дека тоа ни побогатите земји и продукции не можат да си го дозволат. Па, тогаш ни ние не очекуваме дека тоа можеме да си го дозволиме.

М.Б.: Хрватската кинотека има политика на враќање на дигитално реставрираните материјали назад на филм, што мислиш за тоа?

Т.В.: Да, секако. Колку и да сум приврзаник, јас, всушност, сум од таа генерација што израсна со дигиталните медиуми и што, во принцип, навистина добро се снаоѓа со дигиталните медиуми и со компјутерите. Факт е дека тие компјутери и дигиталното чување податоци се сè уште многу, многу несигурни. Дигиталниот свет има истовремено едно проклетство и една среќа, а тоа е дека застрашувачки брзо се развива. Зошто е ова проклетство? Проклетство е затоа што не знаеш дали за две години ќе имаш каде да вклучиш хард-диск на кој денес нешто си снимил. Не зборувам за форматите, кодеците и разните дигитални форми за чување податоци, зборувам за физичкото чување податоци, тоа е прва работа. Втора работа е дека токму затоа што таа технологија толку брзо се развива, тоа, всушност, не значи колку долго ќе трае, зашто пред воопшто да стигне да се испроба колку долго ќе трае, таа застарува и се заменува. Од друга страна, дигиталната технологија има една голема предност, која се гледа во достапноста. Таа застрашувачки ја олеснува достапноста на податоците, но јас не сум сигурен колку дигиталната технологија е добро решение за трајно чување на податоците. Во тоа навистина не сум сигурен. Мислам дека постојат некои студии за тоа дека ЦД-ата траат од седум до десет години, ДВД-ата траат од три до пет години, но тоа

навистина никој не го знае. Едно ЦД трае десет години, друго, пак, што е снимено од истата кутија на ист режач може задутре да не работи и пак тоа е тоа проклетство на дигиталната технологија, со која или имаш најдобра слика на светот или, пак, воопшто ја немаш. Но, да се потпирате врз нешто што е толку несигурно за чување на некои податоци, кои се од големо културно значење за државата, народот или слично, да се потпрете на нешто што може да се уништи ако некој малку посилено ја стисне кутијата во која е тој запис, јас тоа баш не би го направил. Зашто ако филмот се оштети, ако се оштети некој негов дел и во најлош случај ако, пак, дури и тој дел што е оштетен не може да се спаси, останува сето она што е пред и по тоа. Во дигиталната технологија, ако се оштети диск, во 99% од случаите се губат сите податоци. Се разбира, постојат начини некои работи да се извлечат, но тоа не е нешто што е достапно на широките маси.

М.Б.: Опциите за бек-ап и изработка на некои други копии се постојана миграција.

Т.В.: Да, се разбира, но тоа тогаш ужасно се вклопува во целата работа и на крајот излегува дека навистина најевтино е да се врати назад на филм.

М.Б.: Имам чувство дека во последните пет години стана вљубеник во филмот, всушност, денес ти си поголем вљубеник отколку што беше пред пет години?

Т.В.: Секако, секако, затоа што колку што повеќе работиш на филм, толку повеќе гледаш колку филмот има свои предности, свои... не знам како да ги наречам...

М. Б.: Мене ми се допаѓа изразот *аура на филмот*.

Т.В.: Да, тоа е некаков... Навистина, не знам како да го наречам тоа, да, „аура“ е можеби многу убав израз. Едноставно, факт е дека тие некои работи кога ќе ги сочуваш на филм траат. Во една пригода имав можност да го држам в рака ИЗЛЕГУВАЊЕ НА РАБОТНИЦИ ОД ФАБРИКА, филм на браќата Лимиер, кој го снимиле пред сто и десет години. Тој сè уште постои и сè уште може да се гледа, таа технологија е толку едноставна што ако немаш проектор, можеш да го погледнеш кон бел сид и ќе видиш што има на него. Тоа со дигиталната технологија, за жал, не можеш да го направиш, ти треба ужасно комплицирана направа за читање, која, ако ја немаш, ја немаш и не можеш баш многу да си помогнеш. Па така, јас сум голем приврзаник за враќањето на записите на филм. Се разбира, треба да се направи дигитална копија, која ќе

се стави на интернет, да се издаде ДВД, да се направи ДЦП, зашто е неспоредливо поевтино и за дистрибуција. Како што веќе реков, огромната предност на дигиталната технологија е во достапноста. Ако денес нешто во Загреб си ставил на интернет, за 15 минути тоа може да го погледне некој во Австралија, во Владивосток или во Лос Анџелес, додека со филмската копија, за жал, не е така. Но за долготрајно чување, мислам дека филмските копии сè уште се едно фино, елегантно, трајно решение, еден доказ за иднината (future proof).

М.Б.: Да се вратиме малку на ТРИ АНИ. Тоа е прв филм што го работевте, а кој е оригинално снимен во системот „Total vision“?

Т.В.: Да, прв филм. Интересно е тоа што „Total vision“ беше, изгледа, некој не баш претерано стандардизиран процес во тоа време. Не сум сигурен, но факт е дека јас внатре во негативот на материјалот најдов неколку различни формати, па тогаш тоа требаше да решиме што да се направи со тие формати. Требаше на интернет да се пронајдат податоци за „Total vision“, дали е со ист aspect ratio¹⁵, со ист anamorphic aspect ratio, како и „Vista Vision“, па потоа дали е 2:1 или тоа се некои други алгоритми. На крајот, за среќа испадна дека е ист, но беше многу интересно да се работи на тоа...

М.Б.: Што уште беше интересно на ТРИ АНИ?

Т.В.: Мене тој филм ми беше фасцинантен од многу нешта. Едно од тие нешта што навистина ме фасцинираше беше камерата, движењето на камерата, што е прекрасно. Има долги кадри што се направени во еден кадар, кои се навистина прекрасни. Потоа работата на камерата што не е користена во ниеден од филмовите од тој период што сум ги гледал досега, особено на ова подрачје. Токму камерата ми е нешто што ми е многу, многу убаво. Јас не се разбираам многу во филмската историја, но да речеме дека ми е интересно користењето на музиката во тој филм, зашто секоја ситуација има своја музичка тема, па така веќе и по тоа можеш да препознаеш што се случува. Не знам дали тоа порано кај нас се користело или не, но мене тоа ми е прв од толку стари филмови што забележав дека го имаат.

М.Б.: Интересно е тоа што рече дека не знаеш колкупати си го гледал и дека секогаш ти бил интересен.

Т.В.: Да, да. Како прво приказната е исклучително топла и е нешто со кое, од една страна, многумина од нас можат навистина да се поистоветат. Од друга страна, пак, интересна



Кадр од филмот ТРИ АНИ

е токму таа работа со камера, кадрирање, сценографи... Преполн е со некои ситни детали, драматуршки, сценографски, актерски и снимателски, на кои кога им посветуваш внимание навистина имаш што да видиш. Секојпат ќе забележиш некој нов детаљ, зошто некоја кукла е некаде, зошто некое светло е поставено некаде, некои нешта се гледаат низ силуета, тоа е една работа. Мене лично многу ми се допаѓа и драматургијата на филмот, како Бауер малку по малку сервира некои информации. Како таа, да ја наречеме, бекграунд, заднинска приказна за главниот лик малку да ја дознаваш од него лично, а главно од другите ликови што зборуваат за него во заднина. И кога првпат го гледаш филмот, не можеш веднаш да ги впиеш сите информации и секојпат кога повторно ќе го гледаш, слушаш уште по една нова информација отстрана, па така тоа е навистина филм што можеш да го гледаш десетпати и да не ти здодее.

М.Б.: Кога го реставрираш филмот, како да си во една посебна врска со него, зашто го гледаш однатре, како првпат навистина да го гледаш.

Т.В.: Првпат, всушност, го гледам кога првпат ќе го спојам со звукот. Зашто дотогаш гледаш само сликички и нешто што е како стрип без текст...

М.Б.: Некакви фрагменти...

Т.В.: Да, многу јасно го гледаш секој детаљ од тој филм, но не ја разбираш нивната функција додека првпат не го споиш со звукот и не го

погледнеш со звук. Тогаш сфаќаш што се случува во некоја сцена и тоа ќе ти биде како откривање... Во некој момент кога, всушност, сфаќаш што гледаш. Како... аха, затоа тој тука ја отвори вратата или затоа се намуртил или затоа нешто направил...

М.Б.: Има ли некаков филм за кој мислиш дека баш добро би го сработил, би го реставрирал? Постои ли некој предизвик во таа смисла или некој друг предизвик што го гледаш пред себе?

Т.В.: Па, има уште некои домашни филмови што би сакал да ги обработам. Би сакал да го сработам, да речеме, Тадиќевиот РИТАМ НА ЗЛОСТОРСТВОТО (Зоран Тадиќ, 1981), кој за мене е генијален филм. Тој можеби не е толку... Сега навистина веќе не се сеќавам на копијата што последен пат ја гледав...

М.Б.: Тоа е многу тежок филм за реставрација зашто е оригинално снимен на 16мм, па е работен blow up¹⁶...

Т.В.: Да, не се сеќавам на тие детали, но мене ми остана во сеќавање како еден исклучително драг и навистина значаен филм зашто јас сакам СФ. А тоа е еден од ретките научнофантастични филмови снимени кај нас, а да не речам дека е навистина квалитетен филм. Ете од таа страна тоа ми е интересно. Но, во принцип, јас сум многу горд на некои работи што веќе ги сработивме, како што е на пример БРЕЗА¹⁷. За мене тоа е најдобриот хрватски филм, тоа ми е отприлика како некој да ми дал да ја реставрирам Мона Лиза, неверојатно сум горд што имав можност тоа да

го работам. Работев на ВОЛК-САМОТНИК¹⁸, тоа е детски филм на кој најверојатно сите многу се радувале и го гледале како деца. Можеби КОЈ ПЕЕ ЗЛО НЕ МИСЛИ¹⁹, да речеме, тоа не го работев, но би сакал да го работам, иако тоа е нешто што е веќе сработено, не знам, не сум го видел и затоа сега ништо не можам да кажам за тоа...

М.Б.: Работено е фотохемиски...

Т.В.: Фотохемиски да, не е направена дигитална реставрација. Тоа би сакал, а би сакал во принцип да се направи некаква школа, работилница за реставрација како онаа што јас веќе ја одржувам заедно со Кармен²⁰ на Школата за медиумска култура. Но би сакал да направам токму онаква работилница не толку за самата постапка на реставрација туку нешто како отворени вечери, каде што на луѓето би им ја приближил потребата за реставрација, самиот поим „реставрација“ и зошто е тоа важно, затоа што сметам дека луѓето едноставно не знаат доволно за тоа. Кај сите други нешта, да речеме архитектурата, ако некоја зграда се урне (веројатно архитектите или историчарите ќе ме мразат поради ова), таа ќе може повторно да се изгради и следните генерации ќе можат да видат како изгледа или изгледала таа зграда. Тоа не е истата таа зграда, но барем може да се види како изгледала, може да се направи еден вид реконструкција. Книжевното дело исто така, сликата донекаде исто така, но филмот не, филмот ако еднаш пропадне, засекогаш пропаѓа и тоа е она што луѓето мора да го сфатат. Тоа по што филмот е фундаментално различен од сè друго е фактот дека сите тие магнетни ленти, дигитални записи, а и филмската лента, по својата природа, во својата суштина се во својата физичка состојба на пропаѓање и тука не постои апсолутно ништо што ние можеме да направиме. Можеме малку да го забавиме пропаѓањето, но не можеме да го сопремеме. Тоа е исто како и стареењето, да, можеш да испиеш некакви лекови, витамини и да живееш десет години подолго, но во секој случај ќе умреш. Истата работа е и со филмовите, филмот ќе пропадне ако не го спасиме. Можеме да се доведеме до ситуација за десет години да немаме дури 90% од филмовите што сега ги имаме и тоа е нешто што луѓето мора да го сфатат. За десет години некој можеби ќе праша каде е тој филм и тогаш ќе речеме дека не постои затоа што не ни дадоа доволно од нешто... Јас и денес од колегите знам понекогаш да слушнам дека е подобро да се обезбедат средства за производство на нови филмови отколку да се трошат на спасување на старите. И каква врска има што не е сочувана копија од некој филм, па кому за десет години би му било гајле за тој наслов? Па, на некој можеби

ќе му биде. Јас би сакал во наредните 50 години на некого да му биде гајле за филмот што јас сум го направил и да го погледне. Не знам како би објаснил тогаш дека тој филм веќе го нема...

Превод од хрватски: Д.Ивановска

Белешки:

1. Хрватската кинотека е основана како национален филмски архив со Законот за кинематографија од 1976 година (NN29/1976). Од 1979 година работи како посебен оддел при Хрватскиот државен архив. Нејзина темелна задача е собирање, чување, заштита и користење на својот филмски материјал произведен на подрачјето на Република Хрватска.
2. Филм на Анте Бабаја од 1967 година.
3. Филм на Обрад Глушчевик од 1972 година.
4. Имагинарната академија е замислена во средината на деведесеттите години на минатиот век како единствен филмски едукативен проект. Институционално, Имагинарната академија ја основаа Универзитетот Охајо од Athens и Центарот за драмски уметности во Загреб, а подоцна се придружи и Академијата за драмски уметности во Загреб. Проектот го покренала Рајко Грлиќ, Ненад Пуховски и Вјеран Зупа.
5. Објавено во „Национал“, бр. 348, 2002-07-17.
6. Мотовун филм фестивал, филмски фестивал во истарскиот град Мотовун, кој првпат е одржан во 1999 година и е посветен на филмовите создадени во малите и неразвиени продукции од целиот свет.
7. Стручен соработник на Хрватската кинотека за работата на филмската реставрација. Како снимател и трик-снимател, снимил повеќе од стотина документарни, цртани и колажни филмови. Од 1958 до 1972 година работи во „Јадран филм“ како снимател трик-мајстор и шеф на филмската лабораторија. Од 1972 до 1992 година, работи како трик-снимател и филмски технолог во Филмотеката 16 Загреб, а од 1992 година е слободен филмски работник.
8. Монтиран негатив на сликата на филмската лента.
9. Монтиран негатив на звукот на филмската лента.
10. 4К резолуција означува околу 4096 пиксели во хоризонтала.
11. Коосновач на студиото „Визија“, добитник на повеќе награди за делата од подрачјето на видео арт и визуелни ефекти („Златна арена“, „Вечерњаков екран“, „Орден на судниот ден“).
12. Фотограм.
13. Прифатлив распон на контраст. Во случај на висок контраст, деталите во светлите и темните делови на сликата можат да бидат изгубени.
14. Compositing ја нарекуваме постапката при која со комбинирање на визуелни ефекти од различни извори во една слика, создаваме илузија дека сите тие елементи се делови од иста сцена.
15. Односот на ширината и висината на сликата.
16. Постапка на оптичко префрлување на филмската слика од 16мм на 35мм лента.
17. Филм на Анте Бабаја од 1967 година.
18. Филм на Обрад Глушчевик од 1972 година.
19. Филм на Крешо Голик од 1970 година.
20. Кармен Лотка, директорката на Хрватската кинотека при Хрватскиот државен архив.

ПЕТАР ВОЛНАРОВСКИ

УДК 791.32.072.3(497.7)
Кинопис 43/44(24), с. 71–80, 2013

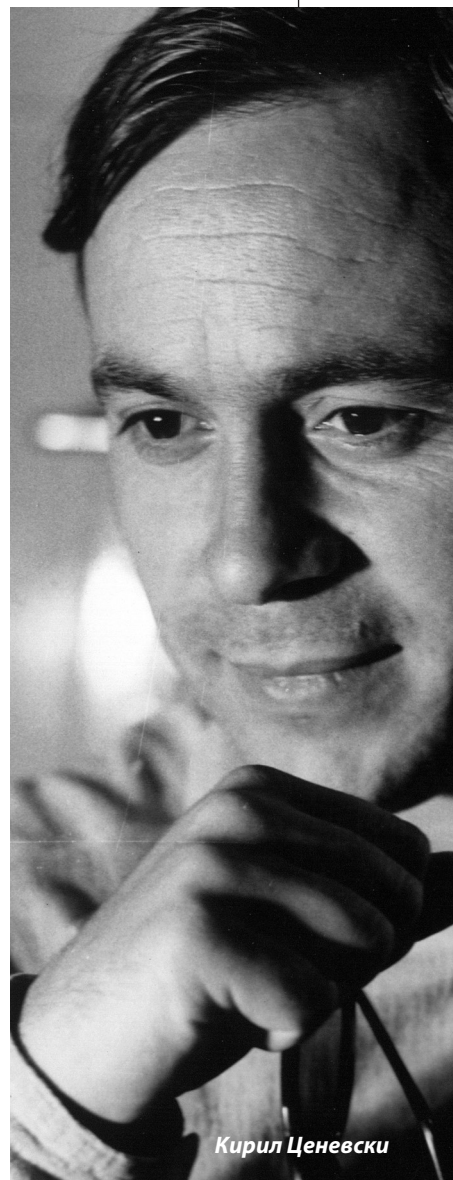
ЕПСКИ ФИЛМСКИ ЛИРИЧАР

**ЗА ФИЛМСКИОТ ОПУС И ПОЕТИКАТА
НА КИРИЛ ЦЕНЕВСКИ, ДОБИТНИК НА
ЗЛАТНИОТ ОБЈЕКТИВ**

1. АВТОРОТ

За нашиот филмски автор КИРИЛ ЦЕНЕВСКИ – еден од нашите најголеми и најзначајни филмски автори, како и еден од филмските режисери со најоформена и најспецифична филмска поетика кај нас – колку и да сте ентузијастички упорни, истражувачки доследни и натпросечно истрајни во својата намера – за жал, нема да успеете многу што да пронајдете напишано, анализирано, систематизирано и/или евалуирано – како одглас, или како достоинствено перципирано огледало на неговото творештво – во нашата современа филмска периодика, теорија и критика, а уште помалку во филмските и филмофилските изданија... Само *тука и таму по нешто* – во понекогаш специјални и стручни изданија од областа на филмската теорија, историја и публицистика, најчесто издадени од *Кинотеката на Македонија* во изминатите години и слично – и тоа изданија и осврти од кои повеќето датираат од (веќе) минатиот (20) век...

И иако се работи за еден филмски *автор-мамут* со неповторливо специфична и како кај ретко кој автор естетизирана филмска поетика – освен во *актуелните години* на неговите големи филмски успеси (ЦРНО СЕМЕ, ЈАД, ХУ-АСКАРАН АНДИ '82 итн.), кога сета македонска филмска и културна јавност се радуваше (а голем дел од неа и се „шлепаше“) на големите филмски успеси што овој наш автор ги извојува за македонската кинематографија – ретко кој, а можеби и *никој навистина*, не успеа да направи напор за едно суштинско, исцрпно и доследно анализирање, систематизирање и евалуирање на делото на Кирил Ценевски, особено од гледна точка на природата и специфично-



Кирил Ценевски

ста на неговата исклучително особена и ретка филмска поетика...

...Како и секогаш, и тука *успеавме* да потфрлиме, и тука успеавме да не си ги *цениме* своите квалитети, да не си ги *оцениме* и *процениме* своите сопствени големини и значајности – од кои една од најголемите е токму филмскиот режисер *Кирил Ценевски* со своето филмско творештво, кој со својата универзална и недвојбено високоуметничка филмска поетика – не само што ја збогатува туку и ја *осуштествува* како целосна – оваа наша мала по обем кинематографија – со поетички целосно оформени филмски дела, кои можат да стојат „рамо до рамо“ со најуспешните светски филмски достигнувања, ако не и во „првите редови“ на светската *уметничка филмска продукција*...

До денес, еве, на пример, на веб-страницата на *Кинотеката на Македонија*, за животот, делото и филмскиот опус на Кирил Ценевски, накратко можевте да се информирате и да го дознаете следно-во:

Биографија:

КИРИЛ ЦЕНЕВСКИ (Крива Паланка, 28.1.1943 -); Филмски режисер и сценарист.

Студирал на Архитектонско-градежниот факултет во Скопје. Со киноаматеризам се занима уште од студентските денови. Првпат на игран филм професионално е ангажиран како асистент на режија – на режисерот Љубиша Георгиевски во филмот *ЦЕНАТА НА ГРАДОТ* (1970). Во 1971 година Ценевски го режира филмот *ЦРНО СЕМЕ*, за кој добива повеќе награди: *Златна арена* за режија на фестивалот во Пула, *Златен венец* за најуспешно деби, наградата *11 Октомври* и др.

Филмографија:

- 1970:** *ЦЕНАТА НА ГРАДОТ* (игран, асистент на режија)
1971: *ЦРНО СЕМЕ* (игран, режија/сценарио)
1975: *ЈАД* (игран, режија/сценарио)
1975: *ЛЕОПОЛД СЕДАР СЕНГОР* (документарен филм, режија)
1976: *ФАЗИЛ ХИСНИ ДАГЛАРЌА* (документарен филм, режија)
1976: *ЕУГЕНИО МОНТАЛЕ* (документарен филм, режија)
1978: *ЏАФРА* (документарен филм, режија)
1979: *РАФАЕЛ АЛБЕРТИ* (документарен филм, режија)
1979: *ЕЖЕН ГИЛВИК* (документарен филм, режија)
1980: *ОЛОВНА БРИГАДА* (игран филм, режија/сценарио)
1982: *МОСТОВИ – СТРУШКИ ВЕЧЕРИ НА ПОЕЗИЈАТА* (документарен филм, режија)

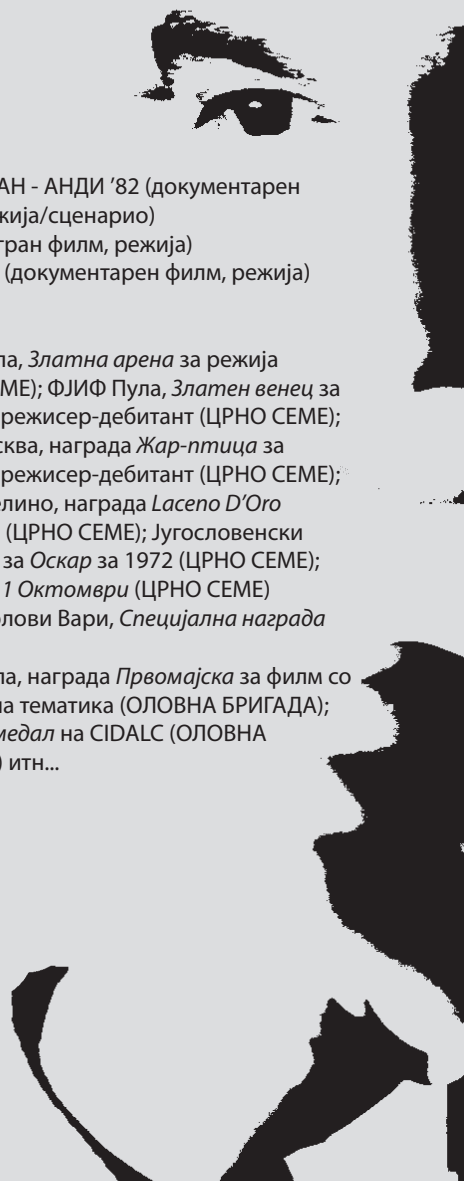
1984: *ХУАСКАРАН - АНДИ '82* (документарен филм, режија/сценарио)

1985: *ЈАЗОЛ* (игран филм, режија)

1987: *ХЕМТЕКС* (документарен филм, режија)

Награди:

- 1971:** *ФЛИФ Пула, Златна арена* за режија (*ЦРНО СЕМЕ*); *ФЛИФ Пула, Златен венец* за најдобар режисер-дебитант (*ЦРНО СЕМЕ*); *МФФ Москва, награда Жар-птица* за најдобар режисер-дебитант (*ЦРНО СЕМЕ*);
1972: *МФФ Авелино, награда Laceno D'Oro* за режија (*ЦРНО СЕМЕ*); *Југословенски кандидат за Оскар* за 1972 (*ЦРНО СЕМЕ*); *награда 11 Октомври* (*ЦРНО СЕМЕ*)
1976: *МФФ Карлови Вари, Специјална награда* (*ЈАД*);
1980: *ФЛИФ нула, награда Првوماјска* за филм со современа тематика (*ОЛОВНА БРИГАДА*); *Сребрен медал* на *CIDALC* (*ОЛОВНА БРИГАДА*) итн...





Исто така, на оваа страница ќе пронајдете и уште дополнителни информации за секој од неговите филмови, како и кратки суштински осврти, или можеби повеќе описи на неговите филмови, како и доследно ажурирани информации за целосниот кастинг и креативен тим на тие филмски дела. И толку... Понатаму, зависно од вашата истрајност и упорност, ќе изнајдете, можеби, и уште понекој податок, осврт, текст итн., за овој наш автор – по ретките филмски веб-страници и во понекогаш старо филмско издание од минатото (повеќето издадени во претходната југословенска држава), но ретко или никако – нема да најдете целосна, стручно издржана експертиза и/или анализа за неговите филмови, или пак, уште помалку – научно потврдено сведочење и рекогнозиција на неговата изградена и оформена филмска поетика, по која овој автор значајно „отскокнува“ од другите автори изникнати на „наше тло“... Така беше – до денес...

А од денес, еве, повторно на веб-страницата на *Кинотеката на Македонија*, за овој наш автор – овој пат ќе прочитате:

ОБЈАВЕН ДОБИТНИКОТ НА НАГРАДАТА ЗЛАТЕН ОБЈЕКТИВ

По повод 29-ти април, Денот на основањето на *Кинотеката на Македонија*, на пригодна прес-конференција беше објавен добитникот на традиционалната награда на *Кинотеката* **ЗЛАТЕН ОБЈЕКТИВ** за исклучителен придонес во македонската кинематографија.

Согласно со одлуката на Управниот одбор, добитник на наградата за оваа година е доајенот на македонското филмско авторство – режисерот **Кирил Цаневски**, еден од најреномираните и најеминентните македонски филмски режисери, чии филмски остварувања се вбројуваат во ремек-делата на македонската кинематографија, секако најпрепознатлив по култниот филм *ЦРНО СЕМЕ*.

Филмскиот опус на **Кирил Цаневски** остава значајни траги во историјата на македонската кинематографија, а има огромен придонес во збогатувањето и ширењето на македонската естетска филмска палета – не само во домашни туку и во глобални рамки.

Наградата **ЗЛАТЕН ОБЈЕКТИВ** официјално ќе му биде врачена на **27-ми октомври – Светскиот ден на аудио-визуелното наследство**, кога ќе биде прикажана и ретроспектива на филмскиот опус на **Кирил Цаневски**.

И од денес – некако, изгледа, работите почнуваат да се менуваат „на подобро“... Слушаме и други убави вести по оваа – дека **Кирил Цаневски** годинава ќе „пожнее“ и уште понекоја награда по нашите филмски манифестации, од страна на некои наши еминентни филмски институции... Македонија, значи, сепак се секава и памети што е она по што е навистина препознатлива и голема, и сепак, знае да ги цени своите **креативни творци**, како што е **Цаневски** – *Машала.....!!!* И да се надеваме дека времето кога не сме знаеле да си ги цениме вистинското, големото и значајното – ќе заврши со примерот на „подзаборавениот“ **Цаневски** – *Иншала.....!!!*

Бидејќи – толку многу има да се увиди, анализира, процени и евалуира, да се потврди и систематизира, и да се стави во своите реални рамки на вредности – во опусот на овој наш филмски

маг – толку многу да се вреднува, научи, употреби и примени понатаму во нашата кинематографија – како од страна на нашите (сегашни и идни) филмски творци, така и од страна на нашите (повторно и сегашни и идни) проучувачи и истражувачи на нашиот и светскиот филм... толку **многу**...

А – во суштина, ќе се запрашате – **што е тоа** – толку **многу**...?

Ех, а за тоа – книги и томови можат да се напишат – и треба да бидат напишани; и ако тоа досега не е сторено во оваа наша *мала по обем, но не и по вредност* кинематографија – нека така биде затоа што *не можело поинаку* – но сега, еве, може: веќе и нашата национална филмска продукција брои сè повеќе наслови – па и многу врати на филмската наука, досега затворени поради недостигот од неопходниот квантитет, сега се отвораат сред можноста да се формира, изрази и покаже неизбежниот квалитет на *создаденото*; еве, веќе и временската дистанца од некои три-четири до пет децении – е *сосем доволна* – за да се започне со една високосериозна и темелна работа на конкретно, објективно и ослободено од *императивот на актуелноста на мигот* – анализирање, евалуирање и систематизирање на нашата кинематографија од естетски, поетички и теориски аспект – со *особен осврт* кон *големите автори* – кои не се *големи* по опус, можеби (кај нас и онака немаме автори со *објективно* голем опус на филмски дела) – но затоа се автори што се *универзално големи* по својот филмски јазик, својата изградена филмска поетика и по специфичниот стил на филмскиот израз општо...

* * *

И сега, иако овој текст нема никакви претензии (ниту конкретна цел) во овој момент да се зафати со *опфатна и целосна анализа* на сето погоре назначено како неопходно да се направи, ниту има намера да го пополни сето она *пропуштено досега*, а погоре спомнато – за нашиот филмски уметник Кирил Цаневски – овој текст нема *навистина* да се задлабочи во конкретни анализи, вреднувања и систематизации на филмското дело на Цаневски сред македонската национална кинематографија. Нека тоа остане како *аманет* за некои други (сегашни ем идни) филмски мислители, проучувачи и истражувачи – кои, најверојатно, тоа ќе знаат и умеат дури и подобро и потемелно да го направат... Бидејќи, овој текст, пред сè, си има своја убава, пригодна и радосна цел и намена да *потсети, информира*, и можеби дури и да *инспирира* – и ништо повеќе, можеби – во овој убав момент на *повторно оживотворување и актуелизирање* на една наша уметничка големи-



на, накратко во времето *подзаборавена*, како што се **филмскиот опус и дело** на **Кирил Цаневски** и него самиот – како **автор**.

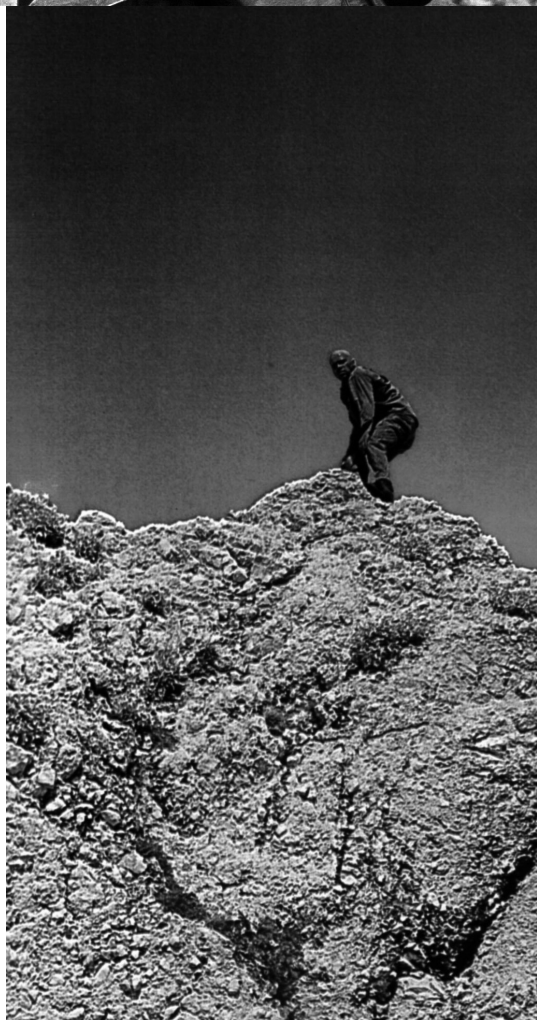
Затоа, во продолжеток на овој текст, само накусо ќе се навратиме и ќе се задржиме – на конкретните *поетички & естетски* специфики на филмскиот израз на овој наш филмски автор – специфики што, иако одамна заслужуваат таков третман – треба допрва да бидат *вистински истражени, анализирани и вреднувани* од страна на нашата филмска наука и критика...

2. ПОЕТИКАТА

Специфичната филмска поетика на Кирил Цаневски беше јасно изразена уште од самиот почеток на неговата работа на филм – тоа е сосем видно уште од неговите први (аматерски) филмски остварувања, а особено беше *експлозивно* акцентирана со неговиот филмски првенец – филмот ЦРНО СЕМЕ (1971), а потоа – и доследно издржана и непрекинато надградувана со неговите следни играни и документарни остварувања...

Пред сè, филмската поетика на Кирил Цаневски се одликува со една *висока рафинираност* и *длабока, иманентна чувственост* во структурирањето и нијансирањето на филмските изразни средства и постапки, првенствено потпирајќи се врз чистата и елементарна изразност на *основните три кодови* на филмскиот јазик – а тоа се *сликата, звукот & текстот* – каде што *сликата и звукот*, покрај тоа што се комплементарни медиуми кои заедно го сочинуваат *медиумот на филмот, внатре во филмското кодирање се кодови „сами по себе“*, додека *текстовниот*

Кадри од филмот ЦРНО СЕМЕ



код (кој не постои „сам по себе“ како медиум, туку само како код што може да биде изразен преку различни медиуми) во филмот се пројавува во форма на *слика* (пишан текст во кадарот/сцената), или во форма на *звук* (говорен текст во кадарот/сцената). Во поетиката на Цаневски, овие кодови, иако на макроплан имаат своја *заедничка целост*, на микроплан си постојат *секој за себе*, посебно и одделно, и секој со својот начин на исказ – *ни ги пренесуваат* посакуваните пораки и значење, зависно од намерата и целта на авторот. Што значи дека Цаневски, со една *природна леснотија* тешко поимлива за филмските и уметнички лаици, но затоа суштински лесно и чисто – ги користи овие три *филмски кодови* – како секој од нив поединечно „за себе и по себе“, така и во форма на нивни неоптоварени меѓусебни заемодејства – за да ни го *раскаже & прикаже*, а понекогаш дури и да ни го *покаже* – **толку она** што го намислил да ни го пренесе – од најдлабокото во себеси, на наједноставен, најчист – и токму затоа – и на најсилен и најдиректен начин...

Цаневски го поседува оној редок, највнатрешен *осет* за тоа како најдиректно и најесенцијално да *го искаже* нештото – без да ја оптовари и без да ја искомплицира пораката – со начинот на нејзиното пренесување. Тој тоа го постигнува со своето високо-рафинирано внатрешно чувство (или дарба, како што милувате) – да ја направи вистинската и *природна распределба* на филмските кодови и изразни средства кон „примерените им теми“ – каде што секој код си ја кажува *својата приказна*, односно *нештата* што тој код *природно* ги *искажува* најдобро, и суштински најдиректно му ги *пренесува* на гледачот. Кај Це-

невски – оваа поделба е природно хармонична, непоматена и чиста – пренесеното значење преку овие кодови кај Ценевски ја има својата природна форма и ја зачувува основната чистота на искажаното – кое *искажано* е најчесто директно поимливо само преку еден филмски код – без непотребното и отежнато комбинирање и/или хибридизирање на кодовите и/или на филмската постапка општо... Некогаш, од овој автор ќе добијеме само слика, без звук, шум и/или говор – и само тоа филмски ни ја говори приказната; некогаш, пак, ќе добијеме статика наместо слика, тишина наместо звук – и само лаконскиот текст битисува во филмската сцена (говорен или пишан, односно звучен или сликовен) – и само тоа ни ја говори приказната на филмот; а понекогаш, пак, ќе добијеме само шум и/или звук, без текст (говорен или сликовен), и без вистинска слика, туку само нијанси на светлина и темнина – и сепак, повторно – само тоа ни ја говори пораката и ни го дава значењето на филмската секвенца и/или сцена...

Треба ли да набројуваме сцени коишто тоа најдиректно го покажуваат? Потребно ли е да се споменат култните сцени во ЦРНО СЕМЕ – да почнеме со сцената со која започнува филмот – темница, бледи одблесоци на светлина во заднината, а во „офф“ се слушаат џагор и нејасни извици на мноштво народ, метален звекот и слично, и само тоа успева да нè воведо во атмосферата на филмот – *сосем и доволно*; или сцената кога војникот на ДАГ, Андон Совичанов (Дарко Дамески), е искушуван од затворскиот началник (Воја Мириќ) со пиење солена вода – и драконски лаконскиот вербален израз во таа сцена, оставена за неа вистински да говорат само шумните голтки со кои Андон ја испива солената морска вода? Или сцената со измачувањето на неговиот соборец (Ристо Шишков) – затворен со мачка во вреќа, и потопуван во морето – каде што само плисокот на водата и чкрипењето на чекреот на кој виси кутриот човек – ни ги доловуваат сета потребна порака и доживување...? Или сцената на давењето на мајката на Гаврил (Олег Видов) во реката, или пак сцената со „синожртвувањето“ на Аврам (Дарко Дамески) – обете од филмот ЈАД (1975), каде што Ценевски, повторно со еден аскетски минимализам (и кодовен и технички) – успева да нè воведо и проведе низ својот светоглед – низ својата приказна, односно низ своето доживување на филмската порака и приказна – на тој толку едноставен и чист начин – чинејќи ги и *наши сопствени*...? Или сцената на обидот за самоубиство на хирургот Никола (Лазар Ристовски) и сцената со заминувањето на возот полн со македонски Евреи од Скопската железничка станица (ЈАЗОЛ, 1985)...? Потоа – да ги набројуваме ли сцените од неговите документар-



ни филмови ЦАФРА (1978) и ХУАСКАРАН – АНДИ '82 (1984) – каде што најчесто бистрината и кадарот на филмската слика – тука и таму потпомогната и доисцртана со шумот на остриот и студен ветер и на моменти едвај чујното, отежнато и interromкинато човечко дишење, *сами по себе* ни ја донесуваат и доловуваат адреналинската „голгота“ на алпинистите сред вечниот мраз по врвовите на Андите (ХУАСКАРАН), и ни кажуваат повеќе за приказаното, отколку што тоа би можело да се направи со колку и да е долго и инспирирано говорење на филмскиот наратор; или сцените на воените страдања, каде што шумовите на војната и човечката несреќа се најчесто соголени и сами сред секвенците (ЦАФРА) – и без филмска музика, која „го обојува“ приказаното, или тука и таму потпомогната со понекој акорд, или напев – кој повеќе го истакнува *недостатокот* на музика (читај: *убавина, мир, среќа*) отколку што служи како музичка заднина на сцените, итн...?

И така натаму – бидејќи, со овие примери – само се *загребува по површината* на огромниот комплекс на филмската поетика на Ценевски... А велиме *огромен комплекс*, бидејќи како таков се доживува; но есенцијално – основната поетичка нишка, односно материјалот од кој е изградена целосната филмска поетика на Кирил Ценевски – е, најсуштински и најдиректно кажано: *чувственоста* на изразот, односно *најдиректното уметничко изразување* во филмското дело, без разлика преку кој филмски код, и на кој начин преку тој код – е изразена *уметничката порака*. Велиме – *чувственоста* на филмското дело; а тоа, во суштина, значи: високорафинирано, и чисто ем директно пренесување на *уметничката суштествена по-*

Кадри од филмот ЈАД

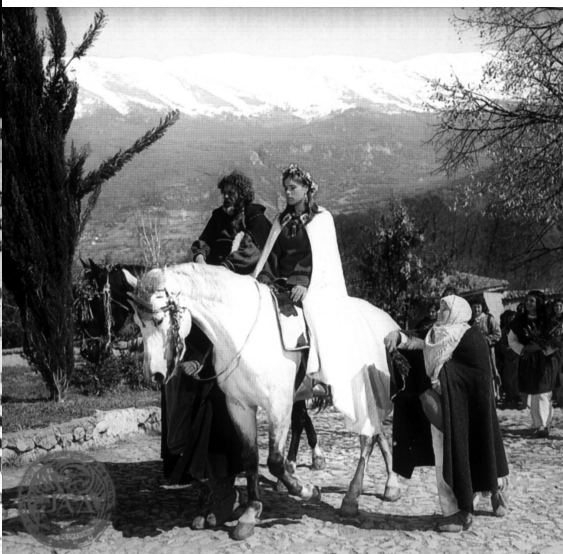


рака на филмското дело; тоа, во суштина, значи: високоестетско обликување и осмислување на филмскиот израз, необременет со непотребни украси (наративни, визуелно-аудитивни и/или структурни) – а сепак, со таквото обликување и осмислување на изразот – филмската приказна и уметничката порака да му бидат најсилно и најцелосно пренесени на гледачот/реципиентот... Особено од аспект на уметничкото доживување на филмското дело. Поетиката на Цаневски се состои **токму** од такви нишки и е изградена од **токму** таков материјал; од *чувственост*, која секое дело што претендира да биде уметничко неопходно треба да ја поседува; и од *чувственост*, која секој автор што претендира да е уметник – неопходно треба да ја живее и создава...

И, колку да нема забуна, таа *чувственост* што ја доживуваме како **своја лична** е баш оној еден и единствен феномен што човештвото – уште од самите почетоци на Времето – ја *знае и познава* како **уметност & естетски доживеан чин**. Таа, во својата основна форма, се нарекува:

а) Чувственост на уметничкиот израз

Значи – чувственоста на уметничкиот израз – е основната нишка на **уметноста** општо, како феномен, и си има свои степени на манифестација (форма) – каде што *чистата чувственост* на уметничкиот израз и форма е изворен, прв степен на **уметничкиот израз** (чиста, доживеана *чувственост*, општа и недефинирана), и таа може да биде од секаков вид – од емоционална, ментална, рационална или ирационална, телесна, душевна, енергетска, социјална, културолошка или друга природа – но секогаш се работи за некаков вид



човеково доживување на уметничкото дело. Општата чувственост на уметничкото дело, затоа – е секогаш присутна во феноменот на уметноста, и без неа – **уметност** не постои... Но, понатаму, со понатамошно раслојување и дисеминирање на начините, постапките, како и на останатите изразни уметнички средства – се доаѓа до моментот кога таа чувственост се претопува и преткајува себеси во подруги, уште порафинирани (а со тоа и уште подиректни, поуметнички) форми; на пример – кога таа чувственост прераснува во целосно затворена индивидуална форма – односно кога таа чувственост почнува да се формира, „по урнек“ на конкретната човекова природа, и станува вистински „човеку примерен“ уметнички израз – таквата чувственост веќе ја доживуваме, живееме и дефинираме како лична, односно како лично-индивидуална и ја нарекуваме:

6) Лирика на уметничкиот израз

Значи, следниот степен на таа, во основа човечка чувственост – е *лириката*, која, се разбира, овде нема да ја дефинираме посебно – бидејќи е повеќе од општопозната како феномен во уметноста; но затоа – ќе ја акцентираме *внатрешната, иманентна индивидуална природа на лириката* – која за секоја единка-реципиент е конкретно особена (лична и специфична адекватно на единката), но е истовремено и суштински иста – по доживеаната уметничка порака; или, поедноставно кажано – начинот на доживувањето е за секого особен и различен, но *суштината на пренесеното, односно исказаното* – е апсолутно и целосно – иста... Оттука, Ценевски во филмската уметност е, пред сè, **најмногу филмски лиричар**, можеби повеќе од што било друго што можеме да му претпоставиме и/или „накалемиме“ како на филмски автор, бидејќи во неговите филмови – **токму** овој вид чувственост е секогаш – во прв план.

Исто така, мора да се спомене и моментот дека кај *лириката* како уметнички израз – чувственоста веќе не подразбира и различна природа на себеси, туку се идентификува и стопува со *есенцијалната човекова чувственост*. Во суштина, таа чувственост станува еднаква со *најиманентните состојби на човековиот Дух и Душа*, или поедноставно кажано – со најдлабоките човекови чувствувања и доживувања на светот и постоењето; затоа *лириката* стои настрана од менталните, рационални и интелектуални човечки согледувања, како и настрана од директните телесни и физички човекови искусувања на истото тоа... Што значи, ако сме свесни дека и најголемиот број *емociи* се производ на менталните процеси и се поблиску до интелектуалните и ментални искусувања и согледувања отколку



до *есенцијалните состојби* на човековиот Дух и Душа – тогаш *лириката* е на уште повисоко место до вистината и суштественоста, кон кои секоја уметност се приклонува и ги има за своја крајна цел... И успева во тоа.

Како што во тоа успева и нашиот филмски *лирик* Кирил Ценевски – кој, на своја, но и на наша среќа и радост – ја имаше можноста таа своја лична склоност и уметничка инклинација да ги „обелодени и покаже“ пред филмската публика – со серијалот документарни филмови посветени на *Струшките вечери на поезијата* (МОСТОВИ, 1982), односно со серијалот документарни портрети на Лауреатите, носители на *Златниот венец на поезијата* на тој наш престижен и реномиран поетски Фестивал (ЛЕОПОЛД СЕДАР СЕНГОР, 1975; ФАЗИЛ ХИСНИ ДАГЛАРЌА, ЕУГЕНИО МОНТАЛЕ, 1976; РАФАЕЛ АЛБЕРТИ, ЕЖЕН ГИЛВИК, 1978). Ценевски, во оваа серија документарни филмови – го пронаоѓа оној, за него најблизок уметнички израз, а тоа е – *поетскиот исказ и лирската чувственост*; тоа е видливо во целиот серијал. И не акцентирајќи ниеден од тие филмови посебно – само ќе заклучиме дека во сета наша филмска „фела“ во тоа време – не постоеше друг филмски автор којшто подоследно, подиректно и повистински ќе ни ја пренесеше високата рафинираност, но и длабоката страсност на уметникот-поет; ниту некој што поубаво и попоетски ќе ни ги „сервираше“ светските поетски великани на Зборот – преку Збор, Слика и Звук; ниту, пак, некој што – снимајќи ги големите поети на светот – ќе „сними“ и ќе филмува: **поезија**.

Затоа, нема да е премногу и ако *филмскиот израз и поетика* на Кирил Ценевски – ги наречеме и *филмска поезија* во најшироки рамки, и дури



Кадри од филмот ЈАЗОЛ



и ако овој наш автор го наречеме филмски *поет-маестро*... Но, и тука не е ред да запреме, бидејќи филмската поетика на Цаневски со ова не е ни одблиску исцрпена: бидејќи е ред да го споменеме и крајното, а можеби и најбитното во неговото филмско творештво – а тоа е универзалноста & општоста на филмската лирика кај него... Во која смисла? Па, пред сè, во смисла дека – за кој и да е негов филм да се работи, без разлика дали се работи за затвореници од бескрупулозниот диктаторски режим, или за пасторално-феудалните и/или паганско-христијански собитија на народот и индивидуалните премрежиња на човекот од средниот век, или пак за идеолошки неопределените единки сред виорот на светските војни, и на крај, за светските поети, за нововековните локални војни или за несопирливите херои-алпинисти на највисоките светски планински врвови – секогаш, и во секоја секвенца и/или кадар од неговите филмови – на прво и најбитно место во филмскиот израз на Цаневски – е Човекот и човековата есенцијална природа, но Човекот не само како единка, не само како индивидуа – туку, пред сè – Човекот како ентитет, раса и природа. Цаневски, како филмски *поет-маестро* – одлично и минуциозно знае и умее да ни ги претстави и презентира, а и да ни ги „даде“ филмските ликови како есенцијално *вистински* и *природни* карактери, и иако сите различни еден од друг, и ако сите во различни контексти од еден до друг, Цаневски секогаш знае да ни ги принесе на увид на таков начин што, од една страна, токму преку таквата различност на контекстите и времињата, а од друга страна, токму преку толку сличните и/или исти доживувања, искусувања и реагирања



на ликовите сред различните контексти во кои се ставени – да можеме да ја препознаеме онаа една и единствена заедничка, општа природа на Човекот – која *единствено се препознава* токму преку *различноста*, толку *постојано иста* кај секоја човечка единка, и ја потврдува онаа стара мудра поука од најстарите древнини: дека *луѓето се најмногу исти и најмалку се разликуваат едни од други* – токму *сред нивната вродена потреба за различност од другите...* А тоа – нè доведува и до *крајниот степен на чувственоста на филмскиот израз* – кој е степенот на *Општост & Универзалност* на човековата естетика, и тој степен го нарекуваме:

в) Епика на уметничкиот израз

Овој степен на *највисока чувственост* во уметноста – кога индивидуалното се стопува и идентификува (читај: интегрира) со општото и заедничкото, со *едноста и истоста* на *Човековата природа и суштина* – недвојбено можеме да го наречеме *епика на уметничкиот израз*. Тоа е степенот кога уметничкото дело ги надминува деталите, ситностите и непотребностите во својот исказ – и останува, од тој момент натаму – на „*работ на амбисот*“ помеѓу посебното и општото, односно помеѓу индивидуалното и колективното, и оттаму, најприродно, најчисто и најдиректно „*ги допира и општи*“ со обете страни/форми на Човековиот Дух и Битисување; оттаму – *уметноста веќе не ги говори, пренесува и/или прикажува* реалноста и вистината – туку едноставно, *уметноста е целосно* таа реалност и таа вистина, и таквата уметност ја нарекуваме *врвна, универзална и omnipotentна* – ја нарекуваме **вистинска уметност...**

...Ништо ново, бидејќи тоа постои уште од самите почетоци на Времето – како и Човекот сам; но патот до неа, секогаш, колку што е пат нанапред/нанадвор од себе, секогаш е и пат наназад/навнатре кон себе...

И сега, класифицирањето на нашиот филмски уметник Кирил Ценевски, оној кого малку погоре само што го нарековме *поет-маестро*, по ова увидување, сепак, ќе мора да го „преименуваме“ во – *филмски уметнички маг*. Бидејќи, за секој творец и уметник, кој во своето творештво ја допрел оваа *точка на универзалност и целост* на уметничкиот израз и таа позиција станала *целосност на неговата поетика* – секое друго именување е премалку и недоволно, а неговата уметност – без никаква двојба, со радост ќе ја наречеме: *епска филмска лирика*, со што спокојно и задоволно, нашиот голем филмски маг го подразбираме под „*титулата*“ *епски филмски лиричар* – еден и единствен досега кај нас – а сите други досегашни споредби и споредувања на овој наш филмски автор со другите големи имиња на светската кинематографија и уметност – ќе ги оставиме само како „назнака“ за големината, рафинираноста и реткиот талент на овој наш неодминлив и неповторлив филмски творец...

И, нека ни се *уште многу* такви вистински филмски автори како **Кирил Ценевски** – барем отсега, кога веќе знаеме таквите како него – и да ги *цениме...*



Кадар од филмот ОЛОВНА БРИГАДА

АРСИМ ЛЕСКОВИЦА

КАЈ СИТЕ ПОСТОИ ПРИТАЕН СТРАВ ОД ВРЕМЕТО, А ВРЕМЕТО СТРАВУВА ОД ФИЛМСКАТА ЛЕНТА

„Напредокот“ на новите технологии денес е толку позната фраза што не ѝ се потребни наводници. Но, поимите напредок или прогрес ставени во наводници нè обврзуваат да размислиме за уточнувањето на овие зборови, за правилното поимање на нивната суштина и применетоста во нашите животи.

Според тоа, често доаѓаме во ситуации кога немаме одговор или став (особено уметниците) за појавите во светот на технологијата или производството што го карактеризира денешното индустриско општество.

Значи, немањето став што е тоа прогрес или, пак, погрешните заклучоци поврзани со него им даваат за право на производителите што имаат првенствено профитабилна цел да навлегуваат во уметноста и во востановените методи на негување на уметничките добра. Тоа како највлијателно се покажа во кинематографијата, односно филмот и целокупниот процес поврзан со него.

Како да се заборави на хуманистичката идеја и цел дека филмот подразбира креирање на комуникација на посебен јазик, дека подразбира живот за човештвото во согласност со неговите потреби за искажување, слобода, среќа и пренесување на тие потреби кај следните генерации, дека нејзиниот домен е бесконечен како и самите филмски ленти.

Оттука, филмот како значајно културно аудиовизуелно наследство денес се соочува со немилосрдната трка на новите аудиовизуелни носачи на слика и звук, за кои, ако ги наведеме имињата на овие нови носачи, ќе увидиме дека се однесуваат, пред сè, на компјутерски или електронски запис и на изработка што не ветува опстанок на подолг временски период, а тоа несомнено се бара кога се работи за филмот и неговата иднина.

Европските, па и светските искуства за новите електронски технологии и нивниот придонес при реставрирањето филмски материјали мошне експлицитно ни ги објаснува и познатиот хрватски филмски стручњак Мато Кукуљица¹, кој во своите студии ги бележи резултатите од ваквиот обид низ Европа и САД.

На почетокот тој се осврнува на повеќегодишниот раководител на Одделот за реставрација и истражувач во Комуналната кинотека во Болоња, Жан Лука Фаринели, кој исто така е член и на истражувачкиот тим на групата ГАММА, која обединува 7 најголеми филмски лаборатории во Европа. По неколку години решавање проблеми во заштита и реставрирање на филмски материјали и следење на реставраторски процеси со дигитална технологија, Фаринели во своето излагање на симпозиумот во Прага, 1998 година предупредил на следниве факти: *на пазарот не постои општоприфатен и верификуван софтвер, значи компјутерска програма за дигитална реставрација на филмските материјали; нема употребливи информации за остварените резултати од дигитална реставрација на филмските материјали, не е познато времето што е потребно за реставрирање на еден долгометражен филм, а заклучокот гласи: дигиталната реставрација на филмските материјали може да биде само една фаза од реставрирањето на филмските материјали.* Значи, станува збор за бавен процес, скап и недостапен за многу филмски архиви.

Слично мислење има и претставникот на Националните архиви и управа за снимки (National Archives and Records Administration), Вилијам Т. Марфи (William T. Murphy). Неговата препорака до архивите низ целиот свет гласи: *да не се прифати и да не се очекува дека реставрираната копија по пат на дигитална технологија може да ја замени копијата изработена по филмски пат, туку да служи како извор на информации за одреден филм, а и на оној филм чијашто копија почнала да ги губи своите основни карактеристики.*

Исто така, значаен заклучок изнесол и претставникот на обединети швајцарски фирми ETH/Zurich/Uni Basel, Вернер Граф, во темата – што се добива со скенирање на филмот и дали дигитализацијата на филмот е добивка или губење. Граф укажал и на тоа што се губи во компресијата, односно на згуснување на податоците при пренесување од аналого на дигитално. Тој исто така предупредил: *освен векот на траење на софтверот е и фактот дека хардверот дожи-*

вува промени на секои 3-4 години.

Остварените успеси од некои компании како Eastman House, Kammatograph Films, Centrimage, Kodak Cinesite, потоа Sony и Cineric, при процесот на дигитална реставрација на култни анимирани и играни филмови и со изнесувањето на овие резултати на симпозиумот во Стразбур 1998 година, сосема поинаку се интонирани на симпозиумот во Прага истата година. Во таа пригода, Мајкл Френд (светски признаен експерт на полето на реставрација на филмските материјали), со примерот на 11 избрани секвенци, ги прикажал фазите во дигиталното реставрирање, главно во избледените оригинали од негативот на филмот ВО ВРЕЛИНАТА НА НОЌТА на режисерот Норман Џуисон од 1967 година. На филмската лента од оригиналниот негатив останала само црвената боја, а во текот на филмската проекција на реставрираниот филмски материјал, укажал на проблемите што сè уште не се решени. Филмот што има голема предност во реставрирањето ја сочувал бојата во три посебни сепарации за три основни бои. Реставрацијата на бојата била успешна, и покрај доминацијата на сината боја, што може да биде карактеристика на Кодаковиот материјал, на кој филмот по дигиталното реставрирање повторно се пренесува. Исто така, ги презентирал тешкотиите во одредени фази од реставрирањето како: усогласување на бојата, постигнување острина во секој дел од филмскиот квадрат, потоа нерешените проблеми на светлите делови на кадарот што не успеале да се смират.

* * *

Значи, и покрај залагањата на светските компании за „продолжување на векот“ на филмскиот материјал по пат на нови технологии, сепак нема задоволителни показатели, но дури и да ги има, стручњаците ги именуваат само под еден поим, *симулација*. Споменатите успешни реставраторски проекти од горенаведените американски компании, сепак, остануваат привилегија на многу богатите корпорации и тие придобивки ги носат само неколку специјализирани центри во Европа. Додека малите архиви користат наједноставни ниво на дигитално реставрирање, наречено полуавтоматско реставрирање, другите филмски архиви се присилени да чекаат посигурни и поевтини решенија.

Примерите од 1998 година, пренесени низ студиите на М. Кукуљица до нас, се присутни и во денешницата. Филмските архиви се соочени со многу прашања: какви методи да се применат во ова мноштво технички и технолошки понуди при реставрирање на филмски материјали, како да се

реставрираат филмовите снимени во последните 10 години, при чие снимање се применувале новите технологии.

Во ваква ситуација, филмските работници се едногласни дека е потребна тесна соработка на филмските архивисти, реставратори и продуценти на филмовите, како и разни тимови што учествуваат во создавањето специјални ефекти во одредени филмови, употреба на софистицирани решенија, разни доградувања на софтвери итн.

* * *

Слични предупредувања се изнесени во Манифестот по повод 70-годишнината на ФИАФ (Меѓународна федерација на филмски архиви). Манифестот што беше донесен во Париз 2008 година го носеше слоганот *Не фрлајте го филмот*².

ФИАФ и нејзините членки од 130 филмски архиви во 65 земји едногласно заговараат да не се фрли филмот, без оглед дали следува нешто подобро. Без оглед на која и да е нова технологија што ќе се појави во иднина. Филмските архиви и музеи се определуваат за ова поради следново: филмот е артефакт и дел од светското културно наследство, кој се создава или под директна супервизија на филмски работник или, пак, е запис на историски момент регистриран од некој снимател; иако филмот може да биде физички и хемиски трошлив, тој е од постојан материјал, кој може да опстане повеќе од сто години доколку се чува адекватно; дигиталните информации имаат вредност само доколку можат да се репродуцираат, а дигиталните носачи се, исто така, подложни на физички и хемиски уништувања, додека, пак, самиот хардвер и софтвер, кои се неопходни за репродукција, се подложни на застарување; филмските елементи што се чуваат во трезорот на архивот се оригинални материјали, од кои произлегуваат сите копии и од нив проценуваме дали една копија е комплетна или не; колку што повеќе се развива технологијата, толку полесно може да се измени, па дури и да се замени содржината. Затоа неправедната замена или неоправданото уништување секогаш ќе може да биде откриено по пат на споредба со оригиналниот филм, доколку е адекватно сочуван.

Овие препораки од ФИАФ нè навраќаат во средината на 20 век, кога произведувачите на филмските материјали го напуштаа нитратот, за сметка на триацетатот, од економски и од практични причини. Како резултат на тоа, нитратниот филм набргу почна да се смета за „опасна материја“. Оваа паника резултираше со уништување на нитратните производи. Сега знаеме дека таквото уништување беше грешка. До 80-тите години од

минатиот век, и триацетатниот филм почна да го открива својот самоуништувачки винагар синдром (синдром на киснување) и стана очигледно дека нитратниот филм, ако е добро складиран и обработен, може да опстане многу подолго отколку што се сметаше (постојат ролни над 100 години старост, кои се сè уште во добра состојба). Сочуваните нитратни копии се сè уште во многу добра состојба од послабите триацетатни копии, направени пред само 20 или 30 години.

* * *

Оттука, си земам за право да кажам дека филмската лента, уште во своите почетоци, се востанови како традиционален, сигурен, траен и верен носач и пренесувач на помнењето од една генерација на друга, а воедно се расветли и во форма на самата мисла, претставувајќи трајна мотивација на човековото општество.

Архивирањето на милиони метри снимен материјал на филмска лента од целиот свет до денешни дни се должи на способноста на филмската лента да зачува информација, а да не забораваме на укажаната вредност на времето на Болеслав Матушевски, кога во 1898 година повикуваше да се обрне внимание на филмот како на нов историски извор и на потребата и значењето на неговото чување, веројатно не сонувајќи на кое ниво денес ќе се развие филмската архивистика.

Поради својството на филмот да пренесува, историјата бележи и негов датум на раѓање и неслучајно за датум на раѓање се смета првата јавна проекција одржана во Париз во „Гранд кафе“ на 28 декември 1895 година. Тоа се случило откако претходниците Фриз Грин и Ле Пренс ги проектирале своите слики во Британија, користејќи ја за првпат перфорацијата, за потоа генијалниот Томас Едисон (1847-1931) да ја создаде првата филмска лента од 35мм, перфорирана со четири чифта дупчиња на секоја сликичка, создавајќи траен темел на сведоштво, без што денес не може да се замисли историјата на светската култура и уметност.

Години подоцна, со развивање на свеста и приликите, сите оние филмски вљубеници, колекционери, дејци од пионерскиот период на историјата на архивското движење своите материјали ги депонираа на соодветното место, во филмски архиви.

Со право, на 27 октомври 1980 година, Генералното собрание на УНЕСКО, на конгресот во Белград, ќе усвои документ со Препораки за чување, конзервација и презервација на подвижните слики. На тој начин, филмската архивистика ќе се подигне на ниво на професија со свој сопствен ав-

тохтон живот и своја сопствена филозофија.

Денес во светот лежат милиони метри историја на филмска лента, благодарение на професионалната посветеност на архивските работници.

* * *

Овој континуитет на чување и прикажување, во никој случај, не треба да се прекине, без разлика на еуфоричната експанзија на новите носачи и технологии. Класичните кинопроектори и репродуктори на звук и слика треба да се одржат во живот токму поради способноста да репродуцираат во секое време, со помош на „малку светло“, како што би рекол Б. Матушевски, парчиња историја, настани, луѓе што се неповратно исчезнати.

Нив има моќ да ги оживее филмската лента во кинопроекторите пред публиката, на филмските монтажни маси при работење на одреден филм. Впрочем, тоа е најблагородната победа над заборава.

Реј Едмондсон³ вели: „Мигрирањето во дигиталниот домен ја прекинува врската со аналогниот носач и со него поврзаната технологија. Содржината е одделена од нејзиниот физички контекст и значење. Веќе не постои физичкиот аспект на доживувањето, без оглед дали се работи за искуството на ракување или испитување на носачот или за доживување на неговата репродукција преку оригиналната технологија. Гледано од тој аспект, сетилното и естетското доживување исчезнуваат“.

Со минување на годините, филмската лента во себе наталожува значајност наспроти новите компјутерски достигнувања за кои можеме, барем засега и со овие показатели што докажуваат дека технологијата се менува, само да пророкуваме. Значи, привлечностите на новите технологии стануваат такви токму поради тоа што ни даваат *илузија* дека располагаме со сите факти и тоа во количество со кое можеме да се справиме.

Зад филмската лента стои знаењето во буквална смисла на зборот и стои историјата, а зад сè друго, предвидувањата, мненијата и обидите. А мнение е емпириско ползување за нештата што постојано се менуваат, и тоа секогаш во форма или изглед како што се новите компјутерски формати. Синтетизирањата и сензибилизирањата поврзани со овие современи технологии ни докажуваат дека има премногу празнини, или како што се вели во вакви случаи, „огромен мозаик во кој недостигаат многу парчиња“.

Иако се направени детални анализи и пресметки во однос на цената на филмот, иако во светот само неколку компании произведуваат филмска

лента поради големиот трошок, сепак на крајот е прескап и дигиталниот процес, па според мене, не се работи ниту за технолошки ниту за економски туку за етички предизвик.

Затоа на филмската уметност и магија им се нужни непрекинатата целина и континуитет, сеопштото мерило и придружните нејзини инструменти според кои нешто се одмерува или се определува. Прекинон на ваквиот пристап би нè довел до споменатите несакани исходи и до тоа за филмската лента во иднина да се зборува како за нешто што постоело во минатото.

Белешки:

1. М. Кукуљица, *Новите електронски технологии...*, Кинопис, 23/24 (13), с.46-70, 2001
2. Не фрлајте го филмот, Кинопис 36 (20), с.56-57, 2009
3. РЕЈ ЕДМОНДСОН, *Аудиовизуелно архивирање* (филозофија и принципи), Скопје, 2005, стр.

АЛЕКСАНДАР ТРАЈКОВСКИ

ГРАНИЦИТЕ НА ЧОВЕКОВАТА ПЕРЦЕПЦИЈА - ЛАГАТА И ВИСТИНАТА ВО 3Д ФИЛМОТ

Следејќи ги современите текови на нештата, избегнувајќи ги копјата и секирите што се кршат околу достапноста на технологијата и нејзината корисност односно штетност, дојде на ред и потребата од подлабоки размислувања за овие прашања, особено за галопирачкиот наплив на 3Д технологијата во светот, па и кај нас. Првичниот обид беше ова да биде критички текст насочен кон современата филмска индустрија, гледан од лична перспектива, перспектива на млад човек што е зависен од технологијата, но не сосема сигурен во нејзиното својство на поттикнувач на едно естетско искуство, како што е гледањето филм во кино. Меѓутоа, по подолги размисли и истражувања во областа на стереоскопијата, односно 3Д технологијата, некако нештата почнаа да се совпаѓаат и прашањето доби една позначајна, онтолошка смисла. За да се разгледа, истражува и на крај критикува оваа технологија, по редот на нештата, неопходно е навраќање на најраните филмски теории, не само филмски туку и психолошки, па дури и филозофски.

Големиот руски филмски режисер и теоретичар Сергеј Ејзенштејн, познат по своите експериментирања во областа на монтажата, притоа воодушевен од појавата на стереоскопијата, ќе изјави дека токму стереоскопското кино е иднината на филмот. Според него, *сомневањето во иднината на стереоскопското кино е исто како сомневање во самата иднина*. Дали Ејзенштејн со овој есеј се придружува на класичните теории за стремението на филмот да биде што поблизо до реалноста, или пак тој оваа игра со сетилата ја става на едно друго рамниште, посуштинско и експериментално, како повисок степен на доживување на едно уметничко дело – не знаеме, но свесни сме дека и овој феномен игра значајна улога во еволуцијата на филмот.

ФИЗИОЛОШКО-ПСИХОЛОШКИ ОСВРТ НА СТЕРЕОСКОПИЈАТА/3Д

Човековото око, визуелниот апарат на човекот, кој ја детектира светлината претворајќи ја во електро-хемиски импулси, е врската на човекот со видливата реалност. Кај луѓето окоото има способност за разликување на форми и бои, но воедно има и развиена перцепција.

Значи, окото ја рефлектира реалноста преку светлината, која се одбива од неа и се апсорбира во него, притоа трансформирајќи се во нервна информација, која преработена во мозокот се претвора во визуелна информација. Овој процес е особено важен за разграничување на способностите што ги има (или нема) окото, а притоа е исклучително важен за можностите за манипулација со него. Како што знаеме, филмот во својата суштина користи еден вид измама на човековото око, а тоа е секако ликвидноста на филмскиот кадар, кој пак е сочинет од илјадници фотографии што се менуваат со брзина од 24 (или повеќе) сликички во секунда, брзина што окото не може да ја следи. Знаејќи го ова, иноваторите со децении ги ставаат на тест границите на човековото око, служејќи се со различни видови „измами“, сè со цел постигнување на единствено, оригинално филмско искуство. Несомнено, стереоскопскиот, или 3Д филм е една од најинтересните, а денес особено популарни иновации.

ТЕХНОЛОГИЈА И КРАТКА ИСТОРИЈА

Развојот на стереоскопското кино датира уште од самите почетоци на филмот воопшто, односно првите експерименти се правени уште кон крајот на 19 век.

Едни од првите филмски „стереоскопии“ ги прави Вилијам Фриз-Грин (William Friese-Greene), меѓутоа поради сложеноста на неговиот систем (филмот се проектира на две платна и гледачите преку стереоскоп добиваат 3Д слика), неговиот патент никогаш не е ставен во употреба. Затоа, пак, неколку години подоцна Едвин С. Портер (Edwin S. Porter) и Вилијам Е. Вадел (William E. Waddell) ги прикажуваат во јавноста првите **анаглифи**, кои претставуваат основа на современото 3Д кино.

Анаглиф е метод за добивање на стереоскопска 3Д слика преку енкодирање на сликата од секое око посебно, преку користење филтри со различни хроматско спротивни бои (црвена и цијан). Овој метод беше користен до скоро време додека не беше заменет од таканаречените Cross view стереограми, кои овозможуваат далеку посилен и поконтрастен слика.

Првиот долгометражен 3Д филм претставен пред публиката е филмот МОКТА НА ЉУБОВТА (*The power of love*), проектиран во 1922 година во киното на хотелот „Амбасадор“ во Лос Анџелес. Ова е воедно и првиот филм во кој се употребуваат анаглифските очила (очила со кои левото око е покриено со црвен филтер, а десното со цијан). Кратко потоа, бројните изумители од областа на

филмот создаваат различни апарати што создаваат стереоскопски слики, презентирајќи серии кратки филмови што ја користат оваа технологија, меѓутоа сите со посебни модификации. Еден од поинтересните е системот **Teleview**, кој се служи со таканаречениот „активен шатер 3Д систем“, кој функционира на принципот „прикажување на слика на левото око“, додека се блокира таа на десното, и обратно, меѓутоа со брзина незабележлива за човековото око. Овој метод денес е многу олеснет, со употреба на очила со ЛЦД дисплеј, додека на времето за тоа се користела посебна опрема монтирана на секое седиште, со процес што бил исклучително сложен и скап. Затоа овој систем многу малку се користи (со само еден филм прикажан на овој начин) и е заменет со попристапниот **анаглиф** метод. Со овој метод работи и пионерот на филмот Луј Лимиер, во 1933 правејќи 3Д римејк на ПРИСТИГНУВАЊЕТО НА ВОЗОТ (*L'Arrivée du Train*). Кон средината на 40-тите години за постигнување на стереоскопскиот ефект, почнуваат да се користат таканаречените **поларизирани филтри** – сликите наменети за секое око се проектирани од два различни проектори со ортогонално ориентирани поларизирачки филтри. Во овој случај, од филмот се пуштаат две копии на два засебни проектори. Двата проектора прикажуваат поглед за по едно око, едниот за левото, другиот за десното. Двата се синхронизирани со помош на надворешен мотор (селсин трансформатор). Поларизираната светлина се деполаризира со помош на бел екран и на сребрено платно се рефлектира 3Д сликата. Современа модификација на овој принцип се користи и денес, позната како **пасивно 3Д** и се употребува претежно кај домашните 3Д телевизори.

Оваа технологија особено се развива во Европа и со неа се проектирани неколку позначајни филмови меѓу кои: СВАДБАТА НА ПРОСЈАКОТ (*Nozze Vagabonde*) во Италија, ДОВОЛНО БЛИСКУ ДА СЕ ДОПРЕ (*Zum Greifen Nah*) и ШЕСТ ДЕВОЈКИ ЗА ВИКЕНД (*Sechs Mädel Rollen Ins Wochenende*) во Германија, ВО СОГЛАСНОСТ СО УТРЕШНИНАТА (*In Tune With Tomorrow*) во Америка и уште неколку кратки филмови.

Во 50-тите години започнува таканаречената златна ера за 3Д киното. Во овој период се снимаат најголем дел од 3Д филмовите, меѓутоа исто така и во овој период интересот за 3Д филмот замира. Ова е, пред сè, водено од сложеноста на 3Д проекцијата, неможност за постојано точна синхронизација помеѓу двата проектора, како и поради големата конкурентност на синемаскопот и синерамата. Некои од најпознатите филмови од овој период се: првиот стереоскопски филм во боја ГАВОЛОТ БВАНА (*Bwana Devil*) од 1952 година,

потоа ЧОВЕК ВО МРАКОТ (*Man in the Dark*) и ВОСОЧНА КУКА (*House of Wax*) – првиот 3Д филм со стереофониен звук, потоа научнофантастичниот ТОА ДОЈДЕ ОД ВСЕЛЕНАТА (*It Came from Outer Space*), ПЕКОЛ (*Inferno*), ХОНДО (*Hondo*), како и уште многу други. Еден од позначајните филмови од овој период, снимени со оваа технологија е ПОВИКАЈ М ЗА УБИСТВО (*Dial M for murder*) од 1954 година на големиот Алфред Хичкок.

По овој период, интересот за 3Д филмот полка го снемјува, неговата финансиска исплатливост станува минимална и оваа технологија полека замира. Во шеесеттите и седумдесеттите години, 3Д филмот се прикажува само преку поисплатливата анаглиф технологија. Филмовите што се снимаат со оваа метода се претежно експлоататиски СФ и хорор остварувања со ниска уметничко-естетска вредност. Во овој период започнува да се експлоатира 3Д технологијата во чисто сензационалистички цели, помагајќи ја продажбата на оние филмови што не ги задоволуваат критериумите за естетски издржано дело. Во седумдесеттите години, 3Д-то се користи претежно во соф-кор филмовите за возрасни, како и во некои евтини хорор и СФ остварувања. Во ова време, за 3Д започнува да се користи таканаречената **Stereovision** технологија, со која на една 35 мм филмска лента, во рамките на една сликичка, се принтаат по две слики и потоа се проектира со помош на анаморфни леќи со поларизирани филтри. Во почетокот на деведесеттите години, 3Д-то повторно се враќа, и тоа повторно во некои хорор и експлоататиски филмови, овој пат претежно во римејк-наслови на кулните филмови од педесеттите (АЈКУЛА 3Д - *Jaws 3-D*, ПЕТОК 13-ТИ ИЛ ДЕЛ - *Friday the 13th Part III* итн.).

3Д ФИЛМОТ КАКО ЕКСПЕРИМЕНТ

Како што веќе спомнав, филмот со години бил поле на истражување во однос на психолошко-естетското влијание на сликата врз човекот – човековото око – мозокот. Земајќи ги предвид уште експериментите на футуристите од почетокот на 20 век, потоа експериментите на Мејбриџ, кога со батерија-фотоапарати се уснимува движењето на коњ, можеме да видиме дека свеста на човекот за претставување на слика во временски интервал била одамна развиена, само се чекало технолошка револуција, која би го овозможила тоа. И по појавата на првите подвижни слики, страста за продлабочување на гледачкото искуство не стивнува, туку некои експериментатори веднаш започнуваат да работат на т.н. психолошки елемент на филмот. Во овој „експериментален дел“ од филм-

ската историја, се јавуваат серија автори што прават обиди да ја пренесат таа естетска информација на едно церебрално рамниште, ставајќи ја во втор план улогата на текстот односно приказната. Филмското искуство е носено чисто од самиот филм и е донесено едноставно преку основните филмски елементи – кадрирање и монтажа (*Cinema Pur*, монтажна атракција, Кулешов ефект...).

Овој дел е исклучително важен бидејќи самата стереоскопска технологија се базира токму врз потребата од ставање на филмот на примарно место, филмот – носител на естетска информација. За разлика од претходниците, стереоскопското кино, освен елементот време, дава примат на елементот простор – длабочина на перцепцијата. Оттука е многу јасен ставот на големиот Ејзенштејн за оваа технологија и тоа токму пред неговата смрт, кога ги има синтетизирано сите теориски и практични искуства на еден филмски експериментатор. Тој ги спомнува двете најголеми тенденции на стереоскопијата како клучни за иднината на филмот – нејзината способност да продре во длабочината на екранот, како и неговата способност да создаде „опиплива тридимензионална слика“, која истекува од екранот.

Во текот на годините, 3Д филмот е повод за дискусија на речиси сите филмски теоретичари. Многу малку заземале отворен став дали се за или против, меѓутоа тоа е јасно со оглед на тоа што оваа тема е тешко да се генерализира, а и од филмолошка гледна точка, 3Д е тука за да го поттикне и засили филмското доживување, а не да го направи некој филм добар или лош. Освен гореспомениот Ејзенштејн, за овој проблем пишуваат и класичните филмски теоретичари. И самиот Андре Базен посветува многу страници на стереоскопијата, каде што вели дека „технолошката историја на филмот се раскажува како приказна за човекот, кој бара начини да ѝ дозволи на природата да учествува во него сè повеќе и повеќе“.

Според Базен, новите пронајдоци на филмот, како што се звукот, бојата, 3Д-то и синерамата, се водени од самата суштина на филмот, од желбата за совршена презентација на реалноста. Ова е, секако, поврзано со реалистичките теории на овој автор, ставајќи го филмот на ниво на огледало на реалноста.

Тој вели дека додека технологијата (тука со сигурност се става 3Д-то) можеби го носи филмот до сè поблиски и поблиски апроксимации на видливата реалност и додека човековиот ум можеби е подготвен да ѝ даде на фотографијата некоја слепа верба во нејзиниот реализам, филмската слика очигледно не е сосема идентична со реалноста од која потекнува (нејзина реплика).

РЕАЛНОСТА - НАДРЕАЛНОСТА НА 3Д ФИЛМОТ (ПРОСТОРОТ ПРЕД И ЗАД, ПРОСТОРОТ ПОМЕЃУ), ЛАЖНАТА СЛИКА (ЛАЖНА ИЛИ ВИСТИНСКА?)

Физиолошки гледано, секое човеково око реалноста ја гледа дводимензионално. Тридимензионалната слика се добива како илузија кога во умот ќе се обработат сликите од двете очи. Со овој процес, човекот успева да разликува далечина, како и длабочина на перцепцијата. Дали 3Д филмот ни ја дава вистинската перцепција за работите или, пак, нешто друго? Се плашам дека е второто, главно бидејќи, како што споменав погоре, човековото око гледа дводимензионално. 3Д филмот, всушност, ни ја дава сликата во два или повеќе планови, поставени еден зад друг помеѓу кои има чудно, често неопределено пространство. И да, двата плана се дводимензионални и главно сликата изгледа како старинска 3Д сликовница, со движењето како единствена разлика. Ова го кажува и современиот критичар Роџер Еберт, кој вели дека 3Д-то е сосема непотребно и дека дводимензионалноста е повеќе од доволна за филмското доживување. Тој вели дека во историјата на филмот не била потребна 3Д технологија за најголемите филмски остварувања и дека токму илузијата на простор и длабочина во дводимензионалниот филм е дел од мајсторството на најголемите филмски великани.

ПРОБЛЕМОТ СО 3Д-ТО

Гледајќи 3Д филм, човекот се соочува со неколку проблеми. Бидејќи самата длабока перцепција е еден вид измама на умот, водена од доста сложен процес на синхронизација на две камери (ова не важи за компјутерски генерираното 3Д), самиот процес на стереовизуелизација е полн со можни неправилности и грешки.

Знаејќи дека двете камери треба да се поставени на одредена оддалеченост, водена од одредена формула за создавање 3Д слика, мошне чест е проблемот на нивна асинхронизација. Тоа значи дека мала грешка во растојанието, како и во фокусот, може да резултира со сосема лажен и неприроден приказ на перцепцијата. Понекогаш, проблемот во 3Д филмот е и во начинот на неговото проектирање, како и во користењето

неадекватен проектор за проекција. Имено, обичните 3Д проектори ни ја даваат сликата 50% потемна од вистинската. Очилата за 3Д исто така апсорбираат одредено ниво од светлината. Затоа постојат посебни нагодувања за проектирање на секој вид 3Д, од засебно местеење на светлост и контраст за секој филм, па сè до употреба на специфични очила за различен вид на 3Д. И покрај тоа, 3Д сликата сè уште ќе биде потемна од реалната. Ваков случај имав со една проекција во Скопје, на филмот ПЕШТЕРИ НА ЗАБОРАВЕНИТЕ СОНИШТА (Cave Of Forgotten Dreams) од Вернер Херцог, претставувајќи го филмот далеку позатемнет одошто треба (а претходно имав гледано 2Д верзија од него). Освен овој проблем, во филмот длабочината помеѓу двата плана изгледаше како бесконечна површина, која неприродно се издвојува од самата нарација. Овој наметнат „над-реален“ ефект не го намали моето воодушевување од временското патување, водено од овој гениј, но во тој момент ми наметна некое сомневање во оправданоста на 3Д филмот, претставувајќи ми се како мрачен, стушен свет во кој, иако нештата ми



се дадени со длабочина (потребна за да навлезам во филмот), длабочината беше толку голема што речиси ми го проголта целиот поглед. Ова, за среќа, не е случај со најсовремената 3Д технологија, таканаречена CG 3Д (компјутерски генерирано 3Д), кое според мене ја погодува самата суштина на овој тип кино. Таков случај е блок-бастерот ЖИВОТОТ НА ПИ (Life of Pi) од Анг Ли, филм во кој е вложена

највисоката компјутерско-графичка технологија. Тука 3Д искуството е донесено на највисоко ниво, токму поради тоа што во најголем дел е вештачко, т.е. компјутерски генерирано.

Заклучуваме дека е точно оти технологијата го води филмот во иднината, филмското искуство на современиот човек целосно зависи од технолошките иновации, но тоа е токму поради самата суштина на филмот, да биде подложен на постојани иновации, сè со цел негово опстојување во иднина. Не знаеме дали филмот ќе еволуира до границите на „Total Cinema“ на Базен или, пак, ќе ги надмине со некои нови холограми, со кои секој во топлината на својот дом ќе може да учествува во одигрување на жестока историска битка со холограмски војници, но јасно ни е дека филмот не е заборавен и дека секоја нова технологија овозможува тој да ја одржува доминацијата како најважна уметничка дисциплина на 21 век.

ДАМЈАНА ИВАНОВСКА

ТЕЛЕСНА ОБЕЛЕЖАНОСТ НА ФИЛМСКАТА НАРАЦИЈА

- ПОЛИТИЧКИ ИСПИШУВАЊА, РИТУАЛНО ЖРТВУВАЊЕ

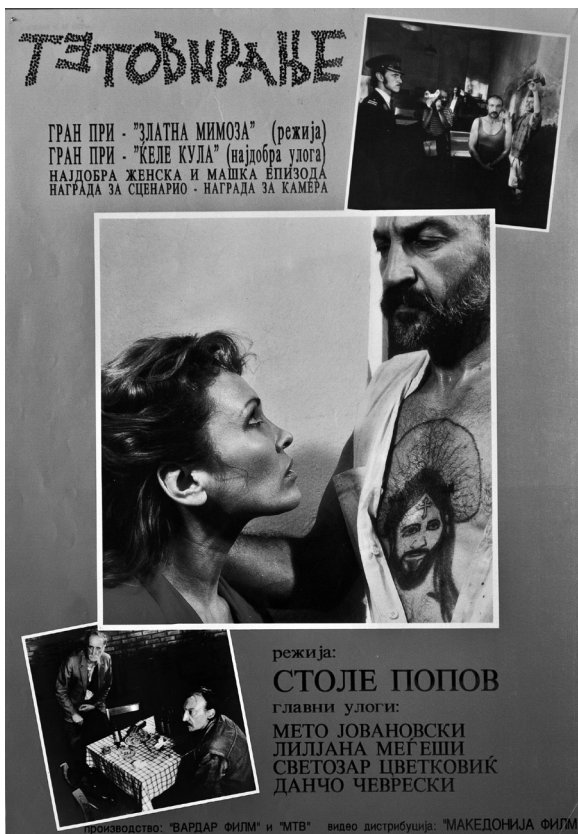
(ТЕТОВИРАЊЕ и ЈАД)

Телото на филмското платно може да се интерпретира како платно врз чија површина се испишуваат општествените, меѓучовечките пораки, кои визуелно и без нарација треба да ја прераскажува состојбата што прераснува во филмска приказна. Зошто вела состојбата а не приказната? Зошто приказната бара след, движење, логичност на причинско-последична поврзаност, а состојбата е нестабилна, променлива импликација, која постојано ги преобмислува врежувањата на времето и просторот и е во блиска и неразделна врска со секоја промена.

Телото отсекогаш било нештото што било ставано на маргините на сите размислувања, како табу, како политичка машина, како средство за испишување на казната, како идентификација, како означување и нешто што нè одделува од Другиот. Тоа е местото на сите оние остатоци што треба некаде да се складираат и што не треба да се именуваат, туку за нив е повеќе од потребно индиректно да покажуваат и да не зборуваат. Тоа треба да прераскажува како знак за она што не треба, не смее и не може да биде видено.

Македонската кинематографија и македонската култура најчесто и не говорат за телото, што воедно покажува дека сликата на телото и телото имаат една премолчана врска со светот, а тоа само по себе носи една голема обременетост и тежобност на зборувањето (раскажувањето), што е еден од позначајните аспекти на нашата култура и обид за нејзино уметничко изразување и претставување.

Кога започнав да размислувам на оваа тема, која отсекогаш ми била особено интересна, првиот проблем на кој најдов беше изборот на филмови за кои сакам да зборувам, а во исто време чувствувам голема обврска него да го објаснам. Неминовно, прв на листата се најде филмот ТЕТОВИРАЊЕ на Столе Попов, но во исто време сакав во ова мое разгледување да го вклучам и филмот ЈАД на Кирил Цаневски, бидејќи сме-



там дека претставува еден малку подзаборавен филмски бисер. Овие два филма во својот филмски дискурс сосема различно го антиципираат аспектот на телото.

Во филмот ТЕТОВИРАЊЕ станува збор за едно тело (мноштво тела), кое врз себе ја испишува казната што треба да го означи злосторството преку една особено интересна уметничка форма на тетовирањето. Од друга страна, филмот ЈАД најмногу го антиципира телесното и во секој дел од филмското раскажување телото служи како апарат на жртвување, кое треба да го искупи најголемиот грев.

ТЕТОВИРАЊЕ е филм што генерацијата на која ѝ припаѓам наизуст го познава и помалку или повеќе, реплики од него најчесто се користат во реплицирање и повикување на еден комичен говор, како знак за апсурдноста на нештата дури и во секојдневниот говор.

Филмската приказна започнува сосема наивно и без тежобност. Илчо, главниот лик во филмот, е оној кутар сопственик на празниот кофер, кој на самиот почеток но и изненадувачки брзо е внесен во „светот“ наречен затвор. Тој не е однесен на судење, ниту е обвинет за некое злодело. Тој

едноставно е пренесен во тој нов свет каде што сè е превртено. Самиот наслов на овој филм со себе ја носи неопходната поврзаност со телото што треба да биде истетовирано, обележано, односно врз него да се испише одредена приказна, која носи значење. Но апсурдот во овој филм е само еден од аспектите што излегуваат на површина. Во ТЕТОВИРАЊЕ тој апарат не треба да покаже дека апсурдноста е општа и сеприсутна, туку дека таа, на еден кафкијански начин, не пренесува во една состојба каде што секое прашање за вина е обезвреднето.

Телото во овој филм е особено значајно, затоа што претставува дополнителен показател на ликовите во нивното обликување. Покрај Илчо, во филмот се и ликовите на Исус, наркоманот што ќе се самоубива, Филозофот, оној што е еден вид водич низ затворскиот пекол, Адвокатот, кој по „грешка“ е затворен, Коле Змија, Шиптарот и многу други превртени стереотипизирани ликови.

Филмската камера во текот на целиот филм значително ја поврзува приказната преку дијалозите со еден нагласен дел од телото, со помош на close-up техника и горен ракурс, кој веднаш дава една слика на исповед. Ова најсилно

се гледа во сцената на раскажувањето на Илчо за неговото апсење. Двојната камера, една филмска, која го претставува окоото на гледачот и една измислена, смешна, превртена камера нè поставува нас, гледачите, на еден висок праг преку кој го гледаме кутриот Илчо, кој ги рекапитулира настаните што се случиле на денот на неговото апсење. Кога неговото раскажување се разжестува, камерата ни ја претставува налудничавоста на неговата ситуација на која крајот не ѝ се гледа, а камерата е поставена одозгора со еден кадар на неговата глава, вперена во неговото чело, чекајќи да го види психичкото раслојување на Илчо.

Особено индикативна е сцената во бањата каде што групата затвореници треба да ги измијат своите тела. Голите машки тела, кои треба да бидат исчистени, односно измиени, пред да се изврши казна врз нив. Заедно со групата затвореници се и една група илегалци (т.н. неврзаните) што дополнително ја проширува оваа приказна во која запаѓаат сите несреќници. Миењето во оваа сцена, сепак, иако треба да ја има симболиката на прочистување, не успева. Тоа режисерот Столе Попов успешно го доловува со интересните кадри на птицата, која безуспешно се обидува да одлети од затворената просторија и постојано се удира во прозорците, но и нејзиното фаќање и здробување меѓу дланките. Тука уште еднаш се најавува и навестува безизлезноста од овие кафијански затворски ходници, каде што сè е осудено на вечно чекање сè додека не ја достигне најсовршената (делезовски кажано) детериторијализација, а тоа е смртта.

Особено значаен е и самиот крај на филмот ТЕТОВИРАЊЕ. По неуспешниот обид за бегство, Илчо на самиот излез од затворот е застрелан во сликата на Исус, кој е истовиран на неговите гради. Казната врз обвинетиот што несомнено е виновен е извршена. Особено индикативно во оваа сцена е токму тетоважата со Исус Христос и т.н. „двојно убиство“, еднаш на Илчо, а исто така и на насликаниот Исус Христос.

Детериторијализацијата за која зборуваат Делез и Гатари е постапка со која може да се избегне означувањето што носи заробување, затворање и негово робување. Оваа интерпретација тие ја употребуваат во расчитувањето на делото (писмата, расказите и романите) на Кафка, каде што состојбата на апсурдност нема за цел да го претстави егзистенцијалното „ништо“ туку преку неа тие претставуваат едно интересно политичко расчитување на текстовите на Франц Кафка.

Токму во однос на оваа релација е особено интересен и значаен расказот „Во казнената колонија“ од Франц Кафка, кој тесно се поврзува

со филмот ТЕТОВИРАЊЕ токму преку телесната казна. Ако во расказот совршената машина за казнување е онаа во која врз телото на казнетиот се испишува неговата вина, а вината секогаш е несомнена, во филмот ТЕТОВИРАЊЕ, Илија е казнетиот врз чие тело се испишуваат сите казни, а особено онаа најголемата – на вербата и надежта претставена преку тетовираниот лик на Исус Христос. Разградувањето на системите и апаратите што вршат некаква устроеност и нормираност (според Делез и Гатари), во оваа теорија за детериторијализација, тие не служат како критика за отсуство на Бог туку, напротив, едноставно го прикажуваат неговото отсуство без означување, како и празната трансценденција, која стои зад законите и казнениот систем.

Филмот ЈАД претставува еден од ретките македонски филмови чијашто големина и значајност некако како да остануваат на маргините. Ова е единствениот македонски филм чиешто филмско дејство е сместено во средновековна Македонија, веднаш по падот на Самуиловото царство. Оригиналниот наслов на овој филм е ПОКОЈ, 'РЦИ И ЈАД, што е едно упатување кон Битолскиот триод, познат и како Кичевски, кој го напишал Георги Граматик каде што трите последни збора се „покои, р'ци, јад“, а како свој автограф го додава и последниот збор, „простете ми“. Филмот оваа година ќе биде претставен во Кинотеката на Македонија, која со својата програма на реставрација на македонскиот филм овозможи и реставрација на 35мм лента на филмот ЈАД, која веќе имав чест да ја погледнам.

Филмот се отвора со сцената каде што главниот лик Аврам, големопоседникот, на враќање кон своето село гледа погубување на еден богомил. Првите кадри од прологот (што воедно веднаш нè внесуваат преку едно од стилските обележја на камерата во текот на целиот филм каде што крупните кадри се насочени кон одреден дел на лицата и телата на ликовите) ги покажуваат и најавуваат нештата што следуваат, но и кои зборуваат повеќе отколку дијалозите.

Овој вовед во филмот ЈАД режисерот Кирил Ценовски, несомнено, не го поставил случајно ниту, пак, случајно се одбрани кадрите и начините на кои ќе се претставува погубувањето. Тука, се разбира, е индикативно и одбивањето на бакнување на крстот од страна на богомилот. Крупните кадри на лицето на Аврам, а потоа кадрите каде што се гледаат врзаните раце на богомилот и изразот на неговото лице по смачкувањето на неговата глава меѓу пукнатината на едно дрво, на еден посебен начин, ја најавуваат приказната што е поврзана со казната, жртвувањето, но во исто време се претставува и начинот на кој таа ќе му биде претставена на гледачот.

По самиот вовед и претставувањето на прологот, како и обележувањето на просторните и временските координати на приказната, ликовите веднаш се наоѓаат in medias res, односно сред ситуација што пред гледачите ја распостила атмосферата на филмот.

Аврам влегува во своето село во кое дивее чумата. Филмот нè носи низ еден приказ на очуменото село. Се прикажуваат наказаните, чумосани тела, телата што се палат, јагленосаните трупови и хаосот на преживеаните. Ова е состојба

на надмоќноста на чумата како Божја казна, што неминовно го повлекува толкувањето дека неверници се оние што ја донесле оваа несреќа и дека тие се виновни за она што ги снашло, водејќи се притоа од причинско-последичната врска на зло-несреќа-жртва-прочистување. Оваа потреба за чистина, за нов почеток, за ритуално измивање на гревот се добива преку жртвата, која низ филмот се развива до недоглед сè додека тоа не се исполни и сета несреќа не се исчисти. Морализирањето за праведноста или неправедноста е излишно, зашто филмот како своја тема не ја зазема позицијата на вреднување или донесување вредносен суд, туку еден приказ на јадот, жртвата и несреќата.

Жртвата бара надоместување, бара свој данок, за несреќата и казната да бидат завршени и прекинати. Во ЈАД тоа Кирил Ценовски го прикажува уште на самиот почеток кога селаните извршуваат цела редица ритуали што треба да ја прекинат злата коб.

Една од најпечатливите сцени во овој филм е поворката од луѓе, кои ги бркаат лошите духови поминувајќи под нозете на обесеното и расчеречено тело на една млада девојка. Жртвата во овој вид ритуал ја има онаа симболика на чистотијата- девственоста која треба да биде уништена, опоганета за да може да биде исчистен



ЈАД

сценарио и режија
КИРИЛ ЦЕНЕВСКИ

камера

Љубе Петковски

сценографија

Никола Лазаревски

костими

Елена Дончева

Дарко Дамески

Олег Видов

Танасије Узуновиќ

Фабијан Шоваговиќ

Нада Гешовска

Марга Потоцка

Илија Цувалековски

Истман колор, панавижн



гревот и да се врати првобитната рамнотежа. Но овде овој пат, телото ја игра улогата на жртвениот алат за продолжување на приказната. Повторно, раскажувањето и следот на настани се условени со приказите на наказување на телата, како и телата што се доведени во еден меѓусебен сооднос.

Аврам посакува син за да ја продолжи својата лоза, но неговата жена, Хрисија, досега не успеала да му подари рожба. Таа поради тоа извршува еден ритуал што ќе ѝ овозможи да роди дете, а свеченоста на ритуалот таа ја извршува на утринското сонце каде што се моли за рожба. Ритуалот на молитва за рожба на Хрисија е претставен преку еден кадар каде што во преден план е поставено телото на Хрисија, која кон изгрејсонцето го бара синот. Тука повторно телото преку таа симболичка, ритуална врска ја размотува нарацијата.

Самиот симбол на жртвата овде е доведен во однос на телото како дело од жртвувањето, што е и еден вид катализатор на оваа приказна. Тука веднаш ни надоаѓа асоцијацијата на библиската предлошка на старозаветната приказна за Аврам и жртвувањето на неговиот син. Компаративното споредување на овие две приказни (библиската предлошка и филмот ЈАД) нè воведува во една интерпретација на жртвата и нејзиниот однос спрема телото.

Но, циклусот на јадот и страдањето се поставува во оној момент кога Аврам и слугинката Галија го зачнуваат незаконскиот, небожјиот син Вардан. Сцените што се значително обременети со еден митопоетски ритуал на зачнување и жртвување Цаневски ги претставува низ една интересна перспектива, каде што ликовите - двигатели на дејството ја поставуваат приказната околу Аврам, кој на некој начин е само гледач/посматрач на сите настани.

По раѓањето на синовите, исто како во старозаветната приказна, филмот започнува да го трасира патот на кој ќе се остваруваат сите судири меѓу ликовите. Па, сепак значајни за филмската нарација се неколкуте исклучително добри меѓуприказни, кои ја отсликуваат но и ја засилуваат темата на жртвата, која треба да биде жртвувана за да бидат измиени гревовите и со таа крв одново да се исчисти светот.

Таква е сцената кога Хрисија ќе треба да биде жртвувана за да се ослободи селото од клетвата што предизвикала помор на новороденчињата. Уште еднаш, Цаневски тука инкорпорира еден митопоетски наратив. Тоа значи дека старото треба да направи место за новото, односно валканото треба да умре за повторно да се роди чистото. Старите жени од селото, под изговор дека се вештерки, треба да бидат фрлени во реката и да се удават.

Инкорпорирајќи ја старозаветната приказна

за Аврам, кој со жртвувањето на сопствениот син Исак треба да ја докаже својата љубов спрема Бога, и во филмот ЈАД, Аврам треба да го жртвува својот син Гаврило за да го исчисти својот грев што го направил со слугинката Галија. Телото и во двете приказни, библиската и филмската од ЈАД, носи големо значење како на планот на нарацијата така и на планот на симболиката. Телото, како и самата логика на неговото жртвување, е катализатор на оваа приказна каде што гревот треба да биде искупен со јад и страдание, и тоа преку големата жртва, која во моментот на најголема среќа (свадба) се превртува во најголема тага (погреб), што е окончување на филмската приказна во оној момент во кој доаѓа до пропаст на лозата Аврамова.

Филмот ЈАД на визуелен план, преку структурирање на кадарот, што во исто време претставува знак за да се исчита филмскиот јазик, е обременет со крупни кадри на ликовите, кои многу повеќе покажуваат, особено во оние моменти каде што тие повеќе претставуваат отколку што говорат. Дијалозите се оскудни и го водат филмот до кулминација (соочувањето на браќата Гаврил и Вардан). Изразите на нивните лица, односот спрема телата, мачењата, казните врз телата го прават филмот уште позагатлив за интерпретација. Приказната на филмот ЈАД се движи низ релациите грев-казна-тело-прочистување до искупувањето на примордијалниот грев Адамов, кој се пренесува со генерации и кој не може да се искупи за да се продолжи лозата Аврамова.

Овие два филма (ТЕТОВИРАЊЕ и ЈАД), покрај својата одлична изведба, се особено интересни токму во начинот на кој телото е еден вид знак и симбол. Телото во филмот е неизбежен дел од неговата наративност, а ова особено важи за филмовите што имаат голема естетска и синеастичка вредност. Телото на актерот што е трансформирано во телото на ликот неминовно носи значење обременето со катализаторска функција на раскажувањето. Тоа е тело што ја испишува приказната, тоа е тело што носи одредена означеност, за да се пренесе пораката како на ниво на телесност, присутност како лик, така и на ниво на атмосфера, ритам и тежина.

За оваа тема на жртвувањето и казнувањето, како еден аспект (од многуте) на телото и односот на филмската нарација во македонскиот филм, може да се зборува многу, но се надевам дека со ова ќе започнам една дискусија, која ќе внесе нов поглед во филмското интерпретирање на телото како басен од повеќе значења. Она што можам да го истакнам и што неодамна ми го привлече вниманието е цензурираното тело во македонскиот филм, што останува да биде разгледувано во некое идно време.

ЕВРОПСКИТЕ ИНИЦИЈАТИВИ ВО КОРИСТ НА ЗГОЛЕМУВАЊЕ НА МЕДИУМСКАТА И ФИЛМСКАТА ПИСМЕНОСТ*

П

оимот „медиумска писменост“ (анг. media literacy) е релативно нов и означува способност за користење, разбирање и критичко расудување на медиумите, нивните различни аспекти и содржини, како и способност за комуникација во различни контексти. Европската комисија во последниве десетина години покренала неколку проекти во корист на истражувањата на денешното ниво на медиумската писменост во земјите-членки, со цел да се создадат предуслови за разгледување и донесување на законските регулативи за ова подрачје.



**Обука на наставници во
скопско училиште**

Во периодот помеѓу 2000 и 2005 година, под покровителство на Европската комисија беа одржани неколку работилници и беа завршени 30-ина проекти, со цел да се создаде и зацврсти мрежа на европски организации што се занимаваат со оваа тематика. Во Препораката на Европскиот парламент и Советот на Европската унија за аудиовизуелното наследство и конкурентноста на сродните индустриски активности (Recommendation of the European Parliament and of the Council of 16 November 2005 on film heritage and the competitiveness of related industrial activities) се повикуваат сите земји-членки за развој на аудиовизуелното наследство во оформување, а и поттикнување и унапредување на образованието во областите на визуелната култура, филмските студии и медиумското образование на сите рамништа. Година подоцна, Европската комисија, во рамките на иницијативите за развој на медиумското образование, ја основаше Експертската група за медиумско образование (Media Literacy Expert Group), која дејствуваше до 2010 година и која прво имала советодавна улога.¹ Наведената група, меѓу другото, учествуваше и во дефинирањето на поимот „медиумска писменост“ во препораките на Европската комисија, кои се поврзани со медиумското образование во 2009 година (Commission recommendation on media literacy in the digital environment for a more competitive audiovisual and content industry and inclusive knowledge society, 20.8. 2009).

Во препораката се заклучува дека луѓето секојдневно имаат потреба да ги користат, анализираат и вреднуваат визуелните, звучните и информациските содржини, особено ако се користат со традиционалните или новите медиуми за да комуницираат и да создаваат нови медиумски содржини. Со оглед на тоа што изложеноста на медиумските содржини секојдневно расте и што начините на кои ги користиме медиумите континуирано се менуваат, Европската комисија им препорачува на државите-членки и медиумската индустрија да дејствуваат во корист на подигнување на нивото на свесноста меѓу граѓаните за различните облици на медиумските пораки со кои се сретнуваат, било да станува збор за образовни, комерцијални, информативни или уметнички содржини на класични или дигитални платформи, вклучувајќи го и интернетот. Воедно, сите држави-членки се повикуваат на јавни дебати за можноста од вклучување на медиумското образование во програмата на задолжителното школување. По оваа препорака, во 2011 година е основана нова експертска група, која се фокусира на програмата за медиумско образование во училиштата, а е составена од претставници на сите држави-членки и земји-членки на ЕФТА (EFTA). Основна цел на нивната работа е да се истражат постојните форми на медиумско образование во училиштата, а резултатите на истражувањата да станат подлога за дебата за можно воведување на задолжително медиумско образование.

Иако на почеток споменатата регулатива би се однесувала на целото подрачје на медиумска писменост, која ја вклучува и филмската писменост, многу истражувања силно се фокусирале токму на поимот „филмска писменост“. На проектот започнат во 2011 година, со цел истражување на нивоата на филмското образование во сите членки на ЕУ и ЕЕА, соработуваа низа европски институции под водство на Британскиот филмски институт и Универзитетскиот институт за образование во Лондон (London University Institute of Education). Поимот „филмска писменост“ е дефиниран како способност за критичко согледување на филмови од различен аспект, т.е. способност за истражување по пат на самиот медиум, што подразбира и познавање на различните технологии што се потребни за производство на филмови. Истражувањето вклучува: собирање и анализа на податоци за различни облици на филмско образование, формално или неформално (воншколско) образование, образование низ аудиовизуелната индустрија и културните организации за сите старосни групи, како и податоци за програмите за професионално усовршување на наставници-

те. Иако целосните резултати ќе бидат достапни идната година, неодамна се објавени прелиминарните резултати, кои покажаа дека основните цели на формалните и неформалните образовни програми во голем број од земјите се слични. Најчесто акцентот е ставен на разбирањето и вреднувањето на филмовите како уметнички форми, како и усовршувањето на вештините на создавање филмови и нивно проучување и критичко разгледување. Исто така, во поголем број случаи, медиумското образование во основното и средното училиште е дел од некој друг предмет (најчесто мајчиниот јазик), а често не постои национална стратегија за координација на неформалното медиумско и филмско образование, туку можност за неформално образование нудат киноklubовите и сл. Клучна улога во организација на споменатите активности во повеќе земји има министерството за образование, но подеднакво и филмските институти, потоа различни непрофитни организации и здруженија, филмски фестивали, а во многу земји образовни иницијативи дава и самата филмска индустрија. Најголем дел од овие активности е насочен кон помладата популација, а релативно малку содржини се наменети за постарата. Образованието на наставниот кадар во оваа



област во поголем број земји не е задолжително, а ако постои, се одвива надвор од државните институции.

Од податоците објавени на веб-страниците на Европската комисија, кои ги доставува Агенцијата за развој и образование, се гледа дека состојбата во Хрватска е слична како и во поголемиот дел од европските земји. Медиумското образование во Хрватска е сосредоточено на медиумската култура, како и на различните уметнички и други медиумски содржини и на нивно разбирање и вреднување, но не како посебен предмет туку во рамките на програмата за мајчин јазик. Така медиумската култура не може да се поистовети со медиумската писменост. Со оглед на тоа дека се сосредоточува на содржината, а не на критичкото вреднување на медиумските пораки, може да се заклучи дека таков облик на медиумско образование во Хрватска не е дел од задолжителната училишна програма. Воедно се напоменува дека националната образовна програма остава простор за воведување на нови предмети, како што се медиумска култура и филмска култура во основните и средните училишта и во одредени државни институции и здруженија како што се: Хрватскиот аудиовизуелен центар, Хрватскиот филмски сојуз и Хрватскиот центар за драмски развој. Тие нудат образование за наставниците и студентите во подрачјето на медиумската култура, аудиовизуелниот сектор и театарот.

На крајот од спомнатото истражување се даваат низа препораки за подобрување на сегашното ниво на филмската писменост во европските земји. Се предлага воведување на задолжително медиумско образование во основните и средните училишта, изработка на образовни програми за возрасни, се предлагаат различни начини на финансирање и основање на посебни фондови со кои финансиски би се потпомогнале националните агенции во усвојувањето на веќе постојните стратегии од другите земји, за на овој начин во новите контексти да се имплементираат постојните идеи и така да се создаде европска мрежа на центри за филмско образование. Една од клучните причини за опсежно истражување на ова подрачје е подготовката на програмата Creative Europe (2014-2020), со која, меѓу другото, ќе се финансираат иницијативи поврзани со поттикнување на филмското и медиумското образование.

Медиумското образование, несомнено, е важен дел од општото образование, со оглед на тоа дека медиумите се присутни во различните сфери од човечкиот живот. Земајќи ги предвид брзината и интензитетот на развојот на новите технологии во годините што доаѓаат, медиумите ќе станат сè поприсутни, па затоа медиумското (па и филм-

ското) образование за сите старосни граници е потребно и важно, со цел да им се овозможи на сите граѓани активна соработка во креирањето на општеството во кое живеат. Во Хрватска постојат одредени добри проекти и иницијативи, особено во подрачјето на неформалното образование, кое треба да го негуваме и по можност да го унапредуваме. Пред сè, се мисли на киноклубовите, филмските секции во училиштата и се разбира, работата на Хрватскиот филмски сојуз. Сојузот, покрај тоа што ги координира споменатите здруженија, исто така е и придвижувач и главен организатор на проектите на Школата за медиумска култура „Д-р Анте Петерлиќ“, која е важен сегмент за подобрување на медиумската и филмската писменост, бидејќи овозможува континуирано образование на самите наставници, водителите на киносекциите и фотосекциите, но и на сите оние што се заинтересирани за тоа подрачје. Дополнителни содржини нудат и голем број фестивали и ревији, различни здруженија и групи. Меѓутоа, постојат и неколку сериозни недостатоци. Еден од најголемите е, секако, непостојењето на кинотечна сала во рамките на националната филмска архивска институција, со што на јавноста ѝ е ускратен еден од основните сегменти на филмското образование.² Во секој случај, има доволно простор за развој, па затоа е потребно, во рамките на можностите што споменатата програма ги отвора, да се создадат услови за да се искористи тој простор.

Превод од хрватски: Д.Ивановска

Белешки:

- * Текстот, со одобрение на авторот и издавачот, е преземен од списанието *Hrvatski filmski listopis*, Zagreb, 2012, број 72, стр. 115-117
- 1. Програмата МЕДИА 2007 ја нагласува важноста на медиумската писменост и образование во подрачјето на визуелната култура, а едни од целите се создавање и образование на европска филмска публика. Се смета дека целосна експлоатација на економскиот и културниот потенцијал на европскиот аудиовизуелен сектор, исто така, зависи и од интеграцијата на европското аудиовизуелно наследство во образовни и културни политики на земјите-членки.
- 2. Со ова една од двете клучни функции на секоја институција од овој тип е занемарена, бидејќи неколкуте повеќедневни годишни програми, кои Хрватската кинотека ги одржува во просторот на киното „Тушканац“, никако не можат да се сметаат за доволна кинотечна програма. Имено, специфичноста на кинотечните сали е во тоа што тие имаат право на прикажување на сите филмови од својот фонд во културни и образовни цели и според одредени правила, но без плаќање надомест на продуцентите, што секако помага во креирање квалитетна програма. Покрај тоа, кинотечната сала е и простор за организација на училишни проекции, филмски програми што ги следат универзитетските наставни програми и сл., па затоа станува клучно (и незаменливо) место за различни филмски образовни програми.

САШО Н. АЛУШЕВСКИ

МОЖНОСТ ПОВЕЌЕ ВО ВОСПИТУВАЊЕТО ЗА ФИЛМ

Корпорациите ги регрутираат и дресираат децата од мали, да бидат нивни верни консументи. МакеДокс ги шири нивните хоризонти. Со програмите за деца и млади се обидуваме да поттикнеме критичко расудување и вреднување на опкружувањето. Веруваме, на општо уживање. На младите, на наставниците и наше.

ДОКУМЕНТАРНИ ФИЛМОВИ ЗА МЛАДИ

Минатата година пишувавме за програмата што се однесуваше на учениците од основните и средните училишта, односно за соработката меѓу МакеДокс, скопските општини и основните и средните училишта од тие општини и секако, храмот во кој се еманираат плодовите од целиот тој процес – Кинотеката на Македонија.

Оваа година дочекавме да направиме и неколку нови чекори во процесот на претставување на креативните документарни филмови на децата и младите. И тоа во неколку насоки. Да почнеме од она што е можеби најпознато.

МАКЕДОКС ВО КИНОТЕКА

Како што веќе стои погоре, Кинотеката на Македонија, веќе и не мора да ѝ се објаснува на пошироката публика, од година во година брои сè повеќе заслуги за ширењето на филмската и кинокултурата на различни нивоа и со разни методи. Соработката меѓу МакеДокс и Кинотеката на Македонија трае од самите почетоци на фестивалот. Првите три години, во *Кинотека* се одржуваа структурирани проекции за деца од основни и средни училишта од Скопје, чии матични општини изразија подготвеност за соработка. Ова е наша прва програма наменета за деца и млади. Ја реализираме, јасно, во партнерство со Кинотеката на Македонија. Постои затоа што - без кокарчиња нема кромид. Затоа што креативните документарни приказни и критичките млади умови понекогаш кажуваат повеќе од доминантните медиуми и пасивните примачи. Затоа што светската документарна продукција нуди неверојатни документарни сведоштва, доволно јасни и за најмладите што денес повеќе растат пред екраните отколку на плочникот пред зграда. Затоа што кинокултурата треба да се пренесува и негува.



На час по филмско воспитување

Во рамките на оваа програма, МакеДокс реализира посебна филмска програма за млади, организиран превоз, бесплатни проекции во прекрасната Кинотека на Македонија и пријатни дискусии по проекциите. Досега прикажавме околу 50 куси и долгометражни документарни остварувања, направени за и од деца, кои ги проследија околу 9.000 ученици од повеќе основни и средни училишта во Скопје. А од 2011 година, формираме и детско жири, кое во целост ја проследува детската програма и гласа за најдобриот филм.

Проекциите во Кинотеката на Македонија, од оваа (2013) година, се со различен концепт. Имено, наместо да правиме блокови од неколку куси филмови, сега подготвивме подолги филмови и ги прикажуваме еден по еден, неколкупати годишно. За оваа година ни е предвиден МАЛ СВЕТ, кој го гледаме во мај 2013 година.

На проекциите на филмот МАЛ СВЕТ дојдоа 1.764 деца. Од вишите одделенија од училишта од Скопје. За нив изготвивме брошура што ги запознава со конкретниот филм, со некои дополнителни информации помалку или повеќе поврзани со филмот. Исто така, им нудиме едноставни информации за тоа што е документарен филм, како и основни начела како самите да снимат документарен филм.

Нивните реакции беа повеќе од добри. Најголем дел од децата искажуваат позитивен став спрема филмот и велат дека би сакале повторно да дојдат на проекција на некој друг креативен документарен филм. Односно со бројки: од вкупно 1.764 деца што ги проследија проекциите, најголемиот дел (1.288 деца) го оценуваат филмот со оценки 4 и 5 (можност да оценат од 1 до



5) и велат дека би сакале повторно да дојдат на проекција на некој друг филм (1.120 деца).

За следната учебна година го подготвуваме филмот ДЕЦАТА ОД ГОРАТА НАФ – информативна брошура, листови за проценка и отворен повик до општините и училиштата.

МАКЕДОКС ВО СРЕДНИТЕ УЧИЛИШТА

Пилотот *МакеДокс во училишца* слета на пи-стата за средношколци – МакеДокс издаде при-рачник за користење на документарни филмови во наставата за наставници по граѓанско образо-вание и социологија во средните училишта во Ре-публика Македонија. Според планот на пилот-про-ектот за кој Бирото за развој на образованието и Министерството за образование и наука изразија поддршка, направени беа две обуки за наставници од неколку градови.

Овој проект го започнавме со поддршка од Националниот фонд за демократија (National Endowment for Democracy) од Вашингтон и „Еден свет во училиштата“ (One World in Schools) од Прага.

На 28 март 2013 година во Кинотеката на Македонија, МакеДокс го претстави својот образо-вен првенец – едукативен сет составен од докумен-тарни филмови и прирачник за работа со нив, при-способен за наставата по социологија и граѓанско образование во средните училишта во РМ. Досега, во рамките на проектот, беа обучени 19 наставни-ци од осум градови од Македонија. По одличната проценка на пилот-фазата од проектот, обуката за користење на документарните филмови во наста-вата на наставниците по граѓанско образование и социологија од сите средни училишта во РМ про-должува и во учебната 2013/2014 година.

На посетите за поддршка за одржување на час со употреба на документарен филм, силен е впечатокот дека наставниците со содржините се снаоѓаат повеќе од добро, а учениците реагираат далеку попозитивно од очекуваното. Тоа го пока-жува и проценката на севкупната наша работа, и тоа од директни посети на час од страна на тим од МакеДокс, Националниот фонд за демократија (National Endowment for Democracy) од Вашингтон и „Еден свет во училиштата“ (One World in Schools) од Прага.

Во повратните информации и листите за про-ценка направени од наставниците по одржаните часови, содржините од прирачникот имаат одлич-ни ефекти. Како куриозитет ги наведуваме комен-тарите на нивните колеги по други предмети, кои бараат слични содржини за своите часови. Може-би и тоа ќе се случи еден ден!

Овој проект има за цел да ја поттикне и развие употребата на социјално ангажирани филмови во образовниот процес во основните и средните учи-лишта во Република Македонија.

МакеДокс во училишца претставува наш обид да се искористи моќта на визуелниот медиум, како помошно наставно средство во стекнувањето и пренесувањето современи и здрави знаења и вредности. Користејќи ги документарните филмо-ви како дигитална содржина, наставниците го об-лагородуваат репродуктивниот наставен процес и ги поттикнуваат креативниот израз и критичкото размислување кај младите.



На час по филмско воспитување

СОДРЖИНА

Темите од прирачникот се формулирани на јазик што е близок до учениците и можеби важно, формулирани се позитивно, а фокусот е на единката, на секое дете. Можеме да ја земеме првата тема, како пример за појаснување. Тоа е тема што ја третира дискриминацијата. Наместо да се именува едноставно како „дискриминација“, што и онака е веќе многу прецвakan термин, кој може да предизвика отпор кај крајните корисници (и секако, кај авторот на овие редови), поради сите додадени и претпоставени конотации, темата е именувана како **ЈАС, СТОЛБОТ НА ОПШТЕСТВОТО**. Со тој удар, колку и наивно да звучи, *се убиваат неколку муви*: се избегнува користењето на сувопарниот и стерилен збор и секако делумно се забобиколува од почеток да се зајакне претставата за документарните филмови како нешто не баш забавно, нешто мрачно, напорно за гледање и слично, што воопшто не е ретка претстава кај пошироката публика и особено кај младите и конечно, фокусот, на почеток барем декларативно, е ставен на секого. Односно на **ЈАС**... **ЈАС** е основата за секоја претпоставена промена, **ЈАС** е крајната инстанца што е столб на секоја заедница. **ЈАС** застанувам во одбрана кога нечие право е загрозено...

Ова се темите и филмовите со кои тие се поддржани, со куси осврти за секоја тема/филм:

- **ЈАС, СТОЛБОТ НА ОПШТЕСТВОТО**

Столб на секое слободно општество е поединецот. Единката во социјално опкружување што е слободно и во кое таа треба и може да се бори за своите и правата на другите. Темата е покриена со два филма: **ЛЕТАЧКАТА АНА**, на режисерката Кетрин ван Кампен и **ЖИВОТ ВО СЛОБОДЕН СТИЛ**, на режисерот Адам Палента. Двата филма третираат лица со различни пречки во развојот и низ позитивна призма ни прикажуваат дел од нивните секојдневја.

- **ЈАС МЕЃУ РОДОВИТЕ УЛОГИ**

Како што кажува и самото име на темата, тоа се однесува на дефинирање на местото на секого (секој ученик) помеѓу родовите улоги, кои се дефинирани во заедницата и средината што го опкружува тоа **ЈАС**. Понудени се 2 филма, и тоа: **ПЕСНАТА НА АЈША** на режисерот Орландо вон Ајнсдел и **МАШКИ ФИЛМ** на режисерот Небојша Слиепчевиќ. За работа со нив се понудени неколку можни *сценарија* за час. Работа со двата филма, што е еден вид комплетно спротивна напација и

појдовна точка за дискусија. Како и две засебни *сценарија*, доколку наставникот/наставничката избере да работи само со едниот филм.

- **ЈАС СЕ МЕНУВАМ**

Тоа е тема што покрива едно подрачје што речиси и да е заборавено во нашиот образовен систем. Човековиот развој на индивидуално ниво. Кои сè промени нè чекаат во животот, кои се важните нешта што треба да се знаат за периодот во кој се наоѓаат учениците, кои се предизвиците на нивната животна доба. Но секако, и влегување во *кожа* на другите животни периоди, особено стекнување увид во една речиси занемарена категорија лица, лицата во *третата* животна доба.

- **ЈАС КАКО ЗАШТИТНИК**

Под овој наслов се кријат активности-те што поттикнуваат на промислување на семејните односи, на машко-женските односи, религијата, традицијата, нормите... Главниот акцент е на семејното насилство, раскажано, поттикнато, поддржано, катализирано и зачинето со филмот **МАЛАТА НЕВЕСТА** на режисерот Леслав Добручки.

- **ЈАС И ОСТАТОКОТ НА СВЕТОТ**

Во претходниот систем, секако поради специфичниот контекст, беше некако нормално да ги знаеш сите претседатели и премиери напамет, особено на оние на *неврзаните*. И во секоја информативна емисија имаше разни вести од светот. И културни, и спортски, и забавни. Во денешно време вести од *неатрактивните* земји и региони доаѓаат само кога ќе се случи некаква катастрофа или некоја звезда решила да потроши пари или да направи реклама во *хуманитарна* обланда. Не велиме дека треба да ги знаеме политичарите напамет, напротив, но велиме дека светот не се 2 региони и пет *добри* и пет *лоши* момци околу кои се врти сето останато. Светот е едно шарено место каде што луѓето се смеат, плачат, се играат и течаат... а **ЈАС** полесно ќе го најдам своето место доколку знам повеќе за него, и тоа од разни извори и различни аспекти. Особено ако знам аспекти што и не се толку често тема во моето опкружување. Оваа тема е обработена со филм што оди малку пошироко од чистата документарна форма, но затоа, пак, одлично ја пренесува пораката, а според досегашните искуства, учениците одлично го примаат: **НАЈСРЕКНАТА КИКИРИТКА НА СВЕТОТ** во режија на Емили Џејмс. Филм што ни дава појасна глобална слика.

- **ЈАС, НАЈБОГАТОТО СУШТЕСТВО ВО ВСЕЛЕНАТА**
Едноставно е малку за верување но вистинито, нормата и иконата на денешното време - парите се нешто со кое ги преокупираме нашите деца од најмала возраст, но не ги учиме на однос спрема нив. Односот спрема разните видови *богатства*, на индивидуално и колективно ниво, е суштината на оваа тема. Оваа целина се занимава со сиромаштијата, но и со односот спрема материјалните добра. Филмови: АНА во режија на Ајфер Ергун и ЏУРИ во режија на Андреј Даскалеску.
- **ЈАС И ПРЕКРАСНИТЕ ЛУЃЕ ОКОЛУ МЕНЕ**
Иако во самиот наслов темата можеби се доживува како екстровертирана, акцентот е ставен на ЈАС и моите односи со луѓето околу мене. Процесот има две насоки што се дополнуваат. Оваа тема ја покриваме со филмот И ВЕЛОСИПЕДИСТИТЕ СЕ ЛУЃЕ на Милош Томиќ. Тоа е филм за едно фасцинантно и за многумина можеби екстравагантно или егзотично човечко суштество, кое на светот гледа различно од вообичаениот поглед на мнозинството.
- **ЈАС, УМЕТНИКОТ**
За врските помеѓу културата и уметноста се напишани безброј страници. Она што го нуди прирачникот *МакеДокс во училиница* е начин како тоа да се доживее од или низ сопствено искуство преку симулирани активности, поткрепени со два филма. МУЗИЧКИ ДНЕВНИК на Милош Томиќ е филм што ја третира музиката доследно, може да се каже преку антички толкувања. Како ритам на секое вдишување и издишување. Како најненаметлива, најсуптилна од уметностите. И без зборови, тука е и филмот СЕ Е НЕВЕРОЈАТНО, во режија на Тајлер Бастијан, Тревор Хил и Тим Скузен – за херојот од селото, кој иако е во количка, со децении сонува и го прави својот чуден хеликоптер – прави уметност од своето живеење.
- **ЈАС И ЛИЦАТА ОД НАСЛОВНИТЕ СТРАНИЦИ**
За оваа тема, како и за следната, се понудени филмови што се подолги дури и од еден школски час. Затоа се претставени со дополнителни информации, но без активности за час. Филмот ДЕВОЈКА-МОДЕЛ на Дејвид Редмон и Ешли Сабин на многу прецизен начин ја третира модната индустрија, од нејзината темна страна. За девојчињата од сиромашните семејства што завршуваат како робови во богати земји.
- **ЈАС, АКТИВНИОТ ГРАЃАНИН**
Основна претпоставка на нашите согледувања и мотивација е дека човек со критичко мислење и проширени хоризонти е активен граѓанин – столб на секое демократско општество. Така, може да се каже дека од линеарност низ страниците на прирачникот правиме метафизичко-дијалектичка спирала, која не враќа на првата тема и можеби го комплетира кругот што не мора да има почеток и крај. За оваа тема е понуден филмот: БУРМА ВИЏЕЈ на режисерот Андерс Остегард – една крајно современа, инспиративна и активистичка приказна.

За секоја тема, покрај тоа што се изработени активности за на час, со структуриран редослед, за наставниците се подготвени и дополнителни активности, кои се поврзани со темата, филмот и поширока контекстуализација поврзана со тоа.

Ги посетивме наставниците на часови кога користеа документарен филм. Наставниците со содржините се снаоѓаат повеќе од добро, а учениците наоѓаат длабоки катчиња во филмовите, од кои, фер е да признаеме, дека и ние не сме ги препознале, иако некои филмови сме ги изгледале повеќе од десетина пати. Даваме петка за тоа. Атмосферата што ја доживевме во училиниците е наградата.

МАКЕДОКС ВО ОСНОВНИТЕ УЧИЛИШТА

Првиот проект од оваа програма е повекепартнерски проект во развој, наречен *Ние сме визуелни!*. Наменет е за наставници, но и за неформални едукатори за човекови права. Проектот е поддржан од *Извршната агенција за образование, аудиовизуелни уметности и култура (ЕАЦЕА)* на Европската комисија. Прирачникот, како и повеќе информации за самиот проект, може да се најде на официјалната веб-страница на проектот, кој е во фаза на развој.

Учениците доживуваат, промислуваат, истражуваат, симулираат. А наставникот е само олеснувач во целиот процес, растоварен од товарот да биде сезнаечки авторитет екскадтра. Токму тој аспект, таквата растовареност, голем број наставници ја издвојуваат како голема предност на пристапот.

Веруваме дека со ова придонесуваме за образованието, за културата, односно дека придонесуваме, со микро залаци, во квалитетот на живеењето.

Се гледаме на филм!

ДЕЈАН ТРАЈКОСКИ

БОИТЕ СЕ СЕКОГАШ ТАМУ

(ИНТЕРВЈУ СО АВСТРИЕЦОТ КРИСТИЈАН БЕРГЕР, ДОБИТНИК НА
СПЕЦИЈАЛНАТА НАГРАДА „ЗЛАТНА КАМЕРА 300“ ЗА ОСОБЕН
ПРИДОНЕС ВО СВЕТСКАТА ФИЛМСКА УМЕТНОСТ НА ИФФК
„БРАЌА МАНАКИ“ 2012)

Човекот што снимил некои од најпознатите европски филмови во изминатите трийсетина години, директорот на фотографија, Кристијан Бергер, на пошироката светска филмска јавност ѝ е најпознат како „окото“ на австрискиот режисерски великан Михаил Ханеке. Овој голем маг на филмската камера токму за филмот на Ханеке, БЕЛАТА ПАНДЕЛКА, ја доби и номинацијата за Оскар за фотографија. Со хиперкреативниот експериментатор, иноватор, автор на новиот систем на осветлување CINE REFLECT LIGHTING SYSTEM, за време на Филмскиот фестивал во Битола разговаравме токму околу филмовите на Ханеке, со кои двајцата оставија неизбришлива трага во европската и светската филмска уметност.

Дејан Трајкоски: Ова прашање веројатно повеќе се однесува на режисерот Ханеке, па сепак ќе Ви го поставам Вам. Првата сцена во ВИДЕОТО НА БЕНИ е, всушност, убиство на свиња. И режисерот Јиржи Менцел исто така има филм (СТРИЖЕНО-КОСЕНО) што го отвора со убиство на свиња. Тој (исто така во интервју за Кинопис) ми кажа дека една од причините за таа сцена е таа што понекогаш за да го видите убавото прво треба да се шокирате. Па, зошто Ви е со Ханеке го снимивте почетокот токму таков, впечатлив и ужасен?

Кристијан Бергер: Не се секавам точно, тоа беше многу одамна, повеќе од 20 години. Се секавам дека веќе беше снимено со аматерска камера. Бидејќи во приказната тоа го снима Бени и се секавам дека пробавме... За мене предизвикот беше да се обидам да на-

правам сè да изгледа како што гледа момчето. Тоа е еден вид привлекување и во исто време плашење да го видат тоа убиство. Јас се обидов со таа аматерска камера, се секавам, а потоа го префрливме на 35 милиметри. Момчето беше фасцинирано од такви филмови.

Д.Т.: Продолжувате со сцена во ист манир. Исто така е снимена од момчето. Кажете ни повеќе околу камерата од рака.

К.Б.: Се секавам дека бевме концентрирани на тоа што тој гледа. Тој не обрнува внимание на никакви правила. Сака да ја види сестра му или некој пријател, а не да ги следи кинематографските правила. Требаше да изгледа како аматерска снимка. Бени имаше опсесија да направи некаков дневник со своето видео.



Д.Т.: Во ПИЈАНИСТКА на почетокот има сцена со мајката и ќерката како спијат. Тоа е долга сцена, трае неколку минути што за филм е доста долго...

К.Б.: Кај Ханеке често среќавате долги сцени.

Д.Т.: Да, апсолутно. Овде таа сцена е снимена во спална соба без светло...

К.Б.: Никогаш не е без светло.

Д.Т.: Не мислам дека е снимена без осветлување туку дека не свети ниедна светилка во домот. Инаку, со ова ме потсетивте на одговор од Вашиот колега, Вилмош Жигмонд, кој исто така во интервју за *Кинопис* потенцираше дека нема такво нешто како снимање без осветлување. Да се вратиме на прашањето. Таа сцена е снимена со статична камера. Потоа следната сцена

започнува повторно со статична камера. Се добива впечаток дека статичната камера додава на динамика во филмот. Дали тоа беше намерата? Нешто повеќе околу тоа решение?

К.Б.: Така беше планирано. Имавме претходно неколку замисли, скици, па прозорецот е таму, вратата таму. Камерата е фиксирана, сè е фиксирано. Мора да биде сè како во сценариото, како што сме замислиле, односно како што замислил Ханеке. На пример, да, повеќето луѓе добиваат впечаток дека нема светло. Тоа е мојата работа, да создадам атмосфера. Тоа е секогаш со Ханеке, бидејќи сè е околу светлината. Тешко е да создадеш илузија дека нема светло. Пробуваме, одмеруваме додека не може да се мери повеќе и понекогаш станува многу стресно, па вели дека мора да го исклучам осветлувањето... Особено

во БЕЛАТА ПАНДЕЛКА имавме ризични сцени, кога мерењето на осветлувањето беше речиси на нула и морав да работам потпирајќи се на мојот инстинкт, што беше многу тешко. Ако навистина функционира, тогаш е добро за тебе. Поинтересно е од конвенционалното осветлување. Но ризикот е што мора да го повториш.

Д.Т.: Зошто првиот концерт во собата во филмот ПИЈАНИСТКА е снимен со доминантна темножолта боја? Која атмосфера сакавте да ја постигнете?

К.Б.: Тоа беше буржоаско семејство, кое го организира тој концерт во нивниот дом. И имам само свеќи, слабо светло, кое го дава тој златно-светликов сјај. Спротивно на паузата на концертот имаме поладно светло. Да, боите се секогаш таму.

Д.Т.: Кај Ханеке може да се забележи дека особено внимание посветува и на почетоците на своите филмови. На пример, како и во ВИДЕОТО НА БЕНИ, така и почетокот на СКРИЕНО, кој е во еден долг и статичен кадар, е интересен, неочекуван, оригинален... Колку и на кој начин Вие имате удел во естетиката на филмовите на Ханеке?

К.Б.: Кога работам со Ханеке, сè е веќе напишано во сценариото. Тој ги знае многу прецизно должината на сцените, стилот на кадарот, така што немам никаков проблем со тоа. Мислам дека уште на почетокот на нашата соработка тој ме побара бидејќи го сака мојот начин на работа. И до денес не разговараме, на пример, за изборот на објектив и сл. И до денес не разговараме за тие работи, во принцип повеќето работи се јасни. Мојата работа повеќе е изборот на атмосферата, да направите атмосфера, осветлување. А околу фрејмот, движењето, тоа е сосема чисто, се знае однапред. Понекогаш менува по нешто од зацртаното, но ретко. А статичниот кадар се објаснува себеси. Идејата беше да се изненади публиката со тоа. Видов гледачи што беа изнервирани од тоа, мислеа дека нешто не е во ред со проекторот.

Д.Т.: Да одиме на БЕЛАТА ПАНДЕЛКА. Иако се знае зошто Ханеке го сними во црно-бел манир, го има кажано тоа во многу интервјуа, кажете ни од Ваш аспект, освен времето во кое се случува приказната, кои беа дружителски причини?

К.Б.: Беше јасно уште од почетокот дека мора да биде црно-бел филм. Конфликтот за мене беше да ја најдам вистинската формула и направив многу тестови со различни материјали. Дигиталните камери тогаш не беа подготвени за таква работа. Денес би било можно, но тогаш не. Одлучивме да направиме

некаков хибрид, да снимаме во аналоген негатив и да го направиме во повисока резолуција, па да го префрлиме во боја и да го вратиме повторно во црно-бела. И тоа беше најдобар начин бидејќи ако избереваме обично црно-бело, ризикот беше едноставно да имаме црно-бел филм. Историскиот аспект не беше најважен. Она што го постигнавме го нарекувам модерно црно-бело. Проучував филмови и со Ханеке и со Никвист, па ако ги споредиш изгледаат многу стари. Оригиналото црно-бело би било сиромашна солуција. Еден од продуцентите инсистираше да има и негатив во боја. И на крај, моравме да ги предадеме и двете копии...

Д.Т.: Тоа специфично црно-бело заслужува најмалку уште едно прашање, затоа што, на пример, мислам дека сцената кога сопругот влегува да ја види починатата сопруга е многу длабока и поради осветлувањето, кое придонело собата да изгледа како ренесансна слика.

К.Б.: Да... Ако го направевме многу историско, ќе го покривеме поттекстот. Приказната и намерата не беа да се направи историска драма од тоа време. Проблемот беше како тоа да се пренесе денес, како да се разбере од денешно време. И токму затоа беше важно да се има тоа друго црно-бело, а не обичното црно-бело.

Д.Т.: Кој Ви беше предзвикот во 71 ФРАГМЕНТ НА ХРОНОЛОГИЈАТА НА СЛУЧАЈОТ, можеби токму фрагментарноста на филмот?

К.Б.: Комбинацијата на медиумски материјал, мислам, не сум многу сигурен. Беше како во другите филмови на Ханеке, но овде користеше многу оригинални материјали од весниците отколку во другите филмови.

Д.Т.: Го развие новiot *CINE REFLECT LIGHTING SYSTEM* Berger/Bartenbach во соработка со Бартенбах Лихтлабор. Велите дека системот, освен што креира нови естетски можности за камерата, им дава на актерите и режисерите флексибилност и слобода. Професионалните филмски работници веројатно би сакале да чујат нешто повеќе околу оваа инвенција.

К.Б.: Едно време се заситив од конвенционалниот начин на осветлување и кон крајот на деведесеттите речиси и не снимав повеќе, не бев заинтересиран за таа професија. Мислев дека снимањето, особено спрема актерите, е еден вид силување, насилно е. Бидејќи ги игнорираме сите нивни потреби. Од светлото им е жешко, им го земаме целиот простор. Литхлабор имаше солуции во архитектурата. Убаво чисто светло, но фиксирано, па не можев да го користам. Но ме инспирира и си реков, ако е можно тој да направи за соби, за згради, треба да е можно да се најде решение и за нашите потреби.

Првпат го употребив во ПИЈАНИСТКА, но минимално. Ханеке велеше дека не сака експерименти во своите филмови. Но потоа беше во ред бидејќи го виде релаксираниот ефект за актерите што имаа слобода на сетот, веќе не им беше жешко итн. Повеќе информации околу тој систем можете да најдете на мојата веб-страница. Меѓу другото, и вашиот ТРЕТО ПОЛУВРЕМЕ е снимен според тој принцип.

Тони ДИМКОВ

УДК 791.622(497.4)(047.53)
Кинопис 43/44(2-4), с. 105-109, 2013

НЕПРЕКИНАТА ИСТРАЖУВАЧКА СТРАСТ ЗА КИНОТЕЧНОТО БОГАТСТВО

(ИНТЕРВЈУ СО ЛИЛИЈАНА НЕДИЧ,
КУСТОС ВО ФИЛМСКИОТ МУЗЕЈ
НА СЛОВЕНИЈА)

Денешното Музејско одделение при Кинотеката на Словенија, во најмала рака, е базирано врз долгогодишните прецизни, длабоки и сеопфатни истражувања на кустосот Лилијана Недич. Неверојатно тешко е во еден разговор да се дознае сè што Лилијана Недич направила во текот на својот професионален ангажман во Филмскиот музеј на Република Словенија. Трагајќи низ корените на словенечката филмска дејност, Лили Недич ја поставува историјата на словенечкиот филм на здрави нозе. Откривајќи ги почетоците на снимателската и кинотечната дејност на својата држава, таа креира сопствена методологија за тоа како неа да ја собере, сочува, каталогизира и со тоа да стане културно богатство на Словенија. Наградата за животно дело што ја доби за посветеноста на својата професија се чини дека не е доволна да ги изрази сите нејзини лични и професионални квалитети. Во текот на разговорот што го направивме за време на 4-тото издание на фестивалот за креативен документарен филм „МакеДокс“, додека зборувааше за еден од своите омилен проект, кој се однесува на славната актерка Ита Рина, во еден меѓуздив изјави: „Не ѝ влегов во чевлите, не успеав да ја откријам однатре, остана мистериозна за мене“. Така, со намера да се соберат архивските материјали, фактите, биографиите и филмографиите, Недич негува силна страст да го открие дури и невидливото на филмската лента. Нејзиниот следен предизвик е подготовка на обемна филмографија на словенечкиот документарен филм. Во меѓувреме откриваме детали од нејзината досегашна работа.



**Лилијана Недич и
Тони Димков, 2013**

Тони Димков: Каде е сместен почетокот на историјата во Вашиот ангажман на полето на историјата на словенечкиот филм?

Лили Недич: Работев како кустос во Филмскиот музеј на Република Словенија од 1976 година. Ситуацијата во Љубљана тогаш беше малку специфична. Имавме киносала на Кино-теката на Словенија, која беше филијала на Југословенската кинотека. Салата беше отворена во 1963 година, значи постои веќе 50 години. Потоа во 1989 година беше основан Словенечкиот филмски архив, кој го архивираше националното филмско наследство. Покрај овие две институции, беше основан и Филмски музеј, чиј основач е Друштвото на словенечките филмски работници. Музејот беше основан во 1973 година. Во почетокот беше

само библиотека. Во 1976 година почнав да работам како кустос во Музејот и почнав да собирам различни работи, како сценарија за филмови, дијалог-листи, книги на снимање, фотографии, постери. Така, всушност, почнав со моите истражувања. Започнав од инвентарниот број еден и продолжив да го собирам филмското наследство, кое денес е дел од колекцијата на Музејот.

Во 1979/80 како библиотекар во Музејот дојде Силван Фурлан. Тој ја водеше библиотеката, а јас раководев со колекцијата. Тогаш почнавме да се занимаваме со издавачка дејност. Првата книга што ја објавивме беше за режисерот Франтишек Чап, чешки режисер што работеше во Словенија. Потоа почнавме секоја година да објавуваме монографии на познати словенечки филмски автори. Значајно место во збир-

ката заземаат монографиите посветени на словенечкиот нем филм. Посебно внимание во тие изданија посветивме на Карол Гросман, кој во словенечкиот филм има значење како браќата Манаки во Македонија.

Т.Д. : Кој бил Карол Гросман и каков е неговиот придонес за словенечкиот филм?

Л.Н.: Карол Гросман е првиот словенечки снимател. Со својата филмска дејност започнал во 1905 година и снимал на филмски ленти од 17,5 мм. Филмовите ги снимил во местото Љутомер, каде што во денешно време се одржува фестивал посветен на Гросман. Своевремено бил адвокат, важел за голем интелектуалец и Словенец. Снимил три филма, кои го добиле наслорот според дејството во филмот. Првиот филм е со наслов „Враќање од миса во Љутомер“, снимен во 1905 година. Другите два филма се со наслов „Пазар во Љутомер“ (1905) и „Во градината“ (1906) каде што се снимени неговата сопруга и трите деца. Потоа престанал да снима филмови. Гросман е познат и како исклучително добар фотограф. Има направено феноменални фотографии, со тоа што не работел со фотографии на хартија туку со дијапозитиви 9,5x9,5 см. Монографијата за Гросман ја направивме во 1985 година, а беше проследена со изложба на фотографии од Гросман. Во истражувањата за Гросман дојдовме до интересно откритие – за време на Првата светска војна, во неговиот дом бил стациониран режисерот Фриц Ланг. Додека бил таму, Ланг направил скулптури што останале во наследство на семејството на Гросман. Тие скулптури ги изложивме во рамките на изложбата за Гросман, а сега се дел од колекцијата на Музејот. Монографијата ја подготвувавме повеќе автори, и тоа Станко Шименц и Силван



Фурлан, додека јас бев одговорна за фотографските елементи во монографијата и на изложбата. Исто така, подготвивме и монографија за Фриц Ланг, каде што како автори се појавуваат Јуре Микужа и Зденко Врдловец.

Т.Д.: Се сеќавате ли на првиот проект на кој работевте во Музејот?

Л.Н.: Првиот голем проект на кој работев беше поврзан со режисерот Јоже Гале. Тогаш првпат почнав да правам изложби со документарен карактер, проследени со текстови за темата што ја обработував. Потоа повеќе се посветив на објавување книги за филмовите и авторите што имаа ретроспективи во Кинотеката. Да се занимаваш со филмографија во тоа време воопшто не беше едноставно, бидејќи основните информации ги добивавме со препишување директно од филмската лента.

Т.Д.: Според која методологија ги реализиравте Вашите истражувања во тоа време?

Л.Н.: Практично, се требаше да се почне од почеток. Прво ги гледавме филмовите на монтажа на маса, потоа правевме нови шпици. За да можеше да се направи шпицата, ја следевме дијалог-листата, ги идентификувавме актерите и нивните ликови, годината на снимање, режисерот, а за тоа беше потребно многу време. Подоцна почнав да подготвувам филмографии и ја направив првата филмографија на словенечкиот игран филм од 1931 до 1993 година. Во вториот дел од филмографијата ги опфатив сите словенечки играни филмови снимени до 2013 година. Покрај филмографиите подготвувавме и изданија за словенечките филмски ѕвезди, кои, исто така, беа проследени со изложби. На изложбите беа претставени портретите на актерите и нивните ликови во различни филмови.

Т.Д.: Од денешна перспектива, кои беа Вашите најзначајни проекти во кои најмногу ја вложивте својата енергија?

Л.Н.: Мојот најголем проект е збирката со материјали што ги собрав за Филмскиот музеј на Словенија. Збирката може да биде основа за многу други проекти, но без неа тешко може да се зборува за историјата на словенечкиот филм. Други проекти што ми се многу драги и во кои вложив голема енергија се монографијата и сите изложби што беа поврзани со Гросман, потоа проектот за Боштјан Хладник. Еден од највозбудливите проекти на кои сум работела беше реставрацијата на филмот КОГА БЕВ МРТОВ (1915/16) на познатиот германски режисер Ернст Лубич. Филмот го пронајдовме кај колекционер што живеел на словенечко-австриската граница. За време на Првата светска војна, на фронтот кај Соча имало про-

екции на филмови. По војната лентата со филмот останала кај колекционерот, кој ни ја отстапи за да откриеме за кој филм станува збор. Долго време истражував да откријам кој е филмот, бидејќи го немаше во филмографијата на Лубич. На крајот го открив насловот на филмот, неговиот синопсис, а со тоа и целата приказна поврзана со филмот. Потврда за откритието добив од Ено Палатас, најголемиот познавач на филмовите на Лубич. Реставрацијата на филмот ја направивме во „Хаге филм“ во Лајден, Холандија, а копијата ја задржавме во нашата Кинотека. Премиерно филмот беше прикажан на прославата по повод 100-годишнината на филмската уметност, а го прикажавме и на Фестивалот во Порденоне, на што бев особено горда.

Т.Д.: Како дојде до основање на Кинотеката на Словенија?

Отворање на изложбата „Фриц Ланг“, скулптури



Л.Н.: Словенечката кинотека како институција беше формирана во 1996 година. Долг период Словенечката кинотека функционираше како филијала на Југословенската кинотека и сите копии на словенечки филмови се наоѓаа во Белград. Откако Македонија успеа да ја создаде својата кинотека, почнавме да размислуваме во тој правец. За жал, по распаѓот на Југославија во 1991 година, сите словенечки филмови останаа во Кинотеката во Белград и сè уште се таму. Дури потоа почнавме да размислуваме за своја кинотека во која немавме национален филмски фонд, туку прибиравме филмови од други држави. Главен двигател на проектот за формирање на Словенечка кинотека беше Силван Фурлан, а во тој проект јас влегов со мојата музејска колекција. Во 2005 година, кога беше 100-годишнината од словенечкиот филм, направив многу изложби и текстови за почетоците на кинематографијата во Словенија, како и изложба на филмската техника, камери и проектори што се користеле во Словенија.

Т.Д.: Колку наслови има во колекцијата на Словенечката кинотека?

Л.Н.: Не знам точно, но има околу 4.500 наслови. Имавме неколку акции со кои купувавме филмови за да ја дополниме колекцијата. Копиите со словенечки титлови што ги имаме во Белградската кинотека се сè уште таму, бидејќи со години се договаравме да ги пратат во Словенечката кинотека, но ништо не излезе од тоа. Сега, по толку многу време, прашање е во каква состојба се филмовите и дали воопшто има смисла да ги бараме назад.

Т.Д.: Еден од проектите на кои сте работеле е поврзан со славната актерка Ита Рина. Што содржи тој проект?

Л.Н.: Ита Рина (1907-1979) е словенечка актерка што се омажила во Белград. Нејзиното вистинско име е Ида Кравања. Беше ѕвезда на предвоениот филм. Направив монографија и изложба во Дивача, мало место на словенечко-италијанската граница каде што била родена. Тоа го направив во 1998 година. Бидејќи од 1996 година веќе постоеше Словенечката кинотека, можев да истражувам во архивите на кинотеките во Чешка и во Германија, каде што Ита Рина ги снимала филмовите. Претходно тоа беше невозможно бидејќи

беше неопходно Словенечката кинотека како институција да застане зад мојата истражувачка работа. Во 2007 година, на 100-годишнината од нејзиното раѓање, направивме двојазично (словенечко-англиско) издание на монографијата. Изложбата за Ита Рина сè уште постои. Нешто подоцна, во една убава традиционална кука што се наоѓа во Дивача, започнав проект за создавање музеј посветен на филмските актери. Во креирањето на проектот беа вклучени Петра Селишкар и Бранд Ферро. Материјалите од истражувањата што ги направив во текот на 30-годишната дејност им ги дадов за да ги спакуваат во дигитален формат. Сега во Музејот на актерите во Дивача со изложените експонати и со видеоматеријалите може да се добие целосен преглед на словенечката филмска уметност.

Т.Д.: Според вашите истражувања, какво е значењето на Ита Рина за филмската уметност?

Л.Н.: Познато е дека таа е родена во Словенија, а на 19-годишна возраст прво заминала во Германија, каде што учествувала во снимањето на неколку филмови. Потоа се запознала со чешкиот режисер Густав Махати, кој ѝ ја дал главната улога во филмот ЕРОТИКОН (1929) со кој станала позната. Во тоа време била најпознатата ѕвезда на немиот филм во Кралството Југославија. Друг популарен филм во кој настапила е ТОНИЧКА (1930) во режија на Карл Антон. Откако се омажила, престанала со снимање филмови во период кога била најпопуларна.

Т.Д.: Негувате долгогодишна и плодна комуникација и соработка со Македонската кинотека и авторите од Македонија. Кога започна сето тоа?

Л.Н.: Меѓу првите со кои се запознав и со кои сум сора-



*Лилијана Недич и Марко Ковачевски
на изложбата „Манаки-Гросман“,
Порденоне, 1987*

ботувала се Виктор Акимовиќ и Илинденка Петрушева. Акимовиќ го знаев како снимател, документарист и публицист, додека со Илинденка се знаеме уште во периодот кога работеше на формирањето на Кинотеката на Македонија, значи во почетокот на 70-тите години од минатиот век. Се сеќавам дека тогаш ѝ забележав дека Македонците успеаја да направат своја кинотека, а Словенците сè уште беа врзани за Југословенската кинотека. Инаку, првпат во Македонија сум била на Фестивалот на филмската камера „Браќа Манаци“ во 1986 година, кога ја донесов изложбата на фотографии за Карол Гросман во Битола. Подоцна соработував на симпозиум за југословенскиот филм и имав текст за словенечкиот филм во списанието „Кинопис“. Присуствував на отворањето на депоата на Кинотеката на Македонија и на ретроспективата на словенечкиот филм во Македонија, а подготвив и изложба на словенечкиот филмски плакат во просториите на Кинотеката. И еве сега, како гостинка присуствувам на четвртото издание на Фестивалот за креативен документарен филм „МакеДокс 2013“.

Т.Д.: Како, воопшто, се појави можноста да се занимавате со Вашата професија?

Л.Н.: Прво завршив историја на уметност, потоа почнав да се занимавам со фотографии и никогаш не помислував дека целиот живот ќе го посветам на филмската дејност, иако бев вљубена во неа уште од својата 19-та година. Во почетокот мислев дека ќе завршам како кустос во некоја галерија, но многу ми е драго што мојот живот го посветив на истражувањето на филмот. Многу научив за Словенија и за Словенците и запознав многу луѓе од целиот свет. Кога би можела да бирам, повторно би

ја избрала истата професија. Додека студирав историја на уметност, помислував да продолжам на студиите за монтажа во Прага, но тогаш немав можности за такво нешто. Дури кога почнав да работам на магистерската тема, се појави можноста да почнам да работам во библиотеката, која подоцна стана Музеј на филмот во Словенија. Во почетокот Музејот беше поврзан со театарот, а дури подоцна стана дел од Кинотеката на Словенија.



Отворање на изложбата „Карол Гросман“, Битола, 1986 година



Отворање на Словенчката кинотека во Љубљана, 1996 година

ТАРКОВСКИ Е КИНЕМАТОГРАФИЈА САМ ЗА СЕБЕ

(ИНТЕРВЈУ СО РУСКАТА АКТЕРКА НАТАЛИЈА БОНДАРЧУК)

„Можеби сме тука само за да научиме да сакаме“, рече актерката Наталија Бондарчук во Скопје, со што на едноставен начин започна да ги открива својата специфична мудрост и поетичност, но и длабоката поврзаност со режисерот Андреј Тарковски, за што доказ е и повторувањето на истата оваа реченица и во интервјуто, каде што потенцира дека Тарковски доаѓа „до речиси толстоевски заклучок: можеби ние сме овде само за да научиме да сакаме“.

Актерката што историјата ја памети, пред сè, по улогата на Хари во култниот филм СОЛАРИС на Андреј Тарковски, во Македонија беше гостин на Кинотеката на Македонија, која ѝ додели Повелба за исклучителен придонес од областа на филмот.

Бондарчук е единствениот соговорник досега што не го прекинував во долгите одговори, бидејќи едноставно сè што кажуваше беше суштинско и важно.

Дејан Трајкоски: Како размислувавте, од што се водевте кога ја градевте улогата на Хари, што, всушност, игравте со оглед на тоа дека глумите материјализација на жена мртва веќе 10 години?

Наталија Бондарчук: Веднаш по филмот истото прашање ми го постави Андреј Тарковски. Му реков дека играв сирена, сирена од Ханс Кристијан Андерсен. Зошто, ме праша. Затоа што и таа сакала и се жртвувала за љубов на човекот. Жртвувањето е најголем квалитет. Тоа е најважно. Кога покажувал знаци на патетика, а понекогаш се случуваше, тој ми велеше: не, немој, мене не ми треба Зоја Космодемјанска. Таа зборува како да чкрипи врата. Таа е опкружена со мажи, а тие се по силни од неа. Ти треба да бидеш жртва. Тогаш ќе те засакаат. Ако се браниш себеси, нема да те засакаат. Кога Сарториус ја обвинува, кога и вели ти не си човек, ти си матрица, Хари вели,

не, јас сум човек, јас љубам. Во тоа е суштината на Хари бидејќи за толку кратко време таа можеше да засака. Океанот ја роди неодамна: таа, всушност, не е вистинската Хари, таа е друга Хари, но не го засака само Крис туку кога ги виде сликите, таа успеа да го засака и човештвото, луѓето. Таа проникна во нив со помош на *Соларис*. Во овој контекст, јас имав само 19 години и на Тарковски му го цитирам Данте Алигиери, цитат од „Божествена комедија“: „И во таа шума, во тажен сон облечена, меѓу ужасите, стекнав благодат“. А Крис е во безизлезна ситуација. Тој се сретна лице в лице со гревот што е материјализиран, бесконечен и бесмртен. И во таа ситуација мора да останеш човек. Бидејќи секој лик се однесува на свој начин спрема посетителите на *Соларис*. Сарториус, кој го игра рускиот актер што го игра насловниот лик во филмот АНДРЕЈ РУБЉОВ, Солоњин, игра научник чијшто

„гостин“ е мало цуџе бидејќи на Земјата тој правел експерименти со такви луѓе. Зад Гибаријан стои девојче. Фала Богу што чиновниците од власта не го читаа Владимир Набоков, бидејќи тоа мало девојче асоцира, всушност, на Лолита. Но тоа е тајна на Андреј, ха, ха.

Д.Т.: Не знаев, мислев дека можеби е ќерка што поради негова грешка починала.

Н.Б.: Не, тоа е Лолита. Океанот го зема најлошото од овие карактери. Најлошото. Гибаријан смета дека тоа нешто е поврзано со совеста, дека тоа е грев, материјализиран грев. Крис можеше да ја заборава Хари, бидејќи му велат дека таа не се самоубила само поради него. Но не, самоубиството е и поради него, му вели океанот, поради недоволна љубов. И пред сè, јас се разбира играв жена што на крајот разбра дека не е човек но почна да љуби. И нејзиниот повторен крај не е самоубиство. Тоа е ослободување на саканиот човек од себеси. Таа заврши со себеси за Крис да има некаков излез. Но не заборавајте дека

на орбитата на Соларис кружи уште една Хари. И ако толку ја љуби, таа може да се врати кај него. За што зборуваме? За тоа дека сè што се случува со нас на Земјата не може да се уништи. Ако постоела голема љубов, таа е неуништлива. Ако имало големо злосторство кај човекот, и тоа е неуништливо. Ние со нашиот однос спрема случката можеме нешто да поправиме.

Знаете, во советско време се криеше дека филмот, покрај големата награда на жириито во Кан, доби награда од католичка и од протестантска црква. Советски филм. И тогаш сите земји каде што имаше протестанти и католици го купија тој филм. Јас бев во 50 земји низ светот. Секоја недела патував некаде. Бев во Нов Зеланд и Исланд, Америка и Австралија, Африка и Канада, Нова Гвинеја... Тоа е единствен филм во СССР освен ВОЈНА И МИР на татко ми Сергеј Бондарчук, кој на голема врата излезе во светот, по Канскиот фестивал. Црквата го препорачуваше тој филм. Тогаш еден советски филм го направи тоа што ние не можеме до денес.

Д.Т.: Кога сме кај теолошките прашања, во една сцена во филмот СОЛАРИС се појавува икона, Крис стои покрај икона, а исто така и при крајот на филмот кога врне врз куката...

Н.Б.: Да, враќање на блудниот син.

Д.Т.: Да. Тие сцени и многу други моменти се карактеризирани како теолошки пораки, мотоа. Како Вие го перципирате сето тоа?

Н.Б.: Во секој филм на Андреј има фрагмент што како да проектира дел од претходен негов филм. Претходниот филм беше АНДРЕЈ РУБЉОВ. Ако забележите, тоа не е обична икона. Тоа е Света Троица, од Андреј Рубљов. Тоа е најпознатата икона на Русија. И таму во задни-ната оди музички фрагмент од АНДРЕЈ РУБЉОВ. А јас спирам. Хари научи да спие, стана човек. Андреј секогаш го интересираше врската меѓу времињата. Бидејќи тоа е една уникатна библиотека и во таа библиотека на *Соларис* како да е собрана најдобрата литература на целиот свет. Тука има и слики на Бројгел, околу кои летаме, има кинески змеј, посмртната маска на Пушкин, посмртната маска на Бетовен и многу други детали од земјата.

Кога го погледнав американскиот филм СОЛАРИС, таму не видов ништо освен однос помеѓу двајца херои. Тие не понесоа ништо во космосот. Затоа што нема што да однесат. Немаат култура. Кај нас Словените има многу длабока и долговечна култура. Затоа тој мора да го спаси целиот свет, не е важен само еден човек туку целиот свет. А во американскиот филм има само однос помеѓу двајца, во прв план е односот помеѓу маж и жена. Кај Тарковски тоа се светски глобални односи. Тој затоа доаѓа до



Наталија Бондарчук
пред плакатот за
филмскиот циклус
АНДРЕЈ ТАРКОВСКИ
во Кинотека на
Македонија

**Наталија Бондарчук
во Кинотеката на
Македонија**



речиси толстоевски заклучок: можеби ние сме овде само за да научиме да сакаме. Тоа е процес. Јас многупати го гледав СОЛАРИС. Илјадници пати сум го гледала и го познавам секој кадар од филмот. И секогаш го гледам одново. И секогаш наоѓам различни нијанси од животот на Андреј. На пример, кога тој замина во странство и ја напушти татковината, јас филмот одново го видов со други очи. Да се љуби може само она што може да се изгуби. Татковината, домот, саканата жена. Тоа е сето она што тој го изгуби кога отпатува. Тоа е некако претскажување на самиот себеси. И во сите филмови има тага, за татковината, за сопствениот дом, таму домот е метафора. Тој го љуби домот, жената, сè што може да се изгуби. Андреј е многу искрен во своите филмови.

Д.Т.: Режисерот Андреј Кончаловски во автобиографската книга *Ниски вистини* вели дека Тарковски цело време бил опкружен со убави девојки. Тоа за

Кончаловски било доказ дека Тарковски е психолошки инфериорен човек. Режисерот Кжиштов Зануси, пак, во интервју за *Кинопис* ми го опиша со зборовите: „Не беше флексибилен, беше многу екстреман. Затоа беше гениј“. Каков беше, всушност, Тарковски, според Вас?

Н.Б.: Мислам дека никој не може навистина да разбере каков беше Андреј. Тој можеше само да се почувствува, каков беше во различни периоди од својот живот. Кончаловски не му веруваше бидејќи Тарковски беше многу искрен. Кончаловски секогаш се криеше, а Андреј секогаш се отвораше. На пример, во Кан му пријдоа две девојки на Тарковски, во советско време и му бараа интервју. А тој ги праша, а вие во Бога верувате ли? А тие му рекоа не, не, ние сме од Советскиот Сојуз, ние сме од пролетерски весник. Тогаш нема да ви дадам интервју, им рече. Во советско време. Тој некогаш беше беспомошен во некои ситуации. Но беше голем во својот стремеж и желба да на-

прави квалитетен филм. За него сè беше важно. Каков ќе биде звукот. Каков израз на лицето ќе има актерот. Во сè доаѓаше до самата суштина, до сржта на проблемот. Се мачеше, измачувачки бараше и ако не излегуваше нешто како што треба, тој настојуваше тоа да се преправи, колку и да чини. Беше бескомпромисен уметник. Затоа Кончаловски е компромисен уметник. Тој е прекрасен уметник, но е поинаков. Знаете, постои цела кинематографија и постои Тарковски. Посебно. И тоа никогаш веќе нема да се случи. Никој не може да го имитира. На секој филм одеше како на сопствена голгота. Само така. И тоа го бараше и од актерите. Целосно гинеење бараше од актерите.

Д.Т.: Тогаш доаѓаме до моето следно прашање, односно каков беше неговиот систем на работа со актерите и дали и колку време ги пробувавте сцените пред снимање?

Н.Б.: Не, никогаш не ги вежбавме сцените. Се играше само еден дубл. Немавме ни пари да пробуваме повеќе. Тој се плашеше од секаква извештаченост. Тој провоцираше, беше режисер-провокаатор. На одредена ситуација, на пример, во страшниот момент кога јас оживувам, од парче мраз станувам жив човек, имаше само една забелешка: „Сконцентрирај се на двата прста и разбери дека повторно живееш и дека кај тебе целосно гори внатрешноста, а ти ја чувствуваш таа болка. Разбери дека повторно живееш - тоа е како смрт ама свртена наопаку“, ми велеше. И воскреснувањето е рај, но во суштина тоа не е баш така. Треба да поминеш низ смрт и да се вратиш кон живот, а Хари ги поминува тие етапи, од смртта кон животот. Тоа е страшно. Две недели по снимањето ме болеше грлото, како да ми беше из-



**Наталија Бондарчук
во Кинотеката на
Македонија**

горено. Е, тоа се тие состојби. И тој бираше такви актери што би можеле тоа да го пренесат.

Д.Т.: Дали Тарковски имаше контрола врз сè, дали сите идеи

беа негови, на пример, дали директорот на фотографија имаше слобода да одбере какво ќе биде осветлувањето или сè беше претходно определено во книгата на снимање?

Н.Б.: Имаше импровизации, но тој во принцип сè подготвуваше однапред. Заедно со Вадим Јусов, осветлувањето беше негово. Тој можеше да не се согласи со нешто, но осветлувањето беше од Вадим. Сепак, како е можна импровизација кога во еден кадар имав крвава рака, која потоа зараснува, а сè е во еден кадар, компјутер не постои. Како може да се направи тоа? Тоа беше однапред решено. Тоа не беше моја рака. Тоа беше дублер. Андреј многу сакаше да го користи системот на двојници. Тука не можеше да има место за импровизација. Сè беше однапред подготвено. Како што велат младите: ајде да импровизираме како кај Тарковски. Но нема да успеат на таков начин. Никога.

Д.Т.: За СОЛАРИС се напишани илјадници рецензии и огледи, но што мислите Вие, зошто Тарковски толку бавно го отвора филмот, со тие долги прикажувања на водата, растенијата... Дали поентата му беше да укаже на зададената



**Наталија Бондарчук
во Кинотеката на
Македонија**

естетска динамика што следува, или...?

Н.Б.: Тој еднаш кажа една продукциска фраза – ако не ми излезе филмот долг и здодевен, условно речено, јас ќе се самоубијам. Ако го гледате тој кадар една минута, таму имате една информација. Ако го гледате десет секунди, тогаш има друга информација. Отпочеток е здодевно, но потоа се раѓа такво напрегање, се појавува втора смисла на тој кадар, трета смисла на тој кадар, дури и она што не го очекувате. Тоа е како повторно читање на книга или слушање на музика. Тоа може да си го дозволи само Тарковски. Тоа е поетски поглед на работите. Во СТАЛКЕР, на пример, гледаме шприцеви и преврски, но тоа не е поради екологија, тука се работи за човекот. Нема нешто специјално што би можел да го препознаеш и да кажеш аха, овде се работи за тоа. Затоа што кај различни луѓе ќе се јават различни емоции. Кај едни едни,

кај други – други. За тоа време вие можете да размислувате. Денешните кинематографии се поинакви. Не стигнувате да размислувате туку ви кажуваат што да размислувате. Тие наместо вас размислуваат и ви кажуваат кога што да правите, кога да се смеете...

Д.Т.: Мора да ви го поставам уште ова прашање инспириран од Вашиот одговор на претходното прашање. Кога зборуваме за Хари и фактот дека таа во филмот беше родена повторно, дали мислите дека Тарковски се обиде да наслика нешто божествено во Хари, со оглед на воскресението од Библијата?

Н.Б. Да. Да, да, да, да. Сите карактери во сите филмови, во АНДРЕЈ РУБЉОВ, во ИВАНОВОТО ДЕТСТВО, во СОЛАРИС, во ЖРТВОПРИНЕСУВАЊЕ, карактерите се пат до Бога. Тие се нешто чудно, невообичаено, нешто повеќе од луѓе и тој избираше исто такви актери. На пример,

мојот прв сопруг Бурљаев, кој играше во АНДРЕЈ РУБЉОВ. Тој е незаштитено дете но истовремено и мудрост на Бога. Затоа сите негови филмови се божествени, тие се од другата страна на материјалното. Значи, ако го гледаме тој филм по 10 години, тогаш тој е нов филм. Исто така, и карактерите што ги играме, и тие се вонвременски. А тој кога го создаваше ликот покажуваше, велеше: гледај, гледај, тој е ангел. Сите требаше да најдеме нешто ангелско во филмските карактери.

Д.Т.: Што работите моментално?

Н.Б. Моментално завршив филм според приказната на Андерсен, „Тајната на снежната кралица“, за кој самата го напишав сценариото. Се снимаше од голема меѓународна група. Се надевам дека тука не дојдов само на гости туку дека ќе најдам соработници за да работиме копродукција во Македонија.



Наталија Бондарчук се потпишува во Книгата на впечатоци во Кинотеката на Македонија

ЛАЗО ПЛАВЕВСКИ

УДК 77.047(497.7)(06.064)(049.3)
Кинопис 43/44(24), с. 115-125, 2013

КЕЈ „13 НОЕМВРИ“

На 78-та страница од каталогот/монографијата „Цветко Иванов/Ретроспективна изложба“¹, репродуцирана е фотографијата „Без наслов (старо и ново Скопје)“. Презентирани се и податоците за неа: „втора половина на 50-тите години од XX век, ц/б фотографија, 30 x 24, 5“.

Тоа е документарна фотографија чијшто интерес е насочен кон регистрирањето на една просторна состојба или, поинаку кажано, кон меѓусебниот однос на живеалишта што се изградени на ист простор, но во различни времиња. Ова е само првичен опис на именуваната фотографија, кој не нè поставува во нејзината близина. Она што е присутно во неа, во фотографската глетка со која е запишана одредената состојба, може постапно да се насетува ако повнимателно се следат ненаметливите намери на нејзиниот автор, значајниот македонски фотограф Цветко Иванов (Скопје, 1908 – Скопје, 1984). При крајот на својата дејност како уметнички фотограф, Иванов создава серија фотографии со мотиви од Скопје, снимени со намера состојбите што се наоѓаат пред него неекспресивно да ги документира. „Без наслов (старо и ново Скопје)“ е дел од таа мала серија. На неа е регистрирана една, за тоа време, вообичаена или дури банална скопска состојба – згради во модерен стил пред кои се наоѓаат различни типови куќи од почетокот на минатиот век. Можно е во тоа време ваквиот мотив, таквата состојба во јавниот простор на Скопје просто да не можела да биде избегната, односно дека таа состојба била сеприсутна и можела да остане незабележана само ако некој сакал таа да остане надвор од неговиот интерес, надвор од погледот што документира – што инаку била честа практика на тогашната рекламна/пропагандна фотографија. Но покажувањето на фотографијата „Без наслов (старо и ново Скопје)“ од Цветко Иванов не е поттикнато од овие разлики. Занимавањето со неа е побудено од впечатокот дека таа како фотографска глетка е некаква претстава што е формирана или е резултат на – кажувачкото/наративното мислење: таа е глетка во која е собрано/стиснато, со еден збор олично, определено сознание. Тоа е документарна фотографија што со сопствената фактичност размислува или го мисли времето во кое е создадена – времето на големиот напор за приклучување на македонското општество кон модерното општество, времето на неговото освојување на модернитетот. Таа фотографија е регистар што не е заинтересиран за наративноста. Понудена е определена глетка на некој простор од Скопје. Потребен е некаков толкувачки напор, кој на присутноста на регистрираната фактичност ќе ѝ овозможи некаков кажувачки/наративен тек.

Без наслов (старо и ново Скопје), втора половина на 50-тите години од XX век, ц/б фотографија, 30 x 24, 5



Пожелно е подетално разгледување на фотографијата „Без наслов (старо и ново Скопје)“.

Веќе се спомена дека таа е дел од помала серија. Според каталогот од ретроспективната изложба на Иванов, неа ја сочинуваат и: „Без наслов (старо и ново Скопје – Дебар Маало)“, „Без наслов (старата банка во Скопје)“, „Без наслов (старата зграда на Филозофскиот факултет во Скопје)“ и „Без наслов (стариот центар на Скопје)“. Сите фотографии имаат идентични податоци: „втора половина на 50-тите години од XX век, ц/б фотографија, 30 x 24, 5“. Се наоѓаат под броевите од 123 до 127 – речиси на самиот крај на хронолошки изработениот список/каталог од изложените дела. На некој начин, тие симболично го означуваат крајот на дејноста во полето на уметничката фотографија на „стариот скопјанец“ Цветко Иванов. Интересно – Скопје не е чест мотив во неговото творештво! Тој е фотограф што е заинтересиран за вметнување на некои социјални аспекти во контекст, во опкружување, од природата. Скопје, или урбаните глетки, можат да се најдат најмногу во втората половина од педесеттите години на минатиот век.

„Стариот скопјанец“ конечно е излезен на улица за да се соочи со визуирите на сопствениот град.

Тој е „стар мајстор“ на фотографијата (својата прва изложба на уметнички фотографии ја изложил во Францускиот клуб во Скопје во 1939), кој знае дека критичен елемент во фотографирањето на урбани пејзажи е изборот на денот кога тоа треба да се направи. Тоа не треба да биде некој секојдневен ден во кој атмосферската замагленост или прашина во воздухот ќе ја оневозможи потребата од информации за објектите што се наоѓаат во далечината. Длабинската острина на фотографската глетка мора да биде максимална, а за тоа да биде исполнето, потребно е дента пред фотографирањето да врне дожд или да дува ветер за да ги симне, да ги отстрани сите честички во воздухот, кои влијаат врз длабочинската прегледност на пределот. Значи, пожелно е денот да биде сончев, а воздухот „чист“.

Тој принцип, таквиот протокол во фотографирањето на урбаните глетки, може да се забележи на сите пет фотографии. За љубителите на фотографиите на Цветко Иванов, во кои се

вбројува и пишуваачот на овој текст, вистинска штета е што дента, или во деновите кога се снимени овие фотографии, немало и (малку) облаци. Иванов е мајстор во нивното фотографирање. Но, ова не е текст за неговата креативна дејност, туку е настојување што сака да се занимава само со една негова фотографија, за која се претпоставува дека оличува, визуелизира, кажува нешто што за македонското општество во тој миг е важно. За да биде можно нејзиното толкување, потребно е да се разгледаат сите фотографии од серијата.

Што ги чини нив да се серија? – Се разбира тоа се, пред сè, мотивот, потоа светлосните услови во кои се снимени, техниката и форматот на хартијата на кои се копирани и празната, бела површина на нивната опачина, која воопшто не е карактеристична за фотографските артефакти на Иванов. На речиси сите негови фотографии работени за изложување можат да се забележат различни „лепенки“ и печати на кои е бележан насловот на фотографијата или местото/изложбата каде што таа била изложувана. Некои од нив се речиси целосно исполнети со таквите маркири. Оваа серија фотографии е „празна“: нема никакви обележувања што би упатиле на некакво изложување, ниту имаат наслови. Употребата на синтагмата „без наслов“ во именувањето на фотографиите во каталогот е постапка што треба да упати токму на тој недостаток. Нетипичен е и форматот на кој се копирани: 24, 5 x 30 см. Иванов најчесто работел на форматот 30x40 см, или некоја

изведба од него.

Накратко – не е позната потребата зошто се снимени овие фотографии, не се познати нивните наслови и не е позната точната година на нивното настанување. Авторите на ретроспективната изложба² примениле метод на „најмала погрешка“ во определувањето на годината на фотографирање – „втора половина на 50-тите години од XX век“.

Поради особеностите на хартијата на која се копирани и поради сличните светлосни услови, се чини дека сите пет фотографии се снимени во ист ден или во некој краток период од неколку дена. Можеби тоа и не е баш така: на три фотографии од серијата дрвата имаат листови, а на две немаат: на фотографиите „Без наслов (старата зграда на Филозофскиот факултет во Скопје)“ и на „Без наслов (старо и ново Скопје)“. Серијата е снимена во две различни годишни времиња. Која година? – Таа ќе може да се определи само условно. На фотографијата „Без наслов (старо и ново Скопје)“ се гледаат зградите од „Кеј 13 Ноември“, а во нивната заднина се назира Скопското кале со зградата на тогашниот Историски музеј. Зградите (според Урбанистичкиот план на бреговите на реката Вардар на Владимир Косевски од 1957) се изградени во 1959 како деловно-станбен комплекс „Кули на Кејот 13 Ноември“ од архитектот Александар Серафимовски.³ Бидејќи објектот на тогашниот Историски музеј се урнал во земјотресот во Скопје во 1963, можните години кога оваа фотографија е снимена се од 1959 до првата половина на 1963.



Без наслов (старо и ново Скопје – Дебар Маало), втора половина на 50-тите години од XX век, ц/б фотографија, 30 x 24, 5

Ако се погледнат прозорците и балконите од зградите, ќе се забележи дека тие се вселени и дека луѓето во нив веќе се однесуваат „одомаќено“. Долната граница на периодот кога е снимена фотографијата не би требало да биде под 1960. Можен патоказ за точната година на снимање може да претставува и еден објект во изградба, кој се наоѓа под објектот на Историскиот музеј, но во овој момент не располагам со податоци за него. За потребите на овој текст, годината на снимање на фотографијата и онака треба да биде симболична. Тоа е 1960 година: година кога освојувањето на модернитетот во Македонија е во полна брзина. Тоа е некаква средина (симболична средина) меѓу почетокот и крајот на тој процес: 15 години претходно (условно) немало многу „ново“ и 15 години подоцна (условно) немало многу „старо“. Ваква, или оваа фотографија од Цветко Иванов како да можела да се снимат само, или „толку“, во тој период! Таа е неговиот лик. Петнаесет години претходно завршила Втората светска војна, една година пред тоа е одржан АСНОМ. Република Македонија во тој период е посветена на формирањето на институциите на својата државност. Во тој напор за сопствен суверенитет, таа почнала речиси од нула. Во тие први 15 години, таквото конституирање се одвива во контекстот на тогашната југословенска држава од која се прифаќаат основните урнеци за формата на институциите, потоа настојувањето општеството да биде концептирано како социјалистичко општество во услови на еднопартиска власт (од почетокот на педесеттите години) и таа заедница да биде современо, модерно насочено општество, компатибилно со главните вредносни модели практикувани во периодот по Втората светска војна во западните земји. Република Македонија, во почетоките на своето оформување на институциите на државноста, го прифаќа овој модел како перспектива, хоризонт на нејзината цел. Освојувањето на модернитетот добило форма на колективна еманципација, побудена од чувството или насоката дека таа се појавува како резултат на градењето некаков сопствен суверенитет темелен врз современите, тогаш модерни вредносни модели. Суверенитетот се изразува како - односно ја има формата на - модернитет. Суверени сме затоа што сме модерни, односно - нашата сувереност е израз на некаков модернитет!

Постапно и незабележливо, овој процес ќе создаде услови за формирање на еден поинаков, модерен субјективитет, кој на овие простори постоел веќе определен период, но не ја поседувал релевантноста на масовен општествен елемент, чија присутност сама по себе ќе ги определува главните општествени вредности.

Фотографијата на Цветко Иванов „Без наслов (старо и ново Скопје)“ е израз побуден од некое согледување на определена општествена состојба. Нештата од таа состојба за Иванов биле онакви какви што тој ги доживеал и тие барале некаква фотографска глетка, која ќе го ослободи притисокот од таквото сознание – некаков фотографски чин за нивно соопштување. Регистрацијата, евидентирањето на одредената просторна состојба имала намера документарно да го регулира, да го определи текот на таквото сознание и на тоа насочување да му приложи соодветна веродостојност. Забележана е определена идентичност на смислата на општествените промени со просторната ситуација во одредено место. Некоје место во Скопје нашло смислено, јазично, фотографско идентификување. Таа просторна ситуација – во форма на насочен, фотографски, документарен интерес за неа, или во концентриран исказ: како фотографска глетка – почнува да раскажува за самата себе. Тоа кажување на просторната ситуација е нејзино отворање кон нас, отворање по пат на јазикот на патеката на јазикот на документарната фотографска глетка.

На некој начин, ние и денес можеме да комуницираме со она што некогаш било некое место со објекти што биле во некаков меѓусебен однос. Тој однос бил резултат на некои состојби што денес можеме да ги мислиме затоа што, барем за миг, биле отворени за јазикот на еден фотограф. Таа отвореност го побудила неговиот израз.

Односот на таквиот проект со реалноста, односно како сето тоа (тој процес) изгледа, или каква форма добива таквиот процес во некаков конкретен простор – видно како документ или регистрација што зборува самата за себе – тоа е темата на посочената фотографија од Иванов.

Што гледаме на неа? – Пред да се започне со описот, пожелна е мала дигресија. Мотивскиот интерес на Иванов, кој се именува со синтагмата „старо и ново“, може да се пронајде и на другите фотографии од серијата. Веќе беше забележано дека таквата просторна состојба во Скопје во тој период била сеприсутна. Таа може да се забележи најмногу на фотографијата „Без наслов (старо и ново Скопје – Дебар Маало)“. Се чини дека во тие години на местото за изградба на нови објекти се уривало само неопходното, а високите згради се издигнувале веднаш до она што на тоа место претходно се наоѓало. Значи, во некаква мотивска присутност, сето она што како „старо и ново“ нè интересира во фотографијата „Без наслов (старо и ново Скопје)“ може да се пронајде и во „Без наслов (старо и ново Скопје – Дебар Маало)“. Но, самата глетка од „...Дебар Маало“ не може да побуди или

не побудува некаков толкувачки интерес. Одредена белешка, самиот запис за нешто, не поседува некаков автоматизам што односите во просторот, односно одредената просторност ќе ја направи јазично отворена. За тоа е потребен дополнителен авторски израз, темелен во односот спрема медиумот преку кој се изразува – потребна е некаква дополнителна фотографска, документаристичка мисла, која просторноста ќе ја насочи кон јазичната отвореност. Пожелна е некаква заемна кажувачка/наративна основа меѓу отвореноста на фотографот и отвореноста на просторот. Претпоставката на овој текст е дека таквата јазична отвореност е присутна во глетката именувана „Без на слов (старо и ново Скопје)“.

Фотографираните се петте згради што се наоѓаат на „Кеј 13 Ноември“, до кои паралелно егзистираат старите објекти, кои пред нивната изградба се наоѓале тука, на најсеверниот дел од „Ново маало“ или двесте метри јужно од центарот на Скопје. Снимени се од горен ракурс, веројатно од некој прозорец од поранешниот/тогашниот објект на Филозофскиот факултет.

Во долниот дел од фотографијата се гледаат улица и повеќе постари куќи од нејзините страни. Зад нив (околу центарот и на левата страна) се наоѓаат два двокатни објекти изградени веројатно во дваесеттите години од минатиот век по кои следуваат споменатите згради, а на крајот, во еден „процеп“ меѓу зградите, се назира Скопското кале и мал дел од почетокот на Старата скопска чаршија.

Случајно или не, во оваа глетка постои некакво вертикално хронолошко степенување на објектите: трошни куќи од почетокот на векот, потоа објектите од дваесеттите години и на крај зградите од 1959. На некој начин, сите тие се некакви визуелни метафори на системите од времето кога биле изградени. Под претпоставка дека живеењето во определени типови објекти претпоставува и последователно генерира различни начини на однесување, тогаш може со определен степен на сигурност да се изнесе можноста дека тие објекти подразбираат, генерираат, проектираат или конзервираат потполно различни односи спрема светот. Тие се застапници на различни вредносни модели.

Тие се наоѓаат во еден реален простор и во тој простор создаваат сопствена реалност. Тој реален простор е формиран од нивниот меѓусебен однос: однос меѓу објекти, животни стандарди, светогледи, вредности, обичаи, начини на живеење, проекти... Тој однос е реалност во 1960.

Кои се особеностите на овие три нивоа, три хоризонти – хоризонти како односи спрема све-

тот – во фотографијата на Цветко Иванов? – Долниот хоризонт е исполнет со објекти (куќи, живеалишта, домови), кои најчесто имаат приземје и кат и неправилни форми на големи дворови, кои се оградени со релативно високи сидови. Градени се со конструкција од дрвени греди и ќерпич (исушена кал помешана со слама). Тоа, во тој период, е најевтиниот градежен материјал. Не се забележува некаков ред во просторот. Куќите биле сидани без план и се надоврзувале последователно една на друга. Апроксимативно, тие се изградени кон крајот на XIX и во првите децении на XX век. Во контекст на оваа глетка, тоа се живеалишта, домови, куќи, кои се во единство со дворот (и неговата висока ограда), кој е пред или околу нив. Тие градби сè уште носат траги или ги задржале белезите од стопанскиот карактер на селската куќа. Функциите биле променети, но бил задржан односот спрема дворот како екстензија на активностите што се одвивале во куќата. Во тој концепт на домување/живеење, дворот е недостапен за погледите однадвор. Тој е продолжение на приватноста на луѓето што живеат во куќата.

Можно е поради новите објекти на тој простор, во тој дел од градот да е подобрена комуналната мрежа со нов водовод и канализација. Но, на фотографијата не можат да се најдат траги од неа. Куќите имаат струја, но најверојатно, немаат ниту водовод ниту канализација. Струјата се употребува за осветлување и вклучување на радио апарати. Во ретки исклучоци, некои домови, како знак за оптимистичкото вклопување во новите модерни времиња, поседуваат електрични шпорети или уште поретко, фрижидери.

Објектите од вториот хоризонт се изградени во дваесеттите години на XX век. Можеби во моментот кога е снимена фотографијата, тие воопшто да не биле куќи за живеење. Можеби биле национализирани и во нив биле вселени некои институции или, пак, повеќе фамилии. Во секој случај, тоа се објекти од „цврста градба“ со приземје и кат или два над него. Немаат дворови и најверојатно поседуваат струја, водовод и канализација. За разлика од куќите од првиот хоризонт, кои се градени без план, овие објекти се претходно архитектонски осмислени и потоа уфрлени во просторот во кој не постои некаков урбанистички ред.

Домовите во зградите од третиот хоризонт имаат помала квадратура за живеење од куќите од претходните два, но имаат струја, вода, канализација, што во основа значи: лифтови, електрични шпорети, фрижидери, радио апарати, клозети, бања. Немаат дворови, но нивниот животен стандард е драстично поголем. Луѓето што живеат во овие згради припаѓале на категоријата

Без наслов (старата банка во Скопје), втора половина на 50-тите години од XX век, ц/б фотографија, 30 x 24, 5



професии што биле компатибилни со проектот што е застапен во формирањето на овие објекти. Сè уште во сеќавањето на некои од нив се привлекуваат некои именувања на зградите. Некоја била именувана како „професорска“, а друга како „офицерска“. Во нив живееле луѓе од образованието и повисок офицерски кадар од армијата. Може да се претпостави дека таму живееле и лекари, службеници, инженери и друг профил на млади луѓе чиешто време допрва доаѓало. Тие биле инвестицијата на тогашното општество.

И така овие три хоризонта од „Без наслов (старо и ново Скопје)“ живеат заедно во 1960. Во тоа време, не само кај нас, присутен е некој општ впечаток дека промените што се случуваат се премногу брзи. „...Во ова наше време преплавно од брзи преобразби“⁴ е случајно избран цитат од книга пишувана во тој период. Тогашните преобразби биле „брзи“ и со таа брзина го „преплавувале“ времето. Тежиштето на таа траума е во брзината. Така било во светот, во западниот свет, но дали таквата состојба предизвикана од модерните времиња е идентична со она што се гледа на оваа фотографија? Овде траумата не е во брзината на промените туку во нивната структурна другост. Во 1960, во „Без наслов (старо и ново Скопје)“ и тоа што таа сака да го оличи, тоа е посакувано преплавување од „брзи преобразби“. Првиот, долниот хоризонт не поседува верба во себе и е свесен за сопствената - загубена - позиција. Тоа е траума што предизвикува, или може да предизвика комплекс. Од една страна, тој светоглед, таа позиција кон светот ги мрази промените, не е подготвен да ги прифати вредностите што ги внесува

модернитетот, а од друга страна, тој посакува сам себеси да се надмине, тој знае дека многу брзо ќе исчезне, но не го знае начинот на кој тоа ќе се случи. Не знае ниту кога тоа ќе се случи. Тој не знае многу, но чувствува дека нешто не е во ред: луѓето од зградите што се до него „му гледаат“ во неговиот двор. Тоа не е нормална ситуација затоа што семејната интимност на дворот е вулгарно нарушена. Во неговиот концепт на двор, во она што таквиот двор го оличува, тоа не е предвидено. Постои некаква поинаква претпоставка на просторот во која високите сидови на дворот имаат своја функција. Таа претпоставка за таквиот простор е нарушена. Во вкупната ситуација на местото од фотографијата „Без наслов (старо и ново Скопје)“ постои некаков просторен проблем, проблемот на претпоставката за јавен простор. Луѓето од овој дел на градот, од северниот дел на „Ново маало“, живеат како заедница што го гради својот локален, микро идентитет, врз местото на кое живеат. Тоа е „маалски“ идентитет темелен врз навиките и вредностите што ги практикуваат луѓето од некоја микро заедница на еден релативно мал простор. Тие се соседи што себеси се именуваат со турцизмот „комшии“. Комшија е некој што живее веднаш „до тебе“ или релативно блиску до „твојот дом“ – „...добар, лош – тој ти е, тој ќе ти помогне кога нешто ќе ти треба...“. Ова е некаков логичен, нормален однос на работите изведени од некаква просторна релација. Но, како тој однос да се проектира, да се применува кон зградите што се наоѓаат веднаш до нив? Тие, луѓето од долниот и горниот хоризонт од фотографијата на Цветко Иванов, живеат едни до други, но не се „комшии“! Немат ниту за-

еднички врски, ниту некои особени контакти. Се изместува или – изместен е – поимот за близина и раздалеченост, односно просторот на живеењето, социјалниот простор има нов, поинаков контекст: ако некој живее блиску – а не ти е сосед – тогаш градот, општеството, светот има инакви просторни вредности. Таа и таква различност е трауматична и морала да биде надмината. Новите просторни вредности морале да бидат проценети и во тоа проценување да бидат прифатени. Релацијата со нив, или поточно патот кон нив е еднонасочен и без повратна карта: „...вредносна проценка значи: поставување услови на животот“.⁵ Модернитетот, или посакуваниот модернитет на нашето општество во периодот на неговата еманципација е поставувачот на новите услови на живот. Нивното прифаќање бил тој голем колективен напор на македонското општество токму во времето кога Цветко Иванов ја снимил фотографијата „Без наслов (старо и ново Скопје)“. Тој снимил една вообичаена, речиси банална глетка во тогашното Скопје. Неговото фотографско искуство веројатно го алармирало неговото чувство за фотографскиот момент, чувство што претпоставува дека „...ништо не доаѓа побрзо и полесно од заборавот“ и дека токму таа и таква вообичаеност тој мора да ја забележи и со тој документаристички чин да ја вметне во инвентарот на нашето искуство со светот на модерната. Тоа, пред сè, е фотографски – што ќе рече – јазичен чин. Самата состојба на локацијата, на тој фотографски локалитет, била секојдневно банална затоа што успеала да не се вметне, или да не биде вметната во процесот на симболизацијата: можната траума од односите во просторот била незабележана, невидена и невидлива – значи – непостојна, неприфатена траума за луѓето од ова место. „Без наслов (старо и ново Скопје)“ како фотографија јазично ја артикулира или ја чини таа состојба топонимски маркирана – таа е глетка кон маркираното место на траумата. Таквата невидливост на нештата ѝ овозможува на оваа глетка да зрачи со некаква „маалска сета“: сè е смилено, сè е во некој вообичаен ред на нештата, нема многу луѓе по улица, животот си тече по сопствениот ред. „Маалска сета“ е состојба во која мирно се прифаќа проценката на новите вредности и во тој чин не се наоѓа ништо драматично.

Но, вредностите, онаму каде што тие се вредности, вообичаено се зависни од суштината на она што нив ги произведува, односно од животот или културата што ги создава такви какви што се. Тие, вака или онака, мора да се одраз на нешто темелно во некое општество. Дали е таков и случајот во Република Македонија во моментот, случката кога е документирана глетката што може да се види на

посочената фотографија од Цветко Иванов? Дали тогашните тенденции кон модернитетот произлегуваат или дали тие можат да произлезат од суштината на објектите што се во предниот план на фотографијата? Одговорот е неизвесен од причина што и тие градби, како форми на некаква вредност, тогаш се наоѓаат во некое пошироко опкружување – во опкружувањето на модерната. Но, дека меѓу ваквата поставка од градби во кои се живее и она што следува во вториот план на фотографијата – архитектонскиот објект, кој е лик на модернитетот што треба да се усвои – дека меѓу овие вредности постои ужасен процеп, во тоа нема никакво сомневање. Прашање е само како овој и ваквиот процеп понатаму, во перспектива, ќе влијае врз формирањето на реалните вредности во овој простор. Впечаток е дека (во натамошниот тек) токму процепот како процеп ќе ги генерира неговите главни вредносни форми.

Поради отвореноста на ваквата можност во овој момент е пожелно да се направи напор во согледувањето на сè она што метафорично беше подразбирано кога се споменуваа зградите на „Кејот 13 Ноември“. Тие беа некакви застапници на процесот на освојување на модернитетот кој бил во тек: тие беа застапници на новите вредности на модерната. Мислата дека „науката, уметноста, државата, религијата, културата важат како вредности доколку се тие услови врз основа на кои се изведува уредувањето на постојното како единствено стварно“⁶ е некаква насока, која треба да се има предвид кога се прави обид да се протолкува маркираното место во заднината на „Кејот 13 Ноември“. Кои „услови на уредување“ задоволуваат определени сегменти од општеството за да се започне со процесот на освојување на модернитетот? Пред сè, мора да биде споменат еден елемент што во цитираната реченица не е присутен: фасцинација од модерната. Рабните/граничните подрачја на културата на новиот век се фасцинирано загледани во нејзината реалност. Тие неа ја доживуваат како идно решение на постојната заостанатост. Ако се прифати сопствената состојба како нешто што е без перспектива, тогаш насоката на проектот на модерната нудела некаков реален постоен модел, кој можел да даде надеж за можниот излез. Дали состојбата во која се наоѓа некое општество поседува реални „услови на уредување“ во насока на модернитетот, тоа ним – на рабните/граничните подрачја – не им е од пресудна важност. Состојбата е онаква каква што е. Но, некакви „услови на уредување“, сепак, е пожелно да се има. Кои се тие? - Во контекст на толкувањето на фотографијата од Цветко Иванов (која во овој случај се употребува како некаков

Без наслов (старата зграда на Филозофскиот факултет во Скопје), втора половина на 50-тите години од XX век, ц/б фотографија, 30 x 24,5



визуелен, пластичен документ, регистриран факт, кој маркирал, обележал определена просторна состојба, нивното определување ќе мора да биде апроксимативно и скоковито, затоа што нејзиниот природен извор и опкружување се светот на уметноста. Медиумите на креација и симболизација се подрачја врз кои се проектира желбата за формата на сопствениот идентитет. Прифаќањето на формите на модерната уметност или формите на модерноста се појдовните услови за влезот во периодот на освојување на модернитетот.

Во таа насока е создадена синтагмата „прва генерација на македонската современа ликовна уметност“ (генерација што ги имала своите први самостојни изложби во дваесеттите и триесеттите години од XX век: Н. Мартиновски, Л. Личеноски, Д. Пандилов, Љ. Белогаски...), кои се доживуваат, односно ја имаат функцијата на основоположници на современите текови на ликовната уметност кај нас, а сите се поставени на патот на модерната уметност. Периодот во педесеттите и шеесеттите години е еден од најдинамичните периоди во културата кај нас. Модерната ориентираност е доминантна во речиси сите сегменти. Освен поголемите потфати во архитектурата, едно од поголемите јавни дела е „Фреската за НОБ“ на Борко Лазески од 1956 во холот на тогашната Железничка станица во Скопје. Неврзано со нејзината пропагандна намена, таа партиципирала во создавањето на модерниот субјект на овој простор, со самата инструментализација на некои искуства од кубизмот, кои во тој момент биле знак за некои општествени намери. Во тој период се создаваат некои вонредно интересни пробиви во енформелот (О.

Петлески, Р. Анастасов, А. Јанкулоски, Ѓ. Крстевски, Р. Лозаноски, П. Мазев, Р. Калчевски...) или во модерно осмислената „затворена форма“ на скулпторката Б. Аврамова. Во Белград фотографот Ж. Јаневски ги снима значајните фотографии што се занимаваат со актуелните состојби, односно со една стара модернистичка запрашаност – каков е изгледот, глетката на животот што се одвива во моментот во кој се живее. Нашата ликовна сцена денес се темели врз забрзувањето што е започнато во тој период.

Поради примерот со кој се започна овој текст – именуваната фотографија од Цветко Иванов – уметничките дела од модернизмот од периодот на педесеттите и од шеесеттите години на XX век кај нас се разгледуваат како „културен симптом“ на процесот што се одвивал во тоа време. Тоа не е „баш најсреќен“ метод за разгледување, затоа што: „...уметноста не е прост одраз на општествениот и културниот поредок бидејќи уметничкото дело ‘останува врзано со контекстот, а повторно е несведливо на своите контекстуални околности’ (Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, Yale University Press, 1988, стр. XX). Анализата на контекстот во оваа смисла е неопходна, но не само од страна на препознавањето на постојните околности во кои настанува уметничкото дело, туку и во смисла на препознавање на ‘фиктивниот’ контекст што некое дело го антиципирало: ‘какви набљудувачи и читатели тоа очекувало, какви простори тоа требало да окупира и над сè останато, како таквата структура на очекувања го запоседнала и го проникнала самото дело, одредувајќи го неговиот идиом’ (T.J. Clark, Jackson Pollock’s

Без наслов (стариот центар на Скопје), втора половина на 50-тите години од XX век, ц/б фотографија, 30 x 24,5



Abstractions; во: S. Guilbaut, ed., *Reconstructing Modernism*, MIT Press, Cambridge, Mass, 1990, стр. 176)⁷. Но, глетката на Цветко Иванов говори за „контекстуалната врзаност“ на артефактите со нивната околина. Периодот на модернизмот во Македонија е паралелен со процесот на еманципација, а таа истовременост на тој процес му дава форма на модернистичка еманципација, еманципација како процес во самиот модернитет.

Пожелно е да се нагласи дека тогашните модернистички тенденции во Македонија се одраз на модернизмот присутен во поголемите центри во поранешната Југославија. Во нив, во истиот период, модернизмот, според различни автори, имал неколку тенденции или особености, кои тогаш или подоцна се определуваат како: *висок модернизам*, кој се обидува повторно да ги внесе, особено во сликарството, претходно запоставените пластични вредности на делото, потоа *социјалистички естетизам* „...став според кој 'модернистичката' уметност на различни начини дава легитимитет на официјалните, бирократизирани идеолошки структури...“⁸, во кои не се вбројуваат радикална-

та апстракција и енформелот и на крај синтагмата, одредницата „социјалистички модернизам“, која на некој начин ги обединува претходните ставови, сугерирајќи дека: „...модернизмот бил еден од елементите во конституирањето на политички имажинарното на тогашното југословенско општество, кое се темелело врз идеите на наводно просветениот социјализам, социјализам граден врз хуманистички основи на слободата и рамноправноста, 'третиот пат', односно социјализам надвор од блоковските поделби“⁹, односно „социјалистичкиот модернизам“ бил истовремено и елемент на 'самопромоција' на либералната југословенска држава во стратегијата на поврзувањето со Запад, односно елемент на претставување на социјалистичката демократија 'од онаа страна' на жлезната завеса...“¹⁰.

Во контекст на состојбата во Македонија, во 1960 модернизмот во неа ја поседува таа насока на уметничка неконфликтност со идеологијата за да може да се оствари самиот себе. Неговата функција е да биде присутен и со таквата присутност да партиципира во модернитетот: „...“

модернитетот го дефинирам како епоха во која, помалку или повеќе експлицитно и свесно, да се биде модерен е земено како темелна вредност – дефиниција што се чини дека е тавтолошка, но верувам дека се покажува како единствена што е кадарна да ги собере фундаменталните линии на модерниот дух. Може да се мисли дека да се биде модерен е некоја темелна вредност (а дека е, напротив, недостаток да се биде реакционерен, ретрограден, па и конзервативен) единствено ако времето во себе има вградена еманципациска насока: што повеќе се оддалечуваме од линијата на историјата, тоа сме поблиску до совршенството¹¹.

Неговото практикување, практикувањето на модернизмот, се претпоставува како елемент на еманципацијата: „...естетизмот го овозможи отворањето на локалната уметност кон тековите на интернационалниот модернизам (односно неговите умерени варијанти). Во врска со тоа, Лидија Мереник го презема терминот на М. Берман за 'модернизмот на неразвиените': 'Модернизмот на неразвиените ...може да биде пример за она што Маршал Берман (Marshall Berman) го гледа како *надворешна обвивка на цивилизацијата*, ефект на насилната модернизација, одреден од објективната глобална неразвиеност на економскиот и социјалниот систем и неидиличната реалност, како и со политички, економски и духовни притисоци ...Тој не се развива како на Запад од реалните социјални или економски услови, туку од соништата за модернизација'¹².

Модернизмот кај нас – освен што бил дел од процесот на насилна модернизација на неразвиените во „надворешната обвивка на цивилизацијата“ – бил и паралелен со моментот на еманципацијата, односно со воспоставувањето на сопствениот суверенитет. Поради тоа модернизмот на овој простор е доживеан како елемент во нашиот суверенитет, односно, ќе повторам – нашата сувереност е израз на некаков модернитет!

Фотографијата „Без наслов (старо и ново Скопје)“ од Цветко Иванов ја изразува таа состојба во време кога процесот бил во полн ек. Таа е констатација, носталгија и надеж.

Веќе беше споменато дека годината на нејзиното настанување е апроксимативна, односно тоа е определено како некаква симболична средина: „... 15 години порано (условно) немало многу 'ново' и 15 години подоцна (условно) немало многу 'старо'“. Што се случувало или што се случи по оваа година со ова место од задниот дел на „Кеј 13 Ноември“ кон кој, во еден краток миг, Цветко Иванов го упатил својот тих фотографски поглед?

Скопскиот земјотрес од 1963. Тој во овој град

ги забрза сите процеси во разбирањето на урбаното, односно во структурираноста на изградбата и „ликот“ на градот. Она што само од себе не можело да има некоја временска трајност во земјотресот било разурнато или значително оштетено. Местото од „Без наслов (старо и ново Скопје)“ веќе со децении е сосема поинакво. Неговата локација може да се одреди само поради зградите што сè уште постојат. Одамна на таа локација се наоѓа Градскиот трговски центар. Секнати се сеќавањата за него.

Фотографијата што сведочи за неговите состојби, фотографијата „Без наслов (старо и ново Скопје)“, и покрај тоа што е создадена од „уметнички фотограф“, не се исцрпува во сопствената уметничност. Нејзината вредност е во отвореноста кон „говорот на местото“, кој е нејзиниот реален мотив. Тоа место зборувало за некакви односи меѓу објектите и за нивната „концептуална врзаност“. А кога се разгледува, кога се толкува фотографија што се занимава или е израз на „концептуалната врзаност“ на некое место, тогаш таа сопствената „врзаност“ ја има и со перспективата.

Се разбира дека интересот е насочен кон оние „...15 години подоцна (условно) немало многу 'старо'“. Претпоставка на овој текст е дека во тие триесетина години општеството кај нас се развивало во контекстот на модерната, која настојувала да го оформи сопствениот модернитет. Како израз на таквата тенденција, илустративно е прифаќањето на урбанистичкиот план за Скопје на Кензо Танге, кој е исклучително модерен. Обемноста и значењето на тој зафат во уредувањето на овој град доволно сигнификантно зборуваат за подлогата што го овозможила тоа прифаќање. Но, модерната е еден „незавршен проект“, кој во Македонија се здобил со едно ново дополнување како еден „незавршено незавршен проект“. Урбанистичкиот план на Танге е започнат, па е запрен, па е заборавен, а подоцна можеби и замразен. За среќа, не може да се забележи, како за местото од „Без наслов (старо и ново Скопје)“, дека од него не останале никакви траги. Трагите од него сè уште постојат – тоа се трагите од нашите настојувања за формирање на сопствениот модернитет.

Во втората половина на седумдесеттите години од минатиот век запираат дејствијата на модернизмот како модел што ги овозможува „условите за определување на постојното“.

Како и да се одвивал и колкава работа и да завршил, тој процес, како проект на модернизмот, запира во тој период. Веќе беа споменати некои имиња од уметници од периодот на шестата и седмата деценија, чија дејност влијаела во формирањето на профилот на македонската современа уметност, како елемент во вкупниот

напор за освојување на модернитетот. Неврзано со недоумиците за позицијата на високиот модернизам во однос на општеството, во тие години се создадени голем број доблесни дела. Како некои визуелни метафори на тој период преовладуваат серијата монотипии „Колористички варијации“ на Ѓорѓи Крстевски од 1956, цртежите од Родољуб Анастасов од 1958-1962, подоцна обединети под насловот „Енформелска лабораторија“, бизоните и портретите на скулпторката Борка Аврамова од крајот на педесеттите и почетокот на шеесеттите години, енформелните слики на Александар Јанкулоски од неговата прва самостојна изложба во 1962, скулптурите од метал на Петар Хаџи Бошков од почетокот на шеесеттите, серијата фотографии „Индекс бар“ од Живко Јаневски од 1963/67, „белата фаза“ на Петар Мазев од средината на шеесеттите и други. Во определен обем, некои од нив во нашата ликовна сцена ги внесуваат влијанијата што биле извршени врз нив од центрите каде што се одвивало нивното образование. На крајот од овој процес на присутноста на модернизмот кај нас, на пишувачот на овој текст, како метафора за крајот, му се наметнуваат сликата на Душан Перчинков „Ливада што цути“ од 1975 и серијата фотографии „Пат во рајот“ од 1976/80 на Иво Велјанов. Тоа се самосвојни дела и творештва што суверено се движат во просторот на јазикот што го создаваат и во хоризонтите за кои се заинтересирани да ги застапат. Тие се израз на модернизмот во кој можат да се почувствуваат навестувањата на времињата по него.

Тоа е крајот на лакот формиран од толкувањето на една фотографија, која е израз на некаква „концептуална врзаност“ на објекти и општествени процеси. Најприсутен и драмски највлијателен елемент во фотографијата се модернистичките згради. Тој е „општествениот капитал“ на генерации луѓе од Република Македонија. На некој начин, тој е дел од нејзината конституција или е дел од идентитетот на нејзиното формирање. Подоцна, кога масовното од модерната ќе се претвори во мноштвото од постмодерните времиња, релативно брзо се појавува ризикот тој нов феномен во ова општество, и не само во него, да лизне кон популистичкото. Поради тоа (како и поради низа други причини), општеството има структур-

ни проблеми или проблеми на структурата во периоди кога модернизмот не ги определува вредностите во него. Поради траумите од неговото формирање, поради „недовршувањето на недовршениот проект“, поради постмодерните времиња што подразбираат период по некој заокружен „недовршен проект“, проблемот со модернизмот за нас не завршува во време на постмодерната. Ние сопствениот модернитет треба да го заокружине, да го дофатиме – во постмодерните времиња. Тоа е една *неизвесна неодреденост*.

Во десниот долен агол од „Без наслов (старо и ново Скопје)“, меѓу белата висока зграда и покривот од една неугледна кука од првиот хоризонт, се назира мало земјено плато, кое ги одделува старите од новите објекти. Впечаток е дека тоа е само набиена земја во еден дел од просторот за кој архитектите не знаеле каква ќе биде неговата натамошна функција. Скопје беше полно со такви неодредености. Каков требало да биде преминот од просторот на зградите кон постојните објекти и дали воопшто било потребно да го има – тоа останало една неизвесност.

Педесетина години по создавањето на оваа фотографија, ние сè уште се наоѓаме во таа „неизвесна неодреденост“, без видливи хоризонти што би ни ги определиле „условите за определување на постојното“.

Белешки:

1. Цветко Иванов/Петроспективна изложба; Музеј на град Скопје, Скопје, 2007
2. Валентино Димитровски и Лазо Плавеvски
3. Податоците се преземени од: Георги Константиновски „Градители во Македонија: XVIII-XX век“; Табернакул, Скопје, 2001 стр. 219 и стр. 201
4. Hans Georg Gadamer, *Istina i metoda*; IP „Veselin Masleša“, Sarajevo, 1978., стр. 23
5. Martin Hajdeger, *Niče*. Tom 1; Fedon, Beograd, 2009, стр. 599
6. Martin Hajdeger, *Niče*. Tom 2; Fedon, Beograd, 2009, стр. 102
7. Branislava Anđelković/Branislav Dimitrijević, *Posljednja decenija: Umetnost, društvo, trauma i normalnost*; во: *O normalnosti. Umetnost u Srbiji 1989–2001*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2005, стр. 10/фуснота 4
8. Nikola Dedić, *Ka radikalnoj kritici ideologije: od socijalizma ka postsocijalizmu*; Prodajna galerija Beograd/Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, стр. 64
9. Исто со фуснота 7, стр. 67/68
10. Исто со фуснота 7, стр. 68
11. Gianni Vattimo, *La filosofia e il tramonto dell'Occidente*, „Colloquium Philosophicum“, 3, 1998; преземено од: *Odjek*, proleće/leto 2012/ Peščanik.net, 07.10.2012
12. Исто со фуснота 7, стр. 67

ВРАЌАЊЕ ВО ИДНИНАТА, 2 ДЕЛ

(26-ТО ИЗДАНИЕ НА ФЕСТИВАЛОТ IL CINEMA RITROVATO,
БОЛОЊА, 23 – 30 ЈУНИ 2012)

М

уабетите за смртта на киното изгледаа како претерување за време на осумдневното 26. издание на *Il cinema ritrovato*, кое во Болоња се одржа од 23 до 30 јуни 2012 година. Повеќето од 317 прикажани филмови беа во својата оригинална форма, на филмска лента, а исто така се прикажани и најдобрите постојни копии. Се очекуваат повеќе од ланските 66 000 посетители. Фокусот на фестивалот не може да се лоцира ниту во програмската концепција, ниту во периодот од кој потекнуваат филмовите, ниту пак во некој технички аспект на филмовите. Програмата е толку богата што е невозможно да се издвои една концепција на филмовите прикажани во 4 киносали и големите проекции на Piazza Maggiore, освен онаа што е содржана во самото име на фестивалот ВРАТЕНИ ФИЛМОВИ. А програмата ја збогатија и гостите на фестивалот: Телма Шонмејкер, Анук Аме и Ањес Варда (Thelma Schoonmaker, Anouk Aimee, Agnes Varda), како и големиот филозоф на филмот, Џон Бурман, чиј ЧИСТА МЕТА (Point Blank, John Boorman) беше еден од главните настани на Piazza Maggiore. А двата филма од Роберт Олдрич (Robert Aldrich) беа одличен вовед во големата ретроспектива на Раул Волш. Она што се случуваше на минатогодишното издание на *Il cinema ritrovato* може да се опише само како чествување на филмот, а „Ритровато“ уште еднаш потврди дека заслужува да застане рамо до рамо со римските ископини, музеи, ренесансни градби, сликарство, храна и сето она што ја карактеризира Италија и да се каже дека е дел од она што Италија ја прави Италија.

Веќе традиционалната програма наречена „Пред 100 години“, нормално, се фокусира на филмовите снимени во 1912 година. И тука веќе селекторот Мартин Левински има многу тешка задача. 1912 е годината кога филмот дефинитивно излегува од доминантниот документаризам и првичната воодушевеност од медиумот.

Веќе се поставени постулатите на играниот филм (немиот игран филм): монтажата и паралелната монтажа. Мелиес ги снима последните филмови, а 13-годишните Виктор Сјостром и Јорис Ивенс (Victor Sjöström, Joris Ivens) ги снимаат своите први филмови. Се наближува Првата светска војна, а многу пацифистички движења започнуваат да дејствуваат и со тоа влијаат и врз филмските теми, додека политичкиот момент е еден од главните во опишувањето на еден период. Мартин Левински селектира 96 филмови што треба да ја прикажат суштината на таа година. Периодот познат како *Бел епок*, познат по излети, забави на бродови, сликите на Тулуз Лотрек од претставите во „Мулен руж“. Период познат како златните години пред Првата светска војна. Но, всушност, не било толку сјајно во Европа и светот. Во 1907 Франција го окупира Мароко, Австро-Унгарија ја припојува Босна и Херцеговина. Италија ја освојува Либија. Започнува распадот на Отоманската империја и почнуваат Балканските војни. Сето тоа Мартин Левински го прави со селекција на документарни и играни филмови, кои ги дели во 12 програми.

Светската економска криза во 1929 година е исто така една од темите на „Ритровато“. Крахот на берзите во 1929 го смени светот, а филмската камера тоа го регистрираше. Буквалните поврзувања на филмот со кризата не секогаш се најинтересните. Во тој период доминира аксиомот дека кризата не е она што гледачите сакаат да го видат. Колку што е поневидливо, подобро е. И филмациите бегаат во ескапизам. Програмата што е прикажана на „Ритровато“ е сочинета од филмови и филмации, кои не се заробени во моментите на очај на горчливиот и депресивен момент, туку изнаоѓаат сила да фатат и прикажат блиц од надежта за подобра иднина, без лажна сентименталност. По крахот на берзата следуваат драматични моменти: големата депресија, финансиската криза, невработеноста, огромниот јаз помеѓу богатите и сиромашните. А по сето тоа доаѓа и Втората светска војна. Филмовите на Бугаринот Слатан Дудов (Slatan Dudow) и на Холанѓанецот Јорис Ивенс (Joris Ivens) одат директно во центарот на кризата. Болката на секојдневниот живот е опишана од големиот талент на американските режисери Франк Борзаж и Мервин Лирој (Frank Borzage, Mervyn LeRoy), со филмовите ЗАМОКОТ НА ЧОБЕКА (MAN'S CASTLE) и ТЕШКО Е ДА СЕ ИЗДРЖИ (HARD TO HANDLE), како и со ПРОБЛЕМИ СО ПАРИТЕ на Макс Офилс (KOMEDIE OM GELD, Max Ophüls). Да го споменеме и филмот што ја инспирирал оваа одлична и актуелна (од денешна перспектива) програма, а тоа е ремек-делото на Дививје (Julien Duvivier), ДАВИД ГОЛДЕР (DAVID GOLDER). Првиот звучен

филм на Дививје е пеколна вистина за сето она што се случувало во 30-тите, фатена на филмска лента. Првиот звучен филм на Дививје има значајна книжевна инспирација: првиот роман што веднаш стекнал слава, на Ирене Немировски (Irene Nemirovsky), која била ќерка на банкар и емигрирала од Украина во Франција. Подоцна е депортирана во Аушвиц. Дививје успева одблизу да прикаже интимна вистина на начин на кој уште на времето критичарите биле воодушевени од него и изјавиле дека успеал да ги донесе Балзаковите димензии на своето платно. Неговиот нем период веќе бил импресивен, но тој уште во првиот звучен филм успева да го искористи звукот на креативен начин, што на малку негови колеги им успеало. Ладната арома на финансиската криза зрачи од секој фрејм. Приказната за бизнисменот кого кризата и самоубиството на еден човек пред неговата порта го освестуваат ја покажува вистинската трагедија на неговиот живот, кој го минува во отуѓеност и во брак без љубов. Негова утеха е неговата ќерка што ја сака нежно сè до уништувачкото откритие дека таа не е негово чедо. Одличен филм што инспирираше одлична и актуелна програма.

Нормално, не би биле во Италија доколку нема италијански филмови. Циклусот МАЈСТОРИ НА ИТАЛИЈАНСКИОТ ДОКУМЕНТАРЕЦ беше посветен токму на нив. Сесилија Мањини (Cecilia Mangini) за своето искуство во документаризмот изјави: „Верувам, политичарите, без разлика на нивните убедувања, мислат дека документаристите се проблематични и дека не може да им се верува. Документаристите имаа проблеми да опстанат на пазарот. Во одреден период 7 милиони лири беа едвај доволни за да се купи филмска лента, да се развие и да се отпечати позитив. Научивме филмовите да ги правиме пократки, научивме да користиме 16мм лента и потоа да ја зголемиме. Научивме да снимаме документарци за еден ден. И во еден момент престанавме. Престанавме бидејќи не остана достоинство во нивното производство“. На „Ритровато“ беа прикажани документарци на 7 автори, кои веруваат дека документаризмот е неопходен, иако секој од нив е различен според опсесии, приказни, карактери, цели и стил. Рафаел Андерси, Џијан Виторио Балди, Аглаучо Касадио, Луиџи ди Џијани, Сесилија Мањини, Елио Пикон, Флорестано Ванцини (Raffaele Andersi, Gian Vittorio Baldi, Aglaucio Casadio, Luigi Di Gianni, Cecilia Mangini, Elio Piccon, Florestano Vancini) се седумте режисери на кои им беше посветен овој дел од фестивалот. Кога сме кај документаризмот, исто така, еден дел од фестивалот беше посветен и на Марио Русполи (Mario Ruspoli), едно од големите и заборавени имиња на италијанската документаристика (и француската,

оти најголемиот дел од документарците ги снимил во Франција). Беа прикажани 6 документарци на режисерот од благородничкото семејство Руполи (корените ги влече уште од XIV век), еден ако не и единствен Руполи што нешто работел за да живее. Жорж Садул (Georges Sadoul) за него признава дека е „мајстор на синема верите-то, кој камерата ја користи живо и ефикасно“. И логично е дека оваа ретроспектива заврши со филмот посветен на него, МАРИО РУСПОЛИ, ПРИНЦОТ НА КИТОВИТЕ И ДРУГИ РЕТКОСТИ (MARIO RUSPOLI, PRINCE DES BALEINES AUTRES RARETES, 2001) на Флоренс Думан (Florence Dauman), со што беше заокружено неговото дело и потврдено тврдењето на Садул.

Една од програмите на фестивалот беше посветена на индиската кинематографија. И како да е насловен ако не, ПАТ ВО ИНДИЈА со поднаслов „Мала почит спрема синефилите од синефилите“. И покрај неколкуте играни филмови што ја презентираа огромната индиска кинематографија, можевме да го видиме и документарниот филм ЦЕЛУЛОИДЕН ЧОВЕК, ФИЛМ ЗА П.К. НАИР од Шивендра Дунгарпур (CELLULOID MAN, A FILM ON P.K. NAIR, Shivendra Dungarpur). Прекрасен филм за основачот на Индискиот филмски архив, П.К. Наир, кој со голема посветеност и неверојатна страст ја создавал филмската колекција на оваа институција, која сега од безброј финансиски и политички причини пропаѓа. Фантастичен документарец, кој опишува една натчовечка страст за собирање и за чување филмови. Нешто што ги потресе сите присутни на фестивалот, кои го изгледаа овој филм. Одлични анегдоти за средбите на Наир со Анри Ланглоа (Henri Langlois), основоположникот на Француската кинотека, кој го прашувал колку филмови има од немиот период за да може да ги вреднува важноста и вредноста на Индискиот архив, како и приказните за тоа како Наир ги „крадел“, во една ноќ, копиите од филмските фестивали во Индија за во неговата лабораторија

да може да изработи копии, не за да ги пиратира, туку само за да го збогати фондот и филмовите да ги користи во едукативни и хумани цели; или, пак, приказната за тоа кога еден индиски режисер барал инсерт од индиски филм и според неговото кажување, Наир знаел точно на која полица и каде бил филмот и не само тоа, знаел и во која ролна од филмот се наоѓа сцената што му требала на режисерот... И сето тоа во контраст со денешната апокалиптична слика на архивот.

Секако, програмата ПРВИТЕ ГОВОРНИ ФИЛМОВИ ОД ЗЕМЈАТА НА ИЗГРЕЈСОНЦЕТО е уште еден циклус за гурманите на *Il cinema ritrovato*. Иако на Запад звучните филмови уште во 30-тите години стануваат доминантни на пазарот, во Јапонија тоа

не е случај уште следните 5 години. Таа транзиција се должела на слабата економска моќ на јапонските студија, а и на мрежата за дистрибуција на звучни филмови, бидејќи во руралните кина опремувањето со звучни системи одело многу бавно и тешко. Во првиот дел од оваа селекција беа прикажани 12 филмови од предзвучниот и ранозвучниот период, а меѓу нив и филмови на големите јапонски режисери Кенџи Мизогучи и Јасуџиро Озу (Kenji Mizoguchi, Yasujiro Ozu). Вториот дел од оваа селекција ќе биде прикажан во следното издание на



„Ритровато“ во 2013 година.

Уште една значајна програма, но и актуелен теоретски, па и практичен проблем беше и ПОВТОРНОТО ОТКРИВАЊЕ НА СИНЕФИЛИЈАТА каде што селекторите Питер вон Баг, Ган Лука Фаринели, Пој Менарини и Гј Борле (Peter Von Bagh, Gian Luca Farinelli, Roy Menarini, Guy Borlee) се запрашуваат: „Што е, всушност, синефилијата?“ Ним им е јасно дека старите дефиниции што велат дека тоа е феномен којшто се зајакнува по Втората светска војна, а влече корени од 1920-тите и е развиен од *Филмските тетратки* (Cahiers du cinema)... се проблематизираат во последните две децении со појавата на новите техно-

логии за домашна репродукција и интернетот. И затоа е потребно повторното откривање на синефилијата. БЕШЕ ЕДНАШ ВО АМЕРИКА (ONCE UPON A TIME IN AMERICA, Sergio Leone), КЛЕТНИЦИ (LES MISÉRABLES, Raymond Bernadr), ГОЛЕМАТА ИЛУЗИЈА (LE GRANDE ILLUSION, Jean Renoir) се доволна причина да се започне дебатата за повторното откривање на синефилијата. Два столба на светската кинематографија, оние на Леоне и Реноар, во друштво на сигурно најдобрата обработка на КЛЕТНИЦИ, која е снимена уште во 1934 година. Неверојатните проекции на големото платно на Piazza Maggiore на БЕШЕ ЕДНАШ... и ГОЛЕМАТА ИЛУЗИЈА ги потврдија вредноста и вонвременоста на овие филмови. Облечени во ново руво, реставрирани и вратени во сјајот во кој се прикажани на своите премиери, овие филмови не оставаат никого рамнодушен. Тоа се филмовите од кои извира синефилијата, која можеме да ја сретнеме на секое притискање на буквите I M B и D и милион други блогови и сајтови посветени на филмот, па дури и оние што се во судир со законите за авторски права. Сите тие се инспирирани и поттикнати од синефилијата.

Со години *Il cinema ritrovato* посветува внимание на женските филмски автори. Во минатогодишниот случај тоа беа: Лоис Вебер и Алма Ревил (Lois Weber, Alma Revil), но покрај нив има и програма посветена на 4 исклучителни жени-автори: режисерките и снимателки Сесилија Мањини (Cecilia Mangini) и Ањес Варда, легендарната монтажерка Телма Шонмејкер и една од најголемите ѕвезди на европскиот арт-хаус филм, Анук Аме. Нивните приказни се различни, но сите тие ги поместуваат границите. Анук Аме беше претставена со филмот ЛОЛА (LOLA, Jacques Demy). Оригиналниот негатив на овој филм изгорел во 2000 година, а новата копија е направена од копија најдена во Британскиот филмски институт, под супервизија на Ањес Варда и Раул Кутар

(Raoul Coutard), кој бил директор на фотографија на овој филм. Телма Шонмејкер беше претставена со филмот ЖИВОТОТ И СМРТТА НА ПОЛКОВНИКОТ БЛИМП (THE LIFE AND DEATH OF COLONEL BLIMP) на Мајкл Пауел (Michael Powell). Од пообемната ретроспектива на Алма Ревил би го издвоил филмот УБИСТВО! на Алфред Хичкок (MURDER!, Alfred Hitchcock). Да, Алма Ревил е сопругата на Хич која во филмот, како сценарист и секретар на режија, била уште пред тој да влезе во филмските води. Одличен хичкоковски филм, кој ги содржи сите негови карактеристики, секако во примитивен манир. Една девојка е обвинета и осудена за убиство, но еден поротник-благородник и шерлокхолмсовски детектив-аматер

не верува во нејзината вина и истрагата го води до климаксот кога се дознава дека убиец е еден циркуски акробат. Секако, големата сцена на крајот се случува во циркус. Се прашувам дали манирот на големо финале во своите филмови (како она на планината Рашмор) Хичкок го собрал од сценариото на својата идна сопруга...

И кога сме кај жените-автори, за мене лично најголемото откритие на овој фестивал беше Лоис Вебер, која беше претставена со 18 филмови. Лоис Вебер е, секако, една од најпознатите филмации од почетокот на индустријата заедно со Д.В. Грифит

(D.W. Griffith) и Сесил Б. Де Мил. Таа поминала околу 25 години во кинематографијата, при што режирала околу 40 играни и стотици кратки филмови. Откако започнала да снима во Њујорк, во 1913 година оди во Лос Анџелес кога филмското производство таму е уште во повој. Во почетокот работи во студискиот систем и станува најценетиот режисер на Јуниверзал (Universal) и прва жена-режисер, член на Здружението на режисери. Од студиото заминува во 1917 година за да формира сопствена продукциска кука „Лоис Вебер продакшнс“. Низ призмата на филмовите што ги снимала во овие два периода, јасно е несогласувањето на



Вебер со студискиот систем, најмногу затоа што ангажираноста на Вебер нескриено излегува од секој нејзин кадар. Неверојатно е тоа што филмовите што таа ги снима во периодот кога работи за сопствената куќа се исклучително живи и реалистични и од денешна гледна точка. Интересната драматургија, следење на повеќе ликови во исто време, која често ја применува, при што ликовите полека ги спојува и ги поврзува, и ден-денес е применлива и се применува во доста „иновативни“ и популарни филмови.

Повторното откривање на заборавените филмови и автори е една од основните цели на овој фестивал. Секако, Иван Пирјев (Иван Александрович Пырјев), чија ретроспектива беше прикажана, е еден од нив. Таткото на советскиот поджанр колхозски музички комедии, еден од најзначајните советски режисери, секако омилен на Сталин, мораше повторно да биде откриен во „Ритровато“ за да може, и покрај неговата идеолошка улога, да се најде неговото место, овој пат во светската а не во советската историја.

Интересна селекција што секако привлече внимание беше МАЈСТОРИТЕ НА АВАНГАРДАТА: ДЕЦЕНИЈА НА ЗАШТИТА, каде што беа прикажани ЛИЦЕ (FACE) и ВЕЛВЕТ АНДЕРГРАУНД ВО БОСТОН (THE VELVET UNDERGROUND IN BOSTON) на Енди Ворхол (Andy Warhol), како и ФИЛМОТ БЕЗ НАСЛОВ на Норман Мејлер (NORMAN MAILER'S UNTITLED, Norman Mailer)... Се надевам дека можете да ја замислите публиката при проекцијата на ВЕЛВЕТ АНДЕРГРАУНД. Исто така, на фестивалот внимание беше посветено и на аматерскиот филм, кој како една од значајните социолошки и историски појави во кинематографијата исто така не смее да се запостави и на еден фестивал од ваков карактер.

БАРАЊЕ НА КОЛОРОТ ВО ФИЛМОТ беше селекција посветена не само на звучните филмови. Тука имаше ретроспектива на повеќе филмови од немиот период, па дури и една селекција на големиот пријател и соработник на Македонската кинотека, Владимир Опела од Националниот филмски архив во Прага. Но секако, најголемо внимание привлекоа големите филмови на Ото Преминџер (Otto Preminger) ДОБАР ДЕН ТРСТ (BONJOUR TRIESTE), ЛОРЕНС ОД АРАБИЈА (LAWRENCE OF ARABIA, Director's cut) на Дејвид Лин (David Lean), ТЕКА-ЧИСТА ЖЕНА (TESS, Roman Polanski) и САМСОН И ДАЛИЛА на Сесл Б. Де Мил (SAMSON AND DELILAH, Cecil B. DeMille). Повторно со проекции на големото (огромно) платно под отворено небо на Големиот плоштад/ Piazza Maggiore

Il cinema ritrovato уште оваа (2012) година започна со подготовките за прославата на стогодишнината од првото појавување на скитникот Шарло

и затоа беа презентирани три реставрирани филмови од периодот кога Чарли Чаплин снима за Мутуал: ШАРЛО НА РОЛШУИ, УЛИЦА И ЕМИГРАНТ (THE RINK, EASY STREET, THE IMMIGRANT).

А секако, она што претходната година беше Џон Форд, во оваа 2012 година беше Раул Волш. Секако по Штернберг, Капра, Форд и Хокс, име што го симболизира чувството за авантура и чист филм, акција и медитација, спектакл и тишина. Или со зборовите на Жан Душе (Jean Douchet): „Филмовите на Волш се внатрешна авантура. Овој пасиониран шекспиријанец е интензивен бидејќи, пред сè, го слика жестокиот ментален свет“. Неверојатно беше повторно да се откријат филмовите на човекот којшто му беше кум на Џон Вејн и којшто бескомпромисно го внесе бескомпромисниот сексуализам во Холивуд. Кога станува збор за Волш, тука се и филмските приказни од зад филмското платно, а сите тие се поврзани и со она што се случува во „Ритровато“, оти и тие се дел од филмската историја. На пример, најавата за филмската ретроспектива на Раул Волш започна со приказната кога Раул Волш го видел Марион Морисон, момче што работело во ФОКС, го прекрстил во Џон Вејн и му ја дал првата филмска улога во својот филм ГОЛЕМАТА ПАТЕКА (THE BIG TRIAL).

Во изминатите години во „Ритровато“ се кажуваше една безгрижна шега, односно дека за некоја година 35мм филмски проекции ќе се ограничат само на специјални настани, кои ќе се одржуваат еднаш во годината како што се повремени фестивали на неми филмови (еден таков организиравме и ние во Кинотеката). Но тоа сценарио е многу поблиску од она што изгледаше лани-преклани. Филмот, оној на 35мм, исчезнува сè побргу. Еве во Македонија може да се види само кај нас во Кинотеката и повремено на скопските фестивали и на Битолскиот фестивал (изразено во проценти, не повеќе од 5% од филмовите прикажани на фестивалите во Скопје и Битола се 35мм филмски копии). Филмовите сè почесто се реставрираат дигитално. За младите генерации, тоа е логичен след на настаните и развојот на технологијата, а за старите, кои филмовите ги гледале во нивната оригинална форма, тоа се слики без душа. Филмските проектори интензивно се демонтираат од киносалите ширум светот. И во Кинотеката на Македонија се јавуваат директорите на центрите за култура со прашањето: „Кога можете да дојдете и да ги земете старите проектори?“ Новите киносали воопшто немаат филмски проектори (случај со „Синеплекс“ - Скопје). Филмската лента нема да исчезне, но проекциите ќе бидат исклучително ретки. Крацките (линиите) на филмското платно ќе бидат непознати за новите генерации киногодачи. Киноапаратерот од Кинотека сретнал другар што го

Плакат од филмот БЕШЕ
ЕДНАШ ВО АМЕРИКА



прашал: „Зошто на проекциите во ‘Синеплекс’ ги нема оние линии како кај тебе во кино?“... Овие прашања од обичната публика уште малку нема да постојат затоа што филмовите ќе можат да се гледаат само дигитално. Филмските копии ќе можат да се гледаат во кинотеките и на специјалните фестивали; теоретичарите ќе дискутираат што е подобро, дали црните бланкови помеѓу фрејмовите овозможуваат филмот да се запомни подобро од

дигиталниот, каде што сликата тече во континуитет на пиксели проектирани на платно; животот ќе минува, технологијата ќе се трупа, а кинотеките ќе се обидуваат да држат чекор со неа. Се надеваме дека сето тоа, зачувувањето на минатото и напредокот на технологијата, ќе придонесе да се снимат филмови што за 100 години на 126. издание на „Ритровато“ ќе бидат прикажани со страст и љубов како што се прави сега за оние од 1912 година.

Игор СТАРДЕЛОВ

БРАЌАТА МАНАКИ ПО ВТОРПАТ ВО ПОРДЕНОНЕ

(LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO, XXXI/31ST SILENT FILM FESTIVAL,
ФЕСТИВАЛ НА НЕМИОТ ФИЛМ, ПОРДЕНОНЕ, 6-13 ОКТОМВРИ 2012)

О

вој пат текстот за фестивалот во Порденоне ќе го започнам со една кратка вест. Иако е бајата, мислам дека заслужува да се најде на самиот почеток.

На Деновите на немиот филм, на светски највлијателниот и најзначаен специјализиран фестивал на неми, новооткриени и реставрирани филмови, кој се одржа од 6 до 13 октомври 2012 година по 31 пат во Порденоне, Италија, Кинотеката на Македонија во програмата *Колегиум* го претстави проектот за дигитална реставрација на филмовите на браќата Манаки.

За Кинотеката на Македонија, како и за проектите за дигитализација на аудиовизуелното наследство зборуваше директорката на Кинотеката, м-р Мими Ѓоргоска-Илиевска, а за историјата и за значењето на филмскиот опус на браќата Манаки, зборуваше м-р Игор Старделов, раководител на филмскиот архив на Кинотеката. Инаку, процесот на дигиталната реставрација се одвиваше во Унгарската филмска лабораторија, во Будимпешта, чиј претставник, Габор Пинтер, го презентира целокупниот процес на заштита на овој, за нас, исклучително значаен архивски материјал. Во рамките на презентацијата беа прикажани и 8 наслови од дигитализираните филмови на браќата Манаки.

Во рамките на програмата *Колегиум*, годинава имаше презентација и на реставраторските проекти на филмовите ШПАНСКА ТАНЧАРКА и ЖЕНАТА-ГУСКА, како и дискусии на темите: „Дикенс, таткото на сценариото“, „Ана Стен, премногу актерка за да биде звезда“, „Скриена историја – заборавени студија“...



ФЕСТИВАЛ ШТО ПОСТОЈАНО НАПРЕДУВА

Кога аксиома на секој филмски фестивал е – ако програмата не е подобра од претходната година – тогаш новото издание е полошо, може да се каже дека Деновите на немиот филм во Порденоне во целост ја исполнуваат својата задача и напишана цел. А годинешното издание понуди уште повеќе и уште повозбудливи новооткриени и новореставрирани изненадувања од кога било досега. Тоа е сосема доволно за да се каже дека годината беше подобра од минатата.

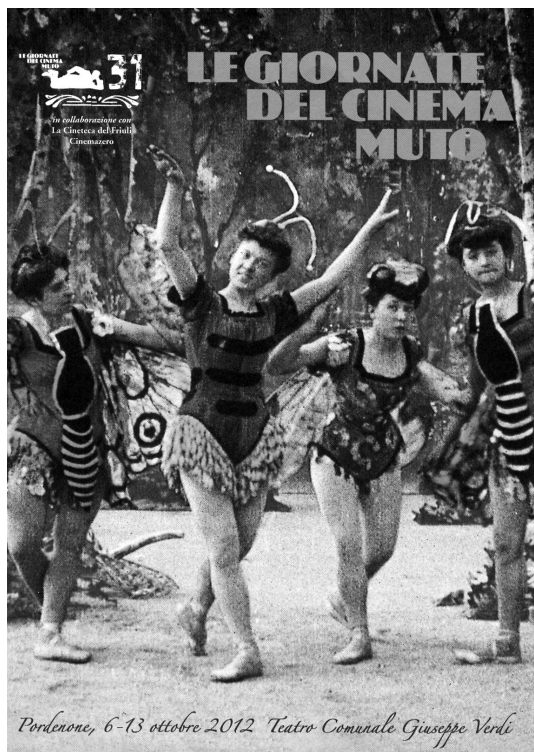
Кога сум во дилема со што да започнам, што најпрвин да ви презентирам од моите многубројни впечатоци, тогаш, веројатно, може да се заклучи дека програмата (и не само таа) беше навистина богата, интересна, возбудлива.

Најпосле решив да започнам со трите музички презентации.

Но најпрвин, отворање какво што му доликува на овој престижен фестивал.

Француската кинотека ни подари премиера на многузначајниот ново или, ако сакате повеќе, повторно откриениот АВАНТУРИТЕ НА РОБИНЗОН КРУСО на Жорж Мелиес (Les Aventures de Robinson Crusoé, Georges Méliès, 1902), во многу аспекти најубавиот филм на Жорж Мелиес што повторно се појавил откако неговата рехабилитација почнала пред повеќе од 80 години. Во 2011 година, Оливије Убоен-Верморел (Olivier Auboin-Vermorel), колекционер на апарати од периодот на раниот филм, решил својата колекција на нитратни филмови да ја депонира во Француската кинотека. Меѓу другите, во неговата колекција имало и скапоцени филмови, дела на Етјен-Жил Маре (Étienne-Jules Marey), Едисон, Пате, наслови од Фоно-Кино-Театарот, како и неколку филмови на Мелиес. Највреден во целата колекција сигурно бил АВАНТУРИТЕ НА РОБИНЗОН КРУСО, од кој, досега, имаше сочувано единствено неколку кратки црно-бели делови, во многу лоша состојба. Новооткриената копија, целосно рачно боена, била во доволно добра состојба за да може да се реконструира генијалноста на Мелиес на неговиот мизансцен, на триковите и на колорот. Филмот бил дигитално реставриран (во 4K) од страна на Француската кинотека и лабораторијата „Еклер“, а потоа вратен на 35мм филмска лента. Оригиналниот колор бил ригорозно прецизно репродуциран.

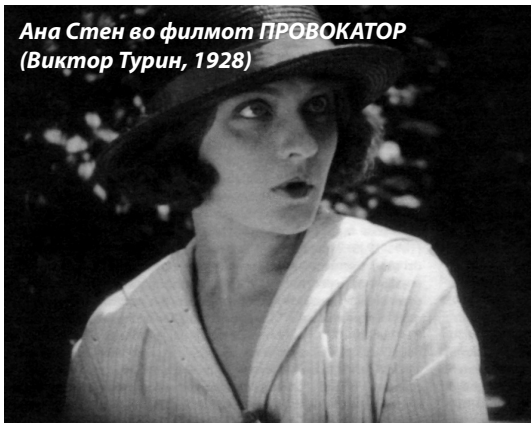
Потоа бевме наградени со апсолутната премиера на извонредната реставрација на филмската програма на Фоно-Кино-Театарот (Phono-Cinéma-Théâtre), едно од чудата на Париската изложба во 1900 година. Француската кинотека и архивот Гомон (Gaumont), во соработка со Лобстер Филм, го обновија и го реставрираа речиси целиот репер-



тоар, вклучувајќи седум од десет, досега невидени филмови, кои првично имале синхронизиран звук, снимен на фонограф цилиндри. Резултатот не е само историска љубопитност и куриозитет, туку и жив запис на најголемите ѕвезди на Belle Époque, вклучувајќи ги Сара Бернар (Sarah Bernhardt), Кокелин Постариот (Coquelin aîné) и Пезан (Réjane); ѕвездите на балетот Розита Маури (Rosita Mauri), Карлота Самбели (Carlotta Zambelli) и Клео де Мери (Cleo de Mérode), како и извонредни претставници на операта, на оперетата и на концертните сали. Таленти што не избледуваат: и по 112 години, тоа е сè уште ол-стар шоу.

Втората музичка претстава беа проекциите на отворањето и на затворањето на фестивалот. Како што напоменав, РОБИНЗОН КРУСО беше првата точка на музичката вечер на отворањето, со музика компонирана и под пијано раководство на Мод Нелисен (Maud Nelissen), по кој следуваше играниот филм на Кинг Видор (King Vidor), ЖРТВА (Patsy), со неспоредливата Марион Дејвис (Marion Davies) наспроти исклучителната Мари Дреслер (Marie Dressler). На завршната гала-вечер беше прикажан ЖЕНА НА СКАНДАЛИ на Кларенс Браун (Woman of Affairs, Clarence Brown, 1928), со Грета Гарбо (Greta Garbo) и Џон Гилберт (John Gilbert), со премиерната изведба на музичката придружба компонирана од Карл Дејвис (Carl Davis).

**Ана Стен во филмот ПРОВОКАТОР
(Виктор Турин, 1928)**



Третиот голем, и за мене највпечатлив, музички перформанс беше спектакуларната проекција на СТРАДАЊАТА НА ЈОВАНКА ОРЛЕАНКА на Карл Теодор Дреер (*La Passion de Jeanne d'Arc*, Carl Dreyer, 1928). Проекцијата на филмот беше во катедралата Св. Марко во Порденоне, со новокомпонирана музичка придружба, компонирана од Туве Ратовондраети (*Touve Ratovondrahety*). Музиката е компонирана специјално за оваа пригода: за врвните историски оргули во Св. Марко, од 1749 година, за хор, за соло виолончело, за три труби и два тромбона. Сите музичари беа од реномираниот хор и оркестар „Сан Марко“ од Порденоне.

ИЗВОНРЕДНО БОГАТА ФЕСТИВАЛСКА ПРОГРАМА

Во главната фестивалска програма, организаторите на Деновите се потрудија да ни презентираат две исклучително значајни и интересни презентации: ЧАРЛС ДИКЕНС – ТАТКОТО НА СЦЕНАРИОТО и НЕМИТЕ ФИЛМОВИ НА АНА СТЕН.

Дикенс во Италија

Фестивалската програма „Дикенс – таткото на сценарио“, беше организирана по повод одбележувањето на двестагодишнината од раѓањето на британскиот романсиер. На Деновите беше прикажана најголемата збирка (што е некогаш собрана) на неми филмски адаптации на неговите дела. Извонредно богатата програма беше поделена во неколку дела: *Рани есеи*, *Оливер Твист*, *Чазлевит* и *Домбеј*, *Божикни песни*, *Дејвид Коперфилд*, *Црната кука*, *Малиот Дорит*, *Приказна за два града* и *Големите очекувања*.

За време на ерата на немите филмови, од делата на Чарлс Дикенс биле направени стотина

филмови. Филмовите биле снимани не само во неговата родна земја и во САД туку и во Италија, Франција, Германија, Унгарија, Русија и особено во Данска. Во периодот на звучниот филм и на телевизијата, ентузијазмот за адаптациите на Дикенс по малку опаѓа. Како и да е, не е потребен доказ дека меѓународната популарност на неговите приказни и карактери, како и нивните основни влијанија врз уметниците како што се Чаплин или Грифит или Ејзенштајн продолжуваат. Зашто иако Дикенс почина четврт век пред пристигнувањето на филмот, во наративниот метод на Дикенс можеме да ги најдеме основните принципи на филмската приказна, односно филмското сценарио.

За жал, околу две третини од немите адаптации денес се изгубени или чекаат на повторно откривање. Сепак, преостанатата третина од филмовите се конзервирани во архивите низ целиот свет, па во програмата на Деновите беше прикажан најсодржинскиот избор, почнувајќи со првата снимена адаптација на Дикенс, СМРТТА НА КУТРИОТ ЦО на Џорџ Алберт Смит (*The Death of Poor Joe*, George Albert Smith, 1900/1901). Филмот е повторно откриен во Британскиот филмски институт од Бриони Диксон (*Bryony Dixon*) во февруари 2012 година и сега повторно може да се гледа по повеќе од 110 години. Во оваа голема ретроспектива беа вклучени голем број ретко видени филмови, некои од нив неодамна реставрирани. Меѓу 30 филмски остварувања беше и последниот филм од ерата на немиот филм, снимен според Дикенс, ЕДИНСТВЕН НАЧИН, извонредна верзија на *Приказна за два града* (*A Tale of Two Cities*), во режија на Херберт Вилкокс, снимен во 1925 година (*The Only Way*, Herbert Wilcox). Само да напоменеме дека филмски адаптации на Дикенс, меѓу другите, снимале и компаниите Гомон (*Gaumont*), Витараф (*Vitagraph*), Едисон (*Edison*), Денхаусер (*Thanhouser*) и Хепворт (*Hepworth*), а режисери биле Волтер Бут (*Walter Booth*), Стјуарт Блектон (*J. Stuart Blackton*), Томас Бентли (*Thomas Bently*), Морис Елви (*Maurice Elvey*) и Френк Лојд (*Frank Lloyd*).

На крај, уште само неколку збора за Оливер Твист (долго време по проекцијата на Кугановиот Оливер, им досадува на моите колеги и пријатели). Не знам колку точно верзии се снимени за веројатно најпознатото сираче, но во Порденоне беа прикажани три: англиската верзија на режисерот Томас Бентли (*Thomas Bentley*, 1912), унгарската верзија на режисерот Мартон Гараш (*Marton Garas*, 1919) и американската верзија на Френк Лојд (1922). Оваа последнава, мало ремек-дело. Во главната улога, на Оливер се разбира, малиот 8-годишен Џеки Куган (*Jackie Coogan*). Тоа е истото она генијално малечко „Дете“ (*The Kid*,

1921) што го „откри“ Чарли Чаплин. Извонредно! Што повеќе да кажам? Ако не сте го погледнале досега, топло ви го препорачувам.

АНА СТЕН

Во главната програма на фестивалот беше претставена и првата целосна ретроспектива на немите филмови на заводливата Ана Стен, руска актерка чиешто уникатни квалитети биле потиснати кога Холивуд решил да ја трансформира во ѕвезда.

Ана Стен (родена Петровна Фесак, 1906-1993) е една од најпознатите руски актерки на немиот филм. Нејзините почетоци се поврзуваат со Станиславски во Московскиот уметнички театар. Таа не само што била популарна кај публиката, туку уште повеќе, од самиот почеток советските филмски автори ја прифатиле како вешта и оригинална актерка, чии достигнувања на филмот биле строго професионални, нешто што е некарактеристично за убавината (убавите актерки) на платното. На филмот, освен со Ејзенштајн, таа работела со речиси сите главни советски режисери, меѓу кои и: Лев Кулешов, Борис Барнет, Абрам Роом, Евгениј Червјаков, Јаков Протазанов и Фјодор Оцеп. Таа уживала да експериментира со жанровите и со стиловите, дури и се појавувала во авангардни филмови (најпознат од нив е МОЈОТ СИН на Червјаков).

Многу бргу заминувала во Германија каде што работи, меѓу другите, и со Е.А. Дупон (Ewald André Dupont) и со Роберт Сиодмак (Robert Siodmak). Со филмот УБИЕЦОТ ДИМИТРИ КАРАМАЗОВ на нејзиниот сопруг Фјодор Оцеп (Der Morder Dimitri Karamasoff, Фёдор Александрович Оцеп, 1931) постигнува меѓународен успех. Од моментот кога Семјуел Голдвин (Samuel Goldwin) ја видел на филмското платно, тој бил восхитен од „нејзиниот изглед, од нејзиниот стил и од нејзиниот сексипил“ и бил опседнат со идејата да создаде нова Грета Гарбо, исто како што Германците ја претставувале како новата Марлен Дитрих. За жал, поради повеќе причини, Ана Стен не станала ѕвезда како Гарбо и Дитрих, иако можеби била и подобра актерка од нив, актерка што имала дарба да ги инкарнира карактерите.

Во програмата, меѓу другите имавме можност да ги погледнеме и: ДЕВОЈКАТА СО КУТИЈА ЗА ШАПКИ на Борис Барнет (Девушка с коробкой, 1927), ЗАРОБЕНА ЗЕМЈА на Фјодор Оцеп (Земля в плену, 1928), ПРОВОКАТОР на Виктор Турин (Провокатор, 1927) и МОЈОТ СИН на Евгениј Червјаков (Мой сын, 1928).

* * *

Годинешната селекција на програмата *Повторно откриени и Реставрирани* (Rediscoveries and Restorations) би можела да биде фестивал сам за себе. Само за почеток. Беа прикажани три големи реставраторски проекти. Првиот е костимиралиот еп од немиот период ШПАНСКА ТАНЧАРКА на Херберт Бренон (The Spanish Dancer, Herbert Brenon, 1923) со извонредната Пола Негри (Pola Negri). Најновата реставрација е направена од Холандскиот филмски институт и денес, по овој извонреден реставраторски потфат, можеме да сфатиме зошто филмот по неговото појавување постигнал голем успех и зошто денес се гледа како извонредно остварување од 1923 година.

Ворнер Брос (Warner Bros) направи нова филмска копија на ВИКИНГ на Рој Вилијам Нил (The Viking, Roy William Neill, 1928) специјално за Giornate, додека УКЛА Филмскиот и телевизиски архив обезбеди извонредна реставрација на ремек-делото на Кларенс Браун, ЖЕНАТА-ГУСКА (The Goose Woman, Clarence Brown, 1925), главна направена од 16мм копија на „изгубениот“ филм, која оскаровецот Кевин Браунло (Kevin Brownlow) ја пронашол пред 54 години. Тоа откритие било и една од најголемите причини што ја инспирирале неговата легендарна посветеност на немиот филм...

И многу повеќе.

На пример, истражувањето на пионерските американски студија често се запоставува во официјалната историја. Затоа фестивалската програма понуди избор од преживеаната продукција на Селиг Полископ (Selig Polyscope), едноставно насловена „Полковникот Вилијам Н. Селиг, човекот што го измисли Холивуд“. Меѓу другите негови иновации, Селиг го изградил првото студио во Лос Анџелес, бил првиот што снимил вестерн на вистински постојни локации со вистински каубојци и Индијанци, го направил првиот американски двочасовен игран филм РАСИПУВАЧИ (кој меѓу другите беше на програмата) на режисерот Колин Кемпбел (The Spoilers, Colin Campbell, 1914), ги создал првите американски филмски новости и ги лансирал ѕвездите како Том Микс (Tom Mix) и Кетлин Вилијамс (Kathlyn Williams).

Или селекцијата на германската анимација од немиот период, како и уште една извонредна селекција во програмата *Раниот филм* (Early Cinema) во која повторно беше прикажан дел од богатството на колекцијата Корик (Corrick Collection).

Во годишната програма *Навраќање на каноните* (The Canon Revisited), меѓу другите, беа

**Кадар од филмот
СТРАДАЊАТА НА
ЈОВАНКА ОРЛЕАНКА
(К. Т. Дреер, 1928)**



претставени и новите реставрациски зафати на познатата класика ТАЖНАТА УЛИЦА на Георг Вилхелм Пабст (Joyless Street, Georg Wilhelm Pabst, 1925), рамо до рамо со помалку познатото ремек-дело на Фридрих Зелник, ТКАЈАЧОТ (Die Weber, Friedrich Zelnik, 1927), како и веќе споменатиот СТРАДАЊАТА НА ЈОВАНКА ОРЛЕАНКА.

Се разбира, морам уште еднаш да се навратам на Jeanne d'Arc, само со неколку факти.

Првичниот буџет на филмот бил 9.000.000 франци – наспроти 18 милиони на НАПОЛЕОН на Абел Ганс (Napoléon, Abel Gance, 1927). Кога бил одбран, данскиот режисер (и косценарист на филмот) Карл Теодор Дреер решил сè да започне од нула, за што добил потполна слобода и неограничен буџет. Бил подготвен огромен масивен надворешен сет на повеќе од пет хектари земјиште во предградието на Париз, Пети-Кламар (Petit-Clamart). Начинот на кој се снимени овие екстериери укажува на влијанието на германскиот експресионизам.

Првиот план Лилијан Гиш да ја игра Јованка Орлеанка бил напуштен. Конечно, Дреер ја избрал Рене Фалконети (Renée Jeanne Falconetti, 1892-1944), иако таа тогаш имала 35, додека Жана починала на 19 години. Таа целосно се посветила на улогата. Дреер во една прилика изјавил дека го пронашол она што би можело да се нарече „реинкарнација на маченикот“. Нејзината изведба сè уште генерално се смета за една од најголемите во целокупната филмска историја.

Снимањето траело од мај до ноември 1927 година. За тоа време снимателот од унгарско потекло, Рудолф Мате (Rudolph Maté), заедно со својот чешки асистент Госта Котула (Gösta Kottula), снимил околу 200.000 метри филмска лента.

Во декември 1928 година, по премиерите во Париз и Копенхаген (21 април 1928 година), пред кои филмот бил „осакатен“ од цензорите, негативите биле уништени во пожар во Уфа, Берлин – единствената европска лабораторија тогаш

опремеана за обработка на новиот панхроматичен филм. Неочекувано, во 1952 година, мистериозно се појавил дубл-негатив во депоата на Гомон (Gaumont). Врз основа на тој негатив, критичарот Ло Дука (Lo Duca) направил нова верзија на филмот, заедно со измешана музичка придружба, верзија од која Дреер бил згрозен и навреден.

Во 1981 година, сепак, оригинална, нецензурирана копија, со дански натписи/интертитли, била пронајдена во еден плакар во болница за душевно болни, надвор од Осло. Копијата била во нејзините оригинални поштенски пакети, заедно со цензорниот лист од 1928 година. Била адресирана до директорот на Дикемарк Сигехаус (Dikemark Sygehaus), д-р Харалд Арнесен. Потоа копијата била предадена на Данскиот филмски институт, а оригиналните француски натписи биле реконституирани од Морис Друзи од Француската кинотека. Оваа верзија, секако најблиску до претензурираниот оригинал од 1928 година, беше прикажана на годинешното издание на Деновите на немиот филм.

И уште неколку збора за музиката што ја придружуваше проекцијата во катедралата Св. Марко.

Во создавањето на музичката придружба, која несомнено придонесува за целокупниот впечаток, веројатно многу на авторот на оркестарските партитури, Туве Ратовондраети, му помогнало тоа што осум години живеел во Орлеан, каде што секој мај се одржува фестивал посветен на Jeanne d'Arc, како и тоа што повеќе од 20 години работи како оргулист во црквата Сен Сесил во Париз.

Веројатно изборот на текстот бил главниот проблем во целиот овој проект. Текстот е на латински. Но тоа донекаде може и да е предност, затоа што гледачот не е должен да го знае значењето на текстот, со што може и да се постигне целта: текстот да не се меша со „зборовите“ на филмот. И уште еден проблем, секако, бил ритамот во музичката придружба, затоа што ЈОВАНКА ОРЛЕАНКА е филм на движење. Во двете кинематографски значења на зборот: првото, „движење“ на неговиот предмет и второто, „движење“ на неговата сопствена естетика. Во филмот, кога актерите се статични, камерата се движи, а кога камерата е статична, протагонистите се во движење...

Како и да е, впечатокот беше несекојдневно, неочекувано и неповторливо доживување.

И за крај, наместо заклучок.

Програмата на последното издание на Деновите на немиот филм во Порденоне, како што предупредија и организаторите на фестивалот, беше брутално пребогата: не постоеше ништо што можеше безбедно и без чувство на вина да се прескокне.

АТАНАС ЧУПОСКИ

СОНУВАЧИТЕ ПРОДОЛЖУВААТ ДА СОЗДАВААТ!

(33. ИФФК „БРАЌА МАНАКИ“, БИТОЛА, 2012)



риказот на 33. издание на Интернационалниот фестивал на филмска камера „Браќа Манаки“, кое се одржа во Битола од 15 до 21 септември 2012 г., ќе го започнеме со малку статистика. Имено, ова фестивалско издание, според податоците што постфестум ги презентираше Центарот за култура на Битола, имало рекорден број посетители – вкупно над 16.000 гости ги проследиле филмските проекции и другите програми (за споредба, во 2009 г. имало 10.000 посетители, а во 2011 - 15.000). Ваквата посетеност е, секако, резултат на добрата организација на фестивалот, што е константа во последниве неколку, поточно четири години откако директор на фестивалот е продуцентката и актерка Лабина Митевска, која заедно со својот тим, од година во година, успева да ја задржи автентичноста

УДК 791.65.079(497.774)“2012”
Кинопис 43/44(24), с. 137-145, 2013

vip
Official partner

KEEP ON creating

33
MANAKI BROTHERS

international cinematographers' film festival
15-21 September BITOLA, R.MACEDONIA

на фестивалот како фестивал, пред сè, на филмска камера, а истовремено успева да донесе и големи имиња од светот на филмот, со што ја анимира и пошироката публика. Така, ако годинава главни кинематограферски „свезди“ беа Кристијан Бергер и Лучано Товоли, тогаш доаѓањето на Катрин Денев само ја комплетира сликата за фестивалот градена во последниве години, кога во Битола гости беа навистина реномирани имиња на европскиот и американскиот филм – актерките Викторија Абрил и Дерил Хана и српскиот актер Предраг Мики Манојловиќ, кои, како и Денев годинава, беа свечено наградени со наградата „Специјална златна камера 300 за особен придонес во светската филмска уметност“.

Покрај тоа, годинешново издание на фестивалот, чие мото, патем, беше „Продолжи да создаваш“ („Keep on creating“, а пред некоја година беше „Продолжи да сонуваш“, „Keep on dreaming“), ќе остане запаметено и по тоа што по првпат во 33-годишната фестивалска историја, фестивалот беше отворен и затворен со македонски играл филм. На отворањето тоа беше ТРЕТО ПОЛУВРЕМЕ на Дарко Митревски, а на затворањето БАЛКАНОТ НЕ Е МРТОВ на Александар Поповски, што, се разбира, може да се смета за некаков, па макар и симболичен, позитивен исчекор на македонската кинематографија.

За посветеноста на тимот што го организира фестивалот, но и за самата атмосфера пред почетокот на фестивалот, доволно зборуваат и следниве неколку реда од воведниот текст на Лабина Митевска за фестивалскиот каталог: „...Се јави преведувачката дека мора да го добие текстот до пладне, а немам време да го напишам... За создавањето... ‘продолжи да создаваш’... А што создаваме ние деновиве – Фестивал! Како да се опише како се создава фестивал? А зошто да се опишува како се создава фестивал? А што е фестивал? Што славиме?... Повторно телефонув... Ќе го треснам... Само нека престане наредниве час-два... Може ли? Па, треба текстов веќе еднаш да го завршам, а не сум го ни започнала... А може ли без текст од мене годинава? Без мудрување, без зборување, без пофалби и благодарници, без најави и очекувања... Направивме уште едно, триесет и трето издание на Фестивалот, кој го слави визуелното, магијата, триковите, мајсторлакот, знаењето, уметноста, снаодливоста, креативноста на директорите на фотографија, наследниците на смелите браќа Манаки... И нив ги славиме, нивното наследство, поттикот што го дадоа уште трае, уште не турка напред, уште не води во киносала, уште не маѓепсуваат подвижните слики... Се јавуваат од печатница, немале таква хартија... А текстот за

каталогот, кога да го напишам? А да напишам само колку многу сум среќна кога вака се згуснува времето пред Фестивалот и кога срцето ми пумпа крв, среќа, кислород, емоции, кога главата ми пука од глупости, проблеми, решенија, кратенки, идеи, броеви, имиња, ликови...“

Ете, во отприлика таква френетична атмосфера поминува времето на фестивалот за организаторите, но не е многу поразлично ни за публиката, затоа што содржините што фестивалот ги нуди се обемни, програмата е згусната и што е најважно – квалитетна, така што и публиката треба постојано да биде синхронизирана со настаните, за да не ги пропушти најквалитетните проекции или средби со авторите. Така, киносалите и годинава беа преполни и тоа не само за главната програма и за специјалните проекции, туку исто така и за „Македонската панорама“, за документарната програма и за програмата „Нови визии“, како и за другите придружни програми. Во петте фестивалски дена, годинава беа прикажани вкупно 74 филмски остварувања од светската и од македонската филмска продукција, кои беа распоредени во девет програмски целини, придружени со уште десетина дополнителни фестивалски активности.

СПЕЦИЈАЛНИ ГОСТИ И СПЕЦИЈАЛНИ НАГРАДИ

Кога Катрин Денев кон средината на шеесеттите години на минатиот век ја снимил романтичната комедија ШЕРБУРСКИТЕ ЧАДОРИ (1964), со режисерот Жак Деми, набргу стана водечка француска филмска звезда, а кога некоја година подоцна ги снимил УБАВИЦАТА НА ДЕНОТ (1967) и ТРИСТАНА (1970) со славниот Луис Буњуел, таа стана голема звезда и во меѓународни рамки. И токму таа, една од најголемите француски филмски актерки на сите времиња, некогашната манекенка и маската на Француската Република (на прославата на 200-годишнината од Француската револуција, Катрин Денев ѝ го позајми ликот на Маријана, националниот амблем на слободата на Франција), големата дама на францускиот и европскиот филм, Катрин Денев, со многу напор и голем ангажман, според зборовите на организаторите, пристигна во Битола, за да ја прими „Специјалната златна камера 300 за особен придонес во светската филмска уметност“. Актерката што во својата петдесетинска кариера снимила повеќе од стотина филмови и соработувала со многу значајни режисерски имиња: Роже Вадим, Жак Деми, Роман Полански, Луис Буњуел, Жан-Пјер Мелвил, Франсоа Трифо, Теренс Јанг, Тони Скот, Мануел де Оливеира, Ларс фон Триер, Франсоа Озон, Марјане Сатрапи и

многу други, имаше интервју во салата на Домот на културата. Публиката имаше можност да ужива и во нејзината меастрална актерска креација на театарска актерка во окупираниот Париз, при проекцијата на филмот ПОСЛЕДНОТО МЕТРО (1980) на Франсоа Трифо. За оваа улога Катрин Денев своєвремено ја доби наградата „Цезар“ за најдобра актерка (вторпат ќе ја добие за филмот ИНДОКИНА (1992) во режија на Режи Варние).

Во Клубот на великаните на фестивалот „Браќа Манак“ годинава влезе уште едно многу значајно име на европскиот и светскиот филм – уште еден италијански кинематограферски великан – Лучано Тололи, кому му беше доделена „Наградата за животното дело - Златна камера 300“. Така, тој појде по стапките на своите сонародници Тонино Дели Коли, Виторио Стораро и Данте Спиноти, кои во изминативе години ја добиваа спомената награда. Филмската публика во Битола имаше можност и да присуствува на предавање на Тололи, човекот што во својата кариера снимил осумдесетина филмови, и во прво лице да слушне за неговите снимателски искуства и за соработката со режисерите Виторио де Сета, Микеланџело Антониони, Еторе Скола, Дарио Арџенто, Барбет Шредер, Марко Ферери, Френсис Вебер, Морис Пијала, Нани Морети, Франко Брусати итн. Навистина беше интересно да се слушнат спомените на Тололи за снимањето на документарната репортажа во Кина, ЧАНГ ВО КИНА, во 1972 г., со режисерот Микеланџело Антониони, на тема „Кина во периодот на Културната револуција“, во време кога било навистина тешко екипа од западниот свет да добие дозвола да снима во Кина. Репортажата, која е комплетно снимена со рачна камера, ќе биде забранета за емитување од кинеските власти во наредните дваесет години, а денес се изучува на сите кинески универзитети како единствен автентичен видео документ за земјата од таа епоха. Во своето предавање Тололи се осврна и на соработката со Дарио Арџенто на антологиската хорор-трилогија: СУСПИРИЈА (1976), ПЕКОЛ (1980) и ТЕНЕБРЕ (1982); и на соработката со еден од најзначајните европски режисери – Микеланџело Антониони на антологискиот филм ПРОФЕСИЈА РЕПОРТЕР (1975). Навистина претставуваше привилегија да се слушне изворно за тајните на филмскиот занает/мајсторство од еден голем филмски творец како Тололи, особено кога ги претставуваше деталите околу снимањето на антологиската кадар-секвенца од филмот ПРОФЕСИЈА РЕПОРТЕР, во која неговата камера, се разбира, по претходна замисла на режисерот Антониони, од ентериерот на затворската ќелија, забавено се движи низ решетките за да излезе надвор и од екстериер да даде панора

рамска претстава на целата сцена. Во рамките на претставувањето на големиот кинематографер, во Битола беше прикажан и неговиот филм УБИСТВО ПО БРОЈКИ (2002), во режија на Барбет Шредер.

Специјална награда „Златна камера 300 за особено придонес во светската филмска уметност“, на годишешното издание на фестивалот „Браќа Манак“, му беше доделена и на еден од водечките австриски кинематографиери, Кристијан Бергер. Бергер е добар познајник на битолската публика, кој веќе по третпат престојува на фестивалот, многунградуван, човек што во својата кариера остварил завидни резултати и како режисер на играни и документарни филмови, меѓу кои најпознати се: РАФЛ (1985), ХАНА-ЧУДОВИШТЕ, ДРАГА (1989) и ПЛОШТАДОТ МАУТ (1994). Сепак, афирмацијата на меѓународен план како кинематографер од светски ранг Кристијан Бергер ја стекна во периодот на соработката со својот сонародник, еден од водечките европски режисери во последниве две децении – Михаел Ханеке, со кого реализираше два филма од почетокот на кариерата на Ханеке: ВИДЕТО НА БЕНИ (1992) и 71 ФРАГМЕНТ НА ХРОНОЛОГИЈАТА НА СЛУЧАЈОТ (1994). По нив следуваа и врвните остварувања: ПИЈАНИСТКА (2001), филм што годинава можевме да го видиме и во Битола; и СКРИЕНО (2005), кој исто така беше прикажан на „Браќа Манак“ во едно од изминатите фестивалски изданија. Сепак, врвот на креативната соработка помеѓу Кристијан Бергер и Михаел Ханеке, секако, претставува ремек-делото снимено во црно-бела фотографија БЕЛАТА ПАНДЕЛКА (2009), филм што доби „Златна палма“ во Кан и каде што сето визуелно мајсторство на Бергер дојде до целосен израз. Бергер во својата плодна кариера соработувал и со Маркус Хелчл на филмот СЕКАВАЊАТА НА МРТВИОТ ЧОВЕК (2002), со Лик Бонди на НЕ ПРАВИ ТАКА (2004), со Амос Гитај на НЕАНГАЖИРАНОСТ (2007) и со други автори. Тој предава на повеќе филмски академии ширум светот и навистина и во неговиот случај, беше привилегија изворно да се слушне за тајните на занаетот, т.е. за кинематограферското искуство/мајсторство.

ГЛАВНА ПРОГРАМА

Според веќе востановената традиција на фестивалот, да се фокусира, пред сè, на дела со нагласени креативни вредности, со тенденција на жанровска разновидност, селекторот на главната програма и уметнички директор на фестивалот, Благоја Куновски-Доре, годинава од повеќе водечки светски фестивали (Кан, Берлин, Карлови Вари, Стокхолм, Ротердам) избра единаесет значајни филмски наслови. Нивните кинематографиери беа

во конкуренција за главната награда на фестивалот „Браќа Манаки“ – „Златна камера 300“, но и за втората и третата награда – „Сребрена камера 300“ и „Бронзена камера 300“. За наградите решаваше угледно петчлено интернационално жири, предводено од ланскиот добитник на „Златната камера 300“, унгарско-германскиот кинематографер Фред Келемен, кој се здоби со ова признание за својата ингениозна креација на фотографијата во филмот на режисерот Бела Тар, КОЊОТ ОД ТОРИНО (2011).

Италијанската кинематографија на годинешново фестивалско издание беше застапена со два филма. Првиот од нив беше филмот ОВА МОРА ДА Е ТОА МЕСТО на режисерот Паоло Сорентино и неговиот прочуен сонародник, кинематограферот Лука Бигаззи, филм што беше прикажан во Кан и што ќе остане запаметен не само по исклучителната фотографија на Бигаззи туку, пред сè, по извонредната ролја на Шон Пен. Искусниот Лука Бигаззи, кому ова не му беше прво учество во натпреварот за најдобар кинематографер на „Браќа Манаки“, на годинешново фестивалско издание ја доби „Бронзената камера 300“, за својата досега најимпресивна креација во филмот ОВА МОРА ДА Е ТОА МЕСТО.

Вториот италијански претставник беше филмот РЕАЛНОСТ, во режија на Матео Гароне, кој исто така беше прикажан на Канскиот фестивал. РЕАЛНОСТ е жестока но интелегентно реализирана критика на светот на медиумите и лажните вредности, кои се пропагираат преку реалните шоуа. Кинематографер на РЕАЛНОСТ беше Марко Онорато, извонреден директор на фотографија, кој, за жал, почина веднаш по завршувањето на филмот.

И руската кинематографија беше застапена со два наслова. Првиот беше филмот БЕДУИН на талентираниот режисер Игор Волошин и искусниот кинематографер Алексеј Родионов, сурова драма за современото руско посткомунистичко општество; а вториот филм беше ДА СЕ ЖИВЕЕ на режисерот Василиј Сигарев и кинематограферот Алишер Хамидхоџаев, бескомпромисна современа драма, која низ неколку наративни текови ги испитува граничните подрачја на животот и смртта и преку нив дава сосема реална слика на животот во руската транзициска сегашност. За извонредната фотографија која придонесе во креирањето на толку успешната атмосфера на филмот, Алишер Хамидхоџаев од жиријето беше награден со „Сребрена камера 300“.

Во главната програма се најдоа и два филма од, според обемот, водечката азиска и светска кинематографија – кинеската. Првиот беше БЕЛ ЕЛЕН ПОЛЕ, на режисерот со завидно реноме во Азија – Ванг Куанан и неговиот германски соработник – кинематограферот Луц Рајтемаер, кој беше

гостин на фестивалот и беше најзаслужен за извонредната, визуелно богата филмска фотографија и навистина, по малку зачудува фактот што тој годинава не се најде меѓу наградените кинематографиери. Тричасовната епска приказна БЕЛ ЕЛЕН ПОЛЕ, која со успех беше прикажана и на фестивалот во Берлин, на визуелно супериорен начин, преку портретирање на ликови од неколку генерации во едно кинеско село, ја раскажа и историската приказна на Кина во XX век: периодот на патријархалните семејни односи, навлегувањето на новите општествени идеи од Европа, раслојувањето на семејството, Граѓанската војна, периодот на чести политички преврати, јапонската окупација, Втората светска војна, маоистите, итн.

Вториот кинески филм на годинешниов фестивал во Битола беше МИСТЕРИЈА, на режисерот Лоу Је и кинематограферот Женг Јиан. Се работи за современата крими драма во која главниот лик води двоен живот, а филмот истовремено дава и интересна перспектива на животот во денешна Кина. Филмот беше со голем успех прикажан на Канскиот фестивал.

Француската кинематографија беше претставена со дебитантскиот филм на Елена Клоц, АТОМСКА ВОЗРАСТ, чиј кинематографер беше искусната, водечка француска кинематограферка Елен Лувар. АТОМСКА ВОЗРАСТ е лирски обоена приказна за созревањето на двајца тинејџери од предградието на Париз. Покрај извонредната фотографија на Лувар, која и ја креираше меланхоличната нокна атмосфера на филмот, тој останува запаметен и по одличните ролји на главните актери. Тоа беа натуршчиците Елиот Паке и Виктор Доминик Војчик, пријатели на симпатичната режисерка Елена Клоц, која годинава беше гостин на Битолскиот фестивал.

Уште два филма беа во конкуренција за главната награда на годинешново издание на фестивалот. Првиот од нив беше португалскиот ТАБУ на режисерот Мигел Гомеш и кинематограферот Руи Покаш. Тоа е извонредно авторско дело на тандемот Гомеш/Покаш, снимено во црно-бела фотографија, едно сновиденско, многу лично навраќање на португалското колонијално минато во Африка, со забавено темпо и нарација во оф-тон.

Во конкуренција за главната награда во Битола беше и филмот ВО МРАК на полската режисерка Ањешка Холанд и кинематограферката Јоланта Дилевска. Токму овој филм, т.е. неговиот кинематографер – Јоланта Дилевска ја доби главната награда – „Златна камера 300“, поради супериорната визуелна креација во филмот. Филмот ја раскажува приказната за судбината на неколку еврејски семејства, кои за време на Втората светска војна се кријат во канализацијата, во подземјето на градот

Л'вов, кој тогаш е на полска територија, и за нивниот полски добротвор што ги одржува во живот. Заблагодарувајќи се за престижната награда, на затворањето на фестивалот, скромната кинематограферка Јоланта Дилевска не заборава да ја сподели наградата со директорката на фотографија на втората снимателска екипа на филмот. Таа, се разбира, како и Дилевска, има голем удел во креирањето на специфичната филмска атмосфера и со своите снимателски решенија многу придонесе во регистрирањето на стравичните аспекти на животот под земја во ситуација на смртна закана.

„ТРЕТО ПОЛУВРЕМЕ“ И „БАЛКАНОТ НЕ Е МРТОВ“

Годинава, по долг период пауза, во конкуренција за главната награда учествуваа и два македонски филма, веќе споменатите ТРЕТО ПОЛУВРЕМЕ и БАЛКАНОТ НЕ Е МРТОВ, со кои фестивалот беше отворен и затворен, дела на некогашниот авторски тандем Митровски/Поповски (СВЕТЛО СИВО (1993), ЗБОГУМ НА 20-ОТ ВЕК (1998)).

Амбициозниот ТРЕТО ПОЛУВРЕМЕ, годинешниов македонски кандидат за „Оскар“, на режисерот Дарко Митревски и австрискиот кинематографер Клаус Фуксјегер, ја подели домашната публика, која секогаш има големи очекувања кога се во прашање домашните филмови. Историската приказна за холокаустот на скопските Евреи во периодот на Втората светска војна и бугарската окупација на Македонија, која патем предизвика голема медиумска врева во бугарската општествена јавност, режисерот и сценарист на филмот, Дарко Митревски, ја поврзува со историјата на фудбалската игра во Македонија и судбината на германскиот тренер од еврејско потекло Рудолф Шпиц, кој во тој период престојува во Скопје. Сепак, се чини дека и покрај евидентното режисерско/занаетско умевање и квалитетната фотографија, како и сценаристичката (повторно занаетска) умешност да се испреплетат доминантните драматуршки јазли (холокауст/љубовна приказна/фудбал/добри-лоши итн.), изобилството од настани и ликови до кои сака да се допре филмската приказна како да не ѝ оставаат место целосно да се развие и да продри подлабоко од површината. Веројатно најдобрата критика за овој филм, од позиција на сосема неутрален гледач, ја даде годинешниов лауреат на „Браќа Манаки“, кинематограферот Кристијан Бергер, кој во едно интервју нагласи дека и покрај квалитетната камера, во филмот ТРЕТО ПОЛУВРЕМЕ нему нешто му недостасува: „Јас имам проблем со овој филм, се

разбира не од политички аспект, во таа смисла не може да му се приговори – филмот е многу јасен. Но како тема е илјадници пати досега филмувана, не само во Македонија туку воопшто. Ми фали нов аспект. Вака е еден вид повторување на тоа што е многу познато – Евреите биле жртви, фашистите биле лоши. Знам, ми објаснија дека вам ви е важно да се покаже дека тука имало два окупатора. Не сакам да судам, но ми фали главна линија што ќе оди над приказната што е веќе позната. Идејата со фудбалот е малку поинаква, пејзажите, локациите, да, камерата е океј, но тоа што ми недостига во филмот – камерата не може да го донесе!“

И вториот македонски филм во конкуренција за главната награда на „Браќа Манаки“ ја подели македонската филмска јавност. БАЛКАНОТ НЕ Е МРТОВ на режисерот Александар Поповски и кинематограферот Дејан Димески, работен според истоимениот популарен драмски текст на Дејан Дуковски, кој е сценарист и на филмската верзија, во постмодернистички манир ја раскажа приказната за крајот на владеењето на Отоманскиот султанат на Балканот. И покрај квалитетната камера на Дејан Димески, квалитетната актерска игра на главните актери (Никола Ристановски и Јордан Симонов), одличната костимографија на Снежана Бешиќ-Раиќ и интересните пародизирани љубовни стории, сепак, режисерот Александар Поповски, кој, патем, е афирмиран, пред сè, како театарски режисер, како да не успева да избега од матрицата на театарската претстава. Тоа, очигледно, не му е ни цел, затоа што во филмот театарските кулиси и сценографските решенија ги заменуваат реалните филмски простори, а мимиката, гестовите и гласовните ефекти ја обележуваат актерската игра. На прес-конференцијата пред проекцијата на филмот режисерот Поповски ги спомена имињата на Питер Гринавеј, Тери Гилијам и Ларс фон Триер, со алузија на неговото ремек-дело ДОГВИЛ (2003) и со нагласок дека и во случајот на БАЛКАНОТ НЕ Е МРТОВ се работи за студиски филм. Сепак, останува впечатокот/заклучокот дека, и покрај тенденциозниот студиски пристап во реализацијата на филмот, неговата нереална сценографија и специфичното осветлување, тоа не е алиби за неговиот квалитет.

Она што може да радува е податокот дека и за ТРЕТО ПОЛУВРЕМЕ и за БАЛКАНОТ НЕ Е МРТОВ во Битола се бараше карта повеќе и дека проекциите беа исполнети до последното место. Тоа, се разбира, сакаме да го припишеме на интересот на публиката за македонските филмови, а не на тоа што овие филмови беа проектирани на свеченото отворање и свеченото затворање на фестивалот, кога во публикација можеа да се сретнат и популарни ликови од македонската јавна политичка и културна сцена.

ПРОГРАМАТА „НОВИ ВИЗИИ“

Покрај „Главната програма“ на фестивалот, паралелно се одвиваше и програмата „Нови визији“, за која селекторката Сунчица Уневска селектираше шест долгометражни филмски остварувања со специфичен, попровокативен авторски израз, а тричленото интернационално жири, воведено од минатата година, и во оваа конкуренција додели награда. „Наградата на градот Битола“ му беше доделена на британскиот кинематографер Дејвид Редкер за филмот МОЈОТ БРАТ-ГАВОЛ, дебитантско дело на британската режисерка од арапско потекло Сали ел Хосаини. Приказната за двајцата браќа од арапската заедница во Лондон и нивните комплексни односи со светот што ги опкружува беше прикажана и на филмскиот фестивал во Берлин.

Покрај овој филм, големо внимание кај фестивалската публика предизвика и филмот СМРТ НА ЧОВЕКОТ НА БАЛКАНОТ, извонредна црнохуморна комедија на српскиот режисер Мирослав Момчиловиќ. Кинематограферот на филмот, Миладин Чолаковиќ, беше гостин на фестивалот и член на главното фестивалско жири. Тој, како истакнат кинематографер и професор на Академијата за филм, радио и ТВ во Белград, одржа две интересни предавања/работилници на тема: „Фотографијата како систем за комуникација“. Она по што овој филм ќе остане запаметен, освен по извонредната актерска игра на главните глумци: Емир Хаџихафизбеговиќ и Радослав Миленковиќ, ќе биде и тоа што тој (навидум) е снимен во еден единствен кадар. Всушност, гледната точка на камерата е поставена во веб-камера на лап-топ компјутер, преку која „се снима“ сето филмско дејство и за која ликовите во филмот не се свесни. Иако ваквото сценаристичко/режисерско решение де факто резултира со одвивање на целото драмско дејство во ентериер, во камерна атмосфера, во соба од белградска станбена зграда, односно во студиски (читај: театарски) простор, тоа воопшто не му пречи на филмот да ја долови онаа неопходна илузија на стварноста иманентна на сеекое квалитетно филмско остварување.

Од програмата „Нови визији“, исклучителен интерес предизвика и последниот филм на македонскиот режисер Иво Трајков, германско-македонската копродукција реализирана во Германија, поточно во Берлин, под наслов БЕРЛИН ПРОЕКТ, чиј кинематографер беше Суки Мендечевиќ. И овој филм, како и СМРТ НА ЧОВЕКОТ НА БАЛКАНОТ, (навидум) е реализиран во еден кадар, кој тече од почетокот до крајот на филмот, сите 90 минути, колку што трае филмот. Со тоа го покрива и времетраењето на филмската приказна, која, исто

колку и филмот, трае 90 минути, односно филмскиот дискурс го следи времето на филмската приказна. За разлика од српскиот филм, кој беше снимен на една локација – соба, БЕРЛИН ПРОЕКТ е многу динамичен, раздвижен филм, во кој, покрај камерата, во постојано движење се и протагонистите. Снимен е на повеќе локации во Берлин, за само единаесет дена, а сценариото било пишувано во текот на снимањето. Се разбира, во ваквиот тип филмови доаѓа до израз режисерско-кинематографското мајсторство, затоа што буквално сè треба да биде испланирано докрај. Иако не може да се види туку само може да се претпостави каде камерата прави рез, односно почнува нов кадар, гледачот има впечаток дека филмот тече непрекинато во еден кадар 90 минути. Кога дополнително на тоа ќе се додаде и напнатоста на презентираната приказна, резултатот е врвен мајсторски трилер, кој ја истражува човечката потсвест, со нарација што тече како филм во филм или како што се открива на крајот, како сон.

Косценаристот на филмот, Иван Мариновиќ од Црна Гора, кој заедно со режисерот Иво Трајков го работел сценариото, беше гостин во Битола и тој подвлече дека работата на овој филм за него била големо искуство. Го пофали режисерот Иво Трајков дека држел сè под контрола: „Иво Трајков сакаше тоа да биде филм снимен во еден кадар, да биде динамичен, без многу дијалог и со мал буџет. Така, прво избиравме локации, па потоа сето тоа го стававме на хартија. За мене тоа беше голема школа“, додаде Мариновиќ.

Во програмата „Нови визији“ можевме да видиме уште еден филм чиешто дејство се случува речиси целосно во ентериер – во еден стан. Тоа беше романскиот филм СЕКОЈ ВО НАШЕТО СЕМЕЈСТВО на режисерот Раду Жуде и кинематограферот Андреј Бутика. Една извонредна семејна драма, која го портретира проблемот на разводот и во која интензитетот на драмското дејство постепено се засилува, за во кулминативната точка да предизвика вистинска експлозија од емоции. За тој впечаток, покрај режисерот и кинематограферот, голема заслуга имаат и актерите, од кои ќе ги споме-неме имињата само на носителите на двете главни улоги: Сабан Павлу и Софија Николаеску.

Во истата програма можевме да видиме уште два филма, словенечко-чешката копродукција ПРИЛИЧНО МЛАДА НОК, една интимна приказна раскажана од детска гледна точка на дебитантот-режисер Олмо Омерзу, кој беше гостин во Битола и на кинематограферот Лукаш Милота; и мароканскиот филм СМРТ НА ПРОДАЖБА, на режисерот Фаузи Бенсаиди и кинематограферот Марк-Андре Батињ, кој даде извонредна слика на социјалната

ситуација во оваа северноафриканска земја, за што беше и награден на годишното Берлинале.

„МАЛА ЗЛАТНА КАМЕРА 300“

Фестивалот „Браќа Манаки“ веќе четврта година ја продолжува соработката со Фестивалот на краток филм од францускиот град Клермон-Феран, чиј селектор Кристијан Гино избра десет краткометражни играни филмови. Во оваа селекција беа вклучени и два македонски филма, кои се натпреваруваа за наградата „Мала златна камера 300“. Годинава, главното фестивалско жири оваа награда му ја додели на португалскиот кинематографер Васко Вијана за неговата фотографија во филмот РАФА, режиран од Жуан Салавица. Со „Специјална диплома“ се стекна и македонскиот кинематографер Владимир Самоиловски за својата креација во дебитантскиот филм БАРДО на Маја Апчевска, филм што ја истражува граничната состојба помеѓу животот и смртта.

Покрај овие два филма, во годишната селекција на оваа програма внимание предизвикаа и: френетичниот австралиски филм НА МАТУРА, на режисерот Ендрју Кејванах и кинематограферот Кај Смајт, кој ја истражува поврзаноста на древните ритуали со денешните средношколски прослави; фантастичната нарација во францускиот филм ФРАГМЕНТИ ОД ПАТУВАЊЕ ВО МЕСТО, на режисерот Лионел Муген и кинематограферот Марк Губи, кој се фокусира на релативноста на времето и просторот; филмот од Квебек, Канада, НАДЕЖ, на режисерот и кинематографер Педро Пирес, кој, преку техниката „тек на свеста“, зборува за состојбата на душата на еден генерал на смртна постела; британскиот филм за растењето и за светот виден низ очите на едно момче, под наслов ЦЕМ ДЕНЕС, на режисерот Сајмон Елис и кинематограферот Дејвид Проктер; францускиот ПИСКЕСА на режисерите Киран и Данкан Брус и кинематограферот Хуан Камило Олмос, кој раскажува од гледна точка на малата Пискеса, итн.

Во оваа конкуренција, без никакво сомнение, најголем интерес предизвика уште еден филм, кој својата нарација ја претставува преку гледната точка на едно десетгодишно момче. Тоа беше британскиот краткометражен филм на прочуениот (монтажен) режисер Тери Гилијам, под наслов С(В)ЕТО СЕМЕЈСТВО, чиј кинематографер е Италијанецот Никола Пекорини. Во овој случај, станува збор за една супериорно наративно и визуелно реализирана фантастична историја за престојот на британско семејство во Неапол, во време на прославата на Христовото раѓање, извонреден филм во кој доаѓа до израз сето уметничко мајсторство на

Тери Гилијам, стекнато во неговите многубројни, сега веќе култни филмски остварувања.

И вториот македонски филм во оваа програма, ЧОВЕКОТ КОЈ ИМАШЕ ЧУДНА НАВИКА ДА МЕ УДИРА СО ЧАДОР ПО ГЛАВА, на режисерот Вардан Тозија и кинематограферот Владимир Самоиловски, предизвика голем интерес, пред сè, поради лежерниот и хумористичен начин на кој (во оф-тон) ја раскажува својата фантастична приказна.

МАКЕДОНСКА ПАНОРАМА – ИГРАНИ ФИЛМОВИ

Ревизијалната програма „Македонска панорама“ годинава беше поделена на неколку сегменти. Во првиот беа прикажани десет краткометражни и два анимирани филма, во вториот – два долгометражни играни филма, а во третиот – четири долгометражни документарни филмови, односно рецензентната македонска продукција во споменатите филмски родови.

Од краткометражните играни филмови, можеме да ги видиме: КРАЈОТ НА СВЕТОТ на Јани Бојаџи, ЕПИЗОДИСТ на Игор Алексов, ДЕВОЈЧЕТО СО КИБРИТЧИЊАТА на Филип Матевски, МАГДАЛЕНА на Андреј Цветановски, Г-ЃА РУБИН на Костадин Анастасов, ОБРАЗ на Стефан Сидовски, ЖАРЧЕ на Томислав Алексов, НЕДОВРШЕНА ПРИКАЗНА на Наум Михајловски и ВРАТИ на гостинот од Италија – режисерот Микеле де Ангелис.

Во оваа категорија, најдобар впечаток остави краткометражниот филм МАТАСАРИ. Со извонредно темпо и чувство за нарација, филмот е приказна за една тинејџерска забава, која кон крајот добива и фантастични хорор димензии. Филмот е снимен во романска продукција, во режија на македонскиот режисер Илија Пиперкоски, кој живее и работи во Букурешт. Кинематографер на филмот е младата и талентирана Дијана Видраску, која заедно со Пиперкоски беше гостинка на фестивалот.

Двата анимирани филма што беа прикажани во „Македонската панорама“ беа филмовите НАРОДЕН ФРОНТ 12, на талентираниот режисер/сценарист/монтажер Иван Ивановски; и ИГРАТА ЗАВРШИ, во режија на Зоран Мишевски.

Во селекцијата на играните филмови од „Македонската панорама“ годинава се најдоа два наслова. Првиот беше СКОПЈЕ РЕМИКС, омнибус-филмот на повеќе (и не толку) млади скопски режисери, филм што поради својата омнибус природа понуди девет приказни различни по содржина и по форма, чиј заеднички именител е градот Скопје.

ЖЕНАТА ШТО СИ ГИ ИЗБРИША СОЛЗИТЕ е насловот на последниот филм на режисерката Теона

Стругар Митевска, во кој главните ролји ги толкуваат Викторија Абрил и Лабина Митевска. Во овој филм, кој е пример за женско филмско писмо, расказана е приказна за две жени, две мајки што потекнуваат од различно културно милје и чиешто светови, на неочекуван начин, се претопуваат.

МАКЕДОНСКА ПАНОРАМА – ДОКУМЕНТАРНА ПРОГРАМА

Во рамките на документарната програма на „Македонската панорама“, селекторот Евгенија Теодосиевска одбра четири филма, од кои три својата премиера ја имаа токму во Битола.

Во рамките на оваа програма, можевме да го видиме филмот НАШИТЕ ВО СТАМБОЛ, работен по сценарио и во режија на етнологот Елизабета Конеска, чиј кинематографер е Роберт Јанкулоски. Филмот претставува една многу интимна историја за малата заедница Македонци, кои со генерации, повеќе од стотина години, живеат во мегалополисот Истанбул, но некога успеваат да ги сочуваат своите етнички обележја.

Филмот МУЗЕЈОТ на режисерката Маја Младеновска ја раскажа приказната за устројувањето на Музејот на македонската борба, прикажувајќи ги сите тематски оддели на музејот, во кои се претставени повеќе периоди од македонската историја: отоманскиот период, илинденската епоха, Балканските војни, ослободувањето на крајот на Втората светска војна и повоениот период во кој се претставени жртвите на комунизмот.

Преостанатите два филма беа на „егејски“ теми. Во документарно-играниот ЛУЃЕ БЕЗ ЗЕМЈА, режисерот Марко Ѓоковиќ, по сценарио на новинарот и публицист Атанас Кировски, раскажа дел од животната приказна на Евдокија Фотева-Вера, значајна активистка на Демократската армија на Грција, која по Граѓанската војна е затворена во советските затвори под обвинение дека е шпионка на Тито.

Двочасовната епска приказна реализирана од Кинотеката на Македонија, СВЕДОЦИ, по сценарио и во режија на Атанас Чупоски, е изработена во целост од архивски снимки: колор интервјуа снимени во рамките на големиот владин проект „Евидентирање, фотограмирање, снимање и архивирање на видеоматеријали и разговори со Македонци протерани од Егејска Македонија во 20 век“ и црно-бели снимки од Архивот на Кинотеката. Овој филм, низ девет епизоди, преку сеќавањата и личните сведоштва на протагонистите, ја претстави сликата на животот на Македонците во Егејскиот дел на Македонија во период подолг од сто години: од времето на

Илинденското востание, преку Балканските и двете светски војни, искушенијата за време на грчката окупација, стравотиите на Граѓанската војна, евакуирањето на децата од боиштето и нивниот престој во детските домови во тогашните социјалистички држави, трансферот на Македонците-борци на Демократската армија на Грција преку Албанија во социјалистичките земји, како и подоцнежното враќање во тогашна СР Македонија и искушенијата со кои се соочувале т.н. Егејци. Филмот, кој воопшто нема нарација во оф-тон, покрај тоа што претставува автентично сведоштво за животот во Егејска Македонија и ја раскажува личната драма на секој од протагонистите, истовремено претставува и своевидна парабола за ужасите на секоја војна.

ДОКУМЕНТАРНА ПРОГРАМА

За официјалната документарна програма на „Браќа Манакџи“, повеќегодишниот селектор Евгенија Теодосиевска, според востановената практика, одбра десет филмски стории, кои се одликуваат со оригиналност во изразот и содржината и чиј заеднички именител годинава беше тоа што сите, се разбира, на свој начин, раскажуваа приказни од секојдневниот живот, од реалноста што нè опкружува.

Така, во оваа селекција имаше место за финско-јапонско-јужнокорејската копродукција ПЛАНЕТА НА ПОЛЖАВОТ, на режисерот и кинематографер Ји Сеунгун, која ја раскажа трогателната приказна за Јунг-Чан, човек слеп од детството и за неговата средба со младата Сун-Хо, која му станува жена и преку која комуницира со светот; за холандскиот СЕГА СУМ ЖЕНА, на режисерот Микиел ван Ерп, во чиј фокус се ставени првите транссексуалци, односно првите мажи што го смениле полот уште во педесеттите години на минатиот век; за францускиот филм САЛМАН РУЖДИ, ЗАМИСЛУВАЈЌИ ЈА ИНДИЈА, во кој режисерката Елиза Мантен ја раскажа приказната за британскиот писател Салман Ружди и неговата вечна инспирација – родната Индија, земјата во која му беше забрането да влезе поради смртната закана од муслиманските фундаменталисти, која ја доби поради романот *Сатански стихови* од 1988 г.; за францускиот филм ПААВО на Хана Хемила, која беше гостинка во Битола, филм што ја претставува животната приказна на момчето од Финска – Пааво, посинокот на прочуената шведска актерка Ингрид Бергман; за грузискиот КЕ ИМА ЛИ ТЕАТАР ТАМУ ГОРЕ?!, на Нана Јанделисе; за словенечкиот ДОЛГИОТ ОДМОР на режисерот Дамјан Козоле, кој беше гостин на фестивалот и член на меѓународното жири.

Сепак, најголемо внимание од годинешнава документарна селекција предизвикаа филмовите од балканските земји. Така, преку хрватскиот филм СЕМЕЈНИ ОБРОЦИ, режисерката Дана Будисављевиќ, која беше гостин на фестивалот, ги раскажа сопствената животна приказна и проблемот со кои се соочувала, особено во кругот на семејството, околу изборот на нејзината (хомо) сексуална ориентација. Гостин во Битола беше и грчкиот продуцент и режисер на документарни филмови, Марко Гастин, кој во соработка со повеќе млади и прогресивни документаристи од Грција ја реализираше документарната серија ДОКВИЛ. Во неа, од поинаков агол, низ една многу поразлична, почовечна перспектива, се отсликани масовните немири што ја зафатија Грција во последниве години. Две епизоди од оваа серија можевме да видиме и во Битола: УЛИЦА СУТСУ 21, АТИНА, во режија на Ева Стефани и ПЛОШТАД СИНТАГМА, АТИНА, режиран од Катерина Патрони.

Без сомнение, најголем интерес од документарната селекција предизвика турскиот филм снимен во Битола, под наслов БИТОЛА, МОЈ РОДЕН КРАЈ, во режија на Јасин Али Туркери, кој исто така беше гостин на фестивалот, филм посветен на авторот на истоимената легендарна песна – Ајри Демировски, родум битолчанец, отселен во Турција.

ДОПОЛНИТЕЛНИ ПРОГРАМИ

Од дополнителните програми, во рамките на веќе востановената традиција на запознавање со одредена странска кинематографија, овој пат фокусот беше ставен на најновите филмски остварувања од Шведска, при што беа прикажани четири играни филма. Исто така, вреди да се спомене и програмата наречена според главниот фестивалски спонзор, „VIP детска програма“, во која беа презентирани пет долгометражни филмови наменети за најмладата публика, три од американската и по еден од египетската и белгиската продукција.

„Сценаристичкото катче“, поддржано од Македонскиот филмски фонд и од Амбасадата на Кралството Холандија во Република Македонија и годинава беше можност, пред сè, за помладите автори, низ работилници со меѓународни експерти, да подготват сценарија за своите идни филмови. Годинава првата награда (1.500 евра) за најдобро сценарио ја доби младиот македонски сценарист и режисер, Вардан Тозија, за неговиот проект БЕЗИМЕНИ, а втората награда (1.000 евра) ѝ припадна на Дениса Попа од Романија, за сценариото ПЕЈЗАЖ СО КАМИЛА И МЕЧКА.

На „Браќа Манаки“, покрај рекордниот број работилници, тркалезни маси и семинари, во соработка со Европската федерација на кинематографиери – ИМАГО, се одржа и првата Балканска конференција на директори на фотографија. Меѓународниот експерт Томас Гаудер одржа работилница на тема: „Сè за звукот на филмот“, беа промовирани и две книги за филмот: *Современа популарна култура* од доц. д-р Сенка Анастасова и *Кинеење* од Тони Цифровски, а беше поставена и изложбата на стрипот „Дневникот на загубената надеж“ на стрип-аниматорот Александар Сотировски.

Значи, во 2012, на „Браќа Манаки“ беше одбележан и 65-годишниот јубилеј од основањето на продуцентската куќа „Вардар филм“, по кој повод беа прикажани три играни филмови: ЦРНО СЕМЕ (1971) на Кирил Ценевски, ТЕТОВИРАЊЕ (1991) на Столе Попов и ПРЕКУ ЕЗЕРОТО (1997) на Антонио Митриќески.

НАМЕСТО ЗАКЛУЧОК

Изданието на Интернационалниот фестивал на филмска камера „Браќа Манаки“ во 2012 година покажа дека организаторите се на вистинскиот пат уште повеќе да го афирмираат фестивалот во меѓународни рамки. Доказ за тоа е и зголемениот интерес на странските медиуми, за што, се разбира, придонесе и присуството на големата дива Катрин Денев.

Дополнително радува и рекордната застапеност на македонските филмови на ова фестивалско издание, затоа што, во повеќе програми, беа прикажани вкупно 28 наслови. А за задоволството на публиката зборува податокот за рекордна посетеност на фестивалот годинава.

Кога на сето ова ќе се додаде дека фестивалскиот буџет е повеќе од скроман (200.000 евра наспроти 3,5 милиони евра со кои располага Сараевскиот филмски фестивал), тогаш на организаторите може само да им се честита и да се посака и во иднина на сличен начин да ни приредуваат вакви „прослави“ на филмот!

Тони ДИМКОВ

СИНЕАСТИЧКО ПРОЧИСТУВАЊЕ НА ДУШАТА

(МАКЕДОКС И ПАТУВАЧКО КИНО, 2013)

Фестивалот на креативен документарен филм „МакеДокс“ тивко ги врти страниците на реалниот живот, непретенциозно ги шири хоризонтите на своето дејствување и цврсто се држи до својата мисија на популаризација на документарната форма во државата.



Аурата на Фестивалот за креативен документарен филм „МакеДокс“, со секое негово издание, сè повеќе се шири, се етаблира, освојува, фасцинира. Духовната подлога, создадена од некогашната Скопска документаристичка школа, се надградува со нови креации и нови визији. Секое време има своја приказна што треба да се раскаже, а пораките да останат како аманет за следните генерации. Еден од најзначајните чекори што ги направи „МакеДокс“ е што успеа дел од македонските документарни филмови да ги извади од кинотечните архиви и одново да ги претстави пред јавноста. На тој начин го откри „закопаното“ богатство, но даде и иницијатива, предизвик, за многу млади автори да почнат да се занимаваат со креативен документарен филм. Сонот на иницијаторите на „МакеДокс“ почна да станува стварност. А токму тоа е функцијата и на документарниот филм – реалниот живот да го донесе на филмското платно. Оттаму излегува нивното убедување дека „креативниот документарен филм е уметничка творба, не е телевизиска репортажа“.

Креативната документаристика, во глобални рамки, веќе извесен период зазема позиција од која, во однос на авторскиот пристап, може рамноправно да се споредува со играната продукција. Филмовите се базирани врз актуелни приказни, продукциски се одлично спакувани и што е најважно – го носат духот на времето во кое живееме. Креативните документарни филмови веќе поседуваат врвни уметнички квалитети, како иновација, оригиналност, експресивност, но и културна и историска вредност. Таквата состојба во вистински момент ја прочитаа Петра Селишкар, Бранд Ферро и Киријана А. Николоска, главните

иницијатори на „МакеДокс“. Уште пред основањето на Фестивалот во јуни 2010 година, Селишкар изјави: „Креативниот документарен филм не е случајност. За него се потребни срце, храброст и многу волја“. Раководејќи се од сопствените желби и соништа, екипата што го реализира Фестивалот ги поседува токму тие особини. Затоа секое издание на Фестивалот зрачи со многу човечка топлина, љубов, креативност, едноставност, љубезност. Околу иницијалното јадро, како едно големо и среќно семејство, гравитираат триесетина вљубеници во креативната документаристика. Дури и многу повеќе – вљубеници во животот.

Четвртото издание на „МакеДокс“ се одржа од 15 до 21 јуни 2013 година во Куршумлиан и во Младинскиот културен центар. Во категориите *Главна програма*, *Нови автори*, *Балкански кромид* и *Кратки документарни филмови* беа прикажани 26 документарци. Детската програма беше прикажана во Кинотеката на Македонија. Користејќи една од карактеристиките на градинарското растение кромид, како симбол на Фестивалот, годинашното издание се одржа под наслов „Детоксикација“. „Изданието го нарековме детоксикациско, бидејќи документарецот, како и кромидот, нè прочистува од токсините на културен или виртуелен план, ни предизвикува солзи, ни отвора врати од други светови што самите не би ги отвориле“, нагласи селекторката Селишкар.

Амбиентот во Куршумлиан ја дополнува магијата што зрачи од филмското платно. Можноста да се ужива во филмска проекција под отворено небо е една од најубавите придобивки на „МакеДокс“. Комуникацијата со луѓето е спонтанa, независно дали тие се посетители, организатори, гости или волонтери. Искрениот пристап и љубезниот однос ги чистат и срцето и душата. И тоа е еден од начините за детоксикација. Другиот начин се филмовите што се прикажуваат во рамките на фестивалските селекции. Придружувајќи се кон одбележувањето на 50-годишнината од катастрофалниот земјотрес во Скопје, четвртото



издание на „МакеДокс“ беше отворено со документарниот филм СКОПЈЕ `63 на режисерот Вељко Булаиќ. Снимен по сценарио на Јован Бошковски, Стеван Булаиќ, Ратко Ѓуровиќ, Матеја Матевски и Георги Старделов, филмот претставува својвиден авторски поглед и коментар на настаните непосредно пред, за време и по катастрофалниот земјотрес што го погоди Скопје на 26 јули 1963 година. Ефектот на одбележувањето на годишнината беше засилен со изложбата на поетско-графичката мапа од Јуре Каштелан и Едо Муртиќ. Истата вечер беше збогатена и со проекцијата на БАРАЃКИ ГО ШУГАРМЕН на Малик Бенџелао, добитникот на „Оскар“ за најдобар документарен филм за 2013 година.

Фестивалот веќе изгради своја верна публика, а тоа се потврдува со фактот што проекциите на филмовите се исполнети до последното место. Како фаворити на публиката се издвоија филмовите: ЗВУКОК-РШАЧ на Кимо Коскела, рок-документарец за извонредниот фински хармоникаш Кимо Похјонен, ДРАГАН ВЕНДЕ – ЗАПАДЕН БЕРЛИН на Драган фон Петровиќ и Лена Милер, ЗИМСКИ НОМАДИ на Мануел фон Штирлер, СЕКС ЗА ШУМИ на Михал Марчак, ДИВИОТ на Јуре Брежелник, како и ПОГРЕШНО МЕСТО, ПОГРЕШНО ВРЕМЕ на Џон Апел. Значаен интерес предизвикаа и трите македонски документарци селектирани во балканската програма: СРЕБРЕНА ПЕСНА на Кирил Шентевски, 103 – ЉУБОВНО ПИСМО ДО АЛТЕРНАТИВНАТА КУЛТУРА на Синиша Евтимов и ВЕРУВАМ ВО ЉУБОВТА на Игор Иванов-Изи. Четвртиот македонски филм МАМА ЕВРОПА на Бранд Ферро и Петра Селишкар, реализиран во копродукција со Словенија и Хрватска, на „МакеДокс“ ја имаше својата светска премиера и беше прикажан вон конкуренција на затворањето на фестивалот. Секој фестивалски ден имаше своја автентична посвета, како ден на правото на избор, ден на слухите, ден на контроверзите, ден на нескротените, ден за во природа. Денот посветен на планетата Земја беше одбележан со филмот МАМА ЕВРОПА и со доделувањето на наградите. Приказната во МАМА



ЕВРОПА е градена врз основа на призмата низ која шестгодишното девојче Терра ја согледува Европа. Родена на Балканот, но израсната како граѓанка на светот, од татко половина Кубанец, половина Македонец и мајка Словенка, малата Терра брзо сфаќа што се тоа граници. Таа патува низ бивша Југославија со семејството и се среќава со разни маркантни личности, кои ги раскажуваат своите интересни приказни. Воедно, и таа ги кажува своите невини но интелегентни согледувања и искуства за континентот што не е обединет, а кој, очигледно, треба да биде. Согледувањето на Европа низ очите на малото дете од Балканот многу лесно може да ги наруши предрасудите за тоа каде живеаме.

Што се однесува до наградите што беа доделени на четвртото издание на „МакеДок“, немаше предрасуди, дури ни дилеми. Сите беа едногласно донесени. Наградите за најдобар филм во главната селекција и во категоријата филм со најдобри етички идеи ги доби документарниот филм ПОГРЕШНО МЕСТО, ПОГРЕШНО ВРЕМЕ на режисерот Џон Апел. Главната награда „Кромид“ филмот ја доби „поради префинетиот и остроумен драмски пристап кон една прилично актуелна тема, пристап што ги почитува достоинството и убавината на самите ликови. Трагедијата во Утоја ни ги отвора очите за да го видиме злото и во нашите

општества. Режисерот ѝ дозволува на публиката да го сподели сочувството што тој го има за протагонистите“. Жирито за етички идеи образложението го дополни со следниов заклучок: „Филмот вешто ги реминисцира и мошне суптилно ги коментира последиците од еден од најдрастичните и воедно најбезумните индивидуални терористички напади – оној од јули 2011 година, кога Андерс Брејвик уби повеќе од седумдесет луѓе, жртвувани само затоа што во еден ‘погрешен’ миг, не сакајќи, се нашле на некое ‘погрешно’ место. Чист и во секоја смисла супериорен филмски јазик, навидум ‘наједноставното’ комбинирање на фактите, одбрани и организирани согласно со највисоките стандарди на расната документаристика и (најважното!) искрена, апсолутно автентична емпатија спрема жртвите, но и спрема целиот овој невротичен свет, спрема сите нас што се почесто чувствуваме дека ги згрешивме местото и времето во кое ги архивираме нашите мали животи... – тоа се клучните топови на овој непретенциозен, трогателен и мошне впечатлив филм. Филм кој, наспроти сè, својата приказна ја поентира со речиси надреалната верба во некои старовремски категории – носталгија, верба, нежност, љубов, надеж...“. Во селекцијата за најдобар филм на нов автор, наградата „Млад кромид“ му припадна на филмот ЗИМСКИ НОМАДИ на авторот Мануел фон Штир-

лер, додека наградата „Кокарче“ за најдобар филм за деца и млади, му беше доделена на филмот МАЛ СВЕТ на шпанскиот режисер Марсел Барена.

Во рамките на програмата на „МакеДокс 2013“ се одржа и Работилницата за постпродукција на звук во документарните филмови, водена од композиторот, дизајнер и снимател на звук, Владимир Ракиќ, како и Мастерклас на Лоренс Кеј за музиката во филмот, а организиран од Филмскиот фонд на Македонија.

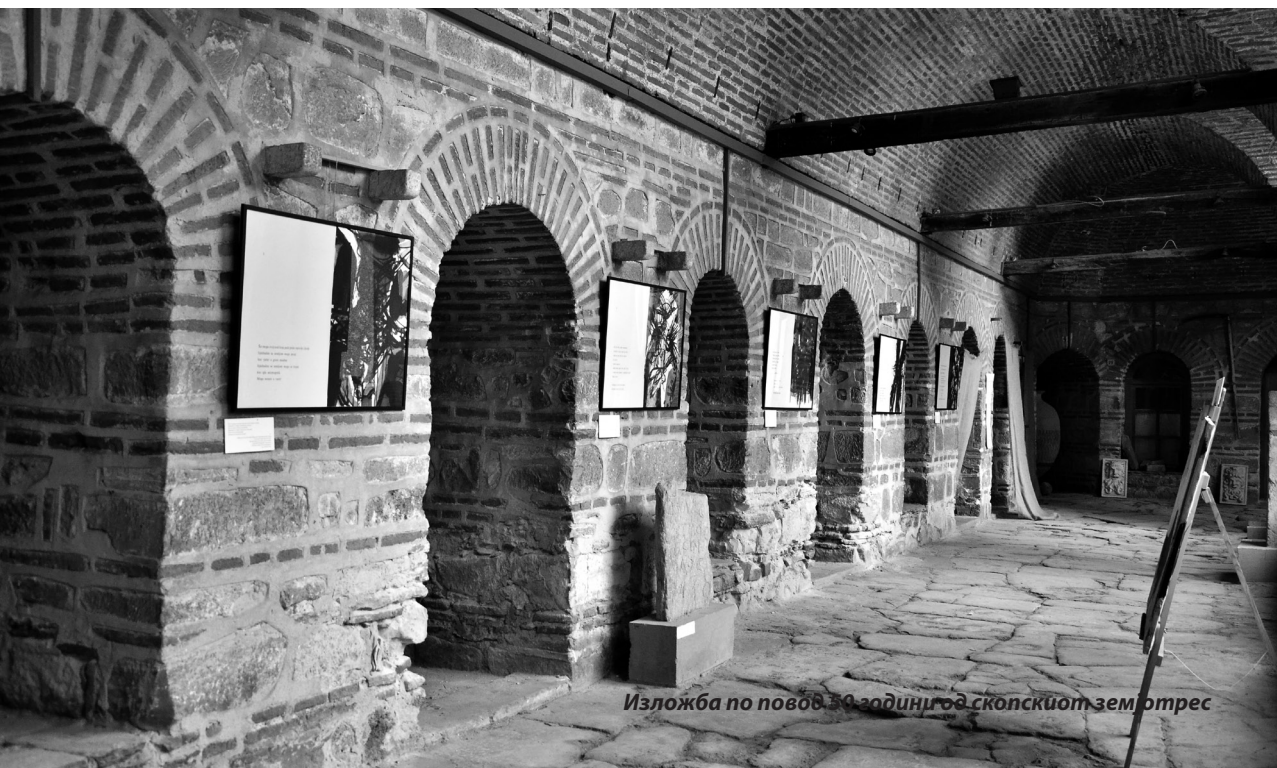
Уште една fascинација е поврзана со „МакеДокс“. Помеѓу просторот за проекции и лапидариумот во задниот дел на Куршумли-ан има дрво на една смоква. Изникната, веројатно, сама од себе, смоквата е сведок на најнеобични разговори за филмовите, продукциите, копродукциите, приказните на главните протагонисти, но воопшто, и за животот. Сенката под смоквата е сврталиште и на домаќините и на гостите, на сценаристите, режисерите и новинарите, на волонтерите и на љубопитните посетители. Понекогаш смоквата прва ги дознава имињата на нагадените, бидејќи и членовите на журито уживаат во нејзините благодати. Разговорите под смоквата течат непрекинато, непретенциозно и релаксирано. На масата под смоквата секогаш се служи слатко од смокви, но во големи количини има и други видови овошје. Од градинарските култури секогаш е присутен кромидот. Автори, продуценти, љубопитници, сите се еднакви под смоквата. Разговорите за документарците лесно се претвораат во пријателства што траат многу подолго од Фестивалот. Некогаш имате чувство дека смоквата

успева да ја акумулира или, можеби, генерира креативната енергија на целиот Фестивал.

ПАТУВАЧКО КИНО НА „МАКЕДОКС“

Посебна сензација на Фестивалот на креативен документарен филм „МакеДокс“ е неговото „Патувачко кино“. Замислено како практична реализација на децентрализацијата на културата во Македонија, „Патувачкото кино“, едновременно, ги популаризира документарните филмови низ целата држава. Почетоците на „Патувачкото кино“ се поврзани со проекции од Варош (Прилеп) до Гратче (Кочани), од Скопје до Богданци. Веќе во третата година добива пофокусирана форма во однос на регионот во кој патува. Во чест на Димитар Станоев-Мискеџијата од Пехчево, кој во 1933 година имал свое патувачко кино, „МакеДокс“ реализираше проекции на документарни филмови во десетина села во Малешевјата.

Четвртото издание на „Патувачкото кино“ се одржа од 8 до 18 август 2013 година во Преспанскиот регион. Патешествието започна во селото Стење, на македонско-албанската граница и преку Царев Двор, Езерани, градот Ресен, Грнчари, Сливница и Љубојно, заврши во Долно Дупени, на македонско-грчката граница. Главно упориште на екипата ентузијастички, која го реализираше „Патувачкото кино“, беше Сливничкиот манастир, посветен на Рождеството на Пресвета Богородица. Сместен високо на падините на Баба Планина, манастирот зрачи со духовна хармонија. Неговите



Изложба по повод 50-годишнината од скопскиот земјотрес



Разговори под смоквата



08.08 СТЕЊЕ - хотел Рива
09.08 ЦАРЕВ ДВОР - црква Св. Никола
11.08 ЕЗЕРНИ - основно училиште
12.08 РЕСЕН - кино сала
14.08 ПОДМОЧАНИ/ ГРНЧАРИ - основно училиште
15.08 СЛИВНИЦА - сретсело
17.08 ЛЉБОЈНО - сретсело

Од патувачкото кино на МакеДокс, 2013



конаци беа вистинското место за одмор, но и за духовно прочистување на патниците-намерници.

Проекциите на документарните филмови од програмата на „МакеД(ет)окс“ најчесто се случуваат сретсело. Исклучок беше проекцијата во Ресен, која се одржа пред Домот на културата. Преспанските села се различни по големина, но најчесто

имаат од 160 до 200 постојани жители. Поголемите села, како Стење, Царев Двор и Грнчари, имаат околу 500 жители. Преспанскиот регион е познат по големиот број иселеници во странски држави и често се случува да забележите прекрасни но празни куќи. Населението со интерес и љубопитство ги следеше настаните поврзани со „Патувачкото кино“. Во неколку случаи половина село беше дојдено на кино. Дел од нив самите си носеа столчиња на кои ја следеа проекцијата. Постарите мештани се секаваа дека последен пат во селото имале кинопроекција пред 30 или 40 години. Некои од нив се потсетија на насловите СУТЈЕСКА и НЕРЕТВА, филмови што во нивното село ги прикажувале единиците на некогашната ЈНА. Малку им беше чудно што беа прикажувани документарни филмови, но имаше и многу убави реакции на филмовите како ЛИКВИДАТОР на Трајче Попов, БАБИЧКИ НА РЕВОЛУЦИЈАТА на Петра Селишкар и Бранд Ферро, како и на филмот СИНЕМА КОМУНИСТО на Мила Турајлиќ.

Во рамките на „Патувачкото кино“, во селото Езерани презентација одржа Илина Арсова, првата Македонка што направи неверојатен подвиг и успеа да се искачи на највисокиот врв на светот – Монт Еверест. Во еден здив мештаните ја проследија нејзината авантуристичка приказна, но и филмот ДИВИОТ на Јуре Брежелник. Тоа е целта на „Патувачкото кино“, барем една вечер да им остане во долго сеќавање.

Ако треба со еден збор да се открие чувството што се добива со присуството на „Патувачкото кино“ на „МакеДокс“, тогаш тоа е зборот – привилегија. Веднаш се надоврзува и зборот – авантура. Или, обратно од насловот на филмот што на четвртиот „МакеДокс“ доби две награди, да се биде во вистинско време на вистинското место и, дополнително, со вистинските луѓе. Присуството на „Патувачкото кино“ значи и да се открие духот на соборност на целата екипа ентузијастички вклучени во неговата реализација, да се открие убавината на еден прекрасен, а запоставен регион, како што е Преспанскиот, да се искуси суштината на духовниот мир во Сливничкиот манастир. Доживеаните моменти оставаат трага во меморијата, а платното за нејзината проекција го поставуваат во внатрешноста на облагородената душа. Стекнатите емотивни искуства можат да се споредат само со среќната насмевка на малата Терра во мигот кога во Царев Двор го пронајде кученцето Гули, наследникот на Питу.

АЛЕКСАНДАР ПРОКОПИЕВ

УДК 791.071.2 Попов, Т. (093.3) (049.3)
Кинопис 43/44(24), с. 151-153, 2013

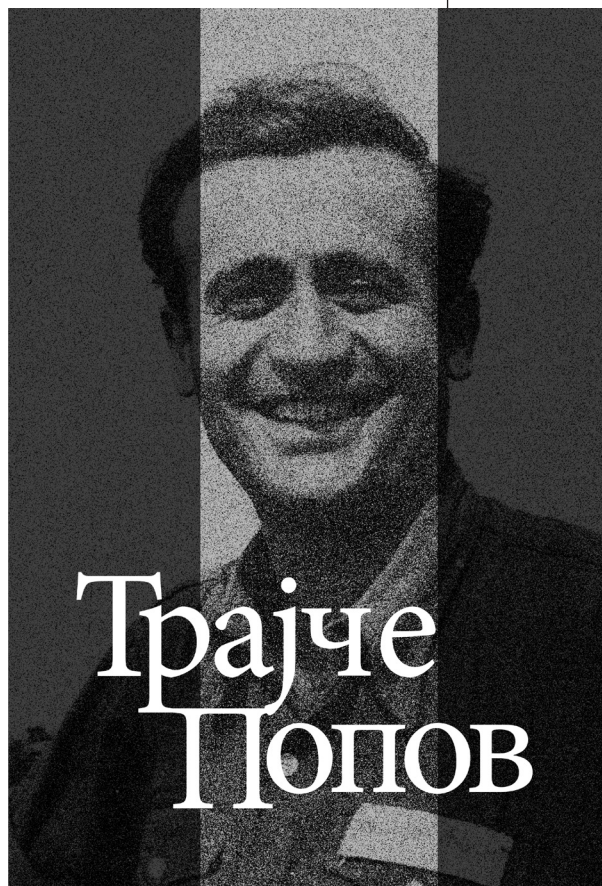
РАДОСТ НА КРЕАЦИЈАТА

(МОНОГРАФИЈА ТРАЈЧЕ ПОПОВ, ПРИРЕДУВАЧ: ИЛИНДЕНКА ПЕТРУШЕВА, КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА, 2012)

В

о издавачката стратегија на Кино-теката на Македонија, во досегашната богата издавачка продукција, монографијата за Трајче Попов е пионерска, прва од овој жанр, која е целосно посветена на еден македонски филмски автор. Редовното прибирање на мемоарската граѓа, како и редовната обработка на филмскиот опус, обезбедиле плодна подлога за понатамошни аналитички, теоретски поткрепени истражувања. Потоа доаѓа зналецот со големо срце, со кој би се гордеела секоја филмографија, Илинденка Петрушева, која го осмислува целиот проект, ги поврзува одлично изработените сегменти во хармонична целина, облагородена со фотографии и ете пред нас едно ретко и убаво издание за читање, препрочитување и гледање.

Она што ѝ дава посебен шарм на оваа книга е преплетувањето на научниот објективен пристап во текстовите посветени на одделни филмски дела и аспекти од творештвото на Попов со топлиот човечен тон на сведоштвата, кажувањата за авторот, кого Петрушева во својата пролегомена го именува како „големото дете“. Читајќи ги секавањата на неговите блиски, ни станува јасно колку е точна таа негова особеност – и во односот спрема својата



сакана професија, и во односот спрема луѓето и светот. Сведоштвата на Илинденка Петрушева, Јелена Лужина, синот Столе, Александар Ѓурчинов, Мето Петровски, Коста Крпач, Зафир Хаџиманов... ѝ даруваат на монографијата една топла, би рекол жизнерадосна обоеност, поткрепена со фотографиите на авторот од приватните мигови на неговиот живот. Важна компонента што „предметот“ на оваа монографија го прават жив и драг и близок до читателите.

Ако градбата на оваа убава куќа во чест на Трајче Попов ја стоплуваат интимните есеи за неговата личност, тогаш столбовите се изградени со анализите на делата од неговата документаристичка и играно-филмска дејност. Проследена е, во специфичен био-хронолошки редослед, со прецизна научна апаратура, во временски и поетички контекст, богатата кариера на еден од главните основоположници на современиот македонски филм. Од текстот на Весна Масловариќ за филмските почетоци на Попов до компаративната студија за содејството литература-филм во МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА и ПРЕСУДА, се низат опстојни, луцидни анализи за филмскиот пат и за остварувањата на Попов од Петар Волнаровски, Владимир Љ. Ангелов, Атанас Чупоски, Игор Старделов, Мими Ѓоргоска-Илиевска, Илинденка Петрушева.

А тој пат и тие остварувања се навистина неодојливи. Трајче Попов (роден во Велес, 1923) уште од најраните детски години доаѓа во допир со визуелното. Неговиот татко Стојан е фотограф-мајстор и младиот Трајче како гимназијалец фотографира свадби и верски празнувања. Често го посетува киното на Лазо Крчев во родниот град, па го добива прекарот „Пура“ според јунакот од вестерн филмовите што многу сакал да ги гледа. За време на војната, без можност да се запише на студии, фотографира моменти од интимните животи на своите сограѓани, но и од бурните историски времиња. По војната, Попов целосно се посветува на филмот: со највисоки оценки го завршува курсот за самостојни сниматели и режисери и се посветува на својата животна мисија – филмското творештво. Фасцинираат обемот и разноликоста, постојаниот истражувачки дух и предаденост на својот занает. Неговиот полувековно граден филмски опус, од документарецот ЖИТО ЗА НАРОДОТ (1947) до последниот снимен филм со карактеристичен наслов IN CONTINUO (1998), е исполнет со крајна посветеност спрема чудото наречено филм. Слободно може да се каже дека филмската актива

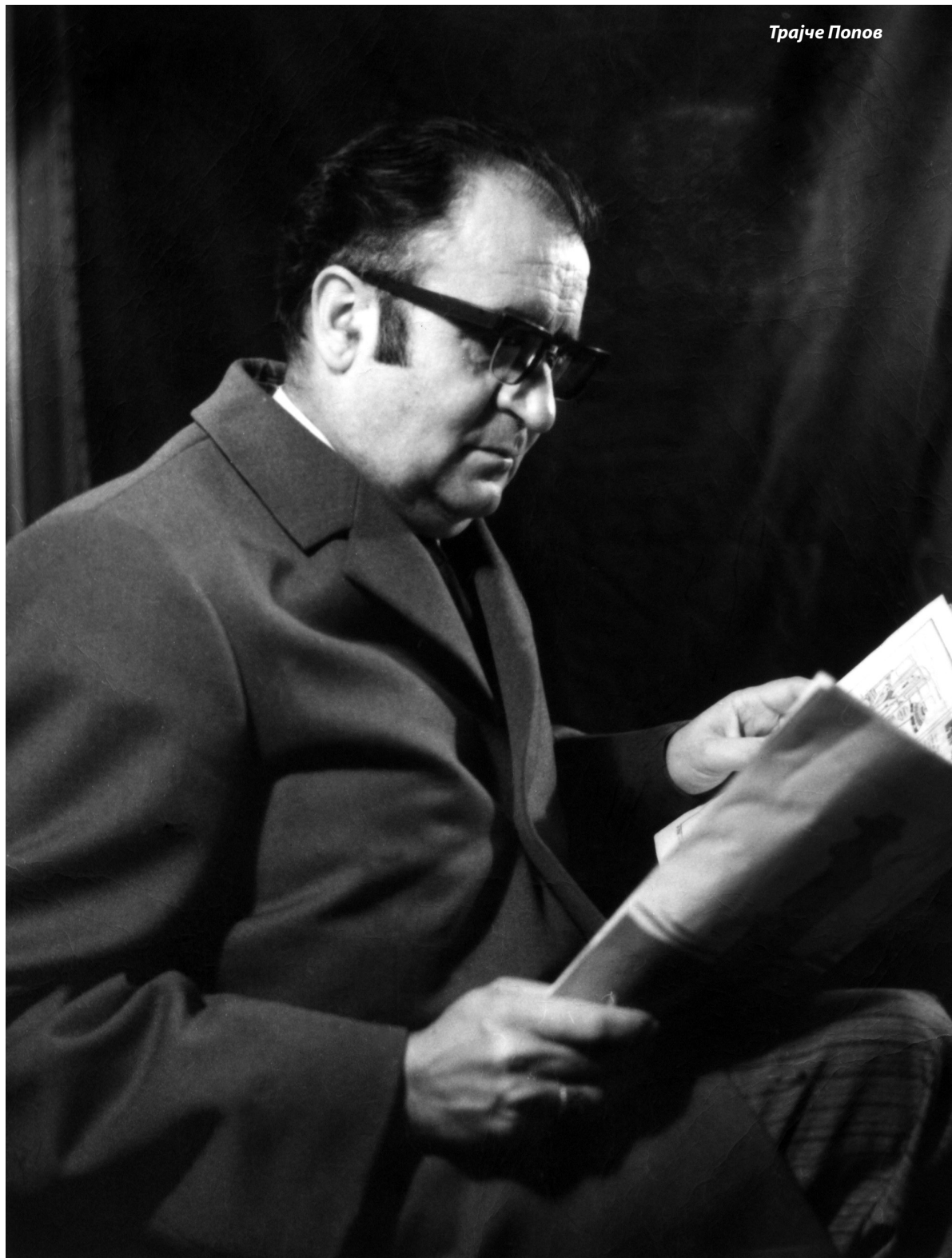
на Попов е „континуирана“ со развојот на повената македонска кинематографија. Од филмската социјална и патописна репортажа, преку доајенството потврдено со високото мајсторство во документарниот филм (и тоа во 70-80-тите на минатиот век, кога македонската документаристика го живееше својот врв) до двата играни филмови, и тоа не во некој етапен редослед туку преплетено, внесено и креативно, Попов ја задолжува македонската кинематографија. Од камерман, сценарист, асистент-режисер, режисер – едно огромно филмско искуство, и повеќе од тоа – љубов спрема филмот. Тоа, пак, несомнено, во монографијата посветена на него, му се враќа како љубов на познавачите на филмот спрема неговото дело. Што поубаво од тоа!

За Попов филмот, документарниот и долготражниот, е радост и игра, но едновременно и размислување за светот. Без оглед дали е тоа светот на природата (СВАДБАТА НА ШАРПЛАНИЕЦОТ, ДОВИКУВАЊЕ НА ПРОЛЕТАТА) или оној социјалниот (ЛИКВИДАТОР), светот на подмнешното (МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА) или поблиско (ПРЕСУДА) минато. Со помош на своето око-камера, внесувајќи се во првичната видлива стварност, Попов ја чепнува втората, онаа затскриена стварност, за (не)усогласеноста на поединецот со ритамот на историјата и природата, за онаа стварност што лежи зад сликата, а се изразува токму преку филмската слика. За метафоричната порака на филмот.

Неколкупати, во разни периоди од сопствениот живот, бев сведок, меѓу другите гледачи, на возбудата што ја предизвикаа филмовите на Попов. Како гимназијалец, на СВАДБАТА НА ШАРПЛАНИЕЦОТ, како млад асистент на ЛИКВИДАТОР. МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА ја гледав како студент во Белград, ПРЕСУДА по отслужениот воен рок. Се сеќавам дека по проекцијата на филмовите, разговорите со познатите од публиката траеја долго и живо по напуштањето на киносалата.

Филмскиот автор Трајче Попов со ова издание на Кинотеката на Македонија доби репрезентативна монографија каква што заслужува неговото дело. Од друга страна, вака хармонично структурирана и посветена книга е јасен доказ дека филмските експерти кај нас имаат богато знаење и умевање во толкувањето на македонската филмска уметност, што концентрирана во ваков тип изданија дава сјајни резултати. Неизоставно потребни за македонскиот филм, но и за културата воопшто.

Трајче Попов



СЛАВИЦА СРБИНОВСКА

РЕФЛЕКСИИ И ТОЛКУВАЊА: ПОЕТИКАТА НА АНДРЕЈ ТАРКОВСКИ ВО КОНТЕКСТ НА СОВРЕМЕНАТА КУЛТУРА

(КОН СТУДИЈАТА ХРИСТИЈАНСКИТЕ СЛИКИ И СИМБОЛИ И НАРАЦИЈАТА ВО
ФИЛМОВИТЕ НА А.А. ТАРКОВСКИ ОД АТАНАС ЧУПОСКИ,
КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА, 2012)

Христијанските слики и симболи и наратијата во филмовите на А.А. Тарковски е студија во која авторот Атанас Чупоски ги испитува суштинските прашања што се однесуваат на човекот и смислата на животот, смислата на уметноста и науката, а во таа смисла, особено аспектите на филмската уметност низ која овие прашања се поставуваат на две рамништа, визуелно и книжевно, како слика и како сценарио. Неговото концентрирано истражување на творештвото на Андреј Тарковски се движи по патеката на која открива како еден човек изворот на смислата на постоењето го пронаоѓа активирајќи ги сите потенцијали, особено активирајќи го непроценливиот талент за перцепција на појавите и нивното сликовно претставување.

Во прилог на гореспоменатите укажувања, го наведувам примерот, анегдотата што Атанас Чупоски ја има инкорпорирано во својата студија, а која се однесува на средбата меѓу големиот мајстор на фотографија Свен Никвист и Андреј Тарковски, за време на снимањето на филмот ЖРТВОПРИНЕСУВАЊЕ. Раскажувајќи ја оваа епизода од соработката со Тарковски, Никвист говори за почетоците и работата во која самиот Тарковски настојувал да го одбележи почетокот. Меѓутоа, тоа не го сторил со тоа што давал упатства во врска со сценариото или со фотографијата, туку со прилично ексцентричен пристап, кој го вклучувал неговото учество на специфичен начин. Тој, држејќи ја камерата в раце, аналогно на начинот на кој романиерот или сценаристот го користат инструментот за вербално изразување, настојувал првостепено да ги определи содржините во сликите. За да ја оствари таа цел, настојувал да го врзе сопствениот поглед за објективот на камерата. Тарковски низ овој инструмент за посредно реализирано претставување – преку призмата на леќата – започнал со селекција на елементите што требало да бидат опфатени во фотографиите, со селекција на содржините на сликите со кои имал намера да го состави филмот. Целата случка била определена од неговите движења во просторот, од примена на определена

кореографија и селекција на граѓата што ги сочинувала композицијата и содржината на секоја слика, што станало причина за збунетост кај камерманот, кај оној што бил задолжен за снимањето и за сликите во филмот.

За што станувало збор? Чупоски сосема јасно го определува клучниот елемент врз кој е заснована и издигната целокупната поетика на Тарковски. Тој, држејќи ја камерата, го започнувал своето „пишување“ на текстот. Ако се направи аналогија со изразувањето во вербалниот медиум, односно со пишувањето книга, тогаш може да се констатира дека тој го пишувал својот текст додека ја држел алатката за продукција на сликата во свои раце. Тоа, во исто време, значи дека Тарковски, со чие творештво и неговата интерпретација е преокупирана гореспоменатата студија, е автор што ја преферирал сликата пред зборот, макар што редуцираните вербални реплики и тишината на вербалните содржини не ја подредуваат вреднос-

та на сценариото врз кое работи и самиот Тарковски додека ги снима филмовите. Вознемирен од интензивното внесување на Тарковски во сликите што настојувал самостојно да ги компонира, Свен Никвист помислувал дека нема да може да го вклопи својот дел во делото што било во фаза на настанување, имено, во филмот на кој работеле. Подоцна станало јасно дека Тарковски својот израз, кадар, план или целината на определената секвенца во филмот настојувал првобитно да ги обликува, пропуштајќи ги низ својот самостоен филтер на селекција на елементите, а потоа камерата му ја препуштал на камерманот.

Концепцијата на градењето на сликата или „сликањето со камера“, како што истакнува авторот на студијата за творештвото на Тарковски, Атанас Чупоски, станува конститутивен елемент на поетиката, основа врз која се издигнува херметичната филмска структура. Во неа сликите/кадрите се снимени како долги кадри, тие долго траат и се

Атанас Чупоски

ХРИСТИЈАНСКИТЕ СЛИКИ И СИМБОЛИ И НАРАЦИЈАТА ВО ФИЛМОВИТЕ НА А. А. ТАРКОВСКИ



*„Единствено уметноста може
да го спознае и да го дефинира
Апсолутното“*

Андреј Тарковски

гледаат со долго и постепено собирање елементи од кои треба да се обликува сликата во главата на оној што ја гледа/реципира. Тие се снимени со цел да му се даде приоритет на погледот а не на зборовите, сценариото. Во исто време, тоа се слики со изразито долго времетраење, со нагласени лирски и ликовни елементи. Врз основа на гореизложеното, мора да констатираме дека студијата на Атанас Чупоски е студија со индивидуална ориентација при толкувањата. Таа, согласно со авторската поетика на Тарковски, претставува сложена целина од интерпретации на филмските текстови во кои доминира „погледот“ или сликата што прикажува, а не зборот што објаснува. Целта на интерпретациите на Чупоски се состои во тоа што разоткриваат еден сложен модел на внатрешни интензивни доживувања на светот.

Паралелно со толкувањето на значењата на сликите, Атанас Чупоски ја актуализира примената на постапката на монтажата во делата на Андреј Тарковски и истакнува дека во оваа авторска поетика, монтажата се повлекува за заден план и не претставува клучен формативен елемент на филмот. Обликувањето на филмската слика во текот на снимањето доминантно го определува структурирањето на целиот текст, монтажата на елементарните единици во сликата, нивното компонирање по линијата и планот како ќе бидат снимени. Тоа е својствено за поетиката на овој автор во чие дело, и покрај сè, монтажата како постапка на подредување на кадрите како целини останува во заднина, без никогаш да биде елиминирана како составен дел од филмскиот текст. Во интерпретацијата на наративните елементи на кадрите и на монтажата, А. Чупоски го проблематизира и ритамот на нарацијата. Ако таа се реализира со долго траење на кадрите или со примена на техниката на т.н. продолжени кадри, тогаш не станува збор за ништо друго освен за нарација со исклучително забавен ритам и репетиција на долги секвенци во кои дејството не тече, а на планот на заплетот не се случува ништо.

Одликите на филмскиот текст, во кој отсуствува приказната составена од конкретни случувања, а содржината се исполнува со сцени што се изведени како апстрактни поставувања на филозофските теми за смислата на уметноста и науката во однос на животот, како на пример, во филмот СТАЛКЕР (1979), се сведуваат на погледот врзан за објективот на камерата. Толкувајќи ја рецепцијата на филмскиот текст на А. Тарковски, Чупоски ја поврзува со погледот, кој ги соединува елементите што се растурени на дводимензионалната површина на филмската слика и при тоа времетраењето на рецепцијата е забавено

и долго. Тоа е проследено со концентрација врз деталите, што е основата за мисловно продлабочено проникнување во она што таа го прикажува. Продолженото времетраење на кадрите го условува минимализирањето на интервенциите, кои се карактеристични за монтажната постапка и ги активира максималното дејство и притисок на времето, кое се врзува за интензивното доживување при гледањето на филмот, смета А. Чупоски. Длабокото проживување на времето е произлезено од фактот дека тоа е основата и засилениот аспект на кинестетскиот израз на филмскиот текст на Тарковски. Тоа е онаа димензија што интензивно го определува начинот на кој е структуриран филмот на наративно рамниште, како и начинот на кој тоа е доживеано, онака како што звучите ги определуваат музиката, боите, сликата, а карактерот драмата.

Интерпретацијата на филмските нарации на Тарковски во студијата на Чупоски е концентрирана врз определување на аспектите на креативната цел на уметникот. Според авторот, таа се состои во тоа што времето во кадарот тече сосема независно и самосвесно, филозофските теми се поставуваат и остануваат отворени во минималниот број реплики и максималната сублимација на темите што тие ги драматизираат, а се однесуваат на вредноста на човековиот живот. Тоа е причината поради која станува јасно, според оваа студија, дека целокупната поетика е концентрирана врз категоријата време, тоа тече забавено, без врева и без реторика.

Во прилог на гореспоменатите аспекти на нарацијата кај Тарковски, во студијата се цитираат следниве споредби, кои се однесуваат на рецепцијата на сликите/кадрите и на зборовите: „За мене – вели Тарковски во едно свое размислување од книгата *Обликување во времето* – чувствувањето на ритмичноста во кадарот е рамно на чувствувањето на вистината на зборовите во литературата. Непрецизен збор во литературата и непрецизен ритам во филмската слика ја подриваат вистинитоста во едно дело“. Сосема компатибилно со ова размислување е радикалната концепција за филмот воопшто, која Чупоски, врз основа на креативната практика на Андреј Тарковски, ја определува како суштина на уметничката креација, на делото во кое местото на глумците е сосема редуцирано. Нив, едноставно, може да ги има малку или да бидат сосема отсутни, сцената е празна, а функционална е минималистичката поетика на креацијата, во која може да се исклучи и музиката, декорацијата да се ограничи, а монтажата да стане сосема незабележлива. Основата на постапките на Тарковски, смета Чупоски, ја сочинуваат сликите и само сликите. Тие имаат сопствен

интензитет, кој му го должат на силниот притисок од време, кој поттикнува длабоки доживувања, а со нив и критички спознанија за вистината на животот. Во суштина, улогата на времето и ритамот може да се поврзе со идејата за тоа дека течењето на времето поттикнува силни чувства за тоа дека живееме.

Интерпретирајќи ги аспектите на рецепција на филмските наративи на А. Тарковски, Чупоски во врска со филмовите АНДРЕЈ РУБЉОВ, СОЛАРИС, СТАЛКЕР, ОГЛЕДАЛО, ЖРТВОПРИНЕСУВАЊЕ ја актуализира поетиката заснована врз постапки што се практикуваат минимално, незабележливо. Тие функционираат без да бидат нагласени, додека, пак, во истото време рецепиентот е ненаметливо вовлечен во филмскиот текст, чија слика поседува неверојатен визуелен интензитет и способност да предизвика чувства со голема длабочина. Во согласност со ова интерпретирање на наративните структури на филмовите, Чупоски ја изведува клучната димензија на наративната стратегија на ова творештво, а тоа се лирските компоненти. Тие се произведени со сликата како сублимирана структура, која дејствува моќно врз емоциите на рецепиентите, сценариото е редуцирано, кадарот е зголемен, а вербалниот аспект, кој е составен дел од сценариото, е сведен на неколку клучни реплики. Затоа сликата, чие елементи забавено се набљудуваат и обликуваат во свеста, создава извесен временски притисок и долготрајно дејство врз емоциите на рецепиентот на овие впечатливи визуелни целини. Главна поттикнувачка компонента на филмските наративи на Тарковски претставува емотивниот напон што е произведен од сликата. Таа дејствува на рамниште на чувствување, кое на следното рамниште поттикнува рационализација, мисла, а кај читателите/гледачите предизвикува потреба за интерпретација.

Суштината на филмот, според концепцијата што ја востановува Тарковски, не произлегува од адаптацијата на книжевни дела, објаснува Чупоски, бидејќи филмот во никој случај не е „илустрација на книга“ за Тарковски. Во филмовите што ги продуцира овој автор, дијалогот, а преку него и фабулата не се основата врз која една уметност станува голема. Имено, таа како еден од функционалните елементи на структурата, треба да остане на периферијата, меѓутоа големината на уметничкото дело е неопходно да биде поврзана со слободното дејствување, со изборот на елементи од реалниот свет, кои стануваат сублимирана содржина во секоја одделна секвенца на филмот.

Атанас Чупоски, како автор на студијата *Христијанските слики и симболи и нарацијата во филмовите на А.А. Тарковски*, особено внима-

ние посветува на т.н. „субјективна логика“, која подразбира вклучување на содржини од мисли, соништа, сеќавања, кои најчесто влијаат врз декомпонирање на фабулата, елиминација на каков било заплет, кој е традиционално заснован врз логика на свесно дејствување и наспроти сето тоа, врз истакнување на улогата на сликата. Паралелно со визуелниот аспект на кадарот, Тарковски, според продлабочените толкувања на Чупоски, ја објаснува улогата на аудитивниот аспект, на вклучувањето музички фрази, кои со сопственото времетраење стануваат поткрепа на сликовната концепција и дејствуваат врз градењето на драмскиот интензитет на сликата, елемент што е реципрочен со интензитетот на времето. Музичките фрагменти, како составен дел од звучната димензија на сликата, најчесто се внимателно селектирани фрази од музички композиции на Ј.С. Бах, Џузепе Верди, Клод Дебиси, Рихард Вагнер, Лудвиг ван Бетовен и други автори. Музиката со сликата или аудитивниот аспект на кадарот станува дел од една специфично компонирана тонска реалност, која дејствува сугестивно и силно емотивно. Низ таа музика се доживува сликата на универзумот претставен со забавено темпо, во тишина што говори многу повеќе, бидејќи немо ја претставува драматичната празнина на доживувањето на сепството како јазик што може да искаже многу повеќе од репликите.

Атанас Чупоски создава студија за поетиката на Андреј Тарковски, заснована врз убедувањата дека уметноста на овој автор го изразува животот онаков каков што е, животот самиот по себе, бидејќи тоа не е уметност на идеи, туку уметност што обликува „мизансцен“ во рамките на кој се следи самиот живот. Суштината на филмот на А. Тарковски, смета Чупоски, е заснована врз можноста за изразување на животот онаков каков што е, вистински живот, па затоа во структурите на филмските текстови како што се: АНДРЕЈ РУБЉОВ, СОЛАРИС, СТАЛКЕР, ОГЛЕДАЛО, ЖРТВОПРИНЕСУВАЊЕ, не е востановен мизансцен во својство на знак, на клише или на концепција, ниту се обликуваат ситуации со ликови што имаат нагласено фикционална структура, такви ситуации што се резултат на шематска продукција. Длабочината на доживувањата во рамките на оваа авторска поетика секогаш произлегува од длабочината на вистината што филмовите ја носат со себе. Односот помеѓу забавеното темпо на течење на дејството и филмската линија на развој кај Тарковски соодветствува, според толкувањата на Чупоски, на длабочината на вистината, која филмовите ја носат со себеси и во кои смислата се манифестира како цел што се достигнува постепено и

само тогаш кога чувствата се многу силни и многу длабоки. Вистината, во однос на која функционира поетиката на овие филмски текстови, според студиозните интерпретации функционира на рамниште на едноставноста на претставувањето, таа е непосредно претставувана, таа се разоткрива во координатниот систем на едно „тука“ и едно „сега“, согласно со принципите за единство на времето, местото и дејството. Мизансценот кај А. Тарковски секогаш е резултат на ситуација на која ѝ соодветствува извесна душевна состојба на човекот, тој е во корелација со настаните што влијаат врз дејствувањето на човекот на реален начин. Клучната насока на овие креативни постапки на уметникот Андреј Тарковски е содржана во филмот. Во него е животот што е произлезен од уметност, која го претставува во неговиот природен тек, онака како што тој тече и како што нештата се случуваат, како изобилство од појави со различни степени на напрегнатост и смисла.

Студијата на Атанас Чупоски, согласно со главната ориентација врзана за сликите и симболите, многупати го актуализира присуството на ликовната компонента или на бојата, која во различните филмски кадри претпоставува различни симболички аспекти на структурите. Сепак, авторот на студијата не смета дека актуализацијата на ликовните аспекти во контекст на симболиката го проблематизира режисерскиот статус на А. Тарковски. Напротив, Чупоски нагласува дека станува збор за режисер а не за сликар, кој дејствува на тој начин што многу специфично го доживува светот и своето доживување на светот го артикулира во дело што е структурирано со подвижни а не со статични слики и содржини, што е суштествената разлика меѓу движењето што соодветствува на животот во филмот и сликарството или фотографијата, кои со својот статичен статус на постапките на претставувањето сугерираат неподвижност, а понекогаш и смрт.

Наведените аспекти на филмската поетика на А. Тарковски, за кои говори Чупоски, достигнуваат специфична манифестација во рамките на херметичната структура на филмот СТАЛКЕР, чие сценарио се засновува врз научнофантастичната новела *Излет во природа* на браќата Аркадиј и Борис Стругацки. Во врска со толкувањето на филмскиот пристап, кој како предлошка ја има книгата или во толкувањето на интерференцијата на книжевниот и на филмскиот дискурс, Андреј Тарковски објаснува: „Сценариото на филмот СТАЛКЕР, исто така, е инспирирано од книжевен текст, меѓутоа во конечната верзија, нема речиси ништо заедничко со таа приказна. Овде направив сè за да ги отстранам елементите на научнофантастичниот

жанр. Ми се чини дека успеав и мислам дека тоа е еден од моите најдобри филмови. Ми се чини дека тој филм е најуспешен – дека овде реализацијата е најблиску до првичната замисла. Мојам да кажам дека најмногу го сакам СТАЛКЕР“.

Во рамките на оваа студија за филмски текст, на пример кога се интерпретираат и преостанатите филмови како што се АНДРЕЈ РУБЉОВ, СОЛАРИС, ОГЛЕДАЛО и другите, авторот, меѓу другите аспекти, го нагласува специфичниот пристап при структурирањето на ликовите. Тие се оној дел од филмската структура преку кој се поставуваат прашањата поврзани со позицијата на човекот во универзумот. Човекот во филмовите на А. Тарковски согледан низ призмата на ликовите е активен, подвижен, тој е означен повеќе воопштено, како поим отколку конкретно како живо суштество, па врз основа на тоа, тој ѝ е предаден на бесконечноста. Поимањето на човекот, според Чупоски, се остварува во корелација со категориите вера, вистина и Бог.

Претставувањето на вистината е во корелација со структурата на ликот, а пред сè, со општоста и апстрактноста на ликот во делото на Тарковски. Во оние аспекти на филмот што го упатуваат реципиентот кон промислување на смислата на постоењето во интеракција со другите, во исто време се нагласува односот меѓу човекот, верата, вистината и Бога. Осврнувајќи се на интензивното напрегање на ликовите на планот на доживувањата, Чупоски настојува да ја изведе релацијата меѓу човекот и Бога како темелна преокупација во целокупното творештво на Тарковски. Ликовите се секогаш обликувани на рамниште на апстрактност, тие се типови, улоги ситуирани во позиција од која можат да се издигнат и со својата индивидуалност и идентификација, преку која стануваат историски обележани во уметноста, како Андреј Рубљов или „Сталкерот“ од подрачјето наречено „Зона“ во истоимениот филм. Со нагласувањето на значењето на ликовите и на нивната исклучителна улога во филмските структури, Чупоски го определува централното место што ја добива категоријата **човек** во овие дела. Тој е секогаш повеќеслоен, богат, поголем, тој е онолку богат од животот што го носи во себе и што го исполнува со смисла, колку што е носител на врската што, според Тарковски, треба да ја има со апсолутната вистина, а тоа значи со Бога.

Потрагата по смислата може да ја исполни целокупната содржина на заплетот исполнет со многу кризни мигови, многу разочарувања и повлекувања на ликовите во филмот, меѓутоа таа упатува кон местото каде што „желбите“ можат да се искажуваат и да се остваруваат, да станат реал-

ност што ги поддржува вербата и љубовта. Последниве две состојби, првата „да се верува“ и втората „да се сака“, понекогаш се потиснуваат и стојат во некоја длабочина на битието подготвени да се појават на површината тогаш кога Човекот треба да биде спасен. Тие можат да бидат потиснати, меѓутоа, според Чупоски, никогаш не згаснуваат и постојано се актуелни во делото на Тарковски на двоен начин, и како криза во вербата и љубовта, и како остварување.

Ако Тарковски е автор што инсистира на композирање на сликата и перспективата, тогаш секако дека во неговото обликување на кадарот клучно место добива просторот во кој се ситуирани фигурите што се носители на определена верба или криза. Тие талкаат низ предели на запустени индустриски зони, на уништена природа, помеѓу распаднати објекти, помеѓу делови од некогашни живеалишта потонати во сивилото на распаѓањето, а зад сето тоа секогаш стои бојата на природните и диви зелени тревници или на пример, белата боја на снежниот пејзаж.

Смислата на животот по која талкаат ликовите е проследена со специфичните поимања на уметноста на А. Тарковски. Според А. Чупоски, улогата на уметникот и уметноста е тесно поврзана со талкањата што се однесуваат на состојбите на себеспознавање, тоа се талкања низ мислите и сликите од минатото, во сонштата и во илузиите. Во овие рамки, студијата на Атанас Чупоски ги посочува исклучителните одговорности со кои се соочува секој човек-уметник и во врска со тоа го наведува размислувањето на Андреј Тарковски, кој во својата книга *Обликување во времето* вели: „Уметникот е секогаш слуга на сопствената дарба и единствениот услов на неговата борба за правото на креација се наоѓа во неговата подготвеност да им служи на талентот и на верата во сопствената вокација, што подразбира одбивање на какви и да се компромиси. Меѓутоа, модерниот човек одбива да се жртвува себеси, тој е духовно импотентен, па затоа Убавото најчесто останува скриено за сите оние што не трагаат по Вистината“. Во составот на овие промислувања на Тарковски стои толкувањето кое Атанас Чупоски настојува да го насочи во правец на преиспитување на духовноста и филмската уметност која има специфична позиција со оглед на фактот дека е поставена меѓу едната радикална форма на нејзина негација како уметност кога таа станува само обична стока на пазарот и другата радикална позиција кога таа станува само обично претурање во структурите засновани на формални постапки и интервенции кои ги поништуваат доживувањата и се сосема препуштени на формите.

Атанас Чупоски со својата интерпретација на делото на Андреј Тарковски дава една сложена и продлабочена перцепција на моќта на филмската уметност, која прави отпечаток на времето во кое живее уметникот и открива позиции во рамките на кои човекот не треба да размислува како живее туку треба да ги промислува причините, смислата на својот живот. Во тој контекст стои уметноста, која му помага на човекот да го досегне знаењето и да го развие во насока на совладување на слабостите, недоследностите и етичките промашувања, да дојде до себеси и да се спознае себеси и сопствените вредности. Уметноста, така, се чита како ред, како космос што е во релација со целокупната духовна вистина скриена зад обичните секојдневни активности. Соодветно на овие промислувања, студијата што го приопштува толкувањето на уметноста на Андреј Тарковски говори за уметноста што е еквивалент на секоја потрага спроведувана од субјект, кој е таков затоа што е слободен и задлабочен во своите духовни зони, таков што ги преиспитува вредностите и слабостите, особено поставува прашања поврзани со злото со кое човекот се бори како со дел од сепството и со кое се соочува надвор од него самиот, во односите со другите.

Студијата на Атанас Чупоски практикува сложена методолошка постапка при толкувањето на филмската продукција, која се потпира врз најсовремените достигнувања во теоријата на нарацијата, филмот и културолошките студии. Таа, во исто време, во себе ги антиципира и сознанијата и рефлексииите во однос на творештвото на Андреј Тарковски, присутни на македонската критичка сцена, кои говорат за тоа дека во Македонија со децении публиката му се навраќа на ова дело, го чита и препрочитува, со намера да ги реконструира состојбите на длабоко духовно преиспитување на човекот и уметноста.

Времето и просторот во однос на големата уметност на која ѝ е посветено ова исклучително истражување на Атанас Чупоски немаат значење. Големата уметност опстојува како што опстојува секое истражување со деконструктивистички претензии и со избор на еден свој оригинален агол и сосема индивидуална гледна точка на разоткривање на слоевите на делата на А.Тарковски, без оглед на културните и општествените околности. Тоа е едноставно како говор на човек што смислата на животот ја сфатил преку изедначување со уметноста и како цел на човек што настојува неа да ја разбере.

КИНОПИС

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

**Број 43/44(24), 2013
ISSN 0353-510 X**

Издавач

Кинотека на Македонија

„Никола Русински“ 1

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: 180100874560310

За издавачот

м-р Мими Ѓоргоска-Илиевска

Главен и одговорен уредник

Илинденка Петрушева

Редакција

Георги Василевски,

Петар Волнаровски,

Валентино Димитровски, Роберт

Јанкулоски, Жарко Кујунџиски,

Јелена Луџина, Дубравка Рубен

Дизајн

Ладислав Цветковски

Лектор

Сузана В. Спасовска

Превод на англиски

Петар Волнаровски

Превод на француски

Наташа Ѓондева

Печат

Европа 92 – Кочани

Тираж: 500 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. 43/44(24), 2013
ISSN 0353-510 X**

Publisher

Cinematheque of Macedonia

P.O. Box 16, Nikola Rusinski 1,

1000 Skopje,

telephone: +389 2 3071814,

Fax: +389 2 3071813

e-mail: kinoteka@ukim.edu.mk

web: www.maccinema.com

Current Account Number:

180100874560310

For the Publisher

м-р Мими Ѓоргоска-Илиевска

Editor in Chief

Ilindenka Petruševa

Editorial Board

Georgi Vasilevski, Petar Volnarovski,

Valentino Dimitrovski, Robert

Jankuloski, Žarko Kujundziski

Jelena Lužina, Dubravka Ruben

Design

Ladislav Cvetkovski

Proof read by

Suzana V. Spasovska

English translation

Petar Volnarovski

French translation

Nataša Gondeva

Print by

Evropa 92 – Kočani

Copies: 500

KINOPIS

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

**Numéro 43/44(24), 2013
ISSN 0353-510 X**

Editeur

Cinematheque de Macédoine

Box 16, Nikola Rusinski 1, 1000 Skopje

tél.: +389 2 3071814,

Fax: +389 2 3071813

e-mail: kinoteka@ukim.edu.mk

web: www.maccinema.com

Compte de banque:

180100874560310

Pour l'Editeur

м-р Мими Ѓоргоска-Илиевска

Redacteur en chef

Ilindenka Petruševa

Rédaction

Georgi Vasilevski, Petar Volnarovski,

Valentino Dimitrovski, Robert

Jankuloski, Žarko Kujundziski

Jelena Lužina, Dubravka Ruben

Mise en page

Ladislav Cvetkovski

Lecteur

Suzana V. Spasovska

Traduction anglaise

Petar Volnarovski

Traduction française

Nataša Gondeva

Imprimerie

Evropa 92 – Kočani

Tirage: 500 exemplaires

СЪЗНАНИЕ И ПОСРЕДСТВО НА ФУНКЦИОНАЛЕН НА
 РЪКА НА
 ... "ВЪНТРИ СЪЩНОСТ" НА ПОВЕЛИ
 ... "ВЪНТРИ СЪЩНОСТ" НА СЪЩНОСТ НА
 ПОВЕЛИ
 ... "ВЪНТРИ СЪЩНОСТ" НА СЪЩНОСТ НА
 СЪЩНОСТ НА
 ... "ВЪНТРИ СЪЩНОСТ" НА СЪЩНОСТ НА
 СЪЩНОСТ НА
 ... "ВЪНТРИ СЪЩНОСТ" НА СЪЩНОСТ НА
 СЪЩНОСТ НА

ТЕМЕТИ:
 ДАВНО СЪЩНОСТ, НА ДАВНОСТ, ПОВЕЛИ СЪЩНОСТ,
 ПОВЕЛИ СЪЩНОСТ, НА ДАВНОСТ, НА ДАВНОСТ

ПОВЕЛИ
 НА ДАВНО СЪЩНОСТ

НА ДАВНО СЪЩНОСТ СЪЩНОСТ
 НА ДАВНО СЪЩНОСТ

ИРНО СЕМЕ

ПОВЕЛИ:
 ТАДНО СЪЩНОСТ — НА ДАВНО СЪЩНОСТ
 НА ДАВНО
 НА ДАВНО СЪЩНОСТ
 НА ДАВНО СЪЩНОСТ
 НА ДАВНО СЪЩНОСТ

НА ДАВНО СЪЩНОСТ

сценариј:
ТАШКО ГЕВРГИЈЕВСКИ — КИРИЛ ЦЕНЕВСКИ
камера
ЉУБЕ ПЕТРОВСКИ
сценографија
НИКОЛА ЛАЗАРЕВСКИ

DISTRIBUCIA
MAKEDONIA FILM

MAKEDONIKA FILM

