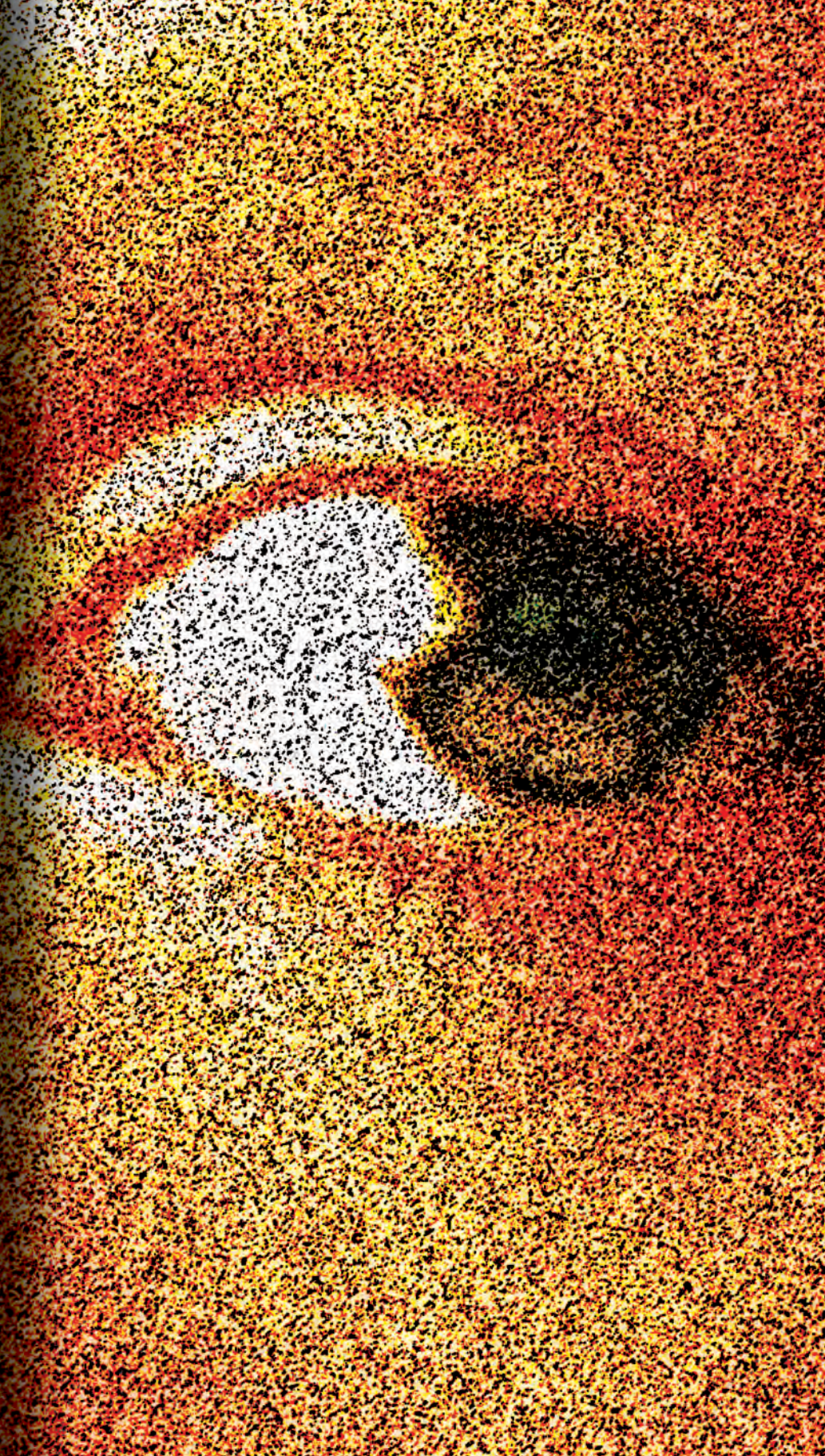
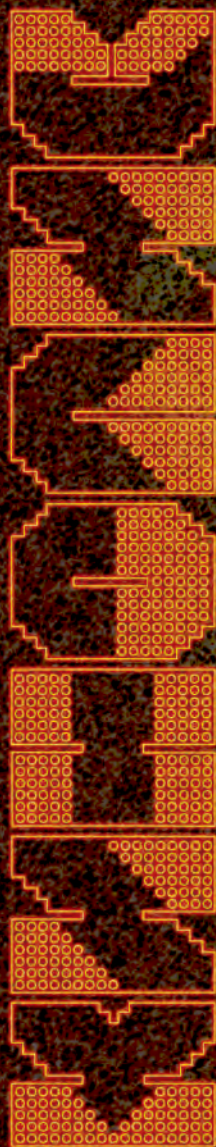
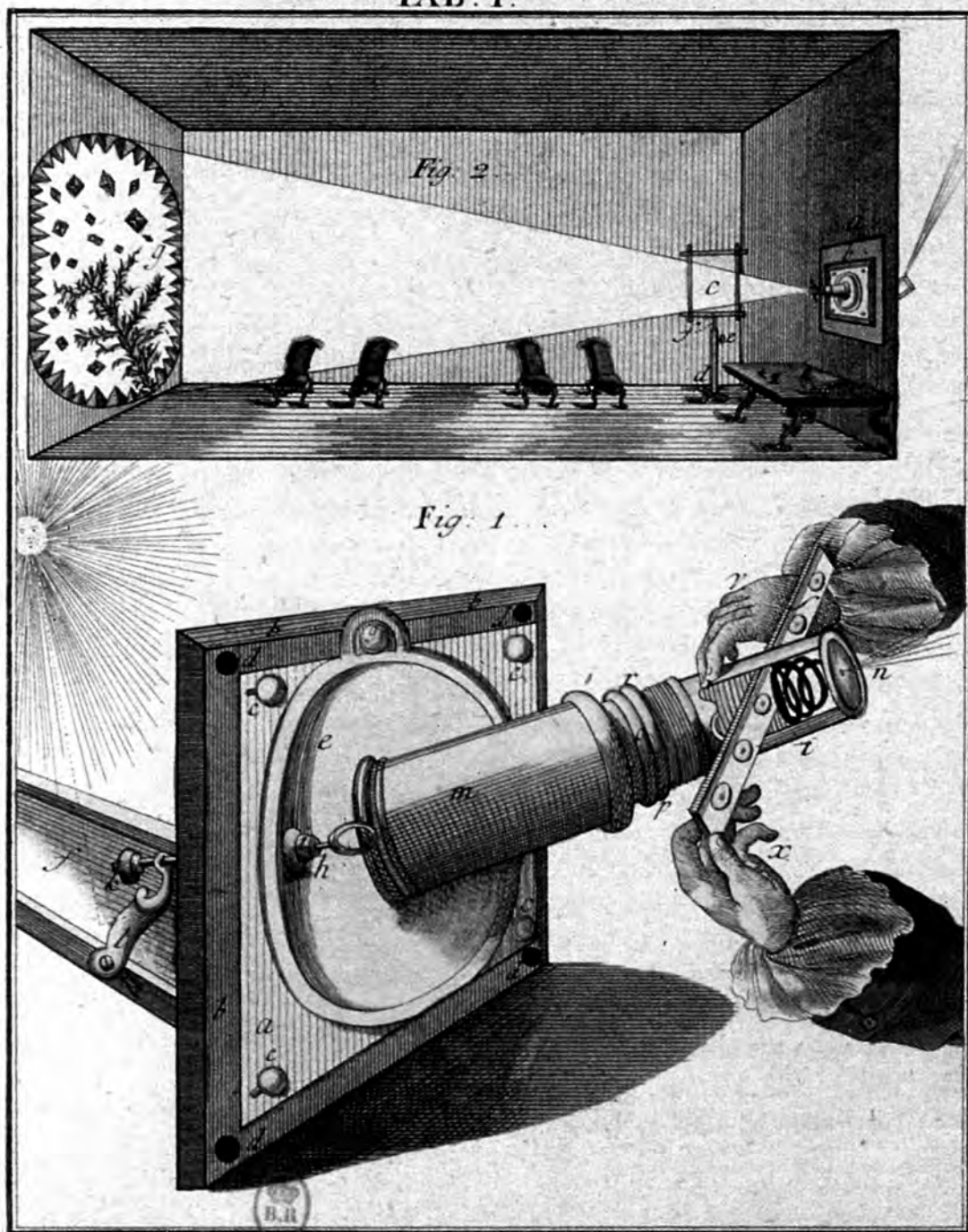


29-30

година XVI, 2004
ISSN 0353-510X



TAB: I.



M.F. Ledermüller del.

3. Tom.

A.W. Winterschmidt sculp. et c.

СОДРЖИНА / CONTENTS / CONTENU

ЈУБИЛЕЈ / JUBILEE / OCCASION

60 години од АСНОМ/60 Years ASNOM / 60 ans ASNOM

**Промоција на ДВД изданија на македонските играни филмови / Promotion
of DVD editions of the Macedonian feature films / Promocion des DVD
publications des films de fiction macédoniens**

5

Борис Ноневски: Промотивна реч
Boris Nonevski: Addressing
Discours promotionel

ИСТОРИЈА / HISTORY / HISTOIRE

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

13

Илинденка Петрушева: Занаетчискиот еснаф и филмот (за кината во
занаетчиските домови во Куманово и во Прилеп)
Ilindenka Petruševa: The Craftsmen Guild and the Film (on the
cinemas in craftsmen's centers in Kumanovo and Prilep)
LES CORPORATIONS ARTISANALES ET LE CINÉMA (les cinémas
des Maisons des artisans à Prilep et à Kumanovo)

ПРЕДИСТОРИЈА / PRE-HISTORY / PREHISTOIRE

27

Доната Пезенти Кампањони/Лорен Манони: Магични кутии (3)
Donata Pesenti Campagnoni/Lorain Mannoni: Magical
Boxes (3)
Les boîtes magiques (3)

ТЕОРИЈА / THEORY / THEORIE

31

Георги Василевски: Големите почетоци на теоријата на филмот —
Сергеј Ејзенштејн
Georgi Vasilevski: The Great Beginnings of the Film Theory -
Sergei Eisenstein
Les grands débuts de la théorie du cinéma - Sergei Eisenstein

36

Сергеј М. Ејзенштејн: Дијалектички пристап кон филмската форма
Sergei M. Eisenstein: The Dialectic Approach to the Film Form
L'accès dialectique à la forme de cinéma

ИСТРАЖУВАЊА / RESEARCHES / RECHERCHES

49

Мими Ѓоргоска-Илиевска: Интермедијалноста како сегмент на проучувањето на филмот
Mimi Gjorgoska - Ilievska: The Inter-Media Aspect as a Segment of the Film Research
L'intermédiaire - un segment de l'étude du cinéma

ФИЛМСКИ ТРЕЗОРИ / FILM TREASURES / TRÉSORS DE CINÉMA

61

Слаѓан Пенев: Стенли Кјубрик (1928-1999) — филмскиот хирург на дваесеттиот век
Slagjan Penev: Stanley Kubrick (1928 - 1999) - The Film Surgeon of the Twentieth Century
Stanley Kubrick (1928-1999) - Le chirurgien de cinéma du XXe siècle

ИЗВЕСЕН ПОГЛЕД / CERTIAN VIEW / CERTAIN REGARD

78

Владимир Илиевски: Филмското дело наспроти државата и забраната — Црниот бран во југословенската кинематографија
Vladimir Ilievski: The Film Work Opposed to the State and the Ban - The Film Noir in the Yugoslavian Cinematography
L'œuvre de cinéma vis-à-vis l'État et l'interdiction - La vague noire dans la cinématographie Yougoslave

IN MEMORIAM / A LA MÉMOIRE DE

84

Илинденка Петрушева: Тажно е кога заминуваат пријателите (Мирон Черњенко, 1931-2004)
Ilindenka Petruševa: It Is Sad When Friends Are Leaving (Miron Tchernenko, 1931 - 2004)
La tristesse pour l'ami qui nous a quittés (Miron Tchernenko, 1931-2004)

88

Мирон Черњенко: Сами за себе
Miron Tchernenko: Each for Oneself
Nous-mêmes seuls

ПОВОДИ / OCCASIONS / OCCASIONS

91

Мирослав Чепинчиќ: Неподмитливата доследност на неотповикливоста (сеќавање на Бранко Варошлија)
Miroslav Čepinić: The Incorruptible Persistence of the Irrevocability (memories of Branko Varošlija)
La conséquence incorruptible de l'irrévocabilité (la mémoire à Branko Varošlija)

95

Бранко Варошлија: За киното на Пане Напе
Branko Varošlija: On The Cinema of Pane Nape
Le cinéma de Pane Nape

ФЕСТИВАЛИ ФИЛМОВИ / FESTIVALS – FILMS / FESTIVALS – FILMS

98

Благоја Куновски: Фестивалски диптих (за фестивалите во Лондон/ 2003 и во Берлин/2004)

Blagoja Kunovski: Festival Diptych (on the festivals in London, 2003 and Berlin, 2004)
Diptyque de festival (les festivals de cinéma à Londres/2003 et à Berlin/2004)

110

Жарко Кујунџиски: Се викам Скопје фест, Скопје филм фест 007 (кон 7. Скопски филмски фестивал)

Zarko Kujundžiski: My Name Is Skopje Fest, Skopje Film Fest 007 (on the 7th Film Festival in Skopje)
Je m'appelle Skopje fest - le Festival de cinéma à Skopje (le 6e Festival de Cinéma à Skopje)

122

Виктор Канзуров: Нежниот бакнеж меѓу животот и филмот (меѓу другото и за филмот на Кен Лоуч „Нежен бакнеж“)

Viktor Kanzurov: The Gentle Kiss of Life and Film (among other topics, on the film of Ken Loach "Gentle Kiss")
Le baiser tendre entre la vie et le cinéma (le film de Ken Loach "Un baiser tendre")

125

Сунчица Уневска: Мистериозната врска меѓу уметникот и неговата инспирација (за книгата „Девојката со бисерна обетка“ и за истоимениот филм на Петер Вебер од 2003 година)

Sunčica Unevskaja: The Mysterious Connection Between the Artist and the Inspiration (on the book "The Girl With a Pearl Earring" and the film by Peter Webber from 2003)
La liaison mystérieuse entre l'artiste et son inspiration (le livre "La fille à la boucle d'oreille de perle" et le film de Peter Webber de même titre, 2003)

130

Петар Волнаровски: Човек на човека му е....пес?! (за филмот „Догвил“ на Ларс вон Триер, 2003 година)

Petar Volnarovski: Man to Man ??... Dog?! (on the film "Dogville" by Lars von Trier, 2003)
L'homme est un loup pour... le chien (le film "Dogville" de Lars von Trier, 2003)

135

Жарко Трајаноски/Марко Петрушевски: „Дваесет и девет палми“: француска ди/верзија на „Умри машини“ (дијалог за филмот „Дваесет и девет палми“ на Бруно Димон од 2003 година)

Žarko Trajanoski/Marko Petrusevski: Twenty Nine Palms: French di/version of "Die Hard" (a dialogue script of the film "Twenty Nine Palms" by Bruno Dumont from 2003)
"Twentynine palms": Une di/version française du "Piège de cristal"(dialogue sur le film "Twntynine palms" de Bruno Dumont de 2003)

ФОТОИЗЛОГ / PHOTO WINDOW / PHOTO-ALBUM

140

Анри Картие-Бресон (1908-2004)

Henri Cartier-Bresson (1908-2004)

Печатењето на овој број го овозможи



Министерство за култура



ЦРНО СЕМЕ



МИС СТОИ

БОРИС НОНЕВСКИ

УДК 791.43/.44(497.7)(049.3)
Кинопис 29/30(16), с. 5-12, 2004

ПРОМОТИВНА РЕЧ

60 ГОДИНИ ОД АСНОМ
ПРОМОЦИЈА НА ДВД ИЗДАНИЈА НА МАКЕДОНСКИТЕ ИГРАНИ
ФИЛМОВИ „ВОЛЧА НОК“, „МИС СТОН“ И „ЦРНО СЕМЕ“



очитувани,

Деновие одбележуваме еден свет ден кога републиката за миг стана монархија за да се прогласи царството на слободата. Деновие ја симнуваме капата и се поклонуваме пред мудроста на еден сој луѓе кои ја прочитаа слободата на дланката на историјата и го најдоа патот до независноста на Македонија.



Од промоцијата на
ДВД изданијата



**Од
промоцијата
на ДВД
изданијата**

На 2 август 1944 година денот ги прошири своите граници во еден миг да ги збере двата Илиндена и копнежот на сите луѓе од минатите векови. На тој ден слободата се изговори на цел глас и во име на оние што ја шепотеа со векови.

Македонија на 2 август 44-тата се облече со една мисла — толку јасна што ја слушаа и глумите.

Првото заседание на АСНОМ духот на слободата го пресоздаде во трајна материја (Панко Брашнаров, живиот свидетел на двата Илиндена, во брилијантниот говор на отворањето на Заседанието политиката ја извиши до поетика). Со Декларацијата за основните права на граѓанинот на демократска Македонија, во која беа сублимирани идеите од врвовите на филозофско-политичката мисла и искуствата на уредените општества, свечено се прокламираа и се гарантираа основните лични, политички, економски, социјални и културни права и слободи на човекот. Со тој акт Македонија од егзотично ориентална политичка географија се проектира во модерна европска држава. Еднаквоста и рамноправноста на сите граѓани пред законите стануваат „религија“, а слободата на совеста и вероисповеста се неотуѓиво право. Уште тогаш (до сега) на националните малцинства им се осигуруваат сите права на слободен национален живот. Народната власт, пак, Декларацијата ја обврзува да ја подига народната култура и да осигура бесплатна просвета.

Земјата што имаше издржано илјадници умирачи, во која и дрвјата побегнаа со корењата во длабочината, прибра сила да создава иднина. Со одлуките на АСНОМ конституира политички систем, држава и институции со извонреден капацитет и делотворност. Тие беа проникнати од таква социјално-историска маја да одолеат на сите турбуленции и транзиции. При тоа, за нивната продуктивност и ефикасност не беше пресудна номотехниката и вештината на создавањето на законите, туку идејата, идеализмот и ентузијазмот на луѓето со кои тие го исполнуваа нивниот поим.

Декларираните заложби и програмскиот проект на АСНОМ, кои беа поттикнати и изведени од највисоките дострели на политичко-филозофската мисла, во социјалистичката операционализација доживеаја извесна практична и идеолошка редукција. Меѓутоа, тие беа доволно поттикнувачки Македо-



Од промоцијата
на ДВД
изданијата

нија врз нивните темели да оствари највисок општествен и културен напредок во сета своја историја.

Македонија по Втората светска војна и ослободувањето имаше мал број високо образовани луѓе, но затоа со вонреден интелектуален усет за

ЦРНО СЕМЕ





Од промоцијата
на ДВД
изданијата

општото добро и со национална самосвест за сопствената мисија. Тие луѓе сè уште во војничка униформа, кои планините ги претвораа во облаци да ја натопаат почвата со срцев дожд за да из'ртат семињата на нивните творби и творештва, меѓу првите акти го донесоа Решението за воведување на македонскиот јазик како службен јазик. Потем следеа одлуки за заштита на сите училишта, отворање на библиотеки и научни институции, отворање на учителски школи, музичко и уметничко училиште, прогласување на државни и црквено-народни празници. Се создаде книгоиздателство на Македонија, се





формира Македонскиот народен театар и се поведе грижа за културното наследство. За нешто повеќе од година дена се формира мрежата на културни институции со широк регистар на активности. Во Македонија се организираа аналфабетски курсеви, но во исто време се формираа факултети, институти и други универзитетски установи. Носена на бранот на обновата, исполнета со градителски ентузијазам, Македонија направи херојски културен и цивилизационски исчекор, дотогаш незабележан во европската практика.

* * *

Со одлука на Президиумот на АСНОМ од 2 февруари 1945 година е формиран Отсек за кинематографија при Поверенството за трговија и снабдување, чија задача е да врши дистрибуција и рас-

пределба на филмови низ постојната киномрежа во Републиката. Неколку месеци подоцна е формирана и Филмската дирекција за Македонија (ФИДИ-



ЦРНО СЕМЕ



МИС СТОН

МА) со задачи што се однесуваат на речиси сите сегменти на кинематографијата. Но посебна нагласка во работата на оваа Дирекција е набавката и распределбата на филмовите, како и национализацијата на кината во Македони-



ВОЛЧА НОЌ

ја. Една година подоцна, со Решение на Министерството за просвета на НРМ од 9 август 1946 година е формирано Претпријатието за распределба, преглед и поправка на филмови РАСФИЛМ. Значи, конституирањето на македонската кинематографија оди со забрзан ритам. И така, на 2 јули 1947 година е формирана Комисијата за кинематографија при Владата на Народна Република Македонија со задача да се грижи за организирање на филмското производство, за обезбедување на техничката база за тоа производство, за издигање/образување на филмски кадри, за изготвување на развоен план за кинификација итн. Со решение, исто така, на Владата на НРМ од 21 август 1947 година е основано претпријатието за производство на филмови „Вардар филм“. По пионерскиот подвиг на браќата Манаки, кои на почетокот на филмската епоха ги снимаа првите „живи слики“ во Македонија, и обидот за создавање на национална кинематографија од страна на Арсениј Јовков по повод одбележувањето на 20-годишнината на Илинденското востание во 1923 година, со иницијативата на Президиумот на АСНОМ започнува вториот почеток на македонскиот филм, но сега на институционално ниво, со што се заокружуваат трите сегменти на националната кинематографија: производството, дистрибуцијата и прикажувањето на филмови.

Истата, 1947 година, се појавуваат првите остварувања на доајените на македонскиот филм, документарците ВО ИЗБОРИ ЗА НОВИ ПОБЕДИ на Благоја Дрнков и ЖИТО ЗА НАРОДОТ на Трајче Попов. За неколку години, снимајќи го во 1952-та првиот игран филм ФРОСИНА, по сценарио на Владо Малески, а во режија на Воислав Нановиќ, македонските филмации на дело покажаа дека се дораснати да се соочат со најсложените кинематографски предизвици, како што е реализирањето на долгометражен игран филм. Со вториот македонски игран филм ВОЛЧА НОЌ, снимен во 1955 година по сце-

ВОЛЧА НОЌ





МИС СТОН

нарио на Славко Јаневски и во режија на Франце Штиглиц кој еве на публиката ѝ е достапен и во ДВД медиумот, нашите синеасти прават исечокор и на кинестетички план. Во неговата сценаристичко-драматуршка предлошка поетиката е евидентно еманципирана од политиката. Наспроти идеализирањето на стварноста, глорификацијата на протагонистите на револуцијата и создавањето на неустрашиви ликови-монолити, кое го сугерираше званичната идеологија, во ВОЛЧА НОК, избегнувајќи го тој шаблон, ликовите како дел од една заедничка трагедија во војната се прикажани со сите јанси и недоумици, колебања и стравови што на приказната и дава дополнителна човечка димензија и уверливост.

Македонскиот игран филм со ФРОСИНА и ВОЛЧА НОК, преку МИС СТОН, МИРНО ЛЕТО и ЦРНО СЕМЕ, до ПРЕД ДОЖДОТ на Милчо Манчевски и ГОЛЕМАТА ВОДА на Иво Трајков имаше подеми и падови, врвни кинестетски остварувања, но и филмови кои не оставија особен впечаток кај публиката и критиката. Со релативно скромната продукција тој не прерасна во филмска индустрија, меѓутоа, во својата еволуција ги освои безмалку сите родови и жанрови и оствари бележити креативни резултати, кои беа препознати и наградувани на домашните, бившите југословенски и меѓународни фестивали.

Македонскиот филм е дел од нашата традиција и од нашиот културен идентитет. Во него се рефлектираат современите настани, но низ околото на филмската камера е посредувано и запомнато нашето минато. Тоа е уште една причина и на ваков начин и по овој повод да се навраќаме на него. Зашто, тие што не го паметат минатото се осудени да го повторуваат.

Затоа, реализирајќи го проектот за изготвување на ДВД изданија на филмовите ВОЛЧА НОК, МИС СТОН и ЦРНО СЕМЕ, со кој го одбележуваме 60-годишниот јубилеј на Првото заседание на АСНОМ, ние освен што се потсетуваме и ја искажуваме својата почит кон минатото, со овој потфат вршиме и своевидна заштита на тие филмски остварувања за да се сочуваат за идните поколенија. □

Скопје, 29 јули 2004

ИЛИНДЕНКА ПЕТРУШЕВА

УДК 791.45(497.7)(049.3)
Кинопис 29/30(16), с. 13-25, 2004

ЗАНАЕТЧИСКИОТ ЕСНАФ И ФИЛМОТ

(ЗА КИНАТА ВО ЗАНАЕТЧИСКИТЕ ДОМОВИ ВО
КУМАНОВО И ВО ПРИЛЕП)



ериодот од појавата на првите подвижни слики во Македонија (1897) па сè до периодот по Втората светска војна кога се институционализира македонската кинематографија во сите свои сегменти го нарекуваме, едноставно, *период на спонтанa кинематографија*. Зошто така? Поради наједноставната можна причина — сè било препуштено на иницијативата на агилни поединци, кои во филмот откриле можност за проширување

Прилеп меѓу двете светски војни



на својата љубопитност како на планот на творечката креација, така и на планот на профитот. Исклучок била работата на Хигиенскиот завод од Скопје, кој пројавува организирана кинематографска дејност, најнапред во 1927 година со филмско прикажување/здравствено едуцирање на населението, а неколку години подоцна и со сопствено производство на здравствено-едукативни филмови. Од претходно спомнатата приватна иницијатива на поединците на планот на креативната кинематографија, во оваа пригода, ќе ги спомнеме, најнапред: неодамнешните браќа Манаки, па Кирил Миноски, Благоја Дрнков, Ристо Зердески, Благоја Поп Стефанија, Сифрид Миладинов, додека, пак, на репродуктивен план би ја одбележале „кинациската“ работа на: Чомовци, Напевци, Кртеви, Икономови, Џонови, Петковци и редица други љубопитници, кои, покрај останатото, се надевале дека преку киното ќе обезбедат солиден приход. Дел од „кинациите“ за реализирање на киноприкажувачката работа земале под закуп разни простории, најчесто кафеански или хотелски сали, потоа сали во зградите на соколаните (изградени во дваесеттите и триесеттите години), но дел од нив изградиле и наменски (постојани) кина. И токму во овој период, значи меѓу двете светски војни, регистрираме и една друга, мошне интересна појава. Тоа е изградбата на занаетчиските домови во Куманово и во Прилеп, во кои значајно место зазема и киноприкажувачката дејност. Појавата и работата на овие, така да кажеме, специјализирани домови е резултат на ангажманот на занаетчиските еснафи од овие два града.

На почетокот од дваесеттиот век во стопанството на Македонија (тогаш единствена територија во рамките на Османлиската империја) предничеле земјоделството, сточарството, занаетчиството и трговијата. Но, во еден кус временски интервал (од 1912 до 1918 година) територијата на Македонија се претвора во речиси неодамнешно поприште на жестоки судири на бројни и разновидни војски. Изгинаа голем број Македонци (за туѓи интереси). Со Букурешкиот договор од 1913 година е распарчена единствената етничка територија на Македонија. Ја поделија соседите. Ова го потврди, со мали корекции, и Версајскиот договор по завршувањето на Првата светска војна. Македонија излезе од војните исцрпена, опустошена. Голем дел и од Турците и од Македонците се иселија, кои во соседните земји, кои преку океаните,⁽¹⁾ Се затворија кепенците во чаршиите. Но, наспроти сè, требаше да се продолжи со животот. Животот на оние што останаа.

Занаетчиството, кое во тој период регистрира околу 70 занаети (ковачи, казанџии, налбати, калајџии, алваџии, колари...), покрај со повоеениот пустош, се соочува и со појавата на конкуренција од индустријализацијата (бавна, но сигурна). Замираат одредени занаети, луѓето се ориентираат кон други (попрофитабилни) или, пак, кон земјоделството. Светската економска криза од почетокот на триесеттите години ќе зададе нов удар и на занаетчиството, но и на индустријата. Но, како што слабее кризата, така повторно се разгорува соперништвото меѓу занаетчиството и неодамнешната/надоаѓачка индустријализација. Па така, во мај 1934 година, на IV конференција на Занаетчиската комора во Скопје, ќе бидат поставени барања за ограничување на отворањето филијали и продавници во Македонија на големи индустриски претпријатија, за забрана на картелите и бесправната работа, за намалување на даноците, за промена на законските прописи... И нормално, власта не ќе има слух за овие барања.⁽²⁾ Па така, занаетчиите, како и останатите учесници во стопанската дејност, биле оставени сами на себе да се снаоѓаат како знаат и умеат. Тешката економска положба ги принудува занаетчиите да се организираат, преку својот еснаф, во набавно-продажни и кредитни задруги, чии



Занаетчискиот дом во Прилеп денес

цели биле: снабдување на населението со стоки по пониски цени, кредитирање на населението со пониски каматни стапки, снабдување на занаетчиите со сировини и материјали во готово или на кредит, дистрибуција на занаетчиските производи, собирање штедни влогови од занаетчиите, кредитирање на занаетчиите за изградба на дуќани и набавка на неопходни орудија и машини за работа итн.⁽³⁾ Ваквата појава започнува некаде од крајот на првото десетлетие и се развива, особено, во второто и третото десетлетие од минатиот век. Занаетчискиот еснаф, пак, од Куманово и од Прилеп оди уште понатаму. Имаат желба да изградат свои занаетчиски домови, кои ќе прераснат во центри на нивната дејност, но и пошироко — да станат места каде што ќе се развива и културната дејност, особено најновиот изум на светските сонувачи — киното. Посакале, замислиле и — оствариле!

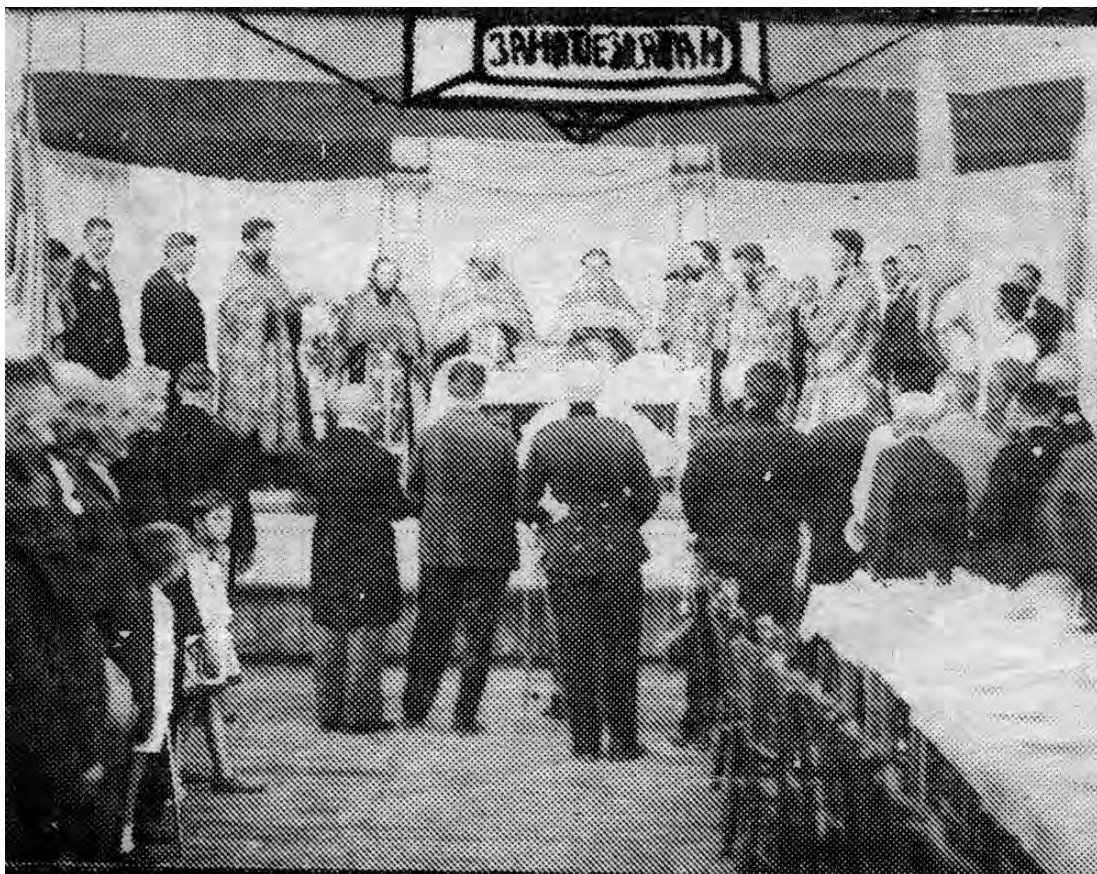


Изградба на
занаетчискиот
дом во
Куманово во
1930 година

КИНОТО ВО ЗАНАЕТЧИСКИОТ ДОМ ВО КУМАНОВО

Зградата на Занаетчискиот дом во Куманово се наоѓа во центарот на градот и е една од најмаркантните градби изградени меѓу двете светски војни (покрај Соколаната, градската болница, општинската зграда, Ловечкиот дом итн.).

Приказната за нејзината градба оди вака: Куманово во периодот за кој станува збор е претежно занаетчиски и земјоделски град, со тоа што со брзи чекори навлегуваат и трговијата и индустријата. Уште во 1919 година (значи, непосредно по завршувањето на Првата светска војна) во градот е формирано Здружение на занаетчиите, а веќе на 26 февруари 1920 година (во присуство на претставник од Занаетчиската комора од Белград) е формиран *Занаетчискиот еснаф за град Куманово и околијата Жеглиовска*. Оваа организација имала основна цел да ги штити интересите на занаетчиите. Во тоа време во Куманово егзистираат вкупно 37 видови занаети.⁽⁴⁾ Работејќи секојдневно на подобрување на условите за живот и работа на занаетчиите, луѓето од *Еснафот* сè повеќе помислувале за изградба на објект во кој ќе бидат сконцентрирани сите дејности на оваа организација. Нивните желби оделе и понатаму: размислувале и за културните потреби како на своето членство, така и пошироко — на кумановци во целост. Меѓу другото, помислувале и за една убава, модерна киносала, оти токму занаетчиите биле најредовните посетители во тогашните импровизирани кумановски кина (час ги има — час ги нема,



**Осветувањето
на
Занаетческиот
дом во
Куманово во
1930 година**

те филмски проекции во некој од дуќаните на Тумбата, те филмски проекции во некоја од централните кафеани или во некој од ановите или хотелите).

И така, во 1924 година *Занаетческиот еснаф на Куманово* го формира „Фондот на Занаетческиот дом“, кој има задача да обезбеди средства за изградба на занаетчески дом во Куманово. Приходите за оваа намена доаѓале од различни страни: дел од членарината на занаетчиите, донации од поимотни граѓани (добротвори, втемелувачи), кредити од Занаетчиската банка од Белград и од банката „Вардар“ од Скопје...⁽⁵⁾ Финансиска помош ќе дојде и од Занаетчиската кредитна задруга на Куманово (во 1929 година), од општината кумановска (во 1929 година), та дури и од претседателот на Министерскиот совет на Кралството Југославија (во 1930).⁽⁶⁾

На 14 февруари 1927 година Управата на Фондот се обраќа до Судот и Одборот на кумановската општина со молба да се обезбеди локација за домот. Притоа се наведени целите и потребите на идниот дом: „...Домот ќе служи како центар на сите занаетчии од кој ќе се шират идеите за економско и културно издигање на занаетческиот еснаф... Домот ќе има повеќе одделенија, кои ќе кореспондираат со иднината: ќе има повеќе дуќани што ќе се изнајмуваат и приходите од тоа ќе бидат база за егзистенција на Домот, ќе има неколку магацини за потребите на Набавната занаетчиска задруга, неколку соби за бесплатно домување на сиромашни занаетчии, ќе има и голема сала за разни собири, забави, театарски претстави, концерти, кинопретстави... Во Домот ќе има и читалиште... Сето ова ќе биде за доброто на занает-

чиите, но и на сите жители на Куманово...“⁽⁷⁾. Набргу локацијата била одредена: ќе биде тоа во строгиот центар на градот, на местото на Јашар-беговите анови. Сопствениците на овие анови, Мустафа Ј. Беговиќ и Јашар А. Беговиќ (рентиери од Куманово), на ден 29 октомври 1929 година доставуваат понуда за својот имот — 300.000 динари.⁽⁸⁾

Работите околу Домот се придвижуваат. Проектот го изработува општинскиот инженер Владимир Антонов, додека изведувач на градежните работи е претприемачот Крсто Јовановски. Камен-темелникот бил поставен во месец март 1930 година и по осум месеци, поточно на 21 ноември истата година се извршило осветувањето на Домот, придружено со раскошна свеченост одржана во големата сала.⁽⁹⁾ А таа голема (или централна) сала ќе биде идното кино. Во приземјето на Домот се наоѓале дваесетина дуќани наменети за занаетчиите, а низ еден раскошен влез се одело до првиот кат каде што, покрај канцелариите на Занаетчискиот еснаф и Управата на Фондот на Занаетчискиот дом, се наоѓала големата сала (18,90x13,50) со голем хол и просторија за бифе. Токму во таа сала ќе се смести новото модерно кумановско кино со капацитет од 250 седишта, распоредени лево и десно од централниот дел на салата каде што, пак, биле поставени два реда маси со по 4 стола за секоја маса. На катот, со посебен влез, се наоѓал балконот во полукружна форма. Кинокабината била на меѓукат (меѓу првиот кат и поткровјето, каде што имало живеалишта за сиромашните занаетчи). Проекторот бил „Пате Фрер“.⁽¹⁰⁾

Управата на Фондот одлучила киносалата да ја издава под закуп, но уште во првите денови од отворањето на Домот започнала редовна филмска програма. Имено, Управата го овластила кумановскиот бравар Ѓорѓе Јовановиќ да стапи во контакт со скопското кино „Вардар“ и да договори филмови за првото тримесечје од 1931 година (11), додека не се разреши прашањето со закупот. Инаку, уште на 30 декември 1930 година Јовановиќ поднел молба до Управата на Фондот за издавање на киносалата и бифето под закуп⁽¹²⁾. Позитивниот одговор на Управата ќе уследи неполн месец подоцна — на 23 јануари 1931 година ќе биде потпишан договор за закуп на киносалата меѓу Управата и Јовановиќ.

Но се чини дека моделот за издавање на киносалата под закуп ќе ѝ создаде многу проблеми на Управата на Фондот. Поради високата цена на закупот, а и поради, се чини, нерентабилноста на киното, речиси со секавична брзина ќе се менуваат закупците. Тоа ќе доведе, во одредени периоди, и до неминовно откажување на веќе договорените филмови со тогашните дистрибутери („Артистички филм“ од Белград, „Адрија национален филм“ од Белград, „Авала филм“ од Загреб и други). Ѓорѓе Јовановиќ работел само неколку месеци, па веќе во јуни 1931 година, во весникот *Гостилничарски глас* од Белград ќе се појави оглас за издавање на киносалата, кафеаната и кинопроекторот под закуп.⁽¹³⁾ На овој оглас ќе се јават повеќе заинтересирани, но Управата на Фондот ќе се одлучи за проверениот „кинација“ Димитрие Никушевиќ, кој веќе успешно работел со скопското кино „Аполо“. Договорот ќе биде склучен на 27 октомври 1931 година, со важност до 1 октомври наредната година, но веќе околу средината на месец мај од 1932 година Никушевиќ ќе ја напушти работата со ова кино.⁽¹⁴⁾ Нема прецизни податоци што се случувало со кинопроекциите во периодот до март 1933 година, кога во салата на Занаетчискиот дом, според веста што ја донесува весникот *Вардар* од 26 март 1933 година, се вселило веќе постоечкото кумановско кино „Уранија“, чии организатори биле младите кумановски интелектуалци Стојан Малински, Среќко Димовски и Борис Трајковски-Циција. Но, се чини дека немало прекин на работата на киното, бидејќи токму во тој период филмскиот репертоар ќе го договара Кирил Ангелковиќ, претседател на Фондот на Занаетчискиот дом. Имајќи ја предвид преписката меѓу Управата на Фондот и Кралската банска управа на Вар-



**Занаетчискиот
дом во
Куманово денес**

дарска бановина, најверојатно овој период е искористен и за техничко доопремување на киното и поставување на сите, со закон дефинирани услови. На 29 март 1933 година, Банската управа, по извршениот технички увид, издаде дозвола за работа на киното.⁽¹⁵⁾ И да се вратиме кај киното „Уранија“. Тоа работело само неколку месеци и веќе на 20 јуни 1933 година Управата на Фондот му го изнајмува киното на кафеџијата Манасие Крстиќ⁽¹⁶⁾, но веќе во почетокот на 1935 година киното добива нов закупец — Раде Станковиќ, кој во Куманово бил познат по тоа што бил сопственик на првиот автобус, кој редовно сообраќал на релацијата Куманово — Скопје. Новиот закупец Станковиќ добро ќе го разработи кино, сега веќе со нов назив, кино „Југославија“, но неговата трагична смрт (загинал за време на една воена вежба кон средината на 1938 година) ќе го подзапре нагорниот пат на киното.⁽¹⁷⁾ Во тоа време бил набавен и нов/тонски кинопроектор од типот „Телевизија“ и во почетокот про-

екциите ги вршел Камил Реџеп, киноапаратер од Скопје, а нешто подоцна оваа работа ја презеле кумановците Страшко Сушелски и Јордан Трајковски. Билетите чинеле 3, 5 и 8 динари, а киното работело шест дена во седмицата. Репертоарот се менувал 8 пати месечно.⁽¹⁸⁾ Киното, по смртта на Станковиќ, од почетокот на месец ноември 1938 година, го добива под закуп Алберт Х. Камхи⁽¹⁹⁾, но неговото работење ќе го прекине почетокот на Втората светска војна, односно окупацијата. На 25 мај 1941 година окупациската власт ќе го раскине договорот со Камхи и ќе одреди нов закупец — Антефилис Анчев. Киното ќе добие и нов назив: „Напредок“. По војната, на ден 12 март 1945 година Управниот одбор на Занаетчискиот дом му го предава киното на управување на братот на Антефилис, Томо Анчев, но паралелно, во тогашниот печат објавува оглас за издавање на киното под наем.⁽²⁰⁾ Нецела година подоцна, на седницата на Управниот одбор на Занаетчискиот дом одржана на 26 јануари 1946 година е соопштено дека киното „Напредок“ преминало во сопственост на Државното филмско претпријатие на Македонија од 20 декември 1945 година.⁽²¹⁾

КИНОТО ВО ЗАНАЕТЧИСКИОТ ДОМ ВО ПРИЛЕП

Прилеп бил значаен земјоделски центар во Македонија. Таков ќе остане и во периодот помеѓу двете светски војни, но и занаетството ќе се носи рамо до рамо со земјоделството. Егзистираат повеќе од 50-ина занаети, чиј број во времиња на економски кризи значително се намалува. Развојот на трговијата, а и скромната но незапирливо надоаѓачка индустријализација ги ставаат занаетчиите во состојба на постојана борба за егзистенција. Некои, не можејќи да ја издржат конкуренцијата, се преориентираат кон земјоделското производство (особено тутунарството), но некои, оние најупорните, ќе изнаоѓаат начини како да опстојат. Меѓу другото, ќе се формираат и занаетчиски задруги, кои имале задача да ги штитат и да ги помагаат прилепските занаетчиини. Меѓу најагилните била прилепската Занаетчиска набавно-продажна и кредитна задруга, позната уште и како Општа занаетчиска кредитна кооперација „Победа“, формирана кон крајот на дваесеттите години од минатиот век.

Во тоа време во Прилеп непрекинато работело киното на Пана Напески „Балкан“. Но, очигледно, нараснатите културни потреби на градот и културните амбиции на прилепските занаетчиини доведоа до појава на ново (постојано) кино. И така, во пролетните месеци на 1934 година ќе започне изградбата на прилепскиот Занаетчиски дом каде што централно место ќе има големата киносала. Инвеститор на овој значаен зафат ќе биде токму Општата занаетчиска и кредитна кооперација „Победа“. Свеченото отворање на Домот и киносалата се одржало на 1 јануари 1935 година со бесплатна филмска проекција за членовите на Занаетчиската задруга.⁽²²⁾

Според Ситуациониот план за изградба на Занаетчискиот дом од 2 февруари 1934 година, се заклучува дека Домот е лоциран во строгиот центар на градот на улицата „Кнез Арсен“ број 61а.⁽²³⁾ Домот опфаќал вкупна површина од 668 квадратни метри, од кои на зградата и отпаѓале 512 метри, а остатокот, 156 метри, на дворното место. Зградата имала сутерен, приземје и еден кат. Киносалата, со димензии од 20,68x10,15м, била сместена во приземјето, каде што уште се наоѓале неколку канцеларии на Занаетчиската кооперација и одборска сала. Но киносалата била одделена од останатите простории со еден раскошен светларник, каде што се наоѓала и билетарницата. Пред салата имало бифе, гардероба, тоалет и убав хол од кај што водеа посебни скалила кон првиот кат каде што се наоѓал балконот, со димензии 6x9,03м. Во заднината на балконот, со посебен влез од ходникот се наоѓала кинокабината (4,80x2,20м).⁽²⁴⁾

Киното во Занаетчискиот дом било наречено *Тонкино „Занаетчиски дом“*. Била набавена тонска киноапаратура „Филипс“ (број 3013). Салата, заедно со балконот, располагала со 400 (прецизно со 378) седишта, кои биле категоризирани, па така и цените биле различни: 3, 4, 6 и 8 динари. Во почетокот проекциите се одржувале три дена во седмицата и на празници, а репертоарот се менувал 4 до 6 пати месечно. Но, од 1937 година киното започнало да работи секојдневно, без прекини во летниот период.⁽²⁵⁾ Во зимскиот период салата била загревана со кумбиња на дрво.

И додека Управата на Фондот на Занаетчискиот дом во Куманово одлучила своето кино да го дава под закуп (растоварувајќи се, притоа, од бројните „ситни“ обврски околу кинопроекциите, но влегувајќи во големи проблеми со закупците околу наемот), дотогаш Управата на Општата занаетчиска кредитна кооперација „Победа“ од Прилеп одлучила сама да се справува со киното. На чело на Управата се наоѓал снаодливиот Воја Дамјановиќ, кој ја презел организацијата на работењето на киното. Тој договарал филмови, се грижел, значи, за репертоарот и за публицитетот, а околу самото дневно работење на киното биле ангажирани касиерот Ордан Саратиноски, благајникот Стојан Сурлаџија и редарите Рампо Слабејко и Атанас Николоски.⁽²⁶⁾ Воја Дамјановиќ му предложил на љубопитниот и вешт Пецо Тасламически да биде киноапаратер, но за тоа требало да се изучи занает. И така Тасламически, со благослов на татка си, уште додека Домот бил во изградба, заминал за Бел-

**Занаетчискиот
дом во Прилеп
денес**



град и во едно земунско кино извесен период работел како киноапаратерски помошник, потоа го завршил курсот, положил испит и се вратил во Прилеп, токму навреме да ја преземе киноапаратерската работа.⁽²⁷⁾ Нешто подоцна (1936/38), во ова кино како киноапаратер ќе работи и прилепчанецот Ристо Зердески-Зерде, нашиот познат актер, кој по финансискиот неуспех на игра-ниот филм ТИЕ ДВАЈЦАТА (снимен во Загреб) се враќа во Македонија и ѝ се посветува на киноприкажувачката дејност.⁽²⁸⁾ Филмовите биле договорани со постојните југословенски дистрибутери и биле транспортирани до Прилеп по железница. Се чини дека конкуренцијата на двете постојани кина („Балкан“ и она во Занаетчискиот дом) ќе обезбеди солиден репертоар на општо задоволство на прилепчани, кои се покажале како големи вљубеници во филмот. Во ова, секако, предничела прилепската интелигенција, која со својата информираност честопати учествувала во составувањето на репертоарот.

Но, со започнувањето на Втората светска војна и воспоставувањето на окупациската власт во Прилеп се менува и политиката на Кредитната кооперација. И така на 19 октомври 1941 година Управниот одбор на Кооперацијата ќе донесе решение киното во Занаетчискиот дом да се издаде под закуп и веќе неколку дена подоцна, на 26 октомври, тоа ќе му биде издадено на Милан Сотиров под закуп за три години.⁽²⁹⁾ Во текот на месец март 1944 година, инспектор од Бугарската земјоделска и кооперативна банка врши редовна ревизија на работењето на прилепската Кооперација за периодот февруари 1943 — март 1944. И покрај позитивното мислење, тој во делот на „Движни имоти на Кооперацијата“ предлага киното да не се издава под закуп туку, повторно, Управниот одбор на Кооперацијата „Победа“ да раководи со таа дејност.⁽³⁰⁾ И веќе на 27 март 1944 година, на редовното годишно собрание на членовите на Општата занаетчиска кредитна кооперација е донесено решение киното да не се издава под закуп, туку „...управата да раководи со работата на киното, да го назначи неопходниот персонал, водејќи притоа сметка за обезбедување поголеми приходи од киното...“⁽³¹⁾

По ослободувањето, на собранието на задругарите одржано на 31 декември 1944 година е потврдена одлуката киното во Занаетчискиот дом да продолжи да работи како општествено, раководено од Управата на Кооперацијата, а нешто подоцна, на 13 мај 1945, е именуван и управник на киното — Киро Крстески, член на Управата на Занаетчиската задруга „Победа“.⁽³²⁾

Киното „Занаетчиски дом“, исто како и другото прилепско кино „Балкан“, сега веќе „Москва“, (иако во различен сопственички статус), ќе биде поставено под директно раководење, најнапред на Филмската дирекција на Македонија, а нешто подоцна на РАСФИЛМ. Во овој период киното „Занаетчиски дом“ ќе прерасне во Синдикално кино. Како тоа? Со Резолуцијата донесена на општото собрание на Занаетчиската кооперација, одржано на 14 јануари 1947 година, е донесено решение „...задружниот дом со сиот подвижен имот...“ да биде подарен на Работничкиот синдикат на Прилеп.⁽³³⁾ На истата оваа седница е донесено и решение за поведување постапка за ликвидација на Занаетчиската кооперација.⁽³⁴⁾ Во оваа пригода ќе забележиме уште едно битно решение. За што станува збор? На 24 јули 1951 година, Градскиот народен одбор на Прилеп донесува Решение за фузионирање на двете постојни градски кина (киното „Москва“/„Балкан“ и киното „Занаетчиски дом“): „...заради подобра организација и смалување на заедничките режиски трошоци, сходно на прописите на член 19, 20 и 21 од основниот закон за државните стопански претпријатија Службен весник на Ф.Н.Р.Ј. бр. 62 од 1946 година ГНО го донесува Решението да се двете досегашни постоечки кина во град Прилеп фузионираат во едно Градско народно претпријатие за кина под стопанска управа на Градскиот народен одбор — Советот за просвета и култура Прилеп...“⁽³⁵⁾.

По завршувањето на Втората светска војна, во Македонија се регистрирани 17 постојани кина, кои веќе во 1946 година преминуваат во државна сопственост. Две од тие кина се наоѓаат во занаетчиските домови во Куманово и Прилеп. Кон што нè упатува овој факт? Кон сознанието дека занаетчискиот еснаф во Вардарскиот дел од Македонија (меѓу двете светски војни) бил една од најзначајните движечки сили на општественото живеење. Заедно со трговците, тие (занаетчиите) биле најбројните и најредовните посетители на филмските проекции ширум земјата. И во Велес, и во Тетово, и во Охрид, и во Битола... Животот го гледале многу пошироко од секојдневието што го минувале во своите дуќани и семејни домови. Биле добро информирани; впрочем, во тоа време, чаршиите биле вистинските, така да кажам, медиумски информатори и пропагатори. И воопшто не е случајно што во единствените изградени во тоа време занаетчиски домови најзначајното место му припаднало на киното. Се разбира, и профитот од него бил значаен, но не и единствен предизвик. Уште повеќе доколку се има предвид дека и во Куманово и во Прилеп околу „занаетчиските кина“ се собирала градската интелигенција, која имала и свој придонес во формирањето на репертоарот. Тие сакале добри филмови. И кината тоа им го овозможувале. Па, и по цена на послаба заработувачка. Во сеќавањата на кумановци ја наоѓаме и причината за брзо-то менување на закупците на киното во Занаетчискиот дом во Куманово — кога некој од закупувачите, во желба за поголем профит, ќе започнел да прикажува лоши (читај: покоммерцијални) филмови, се чини дека чаршијата го бојкотирала со неодење во кино. Не би можело да се генерализира, па сепак може да се каже дека во репертоарот на кината во занаетчиските домови во Куманово и Прилеп била присутна културно-просветната и идејно-социјалната функција на филмот.

Според сочуваната документација (договори, програми), кината во овие два занаетчиски домови имале можност за одбир на најдобриот можен репертоар што во тоа време го нуделе светските филмски дистрибутери преку своите претставништва во Белград, Загреб, а за време на окупацијата и во Софија. И кога ќе се помисли дека над глава на раководителите/закупувачите на кината им стоеле чаршијата (занаетчиите, трговците) и интелигенцијата, тогаш е многу нормално што на репертоарите на овие кина можеле да се видат и МОДЕРНИ ВРЕМИЊА, и ГОЛЕМАТА ИЛУЗИЈА, и СОВЕСТ НА ЧОВЕШТВОТО, и ЧОВЕК-СВЕР, и НАНА... И кумановци и прилепчани сакале во своите занаетчиски домови да ги видат на големото платно и Чаплин, и Ерих фон Штрохајм, и Шарл Боаје, и Саша Гитри, и Грета Гарбо, и Рудолф Валентино, и Рамон Новаро, и Бастер Китон, и Тино Роси...

Зградите на занаетчиските домови во Куманово и Прилеп сè уште постојат. Во сегашните градски центри. Запуштени, одминати од времето. Во Кумановскиот дом е сместено подрачното одделение на Архивот на Македонија, а дуќаните се издаваат. Киното не работи веќе десетина и повеќе години. Во Куманово работи само киното „Козјак“ (старото „Едисон“) и тоа многу тешко, со многу усилби на персоналот. Во Прилеп е слично или полошо. Киното на Напевци одамна е зграда на театарот. Но киното во стариот Занаетчиски дом работеше до пред десет години. Сега гледам и слушам — таму се некакви магацини или што не. Значи, во Прилеп нема кино, а на времето беа две, и тоа добри две кина! Во Домот на културата има одлични кинопроектори, но и тие еднаш или два пати во годината бесшумно ќе забрчат. Но ова е надвор од рубриката *Историја*, ова е Сегашност (или некаква *идна историја*). Мачна и жална за кината!□

Белешки:

1. Историја на македонскиот народ, книга трета, Институт за национална историја, Скопје, 1969 година, стр. 8;
2. Историја на македонскиот народ, книга трета, Институт за национална историја, Скопје, 1969 година, стр. 67;
3. М. Конески, Д. Јованоски и П. Трајаноски: Положбата и развојот на стопанството во Прилеп и Прилепско меѓу двете светски војни (зборник „Прилеп и Прилепско меѓу двете светски војни 1918 — 1941“ — материјали од научен собир, книга втора), Општински одбор на здруженијата на борците од НОБ, Прилеп, 1991 година, стр. 31/32;
4. Димитар Масевски, Миодраг Арсовски-Болто: Куманово, НРИО „Наш весник“, Куманово, 1996 година, стр. 150;
5. Димитар Масевски, Миодраг Арсовски-Болто: Куманово, НРИО „Наш весник“, Куманово, 1996 година, стр. 166;
6. Архив на Македонија — подрачно одделение Куманово, фонд број 435, Занаетчиски дом (1927-1947), 3.435.1.46/148 и 3.435.1.66/417-4;
7. Архив на Македонија — подрачно одделение Куманово, фонд број 435, Занаетчиски дом (1927-1947), 3.435.1.35/86;
8. Архив на Македонија — подрачно одделение Куманово, фонд број 435, Занаетчиски дом (1927-1947), 3.435.1.42/137;
9. Димитар Масевски, Миодраг Арсовски-Болто: Куманово, НРИО „Наш свет“, Куманово, 1996 година, стр. 166;
10. Архив на Македонија — подрачно одделение Куманово, фонд број 435, Занаетчиски дом (1927-1947), „Проекат зграде Занатлијског дома у Куманову“;
11. Архив на Македонија — подрачно одделение Куманово, фонд број 435, Занаетчиски дом (1927-1947), 3.435.2.28/100 и 3.435.2.232/365;
12. Архив на Македонија — подрачно одделение Куманово, фонд број 435, Занаетчиски дом (1927-1947), 3.435.2.92/175-180);
13. Архив на Македонија — подрачно одделение Куманово, фонд број 435, Занаетчиски дом (1927-1947), 3.435.2.171/202;
14. Архив на Македонија — подрачно одделение Куманово, фонд број 435, Занаетчиски дом (1927-1947), 3.435.2.195/318, 3.435.2.2/4 и 3.435.2.288/508;
15. Архив на Македонија — подрачно одделение Куманово, фонд број 435, Занаетчиски дом (1927-1947), 3.435.2.316/545-645;
16. Архив на Македонија — подрачно одделение Куманово, фонд број 435, Занаетчиски дом (1927-1947), 3.435.2.356/594-596;
17. Миодраг Арсовски-Болто: Куде Тумбу и четири бандере, Кинопис 25, Кинотека на Македонија, Скопје, 2002, стр. 12;
18. Филмски годишњак (1936-37), Белград и Миодраг Арсовски-Болто: Куде Тумбу и четири бандере, Кинопис 25, Кинотека на Македонија, Скопје, 2002, стр. 12;
19. Архив на Македонија — подрачно одделение Куманово, фонд број 435, Занаетчиски дом (1927-1947), 3.435.3.236/551;
20. Архив на Македонија — подрачно одделение Куманово, фонд број 435, Занаетчиски дом (1927-1947), 3.435.3.69/87-88;
21. Архив на Македонија — подрачно одделение Куманово, фонд број 435, Занаетчиски дом (1927-1947), записничка книга;
22. Слободан Беличански: Киноприкажувачката дејност во Прилеп меѓу двете светски војни, Кинопис 5, Кинотека на Македонија, Скопје, 1991, стр. 8;
23. Архив на Македонија — подрачно одделение Прилеп, фонд број 115, Општа занаетчиска кредитна кооперација „Победа“ (1934-1947), Ситуационен план, 5.115.1.89/262;
24. Архив на Македонија — подрачно одделение Прилеп, фонд број 115, Општа занаетчиска кредитна кооперација „Победа“ (1934-1947), Архитектонски план на Занаетчискиот дом, 5.115.1.90-91/263-264;
25. Филмски годишњак (1936-1937), Београд (дел за Вардарска бановина) и Архив на Македонија — подрачно одделение Прилеп, фонд број 115, Општа занаетчиска кредитна кооперација „Победа“ (1934-1947), 5.115.1.96/331-332;
26. Слободан Беличански: Киноприкажувачката дејност во Прилеп меѓу двете светски војни, Кинопис 5, Кинотека на Македонија, Скопје, 1991, стр. 8;
27. Илинденка Петрушева: Пецо Тасламически за киното „Занаетчиски дом“ во Прилеп, Кинотечен месечник 11, Кинотека на Македонија, Скопје, 1978, стр. 18-19;
28. Филмски годишњак (1936-1937), Београд (дел за Вардарска бановина);
29. Архив на Македонија — подрачно одделение Прилеп, фонд број 115, Општа занаетчиска кредитна кооперација „Победа“ (1934-1947), записнички книги;
30. Архив на Македонија — подрачно одделение Прилеп, фонд број 85, Прилепски областен суд, 5.85.10.7/324-337;

- | | | |
|--|--|---|
| 31. Архив на Македонија —
подрачно одделение Прилеп,
фонд број 85, Прилепски
областен суд, 5.85.10.7/303; | 1947), 5.115.1.96/331-337; | фонд број 115, Општа
занаетчиска кредитна
кооперација „Победа“ (1934-
1947), 5.115.2.339/360; |
| 32. Архив на Македонија —
подрачно одделение Прилеп,
фонд број 115, Општа
занаетчиска кредитна
кооперација „Победа“ (1934- | 33. Архив на Македонија —
подрачно одделение Прилеп,
фонд број 115, Општа
занаетчиска кредитна
кооперација „Победа“ (1934-
1947), 5.115.1.25/130; | 35. Архив на Македонија —
подрачно одделение Прилеп,
фонд број 8, Градски
народен одбор, 5.8.12.290/
600. |
| | 34. Архив на Македонија —
подрачно одделение Прилеп, | |

SUMMARY:

THE CRAFTSMEN GUILD AND THE FILM (on the cinemas in the craftsmen's centers in Kumanovo and Prilep)

Between the two world wars the film shows in Vardar Macedonia (Vardar District within the kingdom of Yugoslavia) were left to the initiative of agile people who considered that engagement a good opportunity to gain profit. Part of them held the film shows in hired facilities like restaurants, hotels, gymnasiums, but part of them built specialized cinemas. In this period the role of the craftsmen guilds in Kumanovo and Prilep is of special significance. The craftsmanship was one of the most important segments of the economy in Macedonia. At the end of the 1920s a substantial number of craftsmen cooperatives were founded in this district, their role being to help the craftsmen in every domain, including the domain of culture. So, in 1924 the Craftsmen Guild from Kumanovo started the Craftsmen's Center Fund, in order to collect money for building a Craftsmen's Center. The Center was opened on the 21st of November 1930. It included a cinema that was rented out by the management of the Center. Unlike the cinema in this Center, the cinema in the Craftsmen's Center in Prilep (the construction of the Center was financed by the General Craftsmen Sale-Purchase and Credit Cooperative of Prilep and opened on the 1st of January 1935) was run by the management of the Center itself which meant that it was not rented out. The only exception was made during the Second World War, when the cinema was rented out to a private entrepreneur. The cinemas in these Craftsmen's Centers continued their work after the war, and at the beginning of the 1950s they were integrated, together with the other cinemas in both Kumanovo and Prilep, into the public enterprise known as "City Cinemas". Their work was concluded in the 1990s (which, by the way, happened to most of the cinemas in Macedonia). The role of the cinemas in the Craftsmen's Centers in Kumanovo and Prilep, in the course of almost 70 years continuous working, is a significant segment in the cultural life of these two cities.

RÉSUMÉ:

LES CORPORATIONS ARTISANALES ET LE CINÉMA (les cinémas des Maisons des artisans à Prilep et à Kumanovo)

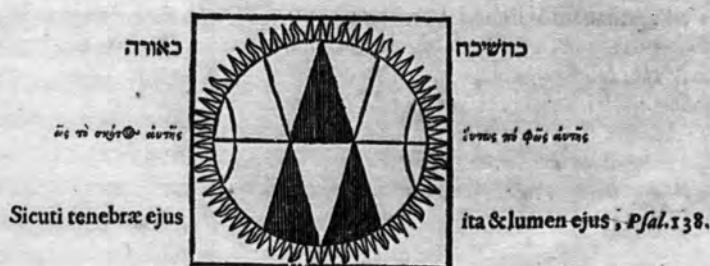
L'activité de projection des films en Macédoine de Vardar (la région de Vardarska Banovina dans le Royaume yougoslave) entre les grandes guerres dépendait de l'initiative des gens qui y trouvaient des possibilités lucratives. Un certain nombre d'entre eux tenaient des projections dans des locaux loués, le plus souvent des restaurants, des salles d'hôtels, des salles sportives, mais il y en avait qui bâtissaient ses propres cinémas. Dans cette époque le rôle des corporations artisanales à Kumanovo et à Prilep était très intéressant. L'artisanat était une des plus importantes branches de l'économie en Macédoine. Vers les années 20, un grand nombre de coopérations artisanales était créé ayant le but d'aider les artisans même sur le plan culturel. La Corporation artisanale à Kumanovo en 1924 a créé le Fonds de la Maison des artisans qui devait collecter des moyens pour la construction d'un bâtiment. La Maison était ouverte le 21 novembre 1930. Dans cette Maison il y avait une salle de projection qui était donnée en location par la Direction de la Maison. Par contre, le cinéma de la Maison des artisans à Prilep - bâtie par la Coopération artisanale générale d'acquisition, d'achat, de vente et de crédit à Prilep et ouverte le 1 janvier 1935 - était dirigé par la direction de la Maison, et ce cinéma n'était pas donné en location. Ces deux cinémas, à Prilep et à Kumanovo, appartenant aux Maisons des artisans, continuaient son travail après la Deuxième Guerre mondiale. Au commencement des années 50, ils étaient ajoutés à l'entreprise d'État "Gradski kina" (c'était le cas avec la plus grande part des cinémas en Macédoine). Cette entreprise a interrompu ses activités dans les années 90 du siècle dernier. Donc, les cinémas des Maisons des artisans à Kumanovo et à Prilep fonctionnaient sans cesse dans une période de soixante-dix ans et présentaient un segment important dans la vie culturelle de ces deux villes.

ATHANASII KIRCHERI
Fuldensis Buchonii è Soc. JESU Presbyteri ;
A R S M A G N A
L U C I S
E T
U M B R Æ,
In X. Libros digesta.

QUIBUS

*Admirandæ Lucis & Umbræ in mundo , atque aded
 universa natura , vires effectusque uti nova , ita
 varia novorum reconditorumque speciminum
 exhibitione , ad varios mortalium usus,
 panduntur.*

Editio altera priori multò auctior.



AMSTELODAMI,

Apud JOANNEM JANSONIUM & WAESBERGE,
 & Hæredes ELIZÆI WEYERSTRAET. Anno cDc lxxi.

Cum Privilegio Sacr. Cesar. Majestatis, & Ord. Holl. & Westfr.

Страници и илустрации од студијата "Magia Catoptrica/Cryptolgia Nova" на Атанасиус
 Кришер од 1671 година

**ДОНАТА ПЕЗЕНТИ КАМПАЊОНИ
ЛОРЕН МАНОНИ**

МАГИЧНИТЕ КУТИИ (3)



Прилог 5: Атанасиус Киршер ги објаснува катоптричките системи и ги објавува првите печатени скици на 'магичната лампа'

Во изданието на *Арс Магна Луцис* од 1671 година, језуитскиот свештеник Атанасиус Киршер (Athanasius Kircher) го објаснува едноставниот систем на „катоптричкиот систем“, верзија на 'магичната лампа'; тоа е систем од едно рамно обоено огледало и леќа поставени на дрвена структура, и со помош на сончевата светлина, оваа апаратура овозможува проекции на слики и графички прикази на зборови и букви, претходно напишани наопаку — врзид од темна комора или затемнета просторија, каде што се појавуваат во својата коректна, правилна форма. На овој начин, навидум нечитливите, „шифрирани“ текстови пишувани еднаопаку со разни римски, еврејски и латинични бројки и букви нанесени на основата на апаратурата, се покажуваат во својата коректна, читлива форма само со употреба на овој систем, така што во прво време на оваа апаратура се гледало како на првата, рудиментарна машина за пренесување тајни пораки од една до друга индивидуа која поседувала ваква апаратура.

Овој рудиментарен систем од 1645 година е очигледно далеку од 'магичната лампа' на Кристијан Хајгенс објавена, најверојатно првпат, во 1659 година. Но сепак, во 1671 година, Киршер води полемика против данскиот математичар Томас Валгенштајн (Thomas Walgenstein) кој, некаде околу 1664 година, патувал низ Европа правејќи експозиции и претстави со неговата 'магична лампа'. Аргументите и оптужбите на Киршер против Валгенштајн се состојат во тоа дека Валгенштајн, фактички, употребувал плагијат на като-

птричкиот систем на Киршер (или поточно, на еден од понапредните негови системи — 'катоптричката лампа', како што тој самиот ја нарекува), со некои измени и дополнувања на неговиот систем, како што било воведувањето на конвексните леќи и употребата на свеќа наместо сончева светлина. Неговата полемика, фактички била беспредметна, бидејќи — иако илустрациите и скиците приложени кон описот се, најверојатно, едни од првите на светот кои го објаснуваат и презентираат принципот на 'магичната лампа' — тие скици и описи дадени во *Ars Magna Lucis*, се комплетно технички непрактични и фактички неупотребливи.

Ова, сепак, не ги прави системите на Киршер, а и него самиот помалку битни за појавата, како и за историјата на 'магичните лампи'; ниту пак, референците поврзани со неговиот катоптрички систем помалку важни за научниот интерес свртен кон оваа проблематика. Напротив — овој систем ја акцентира врската помеѓу 'магичната лампа' и катоптричката наука и катоптријата општо, чии апликации во праксата дадоа високозначајни експериментални резултати и скапоцено искуство за развој на системот на 'магичната лампа'. Како што Дела Порта (Della Porta) го дава својот придонес опишувајќи ја 'камерата опскура' во своите дела, промовирајќи ја адекватната употреба на огледалата во овие системи, така Киршер ја промовира и сместува 'лампата' среде делокругот на апаратурите како што се парастатичкиот микроскоп, полидиптичкиот катоптрички апарат за прикажување слики и движење, или како што е октагоналното тркало, итн.

Од една страна, тонот со кој Киршер ја опишува 'лампата' и начинот на кој што тој ги промовира своите системи многу наликува на оној, „магискиот“ приказ на Дела Порта, но од друга страна, пак, овој језуитски свештеник на овие оптички системи им дава и една продлабочена филозофска димензија и рамки, што го прави особено значаен за нивниот развој. Особено неговата антиципација на овие апаратури како комуникациски новитети, и како системи-зачетоци на кодираната и шифрирана, тајна комуникација помеѓу луѓето. И најпосле, исто така, од голема важност е и неговата визија на овие системи како многу погоден медиум за информирање, но и за импресионирање и убедување помеѓу луѓето — како медиум со голема информативна и сугестивна моќ.

Прилог 6: Јохан Криштоф Штурм го објавува практичното упатство за употреба на 'магичната лампа'

Во првиот објавен дел од својот труд, под наслов *Collegium experimentale sive curiosum* во Нирнберг во 1676 година, германскиот физичар Јохан Криштоф Штурм (Johann Christoph Sturm, 1635-1703) опишува нова верзија на 'магичната лампа' (наречена „мегалограф“), со железна конструкција, верзија која многу набргу ќе биде широко прифатена, и ќе се афирмира како најупотребуван модел на 'магичната лампа' при крајот на XVII век. Оваа 'лампа' била со цилиндрична форма, и се состоела од лампа — маслена светилка, како и две цевки за довод на воздух, сместени пред конкавно огледало; потоа, две конвексни леќи сместени во две подвижни лизгачки цевки сместени една во друга, (слично како кај денешните зум-објективи), со кои лесно се фокусира проектираната слика; постоела отвор-вратичка на лизгање, позади која било местото каде што се поставувале обоените, цртани и пишувани имиџи што се проектирале — помеѓу светилката и леќите — со големина од околу 5 см, сместени во дрвени рамки. Одозгора постоел и ојак откаде што се ослободувале чадот и топлината од маслената светилка, а целата апаратура стоела на основа во форма на конусна вазна. Ова, како што тврди самиот Штурм, 'лампата' ја претвора „од глупче во слон“: оваа апаратура можела да проектира слики и прикази со големина и до три метри!

768

Artis Magna Liber X. Magia Pars III.

Problema III.

Lucernam artificiosam construere, quæ in remota distantia scripta legenda exhibeat.

Fiat lucerna, ea, qua hic factum esse videtur figura cylindracea: in cuius basi AB speculum concavum, quod parabolam quantum fieri potest, affectet, erigatur.



Lucerna Catoptrica.

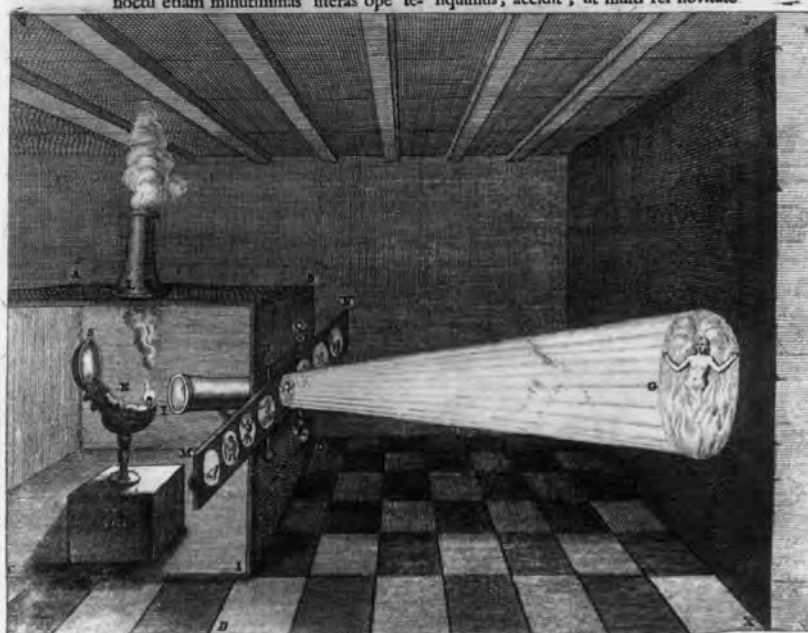
Intra huius speculi focum applicetur F flamma candelæ, habebisque quæsitum. Nam tam inusitato splendore fulgebit, ut noctu etiam minutissimas literas ope te-

lescopi inspectas nullo negotio exhibeat. Remotè verò flammam intuentes, ingentem ignem esse existimabunt; augebunt lumen, si latera cylindri interiora ex fulgido stanno in ellipsin elaborata fuerint. Sed inventum figura apposita satis declarabit. E manubrium, D fenestram, C infumibulum designat.

Problema IV.

De Lucerna Magica seu Thaumaturgæ constructione.

Quamvis in arte Magna Lucis & umbræ folio 767. huiusmodi Lucernæ mentionem fecerimus & fol. 793. modum per solem simulacrorum in obituum locum transfundendorum, una cum coloribus ad ea depingenda requisitis tradiderimus: Quia tamen in citatis locis, inventionem hanc prorsus singularem ab aliis maioribus inventionibus adornandam reliquimus, accidit, ut multi rei novitate

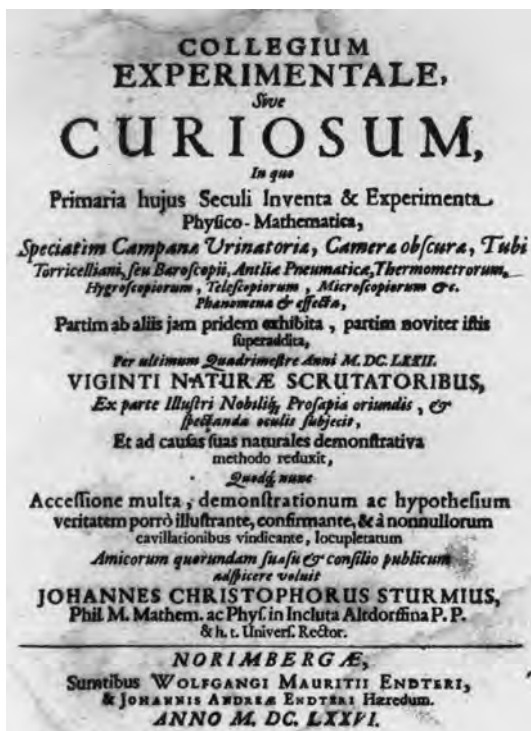
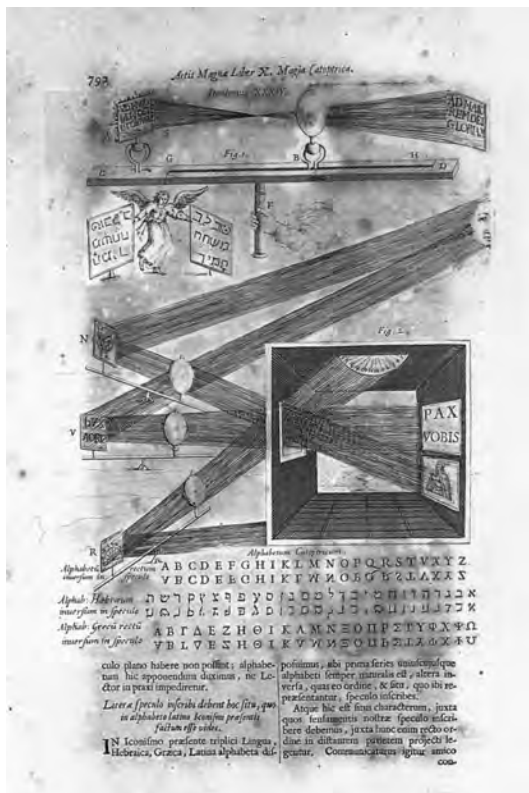


allecti ad eam excolendam animam adjecterint, Quos inter primus fuit Thomas Walgenstenius Danus, haud infimæ notæ Mathematicus, qui recolens meas in de-

scribendis iis inventiones Lucernam fol. 767. à nobis descriptam, in meliorem formam reduxit, quàm & postea magno suo lucro diversis in Italia principibus vendidit;

Страници и илустрации од студијата "Magia Catoptrica/ Cryptologia Nova" на Атанасуис Кришер од 1671 година

Во 1685 година Штурм го објавува вториот дел од својот труд, под наслов *Collegii experimentalis sive curiosi*, и за првпат ја презентира 'лампата' како апарат за секојдневна и широка употреба: неговиот „ноќен саат-мегалограф“ го проектирал „времето“ на сид, со помош на саатен механизам и две стаклени плочи на кои биле насликани сказалката и бројките; со помош на запчаници, стаклото со сказалката било поврзано со саатниот механизам, и се движело во согласност со него, и така се проектирала сликата со одредено време. За време на денското светло, се разбира, требало само да се повлечат



Страници и илустрации од студијата "Magia Catoptrica/Cryptologia Nova" на Атанасуис Кришер од 1671 година

Страници и илустрации од студијата "Collegium experimentale sive curiosum" на Јохан Криштоф Штурм од 1676 година

непросирните завеси во собата, и времето се појавувало на сидот... И, изненадувањето било загарантирано! Исто како и огромниот интерес за оваа апаратура во тоа време. Така, благодарение на Штурм, 'магичната лампа' се претвора во корисен, утилитарен апарат, и така навлегува на голема врата по домовите во Европа. Битно е само да се спомене дека некаде во исто време, и Германецот Зан (Zahn), исто така, дава свој опис на апаратура што го покажува времето, исто на принцип на 'магичната лампа'...□

превод од англиски: П. Волнаровски

ГЕОРГИ ВАСИЛЕВСКИ

УДК 791.43.01
Кинопис 29/30(16), с. 31-35, 2004

ГОЛЕМИТЕ ПОЧЕТОЦИ НА ТЕОРИЈАТА НА ФИЛМОТ: СЕРГЕЈ ЕЈЗЕНШТЕЈН



С о теоретските огледи на Сергеј Ејзенштејн започнува епохата на сестрано проучување на теоријата на филмот, која ги укина дилемите што дотогаш си ги поставуваа така луцидни умови какви што беа: Ричото Канудо, проучувачот на специфичноста и смислата на уметноста што тој прв ја нарекол „седма уметност“, Луј Делик, изумителот на синтагмата „фотогеничност“, или Жермен Дилак, која бараше од своите современици да се придржуваат до принципите на чистиот филм и, како што е тоа случај со музиката, да произведуваат чувства единствено со употребата на движењето на сликата и на нејзиниот ритам. Сите тие вљубеници во новата уметност, а нив ги имаше по цела Европа, сите трагачи на нејзините естетски основи и влијанија, ги тревожеа, како што нè потсетува на тоа познатиот француски теоретичар Анри Ажел, три прашања: Дали кога размислуваме за филмот сме, всушност, соочени со „вистинска уметност, или станува збор за еден од начините на изразување, кој само се допира со можностите на уметноста? Дали филмот е самостојна уметност? Или тоа, напротив, е точка до која стаса развојот на останатите шест уметности?“. Навистина, и пред конзистентните теоретски закономерности што Сергеј Ејзенштејн ги постави и исцрпно ги разработи, повикувајќи ги како сведоци, меѓу другото, искуствата на еден Меерхољд, Фројд, Леонардо да Винчи, Павлов, Вилијам Џејмс, Карл Маркс, Леви Брил, или, пак, естетиката на Кабуки театарот, и музиката на Скрјабин и Вагнер, ќе се најдат автори коишто, како Леон Мусинак, на пример, воопшто не се сомневаа во изворноста на уметноста на филмот, и со самоувереност, која го констатирала конзервативниот дух на академските опоненти, ќе го бранат гледиштето дека филмот е „тотална уметност“.

Но, авторот на КРСТОНОСЕЦОТ ПОТЕМКИН и на теоретскиот оглед „Дијалектички пристап кон филмската форма“, кој го поместуваме во овој број на *Кинопис*, не наоѓаше причина да ја брани автентичноста на уметноста на



филмот со воинствени декрети и духовити синтагми. Тој со иста спонтаност и страст создаваше големи уметнички дела како што се занимаваше со естетичката теорија. За Ејзенштејн употребата на монтажата, тоа основно изразно својство на филмот, имаше колку практична толку и теоретска важност. Во непосредниот творечки чин, тој ја применуваше монтажата како активност на ментално спојување, кое остварува синтеза на некои битни елементи на едно повисоко мисловно ниво. Во теоријата, пак, по првите радикални идеи дека спојот на два различни кадри предизвикува експлозија, тој почна да го брани концептот на „монистичката идеја“, свесен дека навидум линијата на едно сетило не ја следи очигледно и едноставно линијата на друго сетило. Питер Волен забележува дека „сетилата (во визијата на Ејзенштејновата теорија на монтажата) заемно се наполно незаменливи, неразделни сочинители на една монистичка целина“.

Идејата за монтажата се јавува во размислувањата на Ејзенштејн мошне рано, уште во годините на неговиот престој во театарот на Пролеткулт, од кога, всушност, потекнува и манифестантно интонираниот есеј „Монтажа на атракциите“. Тоа беше период кога на екраните веќе се појави ремек-делото на Дејвид Грифит, РАЃАЊЕТО НА ЕДНА НАЦИЈА, во кое покрај крупниот план, кој, исто така, доби клучно значење во структурата на филмскиот јазик, на монтажата ѝ се припиша улога на пресуден фактор во уметничкото обликување на филмот. Ејзенштејн, како впрочем и Всеволод Пудовкин, автор на ремек-делото МАЈКА, не крие дека НЕТРПЕЛИВОСТ извршил мошне силно влијание врз неговите размислувања за фундаменталната





важност што ѝ ја припишува на монтажата. Но во неговите интересирања за можностите на монтажата не одиграле помала улога ни експериментите на Лев Кулешов и Сига Вертов, познат документарист и автор на теоријата *Кино-око*, врз чии начела подоцна ќе се надоврзат голем број документаристички школи во Франција, Латинска Америка и САД.

Во есејот „Дијалектички пристап кон филмската форма“, кога, всушност, започнува системно да ги проучува естетичките, емоционалните и интелектуалните аспекти на монтажата, Ејзенштејн го брани ставот за методот на мислењето наречено дијалектички материјализам, а кое произлегува — како што забележува Ендрју Тјудор, од проекцијата на дијалектичкиот систем на нештата врз умот, од една страна, и уметноста што произлегува од проекцијата на тој ист дијалектички систем на нештата врз творечкиот процес. Уметничкото творештво не е чин на пасивна медитација. Тоа се раѓа и се развива благодарение на противречностите и на влијанијата на антагонистичките сили. Овој

дијалектички принцип на тезата-антитезата-синтезата го презема како своја основа и теоријата на монтажата. Вообичаената претпоставка дека сè што постои е дијалектички поврзано, претпоставка којашто, како што знаеме, ја користат како основа за своите хипотетични конструкции или истражувања и други доктрини, честопати остро спротивставени на идејниот концепт за кој се залагал Ејзенштејн, не можеше а да не најде место и во филмот. „Филмот, тоа пред сè е монтажа“, тврди Ејзенштејн, ширејќи го нејзиниот развој и нејзиниот дијалектички контекст во три етапи од еволуцијата на монтажата: „За



филмот со една точка на снимање, тоа е пластичната композиција. За филмот со повеќе точки на снимање, тоа е монтажната композиција. За звучниот филм, тоа е музичката композиција“. Во првата фаза, монтажата ја презема улогата на композициско воопштување на една слика со друга, во втората таа обопштува една фаза со друга, а во третата таа врши внатрешна синхронизација на звукот и сликата. Тоа е процес којшто, како што е веќе спомнато, Питер Волен го нарекува пат кон монистичка целина.

Оваа увереност на Ејзенштејн дека секое процесуално движење кон извесна цел, секој фрагмент и детаљ од еден монолитен или непостојан контекст можат да бидат сместени во „коритото“ на дијалектиката, па според тоа секој спој на еден кадар со друг да предизвика нова емоционална или мисловна сензација, ќе биде тука и таму пречекана со скепса. Дијалектичкото толкување на Ејзенштејн на познатиот експеримент на Кулешов има сосема јасна смисла и разбирливо објаснување. Кулешов, како што е познато, по секој кадар на Можухиновото лице, кое сето време останува безизразно, менува други кадри. Еднаш тоа е кадар на разиграно девојче, друг пат полна чинија со супа, а потоа мртвечки ковчег. Публиката на секоја промена на кадарот реагира на начин како да се менува лицето на Можухин. Од ова произлегува заклучокот дека спојот на два содржински различни кадри кај гледачот предизвикува различни реакции и дека монтажата е оној генератор што го турка неговото расположение од една емоција во друга. Истиот монтажен принцип го употреби во своето познато дело, НЕТРПЕЛИВОСТ, и големиот американски режисер Дејвид Грифит, уште во 1916 година. Во наративната и монтажната структура на четирите приказни што Грифит ги издвои како карактеристични за четири различни епохи и ги обедини во темата на нетрпеливоста, фактот не добива пресудно информативно и емоционално значење, туку таа задача ѝ е препуштена на комбинацијата на чувствените реакции кај гледачот.

По филмовите ШТРАЈК и КРСТОНОСЕЦОТ ПОТЕМКИН, снимани неколку години пред Ејзенштејн да го напише есејот „Дијалектички пристап кон филмската форма“, големиот режисер започнува забележливо да се оддалечува од едно од неговите долго експонирани начела: отсуството на сижето. Него сè повеќе го интересира теоријата на „интелектуалниот филм“, и настојувањето филмската мисла да биде проткаена со емоција разбирлива за чувствениот и афективен свет на гледачот. Но предизвиканите чувства не би смеееле да ја разбијат цврстата супстанца на мислата, која, од своја страна, со чисто филмски изразни средства, може да развие цели мисловни, филозофски и научни системи. Гвидо Аристарко ја парафразира идејата на Ејзенштејн дека пристигна часот кога „филмот ќе почне да дејствува со апстрактни мисли, кои можат да се сведат на конкретна идеја“. Тој го поддржува рускиот уметник и во настојувањето на филмот да ги сообразува на екранот корисните и хуманистички методи и тактики без да се потпира врз „сомнителното драмско и психолошко наследство од минатото. Од филмот треба конечно да се исфрли дуализмот на сферите на чувствата и разумот“. Да се потсетиме и на фактот дека Ејзенштејн не беше единствениот приврзаник на идејата дека „на науката треба да ѝ се врати правото на чувственост, на интелектуалниот процес - жарта и страста; апстрактниот мисловен процес мора да се фрли во вителот на практичната дејност, а на мрзеливата формула на спекулацијата да ѝ се вратат сјајот и богатството на анимално доживеаната форма; на формалниот суд мораме да му ја дадеме јаснотијата на идеолошката формулација“.

Решенијата за овие задачи на филмот Ејзенштејн ги барал во формулата на интелектуалниот филм, односно во синтезата на чувствената и документарната визија на светот. Средбата на јазикот на логиката и јазикот на сликата, која во традиционалните теории секогаш завршуваше со конфликт, ин-

телектуалниот филм ќе ја помири во дијалектичкиот пристап чиишто принципи авторот на КРСТОНОСЕЦОТ ПОТЕМКИН ги изложува во есејот што го поместуваме на страниците на овој број на *Кинопис*.

На прашањето дали монтажните теории на Ејзенштејн ја зачуваа својата актуелност и денес и каква е ползата од неговиот теоретски труд, кога некои од најзначајните автори воопшто не ги користеле тие теории во своите дела, Ендрју Тјудор мошне луцидно одговара дека на него може да се одговори двократно. Нема сомнение дека проучувањето на неговите погледи за филмскиот јазик поставува широки основи за една темелна и сеопфатна теорија на филмот. Но, ползата од проучувањето на монтажната теорија се состои и во тоа што таа ни помага да ги користиме мислите на Ејзенштејн во некои специфични ситуации. Во ситуација кога ги анализираме филмовите во кои монтажата не се експонира како отворен судир на два содржински спротивставени кадра, туку нејзината улога, како што веќе го цитиравме Јуриј Лотман, се проширува во композициското обопштување на една слика со друга, или на една слика со цела секвенца, или, дури, со цел филм. Таков начин на користење на монтажата применуваше еден Микеланџело Антониони, но и Џон Форд. Тјудор не упатува на користењето на ставовите на Ејзенштејн во прочуениот филм на Сем Пекимп, ДИВАТА ОРДА, кој важи за режисер на современата монтажа. Теориите на Ејзенштејн — тврди Тјудор — можат да ни помогнат при испитувањето на детерминантите на силните ефекти особено во финалната секвенца. Тоа, сепак, се само некои од примерите во кои Тјудор се обидува да илустрира како Ејзенштејновите идеи се одразуваат во некои аспекти на филмскиот јазик. Инаку, овој теоретичар е уверен дека основните поставки за монтажата што ги разработи авторот на КРСТОНОСЕЦОТ ПОТЕМКИН даваат добра основа за проучување на филмската лингвистика. И Питер Волен не го крие своето уверување дека „Ејзенштејн сè уште може да не научи на огромен број нешта“. □



Сергеј
Ејзенштејн

СЕРГЕЈ М. ЕЈЗЕНШТЕЈН

ДИЈАЛЕКТИЧКИ ПРИСТАП КОН ФИЛМСКАТА ФОРМА*

*Во природата ништо не согледуваме издвоено,
туку сè што има врска со она пред,
покрај, под и над набљудуваниот предмет.*

ГЕТЕ

Според Маркс и Енгелс, дијалектичкиот систем е само свесна репродукција на дијалектичкиот тек (суштината) на надворешните случувања во светот.

Така:

Проекцијата на дијалектичкиот систем на работите во мозокот
во апстрактното создавање
во мисловниот процес
дава: дијалектички метод на мислење;
дијалектички материјализам —

ФИЛОЗОФИЈА.

А исто така:

Проекцијата на истиот систем на работите
врз текот на конкретното создавање
врз текот на вообличувањето
дава:

УМЕТНОСТ.

Темелот на оваа филозофија е *динамичкото* осознавање на работите: На битието — како постојана еволуција, произлезена од заемното дејствие

на двете спротивности.

На синтезата — која настанува од спротивставеноста на тезата и анти-тезата.

Во иста мера, динамичкото осознавање на работите го условува правилното разбирање на уметноста и на сите уметнички форми. На полето на уметноста, овој дијалектички принцип на динамиката се манифестира како

СУДИР

како суштински принцип на постоењето на секое уметничко дело и на секој вид уметност.

Бидејќи уметноста секогаш е судир:

1. според својата општествена мисија,
2. според својата природа,
3. според својата методологија.

Според својата општествена мисија, *затоа* што задачата на уметноста е да ги манифестира противречностите на постоењето. Да ги вообличи точните сфаќања поттикнувајќи ги противречностите во умот на гледачот и, во динамичниот судир на спротивставените страсти, да ги искова точните интелектуални поими.

Според својата природа, *затоа* што природата на уметноста е судир помеѓу природното постоење и осмислената иницијатива. Хипертрофијата на осмислената иницијатива — принципот на рационалната логика — ја закоравува уметноста во математички техницизам. (Сликата на пределот станува топографска карта, сликата на свети Себастијан — анатомски пресек.) Хипертрофијата на органската природност — органската логика — ја разводнува уметноста во безличност. (Еден Маљевич се престорува во еден Каулбах, а еден Архипенко се претвора во панаѓурска галерија на восочни фигури.)

Затоа што границата на органската форма (пасивниот принцип на постоењето) е *Природата*. Границата на рационалниот облик (активниот принцип на производството) е *Индустријата*. На острицата на која се допираат Природата и Индустијата стои *Уметноста*.

Судирот помеѓу логиката на органската форма и логиката на рационалната форма ја дава

дијалектиката на уметничката форма.

Нивното заемно дејствување го создава и го одредува Динамизмот. (Не само во смисла на еден просторно-временски континуум, туку и на полето на апсолутното мислење. Исто така, создавањето на новите сфаќања и гледишта, кои поради судирот на востановените сфаќања и одредените претстави го нарекувам динамично — го нарекуваме, всушност, динамизација на едно „традиционално сфаќање“ во нешто сосема ново.)

Количеството на интервалите го одредува нивото на напнатост. (Да се види, на пример, поимот на интервалите во музиката. Може да дојде до појава на примери кога оддалеченоста станува толкава што доведува до прекин — до крах на целосниот концепт на уметноста. „Нечујноста“ на одредени интервали, на пример.)

*Просторниот облик на овој динамизам е изразот.
Степените на неговата напнатост: ритамот.*

Ова важи за секој вид уметност и, всушност, за секој вид на изразот.

На сличен начин, изразот на човечкото лице е судир помеѓу условните и безусловните рефлексии. (По ова прашање не можам да се согласам со Клагес, кој, *а*): не го набљудува човековиот израз динамички — како процес, туку статично — како резултат, и кој, *б*): сè што е подвижно го припојува кон подрачјето на „душата“, а само она што го попречува движењето — кон „разумот“. (Идеалистичките поими „разум“ и „душа“ тука, грубо земено, им одговараат на условните и безусловните рефлексии.)

Истото се случува и со секое друго подрачје, кое може да се смета за уметност. На пример: логичното мислење, разбрано како уметност, го покажува истиот динамички механизам:

„...интелектуалниот живот на Платон или пак на Данте, Спиноза или Њутн главно го насочувал и поттикнувал нивното уживање во непотматената убавина на ритмичкиот однос на законот и случајот, на видот и единката, или на причината и последицата“.⁽¹⁾

Ова се однесува и за останатите полиња, на пример за говорот во кој сета сочност, животност и динамичност се раѓаат од неправилноста на делото спрема законите на системот како целина.

Како спротивност, пак, можеме да забележиме исклучителна јаловост во оние вештачките, во целина „пропишани“ јазици како што е есперантото, на пример.

Од овој принцип произлегува сета привлечност на поезијата. Нејзиниот ритам произлегува од судирот на употребената метричка стапка и од распоредот на акцентите што ја прстигнуваат таа стапка.

Поимот на еден формално статичен феномен како динамичка функција дијалектички се изразува со сликата на мудриот збор на Гете:

Die Baukunst ist eine artarrte Musik.
(Архитектурата е замрзната музика.)

Токму кога е во прашање некоја целосна идеологија (едно монистичко гледиште), целината како и најмалата поединост мора да бидат проникнати од еден единствен принцип. Така, вклучена среде судирот на *општествената условеност* и судирот на *постоечката природа*, *методологијата* на една уметност го открива овој ист принцип на судирот. Како основен принцип на ритамот од кој треба да произлезе и резултатот на уметничката форма.

Уметноста е секогаш судир, според својата методологија.

Тука ќе го разгледаме општиот проблем на уметноста врз специфичниот пример на нејзиниот највисок вид — филмот.

Кадарот и монтажата се основни елементи на филмот.

Монтажата

е нервот на филмот, како што тоа го докажаа советските филмови.

Да се определи природата на монтажата значи да се реши специфичниот проблем на филмот. Најраните свесни филмски творци и нашите први филмски теоретичари монтажата ја сметале како средство за опишување со редене на одредени кадри еден по друг, слични на коцки за градење. Движењата однатре, среде тие коцки-кадри, и последователната должина на сос-

тавните парчиња на филмот се сметаа, притоа, како ритам.

Тоа е наполно погрешно разбирање!

Тоа подразбира дека дадениот предмет треба да се дефинира исклучиво во однос на природата на неговата надворешност. Тие почетници на теоријата на филмот беа готови механичката постапка на лепењето парчиња да ја претворат во принцип. Таквиот однос на должината не може да се опише како ритам. Од него попрво произлегуваат метрички одошто ритмички односи, а тие меѓусебно се спротивставени како што се спротивставени телесните дејствија во механичко-метричкиот систем на Мензедиков и во органско-ритмичката школа на Бодео.

Според оваа дефиниција, која во своите теоретски огледи ја прифаќа дури и Пудовкин, монтажа е средство за *развивање* на идејата со помош на одделни кадри, и таа се раководи од „епскиот“ принцип.

Според моето мислење, меѓутоа, монтажа е идеја што произлегува од судирот на независни, па дури и спротивставени кадри. Во неа се огледува „драмскиот“ принцип.⁽²⁾

Софизам? Никако. Затоа што ние ја бараме дефиницијата на целосната природа, на примарниот стил и дух на филмот, која е заснована врз неговите технички (оптички) темели.

Знаеме дека феноменот на филмот се базира врз фактот дека две неподвижни слики на телото, кои во движење се следат една по друга, се спојуваат во едно привидно движење, доколку со потребната брзина тие бидат прикажани во една секвенца.

Овој упростен опис на збиднувањата како *спојување* презема дел од одговорноста за распространетото погрешно сфаќање на природата на монтажа, кое веќе го наведовме.

Да ја испитаме поточно појавата за која расправавме — да погледнеме, всушност, каков е нејзиниот тек — и врз база на тоа да ги донесеме своите заклучоци. Сместени една покрај друга, две фотографирани неподвижни слики произведуваат привид на движење. Дали е тоа точно? Сливовно — и фразеолошки — да.

Но механички — не. Затоа што, всушност, секој елемент на секвенцата не се забележува *дури по* претходниот, туку *врз* претходниот. Бидејќи идејата (или впечатокот) за движењето се создава како резултат на процесот на наддавање на задржаниот одраз на првата позиција на предметот — на една нова забележително оддалечена позиција на предметот. Ова е, патем речено, изворот на феноменот на просторната длабина кога во стереоскопијата оптички се додаваат два плана. Со суперимпозицијата на два елемента со иста димензија секогаш се постигнува нова, „повисока“ димензија. Во случајот на стереоскопијата, со суперимпозицијата на двете неидентични дводимензионални слики се постигнува стереоскопска тродимензионалност.

Или, пак, на друго подрачје: конкретниот збор (денотацијата) поставен покрај друг конкретен збор создава апстрактен поим — како во кинескиот и јапонскиот јазик, каде што материјалниот идеограм може да доведе до трансцендентален (поимен) резултат.

Несоодветноста на контурите на првата слика — веќе втисната во мозокот — со подоцна перципираната друга слика предизвикува, во судирот, впечаток на движење. Стапката на несоодветноста ја одредува силата на тој впечаток и ја условува онаа напнатост што станува вистински елемент на автентичниот ритам.

Тука ја имаме временската противвредност на она што просторно се случува на површината на графиката или на сликата.

Што е тоа што го создава динамичкиот ефект на некоја слика? Окото ја следи насоката на еден елемент на сликата. Тоа задржува еден визуелен

впечаток, кој потем се судира со впечатокот што се создал при следењето на насоката на некој друг елемент. Судирот на тие насоки по согледувањето на целината го дава динамичкиот ефект.

I. Ефектот може да биде чисто линеарен: Фернан Леже или супрематизам.

II. Тој може да биде и „анегдотски“. Тајната на фигурите на Домие и Лотрек се крие во фактите дека разните анатомски делови на телото се прикажани во просторни околности (ставови), кои временски се различни и одделени. Ако, на пример, на литографијата на Тулуз-Лотрек на која е насликана госпоѓицата Сиси Лофтус логички го развиеме ставот А на стапалата, ќе создадеме тело во соодветен А став. Меѓутоа, од колената па нагоре, телото веќе е прикажано во став А + а. Тука е постигнат кинематографски ефект на спое-ни неподвижни слики! Од колковите до рамењата можеме да го видиме ставот А + а + а. Фигурата оживува и се движи!

III. Помеѓу случаите I и II се наоѓа примитивниот италијански футуризам — во кој спаѓа Балиновиот ЧОВЕК СО ШЕСТ НОЗЕ ВО ШЕСТ СТАВОВИ — бидејќи во примерот II ефектот се добива со задржување на природната целина и анатомската правилност, додека во примерот I од друга страна, тоа се постигнува исклучиво со основните елементи. Примерот III, и покрај тоа што ја уништува природноста, сè уште не преминува во апстракција.

IV. Судирот на насоките може да биде и идеографски. Така добиваме, на пример, еден Шараку со мисловно богата карактеризација. Тајната на неговата докрај усовршена изразност почива во анатомската и *просторна несразмерност* на деловите. Во споредба со неа, нашата би можел да ја наречам *временска несразмерност*.

Обично нарекувана „неправилност“, оваа *просторна несразмерност* од векови ги привлекувала уметниците и им служела како инструмент. Пишувајќи за Роденовите цртежи, Камиј Моклер навестува едно објаснување на овие барања:

„Најголемите уметници, Микеланџело, Рембрант, Делакроа, небаре сите тие во одреден момент на буење на својата генијалност, го отфрлиле баластот на точноста онака како што го замислува нашиот разум, склон кон упростување, и нашите обични очи, за да го постигнат фиксирањето на замислата, синтезата, ликовниот ракопис на своите соништа“.

Во деветнаесеттиот век, двајца уметници-експериментатори — едниот сликар а другиот поет — се обиделе естетички да ја формулираат таа „неправилност“. Реноар ја изнел следнава теза:

„Изворот на привлечноста на секоја убавина се наоѓа во разноликоста. Природата се гади и од празнината и правилноста. Од истата причина, ниту едно дело не може да се смета како уметничко ако не го создал уметник којшто верува во неправилноста и отфрла каков било калап. Правилноста, редот, гладот по совршенството (кое пак секогаш е лажно совршенство) ја уништуваат уметноста. Вкусот во уметноста ќе се зачува единствено ако на уметниците и на публиката им се влее во свеста значењето за неправилноста. Неправилноста е темел на севкупната уметност“. ⁽³⁾

Бодлер, пак, во својот дневник ќе запише:

„На она што не е површно изобличено му недостасува сетилната привлечност, од што произлегува дека неправилноста — што ќе рече:

неочекуваноста, изненадувањето и вчудовиденоста — се суштинските сочинители и својства на убавината“.

Кога одблиску ќе ја истражиме одредената неправилна убавина (онака како што се користи во сликарството), било да се работи за Гриневалд или, пак, за Реноар, ќе видиме дека се работи за несоодветен однос на деталите во една димензија наспроти другиот детал во друга димензионалност.

Просторното развивање на релативната величина на еден детал во согласност со другиот, и следствениот судир во размер што уметникот го смислил за таа цел, даваат резултат на карактеризација — односно дефиниција на прикажаната работа.

И конечно: бојата. Која било нијанса на одредена боја му пренесува на нашето сетило за вид одреден ритам на треперење. Тоа не е метафора, туку физиолошки факт, бидејќи боите се разликуваат според бројот на светлосните трепети.

Соседните нијанси или тонови на бојата имаат поинаква зачестеност на трепетите. Нивниот контрапункт — судир на меморираната зачестеност на треперењето со зачестената новоперципирана боја — е исход на динамиката на нашите забележувања на меѓусебното мешање на боите.

И бидејќи само еден чекор ги дели визуелните треперења од акустичните се најдовме на полето на музиката. Од просторно-ликовното подрачје преминавме на временско-ликовното подрачје, во кое важи истиот закон. Зашто, во музиката контрапунктот не е само вид композиција туку и основен фактор што ја овозможува перцепцијата на тоновите и нивното разликување.

Би можело да се каже дека речиси во сите наведени примери сме го набљудувале дејствувањето на истиот *принцип на споредби*, кој на сите подрачја ни овозможува перцепирање и дефиниција.

Во подвижните слики (филмот) имаме, така да се рече, синтеза на два контрапункта — просторен контрапункт на графичката уметност и временски контрапункт на музиката.

Во филмот се создава она што може да се опише како

визуелен контрапункт.

Тој ја чини особеноста на филмот. Применувајќи го овој поим на филм, добивме неколку показатели за решавање на проблемот на филмската грама-тика. А, исто така, и една *синтакса* на филмските манифестации во која визуелниот контрапункт може да го услови целиот нов систем на обликот на изразување.

За сето ова, *основната поставка* гласи:

*Кадарот во никој случај не е елемент на монтажата.
Кадарот е монтажна ќелија (или молекула).*

Во оваа формулација на дуалистичката поделба на

натпис (титл) и кадар
и
кадар и монтажа

со аналитички скок се преоѓа во дијалектичкото сфаќање на натписот, кадарот и монтажата како три различни фази на една единствена впечатлива задача, чии хомогени својства ја условуваат еднообразноста на нивните структурни закони.

Меѓусебниот однос на трите фази:

Судирот среде тезата (апстрактната идеја) — се формулира во дијалектиката на натписот — просторно се вообличува со *судирот* во кадарот — и при порастот на интензитетот *експлодира* во монтажен судир на самостојните кадри.

Тоа наполно се поистоветува со начинот на човековото психолошко разбирање, кое, од своја страна, претставува судир на мотиви, кој, исто така, може да вклучи три фази:

1. Чисто вербален исказ. Без интонација, истоветен со изразот во говорот;

2. Гестикулаторен (мимичко-интонациски) израз. Судирот се проектира врз целиот човечки изразен телесен систем. Гестот на телесното движење и гестот на интонацијата;

3. Судирот се пренесува во просторот. Со засилувањето на мотивот, цик-цакот на мимичкиот израз се истиснува во околниот простор, при што доаѓа до истиот образец на изобличување. Се добива цик-цак линија на изразот, настаната со просторната поделба, чија причина е човекот што се движи низ просторот. *Mis-en-scene*.

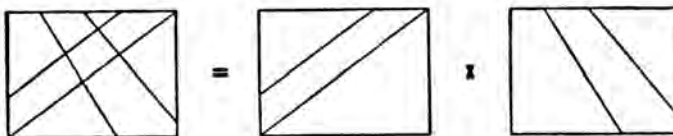
Ова ни дава основа за наполно ново разбирање на проблемот на филмската форма.

Како примери на типови на судирот во самата форма (подеднакво карактеристични за судирот во кадарот и судирот на судрените кадри, односно монтажата) можеме да ги наведеме:

1. Графичкиот судир;
2. Судирот на плановите;
3. Судирот на волуменот;
4. Просторниот судир;
5. Судирот на светлосните вредности;
6. Судирот на темпото, и така натаму.

Забелешка: Ова е листа на главните чинители, на *доминантите*. Само по себе се подразбира дека тие, главно, се јавуваат во склопови.

За да се премине на монтажа, доволно е да се подели кој било кадар на два независни примарни делови, како во случајот со графичкиот судир, макар што слична поделба може да се изврши и во сите останати случаи.

*Дополнителни примери:*

7. Судирот на граѓата и точката од која се набљудува (се постигнува низ просторно изобличување со помош на аглиите на снимање).

8. Судирот на граѓата и нејзините просторни својства (се постигнува со *оптичка деформација* со помош на леќи).

9. Судирот на некои збиднувања и нивните временски чинители (се постигнува со *забрзано и забавено снимање*).

и конечно

10. Судирот на целиот *оптички* склоп и некои сосема различни сфери. Така судирот на оптичките и акустичките искуства произведува

звучен филм

кој може да се оствари во вид на

аудио-визуелен контрапункт.

Формулирањето и испитувањето на филмскиот феномен преку формата на судирот ја дава првата можност за сочинување на еден целосен систем на *визуелна драматургија* за сите општи и посебни видови на проблемот на филмот.

За создавање на една *драматургија на визуелната филмска форма*, која би била средена и точна онолку колку и постоечката *драматургија на филмската приказна*.

Кога медиумот на филмот така ќе се согледа, следните облици и можности на стилот можат да се сметаат како филмска синтакса или, пак, можеби ќе биде поточно ако ова што следува го наречеме

опитна филмска синтакса.

Тука ќе наведеме одреден број можности на дијалектичкиот развиток, кои можат да се извлечат од оваа поставка: концептот на подвижната слика (која го троши времето) се создава со наддавање — или со контрапункт — на две различни неподвижни слики.

I. Секоја слика е *подвижен дел на монтажата*. Секоја претставува фотографски снимено парче. Техничка дефиниција на феноменот на движењето. *Сè уште нема композиција*. (Човек што трча. Истрели на пушка. Жубор на вода.)

II. *Вештачки произведена слика на движењето*. Основен оптички елемент што се користи за смислени композиции.

A. *Логично*

Прв пример (од ОКТОМВРИ): Монтажен приказ на истрели од митралез со монтажно поврзување на некои поединости од процесот на пукањето.

Комбинација А: Силно осветлен митралез. Потоа еден темен кадар. Двојна експлозија: графичка + светлосна. Крупен план на митралезецот.

Комбинација Б: Со монтажниот ефект на *натрупување* речиси се постигнува впечаток на двократна експозиција. Должината на секое од монтажните парчиња — е по два „квадрата“.

Втор пример (од ПОТЕМКИН): Илустрација на моменталното дејствие. Жена со очила. Веднаш следува — без премин — кадар во кој очилата се скршени, а окото на жената крвави: тоа изгледа како истрел да го стрелува окото.

Б. *Нелогично*

Трет пример (од ПОТЕМКИН): Истото средство се користи за постигнување на ликовна симболичност. Кога ќе згрмат топовите од ПОТЕМКИН еден мермерен лав скокнува на нозе, негодувајќи поради крвопролевање на скалалата на Одеса. Оваа комбинација се состои од три кадри на статични лавови од дворецот *Алулка*, на Крим: лав што спие, разбуден лав, лав што се придигнува. Ефектот е постигнат со точна пресметка на должината на вториот кадар. Неговото наддавање на првиот кадар го произведува првото дејствие. Со тоа на умот на гледачот му е оставено доволно време да го регис-

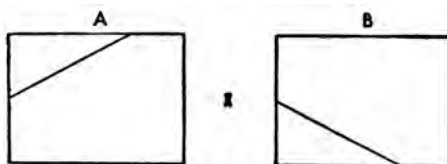
трира впечатокот од првиот став. Наддавањето на третиот став по вториот произведува друго дејствие: лавот конечно станува.

Четврти пример (од ОКТОМВРИ): Со првиот пример е покажано како пукањето симболично е создадено од елементи што не се дел од самиот процес на пукањето. Кога требаше да се прикаже монархистичкиот преврат, кој се обиде да го изведе генералот Корнилов, ми падна на ум дека неговата милитаристичка *тенденција* може да се прикаже со монтажа, која како граѓа би можела да ги користи верските детали. Корнилов ги откри своите намери со еден необичен „крстоносен поход“ против болшевиците, чии учесници беа муслимани (!), неговата кавкаска „Дива дивизија“ и неколкумина христијани. Така по еден барокен Христос (кој како да експлодира во блескавите зраци на својот ореол), ги измонтиравме кадрите на јајцевидната маска на Узума, божичката на радоста (затворен облик). Временскиот судир на затворениот јајцест облик и графичкиот свездест облик произведоа впечаток на мигновено распрснување на бомба или на шрапнел.⁽⁴⁾

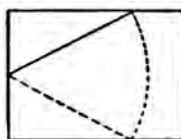
Дотука примерите ги илустрираа *примитивно-физиолошките* случки во кои *исклучително* е користено наддавањето на оптичкото движење.

III. *Емоционални комбинации*, не само со видливи елементи на кадарот туку и со низа психолошки асоцијации. *Асоцијативна монтажа*. Како средство за емоционално заострување на ситуацијата.

Во првиот пример имавме два сукцесивни кадри, А и Б, со истоветна содржина. Меѓутоа, тие не се истоветни според местото што оваа содржина го зазема во кадарот:



што произведува *динамизација во просторот* — впечаток на просторна динамичност:



Степенот на разликата помеѓу позицијата А и Б ја одредува тензијата на движењето.

Да претпоставиме, како поинаков случај, дека содржината на кадрите А и Б не е *истоветна*, макар што асоцијациите на обата кадра се идентични, односно: асоцијативно истоветни.

Така оваа *динамизација на содржината*, не во просторот, туку на полето на психологијата, односно на *чувствата*, предизвикува

емоционална динамизација.

Прв пример (во ШТРАЈК): Монтажната делница на убивањето на работниците е, всушност, паралелна монтажа на овој колеж и на колењето на биковите во кланица. И покрај тоа што содржините се различни,

„колењето“ служи како асоцијативна спојка. Тоа моќно го зајакнува емоционалното дејствување на оваа сцена. Всушност, хомогеноста на гестот, во овој случај, игра битна улога при постигнувањето на ефектот — колкаво е движењето на динамичкиот гест во кадарот толкав е и статичниот гест, кој графички го дели кадарот.

Ова начело потоа го применува Пудовкин во филмот КРАЈОТ НА САНКТ ПЕТЕРБУРГ, во драматичната секвенца на паралелната монтажа на кадрите на берзата и боиштето. Неговиот претходен филм МАЈКА содржи една слична секвенца: распукувањето на мразот на реката е дадено напоредно со работничките демонстрации.

Едно вакво средство може патолошки да се расипе ако биде заборавање на основната цел: емоционалната динамизација на содржината. Ако филмскиот творец направи превид и ја изгуби од вид суштината, ова средство преоѓа во безживотен литерарен симболизам и стилистички манир. Ми паѓаат на ум два примера на слична празна употреба на тоа средство:

Прв пример (од ОКТОМВРИ): Во сладникавите компромисерски појави на меншевиците на Вториот конгрес на Советите — за време на нападот на Зимскиот дворец — измонтирани се кадри на раце, кои прелетуваат по жици на харфа. Тоа е чисто литерарен паралелизам, кој со ништо не ја динамизира содржината. На сличен начин во ЖИВИОТ ТРУП на Оцел паралелно се монтирани црковни камбани (имитација на оние од ОКТОМВРИ), лирски предели и говори на тужителот и бранителот во судницата. Истата грешка како во секвенцата со „харфата“.

Од друга страна, мнозинството *чисто динамички* ефекти можат да вродат со позитивни резултати:

Втор пример (во ОКТОМВРИ): Драматичниот миг на приклучувањето на Мотоциклистичкиот баталјон кон Конгресот на Советите е динамизиран со кадри на тркала од велосипед, кој апстрактно се движи, како асоцијација на влегување на новите делегати. Така обилниот емоционален набој на настаните е претворен во вистинска динамичност.

Тоа исто начело — на раѓање нови поими и емоции при спојувањето на два различни настани — доведува до:

IV. Ослободување на целото дејствие од временските и просторните одредувања. Моите први обиди во таа насока се опфатени во ОКТОМВРИ.

Прв пример: Се чини дека ровот полн со војници го дроба големиот топовски пиедестал, кој безмилосно се спушта. Како антимилитаристички симбол согледан само од содржинска гледна точка, овој ефект е постигнат со привидно спојување на еден независно постоечки ров и еден надмоќен воен производ, подеднакво физички независен.

Втор пример: Во сцената на Корниловиот преврат, кој ги докрајчува бонапартистичките соништа на Керенски. Тука еден тенк на Корнилов се искачува и го крши гипсениот Наполеон, кој се наоѓа на масата на Керенски во Зимскиот дворец. Спојка со чисто симболично значење.

Овој метод сега го примени и Довженко при вообличувањето на цели секвенци во АРСЕНАЛ. Слично на него постапи и Есфир Шуб кога ги користеше архивските снимки за филмот РУСИЈА НА НИКОЛАЈ II И НА ЛАВ ТОЛСТОЈ.

Би сакал да приложам уште еден пример за овој метод на нарушување на конвенционалните начини на обработка на фабулата — и покрај тоа што тој практично сè уште не е остварен.

Во годината 1924/25, се занимавав со замислата да направам филмски портрет на *вистинскиот* човек. Во тоа време преовладуваше тенденцијата *вистинскиот* човек на филм да се прикажува само во *долги*, несечени драмски сцени. Се веруваше дека монтажата би ја уништила автентичноста. Абрам Ром постави своевиден рекорд во тој поглед кога во филмот ЗАЛИВОТ НА СМРТТА употреби несечени драмски кадри долги и по 40 метри. Јас сметав (и сметам) дека овој метод е сосема нефилмски.

Убаво — како лингвистички би наликувал точниот опис на некој човек?

Неговата црна коса...
 Кадрите на неговата коса...
 Од очи му зрачат азурни зраци...
 Има челични мускули...

Во секој, дури и во помалку претеран вербален опис на некое лице, обврзно ќе се употребат избрани водопади, молњи, предели, птици итн.

Зошто филмот би ја следел формата на театарот и на сликарството, а не методологијата на јазикот, која дозволува да се создадат сосема нови концепти со комбинација на двете конкретни денотации од двата конкретни предмети? Јазикот е многу поблизок до филмот отколку сликарството. На пример, во сликарството формата се создава од *апстрактни* елементи на линијата и бојата, додека во филмот материјалната *конкретност* на сликата опфатена со кадарот предизвикува — како елемент — најголеми тешкотии при практикувањето. Зошто да не се приклониме кон јазичниот систем, кој е при- силен заради измислување на зборови и на склопови да ја користи истата механика?

Од друга страна, зошто ниту ортодоксните филмови не можат без монтажа?

Диференцијацијата на монтажните парчиња произлегува од фактот дека тие не постојат како посебни единици. Секое парче може да предизвика само една асоцијација. Трупањето на тие асоцијации може да го постигне истиот ефект, кој со чисто физиолошки средства на гледачот му го создава заплетот на реалистички изведената пиеса.

Да речеме: убиството на сцената има чисто физиолошки ефект. Снимено во *едно* монтажно парче, тоа може да изгледа како *информација*, како натпис (титл). *Емоционалното дејствие* започнува дури со реконструкција на настанот со помош на монтажните фрагменти, од кои секој привидува една одредена асоцијација — а чиј збир ќе биде еден сеопфатен комплекс на емоционални доживувања. Традиционално:

1. Раката замавнува со нож;
2. Очите на жртвата бргу се отвораат;
3. Нејзината рака во грч се фаќа за работ на масата;
4. Движење со нож во висина;
5. Очите случајно трепнуваат;
6. Прска крв;
7. Устата вика;
8. Нешто капе на чевелот.

и слични филмски клишеа. Сепак, во однос на *дејствието како целина*, *секој фрагмент (парче)* е речиси *апстрактен*. Колку се поиздиференцирани, толку

стануваат поапстрактни, и предизвикуваат само една одредена асоцијација.

Сосема логично се јавува мислата: зар истата работа не би можела да се постигне попродуктивно, со не такво ропско следење на фабулата, туку со преродување на идејата, со впечаток на *убиството* како слободно натрупување на асоцијативната граѓа? Затоа што сè уште најбитна задача е да се воспостави идејата за убиството, чувственото доживување на убиството како такво. Заплетот е само средство без кое не сме кадарни нешто да му кажеме на гледачот! Во секој случај, напорот насочен во таа насока секако би вродил со најзанимливата разноликост на формата.

Барем некој би требало да се обиде! Откако дојдов на оваа мисла, немав време да го изведам тој експеримент. А денес ме преокупираат сосема други проблеми. Меѓутоа, навраќајќи ѝ се на таа линија на нашата синтакса, можеби ќе најдеме на нешто што ќе нè приближи до овие задачи.

Додека во I, II и III случај напнатоста беше пресметана само на нејзиниот физиолошки ефект — од чисто оптички до емоционален — тука мора да го спомнеме и случајот кога истиот судир (напнатост) ни служи за вообличување на нови поими, нови ставови, значи: во чисто интелектуални цели.

Прв пример (во ОКТОМВРИ): Подемот на Керенски на власт и диктатурата по Јулското востание во 1917. Постигнат е комичен ефект со натписите коишто означуваат како чиновите што рамномерно растат стануваат сè повисоки („диктатор“ — „генералисимус“ — „министер на војската и морнарицата“ итн.) — со напоредно монтирање на пет или шест кадри во кои Керенски се качува по скалите на Зимскиот дворец (во сите кадри со иста брзина). Тука судирот на бесмислената ласкавост на сè повисоките чиновници и „јунакот“ што каска по неизменетите скалила дава интелектуален резултат: сатирично е покажана суштинската безначајност на Керенски. Тука имаме контрапункт на литературно изразена конвенционална идеја со *сликовно прикажаните* постапки на извесна личност недорасната на своите должности, кои многу бргу се умножуваат. Несообразноста на овие два факти го доведува гледачот до чисто интелектуален заклучок за односната личност. Интелектуална динамизација.

Втор пример (во ОКТОМВРИ): При маршот на Корнилов на Петроград се изведува „Во името на Господ и Татковината“. Тука се обидовме рационалистички да ја разоткриеме религиозната смисла на таа епизода. Измонтирани се низа верски ликови, од величествениот барокен Христос до ескимскиот идол. Додека во првиот прикажан кип идејата и сликата на прв поглед се напдно сообразни, со секој нареден кадар тие два елемента сè повеќе се оддалечуваат. Задржувајќи го значењето на „Господ“, сликите сè повеќе се судираат со нашиот поим за бога, што неизбежно нè води кон индивидуалните заклучоци за вистинската природа на сите божества. Во овој случај, веригата на сликите се обидува да дојде до чисто интелектуално решение, кое би се создало од судирот на однапред постоечкото мислење и од неговото *постапно дискредитирање на смислените потези*.

Постапно, со процесот на споредување на секоја нова слика со заедничко значење се зголемува силата, која формално може да се поистовети со силата на логичката дедукција. Одлуката да се ослободат овие идеи, како и применетиот метод, веќе се *интелектуално* вообличени.

Конвенционално *дескриптивниот* вид на филмот доведува до можностите на формалното филмско мислење; додека конвенционалниот филм ги насочува *чувствата*, новото мислење ја навестува можноста за поттикнување

и насочување на севкупниот *мисловен процес*.

Повеќето критичарите остро ги нападнаа токму овие две експериментални секвенци. Затоа што се сметани исклучиво како политички. Не би се обидувајќи да одрекувам дека *оваа форма е најпогодна за изразување на идеолошки заострените тези*, но штета е што критичарите сосема ги превидоа чисто филмските можности на овој пристап.

Со овие два примера го направивме првиот, ембрионален чекор кон наплатно новата форма на филмскиот израз. Кон чисто интелектуалниот филм, ослободен од традиционалните ограничувања, кој ги пронаоѓа непосредните форми за мислите, системите и поимите и не мора да им се приклучува на премините и на парафразите. Можеби и ќе успееме да ја достигнеме

синтезата на уметноста и науката.

Тоа би било соодветно име за нашата нова епоха на полето на уметноста. Тоа конечно би било оправдување на Лениновите зборови дека „филмот е најважната уметност“.

(1929)

превод од српски: Д. Рубен

* Дел од студијата „Монтажа на атракциите“ (*Montaza atrakcija, NOLIT, Beograd, 1964, стр. 73 — 91*)

Белешки:

1. Graham Wallas: The Great Society, of Psychological Analysis;
2. Назнаките 'епско' и 'драмско' тука се употребени во однос на методологијата на формата — не се однесуваат на содржината или заплетот!
3. Вака во својата книга „Сликаството и сликарите“ Лионело Вентури го сублимира манифестот за "La Société des Irrégularistes" (1884).
4. Овде се вбројуваат и примерите на попримитивни ефекти, каков што е едноставниот монтажен пасаж на црковните камбанарии, наведнати една спроти друга.

МИМИ ЃОРГОСКА-ИЛИЕВСКА

УДК 791.43.01
82:791.43/.44(049.3)
Кинопис 29/30 (16), с. 49-60, 2004

ИНТЕРМЕДИЈАЛНОСТА КАКО СЕГМЕНТ НА ПРОУЧУВАЊЕТО НА ФИЛМОТ

ИНТЕРМЕДИЈАЛНОСТ – ПОИМ И ДЕФИНИЦИЈА

Терминот 'интермедијалност' книжевните теоретичари почнуваат да го употребуваат како резултат на потребата да се направи дистинкција помеѓу интертекстуалноста (односите на еден книжевен текст со други книжевни текстови) и односите што се јавуваат меѓу книжевноста и другите медиуми.

Интермедијалноста се јавува како пандан на интертекстуалноста, кога станува збор за односи на книжевноста со другите уметности и обратно, и како таква од неодамна, некаде околу педесеттите и шеесеттите години од дваесеттиот век, од страна на компаратистиката е прифатена како академска дисциплина. Претходното негодување на компаратистиката да ја прифати интермедијалноста како академска дисциплина лежи во одговорот дека со тоа би се отворила вратата на дилетантизмот и фељтониизмот.

Според Катица Кулавкова, морфологијата на интертекстуалноста може да се разгледува во потесна и во поширока смисла. Во потесна смисла, станува збор за пренесување на структурата на еден книжевен текст во друг, но во поширока смисла на зборот, „станува збор за комуникација и интеракција меѓу едно книжевно дело и некој книжевно-естетски (поетички), културен, социјален или историски контекст, сплет на околности, критериуми, предзнаења, хоризонти на очекување, цивилизациски код, колективна национална и трансационална традиција и др. Во овој случај, карактер на 'текст' имаат и **другите уметности**, потоа културно-историските, верските и социјалните конвенции, меморијата, искуството, стварноста, епистемиолошката традиција, јазичната традиција. Семиолошката практика на дваесеттиот век овозможува, и во сферата на книжевноста, да се применуваат не само внатрешно-текстовни, феноменолошки иманентни и формални параметри, туку и надворешно-текстовни, семиолошки, контекстуални параметри. Таквиот контексту-

ален пристап е дотолку поприфатлив, што книжевните категории, постапки и вредности имаат историска, системска и конвенционална димензија, значи подлежат на промени и трансформација низ време и простор, па следствено треба да се посматраат динамично и комплексно“ (*Потход и исход*, К. Ќулавакова, стр.118, 1996).

Анализирајќи ги односите што ги воспоставува филмот со книжевността, несомнено се наметнува заклучокот дека прашањето на релација филм — други уметности (кои имаат интермедијален карактер) се меѓу најчестите теми на филмологијата. Во однос на овие прашања и анализи на ваквите интермедијални односи, Анте Петерлиќ заклучува дека оваа тема го зазема четвртото место во филмологијата и во нејзините расправи, анализи и истражувања. На прво место се размислувањата филм-стварност, потоа изучувањата на филмот како јазик и анализирањата на социолошко-идеолошките аспекти на филмот. „Една ваква фреквентност на оваа и на неа сродните тематика лесно се толкува. Филмот е новина во 'космосот' на уметноста, и на многумина од нив на некои нешта им наликува. Поради тоа кога се говори за новини, за филмот често се размислува како за медиум изложен на сите можни влијанија од другите уметности ('влијанија', 'преземања', 'проникнувања', 'расудувања', 'адаптирања', 'цитаирања' и сл.)... Неспорно е дека најважната причина за ваквиот интерес и за таквиот однос кон него е, пред сè, фотографската и фонографската будност со која тој ја посочува физичката реалност, во неговата регистрациска капацитарност поради која и се појавува. Да напоменеме само два зачестени квалификативи, како на пример 'аналогон' или 'корелат' на физичката стварност“ (Ante Peterlić „Prilog ka proučivanju filmskog citata“, во: *Intertekstualnost i intermedijalnost*“, стр. 197-207, 1988).

Типологијата на интермедијалните односи и ситуации може да се разгледува од повеќе перспективи, односно секогаш во истражувањето се поставува еден централен медиум и се разгледуваат неговите влијанија врз другите уметности, и обратно. Во овој преглед на интермедијални односи, предмет на опсервација е влијанието на книжевниот медиум врз филмскиот и обратно, на филмскиот врз книжевниот.

Пренесувањето на структурите карактеристични за еден медиум во друг најчесто подразбира барем еден од нив да е уметнички. При ваквото пренесување на одредени елементи од еден медиум во друг, односно при создавањето на интермедијалните односи, најзначајна е организацијата на материјалот од преземениот медиум, односно медиумите меѓу кои се воспоставуваат ваквите интермедијални релации треба да останат препознатливи или со други зборови кажано, треба да бидат видливи преземените елементи од другиот медиум.

Павао Павличиќ во својот текст „Интертекстуалност и интермедијалност“ прави една типологија на интермедијалните односи, во која како што вели преземањето на некои структури и материјали од другите медиуми може да биде од уметнички и од неуметнички медиум, при што уметничките медиуми ги дели на:

- просторни (сликарство, вајарство, архитектура);
- временски (филм, музика, радио, телевизија).

Дубравка Ораиќ Толиќ во *Теорија на цитатноста*, потпирајќи сè врз тезата дека цитатноста е, пред сè, својство на интертекстуалната структура и според видот на поттекстот од каде што потекнуваат цитатите, ја прави следнава типологија на цитатноста:

- *интрасемиотички цитати* (поттекстот и текстот припаѓаат на иста уметност: литература-литература, филм-филм);
- *интерсемиотички цитати* (поттекстот и текстот припаѓаат на различни уметности: литература-филм и обратно, литература-сликарство и

обратно);

- *транссемиотички цитати* (поттекстот не е уметнички, додека текстот е во доменот на уметноста).

Во потесно сфатената книжевно-уметничка цитатност, Ораиќ Толиќ ја прави следнава класификација:

- интерлитерарни (книжевни цитати);
- автоцитати;
- метацитати;
- интермедијални цитати;
- вонестетски цитати.

Според овие класификации на Дубравка Ораиќ Толиќ, интермедијалните односи меѓу книжевниот и филмскиот медиум се интерсемиотички и интермедијални цитати (*Teorija citatnosti*, Dubravka Oraić Tolić, стр. 11, 1990,).

Анте Петерлиќ во текстот „Прилог кон проучувањето на филмскиот цитат“, сместен во зборникот *Интертекстуалност и интрмедијалност*, согледува неколку можни видови соодноси меѓу филмот и другите уметности: *влијанија, преземања, проникнувања, расудувања, адаптирања и цитирања*.

ВЛИЈАНИЈА НА ФИЛМ – КНИЖЕВНОСТ

Воспоставувањето интермедијални односи на книжевноста со временските уметности се реализира во метафоричка смисла на зборот, при што тие треба да бидат потенцирани и претставени со специфични постапки, кои се однесуваат на организацијата (синтакса) или, пак, давање одредена смисла (семантизација) на материјалот.

Кога книжевноста од временските медиуми го презема начинот на организирање на материјалот, се тргнува од претпоставката дека некоја обична и неизбежна постапка во некој друг медиум за книжевноста ќе биде иновативна и значајна. Таков е примерот со монтажата во филмот, која при пренесувањето во книжевното дело мора да биде проследена и со други елементи коишто се карактеристични за филмскиот медиум. „Монтажата за филмот технички го означува физичкиот чин на поврзување, лепењето на одделно реализираните снимки, додека со оглед на презентацијата на физичката реалност, оригинално ја претставува физичката можност, таа физичка реалност да може да се покажува просторно и временски дисконтинуирано на прескок. Тој филмски феномен е пак значаен и по тоа што веќе споменатата какрактеристика на прескок на временски и просторно разглобеното, временски и просторно неутралното, дисконтинуираното, дислоцираното излагање се појавува остварено со специфични средства и во книжевноста на ова столетие (на пример, романот на текот на свеста, надреализмот). И додека 'монтирањето' во литературата е плод на духовен напор и долготраен развој на книжевната уметност, во филмот тоа е речиси банален производ на машината, резултат на игра со лентата, елементарна технологија во склопувањето на филмот. Според тоа, можеме да се запрашаме 'кој што цитира' во секој пример на временски-просторната дисконтинуираност на настаните во филмот или во литературата“ (Ante Peterlić „Prilog ka proučivanju filmskog citata“, во: *Intertekstualnost i intermedijalnost*, стр. 197-207, 1988).

Од сите книжевни форми, романот во најголема мера прима влијанија од филмскиот медиум. Напуштајќи ги традиционалните облици на структурирање и водење на дејствието, романот усвојува некои принципи карактеристични за филмската уметност со цел да постигне поголема ефикасност во изразувањето на својата естетска егзистенцијалност. Веќе споменатото преземање на принципот на монтажата значи разбивање на дотогаш бавното во-



дење на дејствието, потоа воспоставување слободен однос спрема времето и просторот, при што во некои романи се јавува постапка на ослободување од временскиот континуитет и развој на дејствието.

Со монтажната постапка во книжевноста се постигнува и наизменично менување на настаните од минатото со настани од сегашноста и на тој начин минатото ја осмислува сегашноста и обратно, или, пак, се постигнува карактеристичен хронолошки наред, при што се опишуваат разни временски периоди гледани од разни ликови.

И покрај тоа што во модерниот роман не се достигнати сите консеквенци во настојувањето романот со книжевни средства да ги имитира карактеристиките на филмот, сепак се видливи влијанијата на филмот во книжевноста (романот), кои се однесуваат на поголема динамичност на дејствието и промената на односот кон времето и просторот.

Воспоставувањето на интермеџијални односи на книжевноста со другите уметности, во нашиов случај со филмот, има една основна карактеристика: особините на филмот се пренесуваат во книжевноста така што остануваат препознатливи како карактеристики на филмскиот медиум. Целта на ваквата постапка е книжевноста преку користењето на, за неа, несвојствено изразување, да постигне поголем квалитет, кој во нормални околности е недостапен.

ВЛИЈАНИЈА НА КНИЖЕВНОСТ - ФИЛМ

Структурите и материјалот на книжевниот медиум можат да се пренесат во филмскиот медиум или целосно во својата готова форма или, пак, со



употреба на средства карактеристични за другиот медиум, односно се пренесува тоа што во книжевноста е веќе остварено како конвенција.

Целосно пренесување на некои книжевни форми во филмскиот медиум е присутно кога се цитираат одредени делови од некои книжевни текстови. Ваквото целосно пренесување на некои форми од друг медиум во филмскиот медиум не се јавува само во односот книжевност-филм, односно може да биде карактеристично и за односот сликарство-филм, или со други зборови кажано, тоа се нарекува *нефилмски цитат* („сличности“, односно совпаѓања помеѓу филмските дела и делата на другите уметности, односно кога филмот во себе пресликал нешто од другите уметности).

Интермедијалните релации меѓу книжевноста и филмот се остваруваат преку оние особини на книжевното дело што сами по себе се временски или можат да се трансформираат во такви (фабулата), додека просторниот аспект на книжевноста за филмот е недостапен и неинтересен.

Анализирањето на интермедијалните односи меѓу книжевноста и филмот нè наведува на заклучокот дека филмот како медиум од книжевноста ги презема законите на експресивност користејќи ги како свое изразно средство.

Следејќи ја својата основна определба да го прикаже човекот и неговиот живот, можеме со сигурност да потврдиме дека филмот поседува цврста драмска структура, а со својата експресивност ја надоместува книжевната наративност, односно ја обликува во согласност со својата форма. Користењето на книжевната наративност, односно книжевната експресија му овозможува на филмот да го обликува својот израз и да ја претстави реалноста не како апстрактна туку како објективна, при што со филмски изразни средства им дава нова слика на човекот и стварноста. Експресивната наратија во филмот е присутна во сликата, описите и настаните. Филмот опишува преку сли-



ката, при што за него не е својствен книжевниот начин на дескрипција. Законите на драмското дејствие ги обликува преку својот сопствен начин на изразување, создавајќи филмски методи со кои ги надминува книжевните, а со самото тоа го совладува и начинот на книжевното изразување.

Филмот преку својот израз, со живата слика, ја формира драмската структура, се ослободува од книжевната наративност и дескриптивност при што ја губи апстрактноста карактеристична за книжевноста. Преку филмот се *гледа*, односно се реализира и конкретизира апстрактната претстава.

Неможност на филмот да се поистовети со книжевниот начин на изразување ги докажува неговата автономност и автохтоност.

КНИЖЕВЕН МЕДИУМ – ФИЛМСКИ МЕДИУМ (СЛИЧНОСТИ И РАЗЛИКИ)

Настаните и склопот на битието, хронологијата, ликовите и постапките ја сочинуваат приказната/нарацијата и во книжевното и во филмското дело, но начинот на кој таа се одвива во едниот и другиот медиум не е идентичен.

Ако посветиме внимание на времето и просторот во филмот, на пример, *флешбекот* односно *аналепсата* е фигура со која се постигнува враќање

во минатото, за разлика од книжевноста каде што раскажувачот кажува дека се враќа во минатото. Ако времето е димензија на траењето на приказната, тогаш просторот е димензија на нејзино егзистирање. Во филмот, просторот е адекватен на реалниот свет, додека во книжевноста е апстрактен, така што книжевноста може да раскажува за нешто што не е определено просторно, додека во филмот секоја сцена мора да биде лоцирана.

Филмот не може да ги изрази мислите како книжевноста преку стилски фигури, но наоѓа соодветни еквиваленти за психолошкото време како продолжувања, скратувања, забрзувања. Сепак, и книжевноста и филмот се временски уметности, но додека формативен принцип за книжевноста е времето, за филмот тоа е просторот. Книжевноста просторот го третира како нешто дадено при што нарацијата ја гради врз основа на временските вредности. Филмот, пак, спротивно од книжевноста, времето го третира како нешто дадено, а приказната ја гради во просторот. Но и филмот, и книжевноста создаваат илузија на преобразено време и простор. И покрај различните формативни принципи на просторот и времето во книжевниот и филмскиот медиум, тоа не значи дека можат и да се разделат.

Заклучокот дека едниот од овие два елементи (време и простор) е спореден, не значи и дека е неважен, бидејќи просторните ефекти во филмот, на пример, не би можеле да се остварат без концепцијата на времето, ниту, пак, временските аспекти во книжевноста можат да се остварат без концепцијата на просторот.

Филмот, за разлика од книжевноста, влијаејќи врз сетилата за перцепција, може да опфати многу варијации на физичката реалност, при што неговата слика ја примаме преку непосредна перцепција, додека кога станува збор за книжевноста, јазикот мора да помине низ процесот на концептуални сфаќања. Ова е една од клучните разлики бидејќи преку неа се создаваат дистинкциите во способноста на овие два медиуми да ги изразат стилските фигури, да влијаат врз гледачот (читателот) и во методите што ги изразуваат просторот и времето. И покрај тоа што филмот е премногу ограничен кога треба да ги долови книжевните фигури, тој низ процесот на монтажата ги открива своите метафори. Така во филмскиот јазик монтажата е основна формативна функција. Кога два дела ќе се состават, тогаш настанува нешто трето, кое дотогаш не постоело ниту во еден од тие два поединечни дела. Со многуте просторни комбинации, филмскиот автор постигнува ефект на (книжевна) иронија, симбол, метафора, пародија, карневализација.

Кога говориме за односите меѓу книжевноста и филмот, тие можат да бидат воспоставени на повеќе нивоа, односно книжевноста и филмот можеме да ги споредуваме на повеќе планови. Двата медиума имаат свој јазик, но кога велиме книжевен и филмски јазик, тогаш станува збор за два термина со различно значење и различни концепции во однос на изразната функција на јазикот. Тука се јавува судир меѓу вербално-синтаксичката концепција и различните невербални концепции на јазикот, кои како основа за јазичната комуникација ги користат сликата, музичкиот тон и слично. Ваквата антиномија може да се пребори доколку под поимот 'јазик' воопшто, условно ја подразбереме која било комуникација на одредени содржини на свеста, кои во себе вклучуваат разни видови синтеза на сетилната перцепција. Ова е резултат на прогласувањето на одреден тип јазик за единствен, универзален или, пак, фундаментален, при што или ги исклучува или ги подредува сите останати можности за соопштување на одредени содржини.

Книжевноста има свој карактеристичен начин на изразување. Филмот не може да се поистовети со книжевниот начин на изразување, со што се именуваат нејзината *автономност* и *автохтоност*. Книжевноста во прв ред ја става фабулата, а потоа доаѓа формата, за разлика од филмот каде што преку

формата и нејзините изразни средства се обликува фабулата. Во зависност од книжевното дело и неговата фабула, филмот ги поставува своите односи кон книжевноста што треба да ја транскрибира со свој израз. Секое пренесување на книжевно дело во филм подразбира творечка постапка каде што книжевното дело, полифони според содржината, се подведува на драматуршка обработка, која ја бара филмот, и се изнаоѓаат можности за соопштување преку филмскиот израз и филмската форма. Но како резултат на ограниченоста на филмскиот израз, филмот не може во целост да ја искаже полифоната структура на книжевното дело, па затоа е присилен книжевното дело да го сведува на неговата драмска структура.

АДАПТАЦИЈА – ПОИМ И ДЕФИНИЦИЈА

Согледувајќи ја македонската кинематографија и истражувајќи го влијанието на книжевноста пројавена во македонскиот филм, несомнено можеме да ја потврдиме констатацијата дека најчест, ако не и единствен пример на воспоставување интермедијални односи меѓу македонската книжевност и македонскиот филм е *адаптацијата* на македонски книжевни дела во филм. Ваквиот заклучок нè наведува на потребата од дефинирање на поимот *адаптација* и негово теориско проследување пред практичната анализа на адаптацијата во македонскиот игран филм.

Поимот *адаптација* може да се дефинира како приспособување и приспособување на смислата на претходен текст или медиум, како културен модел што претходно е содржан во друг знаковен систем.

Јан Беран во *Речникот на филмската уметност* поимот *адаптација* го дефинира како постапка со која книжевните дела се пренесуваат во филмскиот јазик. Тоа не значи само создавање планови за нивни сликовни изведби (поделба на сцени и кадри), туку и наполно претопување на изворните книжевни облици во филмски преку користење на филмски постапки на преработка, кои се разликуваат од книжевните.

Во книгата *Воведување во филмот*, во делот што се однесува на адаптацијата, се вели дека со адаптацијата треба да се добие ново оригинално дело, кое произлегло од филмското поврзување со книжевноста и се вели: „Тоа што филмот се обидува од романот да преземе некои структурни форми и што влегува во неговата област на интересирање е само доказ за настојувањата да ги прошири и продлабочи своите изразни можности“ (Vladimir Petrić, *Uvodewe u film*, стр. 35, 1962).

Во *Лексиконот на поими од филмската и ТВ пракса*, стои следнава дефиниција за филмската адаптација:

„Постапка на пренесување или преработување на книжевното дело на специфичен кинематографски начин со јазикот на филмскиот медиум. Адаптацијата се применува во недостиг на оригинални сценарија или поради голема популарност на некои книжевни дела. Преголемата верност на оригиналот најчесто се сведува на негово механичко пресликување со стриктно почитување на книжевните вредности без обид за филмско надоградување. Во случај на слободна филмска разработка, со адаптацијата, изворниот книжевен материјал добива ново внатрешно единство организирајќи се според филмските норми, кои на свој сопствен начин ја изразуваат не само идејата на книжевното дело туку и видот на анализата и симболиката. Дејствието може да се пренесува и во други временски рамки и на целото дејствие може да му се даде поуниверзална и помодерна слика“.

Филмската адаптација, всушност, е креативна постапка на изработка на сценарио врз база на некое книжевно дело, или со други зборови кажано,

претворање на книжевниот јазик во филмски јазик при што се добива сценарио во драмски облик наменето за снимање на филм.

Во развојот на теориската мисла за поимот 'адаптација', кога станува збор за изработки на филмското сценарио врз основа на некое книжевно дело, можеме да ја потврдиме констатацијата дека постојат два вида филмски адаптации: *активни* и *пасивни*.

Под *пасивна адаптација* се подразбира постапка на филмска илустрација на книжевното дело, при што не се нарушува рамнотежата на основната вредност на книжевното дело. Кога станува збор за *активна адаптација*, тогаш се мисли на создавање нов филмски израз за книжевното дело. Секако дека оваа *активна адаптација* се вбројува во посложена постапка на репродукција (Dragan Milinković Fimon *Roman u jugoslovenskom filmu 1945—1990*, стр. 39—40, 1999).

Ако тргнеме од ваквата поделба на адаптацијата, можеме да дојдеме до заклучок дека *пасивната адаптација*, која претерано се потпира врз содржинско—формалната структура на книжевното дело, најчесто е понеуспешна од *активната*, која ја декомпонира структурата на книжевното дело и ја употребува само како предлошка за ново уметничко дело со нов сопствен естетски интегритет.

Секако, овие две постапки не се секогаш комплементарни, а крајниот резултат во многу нешта зависи и од појдовната точка на адапторот, односно дали за него книжевното дело е само инспирација или неговите настојувања се насочени кон што поверно пренесување на книжевното дело во филм.

Но, ваквата поделба повторно не ни дава универзален модел за естетска вредност на филмот направен според некое книжевно дело, бидејќи и при користењето на книжевното дело само како инспирација, и при верното пресликување на книжевното дело, можеме да добиеме различни резултати во однос на естетската вредност на филмот, или и во едниот и во другиот случај, крајниот резултат може да биде и позитивен и негативен. Сепак, сведоци сме на поголем број случаи каде што содржината на книжевното дело преземана само како инспирација за создавање нова филмска содржина е предуслов за успешна филмска адаптација. Додека, пак, онаму каде што книжевното дело верно се пренесува, се наметнува книжеvnата структура во филмската, а по-ретко се добива филм со изразена естетско-уметничка вредност.

Ваквите резултати ја докажуваат естетската законитост дека не може сите карактеристики што важат за една уметност да се пренесат во друга, што значи дека не може книжевноста да го замени филмот, и обратно. Содржината на едно книжевно дело може да биде содржина на едно филмско дело, но само под услов да се потчини на специфичните карактеристики на филмскиот израз.

Процесот на адаптација на книжевното дело во филм не подразбира единствена можност, која со сигурност ќе гарантира успешност. Ова произлегува од самиот факт што секое книжевно дело е поединечно и индивидуално. Сепак, постојат некои одредени постапки, кои треба да се совладаат при адаптација на одредени естетски квалификувани на книжевниот медиум во филмскиот.

Кога се говори за адаптацијата книжевноста/филм, треба да се спомне дека таа е можна на сите книжевни видови, но потребни се различни постапки. Драмата, според својата структура, можеби е најблиска до филмот. Тука сценаристот има за задача „филмски“ да го развие дејствието. За разлика од драмата, многу потешко е да се адаптира расказ, новела или роман каде што авторот има голема слобода во временско-просторните односи. Кога станува збор, пак, за адаптација на роман, тогаш се врши пренесување на книжеvnата наратива во филмска наратива.

Користењето на литературата како филмска предлошка и создавањето на ново уметничко дело не наведуваат на констатација дека филмот никогаш не може, а и не треба да биде верна копија на оригиналот. Тука мора да е присутен креативниот принцип, што значи дека адаптацијата на книжевното дело започнува со разбирање на неговата структура, елиминирање на дескриптивноста, при што се добива ново единство организирано според законитостите на филмскиот медиум.

ИНТЕРМЕДИЈАЛНИ ОДНОСИ МЕЃУ МАКЕДОНСКАТА КНИЖЕВНОСТ И ФИЛМ

Интермедијалните влијанија меѓу македонската книжевност и филм се поделени согласно со типовите релации (соодноси) меѓу двете уметности, односно меѓу двата вида дискурси, и тоа: роман — филм; расказ — филм и драма — филм.

При проучувањето на интермедијалните односи меѓу македонската книжевност и филм, можат да се наведат следниве македонски книжевни прозни дела, кои послужиле како литературна предлошка при изработката на сценариото за филм: романите *Црно семе* и *Црвениот коњ* на Ташко Георгиевски, *Две Мари* од Славко Јаневски, *Под усвитеност* на Димитар Солев, *Води* од Јован Стрезовски, расказите *Безимени од десетината* од Славко Јаневски и *Татко* од Живко Чинго и драмите *Црнила* на Коле Чашуле и *Македонска крвава свадба* од Војдан Чернодрински. Притоа, книжевно-филмошката анализа би требало да се фокусира врз интермедијалните врски (релации) меѓу горенаведените книжевни дела и македонските играни филмови, кои претставуваат нивна адаптација: ЦРНО СЕМЕ (1971) на Кирил Ценовски, ИСТРЕЛ (1972) и ВРЕМЕ ВОДИ (1980) во режија на Бранко Гапо, ЦРВЕНИОТ КОЊ (1981) на Столе Попов, потоа уште еден филм на Кирил Ценовски, ЈАЗОЛ (1985) ВОЛЧА НОЌ (1955) на режисерот Франце Штиглиц, ТАТКО (1973) на Коле Ангеловски, ДЕНОВИ НА ИСКУШЕНИЕ (1965) на Бранко Гапо и МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА (1967) на Трајче Попов.

Како резултат од проучувањето на интермедијалните односи меѓу македонската книжевност и филм, при што се земен предвид адаптациите на неколку македонски наративни и драмски текстови во филмски облик, можат да се дефинираат некои од специфичните односи меѓу македонската книжевност и филм.

Поаѓајќи од фактот дека интермедијалните релации, кои ги воспоставуваат книжевниот и филмскиот медиум, се навистина обемни, најчесто како појдовна точка на книжевно-филмошката анализа се разгледуваат односите, трансформациите и адаптациите на книжевната фабула (нарација) во филмска, односно начинот на кој книжевната фабула е трансформирана во филмскиот медиум и дискурс, а воедно и на трансформациите на ликовите/карактерите, времето и просторот. Компаративното проучување на интермедијалните релации не наведува на заклучокот дека постојат неколку можни модели за типологизација на интермедијалните односи меѓу македонската книжевност и филм. Можат да се издвојат неколку карактеристични облици на филмска адаптација на книжевната нарација:

- Скратување (синкопирање) на книжевната нарација;
- Додавање или надополнување на книжевната нарација;
- Преработка и драматизација на книжевната нарација;
- Преместување (метатеза) во однос на книжевната нарација.

При проучувањето на интермедијалните односи меѓу македонската книжевност и филм и при класификацијата и хронологијата на одделните

адаптациите на романите, расказите и драмските текстови во филмски сценарија, без сомнение се наметнува заклучокот дека како сценаристи најчесто се појавуваат самите автори на книжевните дела, но не е исклучена ситуацијата во улога на сценаристи да се појават група писатели, колективни автори, драматурзи и режисери. Поаѓајќи од ваквата констатација во однос на авторите на сценариото, може да се направи следнава поделба:

- писатели-автори на сценарио според сопствени книжевни дела;
- писатели-автори на сценарио според туѓи книжевни дела;
- режисери-сценаристи.

Ако се обидеме да ја објасниме ваквата поделба на авторите на сценариото (се разбира, тука станува збор за македонските долгометражни играни филмови, кои претставуваат адаптација на македонски наративен или драмски текст), неизбежно се наметнува констатацијата дека, во најчест случај, во улога на сценаристи се јавуваат самите писатели на книжевните дела. Ваквата појава, без исклучок, секогаш е присутна кога станува збор за адаптација на романите во филм. Што се однесува, пак, до појавата на режисери во улога на сценаристи, тие најчесто сценариото го работат заедно со некој писател (режисерите се јавуваат во улога на косценаристи), со исклучок на филмот ТАТКО каде што режисер и сценарист е Коле Ангеловски.

Од досега реализираните филмски адаптации во македонската долгометражна играна продукција, можат да се согледаат неколку креативни принципи:

- филмски адаптации на повеќе од едно книжевно дело од еден ист писател;
- книжевното дело во текот на адаптацијата се скратува, менува, прекомponира и надополнува, одделни настани и ликови се елиминираат, а се воведуваат нови;
- филмски адаптации коишто го прикажуваат она што е карактеристично за писателот на книжевното дело (дијалогот, психологијата на ликовите), со цел да ја сочуваат присутноста на авторот на книжевното дело и во новиот медиум.

Во својата книга *Генезата на македонскиот игран филм*, Љубиша Георгиевски, во делот што се однесува на темите што ги третира македонскиот игран филм, прави нивна поделба според нивната временска детерминираност:

- Филмови со теми од нашето историско минато;
 - а) далечно минато
 - б) поблиско минато
 - в) НОБ
- Филмови со темпорално неутрални теми;
- Филмови со теми од нашата современост.

Кога станува збор за адаптациите на македонски книжевни дела во филмски облик, како интересен факт се наметнува заклучокот дека овие филмски остварувања најчесто се со тема од нашето историско минато. Поточно кажано, сите од претходно интерпретираните филмови третираат теми од минатото (далечно, поблиско, НОБ), со исклучок на филмот ТАТКО, кој може да се вброи во групата филмови со темпорално неутрални теми.

Ваквите заклучоци, кои произлегуваат од анализата на македонските играни филмови работени според македонски книжевни дела, се само вовед во истражувањата на подрачјето на македонската литературологија и филмологија и скромен придонес во дефинирањето и интерпретацијата на интермедијалните релации меѓу книжевноста и филмот, а пред сè во однос на влијанијата на книжевноста врз филмот и на моделите на адаптација на книжевните дела во филмски. □

Користена литература:

- АНДРЕЕВ Јури, *Филмот и литературата*, во: Трета програма на Радио Скопје, бр. 20, 1984
- BEKER Miroslav, *Utljecaj i intertekstualnost*, Školska knjiga, Zagreb 1995
- BARTELEMI Amengual, *Roman i film*, Institut za film, Beograd, 1964
- BITI Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica Hrvatska, Zagreb, 1997
- ĐUROVIĆ Ratko (izbor tekstova), *O problemima ekranizacije književnih dela*, Institut za film, Beograd, 1969
- ЃУРИШИН Диониз, *Теорија на споредбеното проучување на литературата*, Наша Книга, Скопје, 1987
- FEST 79, *Film, literatura i pozorište*, (Medjunarodni simpozium) *Filmski scenario u teoriji i praksi*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1978
- FULTON A.R., *From Novel to Film*, vo: *Motion Pictures, The development of an Art*, University of Oclahoma Press, Norman 1980
- GOLDEN Leon (priredjivač), *Transformation in Literature and Film*, Selected Papers from the Sixth Annual State University Conference on Literature and Film, University press of Florida, 1982
- КОНСТАНТИНОВИЌ Зоран, *Увод у упоредно проучавање књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд, 1984
- KRACAUER Siegfried, *Film and Novel*, u: *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Oxford University Press, Oxford, 1978
- ЌУЛФАКОВА Катица, *Потход и исход*, Кутура, Скопје, 1996
- LOTMAN Juri, *Semiotika filma*, Institut za film, Beograd 1976
- MILINKOVIĆ, Dragan Fimon *Roman u jugoslovenskom filmu*, Institut za film, Beograd, 1999
- MORRIS Beja, *Film and Literature*, Longman, New York, 1979
- ORAIĆ Tolić Dubravka, *Teorija citatnosti*, Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb, 1990
- PAVLIČIĆ Pavao, *Intertekstualnost i intermedijalnost*, vo *Intertekstualnost i intermedijalnost (zbornik)*, uredile: Z. Marković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, Zagreb 1988
- PETERLIĆ Ante, *Osnove teorije filma*, Filmoteka 16, Zagreb, 1977
- Peterlić Ante, *Prilog ka proučavanju filmskog citata*, *Intertekstualnost i intermedijalnost*, (zbornik), uredile: Z. Marković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, Zagreb 1988
- PETRIĆ Vladimir, *Uvodjenje u film*, Umetnička akademija, Beograd, 1962
- RANKOVIĆ Milan, *Film i literatura*, vo: *Komparativna estetika*, Umetnička akademija, Beograd, 1973
- SIMIĆ Novak, *Film i književnost*, vo: *Kinematografija 1953-4*, Zagreb 1954
- SMIRNOV Igor, *Umetnička intertekstualnost vo Intertekstualnost i intermedijalnost (zbornik)*, uredile: Z. Marković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, Zagreb 1988
- SURIO Etjen, *Odnos medju umjetnostima, Problemi uporedne estetike*, Svjetlost, Sarajevo, 1958

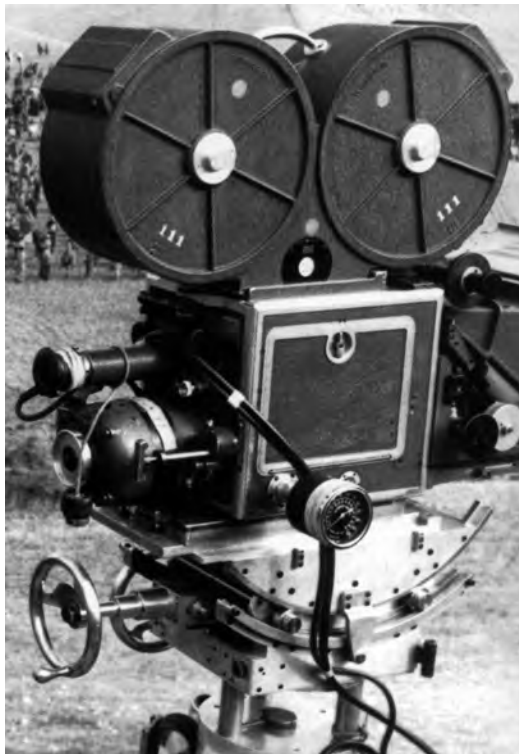
СЛАЃАН ПЕНЕВ

СТЕНЛИ КЈУБРИК – ФИЛМСКИОТ ХИРУРГ НА ДВАЕСЕТТИОТ ВЕК

Н

е би било невообичаено да мине петгодишна пауза без нов филм на Стенли Кјубрик. Последната пауза траеше 12 години. Сè додека знаевме дека некаде, во некоја опскурна лабораторија, тој чита и пишува, бевме сигурни дека ќе нè изненади со уште некое култно дело на филмската уметност. Но, за жал, во март 1999 година стана јасно дека тукушто завршениот филм **ОЧИ ШИРУМ ЗАТВОРЕНИ/EYES WIDE SHUT** ќе биде последниот филм на Кјубрик. Дека откако ќе ја видиме последната сцена од тој филм, веќе ништо друго нема да видиме. Дека тоа ќе биде крајот на надежите да бидат снимени уште некои од филмовите што ги на-јави.¹

Стенли Кјубрик е еден од најзначајните и највлијателните творци на дваесеттиот век. Неговите творби одбележаа една епоха, една отсечка од цивилизацијата, прикажана низ моќта, достигнувањата, идеологиите, стравите и злосторствата на човекот. Кога ќе се спореди целокупното негово



УДК 929:791.43(73)
Кинопис 29/30(16), с. 61-77, 2004

творештво со опусот на останатите големи творци, слободно може да се тврди дека тој е еден од оние со највисок коефициент на ремек-дела на филмската уметност „per capita“. Од тринаесетте долгометражни филмови што ги остави во наследство на ризницата на човековата уметност, повеќе од половината можат да се најдат на релевантните топ-листи на најдобри филмови во историјата.

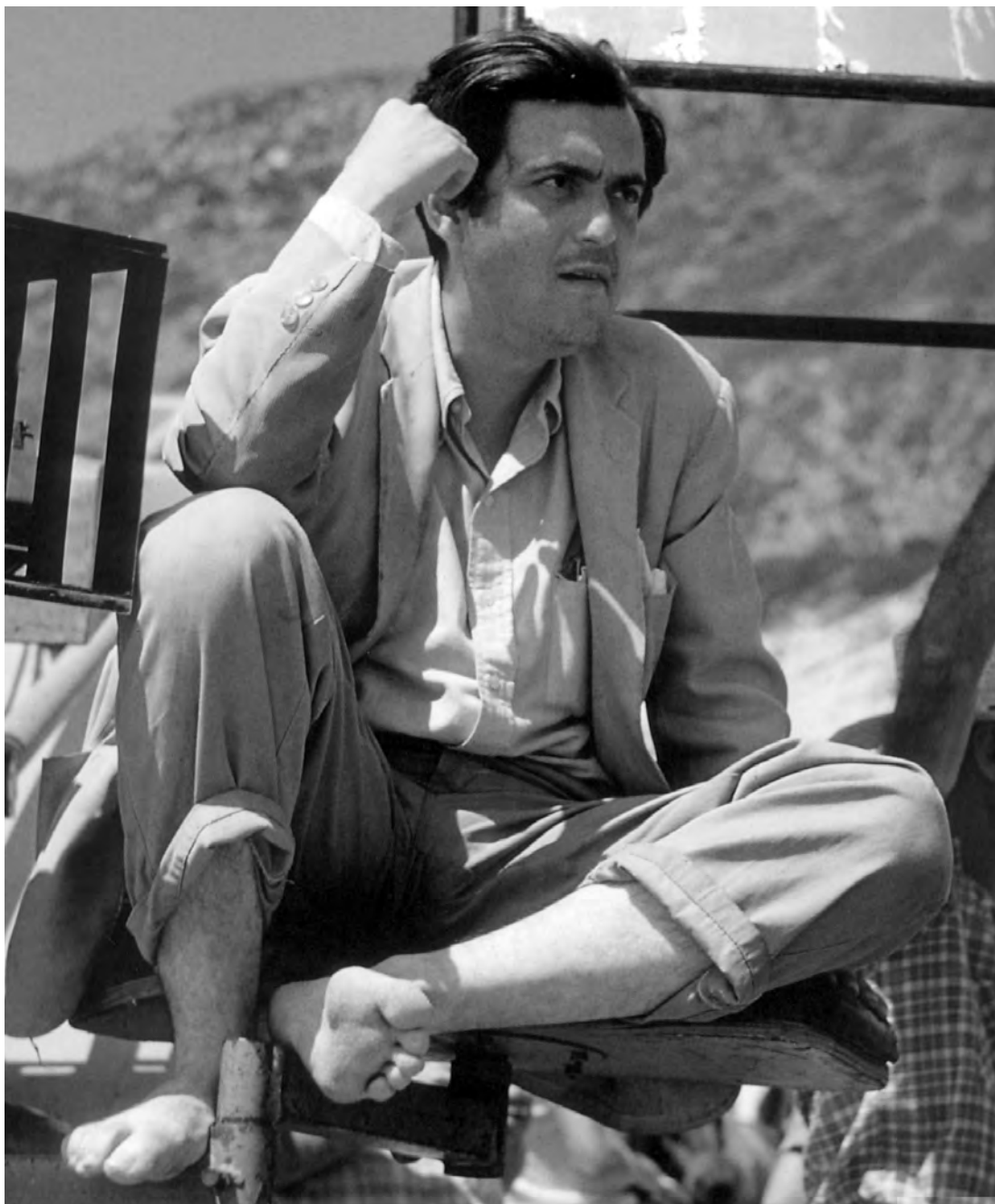
Кјубрик бил посебен уметник. Постојано читал, копал длабоко низ библиотеките во потрага по добра приказна, а кога ќе ја најдел („вљубувајќи се во приказната“ — како што се изразил во едно интервју), долго се подготвувал, правејќи одлични сценарија, собирајќи извонредни екипи и создавајќи врвни дела. Во еден негов текст објавен во *Sight & Sound* од 1960 година, пишува дека режирањето треба да биде продолжување на пишувањето и дека писателот-режисер е совршен драматски инструмент. Сметал дека најдобри се сцените во кои сликата кажува сè, во кои со што е можно помалку зборови ќе се прикаже повеќе. Налик на сликар, внимавал на најситните детали во композицијата на фотографијата. Неговиот избор на музиката во филмовите илустрира истенчено чувство за естетските вредности, за блиската поврзаност на состојбата на душата и мелодијата. Сметал дека режисерот не треба да се оптоварува со нарачување музика од некој современ композитор, бидејќи во музиката постои доволно количество на генијални дела и композитори, кои можат да послужат и за автентично илустрирање на сцените, но и за водењето на монтажата.

Го биел глас дека е ексцентрик, често измачувајќи ги актерите и соработниците со многукратни повторувања на снимањата, барајќи перфекционизам во кадрите. Со сигурност може да се каже дека ништо не е оставено на случајот во конечната творба потпишана од Кјубрик. Особено не во времето кога стасува до авторска зрелост и ретко достижна комплетна независност во процесот на создавањето на филмовите, а тоа е некаде во шеесеттите години, по преселувањето во Англија, помеѓу филмовите: *ЛОЛИТА/LOLITA* и *Д-Р СТРЕНЦЛАВ ИЛИ: КАКО НАУЧИВ ДА НЕ СЕ ГРИЖАМ И ДА ЈА САКАМ БОМБАТА/DR. STRANGELOVE OR: HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB*. Оттогаш, неговите филмови се како прецизна хируршка операција, како секој филмски детаљ да е систематично вметнат со пинцета.

Ретко се појавувал во јавноста. Живеел со уметноста, длабоко ги чувствувал идеите што ги презентирал во своите дела, за што сведочат малкуте достапни интервјуа², од кои може да се забележи силна теориска поткованост за секоја од темите што ги отворале неговите соговорници.

Во младоста учествувал на шаховски турнири во Њујорк, а пасијата за оваа игра траела засекогаш. Оваа информација многу говори за неговата личност, бидејќи шахистите би требало да имаат многу рационален карактер, не дозволувајќи првичната, интуитивна одушевеност од некоја идеја (потег) да ги доведе до губење на партијата.

Уште на седумнаесетгодишна возраст ја добил првата работа како фотограф во магазинот *Look* и таа траела до неговата дваесет и прва година. Ова било најверојатно првиот чекор кон идната професија, иако тој ја имал привилегијата, потекнувајќи од добро ситуирано семејство, да се дружи со камерата уште од детството, кога ја добил како подарок. Дури постојат и снимки во колор, направени од малиот Кјубрик и неговата сестра, додека си играат. Професионалното занимавање со фотографија многу силно се одразува и во особениот квалитет на визуелната страна од неговите филмови. Во голем дел од филмовите Кјубрик лично ги снимал сцените во кои била потребна рачно водена камера, а често доаѓало и до конфликти со снимателите на неговите филмови, но може да се претпостави чие мислење преовладувало во конечните одлуки.



Филмот за Кјубрик бил во најплоден период за време на немата фаза, кога постоеше суштинска разлика помеѓу театарот и филмот. Тој им се воодушевувал и на ефектните кратки рекламни спотови, во кои се кажува многу за малку време. Тврдел дека многу малку од звучните филмови не би можеле да бидат поставени на театарска сцена и сакал да направи повеќе вакви (нетеатарски) филмови. И ако не во другите свои дела, барем во 2001: ОДИСЕЈА ВО ВСЕЛЕНАТА/2001: A SPACE ODYSSEY го достигнал овој идеал.

Стенли Кјубрик

Еден од најчестите негови „потписи“ е т.н. „glare“ кадар, во кој е прикажан крупен кадар на ликот, со малку поднаведната глава и крволочно вперени очи — директно кон камерата. Највпечатливи примери на „глер“ кадар (во буквален превод „glare“ значи лут поглед) се во првите сцени од ПЕКОВЕН ПОРТОКАЛ/A CLOCKWORK ORANGE, во кои се сугерира злото на Алекс,

Стенли Кјубрик



сцената од која блика лудилото на Џек во СЈАЕЊЕ/THE SHINING или сцената кога Пајл ја држи пушката вперена кон Џокер во ПОЛНА ВОЕНА ОПРЕМА/FULL METAL JACKET.

За неговиот перфекционизам се раширени многу приказни. Една од нив е дека најмувал посебни јазични стручњаци за да ги проверат преводите на неговите филмови на кој било светски јазик. Благодарение на авторската слобода што успеал да ја обезбеди од големите филмски студија, му било дозволено да прави промени во филмовите (т.н. director's cut) додека сè уште биле на репертоарите на киносалите, а особено се ангажирал за префрлањето на филмот во видео формат, со цел да го добие најдобриот можен размер во ширината на сликата. Се зборуваше дека ги купувал сите можни копии на својот прв филм, СТРАВ И ЖЕЛБА/FEAR AND DESIRE поради тоа што не му се допаѓал овој филм и не сакал никој да го гледа. Исто така, се зборуваше дека не сакал да ги гледа своите филмови, откако ќе ги завршел.

Некои негови соработници јавно проговоруваа за неговиот некоректен однос кон нив, обвинувајќи го дека бил човек што повеќе се грижел за домашните миленици отколку за ближните, дека наспроти неговиот имиџ на скромен човек, уживал во скапи луксузи, дека со луѓето се однесувал како со средства, а не цел, дека бил мизантроп итн.³ И ако се забележат екипите од неговите филмови, може да се види дека ретко се случило повеќе од два пати да се појави едно име во различни проекти, што може да сугерира дека не бил личност што долго ги одржува пријателствата. Можеби има вистина во она што го тврдеше Џек Николсон, дека Кјубрик чувствувал како сите околу него му се противници, како сите имаат свои поинакви планови во однос на она што го прави Стенли.

Но, неговите филмови говореа најдобро за неговата личност. Аналитичноста, медитативноста, визионерството и систематската постапност „дречат“ од секое негово дело. Пацифизмот го покажа со четири експлицитни воени филмови: СТРАВ И ЖЕЛБА, ПАТЕКИ НА СЛАВАТА/PATHS OF GLORY, Д-Р СТРЕЊЛАВ ИЛИ: КАКО НАУЧИВ ДА НЕ СЕ ГРИЖАМ И ДА ЈА САКАМ БОМБАТА и ПОЛНА ВОЕНА ОПРЕМА, а извонредни описи на ужасите на војната ни понуди и во СПАРТАК/SPARTACUS и БЕРИ ЛИНДОН/BARRY LYNDON. Стравот за иднината на човештвото од аспект на отуѓувачкото влијание на науката и технологијата го прикажа преку Д-Р СТРЕЊЛАВ, 2001: ОДИСЕЈА ВО ВСЕЛЕНАТА, ПЕКОЛЕН ПОРТОКАЛ и сценариото за ВЕШТАЧКА ИНТЕЛИГЕНЦИЈА/A.I., кој го режираше Стивен Спилберг во 2001 година.

А, ако се бара некоја константа во неговото творештво, најблиску до вистината би била опседнатоста со злото во човекот, со средствата за дехуманизирање на личноста. Таквите потраги по „големи теми“ имаа како резултат создавање претенциозни филмови, кои само генијалец или егзибиционист би можел да се нафати да ги прави. Го обвинуваа за интелектуално студенило и за морална индиферентност, веројатно поради суровото прикажување на човечката природа. Сепак, тој сето тоа го правел со страст, посветувајќи го целото свое битие на секој свој проект и не би било фер да се осудува за нешто што е земено од животот и литературата, а кое тој го претставил на еден свој автентичен уметнички начин.

Од единаесетте романи врз кои се базираат филмовите на Стенли Кјубрик, досега само два се преведени на македонски јазик: *Новела за сонот* („Traumpovelle“) од Артур Шницлер и *Лолита* („Lolita“) од Владимир Набоков. Обете книги се издадени од скопската „Темплум“. Останатите фаворити на Кјубрик, кои веруваме дека ги можеле да бидат добро четиво во македонските читатели, се:

- *Краткорочкици* („The Short Timers“) од Густав Хасфорд, според која е направен ПОЛНА ВОЕНА ОПРЕМА;

- *Сјаење* („The Shining“) од Стивен Кинг;
- *Мемоарите на Бери Линдон од Кралството Ирска* („The Memoirs of Barry Lyndon, Esq., of the Kingdom of Ireland“) од Вилијам Мејкпис Текереј;
- *Пеколен портокал* („A Clockwork Orange“) од Ентони Бургис;
- *Чувар* („The Sentinel“) од Артур Кларк;
- *Црвена тревога* („Red Alert“) од Питер Џорџ, според кој е снимен Д-Р СТРЕНЦЛАВ;
- *Спартак* („Spartacus“) од Хауард Фест;
- *Патеки на славата* („Paths of Glory“) од Хемфри Коб;
- *Чиста разделба* („Clean Break“) од Лајонел Вајт, според кој е снимен ЗАЛУДЕН ГРАБЕЖ/THE KILLING.

ФИЛМОВИ

Без да студира на некоја филмска академија или да го учи занаетот кај некои други режисери (можеби негово најзначајно филмско искуство се редовните посети на филмските претстави во Музејот на модерната уметност), Кјубрик се решава за правење на својот прв филм во 1951 година. Тоа е 16-минутниот документарец за еден боксер, за кого претходно направил и фотосесија за магазинот *Look*. Во овој филм, наречен ДЕН ЗА БОРБА/DAY OF THE FIGHT, Кјубрик, покрај тоа што е режисер, исто така е и монтажер и снимател на звукот и сликата. По повратот на средствата што ги вложил во овој филм, следуваат уште два документарци: ЛЕТЕЧКИОТ ОТЕЦ/FLYING PADRE и МОРНАРИ/SEAFARERS.

Веќе во 1953 година го снима првиот игран филм, СТРАВ И ЖЕЛБА, во кој прикажува една фиктивна воена ситуација, поврзана со тогашните актуелни случувања околу војната во Кореја. Следните два филма: БАКНЕЖОТ НА УБИЕЦОТ/KILLER'S KISS и филмот што кај нас се прикажа под насловот ЗАЛУДЕН ГРАБЕЖ/KILLING се типични филм-ноари, направени во духот на време-



ЛОЛИТА
(1962)

то и тенденциите во американската Б-продукција. ЗАЛУДЕН ГРАБЕЖ е првиот студиски филм на Кјубрик и неговиот буџет достигна 320.000 долари, а во главната улога се појави извонредниот Стерлинг Хајден.

Веќе четвртиот филм на Кјубрик е навистина голем филм. ПАТЕКИ НА СЛАВАТА од 1957 година остана запаметен во филмската историја како еден од најзначајните воени филмови. Приказната е лоцирана во времето на Првата светска војна, на линијата на борбите помеѓу француските и германските сили. Кирк Даглас овде остварува една од најдобрите свои изведби во улогата на храбар офицер, кој ќе им се спротивстави на лудите идеи на надредените офицери.

Кирк Даглас бил воодушевен од работата на Кјубрик и го повикал да го режира филмот СПАРТАК, бидејќи бил и продуцент на овој филм. Иако овој филм постигнал голем успех, Кјубрик не бил многу задоволен од работата со ваквиот тип холивудски спектакли (сметал дека сценариото е „премногу глупаво“ и дека ги искривило историските факти) и веројатно затоа решил да ја промени климата. Следниот филм ЛОЛИТА и мноштвото од неговите наредни филмови се целосно снимени во Велика Британија.



СПАРТАК
(1960)



ДР. СТРЕНЦЛАВ
(1964)

Во ЛОЛИТА ја допира контроверзната тема на сексуалната опседнатост на еден возрасен човек со малолетничка. Во книгата на Владимир Набоков, таа е 12-годишна, додека во овој филм е 14-годишна, а нејзината улога многу храбро (за тоа време) ја толкува Сју Лајон. Низ забавна и духовита игра, Кјубрик во ЛОЛИТА повторно ја прикажува умешноста во создавање напнати ситуации произлезени од комплицираните социјални односи, психолошки вивисекцијајќи ги ликовите, отфрлајќи една по една прикриени обвивки од општествени норми, сè до нивното најкомично разголнување.

Д-Р СТРЕНЦЛАВ ИЛИ: КАКО НАУЧИВ ДА НЕ СЕ ГРИЖАМ И ДА ЈА САКАМ БОМБАТА (1964)

Првиот филм од пророчката трилогија (Д-Р СТРЕНЦЛАВ..., 2001: ОДИСЕЈА ВО ВСЕЛЕНАТА и ПЕКОЛЕН ПОРТОКАЛ) е направен во времето на најголемите закани од потенцијална нуклеарна војна помеѓу САД и СССР. Таквата тема, обработена на фантастично тензичен но истовремено и сатиричен начин, му овозможи на Кјубрик најдобро да ја покаже својата интелигентна авторска умешност и да создаде незаборавно дело, кое е еден од најавтентичните историски артефакти за Студената војна. Со оваа црна комедија, Кјубрик ја постигнува авторската зрелост. По овој филм очекувањата од неговите дела се зголемија, како и довербата од големите филмски компании.

Д-Р СТРЕНЦЛАВ е уште една извонредна студија на менталитетот на воените лица на високи позиции во хиерархијата на националните армии, но за разлика од кариеристичките офицери, кои се предмет на критика во ПАТЕКИ НА СЛАВАТА, во Д-Р СТРЕНЦЛАВ острицата на сатирата е насочена кон отровно идеологизираниите офицери, кои се готови да наредат најразорен напад против предимензионираниот непријател, од причини што, како што вели генерал Џек Рипер (Стерлинг Хајден), „војната е премногу сериозна работа за да им биде оставена на политичарите“. Покрај Стерлинг Хајден, во овој филм брилираат и Џорџ Скот и Питер Селерс (во тројна улога: на капетан Менд्रेјк, претседателот Мафли и д-р Стренцлав) и ова е дефинитивно најдобриот каasting што ќе се појави во филмовите на Кјубрик.

Сцените и дијалозите во „Воената соба“, во бомбардерот Б-52 и во изолираната воена база се чудесно изградени, комичноста и напнатоста прогресираат со секој нов кадар, а приказната безнадежно води кон најнесаканото разрешување, нешто што навистина ретко ќе го видиме во холивудската хепиендовска драматургија.

Допирањето до една од најстрашните идеи на општествениот поредок, за селекцијата на луѓето со цел да се изгради повисока раса, промовирана од нацистите во минатиот век, но и од многу други умови низ историјата (Платон зборува за неа во *Државата*), благодарение на нуклеарната експлозија се прекинува токму во моментот кога изгледа дека доаѓа до нејзино прифаќање од страна на најмоќните одлучувачи во светот. Така, Кјубрик иронично го спасува светот од една катастрофа преку уште поголема катастрофа.

2001: ОДИСЕЈА ВО ВСЕЛЕНАТА (1968)

Овој филм најдобро ја прикажува Кјубриковата аспирација кон сликовното. Во нешто повеќе од два часа, одвај една петтина од филмот содржи горна информација. Нема заднински глас, нема многу раскажувања, речиси сè е оставено на говорот на камерата. Во романот на Артур Кларк се „потрошени“ двесетина страници во описи на развојот на човеколикиот мајмун во човек (со помош на метафизичкото дејство на црниот монолит), додека Кјубрик го решава тоа во кратка, документаристичко-бихејвиористичка постапка (од типот на емисиите од популарните серијали на „Опстанок“). Притоа со само еден чуден рез ја прави онаа антологиска монтажна спојка на

првото човечко орудие — коската — во воздухот и вселенското летало — човековата творба неколку милиони години подоцна. Со одличниот избор на музиката, првенствено „Така зборуваше Заратустра“ на Рихард Штраус, „На убавиот син Дунав“ на Јохан Штраус, но и музика речиси незамислива за филмска илустрација, каква што создава Ѓерѓ Лигети, Кјубрик нè води на едно од највозбудливите филмски патувања, во кое на границите на метафизиката и науката се нудат неколку можни решенија за клучните антрополошки дилеми: настанокот на човекот, улогата на трансценденталното во развојот на свеста, изворите на човековата моќ, злоупотребата на моќта, отуѓувањето на творбите од творецот, местото на човекот во вселената, животот по смртта итн. Прекрасните решенија со мистериозниот црн монолит — како отаде-научно објаснување за божјите атрибути на човекот и „инкарнацијата“ на душата во ѕвезда по смртта, за кои Кларк нуди филозофски објаснувања во романот, Кјубрик моќно ги прикажува со бавно движење на камерата, извонредно стилизирани филмски ефекти и катарзична музика. Токму како што им доликува на кинематографските магови.



ОДИСЕЈА 2001 (1968)

Филмот ОДИСЕЈА 2001 е класично дело. Милиони филмофили го ставаат помеѓу своите фаворити, а неговите културолошки влијанија се непроценливи. Сетете се само како се третираат гореспоменатите музички композиции во современото живеење, колку пати само се цитирани антологиските сцени со екстатичното удирање на коските од страна на човеколикиот мајмун (именуван како Гледа-Месечина во делото на Артур Кларк), танцот на леталата во вселената, чекорењето по таван и антигравитациските трикови, како и „халуциногената“ ѕвездена дисторзија предизвикана од движењата со брзина на светлината. Сè во овој филм е во знакот на лебдењето и ротирањето, а специјалните ефекти беа нешто невидено пред тоа, нешто што одбележа голем напредок во визуелната уметност. Во документарниот филм СТЕНЛИ КЈУБРИК: ЖИВОТ ВО СЛИКИ/STANLEY KUBRICK: LIFE IN PICTURES на блискиот соработник и роднина на Кјубрик, Јан Харлан, го слушаме Артур Кларк, кој вели дека додека го работеле филмот, не знаеле како изгледа Земјата од вселената од која било оддалеченост. „Таквите нешта моравме да ги замислуваме“ — завршува Кларк. Триесет и пет години подоцна, специјалните ефекти и анимацијата прикажани во ОДИСЕЈА 2001 изгледаат одлично и покрај тоа што тогаш не постоеше компјутерска анимација. Сето тоа покажува колкава голема контрола над технологијата и луѓето морал да има Кјубрик додека го работел овој филм, но не е претерано тоа да се генерализира и да се тврди и за сите негови понатамошни филмови.

ПЕКОЛЕН ПОРТОКАЛ (1971)

Веројатно, најконтроверзниот филм на Кјубрик, ПЕКОЛЕН ПОРТОКАЛ, го внесе на големиот екран дотогаш невиденото ултранасилство. Главниот

**ПЕКОЛЕН
ПОРТОКАЛ
(1971)**



лик Алекс (Малколм Мек-Дауел) и неговите компаниони во првиот дел од филмот манифестираат таква сурова насилност, што тешко дека можело да се најде некој еквивалент во дотогашната кинематографија. Кјубрик ни го сервира ова со намера во втората половина од филмот да ни покаже дека дури и најкрволочните злосторници имаат најчовечко право на слобода на избор — да бидат ако сакаат и зли, но никој да не им ја попречува нивната слобода да посакуваат. Имено, откако општеството ќе го казни Алекс, врз него ќе го испроба и новиот метод за контрола на умот со тоа што секој пат кога потенцијалниот злосторник ќе се обиде да стори нешто лошо, во него дејствува внатрешно чувство на гадење, со што волјата ослабува така што не е во состојба да го изврши дејството. Создавајќи своевиден „зомби“ од еден неверојатно витален човек, државата, со помош на науката, успева да ги развие своите репресивни механизми до максимум. Со ваквата теза, Кјубрик прикажува една негативноутописка состојба на општествениот развој, предупредувајќи дека бруталноста на државата кон слободата е далеку поопасна од бруталноста на поединецот. Слично на познатите тези на Орвел, презентирани во *1984* и *Животинска фарма*, овде се предупредува на можноста од претерување во контролните аспирации на државните водачи, кои, патем, се многу лесно подложни на корупциски „дејанија“ и подредени на теснопартиски интереси.

Конечно, заканите на тоталитарните системи се тесно поврзани со напредокот на науката, а Кјубрик тоа извонредно го прикажува и во претходните два филма. Неговата теза е дека луѓето не можат да ја контролираат науката, ниту пак да ги обвинуваат само научниците за откритијата, бидејќи за употребата на овие откритија секогаш е одговорен оној што ги носи одлуките за нивна употреба — политичките или воените водачи.

Во секој случај, вредноста на ПЕКОЛЕН ПОРТОКАЛ не се исцрпува само во идеите туку, пред сè, во фантастичната визуелизација на делото на Ентони Бургис. Извонредно стилизираната сценографија, базирана врз некои решенија, кои и денес изгледаат футуристички, употребата на чисти бои (првенствено, црвената и сината, но и млечнобелата во архитектониката на млечниот бар, како и во гардеробата на виолентниот квартет), употребата на еротската уметност (голи женски кукли како мебел, скулптури на полови органи, слики со ласцивни интервенции во мотивите на класичната уметност и

сл.), електронското третирање на музиката на Бетовен (чиј автор е Венди Карлос, која и подоцна ќе соработува со Кјубрик во СЈАЕЊЕ) — сето тоа создаде една уникатна футуристичка, а сепак пеколна атмосфера, во која се задржува и духот на седумдесеттите во поп културата, најдобро претставена во гламурозната мода и некои технички решенија (носачите на звукот, превозните средства итн.).

БЕРИ ЛИНДОН (1975)

Овој филм следува по три футуристички филмови на Кјубрик, а за гледачите што ги виделе неговите најпознати дела или оние настанати по 1960 година, ова е најнетипичниот филм за овој режисер. Приказната го нема шокантниот ефект во дејствието, една од најкарактеристичните особини во филмовите на Кјубрик. Но затоа, пак, има доволна доза на драматична напнатост и речиси миметички однос кон историската подлога на приказната. Долгорочната студија на иконографијата на 18 век, базирана врз сите достапни сликовни извори за тоа време, создаде прекрасна и автентична визуелизација на еден од најпознатите романи на Вилијам Мејкпис Текереј (познат и по романот *Панаѓур на суетата*). Речиси сè е создадено по урнек на времето што е прикажано, освен по некоја од музичките илустрации — на пример, Шуберовото „Трио во S-moll op. 100“, кое е напишано во 1828 година, но кое ја има токму потребната рамнотежа помеѓу трагичното и романтичното, која е содржана во односот помеѓу Бери и лејди Линдон. Кјубрик изјавил дека за да најде автентично музичко илустрирање на овој филм ја преслушал секоја плоча што можела да се најде со музика од 18 век, но не можел да го најде тоа што го бара, па морал да направи исклучоци и (многу успешни) импровизации.

Нејсе, БЕРИ ЛИНДОН е филм што прикажува еден логичен пад на индивидуата, која ги прифаќа вредностите на сè уште недоволно дефинираниот капитализам, на преминот на аристократијата во буржоазија. Лоциран во Западна Европа, во време на војни и сиромаштија, овој филм како да си подигрува со една трагична судбина, низ еден прилично циничен стил на нарација и раскошен визуелен приказ на убавината на природата, речиси недопрена



БЕРИ ЛИНДОН
(1975)

од контаминиращката цивилизација, која ја донесоа модерните луѓе во времињата што следуваа. Ако во екстериерите доминираат зеленилото и прекрасните англиски паркови, во голем дел од ентериерите преовладува барокниот стил на величествените дворци. Преку фотографијата на Џон Алкот⁴, Кјубрик дофаќа прекрасна естетика на едно време во кое богатите промовираат декадентен начин на живот, прикажан во раскошот и оргиите на благородниците, чии глави тежат од пудри, шминки и перики. Нешто слично можевме да видиме и во ОПАСНИ ВРСКИ на Стивен Фирс.

Желбата за богатство и моќ, константна за човековиот род низ сите епохи, во овој филм е третирана со „островска“ дистанца од која се гледа со натчовечки/надморални очи и од која сите личности се еднакви, без разлика дали биле богати или сиромашни, добри или зли, убави или грди. Ваквата порака е, впрочем, и конкретно прикажана во епилогот на филмот.

„Во мирните времиња, господата можат да се однесуваат кавалерски. Но, ако се сетат на убиствената работа на нивните големи војни и кралеви, ќе се сетат на големите грабежи што ги извршија самите тие“. Оваа генијална мисла, која ја слушаме од нараторот Мајкл Хордерн додека Бери носи грабнато јагне од опожарената кука во заднината, заедно со „трофеите“ во рацете на останатите војници, многу добро ја доловува амбивалентноста на животот на Бери Линдон. Во младоста тој е наивен аристократ, несреќно вљубен во братучетката, заради која прифаќа двобој со искусен офицер на британската војска. Учествува во редовите на две војски во текот на седумгодишната војна помеѓу Франција, Русија, Австрија и Шведска од една страна и Британија и Прусија од друга страна, а на моменти прикажува ретка храброст и пожртву-

СЈАЕЊЕ (1980)



ваност. Но, во неговиот карактер доминира декадентната страна. Пороците и користољубивоста го прикажуваат како несрекен, а често и како негативен херој.

СЈАЕЊЕ (1980)

Филмот СЈАЕЊЕ, првенствено, се занимава со границите помеѓу човековото знаење и несвесното. Тој претпоставува три нивоа: научно, паранаучно и фантастично (доколку се прифати дека постоењето духови не е стварност, туку фантастика). Научното се гледа во биолошката потреба на човекот да ја понадворешнува својата агресивност, како што тоа го докажа австрискиот нобеловец Конрад Лоренц во делото *За агресивноста*. Токму како што тој тврдеше дека издвојувањето на две животни, кои претходно живееле во јато, порано или подоцна ќе резултира со излив на огромна агресија на едниот кон другиот, така и СЈАЕЊЕ покажува што може да се случи со индивидуата кога ќе отиде подолго време да живее во празен хотел само со својата сопруга и детето. Второто ниво, паранаучното, се занимава со луѓето што имаат дарба телепатски да комуницираат со светот што ги опкружува, или како што вели стариот службеник во хотелот „Overview“, Халоран, да „сјаат“. Овие способности сè уште не се објаснети од страна на науката, но не се редок предмет на литературните и филмските дела. Третото ниво се однесува на постоењето духови, а како такво е извонредно податливо за жанрот хорор, имајќи ја предвид генеричката фобија од мртви луѓе.

Извонредната комбинација на овие три рамништа во филмот СЈАЕЊЕ го создаде еден од најуспешните хорори во современата кинематографија. Покрај одличната фабула, првобитно создадена од познатиот автор Стивен Кинг⁵, овој филм многу ѝ должи на извонредната снимателска техника на Гарет Браун, човекот што е иноватор на стедикемот. Долгите прецизни кадри во движење, без употреба на шини, беа револуционерни придобивки за современиот филм, токму откако филмот СЈАЕЊЕ ги претстави во најдобрата можна форма. Покрај камерата, како во секој добар хорор филм, голема улога ѝ се придаде на монтажата, спојувајќи ги фрагментарните флешбекови и чкрипечките звуци во застрашувачки сцени на насилства и стравови.

Конечно, можеби и најбитно, непобитни се заслугите на каastingот во овој филм. Џек Николсон е во својот актерски апогеј и овде ја дава веројатно својата најисцрпувачка креација. Тој овде создава улога на еден од најуверливите филмски негативци, човек што може да ви се појави во кошмари и да ве предупредува до каде може да ве одведе потиснувањето на агресијата. Шели Дивал, со своите „ексцентрични квалитети“ (како што ги квалификува Кјубрик), создава уверлива карактеризација на жена, која може да трпи еден промашен писател и садист, барем до моментот кога животот ќе ѝ дојде во опасност. Додека малиот Дени Лојд фасцинира со справувањето со еден многу тежок лик на интелигентно дете, кое има измислен пријател и кое телепатски комуницира со другите луѓе, со минатите и идни настани.

Возбудливоста на приказната ја дополнува и фасцинантната игра со фабулата. Авторите отпрво не наведуваат да веруваме дека причината за појавата на духовите е полудувањето на Џек, но подоцна гледаме дека тие духови се моќни и дека нивното постоење е независно од неговата глава. На крајот го гледаме Џек во стара слика од хотелот, па се добива впечаток дека постои чудна игра на судбината, поврзана со негова реинкарнација, по која Џек е повторно во старото друштво во истиот хотел „Overview“.

Овој филм, спореден со останатите од опусот на Кјубрик, има една загадочна специфика. Секако, тој не е првиот филм што се занимава со фантастични работи, бидејќи и Д-Р СТРЕНЦЛАВ..., 2001: ОДИСЕЈА ВО ВСЕЛЕНАТА и ПЕКОЛЕН ПОРТОКАЛ се, помалку или повеќе, фантастични филмови, но и многу предупредувачко реалистични во потенцијалот на луѓето да направат



ПОЛНА ВОЕНА ОПРЕМА (1987)

нуклеарна војна, да откријат интелигенција вон планетата Земја и да создадат машини што ќе чувствуваат, а особено да создадат системи што ќе ги уништуваат сите знаци на индивидуалност. Сепак, постоењето на духовите и реинкарнациите имаат малку попроблематична страна на реалитет. Кјубрик во едно интервју изјавува дека ги сака регионите на фантазијата во кои разумот е употребен примарно за да го ослаби сомнежот. „Мислам дека ние се туркаме кон границите на умот и уживаме во привременото чувство на слобода, кое го добиваме со таквите вежби на нашата имажинација“, вели Кјубрик.

ПОЛНА ВОЕНА ОПРЕМА (1987)

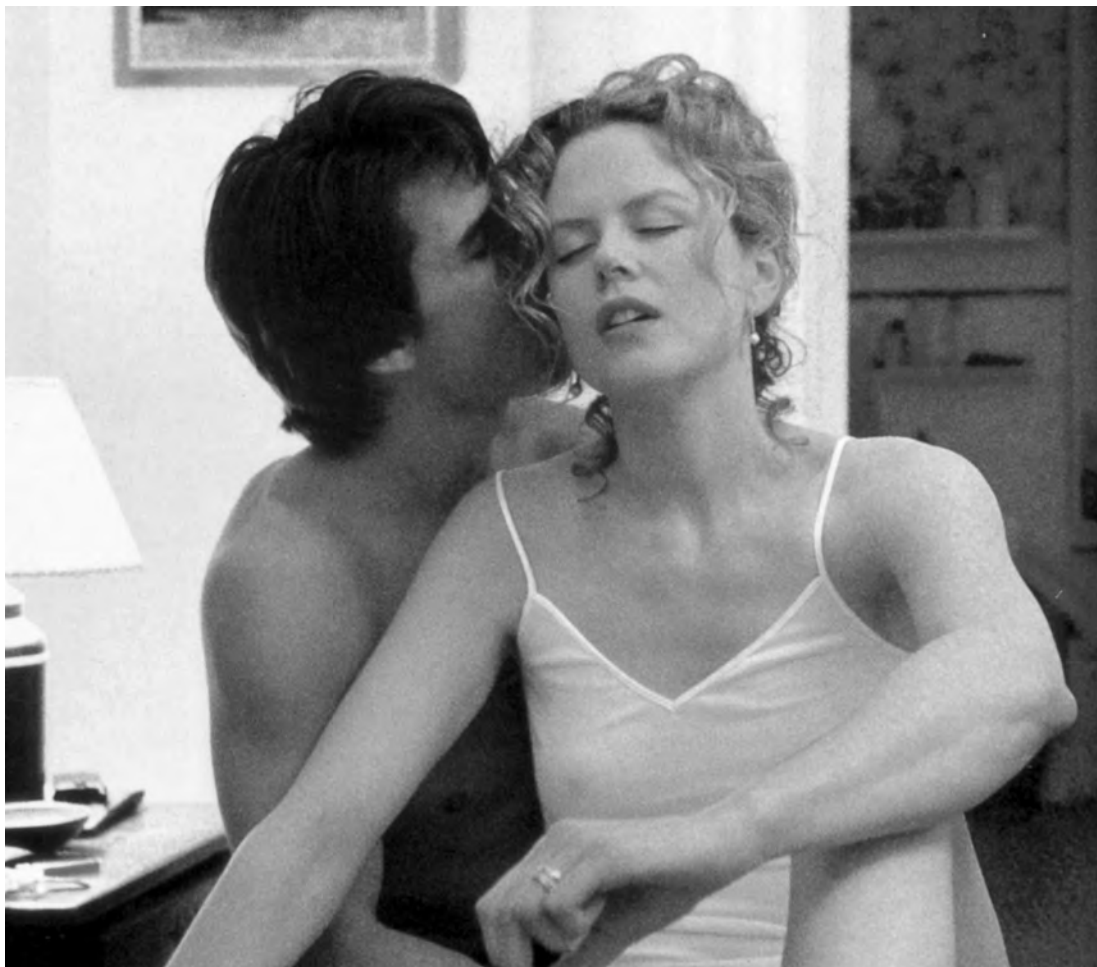
Последното навраќање кон воената проблематика Кјубрик го прави поради инспирацијата од романот *Краткорочници* од Густав Хасфорд. И овој писател ќе ја има честа, како и Артур Кларк, да соработува со Кјубрик во преработувањето на сопствената книга во сценарио за уште еден гарантирано успешен краен производ. Во него гледаме дел од создавањето на обичниот млад Американец во припадник на најподготвената жива воена сила — маринецот. Тоа подразбира креирање машина во која е развиен инстинктот за убивање во воени услови. Епилогот на филмот ни ја прикажува реализацијата на функцијата на овие машини во Виетнамската војна.

Како и во „затворските“ филмови, во кои секогаш се покажува дека чуварите прават поголеми сверства во однос на казнетите од општеството, така и во најголемиот дел од воените филмови се следи образецот според кој офицерите се поголеми сверови отколку обичните војници. Овој филм го прикажува тоа на страшно реалистичен начин, соочувајќи нè со пеколот на воената обука, во кој личноста е подложена на поголеми маки отколку во ситуацијата на вистинска војна. Жртвите на воената обука можат да се изедначат со жртвите на војната, а да се преживее дехуманизирачката воена обука е исто како и да се преживее војна. Доколку се проценува според овој филм, дури би можело да се заклучи и дека е потребна поголема волја за да се преживее обуката и да се сочува индивидуалноста. Незаборавањата ролја на наредникот Хартман (толкувана од Ли Ерми, поранешен марински наредник), создава прилична нелагодност кај секој потенцијален војник што го гледал

овој филм. Овој офицер користи прецизна методологија на навреди и ома-ловажувања кон индивидуата, за да создаде психолошки „табула раза“, готови да ги извршуваат сите наредби на државата.

Пристапот во реализацијата на филмот е речиси документаристички, опфаќајќи што е можно повеќе ситуации на војничко понижување, па и интервјуа за време на војната (кои многу добро ја прикажуваат апсурдноста на Виетнамската војна, бидејќи војниците искажуваат ставови според кои се гледа дека мислат оти Виетнамците се во право или дека самите Американци не знаат со кого и зошто се борат). Сепак, се добива впечаток дека филмот паѓа во втората половина, бидејќи сета напната атмосфера во првата половина е заменета со неколку речиси небитни кратки приказни, кои, и покрај приказаната бруталност на воените услови, не успеваат да бидат на нивото на драматиката во кампот за обука. На крајот, слично како и во ПАТЕКИ НА СЛАВАТА, Кјубрик ни понудува катарзична можност, нешто што е честа појава во воените филмови. Ако во ПАТЕКИ НА СЛАВАТА таквата функција ја имаше љубовната германска песна, испеана од подоцнежната сопруга на Стенли Кјубрик, Кристијане Харлан, во ПОЛНА ВОЕНА ОПРЕМА тоа се решава преку евта-назичното убивање на младата виетнамска снајперистка.

**ОЧИ ШИРУМ
ЗАТВОРЕНИ
(1999)**



ОЧИ ШИРУМ ЗАТВОРЕНИ (1999)

По речиси 30 години откако се решава да го екранизира романот на познатиот австриски Евреин, Артур Шницлер, *Новела за сонот* (објавена во 1926 година), Кјубрик во почетокот на 1999 година го завршува последниот свој филм, ОЧИ ШИРУМ ЗАТВОРЕНИ. Преокупацијата со овој роман може да се разбере од фројдовското влијание во неговото творештво, најмногу изразено во филмовите ЛОЛИТА и СЈАЕЊЕ, како и во ласцивно-психопатските реплики на наредникот Хартман од ПОЛНА ВОЕНА ОПРЕМА. Самиот Зигмунд Фројд имал голема почит кон својот сограѓанин Артур Шницлер, на кого во едно писмо му пишал дека верува оти тој (Шницлер) интуитивно го знае сето она за што нему (на Фројд) му биле потребни долготрајни проучувања. Кјубрик, пак, го сметал Шницлер за писател којшто највистинито ја разбрал човековата душа и најдлабоко продзел во начините на кои луѓето мислат, дејствуваат и постојат.

Кјубрик ја приспособува фабулата кон денешни услови и ја лоцира во Њујорк, можеби сугерирајќи дека сензибилитетот на овој град најмногу кореспондира со сензибилитетот на Виена од пред Првата светска војна. Атмосферата е онирична, сосема во духот на словото на Шницлер, кој во оваа приказна постојано го држи читателот на острицата меѓу сонот и јавето. Доминираат црвената и сината боја, со асоцијативна сугестија за сладострастието и опасноста.

Изборот на Том Круз и Никол Кидман за улогите на буржоаскиот „среќен“ брачен пар, кој е соочен со предизвиците на вонбрачните сексуални авантури, се чини дека е најдобриот можен во тој момент. Набргу овој брачен пар ја раскина врската, а сеопфатната интимност, на која толку долго инсистирал Кјубрик, тешко дека ќе можеа да ја издржат не само непознати актерски брачни двојки, туку можеби ќе предизвикаше нелагодност и кај првокласни актери.

Том Круз и Никол Кидман, како неоодоливи секс симболи, се токму оние што можат да ја создадат таа еротска тензија околу себе. Во оваа приказна нив ги искушува спротивниот пол на секој чекор, од секоја сцена се очекува дека ќе резултира со сексуална авантура, секој нивни потег има интригантна еротска димензија. Таа напнатост Кјубрик ја води брилијантно. Со звуците на неговиот современ музички херој — Герг Лигети, кај кого е дофатена една атмосфера на современите стравови и сензибилитет на заробена имажинација, главниот херој, доктор Бил, воден од својата сексуална љубопитност, но и контаминиращка љубомора по признанието на неговата сопруга дека *посака-ла* да го изневери, се впушта во ризикантна авантура. Сцената на неговото присуство на оргијата, која како да е произлезена од некоја тајна масонска лежа, е веројатно во врвот на режиските достигнувања на Кјубрик. Нешто што го надминува секој литературен опис, нешто што врие од драмска напнатост, ликовна и колоритна композитност, како и звучна возвишеност. Нешто што е најблиско до идеалот на секој врвен режисер — филмот да биде како сон. Ритуалното, религиозното, дионизиското, мистериозното, трагичното, духовното и перверзното — сè е вкупонирано во неколкуте минути на Кјубриковата кореографија на човековата оргијастичност. Опасните врски го водат јунакот до искусување на стравот од смртната казна, нешто што секогаш виси како закана од влезот во тајните здруженија.⁶

Разрешувањето на сите дилеми во една ваква приказна не би имала никаква друга поента, освен прифаќањето на своите сништа и скриени желби како дел од (богатиот) психички индивидуум, без да се исклучат можностите од повремено посветување во тајните на забранетото овошје.

За крај, една тривијалност поврзана со овој филм. Познати се чудните барања на Кјубрик во однос на третирањето на неговите дела во другите кул-

тури. Па така, се прочу дека оставил аманет овој филм да не биде јавно прикажуван во државите од Источна Европа. Но, за да биде иронијата поголема, во Македонија овој филм досега беше прикажан само во еден ден и тоа два пати. Прво, скопската телевизија ТЕЛМА го прикажа во терминот од околу 19.00 часот, а неполни три часа подоцна истиот филм одеше и на телевизијата СИТЕЛ. Патем, денот кога ова се случи беше 1 јануари 2001 година, точно 666 дена по смртта на Стенли Кјубрик.□

Во пишувањето на овој текст многу ми помогнаа трите интервјуа на Стенли Кјубрик направени од страна на Мишел Симент (заб. на авторот)

Белешки:

- 1 Покрај познатото сценарио за филмот ВЕШТАЧКА ИНТЕЛИГЕНЦИЈА, Кјубрик повремено ги откривал своите скриени адути за идни проекти. Еден од најпознатите е планот за снимање филм за човекот на кого многу му се воодушевувал, Наполеон. Се спомнуваше можноста да направи и филм базиран врз романот на Умберто Еко, *Нишалото на Фуко*, како и филм ЛАГИ ОД ВОЈНАТА според роман на Луј Бегли, за кој почнал да прави сценарио, но го прекинал откако Спилберг почнал со снимањето на ШИНДЛЕРОВАТА ЛИСТА. Од времето на холивудските дружења му останале и неколку нереализирани идеи: УКРАДОВ 16 МИЛИОНИ ДОЛАРИ, според животната приказна на еден познат крадец, ЗАПАЛИВА ТАЈНА, според роман на Стефан Цвајг, за син што открива дека мајката има љубовник, но во клучниот момент за откривање на вистината, тоа го спречува неговиот татко, СИНА МЕСЕЧИНА, за првиот порнографски игран филм во Холивуд и еден филм за јужњачките герилски сили во Американската граѓанска војна.
- 2 Во едно интервју рекол: "Секогаш постои проблемот на погрешно цитирање или, што е уште полошо, да се биде точно цитиран, па да се види во печатена форма тоа што си го рекол".
- 3 Малколм Мек-Дауел тврдел дека Кјубрик знаел да помине долго време на лондонскиот аеродром "Хитроу", за да ги слуша контролорите на воздушниот сообраќај и му советува на Мек-Дауел никогаш да не се вози со авион. Инаку, Кјубрик имал пилотска дозвола.
- 4 Кјубрик и Алкот за потребите на снимањето на овој филм направиле дотогаш невидено достигнување, користејќи се со леќи произведени за потребите на сателитското фотографирање од страна на НАСА. Ваквите капацитети на камерата создале можност сцените што се снимени само со помош на светлина од свеќи да немаат потреба од вештачко светло.
- 5 Стивен Кинг е еден од најпознатите современи писатели, чии дела доживеале многу филмски адаптации. Меѓу најпознатите филмови, базирани врз неговите книги спаѓаат: КЕРИ на Брајан де Палма, МРТА ЗОНА на Дејвид Кроненберг, БЕГСТВО ОД ШОШЕНК и ЗЕЛЕНА МИЛЈА на Френк Дарабон, СРЦА ВО АТЛАНТИС на Скот Хикс и др.
- 6 Инаку, во контекст на масонските интереси на Кјубрик, треба да се обрне внимание на еден податок. Имено, тој сакал да сними филм базиран врз еден од најавантуристичките прикази на масонеријата во модерната литература, романот *Нишалото на Фуко* од Умберто Еко. Но, наводно, Еко бил многу разочаран од екранизацијата на својот роман *Името на розата* и ја одбил понудата на Кјубрик.

ВЛАДИМИР ИЛИЕВСКИ

ФИЛМСКОТО ДЕЛО НАСПРОТИ ДРЖАВАТА И ЗАБРАНАТА – ЦРНИОТ БРАН ВО ЈУГОСЛОВЕНСКАТА КИНЕМАТОГРАФИЈА

И

нтересите на државната политика и интересите на креативната филмска творечка инспиративна енергија честопати низ историјата стоеле на две тотално дијаметрални страни. Репресијата, притисокот, жестокиот удар на цензурата неминовно ги трпел филмот и филмскиот творец. Одредени филмски дела, кои во себе носеле поинакви погледи

кон (за) општествените случувања (во однос на ставовите на цврсто закоравените политички гарнитуре), создавале крупни и длабоки политички проблеми.

Ваквата сложена политичка и творечко-естетска ситуација посебно е изразена во сферата на југословенскиот филм во доцните шеесетти и седумдесеттите години на минатиот век. Познатите политички пресметки по кои е познат овој период во бившата заедничка држава директно се пренесуваат на целокупното културно опкружување, не заобиколувајќи го и филмот. Се креира една неподнослива ситуација во која постојано се говори и се нагласува суштината на уметноста и на нејзините „високи“ цели постојано да го отсликува животот, се разбира, објективно онака како што некои повисоки инстанции имаат намера да го



**СКОРО ЌЕ МУ ДОЈДЕ КРАЈ НА СВЕТОТ
(1968)**

прикажат и да им го наложат на другите. Сето тоа се прави за да се прикрие еден нескривлив факт дека самиот живот и односот кон животот суштински се променуваат, дека доаѓа едно поинакво време со поинакви луѓе и творци, кои не можат да го гледаат светот околу себе занемарувајќи се самите себе-си, својот интелект, својата моќ за расудување и својата огромна жед за нови сознанија и поголеми креативни достигнувања. Ударите што ги трпеле филмските творци биле жестоки, но нивната решеност да издржат била огромна. Тие свесно ја имале отфрлено закоравената државна и идеолошка еднонасочност кон естетските сфаќања и храбро ги бранеле автентичноста и големината на уметничката илузија. Целта на ваквиот отпор била одбраната на узурпираниот простор за слободно субјективно мислење и создавање.

НАГРАДИ И САНКЦИИ

Познатите настани од 1968 година сè повеќе ја мотивираат државната „филмска“ власт да се пресмета со непослушковците. Една од тие пресметки е насочена кон тогаш младиот режисер Желимир Жилник и неговиот филм РАНИ ТРУДОВИ/RANI RADOVI, снимен во 1969 година. Обвинението гласи: филмот не смее да изградува личен однос кон стварноста, не смее да говори за политиката на партијата, едноставно, него не треба да го интересираат општествените односи. Забраната за јавно прикажување му се заканувала на делото на Жилник, но погледната пошироко и пред сè, подлабоко, вистинската забрана се однесувала на чинот на слободното мислење и креативното создавање. РАНИ ТРУДОВИ добил забрана за привремено прикажување со што започнува една притаена но сериозна битка меѓу поборниците на дневната политика и некои уметници, поборници за непречена творечка слобода. Започнуваат реакциите на некои млади интелектуалци ширум државата, се разбира, искористувајќи го притоа прилично тесниот простор за таквата активност. Реагираат и продуцентите на филмот, кои бараат јавно прикажување на филмот. Поминувајќи низ сите овие политички перипетии, филмот некако успева да се најде на Деветнаесеттиот интернационален фестивал во Берлин, влегува во официјалната програма и ја освојува главната награда, „Златна мечка“. И покрај ова големо меѓународно признание, односот на државата кон филмот не се менува. Филмската критика не го прифаќа делото, кое е прилично високо оценето во филмска Европа. Во овој контекст, битен е фактот дека РАНИ ТРУДОВИ е филм што е високо оценет од страна на германската интелектуална младинска левица, која во тоа време прилично радикално се спротивставува на западниот систем на вредности и која негувала отворени симпатии кон политичкиот систем во Социјалистичка Југославија. И покрај ова, се раширува ставот дека наградата е своевидна поддршка на противниците на југословенското државно уредување. Дури се напаѓа и навредува самиот Жилник, кој е окарактеризиран како автор без талент, кој затскриен зад провокацијата ја прикрива својата уметничка и творечка немоќ.

Донекаде, слични настани се одвиваат и околу филмското остварување на Душан Макавеев BP: МИСТЕРИИТЕ НА ОРГАНИЗМОТ/WR: MISTERIJE ORGANIZMA снимен во 1971 година. Имено, филмот добива покана за учество на Канскиот фестивал пред да биде донесена дозволата од страна на надлежните органи за негова јавна презентација во земјата. Филмот го привлекува вниманието на западноевропската публика и филмска критика. Во најголемите и највлијателните европски филмски ревији, филмот на Макавеев е претставен како остварување коешто претставува нова моќна појава во современата европска филмска продукција. Важно е да се напомене дека ретко кој од овие текстови доаѓа до југословенскиот читател бидејќи текстовите не се преведувани, ниту објавени во државните публикации. Чудните

игри околу ВР: МИСТЕРИИТЕ НА ОРГАНИЗМОТ продолжуваат, со сè поголем и поголем интензитет. Прво, одредени државни институции ја даваат својата согласност филмот да се пријави на 18-тиот фестивал на југословенскиот филм во Пула. Филмското фестивалско жири без поголеми натегања го става филмот во официјалната конкуренција. Навидум изгледа дека судирот е завршен, игрите конечно изиграни, а секој играч останува непоразен. И само неколку дена по објавувањето на листата со филмовите-учесници на фестивалот, јавниот обвинител донесува одлука за забрана на јавно прикажување на ВР: МИСТЕРИИТЕ НА ОРГАНИЗМОТ. На ваквата чудна одлука реагираат многу луѓе поврзани со филмскиот медиум ширум Југославија нагласувајќи дека со ваквите постапки се ограничува личната творечка слобода и пред сè, се нанесува голема штета за севкупното југословенско филмско творештво. Најсилен аргумент на филмските критичари што застануваат во одбрана на филмот е загрозувањето на земјата во странство, бидејќи се забранува филмско дело, кое во странство го привлекува вниманието на критиката и публиката, како со својата формална така и со својата содржинска поставеност. Реагира и другата страна, при што се организираат јавни дебати на кои е посочувано дека филмот на Макавеев е неморален и негативно настроен кон вредностите на антифашистичката борба. Едноставно и пред сè, „педагошки“ кажано, тоа е филм којшто на младите генерации им нуди искривена и неточна слика за стварноста и за светот. Во обидот да се сфати, се разбира колку што е тоа можно, мистеријата околу ВР: МИСТЕРИИТЕ НА ОРГАНИЗМОТ, тука треба да се спомене и една контроверзна и навистина зачудувачка ситуација. Имено, од една страна, филмот се забранува за јавно прикажување во земјата, а од друга страна, државните институции задолжени за филмска дистрибуција успешно го нудат и го продаваат филмот на европскиот филмски пазар, и нормално притоа државата заработува. Како заклучок на сето ова, може да послужи единствениот факт којшто може со сигурност да се потврди — филмот е забранет и спакуван, а пред очите и судот на јавноста повторно се појавува дури на почетокот од деведесеттите години на минатиот век.

Чудни настани се случуваат околу филмското остварување на Александар Петровиќ **СКОРО ЌЕ МУ ДОЈДЕ КРАЈ НА СВЕТОТ** /*BIĆE SKORO PROPAST SVETA*, снимен во 1968 година. **СКОРО ЌЕ МУ ДОЈДЕ КРАЈ НА СВЕТОТ** во многу нешта претставува опозит на претходниот филм на Александар Петровиќ **СОБИРАЧИ НА ПЕРДУВИ** /*SKUPLJAČI PERJA*, снимен во 1967 година. Самиот Петровиќ ја нагласува опозитната поставеност на овие два филма. **СОБИРАЧИ НА ПЕРДУВИ** е филм за слободата поставена во еден слободен неомеѓен свет, додека новиот **СКОРО ЌЕ МУ ДОЈДЕ КРАЈ НА СВЕТОТ** е филм за истата таа слобода, но поставена, разгледана и анализирана во еден поинаков свет, свет на точно определени граници на дејствување, како физички така и психички. Можеби со оваа своја размисла, која има за цел да се погледне од свој, иманентен аспект сопствениот творечки пат, Александар Петровиќ ја иницира „играта“, која почнува да се плете и игра околу неговиот филм и околу него како автор и уметник. Филмот се прикажува прво пред филмската публика во Белград, која го прифаќа филмот со големо воодушевување. Го гледаат повеќе од сто илјади луѓе, а критичарите го карактеризираат филмот како уметничко дело со импозантна естетска сила, а авторот како моќен психолог, надарен поет и вешт познавач на народниот сенс. Но тоа не трае долго. Одеднаш во печатените медиуми почнуваат да се појавуваат текстови во кои **СКОРО ЌЕ МУ ДОЈДЕ КРАЈ НА СВЕТОТ** е обвинет за естетски нихилизам. Сите ликови во филмот се окарактеризирани како елементи во системот на негативна симболизација на општеството и стварноста. Како најголема осуда на филмот е наведен неговиот деструктивен сарказам и вештото имитирање на филмската идеја што Западот ја бара. За поткрепа на овие тези, некои нега-

тивно настроени критичари ја искористуваат и номинацијата на СКОРО ЌЕ МУ ДОЈДЕ КРАЈ НА СВЕТОТ за наградата „Оскар“. Треба да се напомене дека филмот на Александар Петровиќ учествува на Канскиот фестивал, а на Филмскиот југословенски фестивал во Пула е награден со третата награда. Контрадикторно, зар не?

ЦРНИОТ БРАН – ФИЛМСКА ПАРАДИГМА НА НОВОТО ВРЕМЕ ИЛИ ФИЛМСКИ КОНЦЕПТ КОЈШТО ПОСТОЈАНО ТЛЕЕ

Настаниве што во случајов се опишани се доста прецизно временски лоцирани. Тоа е периодот на преодот меѓу 60-тите и 70-години, значаен историски сегмент на XX век, како за источноевропските земји така и за Западот. Случувањата што претходат, но и целокупната општествена ситуација, која им претходи на познатите настани во Чехословачка, како и бурните студентски реакции во западноевропските (и не само во западноевропските) метрополи, не можат да не останат без свои силни одблесоци во филмската уметност, пред сè, поради фактот дека многумина од тогашните млади, талентирани и амбициозни филмации се инволвирани во идеолошката заднина на тие случувања. Затоа е јасно, и лесно забележливо дека власта (без разлика дали станува збор за Истокот или Западот) како соодветен репер и меѓник на човечкото дејствување ги санкционира оние што ја прешле меѓата, оние што се почувствувале доволно силни и храбри да погледнат таму каде што не тре-

В.Р.
МИСТЕРИИТЕ НА
ОРГАНИЗМОТ
(1971)



ба и да погледнат онака како што не треба, оние што во себе длабоко го почувствувале стравот за сопствената креативна енергија да не се потроши, раситни и сотре во занаетчиското создавање на филмски државни производи.

Конкретно, во случајов, станува збор за една карактеристична и по многу нешта интересна појава во југословенскиот филм. Тоа е појавата на т.н. црн бран. Тешко е да се објасни или утврди и потврди потеклото на оваа синтагма. Петар Волк луцидно заклучува дека е навистина тешко да се утврди дали терминот го измислуваат политичарите или го создаваат филмските критичари. Неговата анализа за потеклото на терминот оди сè до почетокот на 60-тите на XX век кога во југословенската кинематографија се појавуваат неколку забележливи документарни филмови во кои е прикажана темната страна на животот, бесперспективната и безнадежноста во многу животни моменти, чудни, па дури и морбидни ситуации од разни општествени скандали. Оваа појава го привлекува интересот на филмските критичари и историчари, кои денес се обидуваат да проникнат во суштината на случувањата и појавите, но мора да се признае, доволно заштитени во истражувањето и прокламирањето на тезите од новото време и релативната временска дистанца. За едни тоа е појава во општојугословенски рамки, додека за други пак, црниот бран е тесно поврзан со одредени филмски центри. Едни тврдат дека црниот бран е појава којашто неизбежно мора да се поврзува со идеите на политичкиот либерализам, заговарајќи ја тезата дека не мора секое филмско дело што трага по модерен израз, по современа градба и по субјективна филмска метафора да биде во концептот на црниот бран. Други тоа го негираат поставувајќи ја тезата дека тоа е само неминовен пат на уметноста, која постојано бара нови начини на гледање на стварноста и нови нешта во таа стварност, и покрај тоа што тие нешта понекогаш се забранети. Трети мислат дека тоа е производ од заситеноста на претходните тематски полиња. Ако се земе

ставот дека црниот бран е општојугословенска филмска појава, неговите креативни концепти, покрај споменатите режисери, ги прифаќаат и: Крсто Папиќ, Бахрудин (Бата) Ченгиќ, Лазар Стојановиќ, Јоже Погачник, Живоин Павловиќ, Ватрослав Мимица, Гордан Мишиќ, Томислав Радиќ, Звонимир Берковиќ, како и други творци од сите филмски центри низ државата.

РЕЗИМЕ И ЛИЧНО РАЗМИСЛУВАЊЕ

Она што особено, барем мене, ми го привлекува вниманието во разгледувањето на сериозниот и комплициран концепт, но и контекст на споменатата појава е начинот на кој се обезбедувани финансиски средства за производство на филмски дела кон кои државата не се однесувала

РАНИ ТРУДОВИ (1969)



благонаклонето. Зачудува фактот што тоа е период во кој државата финансира релативно многу филмови, кои откако ќе се снимат ги забранува, или пак во поблага форма, го ограничува нивното јавно прикажување. Се наметнуваат безброј прашања и претпоставки, кои честопати се контра точки на набљудуваниот проблем. Зачудувачки е како и на кој начин државата давала пари за филмови, кои подоцна ќе ја понесат етикетата на антидржавни и антисоцијалистички. Кој и на кој начин ги утврдува критериумите за финансирање, а кој цензурира? Кој наградувал во Пула, како фестивал на државната филмска продукција? Каде е риската граница помеѓу наградата и забраната и помеѓу славата и репресијата? Можеби, соочени со времето, филмските автори со силата на својата интелигенција успеваале да навлезат и да го совладаат привидно моќниот систем на контрола? Можеби самиот тој систем имал маани, бил гломазен и нефункционален, па му се случувале сериозни пропусти? Можеби системот верувал дека финансирањето е доволна ограничувачка и контролна меѓа? Можеби повеќе се верувало на политичката подобност на авторот отколку на неговиот авторски стремеж за ново, моќно, поинакво креирање лишено од стравот дека се прави нешто надвор од дозволеното? Можеби делото на својот пат од идеја до реализација трпело суштинска трансформација? Можеби на почетокот се претставувал подобен занаетски производ, кој на крајот бил нешто сосема друго? Или пак, можеби зад превезот на гласно поведената битка за одбрана на „социјалистичкото“ од острите канџи на „империјалистичкото“ и „антисоцијалистичкото“, се крие голата, излупена, сурова, примитивна, а така едноставна борба на лични интереси?

Прашања и претпоставки има многу. Тука е и временската дистанца, која, мора да се признае, се чини прилично чудна и моќна за размислувањата за споменатата појава. Историски и политички, времето што измина на овие бивши југословенски простори не донесе ништо добро. По сето тоа, државите се променија, условите се променија и идеите се променија, начинот на гледање на нештата се промени, веќе никој не учи руски, сите знаат англиски, но некако како да недостасуваат размислувањата, идеите, храброста, сигурно и лудоста, на некои не толку дамнешни Дон Кихоти.

Секое време и простор си го бараат својот Дон Кихот, без разлика колку неговото копје е тапо, коњчето куцо, а ветерницата пред него огромна и цврста. □

Консултирана литература:

- Goulding, J. Daniel. *Liberated cinema – The Yugoslav Experience, 1945-2001*, Indiana University Press, 2002.
- Nikodijević, Milan. *Zabranjeni bez zabrane*, Beograd, Jugoslovenska kinoteka, 1995.
- Polikarpova, Andjelija. *U traganju za identitetom*, Beograd, Institut za pozorište, film i televiziju Fakultet dramskih umetnosti, 1995.
- Volk, Petar. *Povratak u budućnost*, Beograd, Institut za film, 1994.
- Volk, Petar. *Svedočenje – hronika jugoslovenskog filma 1945-1970*, Beograd, Književne novine, 1975.

ИЛИНДЕНКА ПЕТРУШЕВА

ТАЖНО Е КОГА ЗАМИНУВААТ ПРИЈАТЕЛИТЕ

(МИРОН ЧЕРЊЕНКО, 1931 – 2004)

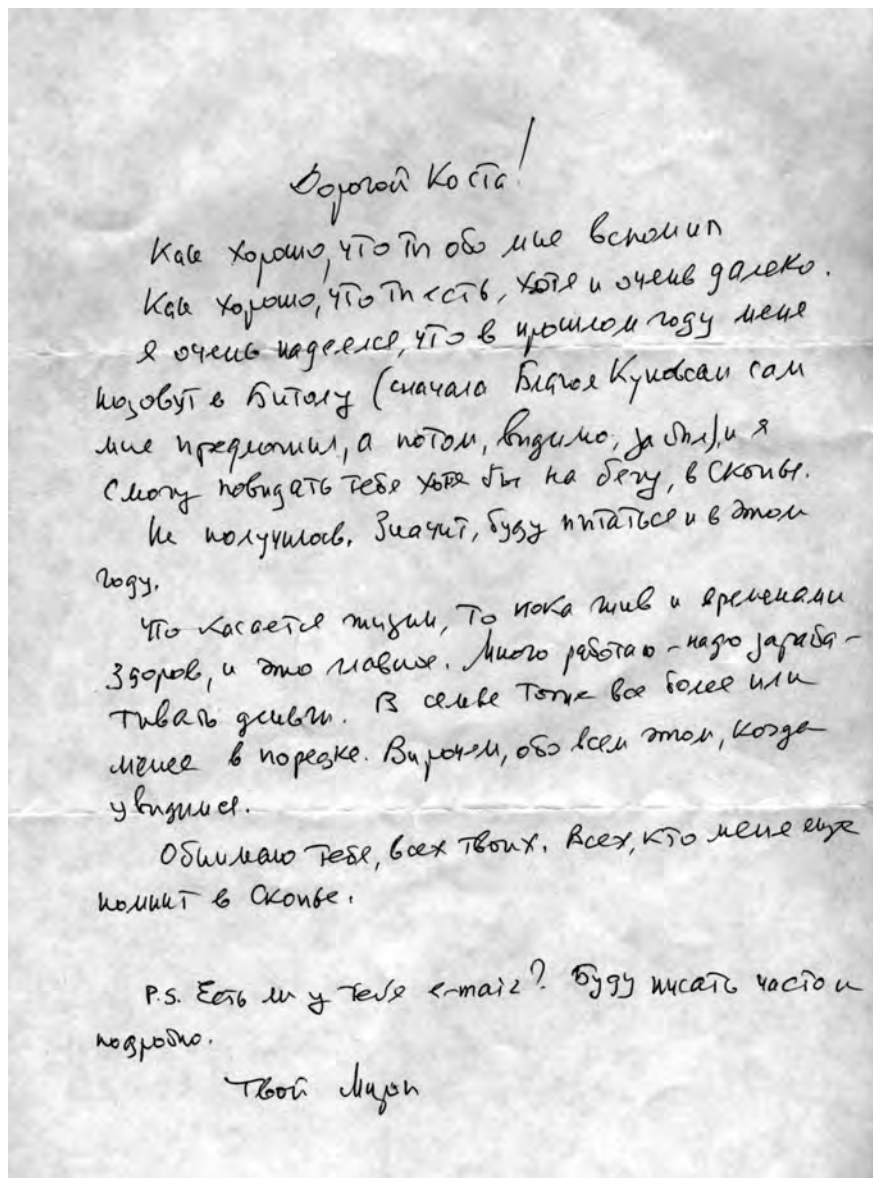
В

еста стигна по и-мејл: „Неодамна, на пат кон Санкт Петербург, од срцев удар почина познатиот руски и светски филмски критичар и теоретичар Мирон Черњенко“. Дознаваме — одеше на својата последна професионална обврска: да го следи националниот филмски фестивал во својство на претседател на жирието. Борис Ноневски, видно возбуден, ми вели да напишам текст за медиумите. „Медиумите треба да објават оти Мирон беше голем пријател на македонскиот филм... Мирон беше наш голем пријател“, додава. Му се јавувам на Коста Крпач. Шок! „Ма чекај, Илинка, не може тоа туку така... Па, јас вчера добив писмо од Мирон...“ „Може, Коста, може, гледаш смртта е побрза од поштата“. И додека седнувам (колку што може со „ладна“ глава) да го срочам соопштението за медиумите, низ мислите летаат секвенци од нашите заеднички дружења. Од кога го познавам? Не знам, веројатно отсекогаш, како што, впрочем и Мирон ќе напише во посветата на мојот примерок од неговата книга *Македонскиот филм*. Па сепак, како факт — нашето децениско пријателство започнува некаде во почетокот на седумдесеттите години, во времето на моите први Пули и белградски мартовски фестивали. Подоцна — фестивалите во Москва, Ташкент, Битола... Од пресот во Ташкент ме извикува директорот на ташкентскиот фестивал. „Се јавува Мирон, од Москва“, вели. А тој, Мирон, е категоричен: „Ќе останеш некој ден во Москва, прошетка до Загорск, манастирот да го видиш и фреските на Рубљов, литургија да чуеш, а може и до Владимирскиот манастир, своната да ги слушнеш... Ќе те запознаам со Елем Климов и со Вадим Јусов, договоривме заедничка прошетка со брод по реката Москва...“. Има ли место за некање. Нема! Втора секвенца секавања: На враќање од Битолскиот фестивал, Мирон и Коста Крпач најавуваат вечера кај мене дома.



Категорични: да има тавче-гравче со неопходните придружни кулинарски додавки. Коста инсистира да ми донесат букет цвеќе. Мирон одбива. „Какво цвеќе... Та јас од Москва сум се загнал да ѝ донесам пакет вотка, а ти цвеќе, па цвеќе!... Знаеш, ова е 'Кубинскаја' вотка, не од Куба, туку од Кубан, казачка вотка“...

Мирон Черњенко беше пријател на Македонија. Беше голем пријател на македонскиот филм. Со години го следеше растезот на Меѓународниот фестивал на филмската камера во Битола и пишуваше за него во светските списанија, со бројни трудови учествуваше на нашите филмски симпозиуми, со децении го следеше развојот на македонскиот филм и пишуваше за него во светските списанија. Во 1997 година ја објави книгата *Македонскиот филм*.



Факсимил од
последното
писмо на
Черњенко до
К. Крпач
испратено на
08. 02.
2004 година

**Промоција на
книгата
„Македонскиот
филм“ од М.
Черњенко**

Мирон Черњенко е роден на 17 февруари 1931 година во градот Харков, Украина. Дипломирал на Правниот факултет во 1952 година, а во 1964 година го завршува и Факултетот за филм во Москва (ВГИК). Магистрирал од областа на теоријата на уметноста во 1976 година. Во периодот 1963-1976 година работи во Државниот филмски фонд на СССР и во редакцијата на списанието *Советски екран*. Последните две десетлетија од минатиот век Черњенко работи во Научно-истражувачкиот институт за филмска уметност каде што го раководи Отсекот за европски филм, а воедно е и заменик-директор. Претседател е на уредувачкиот совет на списанието *Екран* и претседател на Сојузот на филмските критичари и теоретичари на Русија. Повеќе години бил и селектор на Московскиот меѓународен филмски фестивал, како и член на жиријата на повеќе меѓународни филмски фестивали (Сан Себастијан, Краков, Хавана...). Мирон Черњенко е и визитинг-професор на универзитетите во Москва, Берлин, Белград, Софија, Лоц... Учествовал и на бројни меѓународни симпозиуми во Куба, Грција, Полска, Финска, САД, Латвија, Ма-



кедонија (1993, 1995 и 1998 година кога активно се вклучува во проектот на Кинотеката на Македонија „Филмот во балканскиот културен контекст“). Добитник е на награди за филмска критика во СССР, Полска и Југославија. Черњенко е автор на повеќе монографии меѓу кои ги издвојуваме: *Анджеј Вајда* (1964), *Фернандел* (1968), *Филмот во Југославија* (1986), *Сергеј Парацанов* (1989) итн. Објавувал трудови во филмски списанија во Бугарија, Германија, Југославија, Полска, Швајцарија, Холандија, Македонија...

Физичкото заминување на Мирон Черњенко е губиток, покрај останатото, и за македонските филмски творци, и за пријателите од Кинотеката и за сите оние што го познаваа овој едноставен, голем човек.

Како што веќе спомнавме, во 1997 година ја објави книгата *Македонскиот филм* во издание на нашата Кинотека. Мирон Черњенко, на 200-те страници од книгата *Македонскиот филм* ја излеал сета љубов кон Македонија и кон нејзините луѓе што ја носеше во својата бескрајна душа и во своето безмерно широко срце. Ретко се случува некој со толку љубов и почит да пишува за македонскиот филм и за македонските филмски творци. А притоа, сето кажано да биде според строгите научни методи. Студијата за македонскиот филм е поделена во осум глави во кои се опфатени сите развојни фази на нашиот филм почнувајќи од пионерите - браќата Манаки. Со резон својствен само на врвни научни умови, Черњенко ги открива и најскриените нитки (естетски, социолошки, политички...) што влијаат и го оформуваат континуитетот на македонскиот филм. Ги открива и ги анализира скриените творечки светови на нашите филмски автори и сето тоа го става во контекст на нивните филмски дела. Па така, длабоко аналитички ќе ги дефинира развојните периоди почнувајќи од гостувачките режисери, па преку созревањето на домашниот филмски потенцијал сè до авторската експанзија во 80-тите години и до појавата на новиот сензибилитет во 90-тите години. Книгата и завршува со анализа на тој нов сензибилитет: со СВЕТЛО СИВО и со ПРЕД ДОЖДОТ. Во овој контекст, неодминливо е да не го забележиме ставот на Черњенко за ПРЕД ДОЖДОТ: „...филмот на Манчевски е космополитско дело во највисока смисла на зборот... Работата е во тоа, што Манчевски не само што создаде прекрасен филм, со кој го засведочи својот вонреден талент со зачудувачка органска моќ, природност и неусиленост на филмски раскажувач во сите региони на денешната филмска уметност. Манчевски, кој заслужено беше почитуван со „Златниот лав“ во Венеција и неправедно одминат во Холивуд со Оскаровата награда (наспроти сето мое уважение кон Михалков, сепак ќе речам дека ИЗГОРЕНИТЕ ОД СОНЦЕТО претставува филм со кој завршува една одмината епоха, додека, пак, ПРЕД ДОЖДОТ е достигнување со кое започнува новата епоха), едноставно направи таков чекор со далеку поважна и неповратна карактеристика: тој го воведо македонскиот филм во сеопштиот светски кинематографски контекст, ја претвори во достоинство на светскиот екран реалната, немистифицираната и митологизираната стварност на својата современа земја, одразена во огледалото на сопственото филмско платно“. И веднаш потоа, Черњенко пророчки заклучува: „Па затоа, што и да се случува во иднина со македонската кинематографија, какви не прегради и тешкотии да се испречуваат на нејзиниот пат, тој чекор и пробив е направен и тоа е неповратно“.

Доблеста на книгата на Черњенко за македонскиот филм, покрај длабоката научна анализа, е и едноставноста на исказот. Така таа станува блиска до секој читател. Книгата има резимеа на англиски, француски и руски јазик, а преводот на оригиналниот текст од руски на македонски јазик го направи Чедо Цветановски. Во продолжение, во оваа пригода, издвојуваме еден мал исечок од книгата *Македонскиот филм* на Мирон Черњенко. □

МИРОН ЧЕРЊЕНКО

САМИ ЗА СЕБЕ*



Черњенко на еден од симпозиумите на нашата Кинотека

...Згора на ова, мене ми се чини, дека со филмот ЦЕНАТА НА ГРАДОТ, за извесно време „се истроши“ и самиот „Вардар филм“ во сферата на историската тематика. Впрочем, можеби ова не е толку прецизен

термин, зашто смената на тематските приоритети ќе се повтори уште еднаш, па наместо историски филмови ќе дојдат дела со современа тематика, за по тоа тие одново да го препуштат своето место на првите, одново чекајќи го својот ред во иднината. И затоа, мене ми изгледа мошне симболичен насловот на наредниот филм на Бранко Гапо, ВРЕМЕ БЕЗ ВОЈНА, кој е едно од најзначајните современи дела на македонската филмска уметност за сето време на нејзиното постоење, и е „најчист“ филм на Гапо во кинематографски аспект. (И овде, после многу години јас на крајот на краиштата не можам да не побарам прошка од Бранко Гапо; пред четвртина век, кога првата македонска делегација во Москва ги донесе филмовите МЕМЕНТО, ВРЕМЕ БЕЗ ВОЈНА, и некои други, на кои веќе не се сеќавам, во дискусијата за филмовите во московскиот Институт за историја на уметноста, настапив и јас, во тоа време тукушто почетник во филмската критика, со агресивен и самобендисан монолог за тоа, дека еве вие, кои кај нас сте дојдени како толку весели и среќни момчаци, и кај вас животот, ако судиме според весниците, е каде-каде подобар од нашиот, и луѓето се побогати, дека вие сте толку песимистички расположени и вашите филмови се толку безнадежни?... а Гапо, гледајќи ме со ококорени и мудри очи, деликатно се обидувахе да ми објасни дека сето тоа, се разбира, е така, но истовремено и не е така туку сосем поинаку, и животот каде-каде е посложен од моите претстави за тоа каков треба да биде... Па еве сега, кога судбината ми овозможи да ја напишам оваа книгичка за македон-

скиот филм и во неа и за филмовите на Гапо, јас молам прошка од тебе, Бранко. Дотолку повеќе, што јас сето тоа го разбрав уште одамна, но едноставно немав можност јавно да го изнесам пред луѓе, пред сите, како тогаш во Институтот во Кузњецкиот переулук во Москва. За мое оправдание јас можам да го додадам и фактот дека тогаш јас не бев осаман во оваа смисла. Мојот главен уредник од тие години Дмитриј Писаревски, кој беше, патем речено, еден од ретките и искрени познавачи и поклоници на југословенскиот филм во редовите на кинематографските управители, пишуваше во „Советски екран“ (1969, број 22): „...приказната за судбината на еден млад човек, кој се враќа од градот во родното село, е исполнета со трагична расположба и безнадежност... Во оваа драма за неуспешниот живот, човекот е прикажан како играчка на слепи, непознати, непријателски сили... авторите на филмот не гледаат никаков излез од положбата, нивната изгубеност пред лицето на суровите факти од економската реалност му придаваат на филмот вкус на горлив песимизам...“).

За среќа, тоа се звуци од минатите години. Денес, после четвртина век, филмот на Гапо повторно се појавува со неочекувана свежина, ослободена дури од самата сенка на онаа театралност, со која беше пронижано неговото прво дело ДЕНОВИ НА ИСКУШЕНИЕ. И ќе кажам, дека ВРЕМЕ БЕЗ ВОЈНА како да го враќа Гапо кон документарниот период во неговата биографија, кога тој снимаше поетски, но истовремено лаконски, во извесна мера дури аскетски, краткометражни дела, во кои остро отсликаната реалност на екранот прераснуваше во крајно метафоричка, библско-митолошка реалност, ако може да го употребам овој не толку прецизен збор.

Впрочем, сите овие елементи во целосна мера се застапени и во сценарискиот ракопис на познатиот прозаист Симон Дракул (кој на македонскиот филм му донесе „Златна Арена“ на фестивалот во Пула во шеесет и шестата година, за сценариото во филмот ДО ПОБЕДАТА И ПО НЕА) кој напиша сурова и жестока социјална драма, како се вели, право од животот, од социографските репортажи, од независни социолошки извори, во кои внимателно и непристрасно се разгледува, истражува, и оценува општествената состојба во републиката, настаната како продукт на економските, политичките и идеолошките реформи од втората половина на шеесеттите години.

(Патем да го споменам, не знам дали е толку значаен во историјата на филмот на Гапо, фактот за тоа, дека ВРЕМЕ БЕЗ ВОЈНА е прв игран филм, кој не беше снимен во „Вардар филм“, туку во алтернативната организација на филмско производство, наречена „ФРЗ“, што во превод на руски јазик би требало да звучи како „филмско работно здружение“, основано во Скопје од страна на еден од ветераните на македонскиот филм и негов раководител, Ацо Петровски. Во секој случај, мене ми се чини, дека оваа форма на производство значеше извесна независност од државата, макар што, се разбира, би било доста тешко во тоа време да се зборува за некаква позначајна идеолошка автономија).

Како и да е, оваа едноставна приказна за младиот човек, кој не го наоѓа своето место во градот и се враќа на село, од кое пред само неколку години бил присилен да побегне неговото татко, од каде заминал и самиот тој да се образува, да стане инженер и за никогаш повеќе да не се врати во полудивиот, варварски свет на своите предци, зафрлен во планините, израснува во непристрасен, јас би рекол дури безмилосен и лишен од какви-годе пластични украси, социјално-психолошки портрет на македонското село во судир меѓу две цивилизации, кои не наоѓаат заеднички јазик и кои по својата суштина и определба се непријателски.

Дилеми нема, во вториот филм на Гапо можеме да ја видиме македонската варијација на темите и мотивите на „црниот филм“, кој во тоа време се наоѓаше во шпицот на својата психолошка, идеолошка и морална слобода, и сето ова е вистинито, меѓутоа во филмот ВРЕМЕ БЕЗ ВОЈНА, исто така, може да се откријат чисто македонските мотиви, меѓу кои се неизбежните и наметливите спомени за жестоката колективизација, за трагедијата на оние кои поверуваа во утопијата и се обидуваа да ја реализираат со сите сили и по секоја цена, како што тоа го правеше таткото на херојот на филмот, кој се враќа во родното село во сандак за на гробиштата да го заземе своето семејно место, во кое се погребани неговите предци, во земјата, која што тој не успеа докрај да им ја одземе на своите соселани.

Сепак, за разлика од ПЛАНИНАТА НА ГНЕВОТ, кај Бранко Гапо колективизацијата ни оддалеку не наликува на мистичен кошмар, што неочекувано се сурива врз невините луѓе, не како казна за гревовите, туку сепак како дело на човечки раце за кое секој плаќа сопствена

цена. И затоа, во овој филм конфликтите не се прикажуваат на рамниште лично, конкретно, роднинско, соседско. Така, пред нас застанува Лазар, кој сега го среќава синот на својот непријател, а потоа, наспроти судбината и личната желба, ќе му ја даде ќерка си за жена, тоа е истиот оној на кого Фидановиот татко, некогаш, крена рака, а еве сега овие лица, кои се дојдени за помен, сите се и непријатели, и другари на покојникот.

Впрочем, приказната не е свртена само кон минатото. Во овој филм за првпат во македонската кинематографија на екранот ќе се зачне мотивот на миграцијата, на бегството на селаните од осиромашените, неперспективни села во градот, каде тие не наоѓаат, ниту среќа, ниту богатство, ниту мир, а доколку тие се вратат назад, тогаш ќе се вратат со нешто безповратно изгубено, нешто важно кое вечно му придавало смисла на нивното битие; а тоа е самата способност да се вратат како стопани на земјата, која некогаш ја напуштиле.

Токму за ова раскажува филмот ВРЕМЕ БЕЗ ВОЈНА, за изгубените корени, за прокоцканата судбина; херојот се враќа за да ја возобнови татковата кука, да ја обнови градината, да го обнови стадото, да формира семејство и да го врати животот во таговното, безнадежно, глуво постоење на соселаните, кои го пречекуваат со молчалива омраза.

Ништо од сето тоа нема да му успее; ниту домаќинлакот, ниту богатството, тој запаѓа во долгови, почнува да пие, паѓа во целосна зависност од дедото, а потоа, во очај, ќе го потпали својот дом, што тукушто го обновил и само нељубената жена, со која без да знае зошто ја сврзал својата судбина, ќе му претставува последно прибежиште и потпора...

Гапо нè поведува по своите херои, по своите адети, обичаи, небаре замрени во едно сè уште не така далечно средновековие, тој мошне добро го знае ваквиот живот и тоа не по слушање, тој го снимаше овој живот во своите документарни филмови, а доколку не го снимал, тогаш едноставно го гледал со сопствени очи. Затоа мене ми изгледа мошне точна определбата, искажана од еден македонски критичар за „поетскиот веризам“, кој асоцира, не толку со некои литературни дела од италијанскиот натурализам од родот на Џовани Верги, колку со кинематографските трансформации на раниот Лукино Висконти, пред сè со неговиот ЗЕМЈАТА ТРЕПЕРИ, и со некои други, најрани неореалистички филмски остварувања, каде

овој манир сè уште не беше претворен во комерцијална стока. И не е случајно дека токму овој филм ја доби, всушност, првата награда за чисто македонски филм на фестивалот на неореалистичкиот филм во италијанскиот град Авелино (притоа не заборавам на наградата, се разбира, во истиот Авелино за филмот КАДЕ ПО ДОЖДОТ).

Со еден збор, сумирајќи ги резултатите од шеесеттите години, кога југословенскиот филм сè уште не беше подложен на првиот на силен идеолошки пресинг, кој по својата агресивност и последиците може да се спореди со сличните акции кои систематски се преземаа во земјите со далеку пореален социјализам одошто во земјите со либерални традиции, каква што од источно-европски аспект, беше Југославија. Македонската филмска уметност изврши масивен пробив со сите тематски и стилски насоки, грабејќи кон една „зрела“, нормална европска кинематографија, завладувајќи практично со сите иновации во стилистиката и драматургијата, истовремено вклучувајќи го и неореализмот, и „новиот бран“, и парадоксуализмот со неговата естетика „камера стило“ и многу, многу други елементи, можеби помалу суштествени земени одделно, но еднакво важни во целина, во комплексот и во компактната на филмот. (Кон ова ќе додадам, дека мене ништо не ми е познато за сè она што се случувало во „Вардар филм“, по познатото „писмо на Тито“, дали нешто се забранувало, било прекинато или напротив стимулирано. Но, судејќи по сè, македонскиот филм тогаш помина со „помала крв“ во споредба со кинематографијата во Србија, Хрватска, Војводина, Босна и Херцеговина).

Впрочем, сето тоа е минато, а сега да одбележиме дека филмското производство во Скопје тогаш го достигна својот врв, три филмови годишно, при што секој од нив беше преломен за македонскиот филм, вистина, во различен степен и по различни причини...□

*МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ,
Мирон Черњенко, Кинотека
на Македонија, Скопје, 1997;
извадок од четвртата глава
— САМИ ЗА СЕБЕ /стр. 104 —
110/

МИРОСЛАВ ЧЕПИНЧИЌ

УДК 791.45.072(497.7)
Кинопис 29/30(16), с. 91-94, 2004

НЕПОДМИТЛИВАТА ДОСЛЕДНОСТ НА НЕОТПОВИКЛИВОСТА

(СЕЌАВАЊЕ НА БРАНКО ВАРОШЛИЈА, ЕДЕН ОД НАШИТЕ
ПРВИ ФИЛМСКИ КРИТИЧАРИ И ПУБЛИЦИСТИ)

ПО ТРАГИТЕ НА ТЕОРИЈАТА

Овој пат ни се случува непосакувана можност за една, можеби одамна потребна ретроспекција, на она што сè почесто го назначуваме како содржински аспект на македонската филмска теорија, критика и публицистика. За жал, тажниот миг на физичкото исчезнување на еден од нејзините доајени, Бранко Варошлија (1934-2004), на определен начин, како трагично да го стигматизира нејзиното созревање. А, почетоците на македонската филмска критика како дел од една задолжителна културолошка ориентација, како нужен сопатник на еден медиум и како специфична публицистичка ситуација, чинам, досега не се достатно проучувани и за жал се само напати истражувани.

Токму поради тоа, овој пригоден текст на овој план тргнува секако од неколкуте битни, фундаментални моменти, кои, и покрај тоа што се надвор од конкретните рамки на филмскиот медиум, ќе значат незаобиколувачки елементи за создавање на една критичка мисла, која со комплетна теоретска автохтоност ќе се соочи со толкување на кинематографското дело. Несомнено е дека во таа првична фаза, најголемата и највлијателната улога, како комплементарна теоретска структура, ќе ја одигра македонската литературна критика, но набргу потоа и еден вонредно брз растеж на теоретската и естетичката мисла.

Секако дека значаен момент за генезата на македонската филмска критика е, бездруго, што таа настанува во една нужна и блиска соработка со македонската литературна критика, па и го следи нејзиниот растеж. Согласно со тоа, формирањето на една примарна естетичка теорија ќе произлезе од



низа, во тој период, објавени дела на нашите литературни критичари и теоретичари, што воедно на истиот план ќе ѝ овозможи и на филмската критика да ги надмине своите привични неупатености, а напасти и неуспешности.

За појаснување на оваа теза и во оваа бегла ретроспекција, чинам, треба да ги спомеме и некои денес можеби подзаборавени наслови, кои токму во тоа време беа некакви си теоретски изворишта и упоришта. Тоа, пред сè, беа делата на тогашните истакнати теоретичари, какви што се: книгата на Димитар Митрев *Критериуми и догма*, потоа книгата на Мито Хаџи Василев *Одраз-израз*, а тука несомнено спаѓаат и книгите на д-р Георги Старделов *Есеи*, па збирката на литературни критики и есеи на д-р Милан Ѓурчинов *Време и израз*, како и книгата *Облагородена игра* на драмскиот писател и раскажувач Јован Бошковски. Следствено на овие чинители и се случи очекуваниот подем; а тоа е што за релативно кус временски период, од крајот на четириесеттите и почетокот на педесеттите години, се здобиваме со една мошне солидна теоретска база на спомнатите наслови, чие културолошко и пред сè, естетичко влијание ќе сторат многу во понатамошната практика и дејност на филмската критика.

Веднаш по овие доблесни настани во младата македонска култура, како нов културолошки феномен и конечно како нов публицистички жанр, започнува да егзистира и филмската критика. Во овој контекст, во почетокот ангажман земаат тогашните надежни, па и веќе добро афирмирани македонски поети и прозаисти. На тој начин, филмската критика, впрочем како и насекаде во тогашните наши југословенски републики, станува на некој начин привилегирана дејност, ангажман што подразбира не толку општествен статус колку идеолошка препознатливост.

Сепак, едноставно кажано, вон историографските оптоварувања, филмската критика ја започнува својата функција како институционално нов, пред сè, публицистички жанр; необременета од традициите што и не можеше да ги поседува. Во тој миг, пак, се сретнуваме со една нова естетска дисциплина, која на чисто теоретски план треба да му соодветствува на медиумот што го следи и го доближува до публиката.

Во тој привичен период се случуваат и неочекувани забуни и застранувања од бараниот, но всушност сè уште непостоечки концепт.

Како мало дообјаснување, филмот како медиум во тоа време, па и нешто подоцна, главно беше третиран со општо преземената синтагма „уметнички филм“... Се разбира, ова главно се однесува на играната продукција, бидејќи документарните филмови и останатите филмски жанрови ретко беа спомнувани, а безмалку никогаш коментирани преку печатените медиуми.

Како и да е, сите почетоци се слични и токму поради тоа се чини дека бараната цел, всушност, се кристализира во некакво си мислење што сепак ќе го пронајде своето ехо во времето. Така ќе почнат да се редат шлајфна, шлајфна и пол, ретко две, на пресметаниот и дозволен простор на весниците. Во тој простор треба да се одбележи нешто за еден медиум, кој пак најчесто според својата непостојана природа ги одбегнува сите назначувања и обиди за дефиниција.

Од денешен постмодернистички аспект би можело евентуално да се каже дека една ефемерида ја следи другата, поправо дека настанува ситуација за која и тогаш можеше да се рече дека е мошне блиска до еден кафијански апсурд. Но, кога се работи за филмската критика, тоа е безмалку нормална состојба. Еден апсурд го распознава, па дури и го афирмира вториот. На мнозина со право ќе им се причини дека ова навистина наликува на една гротескна ситуација, во која по обичај царува ирационалното.

Статусот на филмската критика, впрочем и на секоја критика, отсекогаш бил таков. Тука е сè помеѓу привилегираност и потценетост, помеѓу апсурдот и очекуваното, и можеме да наброиме уште многу контроверзи, кои всушност не ја обременуваат оваа теоретска дисциплина, туку спротивно на тоа, ја збогатуваат. Самиот критичар притоа е изложен на прифаќање на безброј компромиси, било тие да се однесуваат на субјективен план, или да се оние што всушност се одлучувачки; а тоа се судовите за делото и неговата општествена рецепција.

Втората, пак, е онаа што инклинира кон литературните обрасци, кои на некој начин веќе се втемелени во определениот теоретски код, макар скромно но секако забележителен. Сепак, и во оваа ориентација набргу ќе се почувствуваат определени недостатоци, навидум безначајни но суштински, кои се врзуваат за медиумот, по сè изгледа битни.

Тогаш а да не зборуваме за денес станува јасно дека критиката за филмот мора да има

нешто поразлични критериумски координати. Секако дека на чисто праксеолошки план, набргу станува евидентна теоретската инкомпатибилност на она што се нарекува литературна критика, било да е за роман, збирка раскази или едно поетско остварување. Но, функционалноста секогаш треба да се пронајде низ критичарската практика, можеби повеќе низ неговата интуиција.

Критика што не го подразбира уметничкото дело како целост, која најнапред ги гледа неговите посебности, може да се сопне од нив, па дури и да се скрши, што значи тотално да ја промаши целта. Така таа критика што не може да го опфати делото и да го транспонира во повисок духовен тип е бесполезна... Критиката не смее однапред да го дроби делото, туку делото мора да му биде некакво си, да речеме, синтетичко исходиште на исказот на критичарот.

Конечно, и литературната и театарската критика во тоа време веќе манипулираат со некои наследени изразни форми и структури, така што во самото свое настанување специфичната филмска критика, како облик на критичка мисла, е донекаде оставена во една непосакувана инфериорност, од која понатаму ќе произлезат и дополнителни контроверзи.

Едноставно кажано, филмската критика ја започнува својата функција необременета од некакви си идеолошки навики, но и од традицијата, која сосема природно ќе ја побара во сродните уметнички форми каква што е литературата, а пред сè, театарот. Оваа критичарска дихотомија ќе остане важечка за подолг период, особено во филмските критики и рецензии, објавувани во тогашните не така многубројни весници и списанија.

Како и да е, некаде во почетокот на педесеттите години, сепак се случува, би кажал, дијалектичка разврска во една чисто теоретска смисла. Овде, пред сè, мислам на почетоците на филмската критика, која се емитува преку Радио-Скопје. Новите идејни пробивии, кои токму тогаш ја зафатија и критичката мисла за филмот, сосема сигурно ја најдоа плодотворната почва за изразување во овој медиум.

Во многу нешта, нашата филмска критика ќе се ориентира кон новото естетско струење и се разбира кон новата форма на презентација на таквите сфаќања. На некој начин, тука во овие мигови на некакво си преиспитување, македонската филмска критика ќе го докаже

својот статус на самостојна и активна творечка дејност.

Најеминентните претставници во оваа фаза од развојот на македонската филмска критика, главно, се вклучија во новиот публицистички жанр. Во секој случај, разнородни по своите естетски барања и уметнички афинитети, овие критичари сепак во своите конкретни искази се залагаа за новиот филм, за вистинските идејно-естетски конотации на оној филмски израз што тогаш го нарекувавме традиционалистички.

Вакиот тренд најуспешно се надоврзува на критичарската активност на филмската емисија „Низ окото на филмската камера“, која во тоа време еднаш неделно, во траење од половина час, ја емитуваше Радио-Скопје. Не е претерано да се каже дека дејноста и искуствата на оваа емисија беа и еден од темелните реperi на современата македонска филмска критика.

Радиофонската филмска критика, како тогаш најнова форма на филмската публицистика, се формираше како еден звучен мозаичен комплекс на содржински фрагменти, се разбира, аудитивно поддржани од автентични музички фрагменти од филмовите. Нејзината атрактивност мошне бргу беше препознаена.

Еден од првите уредници на оваа емисија беше и Бранко Варошлија, писател и филмски критичар на чие секавање и е посветен овој текст. Во овој момент ме притиска и моето секавање за познанството со овој респектиран прозаист, публицист и филмски критичар. Тоа беше уште во 1964 год. во тогашниот комплекс на РТС во Нерези. Јас во тоа време бев тукушто дојден млад асистент по режија и се разбира, пасиониран слушател на неговата емисија. Паметам дека непосреден повод за ова запознавање беше неговата критика за филмот ТОПОВИТЕ ОД НАВАРОНА, воено-авантуристички спектакл, кој тогаш беше премиерно на репертоарот на скопските кина. Спомнувам дека вакиот жанр филмови тогаш во голема мера беше потценуван, па и премолчуван од мнозина критичари. Зборувајќи тогаш за неговата афирмативна но и естетски аргументирана критика за филмот што беше, всушност, она што денес го нарекуваме жанровско дело, тој ми остави неизбришлив впечаток со својата вонредна елоквенција и познавање на оваа област во која тогаш јас тукушто навлегував.

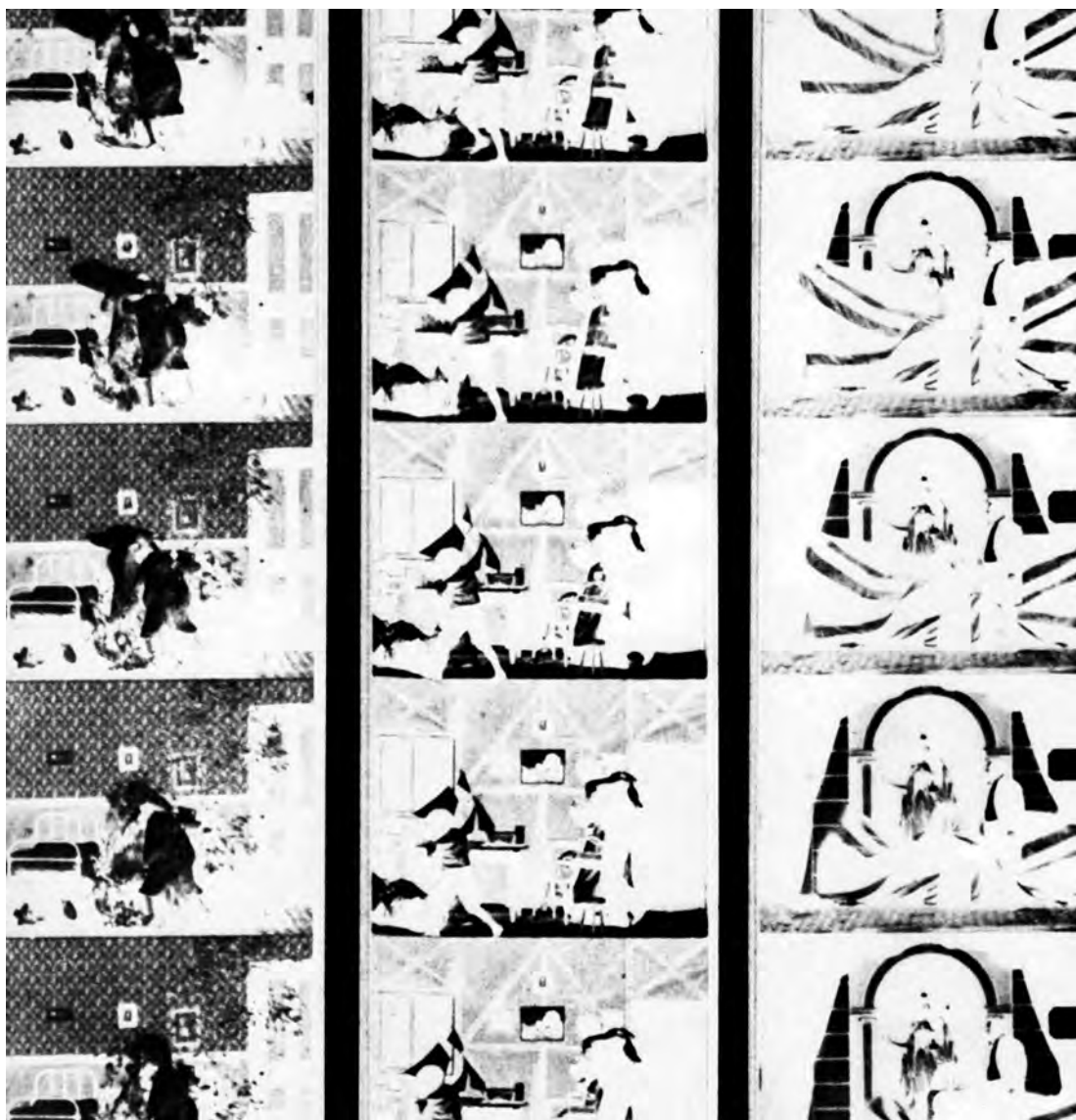
Конечно, денес можеме, без секаква скептична премисла, да го апострофираме ста-

вот дека Бранко Варошлија, всушност, беше првиот македонски филмски критичар и зачетник на она што сега по навика веќе го нарекуваме „модерна“ филмска критика. Но овде не сакам да пропуштам да го спомнам и неговиот респективен ефект во сценаристичкиот дел на документарците: ЛЕТО ГОСПОДОВО 67 (1967) и во СУНЕТ (1982).

Обидувајќи се, пак, на некој начин да го карактеризирам неговиот критичарски опус, крајно доследен и од почетокот определен, би кажал дека него го одредува, пред сè, еден оригинален пристап кон промислување на за-

даденото филмско дело. Глобално содржински, тој не е секогаш поборник за една несемантичка редукција на одделен филм, туку за неговата што е можно поинтегративна естетска реинтерпретација. На таков начин, и критичарот и реципиентот, сигурен сум, најдобро го осознаваат и препознаваат ентитетот на еден медиум.

На планот на македонската филмска критика, Бранко Варошлија, сосема сум сигурен, ги направи пионерските чекори кон она што е нејзина сегашна автохтоност и жанровско достоинство.□



БРАНКО ВАРОШЛИЈА

УДК 791.45(497.7)(049.3)
Кинопис 29/30(16), с. 95-97, 2004

ЗА КИНОТО НА ПАНЕ НАПЕ *



Прилеп. 1917 година што го обележува вистинскиот пароксизам на Првата светска војна. Паланка, прилепена на Пелагониската висорамнина, еднакво притисната од легендата и митот, како и од историската оптовареност. Со стварноста, од трета страна, принудена на семожност поради елементарниот опстанок. Зашто: Прилеп како населено место, пооддалечено од границата, служи како полигон за одмор на германските и бугарските војски, тој е и еден вид, епицентар на дејствувањето на севозможните воени разузнавачки и контраразузнавачки служби, по тесните сокаци севезден се војваат шпиони од сите сорти и шпекуланти со севозможни понуди од белиот свет.

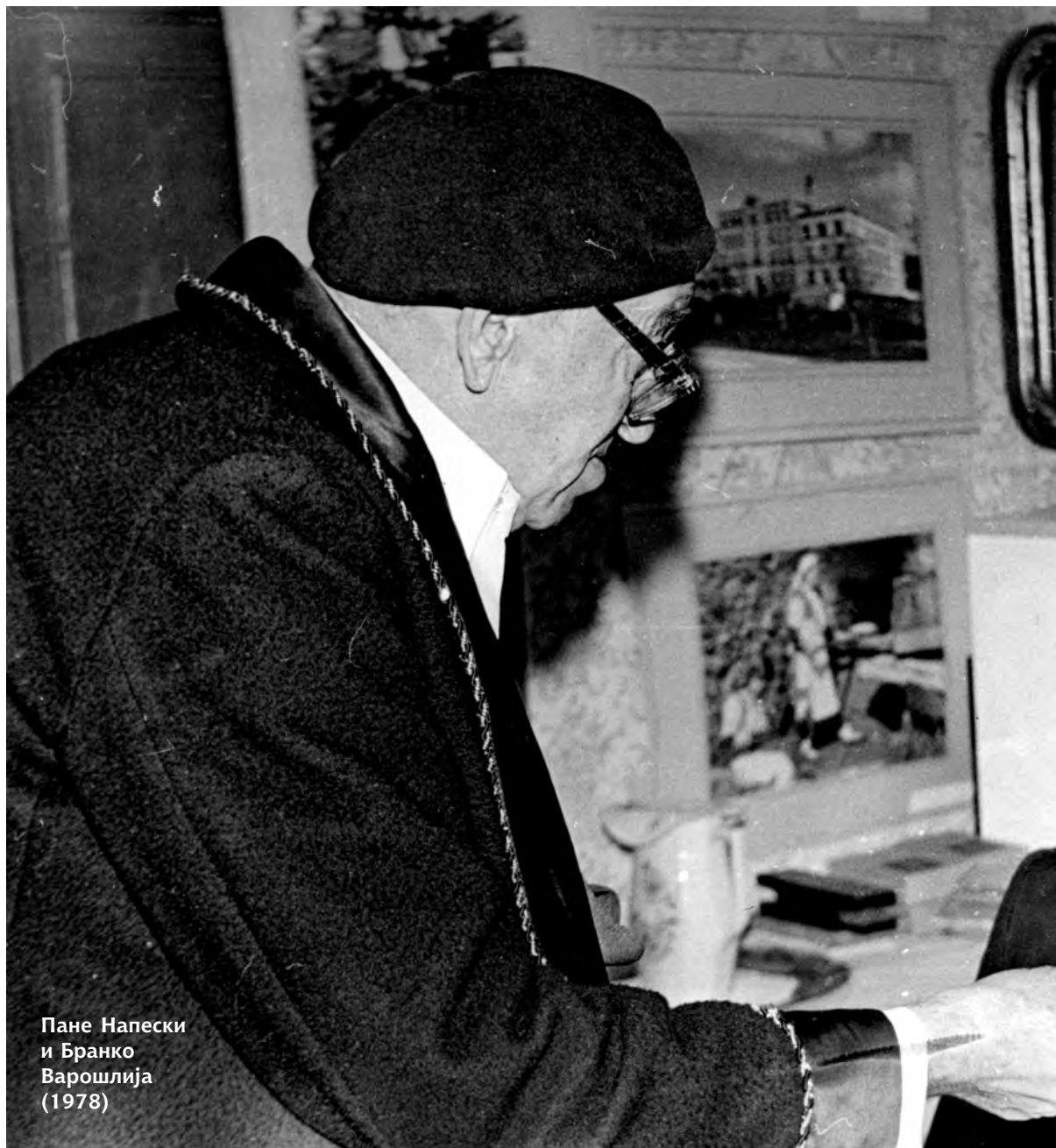
Во таа туѓа врваница и во амбиентот притиснат од стравот на воената неизвесност, едно шеснаесетгодишно момче неуморно снове меѓу војниците продавајќи им мекици. Обично, незабележливо момче. И никој не може да претпостави каков сон и каква мечта го водат среде грубиот живот на војните. Зашто, секое педаче што ќе влезе во неговиот џеб зазема одредено место во неговиот план. Во младешката верба дека ќе успее. Најпосле, кон крајот на седумнаесеттата година, тој го остварува својот сон преку врските што ги воспоставува со некои од војниците, од далечниот и непознат Дрезден, дури во Прилеп, стасува првиот проекционен апарат.

Сензација! Преморените и пригмечени од војната граѓани на Прилеп, за првпат, гледаат живи слики. Голобрадото момче, на своите тврдокорни сограѓани им ја прикажува судбината на дамата со камелии, во првата верзија на истоимениот филм. Успехот е над сите очекувања. Зашто луѓето, макар за миг, забораваат на постојаниот ужас на војната, на животната несигурност, на стравот, на опасноста...

Потсилен од првичниот успех, Пане Напески, со лишувања и скудни маки, во следната 1918 година, преку Софија, набавува нов проектор, на мотор.

Со штогодното стабилизирање на повое-
ниот живот започнуваат, како за парадокс, пр-
вите горчливи денови за младиот Пана Напе-
ски. Граѓаните бескомпромисно се поделуваат
ЗА и ПРОТИВ неговото кино „Прогрес“. Пот-
силен од медиокритетскиот морал на новопе-
чената средна класа од која ќе се роди, мошне

брзо, провинциската буржоаска варијанта, не-
кои се осмелуваат да го плукаат на јавни места
како носител на разврат и рушител на светите
традиции, додека другите, посебно напредните
младинци, ученици и студенти го стимулираат,
свесни за културната и не само културната кли-



Пана Напески
и Бранко
Варошлија
(1978)

ма на градот, во која киното станува фактор од првостепено значење.

Така, Пана Напески веќе во 1932 година ќе набави тонска апаратура со што филмот ќе се здобие со уште поголема популарност кај граѓанството. Сега веќе, благодарение на можноста за еден поширок репертоар, киното



служи како забава, но и како своевиден диспут на мошне деликатни теми што не е по волјата на кралската власт. Ова оди дотаму што, во еден миг, власта ќе подметне бомба пред киното со намера тоа да биде затворено.

Интересно е дека Напески не се ориентира исклучително на комерцијалниот репертоар што за него би значело чиста добивка, од една, и спокојство пред властите, од друга страна. Покрај мелодрамите, вестерните, авантуристичките, криминалните и непретенциозно забавните жанрови, на кинорепертоарот ќе се најдат и мошне сериозни социјални драми, што стануваат предмет за една поопстојна експликација со пошироките социјални слоеви на граѓаните, во чисто политичка смисла.

Прогресот е очигледен. Истите оние луѓе што во годината 1918, гледајќи на ламбите пред киното на Пана Напески воскликнаа фрапирани - СОНЦЕ НА ДИРЕК! - сега филмот го коментираат како уметност и како идејна и животна порака.

Во времето непосредно пред Втората светска војна, кога кралската влада кокетира со силите на Оската, Пана Напески наоѓа сили во своето кино да прикаже дури дваесет и седум советски филмови, меѓу кои ги сретнуваме и овие наслови: „Чапаев“, „Животот на Максим Горки“, „Петар Велики“, „Волга, Волга“, „Стенка Разин“, „Дубровски“, „Моите универзитети“, според истоимената проза на Максим Горки, „Пугачов“ и др.

Интересно е да се посочи што напишал Пана Напески на својот рекламен плакат за филмот на Владимир Петров „Петар Велики“, со Черкасов и Ала Тарасова во насловните роли. Таму стои: „Советски велефилм за основачот на големата и силна Русија, работен според прочуениот роман на најголемиот писател на денешна Русија - Алексеј Толстој. Филм за легендарниот цар работник. Пример на историската репродуктивна уметност. Идеален тип на критички историски филм“. Значи, Петар, според некои периферни податоци од неговата биографија, е „цар работник“, а самиот филм е критички аспект на историјата. Исклучителни теми за разговор и размисла.

И можеби токму затоа, во едно мислење на Сојузот на борците на град Прилеп, за Пана Напески ќе биде речено дека неговиот репертоар бил предмет на значајни разговори меѓу напредните младинци, а киното се здобило со името „Црвено кино“. □

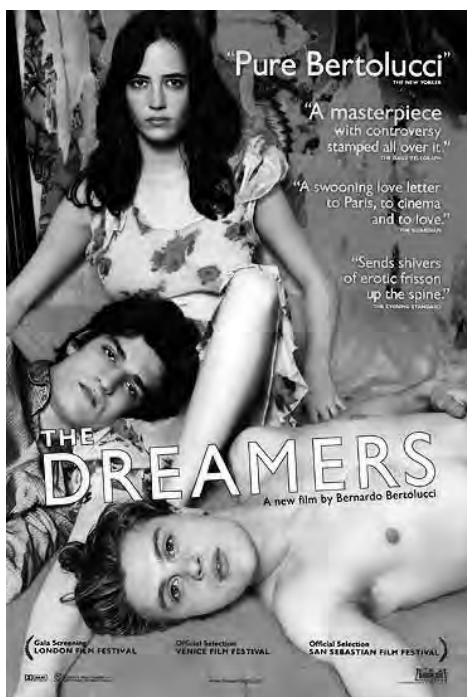
БЛАГОЈА КУНОВСКИ

ФЕСТИВАЛСКИ ДИПТИХ

(ЗА ФЕСТИВАЛИТЕ ВО ЛОНДОН/2003 И ВО БЕРЛИН/2004)

47. ЛОНДОНСКИ ФЕСТИВАЛ НА ФЕСТИВАЛИТЕ

АВТОРСКИОТ ФИЛМ ДОМИНАНТЕН



Авторскиот филм е традиционална преокупација на Лондонскиот фестивал. Како фестивал на фестивалите, во текот на 16 денови во Лондон се прикажуваат над 200 филмови од најновата светска филмска продукција. Тоа се, во прв ред, најдобрите, меѓу кои приоритет имаат лауреатите од водечките светски компетитивни фестивали: Кан, Берлин, Венеција, Санденс, Монреал, Карлови Вари, Локарно и други. По традицијата, најмногу ги има од Европа и САД и тука најнепосредно се гледа какви се креативните дострели на авторите од Стариот и од Новиот континент. Исто така, само во Лондон на едно место можат да се видат и многу дела од Азија, Африка, Латинска Америка и Австралија, но ги има и од Канада и Нов Зеланд или куриозитетно од еден Бутан или Макао.

Што се однесува до авторскиот филм, тој секогаш е во фокусот на интересирањето на лондонските селектори и затоа и годинава тој беше доминантен. Разликата меѓу комерцијалниот и авторскиот, тоа ба-

рем е ноторно, е суштинска. Првиот е планиран а priori како материјален ефект (најнов и нај-флагрантен егземплар е новиот МАТРИКС), вториот, пак, авторскиот филм, е сврзан за уметничкиот ефект, произлезен од авторското битие на креаторите (еден креатор, како комплетен автор во својство на сценарист и режисер или тандем, како сценарист и режисер, кои соработуваат и творат истомислено со сродни креативни чувства). Па, ако на авторскиот филм, со сета кинестетска конзистентност, која не дозволува кокетирање и авторска хипокризија, а најмалку комерцијален априоризам — му се случи да биде успешен кај пошироката публика и критиката, тогаш авторското задоволство е комплетирано, зашто авторот однапред не калкулира да ѝ се додворува на публиката или критиката. Ваквите чести дистинкции меѓу комерцијалниот и авторскиот, суштински уметнички филм, можат да се видат најнепосредно врз примерот на големата американска кинематографија. Во неа, по традиција, комерцијалниот високобуџетен филм е сврзан за холивудската индустрија и машинеријата за правење пари, додека авторскиот, како ниско-

буџетен и независен филм, почесто се сврзува за Источниот брег или њујоршкиот круг, иако и на еден Сан Франциско или на другите оф-холивудски американски центри (типичен пример е Санденс) не им е туѓ авторскиот независен и некомерцијален филм. Така и селекторката и уметнички директор на Лондонскиот фестивал, Сандра Хеброн, за 47 издание на Фестивалот на фестивалите ги избра двата типични примери на новиот независен американски филм, кои во Лондон дојдоа како лауреати од Санденс. Филмот ШЕФОТ НА СТАНИЦАТА/THE STATION AGENT на авторот Том Мек-Карти (Tom McCarthy) ја освои наградата на публиката во Санденс. Тоа е топла драма, водена со хуман набој, за еден маж-цуце, кој откако ќе наследи една напуштена железничка станица во Њу Џерси ќе ја започне потрагата по пријатели, успевајќи да допре и до срцата на две несреќни жени од различни генерации. Вториот лауреат од Санденс е филмот 13/THIRTEEN, кој на младата авторка Кетрин Хардвик (Catherine Hardwicke) ѝ ја донесе наградата за најдобра режија. Тоа е силно сликана семејна драма за "војната" што тинејџерката, 13-годишната ќерка, ѝ ја намет-



СЛОБОДНИ РАДИКАЛИ,
р. Барбара Алберт



ИЗГУБЕНИ ВО ПРЕВОДОТ, р. Софија Копола

нува како отпор и протест на својата разведена мајка (ја игра Холи Хантер), која по разводот, по малку нетактички и несвесно егоистички, во својот дом го внесува љубовникот, поради што адолесцентната ќерка како протест од распаднатото семејство, без својот роден татко, а со мајкиниот љубовник в куќа, ја тера на непослушност препуштајќи му се на развратниот живот. Во филмот ТРИНАЕСЕТ особено ефектна е играта на тандемот тинејџерки-актерки: Ивен Рејчел Вуд (Evan Rachel Wood) како непослушната ќерка Трејси и нејзиниот генерациски идол — Еви, толкувана од Ники Рид (Nikki Reed). Друга уште посуптилна драма што опсервира едно 5-члено американско семејство е филмот АПРИЛ ВО ДЕЛОВИ/PIECES OF APRIL. Во него режисерот Питер Хеџис (Peter Hedges) ги води настаните двонасочно кон зближување: на едната страна, подготовките на поголемата ќерка Април, која живее со своето црно момче во една њујоршка слем-нискосоцијална зграда, подготвувајќи ја божиќната мисирка за да го дочека своето сакано семејство: таткото, мајката и нејзината баба по мајка, сестрата и братот, кои, пак, патувајќи со својот автомобил од провинцијата до Њујорк, низ дијалози и конфликти, со мали изливи на индивидуално незадоволство од личниот и семејниот статус, конечно во финалната секвенца ќе се најдат во друштво на својата сакана ќерка Април, но и со присуство на соседите, кои претходно ѝ помагаат на нивната ќерка во подготовките на специјалниот ручек. Хеџис одлично го режира филмот со прекрасни ликови, кои ретко така природно и непосредно се покажани во некој американски филм, кои пленат со својата реалност во животното секојдневие на една обична Америка, без криминал, без убиства и насилство, без форсирање на дејствието — туку се тече онака како што пулсира животот.

И филмот НОРТФОРК/NORTHFORK во продукција, сценарио и режија на браќата Марк и Мајкл Полиш (Mark и Michael Polish), со искусната актерска екипа предводена од Ник Нолти (Nick Nolte), Џејмс Вудс (James Woods), Дерил Хена (Daryl Hannah), Питер Којот (Peter Coyote) — метафорички, во стилот на хиперреалистичка драма со елементи на надреална фантазија, го демистифицира американскиот сон од 50-тите за имажинарниот град Нортфорк во Монтана на кој неуспешно се гради хидроцентрала, како пропаднат симбол на тогашната транзиција од фармерство кон индустријализација, симбол на големите амбиции за големиот сон и

обнова, која ги меле животот и луѓето во него.

Еден друг филм, исто така, на поинаков начин се занимава со американската традиција видена од аспект на популарната фолк-музика. Во МОКНИОТ ВЕТЕР/А MIGHTY WIND, во стил на документарно-играна ретроспектива, авторот Кристофер Гест (Christopher Guest) — за остварување на меморијалниот концерт во Њујорк со 3 најпопуларни фолк-групи во САД, ги реконструира настаните и личностите, а изведувачите и песните се толкувани од артисти, при што е добиен ефект како тоа да се вистинските пејачи и групи.

И еден од водечките американски автори-документаристи, Фредерик Вајсман/Fredrich Wiseman, инаку постојан гостин и учесник на секој Лондонски фестивал, во својот најнов документарен филм СЕМЕЈНО НАСИЛСТВО-2/DOMESTIC VIOLENCE-2, кој е продолжение, втор дел на претходниот прв дел на истоимениот филм прикажан во Лондон во 2000-та, на провокативен, критички остар начин, како расен документарист и независен автор, го покажува нималку пријатното лице на аутсајдерска Америка во која кај нискокласните посиромашни слоеви, со распаднати бракови и растурени семејства, загрижувачки разорно владее синдромот на семејното брутално насилство при што најчести жртви се: жените, девојките, децата и старите луѓе. Од независниот американски филм треба да се спомне и најновото дело на авторот Џон Сејлис (John Sayles) — КУЌА НА БЕБИЊАТА/CASA DE LOS BABYS, драма за група Американки-неродилки, кои доаѓаат во Мексико за да посвојат бебиња. Во солидно авторско издание се појави и Софија Копола (ќерката на Френсис Форд Копола) со урбаната комедија ИЗГУБЕНИ ВО ПРЕВОДОТ/LOST IN TRANSLATION, чие дејствие се случува во суперурбаната и суперцивилизациона метропола Токио со одличниот Бил Мареј (Bill Murray) како осаменик — звезда на филмски видеореклами.

Мултикултурната традиција на европските национални кинематографии традиционално се вткајува во општиот мозаик на разните кинематографии и нивните автори. На пример, од најновиот австриски филм во Лондон беа прикажани три карактеристични дела на оваа кинематографија со нагласени авторски профили. Во филмот СТРАДАЊЕ/STRUGGLE на младата авторка Рут Мадер (Ruth Mader) е покажана социјалната поделеност на Европа

пред идното проширување, со драмата на една млада мајка, илегална гастарбајтерка, која од Полска на диво работи во Австрија. Втората австриска авторка, Барбара Алберт, во својот филм СЛОБОДНИ РАДИКАЛИ/FREE RADICALS, во стилот на колегата Улрих Зајдл (Ulrich Zeidl), прави варијација на неговите КУЧЕШКИ ДЕНОВИ, за обесмисленоста на љубовта и нејзиното продавање како стока, а пак самиот Зајдл во својот долгометражен документарен филм ИСУС ШТО ГО ЗНАЕШ/JESUS YOU KNOW се враќа на свое тло и прави документарен филм за б верници, кои му се исповедаат на Исус.

Од двата италијански претставници добиваме комплементарни авторски опсервации и асоцијации за не толку далечното минато и сегашноста. Ако Бертолучи во својот најнов филм СОНУВАЧИ/THE DREAMERS, како омаж за '68-та во Париз, центар на паневропскиот и пансветскиот бунт со силните демонстрации и судири со полицијата, заедно со омажот за Париската кинотека и филмот од тогашниот нов филмски бран и менаж-а-троа сторијата за еден брат и сестра и нивниот американски другар-синефил — е носталгичен за она што тогаш не се оствари (и како дел од младоста на Бертолучи) а сега е потиснато, тогаш во вториот италијански филм прикажан во Лондон, СЕГА ИЛИ НИКОГАШ/NOW OR NEVER на неговиот помлад сонародник Лучио Пелегрини (Lucio Pellegrini), во реконструкцијата на бунтот на група млади Италијанци против средбата на Големите-8 во Џенова, во една секвенца гледаме како специјалните антидемонстрациски полицајци ги претепуваат гестаповски младите затворени бунтовници, што говори за тоталитаризмот на политиката на западниот капитализам, која глобализацијата немилосрдно ја спроведува со наравоучението: не демонстрирајте зашто ќе ви се случи и ќе ве снајде она што го доживеаја младите демонстранти во Џенова.

Од европските нордиски кинематографи во Лондон се прикажани неколку интересни авторски дела, кои сведочат за виталноста на овој дел на европскиот филм. Карактеристичен е дебитантскиот филм NOI ALBINOTO/NOI THE ALBINO на младиот автор од Исланд, Дагур Кари, приказна за еден млад албино-бунтовник од едно гратче во Исланд, кој мечтае да избега од тој стеснет животен амбиент. И од Данска имаме еден ефектен дебитантски филм. Тоа е РЕКОНСТРУКЦИЈА/RECONSTRUCTION на младиот автор Кристофер Бое (Christoffer Boe), кој прави 24-часовен филм-ноар низ улиците и

амбиентите на Копенхаген, како еден вид мешавина од урбана љубовна приказна со психодрама и медитации за артифициелноста на креативноста, во што се втурнати 4 личности, сето тоа визуелно ефектно стилизирано. И од Норвешка пристигнува интересна урбана комедија — тоа е ДРУГАРИ/BUDDY во која авторот Мортен Тилдум (Morten Tyldum) ги следи работните и љубовните авантури на двајца другари, кои работат како билборд-апликатори и поради нивното хоби да снимаат сè со видеокамера, ќе станат популарни шоумени на една ТВ документарна серија за нивните згоди и незгоди. Меѓу поефектните авторски дела е и шпанскиот филм ВО ГРАДОТ/IN THE CITY во кој авторот Џес Геј (Cesc Gay) гради алтмановска хроника за љубовните искушенија на група другарки.



Рускиот филм СКИТНИЧКА/PROGULKA на авторот Алексеј Учител (Alexei Uchitel) е доста необична, би рекол животно оригинална историја. Во неа следиме три млади личности низ улиците на Санкт Петербург (филмот е снимен во догме стилот) — една девојка и две момчиња, другари, кои се вљубуваат во неа и кои и покрај другарската верност започнуваат љубоморно да "војуваат" за неа, за на крајот да испадне дека таа веќе му го ветила срцето на друг со за-кажана венчавка. Сепак, крајот е отворен.

Во традиционалниот блок на новиот британски филм, домаќините и овој пат прикажаа десетина дела од најновата продукција.

Се разбира, сите не се со еднакви креативни вредности, а како поинтересни би издвоил три остварувања. Во филмот МАЈКА/THE MOTHER, според сценариото на искусниот Ханиф Куреши (Hanif Kureishi), режисерот Роџер Мичел (Roger Michell) предизвикува полемика со необичната варијанта на љубовта на една возрасна жена, која ќе ѝ го преземе љубовникот на својата ќерка. Уште попровокативен со својата промискуирана варијанта за загубените љубовни компаси на урбаните личности е филмот ПРИНЦИПИТЕ НА ЗАДОВОЛСТВОТО/THE PRINCIPLES OF LUST во кој дебитантот — авторката Пени Вулкок (Penny Woolcock), гради ефектна драмска комедија со неколку секвенци на порно-групни секс-оргии. И филмот на затворањето на Лондонскиот фестивал — СИЛВИЈА/SILVIA е еден од поефектните од новата британска продукција. Според сценариото на Џон Браунлоу (John Brownlow) — режисерката Кристин Џефс (Christine Jeffs) гради типичен биографски филм инспириран од љубовната врска, бракот со поетот Тед Хјуз и самоубиството на поетесата Силвија Плат (Sylvia Plath), чиј портрет извонредно, со оскарovski аспирации, го доловува Гвинет Полтроу (Gwyneth Paltrow). По одличните биографски филмови инспирирани од други две познати британски писателки: Ајрис Мурдок на актерката Дејм Џуди Денч (Dame Judith Dench) во филмот АЈРИС/IRIS и Вирџинија Вулф на Никол Кидман во ЧАСОВИ/HOURS, филмот СИЛВИЈА е ново жанровско биографско дело, карактеристично за британската кинематографија.

Во Лондон постои и традиционалната програма на новиот француски филм под наслов ФРАНЦУСКИ РЕВОЛУЦИИ во чии рамки беа прикажани 14 најнови дела. Меѓу нив, поефектен е: ВИСТИНСКИ ЧОВЕК/UN HOMME UN VRAI на братскиот авторски тандем: Арно Лорие (Ar-

naud Larrieu) и Жан-Мари Лорие (Jean-Marie Larrieu), кои создале една неконвенционална романтична драмска комедија со елементи на мјузикл за љубовно-брачната и семејна авантура на една вљубена двојка, која по разминувањето ќе има повторна катарзична средба на Пиринеите за низ ритуалот на љубовта, меѓу ретки птици од семејството на фазаните, да го доживеат својот љубовен хепиенд.

За тоа како другите нехоливудски филмации прават филмови, кои се контра на американската логика и еднострана слика за светот, за тоа што е право а што криво, што праведно а што не — сведочи провокативната полемика јапонска фикција БЕТЛ РОЈАЛ 2: РЕКВИЕМ/BATTLE ROYALE 2: REQUIEM. Оваа антиутописка визија на светот утре, од позиции на сегашните актуелности, е продолжение на првиот сега веќе култен филм БЕТЛ РОЈАЛ, кој се појави во 2001 и говореше за бунтот на младите против старите. Вториот дел на БЕТЛ РОЈАЛ е дело на таткото и синот Кинџи и Кента Фукасаку. Откако оствари светски успех со првиот БЕТЛ РОЈАЛ, искусниот режисер Кинџи Фукасаку, инспириран од настаните во Њујорк по 11 септември 2001, се зафаќа со реализација на вториот БЕТЛ РОЈАЛ со намера да направи поглед од страната на терористите. Во текот на снимањето умира таткото Кинџи (инаку, искусен режисер, кој учествувал во реализацијата на воените филмски спектакли: ПЕРЛ ХАРБУР и ТОРА! ТОРА! ТОРА!), и вториот БЕТЛ РОЈАЛ го довршува неговиот 30-годишен син Кента, кој меѓу другото ќе изјави: "Ние не правиме филмови од типот на ХАРИ ПОТЕР или најмалку нè интересираат и сме против холивудските МАТРИКС И ТЕРМИНАТОР 3. Ако сакаме јапонските филмови да се разликуваат од холивудските, тогаш мораме на гледачите да им понудиме дела со кои тие ќе размислуваат, нешто што Холивуд не им го нуди. Јас сакам публиката да се обиде да го погледа светот низ очите на терористите...". Во филмот БЕТЛ РОЈАЛ-РЕКВИЕМ, изречени се неколку клучни sentences како онаа: кој напаѓа други, мора да ги преземе консеквенците од тоа и да очекува да му биде вратено. Инаку, првичниот бунт на младите во вториот дел е свртен кон нивно истребување, Јапонската влада во дослук со своите сојузници (тука се подразбира, во прв ред, САД, кои во филмот воопшто не се именувани туку фигурираат под ТИЕ) ќе им ја намести играта на младите анархисти во самоистребување, со за-качените ѓердани околу вратот како темпирани

експлозивни часовници со кои ќе им бидат откинувани главите. Многумина се ликвидирани, преостанува групата од лидерите меѓу кои еден ќе ја изрече и другата носечка сентенца: "На светот постојат 6 милијарди луѓе, секој човек е свет за себе, со свое право на живот со своја вистина и никој нема право животите на луѓето да ги контролира и да управува со нив. Затоа постои бунтот против тој вид империјализам и тоталитаризам и ние до крај ќе се бориме на страната на терористите, кои од Американците како светски полицаец се прогласени за тоа". Затоа и јапонските млади анархисти-бунтовници по 11 септември 2001 се ставаат на страната на бунтовниците на Авганистан и Пакистан и тие таму и ќе пребегаат за да ја продолжат својата борба за вистината и правдата. Третата клучна мисла во БЕТЛ РОЈАЛ се однесува на фактот дека низ историјата, главно низ XX век, САД нападнале многу земји меѓу кои: Јапонија (со фрлањето на атомските бомби над Хиросима и Нагасаки), потоа Кина, Северна Кореја, Виетнам, Камбоџа, Гранада, Чиле, Сомалија, Југославија и многу други, при што загинале околу 8 милиони луѓе, а алузијата и на она што се случува денес во Ирак само по себе се подразбира.

Од Азија на Лондонскиот фестивал беа прикажани уште три извонредни дела. Од Сингапур, тоа е филмот 15/ПЕТНАЕСЕТ, дебитантско дело на 27-годишниот Ројстон Тан, во кое е прикажана самодеструкцијата на двајца другари-тинејџери со нео-панк филозофија и тотално непризнавање на секаков авторитет и правила во општеството, со алибито — ние имаме само еден живот, тој е наш и го живееме како што сакаме сè додека не го прекинеме. Вториот ефектен филм е ПОСЛЕДНИОТ ЖИВОТ НА УНИВЕРЗУМОТ/THE LAST LIFE IN THE UNIVERSE на водечкиот тајландски автор Пен-Ек Ратанаруанг, необична љубовна историја меѓу еден бивш јапонски јакуза и една колгерла во Банкок, со извонредната визуелизација од страна на светски водечкиот директор на фотографија Кристофер Дојл. Третиот филм од Азија е одличниот крими филм-ноар СЕКАБАЊА ЗА УБИСТВА/MEMORIES OF MURDER на авторот Бонг Јун-Хо (Bong Joon-Ho), кој извонредно ги режира настаните околу откривањето на еден сериски убиец во едно провинциско гратче во Јужна Кореја, при што загатката останува отворена и остава простор за размислување. Покрај режијата, филмот има одлична актерска екипа и е ефектно визуелно граден.

Кажаното за темите, содржините и авторските својства на филмовите, 47. Лондонски фестивал, генерално, сведочи за моќта на новата светска филмска уметност, филмовите да не робуваат на една вистина, туку да нудат избор за повеќе вистини, а судот за вистинската вистина да го дадат гледачите низ светот. Тоа е воедно и моќта на Лондонскиот фестивал како Фестивал на фестивалите да соочува и да покажува и провокативни дела, сè во името на апсолутната уметност и животната вистина. □

УДК 791.43/44.091.4(430)(049.3)
Кинопис 29/30(16), с. 2004

54. ФИЛМСКИ ФЕСТИВАЛ ВО БЕРЛИН

ВО ЗНАКОТ НА НОВИТЕ РЕЖИСЕРСКИ ТАЛЕНТИ

Многупати се покажало дека во главната конкуренција на големите фестивали не секој филм што е избран мора да биде одличен. Почесто, за жал, се случува да се појават слаби дела, па дури потпишани и од проверени режисери од кои секогаш се очекува повеќе со оглед на нивниот ранг покажан во претходните дела. Така беше овој пат и на Берлиналето. За утеха, комплетната сатисфакција дојде од филмовите на повеќето дебитанти, чии филмови се најдоа во врвот на главната програма, а се појавија и дела што станаа лауреати потврдувајќи го со втор или трет реализиран филм најавениот талент на конкретниот режисер.

Познато е дека Берлиналето, календарски и хронолошки, е одреден тест за група селектирани американски филмови во пресрет на доделувањето на оскарите. Таа релација и совпаѓање во крајниот исход најмногу се потврди во случајот на извонредниот дебитантски филм МОНСТРУМ (MONSTER) на релативно младата американска режисерка Пети Џенкинс. Дејствието на филмот е базирано врз автентичната личност Ејлин Вуорнос, која во периодот од 1989 до 1990 година, како проститутка, станува сериски убиец, потоната во гнев и очај затоа што соништата во тогашната младост ѝ

се загубени и пропаднати, за по 12-годишен затвор во 2002 да биде егзекутирана со отровна инјекција во државниот затвор во Флорида. Во оваа тешка животна и морална драма, чија вредност, како и во многу други претходни американски филмови, е базирана врз автентичен случај (дури паралелно се појави и долгометражен филм, кој се занимаваше со случајот на автентичната Ејлин Вуорнос), одлично е сценариото на режисерката Пети Џенкинс со динамика на дијалозите, па така, како авторка на сценариото Џенкинс можела да развие ефектна режиска постапка што спирално расте. Филмот, се разбира, не се занимава со затворскиот период на Ли, ние тоа го знаеме како податок од полициско-затворското досие со фактот дека конечно по 12 години е егзекутирана, што предизвика про-ет-контра реакции во Америка. Сепак, она што го носи филмот МОНСТРУМ е, секако, толкувањето на насловната улога на Ли — серискиот убиец од страна на младата Јужноафриканка Черлиз Терон, која, под маска, личноста на Ли ја игра маестрално со досега ретко видена идентификација и со таква актерска енергија од што застанува здивот. По ех-аеquo освоената "Сребрена мечка" за најдобра главна женска улога, Черлиз Терон сосема заслужено стана и добитничка на женскиот "Оскар".

Од трите француски претставници избрани за берлинската конкуренција најдобар впечаток остави филмот ИНТИМНИ СТРАНЦИ (CONFIDENCES TROP INTIMES) на искусниот режисер Патрис Леконт со актерскиот тандем во двете насловни улоги: Сандрин Бонер и Фабрис Лучини, како случајно сретнати непознати странци, кои ќе ја градат својата суштинска, повеќе платонска отколку физичка љубов, чија блага бизарност со својата искреност и топлина испаѓа поприфатлива од секој вид "смислено" градење на љубов заради љубов. Тоа е, секако, во дослук со сензибилитетот со кој, обично, според својата духовна традиција, француските автори ѝ приоѓаат на љубовта во големиот дијапазон на опсервирање на нејзиниот животен и човечки феномен. Тука, како мала дигресија од свртеноста кон филмовите од Главната програма на Берлиналето, би го спомнал најновиот филм АНАТОМИЈА НА ПЕКЛОТ (ANATOMIE DE L'ENFER) на режисерката Кетрин Бреја, во кој оваа, една од најоригиналните авторки на новиот француски бран, во екстремно бизарната верзија на љубовната врска меѓу една осамена и преубава богаташка, која "изнајмува" за воајер-љубовник еден хомосексуалец, со чувство за баланс меѓу еротското и порно провокацијата — всушност, го покажува амбивалентното проклетство на



ПРЕКРАСНА ЗЕМЈА, р. Ханс Петер Моланд

исконската љубов како чувство на рај и пекол воедно.

Втор американски филм од врвот на берлинската конкуренција, потпишан од ново режисерско име, е УБАВА ЗЕМЈА (BEAUTIFUL COUNTRY) на младиот Норвежанец, режисерот Питер Моланд, кој се школувал во САД и чиј филм е американско-норвешка копродукција. Филмот го обработува феноменот на виетнамските деца-сирачиња, чии татковци се поранешни американски војници, кои имале врски со нивните мајки Виетнамки. УБАВА ЗЕМЈА е драма токму на едно такво дете подоцна момче, кое очајно тргнува во животна опасната и ризична авантура од Виетнам до Тексас каде што, откако ќе преживее, ќе го најде својот татко (го игра Ник Нолти), но драмата и иронијата се уште поголеми со фактот што пронајдениот осамен средовечен татко Американец е сиромашен и слеп. Ништо од сонот на момчето да го најде богатиот татко, кој ќе му го промени животот во ветената земја.

Ново режисерско женско име по Лоне Шерфиг од Данска во Берлин беше и 39-годишната Анет Олесен, чиј филм ВО ТВОИТЕ РАЦЕ (FORBRYDELSER) се најде во врвот на конкуренцијата. Актерката Ан Елеонора Јергенсен (која претходно се прослави со улогата во одличната догме-комедија ИТАЛИЈАНСКИ ЗА ПОЧЕТНИЦИ на спомнатата режисерка Лоне Шерфиг) е во фокусот на драмата на една релативно млада жена-свештеничка во еден женски затвор, која долгоочекуваната бременост ја претвора во катарзично-морално измачување и преиспитување со фактот дека од докторите ѝ е речено оти детето што го носи нема да биде нормално, а што се засилува со самоубиството што таа индиректно го предизвикува кај една затвореничка обвинета за чедоубиство.

А дека во Берлин доминираа женските теми, сведочат уште неколку филмови исто така на нови режисерски имиња. Еден од нив е одличниот јужнокорејски филм САМАРЈАНКА (SAMARIA) на сценаристот, монтажер и режисер Ким Ки-Дук, со извонредната млада актерка Ухи Ли, која ја игра ќерката-единка на еден полициски инспектор, тинејџерка што води двоен живот со својата најдобра другарка, со тоа што надвор од гимназијата ќе бидат проститутки со цел да заработат пари за да отпатуваат во Европа.

Другиот филм со ефектна женска проблематика е американско-колумбиската копродукција МАРИЈА ПОЛНА МИЛОСТ (MARIA, LLE-



NA ERES DE GRACIA) на режисерот-дебитант од Колумбија — Џошуа Марстон. Тој е, фактички, натурализиран Американец од колумбиско потекло, кој студирал во Америка и сега таму живее. Насловната улога ја толкува извонредната актерка Каталина Сандино Морено (со право ех-аеџо наградена со "Сребрена мечка" за главна женска улога). Марија е млада девојка, која останувајќи без работа во едно мало провинциско гратче во Колумбија, заведена од дрога-мафијата во Богота, ќе биде ангажирана како т.н. "мазга" — девојка којашто со прогол-



тани капсули полни дрога, носејќи ги во својот стомак, под смртна опасност лета за Њујорк, каде што ја очекуваат тамошните дилери. А таму во Њујорк, во тој центар на "ветената земја", нејзината драма е уште позасилена откако по отворање на една капсула со смртоносна доза во организмот, ќе умре нејзината другарка по што желбата на Марија да го напушти тој пеколен свет на подземјето, за да си го спаси животот, станува уште поголема со враќањето дома во Колумбија, таква каква што е.

Во врвот на главната програма на Берлиналето останува, секако, уште еден типичен филм од американската независна продукција. Тоа е ПРЕД ЗАЈДИСОНЦЕ (BEFORE SUNSET) на авторот Ричард Линклејтер со одличниот актерски тандем: Џули Делфи — Итан Хоук, кои заедно со режисерот се и косценаристи на овој, пред сè, актерски, преку нивниот спонтан, разигран дијалог - животно непосреден филм. Делфи и Хоук настапуваат во улогите на поранешни љубовници: Тој — Американец-писател, Таа — Французинка, кои имале кратка врска во

BERLINALE

54th Internationale
Filmfestspiele
Berlin
05.–15.02.04



Виена, за по 10 години да се сретнат одново во Париз на промоцијата на Џес, кој својот роман го пишувал токму како сеќавање на нивната средба и започнатата а недовршена љубов со копнеж кон саканата жена, која, ете, повторно ја сретнува. Во овој филм, главни вредности, во

прв ред, се креациите на тандемот Делфи-Хоук и секако флуидната режија на Линк Лејтер, кој фактички со ПРЕД ЗАЈДИСОНЦЕ, 10 години подоцна, го режира вториот дел, продолжението на својот филм со контра насловот ПРЕД ИЗГРЕЈСОНЦЕ, со истиот актерски тандем во лич-

ностите чијашто зачната љубов во 1994 година беше прикажана токму во Берлин кога филмот ПРЕД ИЗГРЕЈСОНЦЕ ја освои "Сребрената мечка".

Во врвот на Берлиналето се најде и четвртото по ред остварување на помалку познатиот аргентински режисер, 30-годишниот Даниел Бурман. Неговиот филм ЗАГУБЕНА ПРЕГРАТКА (EL ABRAZO PERDIDO) е разиграна драмска комедија за една еврејска колонија во Буенос Аирес, во еден трговски квартал, со односите во едно семејство во чиј фокус е барањето на идентитетот на еден млад син, чиј татко го напуштил пред да се роди, заминувајќи во патриотска мисија да се бори за Израел во 1973 година. Конечно, по сите искушенија и морални маки, таткото се појавува во Буенос Аирес и филмот го има хепаендот по доживеаната драмско-морална катарза.

Конечно, и берлинскиот победник, освојувачот на "Златната мечка", германскиот претставник НАСПРОТИ СИДОТ или СО ГЛАВА В СИД (GEGEN DIE WAND) на натурализираниот Германец, роден во Хамбург од трета генерација на родители Турци, гастарбајтери во Германија — Фатих Акин. Тој, најнапред, кариерата ја започнува режирајќи кратки филмови и главно е познат како филмски актер. Во 1998 година успешно дебитира како режисер на целовечерен игран филм. Тоа беше одличниот КРАТКО И БЕЗБОЛНО, кој имаше светски успех. Минатата година Акин се појави со вториот игран филм СОЛИНО (уште една гастарбајтерска драма, овој пат на италијански имигранти во Германија), за конечно со третиот филм да триумфира во Берлин како германски претставник, на општо задоволство на домаќините и нивната кинематографија. Филмот со ГЛАВА В СИД е нова гастарбајтерска верзија но суштински видеоизменета и провокативна, со што режисерот однапред бега од зададената матрица. Неговиот филм е своевидна љубовна драма за двајца случајно сретнати љубовници од турско потекло, кои живеат во Германија. Со оглед на бекграундот на режисерот Акин, темата и начинот на кој тој ја режира се еднакво провокативни како за германската но уште повеќе за турската публика, а во секој случај, филмот најмногу му се допадна на берлинското жири, кое, со видливо изненадување кај критиката, која предност им даваше на другите овде анализирани филмови — се определи "Златната мечка" да му ја даде токму на овој филм.

54. Берлински фестивал ќе го поиметиме и по успехот на македонската кинематографија — учеството на краткиот игран филм БУБАЧКИ на младиот автор Игор Иванов-Изи, во компетицијата на Берлиналето избран заедно со уште 17 кратки филмови од светот, кои конкурираа за престижните мали: "Златна" и "Сребрена" мечка. Доживувајќи ја така светската премиера на еден од најголемите фестивали, тоа беше можност за двојна афирмација: лична авторска за младиот режисер и сценарист Игор Иванов и се разбира, нова меѓународна афирмација со отворена нова страница за македонската кинематографија. Инаку, ова за Иванов не е прва меѓународна презентација, иако учеството во силната компетиција на Берлиналето е досега најголемиот успех во неговата кариера. Тој во својата филмографија има неколку оригинални авторски дела како што е одличниот документаристички ТВ фељтон SUBWAY, кој беше во продукција на A1 телевизија. Произлезен од истата авторска видео матрица, во 1995 година со својот 93-минутен видео-документарен фељтон/есеј НЕП или НОВИОТ ЕКОНОМСКИ ПОРЕДОК — Игор Иванов учествуваше со успех на 39 издание на угледниот Лондонски фестивал на фестивалите. Овој видео-филмски документарен фељтон беше авторски резултат на тогашниот тандем: Иванов — и покојниот Абјаниќ. Во меѓувреме, Игор Иванов својот талент го допотврди со ефектниот краток експериментален филм ЧАСОВНИК, кој ја доби меѓународната награда од Советот на Европа како дело на млад автор. Потоа своите меѓународни настапи Игор Иванов ги продолжи со двата наарачани наменски етно-документарни филмови за македонските изворни инструменти: ГАЈДА и КАВАЛ.

Најновиот краток игран филм БУБАЧКИ со своето учество во Берлин нè потсети, уште еднаш, по тој повод, на освоената "Сребрена мечка" на авторот, покојниот Петар Глигоровски со неговиот одличен анимиран филм ФЕНИКС на Берлинскиот фестивал во 1977 година, но тогаш како југословенски претставник на еден автор од Македонија. Овој пат филмот на Иванов - БУБАЧКИ учествуваше во компетицијата на Берлиналето за прв пат како македонски претставник и тоа е секако значаен настап и успех сам по себе за нашата мала кинематографија. □

ЖАРКО КУЈУНЦИСКИ

СЕ ВИКАМ СКОПЈЕ ФЕСТ, СКОПЈЕ ФИЛМ ФЕСТ 007

(КОН 7. СКОПСКИ ФИЛМСКИ
ФЕСТИВАЛ, 06-15 МАРТ 2004)

УДК 791.43:06.078(497.7-25)(091)
Кинопис 29/30(16), с. 110-121, 2004

„Филмот е пишување во слики“, истакнува во една прилика францускиот режисер и писател Жан Кокто (1889-1963). Нас нè интересира филмот, поточно пишувањето за филмот, а ќе се обидеме тоа пишување за филмот да биде во слики. Ќе дадеме онолку слики колку што имаше и фестивалски денови. Текстот можеби ќе ви наликува на дневник на некој бродски капетан и да знаете дека сте во право. Во периодот на седмиот Скопски филмски фестивал (или, како што организаторите милуваат да го именуваат Скопје филм фест), се чувствував како дел од еден екипаж, кој тргнува на патување на море, izdelени и отсечени од другите, односно од оние што не се качиле на бродот (кој, воедно, не беше „Титаник“). Така, овие десет слики се десет слики видени низ моите очи за нашето крстосување. Тие се пишувани слики, фиксирани, фатени во писмо, тие се слики за подвижните слики прожектирани на неговото височество — Големото платно.

Седма година по ред бевме сведоци и учесници на еден фестивал посветен на филмот. Бидејќи потеклото на зборот фестивал е славење, ќе кажеме дека бевме сведоци на славење на филмот. Или: филмско славје. Го означувам, притоа, Скопје филм фест како СФФ 007, не за да посакам (само?!) сто изданија на Фестивалот (загатнати од празните места што ги оставам, односно од нулите), туку и да ја истакнам неговата тајна, скришна, „подземна“ (џемс бондовска) мисија: ширење на филмската култура, влегување во приказната наречена светски настани, станување дел од семејството филмски дружбаи...

А, ако веќе им даваме толкаво значење на бројките, билансот на годинешниот фест претставен преку нив би бил ваков:

1998 година — прво издание. 2004 година — седмо издание;

СФФ 007 започна на шести март, сабота, наместо претходно одредениот петти март. Причината е добро позната — големата авионска несреќа и погребите на Претседателот и неговите сопатници;

Фестивалот заврши на 15 март, понеделник;

Проекциите се одржаа во две киносали („Милениум“ и „Фросина“);

Беа прикажани 60-ина долгометражни филмови...;

...Со десетина репризи (предвидените: ДОГВИЛ, ДЕВОЗКАТА СО БИСЕРНА ОБЕТКА — двапати, ГОЛЕМАТА АВАНТУРА НА МОРТАДЕЛО И ФИЛЕМОН, ЗАТОИЧИ, СОНУВАЧИ, 21 ГРАМ, ДУШАТА НА ЧОВЕКОТ, а поради големиот интерес и дополнително „внесените“: СРЕКНО ДЕТЕ, ИНВАЗИЈА НА ВАРВАРИТЕ и 29 ПАЛМИ)

Во два термина беа прикажани и кратки филмови. Вкупно 11 на број;

Програмата беше распределена во осум програми: *Отворена зона, Бранувања, Регионална програма, Док., Специјални презентации, Кинотека на РМ, Латиноамерикански филм и Кратки филмови,*

Во процесот на избор на прикажани наслови беа вклучени четворица селектори (Лабии



на Митевска, Татјана Јаневска, Мигуел Валверде и Рафаел Дринот Силва);

Скопје го посетија десетина гости од филмскиот свет;

Се случија пет, односно шест средби очи во очи со гостите;

Според организаторите, Фестивалот го посетија 25.000 гледачи...

Тоа се, значи, бројките. Се разбира, впечатоците се побитни, но тие се, најчесто, лична работа. Работа на вкус. И не се изразуваат со нули, петки и десетки. Но, од впечатоците исто така се изградуваат спомени, а спомените се столбовите на човековата меморија, ориентација во времето и животот. Затоа и ги споменавме.

Некои луѓе го одредуваат почетокот на пролетта според датумот, некои според метеоролошките прилики, некои според религиските календари. Сепак, за мене, крајот на зимскиот период и почетокот на сончевото време се означени со неколку лични и јавни случувања. Еден од нив е Скопје филм фестивал. Тој, за кругот „претплатени“ и новомобилизирани посетители, станува синоним за излегување од „зимскиот сон“, синоним за дружење, за размрдување, за патување (исто како што летото не може да заврши без Фестивалот на филмската камера „Браќа Манак“, „Млад отворен театар и Скопје uez фестивал“).

Годинава СФФ, покрај многуте друго, беше и во знакот на малото претставување на големиот Луис Буњуел. Токму на таа линија (парафразирајќи го неговиот наслов за филмот УБАВИЦА НА ДЕНОТ = BELLE DE JOUR) во секоја слика/делче од текстот ќе избирам филм што, според мене, го одбележал дадениот фестивалски ден. Така, на популарен начин, ќе ги претставиме филмовите што беа естетско јадро, регистарски знак, линиски код на ова издание на СФФ. А нив ги имаше не премногу но доволно. Стандардно доволно.

Е, па, слика прва, кадар прв, прв пат!

ДЕН ПРВИ (ПЕТТИ МАРТ);

Фестивалот почна и заврши смилено, без многу „помпа“, егзибиционизам и „кревање цева“. Рековме зошто. Значи — оправдано. На отворањето Дејан Павловиќ, основач и директор на СФФ, и Игор Иванов-Изи, режисер на краткиот филм БУБАЧКИ, кажаа почесни збордва (првиот за Фестивалот, вториот за својот филм) со што можеше да почне променадата по различните кинофилмации.

БУБАЧКИ е 15-минутен синеастички проект, продукциски беспрекорно изработен, чија приказна сите веќе добро ја знаеме, од причина што беше во центарот на медиумскиот интерес со прикажувањето на Берлинскиот филмски фестивал. Тоа е одличен успех за Изи и за БУБАЧКИ бидејќи конкуренцијата на една таква манифестација е огромна и во самите селекции, но и во периодот на претселекција. БУБАЧКИ во Берлин не освои награда (не можеме да знаеме дали оправдано или не, зашто не сме ги гледале останатите проекти), но беше виден од бројна западна публика. За филмот нема многу да зборувам, зашто се надевам дека ќе има и посебни текстови за него, кои поопширно, подлабоко и покомпетентно ќе го сторат тоа. Инаку, Иванов ќе треба да го режира и ПАПОКОТ НА СВЕТОТ според романот на Венко Андоновски, а БУБАЧКИ ја прекрши навиката на СФФ да нема „тазе“ македонски филмски проекти (на четвртото издание на Фестивалот тоа го стори ВЕТА на Теона Стругар Митевска). Постоеја преговори да се прикаже и КАКО ВО ЛОШ СОН на Антонио Митриќески, но до тоа, очигледно, не дојде.

ВРАЌАЊЕ беше првиот долгометражен проект прикажан на годишениот СФФ. За мене — вистинско филмско откровение. Првите десет минути од филмот прекрасно интро, едно антиципирање на сè што понатаму се случуваше: стравовите од височина, од непознатото, од водата, потоа изневерувањето и верувањето, топлината на мајката и студенилото на машиниот принцип... ВРАЌАЊЕ е филм за загубениот и повторно најдениот татко, филм за сомнежот, за љубовта, за созревањето, за потрагата по „скриеното богатство“... Двата сина и таткото одат во едно иницијално и непредвидливо патување, кое завршува со смрт/загуба. Крајот како едно прошарување низ семејниот албум ги обновува преку фотографијата изминатите, недокрај остварените, неповратните времиња. Мој фаворит број еден на вечерта, и на фестивалот, воопшто. Значи: **ФИЛМ НА СФФ 7**. Можеби е нетактички најпрво да го искам она што е најдобро, но за оние што јаготката ја чуваат за крај, слободно нека го започнат читањето на текстот од последната, десетта слика...

ЗАТОИЧИ на Такеши Китано, исто така, беше прикажан на премиерната вечер. Се поставуваа прашања: дали е комедија, филм со мечување, филмувана легенда или што не. Во секој случај, видовме многу крв, многу изненадувања, убист-



ВРАЌАЊЕ, р. Андреј Звагинцев

ва, маскирања и демаскирања... Станува збор за повторно раскажана приказна популарна во земјата на сонцеизгревот, приказна за слепиот мечувалец Затоичи, кој патува низ феудална Јапонија и ги заштитува сиромашните и беспомошните... Китано како вешт режисер, режисер-стар лисец, умешно игра со филмските жанрови, инсертирајќи необични музички секвенци низ целиот филм полн со смрт, за на крајот целиот проект да го претвори во хепаендовски мјузикл, во кој сите танцуваат на сцената во ритмот на музиката (Шекспир велеше дека целиот свет е сцена), па дури и слепиот убиец-спасител Затоичи. Забавен и динамичен филм во кој главната ролја ја толкува токму Китано, чиј култен филм КУКЛИ го видовме лани, на СФФ 6.

На петти март започна и паралелната филмска програма во киното „Фросина“ при Младинскиот културен центар, и тоа со хрватскиот документарец ПУЛА ДОВЕРЛИВО, посветен на филмскиот

фестивал во Пула и со канадскиот НАЈТАЖНА МУЗИКА НА СВЕТОТ на Гај Медин снимен како омаж на старите филмови.

ДЕН ВТОРИ (ШЕСТИ МАРТ);

Ден во кој уште бев затекнат од пораното почнување на Фестивалот (најчесто средината



ЗАТОИЧИ, р.
Такеси Китано

на март беше редовен термин за него, но тој секогаш „оди“ паралелно со оскарите, кои годинава исто така подранија, така што ваквата одлука на организаторите можеби и требаше да се очекува). Вториот ден даде причини да веруваме дека програмата ќе се движи на лабави нозе. Сомнежите подоцна беа демантирани. Покрај репризите од вчерашниот ден, другото изгледаше вака...

СОНУВАЧИ на Бернардо Бертолучи е филм каков што сакав да видам (иако филмот има свои недостатоци). Фрлени во време на немири (Париз, 1968, студентски протести), тројцата ликови (Американец и брат и сестра-Французи), градејќи една стрмоглава авантура, шетаат низ прочитаните книги, филмските цитати, историските настани, а сепак остануваат затворени (масонски) во својот стан. Таму, Американецот-гостин се обидува да го одмота клопчето мистерија намотано околу односот помеѓу домаќините брат и сестра. Бертолучи постојано не држи на границата меѓу љубовта, инцестот, пријателството, смртта... Сцената на водењето љубов на кујнскиот под е фасцинантно моќна. Целиот филм се гледаше лесно, ги онеобичува-

ше обичните животни ситуации на младите луѓе, но драматуршки не беше докрај додржан, односно имаше излишни моменти (на пример — Мајкл Пит на почетокот од филмот ѝ пишува неколку пати писма на мајката во Америка. Подоцна тој заборава на неа и функцијата на таквата секвенца подоцна станува бесмислена. Немотивирана. Како *deus ex machina*, ама на самиот старт од делото...).

ДОГВИЛ на непредвидливиот Ларс фон Трир (час е врзан за манифест, час ги руши сите концепции, час ќе снима уметничко порно, час е миленик на критичарите, час го нема никаде) е едно ремек-дело, во кое се преиспитуваат крајните импулси на филмскиот медиум, од една страна, и човековите екстрими во однесувањето и карактерот, од друга страна. Самиот Трир изјави дека ДОГВИЛ е инспириран од уметнички дела како оние на Бертолд Брехт, песната на Пајрот Џени „Опера за три гроша“, адаптацијата на Дикенсовиот НИКОЛАС НИКЛБИ на Тревор Нан и што уште не... Данецот снимил филм сместен во Америка, во која никогаш и не бил, филм посветен на одмаздата, милосрдие, простувањето, (не)човечката злоба, ху-



ПРИКАЗНИ ОД КУЈНАТА,
р. Бент Хамер

маноста, јазот меѓу она што го кажуваме и она што го правиме. Малку е просторот за да се опфатат сите нишки на ДОГВИЛ: од заплетот воден со гласот на нараторот преку девет поглавја како во книгите за деца, ироничниот коментар на американското општество со калеидоскопот фотографии на завршокот, синегдохскиот принцип *pars pro toto* (дел наместо целина) — синцирот за куче го заменува самото куче, контурите на градот, наместо сидови, потоа огромната одлична актерска екипа (Никол Кидман, Стелан Скарсгард, Бен Газара, Филип Бејкер Хол, Џејмс Кан...), филмски театар, или нешто повеќе од тоа?... Инаку, ДОГВИЛ е дел од трилогија, која треба да се случува во периодот на големата депресија во САД, во 30-тите години, а Ларс фон Трир веќе работи на вториот филм, наречен МАНДЕРЛИ (премиерата е закажана за 2005), кој треба да почнува два дена по крајот на ДОГВИЛ. Дефинитивно, **филм на денот**.

Во МКЦ, вториот ден, беа прикажани два понови филма од Вуди Ален, ЉУБОВТА И СЕТО ОСТАНАТО (2003) и ХОЛИВУДСКИ КРАЈ (2002). Какви коментари да се дадат за Евреинот-чудак на хуморот: тоа е тој, еден и единствен, подготвен секогаш да интелектуализира, дискутира и филозофира како млад стоик. Неговите филмови, иако личат еден на друг како велигденски јајца, постојано ќе ја засмејуваат и замислуваат неговата верна публика со специфичниот пристап кон животните феномени и со потентниот интелектуален набој...

ДЕН ТРЕТИ (СЕДМИ МАРТ);

Регионалната програма започна токму денес, и тоа со романскиот МАРИЈА и полскиот ЕДИ (добитник на наградите „Дон Кихот“ и ФИПРЕСЦИ во Берлин). До крајот, во оваа програма беа прикажани вкупно девет проекти. Инаку, мој фаворит за овој, трет ден беше американскиот 21 ГРАМ. Негова најтесна „конкурентка“ беа и насловите ПОЖАР и ДЕВОЈКАТА СО БИСЕРНА ОБЕТКА.

Босанската (по-црнета) комедија ПОЖАР ги прикажува жителите на едно српско-бошњачко мало место како се подготвуваат да го дочекаат американскиот претседател Бил Клинтон, следејќи ги притоа во чекор сите згоди и незгоди што сте ги очекувале, но и оние на кои не сте помислиле... Во ПОЖАР глумат глумачките надежи и ветерани: Енис Беслагич, Богдан Диклиќ, Саша Петровиќ, Јасна Залица...

ДЕВОЈКАТА СО БИСЕРНА ОБЕТКА е сниман според романот на Трејси Шевалие и предизвика огромен интерес кај скопската публика. Филмот се фокусира на младата Гриет, која работи како помошничка во куќата на познатиот холандски сликар од XVII век, Јоханес Вермер. Девојката (улогата ја толкува Скарлет Јохансон — ја гледавме и во ЗАГУБЕНИ ВО ПРЕВОДОТ) има неверојатен осет за боите и сликарството, а Вермер, инаку мајстор за играта со светлината и виртуоз во доловување на префинетиот склад на бои, го забележува кај неа тој необјаслив и интуитивен сенс. Богатиот макијавелист Ван Рујвен, пак, е привлечен од нешто друго — од нејзината недопрена убавина и затоа на бабата на Вермер ѝ нарачува нејзин портрет. Хемијата, допирот, флуидот што се провлекува од едниот до другиот крај (Вермер и Гриет) „ќе го роди“ еден од најдобрите портрети на сите времиња...

21 ГРАМ е филм на мексиканскиот режисер Алехандро Гонзалес Инариту, кој нашата публика го запозна со ЉУБОВТА Е КУЧКА (исто така прикажан на СФФ, но на петтото издание). Како и во неговиот прв долгометражен филм, и овде различните ликови и животни судбини се поврзани преку еден трагичен настан (сообраќајна несреќа). Насловот 21 ГРАМ е директна алузија на смртта: човекот губи токму толку тежина од своето тело во моментот кога умира — тежина на коцка чоколадо, на пример. Сцените на филмот не се одвиваат праволиниски во времето, туку се измешани како шпил-карти. Иако постои таа „загубеност“ низ секвенците, приказната ја врзуваат бившиот затвореник, кој трага по своето спасение, професорот по математика, кој има смртоносна болест и жена што чувствува дека изгубила сè, губејќи ги двете ќерки и сопругот... 21 ГРАМ спаѓа во редот проекти што ја рушат навиката да се гледа филмот како кохеренција на течење на времето, заедно со некои други понови наслови како МЕМЕНТО на Кристофер Нолан, или, пак, НЕПОВРАТНО на Гаспар Ное. Како што потенциравме — **филм на денот**.

ДЕН ЧЕТВРТИ (ОСМИ МАРТ);

Фестивалот веќе навлезе во својот редовен тек, како и раѓањето — најтежок беше иницијалниот здив, а кога мина првата третина, СФФ 007 веќе ги повлече и ги започна повеќето свои програми. Тука заслужува да ја истакнеме и програмата на Кинотеката на Македонија, рас-



21 ГРАМ, р. А. Г. Инариту



НОИ АЛБИНОТО, р. Д. Кари

пределена во: пресек на творештвото на Луис Буњуел и пресек на творештвото на Столе Попов. Од еден од нашите најуспешни филмски режисери беа прикажани: неговиот дебитантски ЦРВЕНИОТ КОЊ, култните СРЕКНА НОВА '49 и ТЕТОВИРАЊЕ, како и ЏИПСИ МЕЏИК. Гратис-билетите го направија своето и оние што сакаа да се потсетат на филмовите на Попов, но и оние што не биле запознаени со неговото творештво имаа одлична можност тоа да го сторат во киносала. Оваа програма докажа дека интерес за македонскиот филм постои и дека има свој широк аудиториум.

Инаку, во киното „Фросина“ беа прикажани и бугарскиот ЕМИГРАНТИ и босанскиот ЛЕТО ВО ЗЛАТНАТА ДОЛИНА, а во киното „Милениум“ — СЛОБОДНИ РАДИКАЛИ, СРЕКНО ДЕТЕ и ИНВАЗИЈА НА ВАРВАРИТЕ.

СЛОБОДНИ РАДИКАЛИ беше едно од промашувањата на Фестивалот, еден крајно германско-австриски студен и неинвентивен филм. Во оваа неофицијална „програма“, наречена „фестивалски утки“, би ги сместил и ТВИСТ (прикажан на петтиот ден, демек одново раскажана приказната за Оливер Твист — сега тој заработува како машка „геј“ проститутка и живее во Торонто) и НЕГОВИОТ БРАТ (прикажан на шестиот ден — мрачен, тежок, до коска болен и од-

бивен филм, во моменти со претенциозен, афункционален артизам, артизам што пречи, а не дава уметничка суптилност. Станува збор за новиот филм на Французинот Патрис Шаро, познат по извиканиот ИНТИМНОСТ. Сепак, колку и да беше филмот лош, не смееше да се дозволи еден од гледачите да стане среде претстава и да вика „вратете ги парите“ или што знам јас што. Вкусовите се лична работа, а можеби некому НЕГОВИОТ БРАТ му се допадна — мислев дека таков нема, па сепак, испадна дека имало. За мене здодевање некому додека гледа филм е вулгарност што не може да се оправда, така што оваа постапка мораше некако да биде санкционирана.).

Но, да се вратиме онаму каде што почнавме. СРЕКНО ДЕТЕ дојде како „кец на десетка“ по праволинискиот и здодевен СЛОБОДНИ РАДИКАЛИ. Инаку, СРЕКНО ДЕТЕ е документарен филм на новинарот Игор Мирковиќ, кој составувајќи се со поранешните рок-свезди како Даворин Боговиќ, Влада Дивљан, Срѓан Гојковиќ-Гиле, Дарко Рундек, Јура Стублиќ, Борис Лејнер..., а патувајќи низ Загреб, Љубљана, Виена, Белград, Њујорк, Париз... се потсетува на експанзијата на рок-музиката при крајот на шеесеттите па сè до осумдесеттите години на XX век. Тоа се времиња што ќе бидат запаметени како времиња на „новиот бран“ во рок-музиката, како времиња на падот на социјалзмот, најточно како времиња на „Хаустор“, „Идоли“, „Азра“, „Филм“. СРЕКНО ДЕТЕ е обид одново да се воскреснат времињата кога животот беше рок, а рокот живот.

Добитникот на наградата за најдобар странски филм на годишните оскари, канадскиот ИНВАЗИЈА НА ВАРВАРИТЕ, за мене беше **филм на денот**. Лајтмотивот за ИНВАЗИЈА... се нападите од 11 септември, иако тоа е назначено само попатно, а дејствието се случува во Канада. Реми, социјалист од стар ков, лежи во болница страдајќи од неизлечива болест. Сепак, тој до последниот здив го задржува циничниот, ведар дух. Во таков манир е напишано и целото сценарио — остро и саркастично. Авторите поврзуваат еден куп луѓе на чуден начин — преку смртта на нивниот пријател, татко, сопруг, љубовник — сите тие се веселат, пијат, јадат, се сакаат и се мразат, се изневеруваат, како мало, канадско Макоңдо во кое се ставени различни луѓе и се тестираат и, истовремено, се исмејуваат пријателството, блискоста, католичката црква, американските амбиции, сериозноста и каноните на живеењето. Еден навистина убав



филм. Не ги знаеме другите конкуренти, но ИН-
ВАЗИЈА НА ВАРВАРИТЕ, таков каков што е, го
заслужува „Оскарот“.

ДЕН ПЕТТИ (ДЕВЕТТИ МАРТ);

Носечки столб на петтиот ден беа: норвеш-
киот ПРИКАЗНИ ОД КУЈНАТА (**филм на денот**) и
првоприкажаниот филм од селекцијата јужно-
американски филмови МИНИМАЛНИ ПРИКАЗНИ.

ПРИКАЗНИ ОД КУЈНАТА е уште еден филм
од скандинавската „кујна“, неверојатно преци-
зно снимен проект, со дух што проникнува низ
гледачот, и притоа една естетика на студеното,
хармоничното, подреденото се поврзува со ес-

тетиката на смешното, извртеното, во доза —
дионизиско... Исто како и самата приказна во
која група математички умови настојуваат да
дојдат до рационални, точни, епистемолошки
факти наспроти човечкиот дух и потреби, кои
секогаш ги краси непредвидливост и променли-
вост. Фолке и Исак вештачки се поврзани преку
еден научен експеримент. Фолке треба од
своето столче да го набљудува движењето на
Исак во неговата кујна, заклучувајќи кои кујн-
ски апарати и елементи најмногу се користат
во таа просторија. Двајцата се фрлени во сво-
јата осаменост, својата задача и во својот свет,
и се чини засекогаш се наоѓаат на два различни
краја од „природната верига“. Сепак, со текот
на времето, тие се приближуваат и стануваат



ИНВАЗИЈА НА ВАРВАРИТЕ,
р. Денис Арканд

пријатели, исфрлувајќи и заборавајќи на бизарните и бесмислени научни експерименти. Одличен филм за раѓањето и бесмртноста на пријателството.

МИНИМАЛНИ ПРИКАЗНИ се три паралелни стории, стории на тројца што патуваат во потрага по различен тотем на својата среќа. Старецот по своето куче, жената по својата добивка на една лотарија, а мажот по својата несудена љубовница. Праволиниско, едноставно и минимално, како што кажува и самиот наслов, но и пријатно филмско искуство.

Треба да ги набележиме и: САНСА, ИСТОРИЈАТА НА МАРИЈА И ЈУЛИЈАН, ИНТЕРВЈУ, ДУШАТА НА ЧОВЕКОТ. Последниов е дело на Вим Вендерс, уште еден негов филм посветен на музи-

чари (покрај ЛИСАБОНСКА ПРИКАЗНА и BUENA VISTA SOCIAL CLUB). Овој пат Вендерс е на границата меѓу историското и документарното, од една страна е фикцијата, а постмодернистичкото „допишување на стварноста“, од друга страна. Тој ги пресоздава биографиите на тројца американски блузери од 30-тите години низ псевдоавтентични снимки, црно-бели инсерти, современи настани и групи...

ИНТЕРВЈУ на Тео ван Гог е холандска драма, која ја гради тензијата меѓу политичкиот угледен новинар Пјер Петерс и филмската ѕвезда Катја. Филмот е снимен како интервју-исповед, камерно, да не кажам строго театарски, за 24 часа, без многу дублови, а актерите речиси се глумат себеси (Катја е навистина холандската ѕвезда Катја Шурман). Меѓутоа, можеби токму поради таквата интензивност на снимање, без многу повторувања, се чини дека сценариото оддава впечаток на недоработеност, неишмиргланост, со што би му се дало боја на автентично интервју. Сепак, недоволно за да изгледа убедливо...

ДЕН ШЕСТИ (ДЕСЕТТИ МАРТ);

Една од „клопките“ на СФФ беше тоа што симултано, во два храма на седмата уметност, премиерно се прикажуваа различни филмови. Така, ние, гледачите, моравме да избираме. Џа или бу. Овој ден како фаворити беа најавувани рускиот ПОСЛЕДНИОТ ВОЗ и францускиот НЕГОВИОТ БРАТ. Бидејќи не можев да се клонирам и да ги гледам обата, се решив за вториот. Веројатно, погрешив. Инаку, Клод Шаброл и неговите *déjà vu* е ноар-манир се повтори и во ЦВЕЌЕ НА ЗЛОТО, филм прикажан на СФФ 007. Така, за **филм(ови) на денот**, по сила на приликите, би требало да ги прогласам, или првиот постталибански авганистански филм, ОСАМА или креацијата на семејството Тинто — ГОЛЕМАТА АВАНТУРА НА МОРТАДЕЛО И ФИЛЕМОН. Или, пак, обата да ја понесат „титулата“? А, што велите — ниту еден, можеби тоа е најдобрата опција?

Како и да е, ОСАМА е филм за девојчето што живее со мајка си и мора да се носи и да изгледа како момче за да заработи нешто во времето на владеење на Бин Ладен и неговите Талибанци. Филмот има неколку прекрасни сцени — како онаа каде што инфузијата е употребена како наливен механизам за саксијата цвеќе по системот капка по капка или, пак, сцената во болницата кога зад разбеганата толпа рековаленсенти и посетители уште цела минута „се

**ПОСЛЕДНИОТ ВОЗ,
р. Алексеј Герман Јуниор**



влече“ дете со отсечена нога. Уф, морници... ОСАМА сурово нè соочува со еден свет на неможности, свет на закони, чија крајност ја сосекува секоја слобода на движење и размислување. Но, тоа е сè, филмот не се развива сериозно во некоја линија.

Хавиер Фесер лани го гледавме со комедијата ЧУДОТО НА П. ТИНТО, кога беше и гостин на Скопје. Фесер има прекрасен манир на стриповско и анимациско размислување, со многу детали, ситници, хиперболизации, типизирани ликови, но карикирани до искривоколчување. Неговиот свет е свет на крајна, речиси детска фантазија, имажинација, свет на маниристичко исцртување на контурите на хиперреалноста. За оваа мешавина од бајка, политичка фарса и комедија, каква што е ГОЛЕМАТА АВАНТУРА НА МОРТАДЕЛО И ФИЛЕМОН, потребен е еден постојано буден и внимателен гледач, за да може да ги „свари“ сите импутирани микро и макро симболики и значења, а следејќи според интересот, несомнено е дека Скопје такви гледачи има.

ДЕН СЕДМИ (ЕДИНАЕСЕТТИ МАРТ);

Седмиот ден, на СФФ, покрај БУБАЧКИ, можевме да видиме филм на уште еден филмација со македонско потекло — Борис Мојсовски. Тој живее во Канада каде што има режирано неколку наградувани кратки филмови, а прика-

жаниот ТРИ И ПОЛОВИНА е неговиот прв поголем „залак“. Инаку, Мојсовски во Торонто живее во иста зграда со Огнен Георгиевски (синот на нашиот познат сликар Владимир Георгиевски) и со него имаат заедничка продукциска куќа со која во иднина планираат да снимат филм на чие сценарио работат двајцата. Самиот Мојсовски за својот ТРИ И ПОЛОВИНА вели: „Тоа е приказна за едни тажни луѓе, за луѓе што се осамени, што всушност е персонификација за емигрант. Емигрантите ја имаат таа тага, но тоа сепак е еден дел од тој емигрантски живот, кој може да биде и радосен...“.

Овој ден, од предвидените филмови не беше прикажан ЖОЛТО МАНГО (а следниот ден се откажа и КАМЧАТКА, единствените два наслова од најавените коишто не доживеаја прикажување. Навистина, во овие десет дена измени во програмата се случија во голем број, но со оглед на настаната ситуација мислам дека тие беа и под рамките на очекуваното.)

На две третини до крајот на СФФ започна и блиц-пресекот на Буњуел. Прв во оваа програма беше прикажан АНГЕЛ НА УНИШТУВАЊЕТО (следните денови презентацијата продолжи со ТОЈ МРАЧЕН ПРЕДМЕТ НА ЖЕЛБИТЕ и ДИСКРЕТНИОТ ШАРМ НА БУРЖОАЗИЈАТА). Луис Буњуел е еден од големите мајстори, како на филмот така и на надреализмот во филмот, исто како Салвадор Дали или Рене Магрит во

сликарството и во надреалистичкото сликарство. Жалам само што не беше прикажан УБАВИЦА НА ДЕНОТ, мојот омилен филм на Буџуел.

Покрај норвешкиот УТОПИЈА — НИКОЈ НЕ Е СОВРШЕН ВО СОВРШЕНА ЗЕМЈА (напишан од шестмина сценаристи и режиран од осуммина режисери) и АМЕРИКАНСКИ РАСКОШ на Шари Спрингер и Роберт Палцини со Пол Гијамати во главната улога, а посветен на Харви Пекар, познат стрип-автор, беше прикажан и измачувачкиот 29 ПАЛМИ. Тоа е филм во кој доминира молкот, тишината, сликовноста, односите претставени преку дејствување (главно, водење љубов: во базен, на карпи, во хотелска соба). На крајот, како рез на редицата повторливи и слични едни на други сцени, се случува мал жанровски пресврт на филмската драма во „експериментален хорор“. Како контрапункт на сето дејствие сместено во претходните 110 минути, во последните неколку минути од 29 ПАЛМИ се случува силување на мажот (кршење на стереотипот на жената како сексуален објект), Давид ја убива Катја, а тој се самоубива. Сè завршува со полицаецот, кој преку својата радиоврска кој знае колку долго „се натега“ дали и зошто да му пратат засилување...

Во топ-три филмови на годинешново издание, според мене, „се смести“ и јапонскиот филм ВОЗЕЊЕ (на режисерот Сабу, познат по чудниот ПОНЕДЕЛНИК, прикажан на четвртиот СФФ). Тројца ограбувачи на банка киднапираат недолжен службеник и додека тројцата се испуваат за злodelото, притоа наоѓајќи ја својата среќа и животен сопатник на свој начин, киднапираниот Асакура ја надминува својата конвенционалност и се издига во „херој на новото време“. Тој, справувајќи се со сите опасности и предизвици и освојувајќи ја девојката, која пред овие 24 часа изгледаше како недостижен објект на желбата, доживува духовна трансформација. За разлика од 29 ПАЛМИ, суперпитко гледачко искуство! Штета што вакви филмови не се наоѓаат на репертоарот на некои наши кина, барем на репертоарот на некое (хипотетичко, замислено, идно) вистинско арт-кино со секојдневна, перпетуална програма...

ДЕН ОСМИ (ДВАНАЕСЕТТИ МАРТ);

Филмскиот ден „осамна“ со првата „тура“ кратки филмови, кои за разлика од лани беа многу подобро селектирани. Меѓу нив би ги издвоил како особено интригантни и квалитетни: ИМИЊА И БРОЖКИ, ИНСТИНКТ, ГОСПОД и осо-

бено ТЕРМИНАЛ (а од втората селекција, прикажана на деветтиот ден, СПАСИ ГО ДЕТЕТО и неверојатно комичниот и симболичниот ЗАЕДНО).

Ова е **ден на филмот** НОИ АЛБИНЕЦОТ. Прва придружничка му е ЧОВЕКОТ ШТО КОПИРАШЕ, а втора МАЛ СВЕТ на Милош Радовиќ. Друштво им прави АФРОПАНК ДОК.

НОИ АЛБИНЕЦОТ е исландски филм (снимаат ретко, како нас, но снимаат добро. Како нас?). Нои живее во мало, студено, снежно и навидум пусто место на еден фјорд (постои ли инаку место на Исланд?). Тој сака да избега од таму, заедно со „новопечената“ му девојка Ирис. Чудно, но таа не сака да биде „спасена“. Велам спасена, бидејќи навистина е потребен егзит не само од овој типично провинциски здодевен и затворен свет, туку и од смртта, зашто земјотресот што ќе ги снајде ќе ја потрупа Ирис засекогаш. Нои (името потсетува на библискиот Ное, само што Нои краде автомобил за да ја избегне катаклизмата, а Ное си го има својот кораб), упорниот и чуден трагач, поподобро преживува и му се отвора патот во иднината, за која верува дека ќе му донесе, ако ништо друго, подинамичен и подобар живот.

ЧОВЕКОТ ШТО КОПИРАШЕ, пак, е бразилски филм, во кој сè се врти околу парите, љубовта и проблемите, кои се раѓаат кога се имаат и кога се немаат пари и љубов. Не само кај нас, туку и во Бразил љубов без пари не бидува, а парите без љубов уште помалку имаат значење. ЧОВЕКОТ ШТО КОПИРАШЕ е филм за момчето Андре, кое се труди од петни жили да ги помрдне нештата на подобро (како и Нои, но како лик тој е малку поенергичен од него). Андре се бори да излезе од социјалното дно, да излезе од самотничката беда, да избега во центарот. И успева, не сфаќајќи до крајот дека, сепак, жените го вртат светот и дека тој во целата игра бил само еден добар играч несвесен за својата истурена позиција...

ДЕН ДЕВЕТТИ (ТРИНАЕСЕТТИ МАРТ);

Киното „Фросина“ заврши со прикажување на својата програма (иако на ова место на деветтиот ден апансас беше прикажан и УМЕТНОСТА НА МОЛИТВАТА на Стефан Шашков). Се разделивме со еквадорскиот НАДВОР ОД ИГРА и два екстраординарни наслови: хрватскиот СВЕДОЦИ и филмот на Италијанецот Марко Белокио под наслов ДОБРОУТРО НА НОКТА. Винко Брешан со својот СВЕДОЦИ крена многу прав во Хрватска, зашто снимил филм инспири-

ран од настан во 1991 г., во кој група хрватски војници извршуваат злосторство врз едно српско семејство. Овој филм ги надминува националните граници, зашто не му е битно, како и на ликот што ја води истрагата, ништо друго освен вистината... ДОБРОУТРО НА НОЌТА е добитник на ФИПРЕСЦИ на Европските филмски награди и е снимен според (уште еден) вистински настан: киднапирањето и убиството на Алдо Моро, поранешен премиер на Италија, од страна на Црвените бригади. Исчезнувањето на Моро се случи во март 1978, а го најдоа мртвот на 9 мај во багажникот на еден автомобил.

„Милениум“ понуди уште три добри филмови. Лоне Шерфиг „порасна“ како авторка во очите на гледачите со својот ВИЛБУР САКА ДА СЕ УБИЕ. Во филмот, Вилбур е прикажан како опсесивен (и неуспешен) самоубиец, кој петшеснаесет пати прави обиди да си го скрати животот. Него најчесто го спасува случајот или брат му, кој работи во книжарница наследена од татко им. Вилбур престанува да го прави тоа, да оди по жицата на смртта, откако еден ден ќе води љубов со новата сопруга на брат му. Со зачин на бизарност, но и со осет за рамнотежа, во ВИЛБУР САКА ДА СЕ УБИЕ се прелеваат жедта за животот, смислата на постоењето, непредвидливоста на судбината. Инаку, филмот е дански, се случува во Глазгов и изобикува со црн хумор (слично како ИТАЛИЈАНСКИ ЗА ПОЧЕТНИЦИ, дебито на Шерфиг). Сопоставени се една до друга две амплитуди: помладиот брат — хронично депресивен и постаариот брат — желив да го спаси. Едниот постојано е на работ на смртта, сè додека смртта вистински не го стигне другиот.

КАЈМАК И ЏЕМ на Бранко Ѓуриќ-Ѓура (познат од „Кујнските волшебства на Ѓура“ во културната ТОП-ЛИСТА НА НАДРЕАЛИСТИ) е полуавтобиографски филм за тоа како патиштата на среќата и несреќата се пресекуваат и се разидуваат и за тоа како е да се биде воен бегалец во туѓа земја, како е да се живее како доселеник, но сето тоа низ призмата на нему специфичниот хумор (тој ја толкува една од главните ролји, покрај својата вистинска сопруга, словенечката манекенка и актерка Тања Рибик). Го гледаме пред нас судирот на западноевропската (рационална) Љубљана и Љубљана на верните Балканци (Босанци, Срби). Едните не ги трпат другите, другите не ги сакаат првите. А, сепак, се соседи. Се јадат ли заедно кајмак и џем, прашање е сега?

ЖИВОТОТ БЕЗ МЕНЕ на Изабел Коксе (која го ними својот прв филм на англиски јазик) е **филм на денот**. Тематски, постои преклопување со филмовите како ИНВАЗИЈА НА ВАРВАРИТЕ, ВИЛБУР САКА ДА СЕ УБИЕ или МОЈОТ БРАТ, бидејќи еден од ликовите дознава дека смртта му е на самиот праг. Во случајов, тоа е Ана, 23-годишна жена/девојка, која живее со сопругот и двете ќерки. Меѓутоа, никој: ниту сопругот, ниту мајката, ниту колешките-чистачки во една гимназија во Ванкувер не дознаваат дека таа ќе замине од овој свет. Наместо да патетизира, да се фрли во неконструктивна депресија, Ана прави список на нешта што мора да ги направи до крајот на животот: да им остави аудиокасети со свои честитки и совети за секој роденден на своите ќерки (до нивното полнолетство), да му најде нова сопруга на мажот, која ќе ја сакаат и ќерките, да води љубов со друг маж за да види какво е чувството... Инвентивна приказна, убаво раскажана, а Коксе гради неверојатно цврст женски лик, кој издржува докрај во својата умисла и изградува во луѓето околу себе споменик за себе, создава живот онаму каде што доаѓа смрт. Таа си прави место во душите на луѓето, за да биде присутна со нив и кога навистина, физички, ќе ја нема. На таков начин, Ана успева да влијае врз луѓето и кога е од онаа страна, да има улога во нивните животи и кога ќе биде мртва. Станува ангел, вистински ангел на земјата.

ДЕН ПОСЛЕДЕН (ЧЕТИРИНАЕСЕТТИ МАРТ);

На последниот, десетти ден, четиринаесетти март 2004 година, на програмата беа четири премиери: ТАТКО И СИН, БАЗЕН, СЈАЈ ВО ОЧИТЕ И ЗАГУБЕНИ ВО ПРЕВОДОТ. Последните два можат да се најдат во видеоклубовите, а според најавите, ќе бидат дистрибуирани и во киносалите. Иако режисерски ѝ треба уште мало потковување/искуство, зашто умее на моменти да се распливне непотребно (како сцената со караоке-шоуто), Софија Копола прикажа вистинско филмско знаење. Со лесен, необременет јазик и одлично сценарио го прикажа во ЗАГУБЕНИ ВО ПРЕВОДОТ (**филм на денот**) дружењето меѓу двајца осамени и загубени луѓе во јапонскиот среден хаос наречен Токио. За енигматичниот крај ќе се зборува уште многу. Ќе се прашуваме: што ѝ кажа Бил Мареј (номинариран за „Оскар“ за оваа улога) на Скарлет Јохансон. Исто како ковчежето во рускиот ВРАКАЊЕ во кое не откривме што има, а можеме само

да нагаѓаме, „загубени“ во човечките тајни. Тоа е и една од убавините на уметноста и животот.

ТАТКО И СИН го потврди уште еднаш префинетиот осет за естетика на Александар Сокуров. Филмот обилува со прецизно снимени фотографии, со богата лиричност, со фигуративност, со сликарска минуциозност. Сокуров (како и најчесто) не работи на развој на дејствието, на психолошко градирање и обогатување на ликовите, туку преку детали, преку развлеченост и паузи ги поставува односите. Во филмот не се откриваат сосема релациите меѓу ликовите (останува отворено прашањето дали се таи скриен хомосексуализам меѓу таткото и синот), не се даваат конечни одговори. Затоа овој филм е филм-загатка, филм-слика, која може да повлече толкувања и текстови за текстот во една бескрајна верига...

Франсоа Озон и во ПОД ПЕСОКОТ и во 8 ЖЕНИ играше на картата крајот да фрли инакво светло врз сето она што претходно го градела нарацијата. Така е и во БАЗЕН со Шарлот Рамплинг, Лудвин Сањие и Шарл Данс во носечките улоги. Писателка на бестселери доаѓа во мало гратче, во викенд-куќата на својот издавач за да работи на новиот роман... Она што „гледаме“ дека ѝ се случува нејзе, всушност, е коригирана, изменета, надополнета, пополнета стварност. БАЗЕН може да се опише како премин од бел лист хартија (кој го гледаме на почетокот) и книга меѓу корици (на крајот). Сведоци сме на моќта и амбициите на творечкиот чин — како реалноста се прелева во фикција, како реалноста се менува, топи, свиткува во рачете на писателот, Творецот.

Последен филм за кој ќе зборуваме е српско-црногорскиот СЈАЈ ВО ОЧИТЕ. Насловната мелодија од филмот си ја потпевнував уште долго по Фестивалот. Срѓан Карановиќ, по пауза од 12 години, снима долгометражен филм. (Инаку, тој беше еден од малкуте гости што го удостоија Скопје со своето присуство, заедно со Драган Бјелогрлиќ, Бранко Ѓуриќ-Ѓура, Тања Рабиќ, Борис Мојсовски, Мигуел Валверде, Адемир Кеновиќ, Игор Мирковиќ...). Срѓан Карановиќ е автор на култната серија ЈАГОДИ ВО ГРЛО (СИТЕЛ ја даваше пред извесно време преведена како БОС ПО ТРЊЕ). Во СЈАЈ ВО ОЧИТЕ изникнува љубовта во земја што е потресена од последиците на војната. Во главата на Лабуд се мешаат фантазијата и реалното, исто како што во целиот филм минатото постојано ја опседнува сегашноста. Таа ги кочи ликовите во нивната реализација сè додека тие

одлучно, по свое, не го направат вистинскиот чекор. Генерално, не би рекол дека Карановиќ маестрално му се враќа на филмот, па сепак СЈАЈ ВО ОЧИТЕ е битен проект зашто ѝ дава предност на спонтаната љубов над сè друго: политика, пари, можности за бегство во Америка-земја голема...

Уште само мала ретардација, мала дигресија на ова место: годинава филмовите од *Регионалната програма*, поточно оние од Балканот, ме „освоија“ токму со обидите за братски потези, рокади, трампи. Драган Бјелогрлиќ игра во КАЈМАК И ЏЕМ на Бранко Ѓуриќ-Ѓура, а Ѓура, пак, се појавува во српскиот МАЛ СВЕТО. Богдан Диклиќ глуми Бошњак во ПОЖАР, филм за кој главно парите ги даваат Словенците, а ги прикажува до вчера закрвените Срби и Босанци. Во СЈАЈ ВО ОЧИТЕ на Карановиќ играат луѓе од Босна, Србија и Црна Гора, Хрватска... За СВЕДОЦИ веќе рековме дека е храбар, контроверзен филм, кој повлече низа реакции во Хрватска, бидејќи ја крши челичната завеса меѓу Србија и Хрватска со тоа што верно, чесно, без интервенции, зборува за еден немил настан од војната на просторите на поранешните ју-републики... Тоа е уште еден од благодетите на балканскиот филм — она што на политички план се случува тромо и на стаклени нозе, го освојува исцело филмот: повторно се случува зближување на народите што до вчера беа во меѓусебна омраза, а до завчера, пак, во братска љубов...

Ете — овој збор нека биде последен (љубов). Љубовта нека го има секогаш последниот збор... А, ете — на овој начин нека заврши прераскажувањето на моето десетдневно искуство со СФФ 007. Целата приказна можеше да тече поинаку, признавам, од овие десет слики. Некој раскажува цела декада на неколку страници, а некој десет минути, секунди... Јас се решив овие десет дена да ги пренесам вака. Некако да се придвижат, стават во движење, и ете во нов, вистински филм во десет слики!

SUMA SUMARUM

На Скопје му се потребни настани како СФФ. На Скопје му е потребен побурен културно-уметнички живот. На Скопје му е потребна енергијата родена во размена меѓу културите, а посредувана преку уметничките производи, во случајов, филмски. Токму затоа, прашањето што себеси си го поставувам секој март во последниве неколку години гласи: „Како Скопје воопшто порано живееше без *Скопје филм фест*?“ □

ВИКТОР КАНЗУРОВ

НЕЖНИОТ БАКНЕЖ МЕЃУ ЖИВОТОТ И ФИЛМОТ

(МЕЃУ ДРУГОТО И ЗА ФИЛМОТ НА КЕН
ЛОУЧ „НЕЖЕН БАКНЕЖ“)

Добрата вест од годинашниот Берлински филмски фестивал е дека ова издание не беше толку оптоварено со политички филмови, како што се случуваше во изминатите години. Од оние филмови во главната програма, кои се издвоија со својот квалитет, највпечатливи и најзрели остварувања беа: ИНТИМНИ СТРАНЦИ на Французинот Патрис Леконт, ПРЕД ЗАЈДИСОНЦЕ на Американецот Ричард Линклајтер, потоа освојувачот на „Златна мечка“ и на ФИПРЕСЦИ (наградата на критичарите), германскиот филм СО ГЛАВА НИЗ СИД на Фатих Акин, РАСПЛАКАНАТА ЛИВАДА на грчкиот режисер Тео Ангелопулос, како и НЕЖЕН БАКНЕЖ на британскиот автор Кен Лоуч.

Ова се филмови што поседуваат оригинална вредност и некоја внатрешна сила, која нè тера да размислуваме за идеите што ги застапуваат режисерите, но од сите нив некако најмногу ми се врежаа моралните дилеми што произлегуваат од приказната во НЕЖЕН БАКНЕЖ.

ЦЕНЗУРАТА НА МЕДИОКРИТЕТИТЕ

Кен Лоуч, познат по обработката на социјални теми, во својот најнов филм се фокусира на љубовната врска меѓу млада Шкотландка, католичка христијанка и нејзин вреник Пакистанец, муслиман. Двајцата млади жители на Глазгов, секој во рамките на своето културно, етничко и верско милје, се соочуваат со дилемата пред која застанува секој човек еднаш во животот, само можеби при различен повод. Таа веројатно најзначајна дилема пред која стоиме е: Дали ќе си го свиткаме рбетот и ќе ја живееме замислата на другите за нас, или ќе се

исправиме и ќе ја живееме нашата визија и цел, нашата љубов. Вториот пат или избор, во почетокот, е многу потежок. Силите на хипокризијата и лицемерието се обединуваат и со сите сили се обидуваат да го вратат „заскитаниот“ на „вистинскиот пат“. Изгледа дека почвата под нозете е загубена и нема ништо материјално врз што можеме да се потпреме. Остануваат „само“ вербата и оптимизмот. А, ако и тие на момент се загубат, наступуваат стравот и сомнежот...

Првиот пат е изборот на конформистите. Вечно криење зад стадот, зад догмите, иако тие некогаш се косат со логиката на здравиот разум. Никогаш свој, ами секогаш со мисла да ѝ се допаднеме на групата, на актуелниот облик на живеење/вегетирање, иако тоа не носи просперитет, туку краткорочна себична материјална сигурност, па макар траела и цел еден живот, но без среќа.

Основното прашање што си го поставувам во врска со овој филм на Кен Лоуч е малата веројатност НЕЖЕН БАКНЕЖ да биде виден од македонската публика. Уште повеќе, во Македонија не сме имале можност да проследиме ниту сеопфатна, ниту каква било ретроспектива на овој значаен британски автор. Токму во контекстот на темата од НЕЖЕН БАКНЕЖ, мислам дека станува збор за една смислена стратегија на нашите политичари од сите провениенции, да не се дозволи никаква слободоумност надвор од нивното (ограничено) сфаќање на тој збор. Ова лицемерие на македонскиот општествен естаблишмент преведено на филмски јазик значи дека ние во Скопје (за Македонија и да не зборуваме), со супено лажиче, добиваме на увид некомерцијална уметничка филмска програма, а нашиот главен град е еден од ретките, ако не и единствен во Европа, без кинотечно кино. Не е важно дали ова се прави свесно или несвесно, ами важна е потребата да се алармира на нечувствителноста на нашите политичари, поради која општествени приоритети стануваат нивните себични интереси, а не градењето општи добра и вистински систем на морални вредности.

(Организаторите на Интернационалниот фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ често се жалат дека за организирање паралелна кинотечна или воопшто пообемна програма, им треба уште една киносала со фестивалски стандард во Битола, покрај онаа во Домот на културата. Бидејќи за тоа е потребно преуредување на киното „Македонија“, минатата година



за време на ИФФК „Браќа Манаки“ во последниот извештај за весникот „Вечер“ напишав дека такво нешто — државно инвестирање во второ кино, а со тоа и кревање на квалитетот на фестивалот — е прашање колку е можно, во земја каде што досега на власт биле и се бескрупу-

лозни, арогантни, насилни, ултрасебични политичари — сите до еден — кои се без визија да изградат нешто здраво и од кои сè зависи. Оваа реченица ја цензурираше заменикот на главниот и одговорен уредник на „Вечер“, Предраг Димитровски, со образложение дека била

невкусна. Вистинското прашање, според мене, е дали тоа што тогаш го напишав е вистина? Конформистот секогаш ќе си најде оправдание за својата постапка. Свилениот гајтан што нашите политичари ни го врзуваат околу вратот се протега и во медиумите, каде што селектирани безрбетници педантно исфрлаат сè што може да ги загрози примитивизмот и *невкусот* на македонските владејачки „елити“).

ПРИНЦИПИТЕ НА ЛЌУБОВТА

Во Македонија нема континуирано прикажување некомерцијална уметничка филмска програма, затоа што некому одговара да гледаме само холивудски филмови, каде што (чест на исклучоците) не може да се види сета слоевитост, сложеност, но и едноставност на животот. Спротивно, холивудските филмови ни прикажуваат идеологија на брз и лесен успех во сите полиња на животот, без пот, а истото тоа, за полесно да се доберат до власт, на граѓаните им го ветуваат македонските политички партии. Затоа, симулацијата на животот на голема врата влегува во нашата филмска (кино и телевизиска) понуда, додека вистинскиот живот, соочувањето со проблемите и нивното решавање, одвај низ некое полузатворено прозорче, дозирано доаѓа до нас. Ако е обратно, не зборувам само за филмската понуда, туку за сите сегменти на животот, не би имало веќе место во власта за добро познатите македонски политички ликови од изминатите 14 години.

Како илустрација за тоа колку Кен Лоуч има спротивен светоглед од оние што свесно или несвесно нè спречуваат да се запознаеме со неговата филмографија, само ќе укажам на прес-конференцијата по проекцијата на филмот НЕЖЕН БАКНЕЖ на Берлинскиот филмски фестивал, кога британскиот режисер апелираше до новинарите да ја објават приказната за едно сиромашно курдско семејство, на кое, поради немањето државјанство, поради правните и бирократски лавиринти и политичката крутост, му се заканува(ше) депортирање од една западноевропска земја назад во Турција.

Бескомпромисноста на Лоуч во разобличувањето на лажната добронамерност убаво се гледа во НЕЖЕН БАКНЕЖ, каде што тој, користејќи го одличното сценарио на Пол Ловерти, прави гледачите да следат два тека. Во едниот Лоуч посочува на хипокризијата на толкувачите на христијанската и муслиманската религија, кои се обидуваат да ги убијат здравиот жи-

вот и љубовта, а во другиот го следиме развојот на љубовта меѓу Розин и Касим, во чии ликови одлично се снајдоа ирската актерка Ева Биртистл и британскиот Пакистанец Ата Јакуб.

Откако се дознава дека е во љубовна врска со муслиман, на девојката што предава во едно католичко музичко училиште ѝ се заканува бркање од работното место, освен ако нејзиното момче не ја смени верата. Свештеникот, соопштувајќи ѝ го тоа на девојката во името на некакви „здрави норми“, во моментите на разговорот е со цигара во устата, токму како илустрација на „здравиот живот“ што практично го проповеда. Додека девојката се држи постамено, поинаква драма доживува нејзиниот партнер, чие семејство претходно му договорило брак со братучетка од Пакистан, а неговиот татко не сака да чуе за можноста синот да донесе сопствена автентична одлука. Касим почнува борба со самиот себе, а за мене најинтересниот момент во филмот е кога неговите родители се обидуваат да ја одвратат помладата сестра од идејата да студира во друг град. Кога тој при една класична групна семејна „сеанса“ на убедување, со слаб глас папагалски ѝ ги повторува на сестра си зборовите на родителите, дека универзитет има и во Глазгов, таа плачејќи му одговара: „Хипокрит еден...“, велејќи и прашувајќи како може тој што исто така води битка за сопствената слобода и сопствениот избор, да им се придружи на тие што сакаат да ѝ ја скршат волјата.

МОМЕНТОТ НА ВИСТИНАТА

Доаѓајќи до она „Хипокрит еден...“, можете да заборавите сè што е досега напишано во текстов. Сè друго станува неважно штом дојдовме до клучното прашање. Кен Лоуч со оваа сцена во НЕЖЕН БАКНЕЖ го постигнува оној „момент на вистината“ во контактот со публиката. „Хипокрит еден...“ е моќна реченица, која гледачите ја доживуваат како да е упатена до нив, а тоа го отвора патот во свеста послано да се втисне потребата од промена. И ако само еден човек го доживеал тоа така, тогаш филмот е успешен. Во тој момент станува јасно зошто се снимаат филмови и зошто постои уметноста. Одејќи подлабоко, можеме да кажеме дека целиот филм НЕЖЕН БАКНЕЖ е „момент на вистината“.

Како опис за тоа што подразбирам под „момент на вистината“, ќе цитирам еден дел од книгата *Кишловски за Кишловски*, приредена

МИСТЕРИОЗНАТА ВРСКА МЕЃУ УМЕТНИКОТ И НЕГОВАТА ИНСПИРАЦИЈА

(КОН КНИГАТА „ДЕВОЈКАТА СО БИСЕРНА
ОБЕТКА“, 1999 ГОДИНА И КОН
ИСТОИМЕНИОТ ФИЛМ ВО РЕЖИЈА НА
ПЕТЕР ВЕБЕР, 2003 ГОДИНА)

УДК 791.44(410:435.9)(049.3)
Кинопис 29/30(16), с. 125-129, 2004

од Данусја Сток, каде што полскиот режисер вели: „Извесен знак за квалитет или класа во уметноста, за мене, е тоа кога читам, гледам или слушам нешто, одеднаш да почувствувам силно, јасно чувство дека некој формулирал нешто што сум го доживеал или за што сум размислувал; потполно истата работа, но со помош на подобар израз, визуелно решение или подобра композиција на звукот отколку што некогаш би можел да замислам. Или, накусо, ми дава чувство на убавина, радост или така нешто. Тоа е она што ја разликува големата книжевност од онаа просечната. Кога читате голема книжевност, наоѓате една или две реченици за кои мислите дека сте ги изговориле или слушнале. Тоа е опис, слика што длабоко ве допира, длабоко ве придвижува и којашто вам ви припаѓа. На некоја страница, се гледате себеси во истата ситуација, или гледате некој што е наполно поинаков, но размислува како што вие еднаш сте размислувале или гледа нешто што вие еднаш сте го виделе. За тоа говори големата книжевност. За тоа говорат и големите филмови, исто така — ако такво нешто постои. За момент се наоѓате таму; а дали тоа го доживувате емотивно или тоа ве тера да размислувате интелектуално, компаративно, аналитички, тоа всушност нема врска“.

Во истата книга Кишловски, зборувајќи за филмовите што ги запаметил и што му оставиле впечаток, вели: „...Отсекогаш говорев дека не сакам да бидам ничиј асистент, но на пример, на Кен Лоуч, кога би ме замолил, со задоволство би му варел кафе. Го гледав КЕС (филм на Кен Лоуч од 1970 година, з.м.) во филмското училиште и тогаш знаев дека со задоволство би му варел кафе. Не сум сакал да бидам негов асистент или нешто слично — само би варел кафе, за да можам да го набљудувам додека работи...“.

Паралелите меѓу Кишловски и Лоуч сами по себе се наметнуваат, кога ќе се забележи сличноста во нивниот сензибилитет. Покрај присутниот социјален елемент во филмовите на двајцата режисери, тие градат главни ликови, кои имаат потреба да бидат принципиелни и морално чисти. На ова природно се надоврзува блискоста до суштината на животот во нивното творештво, која и двајцата ја изразуваат преку чувства, или, пак, може да се каже дека важноста што тие им ја даваат на чувствата и на интуицијата ги носи (нив и гледачите) до оние подрачја на свеста кога престанува потребата од зборови. □

Врската помеѓу уметникот и неговото уметничко дело, без оглед на целата негова експресивност и податливост, засекогаш ќе остане мистерија. Бидејќи оние мали нишки од кои е исткаена таа особена и нераскинлива врска, оние мали невидливи нишки, чие присуство случајно или намерно умее да покрене цела лавина случувања, остануваат вплетени некаде во пластовите на тоа дело, остануваат некаде во неговата внатрешност, остануваат затскриени во заднината, давајќи му ги вечната, единствена убавина и таинственост. Токму затоа провокацијата на уметничкото дело успева секогаш да ја задржи својата сила, својата свежина и секогаш одново да го разбуди интересирањето. Токму затоа времето не може да му одземе ништо на уметничкото дело. Напротив, тоа може само да ја зголеми дистанцата и да ја направи уште повозбудлива мистеријата што извира од него. Затоа и не е чудно што делата на холандскиот сликар Вермер (1632-1675) се откриени и вреднувани дури двесте години по неговата смрт, затоа и не е чуден нивниот живот надвор од своето време, надвор од сопствената иконографија, надвор од единственото окружение. Сликите го живеат својот живот токму преку единствената комуникација што умеат да ја создадат, токму преку силата на врските што умеат да ги предизвикаат, токму преку емоциите што умеат да ги разбудат. Сликите го живеат својот живот преку оној живот што, всушност, го носат во себе, преку онаа содржина што е невидлива но која е вплетена

во нив, преку приказната што не ја гледате но ја чувствуваате.

НЕДОПИРЛИВОСТА НА „ХОЛАНДСКАТА МОНА ЛИЗА“

Затоа приказната за Грит и за Јан ван дер Меер што ќе ја прераскаже Трејси Шевалие во својата книга *Девојката со бисерна обетка* мора да се сфати токму така, како една од безбројните приказни што може да ги раскаже оваа или некоја друга слика, слика преполна со живот, со пулсирање, со запретани чувства, слика преполна со алузии, проткаена со таква убавина и мистичност какви што носат само големите дела на големите мајстори. Познатата слика насловена „Девојка со бисерна обетка“ крие во себе безброј приказни, а ова е едната од нив, прекрасна, топла, тажна и страсна истовремено, полна со љубов и преданост, но и со жртва и предавство, мудра, провокативна, полна со решителност, но и со страв, полна со она судбинското што само непредвидливата природа на нештата умее да го донесе. И токму затоа книгата на Трејси Шевалие е нешто особено, поради животот што го исцртува на своите страници, поради боите и отсјајот, но и поради единственоста на времето фатено во него. Тоа истото ќе го направи и истоимениот филм на Питер Вебер, направен според оваа книга што за филмот ќе ја адаптира Оливија Хетрид, кој неверојатно ќе ги визуелизира фантастичните описи на Шевалие давајќи ѝ го прекрасниот одблесок во огледалото на оваа книга или токму оној одблесок фатен во ателјето на Вермер преку особеноста на стаклата на неговите прозорци или токму оној одблесок исцртан во камера опскура, во нејзината таинственост и неверојатна кутија.

Интересно е дека провокацијата на прекрасното дело на Вермер „Девојка со бисерна обетка“ останува и понатаму иста, иако оваа приказна на некој начин ја разоткрива нејзината мистерија. Имено, колку и да се прими како вистинита оваа измислена приказна на Шевалие, сепак, сликата во себе ја носи онаа недопирлива таинственост, онаа недофатливост што ѝ ја дава вечноста, која ѝ ги дава бескрајот и длабочината. Но, факт е и дека оваа приказна успева истовремено да раскаже уште многу „споредни“ приказни, а сепак да не го наруши нејзиниот интегритет. Напротив, таа и понатаму останува појдовна точка, фокус, центар, вселена околу која се врти сè, па сепак и понатаму

не можете да ја демистифицирате. Со други зборови, тоа е приказна за историјата на настанувањето на сликата „Девојка со бисерна обетка“, која само ве тера да нурнете во неа, да нурнете во некој друг свет, да ги разоткривате пластовите барајќи се себеси во нив, без да ѝ ја одземе рамнотежата, без да ѝ одземе нешто во нејзиниот лиризам и поетичност. Неслучајно, многумина оваа слика на Вермер ја нарекуваат „холандска Мона Лиза“. Имено, колку што повеќе ја гледате, колку што повеќе се плетат приказни околу неа, толку повеќе таа останува недопирлива. А во тоа е и вредноста на споменатата книга и филм, во тоа што тие не се обидуваат да толкуваат, да разоткријат или да допрат до нејзината суштина, не, тие прават свои дела инспирирани од прекрасната поема на Вермер, дела што си имаат свој сопствен свет и живот, дела во кои можете да се препознаете тука и сега, бидејќи во нив времето е споено, во нив нештата се движат, но само навнатре, никако поинаку.

ФИЛМСКИ СЛИКИ ШТО ИЗВИРААТ ОД ПЛАТНАТА НА ВЕРМЕР

Неверојатна е моќта на овие две дела. Моќта на допирот, на мирисот, моќта на мислата вплетена во нив, моќта на емоцијата, моќта на визуелното, неверојатна е моќта што може да се почувствува, автентичноста што дише од нив. И иако многу помали приказни, многу кругови во нив се затворени на различен начин, сепак, и двете овие дела, секое на свој начин, успеваат да го доловат овој свет, успеваат да се вратат во времето, а да му дадат безвремениост, успеваат да говорат за љубовта без неа и да ја остварат, успеваат да говорат за боите така што можете да ја разберете уметноста на Вермер, да ги разберете тишината и атмосферата вплетена во неа, да разберете зошто неговите бои се поинакви. Интересно е дека за овие две дела можеме да зборуваме паралелно иако се различни, во интерес на својот жанр, но исти во силата на визуелното, во силата на говорот. Ако Трејси Шевалие на некои места многу повеќе простор им дава на дијалозите со другите, но и со себе во нарацијата на Грит, тогаш Питер Вебер својот фокус го става на визуелното, на сликите што како да извираат од платната на Вермер. И токму на тој начин тој ја води својата филмска приказна, која мора да биде лишена од повеќето други приказни за да може

филмот да ја добие својата компактност, преку сликите, преку боите, преку очите, преку лицата, преку погледот, преку косата. Во таа смисла, фантастичен е изборот на актерите во филмот бидејќи нивниот говор првенствено оди преку изразот, преку пораката што ја дава те-

лото, однесувањето, движењето, мислата видлива во нив.

Грит во ликот на Скарлет Јохансон ќе ја добие прекрасната изразност, љубопитни очи, невин израз иако истовремено силен и мудар, во неа таа ќе ги добие својата растрепереност



ДЕВОЈКАТА СО БИСЕРНА
ОБЕТКА, р. Петер Вебер

и воздржаност, моќ за одушевување и прифаќање, моќ за препознавање. Колин Фирт многу сугестивно ќе ја долови дивата и таинствена природа на сликарот, неговата обземеност со сликата, неговата инспирација помешана со страст, но и свест неа да ја држи на дистанца. Мудрата Марија Тинс, пак, ја игра исклучителната Џули Парфит, продорна, интелигентна, подготвена на сè, жена што умее да ја вреднува уметноста и да го разбере светот на уметникот, и покрај својата практичност, снаодливост и способност за водење на работите. И сите други likови се многу добро одбрани, распуштениот, бескрупулозен, надмоќен и суров патрон Ван Рејвен кого одлично го игра Том Вилкинсон, безличната Еси Дејвис како Катарина Вермер, пакосната, црвенокоса Алакина Мен како Корнелија, симпатичниот, вљубен, трпелив, но умен Питер односно Силијан Марфи, како и „верната“ слугинка, малку припроста, но љубоморна Танеке во улогата на Џоана Скенлан. Питер Вебер ќе направи фантастичен кастинг, кој ќе ја понесе неговата визија за Холандија во XVII век, неговата визија за уметноста, за љубовта, за боите, неговата способност сето тоа да го долови толку автентично, верно и единствено. И иако тој во филмот ќе изостави многу нешта од приказната за Грит, за нејзиното семејство, од деталите поврзани со нејзиниот престој во куќата на Вермерови, тој сепак ќе успее така да го води филмот давајќи му една линија што му ја дава силата, а притоа сепак вметнувајќи такви детали што во себе ќе ги инкорпорираат нештата на кои не може да им даде поголем простор. Приказната за Грит и за Јан, приказната за една сосем поинаква слугинка, за една сосем поинаква врска со нејзиниот господар, тече едноставно, сконцентрирано, исполнета со набој и со таква драматичност чијашто кулминација е логична, разбирлива, па сепак неочекувана. Имено, Вебер ќе успее да ја задржи таинственоста, и покрај логичниот од на приказната, ќе успее да го задржи изненадувањето, ќе успее да биде поинаков, да биде нов.

ЕДИНСТВЕНОСТА НА БОЈАТА НА ВНАТРЕШНИОТ СВЕТ

Од друга страна, книгата на Шевалие, пак, во себе ја носи огромната моќ на описот, на една таква неверојатна визија, на една таква пластичност во раскажувањето што ве води низ времето, лесно, едноставно, неверојатно.

Всушност, Шевалие успева да проговори за моќта на доживувањето, за моќта на погледот и внатрешниот свет што, всушност, овој роман го прави вонвременски и покрај неговата силна автентичност. Шевалие успева да направи современа приказна поместена во XVII век, приказна во која животот ги носи сите предизвици, ги наметнува сите дилеми, прашања и неизвесност, сите искушенија присутни денес, впрочем како и секогаш. Откако ќе се одгледа филмот, би можело да се каже дека некои решенија во филмот или во книгата се подобри, но секако секој од нив ја има својата исклучителна компактност. Ако Вермер во книгата многу повеќе е присутен како илузија, како мистериозно присуство, како некој чиешто присуство е постојано без оглед на неговата физичка присутност, во филмот тој ги добива своите вистински контури, своето доминантно присуство, го добива изгледот на нескротлив, на недоречен уметник заробен во својот свет, на човек што ја проживува својата драма соочен со несфатеноста на неговото дело, соочен со стапицата, семејна и професионална.

Во книгата, дефинитивно, може да се допре небото во доживувањето на Грит, можат да се видат облаците во различни бои, може да се почувствува мирисот на зимата и на есента, може да се осознае силата на бојата, силата на способноста да се видат сите нијанси што ѝ го даваат единствениот отсјај на сликата. Во делото на Шевалие, моќта на Грит да ги види и да ги почувствува боите е навистина фантастично доловена, боите — нивната трансформација, нивната моќ да имаат во себе толку различни нијанси невидливи со голо око, боите што така се претопуваат создавајќи ја единствената визија што незабележливо ве внесува во овој необичен свет. Свет што на Грит ѝ ја носи утехата во нејзината тешка работа и непредвидлива судбина, свет што како да живее паралелно со вистинскиот носејќи го во себе ослободувањето, носејќи ја во себе визијата за непостоечкото, визијата во која сите нешта можат да бидат поинакви. Тоа во филмот не може да се почувствува на истиот начин, бојата навистина ја добива својата визија, но не и таквиот фокус, таквиот однос кон бојата и кон единствениот по малку етеричен простор на уметникот, чие тежиште режисерот го преместува на односот меѓу Грит и Јан, однос што тој ќе го обои со тишина, со копнеж, со страст, со исчекување. Нивниот однос во филмот е поинтензивен отколку во книгата, многу поотворен и подирек-

тен и токму затоа и подраматичен. Може да се каже дека и во книгата има една нишка на преголема драматичност, но и на патетика и сентименталност особено кога Грит ќе разговара со Марија Тинс за Ван Рејвен или кога ќе настане моментот на кулминација поради сликата со Грит и таинствено позајмените бисерни обетки, кои во филмот секако се многу поинтересни, посмели и попровокативни. Имено, и покрај тоа што во вториот дел нивото на книгата малку се спушта на моменти наликувајќи на оние познати сентиментални романи, сепак, интересно е дека сето тоа се наметнува во споредба со филмот. Книгата, сама за себе, си ја има својата компактност и доста добро функционира во нарацијата на Грит и во нејзиното соочување со нештата што во нејзините размислувања и дилеми, но и во нејзината положба, го добиваат своето оправдание.

СУДБИНСКА НИШКА ШТО НА СИТЕ ИМ ГО ИЗМЕНИ ЖИВОТОТ

Друго што би можело да се издвои како многу поефектно во филмот е ликот на Марија Тинс. Таа во филмот има малку поголемо достоинство во односот кон слугинката, без на моменти несфатливите дофрлувања и јавно искажани предрасуди присутни во книгата. Таа во филмот е далеку помудра, таа во него донекаде ѝ станува сојузник на Грит, се разбира, пред сè, заради уметноста и поради нејзината моќ да го види копнежот на уметникот и слабоста на Грит. Во книгата Марија Тинс ја има мудроста, но доловена во описите за неа, доловена во раскажувањето, во одушевеноста со која авторката говори за нејзиното однесување. Но, во неа сепак се видливи падовите што во филмот ги нема, каде што овој лик ги носи сета своја надмоќ, доминација и проникливост, каде што таа ја има сета воздржаност на една дама, и покрај многу подиректното учество во случувањата и во кариерата на својот зет.

Трејси Шевалие ќе рече дека, со оглед на перспективата на Грит преку која е раскажана нејзината приказна во книгата, филмот има поголема објективност. Тоа, конкретно, би можело да се каже за крајот на филмот и на книгата каде што Шевалие ќе сака да ја внесе сатисфакцијата, да го внесе копнежот на Вермер по Грит пред неговата смрт и понижувањето на Катарина со барањето да ѝ ги даде обетките на нивната поранешна слугинка. Тука е и драматичната загуба на детето на Катарина кога ќе

ја види сликата со Грит во осмиот месец од својата бременост. Сето тоа, дефинитивно, во оваа инаку доста одмерена книга е претерано, додека далеку пообјективно е заокружено во филмот на Вебер. Копнежот на сликарот авторот на филмот нема да го сентиментализира туку ќе го остави затскриен во таинствениот говор на сликата, а од дополнителното понижување нема никаква потреба. Доволно е тоа што се случи, доволна е судбинската нишка што на сите им го измени животот.

Филмот има навистина свои предности и со оглед на жанрот, но и конкретно во поглед на приказната за Грит и Вермер, приказна во која нема да се случи ништо, а всушност ќе се случи сè, исправајќи ги сите пред единственото искушение. Филмот навистина успева да донесе една објективност, една силна доживеаност, една таква неоптовареност на приказната со непотребни дијалози, а сепак преполна со детали. За разлика од филмот, книгата при крајот има силен акцент на израмнување на сметките, кој по малку ја оптоварува и непотребно ја сентиментализира. Па сепак, книгата е вредно книжевно дело, во секој случај силно проживеано, со единствена визија и фантастична моќ во своите описи. Оваа книга ќе ја понесе лириката од сликите на Вермер во својата моќ наративно да ги долови единствената атмосфера и силниот внатрешен набој. Филмот, пак, ја има предноста со лиризмот во својата слика, кој едноставно им е верен на делата на Вермер, но верен и на онаа фантастична, навидум неостварена комуникација меѓу Грит и Јан, која во својата фантазија многу оригинално ќе ја оживее Шевалие. Филмот на Питер Вебер е навистина единствено доживување и одличен склоп на музика (Александар Десплат), слика (Едуардо Сера), игра и режија, кои му ја даваат силната на едно вистинско уметничко дело. Дело што за разлика од другите филмови ќе живее, ќе живее многу подолго бидејќи неговата инспирација не ја црпи од животот како останатите филмови, туку од уметноста и нејзиниот бескрај, од уметничкото дело и од визуелното во кое е фатен мигот но не и животот, оставајќи секогаш простор за негово пулсирање. Мигот што во животниот бескрај навидум е невидлив, но во играта на животот секогаш жив и присутен, секогаш нов и недофатлив, секогаш одново единствен и моќен да ги измени нештата околу себе. Нештата од кои секогаш одново може да се исплете нова приказна, филмска или книжевна, сеедно. □

ПЕТАР ВОЛНАРОВСКИ

ЧОВЕК НА ЧОВЕКА МУ Е... ПЕС?!

(ЗА ФИЛМОТ *ДОГВИЛ* НА ЛАРС
ВОН ТРИЕР, 2003 ГОД.)

1. СМИСЛА. ИНТЕНЦИЈА

Понекогаш — ниту премногу често, ниту премногу ретко — некое уметничко дело, во својот обид да се разигра врз оние најсуптилни нишки на есенцијата на човечкото постоење,

ќе ја исплете својата мелодија за човечкото постоење така, што таа мелодија ќе извие пев на ултимативните Вистини... И повторно — само понекогаш — тој пев ќе успее и да пробие доволно длабоко во оние кому е наменет, во оние длабини на човечката душа каде пристап имаат само оние „Вистини со големо В“... Вистини кои задираат позади сите оние ефемерности и заблуди што човекот — како битие рас-тргнато сред своите обиди да го осмисли своето живеење овде и сега во оваа реалност — ги гради во и околу себеси: некогаш за да се заштити, а некогаш за да се поштеди себеси од „суровата“ реалност сред која живее. И така, по пократко или по подолго време, без разлика — тој успева да се загради и забарикадира себеси, своите чувства и својата суштина со таков сид од заблуди, полувистини и неvistини кои само навидум му го олеснуваат неговото постоење во оваа реалност... реалност во која не ни е дадено *a priori* да ги знаеме вистините и



ДОГВИЛ, р. Л. В. Триер

убавините, туку мора да ги бараме за да ги пронајдеме...

Таа потрага не е нималку лесна за оние кои далеку забегале (а сите успеваме далеку да забегаме) во градењето на своите чувствени и мисловни замоци околу најранливото и најповредливото место во нас: нашата душа... И така затворени во тие лажни лулки на спокојот, се осудуваме себеси — не да бидеме огнот на убавината на постоењето, туку само топол пепел на секавањето на тој оган што се запалил во нас со нашето раѓање овде... А во суштина, тоа не разјадува однатре, а не однадвор! И — често доцна, иако, да не заборавиме, никогаш предоцна — сфаќаме дека она што не повредува и застрашува не доаѓа однадвор, туку однатре, и дека сите тие кули и замоци што сме ги изградиле не се изградени само од грешната страна, туку дека се изградени комплетно без потреба! И тогаш, и *само* тогаш, започнува нашата потрага по тие „Вистини со големо В“... А за таа потрага да биде навистина целисходна, потребно е да се поставуваат вистинските прашања...

И затоа, да се навратиме повторно на оние уметнички дела кои ги спомнавме на почетокот на овој долг вовед кон едно такво дело, овојпат филмско — филмот ДОГВИЛ на Ларс вон Триер — и да назначиме дека токму ваквите дела знаат да ги постават, а понекогаш само да ги посочат (што во суштина е исто) оние вистински прашања чијшто одговори се оние кои ги плетат струните на певот на „Вистините со големо В“, и коишто ја чинат потрагата целисходна... Но, постои и уште нешто — не е потребно само да се запрашаме со вистинските прашања: потребно е навистина да сакаме да ни бидат одговорени; значи, потребно е да се запрашаме со вистинска желба и намера, со вистинска *интенција* тие да ни бидат одговорени... и тогаш, и *само* тогаш, ќе можеме да го чуеме певот на „Вистините со големо В“, и да се доживееме себеси во својата суштина, во онаа вистинска, прекрасна и небесна суштина на она што навистина сме... Иако, за да стигнеме до таа прекрасна суштина, треба да поминеме низ пеколот на тврдите и вжештени сидови на заблудите и лагите со чија помош сме ги кренале кулите и сидовите околу нашите души, а тоа не е нималку пријатно да се искуси. Но, оние што еднаш веќе почнале да се прашуваат со вистинската *интенција* за да се достигне вистинската цел, не престануваат да се прашуваат и да ги посочуваат тие прашања, би-

дејќи веќе ги *намирисале* „Вистините со големо В“ што стојат позади нив...

Авторот на филмот ДОГВИЛ, Ларс вон Триер, е еден од оние кои веќе отишле далеку по трагата, или далеку во потрагата по тие вистини. И, како што тоа толку добро и вистински го направи и со своите претходни филмови, го направи тоа и со овој филм — и, без сомневање, најмалку исто толку силно како и претходно! *Интенцијата* да се откријат вистинските прашања и да се назначат или барем посочат вистинските одговори — кај овој автор е силна, решителна и пред сè: бескомпромисна. Онаква каква што треба да биде кај секого. Секогаш.

А овој автор секогаш знаел и умеел тоа да го направи на исклучително свој, индивидуален, посебен и секогаш поинаков, подруг начин, секогаш онеобичен до крајност, до екстрем, со длабока и намерна онеобиченост на исказот и изразот, за преку таа онеобиченост, извртеност — како што во својата суштина се и нашите заблуди и стравови од кои се изградени нашите кули и сидови — на единствениот можен начин да не доведе до прашањата и одговорите: преку потрес! Преку душевен и емотивен потрес, преку извртување на сè она што сме го сметале за нормално и секојдневно, и да не натера, со тоа „тресење“ да го „истресеме“ она што сме го набиле толку длабоко во нас, во нашите кули и сидови за — заштита?! И, овој автор знае дека што се тие повисоки и поцврсти, толку посилено треба да е растресувањето... и дека тоа е единствениот начин тоа да се направи...

2. НАЧИН. НАРАЦИЈА

Во овој филм, Триер повторно не престанува да не изненадува: со невообичаениот сет, со поставувањето на сценографија навидум и налик на театарска поставка со парцијална сценографија, со фрагментирањето на филмската приказна на озаглавени чинови, потоа со онеобичениот авторизален раскажувач во „off“, па со генералното хибридизирање на филмскиот жанр, итн. И, со истовременото травестирање на сите тие постапки, од една страна, а од друга страна не пропуштајќи да даде еден (вербален и сликовен) текст со таква длабина и супериорност на деталот, на нијансата и суптилитетот на забележувањето и поентирањето на смислата, успева да го достигне саканиот, односно неопходниот ефект за потрагата по вистините да започне — од почеток гледачот е

збунет, изиритиран и дезориентиран од она што го гледа на екранот: и се прашува *што е ова, не личи навистина на филм, ниту навистина на театарска претстава, што му е на авторот, мора да „забегал“ во желбата да се биде поинаков и со нов уметнички израз, па овојпат, ете, ја претерал преку секоја граница...* и слично — но, многу набргу бидува обземен од **начинот на нарацијата**, или поточно кажано: од **нарацијата сама**, па останува со приказната што покажува и раскажува имплицитно прашувајќи, прашувајќи и повторно прашувајќи, и иако никаде не се забележува прашалник долго време, сепак гледачот тој прашалник го чувствува длабоко во себеси, и едноставно не може да се „одлепи“ од... екранот? Не. Од приказната. Од **нарацијата**, господарот и најсаканиот љубовник на нашиот ум, од неодоливиот опијат на нашето мисловно постоење, па сè она онеобичено, зачудно, чудно и „чудесно“ што го вознемирува и збунува гледачот од почеток во однос на жанрот и медиумот, исчезнува како со рака отргнато, и останува само патувањето низ приказната, ослободено од рамките и нормите (оние — кулите и сидовите) на она на што сме научени секојдневно да го „цвакаме“ веќе „прецвакано“... Гледачот останува со приказната за убавата и добра Грејс, со *тајната* со која доаѓа во малото, заспано, и закоравено во секојдневната монотонија на *непрашувањето* гратче, и со истите такви, помалку или повеќе истрошени од сидањето кули и сидови жители на тоа гратче — не случајно наречено Догвил: Кучешки град...

Така, пред очите, ушите и (потајно) душата на гледачот, отпрво, се разоткриваат моралот, добродетелта и простодушноста на жителите на гратчето, нивната подготвеност да ѝ помогнат на Грејс да остане надвор од дофатот на нејзините непознати гонители, и дури и нивната способност да сакаат еден странец како што е Грејс, и да го прифатат како свој... Но, понатаму, полека, но силно и неизбежно, тие доблести полека почнуваат да потклекнуваат пред силата на она што разјадува — отсекогаш и засекогаш - однатре, она затвореното и неискомуницирано ниту со себе внатре, ниту со другите надвор — заради сидовите високо кренати кај секого од нив, па и кај Грејс, и тие доблести почнуваат да се ронат како малтер од стар сид, и под нив почнуваат да се покажуваат состојбите и причините поради кои тие сидови се кренати кај нив... Ситуацијата ескалира со потребата на Грејс — не само да остане, туку и да

им се оддолжи на жителите на гратчето — полна со разбирање, со просто неразбирливо и до исусовски димензии разбирање за нивните маани и падови, дури и кога сите тие, без исклучок, почнуваат тоа да го злоупотребуваат во таква мера што никој друг — освен Грејс, како што изгледа — не би имал разбирање, ниту каква било толеранција. Во еден момент, сета таа ситуација се претвора во континуирано измачување и злоупотреба на Грејс од страна на жителите на гратчето, со уцена дека ќе ја предадат на нејзините гонители ако таа не им удоволува на нивните сè поголеми барања и хирови. Но, уште понеобично е нејзиното прифаќање и толерирање на нивната злоупотреба, а најповеќе нејзиното длабоко разбирање за фрустрациите и комплексите, простотата и безобзирноста, разбирање кое не само наликува, туку се идентификува со исусовската толеранција и милост, милост достојна на нејзиното име, кое не е случајно одбрано од страна на авторот да биде токму Грејс (Grace — Милост)... Ситуацијата понатаму ескалира, дури и кулминира со нејзината желба таа да им помогне (!?) на жителите од гратчето укажувајќи им на корените на нивните маани и слабости, кои таа толку добро ги увидела и разбрала во нивната суштина: таа, навистина, сред својата Голгота, успева да сирне отаде нивните сидови и кули, и да ги согледа во нивните јадови и внатрешни незадоволства што ги тераат да се однесуваат така спрема неа. Но, сè кулминира кога таа навистина и ќе го направи тоа — и тоа јавно, на собир, на секого ќе му го каже она што го јаде, пред сите други... Дури тогаш, жителите на гратчето, соголени пред себеси и другите, отворени и без сидовите, се преплашуваат — колку од себеси, толку и од другите, што веднаш ја предаваат на нејзините гонители... и, тие се појавуваат во Догвил, во тој Кучешки град со само **едно вистинско куче**, а сите други се **песови**...

Но, Триер не застанува тука, само на прикажувањето и разоткривањето на темните тајни на жителите на Догвил. Не, тој, се разбира, продолжува понатаму, неговата **интенција** оди уште подлабоко — треба да се разоткрие и Грејс зад своите сидови... А тоа го прави нејзиниот татко-мафијаш, оној нејзин гонител, од кого таа навистина бега, згрозена од неговиот начин на живот и сè што тој претставува: во само еден разговор помеѓу неа и него, Грејс е разоткриена и раскринкана во својата **врвна суета** на супериорност над простотилакот на

жителите на Догвил, во нејзината умисленост дека е толку многу над секој од нив, во таа нејзина суета дека е апсолутно безгрешна и совршена во нејзиното длабоко разбирање и познавање на човечката душа и смисла... Во тој разговор, нејзиниот татко — на еден многу прост и едноставен начин, ја прашува (парафразирам): *...која си ти да се поставуваш над сите нив толку високо... тие, а и јас, барем знаеме, длабоко внатре, што сме, знаеме дека сме грешни, и не им судиме ниту пак им простуваме на другите што грешат... која си ти да судиш и да простуваш? Зарем тоа не е врвна суета, толку поголема отколку на кој било од нас другите?... И во тој момент, доаѓа до главниот пресврт во приказната: Грејс, преку соочувањето со својот татко, сирнува и позади своите сидови и кули, и го пронаоѓа својот јад и бес, и го ослободува така катарзично, како што гледачот само посакува, до тој момент, и им наредува на убијците во служба на нејзиниот татко, да ги убијат **сите** жители на гратчето, а гратчето да го запалат. Катарзата започнува. Но, Триер не би бил Триер ако во тој момент ја заборава својата **интенција** во корист на силината на катарзата, и да се задржи само на блаженството на сировото ослободување и краткотрајното задоволство кое таа го донесува; не, тој не заборава дека тргнал во потрага по прашањата и одговорите, и само со еден кадар сред масовните убивања и палења на крајот од филмот, успева — само преку еден екстремно кус кадар на убиство на бебето на една од мачителките на Грејс (единствен кадар каде фактички убиството и е прикажано експлицитно) — да го пресече катарзичното уживање на гледачот сред одмаздата на Грејс врз жителите на Догвил, и да ја даде својата поента со имплицитното, но сеприсутно прашање: што е правдата тука? Каде е Вистината? Кај Грејс? Кај нејзиниот татко? Кај простите, неуки и фрустрирани жители на Догвил? Некаде на некое трето место? Никаде? Или некаде... позади сето тоа?*

Со еден супериорно вистинит, гностички манир на **нарација**, раскажување од врвен вид, Триер гледачот го доведува до такви чувствени состојби, што гледачот не може, па макар и да сака, да ги избегне; маѓепсан од длабината и заводливиот шарм на кралицата **нарација**, која зад себе ги остава и ги отфрлува сите стеги на медиумот и жанрот, и се покажува себеси како единствен суверен во потрагата по „Вистините со големо В“, гледачот, како и сите ние, не може а да не се запраша *што*

*сме ние, какви битија, што е Вистината за нас, што е тоа што нè тера така да се однесуваме и такви да бидеме; што е тоа во нас што нè тера да се однесуваме **песјо** спрема себеси и другите, а истовремено многу добро знаеме што и колку добро си посакуваме за себе, а често и за другите... И така натаму, и така натаму... А сепак се однесуваме онака како што се однесуваме, уплашени пред себеси и Постоенето, и се јадеме, се газиме меѓу себе, се повредуваме и себеси и другите... И некогаш сме Грејс, некогаш сме жителите на Догвил, а некогаш таткото-мафијаш, итн... И сега, како да не кажеме: човек на човека му е... **пес**?!*

А, како, по гледањето на овој филм да не почувствуваме дека тоа, ама ни одблиску, *не е така*? А, за жал, тоа сè уште го живееме... и ќе го живееме, сè додека не си го поставиме вистинското прашање, и сè додека не си го одговориме...

А Ларс вон Триер ни дава вистински прашања и вистински посоки кон одговорите... Би-дејќи, тој, на својот толку поинаков, а толку **директен начин**, ни раскажува и покажува дека одговорите ги нема ниту еден лик во неговото дело — иако секој лик таму има некакви си свои одговори... Но, ниеден од нив ги нема вистинските...

3. ПРАШАЊА. ОДГОВОРИ

И сега, сè понатаму, Триер ни го остава нам... Откако убаво нè раздрма со есенцијалните човечки мисловни и душевни концепции за она што е право а што не е, и откога нè проведе низ сето она што го знаеме за *толку човечко*, а го доживеавме *толку туѓо*, нам ни останува **да се прашаме себеси**, но овојпат да се прашаме себеси со вистинската **интенција**, и да си одговориме себеси на вистинскиот, **директен начин** — и со вистинското чувство и желба тоа да ни биде **одговорено однатре**...

Тогаш, *но само* тогаш - ќе ги чуеме одговорите кои ќе бидат певот на небесните лири, и ќе ни биде одговорено како **човек на човека НЕ ќе му е... пес**, и како еден на друг да си бидеме она за што сме создадени да си бидеме...

А создадени сме да си бидеме **љубов, убавина, светлина**, и, пред сè — **„Вистина со големо В“... □**

ЖАРКО ТРАЈАНОВСКИ
МАРКО ПЕТРУШЕВСКИ

ДВАЕСЕТ И ДЕВЕТ ПАЛМИ: ФРАНЦУСКА ДИ/ВЕРЗИЈА НА УМРИ МАШКИ

Жарко: Сакаш да биде текст или дијалог?

Марко: Добро, може дијалог... Ти се...

Ж: Само да не е „декалог“...

М: ...свиѓаше ли тебе филмот?

Ж: „Свиѓаше“... баш и не е некој збор што може да ти падне на памет откако ќе го гледаш 29 ПАЛМИ (особено ако си во криза на триесеттите). Инаку, се чинеше прилично растемелувачки на крајот... нели?

М: Мислам дека крајот логично произлегуваше од претходниот, подолг дел од филмот во кој

„ништо“ не се случуваше... И кога вела логично, мислам повеќе на некоја затскриена психолошка логика отколку на некоја експлицитна драматуршка оправданост. Многу луѓе излегуваа од филмот, а повеќето што останаа мислеа дека филмот е лош. Исто реагираа и на претходниот филм од Димон (ХУМАНОСТ), кој беше прикажан пред неколку години, исто така на Скопскиот филмски фестивал. Што мислиш зошто скопската публика не го сака Бруно Димон?

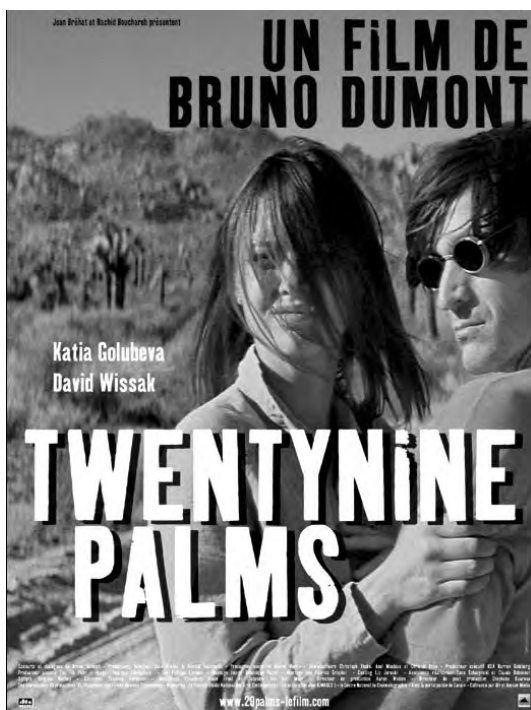
Ж: Па, можеби тоа „ништо“ (кое ништи), сепак, успева да ја разбуди „неподносливата леснотија на постоењето“. Луѓето сепак реагираат на филмовите на Бруно, некои со одвратност, некои со гадење, некои како нас се прилично fascinирани... Еве, ти дури го гледаше по втор пат за неполни 24 часа (повторувањето е мајка на знаењето, нели?). Инаку, како жанровски би ги определил ХУМАНОСТ и 29 ПАЛМИ? Јас првиот си го претставувам како „егзистенцијалистички трилер“, а вториов некако ми личи на „психофеминистички хорор“... Претпоставувам, не се согласуваш, како и обично?

М: Не, напротив, се согласувам. Самиот Димон за 29 ПАЛМИ вели дека е некој вид експериментален хорор... „Психофеминистичкиот хорор“ дефинитивно влегува во експериментални жанрови... Што е тоа што во овој филм вознемирува? Хоророт како жанр треба да те уплаши. А феминизмот е прилично застрашувачко поле на интерес. Сепак, што е тоа што плаши во 29 ПАЛМИ?

Ж: Можеби, „вадењето од памет“ ги плаши гледачите, барем оние што издржаа да ги видат клучните сцени на крајот од филмот. Оние што си отидоа претходно веројатно ги плаши тоа што, според нивните видувања, не се случува ама баш ништо. Од оваа перспектива, филмот може да се толкува и како психолошка подготовка на киноголедачот за „настанот“ (убиството на Катја), настан којшто без таа подготовка...

М: ...не би бил психофеминистички хорор, туку обичен, класичен хорор...

Ж: Па, во моментот би размислил уште еднаш за употребата на зборот хорор. Хоророт во принцип ужаснува или плаши, а филмов мене повеќе ме извади од памет...



М: Како и да е, во првиот подолг дел од филмот (речиси 95% од целокупното негово траење) се врши суптилна подготовка за последните 5%. Ќе се обидам да лоцирам неколку моменти од првиот дел на филмот. Има моменти коишто го навестуваат ужасот што ќе се случи на крајот од филмот, моменти коишто, од друга страна, психолошки го објаснуваат, па ако сакаш дури и го оправдуваат тоа ужасно убиство на крајот од филмот.

Ж: *Колку што се сеќавам, веднаш по првото заедничко гледање, сцената на силувањето ја толкуваше како своевидна реплика на контроверзната сцена на силување во метрото од НЕ-ПОВРАТНО?*

М: Да, мислам дека Димон тенденциозно реплицира на сцената што ја спомена. Силувајќи го ликот што го толкува прекрасната Моника Белучи, „Црвот“ всушност сака да ја казни. Тоа силување е всушност казнување за „гревовите“ на главната јунакиња — нејзиното неодговорно однесување во врска со сопствените сексуални права. Во 29 ПАЛМИ вистинското силување на главниот јунак Дејвид е всушност фактот дека сето тоа се одигрува пред очите на неговата девојка Катја. Неговото и претходно прилично нагрисено машко его со ова го доживува својот финален удар. Силувањето во 29 ПАЛМИ е значи двојно силување.

Ж: *Некаков вид ди/верзија... Ако одиме по логиката на „казнување“, сакаш да кажеш дека она што е овде казнето е машкото его на Дејвид, особено од аспект на неговите сексуални очекувања и желбата да ги реализира сопствените — условно речено „перверзни“ — сексуални фантазми?*

М: Па казнет е, апсолутно е. Сакам да се задржам на „часовите по возење“ што Дејвид ѝ ги дава на Катја. На првиот час Катја вози невешто и го изгребува неговиот џип. Вториот пат вози веќе повешто. Таа ја „презема контролата“ врз автомобилот, а автомобилот е само една од бројните инкарнации на семоќниот Фалус...

Ж: *Хм... или можеби на жената како објект, тој мрачен предмет на машката желба... Поскоро би рекол желбата да се контролира „ирационалното“ кај жената, желба што илузорно ја исполнува чинот на возење луксузно црвено фери, на пример...*

М: Контролирањето на џипот — инаку исто така луксузен хамер — може да се толкува и како желбата сам да се биде газда на својот пенис, и како желба да се контролира... тоа што го велиш ти... ирационалното кај жената. Или кој ќе ја контролира врската, кој ќе биде „газда“. Останува поентата дека се работи за контролирање. Тоа фатално попладне кога се случува силувањето на Дејвид тој ѝ го отстапува воланот на Катја и таа заскитува во каменестите предели на областа 29 Палми. Дејвид е лут на неа, ја презема контролата врз возилото, и го враќа на „вистинскиот“ пат. А знаеме што му се случува на тој пат...

Ж: *Нешто како „патот до пеколот е поплочен со добри машки намери“...?*

М: И со луксузни хамери...

Ж: *Хе... хе... хе...*

М: Сета оваа метафора со џипот говори во прилог на тоа дека Дејвид е казнет поради слепото држење до извесни патријархални кодови.

Ж: *Хм, а како тогаш го објаснуваш однесувањето на Катја, во базенот на пример, кога се обидува*





да изведе подводно фелацио, маскулинистичка фантазма, која е веќе претворена во урбан мит?

М: Во тој урбан мит, колку што се секавам, девојката којашто го изведува подводното фелацио се дави како последица на машката заслепеност при чинот на оргазмот — односно, упорното држење на нејзината глава под вода. Во случајов, Катја на почетокот ја прифаќа играта. Меѓутоа, кога набргу ќе открие дека Дејвид предолго ја принудува да биде под вода, се отргнува од него бурно протестирајќи. Оваа сцена е само уште еден показател за деструктивноста и автодеструктивноста на фантазмите на Дејвид.

Ж: Но, не помалку деструктивни и за самата Катја, која се чини успешно се учи да го „вози“ Дејвид со тоа што му повладува на неговите маскулинистички фантазми... па дури и не го напушта откако прилично грубо ќе ја исфрли од хотелската соба...

М: ...а ја исфрла откако таа нему повторно му дава фелацио (овој пат „копнено“). Потоа му се возобновува самодовербата и се однесува како да е тој „газда“, а Катја негова сопственост, која, како што самиот тој вели, треба да престане да се однесува како „принцеза“.

Ж: Да, чинот на фелацио е клучен. Она што ти го нарекуваш „негова самодоверба“ јас би го нарекол „машкото шовинистичко его“, кое во Катја веќе не гледа субјект, туку објект — веќе потрошен производ.

М: Кога таа ќе му рече „те сакам“, тој секогаш ѝ возвраќа „те посакувам“. Тоа се случува неколкупати во филмот.

Ж: Привременото заскитување на Катја откако Дејвид ќе ја избрка (за да може мирно да спие?!) е само прелудиум за конфликтот што

следува, во кој Катја станува типична жртва на машка агресија. Интересно, таа треба да стане жртва на неговото насилство, за да му се врати повторно како субјект, за да може да продолжи старата игра „кој кого тука контролира...“ или „кој ќе го вози хамерот“...

М: Сепак, не треба да изгубиш предвид дека односот на Дејвид кон Катја е амбивалентен. Тој добива изблици на шовинизам кога ја третира својата девојка...

Ж: Или можеби само викенд-љубовница?

М: ...кога ја третира како потрошна стока. Но, тие изблици повеќе се израз на очај поради фактот дека тој, сепак, полека ја губи контролата. Да не забораваме дека ѝ понудува да ѝ држи часови по возење. Катја тоа воопшто не го бара од него. Тој не сака пред самиот себеси да признае колку е самиот слаб. Што ќе кажеш за сцената кога лежат двајцата сами голи на карпата? Дали е тоа сцена на платоновско спојување на двата дела, или некој краток миг на нирвана? Додека лежат на карпата, има еден долг кадар на небо, што ѝ дава по малку религиски призив на самата сцена.

Ж: Иако не би сакал да ја споменувам во овој контекст, сепак не можам да се отргнам од синтагмата „изгорени од сонцето“. Тие ја напуштаат сцената по малку изгорени, со по малку изгребан цип. Следува моментот на закрепнување. Таа купува маст за својата кожа, тој за неговото разнишано машко его — хамерот... Сцената кога тој наведнат се обидува да ја „залечи раната“ на хамерот е антологиска. Катја го гледа одозгора... и нејзиниот поглед „одозгора“ кажува многу нешта...

М: Дали мислиш дека и Катја сноси дел од вината за она што ѝ се случува? Дали е таа исто така автодеструктивна, па дури и деструктивна?

Ж: Уф, многу тешко прашање. Не би се осмелил во моментот да судам или осудувам. Дури и кога реков дека во филмот има нешто психофеминистичко, не мислев со тоа дека режисерот е на страната на Катја, или дека експлицитно се обидува да поентира во врска со нерамноправната позиција на жената. Напротив, може да се каже дека самата Катја одбира да стане жртва, откако одлучува да ја продолжи играта по неколкуте чина на психолошко и фи-

зичко насилство... Премногу му простува — и за подводното фелацио, и за грубото исфрлање, и за физичката агресија кога се обидува да ја врати. Меѓутоа, и нејзината „пасивна агресивност“ е исто така чин на психолошка агресија, нели?

М: Да, љубоморната сцена во ресторанот е одлична илустрација за тоа. Да зборуваме малку за сцената на убиството. Што, всушност, се случува со Дејвид? Во психијатриската литература е познато дека по еден таков трауматичен настан, каков што преживува Дејвид, луѓето можат да „одлепат“ и никогаш веќе да не се повратат. Мислам дека Дејвид, дефинитивно, одлепува. Истрауматизиран, но и посрамен, затоа што Катја го гледала крајниот чин на неговото понижување, тој не сака да чуе за одење во полиција. Си ја стриже косата во обид да си го врати она силното во себе. Ја убива Катја за да нема сведок на неговото понижување. Сцената со маринецот го објаснува неговото стрижење на сопствената коса. Всушност, на крајот тој е скарадна фигура со поматен ум, тој е психопатски искарикирана верзија на она што Дејвид бил и пред да одлепи. Се согласуваш ли?

Ж: Тука имаш неколку одлични согледби. Тој стана „потрошен објект“ на сексуалните фантазми на маринецот што го силуваше додека Катја беше присилена да гледа. (Оргастичкиот крик на силувачот беше вчудовидувачки сличен со неговиот оргастички крик.) Неодењето во полиција е класична реакција на жртва на сексуално насилство, која не сака да продолжи да биде жртва. Сепак, она што влчува е начинот на „справување“ со траумата, кој е брилијантно изведен и прикажан од страна на Димон. Можеме ли да си претставиме ситуација во која Катја е жртвата, а Дејвид е присилен да гледа, што е класична шема на филмско силување? Дали и тогаш Катја би си ја истрижала главата и на тој начин би го масакрирала сведокот на најголемото сопствено понижување?

М: Силувањето, кога би ѝ се случило на Катја, би било големо понижување и траума за неа, но според патријархалниот код, тоа би била многу поголема траума и „срамота“ за нејзиниот љубовник, кој сето тоа би го гледал. Така што, одговорот е „не“. Катја не би си ја стрижела главата. Дејвид се обидува да го „повнатри“, да го интернализира својот силувач и со тоа да го поништи силувањето како факт во својата свест.

Ж: Тука би се надополнил со описот: „инсајдерски психофеминистички хорор“. Она што ужаснува и стресува е она што се случувало во главата на Дејвид пред да го изведе убиството...

М: ...Би рекол дека чинот на трансформацијата на Дејвид (нецелосното и несмислено потстрижување, во обид да се претвори во сопствениот силувач) е прилично хичкоковски елемент, и асоцира на подвоената личност на Норман Бејтс од ПСИХО — уште еден психофеминистички хорор!

Ж: Би сакал да појаснам зошто, и покрај замената на улогите (силуваниот е маж, а неговата љубовница набљудувач), филмот го нарекувам феминистички. Прво, замената не може да се изведе докрај. Тешко би можеле да ја замислиме истата ситуација, но во која силувачи се жени. Би било филмски неубедливо. Второ, на крајот, и покрај делумната замена на улоги, Катја е повторно жртвата, иако ја игра психолошки најконструктивната улога што може да се замисли по преживување на такви трауми.

М: Го нарекуваш филмот феминистички. А има ли некаков показател во филмот за ставот на режисерот, самиот Димон? Дали тој е повеќе на страната на Катја или на страната на Дејвид? Или е неутрален?

Ж: Кога реков „инсајдерски“ и „психофеминистички хорор“, сакав во секој случај да укажам дека режисерот не е „неутрален“. Прво, не верувам дека можеш да бидеш „неутрален“ како режисер; второ, и покрај инвертирањето на стереотипот — „тој гледа додека таа е силувана“ во „таа гледа додека тој е силуван“ — жената е повторно жртва, овој пат „жртва на жртвата“...

М: ...дефинитивно...

Ж: и трето, „инсајдерски“, затоа што режисерот ми се чини успева да ги долови субјективните перспективи на обете жртви, и на Катја и на Дејвид, пласирајќи притоа и една подземна порака дека социјалниот поредок е, всушност, „силувачот“... Затоа филмот е „социјален хорор“, нели?

М: Добро, ти мислиш дека филмот, во некоја рака, е осуда на владејачкиот патријархален поредок, односно дека режисерот е феминистички настроен. Така?

Ж: *Да, во најмала рака, тоа го толкувам како имплицитна авторска намера.*

М: Се согласувам со тоа, но само донекаде. Значи, прво ќе кажам со што се согласувам, а потоа другото. Инверзијата на „евергрин силувачкото клише“ — „принудувањето да гледа како ја силуваат девојка му“ во „принудувањето да гледа како го силуваат дечко ѝ „ — е дефинитивно нарушување на владејачкиот патријархален поредок, негово „прекинување“, што нуди можност и за негово целосно укинување, барем на многу приватно, микрониво, негово укинување во врската помеѓу Дејвид и Катја. Таа „шанса“ Дејвид не ја искористува.

Ж: *Нешто како последна шанса...*

М: ...за романа. Значи, тој не може а да не го воспостави повторно она што било прекинато со „инвертираното силување“. Очигледно, тој е психички растроен кога ја убива Катја. Меѓутоа, во логиката на неговото лудило лежи проектот на повторно воспоставување на патријархалниот код.

Ж: *Лудилото во функција на превоспоставување на поредокот?*

М: Антипсихијатрите се превртуваат во гробот...

Ж: *хе, ха, хе...*

М: Ама да, баш така.

Ж: *Можам да разберам како исклучувањето на „лудите“ го одржува поредокот, ама за ова твоео ќе ми треба малку појаснување...*

М: Самиот концепт дека исклучувањето на „лудите“ го одржува поредокот бил субверзивен, но само во зачетокот. Потоа е „кооптиран“. Лудилото е романтизирано како слобода од прангите на ексклузивитетот на поредокот, и со тоа се изгубиле предвид оние „лудила“ коишто се конформистички. Дејвид со својата скарадно недоизбричана глава е некој вид конформист. Очигледно е зошто тој си ја стриже косата. Тоа е симболички акт на поистоветување со неговиот силувач — потстрижан како маринец, а истовремено е ослободување од сведокот на неговото понижување — Катја.

Ж: *Се чини нема поедноставен начин како од „најпрезрен објект“ — жртва на силување, да се*

претвориш во „достоинствен субјект“ — преку елиминирање на единствениот сведок на настанот.

М: Само да не излезе дека ова е некаква препорака за читателите. Во многумина од нас мажите лежи притаен некојси Дејвид.

Ж: *Можеби не е лошо и ние да ставиме предупредување дека „секаква сличност со реални ликови е случајна“...*

М: Значи, Дејвид одбива да живее *немашки*, и одбира да умре *машки*.

Ж: *Само што овој пат со сигурност нема да има УМРИ МАШКИ-2.*

М: Тој ја елиминира Катја, сведокот на неговото понижување, а потоа се самоубива — во еден долг статичен кадар на крајот од филмот го гледаме неговото мртво голо тело на местото на силувањето, но и близу местото каде што тој и Катја лежеа голи на карпите со нејзината рака врз неговиот пенис — и со овие два чина тој повторно ги воспоставува суспендираните правила на игра.

Ж: *Само под такви услови неговото самоубиство може да се толкува како достоинствен чин...*

М: ...според епските кодови на Хомер...

Ж: *И на Хемингвеј. По чинот на неговото силување не само што неговиот живот веќе нема смисла, туку нема смисла ни неговата смрт.*

М: Оти сведокот ќе остане.

Ж: *Баш така. Сведокот мора да се елиминира, за да се осмисли сопствената смрт преку чинот на едно сега веќе „достоинствено“ самоубиство. Да те потсетам, тој ја отфрли можноста да истерува правда преку механизмите на правниот поредок. Кога Катја му понуди да повикаат полиција, Дејвид категорично одби. Не сакаше да стане жртва на „секундарна виктимизација“, како што е тоа случај со најголемиот број жртви на силување, кои се одново „силувани“ од страна на правниот систем во постапката на „истерување на правдата“...*

М: Со повикувањето полиција, тој само ќе го зголеми бројот на сведоците на своето понижување. Сега — за она со кое не се согласувам со

твоеото тврдење дека 29 ПАЛМИ е осуда на патријархалниот поредок.

Ж: „имплицитна“ осуда...

М: Има една сцена во филмот којашто, според мене, го открива ставот на авторот. Таа, всушност, покажува како, според Димон, би требало да стојат работите по прашањето на односот маж-жена. Тоа е, не знам колку ќе се согласиш, сцената каде што тие лежат голи на карпата, се сончаат, а таа ја става раката врз неговиот пенис за да го заштити од изгореници. Тој носи чизми, таа е босонога. Мотивот на босоногата Катја се повторува повеќе пати низ филмот. Таа се шета боса и по улиците носејќи ги чевлите во рака. Што сакам да кажам?

Ж: Претворен сум во трето уво...

М: Добро, ти дремни си малку, ќе те разбудам кога ќе завршам. Што ми беше зборот... Оваа сцена е очигледно враќање кон природата, кон „корените“, како што ги сфаќа авторот. Мажот носи чизми, жената е босонога — значи Таа е поблиску до природата, до ритамот на природата. Вакви сцени има и во неговите претходни два филма. Главните јунаци на ЖИВОТОТ НА ИСУС и ХУМАНОСТ исто така лежат на земја, наслушнувајќи го пулсот на Големата Мајка. Ставот на Димон е биолошко детерминистички, есенцијалистички матријархизам. Таа му го штити пенисот. Повторувам уште еднаш, за да те разбудам...

Ж: Или, можеби, за да ме разубедиш?

М: Димон го осудува патријархалниот поредок, меѓутоа, алтернативата што ја нуди...

Ж: ...ако воопшто нуди некаква алтернатива...

М: ...е жената како суштество на природата, а природата за Димон е љубов, спокој и добрина... И тука навлегуваме во некои теми што излегуваат од рамките на дијалогот...

Ж: Не се сеќавам дали ја споменавме и сцената додека таа мочка, барајќи од него да се сврти за да не ја гледа... Тогаш се потсетив на сцената од РОДЕНИ УБИЈЦИ кога Мелори мочка пред очите на Мики, а тој восхитено и вели: „Те сакам Мелори“...

М: Те разбудив само за да ми го кажеш ОВА?!

Ж: Чекај, уште не сум доразбуден. Можеби сум само малку разубеден. Ја направив паралелата за

да го „пофалам“ Димон, кој со чинот на мочкањето на Катја ја покажува недоразвиеноста на нивниот однос. Неговата „прељуба“ сè уште не е „љубов“, како во случајот на Мики и Мелори.

М: Сексот не е толку интимен чин како мочкањето пред очите на љубовникот...

Ж: Или како покривањето на пенисот во најинтимната сцена на филмот, кога лежат голи на карпата изложени на сончевите зраци...

М: Ете, постојано се навраќаме на таа сцена. Имаш ли уште нешто да кажеш за неа?

Ж: Што да кажам, режисерот добил прекрасна идеја за плакат... Неверојатно функционална, а сепак согласна со цензорската етика. Мојам да се согласам дека тие се најблиску до природата а и до себе, и дека тоа може да се толкува и како порака на режисерот. Но, не сум сигурен дали заштитничкиот став на Катја е нешто повеќе од остроумна заштита против реалната закана од цензура... Накусо, уметничко решение достоинствено за еден арт филм.

М: Мислам дека е нешто повеќе, нешто што се провлекува низ филмот, опција што му се нуди на Дејвид, но опција што тој ја одбива. Имено, тој решава да живее „машки“, но и да „умре машки“.

Ж: Да, да... Алтернативата е суптилно навестена во сцената кога Катја се разминува со насмеан долговечен стар пар пред таа да влезе во мотелската соба каде што силуваниот и психички растемелен Дејвид...

М: ...ќе ѝ го одземе животот. Таа оди во сигурна смрт, носејќи му пица на својот убиец и по пат се разминува со насмеаниот старец и старица.

Ж: Е, да... Тука може исто така да се извлече некаква авторска порака. Тие се среќни и насмеани, подготвени да го продолжат патот со својот автомобил, паркиран недалеку. Но, клучното нешто е кој ги држи клучевите — тоа е старицата. Дејвид не се согласи навреме да ги предаде клучевите...

М: ...Дејвид во погрешен момент ги одзеде клучевите од Катја...

Ж: ...и нивната врска западна во dead end. □

АНРИ КАРТИЕ-БРЕСОН

(1908-2004)

„ШТО И ДА ПРАВИТЕ,
МОРА ДА ПОСТОИ ОДНОС МЕЃУ ОКОТО И СРЦЕТО.
СО ЗАТВОРЕНОТО ОКО ЧОВЕК ГО ГЛЕДА ОНА ВНАТРЕ,
А СО ОТВОРЕНОТО ОКО ГО ГЛЕДА ОНА НАДВОР.“

АНРИ КАРТИЕ-БРЕСОН



Нехру зборува на погребот на Ганди (1948)



Жан Пол Сартр (1946)



Брисел, 1932

Анри Матис, 1944





Недела на брегот на Марна, 1938

Арена, Валенсија, Шпанија, 1933



КИНОПИС

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

Број 29-30 (16), 2004

ISSN 0353-510 X

УДК 778.5 + 791.43

Издавач

Кинотека на Македонија

п.ф. 161, 1000 СКОПЈЕ

тел: + 389 2 3228-064,

факс: + 389 2 3220-062

ж.ска 40100-603-11763

За издавачот

Борис Ноневски

Главен и одговорен уредник

Илинденка Петрушева

Редакција

Георги Василевски, Петар

Волнаровски, Бојан Иванов,

Јелена Лужина, Дубравка Рубен,

Љупчо Тозија

Ликовно и графичко обликување

Ладислав Цветковски

Компјутерска обработка

Нина Шуловиќ-Цветковска

Лектор

Сузана В. Спасовска

Превод на англиски

Марија Хаџимитрова-Иванова

Превод на француски

Наташа Ѓондева

Печат

Југореklam - Скопје

тираж: 700 примероци

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

KINOPIS

Journal of Film History,
Theory and Culture and the
Remaining Arts
Num. 29-30 (16), 2004

ISSN 0353-510 X

UDK 778.5 + 791.43

Publisher

Cinematheque of Macedonia

P.O. Box 161, 1000 Skopje,

telephone: +389 2 3228-064,

Fax: +389 2 3220-062

Curent Account Number 40100-

603-11763

For the Publisher

Boris Nonevski

Editor in Chief

Ilindenka Petruševa

Editorial Board

Georgi Vasilevski, Petar

Volnarovski, Bojan Ivanov,

Jelena Lužina, Dubravka Ruben,

Ljupčo Tozija

Design

Ladislav Cvetkovski

Computer Preparation

Nina Šulović-Cvetkovska

Proof read by

Suzana V. Spasovska

English translation

Marija Hadzimitrova-Ivanova

French translation

Nataša Ćondeva

Print by

Jugoreklam - Skopje

Copies: 700

KINOPIS

Revue de l'histoire, de théorie et
de culture du film et d'autres arts
Numéro 29-30 (16), 2004

ISSN 0353-510 X

UDK 778.5 + 791.43

Editeur

Cinematheque de Macédoine

Box 161, 1000 Skopje

tél.: + 389 2 3228-064,

Fax: + 389 2 3220-062

Compte de banque: 40100-603-

11736

Pour l'Editeur

Boris Nonevski

Redacteur en chef

Ilindenka Petruševa

Rédaction

Georgi Vasilevski,

Petar Volnarovski, Bojan Ivanov,

Jelena Lužina, Dubravka Ruben,

Ljupčo Tozija

Mise en page

Ladislav Cvetkovski

Computer réalisation

Nina Šulović-Cvetkovska

Lecteur

Suzana V. Spasovska

Traduction anglaise

Marija Hadzimitrova-Ivanova

Traduction française

Nataša Ćondeva

Imprimerie

Jugoreklam - Skopje

Tirage: 700 exemplaires

