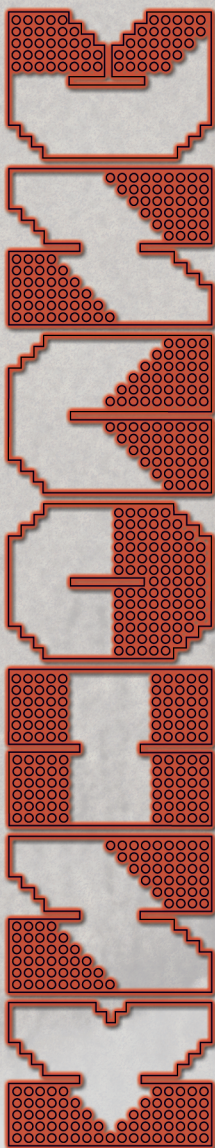


35

МАКЕДОНСКИ ФИЛМ

година XIX, 2008
ISSN 0353-510X





ЗМИСКА КОЖА
(Сидни Ламет, 1959)



БУНТОТ НА БРОДОТ КЕЈН
(Едвард Дмитрик, 1954)



СИТЕ МОИ СИНОВИ
(Ирвинг Рајс, 1948)

АМЕРИКАНСКАТА ЛИТЕРАТУРА НА ФИЛМ



МАЛИ ЛИСИЦИ
(Вилијам Вајлер, 1941)



СТАКЛЕНА МЕНАЖЕРИЈА
(Ирвинг Рапер, 1950)

СОДРЖИНА
CONTENTS
CONTENU

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

KINOPIIS

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

KINOPIIS

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

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

7

Георги Василевски: Надежта последна исчезнува (од најновата продукција на македонскиот игран филм – *Превртено, Јас сум од Титов Велес, Сенки*)
Georgi Vasilevski: Hope Always Vanishes Last (on the recent Macedonian feature film production – *Upside Down, I'm From Titov Veles, Shadows*)
 C'est l'espoir qui disparaît la dernière (sur la dernière production du film de fiction macédonien – *Renversé, Je suis de Titov Veles, Ombres*)

15

Петар Волнаровски: Кога има – има, ама како? (*Тајната книга, Превртено, Сенки*)
Petar Volnarovski: If There Are – There Are, But How? (*The Secret Book, Upside Down, Shadows*)
 S'il y a, il y en a, n'est-ce pas? (*Le livre secret, Renversé, Ombres*)

22

Влатко Галевски: Ре-креативна продукција 2007 (*Боли ли?, Јас сум од Титов Велес, Превртено, Бабички на револуцијата, Сенки*)
Vlatko Galevski: Re-creative Production 2007 (*Does It Hurt?, I'm From Titov Veles, Upside Down, The Grandmothers of Revolution, Shadows*)
 La production re-créative 2007 (*Ça fait mal?, Je suis de Titov Veles, Renversé, Les petites grands-mères de la révolution, Ombres*)

32

Благоја Куновски: Боли ли? – првиот балкански догма филм
Blagoja Kunovski: Does It Hurt? – The First Balkan 'Dogme'
 Ça fait mal? – Le premier film dogme balkanique

37

Владимир Љ. Ангелов: Судбината како артефакт (*Јас, мојот живот без некои работи, Девојчето и нејзината хармоника, Дом?*)
Vladimir Lj. Angelov: Destiny As An Artefact (*Me, My Life Without Certain Things, The Girl And Her Accordion, Home?*)
 Le destin comme artefact (*Moi, ma vie sans certaines choses, La petite fille et son accordéon, Famille?*)

43

Сунчица Уневска: Во потрага по рајот на земјата (*Бабички на револуцијата*)
Suncica Unevskaja: The Quest For Heaven On Earth (*The Grandmothers of Revolution*)
 La recherche du paradis sur la terre (*Les petites grands-mères de la révolution*)

50

Петар Волнаровски: Еволуција, Револуција... или Ре-еволуција? (*Бабички на револуцијата*)
Petar Volnarovski: Evolution, Revolution... Or Re-evolution? (*The Grandmothers of Revolution*)
 Évolution, Révolution ou... Re-évolution? (*Les petites grands-mères de la révolution*)

55

Жарко Кујунџиски: 39 филмови, 8 денови, 6. издание (*Синедeјс 2007* – версус курентниот македонски долгометражен игран филм)
Zharko Kujundziski: 39 Films, 8 Days, 6th Edition (*Cinedays 2007* – versus the current Macedonian long-length feature film)
 39 films, 8 jours, 6 éditions (*Cinedays 2007* – versus le film macédonien de long-metre de fiction)

65

Илинденка Петрушева: А кината?
Ilindenka Petrusheva: And What About The Cinema Theatres?
 Et les sales de projection?

ДОСИЕ / DOSSIER / DOSSIER

69

Мими Ѓоргоска-Илиевска: Легислативата за заштита на аудиовизуелните добра – дел од стратегијата за заштита на културното наследство
Mimi Gorgoska-Ilievska: The Legislative For Preservation Of Audiovisual Welth – Part of The Strategy On The Preservation Of Cultural Heritage
 La législation de protection des biens audiovisuels –une part de la stratégie de la protection de patrimoine culturelle

ИСТРАЖУВАЊА / RESEARCHES / RECHERCHES

74

Дојрана Прокопиева: Компаративна анализа на музиката во четири играни филмови од поновата македонска продукција
Dojrana Prokopieva: Comparative Analysis Of The Music in Four Recent Mac-edonian Feature Films
 Analyse comparative de la musique de quatre films macédoniens de la produc-tion nouvelle macédonienne

ИЗВЕСЕН ПОГЛЕД / CERTAIN VIEW / CERTAINE VUE

89

Дејан Василевски: Телевизорот: Тројански коњ во нашите домови
Dejan Vasilevski: TV, The Trojan Horse In Our Homes
 La télévision – le cheval troyen dans nos maisons

ПОВОДИ / OCCASSIONS / OCCASIONS

Новиот романски филм / New Romanian Film / Le nouveau cinéma roumain

93

Владимир Љ. Ангелов: Сличностите што не прават различни (поглед врз новиот бран романски филмови)
Vladimir Lj. Angelov: The Similarities That Makes Us Different (a view upon the New Romanian Film Wave)
 Les similarités qui nous font différents (un regard sur la nouvelle vague du cinéma romaine)

Американската литература на филм / American Literature on Film / La littérature américaine et le cinéma

103

Џон Дин: LitFlicks: Адаптирање на литературата во филм
John Dean: LitFlicks: Adopting The Literature In Film
 Lit Flicks: Adaptation de la littérature au cinéma

Игор Старделов: *Фотографијата и филмот на почвата на Македонија* (за 16-та книга од макропроектот „Историја на културата на почвата на Македонија“, Македонска академија на науките и уметностите, Скопје, 2007)

Igor Stardelov: *The Photography And Film On Macedonian Soil* (on the 16th book of the macroproject „The Cultural History On Macedonian Soil“, Macedonian Academy of Sciences and Arts, Skopje, 2007)

La photographie et le cinéma sur le sol de la Macédoine (sur le 16e livre du projet “Histoire de la culture sur le sol de la Macédoine”, édition de l’Académie macédonienne des sciences et des arts, Skopje, 2007)



Печатењето на овој број го овозможи



Министерство на култура

ВО ОВОЈ БРОЈ НА КИНОПИС ПИШУВАМЕ ЗА СЛЕДНИВЕ ФИЛМОВИ ОД ПОНОВАТА МАКЕДОНСКА ПРОДУКЦИЈА:

ИГРАНИ ФИЛМОВИ:

БОЛИ ЛИ?, 2007

догма филм

продукција: Анета Лешниковска – Aka Film Production

ко-продуценти: NFI Productions, Concordia Pictures

сценарио и режија: Анета Лешниковска

кинematографер: Ленерт Хилеге

монтажа: Игор Андреевски

музика: АМБЕР

улоги: Ирена Ристиќ, Игор Џамбазов, Дејан Лилик, Висар Вишка, Даниела Стојковска, Никола Ристановски

ЈАС СУМ ОД ТИТОВ ВЕЛЕС, 2007

продукција: Sisters and Brother Mitevski

ко-продуценти: Silkroad Production (France), Entre Chien et Loup (Belgium),

Emotionfilm (Slovenia), Climax Films (Belgium)

сценарио и режија: Теона Митевска-Стругар

кинematографер: Виржин Сен Мартен

монтажа: Жак Вита

музика: Оливие Самуијан

улоги: Лабина Митевска, Ана Костовска, Николина Кујача, Џевдет Јашари, Петер Мусевски

ПРЕВРТЕНО, 2007

продукција: Сектор филм

ко-продуценти: Mainframe production, Cinears, Global Film Initiative

сценарио: Венко Андоновски и Игор Иванов, според романот *Папокот на светот* од Венко Андоновски

режија: Игор Иванов

кинematографер: Томи Салковски

монтажа: Игор Андреевски

музика: Зоран Спасовски

улоги: Милан Тоциновски, Сања Трајковиќ, Славиша Кајевски

СЕНКИ, 2007

продукција: Сенка филм

ко-продуценти: Classic SRL, Blue Eyes Fiction Gmbh&Co., Camera LTD&Tornasol Films SA

сценарио и режија: Милчо Манчевски

кинematографер: Фабио Чијанкети

монтажа: Марти Левенштајн и Дејвид Реј

музика: Рајан Шор

улоги: Борче Начев, Весна Станојевска, Ратка Радмановиќ, Сабина Ајрула-Тоџија, Филарета Здравковиќ, Диме Илиев, Салаетин Билал

ТАЈНАТА КНИГА, 2005

продукција: KTV Media&Димитар Николов
ко-продуценти: ЕНОХ, Synchro film&Video
сценарио: Љубе Цветановски, Јордан Плевнеш, Владо Цветановски
режија: Владо Цветановски
кинматографер: Тиери Арбогаст, Бруно Прива
монтажа: Клаус Хундбихлер, Атанас Георгиев, Даниел Тавчиоски
музика: Тоше Поп Симонов
улоги: Тиери Фремон, Жан-Клод Кариер, Лабина Митевска, Владо Јовановски, Ѓорѓи Јолевски, Мето Јовановски, Кирил Ристоски

ДОКУМЕНТАРНИ ФИЛМОВИ:

БАБИЧКИ НА РЕВОЛУЦИЈАТА, 2006

долгометражен документарен филм
продукција: Бранд Ферро/Петра Селишкар – Petra Pan Film Production
ко-продуценти: RTV Slovenia, Dream Factory Macedonia, Kaos Amsterdam, Movimiento Nacional de Video Cuba
сценарио: Бранд Ферро и Петра Селишкар
режија: Петра Селишкар
кинматографер: Бранд Ферро
монтажа: Филип Грчевски
музика: Никола Коџабашија

ДЕВОЈЧЕТО И НЕЈЗИНАТА ХАРМОНИКА, 2006

продукција: Gebrueder Beetz Filmproduktion, Deutschland
сценарио: Билјана Гарванлиева и Мануел Зиммер
режија: Билјана Гарванлиева
кинматографер: Сузан Шулс
монтажа: Андре Ниер

ДОМ?, 2005

продукција: Бабилон-Скопје, Факултет за драмски уметности
сценарио и режија: Вардан Тозија
кинматографер: Ѓорѓи Клиначаров
монтажа: Филип Грчевски

ЈАС, МОЈОТ ЖИВОТ БЕЗ НЕКОИ РАБОТИ, 2007

продукција, сценарио и режија: Илија Пиперковски
кинматографер: Дан Косут
монтажа: Луција Роксана Маралоу, Кодрин Ифтоди
музика: Раду Георгеску

From the director of BEFORE THE RAIN
A film by MILCHO MANCHEVSKI

SHADOWS

Sometimes the dead
speak louder
than the living



ГЕОРГИ ВАСИЛЕВСКИ

НАДЕЖТА ПОСЛЕДНА ИСЧЕЗНУВА

(ОД НАЈНОВАТА
ПРОДУКЦИЈА
НА МАКЕДОНСКИОТ
ИГРАН ФИЛМ)

УДК 791(497.7)
Кинопис 35(19), с. 7-14, 2008

П

о триумфот на Милчо Манчевски на фестивалот во Венеција кога за својот играен првенец ПРЕД ДОЖДОТ го доби *Златниот лав*, македонскиот филм се здоби со некоја невообичаена самоувереност, со некое чувство дека е способен достоинствено да им одговори на барањата на меѓународните естетски стандарди и рамноправно да се натпреварува со делата на големите кинематографии. Самодовербата, се разбира, е убав поттикнувачки импулс и тој може да ублажи голем број фрустрации. Тоа го покажаа повремени успехи на делата на поголем број млади автори, кои, иако талентирани, амбициозни и образовани, не добија сатисфакција за својот ентузијазам во арбитражните судови на меѓународните филмски смотри.

Македонските филмски автори, се разбира, не одговорија со малодушност на игнорантниот однос на арбитрите, кои не ретко им робуваат на своите приватни предрасуди со ароганција слична на дрскоста со која политичките идеолози ги бришат од листата на кандидатите за награда насловите коишто, според нив, носат некои сомнителни, интригантни и деструктивни пораки. Сетете се како помина во Венеција филмот на Милчо Манчевски, ПРАШИНА. Во онаа иста Венеција, која само неколку години пред бојкотот, триумфалистички му го додели *Златниот лав*, заведена од егзотичната слика на периферијата на Европа во која уште живее, како археолошки раритет, племенскиот дух на омразата, недозволената љубов и одмаздата.

Но овластувањата на акредитираните, самољубиви арбитри по гламурозните светски филмски фестивали, колку и да им нанесуваат со својата игнорантност штета на малите и анонимни кинематографии, каква што е и македонската кинематографија, не можеме да ги обвиниме за некакво организирано опструирање на нашите настојувања да се ставиме во ист ред со развиените кинематографии. Тие во никој случај не беа виновни за творечката апстиненција на низа македонски филмски ра-

ботници, кои, од своја страна, неретко се обидуваат да му угодат на вкусот што го промовираат осомничените арбитри, запоставувајќи ги очекувањата и афинитетите на домашните филмофили.

Од десетината дебитантски остварувања што во последните петнаесет години ги реализираа претставниците на новата генерација синеасти, сосема е занемарлив бројот на оние што ги истражуваат корените на драмските конфликти специфични за менталитетот на своите сонародници. Тие, и кога го лоцираат дејствието во препознатливиот амбиент на нашето поднебје, малку водат грижа за автентичноста на социјално-културниот и моралниот профил на губитниците, криминалците, стоиците, осамениците или бунтовниците, формиран во македонски услови. Портретите на ликовите на младите луѓе во кои се отелотворени идеите на авторите на филмовите како: БАЛКАНКАН, ИЛУЗИЈА, КАКО УБИВ СВЕТЕЦ, КОНТАКТ, СЕНКИ, ПРЕВРТЕНО, речиси и не се разликуваат од карактерот на насилниците или жртвите на социјалните противречности и аномалии во филмовите на најголемиот број српски, француски, полски, англиски, или, дури, американски автори.

Некои од добронамерните хроничари ќе ја поздрават оваа психолошко-морална униформност на младите деликвенти и бунтовници како симптом на космополитизмот за кој се изборија нашите автори. Но, јас не сум уверен дека на вистинската инспирација ѝ требаат стилистички, содржински или какви било други естетички заемки од трезорите на туѓите културни модели.

Поинакви се, меѓутоа, консеквенциите од анализата кон која нашите автори пристапуваат кога го проучуваат мајсторството или рафинманот во делата на нивните колеги формирани во друга културна традиција, па потпирајќи се врз сопствениот темперамент и вокација ги применуваат нивните доблести во своето творештво. Тоа не е афинитет што ќе ја искомпромитира изворната инспирација, ами напротив, тој ќе му овозможи на талентот да добие поголема слобода, а делото врз кое ќе бидат применети новите знаења ќе добие поостра мисловна јасност и побогата метафоричка разноликост.

Тоа се начела проверени во практиката и кај најголемите светски режисерски имиња. Дејвид Грифит, на пример, никогаш не криел дека визуелните ефекти на монументалните спектакли ги преземал од иконографијата на италијанските историски епови, кои уште во немиот период ги разви до совршенство Џовани Патроне, а Сергеј Ејзенштејн бил фасциниран од монтажата на Грифитовата НЕТРПЕЛИВОСТ. Да не зборуваме дека најпознатите имиња на европскиот филм во 50-тите и 60-тите години од минатиот век беа под влијание на естетиката на италијанскиот неореализам, или десет години подоцна, кога францускиот *нов бран* стана метафоричка библија за илјадници епигони во голем број кинематографии, чие културно наследство немаше никаква блискост со традициите што ги воведоа француските новобрановци.

Но, како што е познато, креативната примена на еден принцип во креирањето на едно дело, по правило, произведува автентична вредност, а епигонското имитирање на туѓите афинитети не ќе достаса во својата креативна дремливост подалеку од зоната во која никнат препознатливите конструкции на сурогатите. Денес, ако ги оставиме настрана мегаломанските конјунктурни проекти на Холивуд и хиперспектаклите што механички ги репродуцираат другите богати продуцентски фирми, се предлагаат како иновантни голем број нискобуџетни филмови работени во манирот на *арт-филмот*, *авторскиот* или *независниот филм*. Не е тешко да се забележи дека зад употребата на овие флоскули, нивните корисници често го затсвиваат својот естетски далтонизам. Дали треба да се потсетиме дека естетиката на *арт-филмот* беше пласирана во 20-тите години од минатиот век од страна на француската авангарда; *авторскиот филм* е реторички изум на структуралистите во 60-тите години, а поетиката на *независниот филм* се роди во почетокот на 50-тите години, по експанзијата на телевизијата и осамостојувањето на голем број режисери, сценаристи и актери од доминацијата на моќните производни магнати.

Отаде, во нашата средина филмовите како СЕНКИ на Милчо Манчевски и ПРЕВРТЕНО на Игор Иванов-Изи влегоа во жанровската номенклатура на *авторскиот филм*, а делото на Теона Митевска-Стругар ЈАС СУМ ОД ТИТОВ ВЕЛЕС е прогласено за богато разгранет огранок на *арт-филмот*.

ПРЕВРТЕНО

Да се задржиме најпрвин на играното деби на Игор Иванов, филмот ПРЕВРТЕНО, работен по мотиви од култниот роман на Венко Андоновски, *Папокот на светот*. Игор Иванов-Изи е несомнено талентиран синеаст. Неговиот авторски темперамент реагира на сите животни манифестации и на сиот предметен свет со освојувачката моќ на совршен инструмент, кој го сензибилира светот во единствена и неповторлива визија. На магичното постоење на тој свет излезен од фантазијата можеш да му се восхитуваш, да негодуваш или да го одречуваш. Но на таа готовност да се радуваме, тагуваме, да се исцудуваме или гневиме не поттикнува и учи соочувањето со магичниот свет на таинствениот спој на емоционалните и духовните сили, својствени на светот на филмот, никако на стварноста во која емоцијата на гневот, на пример, е нешто трошливо, привремено, тривијално. Хармонијата и хомогеноста на таа визија Игор Иванов-Изи ги остварува благодарение на своето познавање на природата на филмската слика, на кадарот, на монтажата и на специфичната преоб-разба што човечкото лице го доживува пред камерата.

Младите генерации гледачи не можат а да не ја препознаат специфичноста на визијата во која сите конфликти, противречности и стремежи се рожба на еден нов духовно-морален амбиент во кој доброто и злото, храброто и кукавичкото, одат

*Превртено, Игор
Иванов - Изи*



рака под рака. Во неговата етичка номенклатура, острата поделба на позитивецот и негативецот бавно но незапирливо се стеснува. Оттаму и љубопитноста, симпатиите и наклонетоста на новите генерации гледачи се на страната на филмовите сродни на ПРЕВРТЕНО. Од сџеата што тие, помалку или повеќе, успешно ги обликуваат во приказна се исфрлени хероичните и духовни митови, кои само пред дваесетина години беа еден од условите што го гарантираат успехот кај гледачите и критиката.

Таа скепса во моралната чистота на своите ликови спонтано, од духовната и етичка констелација на својата генерација, ја презеде и Игор Иванов-Изи. Во листата на ексцентрични, кул навик и обичаи што тие ги практикуваат може да се набројат цела дузина агресивни пресметки, судири и закани не само со латентните непријатели и опоненти туку и со пријателите, родителите и љубовниците. Тие се циници, егоисти, рамнодушни набљудувачи на кризите и фрустрациите низ кои минуваат нивните пријатели. Единствено бунтовништвото и непомирливоста на главниот лик, Јан, во одлична интерпретација на Милан Тоциновски, го бараат со некоја благородна и хероична упорност своето место во светот. Иако е експлоатиран мотив, со критичка будност над причините за деликтите на бунтовниците без причина, тој и во актуелниот социјален контекст ги чува својата изворност и уверливост. Помалку се разбирливи испадите и каприците на другите ликови, кои го сочинуваат мозаикот на младите луѓе за кои не е лесно да се каже дека се виновни за своето субверзивно поведение. Антагонизмите и отворените груби судири меѓу младите маргиналци, кои рамнотежата со светот ја одржуваат само во положба на „превртеност“, од една страна, и повластените слоеви длабоко вкоренети во плодната почва, од друга страна, не се тема што ќе не придобие со својата оригиналност. Таа ги инспирира големите мајстори да создадат ремек-дела во сите раздобја од историјата на филмот. Игор Иванов-Изи е заслужен што синдромот на непомирливите ментални, емоционални и душевни разлики, меѓу мечтателите и конформистите, го лоцира без големи епигонски заструнувања, во амбиентот на македонската средина. Езотеричниот, социјално неприспособлив Јан, кој не може да го задуши нагонот за летање, никогаш не ќе може духовно да се зближи со својот најдобар пријател, конформистот Павел, иако ги дели со него сите свои фрустрации и надежи. Не ќе може да се зближи ни со убавата и навидум сензибилна Луција, чии каприциозни, нежни, рамнодушни и страсни испади не можат да го уверат дали таа навистина го љуби или, пак, игра некоја улога што нејзината умна глава одлично ја извежбала.

Но настрана од визуелно култивираното обликување на конфликтните ситуации и на карактерите во една хомогена мозаична целина, првенецот на Игор Иванов-Изи ќе не остави рамнодушни пред сведочењето на колективната и лична драма. Коректната иконографска структура на кадарот, уиграната актерска игра и урбаната атмосфера во која настраностите, парадоксите и ексцентричностите се дел од амбиентот на метрополата не се доволна гаранција дека нивниот психолошко-ментален колорит ќе не држи во напнатост и возбуда.

На Игор Иванов-Изи не му појде од рака во својот првенец да ни раскаже една било модерно, било класично конципирана приказна. Тоа намерно или несвесно игнорирање на темелните правила на раскажувањето може да го одведе неговот талент на друг пат во кој гаснат емоциите и растат недоумиците. За авторот на ПРЕВРТЕНО би било штета ако во иднина им ја одземе можноста на гледачите да се радуваат, тагуваат и размислуваат.

ЈАС СУМ ОД ТИТОВ ВЕЛЕС

Вториот долгометражен игран филм на Теона Митевска-Стругар, ЈАС СУМ ОД ТИТОВ ВЕЛЕС, зборува за судбините на трите сестри Афродита, Славица и Сафо. Тие се заробени во духовните лабиринти на својот роден град, кој во застрашувачки количини мултиплицира импулси на депресија, очај, безизлезност и страв. Амбиентот на Велес во визијата на Теона Митевска-Стругар не е општа метафора на са-



моуништувањето кон кое безумно се стреми современиот свет, оголен и хуманистички изјаловен од арогантните џинови на профитот, кои безмилосно и континуирано ги деградираат моралните и креативните вредности во кои цивилизациите од века ги вградувале радостите на постоењето, соништата за среќата и храброста да се зачуваат духовните и моралните доблести. Светот во кој смогот, прашината, нечистотијата и рамнодушнота на неговите жители ги нагризуваат мозокот, срцето и соништата на трите сестри - троецот којшто, ако се секавате на неговиот подалечен тандем кај Чехов, минуваше можеби низ поостри искушенија и интимни болки, не ја симболизира ниту борбата на разретчената група морални стоици, кои, навистина, ја немаат силата на џиновските заштитници од преданијата, но ги чуваат, неоштетени од властољубието, љубовта за луѓето и нивниот стремеж кон мир и разбирање. Географската и менталната конфигурација на овој филм е прецизно лоцирана токму во милјето на Велес, градот на Кочо Рацин, на Рајко Жинзифов, на гемиџиите - извалкан, осиромашен и опустошен од градителската неспособност на комунизмот, како што ќе забележи еден американски критичар, и од грабежливата експанзија на капитализмот.

Ликовната фактура на градскиот пејзаж во кој, покрај Афродита, Сафо и Славица, привлечни и облагородени од мистичната сила на несреќата, талкаат само силуети на изморени, нагрдени, тажни и злобни луѓе е своевиден преседан во иконографската фактура на македонскиот филм. Тие тесни сокаци, тие оветвени ентриери, мизантропски и рамнодушни лица, кои обичното око не може да ги запамети, се избледена слика на социјалната и моралната беда на нашето општество. Тие се, исто така, и огледало на морничавите перспективи што бесконечно се протегаат до некои езотерични предели населени со лица избличени од непознати болести, со осакатени силуети на луѓе што некогаш знаеле да мечтаат, да се надеваат и да се борат, со монструми чиешто потекло ни останува непознато. Згора на сè, од оваа

**Јас сум од Титов
Велес, Теона
Митевска -
Стругар**

слика на Велес, осквернавена по дисциплинираната употреба на неподмитливиот објектив на филмската камера, како да се огласува и некоја клетва, која од кадар во кадар не воведува во нови кошмари.

Снимателската вештина на Виржин Сен Мартен не натера длабоко да се замислиме над веродостојноста на нашата сопствена диоптрија и остро да ѝ ја спротивставиме на визурата низ која живописниот Велес ни се открива како нем пекол во чии огнени кругови анонимните грешници ја поднесуваат без приговор казната што се родени и што го дишат загадениот воздух на својот град. На градот, значи, којшто веројатно е најгрдата населба на планетата и во кој безживотно се движат најбезличните креатури на светот.

Но, светот на трите сестри, сепак, е остро поделен од бизарниот универзум на останатиот дел од градот. Тие имаат свое минато, минуваат низ трауми за кои веруваат дека еден ден ќе бидат совладани, умеат тука и таму да воспостават некаква комуникација со соседите, да бидат љубезни, дрски или лукави. И, што е мошне значајно, тие се обединети во својата семејна заедница, чии изливи на љубов, носталгија, веселост или лутина често пати остануваат неодгатливи за гледачот.

Теона Митевска-Стругар многу пати ќе покаже разбирање за природата на фрустрациите со кои војуваат нејзините хероини, за егзалтациите што ненадејно гаснат и добиваат лице на беспомошно животинче, кое нема сила да се брани. Нејзе не ѝ е туѓа ни истошувачката енергија со која се бранат од фантомите на осаменоста во долгите деноноќија, бесцелните талкања, очајот што ве турка да посегнете по дрогата или проституцијата, по илузиите коишто имаат привид на утеха, или по Бергмановиот рецепт за прекин на комуникацијата со овој неверен свет - молкот.

Голема е, меѓутоа, дилемата за која Теона Митевска-Стругар можеби одбивала да размислува – дали драмата на Афродита, Славица и Сафо може самостојно да се развива, изострува или гасне, изоставајќи нејзините животворни импулси да се вткајат во емоционалните јадра на срцата од другите сестри. Единката не ја губи својата индивидуалност од агресивните влијанија што ги трпи, било да се сомнева во нивната деструктивност, било да верува во нивната животворна жилавост. А тоа значи дека е тешко да се прифати хипотезата оти поединецот може да остане отпорен на зрачењата што се шират од срцето на човекот што му е близок, драг и длабоко посветен.

Сцените на халуцинантните визији, на пример, во кои бебињата доаѓаат на свет низ усната шуплина, се глетки што можеби самоволната Афродита ја релаксираат, или, пак ја фрлаат во помрачна бездна. Тоа гледачот никогаш не ќе го дознае. Тој, едноставно, без никакви двоумења ќе ги смести во номенклатурата на најморничавите сцени видени не само во македонската туку и во странската филмска продукција. Бласфемичноста на оваа фантомска глетка, чија болна ониричност се заринка во плитоците на егзибиционизмот, можеше, и во сценариото и во режијата, значајно да се ублажи и да добие метафоричка функција, доколку режисерот не подготвуваше во текот на дејствието со избирливи аналогии, со асоцијации чијшто збир функционално би се распоредил низ фабулативната структура на приказната. Изолирана од приказната за трите сестри, чии судбини, да повториме, не се преплетуваат во некој цврст драмски јазол, оваа бизарна епизода, како, впрочем, и голем број кадри со реалистичка фактура, се доживува како егзибиционистичка фантазмагорична епизода, која не наоѓа метафоричен одглас ни во светот на несреќните сестри, ни во пустошот на деградираниот град.

За разлика од своето деби КАКО УБИВ СВЕТЕЦ, во кое Теона Митевска-Стругар мошне успешно ги одбегнуваше естетичките стапици на артифициелниот филм и ги почитуваше начелата што на приказната ќе ѝ обезбедат автентичност и конзистентност, таа во арт-авантурата ЈАС СУМ ОД ТИТОВ ВЕЛЕС им даде неограничена слобода на импровизациите. Тие понекогаш можат да бидат добри сојузници на фантазијата, но ако ги прескокнат правилата на драмската конзистентност, или ја занемарат карактеролошката хомогеност на ликовите, се претвораат во естетички,

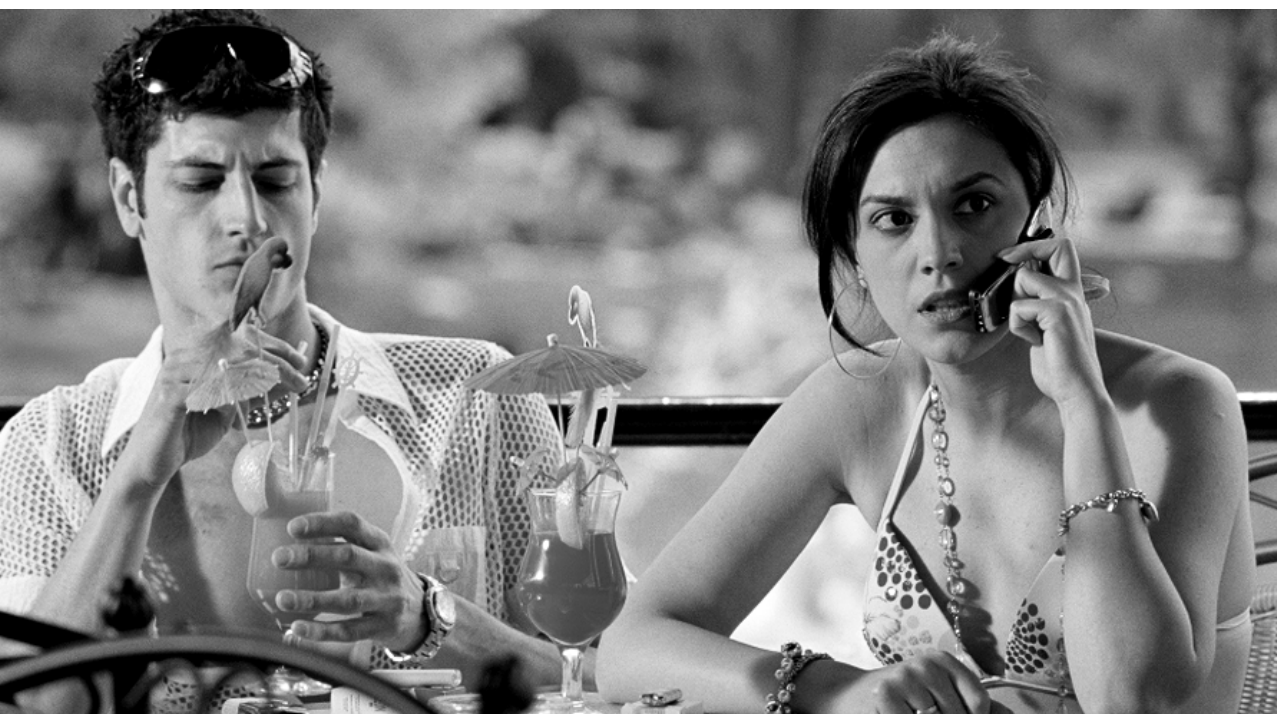
провидни измами. Авторот што го направи филмот КАКО УБИВ СВЕТЕЦ не може докрај да ги збрише ветувањата што ни ги даде неговиот талент.

СЕНКИ

Милчо Манчевски во својот трет филм, СЕНКИ, не задолжи со ветувања на кои веројатно мошне спонтано може да одговори еден Дејвид Лин (СРЕКНИОТ ДУХ), еден Рене Клер (ДУХОТ ПАТУВА НА ЗАПАД) или, ако сакате, еден Сергеј Парацанов (СЕНКИТЕ НА ЗАБОРАВЕНИТЕ ПРЕДЦИ), кој ги довикува духовите и комуницира со нив во еден демонијашко-лирски свет, кој се разликува од комично-спиритуалниот амбиент во филмовите на неговите западни колеги. Милчо Манчевски во својот првенец ги увери своите фрустрирани гледачи од Македонија дека и нашето поднебје може да биде среќно место за живеење. Доволно е да се верува и да се сака земјата, богата со божји плодови и со живописна конфигурација, чија питомост ве тера да ги отфрлите племенските традиции.

Во СЕНКИ, меѓутоа, тој ја насели својата мала заедница составена од сенки, привиденија, духови и ликови од реалниот свет во едно униформирано урбано милје во кое не се јасно диференцирани феномените на стварното од спиритуалното, на пожелното од остварливото, на сетилното од езотеричното. Милје во кое добрината се самодемантира со конвенционалните клишеа на злото, егоизмот, заборавноста, иманентни на телотворувањето на добрината и пожртвуваноста. До оваа дилема Манчевски не доведува уште во почетните кадри на филмот, веднаш по сообраќајната несреќа од која главниот лик, Лазар Перков, извлекува жива глава. Неговото заздравување и враќање во светот на реалноста можат во нечија перцепција да се доживеат како волшебна селидба на младиот човек во царството на смртта, која умее да го поистовети амбиентот на пеколот или рајот со милјето на градскиот пејзаж. Но, иако метафизички смела, провокативна и привлечна за впуштање во една духовна авантура, таа визија е лажна. Можна но несоодветна на природата на

**Сенки, Милчо
Манчевски**



дејствието што понатаму се развива.

Милчо Манчевски не го одбрал полесниот пат. Наместо Лазар Перков, кого мошне спонтано го толкува Борче Нацев, да стапне како Орфеј во царството на смртта, тој нејзините пратеници ги дочекува во својот дом, на улица и во клиниката, каде што меѓу колегите има углед на талентиран лекар. Тие ќе го наведат на една трескавична потрага по својот идентитет затоа што му изнесуваат сведоштва што се длабоко потиснати во неговата потсвест. Нивниот говор, како што не предупредува авторот на филмот, понекогаш е погласен од говорот на живите, и пораките што му ги пренесуваат – дека сè што си земал незаслужено мора да го вратиш – се, несомнено, инспиративни за моралното здравје.

Милчо Манчевски ги става овие сентенци во устата на привиденијата или духовите, кои не го разликуваат спиритуалното од моралното значење на своите импликации. Духовите, како и биолошките суштества, се верни на својата природа и кога мамат, и кога советуваат, и кога се одмаздуваат, и кога се жртвуваат. Духот на Хамлетовиот татко го повикува сина си на одмазда, но не се меша во поредокот на стварноста и не ја изневерува својата природа. Духот, пак, на убавата Менка, изнурнат од трагичното минато на своето детство, го преплавува реалниот свет со својата еротичност, со својата сетилност, значи, таа ги пречекорува границите на магичниот круг во кој има право на егзистенција. Таа не е некоја визија што би го повикала Лазар на библиската обврска дека не само тој туку и сите жртви на вандалските грабежи треба да се изборат да им биде вратено она што им е неправично одземено. Убавата, агресивна, ранлива и мила Менка ги отфрла лушпите на духот, се претвора во еротски воин и води страсна љубов со опиениот Лазар. А потоа, дали со статус на дух или на несреќна девојка што не може да ги оствари своите соништа, се обидува да се самоубие.

Милчо Манчевски ја става во големо искушение нашата доверба во изворноста на неговата инспирација. Зар духот вратен во универзумот на биолошки живите суштества може да води љубов со земни суштества, а потоа да се обиде да се самоубие и, конечно, доброволно пак да се врати во својот подземан свет. Во фантазијата на уметникот, ќе кажете, се можни најнепредвидливите и најсмели чудеса. Но и фантазијата е еден сложен, неиспитан механизам, кој не дозволува да биде осквернавен со предавството на неговите слободи и правила. Милчо Манчевски, кој веројатно знае нешто за природата на фантазијата, која му е вродена, не би требало да ги изневерува нејзините слободи, иако љубителите на неговата уметност не ќе престанат да се надеваат дека во неговиот нареден филм ќе го препознаат во многу поубаво издание авторот на извонредниот ПРЕД ДОЖДОТ.

ПЕТАР ВОЛНАРОВСКИ

КОГА ИМА – ИМА... АМА КАКО?

- МАШКА ВЕРЗИЈА -

3

а секој вистински љубител на филмот во Македонија, последниве неколку години се – без сомнение – вистинска филмска радост: ако не поради друго, тогаш поради фактот дека филмови ИМА; можеби не премногу, можеби не некакви извонредни остварувања, но ГИ ИМА, и тоа навистина значително повеќе отколку порано... А пак, од друга страна, за секој оној што пишува за филмот кај нас, секогаш е задоволство да ИМА за нешто да пишува; и тоа е радост, кога ќе се соберат повеќе филмови за релативно кусо време, па да може и да се работи на еден, каков-таков, *збир* (ако веќе не и на *одбир* или *избор*) на филмови од нашата филмска продукција, па да седне и накратко (но слатко) да се замисли над нив, и да обмисли и нешто повеќе за она што сега веќе слободно може да се нарече – најпосле – **филмска сцена** во нашата национална филмска продукција...

И еве, авторот на овој текст токму тоа седна да го направи, и се замисли над последните пет филмски остварувања, и ги подели најпросто – родово: на три *машки* и два *женски* филма... Не поради филмскиот запис и авторското писмо на филмовите, туку единствено според родот/полот на авторите на филмот – чисто онака, како една сосем произволна детерминација *како* да се зборува за филмовите од рецентната филмска продукција кај нас...

Овој текст е оној за „*машката тројка*“ филмови од филмската играна „петка“ во последниве години кај нас за кои досега не сум пишувал, и тоа за филмовите: ТАЈНАТА КНИГА на Владо Цветановски, ПРЕВРТЕНО на Игор Иванов – Изи и СЕНКИ на Милчо Манчевски... Оние два „*женски*“ филма што преостануваат ги оставам за следниот групен преглед во сосем догледно време, на истово место и на идентичен начин како и овој сега... Но, да почнам, по истиот редослед...

1. ТАЈНАТА КНИГА ОСТАНУВА (ФИЛМСКА) ТАЈНА...

Уште со најавите за снимањето на филмот ТАЈНАТА КНИГА, кога јавноста разбра дека кај нас ќе се снима филм *токму со оваа тематика* (*Тајната книга на*

*Тајната книга,
Владо Цветановски*



богомилите, толку битна и есенцијална за нашата земја, историја и нација, и тоа гледано од секој аспект што можеме да го замислиме – и национален, и историски, и духовен, и така натаму, и така натаму), се возбудија духовите не само на филмската туку и на најшироката јавност во земјава! И тоа не само поради фактот што некој се нафатил да снима филм на оваа тема, туку најмногу поради тоа што оваа тема е – повеќе од (нај)веројатно – една од најголемите, најбитни и исклучително особени, а и *единствено нам примерени* теми со кои можеме да се прикажеме, искажеме и докажеме пред останатиот свет за *она ШТО и КОИ навистина СМЕ!* Бидејќи, во својата суштина – оваа тема е **највредното нешто што го имаме по Филип Втори и Александар Македонски**, и тој факт ги сврте очите на јавноста кон овој филмски проект како кон нешто што треба да се изреализира беспрекорно, и со длабока надеж дека тоа најдиректно, најпозитивно и високо афирмативно ќе не претстави пред очите не само на филмскиот, туку општо пред очите на целиот свет...! И, тоа беа очекувањата и надежите на секој вистински Македонец, без разлика дали е тој љубител на филмот или не, едноставно – на секој љубител на својата земја и на својот длабок и прастар македонски корен, толку време занемен, заташкан и заборавен, и од нас самите и од сите други на планетава-мајка-Земја... И да, тоа беа надежите на почетокот, но што од тоа навистина се оствари...? И колку? И... КАКО?

Се реализира филмот, вака или онака, се заврши некако, со маки поголеми или помали, како онаа нашата „со маки сум се..., со маки ќе си...“, и најпосле, го видовме и филмот... И што видовме? Видовме *приказна* за *Тајната книга*, или *приказна* за *потрагата* по *Тајната книга на богомилите*, само... Само, барем мене лично, во свеста трајно ми остана врежано прашањето: *видовме?* Или – само *прочитавме?*

Да... Видовме, или прочитавме? Бидејќи, гледајќи го филмот ТАЈНАТА КНИГА, она што непобитно ме обзеде, преплави и вистински ме исполни како во свеста така и во душата – беше прекрасниот, вистински и вдахновен текст на филмот, она изговорено Слово во филмот, кое во својата суштина *навистина* беше сосем блиску и занесно вознесено во Вистината што ова тема ја носи, како еден благороден и благословен Дар на нашата историја и корен, Дар којшто не е НАШ, туку НАМ ДАДЕН – а за сиот човечки род, за секое човечко битие на планетава... Но, Вистината исто така ни кажува и дека тој Дар треба да го подариме: да му го покажеме, искажеме и прикажеме на светот...

Нешто од тоа, овој филм и го направи... Ја искажа и раскажа *приказната* што ја носеше и ја криеше *Тајната книга на богомилите* толку долго време – дека вистинската Тајна е во секој од нас, и дека Вистината треба секој од нас да ја бара исклучиво во себеси – но и да ја бара, исто така, исклучиво искрено со еден вистинска намера да ја пронајде таа толку голема, а толку едноставна Тајна на Постоенето... И, сето тоа беше толку одлично и прекрасно *кажано и раскажано*... Само, колку што се секавам, ние *гледавме филм* за Тајната книга, или... *читавме книга?*

Сето тоа е убаво и вознесено, и приказната и вистината, *но каде беше филмот?* Од филмот ништо не видовме... Освен, можеби, убавата (на моменти дури и лирско-епична) филмска фотографија на филмот, изработена од толку афирмираниот и прославен директор на фотографија, што требаше да биде јэготката на шлагот на највкусниот македонски филм (според темата и адекватно на неа), но која на крај испадна далеку од адекватно аплицирана во структурата на филмот... Или солидната, колку-толку прифатлива – но далеку од вистински инспиративна музика во филмот? Или, пак, ни блиску до еден обичен просек – актерската игра – на *речиси сите* актери во филмот? Освен можеби, рака на срце, нешто од солидната актерска изведба на стариот француски Катар, но тоа е повеќе од недоволно за да речеме дека гледавме *вистински* филм... На крај, видовме многу малку од она што еден филм навистина треба да има и што еден филм навистина треба да биде...! И филмските ликови, и филмскиот заплет, и дијалозите – речиси сè, *освен приказната и раскажувањето* на стариот Катар, беа далеку и од обичниот просек за еден филм што се осмелил да се нафати со една ваква тема...

Зошто го тврдам ова? Бидејќи филмскиот јазик и наратија во филмската уметност подразбираат – секогаш и без исклучок – три есенцијални медиумски кодови, кои *неопходно* треба да се присутни и функционални во филмот за тој да биде – филм, а тоа се: пред сè, и првенствено, **визуелниот код**, потоа **аудитивниот код**, и на крај **текстуалниот код**; и тоа – токму по тој редослед и по тој приоритет, со режисерски адекватно воспоставени и структурирани односи помеѓу себе... И, на прво место, сепак, *треба* да биде визуелниот код пред другите два кода на филмската наратија, бидејќи тој код е *примарно својствен* на филмот како *подвижна слика*, па потоа доаѓаат другите два кода, кои се наоѓаат себеси како примарно својствени во некои други уметности: во книжевноста и во музиката; и да се разбереме, ликовната уметност, сепак, го подразбира визуелниот код како својствен, но не примарно како подвижна, туку пред сè – како статична слика. За хибридите на овие три уметности овде не зборувам – зборувам за нивните *чисти форми*. Затоа, сведувањето на визуелниот и аудитивниот код во овој филм на проста илустрација на филмскиот текст, оваа **приказна** не ја чини да биде и **вистински филм**... Бидејќи, дури и како „*само илустрација*“ на филмскиот текст, тие се покажаа сосем неадекватни на убавината, силината и – пред сè – на *значењето* ем *значајноста* што овој текст ја има и ја носи во себе...

И затоа, жално е за прекрасниот, длабоко вистински филмски текст, што остана **без филм** што ќе го изнесе **на филмска виделина**, и жално е што *Тајната книга на богомилите*, која ја раствори својата тајност како текст, како книга – сепак, **остана (филмска) тајна** како за нашата така и за филмската публика ширум светот...!

Сепак, останува надежта дека *секоја тајна*, по својата основна природа, копнее и бара да биде *откриена* кога-тогаш, па таа надеж и ни останува како утеха дека, набргу, таа тајна ќе престане да биде тајна и за филмот: оваа Тајна, еднаш веќе начната (за што авторот на овој текст лично им е бескрајно благодарен на авторите на овој филм), останува да чека некој друг автор понатаму во времето да ја открие и – низ филм...

2. ПРЕВРТЕНО-ОТПРЕВРТЕНО...

ПРЕВРТЕНО, дебитантскиот долгометражен игран филм на младиот и несомнено талентиран режисер Игор Иванов-Изи, споредбено гледано во однос на другите два филма разгледувани во овој текст, ни го донесува (повторно ќе акцентирам – иако дебитантски долгометражен игран филм на авторот), можеби најстандардното и најдоследно реализирано филмско остварување од овој збир филмови за кои пишувам во овој текст... Зошто го тврдам ова?

Пред сè, затоа што – гледано од неколкуте основни аспекти на филмскиот јазик и наратија, овој филм ги исполнува во целост речиси сите вредносни критериуми со кои еден нормален, вистински филм – треба да се одликува... И, исто така, затоа што ретко ни се случува, во нашата национална филмска продукција, да се пројави едно филмско остварување коешто не е прекумерно претенциозно и мегаломански конципирано, туку претпоставено со една единствена цел – да се направи *нормален, но вистински* – филм.

Тоа е и направено во овој филм: режисерски и авторски тивко вдахновен, филмот ни претставува една, колку-толку секојдневна, а и приказна блиска до реалноста; приказна што е визуелно одлично смислена: со (речиси) над-стандардна фотографија со високо естетизиран кадар, како и луцидно и инвентивно кадрирање на филмската слика и дејство, умешно аплицирана во своите сегменти на наратија, како што се различната композиција на дејството, различниот колор на филмската фотографија помеѓу нивоата на приказната во односот реално/иреално, па објективниот во однос на субјективниот светоглед преку ракурсите на филмската камера, и слично... Исто така, мора да се спомене и одличната актерска игра на речиси целиот актерски тим, особено оној на неколкуте главни актери, кои навистина ни подарија натпросечни актерски изведби во филмот. И сето тоа го чини овој филм

– вистински филм...

Но, за овој филм да *биде* одличен и вистински натпросечен, целосно и во секој поглед, пречат само две работи, кои – за жал – сепак постојат во филмот, а тоа се следниве:

Како прво, да ја спомнам пренагласената и апсолутно непотребна дневно-актуелна политичка „обоеност“ (и став) во филмот, што за жал е секојдневието што навистина го живееме, но основниот проблем е тоа што филмот (начелно ем наводно, нели?) го акцентира и го осудува токму тој феномен во нашето општество – така што *толку* тоа и го прави филмот недоследен на себеси... Е сега, освен за домашната публика, тоа не мора да е очебијно и забележливо и за светската публика што ќе го гледа филмот, па ајде да констатираме дека овој момент дури е и небитен за филмот во целост; но затоа, пак, вториот момент, кој го сметам за доста позначаен пропуст во ова филмско остварување, е сосем очигледен за секоја публика, насекаде низ светот. А тој момент, пред сè, се однесува на издржаноста на филмската приказна и сценариото, или поточно, на *основната мотивација* на филмското дејствие: тоа е *неплаузибилноста* на основната мотивација во филмската приказна: се работи за мотивацијата на оние гангстерско-политички структури, претставени во филмот, да ги извршуваат оние радикални притисоци од таков степен врз главниот лик, како што се дадени во филмот. Да разјасниме: приказната е таа дека главниот лик е сведок на оргијањето на висок политички функционер, поврзан со политичката мафија, па мафијата врши притисок врз младиот човек, со цел тој да потпише партиска книшка (или пристапница, сеедно); понатаму, филмската приказна дава претпоставка дека со потпишувањето на таа пристапница, мафијата ќе е задоволна и уверена во неговото молчење околу оргијањето на политичарот под нивна заштита. Но, од друга страна, таа иста мафија не се воздржува од убиства и други подлости *околу* главниот протагонист, додека него го остава речиси негибнат (само

**Превртено,
Игор Иванов
- Изи**



по малку тепан, ех...). Зар не е понормално мафијата, кога веќе не ѝ е проблем да изврши убиство, тоа да го направи врз самиот сведок? Да, тоа во секој случај би било далеку поплаузибилно отколку дадениот тек на филмското дејствие, бидејќи главниот лик – околу кој се плете таа огромна пајакова мрежа и се троши толкава енергија од големата сива хиерархија – е *баш никој и ништо* во реалноста на филмот... Значи, неплаузибилноста на филмското дејствие лежи *толку* во тоа што сведокот, кој е мотив за основното дејствие во филмот – е никој и ништо! Да беше тој лик во филмот претпоставен како *некоја битна личност* во општеството или, пак, како *дете на некоја битна личност* во општеството поради која мафијата би се колебала околу неговата елиминација, тогаш филмската приказна и филмското дејствие ќе имаа своја плаузибилна мотивација, и тоа за секој вид публика во целиот свет, па дури и кај нас... Но вака, тоа останува како пропуст во филмот што не може да се негира во структурата на филмот, и фрла сенка врз основната нишка на филмската приказна, и ја прави (повторно) недоследна кон себеси...

Сепак, и покрај овие две (повеќе или помалку ситни) недоследности во авторскиот став и филмската приказна, филмот ПРЕВРТЕНО останува да биде едно од позначајните остварувања во нашата рецентна филмска продукција, и стои како еден од подобрите филмови во нашата понова кинематографија – пред сè, поради сега веќе докажаниот суптилен талент на младиот режисер Игор Иванов-Изи, сега и во долгометражната играна филмска форма...

3. СЕНКАТА НА ФИЛМСКИОТ ТРИКСТЕР...

Што да се каже за најновото остварување на Милчо Манчевски – СЕНКИ? Можеби на многумина ќе им биде чудна мојава констатација, но јас сепак морам да изјавам дека – најпосле – го видовме **дебитантскиот филм** на Милчо!

Зошто мислам така? Па, прво да се навратиме – сосем накусо – на неговите претходни два филма: во ПРЕД ДОЖДОТ, уживавме во прекрасно и луцидно филмуваната приказна, врамена во ингениозно структурираната игра на филмскиот хроно-топ – во временската „осумка“ на „кругот“ кој „не е тркалезен“, размислувајќи околу тоа колку случајноста, како и трикстерската снаодливост на овој автор се, или не

се дел од филмската генијалност во глобала; потоа, во ПРАШИНА, уживавме и правевме ментална гимнастика сред интелектуалната дуалност и трикстерската неодреденост на авторот и неговиот авторски став, во смисла „сериозен сум – не сум сериозен“, постмодерно или пост-постмодерно филмско писмо. Нели така беше?

И сега, со овој свој трет филм, нашиот голем филмски трикстер – најпосле го реализира сценариото што беше едно од неговите први сценарија за долгометражен игран филм, и кое веќе одамна сакаше да го снимат, уште пред гореспомнатите два филма... И што гледаме сега во овој филм – кога најпосле го снимат?

И она што одлично го направи во првиот, и она што ингениозно го сработи во вториот – само што, во овој филм, и обата носечки мо-

Сенки,
Милчо
Манчевски



менти од претходните филмови – беа само бледа сенка на она што веќе претходно го направи... Изгледа затоа и тој самиот – потсвесно – го прекрсти филмот од КОСКИ во СЕНКИ...

Да тргнеме од почеток за СЕНКИ: да не разглобувам долго околу лошиот кастинг и адекватно лошата актерска игра (особено на носечките актерски остварувања, секоја чест за ретките исклучоци и моментите на проблесок во неколку сцени); да не се објаснувам многу околу брзоплетоста (или несериозноста, не знам точно) на режијата, кадрирањето и монтажата, или пак нецелосните и нејасни сцени (потсетете се само на една од почетните сцени – сцената на расправијата помеѓу главниот лик, неговата сопруга и нивното дете помеѓу, или пак режијата на сцената со автомобилската несреќа, и уште неколкуте слични ним сцени), бидејќи за сите тие нешта многу добро знаеме дека Милчо Манчевски знае и може *многу* подобро. Знае, тоа го видовме во неговите два претходни филма, и тоа стои како факт...!

Повеќе сакам да зборувам за елементите што ми ја проблеснаа идејата како се реализира трикстерството, и како тоа остана само сенка во овој филм, а тоа се: играта со искривувањата на филмскиот хронотоп, и дуалноста и неодреденоста на авторскиот став во однос на жанрот и уметничката постапка; а и тука немам намера да бидам долг...

Што се однесува до играта со хронотопот, во СЕНКИ само се насетува интересната скоковита игра со временските периоди (но само како неискористена можност), во однос на појавата на духовите кај главниот лик, бидејќи тие се појавуваат во сцени временски далеку пред сцените кога *коските* се осквернавени и однесени далеку од нивното место на вечна починка – па сега, ако се работи за филмска реминисценција, тоа на никаков начин не е означено во филмот, ниту, пак, на каков било друг начин обележано со некаква филмска постапка. Можеби со дополнителното преосмислување на филмот по неговото гледање, гледачот и ќе најде некаква бледа врска, некакво објаснување или слично, но тоа, сепак, кога не станува дел од филмската приказна веднаш по гледањето (како во ПРЕД ДОЖДОТ), останува само како *сенка* на гледаниот филм, за жал. Од друга страна, пак, што се однесува до дуалноста на авторскиот став и постапка, да се осврнеме на жанрот: хорор, или спиритуално-гностички филм? И тука постои двојноста „сериозен сум – не сум сериозен“, правам ваков – или онаков филм, и слично. Жанрски гледано, филмот не остава впечаток ниту на едно, ниту на друго, и ниту на нешто трето... Трикстерската успешност на дуалноста и двосмисленоста тука, исто така, ни оддалеку ги нема силината и впечатливоста што ги има во ПРАШИНА – повторно, за жал...

И сега, што да се искоментира... Добрата фотографија во филмот, или добрата музичка подлога – кои се само *сенки* во однос на оние од ПРЕД ДОЖДОТ? Или, пак, стандардниот спотовски манир на режисерската постапка и разновидноста на жанровските повикувања и парафрази – кои повторно се само *сенки* на она што толку ингениозно и луцидно го гледавме во ПРАШИНА...? И затоа...

Затоа и го тврдам тоа што го тврдам: најпосле го видовме **дебитантскиот филм** на Милчо Манчевски – СЕНКИ. Бидејќи во овој филм ги гледам **зачетоците** на неговото филмско трикстерство – модерната филмска генијалност на крајот на 20 и почетокот на 21 век... Оти, подобро ми е кога мислам дека од овој филм **се зачнаа** идеите и **се родија** ембрионите на ПРЕД ДОЖДОТ и ПРАШИНА, отколку да мислам дека СЕНКИ е само нивна *сенка*, и дека Милчо веќе станал *сенката на филмскиот трикстер* што го сакавме... Или уште полошо, дека веќе нема ниту вистински интерес да снима добри филмови, и дека интересот му паднал во некои поматни води, кои се насетуваат во оние контексти во кои се најде уште за време на снимањето на филмот, а кои се толку поприземни и поматеријални од она што е филмската уметност... Затоа, подобро, си мислам, **дебитантски** филм, отколку кај нас веќе добропознатиот *синдром на трет филм*, кој се јавува кај доста од нашите талентирани режисери, но тоа – тоа е веќе тема за некој друг текст...

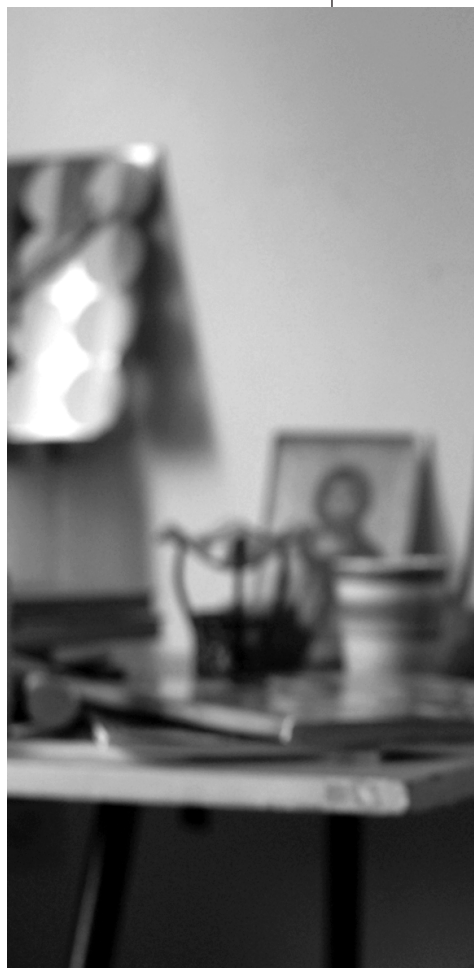
А за овој текст, толку е доста, а можеби дури и повеќе од доста...

ВЛАТКО ГАЛЕВСКИ

РЕ-КРЕАТИВНА ПРОДУКЦИЈА 2007

Филмскиот гледач најчесто е во онаа неизвесна, но примамлива и возбуди-ва, улога на играч на оптегната жица, кој се обидува да ги израмни силите што го влечат на едната или друга-та страна - или да се поистовети со филмот, или да држи отстојание. Дали филмот ни нуди модел на созна-вање? Ако гледачот пред филмското платно, во својата мечта, создава ситуации што сака да ги сознае или да ги провери, тогаш одговорот е ДА. Понатаму, доколку ја ставаме на про-верка синтагмата дека режирањето филм е оркестрација на стварноста, во што има сериозна доза анахро-низам, сепак, ништо не е битно про-менето на релација: автор (субјект) - гледач (објект). И двете страни се „упатени“ на „нужна“ синергична ем-патија. Иако во два сосема различ-ни процеси -создавање на филмот и гледање на филмот, оваа релација помеѓу авторите и консументите, евидентно и релевантно, ја утврдува позицијата на филмот како уметнич-ки и социјален продукт.

Преку прегледот на македонската филмска продукција во 2007 година, се обидуваме да ги откриеме токму тие флуидни констелации помеѓу филмот и гледачот. И како што авторскиот пристап кон филмската материја е различен, и „напорот“ на потписни-кот на овие редови е на зборовите да им се додаде онаа миметичка димен-зија, на која, преку подвижните слики, и филмските автори се склони.



БОЛИ ЛИ?, филм на Анета Лешниковска

-догма не е ниту жанр, ниту стил, догма е аспект-

Наместо „класична“ рецензија, со оглед на скромниот личен буџет на потписникот на овој текст, ќе се обидам на мала врата да влезам во семејството на догма-новинари и да беседам онака, од рамо. Значи, ми треба многу спонтаност, слобода во изразот, доста фикција помешана со реалност, една мала *црта* во комбинација со *чивас регал* и, се разбира, храброст.

На пресноскованата филмска синтагма *догма*, на која се залепи половината светска интелектуална елита, многумина не ѝ го знаат акронимското значење. Користејќи ја оваа појдовна точка, функционално, *догма* е филмски аспект во кој постојат сите релевантни елементи на локалната

Демократија во која се очигледни

Ониристичките состојби на вашите сограѓани, нагласената потреба од консумирање

Горгонзола (за локални потреби се добри грапа и галичко сирење), по што природно се влегува во сферите на

Мистификација, за конечно да можете да избирате помеѓу

Анорексија и **Анахронизам**.



**Боли ли?,
Анета
Лешниковска**

Инаку, дека ова акронимско толкување на догмата не е субверзивно, туку многу порелевантно од лексиконското објаснување, докажуваат и правилата на догма-филмот, кои се токму во спротивност на: „**догма** - како одлука, наредба на власт; како темелна точка на верското учење; како мислење или тврдење изнесено решително, но без докази; како некритичен, апсолутизиран став, учење, суд“.

Крупен кадар - многу ме бендиса Ристикка, неверојатна, боља од Анета (Анета, извини!). **Американ** - Бошко, мрак човеку, секоја чест, не поради сексот, верувај ми, надвор од кревет си подобар. **Швенк лево** - Лилик? Нема да го сакале женски! Роден шармер, груб и мил паралелно. **Широк план** - Игор, добар кога е автореференцијален, многу добар. Гро-план, зум - Даниела, кокета, ведета.

Малку да го вратиме текстот на статив. Во БОЛИ ЛИ?, на почетокот актерите спонтано зборуваат за ИДИОТИ на Ларс фон Трир, како најважна и репер за можната балканско-македонска верзија на догма „естетиката“. Генерално, како структура БОЛИ ЛИ? го држи тој правец. Но, со потпис на Фон Трир се и филмовите: ТАНЧЕР ВО НОКТА, СПРОТИ БРАНОВИТЕ, ДОГВИЛ, а во тој пакет спаѓа и ПРОСЛАВА на Томас Винтерберг. Спомнатите наслови ја имаат, исто така, етикетата догма, но без никакви суштински причини и методи, освен камерата од рамо. Наративната и драматуршката структура се повеќе од класични во најдобрата смисла на зборот. Како и да се гледа, добитната комбинација во овие филмови лежи во нивните приказни, со помош на сето останато, се разбира. Во таа смисла, досетливоста и маркетиншкиот ефект што догмаците го направија со својот догма-бренд соодветно ја заинтригираа и македонската јавност, а според првичните информации, и некои странски фестивалски публики и критики. Од тој агол, погодокот е речиси во центар. А бидејќи ние сме чуден народ, па кога имаме пари - се криеме, а кога немаме - удираме камбани, опортуно е на овој феномен да гледаме сосема благонаклоно

Јас сум од Титов
Велес, Теона
Митевска -
Стругар



и да бидеме афирмативни кон комплетната екипа, на чело со Лешниковска, за ентузијазмот, посветеноста и креативната сила со која завршија еден навистина авантуристички потфат. Мошне често, кога во филм со мал буџет, арт-тероризмот (како што „крадењето“ масовки и сценографија го нарекуваше дружината од МАКЛАБАС) е главното еврино помагало за да се снимат филм и кога сценариото е до таа мера флексибилно што актерите и режисерот го создаваат на сет, разбирливи се извесни дигресији од основната идеја. Но, конечно, таква е нашата (и македонска) реалност, призрак, симулакрум, фикција, симулирање на стварноста, изместена вистина...

...Се враќаме од рамо... кошмари, странци, пијандури, спонзоруши, џанкери, тепа-чи, ебачи, министри, министерства за култура и преостанатата супкултура... бурек и јогурт во изобилство... богоми, навистина се прашуваш - може ли од ова да не боли? ...Инаку, уште и појаснувањето за ЕКО-АРТ тероризам: Еколошки Конспиративен Опортунизам со Артифициелно Реален Третман...

Војс овер Ристановски!! Совеста на Анета, гуру! Може ли да го има само со два монолога? Требаше уште, мноооогу е добар... Ја симнувам од рамо зборовната камера, меморирам и одам да полнам батерији.

Одјавна шпица - режија: Анета Лешниковска; улоги: Дејан Лиличиќ, Ирена Ристиќ, Игор Џамбазов, Висар Вишка, Даниела Стојковска, Бошко Бозаџиски, Никола Ристановски (вокал), Ленерт Хилеге; монтажа: Игор Андреевски, продукција...

Ми се чини дека ова е сосема соодветно време и место да го цитирам Тарковски: *„Сите ние живееме во свет каков што го замислуваме, каков што го создаваме. И така, наместо да живееме во неговите предности, ние сме жртви на неговите дефекти“.*

ЈАС СУМ ОД ТИТОВ ВЕЛЕС, филм на Теона Митевска-Стругар

- контаминирана невиност -

Во образложението за доделувањето на наградата *Сребрена камера* на 28. издание на Фестивалот „Браќа Манаки“ во Битола, жирито вели: „Овој филм користи оригинален артистички и кинематографски јазик за да ја претстави моќната семејна трагедија на три сестри, чии надежи создаваат фасцинантна длабока и необична приказна“.

Но образложението на жирито само делумно е одраз на тоа што ни го нуди филмот. Сигурни сме дека и за најшироката филмска публика фотографијата на госпоѓицата од Белгија, Сент Мартен, претставува вистинско естетско доживување, па така и впечатоците за филмот се подигаат на повисоко рамниште. Сепак, убавите слики не можат да го скријат недостатокот од наративен и дијалогски контекст, ниту да го коригираат дисбалансот, кој нужно ќе произлезе од проблемот на план на карактерите на ликовите. Во сите појаснувања за филмското сиже се вели дека филмот зборува за трите сестри... но филмот зборува во прво лице, од нејата уста на Афродита (Лабина Митевска), иако само делумно насловот „*Јас сум родена...*“ го оправдува тоа. Ако карактерот на Славица (Ана Костовска) донекаде е и разработен и дефиниран, Сафо (Николина Кујача) е тотално исфрлена од филмот, и актерски, и текстуално. Од друга страна, нагласениот и продолжен еротизам на Афродита, кој само донекаде е во функција, како што филмот тече, опасно се приближува кон егзибиционизам. Дали тоа го продава филмот, тешко е да се прогнозира. Ќе си дозволиме да прашаме, а не да морализираме, во која функција е сцената на оралниот секс во рамките на целата приказна, особено кога тоа го прави „невината“ (со 27 години) девојка Афродита. Не се работи за тоа дали сцената е вулгарна или естетски дискутабилна. Сцената едноставно е непотребна.

Не сме сигурни и во тоа дали можеби кастинг-мајсторот имал и посреќни решенија за изборот на ликот на Ацо (Џевдет Јашари), кој остави впечаток на анемичен еротоман и кому очигледно му недостасува текст за потемелно да го изгради својот лик.

И кога повторно ќе се вратиме на сценариската компонента на филмот, покрај обидот преку off-монолозите на Афродита да се отсликаат психолошките расположенија и состојби, кои произлегуваат од дејствието на филмот, тие сепак остануваат - обид. Идејата да се раскаже приказна за комплексната интима во односите на трите сестри и нивната релација кон едно крајно асоцијално милје во кое животот се сведува на вегетирање, а перспективите на предодредено лузерство... сето тоа има легитимитет и потенцијал за одлична филмска приказна. За жал, приказната заскитала во некаков непотребен „суров романтизам“ и во својот аутизам не ги наоѓа вистинските зборови, не успева да ги оправда (ниту да ги објасни) ситуациите и однесувањата на ликовите, иако за тоа постои „привлечен“ литературен мотив како што е умирањето на еден град во сопствената оловна прашина. Наместо тоа, филмот неретко е оптоварен со непотребни и неколкупати повторувани симболизми, кои се на граница на наивизам и баналност.

ЈАС СУМ ОД ТИТОВ ВЕЛЕС, во секој случај, е професионално сработено дело, со бројни убави секвенци, како што се сцените на сонот во шаварот на езерото и чунот, одлично дизајнираната сцено-костимографска атмосфера, како и мајсторски одработените одделни крупни планови (на Афродита и Славица) и детали. Несомнено, во однос на својот прв игран филм КАКО УБИВ СВЕТЕЦ, Теона Митевска созрева како режисер, а во соработка со снимателката Сент Мартен изнаоѓа и мошне атрактивни и интелегентни визуелни решенија. Кон тој дел од работата на режисерката мора да бидеме крајно афирмативни.

На крај, останува само да резимираме со констатацијата дека во ЈАС СУМ ОД ТИТОВ ВЕЛЕС е евидентна дискрепанцата помеѓу добрата слика и штуриот текст, поради што во крајна линија можеме да го оцениме како коректен филм на кој му недостасуваат интегралност и конзистентност.

ПРЕВРТЕНО, филм на Игор Иванов-Изи

- или колку е тешко да се сними (добар) филм -

Непосредно по премиерната проекција на ПРЕВРТЕНО во Битола, авторот на романот *Папокот на светот* и коавтор на сценариото за филмот, Венко Андоновски, ми рече: „Тешко ми е да зборувам за нешто зад кое стои и мојот потпис... Овој филм го доживеав како принудно слетување со авион“.

Проектот ПРЕВРТЕНО уште во својата развојна фаза ги имаше сите неопходни атрибути за создавање солиден уметнички продукт. Тука беше *Папокот на светот*, еден од најзначајните романи на современата македонска проза од Венко Андоновски, добитник на престижната *Балканика*, тука беше Игор Иванов, кој со претходните свои остварувања (САБВЕЈ и НЕП) и особено со краткиот филм БУБАЧКИ се стекна со реноме на сериозен и инвентивен автор, тука беше и екипата чијшто состав ветуваше високо професионално рамниште во реализацијата на филмот. Добар дел од овие претпоставки се инкорпорирани во филмот, па можеме да зборуваме како за филм со интегритет и со сугестивен авторски печат. Сепак, подеталната анализа ќе укаже и на некои меѓунијанси, кои се резултат на извесни потешкотии околу склопувањето на конечната верзија.

Став први - нарација

ПРЕВРТЕНО е сосема пристоен филм. Само како потсетување, филмот, како ни една друга наративна уметност, изискува прецизна, доследна и пред сè, стилски јасна раскажувачка линија, која ќе не води до големото финале. Читајќи книга, евентуалните нејаснотии ги решаваме со препрочитување на пасусот или страницата. Кај филмот, и трепкањето со очите може да биде пресудно, пропуштено-то или неразбраното да се надомести само со повторно гледање на целиот филм (ова се однесува само на кино-проекциите, а не и на домашното ДВД гледање). Значи, првичните дилеми се однесуваат на дифузноста во наративната структура



**Сенки,
Милчо
Манчевски**

на дејствието. проблемот не е во превртеното време или во флешбек секвенците туку во временското дозирање на нивното траење. Со други зборови, категоријата *време* или *траење* како да избегала од контрола. Текстуалната предлошка, во својата филмска варијанта, како да губи од потребната тензичност и сугестивност, како предолго да ги одложува навестената разрешница и катарза. Сепак, одлично то решение на финалето на филмот делумно ги покрива или прикрива претходните „недостатоци“.

Став втори - реализација

Режисерски и продукциски, ПРЕВРТЕНО е повеќе од пристоен филм. Авторите (режисерот, кинематограферот и авторот на музиката) сосема знаеле што прават. Малубројните забелешки се однесуваат на неколкуте секвенци коишто можеле поинвентивно да се решат и да се заобиколи чувството на deja vu. Снимателската работа е пример за консеквентност и визуелна доследност во текот на целиот филм. Воедначената гама на колорот и светлото, како и екстраваганцијата во сцените со акробатката на трапезот, му даваат извонредно атрактивна димензија на целиот филм. Музиката е уште еден од квалитетите на ПРЕВРТЕНО, особено партитурата на Спасовски, кој со извонредно чувство за тематска илустрација, без непотребни кокетирања и пикови, прецизно, уметно, и временски и динамички, ги дозира дискретните музички акценти. Монтажата е во целосна функција на концептот на филмот, иако извесно динамизирање би имало посилен ефект во некои делови од филмот.

Став трет - актери

Според кастингот, ПРЕВРТЕНО е горе-долу пристоен филм. По извонредната креација во филмот КАКО УБИВ СВЕТЕЦ, Милан Тоциновски се наметна како актер со автореференцијален имиџ, урбан бунтовник и симпатичен мангуп со социјални и „политички“ проблеми. Речиси истиот профил на „јунак“, Тоциновски во ликот на Јан го има и во ПРЕВРТЕНО. Одличен е и во широките и во крупните планови, со прецизна и најчесто спонтанa мимика во сите расположенија. За жал, неговата партнерка Сања Трајковиќ, во улогата на Луција, се чини дека не е вистинскиот избор за носечката женска улога. Мошне несигурна, наместа нарцисоидна и без искрени

емоции, Луција е далеку од ликот во романот на Андоновски. Во дефинирањето на нејзиниот лик не помага ниту експлицитната еротика ниту убавото кадрирање, па така Трајковиќ ја доживуваме како фешн-девојка залутана во некоја друга приказна. Другите ликови се онолку добри колку што тоа од нив го бараат приказната и режисерот.

Став четврти - впечатоци

Кога на крајот ќе ги потсредиме емоциите, ПРЕВРТЕНО е сепак добар филм. На места е возбудлив, на места мачен, на места растегнат, на места духовит... и сè некако како да ги има оној сенс и визура од времето на југословенскиот црн бран, максимум песимизам, минимум надеж, антихероите што ги сакаме по нивната смрт, жените како декор на настаните, темните валери, црно-белото во боја... Тука нема грев, но како да нема и нова идеја, како да недостасува некој нов зрак светлина за генерацијата што ќе се соочи со сопствената иднина.

БАБИЧКИ НА РЕВОЛУЦИЈАТА, документарен филм на Петра Селишкар и Бранд Ферро

Во македонската кинематографија, особено значајно место зазема документарната продукција. Иако, според природата на нештата, на играната продукција отсекогаш ѝ се придавало поголемо значење, и повеќе се вложувало во овој сегмент, сепак според создадените вредности (и признанијата надвор од Македонија) документарните филмови објективно имаат повисок рејтинг. И овде, како и многупати, треба да се апострофира огромното значење на браќата Манаки, за поттикот што ќе им го дадат на идните македонски филмски творци. Само еден бегол поглед на документарното филмско творештво во Македонија бара да се спомнат: Арсениј Јовков, Благоја Поп-Стефанија, Благоја Дрнков, Трајче Попов, Бранко Гапо, Кочо Недков, Мето Петровски, Александар Гурчинов, Лаки Чемчев... и авторите од средната и младата генерација: Столе Попов, Митко Панов, Аљоша Симјановски, Маја Младеновска, Марија Џицева...

Значи, станува збор за традиција, па дури и можеме условно да зборуваме за македонска документаристичка школа и секако, за генерациски ползувањето искуство врз чии темели новите филмации ги градат своите авторски проекти.

Најновото документарно долгометражно остварување под наслов БАБИЧКИ НА РЕВОЛУЦИЈАТА е потпишано и продуцирано од Петра Селишкар и Бранд Ферро. Како копродуценти се јавуваат: PTB Словенија, Dream factory Macedonia, Kaos Amsterdam и Movimiento Nacional de Video Cuba. На авторите на филмот, Селишкар и Ферро, им поаѓа од рака своите семејни, би рекле и интимни приказни да ги преточат во епска историја за болките на современиот Свет, да ги акцентираат круцијалните точки на универзалните егзистенцијални и морални аспекти, преку судбина-



та на семејството, да ја допрат судбината на Светот, сета логика и сиот апсурд на човековото битисување. Без пристрасност, цензура или шминкање на документот, филмот, преку својата Вистина, не става на сериозна размисла за нашите Вистини, не става пред крстопатот на сопствените дилеми: за што, колку и до каде треба да се простира еден човечки живот, а сходно на тоа и прашањето – дали се зависи од нас самите или некои други сили ги насочуваат нашите животни патишта? Тоа суптилно преплетување на живите приказни и на документарни филмски записи, всушност, му ја дава основната димензија на филмот. Извонредно снимен (Бранд

**Бабички на
Револуцијата,
Петра Селишкар**



Ферро), уште подобро монтиран (Филип Грчевски), БАБИЧКИ НА РЕВОЛУЦИЈАТА е надополнет со извонредната музика на Никола Коџабашија и *Проект Жлуст*. Изборот на архивските материјали е мошне селективен и атрактивен и во ниту еден момент не ја надминува функцијата што му е дадена во филмот.

Неоспорните естетски вредности се оној дел од филмот што веројатно помалку ќе бидат акцептирани од прво гледање, но затоа наративниот сегмент е она на што од прва ќе се залепи вниманието на гледачот. Можеби ќе изгледа непопуларно и извештено да ја бараме универзалната порака на овој филм, но сакале или не, таа лебди во просторот, достапна и видлива за сите.

Можеби, сепак, ретката можност да се има увид во светската документарна продукција е и причина понекогаш да сме изненадени од неочекувано интересен и возбудлив филм како што е БАБИЧКИ НА РЕВОЛУЦИЈАТА. Но, ако во текот на 88-те минути, расположението ви осцилира од смеа до тегобност, од сочувство до егзалтација, од аверзија до љубов, тогаш навистина нешто ВРЕДНО ИМА во овој филм.

СЕНКИ, филм на Милчо Манчевски

- секс со духови -

Со Пред дождот, Манчевски антиципира

Со Прашина, жонглира

Со Сенки, фолира

По проекцијата на СЕНКИ, една повозрасна госпоѓа пред ТВ-репортерот коментираше: „Не сум сигурна дека ја разбрав содржината, но режијата и музиката ми се допаднаа“. Еден од коментарите на Манчевски за својот филм е дека СЕНКИ воопшто не е правен за американската публика, веројатно плашејќи се дека поттекстот за Егејците ни оддалеку не е атрактивен колку што би било тоа приказна за Амишите, на пример. Но, и на односната дама (која не е Американка), која веројатно оди во кино од премиера на премиера, сепак нешто од приказната не ѝ било јасно.

Формален аспект - птичја перспектива

Во суштина, ова е наједноставниот и најразбирливиот од трите филма на Манчевски. Неговиот „маркетиншки трик“, да ги амалгамира локалната егзотика и космополитизмот, во СЕНКИ е најмалку потенциран но и најдобро функционира. И што помалку се занимава со формалното во приказната, Манчевски сè повеќе добива на визуелното. Ќе се осмелиме да кажеме дека СЕНКИ е занаетски најдобриот негов филм, конзистентен и речиси без мани. Соработката на режисерот со снимателот Фабио Чанкети и дизајнерот на продукција Дејвид Манс евидентно донесува квалитет.

Но, не сè што доаѓа до нашите сетила од големото платно можеме да го оцениме како позитивно. До нашите уши доаѓаат реплики, текст, дијалози, кои често не кореспондираат со логиката на обичниот, но и на филмскиот јазик, една чудна јазична синкретика (на Ти, па на Ви), која создава дистанца кон ликовите, скепса кон логиката на нивното однесување. Следната „недоследност“, која во очите на посетителите најчесто е доживеана како атракција, е манирот на цитирање во кој Манчевски во трите свои филмови е „консеквентен“, но овој пат со слоновска доза на позајмени сцени. Да тргнеме од најбаналниот ДУХ на Џери Цукер (претворањето од човек во дух, и обратно; сообраќајната несреќа на Патрик Свејзи): преку култниот СЈАЕЊЕ на Стенли Кјубрик (сцените со бабата во бањата и птичјата перспектива на возењето автомобил низ кањонот); па сè до некои детали од филмови на Линч (ТВИН ПИКС) или Кроненберг (ГОЛ РУЧЕК) или Донер (ОМЕН)...

Што се однесува до актерската екипа, секако, повеќето од нас ќе бидат наклонети кон главните ликови Лазар (Борче Нацев) и Менка (Весна Станојевска), на кои многу повеќе шармот отколку актерството им е адут во штурата драматуршка синтакса и семантика. Затоа, пак, во филмот брилираат епизодите на искусните профе-

сионалци: Салаетин Билал, Диме Илиев, Сабина Ајрула и вонвременската Жаклина Стефковска.

Суштински аспект - крупен план

Без оглед од каков агол Манчевски ги третира душата и духот, дали според ониристиката на Маите или на Банту или според тројството на свети Павле (дух, душа, тело), тематската легитимност не се доведува во прашање. Сепак, во име на претпоставената драматуршка тактичност што жанрот ја бара, Манчевски пропушта да допре (и до гледачот) подлабоко во суштината на етичката порака преку мистичното.

Смртта според својата ентропичност и неумоливост е „омилена“ филмска категорија. Враќањето, пак, од смртта е најкреативната човекова преокупација, за филмаџиите една од најподатливите теми за екранизација. Манчевски како да не ги допира суштинските сензори на проблематиката и не успева докрај да ги избегне стапците на „техничкиот хорор“. Како да недостасува аурата на спиритизмот од СЕДМИОТ ПЕЧАТ на Бергман, на пример, или суптилноста на ДРУГИТЕ (*The others*) на Аменабар. Отсуството на побогат дијалогски корпус ја разводнува тематската стратегија, па така добар дел од филмот ќе се памети по слоганот „понекогаш мртвите зборуваат погласно од живите“, што е прескромна реторичка флоскула за филм со уметнички претензии. Ниту „заштитната етикета“ дека ова е на Манчевски досега најличниот (не најубавиот) филм не го амнестира во пропустите на драматуршки план.

Онтолошки аспект - тотал

И повторно, навраќањето кон душата. Свесно или ненамерно, Манчевски ја артикулира Јунговата анима како женски знак за несвесното кај мажот. Оттаму и неговиот втор слоган дека СЕНКИ е филм за сексот и смртта. Во комбинација со сопствените (биографски) искуства на кои се повикува, определени сцени се мошне функционални, и без оглед колку можат да предизвикаат чувство на емпатија, наоѓаме дека се неговиот единствен значаен авторски печат на филмот.

Потрагата на Манчевски по сенките од минатото, по коските на предците ќе ја оцениме како успешна лична авантура, преточена во гледлива, но не и многу сугестивна филмска приказна. Можеби е проблемот во изборот на жанрот, или...?



Сенки, Милчо Манчевски

БЛАГОЈА КУНОВСКИ-ДОРЕ

БОЛИ ЛИ? - ПРВИОТ БАЛКАНСКИ ДОГМА ФИЛМ

(АВТОР: АНЕТА ЛЕШНИКОВСКА, 2007)

Движењето *Догма 95*, како што сугерира самиот назив, е основано во 1995 година од група дански режисери предводени од водечките автори Ларс Фон Трир и Томас Винтерберг, кои фактички ги снимиле првите два прототип *догма* филмови. Првиот беше на Винтерберг означен како *Догма-1*, филмот ПРО-СЛАВА (1998), кој веднаш беше со суперлативи дочекан од светската критика и станал добитник на наградата на жиријот на Канскиот фестивал. Веднаш по него, во истата година, Трир го реализираше вториот *Догма-2* филм, ИДИОТИ, иако претходно, врз принципите на *Догма 95*, Трир веќе го имаше реализирано својот одличен филм СПРОТИ БРАНОВИТЕ, кој сепак не се сметаше за чист *догма* филм, а кој со камера од рака го снимаше прославениот снимател Роби Милер. Основачите на *догма* движењето поставиле 10 правила-принципи коишто сите автори што создаваат *догма* филмови мора да ги почитуваат и кон кои ќе се придржуваат во процесот на нивното создавање. Клучните правила на *Догма 95* се: временски и географски алиенации се исклучени - филмот се случува сега и тука; снимањето мора да се одвива во автентични амбиенти, без сценографски интервенции и особено без артифицијална светлина, при што се користи автентичната, природна светлина во ентериерите и екстериерите; исто така, звукот мора да е дел од автентичниот амбиент, не може да се издвојува од сетот и да се аплицира подоцна, а и музиката мора да е дел од природното, изворно место на случување на дејствието. Клучното правило во *догма* движењето е што филмот се снима со камера од рака - дигитално, а потоа снимениот филм се префрла на 35мм лента за фестивалско и киноприкажување. *Догма* филмот мора да е во колор, оптички додатоци или филтри се исклучени, нема специјални ефекти ниту акции, актерите играат спонтано пред камерата во движење. *Догма* движењето не ги прифаќа жанровските филмови и конечно, режисерот не се потпишува на шпицата.

Фактички, *догма* движењето беше објавено на 22 март 1995 година по повод

одбележувањето на 100-годишнината од раѓањето на филмската уметност на Конференцијата во Париз, која се одржа под мотото: LE CINEMA VERS SON DEUXIEME SIECLE/ФИЛМОТ КОН СВОЈОТ ВТОР БЕК. Тогаш, на таа Париска конференција бил поканет и младиот бунтовен неконформистички настроен дански режисер Ларс фон Триер (кој претходно беше откриен како голем талент на Канскиот фестивал со филмот ЕЛЕМЕНТ НА ЗЛОСТОРСТВОТО), кој, наместо да говори за иднината на филмската уметност, на присутната публика, која била подоста изненадена и шокирана, ѝ го претставил својот *Догма 95 Манифест*. Со тоа беше отворена нова страница во филмската продукција и творештво, за што целта на *Догма* движењето била, пред сè, чистотата, редуцираноста, минимализмот во филмското изразување и креирање, без скапи продукциски буџети и спектакуларни комерцијални ефекти, постпродукциски модификации и други трикови. Предодреденоста на *догма* авторите била во искреноста на нивните креативни потенцијали и идеи – да се фокусираат на актуелната тековна историја што се создава спонтано, насцентно, без посебно строго априористички планирано сценарио и story board, при што режисерот и снимателот се концентрираат на спонтаната игра на актерите.

Досега, започнувајќи од земјата во која *Догма 95* се роди, Данска (која има најмногу *догма* филмови меѓу кои како реперни, покрај првите два спомнати, се уште и: ПОСЛЕДНАТА ПЕСНА НА МИФУНЕ, КРАЛОТ Е ЖИВ, ИТАЛИЈАНСКИ ЗА ПОЧЕТНИЦИ и САПУН), во светот се снимени 85 *догма* филмови, меѓу кои и првиот американски *догма* ЏУЛИЕН МАГАРЕТО/JULIEN DONKEY BOY на авторот Хармони Корин, потоа првиот британски *догма* филм ЏИПО/GYRO, за конечно кон ова движење, под редниот број 74, да се приклучи и првиот македонски и балкански *догма* филм БОЛИ ЛИ? – дебитантско целовечерно играно остварување на авторката Анета Лешниковска.

Прифаќајќи ги правилата на *Догма 95*, Анета Лешниковска свесно, како и многу други претходници-млади автори од светот, ја започнува авантурата своето режисерско крштевање да го има токму со *догма* филм, каков што е нејзиниот првенец БОЛИ ЛИ? На тоа и објективно била принудена од едноставни причини, соочувајќи се со тотална беспарица и немајќи гарантирани пари за реализација на својот деби филм, да влезе во неговото создавање, што се вели, „со грло во јагоди“, храбро и подготвена за авантура. А кога некој е млад автор како неа, кој се соочува со клучниот проблем - немањето пари, што друго му преостанува? Едноставно да обезбеди дигитална камера, што и не е проблем, макар и да се рентира, потоа да има свој другар-камерман, истомисленик, каков што во нејзиниот случај е холандскиот кинематографер Ленерт Хилеге и најбитното во овој филм – да се согласат да играат без однапред гарантирани хонорари многубројните пријатели-актери, кои се клучни во создавањето на филмот БОЛИ ЛИ? Кога тие предуслови биле исполнети, иако без благослов од претходното Министерство за култура на Македонија, што ќе рече, без добиен денар од македонски извори, но со видлива помош на некои приватни спонзори-мецени и пријатели, при што решавачки секако биле помошта и поддршката од Холандија, иако и тоа недоволно за целосна професионална продукција, Анета Лешниковска влегла во својот проект самата во позиција на продуцент без доволно пари, со саможртва, но со цврста решеност и пред сè, неизмерна желба и љубов да го создаде својот целовечерен игран првенец. А како тоа ќе го стори – ако не со најевтиниот светски прокламиран процес што го пропишува *догма* движењето. Така Анета Лешниковска започнува да го создава својот „сонуван“ филм и како што обично се вели според некое непишано правило за дебитантите-режисери, филмот што толку силно го посакувала го создала во стилот на симболиката на самиот наслов - чие пак реторичко прашање „Боли ли?“ - логично го дава одговорот дека создавањето, снимањето на филмот „болело“, пред сè, материјално, поради беспарицата, но тоа биле слатки болки, што се вели, затоа што како утеха, постојано, паралелно, се живеело со чувството на радост дека се раѓа нејзиниот толку очекуван и посакуван филм. Анета притоа мудро и однапред испланирано

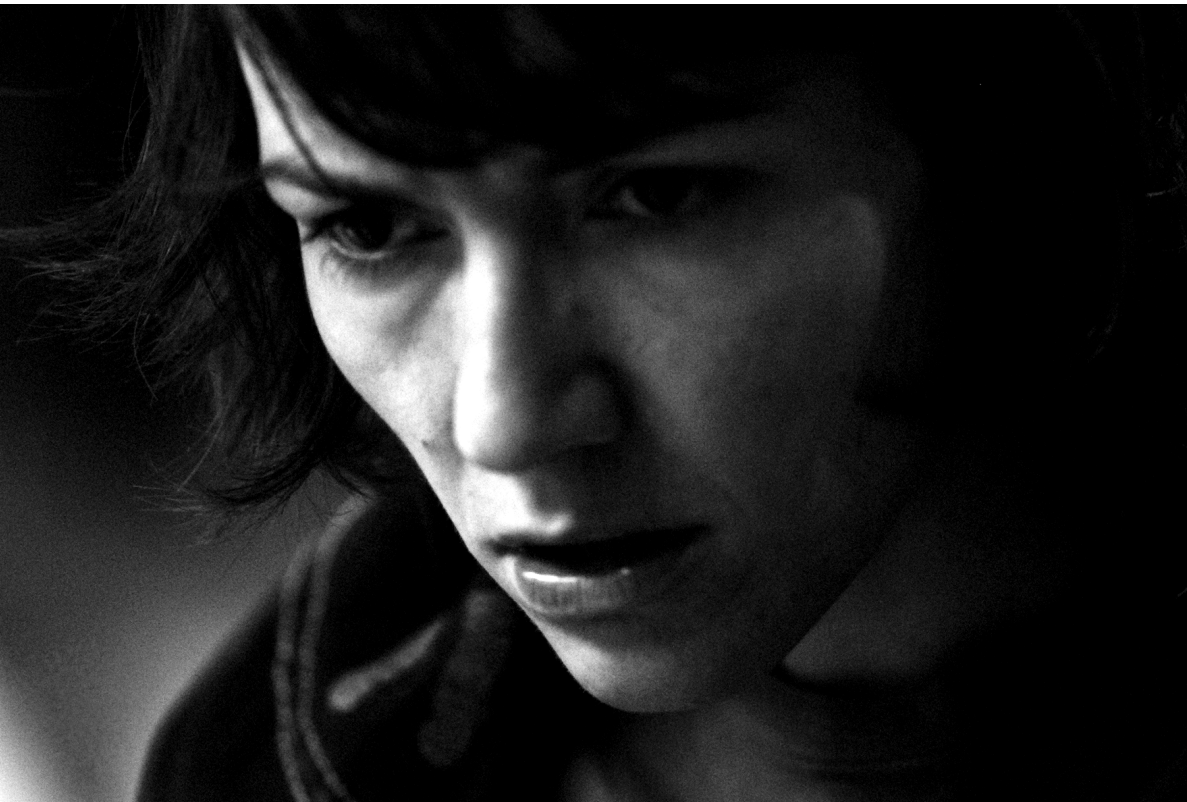
докрај ја користи алиби формулата на догма филмот, па нејзиното дебитантско дело е суштински филм-во-филм, затоа што таа свесно-автобиографски влегува онака исповедно да го раскажува тоа – како се раѓал нејзиниот филм. Затоа таа со „измама“ ги навлекува соработниците и пред сè, актерите, со тоа дека во филмот ќе влезел некој си дански продуцент, а и дека има надеж и македонското Министерство за култура да помогне со некој денар. Така и тече снимањето на филмот-во-филм, актерите се играат себеси во условната имагинарна, спонтанa проекција дека се во позиција на други личности, во филмската отворена приказна што и не е тоа, зашто филмот БОЛИ ЛИ? се раѓа спонтано и насцентно во нео-cinema verite стил, додека се снима. А суштинската релација ја има самата авторка Анета, која се појавува со глас во off или како застапена од својата alter-ego личност-актерка, во улога на режисерката Анета, како што е тоа и со снимателот-кинематограферот Хилеге. Тие обајцата, како клучни креативни личности зад камерата, се во постојан дијалог или контакт со актерите, кои, најизворно соголени како познати скопски актери што ги знаеме, првично се играат себеси, но во исто време и некои ним сродни души. Во филмот БОЛИ ЛИ? тие-актерите, изворните личности, се некој вид нови фелиниевски I VITTELONI/ДЕНГУБИ, кои го живеат своето фрустрирачко, амбивалентно, потопено во љубов и омраза, депримираност и очајнички оптимизам – загубено време, а кое во крајната парабола е времето на сите нас, но најмногу на младите во Македонија и Скопје – истото тоа време сегашно, на таа неподнослива мачнотија на живеење или лесно-тешката годоовска надеж дека ќе им се сврти нешто на подобро, пред сè, во толку посакуваниот скок над македонското кукавичино гнездо, та да се побегне во некоја друга земја на надеж и подобра иднина. Младите денгуби на скопското сегашно живеење се загубени во сопственото безделничење, во живејачката од денес до утре, со скриената надеж да се фати последната сламка,

**Боли ли?,
Анета
Лешниковска**



да се добие фамозната шенгенска виза или да се освои девојка или момче од Европската унија, за со нив да се побегне, зашто Македонија е хендикепирачки затворена со волјата на другите и тој наметнат „затвор“ е она неподносливото. Затоа и младите од филмот на Лешниковска се дел од таа стварност, т.е. актерите Игор Џамбазов, Ирена Ристиќ, Висар Вишка, Дејан Лилиќ и другите, кои, играјќи ја својата стварност, воедно и ја имитираат како да се некои други, а всушност се самите тие – говорат и се однесуваат како за себе, а во исто време и во име на другите млади во Скопје и Македонија. *Догма* концептот автоматски бил предуслов филмот да се снима во фрагменти, како спонтанa хроника од 24 часа, колаж во кој се редат настани-те од мугри до по полноќ, во препознатливите амбиенти на собирања, во друштво со пијачка, секс, со разговори на „дежурни теми“, за нив и околу нив, за љубовта, за можностите што се бркаат, а ги нема на повидок и сè така, во баналноста и давежот на секојдневието, кое истоштува и „убива“ со својата бесмисла и неизвесност. При-тоа, во таа документарно-играна структура се редовно фатени и сликани тековните пошироки општествени збиднувања, сцени од последните избори, митинзи во кои Игор Џамбазов ќе имитира некој политичар-лажго или ќе кажува нешто во свое име, во стилот: „Доста беше! Доста беа лаги“... за паралелно да е и во позиција на корумпиран бизнисмен, кој пред камерата ќе се ‘стонира’ шмркајќи дрога, со сомнителни подземјашки активности, дури и завлезен во недозволена злоупотреба на малолетнички како љубовници, со познатата иронична поговорка: „Само малите риби пливаат во јато!“ А тоа јато се тој и неговите генерациски пријатели, со своите секојдневни проблеми, кои се обидуваат да ги забораваат преку алкохолот, што, пак, ќе ги вовлече и во меѓусебни физички пресметки, во остри и непријатни дијалози како оној меѓу Лилиќ и Вишка, кога првиот, во спонтаната дискусија за тоа кој и како ја доживува Македонија за своја, на Вишка, како на македонски Албанец, ќе му

**Боли ли?,
Анета
Лешниковска**



префрли дека неговите, условно речено, мавтаат со албанското знаме овде во Македонија и 'баш ги заболел' за неа, зашто не ја доживуваат како своја, а тука живеат како македонски државјани!? Во спонтаноста на дејствието на настаните, природно се вклучени и снимателот-странец Хилеге, со привилегијата да е дел од ЕУ, со чувството на слобода во движењето и изборот, како и самата режисерка Анета, која е играна од друга актерка и која во финалето на филмот БОЛИ ЛИ? го испраќа својот другар-снимателот Хилеге, откако со филмот работите се недефинирани. Но, тие претходно ќе имаат и критични моменти на соочување, Хилеге со една од девојките што му изнудува симпатии и спонтана љубов, за потоа да се почувствува како курва, како што самата ќе рече, за да го избрка од својата соба. Режисерката, пак, ќе има уште поостра реакција во врска со моралното право да ја вклучи тотално негодната секвенца на ултра секс-физичка љубов, како сцена не само супер храбра, снимена со сета своја спонтаност во водењето љубов, ретка и во филмови од кинематографиите со многу поголема традиција и авторска храброст, што и ја покажува на изневерената девојка, чиј дечко исто така ќе се почувствува изманипулиран и измамен во името на повисоката цел – филмот во кој внесува нешто најинтимно и коешто му се враќа како шлаканица. Авторката Лешниковска своите размисли ќе ги сугерира и преку интимистичкото чувство од средбата со сопствената прастара баба во домот за старци, која ја снима во тоталната изворност со старичината подготвеност да умре, при што Анета го нуди контрапунктното чувство за младата жртвувана генерација, физички жива но духовно мртва, на која ѝ врви времето и која кога-тогаш ќе се соочи со сопствената старост или смрт, поблиску и подалеку, што е исто така мачнина којашто во филмот БОЛИ ЛИ? доаѓа до својата кулминација во спрега со болката, која е константно но непрепознатливо чувство, како македонско-скопски специјалитет на проклетата судбина да се живее како што се живее. Има и нешто амбивалентно, иронично во позицијата на самата авторка, која е родена во Скопје, но која, како и Милчо Манчевски со своите филмови, својот првенец го реализира враќајќи се во родниот град за да ја раскаже својата верзија, но и за да замине назад во сегашното пребивалиште, зашто и Милчо и Анета, обајцата живеат во странство, а ние т.е. нејзините протагонисти-актерите си продолжуваат да си ја живеат својата стварност, без разлика на генерациите. На сите ни е заедничка мачнината на затвореноста и кој знае дали ќе се појави поголема надеж кон подобро, па си остануваме тука да согоруваче, да тлееме, огледувајќи се во огледалото што ни го нуди Анета Лешниковска, која животот во Скопје, сепак, го опсервира од холандска/амстердамска позиција, како што и Милчо слично нешто фокусира на поинаков жанровски начин во својот трет филм СЕНКИ, од својата њујоршка дистанца на живеење. Но, интересно е да се направи споредба меѓу најевтиниот македонско-холандски догма филм БОЛИ ЛИ? во кој, како што досега стојат работите, се уфрлени само пари за негово префрлање на 35мм лента, и солидно буџетираниот трет филм на Милчо, СЕНКИ, чија продукција беше високопрофесионална и со сите надмакедонски продукциски стандарди, кои Милчо секако ги заслужи.

Сепак останува, особено со примерот на догма филмот на Лешниковска, да се размислува за создавање критериуми во македонската кинематографска продукција за финансиска поддршка на проекти, за кои, ако не добијат пари на стартот, ќе постои морална обврска на секое министерство за култура (сега преку новооснованиот Филмски фонд), преку успешните филмови коишто во светот го пронеле гласот за македонската кинематографија и култура воопшто, да им се компензира барем заслужениот хонорар на нивните творци и продуценти.

Владимир Љ. АНГЕЛОВ

СУДБИНАТА КАКО АРТЕФАКТ

Сите големи играни филмови тежнеат кон документарноста исто како што и сите големи документарци тежнеат кон играниот филм.

Жан-Лик Годар

Г о започнувам овој текст со цитат на најцитираниот филмски автор - големиот Годар. Сета негова филмографија е натоена од оваа негова максима. Годар, кој го започнува францускиот нов бран со филмот ДО ПОСЛЕДНИОТ ЗДИВ (1960) и започнува револуција во филмскиот израз, веќе на самиот почеток (значи со својот прв филм) го применува ова кредо. И покрај тоа што ДО ПОСЛЕДНИОТ ЗДИВ е игран филм, ќе забележите дека на Годар не му пречат директните погледи на луѓето во камерата. Затоа во една потеоретска варијанта, тој ќе ја парафразира сопствената изјава (од почетокот на текстов) и ќе каже дека „се стреми кон поезија на реалноста и кон реалност на поезијата“. На тој начин, Годар ја подвлекува паралелата/поврзаноста помеѓу документарниот и играниот филм. Иако историјата на филмот нуди повеќе примери за овој феномен (веризмот, неореализмот, кино-око, правци што се појавуваат во помалите национални кинематографии...), можеби најсвеж пример за стил што ја афирмираше поврзаноста помеѓу играните и документарните филмови или, пак, за тенката нитка што ги дели е ДОГМЕ-то. Правец што забранува стативи на камерата, наснимена музика и слични ограничувања, кои придонесуваат за документарноста на играната содржина. Од друга страна, пак, постојат безброј документарци, кои ги употребуваат играните секвенци, а сепак остануваат иманентно документарни. Да не наведуваме примери, пак, за филмските автори коишто работат паралелно и на документарните и на играните филмови...

**Јас, мојот живот без
некои работи,
Илија Пиперковски**



ИСТОРИСКО-ТЕОРЕТСКИ НАЗНАКИ

Во 1926 година во „Њујорк Сан“, во рецензијата за МОАНА на Роберт Флаерти, Џон Гирсон за прв пат го употребува терминот 'документарен филм'. Подоцна со Пол Рота, Гирсон ја формира славната англиска документаристичка школа и влегува во филмската историја. И тогаш можеби започнува збунувачката диференцијација на овие родови, документарен vs игран филм. А на (пра)почетокот на филмот беше - реализмот. Нешто што е карактеристично за двата рода. Бидејќи фотографијата е прародител и семиолошка единица на филмот (или како што тоа го напиша Ролан Барт во *Слика, музика, текст*: Фотофрем, редукција на делото, имобилизација од тоа што треба да биде светата есенција на филмот – движењето на сликите), нејзината реалистичност веднаш била признаена од страна на круговите на уметноста. Затоа и Едвард Мане, кога за прв пат во 1830-тите години ја видел фотографијата, извикал: „Од денес сликањето е мртво“. Андре Базен, објаснувајќи ја човековата фасцинација од реалното како фасцинација што има чисто онтолошки корени (магиски корени, живот по смртта), го цитира Андре Малро во тврдењето дека „филмот е само најразвиениот облик на ликовниот реализам, кој како основен принцип се појавува во ренесансата, а највисокиот израз го доживува во барокното сликарство“. Потсетувајќи не дека до 19 век реализмот е основен уметнички аксиом, Базен ги нарекува Ниепс и Лимиер „искупувачи“, кои „ги ослободиле пластичните уметности од својата преокупираност со сличностите“. Затоа и Скот Мекквајар (во *Визији на модернитетот*) ќе забележи дека „Од својот почеток камерата беше објект на интензивна фасцинација. Она што на почетокот ги воодушеви гледачите беше беспримерниот реализам...“. На тој начин, мора да се разгледува и феноменот на реалистичноста на научно-фантастичните филмови (документарни или играни) или, пак, на цртаните филмови, кои и покрај тоа што немаат врска со реалноста, се доживуваат реалистично. Во историјата на филмот, особено во пропагандните филмови, наоѓаме најдобра потпора за овие тврдења во девијациите на ваквите (пропагандни) филмови, кои преку прикажувањето на лажната вистина/реалност се обидуваат да влијаат врз публиката. Не треба да се навраќаме на Лени Рифенштал и нејзината ОЛИМПИЈА за да го потврдиме со факт ова тврдење, доволно е да причекаме до следните избори. Нормално дека постојат жанровски филмски облици коишто го избегнуваат реализмот. Наставниот документарен филм е еклатантен пример за филм што не се користи со реализмот туку употребува други психолош-



*Дом?,
Вардан Тозија*

ки методи (визуелизација, експликација, манипулација со човековата фасцинација од екранот) за позитивни ефекти. Футуристичката антиутописка визија на Ентони Барџис, филмски обликувана од страна на Стенли Кјубрик во ПЕКОЛЕН ПОРТОКАЛ, е само еден уметнички пример за тој феномен.

Би можеле уште да размислуваме на оваа тема, а внимателниот читател да запраша ЗОШТО сето ова?

Причината е што често не можат да се воспостават естетски судови или, пак, дистинкции помеѓу документарниот и играниот филм, кои како што видовме го делат реализмот како основна појдовна точка и заедно „манипулираат“ со реалистичноста на филмскиот медиум.

Трите домашни документарни филмови што овде ќе ги разгледаме: ЈАС, МОЈОТ ЖИВОТ БЕЗ НЕКОИ РАБОТИ, ДЕВОЈЧЕТО И НЕЈЗИНАТА ХАРМОНИКА и ДОМ? ја опишуваат современата стварност во реалистичен стил. Без манипулации што би воделе кон искривување на стварноста. Трите автори се обидуваат на најдобар можен начин (нормално дека постојат авторските разлики), на најреалистичен начин, да ни ја соопштат приказната што сакаат да ја раскажат. Трите филма се ангажирани. И трите автори не се придржуваат кон некоја екстремна струја (како кино-око или кендид камера, кои го избегнуваат присуството на камерата на тој начин што ја кријат од „актерот“) туку се придржуваат (сакајќи или не сакајќи) кон кредото на Годар.

ЈАС, МОЈОТ ЖИВОТ БЕЗ НЕКОИ РАБОТИ (2007 година) е документарен филм на Илија Пиперковски – студент по режија на Универзитетот во Букурешт. И неговиот филм (кој, патем речено, во голема мера го самофинансирал) обработува романска тема, сепак тема што може да се сретне насекаде, универзална. Момче од 22 години, студент по глума на истиот универзитет како и нашиот Илија, е оската на филмот. Неговата животна приказна е приказната на филмот. Потекнува од растурено семејство, а неговата мајка има психички проблеми. Таткото ги оставил веднаш по неговото раѓање, така што тој воопшто и не го познава. Драгош, самоуверено, во стил на студент по актерство, пред објективот ја раскажува својата животна приказна, поткрепена и со изјави од непосредните учесници во неговиот живот, приказна за: животот со неговата мајка, помошта што ја добивал од комшиите, помошта што му ја давале роднините, неговите посвоители, потоа приказната за тоа како заминал во дом за сираци, за на крајот да стане студент по глума. Потоа започнува

неговата потрага по корените. Со филмската екипа заминуваат кај неговата мајка, а потоа и во потрага по таткото што никогаш не го сретнал. Се запознава со чичко си и дознава дека има два брата и неколку сестри. Нема храброст да се соочи со татка си, кој има друго семејство, така што продолжува сам. Филмот е реализиран со скромни средства, продукциски и филмско-изразни. Сепак успева да ја долови основната тема: осаменоста. Драгош е постојано осамен, иако луѓето и општеството се обидуваат да му помогнат. Катарзична е сцената на средбата со сопствената мајка (очигледно „луда“ – како што ќе рече неговиот чичко) во која на површина излегуваат неговата латентна желба, неговата човечка потрага по љубов и разбирање наспроти личниот избор – осаменоста. Осаменоста е само еднаш потенцирана во неговиот вербален исказ, а тоа е кога Драгош раскажува за паричната награда што ја добил од ФАРЕ. Откога ги потрошил парите на облека, телефони и кафеани со друштво, ги снемало и другарите. Да, филмот има и морална поука, која исто така не е потенцирана. Сигурно по овој филм ќе научиме повеќе да ги почитуваме родителите. Филмот има и недостатоци. Не големи. Бидејќи мислам дека, во принцип, она што се вика аргументирана критика и не постои (постојат субјективни ставови и ставови на авторитети, кои својот авторитет го градат со елоквенцијата, стилот, па дури и со имиџот), ќе се обидам да дадам субјективни забелешки, на пример, на должината на филмот или, пак, на изразните средства. Филмот е предолг како за мој вкус. Темата не е доволно „јака“ за да ве држи 40 минути. Можеби некое паралелно дејствие, или поинаква монтажа, која би придонела за, условно кажано, саспенс, би било подобро решение отколку поделбата на филмот на хронолошки поглавја во кои го следиме животниот пат на Драгош, од раѓањето па до крајот на филмот. Сепак, ќе кажам дека филмот импресионира со сигурноста, со одлично избраната тема (особено битно за филм од ваков карактер) и со успехот во прикажувањето на она што за мене е основно во овој филм: осаменоста во услови кога социјалната средина и општеството и не го стимулираат тоа, значи осаменоста како чин на избор.

ДЕВОЈЧЕТО И НЕЈЗИНАТА ХАРМОНИКА (2006 година) е филм на Билјана Гарванлиева. Филмот е снимен како германска продукција, но се работи за македонска приказна со тема што може да се локализира само во сиромашните земји како нашата (Гарванлиева милува да каже „најзаборавената“). Откако го прочитав образложението за освојувањето на првата национална награда на Германија,



*Девојчето
и нејзината
хармоника,
Билјана
Гарванлиева*

сфатив дека не ми преостанува ништо повеќе отколку да ги пренесам зборовите од образложението за наградата на претседателот на журито д-р Ларс Хенрик Гас: „Филмот ‘Девојчето и нејзината хармоника’ на Билјана Гарванлиева не го остава никого рамнодушен. Во 30 минути на документарен начин со добра камера и чиста режија се раскажува приказната на едно девојче од Македонија, кое требаше да ја освои првата награда на натпреварот (музички натпревар, заб. В.Љ.А.), но поради својот стар инструмент добива само второ место. Филмските слики, тонот и монтажата се професионални, тие потполно се ставени во функција на приказната, која се раскажува со динамика. На крајот е сосема јасно дека нема друга алтернатива и дека патот на девојчето што свири на хармоника може да води само кон Европа, затоа што само таму може да го покаже тоа што го знае. Приказната е раскажана многу интимно и е огледало на илјадниците со балканска биографија. Воодушевувачки е со колку голема страст може да се раскаже една приказна и колку само една приказна може толку многу да раскаже“. Се согласувам напълно. Темата е социјална и решение од безизлезот е само: економска емиграција. Во овој случај, економската емиграција не е предизвикана од потрагата по корка леб или по нешто повеќе. Емилија (девојчето) спасот на Запад го посакува и го бара за да може да го работи она што го сака, она што ја облагородува, за да биде концерт-мајстор, а не кафеански музичар („певаљка“). Емиграција што во најмала рака ќе ѝ обезбеди пристапен инструмент. Импресивни се сликите во кои сите оние благородни физиономи со инструментите во своите раце вежбаат во руинираните ходници на музичкото училиште во Штип, додека директорот на училиштето ‘млати празна слама’, декламирајќи празни фрази приучени од неговите политички ментори. Вистинска слика на нашата стварност. Колкупати сме се соочиле со неа. Потресно е кажувањето на мајката на Емилија, која продава дреболии на импровизирана тезга, за тоа дека ја уапсиле како „не дај боже лопов или нешто пострашно“ затоа што се обидува да заработи некој денар за нејзината ќерка да се школува. Надреална е завршната секвенца кога Емилија и нејзиниот соученик се качени на Водно под крстот – симбол на хуманоста и верата во иднина – крст којшто, во овој случај, претставува огледало на нашата грда стварност, крст којшто веќе се има претворено во симбол на пропаѓање, затоа што и самиот пропаѓа. Да, во филмот има некои работи што само ние со нашето бreme можеме да ги сфатиме, но тоа не значи дека некој што не е од нашето милје не може да ги почувствува, затоа што филмот е полн емоции.

ДОМ? (2005 година) е последниот филм од овој приказ, во кој авторот се зафаќа со современата реалност преку филмскиот документарен израз. Филмот е во режија на Вардан Тозија. За разлика од претходните два филма, во кои авторите ги прикажуваа трагичните теми на трагичен начин, Тозија избира еден аристофански стил, за проблемите што се големи и трагични, и тешки, и безизлезни за да проговори на духовит начин. Не лежи духовитоста само во непокорот на наследниците на духот на народниот херој Стив Наумов, чие име го носи студентскиот дом (каде што е сместена приказната, а кој можеме да го сметаме за еден од главните ликови во филмот), кој и не е дом во вистинската смисла на зборот. Тоа повеќе е засолниште што државата го завела во своите книги како Дом за студенти. И затоа е знакот прашалник на крајот од насловот на филмот. Филмот го следи дневниот ритам на неколку студенти што живеат тука. Преку нивните кажувања, нивните анегдоти, преку сликите од руинираните бараки, играњето фудбал во недоградената спортска хала, објектите за хигиена, преку нивните духовити забелешки, преку сликите од нивната соба излепена со карикатури од македонските политичари, позиција и опозиција – заедно, кажувањата за политичко-студентската организираност, преку слики што го прикажуваат нивниот дневен/ноќен ритам, преку кажувањата на добронамерниот домаќин на домот, кој со нив ја дели судбината... добиваме слика на живот во средина каде што многу малку работи се на место и слика на средина каде што младите и паметни луѓе, и покрај духот што го носат, тешко дека имаат сила да ги исправат работите. Има нешто гнило во државата... Очигледно е дека тоа не е

средина во која може да се живее. Мислам на метафората што неминовно се појавува. Домот е Македонија. Излезот е бегството, или вклопувањето во гнилоста. Последната сцена во која вработените од домот и студентите, заедно, во нивната соба, која ниту најдобриот светски сценограф не може да ја осмисли, седат на софрата полна алкохол го покажува полошото од двете можни решенија. Сепак, овде постојат и некои поинакви прашања и одговори. На пример, прашањето за среќата. Каде човек да ја бара среќата? Дали се тоа убавите ентериери или, пак, треба да ја бараме внатрешната среќа? Можеби среќата треба да ја бараме во најблиското социјално опкружување? Ова не е филм-новинарска репортажа во која е потребно и мислењето на другиот, односно на оние што се задолжени за Домот. Нивниот коментар е излишен. Реалноста на Домот е вистинита. Доколку треба жанровски да се определи филмот, тогаш трагикомедија е најдобриот избор. Филмот е реализиран супериорно. Монтажата ни ги реди дејствијата по редослед по кој најдобро се создава сликата од филмот што треба да остане во сеќавањето на гледачот. Дозирани се искрените кажувања на „актерите“, со сликите од домот или, пак, со архивските снимки од времето кога имало пожар во една од собите на домот, со инсерти од животните што ја делат мизеријата со студентите. Камерата е одлична. Кажувањата се снимени од статив, додека ентериерите од дневниот ритам се со мобилна камера во која фокусот повремено потенцира некои детали. Самата приказна не остава место да се позанимаваме со музиката и доколку го прифатиме мислењето на Џон Форд дека музиката никогаш не треба да доминира над приказната, тогаш може да се каже и дека и звучниот фон е применет со мера. Иако бегството како филмска и среќата како филозофска тема Тозија го има и во краткиот игран филм СЕВЕРЕН ЛЕТ (2004 година), во ДОМ? сето тоа (за разлика од СЕВЕРЕН ЛЕТ) функционира беспрекорно.

* * *

Реалноста е тема од која се црпат најголемите приказни, што не значи дека тоа мора да биде голата реалност. Не попусти се обидите да се реконструира античката историја преку анализа на Илијадата или, пак, да се реконструира старозаветното време преку анализа на Библијата. Ве наведувам на размислувањето дека најголемите уметнички дела биле директно инспирирани од реалноста. Од искона, бардовите се користеле со реалноста, со животот во функција на наративната уметност. Тоа го покажуваат и овие документарни филмови. Лично, би бил среќен кога и во играните филмови нашите автори би се користеле со влијанијата од она што ги опкружува, она што најдобро го познаваат.

Сунчица УНЕВСКА

ВО ПОТРАГА ПО РАЈОТ НА ЗЕМЈАТА

(ЗА ДОЛГОМЕТРАЖНИОТ
ДОКУМЕНТАРЕН ФИЛМ
БАБИЧКИ НА РЕВОЛУЦИЈАТА)

„Не ми треба Господ за да имам рај на Земјата. Не ми требаат небесните шири-ни за да ја направам Земјата свој рај. Затоа треба да се обидете да создадете рај додека сте живи.“ Но, што е всушност рајот? Дали е тоа вечна среќа, дали е тоа задоволство, безгрижност или добар ветер, кој постојано го следи нашето патување? Дали рајот значи благосостојба, долговечност и здравје или можеби изобилство? На самиот почеток од документарниот филм БАБИЧКИ НА РЕВОЛУЦИЈАТА на Петра Селишкар и Бранд Ферро се наметнува прашањето или дилемата, во што се состои рајот на Земјата и дали кон него треба да се стремиме? Одговорот, како и сето ос-



*Бабички на Революцијата,
Петра Селишкар*

**Бабички на
Револуцијата,
Петра Селишкар**



танато во овој филм, посветен на неколку животни и семејни стории, се наоѓа меѓу редови порачувајќи ни дека рајот е во нас самите и дека неговото идеализирање е заблуда. Рајот лежи во комплетното чувство на животот, во комплетниот циклус во кој човекот е само еден дел, но дали активен или пасивен тоа зависи само од него. Дали рајот се наоѓа во едното или во другото? Не, рајот значи слобода, прифаќање и избор и сила со сето тоа да се живее.

**ИДЕАЛИТЕ И ЗАБЛУДИТЕ
НА 20 ВЕК**

БАБИЧКИ НА РЕВОЛУЦИЈАТА многу интелегентно ја испреплетува оваа порака низ филмот, кој низ неколку лични стории успева истовремено да направи еден извонреден портрет на историјата на 20 век, да проговори за идеалите и нивните заблуди, да проговори за жртвите на безумието, но и многу точно да ги исцрта интимните приказни низ емоциите, психологијата и болката. Интересно е дека оваа приказна, која започнува многу лично како семејна сторија, прераснува во една универзална приказна за минатото, за сегашноста и за иднината, приказна што зборува за генерациите, кои колку и да се поврзани со наследството од минатото, сепак, безусловно се свртени и кон иднината, кон стремежот тој циклус секогаш одново да тече бидејќи минатото е само една алка, сето останато е во непрегледниот хоризонт на новото, неизвесното, она што допрва доаѓа. Токму тој циклус на многу суптилен но ефектен начин е претставен во овој филм, кој го носи бремето на минатото, со сета тежина и болка, но и радоста на иднината, која во себе секогаш ја носи надежта.

Филмот следи три приказни – три приказни цврсто поврзани со револуционерноста на времето во кое се сместени. Имаше во 20 век две нешта коишто го одбележаа тоа време: желбата и лудоста на Хитлер да создаде нов поредок и комунистичкиот систем, кој се наметна како нов поредок, менувајќи ја целосно картата на светот. Личните приказни можеби се само мало камче во целиот тој мозаик, но факт е дека мозаикот е составен од нив, дека без нив тој не би ги имал својата примамливост, шаренило и единственост. Низ тие лични судбини во овој филм, исцртана е целата таа бесмисла, целата трагедија и неразумност, низ нив на најдобар можен начин се исцртуваат апсурдот и иронијата на времето, низ нив на крајот на краиштата се исцртува животот со целата своја смисла. Тие лични судбини, всушност, најмногу и говорат за заблудата содржана на многу реален и жесток начин во прва-

та, домобранска приказна на дедото Селишкар, тие лични судбини најмногу успеваат да ја доловат силата на идеалите токму низ несреќата и последиците на семејството Петрушеви, тие лични судбини непогрешливо можат да продрат во болката и осаменоста на мајката Немесија на Куба, која своето дете го испратила како момче, а го дочекала како човек во поодминати години. Колку може животот тоа да го надополни, како да се живее со сенките на минатото, со трагедиите и товарот, како да се дочека или да се чекори кон иднината, прашува овој филм, истовремено давајќи ги и одговорите. Бидејќи во него говорат старите, но и новите генерации, во него се случува сегашноста, се случува средбата на тие два света, судирот, прашањата, желбата минатото да остане таму каде што припаѓа, бидејќи безмилосно надоаѓа иднината, која треба подготвено да се дочека.

**САМО МИНАТОТО
МОЖЕ ДА ГО ОЛЕСНИ
ПАТОТ
КОН ИДНИНАТА**

Петра Селишкар и Бранд Ферро, токму пред да зачекорат во својата заедничка иднина, се обидуваат на свој начин да расчистат

***Бабички на
Револуцијата,
Петра Селишкар***



Бабички на Револуцијата, Петра Селишкар



со минатото, но и засекогаш да го понесат со себе. Минатото со сите свои заблуди, трагедии, несреќи, минатото со сиот товар, со кое е единствено можно да се олесни патот кон иднината. Бидејќи товарот е најтежок кога е сокриен, товарот е најтежок кога од него бегате, кога неговата силина ве плаши или вознемирува. Тие знаат дека само ако со него се соочат и го прифатат ќе можат да одат понатаму. Тоа е наследство, тоа е коренот, тоа е врската без која се невозможни идните врски, кои, впрочем, мора да ги градиме во сегашноста. Затоа нивните приказни течат многу искрено, отворено, многу емотивно, жестоко и со болка не криејќи ја, бидејќи и таа е природниот дел од циклусот. Болката е она што не прави уште посилен за да истраеме, како неверојатната приказна за „случајниот“ живот на словенечкиот домобран Селишкар, приказна што можеби нема крај но има почеток. Или страшната загуба на семејството Петрушеви, чиј товар можеби потоа беше светлото што го исцртуваше новиот пат по кој родителите се обидуваа да го насочат своето дете, па сè до болната приказна на кубанската мајка Немесија, која ниту тагата, ниту изневерувањето не ја одвратија од надежта и од чекањето, не го одвратија нејзиниот вечен поглед во бескрајот, кој многу топло и искрено им го пренесе на своите внуци. Болката е само еден од патиштата што го осветлува целото трагање на човекот, за да го пронајде сопствениот мир или за да го создаде својот рај на Земјата.

Филмот е воден многу ефектно, и тоа на повеќе нивоа. Од една страна, тука се архивските материјали, кои се исклучително добро вклопени во нарацијата и низ кои се доловува историската нишка, а од друга страна, тука е вклопена целата емоција на раскажувачите, целата интима, лична и колективна, како и живата релација на новите генерации и нивните предци, присутна постојано некаде во заднината. Силата на овој филм лежи токму во таа испреплетеност на личното и заедничкото, испреплетеност на историјата што е испишана и онаа што се испишува, испреплетеност на емоциите, на судбините, на откривањето и разочарувањето, испреплетеност на осознавањето и прифаќањето, на осудата и простувањето. Личните и колективните заблуди се заеднички, па сепак, секоја судбина е различна, носејќи го бремето на личните одлуки и избори. А со нив мора да живееме ние, но и оние што ќе дојдат по нас. Затоа одговорноста е голема, иако честопати нејасна. Токму тоа овој филм успева во својот круг фантастично да го допре, велејќи ни на крајот дека сите синови и ќерки се деца на животот, дека е важно што им оставаме во наследство, но дека тоа не може да ги амортизира животните удари. Одговорноста за нив, како и сето останато, сепак, е само нивна.

Сите приказни во овој филм, кој има многу интересна документарно-наративна структура и еден ненаметлив филозофски пристап, дишат со некоја своја посебност. Сите се тие индивидуални во некое колективно лудило. Сите се тие приказни за себе, за своите лични заблуди и болки. Сè се тоа посебни животни стории, кои се нераскинливо поврзани со својот избор, со своите ставови, размислувања и верувања. Но, она што е интересно, а што исто така е испишано меѓу редови, е дека тие лични приказни никогаш не можат да останат надвор од бремето на минатото, а ни од бремето што го носи иднината. Индивидуата е своја сè дотогаш додека е свесна за своето место во синцирот, сè додека е свесна за она што го зема и она што го дава, за она што го остава и она што го гради, бидејќи животот е наш, но не и последиците од нашите постапки. Некој ми рече дека семејството е како дрво, вели авторот на филмот, гранките уживаат во придобивките на живеењето, но силата ја црпат од коренот, а исто така и тој од нив. Свеста за опстанокот на дрвото ѝ го дава животот и на гранката. Ако дрвото ја загуби својата сила, ни најразвиената гранка тоа нема да го преживее. Циклусот на животот е комплетен само тогаш кога минатото и иднината ќе се поврзат преку сегашноста. Затоа БАБИЧКИ НА РЕВОЛУЦИЈАТА е особен филм, затоа што приказните се само појдовна точка во оваа луцидна, филозофска и психолошка студија, која навлегува лесно, емотивно и суптилно во животите на своите протагонисти, откривајќи ја во нив целата вселена. Бидејќи таа во огледалото секогаш го има својот одраз, го сакале ние тоа или не.

ДОМОБРАНСКАТА ПРИКАЗНА ИЛИ ПРИКАЗНА ЗА МОЌТА И ЗА УНИШТУВАЊЕТО

Домобранската приказна се навраќа на времето од крајот на Втората светска војна и на Хитлеровото лудило, кој веруваше во свет на супериорни и безвредни. Тоа е неверојатно и денес, но тој успеа со своето лудило да понесе цела маса народ и да направи такви злосторства спрема човештвото, кои историјата секогаш ќе ги памети. Филмот успева, преку неколку нацистички симболи и преку неколку фантастично одбрани слики од тоа време на масовна хистерија, да ја долови таа страшна сугестивна моќ и да не наврати на тој неверојатен уништувачки вител, кој го одбележа 20 век, оставајќи пустош зад себе. Во тоа лудило секој мора да ја одбере својата страна, некој вистинската, некој погрешната... Историјата вели дека тоа е релативно, се зависи од историскиот контекст, дека во војна секој убива секого, па сепак...

Приказната за домобраните е приказна за казната, приказна за искупувањето, приказна за носењето на белегот, приказна што цел живот е обременета со вина, со која и потомците мора да научат да живеат. На неверојатен начин во таа приказна на дедото Селишкар е содржана целата тага, целата болка што постојано се носи во срцето, целото неверување за тоа дека сте жив, но низ кое постојано провејува прашањето дали е тоа подобро или полошо. На тоа прашање авторот дава одговор. Имено, колку и да има иронија во денешното идилично прибежиште во Кочевје, каде што беа убиени и закопани 100 илјади луѓе, а каде што денес опстануваат кафеавите мечки, тоа сепак е триумф на животот. Животот што продолжува понатаму, а кој силата ја црпи од новите генерации, кои секогаш одново се тука за да се справат со минатото, со сегашноста и со иднината, но овој пат поинаку.

НЕУНИШТЛИВОСТА НА ИДЕАЛИЗМОТ

Втората односно македонската приказна е идеалистичката страна, идеалистичката страна на тоа време и на секое, онаа идеалистичка страна и природа, која останува таква и покрај сè. Таа останува невина, чиста, вљубена, и покрај апсурдите и жртвите на времето. Таа останува бунтовна, тврдоглава и горда, бидејќи во неа се крие силата на новото, силата на движењето и на отпорот, па какви и да се небулките со кои се соочува, тие само ја прават посилен. Таква е и оваа приказна, многу реална, многу несреќна и болна, но и полна живот, полна љубов и топлина во примањето и давањето удари.

Таков е секој идеализам па и овој, идеализмот на 20 век, кој донесе многу заблуди и вистини, а пред сè, донесе и остави една убавина и верба, чија носталгија никогаш не одминува. Тоа е и убавината на идеализмот, вербата во убавото, во праведното, вербата во високите цели, вербата во жртвите и во бескомпромисната сила да се оди кон целта. Идеализмот на семејството Петрушеви не исчезна, тој само стана претпазлив. Не поради себе, поради невините жртви, бидејќи во природата на идеализмот е сопственото жртвување. Низ приказната за ова семејство филмот одлично ја прикажува другата страна на истото време, успевајќи многу точно да ја исцрта низ песните, низ убедувањата, низ треперењето со кое раскажуваат нашите протагонисти, низ топлината и емоциите што никогаш не исчезнале, низ носталгијата, низ изненадувањата што самиот живот им ги донел, но и низ сопствената возбуда и вознемиреност при навраќањето на минатото.

„Секое време има своја убавина“, вели еден од очевидците, убавина што останува, што не се заборава, убавина што ве грее, ве радува и ве исполнува, особено кога и новите генерации умеат да ја препознаат. Она што е особено во целиот овој

филм е токму моќта низ трите приказни да се проговори за големите идеи и големите заблуди на 20 век, а истовремено да се проследат неколку интимни приказни, неколку такви топли човечки приказни. Филмот е моќен токму поради силата да продре во таа интима, да погледне во неа, да погледне во бремето со отворени очи, да го извади на виделина најскриеното и да ги натера нив, а и нас со сето тоа да се соочиме. Интересно е дека на прв поглед, кога се слушаат овие приказни, се добива впечаток дека на моменти има и премногу лично, и непотребно во дадениот контекст, дека понекогаш тие приказни се многу развлечени и траат предолго. Но, кога филмот го гледате по втор или трет пат, сфаќате дека во тие навидум неважни нешта се кријат такви емоции и такви интимни чувства, се крие таква исповед, која умее да фрли поинаква светлина и на сето останато.

КУБА - ПРЕДИЗВИК И ПРОВОКАЦИЈА

Веќе музиката, времето, облеката, карактеристичниот ритам, фантастичната инвентивност и проникливост ја најавуваат Куба, земјата на играта, земјата на Че Гевара, земјата на револуцијата и на идилата. Така и ја најавува овој филм, како место во кое луѓето имаат време едни за други, како место во кое не влегле принципите на западниот капитализам, како место што опстојува на своето во целата жестина на случувањата на 20 век. Тоа се огледа и во приказната на мајката Немесија, која цел живот верува дека Куба е рај на Земјата, дека луѓето не сакаат тоа да го видат и признаат, дека ѝ ставаат ембарго само за да не се види колку е таму убаво да се живее. Прекрасни се вербата и силата на мајката чијшто цел свет и универзум е Куба, но и нејзината огромна љубов и срце, кои ѝ ја даваат силата да истрае. Да истрае во чекањето дека светот ќе ја сфати Куба, да истрае во чекањето, долгото чекање на синот да се врати во својата земја. Нејзиниот живот е целосно исполнет со исчекување, а што е впрочем животот ако не чекање? Чекањето е есенцијата што ни ги дава надежта и вербата во подоброто, чекањето е секогаш вистинскиот избор, бидејќи тогаш не престанува растрепереноста со која се надевате дека тоа што го чекате ќе дојде. Чекањето на оваа исклучителна старица којашто не се откажува е извонредниот симбол на животот, кој како и секогаш умее да се крие во наједноставното, во некое сосем неочекувано место или битие, но умее да ве погоди силно кога тоа ќе го препознаете. Не е лесно да се чека, за тоа се навистина потребни сила, волја и љубов, потребно е големо и отворено срце, потребно е да се простува и да се биде многу, многу широк за да не се бара објаснување или оправдание. Тука на интересен начин провејува и прашањето на суетата, вклопено сосем неочекувано, но таа е толку вистинита, толку е неверојатно моќна големата ширина, за која дури и не сме свесни, бидејќи сè повеќе суетата ја поистоветуваме со љубовта. Толку е голема мудроста на оваа жена, која и покрај сите тешкотии во животот се радува кога луѓето се среќни, се радува кога имаат да јадат и кога нема просјакот да моли за пари додека на некого што поминува покрај него за тоа воопшто не му е гајле. Се прашувате, каде има таков свет и дали е тоа можно? За веднаш потоа да го препознаете во оваа прекрасно едноставна старица, која умее да се радува на толку мали нешта.

Затоа е животот убав и вреден, порачува филмот, токму поради ваквите откритија. Затоа е вредно да се продолжи понатаму, бидејќи животот е преполн откритија, со мали-големи луѓе, чија убавина е во чистината, чија убавина е во вистината, па колку и да е таа непријатна. Но, ваквите средби се нешто што не тера да погледнеме поинаку, да погледнеме на другата страна, не тера да препознаеме, да осознаваме, да разбереме и на крајот, да научиме да простуваме. Не е убавината во совршенството, туку во едноставноста. Убавината е во чистите емоции кон светот, кон луѓето, кон сето она што не опкружува, убавината е во секојдневието и во нашиот однос кон него. Убавината е во нас, само ако умееме до неа да допреме.

ВЕРБА ВО КУЌИТЕ НА ИДНИНАТА

Семејните приказни им донесоа лекција на нивните потомци, но и нам, препознавајќи се во нивната универзалност, лекција што не учи на животот, а не не одвраќа од него. Бидејќи од животот не треба да се браниме. Тоа ни го порачува овој чудесно силен филм, кој својата сила ја црпи од искреноста на предците, кои секогаш сакаат нам да ни го остават поубавиот свет. А во него, велат авторите, мора да веруваме, ако сакаме уште поубав да им оставиме на своите деца.

Филмот е направен во исклучителна хармонија на нарацијата, на водењето на приказните, на нивната едноставност и жестокост, на нивната вистинитост и неверојатност, но и искреност, топлина и подготвеност за прифаќање и простување, кои често доаѓаат со годините. Не дека ние таа мудрост ќе ја преземеме, нас не чека нашиот пат, со сите свои перипетии, подеми и падови, но овој филм во себе ја впира сета универзалност, која само не учи на примарното, дека животот мора да го прифатиме со сè во него – добро и лошо. Тоа е целата вистина што зрачи од овој филм, во кој низ музиката, приказните и боите е доловен целиот свет онаков каков што е, со сите болни и прекрасни вистини и заблуди. Одлично се водени сите тие настани, кои истовремено ни ги прикажуваат реалноста и интимата, но и болката при нивниот судир, при различните очекувања, надежи и верувања. Во него е истовремено доловена и различноста на надворешните светови, која исто како и внатрешните, делува непристапно, поинакво, со различен дух и бреме, со различни неочекувани текови на настани, за на крајот да ја сфатиме нивната сличност, која се крие токму во нас, во она што не прави еднакво среќни и тажни, силни и слаби, комплицирани и совршено едноставни. Кулминацијата во филмот до која авторот постапно не води е многу ефектно доловена низ нарацијата, за полека, многу логично и едноставно да не доведе и до сублиматот – дека светот е таков каков што е, навидум ист, а всушност секогаш различен, со секоја нова генерација. Генерација на која можеме да ѝ дадеме љубов, грижа и топлина, но не и да ја научиме како да живее. „Новите генерации не ни припаѓаат нам“, се вели на крајот од филмот, „тие живеат во куќата на иднината“. Наша задача е во тие куќи да веруваме, наша задача е тие куќи да ги ослободиме од нашето бreme, но да не забораваме да ја задржиме врската, која ќе биде нивно тло секогаш кога тоа ќе им биде потребно.



*Бабици на
Револуцијата,
Петра Селишкар*

ПЕТАР ВОЛНАРОВСКИ

ЕВОЛУЦИЈА, РЕВОЛУЦИЈА... ИЛИ РЕ-ЕВОЛУЦИЈА?

САМО БУДАЛАТА ПЕЕ ТУЌИ ПЕСНИ...
ВИСТИНСКИОТ ЧОВЕК ТРЕБА ДА ЈА ПЕЕ **СВОЈАТА** ПЕСНА...

Кастанеда

Документаристиката кај нас, во нашата национална кинематографија, отсекогаш го држела приматот во однос на другите филмски родови – како во квантитет, така, најчесто, и во квалитет.

Разновидноста на пристапите, како и широката палета на обработуваните тематики, нашата документарна продукција отсекогаш ја чинеле вистинска филмска ризница за филмските гурмани, како кај нас така и во светот. А ретката способност – секогаш да се говори поинаку за теми многупати повторувани, и знаењето тие да се прикажат секогаш на нов, на свеж начин, отсекогаш биле вистински начин да се прикаже и покаже *што сме и кои сме* како посебен народ, народ со жив, жилав, но пред сè, со вечно опстоен менталитет, и со еден монолитен и простум исправен народен Дух – кој секогаш блика со непресушна и вечно обновлива креативна сила и моќ...!

И во сета таа ризница, сред сето тоа богатство, најчесто приматот го имаат документарните прикази на човекот и на неговите секојдневни, но секогаш подруги и секогаш длабоко хумани стремежи да се остане вистински човек – без разлика на премрежињата и Сцилите и Харибдите низ историјата и времето нанесени и испречени на неговиот трнлив, но возвишен пат кон подоброто утре, кон подобриот човек, кон повисоката свест...

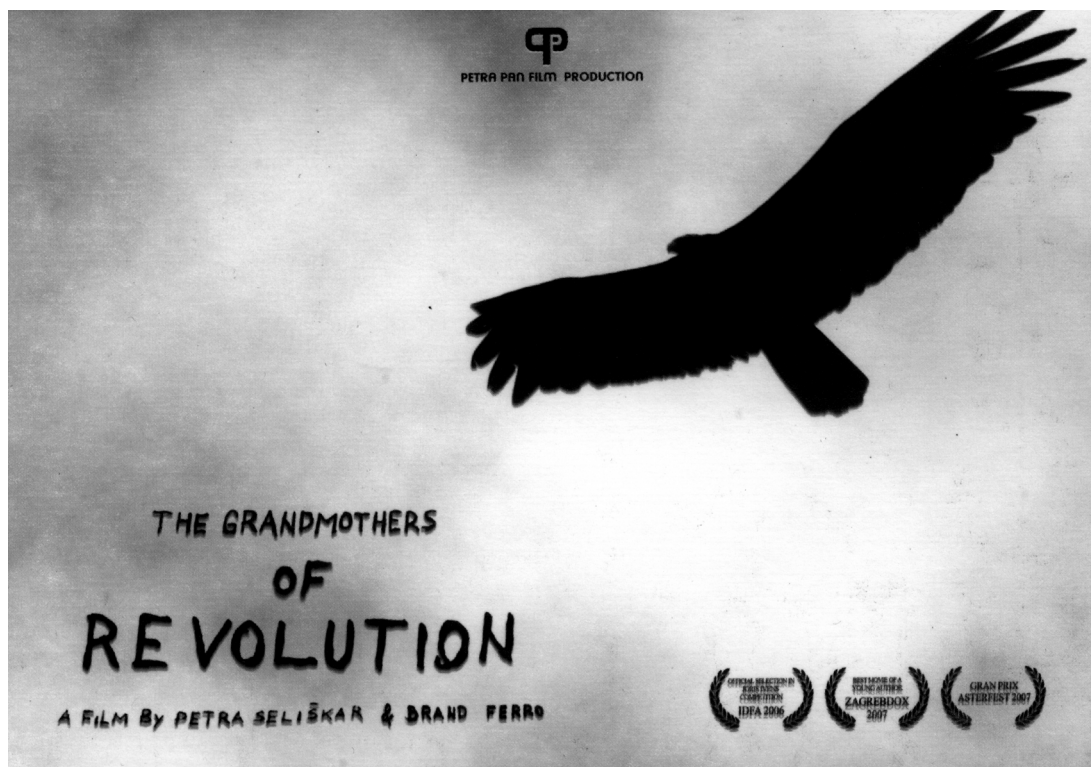
Историските, географските, етнографските, социолошките и идеолошките тематики секогаш се однесуваат, пред сè, на формата однадвор, и на манифестацијата на човековото постоење надвор од него самиот, најчесто прикажувајќи ги нештата што се докажале и зацврснале како некоја средна опција и стандард без индивидуална посебност, како некоја заедничка но надворешна нишка што го поврзува мноштвото во заедница... Тие нешта ги оформуваат и ги зачувуваат заедничките потреби, карактеристики и стремежи на општото и општокорисното за тоа мноштво. Тие нешта се позитивни и вредни во својата суштина и си имаат свое место во

колективната свест, но никој од нас сè уште не е самиот колектив, ниту сме сите едно со самото заедништво; и затоа, сепак – индивидуалните и посебни човечки приказни, оние директните и особените, оние никогаш повторливите и никогаш истите кај никого, освен само кај едната сама за себе индивидуа, се она највредното и најнеповторливото што човекот може да си го раскаже себеси и на другите, и тоа да биде секогаш ново, и секогаш неповторливо...

Тоа се приказните за човекот и за неговиот Пат нагоре – кон возвишените сфери на човечката сила, моќ и свест, а сред непредвидливата Природа и среде океанот можности на неговото Постојење, а кои отсекогаш биле највредниот, најживиот и најтрајниот показ и доказ за креативната сила и длабоко вкоренетата свесност на нашиот Дух...

Тој Дух, кој секогаш се воздига себеси низ Огнот што прочистува, Дух што се пресоздава од својата Пепел – секогаш поголем од порано, секогаш подобар од претходно, и секогаш повисоко во вдихновената есенција на својата возвишена природа – како доказ и показ за тоа дека сме создадени според Ликот Божји, и дека кон тој Лик се стремиме: свесно или не – сеедно; тоа е само уште еден доказ дека човекот е Вистина сама по себе, и дека, што и да биде, што и да му се случува по Патот којшто го оди, тој не може, тамам и да сака, да избега од тоа Проклетство на чекорењето – секогаш напред – проклетство коешто е, во својата најдлабока суштина, најголемиот Благослов што човекот го има од почетокот на Времето – оти, чекорење назад – нема...! Само поглед, со Љубов и Прошка, кон она што било и поминало, и никогаш веќе нема да биде... Никогаш, како што еднаш веќе било...

Како уште еден показ ем доказ дека ова погоре напишаното е токму така, и никако поинаку, е и документарниот филм БАБИЧКИ НА РЕВОЛУЦИЈАТА на креативната авторска, професионална, а и животна двојка – Петра Селишкар и Бранд Ферро... Раскажувајќи ги наназад (а и нанапред, по малку) своите поединечни, но



истовремено и заеднички истории и суптилно антиципирајќи ги своите блиски иднини, овој авторски пар низ својот непретенциозен и суптилен филм за човечките судбини во времињата полни со жешка меѓучовечка турбулентност, смрзнувани со времиња на поларни студови меѓу луѓето – и така наизменично, покажуваат и докажуваат дека човекот со својата возвишена живост и жилавост сред Времето – е посилен, поцврст и поиздржлив и од челикот... А, и од многу други нешта во ова наше постоење...

Јас во овој текст нема да говорам за конкретниот став и за конкретните нешта во филмот – тоа може да се види и повеќе од јасно и да се чуе и повеќе од гласно во самиот филм... Не, нема да говорам за ставовите и деталите на она што е и *однадвор* јасно и видливо, туку сакам накратко – оти поинаку и не се може, да проговорам за она што е *внатре* во филмот, и за она што може да се насети *однатре* во луѓето, оние – *внатре* во филмот; и за она што е *внатре* во *внатрешноста* на таа *нутрина*, која само се насетува во филмот, и за која секој од нас посебно треба да си погледне – пак *навнатре*, во своето *внатре*, во својата *внатрешност*, во длабината на својата утроба пак *навнатре*, за да го види, а пред сè – да го почувствува... Оти, тоа не се гледа, не се осознава само со поглед, или само со мисла, туку единствено со чувство, вистинско и искрено: прво спрема себе, па дури потоа – спрема другите...

Пред сè, сакам да зборувам за она што стои како истост, како едност зад различните, а истовремено толку слични приказни за и на *луѓето толку далеку еден од друг однадвор* (луѓе во Словенија, луѓе во Македонија, луѓе во Куба, луѓе низ бивша Југославија, луѓе низ Европа и луѓе низ Латинска Америка), а луѓе *толку блиски еден до друг однатре* (луѓе во страдање, луѓе во болка, луѓе во страв, луѓе во љубов, луѓе во мир и спокој, и луѓе во тивка радост).

За тоа сакам да зборувам... За тоа зборувам. Оти, додека го гледав филмот, тоа *навистина* го чувствував: другото беа само зборови, слики и музика. Но она вис-

**Бабички на
Револуцијата,
Петра Селишкар**



тинското, најдлабокото во мене, само за тоа – очи, уши и срце имаше... Другото беше само минлива форма на раскажување за она Истото внатре, за онаа Една нутрина во сите иста, низ истото што минува, и истото што го дочекува – секогаш и секаде – по сè, а пред ништото...

Токму како што еднаш еден од авторите на овој филм изјави (парафразирам): „... за да се направи добар документарен филм, со вистинска приказна којашто ќе биде и вистински документ за човекот, приказната треба да е *вистинска*. Значи, треба да се *знае приказната*. А за да се *знае* приказната *навистина*, треба да е твоја: оти, чија приказна *најдобро* и *највистински* ја знаеш? Се разбира – својата. Значи, треба да ја раскажеш *својата* приказна, ама *вистински*; а за така да ја раскажеш, треба да си *искрен*...”.

И така и бидна со овој документарен филм. *Вистински искрена приказна*. И со-сем се согласувам со авторот на филмот – само *искрената*, директно искажаната, и без задршки раскажаната приказна, може да се искаже себеси како *вистина*, како вистински доследен документ на она за што се говори во тој документарен запис. А како ќе знаеме дали е тоа така? За жал, или пак за среќа – тоа не се гледа: може само да се почувствува...

Оти, *што* може, или пак *колку* може да се види од она внатре истото – кај трите приказни дадени и прикажани во овој филм? Или пак, *колку*, и *дали* помагаат оние телопи со дефиниции за тоа што е Револуцијата – низ текот на филмот?

Еве, да *видиме*, накусо, кои ликови се прикажани: во словенечката приказна, Бабицката ја нема, само Дедото; во македонската, ги нема ниту Бабицката, ниту Дедото, освен на фотографии; а во кубанската – само Бабицката ја има... Од сето што го *видовме*, се *гледа* ли некаде исто, и се *гледа* ли истото во трите делови од филмот?

Или, еве, да *размислиме*, накусо, за начинот на раскажување и прикажување, или начинот на кој прикажаните ликови се изразуваат и ги раскажуваат своите приказни: во словенечката приказна, исказот на Дедото е кус, воздржан, повеќе му раскажуваат паузите во говорот и изразите на неговото лице отколку говорењето само, а начинот на кој е прикажано и илустрирано неговото говорење е многу сличен на самото негово говорење, и се потпира најмногу врз филмско симболичко изразување; во македонската приказна, луѓето што говорат се со различен, но со подоста пожив, поемотивен и подетален израз, а така се илустрирани и нивните говорења, со повеќе филмски и фотографски илустрации, но затоа со помал филмски симболички израз; додека во кубанската приказна, изразот на ликот којшто говори е најдиректен, најдетален, најемотивен и најекскламативен, а филмскиот приказ – на сметка на тоа, е во помал обем, но добива на живост и топла емотивност... И, во сето ова што го *обмисливме*, ја пронајдовме ли истата *обмисла*, и исто ли е *обмислен* филмот во трите свои делови?

Па, не баш, нели...? Бидејќи, она што е исто, она што е навистина **тема на об-работка** на овој документарен филм не се идеолошко-социолошките и општествено-политичките услови и феномени на едно време, ниту, пак, – Револуцијата во сите свои дефиниции и форми... Не, суштината на овој документарен филм е далеку од тоа... Не се зборува во овој филм за политиката и идеолошката суштина на Револуцијата и последиците од неа врз обичниот човек, не... Во овој филм се зборува за човечката Еволуција низ сè што му се случува, а што е Еволуцијата ако не Стремежот да се остане човек и покрај сè, и тоа подобар, поблагодороден и посилен од порано, подлабоко осознаен од претходно? Тоа не е Револуцијата, мили мои, овој филм на тоа не учи, за тоа ни зборува...

Тоа не е Револуцијата – тоа е Ре-Еволуција, тоа е нашето повторно создавање по секое страдање, нашето пресоздавање на самите себеси низ премрежињата што ни ги носат Времето и Постоенето...

За тоа сакав и јас да зборувам – за тоа дека онаа воздржаност и студенило на словенечката приказна ја кријат силната искра на скриениот внатрешен пламен и животворна радост, од една страна; а онаа певлива лежерност, емотивна слобода



**Бабички на
Револуцијата,
Петра Селишкар**

и пламена екскламативност во кубанската приказна ја кријат длабоката и разорна тага скриена и длабоко потисната внатре, од друга страна; и на крај, онаа аристократска рамнотежа и достоинствена избалансираност на македонската приказна ја кријат длабоко во себеси – докрај неискажаната тешка тага, и истовремено никогаш докрај, и никогаш целосно изразените радост и среќа...

И така, не е случајно што сите тие три приказни се спојуваат токму овде, на средината од емотивниот и душевен кантар, овде во Папокот на светот, во Македонија. Тука, скриениот внатрешен пламен и животворната радост од словенечката приказна – ќе се ослободат среќавајќи ги певливата лежерност, емотивната слобода и пламената екскламативност на кубанската приказна, и обратно: Овде, воздржаноста и студенилото на словенечката приказна ќе ја сретнат и ќе ја утешат длабоката и разорна кубанска тага, скриена и длабоко потисната внатре...!

И, сето тоа заедно, тука и овде, ќе ја ослободи и ќе ја раскрили онаа македонската, никогаш неискажана тага, и онаа – никогаш целосно изразената и извадена на светло на денот – радост и среќа! За потоа, сите тие три приказни, сите тие три гена, сите тие луѓе што страдаат, се надеваат и се радуваат, да се пронајдат себеси во својата целост, и да го пронајдат истото и едното помеѓу себеси и – во себеси: ако не тие директно – тогаш нивниот ген и дух. Ако не тие, тогаш *пак* тие – низ своите деца, низ децата на своите деца, и низ децата на децата на нивните деца...

И сето тоа, како и во реалноста на авторскиот пар на овој филм, кои ја раскажаа вистински, искрено и целосно – *својата сопствена приказна*, онаа што единствено и најдобро *тие* си ја знаат – и токму со тоа – однатре ми го раскажуваат и го антиципираат прекрасното утре, како за нив така и за сите нас – само ако Револуцијата ја осознаеме и препознаеме како форма на Еволуцијата, и како уште една наша Револуција, па си останеме, длабоко во нас, едноставно луѓе – она што отсекогаш сме биле, сме – и што секогаш ќе бидеме...

И за тоа, најдлабоко им благодарам...

ЖАРКО КУЈУЌИСКИ

39 ФИЛМОВИ, 8 ДЕНОВИ, 6. ИЗДАНИЕ

СИНЕДЕЈС 2007 ВЕРСУС КУРЕНТНИОТ МАКЕДОНСКИ
ДОЛГОМЕТРАЖЕН ИГРАН ФИЛМ

„Постојат два филмски света - еден во кој авторите го изразуваат своето чувство за интимата и друг којшто е преокупиран само со интересот на публиката. На пример, сликите со прикажување секс или љубовен акт, никогаш не се покажани во делата на Чаплин или на Хичкок, а го освојуваат целото филмско поле во индустријата. Модерната кинематографија, пак, е многу покомерцијална - во неа има секс поради секс, насилство поради насилство и тоа ја одржува многубројноста на публиката. Недостига публика за сериозни филмови, тоа е основниот проблем на филмот денес.“

Манол де Оливеира
Во Скопје на 19 јануари 2008 г.

Армин,
Огнен
Свилички



Конечно, на Македонија ѝ се случи филмска година. Не поради извиканата скратеница на 2007-ма во бондовското 007. Причините се од поететска природа. Ги дочекавме премиерите на неколкуте домашни играни проекти снимани изминативе години. Инкасираа неколку фестивали, награди и осврти во светски списанија. СЕНКИ ја скина пајажината од столчињата во единствената киносала во метрополата. По едногодишни турбуленции, *Скопскиот филмски фестивал* се врати во редовниот пролетен термин. *Синедејс* доживеа метаморфоза од ларва во пеперутка. Буквално. Она што до минатото издание само навидум можеше да се именува фестивал, годинава покажа организациска зрелост и програмска раскош. Фактот што *Синедејс* временски се надоврза на македонските премиери на ПРЕВРТЕНО, ЈАС СУМ ОД ТИТОВ ВЕЛЕС, БОЛИ ЛИ? и СЕНКИ го доживеавме како провокација повеќе за слободна херменевтичка променада по стапките на европскиот филм и македонскиот дел од созвездието (доколку е точен оној слоган „и сонцето е ѕвезда“).

ФОТОФИНИШ

И додека двата пола на Фестивалот – почетокот и крајот – беа помпести (со црвен тепих и ирско виски), протоколарни и со арома на политичка кујна, средето беше богато, мирно и вкусно. Репертоарот на *Синедејс*, сортиран во: Официјална конкуренција, Филмови надвор од конкуренција, Балкан линк и Документарна селекција, ја врати загубената верба во уметничката иднина на кинематографијата. Европскиот филм доживува креативна ренесанса. И додека изминатите сезони по некој наслов се издвојуваше од мноштвото (ЗБОРУВАЈ СО НЕА на Алмодовар во 2002, или СО ГЛАВА ВО СИД на Фатих Акин во 2004, или ЖИВОТОТ НА ДРУГИТЕ на Флоријан Хенкел фон Донерсмарк во 2006), годинава имаме вистински синеаистички фотофиниш. Не знам на што се должи тој процут на европскиот филм. Можеби филммејкерите сè повеќе му се враќаат на линеарниот и непретенциозен стил на раскажување, длабоко хуман и архетипски? Очигледно. Можеби приемот на нови членки (Романија, Бугарија) значи интервенирање на егзотичниот балкански темперамент врз ткивото на матичната средина, и обратно? Веројатно. Можеби менталната свест и општиот вкус конечно еволуираат? Можно, но сомнително. Можеби ЕУ-стандардите сугерираат дополнителен предизвик за уметниците? Можеби... не е ни важно. Поентата е дека мора сериозно да се поставиме пред една клучна задача. Со висока резолуција да се скенираат успешните европски реализации за да може да се утврди национална прелогомена кон македонскиот филм. Многу извесно е дека така полесно ќе црпиме од европските фондови наместо да го исцрпуваме државниот буџет. Тоа и немаше да го потенцираме како трагично ако, за жал, најчесто не стануваше збор за проекти со краток рок на употреба. Но, да почнеме со ред.

ПОМАЛКУ Е ПОВЕЌЕ

Синедејс покажа дека европскиот филм е наједноставен што може да биде. Less is more. Нема подобра формулација за филмската тенденција што жари и пали низ Европа. Минимум изразни средства, минимум актерски егзибиционизам и саможивост, минимум кинематографска наметливост, минимум монтажерска допадливост и визуелна упадливост, минимум дијалошка извештаченост. Приказната, најсоголената приказна, како никогаш досега, владее со европскиот филм.

Списокот првокласни европски филмови што во 2007 наминаа во Скопје е долг. Заслужуваат посочување: ШЕФ НАД ШЕФОВИТЕ, БОЖЈА ЖЕЛБА (*Скопски филмски фестивал*), ЖИВОТОТ НА ДРУГИТЕ, МОЈОТ ПРИЈАТЕЛ (*Ревиија на германски филмови*) и десетката на која ќе се осврнеме во продолжение – АРМИН; ГАРАЖА; ПРОМЕН-

ЛИВИ КАКО ВРЕМЕТО; КАЛИФОРНИЈА СОНУВА; НА РАБОТ ОД РАЈОТ; КЛАС; СВЕЖ ВОЗДУХ; 4 МЕСЕЦИ, 3 НЕДЕЛИ И 2 ДЕНА; АЛЕКСАНДРА; КОГА ХАРТИЈАТА ЌЕ ПОСИНИ (*Синедејс*)... Дури и во случаите како бугарскиот ИСТРАГА на Иглика Трифонова, кој не влегува во првиот ешалон, сепак, одново е очигледна способноста на авторката одлучно да држи до зададените поетички начела и до кумулативната наративна линија. Без отстапки, маниризми и експерименти, кои го обременуваат течението на приказната, без компромиси и небулозни поттекстови, отворени па заборавени.

МЛАДИ МАРГИНАЛЦИ

Главните улоги на унгарскиот СВЕЖ ВОЗДУХ и естонскиот КЛАС им се доделени на натуршчици и аматери. Актерскиот капацитет што го прикажува Изабела Хег (СВЕЖ ВОЗДУХ), како и Вало Кирс и Парт Усберг, воодушевува. Нивното снаоѓање во задачите што им се доделени е на ниво на долгогодишни професионалци, ролји изработени со разбирање и чувствување на материјата.

Најризичната страна за едно уметничко дело – силната социјална база – е најсилниот аргумент на СВЕЖ ВОЗДУХ на Агнес Кочиш. Треперлива драма за мајка-чистачка во тоалет на подземна железница и ќерка-сонувачка, која го затвора носот а ги отвора прозорците штом мајка ѝ ќе го мине домашниот праг. Живеат во нем договор, како потстанарки што не се познаваат, но кои мора да делат ист покрив и неколку заемни ритуали. Од СВЕЖ ВОЗДУХ учиме дека и во Европа има сиромаштија и класни разлики. Филм чијашто ангажираност издигната до веризам ги положува сите тестови на фикционалност.

Авторката, преку натуралистичко откривање, ја презентира природната врзаност на нискиот општествен слој со кичот и вештачкото како најевтини животни форми. Бегството од кругот, во случајов метата е светот на модата, е невозможно. Општествените позиции не се само даденост туку и вистински физички пранги. Вкловени сме во својата улога и нема бегане. Евентуално - претање. Завршницата на СВЕЖ ВОЗДУХ е удавена во песимизам мерлив со оној во ИЛУЗИЈА на Светозар Ристовски. Камерата се повлекува од младата Ангела, која ја „наследува фотелјата“ од мајка ѝ во мрачна просторија, при што во длабочината останува смрдливиот



циш-декор на јавниот клозет заедно со девојчето, сето тоа како „пејзаж“ врамен во непробоен појас од темнина.

Совеста може да ги убие единствено невините. Тоа е пораката на ирскиот филм ГАРАЖА. Поради документаристичкиот начин на кадрирање, остава впечаток како да е екранизација на вистински настан, иако не е. ГАРАЖА е филм за луѓето што играат незабележливи епизодни улоги во својот земен живот. Работат на бензинска пумпа, на пример. И тоа во најзафрлена провинција. И како да не е доволно сето ова, па се родиле со мала, речиси незабележлива забавеност, која повеќе личи на срамежливост пред галамџискиот и агресивен свет отколку како некаков реален недостаток. По силата на напишаните правила, ова ги претвора ваквите луѓе во хардкор маргиналици и објекти на безмилосен потсмев во перцепцијата и реакцијата на останатите, кои милуваат себеси да се изедначуваат со неуверливото „нормални“.

„Нормалната“ заедница го носи товарот за недоволната социјализација на луѓето како Џоси. Таа уште повеќе ги задушува во тихост и повлеченост, во нивната несфатлива но постојна среќа или барем нејзиниот симулакрум. ГАРАЖА е филм за недоразбирањето – за интенционалната и искривена интерпретација на една „интерпретативна заедница“¹. За тоа дека најштедрите и најискрените гестови и гласови на добрина на вообичаено молчаливите стануваат лесен плен за погрешно толкување во канџите на вреваците. Во таква констелација, знаците на единственото искрено пријателство, средината, несвесна за своите гревови и грешки, лесно е да ги доживее како обид за непристојно однесување. Бидејќи таа заедница, или средина, наречете ја како било, едноставно заборавила на чистите односи, необременети од интерес или злоупотреба. Откако полицијата еднаш ќе го приведе на сослушување, Џоси, маестрално одигран од популарниот ирски комичар Пет Шорт, сам си пресудува. Поради начнатото достоинство, тој ни дава една пропуштена лекција по етика. Единствената отстапка од суровиот стил на снимање во ГАРАЖА се сцените на пријателство меѓу Џоси и коњот, заокружени со индикативниот крај, кој упатува на заклучокот дека наспроти целото гратче, кое божемно го познава Џоси, веројатно единствено животното успеало да го разбере и да го прочита неговиот добродушен порив. Режисерот Лени Абрахамсон и во претходниот свој филм, АДАМ И ПОЛ, се занимаваше со отфрлените единки во општеството, но помалку кохерентно. Овде гаражата како знак, изедначена со статусот на главниот лик, го продолжува семиотичкиот синџир во нешто напуштено, заборавено, додадено, нешто што само ѝ служи на главнината, но што никогаш нема да биде адреса на воодушевување. Соседот може да ни љубомори на автомобилот но никогаш на нашата гаража. За крај, само уште еднаш констатацијата: суровата стварност неповратно ги крши единствено родените емотивци и наивци.

Во претходните два филма, авторите одлучно ја заземаат страната на поединците – различните, слабите, маргиналите, иако наизуст знаат дека ова е свет на нив спротивните, дека правилата ги задаваат посилните. Естонскиот КЛАС ја крши „совршената“ заокруженост на ваквиот концепт. Тој говори за отпор и за одмерување на силите, дури и во ситуација кога позициите се неспоредливи. Темата, од една страна, е мошне неатрактивна за мејнстрим филмот – сместен во средношколски амбиент во кој целиот клас го тероризира ученикот што е најмалку бучен и нападен. Во безизлезната мисија на самоодбрана му се придружува уште еден соученик, при што ги губи друштвото, девојката, мирот но и – достоинството. Од друга страна, доблест на режисерот е што продолжува да ја истражува темата и зад линијата на очекуваното и лесно сварливото. Кај Илмар Раг излизнувањето на достоинството преоѓа во целосно понижување, дехуманизација. Радикалната разрешница е цитат на филмовите како СЛОН на Гус ван Сант, но акцентот не е ставен врз сентименталистичко фрактурирање на ликовите-жртви или врз алиенацијата на насилниците, туку врз егзегезата на злото во поширок контекст, добивајќи тежина на парабола изразена на современ филмски јазик. Авторот Раг, врз темелите на навидум мала и

безначајна ученичка ситуација, ни ја претставува психологијата на капиталистичкиот либерализам и валканите игри на моќта на светско ниво. На изненадување на скопската публика, токму филмот КЛАС се закити со главната награда, „Златна звезда“, на годинешниот *Синедејс*².

АРМИН & АЛЕКСАНДРА

АРМИН е досега најуспешниот филм на младиот хрватски сценарист и режисер Огнен Свиличкиќ, снимен во копродукција на неговата земја со продукции од Босна и Германија. Филм што не се занимава со балканската војна при распадот на СФРЈ, т.е. филм што ги тематизира последиците од конфликтот на многу подлабински начин од оној на кој сме навикнати.

Уметникот во својата задача е поставен пред двојниот избор: да внесе тематолошка „новост“ преку сопственото творештво или да дојде до оригинално интерпретирање на често поставуваните теми. Како дилемата на театарскиот режисер дали да постави текст на млад, авангарден драматург, или да игра на сигурна карта - Шекспир. Војната во Босна претставува прилично изгустирани/избанализирана тема, па затоа за поздравување е кога ќе се појават филмови како ГРБАВИЦА, НИЧИЈА ЗЕМЈА или СВЕДОЦИ. АРМИН тргнува со сосема необременета мисла на овој пат. Тоа ќе стане и негова шенген-виза за влез во редовната дистрибуција низ Европа и малото снопче награди (последното што го слушнавме беше дека е лауреат во Палм Спрингс). Ова е филм за 11-годишно момче од мало место во Босна, кое заедно со својот татко доаѓа на аудиција за извесен германски филм. Армин не успева да ги трогне Германците со својот уметнички талент, но затоа тие се длабоко заинтересирани за интимната приказна што ја носи во себе – сакаат да го снимат неговото сведоштво за тоа како ја стекнал доживотната здравствена аномалија во бурата на војната.

Во најпозитивната смисла на реченицата, таткото е подготвен да жртвува сè за синот да успее да ја добие улогата. Во најпозитивната смисла на реченицата, синот не е подготвен да даде сè во име на успехот. Малечкиот одлично свири хармоника, но странците немаат мерак на неговиот музички гениј. Тие „се палат“ на личната несреќа. Риалито е помоќно од фикцијата. Меѓутоа, за протагонистите во овој питом филм, изборот помеѓу тоа да се зборува за своето траурно минато пред магичното око на камерата или да се живее во кожата на анонимус во своето село, е јасен. За Армин нема дилема.

Филмот е дециден, прецизен во намерата и речиси камерен, со неколку екстериери. Наспроти тоа, исцрпени се можностите на хотелот како една од ретките локации (хол, соба, вестибул, рецепција, бар, ресторан) сè со цел дејствието да се фокусира врз актерската игра. Спонтаната гестикација на синот и блескавата игра на Емир Хаџихафисбеговиќ во ролјата на грижлив татко го носат АРМИН. Доколку имаше балкански Оскар, Хаџихафисбеговиќ ќе се закитеше со ловориките во категоријата главна машка улога³.

Александар Сокуров припаѓа на категоријата „или-или“ режисери. Неговите филмови или имаат почесно место во меморијата на публиката или бидуваат избегнувани како ѓавол. Автор со посебен усет за визуелното. Сликата ја издига до метафизички облик на мислата. Молкот е еквивалентен на говор. Развлеченоста ги исполнува длабинските структури на текстот. Ликовите не се обременети со реплики, туку глаголат на автентичен, поетски, омекнат дискурс. Се испушта употреба на шокантни и предраматизирани ситуации. Накратко, тоа се спецификите на МАЈКА И СИН, ТАТКО И СИН, па и СОНЦЕ, БИК, МОЛОХ...

АЛЕКСАНДРА на Александар Сокуров е воен филм без испукан куршум. Во руски логор во чеченската пустелија, како надреална средба на чадор и машина за шиене врз операциона маса, доаѓа бабата на руски војник. Таа, по принципот *deus ex machina*, се спушта во маскуинарниот свет на дисциплина, униформи, бес-

чувствителност, измарширана агенда, давајќи му облагородувачка димензија на целиот простор наоколу. Со една гандиевска, енергетизирана харизма, ликот на Александра (одигран од оперската легенда Галина Вишневскаја), преку нејзиниот дводневен престој во градот, молчешкум ја демаскира војната, ги измирува страните, ги видеоизменува војниците. АЛЕКСАНДРА функционира како филмски краток расказ, кој е супериорен омаж за воената идиотштина. Ова е еден од ретките филмови на Сокуров каде што значењето не се разводнува во својата формална, визуелна претензија, која кај независниот руски режисер досега најчесто делуваше дезориентирачки за втората, содржинска линија.

ТУРСКИ МАРШ

Колку што погореспомнатите проекти ги коментираат, иронизираат или полемизираат општествената одговорност и контекст, толку ПРОМЕНЛИВИ КАКО ВРЕМЕТО (кај нас преведен како ГОДИШНИ ВРЕМИЊА) на Нури Билге Џејлан се сосредоточува на непосредните интерсубјективни допири и контакти и интрасубјективни вибрации. Во четвртиот свој игран филм, Џејлан се појавува во тројна улога, кантавторска - сценарист, режисер и главен актер. Токму кон последново беа упатени најмногу коментари при светската презентација на ПРОМЕНЛИВИ КАКО ВРЕМЕТО. Се смета дека филмот би бил многу подобар доколку улогата ја одиграл професионалец. Ваквите коментари се оправдани донекаде. Во кожата на режисер зад камерата, Џејлан можеби уште повеќе ќе ги продлабочел потенцијалите на овој прекрасен филм во кој обединува типично западен феномен - отуѓување, криза во врската со која се соочува еден љубовен пар - со естетика што длабоко црпи од далечноазиската кинематографија. До каде досега тоа „донекаде“? Маната му е и предност, бидејќи, од друга страна, актерката што ја глуми сопругата во ПРОМЕНЛИВИ КАКО ВРЕМЕТО е и вистинската сопруга на режисерот, дебитантката на филм, Ебру Џејлан. Со ова авторот сакал да постигне поголемо соживување во односите меѓу тежишните ликови, иако не верувам дека тоа така мазно комуницира со просечниот гледач.

Дејствието во филмот е интегрирано во реалност и време, но се чини тенденциозно апстрахирано од глобалните историски или општествени превирања. Нивната неконзистентност, односно резонанца е префрлена и реализирана на планот на интимата и емоциите. Во таа насока, Џејлан го искористува романтичарското начело каде што исчитувањето на односите меѓу луѓето има свој огледален одраз во природата и климатските околности и vice versa. Ваквата натурална поетичност многу потсетува на Ким Кидук од ПРОЛЕТ, ЛЕТО, ЕСЕН, ЗИМА... И ПAK ПРОЛЕТ од каде што се чувствува и оној вегетативен, цикличен расплет на настаните, кој одново повеќе се проектира преку претполагање на гледачот за внатрешните потреси на учесниците - преку екстремно долгите кадри - а не преку напната и згусната акција.

Покрај ПРОМЕНЛИВИ КАКО ВРЕМЕТО, НА РАБОТ ОД РАЈОТ е уште еден неодолив филм со турско (и германско) потекло, се чини и најамбициозен во своите авторски интенции меѓу овде спомнатите. Фатих Акин е автор кај кого спротивностите не само што се привлекуваат туку и се обединуваат и на таков начин тој ја создава егзотичната привлечност на своите дела. Слевањето на контрапунктите како негово основно начело најзабележително го инаугурираше во СО ГЛАВА ВО СИД. Филмот што го катапултираше Акин на свезденото европско небо ги постави неговите преокупации - трагични врски, нарации преполнети со кардинални функции (гнезда, јадра, dispatchers), отворен крај, турско-германски конекции, изненадувачки пресврти, богата гама на загатнати перспективи... Сродни опсесии го опседнуваат и неговиот нов филм, НА РАБОТ ОД РАЈОТ, добитник на Европската награда за најдобро сценарио. Овде Акин ги продолжува но не ги продлабочува наведените одлики, успевајќи да создаде комплетно авторско дело.

При спојувањето на спротивностите, во НА РАБОТ ОД РАЈОТ доаѓа до максимал-

но изедначување на експресивната и референцијалната функција на делото, првата насочена кон гледачот, а втората кон предметот. Со други зборови, филмовите на Акин истовремено се насочени и кон срцето и кон умот. Доколку ги доведеме видовете до национални стереотипи, лесно можеме да ги фатиме турската и германската нитка на јазолот. Така, истовремено ќе ја забележите намерата да трогне со религиозната мистичност (сцената кога Сузан Штауб, маестрално враќање на Хана Шигула на големото платно, го доживува одењето на муслиманите во џамија), но и да ја претстави европеизацијата на Истокот (Баки Даврак, Турчин, во улога на рационален и одмерен професор по германска книжевност). Споените крајности најдобро се отсликани преку љубовната врска на Ајтен Остурк и Лоте Штауб. Првата е бринета, нескротлива турска политичка активистка, втората е смирена, русокоса германска студентка. Различни како Северен Пол и Екваторот. Сè до првиот бакнеж.

Покрај во хоризонтала, Акин ги испитува лимитите на своите ликови и во вертикала. Така, тој ги издигнува и ги спушта до крајни психолошки нивоа и кризи, речиси до трагика, но одново ги враќа во живот, макар на стендбај. Преку спартанската жилавост на своите херои, Акин создава мелодраматичен штимунг, доловен и низ мокниот саундтрак (особено песните на турскиот музичар Казим Којунџу). Свртен кон патувањата, неверојатните преплетувања и, пред сè, разминувања, кај Акин се забележува и влијанието на Кишловски (од неговата трилогија), уште едно од низата докажувања. И покрај своите прилично амбициозни цели, НА РАБОТ ОД РАЈОТ делува автентично преку приемчивата продукција и високиот степен на гледливост и сочувствителност.

ТРИТЕ РОМАНСКИ ГРАЦИИ

Филмовите КАЛИФОРНИЈА СОНУВА, КОГА ХАРТИЈАТА ЌЕ ПОСИНИ и 4 МЕСЕЦИ, 3 НЕДЕЛИ И 2 ДЕНА покажаа дека политиката е доминантна инспирација и провокација за новиот романски филм. Кинематографијата на Романците е новото „чоколадо“ за Стариот континент. Поставена е на крстосница од плурални и разнообразни ставови и автори, со критичност што осцилира од жестокост и безмилосност до прикриеност и алузивност.

За разлика од поновата македонска кинематографија - пренатрупана и недоискажана во рамките на своите критички аспирации, трите романски филма ги обединуваат дефинираната мисла и прецизната цел. Често пати се кажа дека КАЛИФОРНИЈА СОНУВА е антинастовски филм, што не дека не е точно, но е нецелосно точно. Филмот е контраполитички. Тој не зазема страна, туку симултано ги исмева и ги осудува и романската бирократија, и западната воена машинерија. КАЛИФОРНИЈА СОНУВА не штеди филмски елементи за да докаже дека на Балканот се подзаборавени правните прописи и дека во турбулентните години на транзицијата владееја сите сили, освен силата на законот. Филмот т.е. „драмската стапица“ настанува на една зафрлена железничка станица кога нејзиниот раководител решава да сопре важен НАТО конвој со мистериозен товар, додека не бидат извршени сите протоколарни обврски поврзани со прикажување документација за она што го спроведуваат. Високиот американски офицер е ладнокрвно одигран од Арман Асанте, рамо до рамо со романски актери од највисок ред, како Разван Василеску или шармантната идна ѕвезда Марија Динулеску, инаку речиси незабележлива гостинка на годишешниот *Синедес*.

Најавуван како комедија, КАЛИФОРНИЈА СОНУВА повеќе е црна комедија, бидејќи на самиот крај многу од соништата на провинцијата пукнуваат како меури од сапуница. Сторијата е бурна, можеби на моменти и пренатрупана, а монтажата има и извесни грешки во редоследот. Но, мора да имаме предвид дека проектот е завршен од продуцентите на филмот, поради несреќата што во фазата на постпродукција ја доживеа младиот режисер Кристијан Немеску.

Иако КАЛИФОРНИЈА СОНУВА трае повеќе од два и пол часа, пленува безмилосното подбивање, кое ги „ремети“ балканските нефункционални институции, американската пристрасност на Косово, бомбардирањето на (тогашна) Југославија, провинцискиот лицемерен морал, начинот на водењето војни, па сè до човечката кршливост и лековитост. Не верувам дека има подобра оценка за филм од констатацијата дека цврсто го држи вниманието во текот на целиот тек. За оние на кои наградите им се тест за квалитет, уште и фактот дека во Кан филмот се закити со статуетката во програмата *Извесен поглед*.

Инспирација за КОГА ХАРТИЈАТА ЌЕ ПОСИНИ е уште еден вистинит настан, но десет години назад во минатото, ноќта на 22 кон 23 декември 1989 година, ек на револуцијата во Романија. Филмот, темпорално поместен во текот на долгата хаотична вечер, завршува утрината, кога по низа перипетии и потраги по улиците на лудиот Букурешт, трагично е елиминирана една од специјалните единици. Поради грешка. Наместо критичност, режисерот Раду Мунтеан се свртува кон постапка на емпатија, соживување на гледачите со ликовите, особено со бунтовниот но неодлучен војник Кости и добронамерниот полковник Неагу. Веќе реферираната „денска“ сцена е употребена пролептично - како сцена на отворање *in medias res* и на за отворање, последна - нешто што се насетува веќе кон средината од филмот. Тоа ги врзува гледачите до толкав степен што потајно се раѓа надежта дека авторовата доследност овој пат ќе попусти низ едно метатекстуално прекршување. Ништо од бизнисот. Лозинката што единицата ја изговара на контролната рампа, „кога хартијата ќе посини“, е погрешна. Во меѓувреме била заменета со друга. Невините се покосени како пилиња на една од барикадите. Револуцијата ги голта своите деца. Стари, познати вистини, во филм посветен на повеќе од илјада луѓе, кои загинаваат во ваков вид несреќни случаи при симнување на комунистичката диктатура на Николае Чаушеску.

Се враќаме уште поназад во времето. 1987-ма. Метастаза на диктатурата на долгогодишниот романски претседател. Немарна студентка останува трудна. Абортусите се најстрого забранети. Нејзината спротивност - агилната и беспопштедна пријателка - е во саможртвен обид да ѝ помогне. Новиот миленик на европската публика, Кристијан Мунгиу, во оваа приказна што ја слушнал прилично одамна препознал синопсис. Го носел во себе 15 години и најсетне го ставил на хартија. За „нормален“ буџет (дури кога станува збор и за филм во македонски услови) од околу 600.000 евра го снима 4 МЕСЕЦИ, 3 НЕДЕЛИ И 2 ДЕНА на локации во Букурешт и Плоешти. Филмот се закити со Златна палма и ФИПРЕСЦИ на Канскиот фестивал минатата година и со признанијата за најдобар филм и режисер на европските филмски награди, ги освои перата на критичарите низ целиот свет, се најде на топ-десет листите за нај-филм за 2007 на огромен број реномирани светски списанија... Во најава: допрва треба да стане урок за „патот на филмот“ во Македонија.

Триаголникот што го гради суспенсот во 4 МЕСЕЦИ, 3 НЕДЕЛИ И 2 ДЕНА е меѓу двете пријателки и лекарот што треба да го изврши абортусот. Како да не е доволно напнато и вака, па Мунгиу напоредно развива уште една страна, речиси невидлива, па сфаќаме дека триаголникот е четириаголник. Пријателките се соочуваат и со премолчан противник, многу посилен и помокен од неурамнотежениот - Бебе. Четвртата страна е притисокот на комунистичкиот стисок, ретко каде толку мудро изразен и претставен - како да лебди во смаглената и ноќна атмосфера од секој агол или прозорец.

Долгите кадри, рационалната камера, неверојатниот осет за природен дијалог и пред сè, минимализмот се главните атрибути на 4 МЕСЕЦИ, 3 НЕДЕЛИ И 2 ДЕНА. Можеби е случајно а можеби и не, но за тоа колку еден филм може да стане влијателен говори и фактот што темата за абортусот доживеа реактуелизација и кај нас во периодот околу неговото прикажување, преку редица дебати и кампањи „за и против“. И покрај тоа што нема прецвакана завршница, ефектот што го постигнува овој филм е чувство на комплетност и исполнетост.

МАКЕДОНСКА ПРИКАЗНА

Има две работи за кажување, добра и лоша. Која прво?

Добрата? Добрата вест е дека и во 2007-ма Македонија потврди дека има завидни човечки и природни капацитети за снимање филмови. Кадарот броен, завиден дел од него - професионален, млад а профилиран и веќе докажан. Природните капацитети, огромни, но за жал ограничено ползувани од нашите продукции (со посни исклучоци како МИРОТВОРЕЦ, КАРАУЛА и сл.)⁴

И покрај оптимистичната добра вест, мора да следи разочарување. Проектите што се снимаат немаат релевантност на поширок план и успех каков што се заговара или очекува додека се во фаза на работа, или каков што се прикажува во „нашето мало место“. Зошто? Заклучоците во овие обопштени ставови произлегуваат од гледањето на дел од последните домашни долгометражни проекти. Гледано во целина, насловите напаметати уште на почетокот пленуваат со својата амбициозност и енергија. Секој од нив има свој адут - некаде фотографијата, некаде актерите, некаде музичката подлога, некаде дрскоста за експеримент, некаде идејата... Сепак, сите имаат сродни мани и недоследности, кои овде ќе ги збереме во четири речиси пресечни множества, кои горе-долу се однесуваат на сите нив.

- 1) Прво и основно: *Слаби сценарија*. Без разлика дали се работени врз книжевна предлошка или не, македонските филмови имаат неуверливи сценарија. Полни се со недоречености, празни одови, нерафинирани реплики т.е. реплики-грпки, неприродни/нефилмски текови на дијалозите, започнати наративни линии, кои завршуваат во слепи улици, недоработени ликови и, пред сè, прехерметични, несфатливи резимеа со голем шум. Она што на македонскиот филм му е потребно е автентична приказна. Без современо, интелегентно, сеопфатно филмско сценарио нема филм и нема да има филм. Гледајќи од аспектот на оваа точка се чини дека сите подолни се само нејзин нус-производ. Сепак, за да биде поткрепено нашето истражување, се осмелуваме да се дообјасниме.
- 2) *Артифицилни акциски склопови*. Или, со наратолошки речник, дејствието во современите македонски филмови изгледа веројатно но неверодостојно. Ситуациите што се обидуваат да ги симулираат овие филмови како да не произлегуваат природно од односите и карактерите од кои доаѓаат - Република Македонија, 21 век. Во процесот на транспонирање на стварноста, таа се префикционализира (ЈАС СУМ ОД ТИТОВ ВЕЛЕС), односно се извештачува. Така, снимениот материјал ја претставува, на пример, околината поубава од она што е (СЕНКИ), односно полоша (ПРЕВРТЕНО), најчесто без чувство за инсталирање во мотивирани и поткрепени време и простор.
- 3) *Префрлање на вниманието врз споредни аспекти*. Колку се изразуваме на ривајвалот на Бадминтонс и „Ако ми дадеш“. Звучи безобразно и храбро. Фасцинантните, разгледнички кадрирања на СЕНКИ воодушевуваат. Манчевски покажува како да се гледаат Скопје и Охрид со најубави очи(ла). Фотографијата во СЕНКИ е жива метафора, некаде и метафора-хаику. Уште утре Филолошкиот факултет да се премести во Музејот на современа уметност. Дизајнерските и симболични неопичности именувани како „магичен реализам“ на ЈАС СУМ ОД ТИТОВ ВЕЛЕС се импресивни за гледање... Но, фотографијата, музиката, деталите, дизајнот, препуштеноста на гледачот да ги лови своите познаници или препознатливите сетинзи не му користат на филмот туку само го пренасочуваат вниманието на инстант воодушевување, кое по излегувањето од салата и сумирањето на виденото е заменето од чувство на празнина. Доминантноста на помошните елементи во филмовите за кои зборуваме делува дека има цел единствено да ја покрие сценаристичката недоволност.
- 4) *Немотивирано присуство на голотија и секс*. Ако во БОЛИ ЛИ? донекаде може да се прифати и разбере, во останатите – не. Паѓа во очи, бидејќи е крајно

непотребно и немотивирано. Во ниту еден од европските филмови што беа погоре разгледувани нема сцена на експлицитна актерска голоотија. И, доколку некаде се појави, длабоко е поткрепена од склопот на ситуацијата и настани, токму како што објаснуваше и Португалецот Оливеира. Несериозно е да се очекува дека филм ќе го продадат секс сцени „паднати од небо“, трейлер со пет секунди женски гради или кадри на убави девојки без парче облека на себе (Сања Трајковиќ, Весна Станоевска/Филарета Атанасова, Лабина Митевска...). Можеби уште минува кај нас, но не и во светот. Си има посебен жанр за таквите сладokusци. А фузиите еротика-драма како ПОСЛЕДНОТО ТАНГО ВО ПАРИЗ или НЕПОДНОСЛИВАТА ЛЕСНОТИЈА НА ПОСТОЕЊЕТО се изгустирани со декади наназад. Хиперредундантноста на сцените на голоотија во домашниот случај е монтажерски и авторски пропуст.

Курентната македонска продукција докажува дека имаме изградени авторски појави од режисерска провениенција. Манчевски тргна во позитивна насока бегајќи од можноста за саморециклирање и оддалечувајќи се од метареферентниот приод, т.е. сосредоточување врз дискурзивната линија, кон жанровско испробување преку обидот за хорор-трилер варијантата. Иако го немаше андерграунд кефот на кој сме навикнати од него, кај Иванов се гледаат занаетската перфекција и доследност. Митевска го надраснала критериумот на КАКО УБИВ СВЕТЕЦ. Лешниковска харизматично и себеисцрпувачки покажува како суштински се живее филмот и дека „работа на филм, пред сè, значи љубов кон него“⁵. Авторите се забележителни индивидуални појави, но без вистински проект. Од овие имиња, заедно



**Истрага,
Иглика
Трифенова**

со уште некои други, со и без целовечерен филм зад себе (Ристовски, Христов, Митревски...) се очекува искористување на шансата за создавање бран македонски филмови, онака како што тоа го прават Романците или Турците.

Сликата-икона, која современиот македонски филм ја има за себе, е изградена преку маркетиншко самопрезентирање на домашната сцена. Живеењето под дебелата сенка мора да се замени со отворање кон надвор и со подлабинско претставување на македонските потенцијали. Маалскиот хероизам секогаш

ќе има локална вредност. Во музиката, како во лош сон, го доживеавме и го испративме својот надантологиски глас. Но, Македонија го чека својот „голем“ филм, исто како што го чека својот романсиер од светски маштаб (го имаат сите соседи – Кадаре, Павиќ, Господинов...). Бидејќи обата система како наративни парадигми се многукратно поврзани, можеби ќе дојдат во комплет. Тоа е комплементарна тема. Она што сакаме да го нотираме е дека комисиите во сите сфери коишто нема да ги влечат еснафските компромиси, коишто ќе раскрстат со пипавата принципиелна пресметливост и јавно ќе прекинат со децениските методи на лажно форсирани вредности, први имаат можност да ја европеизираат македонската уметност, што и да значи тоа. Доволно е од пропуштени или половично реализирани зицери. Како гласеше онаа подзаборавена ТВ-серија емитувана веднаш по осамостојувањето? Кој немаше време за чекање? Нека ни текне. Вода имаме, треба ветар за бран.

Белешки:

1. Термин на Стенли Фиш.
2. Годинава за првпат се оствари иницијативата за доделување награди на Синедеејс. Одлуката за нив ја донесе тричлено жири.
3. За споредните во женската трка, скромно претполагаме дека ќе се натпреваруваа Сабина Ајрула и Жаклина Стефковска за својот удел во СЕНКИ.
4. N.B. Македонските бои на Фестивалот достоино ги одбранија актерите Лабина Митевска и младиот Марко Ковачевиќ, кој за улогата во словенечкиот „Естрелита“ се здоби со специјално признание од жири-комисијата.
5. Се осмелувам на ова место да цитирам една зен прецизна и длабока реченица на госпоѓа Илинденка Петрушева, изречена во наш спонтан разговор.

ИЛИНДЕНКА ПЕТРУШЕВА

А КИНАТА?

3

а овој број на *Кинопис* подготвував еден подолг прилог за кинореPERTOарот на старите кина, што би се рекло – прилог за она што се гледало кај нас во првата половина од минатиот век. Напишав и бајаги страници, но како што пристигнуваа останатите прилози за овој број, така започна и некоја јанса да ме „јаде“. Повеќето автори недвосмислено (и без поговор) се определија да анализираат дел од најновата македонска продукција. А тој дел значи – 5 играни и 4 документарни филмови. И притоа не е исцрпена листата на нови остварувања, чија анализа ќе мора да ја оставиме за следниот број. И да одговорам – каде беше мојата јанса. Зголеменото и релативно поконтинуирано филмско производство кај нас во последново десетлетје не се должи на некаква си државна стратегија (таа, за жал, сè уште не е докрај – и вистински – детерминирана), туку тоа е резултат на жилавоста на филмските творци и продуценти. Тие горат од желба да се докажат и да го претстават својот авторски поглед низ феноменот на подвижните слики. Но, да му го претстават својот свет – кому? На фестивали ширум светот со што ја пренесуваат и приказната за Македонија – тоа е напoлно во ред! Но филмовите се прават за да ги видат гледачите. Во кино, се разбира! Одењето во кино е ритуал – „ќе се најдеме пред кино, ќе го видиме филмот, па потоа на кафе“... тоа беше вообичаено договарање на мојата генерација, но и на многу, многу генерации потоа. (Патем, од едно такво собирање пред скопското кино „Култура“, во далечната 1959 година се роди и ден-денес опстојува Академскиот киноклуб.) Денес најмладите, најчесто, не знаат што е тоа кино, не знаат како треба да се однесуваат за време на проекција (домашното ТВ-кино е квази-кино!). Македонија денес остана речиси без активни киносали! А и киноприкажувањето би требало да биде дел од една државна стратегија. Оти кинематографијата (или како што во современата комуникација се именува - *аудиовизуелна дејност*) е еден заокружен процес (едно цело) во кој, покрај темелните гранки – производството, дистрибуцијата и прикажувањето, рамноправно

**Дом на
културата
- Струга**



учествуваат и: заштитата, едукацијата, аматерското филмско творештво, филмската култура, публицистиката.

И да се вратиме кај – киното.

Најнапред – неколку општи места. Неоспорно е дека кинематографијата е – индустрија (во големите филмски центри, речиси „фабрички“ се произведуваат високобуџетски филмови, тука се „вртат“ енормни финансиски средства, тука сè е упатено кон профитот, кон бизнисот...). Но, исто така е неоспорно дека кинематографијата е и дел од културата и културната политика (филмските дела се дефинирани како *седма уметност*, дистрибуцијата и прикажувањето на филмовите се дел од културната стратегија, заштитата на аудиовизуелните дела е дел од заштитата на културното наследство...). Значи, и киното е место каде што се создава и се развива филмската и пошироко, општата култура. И етиката. Едукацијата, аматерскиот филм и публицистиката се надградба.

Следуваат – неколку конкретни места. Македонија денес е речиси без кина каде што континуирано ќе се одвива филмскиот репертоар. Поточно, затворени се сите кина што припаѓаа на условно наречената групација „Градски кина“ (за апсурдот да биде уште поголем – во втората половина на 70-тите години од минатиот век сите кина од Македонија од оваа групација се најдоа во комунално-трговска дејност!!!). Значи, со така стеснет пазар, илузорен е и правовремениот и квалитетен увоз на странски филмови. Дистрибуцијата „Манаки филм“ се бори и некако опстојува, но каде да ги прикажува увезените филмови? И кога увезува, тоа се блокбастери за да можат да се покријат финансиските расходи. За поголеми приходи – може само да се сонува! Во домовите на културата ширум земјата има кинопроектори, но има и големи сали коишто не се рентабилни за кинопроекции. Некои од домовите оспособија помали сали и набавија техника за прикажување на ДВД копии. Е, тука веќе доаѓа прашањето за – пиратеријата! Горе високо – долу длабоко!

Каде да се гледаат домашните филмови? Каде да се гледаат уметничките странски филмови? Во Скопје – во МКЦ, во Кинотеката... „Рамстор“ не е тоа што треба да биде, а во „Милениум“ уште од половината на месец април оваа година нема проекции во домовите на културата. Одговорите на двете последни поставени прашања изгледа ќе гласат вака: домашните филмови по странски фестивали, странските уметнички филмови на домашните фестивали (*Манаки*, *Синедејс*) и на ревији што ги организира Кинотеката, МКЦ, Францускиот културен центар... Некој може да ми реплицира дека виновникот за затворањето на кината е – *видеото/ДВД-то!* (Какво „величествено исчапување“ на културните вредности и каква „величествена“ пиратерија!!!) Моја реплика – да се додаде и неефикасниот образовен систем, да се додаде и немањето соодветна стратегија за развојот на, како што велеа на времето, највлијателната уметност. Пред повеќе децении, појавата на телевизијата ги поттикна намкорите да го објават крајот на кинематографот. Имаше мала криза, но бидејќи „филмот е создаден за да се гледа во кино“, тоа бргу одмина и киното си го врати сиот свој сјај. *Иако малечко, филмското платно е бескрајно!* (Вака пишуваше на еден врамен плакат во некогашното скопско кино „Бамби“/„Манаки“)

Иако реков дека во овој број нема да се занимавам со историја, сепак, во оваа пригода ми се наметнува навраќање кон минатото. Само како споредба! Патем, од историјата треба и нешто да се поднаучи. Но, нема да одам многу далеку, нема да кажувам дека во периодот меѓу двете светски војни во Македонија работеле голем број постојани и повремена кина, нема да кажувам дека, на пример, во триесеттите години од минатиот век во Битола имало 3 постојани кина, во Прилеп – 2, во Скопје – 5. Нема да се враќам толку далеку! Но ќе кажам дека по Втората светска војна кога кај нас е извршена национализацијата – 17 постојани кина (во повеќе градови) биле национализирани и преминале во државна сопственост. При сегашната денационализација, дел од старите кина им

**Скопското кино
„Вардар“ во
1930 година**



се вратени на сопствениците (како на пример, „Вардар“ и „Култура“ во Скопје, но којзнае што ќе биде со тие градби оти сопствениците немаат финансиска моќ да ја продолжат киноприкажувачката дејност; некои од старите кина сопствениците ги срушиле – како што е случајот со киното во Гостивар на чие место изникна станбена зграда итн., итн.). Но, за волја на вистината, треба да се каже и тоа дека дел од постојаните кина, кои не потпаднаа под Законот за денационализација (продадени на државата, подарени на државата, подоцна изградени...), поради својот нерешен „комунално-трговски“ статус (и нерентабилност), се затворени и зградите (сосе инвентарот и техниката) му се препуштени на забот на времето. Со други зборови – пропаѓаат или се претворени (во најголем број случаи) во сали за игри на среќа. И да се вратам наназад – значи, по Втората светска војна и по воспоставувањето на новата власт, за која „филмот е највлијателна уметност“, започнува интензивно киноприкажување. Старите (предвоени) кина се реактивирани, формирани се бројни подвижни кина коишто оделе до најоддалечените непристапни населени места (подвижните кина на Црвениот крст, на Министерството за образование, на синдикатите, на Управата на железниците...). Паралелно се одвивала и изградбата на бројни задружни домови со големи сали и кинопроектори. Па така, веќе во 1953 година во Македонија се регистрирани вкупно 77 постојани кина со редовен репертоар. Статистиката вели вака: бројот на кината варираше, но најмногу кина имало во годините 1955 – 82, 1967 – 82, 1972 – 86; значи, просекот е некаде околу 77/78 кина (со 30.708 седишта или едно седиште за 49 жители, примерно). Интересна е годината 1967 со 82 кина, доколку се знае дека во претходната, 1966, имало десет кина помалку. Станува, имено, збор за дисперзирањето на Скопје по земјотресот во 1963 година, па така во новите населби како дел од инфраструктурата се изградени нови десет кина. Треба да се забележи и следниов податок: во почетокот на седумдесеттите години во Македонија беа изградени десетина репрезентативни домови на културата со големи сали опремени со најсовремена кинотехника. Во тој период во Скопје, со изградбата на трговскиот центар, започна да работи и репрезентативното кино „Центар“, подоцна именувано како кино „Милениум“. Намалувањето на бројот на кината започнува некаде во втората половина од осумдесеттите години (видеото, домашното кино, пиратеријата го прават своето): 1987 со 74 кина, 1990 со 64 кина, 1993 година со 40 кина. Денес – не се „добројуваат“ на прстите од едната рака! Повремените проекти не се она што значи редовен кинорепертоар во постојано кино. И сега што?

Луѓето од новоформиранит Филмски фонд најавуваат дека ќе се позанимаваат и со киноприкажувањето. Тоа ќе биде добро! Оти чуму ти е филмско производство (за кое сега-засега, патем кажано, не ги гледам јасната стратегија и критериуми на Фондот при распределбата на буџетот за реализација на филмови, па во моментов речиси сè оди кој колку ќе обезбеди интервенции „од горе“) доколку немаш киносали каде што публиката ќе му се насладува на еден културен настан – да се биде заедно (во киносалата) во восприемањето на вредностите на домашниот и на странскиот филм. Тогаш и филмските рецензии што се објавуваат во периодиката ќе имаат своја целисходност, а не да се пишува за остварувања што се наоѓаат на ДВД-пазарот (најчесто – див) и со тоа, практично (можеби несвесно), да се поттикнува пиратеријата. Намерите на Филмскиот фонд да се позанимава и со киноприкажувањето веројатно ќе ги поттикнат и дистрибутерите да увезуваат значајни филмски дела за еден добар (иден) филмски пазар. Сè е врзано! Оти кинематографијата е едно цело!

А публика имаме што го сака филмот. Млада публика. Публика што знае. Публика што ги чека домашните фестивали за да го отвори прозорецот кон странскиот филм. (Гледањето филмови со помош на компјутер/интернет може да биде само во доменот на информацијата.) Публика што со нетрпение го очекува секое ново домашно филмско остварување. Публика што сака да види, да оцени, да се радува...

А во „Милениум“ од средината на месец април нема проекти!

Мими ЃОРГОСКА-ИЛИЕВСКА

УДК 930.85-028.26.004.4(497.7)
Кинопис 35(19), с. 69-73, 2008

ЛЕГИСЛАТИВАТА ЗА ЗАШТИТА НА АУДИОВИЗУЕЛНИТЕ ДОБРА – ДЕЛ ОД СТРАТЕГИЈАТА ЗА ЗАШТИТА НА КУЛТУРНОТО НАСЛЕДСТВО

И

мајки предвид дека аудиовизуелните добра се израз на културниот идентитет на секој народ и дека поради својата образовна, културна, уметничка, научна и историска вредност претставуваат составен дел на културното наследство на една нација, несомнена е потребата од солидна национална легислатива за заштита на овој вид добра. Поаѓајќи од фактот дека легислативата за заштита на културното наследство треба да произлегува од националната стратегија за развој на културните придобивки воопшто, во оваа пригода ќе направам еден сублимиран пресек на развојот и актуелната состојба во областа на легислативата за заштита на аудиовизуелните добра кај нас.

Со донесувањето на Законот за основање на Кинотека на Македонија во 1974 година, за прв пат е основана Кинотеката на Македонија, како единствена институција во државата чијашто дејност е прибирање, обработка, чување, заштита и презентирање на филмови и филмски материјали од земјата и од странство со посебно уметничко, културно, научно, историско и друго општествено значење и создавање на државен фонд на филмови и филмски материјали од домашната филмска продукција и најзначајните странски филмски остварувања. Нејзината функција е да го архивира филмското, односно аудиовизуелното културно наследство, пред сè од национално значење за државата, а филмовите во изворна или обработена форма да ги направи достапни на јавноста за едукативни, културни, научни, продуцентски и други општествено корисни цели.

До 1998 година, во работењето и управувањето со Кинотеката се применуваа и одредбите на Законот за филмот од 1986 година, но тој е укинат со донесувањето на Законот за култура.

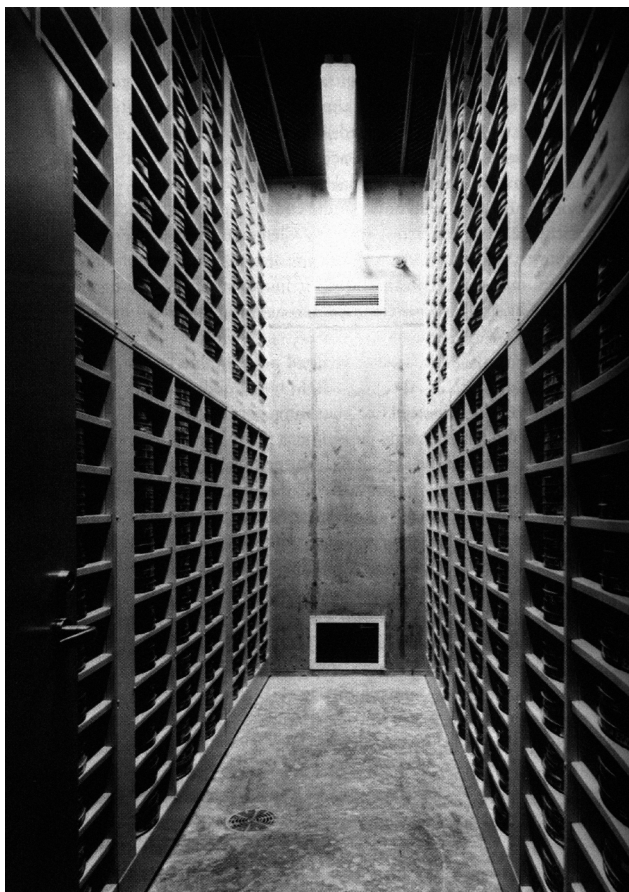
Денес, односно од 1998 година, во примена се само мал дел од одредбите на Законот за основање на Кинотека на Македонија, кои не се во спротивност со Законот за култура. Тоа се одредбите за дефинирање на стручниот аспект на вршење на

дејноста на Кинотеката, додека за другите сегменти поврзани со работата на Кинотеката се применува Законот за култура, се разбира сè додека не се донесе нов закон за оваа дејност.

Задолжителното доставување на депозитен примерок, односно на задолжителен примерок, сè уште се регулира согласно со Законот за задолжителен примерок од кој произлегува обврската секој филмски продуцент да достави по еден задолжителен примерок на филмска копија од своето аудиовизуелно дело до Кинотеката на Македонија.

Заштитата на интелектуалната сопственост, односно заштитата на авторските права на авторите на аудиовизуелни дела што се аудиовизуелни добра и на сродните права на нивните продуценти е регулирана со Законот за авторското право и сродните права, а во согласност со меѓународните стандарди и постапки утврдени со повеќе конвенции, регулативи, директиви и други меѓународни документи од оваа област. Според Законот за авторското право и сродните права, а во согласност со Директивата 92/100/ЕЕЦ на Европската унија од 1992 година, иако за користењето на авторските дела генерално правило е дека треба да се добие согласност и даде паричен надомест на носителот на правото, како исклучок, односно законска дозвола за јавните установи, меѓу кои се кинотеките, утврдено е дека за позајмувањето, изнајмувањето и копирањето на кинотечниот материјал тие се ослободени од плаќање надомест на авторите, бидејќи нивната дејност е дејност од јавен интерес.

Значаен момент во формирањето на правната рамка во која функционира дејноста на заштитата на аудиовизуелните добра е и донесувањето на Законот за заштита на културното наследство во 2004 година со кој се регулира заштитата на аудиовизуелните добра што претставуваат културно наследство. Со Законот за заштита на културното наследство се дефинира дека аудиовизуелните добра, како што се изворните материјали и тонската копија на игран, документарен, анимиран, експериментален и алтернативен филм, како и друго аудиовизуелно дело изразено во вид на поврзани подвижни слики со или без тон, без оглед на видот на носачот што ги содржи, кои се наменети за јавно прикажување заедно со придружните материјали што се однесуваат на подвижните слики, како што се: пишана документација, сценарија, книги на снимање, сценографски и костимографски скици, костими, сценографски реквизити, микрофилмови, фотографии, слајдови, постери и друг пропаганден материјал, како и задолжителниот примерок што се доставува до Кинотеката, имаат свој-



ство на културно наследство. Оттука, сите одредби од Законот за заштита на културното наследство, кои ја регулираат заштитата на движното културно наследство, се применуваат и на заштитата на аудиовизуелните добра. Позначајни одредби од Законот за заштита на културното наследство, кои се однесуваат и ја регулираат заштитата на аудио-



визуелните добра, се:

- *режимот на прогласување* сфатено како нов инструмент на општествено-правната валоризација;
- *непосредната заштита* со чие опфаќање се пополнуваат правните празнини и се овозможува регулирање на прашањата поврзани со конзерваторските истражувања, конзерваторските проекти, изведувањето на конзерваторско-реставраторските работи, конзерваторскиот надзор и приемот на изведени работи на непосредна заштита. Со овие одредби, во значајна мера се придонесува да се отстранат бројните слабости во процесот на непосредната заштита и се создава неопходната правна рамка за ефикасно и одговорно остварување на овој сегмент од системот на заштита на културното наследство;
- одредбите што се однесуваат на прашањата за *размена, отстапување, изнесување и извоз на културното наследство*, со кои се предвидува да се обезбеди целосна контрола на движењето на културното наследство;
- прв пат се понудени соодветни нормативни решенија во поглед на прашањата за проверката на потеклото на добрата, потоа прашањата за *приватните збирки*, како и за тоа кои движни добра не може да бидат предмет на колекционирање;
- регулација на *реституцијата* на движното културно наследство во согласност со европските нормативни искуства и примена на Конвенцијата за враќање на украдени или нелегално извезени културни доб-

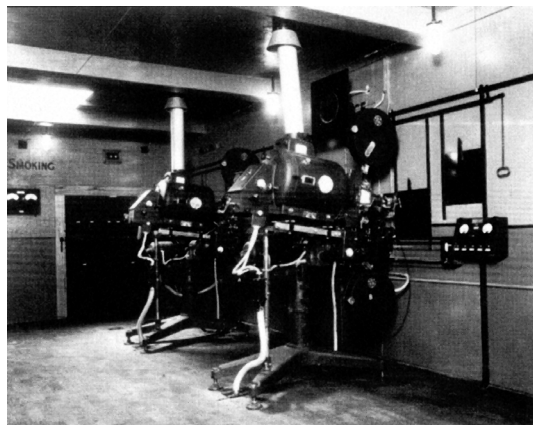
ра од 1995 година и Директивата за враќање на културните добра незаконски одземени (отуѓени) од територијата на земјата-членка;

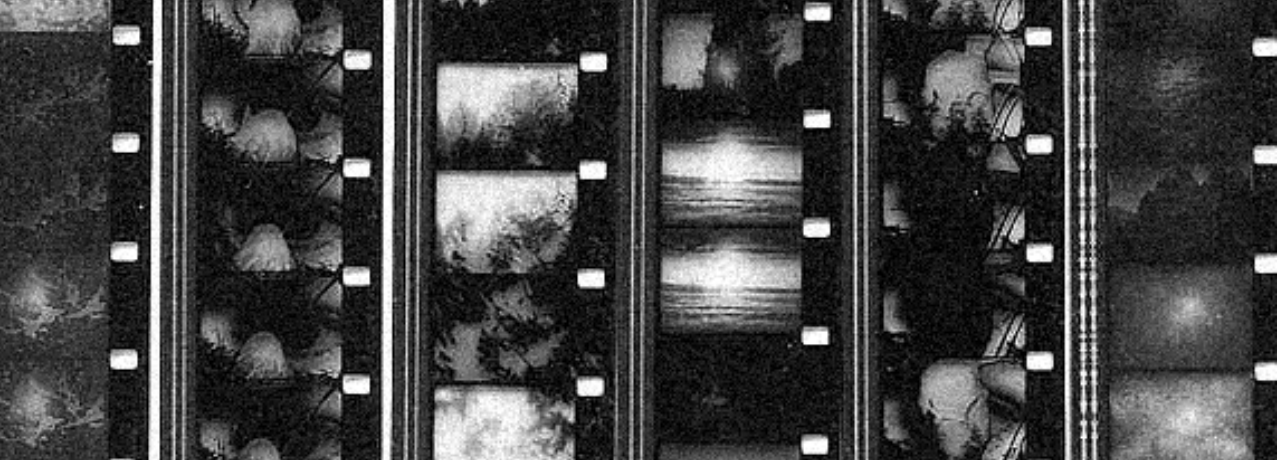
- одредбите што се однесуваат на *инструментите на заштита*, при што со нив се предвидува постоење на официјална *Национална класификација на културното наследство* како стандард на типолошка класификација, кој се употребува за идентификација на културното наследство за службени потреби. Согласно со донесената Одлука за утврдување на *Национална класификација*, при класификацијата на аудиовизуелните добра, формирани се групите: македонска филмска продукција, странска филмска продукција за Македонија,

странска филмска продукција, телевизиска продукција, филмска документација и задолжителен архивски примерок. Во рамките на оваа поделба, натамошната класификација е разработена според карактерот на филмската продукција, како и според видот на носачот на записот. Класификацијата на придружната документација ги опфаќа сите типови пишана и фотографска документација, плакати, сценографски и костимографски скици и видео документација.

Претходно споменатите сегменти и одредби од Законот за заштита на културното наследство се клучни во остварувањето на заштитата на аудиовизуелното културно наследство.

Сепак, и покрај тоа што со Законот за заштита на културното наследство се регулирани прашањата што се од значење за единството на системот на заштита на културното наследство, како и





прашања што се заеднички за повеќе сродни или различни видови културно наследство, во согласност со нормативните решенија утврдени со овој Закон, за да се заокружи нормативната рамка за регулирање на односите во заштитата на културното наследство по донесувањето на законите за музеите и библиотеките, неопходно е донесување на закон за аудиовизуелните добра.

Значи, правната рамка во која моментално функционира дејноста на заштита на аудиовизуелните добра се: Законот за култура, Законот за задолжителен примерок, Законот за авторски и сродни права и Законот за заштита на културното наследство. Токму од причини што не постои еден конкретен закон со кој ќе се регулира дејноста на заштита на аудиовизуелните добра се цени дека треба да се донесе нов пропис што ќе се однесува на нормирањето на спецификите на вршењето на дејноста на заштита на аудиовизуелните добра, како услов за создавање современа правна основа за заштитата на националниот аудиовизуелен фонд.

Поаѓајќи од оваа констатација и од потребата да се донесе поединечен закон којшто ќе ја регулира дејноста на заштита на аудиовизуелните добра, Министерството за култура формираше работна група, која веќе подготви предлог за донесување закон за аудиовизуелните добра, кој моментално е во прва фаза и е доставен до Собранието на Република Македонија.*

Потребата од донесување закон за аудиовизуелни добра произлезе од повеќе причини, а пред сè, од потребата за изградба на нов систем за заштита на аудиовизуелните добра, компатибилен со странските компаративни искуства и стандарди и усогласен со современите општествено-политички и економски состојби во државата.

Со предлог-законот за аудиовизуелни добра се уредуваат условите и начинот на работа на кинотеките, вршењето на дејноста на кинотеките, основањето, видовите кинотеки, организацијата,

координацијата, правата и должностите на имателите на аудиовизуелни добра, надзорот, стручните звања и други прашања од значење за вршење на дејноста на заштита на аудиовизуелните добра.

Анализата на странските компаративни искуства укажува дека во европските законодавства не се користат термините *кинотечни добра* и *кинотечна дејност* како резултат на забрзаниот развој на новите технологии, развојот на новите медиуми и техниките на продукција и соодветниот заштитен третман.

Заради усогласување со европското законодавство, во измените на Законот за заштита на културното наследство, кои се веќе донесени, *кинотечните добра* се преименувани во *аудиовизуелни добра*, а *кинотечната дејност* во *дејност на заштита на аудиовизуелните добра*, од што произлегува и називот на предлогот за донесување на новиот закон – *Закон за аудиовизуелни добра*.

Покрај дефинирањето на аудиовизуелните добра, со предлог-законот за аудиовизуелни добра за првпат во законодавството на РМ се дефинирани поимите *архивска копија* и *изворни материјали*.

Архивската копија е дефинирана како тонска копија на аудиовизуелно добро, наменета за чување и заштита заради културни, научни и историски потреби. Додека, пак, *изворните материјали* во смисла на предлог-законот за аудиовизуелни добра се сите записи на слика и тон, кои се основа за создавање на аудиовизуелното добро.

Со законот чиешто донесување е во процедура се предлага прибирањето на аудиовизуелните добра да се врши и по пат на задолжителен примерок, но за разлика од веќе утврдените видови задолжителен примерок со Законот за задолжителен примерок, со овој закон се утврдуваат и нови форми на задолжителен примерок. Покрај продуцентите на аудиовизуелни добра, обврска да доставуваат задолжителен примерок имаат и дистрибутерите на филмови на територијата на Република Македонија, како и продуцентите на ра-

диодифузни програми од јавен интерес. Исто така, се пропишуваат и видови на таканаречен *доброволен примерок*.

Во законот посебни тематски целини претставуваат прашањата што се однесуваат на достапноста и користењето на аудиовизуелните добра, чувањето на аудиовизуелните добра, евиденцијата и документацијата на аудиовизуелните добра, како и правата и должностите на имателите на аудиовизуелни добра.

Согласно со предлог-законот, аудиовизуелните добра се достапни за јавноста и можат да се користат за културни, научни, образовни и комерцијални цели, под услови утврдени со режимот на заштита и согласно со Законот за авторско право и сродните права. Исто така, утврдени се случаите кога аудиовизуелните добра не се достапни за користење. Архивската копија и изворните материјали не се користат, освен кога е потребна изработка на нови реставрирани копии, заради нивна заштита и за потребите на носителот на авторското и сродните права.

Со законот чиешто донесување се предлага, утврдена е обврска НУ Кинотека на Република Македонија да води Централен регистар на објавени аудиовизуелни дела.

Со новиот закон се создава правна основа да може да се основаат приватни и локални кинотеки, а за централна национална матична кинотека со матична функција, согласно со овој закон и Законот за заштита на културното наследство, се определува НУ Кинотека на Република Македонија. Тоа значи дека дејноста на заштита на аудиовизуелни добра ја врши НУ Кинотека на Република Македонија, а согласно со современите тенденции за развојот на дејностите на кинотеките, а и заради достапност и популаризација на аудиовизуелните добра, со законот се предлага НУ Кинотека на Република Македонија, покрај основната дејност, да врши и други дополнителни дејности од едукативно и научно значење.

Со оглед на тоа што дејноста на заштитата на аудиовизуелните добра има допирни точки со заштитата на културното наследство и авторското и сродните права, на вршењето на оваа дејност се применуваат и: Законот за заштита на културното наследство и Законот за авторски и сродни права.

При изработката на предлогот за донесување закон за аудиовизуелни добра, консултирани и користени се препораките и конвенциите за заштитата на аудиовизуелните добра на УНЕСКО и на Советот на Европа, како и други релевантни меѓународни документи, кои ја регулираат дејноста на заштита на аудиовизуелните добра. Имајќи ги предвид меѓународните легислативи за заштита на аудиовизуелните добра, не постои унифициран модел на норми, кои би ја регулирале заштитата на аудиовизуелните добра или, пак, би ја дефинирале работата на кинотеките односно аудиовизуелните архиви.

Следејќи ги искуствата од надвор, сметам дека со донесувањето на законот за аудиовизуелни добра ќе се понуди солиден модел за регулирање на дејноста за заштита на аудиовизуелните добра, имајќи предвид дека во сите консултирани меѓународни правни решенија и упатства за создавање национална легислатива се опфатени прашањата

и тематските целини што ги третира и овој закон, но се разбира сосема оправдано, секоја национална легислатива се формира и се приспособува согласно на своите услови во однос на конкретното културно наследство. И не случајно, секогаш во меѓународните препораки или упатства се даваат неколку солиции не само за дефинирање на конкретниот вид културно наследство туку и на низата одредби што ја регулираат дејноста на заштитата.

Што се однесува до тоа како е регулирана дејноста на заштита на аудиовизуелните добра во другите земји, постојат разни решенија и искуства. Значи, има примери каде што со посебни закони се регулира оваа дејност или, пак, има и такви решенија каде што заштитата на аудиовизуелните добра правно се регулира во состав на друг закон или закони (како што е примерот со Хрватска и Бугарија).

Сепак, следејќи ги тенденциите на развојот на аудиовизуелното творештво и сè почестите најави од страна на релевантните европски аудиовизуелни институции од потребата за создавање посебна правна рамка, која би ја регулирала заштитата на аудиовизуелните добра, несомнено е дека решението за донесување закон за аудиовизуелни добра е само еден чекор понапред кон нашето интегрирање кон Европа.



* Законот за аудиовизуелни добра, во меѓувреме, е донесен од Собранието на Република Македонија

Дојрана ПРОКОПИЕВА

КОМПАРАТИВНА АНАЛИЗА НА МУЗИКАТА ВО ЧЕТИРИ ИГРАНИ ФИЛМОВИ ОД ПОНОВАТА МАКЕДОНСКА ПРОДУКЦИЈА

М

акедонската играна продукција, која својот официјален развој го започнува во 1952 година со реализирањето на филмот ФРО-СИНА, опфаќа над 60 значајни наслови. Со цел да го согледаме развојот на употребата на музиката во филмовите од играната продукција од почетоците на играниот филм, па сè до денес, ние направивме истражување и анализа на музиката создадена за четири филмови од македонската продукција. Беа избрани филмовите: ГОЛЕМАТА ВОДА (2004), ПРЕД ДОЖДОТ (1994), СРЕЌНА НОВА '49 (1986) и ТАТКО (Колнати сме, Ирина) (1973).

Големата вода, Иво Трајков



При изборот на овие филмови се водевме од следниве критериуми:

- рангирањето и местото на овие филмови во вкупната историја на македонската филмска продукција;
- рангирањето и местото на музиката;
- рангирањето и местото на авторите на музиката во македонската музичка култура;
- жанровската разновидност;
- процесот на подготовка и реализација на музиката.

Имајќи го предвид фактот дека анализата на филмската музика бара специфичен пристап, бидејќи станува збор за учество во синкретичен медиум, пристапиме кон изработка на посебна методологија за анализа на филмската музика, односно изработивме база на податоци во која одделно ги испитувавме значајните параметри на филмската музика. Главната цел беше да ги прикажеме резултатите од испитуваните параметри на музиката употребена во наведените четири филмови. На тој начин, всушност, ја направивме и компаративната музиколошка анализа.

Како што кажавме претходно, филмската музика спаѓа во доменот на применетите уметности. Таа може да потцрта одредени драмски ситуации, да ги продлабочи емоционалните доживувања, да побуди асоцијации, да создаде атмосфера. Филмската музика треба да ги поддржува другите елементи во филмот, односно да биде функционална. Поради тоа и самиот пристап кон музиколошка анализа на филмската музика е поинаков од анализата на едно музичко дело. Тоа значи дека сите вообичаени елементи на музичкото дело: форма, хармонија, полифонија, оркестрација, во анализата на филмската музика се разгледуваат на поинаков начин. Музиката како составен дел од филмот не се создава како дело со одредена форма, бидејќи таа во своите идеални остварувања е само музички потенциран израз на случувањата на филмското платно. Всушност, главна карактеристика на филмската музика е нејзината формална фрагментарност. Затоа во својата изворна форма не може концертно да се изведува. Музиката за филм е органски дел од филмот и многу тешко се издвојува како самостојно музичко дело. Нејзината концертна изведба бара доработка и формално заокружување.

Базата со испитуваните параметри беше изработена во апликацијата *Microsoft Excel*. Таа содржи полиња организирани на следниов начин:

- полиња со општи податоци: секундарни податоци
- полиња со специфични податоци: терцијарни

(аналитички) податоци.

Овде нема да ја дадеме во целост структурата на базата, односно начинот на кој ги дефиниравме полињата, односно соодветните параметри од теориски интерес, бидејќи структурата на базата ќе се одрази низ натамошното презентирање на дистрибуцијата на резултатите од нашето истражување.

Пред да ги покажеме овие резултати, да напоменеме дека потребните податоци ги добивме преку:

- Кинотеката на Македонија,
- анализа на електронските верзии од филмовите,
- интервјуата со учесниците во реализација на филмовите, и
- постојниот нотен материјал.

1. ПОЛИЊА СО ОПШТИ ПОДАТОЦИ

1.1. БРОЈ НА МУЗИЧКИ ФРАГМЕНТИ

Преку ова поле ги дефиниравме вкупниот број музички фрагменти кај четирите филмови и бројот на музички фрагменти кај секој филм поединечно. Вкупниот број музички фрагменти во сите четири филмови изнесува 129. Најмалку фрагменти има во филмот ТАТКО, вкупно 13, а најмногу во филмот ПРЕД ДОЖДОТ, вкупно 45.

1.2. ТРАЕЊЕ

Во ова поле, со помош на формулата којашто автоматски ја пресметува разликата од вредностите на почетокот и крајот на секој од музичките фрагменти во филмовите, успеавме да утврдиме колкави се вкупното траење и просечните траења. Вкупното траење на музичките фрагменти во сите четири филмови изнесува 2 часа, 51 минута и 22 секунди. Просечното траење на музичките фрагменти во филмот ПРЕД ДОЖДОТ изнесува 1 минута и 5 секунди. Во филмот СРЕКНА НОВА '49 просечно траење е 1 минута и 41 секунда. Во ГОЛЕМАТА ВОДА изнесува 1 минута и 26 секунди, додека во филмот ТАТКО просечното траење на музичките фрагменти изнесува 1 минута и 11 секунди.

Просечните траења на музичките фрагменти во филмовите претставени во нашата база недвосмислено се најдобриот аргумент за фрагментарноста на филмската музика. Кога ќе се земе предвид и фактот дека најчесто се употребуваат бавни или умерени темпа, станува јасно дека нема простор за

употреба дури и на мали форми. (табела 1)

1.3. ПОТЕКЛО НА МУЗИЧКИТЕ МАТЕРИЈАЛИ

Меѓу полињата со општи податоци спаѓа и по-
лето *потекло на музичките материјали* во кое
дефинираваме четири категории: оригинален му-
зички материјал и три категории цитати:

- фолклорни
- духовни
- друг автор.

Првата категорија во ова поле – *оригинален му-
зички материјал* се однесува на оригинално ком-
понираната музика, во која може да има и музички
материјали компонирани во различни манири,
најчесто во фолклорен манир, односно прерабо-
тени материјали од друга провениенција. Втората
категиорија – *фолклорен материјал* ги опфаќа ци-
татите од музичкиот фолклор. Третата категорија
– *духовен музички материјал* ја воведовме поради
застапеноста на вакви примери во филмот ПРЕД
ДОЖДОТ. Другите примери кај кои не ни беше
познат авторот, или кои припаѓаат на друг жанр, ги
внесувавме во категоријата *друг автор*.

Во сите филмови постојат музички фрагменти,
кои според потеклото на музичките материјали
припаѓаат на двете од четирите категории со кои
беше дефинирано ова поле. Во седум музички

фрагменти ни се јавија два музички материјали,
кои во континуитет следуваат еден по друг во фил-
мот и поради тоа, тие во каталогот се земени како
цели музички делови. Во полето **оригинален** ги
внесовме и музичките фрагменти коишто се бази-
раат врз фолклорни мотиви. За да ги разликуваме
од фолклорните цитати, ние во полето забелешки
дадовме објаснување за нив.

Во табелата е прикажана фреквентната дис-
трибуција според потеклото на музичките ма-
теријали. Во полето *оригинален* во заградата се
ставени оние оригинални музички фрагменти што
користат фолклорни мотиви: (табела 2)

1.4. АВТОРИ

Ова поле вклучи две потподелби:

- автори на оригинална музика
- други автори.

1.4.1. АВТОРИ НА ОРИГИНАЛНА МУЗИКА

Оригиналната музика во филмот ја компони-
ра композиторот, пред сè во филмови со фабула
(играни и анимирани), а само повремено во до-
кументарни филмови. Композиторот го проучува
сценариото, се консултира со режисерот, го следи
снимањето на сликата и размислува за звучната и

табела 1

Филм	Број на музички фрагменти	Траење
ПРЕД ДОЖДОТ	45	0:48:49
СРЕЌНА НОВА '49	37	0:57:08
ГОЛЕМАТА ВОДА	34	0:50:03
ТАТКО	13	0:15:22
Вкупно	129	2:51:22

табела 2

Филм	Оригинален	Фолклорен	Духовен	Друг автор
ПРЕД ДОЖДОТ	25 (7)	3	5	10
СРЕЌНА НОВА '49	19	2	/	18
ГОЛЕМАТА ВОДА	33	/	/	5
ТАТКО	9 (9)	3	/	2

музичката композиција на делото. Прави скици на музички идеи, бара лајтмотиви на филмот и главните ликови. Соработува со монтажерот, од кого добива конечен план на сцените што ги следи музика, како и назначените места за евентуални музички акценти. Композиторот користи видео снимка од овие сцени. Подоцна, го надгледува оркестарот или сам диригира со оркестарот. Учесвува во монтажата на музиката и соработува при миксирањето на музиката и другите елементи на звукот (дијалогот, звучните ефекти).

Режисерот на филмот го бира композиторот врз основа на неговите резултати во музиката, а особено резултатите што ги постигнал во компонирањето филмска музика. Тоа е важно, бидејќи пишувањето музика за филм бара познавање одредена технологија. И добриот композитор без филмско искуство сигурно нема лесно да се снајде во новата ситуација и пред друг вид задачи, а тоа е понекогаш многу важно при неговото ангажирање. Композиторот мора да владее со одредена вештина за со музички средства да ја долови атмосферата на одредена средина, време, различни емоционални промени, психички состојби итн. Мора да знае економски да се изразува во временски ограничена форма. Треба да поседува голема приспособливост и способност да соработува со различни филмски творци. Обично, при крајот на

монтажата, композиторот го гледа целиот филм (сликата и дијалогот) и разговара со режисерот за карактерот на музиката. Веднаш започнува да компонира, при што работи на скици. Ја бара главната музичка тема, темите за ликовите во филмот, за одредени ситуации и расположенија.

Во полето *автори на оригинална музика* ни се јавуваат четири имиња: групата *Анастасија* како автори на музиката за филмот ПРЕД ДОЖДОТ, Љупчо Константинов – СРЕКНА НОВА '49, Кирил Џајковски – ГОЛЕМАТА ВОДА и Томислав Зографски – ТАТКО. Во следнава табела е претставена фреквентната дистрибуција во полето автори на оригинална музика според бројот на музички фрагменти: **(табела 3)**

Од табелата се гледа дека најголем број оригинални музички фрагменти има композиторот Кирил Џајковски, додека најмал број Томислав Зографски. Бројот на фрагментите во ова поле кореспондира со нивното траење.

Во полето како автори на оригинални музички фрагменти ги ставивме композиторите коишто создаваат теми инспирирани од народни песни, со тоа што во полето забелешки ставивме коментар дека музичкиот материјал е во фолклорен манир. Во филмот ПРЕД ДОЖДОТ се најдоа музичките теми инспирирани од две познати македонски народни песни. Тоа се песните: *Јовано, Јованке* и



**Среќна Нова '49,
Столе Попов**

Автори	Број на внесови	Траење
Анастасија	25 (7)	0:32:21
Љупчо Константинов	19	0:25:17
Кирил Џајковски	33	0:46:67
Томислав Зографски	9 (9)	0:12:19
Вкупно	86	1:57:04

табела 3

Со маки сум се родил. Исто така, фолклорот претставува доминантна инспирација за композиторот Томислав Зографски. Во филмот ТАТКО, исто така, е користена и архивска музика од композиторот Зографски.

(„Архивска музика е преземена снимка на музика компонирана првобитно за некој друг филм или драмско дело, или снимка на автономна музика, која композиторот ја напишал за музичко изведување“, Babac, 2000: 367)

1.4.2. ДРУГИ АВТОРИ

Во полето **други автори** се појавија две генерални категории: непознат автор и колективен автор, кој ги покриваше примерите на народните песни.

Вкупното траење на музичките фрагменти од други автори во кое влегуваат и внесовите од полето *амбиентална музика* изнесува 55 минути и 38 секунди. На следнава табела е прикажана дистрибуцијата според бројот на внесовите од други автори и нивното траење: **(табела 4)**

Како што претходно кажавме, во полето **други автори** се појавуваат две генерални категории: *непознат автор* и *народна песна*, односно *колективен автор*.

1.5. АМБИЕНТАЛНА МУЗИКА

Овој термин го употребивме за да ја означиме музиката што во филмот извира од просторот на самата слика, како што е на пример: музиката што протагонистот ја слуша од радио, од џубокс, во ресторан итн., односно музиката во која изведувачите не се гледаат и која е дел од самиот амбиент. Со други зборови, актерите во кадарот ја слушаат исто толку добро како и гледачите. Ова се примери на невизуелна музика. Ако гледачите ги гледаат изведувачите коишто пеат или свират, таа музика се нарекува визуелна музика.

Некои автори (Babac: 358) *амбиенталната музика* ја дефинираат како *иманентна*, „која има свој видлив извор во сликата на кадарот, синхрона е со сликата, или само моментално во неа не се гледа, но реално е блиску до местото на дејството и е нејзин логичен елемент. Произлегува од самото дејство и има функција на емоционална подготовка на гледачите и предизвикување непосредни драмски ефекти“.

Во ова поле дефиниравме повеќе категории, во зависност од просторот или средството на потекло, и тоа: *религиски простор* (црква, катедрала, цамија), *радио*, *грамофон*, *разглас*, *отворен простор* и *ресторан*.

„Од друга страна, компонираната музика е музика од заднината, која ја напишал композиторот за сликата и која никогаш не ја слушаат актерите во филмот, туку само гледачите“ (Lustig:1994)

Следува дистрибуција според бројот на внесови и вкупното траење, кај секој филм поединечно: **(табела 5)**

2. СПЕЦИФИЧНИ ПОДАТОЦИ

2.1. ИЗВЕДУВАЧКИ СОСТАВ

Преку преслушувањето на секој музички фрагмент од филмот и одредувањето на составот на инструменти што го исполнува, всушност ја утврдуваме и улогата на инструментите.

Видовите музички инструменти и бои на звуци се многу важни во спојот со содржината на сликите. Ако истиот мелодиски мотив се интерпретира од различни инструменти, ќе предизвика различни доживувања кај гледачот на филмот. При анализа на музичките фрагменти во нашиот каталог, констатиравме дека композиторите генерално имаат интенција да го менуваат изведувачкиот состав при повторувањето на ист тематски материјал. На тој начин се разбиваат монотоноста и идентичното повторување и се добиваат еден вид темброви боења. Ова е директно поврзано со обемот на работата (квантитетот на музиката што треба да се подготви за еден филм) и временскиот теснец во кој се наоѓа композиторот на ваквите музички проекти. Поради тоа, во полето **изведувачки состав** најголемиот дел музички фрагменти имаат различен инструментален состав. Сепак постојат и примери коишто кореспондираат со полето тематски материјали, па имаме и повторување на тематски материјали со ист изведувачки состав.

Во изведувачкиот состав на музичките фрагменти од други автори, кои се користени како *амбиентална музика*, се јавуваат и други инструменти како: мандолина, гитара, обоа, хармоника и други, меѓутоа тие фрагменти не беа вклучени во статистичките анализи. Изведувачкиот состав го одредивме само кај оригиналните музички фрагменти.

2.1.1. ПРЕД ДОЖДОТ

Инструментариумот во ПРЕД ДОЖДОТ ги опфаќа традиционалните инструменти: кавал, тапан, гајда, канун и тарабука, соединети со електронски инструменти и византиско пеење и вокали. „*Анастасија*“ користи стар мелодиски ‘вокабулар’, кој ѝ припаѓа на богатата традиција, но јазикот со кој

табела 4

Филм	Број на внесови од други автори	Траење
ПРЕД ДОЖДОТ	20	0:16:28
СРЕЌНА НОВА '49	19	0:32:31
ГОЛЕМАТА ВОДА	4	0:03:36
TATKO	4	0:03:03
Вкупно	47	0:55:38

табела 5

Филм	категории изворна музика	број на внесови	траење
ПРЕД ДОЖДОТ	4	13	0:10:24
СРЕЌНА НОВА '49	2	9	0:13:54
ГОЛЕМАТА ВОДА	2	2	0:01:28
TATKO (<i>Колнати сме Ирина</i>)	/	/	/
Вкупно	8	24	0:25:46

зборуваат е нов" (www.allaboutjazz.com). Така во повеќе музички фрагменти, покрај традиционалните, како и акустичните инструменти меѓу кои пијаното и гитарата, *Анастасија* користи семплери и синтисајзери.

2.1.2. СРЕЌНА НОВА '49

Оркестрацијата на Љупчо Константинов на музиката во филмот СРЕЌНА НОВА '49 опфаќа:

- гудачки инструменти (виолина, виола, виолончело и контрабас)
- дрвени дувачки инструменти: флејта, обоа, саксофон
- метални дувачки инструменти: труба
- ударни инструменти: тимпани, чинели
- харфа
- органа
- гитара
- женски вокал
- хармоника.

2.1.3. ГОЛЕМАТА ВОДА

Во овој филм, Кирил Џајковски и Никола Коџа-

башија како оркестратор заедно прават спој на гудачки инструменти (виолина, виола, виолончело и контрабас) со традиционални акустични инструменти (кавал, зурла, канун, тапан). Традиционалните инструменти често играат улога во воспоставување на локацијата на приказната и креирањето етничка атмосфера. Уникатноста на нивните тембри креира звук којшто ефективно ги сугерира времето и регионот на приказната. Истата постапка што ја применуваат и *Анастасија* во музиката за ПРЕД ДОЖДОТ, и Кирил Џајковски во сопствената филмска музика – да ги комбинираат традиционалните инструменти со западните, им е мошне позната на филмските композитори. „На тој начин, филмскиот композитор може да сугерира една култура преку музички стил којшто е познат на западната публика“ (Hickman, 2005:32). Комбинации на симфониски оркестар и традиционални инструменти наоѓаме во повеќе филмови од светската кинематографија.

2.1.4. TATKO (КОЛНАТИ СМЕ, ИРИНА)

Соодветно на стилистиката на филмското дело, композиторот Зографски во музиката за филмот TATKO се движи во рамките на фолклорот, ко-

ристејќи фолклорни мотиви и цитати. Во оркестрацијата доминантно е употребен дувачкиот корпус, кој соодветствува на стилистиката на материјалот. Оркестарскиот состав го сочинуваат дрвените дувачки инструменти: флејта, кларинет, обоа, фагот и инструменти со жици – мандолина и гитара.

2.2. СОДРЖИНСКИ МАТЕРИЈАЛИ

Темата е централна идеја, која ја подвлекува дадената приказна. Одредени музички теми во филмот немаат одредено значење и го претставуваат генералниот дух на филмот, како што се популарните песни што се воведуваат во многу филмови. Други теми се повеќе специфични и се однесуваат на разновидни аспекти на филмската приказна. Овие теми се нарекуваат лајтмотиви (Hickman, 2005: 25). Изборот на музички материјали кај композиторот на филмската музика е најчесто одреден од неговата стилска определба.

Музиката може да ја поддржи филмската приказна на повеќе начини. Најчесто музиката во филмот се врзува за одреден лик, ситуација или емоција.

Во полето **содржински материјали** дефинираме 3 категории: тема, мотив и фигура. Во табелата е даден вкупниот број на сите теми со нивните варијанти и повторувања. (табела 6)

Од табелата можеме да видиме дека доминираат темите со нивните повторувања – вкупно 67.

2.2.1. МУЗИЧКИТЕ МАТЕРИЈАЛИ ВО ПРЕД ДОЖДОТ

Во филмот постојат седум музички теми. Пет од нив претставуваат оригинално создадени теми за филмот, додека две од темите се преземени од претходни оригинални проекти на групата *Анастасија*. Така, музичката тема што се слуша во сцената во ресторанот во Лондон (во нашиот каталог забележана како четврта тема) не е оригинално создадена за овој филм, туку е преземена од еден претходен албум на Златко Ориѓански, насловен *Lola V Stain*. Исто така, темата што во нашиот каталог се појави како петта тема носи наслов *Passover* и исто така не е оригинално создадена за филмот. *Passover* е композиција што се наоѓа на вториот албум на Анастасија - *By the Rivers of Babylon*. Две од оригиналните теми во филмот претставуваат обработки, односно се инспирирани од познатите македонски народни песни *Јовано, Јованке* и *Со маки сум се родил*.

Првата тема што на албумот носи наслов *Time Never Dies* е музичка подлога на најавната шпица на филмот. Карактеристична е нејзината ритмичка структура 11/8 со хемиолатата во средина (2+2+3+2+2). Нејзе ѝ претходи вовед на канун, по кој следува темата изложена во вид на реченица. Темата има модална основа. Оваа музичка тема за прв пат е донесена од кавалот придружуван од та-



Големата вода, Иво Трајков

пани, во комбинација на семплери на електронски музички инструменти:(**партитура 1**)

Меѓу трите појави на темата се јавуваат импровизации на канун и кавал. При второто изложување на темата, реченицата е изменето повторена: (**партитура 2**)

Третата тема во филмот, која се јавува како своевиден лајтмотив на главниот лик Александар Кирков (го глуми Раде Шербеџија), во цедето е насловена како *In A London Cab*. Всушност, и првиот пат кога ја слушаме темата, сцената е во едно такси во Лондон. За оваа тема е карактеристична мо-

тивска обработка. Темата е донесена од соло гитара. Во филмот се јавува четири пати.

Шестата тема на албумот насловена *Funeral Theme* се јавува во сцената на погребот на убиениот Бојан, селанец и роднина на Александар Кирков. Ја донесуваат машки вокали, од кои едниот ја пее мелодијата додека другите го придружуваат со исон – во стил на византиското црковно пеење: (**партитура 3**)

Последниот музички фрагмент во филмот е составен од две теми - фолклорната обработка на песната *Со маки сум се родил*, на која се надоврзу-

табела 6

Содржински материјали	Број на внесови
МОТИВ	14
тема	67
фигура	8
вкупно	89

партитура 1



партитура 2



партитура 3



ва основната тема, овој пат за терца пониско и е насловена *The Circle is not Round*. Со неа настапува крајот, односно почетокот на драмското дејствие (во дејствието во ПРЕД ДОЖДОТ крајот претставува почетокот).

2.2.2. МУЗИЧКИТЕ МАТЕРИЈАЛИ ВО СРЕЌНА НОВА '49

Партитурата од Љупчо Константинов е составена од седум броеви, кои ние ги означивме поинаку. Во нашиот каталог се појавија шест броеви, сите базирани врз различни тематски материјали. При внесувањето во каталогот утврдивме дека овие шест тематски материјали не се јавуваат по нивниот редослед во партитурата. Единствено првата тема е иста и во филмот и во партитурата. Вториот тематски материјал во каталогот е бројот шест во партитурата, петтиот тематски материјал е број четири во партитурата, додека четвртиот е бројот пет во партитурата.

Првата тема во филмот е донесена од флејтата, хармонски придружена од харфата, органата и гудачите. Нејзината структура е неделива: (**партитура 4**)

Хармонската структура ја сочинуваат терцни акорди (трозвучи и четиризвучи). По скратената репетиција на темата следува нејзина варијанта во

која главната мелодија ја презема женски вокал.

Четвртата тема е изградена од хроматски движења и секвенци. Во хармонската структура имаме полиинтервалски акорди. (**партитура 5 и 6**)

2.2.3. МУЗИЧКИТЕ МАТЕРИЈАЛИ ВО ГОЛЕМАТА ВОДА

Во филмот постојат девет музички теми. Во поглед на интервалската структура, хармонијата, како и изведувачкиот состав меѓу темите, постојат сличности. Сите теми се движат во рамките на тоналитетот и дијатониката, со повремени хроматски движења нагоре и надолу. Акордите имаат терцна структура и хармонскиот јазик најчесто ги содржи главните функции.

Првата тема во филмот ја носи женски вокал, во придружба на гудачи. По нејзиното изложување следува ритмичка импровизација на тапаните, на кои се надоврзуваат виолини и зурла.

Втората тема, која претставува и основна музичка тема во филмот, започнува со скок од кварта по кој следуваат движења во секунди. Темата прв пат е донесена од женски вокал, а потоа со мали измени на крајот е повторена од гудачите:

вокал: (**партитура 7**)

гудачи: (**партитура 8**)

партитура 4

партитура 5

партитура 6

партитура 7

партитура 8

партитура 9

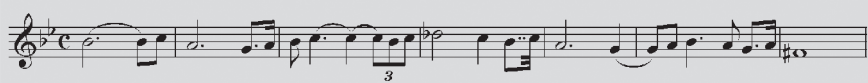
партитура 10

Темата со музичка кутија, која во филмот се јавува како лајтмотив на еден од ликовите, има хармонска основа а. Едноставната мелодија наликува на мелодиите што ги слушаме од музичките кутии: **(партитура 9)**

Темата при едно повторување ја донесува кларинетот и таа се јавува во две варијанти.

Петтата тема е донесена од соло гитара. Во интервалската структура се застапени разложени акорди и постапни движења од секунди: **(партитура 10)**

Последната тема што ја слушаме на одјавната шпица на филмот има карактер на танго. При анализата на музичките материјали во ГОЛЕМАТА



партитура 11



партитура 12

табела 7

Групи	Број на внесови
I	7
II	39
III	7
IV	3
V	1
VI	6
вкупно	63

ВОДА, констатиравме дека композиторот доминантно го искористува гудачкиот корпус. Сепак, како што филмската сторија се движи кон кулминација, сè почести се темите со ефектен ритмички образец. Ова Џајковски го постигнува искористувајќи ги не само можностите на акустичните ударни инструменти туку и различните можности што ги нудат големите и разновидни банки на електронски инструменти.

2.2.4. МУЗИЧКИТЕ МАТЕРИЈАЛИ ВО ТАТКО (КОЛНАТИ СМЕ, ИРИНА)

Во однос на изборот на музички материјали, композиторот Зографски се движи во рамките на фолклорот и тонално-модалните односи. Во оркестрацијата, како што кажавме, доминантно е употребен корпусот од дрвени дувачки инструменти.

Во филмот постојат три теми, кои варирано се повторуваат. Како што веќе кажавме, композиторот Зографски во својата музика се обидува да остане доследен на стилистиката на филмското дело, па така главната карактеристика на темите се нивното фолклорно потекло и инспирација.

Првата тема, Дафино моме, е искористена за најавната шпица, односно нејзина варијанта за одјавната шпица во филмот. Темата има строфична структура составена од припев и три повторувања на иста строфа на различен текст. Истата едноделна структура овој фрагмент ја има и на крајот од филмот, само што строфата, наместо женскиот вокал на текст, овде ја носи обоата.

Втората тема има модална основа. Скалата на модусот е фис-г-а-б-ц-дес. Во овој тематски материјал се издвојуваат потпорни тонови со централно и локално значење. Потпорен тон со централно значење е тонот б, додека потпорен тон со локално значење е тонот а. Според интервалскиот состав на тонската низа, модусот е хемитонски. (партитура 11)

2.3. ВРЕМЕНСКИ МАТЕРИЈАЛИ

Ова поле ја содржи временската организација на музичките материјали во филмовите, односно нивната форма. За разлика од музичките дела во кои формата може да биде затворена и стриктно одредена, главната карактеристика на формата во

филмската музика е нејзината **фрагментарност**. Поради тоа, кога зборуваме за музичките делови во филмот, ние го користиме терминот *фрагменти*. Должината на музичките фрази, реченици и периоди се одредува од должината на сликата што ја поддржува, односно од должината на филмската секвенца. Доколку филмската секвенца и музиката потполно кореспондираат, велиме дека таа музика е функционална во однос на дејствието.

2.4. ГРУПИ ВРЕМЕНСКИ МАТЕРИЈАЛИ

Во полето **временски материјали** при анализа на музичките фрагменти добивме голем број формални разновидности. За да ја изведеме дистрибуцијата на податоците во ова поле, ние ги групувавме временските материјали во 6 групи:

1. повторен двотакт; низа од двотакти;
2. реченица; повторена реченица (дословно или изменето); низа од реченици
3. период (паралелен, контрастен); повторен период; период + повторена прва реченица;
4. едноделна форма (каде што ги сместивме и примерите со строфична структура);
5. проста дводелна форма;
6. структури формирани од различни временски материјали, кои не прават заокружена форма

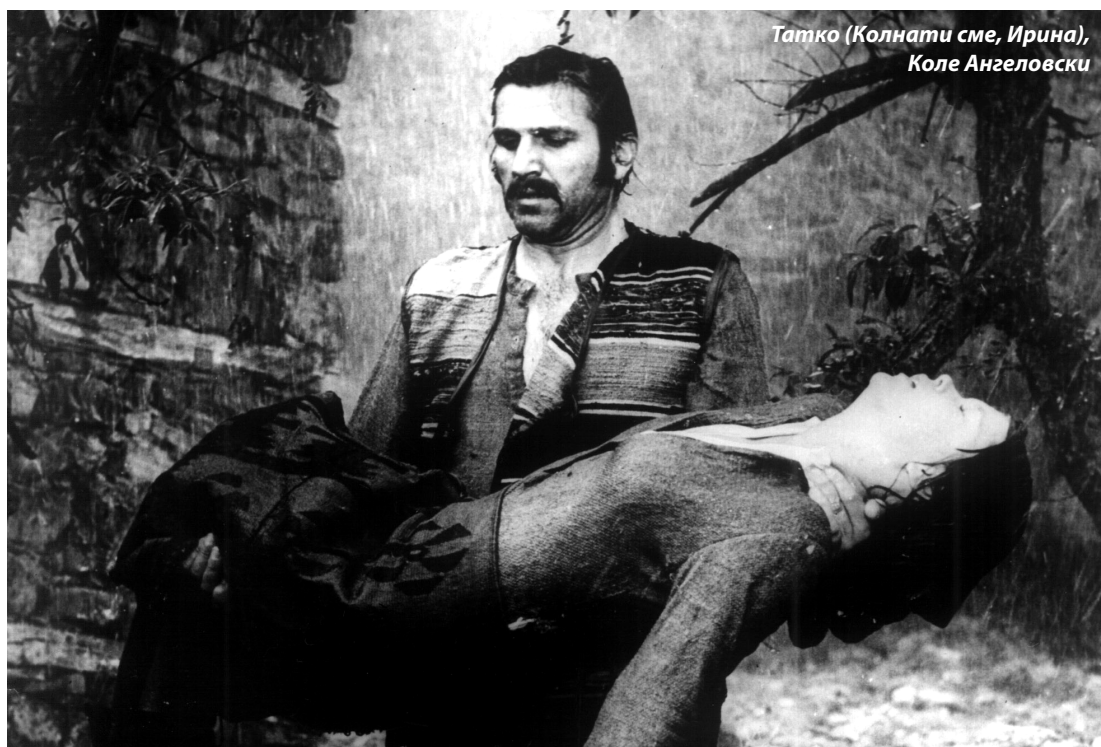
и не можат да се сместат во ниту една од наведените категории. Најчесто ова се примери на музички фрагменти коишто во филмот следуваат без прекин еден по друг (во момент на промена на дејствието или, пак, се работи за импровизации на одредени инструменти).

Фрагментарноста на филмската музика, за која веќе говоревме, ги одреди и временските структури на анализираните четири филмови. Речиси во сите четири филма имавме примери кога развојноста на музичкиот материјал се прекинува во моментот на прекин во драмското дејствие. Во ваквите случаи наидувавме на примери на незаокружен период, или некомплетна реченица. Формална заокруженост на музичкиот материјал постои во најавните и одјавните делови во филмовите. Како што веќе кажавме, поради нивната разноличност, временските материјали ги групувавме во шест групи: (**табела 7**)

Можеме да видиме дека најголемиот дел од музичките фрагменти, вкупно 39, се реченици и нивни варијанти.

Во продолжение даваме три примери на временски материјали:

пример за низа од двотакти: **IV тема од СРЕЌНА НОВА '49: (партитура 12)**



*Татко (Колнати сме, Ирина),
Коле Ангеловски*

пример за низа од реченици: V тема од ГОЛЕМАТА ВОДА, соло гитара: (**партитура 13**)

пример за паралелен период: II тема од ГОЛЕМАТА ВОДА. Во примерот двете реченици се исти, се разликуваат само во каденцата: (**партитура 14**)

2.5. КОРЕСПОНДЕНТНОСТ МЕЃУ СЛИКАТА И СТРУКТУРАТА НА МУЗИЧКИОТ ДЕЛ

Кореспондентноста на сликата и музиката во еден филм во визуелна смисла е можна на два начина:

- преку следењето на движењата на камерата
- преку следењето на монтажата.

Постојат четири општи движења на камерата, кои можат да се комбинираат меѓу себе:

- швенк
- кран
- зум
- фар.

Од друга страна, во монтажата во филмот се користат два начини на врзување на кадрите:

- рез
- претоп.

Процесот на монтажа во еден филм е една од најсуштинските компоненти што ја одредуваат дефинитивната слика на музиката за филмот. Во основа постојат две можности:

- монтажата, односно должината на кадрите, резовите и претопите да ја следи должината на музичките фрази, нивниот ритам, агогика, динамика и акценти, што, всушност, значи една потполна кореспонденција меѓу монтажата и музиката;
- да се направи слободен контрапункт во кој музиката и монтажата кореспондираат низ еден паралелизам, кој не мора секогаш да се совпаѓа (Бужаровски, 1991).

Поради тоа, во нашиот каталог вклучивме полиња во кои одредувавме колку структурата на музичкиот дел ја следи сликата што во тој момент го формира кадарот. За подобар увид во кореспонденцијата на музичкиот фрагмент и динамиката на

партитура 13

партитура 14

табела 8

Филм	Промена на кадар	Движење на камера
ПРЕД ДОЖДОТ	4	/
СРЕЌНА НОВА '49	4	/
ГОЛЕМАТА ВОДА	4	/
ТАТКО	5	2
вкупно	17	2

промената на филмските кадри, дефиниравме три полиња. Во првото поле утврдивме кои од музичките фрагменти кореспондираат со филмскиот кадар. Во второто поле, во зависност од тоа дали музичкиот фрагмент кореспондира со сликата, дефиниравме две главни категории: *промена на кадар* и *движење на камера*.

Во третото поле ги внесувавме споменатите категории:

- швенк, кран, зум, фар
- рез, претоп.

Во нашата база, бројот на музички фрагменти чијашто структура кореспондира со сликата изнесува деветнаесет. Од нив седумнаесет кореспондираат со промена на кадарот во филмот. Движење на камера (швенк и надворешен зум) имаме само во филмот ТАТКО. Во овој филм, од осумте оригинални музички фрагменти, дури седум ја следат структурата на музиката. Во овој филм со голема прецизност влегуваат елементите на звучната динамика на сликата со визуелниот ритам на секој

одделен кадар - тонот, односно реалните природни шумови и редуцираниот дијалог во единствена аудитивна структура со музичката партитура. Очигледна е интенцијата на режисерот, композиторот и монтажерот да направат сооднос меѓу филмската секвенца и структурата на музичкиот дел. Крајот на музичката фраза се поклопува со промената на филмскиот кадар или движењето на камерата, така што веднаш можеме да кажеме дека концепцијата на режисерот во овој филм е двата елементи – сликата и музиката меѓусебно да кореспондираат. **(табела 8)**

На крајот можеме да заклучиме дека методологијата што ја употребивме се покажа успешна и погодна за спецификите на анализата на филмската музика. Во оваа смисла, покрај тоа што таа е егземпларна, дава и комплетен увид во истоветностите и разликите на истражениот материјал, односно четирите играни филмови од македонската продукција.

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА

Книги:

Ažel, Anri. 1978. *Estetika filma*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod
Babac, Marko. 2000. *Jezik montaže pokretnih slika*. Beograd/Novi Sad: Clio/ Univerzitet umetnosti
Babac, Marko. 1997. *Tehnika filmske montaže*. Beograd: Univerzitet umetnosti
Babac, Marko. 1979. *Film u vašim rukama*. Beograd: Novinsko-izdavačka organizacija Tehnička knjiga
Baronijan, Vartkes. 1981. *Muzika kao primenjena umetnost*. Beograd: Univerzitet umetnosti
Brunšmid, Tea. 1974. "Filmska muzika" in *Muzička enciklopedija 1*. Zagreb: Jugoslovenski Leksikografski Zavod
Бужаровски Димитрије. 1995. *Увод во анализата на музичкото дело*. Скопје: ФМУ
Бужаровски, Димитрије. 1991. "Кон спецификите на музиката за филм – музиката на Трајко Прокопиев во филмот 'Фросина' како повод за едно пошироко размислување на релацијата музика - филм" во *Фросина, првиот македонски игран филм*. Скопје: Кинотека на Македонија
Бужаровски Димитрије. 1991. "Музиката на Иван Рупник во филмот 'Мис Стон'" во *Мис Стон*. Скопје: Кинотека на Македонија
Hickman, Roger. 2005. *Reel Music – Exploring 100 Years of Film Music*. New York: W.W. Norton and Company
Коловски, Марко. 1993. *Сојуз на композиторите на Македонија 1947 – 1992, Македонски композитори и музиколози*. Скопје: СОКОМ
Lustig, Milton. 1994. *Montaža filmske muzike*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti

Manlvell, Roger and John Huntley. 1975. *The Technique of Film Music*. New York: Focal Press
Nisbet, Alek. 1990. *Snimanje i obrada zvuka*. Beograd: Univerzitet umetnosti
Prendergast, Roy M. 1991. *Film Music, a Neglected Art*. New York: W.W. Norton and Company
Raleva, Zanina. 2001. "Composer Tomislav Zografski and neoclassicism in Macedonia" in: *Reflections on Macedonian Music, 1st London Conference*, ed. Dimitrije Buzarovski. Скопје: UKIM FM, IRAM
Интернет страници:
<http://www.allaboutjazz.com/>
<http://www.balkanmedia.com/magazin/film/390.html>
<http://blesok.com.mk>
<http://www.cybermacedonia.com/cinema.html>
<http://www.mmc.edu.mk>
<http://www.mmc.edu.mk/zografski.htm>
<http://www.greatwatermovie.com/>
<http://www.hnk-split.hr/autori/kompozitori/konstantinovlj/indexe.htm>
<http://www.imdb.com/>
<http://www.kiril.com.mk/>
<http://www.maccinema.com/index.asp>
<http://audio.macedonia.org/mp3/anastasija/>
http://makedonija.at/kinoteka/cdrom/kinoteka/kino_mak.htm
<http://manchevski.com.mk>
http://movies2.nytimes.com/gst/movies/filmography.html?p_id=97865



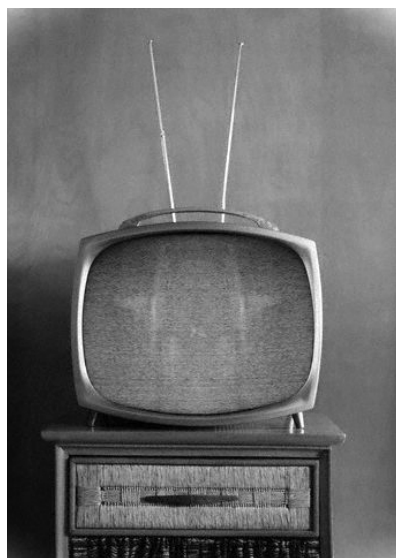
ДЕЈАН ВАСИЛЕВСКИ

ТЕЛЕВИЗОРОТ: ТРОЈАНСКИ КОЊ ВО НАШИТЕ ДОМОВИ

В

о почетокот на триесеттите години од минатиот век, телевизиски пренос и програма почнаа да се емитуваат во Соединетите Американски Држави, во Обединетото Кралство, во Франција, во Германија и во Советскиот Сојуз. Но, „тројанскиот коњ“, како масовен медиум, во нашите домови влезе во педесеттите години. Тој стана дел од мебелот што се употребува во собите. На почетокот телевизорот беше ставан во аглите недостапни за соседските очи. Мораше да биде камуфлиран со разни дополнителни предмети или буквално, да биде дел од мебелот. Но, во текот на шеесеттите години, ТВ-консументите полека се ослободуваат од овој синдром и „тројанскиот коњ“ почнува да го зазема централното место во собата.

Дејвид Морли во својот текст „Телевизија: Не толку визуелен медиум колку видлив објект“ (1997) вели дека телевизијата претставува потенцијално прекинување на домашните обврски. Тоа значи дека телевизорот во тој период претставувал, а и сè уште претставува радио со слика. Луѓето можат да бидат во која било соба и само да го слушаат она што оди на ТВ-програмата. Така, жената почнува да го зазема своето место како ТВ-консумент, следејќи ги настаните од кујната. Од друга страна, луѓето можат да престојуваат во истата соба каде што се наоѓа и телевизискиот приемник и да не обрнуваат внимание на него, се разбира, додека е вклучен. Согледувајќи ги сите овие работи, луѓето скриени



во „тројанскиот коњ“ направија конвенција за зголемување на гласноста кога одат рекламите!

Со текот на времето, телевизијата се одомаќини, стана рамноправен член на нашите семејства. Па, гледањето телевизија почна да се употребува за да се поттикнат или да се блокираат семејните интеракции. Иен Анг со самиот наслов на книгата *Војните во дневната соба* (1996) веќе го отсликува тоа. Анг вели дека секој и сешто е потенцијален објект и/или субјект на посредните врски. Дистинкцијата помеѓу медиумската реалност и социјалната (општествената) реалност станува една гооолема дамка. А таа дамка не е на екранот од телевизорот и не можеме да ја избришеме со крпа, затоа што се создава во нашите умови. Телевизорот стана објект со кој полесно можеме да се отргнеме од реалноста. А тоа доведуваше само до една работа. Телевизорот стана симболичен објект на глобалното село, бидејќи глобалното и локалното почнаа да се надополнуваат. Од аголот до кој не допираа соседските очи, „тројанскиот коњ“ почна да зазема централно место во просторијата. Стана фетиш, сакрамент, тотем на крстопатот на секојдневниот живот, како што вели Дејвид Морли во гореспоменатата статија. А во областа на сакраментот луѓето секогаш ги ставаат своите омилените работи. Па така, на телевизискиот сет осамнуваат разни фотографии, признанија, дипломи за завршени основни и средни училишта, факултети, разни курсеви итн.

Да се сосредоточиме малку на текстовите: „Глобален медиум/ локално значење“ и „Во доменот на несигурноста: глобалното село и постмодернистичкиот капитализам“, објавени во книгата *Војните во дневната соба* (1996) од Иен Анг.

Џејмс Кери (1989) вели: „Комуникацијата е процес каде што пораките се испраќаат и се дистрибуираат во просторот за контрола на растојанието и луѓето“. Па така, комуникацијата станува пренос (трансмисија). Телевизијата станува инструмент за комуникација, кој има мала автономија, притиснат од цела низа принуди, кои произлегуваат од општествените односи меѓу новинарите, жестоките *релации на конкуренција* (...) и *релации на соучесништво*. Произлегува дека телевизијата како инструмент за комуникација е само привидно разуздана, таа е, всушност, зауздана, пишува Пјер Бурдје, во „Противогнови: прилози кон отпорот против неолибералната наезда; За телевизијата“ (2006). Глобалните просторни интеракции се

изедначуваат со културните интеграции. Поради тоа, глобално познатите и признатите производи во локалните општества ќе добиваат локален призвук. Во јапонскиот „Мекдоналдс“ можете да јадете хамбургер со ориз, под влијание на „Династија“ и „Далас“, во latinoамериканските земји се создаваат теленовелите. И да не навлегуваме многу во нашата „домашна“ проблематика, само да ги погледнеме нашите водители на телевизиските дневници, нашите аниматори на дебатите, нашите спортски коментатори, кои станаа мали советодавци, кои се претвораат, без голем напор, во портпароли на еден типично малограѓански морал, кои го кажуваат „тоа што треба да се мисли“ за она што тие го нарекуваат „проблеми на општеството...“ (уште еднаш Пјер Бурдје во „Противогнови...“).

Некако се чувствува дека глобалното село станува измамено од комуникацијата, односно од „тројанскиот коњ“. И повторно Џејмс Кери, кој вели дека комуникацијата е култура и ако нема комуникација нема ни култура. Можеби звучи малку страшно, но според Иен Анг, човекот на дваесетиот, а веројатно и на дваесет и првиот век нема култура!

Но, што довело до тоа?

Се согласуваме со Марџори Фергусон и со Иен Анг дека глобалното село на Маршал Меклуан е почеток на постмодернизмот, односно капиталистичкиот постмодернизам. „Тројанскиот коњ“ е демаскиран од страна на семејниот човек. Но, што ќе прават луѓето скриени во него (во „тројанскиот коњ“)? Веројатно ќе мора да ги разградат редот и значењето на глобалното село. Ќе постават еден хаотичен систем. Според Иен Анг, капиталистичкиот постмодернизам е инструиран за да претставува и да поттикнува еден хаотичен систем, кој ќе биде зауздан, контролиран од луѓето скриени во „тројанскиот коњ“.

А, каде е телевизорот во дваесет и првиот век?

Веројатно некаде на средината. „Тројанскиот коњ“, како физички објект, сè уште го има централното место во домот, а од друга страна, веќе одамна е визуелен медиум, кој дваесет и четири часа дневно, седум дена во неделата ја пренесува пораката.

И на крајот, уште една порака од Пјер Бурдје: „Телевизискиот екран денес стана некој вид Нарцисово огледало, место на нарцисоидна егзибиција“.

НОВИОТ РОМАНСКИ ФИЛМ

Во кинотечната дворана во Скопје, од 12 до 19 ноември 2007 година, се одржа циклусот *Новиот романски филм*. Оваа програма беше резултат на соработката меѓу Кинотеката на Македонија, Амбасадата на Република Македонија, Романскиот институт за култура и Романската кинотека. Филмскиот циклус го претставил гостите од Романија – директорката на Романската кинотека Анка Митран и филмологот Маријан Цуцуи.

Во рамките на оваа програма беа прикажани следниве филмови:

ГНЕВ / FURIA / RAGE, 84 МИНУТИ

Година: 2002

Режија: Раду Мунтјан / Radu Muntean

Сценарио: Илеана Цонстантин / Ileana Constantin, Раду Мунтјан / Radu Muntean

Директор на фотографија: Виви Драган Василе / Vivi Dragan Vasile

Актери: Драгош Букур, Дорина Чирац, Анди Васлиану, Адриан Тули, Адриан Симионеску, Едуард Андреиану (Dragos Bucur, Dorina Chiriac, Andi Vasluiuanu, Adrian Tuli, Adrian Simionescu, Eduard Andreianu)

КАФЕ И ЦИГАРИ / UN CARTUS DE KENT SI UN PACHET DE CAFEA / COFFEE AND CIGA-RETTES (ЗЛАТНА МЕЧКА ВО БЕРЛИН 2004, КРАТОК ИГРАН), 20 МИНУТИ

Година: 2004

Режија: Кристи Пуиу / Cristi Puiu

Сценарио: Кристи Пуиу / Cristi Puiu

Директор на фотографија: Олег Муту / Oleg Mutu

Актери: Мими Бранеску / Mimi Branescu, Михаи Братиља / Mihai Bratila, Виктор Ребенгиуч / Victor Rebengiuc

ЗАПАД / OCCIDENT, 105 МИНУТИ

Година: 2002

Режија: Кристиан Мунгиу / Kristian Mundxiu

Сценарио: Кристиан Мунгиу / Kristian Mundxiu

Директор на фотографија: Виви Драган Василе / Vivi Dragan Vasile

Актери: Александру Пападопол, Анка-Иоана Андроне, Самуел Тастет, Таниа Попа, Дорел Висан, Габриел Спахиу (Alexandru Papadopol, Anca-Ioana Androne, Samuel Tastet, Tania Popa, Dorel Visan, Gabriel Spahiu)

ФИЛАНТРОПИКА / FILANTROPICA / PHILANTROPY, 110 МИНУТИ

Година: 2002

Режија: Нае Каранфил / Nae Caranfil

Сценарио: Нае Каранфил / Nae Caranfil

Директор на фотографија: Виви Драган Василе / Vivi Dragan Vasile

Актери: Мирчеа Дијакону, Георге Диница, Мара Николеску, Виорица Вода, Мариус Флореа Византе, Флорин Замфиреску (Mircea Diaconu, Gheorghe Dinica, Mara Nicolescu, Viorica Voda, Marius Florea Vizante, Florin Zamfirescu)

СООБРАЌАЈ / TRAFIC / TRAFFIC, 15 МИНУТИ

Година: 2004

Режија: Каталин Митулеску / Catalin Mitulescu

Актери: Марија Динулеску / Maria Dinulescu, Анди Васлујану / Andi Vasluiianu

ПАЗАР И ПАРИ / MARFA SI BANII / STUFF & DOUGH, 93 МИНУТИ

Година: 2001

Режија: Кристи Пују/ Cristi Puiu

Сценарио: Кристи Пују/ Cristi Puiu, Разван Радулеску/ Razvan Radulescu

Директор на фотографија: Силвиу Ставила/ Silviu Stavila

Актери: Александру Пападопол, Драгош Бучур, Јоана Флора, Луминита Георгиу, Разван Василеску, Дору Ана (Alexandru Papadopol, Dragos Bucur, Ioana Flora, Luminita Gheorghiu, Razvan Vasilescu, Doru Ana)

РИНА / RYNA, 94 МИНУТИ

Година: 2005

Режија: Руксандра Зениде/ Ruxandra Zenide

Сценарио: Марек Епштајн/ Marek Epstein, Руксандра Зениде/ Ruxandra Zenide

Директор на фотографија: Мариус Пандуру/ Marius Panduru

Актери: Доротеа Петре, Валентин Попеску, Матјеу Розе, Николае Прайда, Аура Каларасу, Теодор Делчиу (Doroteea Petre, Valentin Popescu, Matthieu Rozé, Nicolae Praidă, Aura Calarasi, Theodor Delciu)

ИТАЛИЈАНКИТЕ / ITALIENCELE / THE ITALIAN GIRLS, 82 МИНУТИ

Година: 2004

Режија: Наполеон Хелмис / Napoleon Helmis

Сценарио: Наполеон Хелмис / Napoleon Helmis

Директор на фотографија: Флорин Михаилеску/ Florin Mihailescu

Актери: Мара Николеску, Ана Улару, Влад Замфиреску, Емил Хостина, Костел Каскавал, Фроса Керцел (Mara Nicolescu, Ana Ularu, Vlad Zamfirescu, Emil Hostina, Costel Cascaval, Frosă Cercel)

ЛИСТОТ ЌЕ БИДЕ СИН / HARTIA VA FI ALBASTRA / THE PAPER WILL BE BLUE, 95 МИНУТИ

Година: 2006

Режија: Раду Мунтеан/ Radu Muntean

Сценарио: Александру Бачиу / Alexandru Baciu, Раду Мунтеан / Radu Muntean

Директор на фотографија: Тудор Луцачиу / Tudor Lucaci

Актери: Паул Ипате, Ади Караулеану, Драгош Бучур, Тудор Истодор, Александру Поточан, Анди Васлујану (Paul Ipate, Adi Carăuleanu, Dragos Bucur, Tudor Istodor, Alexandru Potocean, Andi Vasluiianu)

БОЛНА ЉУБОВ / LEGATURI BOLNAVICIOASE / LOVE SICK, 86 МИНУТИ

Година: 2006

Режија: Тудор Џиурџиу/ Tudor Giurgiu

Сценарио: Разван Радулеску/ Razvan Radulescu, Сесилија Штефанеску/ Cecilia Stefanescu

Директор на фотографија: Александру Стериан/ Alexandru Sterian

Актери: Марија Попистасу, Јоана Барбу, Тудор Чирила, Каталина Мургеа, Мирчеа Диакону, Вирџинија Миреа, Тора Василеску (Maria Popistasu, Ioana Barbu, Tudor Chirila, Catalina Mur-gea, Mircea Diaconu, Virginia Mirea, Tora Vasilescu)

ВЛАДИМИР ЛЬ. АНГЕЛОВ

СЛИЧНОСТИТЕ ШТО НÉ ПРАВАТ РАЗЛИЧНИ

- ПОГЛЕД ВРЗ НОВИОТ БРАН РОМАНСКИ ФИЛМОВИ -

НАМЕСТО ВОВЕД

Во 1990 година на железничката станица во Прага за прв пат сретнав Романци. Беа млади и пушеа некакви чудни цигари. Јас имав кент. Изгледаа различно. Одеа на Запад. Во потрага по нешто подобро. Јас доаѓав од реформираната Југославија, каде што премиер беше Анте Марковиќ и Запад не интересираше само како туристичка дестинација. Се враќав од Амстердам каде што ја гледавме дотогаш најголемата изложба на Ван Гог направена по повод годишнината од неговата смрт. На Романците не им беше до култура.

Бев на триесет години кога за прв пат во 1998 година на Третиот филмски форум во Стразбур видов романски филм. За странците на фестивалот беше чудно затоа што поголемиот дел од нив мислеа дека железната завеса беше цврста и во СФРЈ. А



ние, пустите, растевме со бананите од неврзаните, американските филмови и руската класична литература. Овој исказ не сфаќајте го пребуквално. Имаше тука место и за Форман, Полански, Вајда, Кундера, Галгоци - за најдоброто од Истокот и за сè и сешто од Западот. Далеку од тоа дека Битлси го срушија југословенскиот социјализам. Далеку. И затоа кога го видов својот прв „романец“, доживеав редок културен шок. Тоа беше филмот ВОЗ НА ЖИВОТОТ на Раду Михалеану. Рака на срце, филмовите на Михалеану и не се романски. Или се само делумно романски. Тој е еден од оние што и покрај „педигрето“ (неговиот татко бил сценарист на Лучијан Пинтиле, еден од најпознатите романски режисери од периодот на Чаушеску) среќата ја побарале емигрирајќи на Запад, така што неговата скромна филмографија ја гради со пари од разни европски држави. Во истата година и Роберто Бенини го сними својот ЖИВОТОТ Е ПРЕКРАСЕН, но и покрај сличностите со ВОЗ НА ЖИВОТОТ, имаше толку разлики. Филмот на Михалеану раскажува приказна за еврејскиот погром од Втората голема (светска) војна, исто како оној на Бенини. Обајцата тоа го прават со доза на комичност, со таа разлика што кај Бенини носител на комичноста е ликот, а кај Михалеану ситуацијата што ја создава сценариото. *Селаните од едно еврејско село наоѓаат начин да се спасат од интернистичките кампови и гасните комори. Наоѓаат воз, терзиите шијат германски униформи, ги бричат еврејските зулуфи и тргнуваат на пат на кој не мора да го отворат морето и на кој не знаат каде одат, но знаат дека тој пат за нив значи живот.* Прекрасен филм. Снимен интелигентно. Камерата е холивудски прецизна и ја гради филмската реченица во стилот на класичните мајстори на филмот. Колорот е интензивен. Актерите во вистинска мера кокетираат со реалистичноста на филмскиот израз, со барањата на режисерот да се долови надреална атмосфера, а тука е и моментот на актерската метатекстуалност: некои од актерите во филмот играат дека се германски војници. Музиката ги има сите традиционално еврејски перформанси, или барем ја има нашата перцепција за тоа како таа треба да звучи. Филмот може да се опише како зебротид помеѓу СВИРАЧ НА ПОКРИВОТ и ШИНДЛЕРОВАТА ЛИСТА во кој прашањето дали другите се црни или бели повторно функционира.

Апсолутно испровоциран од овој филм, кој ми остана во длабоко секавање и покрај тоа што неколку пати беше пуштен на скопските телевизии, кои се во „Б лигата“, неколку години подоцна отидов на единствениот филмски маркет, кој се организираше во Скопје со помош на Еурека – Еурека

скрининг. Тука го видов ФИЛАНТРОПИКА на Нае Каранфил. Повторно шок. Позитивен. Потоа изгледав еден од ретките романски филмови што ги поседува Кинотеката, ВЛАД ТЕПЕШ (1979) на Дору Настасе, автор-припадник на генерацијата постари романски режисери. Филм снимен во традиционален стил, со кој се прави обид да се демистифицира холивудската легенда за Дракула. Сепак, тоа беше далеку од филмовите на „новиот бран“ романски режисери. И потоа работите почнаа да се тркалаат. ПАЗАР И ПАРИ го видов во Унгарија, кој ја потврди претпоставката дека се работи за нешто што не е случајност, така што кога Кинотеката доби можност да направи циклус од новите романски филмови, знаев дека тоа ќе биде настан од исклучително значење. Циклусот беше прикажан во периодот 12-19 ноември 2007. Во исто време, на фестивалот *Синедејс* во Скопје, во една програма навистина репрезентативна за поновата европска продукција, беа прикажани 4 романски филмови, меѓу кои и еден документарен филм на Македонец што студира во Романија.

ФОРМАЛНИ СЛИЧНОСТИ

Историјата на уметноста, како наука, постојано ги групира стиловите и стилските правци. Затоа



имаме ренесанса, готика, романика, модерна, пост-модерна... но постојат и потподелби, па 20 век е познат по разните „изми“, како во политиката така и во уметноста. Во филмот, пак, од сите најмладата уметност, постојат повеќе филмски правци и уште повеќе жанрови. И мора да забележам дека националните кинематографии, и покрај глобализацијата, сепак се движечка сила на филмската уметност. Групата луѓе што имаат слични стилски преокупации е исто така особено важна за филмската уметност. На тој начин ги препознаваме: големата комедија на Холивуд, поетскиот реализам, експресионизмот, неореализмот, новиот бран во Франција, Германија, Југославија, Чехословачка, Полска, потоа иранските филмови, шведските или, пак, тајванските филмови, а еве сега и романските филмови. Има сè помалку „изми“ во именувањето на овие новитети, а сè повеќе национални префикси. Тоа не не води кон национализам, и една навистина издржана социолошка студија сигурно ќе покаже дека сличните животни околности од кои излегува една група автори мора да вродат со сличности и во нивниот финален производ. Во случајов – во филмовите. Тоа го потврдуваат и гореспомнатите теории на Вилијамс. Затоа не е случаен подемот на иранската кинематографија на светските фестивали, особено во Европа. Да не се

разбереме погрешно, не се сите ирански филмови добри, а не се и сите филмови на Џафар Панахи и Абаз Каироштами ремек-дела. Но, доволно е да се појават 4 до 5 врвни автори, кои ќе внесат свежа крв во националната кинематографија потисната од Холивуд. И еве сега се појавува новиот бран романски филмации. На почетокот се обидувам да направам некоја формална рамка во смисла дека времетраењето на нивните филмови е релативно кратко. Но, потоа ги гледам: новиот филм на Кристи Пуиу СМРТТА НА Г-Н ЛАЗАРЕСКУ, КАЛИФОРНИСКИ СНИШТА на Кристијан Немеску и 4 МЕСЕЦИ, 3 НЕДЕЛИ И 2 ДЕНА на Кристијан Мунциу и таа теорија отпадна. Филмовите се подолги од 2 часа. Да се каже дека филмовите се снимени со „партизанска“ (маверик) продукција... и тоа не држи. Филмовите на по-втор-пат режисерите, или пак оние од најновата продукција, се „спакувани“ по сите правила. Значи дека должината, односно краткоста, на филмовите и нивната продукциска недотераност се должеле на финансискиот момент – логичен заклучок. Потоа може да се разгледа учеството на актерите во романските филмови. Доколку видите неколку романски филмови, ќе забележите дека актерите се вртат во круг. Но и тоа е логично. Филмовите и филмските автори секогаш ги бираат најдобрите актери. Истото важи и за снимателите, костимографите, монтажерите, сценаристите и слично. Но да се задржиме на содржинските карактеристики.

СУШТИНСКИ СЛИЧНОСТИ

Романските филмови, барем оние за кои подолу ќе стане збор, имаат две суштински сличности. Прво: одлични се. Второ: ја висецизираат реалноста од посттранзисицкиот период или непосредно пред тоа (сепак, треба да се земе предвид дека и во филмовите што ги прикажуваат настаните непосредно пред или, пак, за време на револуцијата, тие настани веќе ја антиципираат транзицијата; и тука веќе Романците живеат во меркантилизирано општество, без смисла и идеја). Без разлика дали се работи за „урбан“ или „рурален“ филм, низ него се провлекуваат проблемите на романската транзиција. Главно место е емиграцијата. Потоа следува трката по пари. Овие два социјални проблеми романските автори ги прикажуваат на најразлични начини. Дури потоа можат да се подредат оние вечни теми како: љубовта, омразата, родителството и друго. Па, дури и кога навидум не доминираат, може да се рече дека овие теми постојано се во центарот на интересот.



ОН-Д-РОУД ЕСТЕТИКА

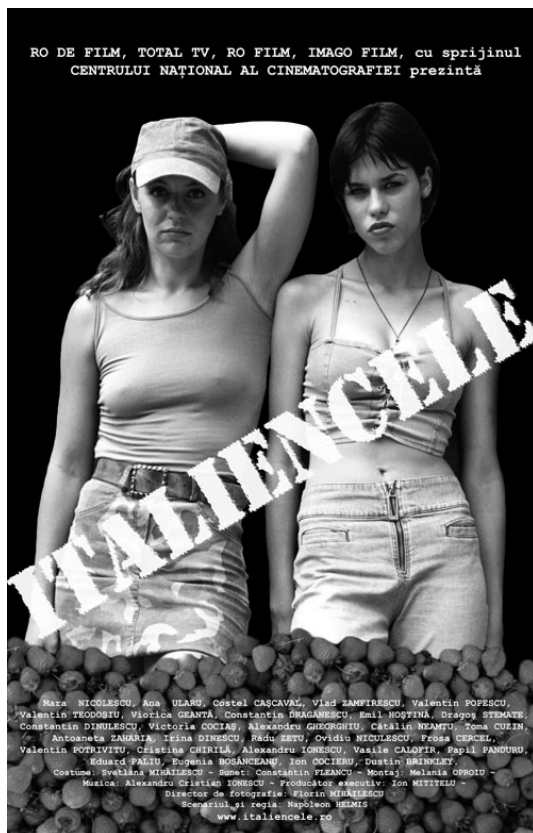
Филмовите на Кристи Пуиу можеме да ги под-редиме на оние од он-д-роуд естетиката. Првиот негов филм, ПАЗАР И ПАРИ, раскажува приказна за две момчиња во потрага по богатство. Фаустовска тема. Овидиј и Вали се другари. Млади се. Овидиј има ситен бизнис. Продава пијалаци и ситна колонијална стока во доградбата на својата кука. Овидиј добива понуда од локалниот транзициски „бизнисмен“ да однесе пакетче до Букурешт за дебели пари. Патот го започнуваат со уште една девојка. По пат имаат проблеми. Откако забележуваат дека ги следат, биваат и нападнати од неколку „горила“ во цип. Пакетот го предаваат, но по сè изгледа ја продаваат и својата душа. Приказната и не е толку битна во случајов. Сосема прозаична приказна. Битен е начинот на кој таа е прикажана. И како сето тоа е покажано. Да. Дејствието се случува на пат. Тензијата постои. Сепак, тоа не е толку важно, колку што се важни дијалозите што се водат помеѓу тројката што оди на пат. Контекстот. Без пари си никој и ништо; за да заработиш пари, не треба да работиш туку во најмала рака треба да ги познаваш вистинските луѓе; ако работиш чесно, нема да заработиш; во социјализмот, и покрај сите недостатоци, имало ред; младите се наивни и така и ги сфаќаат новиот поредок и уредување; сонот за бегството на Запад и идеализирањето на Западот. Сликите на кванташкиот пазар, дуќанот на Овидиј, ентериерите во кои живеат, коментарите за автомобилиите со кои се разминуваат - нема лага, сè е вистина. Еден единствен коментар - *п... молдавска*, ја покажува и националната нетрпеливост. Филмот е создаден од мали вињети, кои раскажуваат многу повеќе од едноставна акциска приказна во која прогонуваниите бегаат од гонителите, како што може да се протолкува синопсисот. СМРТТА НА Г. ЛАЗАРЕСКУ, пак, е исто така он-д-роуд приказна. Уште една транзициска приказна, која (како ПАЗАР И ПАРИ) започнува и завршува во еден ден/ноќ. Како Аристотеловото правило за единство на времето. И навистина, филмовите на Пуиу потсетуваат на античките трагедии. Врз ликовите постојано демнеат новите богови, кои можат драматично да го променат нивниот животен тек. Данте Лазареску живее сам со своите мачки. Не е тајна дека пие. Неговата ќерка е во Америка. Го болат стомакот и главата. Комшиите мислат дека тоа е од домашниот алкохол што го пие. Доаѓа домашна посета. Сестрата е загрижена и го води во болница. Па во друга. Во трета. И понатаму. Се утврдува дека состојбата е критична. Лазареску оди на тешка операција, по која и да преживее, сигурно нема да му

остане уште многу време. Повторно едноставна приказна. Човечка. Приказна што може да се случи секаде. Болниците не се прикажани како руини, што ќе го привлече вниманието на фестивалските жирија. Напротив. Луѓето се оние што се руинирани или спротивно на тоа: хумани. Некои од нив се добри, некои лоши, иронични или, пак, посветени, цинични или добронамерни, дрски и љубезни, со еден збор: вистинити. Постојат оние што сакаат да помогнат, дури и да се работи за животот на еден старец, кој е алкохоличар, и оние што се незаинтересирани, самобендисани игноранти. Режисерот ни покажува дузина ликови и карактери, вклучено и самиот Лазареску, кои го создаваат нашето опкружување. Сето тоа го прави со таква умешност што не „навлекува“ на судбината на болниот и неговиот ангел (сестрата) така што низ филмот започнуваме (барем јас) искрено да се надеваме дека сè ќе се заврши со хеппиенд. Затоа и смртта на Лазареску ја нема. Мислев дека Лазареску на крајот ќе умре. Па, така и е насловен филмот (?!). Дали Титаник ќе потоне? Или ќе има и втор дел? Пуиу мудро ни остава избор, покажувајќи дека, сепак, добро го научил занаетот гледајќи американски филмови. Нема „хеппиенд“, но нема ниту „дед-енд“. Тоа го покажува и со целосната реконструкција на жанровскиот филм. Пред сè, интелигентно.

УРБАНО И РУРАЛНО

Филмовите коишто го прикажуваат романското транзициско секојдневие може да се поделат на оние што се случуваат во урбан и во рурален амбиент. Истата поделба може да се направи и за оние филмови што ја анализираат блиската романска историја. Особено задоволство ми причинија филмовите на Раду Мунтеан, ГНЕВ и ЛИСТОТ КЕ БИДЕ СИН. Првиот е навистина фуриозен филм за двајца млади што должат пари на мафијаш и се обидуваат да му компензираат така што на миленикот на мафијашот, турбо-фолк пејач, ќе му наместат девојка. Девојката како и пејачот се мали по раст. Но, едниот од нив е убиен од страна на луѓето на мафијашот по што следува одмазда. Филм со неверојатно темпо. Брутален. Филм што ги покажува проблемите на општеството на јасен и прецизен начин. Сцените на турбо-концерт или, пак, на автопазарот се толку преносливи во нашата средина, така што на места забораваш да го следиш титлот мислејќи дека актерите говорат македонски. Младите живеат живот што би требало да го живеат можеби нивните татковци. Затоа и постои паралелата повлечена помеѓу југословенскиот црн бран и новите романски филмови. Слични се темите, но

различни се времето и просторот. Сличен е интензитетот на бруталност, но начинот на кој е прикажана е различен. Последната сцена во која еден шофер на комби ги раскажува своите сексуални (шоферски) авантури е врв на шовинизмот во кој здраво е навлезен и главниот лик Лука, кој сакаше да ја „компензира“ девојката. Олеснителна околност е дека тоа сака да го стори во замена за сопственото постоење, а олеснување е и дека тоа не ќе го стори. Но нема никакво олеснување за неговиот разнебитен живот. И филмот на Руксанда Зениде, РИНА, се посветува на романското современие. Овој пат во рурален романски амбиент. Село покрај делтата на Дунав. Локални моќници, сиромашно население, „крпен живот“ и едно девојче, кое работи во гаражата на сопствениот татко како автомеханичар. Рина живее со таткото, мајката и дедото покрај Дунав. Патиштата ги одминуваат бензинската станица и автомеханичарската работилница на нејзиниот татко. Рина сонува за нормален тинејџерски живот. Во селото доаѓа странец, антрополог, кој работи на теза за врските помеѓу денешните Романци и Римјаните. Се буди женственоста на Рина. Мајката ги напушта, а Рина е силувана од страна на локалниот моќник. Рина заминува од дома. Ликовно, можеби, највпечатлив филм. Камерата е стабилна, пределите што се сликани се полни со колор. А режисерката не се задоволува само со квалитетот на сликата. Создава целосен филм. Иницијацијата на девојчето што живее живот на момче е основната нитка. Карактерите се комплексно градени. Рина сопствениот живот го сфаќа како нешто нормално, и покрај тежината наметната од таткото, дека проблемите се минливи, а дека семејството е нешто за што треба да се бори. Интересен е цитатот од ДЕТЕ на Чарли Чаплин во една сцена кога Рина расипува возила што се паркирани затоа што сопствениците мора да ги однесат на поправка во гаражата на нејзиниот



татко. На тој начин, Зениде го акцентира зачетокот на капитализмот и економската криза во својата земја (нешто што на Запад се случувало пред 100 или повеќе години), а во исто време повлекува паралела помеѓу својот филм и оној на Чаплин во кој скитникот со безмерна љубов се грижи за детето што случајно го наоѓа. Импресивно за еден дебитант. Строго, чисто и доследно. И ИТАЛИЈАНКИТЕ на Наполеон Хелмис е приказна што е сместена во рурален амбиент. Неговиот филм тоа постојано го потенцира. Ликовите се (карику)рурални. Има тука и Брус Ли и Ван Дам и филмска екипа што ги снима фолклорните богатства на романското село, кои остануваат само во фонот на турбо-фолкот или, пак, латиното. *Јени и Леница се сестри коишто сонуваат да заминат на Запад. Тие не сонуваат раскош. Само нормален живот. Заминуваат, но нивното тргнување не навестува среќна иднина. Се враќаат по доста кратко време и го продолжуваат мизерниот живот во своето родно село. Разбираме дека биле жртви на локалните трговци со бело робје. Еден од нив се кандидира за градоначалник. Кога селаните ќе ја разберат вистината, ќе застанат на страната на сестрите.* Филмот е снимен на нетрадиционален начин. Ликовите се иронизирани до гротеска. Селото е претставено како место каде што не е возможно да се води нормален живот. Затоа и ликовите се такви. Јени и Леница се незагадени од селскиот отров. Отровот е придобивка на новото време. Лаиците би рекле дека Хелмис е под преголемо влијание од Кустурица. Тоа е грешка. Хелмис е креатор на сопствениот свет во кој има место и за лузери и за победници. Мали лузери и мали победници. Филм што како атмосфера не се споредува со ниту еден од романските филмови што ги имам видено. Доста автентичен израз и во визуелна и во драматуршка смисла. Па, и музиката што Хелмис ја користи е неспоредлива. Филм на кој иновацијата му е императив: значи модерен. ЗАПАД на Кристијан Мунџиу е наслов што парадигматично се надвишува над сите романски филмови. Запад како сон на сите Романци. Како до него? Мунџиу на можеби најинтелигентен начин ги поставува прашањата и можните одговори за бремето што го носи романскиот народ. Како до Запад? Дали Запад е во Романија? Колку е Романија далеку од Запад? Што е со духовноста на Исток (со која бевме и ние воспитани) наспроти материјализмот на Запад? Сето тоа Мунџиу го прави на исклучително духовит начин, формално делејќи ја приказната на неколку дела и неколку приказни што се испреплетуваат во времето. Одличен филм којшто предвиде блескава иднина и којшто го предвиде освојувањето на европ-

скиот културен пазар на неговиот следен филм - 4 МЕСЕЦИ, 3 НЕДЕЛИ И 2 ДЕНА. БОЛНА ЉУБОВ, пак, на Тудор Џурџиу е филм што ги спојува руралниот и урбаниот свет во Романија. Приказна за еден необичен љубовен триаголник. *Девојка од село на студии во Букурешт се вљубува во градска девојка, која има инцестуидна врска со својот брат.* Овде авторот ги сугерира чистотата и наивноста на селото и неговата контаминација од градот. Љубовта е само повод да се прикажат метастазираното општество и ширењето на метастазите. Лезбејството не е донесено на степен да доминира врз остатокот од филмот и не е нагласено со цел филмот да се стекне со етикета на контроверзен филм, а со тоа и со комерцијален успех. А ФИЛАНТРОПИКА на Нае Каринфил е еден од урбаните филмови. Преку главниот лик, професор без пари, со долгови, зависен од родителите и нивната пензија и неговите ученици полни со пари, мобилни телефони и автомобили, Каранфил ни ги прикажува сите спротивставености на новото општество. Филм во кој заплетот има голема улога, заплет којшто е како откорнат од францускиот водвиљ или, пак, од американските screw ball комедии. Нормално, со ненадминливост источен шарм. *Професор, лузер без денар во џебот, се вљубува во сестра на свој ученик. Сосема случајно оди во агенцијата 'Филантропика'. 'Филантропика' е агенција од која се раководи со питачкото подземје на Букурешт. Тука се смислуваат приказните што питачите ги кажуваат додека просат. „Приказната ја продава стоката“ е главното мото. Професорот станува ситен измамник, кој „оперира“ по ресторани. Но амбициите на главниот од 'Филантропика' се многу поголеми. На крајот сфаќаме дека животот на професорот бил целосно управуван од страна на гуруто на 'Филантропика', но тој останува да живее со својата колешка-измамничка.* Филм за кој е многу тешко да се сублимира синопсисот. Филм богат со духовити забелешки, со сцени што апсолутно потсетуваат на македонското секојдневие. Филм којшто во мене буди гнев за тоа како овој филм го снимајќи Романци а не Македонци, кога сè што има во овој филм го имаме и ние, освен...

НАВРАЌАЊЕ НА БЛИСКОТО МИНАТО

Иако ГНЕВ раскажува еден ден од романското современе, ЛИСТОТ ЌЕ БИДЕ СИН на истиот режисер се враќа на денот кога паѓа Чаушеску. Филмот е можеби во потрага по коренот на состојбите во кои живее романското општество. Ликовите и овде се веќе избалансирани. На оние што ќе преживеат и ќе се снајдат во претстојната транзиција

и на оние што тоа нема да го сторат. Повторно еден визуелно експресивен филм, со брза монтажа, која го покажува потеклото на режисерот – маркетинг и „музичко видео“. Но за разлика од нашиот, македонски случај, каде што филмациите што излегоа од маркетинг не можат да поврзат филмски континуитет подолг од 5 минути (секоја чест на Светозар Ристовски), овде имаме импресивен резултат. Повторно ги имаме малите луѓе и нивниот живот во вител на (историските) настани коишто не можат да ги контролираат, колку и да се обидуваат тоа да го сторат. Инаку, филмот е снимен според вистинит настан, што уште еднаш ја потврдува ориентираноста на младите романски режисери кон веризмот. Авторот бега од документарните снимки што го потресуваа светот во зимата на 1989 година. Се концентрира на лудилото што владее во таа ноќ, раскажувајќи приказна за една воена патрола, која не знае што се случува затоа што радио врските се лоши, затоа што владее хаос каде што поети преку националната телевизија издаваат наредби на армијата и полицијата. Така и завршува ноќта на колективното лудило, со беспредметното убиство на главниот антихерој. Кристијан Мунциу, пак, со својот втор филм 4 МЕСЕЦИ, 3 НЕДЕЛИ И 2 ДЕНА оди чекор назад во прикажувањето на историскиот контекст. Се навраќа на периодот неколку години пред сломот на Чаушеску. Сепак, и во ваквата историска ретроспекција, прикажан е зачетокот на меркантилизацијата во романското општество. Приказната за една девојка што сака да изврши илегален абортус е само повод да се пренесе времето од почетокот на сломот на Чаушеску. Брзото навлегување на глобализацијата во Романија е прикажано преку црната берза во студентскиот дом каде што се продаваат кент, малборо, но и производи на „Проктер и Гембел“ или, пак, „Нестле“. Луѓето веќе ги губат хуманоста и колективниот дух на помагање (кој како пример за некои похумани времиња сè уште егзистира во скопската болница „Букурешт“). Општеството е меркантилизирано. Сè е на продажба. Дури и телата на младите девојки. Најнејасно, по гледањето на филмот, ми беше доделувањето на Златната палма 2007 на овој филм. Жирито – Стивен Фрирс, претседател (Велика Британија), Меги Чеунг (Хонгконг), Тони Колет (Австралија), Марија де Медеироз (Португалија), Сара Полеј (Канада), Марко Белокио (Италија), Орхан Памук (Турција), Мишел Пиколи (Франција) и Абдерахман Сисако (Мавританија) – од ред беше составено од филмации што припаѓаат на кинематографиите надвор од источноевропската, луѓе, професионалци, големи автори, за кои, и покрај сето тоа, мислам дека многу тешко можат во целост да

ја сфатат комплексноста на филмот, кој покрај основната наративна линија е составен и од повеќе мали и за многумина невидливи сцени, кадри и планови што го надополнуваат филмот. Кога јас го гледав филмот, се воодушевував на суптилноста со која една доста банална приказна (абортусот во денешни услови е банална приказна) успева да ја претвори во приказна за залезот на еден режим и раѓањето на друг. Во таа смисла, мислам дека Мунциу, како и повеќето негови колеги, не е на страната на стариот режим, но секако е против состојбите во Романија, денес. Можеби затоа и е отфрлањето на овој филм од оскарската трка. Не дека „академците“ го отфрлиле поради неговата субверзивност, туку затоа што не го имаат разбирањето, а и самите знаеме дека филмовите што тешко се разбираат обично ги добиваат наградите на европските фестивали. Така можам да го извлечам заклучокот дека канската награда произлегува од интуицијата на реномираното жири и од емоциите што експлодираат од платното. Филмот 12:8 ИСТОЧНО ОД БУКУРЕШТ (или во слободен превод од романски, „Имаше или немаше револуција“) ме фасцинираше со едноставноста. Доколку постои модел за ефектен нискобуџетен филм – тоа е тоа. По почетната експозиција во која Корнелиј Поримбоу ни ги објаснува трите главни ликови (учител-алкоголичар, старец што е во жалост за минатиот систем и новокомпониран богаташ, сопственик на локална ТВ станица и транзициски новинар), тие се спојуваат во телевизиска емисија на која главна тема е прашањето: дали во нивното мало место имало револуција или не. Така во една инсценирана телевизиска емисија (од типот „Гласот на народот“ на ТВ Амазон), Поримбоу ни го прикажува сето транзициско лудило и повторно ја буди паралелата со животот во Македонија и повторно ме става на мисла, како овој филм не е снимен тука? Ликовите што го носат дејствието се избалансирани. Секој претставува едно време. Приказната е совршено едноставна, духовита, но и трагична во иста мера. Не постојат никакви нејаснотии што би произлегле од хоризонтот на перцепцијата. Целиот контекст е прикажан во вистинско светло, така што авторот не остава нејаснотии. И иако филмот е сместен во контекстот на 15-годишнината од револуцијата, тој мора да биде класифициран во филмовите што се занимаваат со блиското минато. Најсилен впечаток, пак, ми остави филмот КАЛИФОРНИСКИ СНИШТА на трагично загинатиот (во сообраќајка) Кристијан Намеску. Како и да се анализира: совршен филм. Совршено сценарио, импресивна реализација, актерите се одлични, темите што ги зафаќа се повеќеслојни (всушност,

теми што ги обработуваат сите романски режисери), драматуршкото ниво е полно со неочекувани пресврти и прекрасни детали. Филм богат со режисерска инвенција. Повторно во прв план се малите луѓе и нивната улога во историските текови. Така, овој филм се нурнува во длабочините на Втората светска војна од каде што ја влече поентата (како што ќе изјави еден од ликовите: „Ве чекав да не ослободите од Германците, па од Русите, па од самите себеси - е сега можете малку и да почекате“) и потоа оди напред кон НАТО-кампанјата за бомбардирање на Југославија. Повторно имаме транзициски богаташи, локални политичари, младина што перспективата ја гледа само во бегството (Запад или големиот град), а кон сето тоа е додадена и НАТО единица, која го подвлекува контрапунктот помеѓу западниот систем (кој функционира) и источниот систем (кој функционира врз поинаква основа). Ова е филм што дефинитивно мора да го види секој филмофил и затоа трагедијата со смртта на Намеску е поголема. Светската кинематографија со тоа изгуби многу добри филмови.

КРАТОК МЕТАР

Романската кинематографија е свесна дека квалитетот мора да го бара со развивање на документарниот и особено краткиот игран метар. Затоа и режисерите што имаат снимено игран филм не се срамот да снимат краток игран филм, а оние што допрва доаѓаат го покажуваат своето знаење со помош на краткиот метар. Така, не се случајни наградите во Берлин, Кан или, пак, Ротердам на романските кратки филмови. И повторно овие филмови можеме да ги поделиме на урбани и рурални, филмови со современа тематика или, пак, тематика што навлегува во блиската историја. Повторно можеме да кажеме дека тоа се фантастични филмови, кои мора да се погледнат и покрај тоа што се кратки. Во КАФЕ И ЦИГАРИ на Пуиу, преку еден обичен разговор помеѓу таткото што нема работа и синот што треба да му обезбеди работа, сублимирани се проблемите на општеството. Таткото заклучува дека сè уште во Романија ништо се нема променето. Повторно функционира митот

каде што со штека кент и пакет кафе може да се направат многу работи. Тогаш, при гледањето на овој филм, ја сфатив иронијата на мојата штека кент и „чудните“ цигари што ги пушеа младите Романци од почетокот на текстов.

* * *

Можеби омилениот стих (во секој случај, најчесто го цитираше) на големиот југословенски режисер, писател и филмски теоретичар Живоин Павловиќ беше оној на Крањчевиќ: „Оковите се крила за побргу да се лета“. И врз основа на оваа максима го објаснуваше црниот бран на југословенскиот филм, естетика создавана во услови на финансиска и политичка репресија, каде што овие окови на филмациите им даваа сила да снимаат ремек-дела. И како да се објасни појавата на бранот романски филмови? Оваа појава секако дека може да се врами во четирите теории на Вилијамс, кои се однесуваат на културата, но исто така може да се аплицира и стихот на Крањчевиќ. Општествените проблеми со кои се соочуваат Романците сигурно делуваат како окови преку кои Романците летнаа на врвот на европската и светската кинематографија. Проблемите коишто авторите, сите од ред, ги анализираат во своите уметнички дела се огромни, но мора и да се согласиме дека овие млади автори проблемите ги поставуваат на вистинското место и ги прикажуваат на супериорен филмски начин.

И за крај би сакал да понудам еден совет до македонските режисери: гледајте повеќе романски филмови. Тука можете да научите повеќе отколку од американските. Да се научи како се гради приказна, ликови, како се имплементира современиот момент од секојдневието. Нешто што недостасува во Македонија. Снимајте филмови каде што темата ви е блиска. За нешто што го познавате. Без претензии за награди или успех. Снимајте од рака, од статив, кран, црно-бело или во колор, но немојте да снимате без добра подлога, без авторски повод и без идеја. Снимајте обични мали приказни, за мали луѓе, ним им припаѓаат комедијата и царството небеско.

АМЕРИКАНСКАТА ЛИТЕРАТУРА НА ФИЛМ

Во текот на месеците декември 2007 и јануари 2008 во Република Македонија се одржа филмскиот циклус *Американската литература на филм*. Оваа програма ја реализираа Кинотеката на Македонија и Амбасадата на Соединетите американски држави во Скопје. Гостин беше професорот Џон Дин од Универзитетот во Версај кој одржа повеќе предавања за адаптирањето на литературните дела во филм. Циклусот *Американската литература на филм* се одржа во Кинотеката на Македонија во Скопје, во Центарот за Балканска соработка „Лоја“ – Тетово, во Центарот за култура „Марко Цепенков“ – Прилеп и во Центарот за култура „Крсте Мисирков“ – Свети Николе.

Во рамките на оваа програма беа прикажани следниве филмови:

СТАКЛЕНА МЕНАЖЕРИЈА/ THE GLASS MENAGERIE (1950)

107 минути, ц/б

Сценарио: Тенеси Вилијамс/ Tennessee Williams, Питер Берни/ Peter Berneis
(според истоимената драма на Тенеси Вилијамс/ Tennessee Williams)

Режија: Ирвинг Рапер/ Irving Rapper

Директор на фотографија: Роберт Брукс/ Robert Bruks

Улоги: Џејн Вајман/ Jane Wyman, Кирк Даглас/ Kirk Douglas

СИТЕ МОИ СИНОВИ/ ALL MY SONS (1948)

94 минути, ц/б

Сценарио: Честер Ерскин/ Chester Erskine, според истоимената драма на Артур Милер/ Arthur Miller

Режија: Ирвинг Рајс/ Irving Reis

Директор на фотографија: Расел Мети/ Russell Metty

Улоги: Едвард Џ. Робинсон/ Edward G. Robinson, Берт Ланкастер/ Burt Lancaster

СМРТТА НА ТРГОВСКИОТ ПАТНИК/ DEATH OF A SALESMAN (1951)

115 минути, ц/б

Сценарио: Стенли Робертс/ Stanley Roberts, според истоимената драма на Артур Милер/ Arthur Miller

Режија: Ласло Бенедек/ Laslo Benedek

Директор на фотографија: Франц Планер/ Franz Planer

Улоги: Фредрик Мерч/ Fredric March, Милдред Данок/ Mildred Dunnock

АВАНТУРИТЕ НА ТОМ СОЕР/ THE ADVENTURES OF TOM SAWYER (1938)

77 минути, колор

Сценарио: Џон В.А. Вивер/ John V.A. Weaver, според истоимената новела на Марк Твен/ Mark Twain

Режија: Норман Таурог/ Norman Taurog

Директор на фотографија: Џејмс Вонг Хови/ James Wong Howe, Вилфрид М. Клајн/ Wilfrid M. Cline

Улоги: Томи Кели/ Tommy Kelly, Џеки Моран/ Jackie Moran, Валтер Бренан/ Walter Brennan

ЏУНГЛА НА АСФАЛТОТ/ THE ASPHALT JUNGLE (1950)

112 минути, ц/б

Сценарио: Бен Мадоу/ Ben Maddow, Џон Хјустон/ John Huston, според истоимената новела на Вилијам Рајли Барнет/ W.R. Burnett

Режија: Џон Хјустон/ John Huston

Директор на фотографија: Харолд Росон/ Harold Rosson

Улоги: Стерлинг Хајден/ Sterling Hayden, Луис Калхерн/ Louis Calhern, Џин Хаген/ Jean Hagen

БОРЕЦОТ/ THE FIGHTER (1952)

78 минути, ц/б

Сценарио: Абен Кандел/ Aben Kandel, Херберт Клајн/ Herbert Kline, според расказот „Мексиканецот“ (“The Mexican”) на Џек Лондон/ Jack London

Режија: Херберт Клајн/ Herbert Kline

Директор на фотографија: Џејмс Вонг Хоуи/ James Wong Howe

Улоги: Ричард Конте/ Richard Conte, Ванеса Браун/ Vanessa Brown, Ли Џ. Коб/ Lee J. Cobb

БУНТОТ НА БРОДОТ „КЕЈН“/ THE CAINE MUTINY (1954)

125 минути, колор

Сценарио: Стенли Робертс/ Станлес Роберт, Мајкл Бланкфорт/ Michael Blankfort, според истоимената драма и новела на Херман Воук/ Herman Wouk

Режија: Едвард Дмитрик/ Edward Dmytryk

Директор на фотографија: Франц Планер/ Franz Planer

Улоги: Хемфри Богарт/ Humphrey Bogart, Хозе Ферер/ José Ferrer, Ван Џонсон/ Van Johnson

ДАЛЕЧНА ТРУБА/ A DISTANT TRUMPET (1964)

117 минути, колор

Сценарио: Џон Твист/ John Twist, Ричард Филдер/ Richard Fielder, Алберт Бејч/ Albert Beich, според истоимената новела на Пол Хорган/ Paul Horgan

Режија: Раул Волш/ Raoul Walsh

Директор на фотографија: Вилијам Клотие/ William Clothier

Улоги: Трој Донахју/ Troy Donahue, Сузан Плешет/ Suzanne Pleshette

ЗМИСКА КОЖА/ THE FUGITIVE KIND (1959)

135 минути, ц/б

Сценарио: Меад Робертс/ Meade Roberts, Тенеси Вилијамс/ Tennessee Williams според драмата „Симнувањето на Орфеј“ (“Orpheus Descending”) на Тенеси Вилијамс

Режија: Сидни Ламет/ Sidney Lumet

Директор на фотографија: Борис Кауфман/ Boris Kaufman

Улоги: Марлон Брандо/ Marlon Brando, Ана Мањани/ Anna Magnani, Џоан Вудворд/ Joanne Woodward

МАЛИ ЛИСИЦИ/ LITTLE FOXES (1941)

116 минути, ц/б

Сценарио: Лилијан Хелман/ Lillian Hellman, Артур Кобер/ Arthur Kober, Дороти Паркер/ Dorothy Parker, Алан Кемпбел/ Alan Campbell, според истоимената драма на Лилијан Хелман

Режија: Вилијам Вајлер/ William Wyler

Директор на фотографија: Грег Толанд/ Gregg Toland

Улоги: Бет Дејвис/ Bette Davis, Херберт Маршал/ Herbert Marshall, Тереза Рајт/ Teresa Wright

Џон ДИН

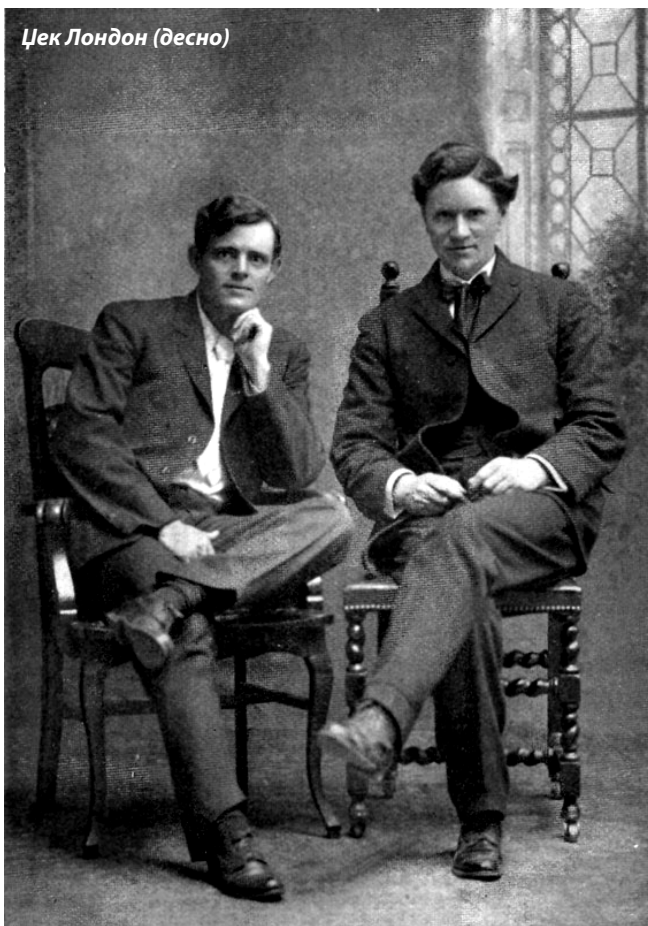
LITFLICKS: АДАПТИРАЊЕ НА ЛИТЕРАТУРАТА ВО ФИЛМ

ЈАБОЛКА И ЖИРАФИ

Литературата и филмот, подвижните слики и книгите, делат толку заеднички црти колку што делат јаболката и жирафите меѓу себе, рекол современиот американски писател Денис Лијан (Dennis Lehane).¹ Па, сепак се наметнуваат споредби. Постојат точки на врзување преку кои овие уметности мошне плодносно се потхрануваат меѓу себе, давајќи величествени резултати. Прашуваме: како и зошто? Што е заедничко за јаболката и жирафите?

Стотици и стотици филмови се адаптации на литературни извори. Затоа го имаме и ново-појавениот збор во англискиот интернет жаргон "litflicks" – литература адаптирана во филм, трепкачкиот медиум на подвижните слики.² Литературата и

Џек Лондон (десно)



филмот се навистина многу различни, но изнајде-ни се илјадници решенија и компромиси за да можат тие да се спојат и да имаат плодноносен однос.

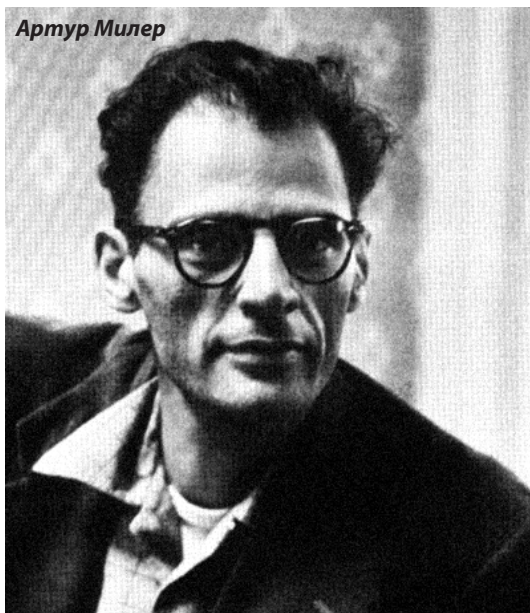
Адаптирањето на книги во филмови и меѓусебното влијание на кое се тие изложени постојат откако на овие медиуми им е доверено и самото раскажување приказки. Прикаските еволуираат, така што секоја генерација се наоѓа себеси пред задачата да ги приспособи старите приказки на новото време и модерните начини на раскажување. „Моите драми се само трошки од големата гозба на Хомеровите поеми“, напишал грчкиот драматург Есхил (525-456 пред н.е.).³ Но, драмите на Есхил биле помалку содржајни и попрости, затоа што трагале по некоја повисока вистина, која соединувала морални спротивности и која била, во основата, поедноставна од што било сеопфатно што Хомер некогаш го напишал. Ова е разбирливо, бидејќи пејачот – а не песната – ја прави успешна величественоста на комуникацијата. А прераскажаната приказка – како што Есхил го прераскажал Хомер – продолжува натаму.

Виталноста на адаптирањето и меѓусебното влијание на литературата и филмот во западната култура еволуираа низ нејзините различни епохи, сè до периодот на европското просветителство, кога беше измислен сопственичкиот концепт на *плагијаризам*. Во тоа време, тој се поврзуваше со сликарството и критиката на уметноста, литературата, природната филозофија и музиката.⁴ Оригиналност, стилистичкиот авторитет и сопственоста на авторот и на авторското дело станаа значаен фактор во продукцијата, адаптацијата и консумацијата на културата. Се зародија концептот и практиката на адаптацијата како **прекин** со оригиналното творење, а не како негово **прекројување**. Оригиналното значење има далеку повеќе смисла. Латинската етимологија на зборот **адаптација** (*adaptatio*) ни открива многу: *ад* „блиску, до“ и *ап-тус* „да стокмиш, да собереш“. Секундарното, изведеното значење на поимот адаптација, – како нешто што било „расчленето“, а потоа „наново составено во целина“ – има помалку смисла, од аспект на културата, но затоа, пак, можеби има повеќе смисла од комерцијален аспект.

Дел од она што сакаме да го разбереме во врска со *litflicks* е еден древен елемент на вештината и уметноста на комуницирањето и еден нов елемент на разонода. Но, од каде да почнеме? Генезата на самите форми може да ни помогне да ја разбереме оваа врска меѓу литературата и филмот, пишаниот збор и визуелниот лик.

Конечно, како последна воведна забелешка на овој воведен напис за адаптирањето на лите-

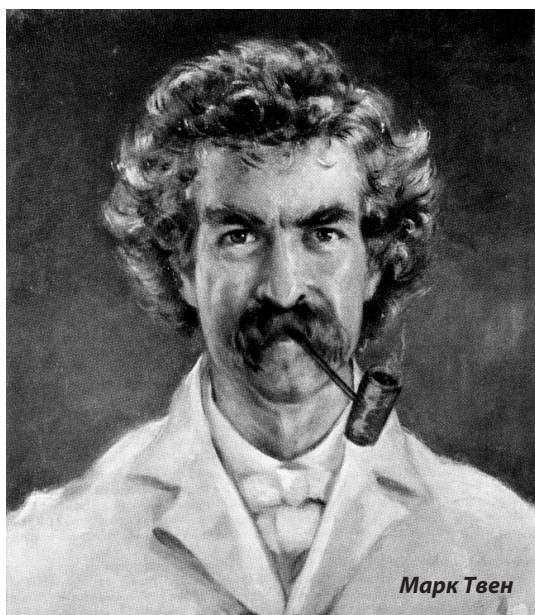
Артур Милер



ратурата во филм, истакнуваме дека овој есеј го присвојува *културно-историскиот пристап* кон прашањето за адаптирањето на литературата во филм. Тоа значи дека акцентот е ставен на културниот превод, односно начинот на кој културата и јазикот од минатото се преведуваат во сегашноста. Културата не се пренесува од една генерација на друга или од една нација на друга како факелот во маратонот за олимписките игри. Ако премине, тогаш културата мора да биде репродуцирана. „Културата нема независна инерција.“⁵ Во класична смисла, ова е еден секуларен, хуманистички и аристотелијански пристап кон културата – а не платонски. Моја априорна претпоставка е дека сето знаење се стекнува и се зачувува преку блиската асоцијација меѓу човечкиот ум, дух и тело. Никаква Поголема Сила – од архетипите, преку јудео-христијанскиот Бог, до платонските „форми“ – не постои независно од нашиот сетилен свет, од нашата човечка потреба да го градиме, водиме, даваме и земаме она што ни е нам потребно како на човечки битија. Човекот е сам свој сопствен создавач.

РАЗНООБРАЗНИ ФОРМИ

Во својата класична студија *Романи во филму* (*Novels Into Film*, 1954), Џорџ Блустоун (George Bluestone) вели дека романот е „разнообразен, затоа што асимилирал есеи, писма, мемоари, истории, религиозни трактати и манифести“⁶ – а би можеле тука да ги додадеме и драмата, народните,



епските и романтичните приказки. Од друга страна, филмот е особено „разнообразен, бидејќи ги асимилирал фотографијата, музиката, дијалогот и танцот“ – а би можеле тука да ги додадеме и сликарството, видливата боја, јасниот звук и умешноста за предизвикување соновит транс.

Современиот американски историчар на културата, Карл Кробер (Karl Kroeber), ги работува овие прашања во својата студија **Нестварното во филмот и белетристиката (Make Believe in Film and Fiction, 2006)** и брани поинаков сет на контрасти во поглед на фундаменталните разлики меѓу литературата и филмовите. Според него, литературата го олеснува споделувањето на субјективните фантазии, го ослободува умот од границите на времето и просторот и го драматизира етичкото значење на секојдневните постапки, додека истовремено ја проширува и ја зацврстува свеста на читателот за тоа како тој самиот мисли и се чувствува. Од друга страна, пак, филмот на само нему својствен начин ги зумира движењата за да создаде приказки што се особено кадарни да ја разоткријат хипокризијата, проблемите со криминалот во современото општество, како и односот меѓу природата и човекот, приватното *јас* и природното опкружување.⁷

Американскиот драматург, филмски режисер и сценарист Дејвид Мамет (David Mamet, 1947) го кажува ова кратко и јасно. „Литературата (а особено драмата) е како авион. Никој не би сакал да има некои одвишни делови таму.“ А, пак, „филмот е повеќе како кола; неколку екстра делови на колата

се трпат за таа да изгледа поубаво“.⁸

Можат да се направат многу бинарни парови, и со тоа доаѓаме до статусот на дефинициите и исправното гледање на работите. Сè зависи од тоа како ќе се дефинираат поимите. Но, дефинициите, исто како и тригодишните бебиња, никако не оставаат мирни. Креативните медиуми на литературата и филмот се и самите органски. Па затоа една дефиниција мора, најпосле, да биде „опис што несоодветно претставува една далеку покомплицирана ситуација“ во стварниот свет.⁹

И романите и подвижните слики, литературата и филмовите, ги менуваат своите облици. Но, нивните односни облици се, исто така, фиксирани во материјалните граници на нивниот односен медиум. Ниту формата на филмот, ниту структурата на романот немаат еден, првобитен и оригинален модел од кој потекнале.

Или имаат?

Зар не поседуваат и романот и филмот барем по една уникатна компонента, процес без кој навистина не би можеле да функционираат? Ова се истовремено и материјални и концептуални елементи.

Медиумот на литературата го бара **пишаниот збор** (или **отпечатениот збор**), кој се пренесува преку **читањето**. Медиумот на филмот бара **слики во движење** кои се пренесуваат преку **проектирање на екран**. Изворот на филмот не е нужно еден, туку се повеќе, особено затоа што тоа е една маса на медиуми, а неговите извори мора да ја вклучуваат и струјата во својот процес. Зачетокот на филмот веројатно може да се најде во ониричниот нагон, кој е заеднички за сите цицачи. „Да се спие, за да може да се сонува – тоа е суштината.“ (*“To sleep, perchance to dream – say, there’s the rub.”*)

Но, можеби, ете, филмовите биле донесени на свет со помош на општочовечкиот глад за приказки; и можеби ова е исто така дел од посебниот процес кој, заедно со други карактеристики, помага да се дефинира американската литература. „Американскиот човек“ – напишал Ерик Хофер (Eric Hoffer) – „по својата природа е раскажувач. Неговата потрага по смисла, кауза, идеал, мисија или некоја друга цел, во голем дел, е потрага по заплет и шема во развојот на неговата животна приказка – приказка којашто во основа е без значење или шема“¹⁰. Исто така, секоја група во американското општество пишува приказки за своите херои и злобници коишто помагаат да се засили и да се обезбеди идентитетот на групата.

Покрај тоа, филмовите никогаш не би можеле да постојат без потребната технологија. Пресата, навистина, ја унапреди литературата вон рамките



на пишаната страница и ги создаде масовните медиуми, но технологијата беше таа што ги донесува филмовите на овој свет. Технолошкиот детерминизам одиграл многу позначајна улога во создавањето на филмовите.

Американскиот филмски режисер, комедијант и автор на цртани филмови Тери Гилијам (Terry Gilliam) тврдел дека идејата за филмот во 19 век произлегла од трепкачкото движење што го гледале патниците во возови додека фрлале погледи низ рамките на прозорците од возот на пејзажот што минувал покрај нив.¹¹ Имено, една технологија инспирирала друга. Без електричната струја, браќата Лимиер (Lumière) во Франција во 1895 година, или Томас Едисон (Thomas Edison) и Џорџ Истман (George Eastman), соработувајќи заедно во 1890-тите, никогаш не би можеле да ги удрат темелите на занаетот на проектирањето. Сепак, и пред оваа нова технологија постоела доста жива и весела разонода – уличниот театар, карневалот и ентузијастичките јажиња на циркусите. Значи, не била само технологијата таа што ја обезбедила креативната генеза.

Романот најрано датира уште од Хелиодор (кон третиот век од н.е.). Се покажало дека романот е далеку поформален жанр и дека бил многу креативен медиум од филмот. Литературата е прединдустриска уметност, а филмот е индустриска уметност. Исто така, романот има и долга историја како медиум ориентиран кон општествените класи. Со векови романот се потпираше врз елитизмот на писмената висока и средна класа. Киното беше родено во модерните времиња, кога цветаа масовните и популарните култури во урбаните цивилизации. Како што забележаа критичарите на филмот, тоа е најпопуларна и најдемократска од сите

видови уметности, и тоа уште од деновите на т.н. „Nickelodeon“ забава пред Првата светска војна. (Иако не секогаш чинела пет пари. Во 1913 година, цената на билетот за кинопретставата за фантастичниот филм **QUO VADIS** била рамна на денешен 31 американски долар).¹² Филмовите се хранеле преку плацентата на обичниот, народен пени, а не од поддршката на повисоките класи.¹³

Конечно, тука е историјата на филмот како визуелен медиум. Макар и да испадне дека штуро аргументирам, забележете дека илустрираните книги постоеле веќе многу долго време. Пишаниот текст има обемна историја на визуелни односи. И навистина, дали пишаниот текст некогаш **не** бил илустриран?¹⁴

За целите на изучувањето на американската културна историја, вистински фасцинантен детаљ во оваа долга хроника е дека првиот бестселер во Америка бил илустрирана книга, и тоа *многу* илустрирана книга: **Амблеми (Emblemes, 1635)** и **Хиероглифики (Hieroglyphikes, 1638)** од Францис Куарлс (Francis Quarles). Тоа биле книги со амблеми – дела со морална и религиозна нитка, кои биле базирани врз цитати од Библијата и во кои пишаниот текст бил проследен со соодветни алегорични илустрации. *Амблемите* и *Хиероглификите* на Куарлс биле најдобрите книги за амблеми напишани во Англија на англиски, а несомнено и во Америка.¹⁵

Тоа ќе рече дека Америка отсекогаш била нација со силна склоност кон визуелната комуникација, уште пред појавата на киното. Забавната индустрија, особено филмовите и телевизијата, за САД е исто што и виното за Франција или нафтата за Саудиска Арабија. Една причина зошто филмовите доживеаја толку голем пробив во САД е токму нагласениот вкус на Американците за визуелна комуникација, како и самата традиција на визуелна комуникација во Америка. Со етаблирањето на масовните медиуми во САД во 30-тите години од 20 век – снимки на електричен звук, радио и филмови – нагло се намали бројот на книги од бележничката во споредба со книгите што не спаѓаат во овој литературен жанр. Поголемиот дел од раскажувањето на приказките се преориентира кон новите медиуми.

ДВА ПАТА ДИВЕРГИРААТ

Во основа, филмот потекнува од влијанието на многу други претходни уметности – иако претежно од два главни извори: литературата и визуелните наративи. На ова место во нашата анализа двата пата дивергираат. Ќе тргнеме по еден од нив – кон

литературата и нејзиниот однос спрема филмот. Но, останува другиот пат. Оваа рута се поврзува со визуелното доживување на фреските, мозаиците, сликите, илустрираните текстови, мобилните начини на забава. Тоа е рута којашто го покажува односот меѓу филмот и чисто визуелните нарации што постоеле пред појавата на филмскиот медиум. Италијанскиот режисер Фредерико Фелини (Frederico Fellini) – кој, заедно со браќата Маркс, ја сакаше аналогијата што се наоѓа меѓу циркусот и филмовите – велел: „Филмовите се слики пред да станат литература или театар“. Го добиваш тоа што го гледаш. Исто е и со тоа што го читаш.

ТРИ НАЧИНИ НА ПРЕВЕДУВАЊЕ

При адаптацијата на литерарно дело во филм се почнува со сировиот материјал, предметот што го обработува краток расказ, новела или роман, драма, историја, биографија, или, пак, поема, песна или народна сказна. Секое од нив е добар почеток затоа што е готово дело и го издржало вкусот на пазарот. Ликовите и прикаските се веќе популарни.

Разликуваме три вида адаптации: **слободни (loose)**, **верни (faithful)** или **буквални (literal)**.¹⁶ Адаптацијата, по својата природа, е преведување на едно дело во друг медиум, кој се изразува себеси користејќи посебна група на сирови материјали, со различни техники и правила за креативна хармонија.

Филмот допира до места до кои литературата не може, а потоа ѝ ги доближува тие места на публиката исто така на начин на кој таа не може. Публиката, сепак, мора да ги користи своите очи за филмот да има ефект. Најпосле, зар не е литературата медиум којшто му е подостапен на слеп човек? Кај литературата, публиката гледа, пред сè, со своето внатрешно око, а не толку со своето надворешно, физичко око. „Филмот создава една целосно дефинирана и непосредна физичка стварност, која налага драматизација и истражување; ги доведува ликовите, кои се веќе визуелно остварени, во директна врска со нивното опкружување и во непосредна близина на гледачот.“¹⁷

Слободната адаптација го зема сировиот материјал и наново го соткајува во филм, според желбите на режисерот, продуцентот или студиото, но и според потребите на филмот. И современите културни норми честопати се јавуваат како детерминирачки фактор. Разните адаптации на сеамериканскиот роман на Џејмс Кејн (James Cain) *Поштарот секогаш свони двапати (The Postman Always Rings Twice, 1934)* станаа сè поот-

ворено сексуални како што се менуваа времињата, а и земјите каде што се правеше адаптацијата. Лесно може да се замисли една ефективна, на моменти порнографска адаптација на овој кус но жесток крими-трилер во иднина.¹⁸ Во *Поштарот секогаш свони двапати* либидиналното дејствие е суштествената движечка сила на наративот.

Треба да се запрашаме за значењето на дејствувањето. Општо земено, дали Американците и американскиот филм имаат склоност кон слободни адаптации поради нагласката на **дејствувањето како самоцел** во рамките на цивилизацијата? „Ми треба помалку зборување, а повеќе акција“ е често кажувана поговорка во САД. Англо-американскиот актер Мајкл Кејн (Michael Caine) во својата автобиографија тврдеше: „Британците прават **збурвачки слики** ('talking pictures'); Американците прават **подвижни слики** ('moving pictures')“.¹⁹ Ова не е точно за сите случаи, но е доволно вистинито за да биде едно напишано правило. Во националната традиција на САД, филмот може да биде двигател ('mover') или раздрмувач ('shaker'). Филмската верзија од 1935 г. на прекрасниот роман на Џек Лондон (Jack London) – *Повик на дивината (Call of the Wild)*, со главни улоги Клерк Гебл (Clark Gable), Џек Оуки (Jack Oakie) и Лорета Јанг (Loretta Young), беше убав филм на свој начин (претставен преку рекламната парола: „Епски роман ... епски филм!“) – но, како што и биднува, му недостигаше она ниво на смислена заднина што е присутно кај романот.²⁰ Покрај тоа, многу популарниот пријателски лик во филмот – Шорт Хулихан (Short Hoolihan) го толкуваше Џек Оуки (1903-1978). Оуки беше потврден центар на внимание во секоја сцена, со шарм на голем, мил и бушав пес. Тој беше најсаканиот од нацијата, најдопадлив и најдраг сеамерикански карактер на таа ера. „Без разлика колку напорно работев цел ден, секогаш наоѓав некоја забава на која можам да отидам“, напишал во својата автобиографија *Повторените обиди на Џек Оуки (Jack Oakie's Double Takes)*.²¹ Но, кога Хулихан-Оуки беше прикажан како умира на светската премиера на *ПОВИКОТ НА ДИВИНАТА* во *Carthay Circle Theatre* во Лос Анџелес (дејствие што е верно на романот), публиката беше толку вознемирена што беше снимен нов крај за филмот во кој Оуки останува жив, за да не се разочара билетарницата на киносалите ширум нацијата.

Ваквата состојба на претпочитање на дејствувањето пред размислувањето во американскиот филм беше особено застапена во 50-тите и 60-тите години. До овој период во САД цветаа над 500 Art House киносали во кои беа прикажувани странски филмови (како добропознатиот Brattle Street

Theater во Кембриџ, Масачусетс; Coolidge Corner Theater во Бруклин; или Paris Cinema на Boylston Street во Бостон). Овој факт испраќаше како уметничка така и пазарна порака. Американските произведувачи на филмови од новата бејби-бум генерација подоцна ги инкорпорираа сериозните естетички и социјални намери на неамериканските филмови. Меѓутоа, тогаш исчезна дистинкцијата меѓу американските и не-американските филмови, а бројот на арт-театрите рапидно се намали.

Примери на слободна адаптација во американската кинематографија би биле: НАЈУБАВИТЕ ГОДИНИ ОД НАШИОТ ЖИВОТ (THE BEST YEARS OF OUR LIVES, 1945, режија Вилијам Вајлер/William Wyler – адаптација на прозната поема **Слава за мене/Glory For Me** на Меккинли Кантор/Mackinlay Kantor²²); **КРАЛОТ КРЕОЛЕЦ (KING CREOLE, 1958**, режија Мајкл Кертис/Michael Curtiz, слободна адаптација на **Камен за Дени Фишер/A Stone for Danny Fisher** од Харолд Робинс/Harold Robbins²³); или ПИНОКИО (PINOCCHIO) од Дизни (1940, слободна адаптација на оригиналната италијанска верзија). Слободната адаптација може да додаде нови заплети и ликови, да ја смени ситуацијата или местото на случување, па сепак, останува нешто од оригиналот во неа, дали во духот, дали во фактите.

Верната адаптација го зема литературното искуство и се обидува да го преведе што е можно поточно во филмско искуство. Понекогаш се наоѓаат филмски еквиваленти на оригиналниот начин на говорене или на оригиналните случки во литературата, но не секогаш. Инвенцијата и експанзијата, како и автентичноста, се на висока цена. Некои исклучителни примери од 20 век на верни кинематографски интерпретации на оригинални литературни текстови би биле: ИНЦИДЕНТОТ ОКС-БОУ (THE OX-BOW INCIDENT, 1943, режија Вилијам Велман/William Wellman; истоимен роман од 1940); ГРОЗДОВИТЕ НА ГНЕВОТ (THE GRAPES OF WRATH, 1940, режија Џон Форд/John Ford; истоимен роман од 1939); КУМ (THE GODFATHER, 1975, режија Ф.Ф. Копола/F.F. Coppola; истоимен роман од 1969); ЧОВЕКОТ КОЈ САКАШЕ ДА БИДЕ КРАЛ (THE MAN WHO WOULD BE KING, 1975, режија Џон Хјустон/John Huston, според истоимениот краток расказ на Радјард Киплинг/Rudyard Kipling од 1888); МР-ТВИТЕ (THE DEAD, 1987, режија Џон Хјустон/John Huston, според расказот на Џејмс Џојс/James Joyce – *Даблинците/Dubliners* од 1914); ТАНЦ СО ВОЛЦИТЕ (DANCES WITH WOLVES, 1990, режија Кевин Костнер/Kevin Costner, адаптација на истоимениот роман на Мајкл Блејк/Michael Blake од 1986-88).

Најсилниот израз на **буквалната адаптација** е најверојатно театарската претстава изведена

како филм. Овде се подразбираат филмови снимани на театарска сцена, како и сниманите театарски изведби (како сериите од The Broadway Theater Archive),²⁴ или, пак, може да се работи за театарска драма, како **Смртта на трговскиот патник (Death of A Salesman, 1949)** од Артур Милер, која беше верно видоизменета најмалку три пати во филмско дело: во 1951 г. (режија Ласло Бенедек/László Benedek со Фредерик Марч/Frederic March во главната улога како Вили Ломан); во 1966 г. (режија Алекс Сигал/Alex Segal, со Ли Џ. Коб/Lee J. Cobb, кој ја играше главната улога и во оригиналната продукција на Милер од 1949 г.) и во 1985 г. (режија Волкер Шлендорф/Volker Schlöndorff, во главна улога Дастин Хофман).

Што станува со театарската претстава преточена во филм? Па, да тргнеме од тоа дека филмот има на располагање далеку повеќе простор одошто театарската сцена. Филмот може буквално да ја изнесе сценската поставка надвор, на отворено, а медиумот му нуди на режисерот и разни искушители форми на физичка и психолошка експанзија. Покрај тоа, филмот нуди мноштво ракурси и агли на снимање со камера, надополнети со совршената атмосфера во затемнетата киносала или тивка дневна соба. Ова понекогаш ја прави чудна или клаустрофобична буквалната адаптација на визуелно ограничен текст, како собите во **Смртта на трговскиот патник**.

Филмот ја сочувува но клони кон тоа и да ја редуцира театарската претстава. Феноменот на изведба во живо – мирисот на масна боја, звукот на нерамните гласови на актерите и актерките, емоциите на публиката, па дури и крцкањето на седиштата во театарот – сето тоа се срцето и душата на театарот и не можат да најдат свое место во филмот. А да не забораваме и на потребата на киното да привлече некој славен актер којшто ќе ја наполни касата. Свездата на денот може да биде некој Бред Пит или некоја Анџелина Џоли или некој Том Круз, таа звезда баш и не мора да биде најсоодветна за самата претстава, но секако дека ќе има доволно звучно име за да си ја обезбеди улогата за себе. Жив пример за тоа беше оригиналната филмска адаптација на делото **Стаклената менаџерија (The Glass Menagerie)** од Тенеси Вилијамс. Вилијамс рекол дека тоа било „најужасната травестија од претстава што некогаш ја видел... страшно осакатена од луѓето што го пишувале сценариото за филмот“. Меѓутоа, тој дал сосема добри оценки за мрачно брилијантната адаптација на Елија Казан (Elia Kazan) на делото **Трамвајот наречен желба (A Streetcar Named Desire)**.²⁵

Претставата изведена на театарска сцена го

сосредоточува и го врамува вниманието на публиката. На сцената, сите ликови се адаптираат на истите зборови и на истите дејствија, во исто време и на исто рамниште. Сценскиот простор е ограничен на хоризонтална рамнина, додека, пак, филмскиот екран е беспределна вертикална рамнина. И двата простора се тродимензионални, но филмскиот екран се чини како повеќе да го изразува овој ефект. Кај театарската сцена, секој гледач во публиката самиот одбира каде да погледне, кого да слуша и кому или на што на сцената да му посвети најголемо внимание. Кај, филмот, пак, камерата ги прави овие избори, одредувајќи што ќе биде прикажано во општ, среден или во крупен план. Камерата одлучува што ќе гледате, каде ќе гледате, па дури и на чии зборови најмногу ќе ви се начулат ушите. Камерата е вашето око.

Буквалната адаптација, исто така, се соочува и со трнливиот проблем на нараторот и општиот коментар. Во **Гроздовите на гневот**, на пример, 17% од романот е општ коментар, додека во буквалната филмска адаптација на делото, наративната зазема 0% од филмскиот простор.²⁶ Но, секој медиум изгледаше совршено под свои услови.

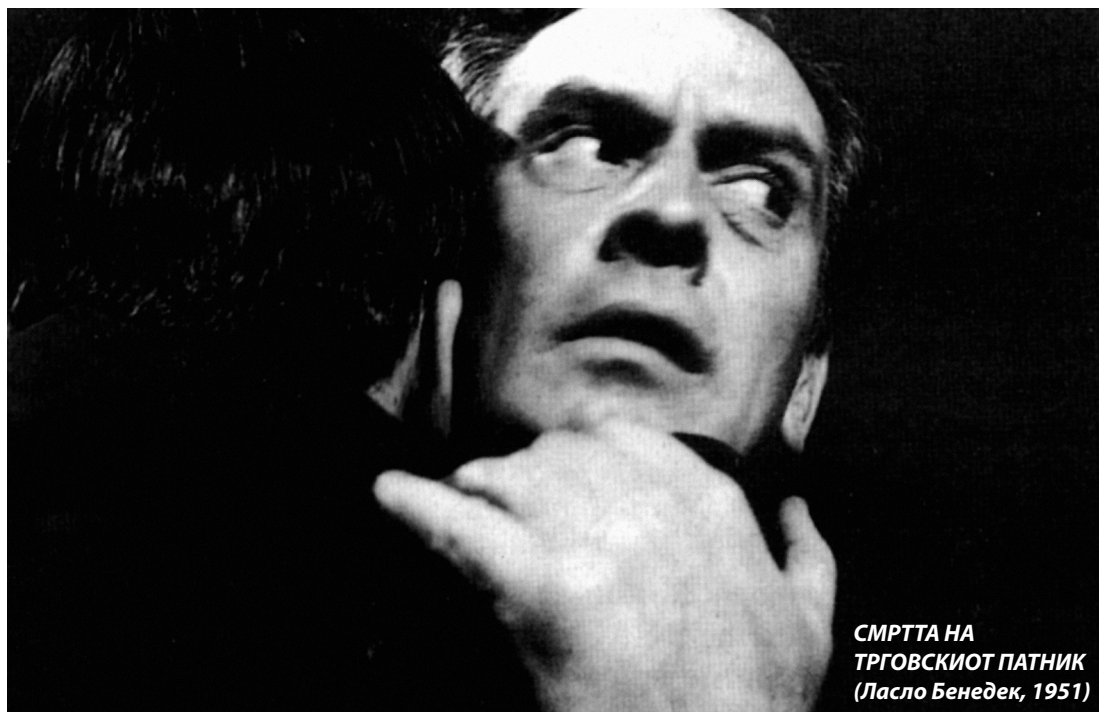
Кинематографскиот успех на ГРОЗДОВИТЕ НА ГНЕВОТ на Форд ни оддалеку не се должи на строгото придржување до изворното дело. Ваквиот вид адаптација клони кон тоа да си наметне само-

уништувачки ограничувања, да ја жртвува моќта заради лојалноста, ризикот заради уверувањето. Откога Том Стопард (Tom Stoppard) го напишал филмското сценарио, Роберт Бентон (Robert Benton) режираше, а главната улога ја играше Дастин Хофман, во грижливо изведената верна филмска адаптација од 1991 г. на брилијантниот роман на Е. Л. Доктороу (E. L. Doctorow) – **Били Батгејм (Billy Bathgate)**, филмот беше комплетно промашување.

Уметноста е ризик. Уметноста значи: „секогаш да се пробиваш... секогаш да сакаш да истражуваш... да сакаш да западнеш во неволји и да видиш колку добро можеш да се извлечеш од такви ситуации“²⁷. Без разлика дали е **слободна, верна** или **буквална** адаптацијата, кога се во прашање шансите за успехот – сè зависи. Се работи за уметност. На крајот на краиштата, конечниот резултат не е прашање на формулата, туку на финесата. Колку добро ќе се извлечеш од таквата ситуација. „Летај како пеперутка, боцкај како пчела“, како што рекол Мухамед Али.

ЗБОРОВИ

„Само зборови, тоа е сè што имаме“ – промрмува еден од ликовите во делото **Чекајќи го Годо (Waiting for Godot)** на Бекет. Дали е ова вистина?

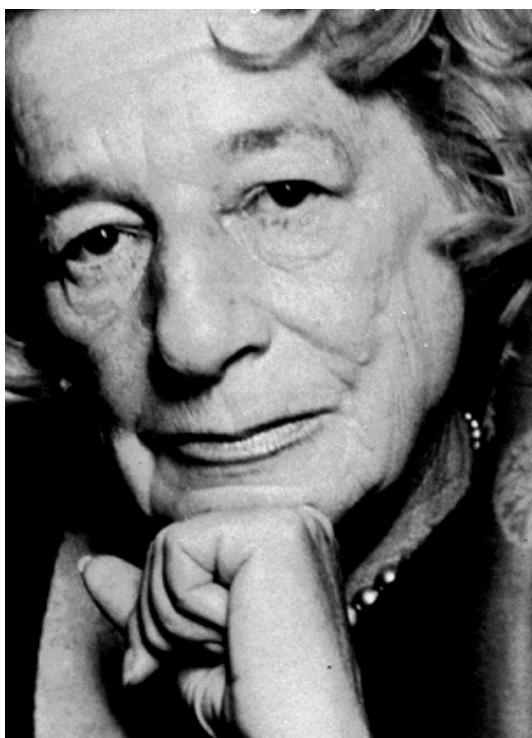


СМРТТА НА
ТРГОВСКИОТ ПАТНИК
(Ласло Бенедек, 1951)

Колкаво значење имаат зборовите во филмот? Колку е важно самиот јазик да биде соодветен на филмското искуство? Може ли да се верува дека колку поисклучителна е употребата на јазикот во филмот, толку повеќе ќе се истакнува овој елемент, а може дури и да го наруши *следењето* на прикаската?

Примери за ова се филмовите чијшто режисер, сценарист или косценарист е современиот американски писател Дејвид Мамет (David Mamet, 1947), како, на пример, ГЛЕНГЕРИ ГЛЕН РОУЗ (GLENGARRY GLEN ROSS, 1992, режија Џејмс Фоли/James Foley, автор на литературното дело и на оригиналното сценарио Д. Мамет) или МОМЧЕТО НА ВИНСЛОУ-НОВИ (THE WINSLOW BOY, 1999, режија Д. Мамет, сценарио Д. Мамет, оригинално дело од Теренс Ратиган/Terence Rattigan). Во своето најдобро издание, јазикот на Мамет ја движи приказката напред со своите проблесоци на остроумност, загатнати мисли, како и еклектичната смисла за правременост – како во ПОШТАРОТ СЕКОГАШ СВОНИ ДВАПАТИ (THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE, 1981, режија Боб Рафелсон/Bob Rafelson, сценарио Д. Мамет) или СПАРТАНЕЦОТ (SPARTAN, 2004, режија Д. Мамет, сценарист Д. Мамет). Во неговото најлошо кинематографско издание, лингвистичката красноречивост на Мамет ја забавува приказката – како во КУЌА НА ИГРИТЕ (HOUSE OF GAMES, 1987, режија Д. Мамет, сценарио Д. Мамет и Џ. Кац/J. Katz) или **Шпанскиот затвореник (The Spanish Prisoner, 1997, режија Д. Мамет, сценарио Д. Мамет)**. Во последниот случај, тој делува како груба верзија на Семјуел Бекет забиберена со преголема доза од прегнантните паузи на Харолд Пинтер. Неодредениот успех на Мамет го наметнува прашањето: може ли јазикот да биде *предобор* за еден филм?

Понатаму, доаѓаме до проблемот со искажувањето. Ако самиот лик не каже што се неговите дилеми, како тогаш да ги знае публиката? Ако не ни се каже со зборови, како треба да ни се каже? И што ќе можеме да заклучиме по начинот на кој ни е кажано нешто? Природата на филмот дозволува само неколку начини на кои актерот/актерката може да ги открие своите мисли. Така, за неговите/нејзините мисли дознаваме: преку тоа што тој/таа го кажува, преку неговите/нејзините изрази на лицето, преку неговиот/нејзиниот говор на телото, преку некоја негова/нејзина транспарентна постапка, или, пак, преку самиот контекст (чијшто ефект е честопати засилен преку музика или звуци), кој открива што мисли или чувствува актерот/актерката.²⁸ Шармантната но избувлива Бет Дејвис (Bette Davis, 1908-1989) еднаш се пожалила на сце-



Лилијан Хелман

Херман Воук



ната: „Сакам *јас* да бидам таа што ќе се искачи по скалите, а не проклетата музика!“.

Чиј јазик ја носи приказката? Дали филмот е раскажуван? Ако е тоа така, тогаш каков однос на доверба ужива нараторот кај публиката? Како што рекол американскиот филмски режисер Мајк Николс (Mike Nichols): „Филмот е како личност. Или му веруваш или не му веруваш“. Кој или што ја гради таа доверба? Само сонорната основа на гласот на Орсон Велс, кој го раскажува величествениот холивудски еп ВИКИНЗИТЕ/THE VIKINGS, 1958, можела да создаде таква аура на доверба кај публиката. Краткиот расказ, новелата и романот имаат агол на гледање. Има ли и филмот? Дали филмот има само еден или повеќе агли на гледање? Можно ли е воопшто да ги нема? Дали се чини дека филмот се сведува *само* на камерата?

Стилот и авторството на сценариото се од големо значење. Тоа може да е клучниот зачин во гозбата на филмот. Голем број американски писатели работеле за Холивуд и го изградиле холивудскиот стил на пишување сценарија: Ф. Скот Фицџералд (F. Scot Fitzgerald), Вилијам Фолкнер (William Faulkner), Рејмонд Чендлер (Raymond Chandler), Нил Сајмон (Neil Simon) и Роберт Шервуд (Robert Sherwood) се само петмина од многу други. Во некои случаи, сценаристи со полно работно време произвеле неверојатни романи – пред сè, луѓе од златната ера на Холивуд, како В. Р. Барнет (W. R. Burnett), Нивен Буш (Niven Busch) и Џејмс М. Кејн (James M. Cain).²⁹ Сценаристот е фактор којшто мора да влезе во равенката за успешна или промашена адаптација.

Едно прашање толку често се наметнува што станува дури и здодевно: вистина ли е дека инфериорните литературни дела се најдобрите сиров материјал за правење супериорни филмски дела? Дека слабите, сензационалистички приказки добиваат поголем кредибилитет и длабочина кога ќе се преработат во филм? Иако ова се тврди од сите и од секого, тоа е, сепак, далеку од очигледно. Ваквата конвенционална мудрост ја црпи својата смисла од метафората дека доброто ѓубриво (читај: ѓубре) дава добра жетва. Несомнено дека најдобрите адаптации на делата на Шекспир го минираат овој аргумент.

Прашањето за квалитетот на оригиналното дело наспрема квалитетот на адаптацијата е, всушност, прашање за тоа колку сличности делат нивните автори. Џон Форд, од роман кој што е ремек-дело, направи филм што е ремек-дело: ПРОЗДОВИТЕ НА ГНЕВОТ. Од друга страна, холивудската верзија на ВОЈНА И МИР (WAR AND PEACE) од 1956 г. во режија на Кинг Видор (King Vidor) беше катас-

трофа, додека руската верна адаптација од 1968, ВОЈНА И МИР, во режија на Сергеј Бондарчук беше врвно ремек-дело.

Лично сметам дека резултатот од адаптирањето на литературно дело во филм ќе зависи од способноста и креативните (често комерцијални или материјални) можности на режисерот (или продуцентот) на филмот. Од лошите книги не се добиваат по автоматизам добри филмови, и обратно.

Конечно, во поглед на зборовите, виси и прашањето за верноста на јазикот и етницитетот на ликовите кон вистината. Уште од времето на првиот гангстерски филм на Холивуд – МУСКЕТАРИТЕ ОД СОКАКОТ НА СВИЊИТЕ (THE MUSKETEERS OF PIG ALLEY, 1912) на Д. В. Грифит (D. W. Griffith), особено се издвојуваат Италијанците и Ирците со добро улично образование. Филмските ликови зборуваат на некој тежок сленг, богат со уличарски идиоматски изрази, кои ја трогнуваа или ја шокираа тогашната публика. Но, требаше да поминат десетлетија пред филмовите да му се доближат на оригиналниот, автентичен уличен говор, или на употребата на вистинскиот уличен акцент и називите за етницитетите.

Пишаниот збор во литературната Америка беше многу појасен и посмел со акцентите и вулгарностите – почнувајќи не порано од креацијата на ликовите на Том Соер и Хаклбери Фин на Марк Твен во 1870/80-тите години. Постои добра причина да се верува дека јазикот на Хаклбери во класичното дело АВАНТУРИТЕ НА ХАКЛЕБЕРИ ФИН (THE ADVENTURES OF HUCKLEBERRY FINN, 1884) бил преземен од автентичните африканско-американски говори во тој период.³⁰ Но, сè до 60-тите беше општа практика во американските филмови Евреин да игра Италијанец – како што Пол Муни (Paul Muni) го толкуваше ликот на Ал Капоне во филмот ЛУЗНА – СРАМОТ НА НАЦИЈАТА (SCARFACE – THE SHAME OF A NATION, 1932), адаптација на романот на Армитаж Трејл/Armitage Trail, или Мексиканец да игра Индијанец, Кинез, Французин, Грк или Арапин – како што и навистина правеше вештиот и полнокрвен актер Ентони Квин. Верноста кон вистината не беше толку битна колку што беше задачата добро да се раскаже приказката *на филм*.

ШТО МОЖЕ, А ШТО НЕ МОЖЕ

Жанровите на литературата и на филмот се совпаѓаат. И двете уметности мошне добро обработуваат: гангстерски, детективски, воени, хорор, романтични, научно-фантастични и вестерн приказки, како и шпионските трилери, пропагандни приказки или документарци, комедијата и трагедијата.

Меѓутоа, мјузиклот е чисто филмски феномен. Покрај тоа, приказката раскажана со помош на фотографските процеси на широк екран со соодветна филмска лента, како и со помош на системите за гледање, ја пренесува својата порака на начин што само филмот го прави возможен. Ефектот на широкиот екран може да го измени ефектот, па и самото значење на жанрот. Техничката предност е стара традиција и таа често се должи на пробивите направени во американската филмска индустрија во нејзиниот натпревар за доларот со пишаниот збор, радиото и уметничките изведби во живо, и подоцна, во натпревар со телевизијата.

Техничката супериорност што ја имаа американските филмови над пишаниот збор и другите форми на забава се должеше на низа спектакуларни визуелни ветувања. Таа почна со „Vitascope“ (развиен во доцните 1890-ти), потоа дојде „Polyvision“ (развиен во 1920-тите), потоа „Vitarama“ (доцните 1930-ти), „Fox Grandeur“ (1930-тите), „3-D“ (за првпат користени во САД во 1922 г., а нивната популарност го достигна врвот во 1950-тите), „Cinerama“ (1950-тите), „Superscope“, „Panscope“, „Warnerscope“ и „Todd-AO“ (1950-тите), „IMAX“, „Omnimax“ и „Imax Dome“ (се јавија во 1970 г.) или „Imax 3-D“ (1990), како и некои од поновите дигитални системи за пренос што се користат денес.

ТЕКСТУРА

Филмовите, во основа, се материјална култура, **пластична** уметност – во изворната смисла на зборот, како уметност што обликува подобен материјал, од типот на глина или восок за грнчарството. Подобните материјали на филмот се месото и крвта на актерите и техничарите, трепкачките целулоидни слики или дигиталните пиксели, кои ни покажуваат и ни дозволуваат да слушнеме работи кога ќе се репродуцираат пред нас на екранот. Филмовите се, во суштина, меѓу 16 и 30 мирни фотографии изложени по редослед пред нас на екранот. Човечкото око ги пополнува празнините и создава континуитет, феномен наречен *перзистенција на видот*. (Тоа не е оптичка илузија, туку само се чини дека е таква.) Од друга страна, пак, литературата – посредувана од пишаниот или отпечатениот збор – е далеку понематеријална и апстрактна. „Зборовите се само бледи сенки на оние томови и томови работи што ги мислиме“ – напишал Теодор Драјзер (Theodore Dreiser) во *Сестрата Кепу* (*Sister Carrie*). Тие се мали разумни врски кои спојуваат заедно големи нејасни чувства и цели.³¹ Литературата „не може да се сведе на зборовите испишани на

страниците“, забележал симпатичниот филозоф на битниците Кенет Рексрот (Kenneth Rexroth, 1905-1982). Во она што ние можеме да го дефинираме како **литература**, „зборовите се тука поради вештината на пишувањето. Како уметност, литературата претставува редување зборови во низи, кои треба да ни причинуваат задоволство; преку нив, таа го вознесува и го трансформира искуството; преку нив, таа функционира во општеството како континуирана симболична критика на вредностите“³².

За писателите што се психолошки ориентирани, кои претпочитаат да го опишуваат текот на мислите на своите ликови (стил наречен „тек на свеста“) или кои го преферираат стилот на *интимизмот*, телевизијата е, веројатно многу поподобен медиум од долгометражните филмови, бидејќи малиот екран овозможува „сосредоточување на ликовите и дијалогот, а ставање на дејствието и спектаклот во втор план“.³³ Колкав успех носи интимноста пренесена преку малите екрани може да се види од разните американски телевизиски шоуа, кои се протегаат од *Ја сакам Луси* (*I Love Lucy*, 1951-1957, во главна улога Лусил Бал/Lucille Ball), преку *Дедвуд* (*Deadwood*, 2004-2006, HBO/HBO, во главна улога Ијан Мек-Шејн/Ian McShane), па сè до *Очајни домаќинки* (*Desperate Housewives*, 2004-денес, HBO/HBO, во главна улога Тери Хачер/Teri Hatcher).

Англо-американски примери на збиени психолошки текстови што особено тешко би можеле да се адаптираат би биле експерименталните романи за свесниот, несвесниот и потсвесниот живот, како оние напишани од Вирџинија Вулф, Џејмс Џојс, Д. Х. Лоренс или Вилијам Фокнер.³⁴ Но, и други форми на претежно внатрешен наратив, исто така, тешко можат да се приспособат во филмско дело. Добро познат пример на фијаско од обид да се адаптира во филм литературно дело напишано во стилот на *интимизмот* е адаптацијата на ДНЕВНИКОТ НА АНА ФРАНК (THE DIARY OF ANNE FRANK) од 1957 г. (режија Џорџ Стивенс/George Stevens, 20th Century Fox) во *Cinemascope* формат. Како што забележал чикашкиот критичар Дејв Кеј (Dave Kehr) во тоа време, *Дневникот на Ана Франк* го претставувал „самиот врв на претенциозноста и самото дно на постигнувањата“ на режисерот Џорџ Стивенс.³⁵ *Cinemascope* форматот има свои предности. Но, во една приказка за алиенација, фрагментација и постоење во затворени и тесни простори, еден контекстуален аранжман што ги нагласува ширината, висината и отворениот простор беше комплетно несоодветен.

Ако си земеме малку поголема креативна слобода, тогаш ќе можеме да направиме добар филм,

кој е верна – но не и буквална – адаптација на збиен психолошки текст. Така, ја имаме прифатливата *Technicolor* и *Panavision* верзија од 1969 г. на делото на Вилијам Фокнер – *THE REIVERS*, потоа брилијантната британска адаптација од 1969 г. на делото на Д. Х. Лоренс – *ВЉУБЕНИ ЖЕНИ (WOMEN IN LOVE)* од Кен Расел (Ken Russel), како и вистински инспиративна филмска верзија на фолкнеријанскиот опис на Роберт Пен Ворен (Robert Penn Warren) од 1949 г. – *СИТЕ ЛУЃЕ НА КРАЛОТ (ALL THE KING'S MEN, 1946 г.; награден со Пулицерова награда)*. Во поглед на создавањето психолошки, внатрешен простор во надворешниот, визуелен простор на филмовите, особено маркантно беше инкорпорирањето на брилијантните дисторзивни техники на германскиот експресионистички филм во американски филмови. Овој впечаток може да се доживее, на пример, во холивудската уметност на германско-американскиот режисер Фриц Ланг (Fritz Lang, 1890-1976), особено во неговите порани дела од 1930-тите и 1940-тите години, изработени во студијата на Warner Bros.

Како што ќе видиме, сценаристите истакнуваат дека еден филм мора да ја одржува возбудата, која мора да минува како сноп светлина низ целата структура на приказката. Ако ни тргне од рака да го извршине овој чин на електричен трансфер, тогаш адаптацијата ќе пренесува нешто есенцијално во врска со оригиналот. Таа ќе го приспособи и ќе го смести пресоздаденото дело блиску до претходната алка во синцирот на поопштото раскажување на приказката.

ГЛАСОТ

Зборовите на литературата се пренесуваат преку чувство, тон и глас – „глас на бардот/кој ги гледа сегашноста, минатото и иднината“³⁶. По тоа тие се разликуваат од, да речеме, возниот ред на автобуските линии, кој е анонимен, практично безгласен и кажува многу малку за секојдневните чуда на човечкото постоење. Кога се адаптираат литературните дела во филм, проблемот на аголот на гледање и гласот на раскажувачот е особено евидентен кога во оригиналот има силен наратор во прво лице единина – како, на пример, ликот на Хаклбери Фин во филмот според делото *Авантурите на Хаклбери Фин* (1884) на Марк Твен, или ликот на Холден Колфилд во филмот според делото *Ловец во 'ржта (Catcher in The Rye, 1951)* на Селинџер. Ова е навистина нерамноправен натпревар.

Прочитајте ги овие воведни реченици: „Не знаете вие за мене ако не сте прочитале книга со на-

слов *Авантурите на Том Соер* – ама не е страшно“ – и „Ако навистина сакате да разберете, веројатно прво што ќе сакате да знаете е каде сум роден, какво ми беше бедното детство, што работеле моите родители пред да ме добијат и сите тие гомненици во стилот на Дејвид Коперфилд, ама баш и не ми е до тоа да ви раскажувам за тоа“³⁷. *Гласот* проговори. Чинот е сторен. Твен и Селинџер ја погодиле работата од првиот момент. Колку и да е добар актерот, неговата нарација снимена на филмскиот саундтрак, дури и да е составена од истите зборови, едноставно нема да го даде истиот ефект. Книгите го содржат оригиналниот ефект, бидејќи тој доаѓа од автентичните ликови – самите Хаклбери и Холден.

Низ времето, филмската нарација доживувала подеми и падови. Денес таа се употребува многу поретко. Англофонските филмови сè до 1950-тите години често користеле нарација од литературен карактер. Таа била изведувана на еден од следниве четири начини:

- (1) преку *објективен наратор* во игран филм (fictional film), кој не води напред во времето, кој не подготвува за некој настан или кој ги коментира дејствијата;
- (2) преку *наратор во прво лице*, кој и самиот е учесник во филмот и дава субјективни коментари срочени во прво лице единина за сцените во кои тој/таа се појавуваат или, пак, кој ги врши наративните функции опишани во играниот филм во кој тој/таа не се појавуваат;
- (3) преку *лик што е прикажан на сцената и чишто мисли можеме да ги слушнеме*; и
- (4) преку *лик во филмот чишто глас се слуша во имажинацијата на друг лик* (пр. додека го чита писмото добиено од тој лик или дури и додека му ги чита мислите на тој лик).³⁸

Класични примери на секој вид филмска нарација може да се видат и да се слушнат во: (1) објективен наратор: *ВИКИНЗИТЕ (THE VIKINGS, 1958)*, режија Ричард Флејшер/Richard Fleischer, со сонорниот глас на Орсон Велс како епски наратор); (2) наратор во прво лице: *СЛИКАТА НА ДОРИЈАН ГРЕЈ (THE PICTURE OF DORIAN GRAY, 1945)*, режија Алберт Левин/Albert Lewin), *ТАНЦ СО ВОЛЦИТЕ (DANCES WITH WOLVES, 1990)*, *ИСКУПУВАЊЕТО НА ШОШЕНК (THE SHAWSHANK REDEMPTION, 1994)*; (3) лик чишто глас го наслушуваме: *ДАМАТА ВО ЕЗЕРОТО (THE LADY IN THE LAKE, 1946)*, режија Роберт Монтгомери/Robert Montgomery), *БЕРБЕРОТ (THE BARBER, 2001)*; *ТРИНАЕСЕТТИОТ ВОИН (THE 13TH WARRIOR, 1999)*; (4) глас слушан во имажинацијата

на друг лик: ПИСМО ДО ТРИ СОПРУГИ (A LETTER TO THREE WIVES, 1949, режија Џозеф Манкиевич/Joseph Mankiewicz), ЗАБРАНЕТА ПЛАНЕТА (FORBIDDEN PLANET, 1956, режија Фред Вилкок/Fred Wilcock, главни улоги Валтер Пиџон/Walter Pigeon, Ан Френсис/Anne Francis, адаптација на делото на Вилијам Шекспир *The Tempest*). Се разбира, овие гласови се преклопуваат, како што и обично бива со гласовите.

Во периодот по Втората светска војна, американските филмови станаа покинематични, а помалку литературни. Тие повеќе се потпираа врз директната експозиција со помош на камерата или со помош на добро слеаната, симултана комбинација на она што се гледа и она што се мисли. Така што, кога се гледа само надворешната страна на зграда или на возило, ликот може преку својот глас да влезе во нив и да се појави во сцени во кои не е прикажан. Ова не може да се изведе во литературен текст. Строго визуелна презентација и симултан наративен глас кои се одвоени од визуелната презентација, се неизводливи во традиционалниот роман. Но, модерниот графички роман, како оној на Арт Шпигелман (Art Spiegelman) – *Глушец (Maus)*, 1973-1991), може да ја постигне оваа симултаност.³⁹

Оттука, станува јасно какви опции стојат пред тој што ќе сака да се зафати со ваквата адаптација. Литературата што се адаптира во филм мора „да биде темелно изменета и скратена“, како што рекол американскиот актер и режисер Ервин Пановски (Erwin Panofsky), а мора да биде сериозно „збогатена со интерполации со цел да се добие добро филмско сценарио“.⁴⁰ Создавачот станува

уништувач за да може да создаде. На поединецот одговорен за пишувањето на разните фази на филмското сценарио „мора да му се дозволи да го измени, скрати или додаде тоа што ќе најде за потребно, за да се добие сценарио по кое ќе може да се снимат филм“, како што забележал американскиот сценарист и драматург Вилијам Пакард (William Packard).⁴¹

СО ВЕЖБАЊЕ МОЖЕБИ ЌЕ МОЖЕШ И ДА СЕ УСОВРШИШ

Во процесот на адаптација мора да се преземат, во основа, најмалку две значајни материјални дејствија. Филмското сценарио преземено од книга е клучната врска меѓу оригиналната литература и довршениот филм. Сценаристот мора да ја откорне и да ја репродуцира централната оска на приказката во сценариото, кое, исто така, мора да ја поседува сподвижувачката страст на оригиналот. „Ќе се обидеш да го најдеш она што е сржта на делото. Покрај тоа, мора да се запрашаш што тоа те трогнало и те понело кај делото? ...Што допрело до тебе?“, потцртува сценаристот Вилијам Голдман (William Goldman). „Сера мора некако да ги искомбинираш овие работи... Покрај тоа, мора да ѝ останеш верен на приказката.“⁴² Но, дотука работата е само дополу завршена, бидејќи „филмското сценарио е несовршен одраз на филмот“.⁴³

Впечатливиот американски новелист и сценарист В. Р. Барнет (W. R. Burnett, 1899-1982) го решил овој проблем така што отпрвин пишувал свои романи, а потоа одново ги пишувал во форма на филмски сценарија. Кога можел, исто така присуствувал при снимањето на приказката за да му помага на режисерот околу потребите и измените во дијалозите. Два негови спектакуларни успеха во жанрот на гангстерскиот филм беа ВИСОКА СИЕРА (HIGH SIERRA, 1941) и ЏУНГЛА НА АСФАЛТОТ (THE ASPHALT JUNGLE, 1950).⁴⁴ Современиот американски режисер Тери Гилијам (Terri Gilliam) најпрвин пишува графички романи врз основа на своите филмови со помош на предвизуелната техника на storyboarding, а потоа ги пренесува тие романи на екранот како негов филм, како што беше случајот со БРАЗИЛ (BRASIL, 1985).

Доаѓаме до второто материјално дејствие, кое го изискува процесот на адаптација и кое трае далеку подолго и е далеку посложено, а тоа е целиот колаборативен и креативен процес на правење на филмот. Во целиот тек на овој процес се прават разни дотерувања и измени, додавања и скратувања, преку индивидуални ангажмани или во соработка со други професионалци. Филмови-



СТАКЛЕНА МЕНАЖЕРИЈА
(Ирвинг Рапер, 1950)

те, како медиум на американската популарна култура, по самата своја природа се тимска уметност. Многу ретко еден маж или жена може сам/сама да создаде, а потоа и да дистрибуира едно дело на популарната култура, а особено не филм. Кинематографскиот процес вклучува најмалку шест етапи.

Прво, реализаторот на филмот мора да најде кохерентна приказка којашто ќе ја прифати публиката и ќе сака да ѝ се раскаже или, поточно, да ѝ се прераскаже на екранот. Во овој поглед, Шекспир е секогаш баран, па дури и многуречовитиот и метафизички извонреден *Моби Дик* (*Moby Dick*, 1851) на Херман Мелвил (Herman Melville) – ако се скуси и се преобликува по вкусот и со финесите на Џон Хјустон (John Huston) може да успее.⁴⁵

Второ, продуцентот мора да дојде до сознание колку ќе чини филмската адаптација на белетристичкото дело и дали ќе може да ја плати таа сметка. Ако делото веќе не подлежи на авторскоправна заштита, тогаш уште подобро, бидејќи тој не ќе мора да се грижи за оригиналноста на интелектуалната сопственост, ниту, пак, да плаќа надоместок за копирање на оригиналниот текст. Ако се работи за некоја стара приказка, оригиналниот текст може сè уште да биде од корист, особено ако станува збор за костимирана драма – како, на пример, оние на Чарлс Дикенс или на Хенри Џејмс.

Трето е прашањето за преседанот. Дали вакво нешто се продавало на пазарот порано? Со оглед на тоа што филмската е комерцијална индустрија – како што се автомобилите, моливите и производството на разните типови и вкусови на пасти за заби и така натака – банката сака да поддржи стока која се продавала добро во минатото. Ако еден тип пасти за заби со вкус на пеперминт доживее голем успех на пазарот, тогаш понабргу ќе се појават и многу други типови пасти за заби со таков вкус.

Адаптациите на белетристички дела доаѓаат во бранови: ДЕЈЗИ МИЛЕР (*DAISY MILLER*) на Хенри Џејмс (1974, режија Питер Богданович/Peter Bogdanovich); ЕВРОПЕЈЦИТЕ (*THE EUROPEAN*, 1979, режија Мерчант-Ајвори/Merchant-Ivory); БОС-ТОНЦИТЕ (*THE BOSTONIANS*, 1984, режија Мерчант-Ајвори). Натаму, една деценија подоцна, се случува втор бран: ПОРТРЕТОТ НА ЕДНА ДАМА (*THE PORTRAIT OF A LADY*, 1996, режија Џејн Кемпион/Jane Campion); ПЛОШТАДОТ ВАШИНГТОН (*WASHINGTON SQUARE*, 1997, режија Агњешка Холанд/Agnieszka Holland); КРИЛЈАТА НА ГУЛАБОТ (*THE WINGS OF THE DOVE*, 1997, режија Јаин Софтли/Iain Softley); ПОД РАЈОТ (*UNDER HEAVEN*, 1998, режија Мег Ричман/Meg Richman) – исто така адаптација на делото *Крилјата на гулабот*); НО-

ТИНГ ХИЛ (*NOTTING HILL*, 1999, режија Роџер Мишел/Roger Michell – романтична комедија во која допадливиот Хју Грант ја среќава нежната Џулија Робертс за време на нејзиниот престој во Лондон каде што таа снима некој роман на Хенри Џејмс) и ЗЛАТНИОТ САД (*THE GOLDEN BOWL*, 2000, режија Џејмс Ајвори/James Ivory).

Зошто се случуваат брановите адаптации на делата на Хенри Џејмс, кој е веројатно најком-плексниот и најбесрамно барокен од сите амери-кански високоинтелектуални писатели? Затоа што филмовите го симнуваат „салото“ на Хенри Џејмс. Штом ќе изгуби од својата тежина и ќе се адаптира во филм, Хенри Џејмс го добиваме во формат што може да се продаде. Како што рекол современи-кот на Хенри Џејмс, Ралф Валдо Емерсон: „Ако чо-век може да напише подобра книга, да одржи по-добра проповед и да направи подобра стапица за глупци од својот сосед, иако си ја изградил куќата во шума, светот ќе направи поплочен пат до него-вата врата“.⁴⁶

Филмовите не треба да се анализираат само од аспект на тоа дали ги исполнуваат барањата на жанрот, туку и како дел од циклус, како што истакнал филмскиот критичар Џонатан Манби (Jonathan Munby). Пред Втората светска војна, поимот „циклус“ во САД обично се користел за да се означат типовите на филмови. Токму овде стапува на сцена цензурата. Таа го има изразено своето влијание и во литературата и во филмот во САД. И насилството, и гангстеризмот во литературата и филмовите можат да бидат штетни за општеството. Тие се опасни изрази „на поголема бранувачка и деструктивна сила“, циклуси на насилство и криминал што му се закануваат на општеството. Особено кога се прикажуваат преку масовните медиуми на филмовите, тие се јавуваат како внатрешни закани за општеството и како такви, тие се циклуси „вокализирани од машинеријата на културната администрација“.⁴⁷ Адаптациите на Хенри Џејмс, од друга страна, нудат – што? – Утешителни циклуси на костимирани драми, исполнети со елеганција и финеси и парфимирани со бледи траги на психо-лошки увид?

Четвртиот чекор во модерниот креативен процес на правењето филмови е **претпродажбата**. Овој поим има две значења во терминологијата на филмскиот бизнис. Пред да ѝ го продадеш својот производ на јавноста, спроведуваеш приватна продажба. На овој начин, може да најдеш дополнителни финансиски средства за да го довршиш филмот, а може и да му помогнеш на инвеститорот да оствари поголем профит. И бидејќи претпродажбата е само почетен период пред продажбата, произ-

водството на продуктот може да се одвива далеку од фактичкото место на продукција и првична дистрибуција. Така, реализаторот на филмот може својот продукт, кој сè уште не е произведен во една земја, да го продаде во некоја друга далечна земја. И сето тоа е дел од филмската игра.

Кај филмовите, исклучителните актери, специјалните ефекти и добрата приказка се одлична основа врз која се продаваат правата на дистрибуција пред довршувањето на филмот, и тоа особено во странство. Преку океанот има добри места за продажба. Се купува врз основа на концептуални заслуги – Шерлок Холмс од Британците за Американците, Силвестер Сталоне или Клинт Иствуд од Американците за Европејците. Ако довршениот филм доживее успех, продуцентот вака ќе заработи повеќе пари. А ако е *blockbuster*, секој ќе профитира. Во секој случај, студиото и продуцентот ќе можат да го зголемат почетниот буџет за продукција.

Петтиот чекор ја опфаќа практичната работа на фактичко адаптирање на белетристиката во филм, односно фактичкото правење на филмот, самата продукција. Во оваа фаза зборовите мора да им се противстават на сликите. Кога оригиналното слово е од значење – да. Но, „верноста кон оригиналниот дух на делото не е секогаш буквална, бидејќи словото не секогаш успева на филм“.⁴⁸ Дејствијата мора да се преобразат од описи во драматизации, од бавен во брз тајминг. Времето строго ги одредува можностите за адаптација – 90 до 180 минути за филм, што е многу помалку време одошто е потребно за да се прочитаат и да се ‘сварат’ повеќето книги. Пишаната приказка може да има многу поговати тектури; многу минорни инциденти, поставки и ликови мора да се изостават, да се скусат или да се консолидираат.

Кога приказката што се раскажува треба да се преобрази од белетристичко дело во игран филм, „најважно е да се обликува со минималниот потребен број сцени и ликови, како и со најзбиената листа на локации“.⁴⁹ Најголемиот број луѓе во професионалниот, колективниот живот се добро запознаени со оваа потреба – делото да се адаптира во концизна, зборовна и визуелна презентација. Ова се случува кога презентација на информации на публиката од страна на едно лице во слободна форма треба да се замени со power point презентација, која ги исполнува барањата на филмската форма. Материјалот мора да го собере во дадената рамка. Но, обидувајќи се да влезат во таа рамка, луѓето неретко успеваат да влезат само во лудачка кошула. Сепак, обидот може да ве натера да ги соберете и да ги наредите сите свои напори исто

како композицијата на сонет за вашата љубена.

Конечно, шестата работа на планот на практичната работа на адаптирање е публиката – како што, наводно, ја нарекол американскиот лиричар, автор на музички комедии и театарски продуцент Оскар Хамерштајн (Oscar Hammerstein): „големиот црн џин“. Публиката е проголтувачки амбис со кој продуцентот не може да командува и којшто конечно одлучува дали делото ќе успее или не.

Целиот колаборативен и креативен процес на снимање филмови, како и разнообразниот извор на романот којшто самиот ја вклучува асимилацијата на есеи, писма, мемоари, истории, религиозни трактати, манифести, народни, епски и романтични приказки, покажуваат дека адаптацијата не се состои во трансферирање на еден сингуларен елемент во друг сингуларен елемент. Како што е случајот и со американската популарна култура, реалистичната парадигма е *културата како целина*. Можеби фундаменталното прашање не е оценката од нула до пет ѕвездички, серијата рангирања по квалитет што се протегаат од слаб, преку достатно добар, добар, подобар, па сè до најдобар. Иако, да бидеме фер, исклучителноста се случува – а се случува и спротивното од тоа. Но, фундаменталното прашање е дека „постои тоталитет на културата којшто се протега низ општеството и го опколува, а не култура којашто постои во слоеви“⁵⁰. Приказката се раскажува и се прераскажува.

ОТКАЖИ СЕ

Студентот на филм, филмскиот занесеник и филмофилот треба да се откажат од наивното тврдeње дека филмот треба да биде верен на книгата. Тоа не е поентата на успешна адаптација. Премногу раце го обликуваат довршениот филм. Адаптацијата налага оригиналност. Таа е процес на надодавање, процес на срамнување, процес на таложење на слоевите на една приказка врз слоевите на друга, секоја збогатувана со раскажувањето што тече. Да се потсетиме на Хомер и на Есхил коишто беа споменати на почетокот од овој есеј. Постои ли само една приказка за Есхил, само една приказка за Одисеј? Секое раскажување опишува, објаснува, открива. ***Големиот Гетсби (The Great Gatsby)*** на Ф. Скот Фицџералд беше бестселер во САД во 1926 година, но тој повторно беше раскажан во форма на филм во 1926, 1949, 1974 и 2000 година.⁵¹ *Гетсби* е само една приказка меѓу многуте други, која останува во живот за Американците по заслуга на нејзиното кинематично преродување, кое се збогатува со секое наредно раскажување. Тоа е само уште една приказка меѓу многуте други која

помага да се создаде заедништвото, му ја дава на самиот живот формата која му недостига и помага да се заштитат луѓето од трагедијата на другите.

Сметам дека Денис Лијан немал право кога рекол дека да ги споредува филмовите и книгите е како да ги споредува жаболката и жирафите. Ако литературата и филмот можат да се разберат како континуум, како една приказка, тогаш може да се најде задоволство во една визија која е прераскажана и освежена. Многу автори на филмови го знаат ова. „Бидејќи, древната мудрост, која е точна“, како што рекол Дејвид Мамет „вели дека се пишува во три времиња: време кога го пишуваш, време кога го режираш и време кога го уредуваш делото.“⁵²

И, конечно, толку многу прсти се потребни за да се заврши работата, почнувајќи од: оригиналното литературно дело, сценаристот и сценариото, режисерот („Кој донесува одлуки за изборите што

веќе ги направила филмската екипа“⁵³), на продуцентот што го држи кесето со пари кај себе, компромисите, каприците и харизмата на главниот актер или главната актерка, цените и поставките, камерманот, осветлувањето, монтажерот, музичкиот соработник, дизајнерот и, на крај, кино-публиката.

Да, *вие* – гледачите, кои дури можете да гледате разни верзии на филмот за да ја оцените издржаноста на конечниот рез. Публиката е јавност составена од поединци и толпа. И, по секоја веројатност, луѓето ќе го гледаат филмот по препорака, по случајност, од згодна прилика или ескапизам, или од основната глад за разонода – а дури можеби и за да научат нешто. Вие не сте глупаци. Вие сте публика. Публиката е создавачот и пресоздавачот. Публиката конечно одлучува дали целиот процес успеал или не. Вие ги купувате билетите.

Превод од англиски: Методија Велков

“LitFlicks: Adapting Literature into Film”
© John Dean, 2007.

1. Скот Меккејб (Scott McCabe), “Помирување на насилиството и еден живот во литературата: Интервју со Денис Лијан” (“Reconciling Violence and a life in Literature: An Interview with Dennis Lehane”), во списанието *The Writer’s Chronicle*, Vol. 39, No. 1, 8-13. Лијан го напишал сценариото за МИСТИЧНА РЕКА (MYSTIC RIVER, 2001), основа на филмот со исто име (200-), режија Клинт Иствуд (Clint Eastwood). Целосен цитат, стр. 9 (кога Лијан бил прашан како филмот влијаел на него): “Сите ние сме производи на поп-културата. Тешко можеме да ја избегнеме. Филмовите и книгите се различни како жаболка и жирафи, но она што ме научи филмот е концептот за постојано движење. Оставете ја приказката да се развива самата од себе.”
2. Види ја, на пример, критиката на филмот ТРИУМФОТ НА ЉУБОВТА (THE TRIUMPH OF LOVE) – „Тоа мене ми звучи како некој здодевен корсетиран *lit flick*“ – на: http://www.timeout.com/film/reviews/81472/the_triumph_of_love.html или на: <http://www.amazon.com/LitFlicks-Movies-People-Like-Books/lm/GPF2PW020Z7U>
3. Ешил, според наводите на Атенеј 347e.
4. Така, на пример, тоа беше поврзано со обвинувања во врска со респективните дела на Џошуа Рејнолдс (Joshua Reynolds, 1723-1792), Александар Поуп (Alexander Pope, 1688-1744), Исаак Њутн (Isaac Newton, 1642-1727), Џовани Бонончини (Giovanni Bononcini, 1670-1747).
5. Бурк (Burke), Варијанти на културната историја (Varieties of Cultural History), (Cambridge: Polity Press-Blackwell Publs. Ltd., 1997) 195-196
6. Џорџ Блустоун (George Bluestone), Романи во филмови (Novels Into Films) (Baltimore: The John Hopkins Press, 1957), 7-8
7. Кробер, Карл (Kroeber, Karl), Нестварното во филмот и белетристиката: визуелно наспрема вербално раскажување на приказки (Make Believe in Film and Fiction: Visual vs. Verbal Storytelling). (New York: Palgrave-Macmillan, 2006)
8. Сузан Билингтон Кац (Susan Bullington Katz), Разговори со сценаристи (Conversations With Screenwriters), (Portsmouth, New Hampshire: Heinemann-Reed Elsevier Inc., 2000), 198.
9. Леонард Луис Левинсон (Leonard Louis Levinson), Неустрасивиот речник на Вебстер (Webster’s Unafraid Dictionary) (New York: Collier, 1967).
10. Ерик Хофер (Eric Hoffer), Пасионираната состојба на умот и други афоризми (The Passionate State of Mind and other aphorisms (New York: Perennial Library, 1954), 59.
11. Историјата на филмот според Тери Гилијам (Terry Gilliam’s History of the Movies), документарец во пет дела, режија Тери Гилијам, ц. 1995, дел 1. Патувања во времето и просторот (Travels in time & space).
12. Според наводите во Encyclopaedia Britannica, Macropedia, Vol. 12, 541; EB 15th edn., 1974. Цената од 1913 г. изнесувала \$1.50. За пресметување на инфлацијата на американскиот долар, види: “<http://www.westegg.com/inflation>”.
13. “Nickelodeon”: спој на зборот nickel (паричка од 5 американски центи), колку што чинело гледањето кратки филмови во мали машини што наликувале на кутии со рачки, и odeon – според познатиот Theatre Odeon во Париз.
14. Види го Додатокот I од овој есеј за компаративниот осврт на производството на книги наспрема производството на филмови. Постои директна генеалогича од илустрираните пергаменти на египетскиот Ramesseum Papyrus (околу 1980 г. пред н.е.), преку илустрациите на делата од Вергилиј и Хомер од 5 век од н.е. во Ватиканската библиотека, Византиските кодекси од 6. и 7 век од н.е., хиберно-саксонската илустрирана Книга на Келс (Book of Kells) во универзитетската библиотека на колеџот Тринити во Даблин, како и т.н. Евангелија на Линдисфарн (The Lindisfarne Gospels) во Британскиот музеј, преку „златното доба на просветителството“ (книги и стакло во боја) во подоцнежниот европски среден век, појавата на книгите во Европа, во овој формат што ни е познат и денес (block book) во 15 век, пионерските гравирања во дрво за книги на Томас Бевик (Thomas Bewick) датирани од 1779 г., изумот на книжна литографија на Алојс Зенефелдер (Aloys Senefelder) околу 1796 г., продукцијата на илустрирани книги и списанија во Викторијанската ера од страна на големи автори како: Домие (Daumier), Доре (Doré), Гаварни (Gavarni) и совршениот спој на Чарлс Дикенс (Charles Dickens) и Џорџ Круикшанк (George Cruikshank), како и познатата англиска Жолта книга (Yellow book) (1894-97). 20 и 21 век, пак, ги виделе масовната продукција и апсолутното изобилство на овој поделен медиум.
15. Како и самиот автор, илустрираните книги на Куарлс изразуваа противречни симпатии како кон монархијата заснована врз божественото право и католицизмот, така и кон силните индивидуалистички и пуритански елементи во неговото воспитување. Делата на Куарлс во Америка беа особено популарни во раниот период на Нова Англија, почнувајќи со ерата на ациите (pilgrims) и пуританците на колонијата во Плимут и Беј колонијата во Масачусетс, па сè до времето на трансценденталистите од Нова Англија. Така, на пример, Куарлс имаше нагласено влијание врз поетесата Емили Дикинсон (Emily Dickinson, 1830-1886). Види, Францис Куарлс (Francis Quarles), Амблеми (1635) Едвард Бенлоу Куарлис и Хиероглифики на животот на човекот (1638) (Emblems and Hieroglyphics of the Life of Man (1638)), вовед од Карл Џозеф Холтген (Karl Josef Holtgen) и Џон Хорден (John Horden) (New York: Georg Olms Verlag, 1993); Кармен А. Приоли (Carmen A. Prioli) “Прочитот на Емили Дикинсон на Францис Куарлс” (“Emily Dickinson’s Reading of Francis Quarles”), во публикацијата Dickinson Studies, 25 (1979); Д. Бланд (D. Bland), Историја на илустрацијата на книги (A History of Book Illustration, 2d edn. 1969); Д. Клемин (D. Klemin), Илустрираната книга (The Illustrated Book, 1970). Како општи видови на визуелна комуникација во колонијалниот

- и револуционерниот период на американската историја, еднакво важни беа и знаците за гостилници, монетите и школските учебници.
- 16 Ваквото разликување се прави често во филмската анализа и се јавува, на пример, во: Луик Џианети (Louis Giannetti), *Разбирање на филмовите (Understanding Movies)* (Upper Saddle River, New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1999, 8th edn.), „Литерарни адаптации“ („Literary Adaptations“), 390-394; Ајра Конигсберг (Ira Konigsberg), *Комплетниот филмски речник (The Complete Film Dictionary)* (London & New York: Bloomsbury/New American Library, 1997, 2nd edn.), „adaptation“, 6.
- 17 Ајра Конигсберг (Ira Konigsberg), *Комплетниот филмски речник (The Complete Film Dictionary, 1997)*, „adaptation“, 6.
- 18 ПОШТАРОТ СЕКОГАШ СВОНИ ДВАПАТИ (THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE, 1946, режја Теј Гарнет/Тай Гарнет); ПОШТАРОТ СЕКОГАШ СВОНИ ДВАПАТИ (THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE, 1942, режија Боб Рафелсон/Bob Rafelson); снимен на италијански под насловот ОПСЕССИ (OSSESSIONE, 1942, режија Лукино Висконти (Luchino Visconti); снимен на француски под насловот ПОСЛЕДНИОТ КРУГ (LE DERNIER TOURNANT, 1939, режија Пјер Шенал/Pierre Chenal) - никогаш не се прикажувал во САД.
- 19 Мајкл Кејн (Michael Caine), *Што е целата работа (What's It All About)* (New York: Ballantine Books, 1993), 41.
- 20 ПОВИКОТ НА ДИВИНАТА (THE CALL OF THE WILD) (режија Вилијам Велман/William Wellman, во главни улоги Кларк Гејбл/Clark Gable, Џек Оуки/Jack Oakie, Лорета Јанг/Loretta Young и Френк Конрој/Frank Conroy).
- 21 Повторените обиди на Џек Оуки/Jack Oakie's Double Takes, објавена постхумно во 1980 г.
- 22 Меккинли Кантор (MacKinlay Kantor), *Слава за мене (Glory for Me)* (New York: Curtis Publ. Co.-Crowell-Collier Publ. Co., 1943-1945).
- 23 Харолд Робинс (Harold Robbins), *Камен за Дени Фишер (A Stone for Danny Fisher, 1955)*, во кој се работи за едно живаљово еврејско дете кое расте во источниот дел на Њујорк - далеку од новоореанската „Елвис Присли“ верзија. Харолд Робинс (1916-1997) беше познат по своите петпарични приказки за секс, пари и моќ, како, *The Carpetbaggers* (1961) и *The Betsy* (1971) - „pulp fiction“ - беше сакан од читателите и омразен од критичарите.
- 24 Во неа се зачувани 40 години од најдоброто што излезло на американската театарска сцена.
- За повеќе детали погледнете ја статијата од весникот Њујорк Тајмс на веб-страницата http://www.tbta.com/news_nytimes_apr99.asp
- 25 Види: Тенеси Вилијамс (Tennessee Williams), *Мемоари (Memoirs)* (New York: Doubleday, 1972), според цитирањата на Вилијам Пакард (William Packard), *Уметноста на филмувањето (The Art of Screening, 1987)*, 45.
- 26 Џорџ Блустоун, *Романи во филмови* (1957), 148.
- 27 Кинематографот Виторио Стораро (Vittorio Storaro) (кога го снимаше АПОКАЛИПСА СЕГА (APOCALYPSE NOW, 1979), *За уметноста на кинематографот (Of the cinematographer's art)*, како што е цитирано во: Арнолд Гласман (Arnold Glassman), *Визији од светлина (Visions of Light, 1992)*, во издание на American Film Institute and NHK, Japan Broadcast Corporation.
- 28 Првите три начина се предложени од: Дејвид Лоу (David Lodge), „Хенри Џејмс и филмовите“ („Henry James and the Movies“), *поглавје 7*, 200-233 во: Дејвид Лоу, *Свесноста и романот: поврзани есеи (Consciousness & the Novel: Connected Essays)* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2002) 229.
- 29 Одличен извор на информации за него е публикацијата на Пет Мекгилиган (Pat McGilligan, Ed.), со наслов *Приказки од заднината: интервјуа со сценаристи од златното доба на Холивуд* („Backstory: Interviews with Screenwriters of Hollywood's Golden Age“) (Berkeley: University of California Press, 1986).
- 30 Шели Фишер Фишник (Shelley Fisher Fishkin), *Беше ли црн, Хаклбери Фин? Марк Твен и африканско-американските говори (Was Huck Black? Mark Twain and African-American Voices)* New York: Oxford University Press, 1993.
- 31 Теодор Драјзер (Theodore Dreiser), *Сестрата Кери (Sister Carrie)* (New York: NAL-Signet, 1979) 183.
- 32 Кенет Рексрот (Kenneth Rexroth), „Литература, уметност“ („Literature, Art of“) *Encyclopedia Britannica* (Chicago: 1973, 15th edn.), Vol. 10 *Macropaedia*, 1041-1050, q. 1041.
- 33 Дејвид Лоу, *Свесноста и романот: Поврзани есеи (Consciousness & the Novel: Connected Essays, 2002)* 201.
- 34 D. Lox, *Consciousness & the Novel*, 209.
- 35 Kritika на Dejv Ker на filmot Dnevnikot на Ana Frank поместена во spisaniето The Chicago Reader; vidi na: „<http://onfilm.chicagoreader.com/movies/capsules/>“
- 36 Вилијам Блејк (William Blake, 1757–1827), *Песни за искуството: Вовед* (1, 1-2) (Songs of Experience: Introduction (I. 1–2)): “Hear the voice of the Bard! /Who Present, Past and Future, sees.”
- 37 Марк Твен, *Авантурите на Хаклбери Фин* (New York: Norton, 1962), 7; Џ. Д. Селингер, *Ловец во рјкта* (London: Penguin, 1958), 5.
- 38 Ајра Конигсберг (Ira Konigsberg), *Комплетниот филмски речник (The Complete Film Dictionary, 1997)*, 449
- 39 Како што забележува Конигсберг, треба да се прави разлика меѓу off-коментар (off-screen voice) и говорен коментар (voice-over). Off-коментарот не се појавува во самата сцена што се прикажува, додека говорниот коментар го зборува наратор или лик на саундтракот во заднината на сцената.
- 40 Ервин Пановски (Erwin Panofsky), „Стилот и медиумот во филмовите“ („Style and Medium in the Motion Pictures“) во *Филм: Антологија (Film: An Anthology)*, уредник: Даниел Талбот (Daniel Talbot), 257-87 (Berkeley: U of California P 1966) q. 64
- 41 Вилијам Пакард (William Packard), *Уметноста на пишувањето сценарија: Приказка, сценарио, пазари (The Art of Screenwriting: Story, Script, Markets)* (New York: Paragon House Publ., 1987) 41.
- 42 Сценаристи: “Зборови во слики” - Вилијам Голдман (Screenwriters: Word into Image - William Goldman), документарец во режија на Тери Сандерс (Terry Sanders) и Фрида Ли Мок (Freida Lee Mock). American Film Foundation, Santa Monica, California, 1981. V. Pakard, *Уметноста на пишувањето сценарија* (1987), 46-47.
- 43 Вилијам Голдман го цитира партнерот на Занук/Занук - Дејвид Браун/David Brown, во Вилијам Голдман, *Авантурите во филмскиот занает: лични погледи на Холивуд и пишувањето на сценарија (Adventures in the Screen Trade: A Personal View of Hollywood and Screenwriting)* (New York: Warner Books, 1983) 292.
- 44 Висока Сiera (High Sierra, 1941, режија Паул Банко/Raoul Walso, сценарист В. Р. Барнет и Џон Хјустон/John Huston, главни улоги Хемфри Богарт, Ида Лупино/Ida Lupino). АСФАЛТНА ЈУНГЛА (THE ASPHALT JUNGLE, 1950, режија Џон Хјустон, сценарист Бен Медоу/Ben Maddow, Џон Хјустон, Барнет, главни улоги Стерлинг Хајден/Sterling Hayden, Сем Џафе/Sam Jaffe).
- 45 МОБИ ДИК (1956, режија Џон Хјустон, сценарио Реј Бредбери/Ray Bradbury).
- 46 Ралф Валдо Емерсон, *предавање, цитирано според Сара Б. Јул (Sarah B. Yule)* и Мери С. Кин (Mary S. Keene), *Позајмувања (Borrowings, 1889)*
- 47 Џонатан Манби (Jonathan Munby),
- Државни непријатели, народни херои: Преглед на гангстерскиот филм од МАЛИОТ ЦЕЗАР до ДОПИР НА ЗЛОТО (Public Enemies, Public Heroes: Screening the Gangster Film from Little Caesar to Touch of Evil) (Chicago: University of Chicago Press, 1999) 64.
- 48 Мајкл Кокс (Michael Cox), “Размислувања за филмската адаптација на белетристика” (“Reflections on Film Adaptation of Fiction,” во: Вилијам Рејнолдс (William Reynolds), Елизабет А. Трембли (Elizabeth A. Trembley), уредници. *Имаме готова копија: Детективската белетристика од страницата на екранот (It's a Print: Detective Fiction from Page to Screen)* (Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Press, 1994) 207-220, цитат: 213. Овие шест точки се, во основа, резиме на богатото искуство на г-нот Кокс како англо-американски продуцент, актер, менаџер на сцена, рекламен и театарски агент, изложено во неговиот есеј “Размислувања за филмската адаптација на белетристиката”.
- 49 Мајкл Кокс, “Размислувања за филмската адаптација на белетристика” во: В. Рејнолдс, Елизабет А. Трембли, уредници. *Имаме готова копија* (1994), 215.
- 50 Марсен, Мадона Кофлин (Marsden, Madonna Coughlin). “Дваесеттиот век: Популарна култура.” (“Twentieth Century: Popular Culture.”) *Grolier Multimedia Encyclopedia*. 2007. *Grolier Online*. 17 Oct. 2007 <<http://gme.grolier.com/cgi-bin/article?assetid=0296908-0->>
- 51 *The Great Gatsby* (1926, режија Herbert Brenon, главни улоги: Warner Baxter, Lois Wilson, Nick Carraway и William Powell); *The Great Gatsby* (1949, режија Elliott Nugent, главни улоги: Alan Ladd, Betty Field, Macdonald Carey); *The Great Gatsby* (1974, режија Jack Clayton, главни улоги: Robert Redford, Mia Farrow, Bruce Dern); *The Great Gatsby* (2000, режија Robert Markowitz, главни улоги: Tobey Stephens, Mira Sorvino, Paul Rudd).
- 52 Сузан Булингтон Кац (Susan Bullington Katz), *Разговори со сценаристи (Conversations With Screenwriters)* (Portsmouth, New Hampshire: Heinemann-Reed Elsevier Inc., 2000) 198.
- 53 Кажано од американскиот режисер Џон Карпентер (John Carpenter) - МАГЛА, КРИСТИНА (THE FOG, CHRISTINE) - во документарецот ГОЛЕМИОТ ЏОН (BIG JOHN) (2006, режија Џулиен Дунанд/Julien Dunand).

Игор СТАРДЕЛОВ

ФОТОГРАФИЈАТА И ФИЛМОТ НА ПОЧВАТА НА МАКЕДОНИЈА

(ЗА 16-ТА КНИГА ПРИЛОЗИ ОД МАКРОПРОЕКТОТ „ИСТОРИЈА НА
КУЛТУРАТА НА МАКЕДОНИЈА“, МАКЕДОНСКА АКАДЕМИЈА НА
НАУКИТЕ И УМЕТНОСТИТЕ, СКОПЈЕ, 2007)



Денес, кога времето на националниот романтизам одминува и настапува добата на критичкото самосочување, културата има првостепено значење. Денес е време за создавање на историја на македонската култура, која е најмоќниот фактор на нашиот опстанок, и во минатото и денес.

Токму затоа, пишувањето на историјата на културата на Македонија, што Македонската академија на науките и уметностите го прави преку макропроектот „Историја на културата на почвата на Македонија“ е за поздравување и национална поддршка.

Некој рекол дека минатото не смее само да се чува. Потребно е него да го вткаеме во секојдневниот живот, за на тој начин тоа да добие поголема смисла во сегашноста. Познатиот чешки филозоф Карел Косик зборуваше за тродимензионалноста на времето. За него културата е онаа творечка димензија на човекот што од сегашноста создава функција на иднината, употребувајќи го минатото. Ова би можело да биде методолошко и содржинско начело за историјата на културата на Македонија.

Макропроектот „Историја на културата на почвата на Македонија“ започна пред една деценија. Досега се објавени 16 тома на разни систематизирани тематски прашања и проблеми: *Цивилизациите на почвата на Македонија; Религиите...; Идеите...; Јазиците...;* а особено се обработени во повеќе томови сите уметности од палеолитот до денес. Досега се излезени и томовите посветени на истражувањето на: *Архитектурата* (2 тома); *Музиката* (2 тома); *Театарот од антиката до денес* (2 тома); *Фотографијата и филмот*; а завршени се и се во подготовка за печат *Сликаството* (2 тома, Среден век и XIX и XX век); *Археолошките откритија и наоди* (2 тома) и *Проникнувањето на цивилизациите и културата*. Проектот се очекува да заврши во 2010 година со *Историјата на писмото и на книжевноста* (од Климентово време до денес).

77(497.7)(091)(049.3)
791(497.7)(091)(049.3)
Кинопис 35(19), с. 119-123, 2008

И фотографијата, како и филмот, е производ на научните откритија на XIX век. Науката стана непосредна претпоставка за појавата и развојот на овие нови уметности. И токму затоа, веројатно, толку раните појави и на фотографијата и на филмот на нашиве простори претставуваат своевиден парадокс - во една рурална средина, каква што е македонската, во средината на XIX и почетокот на XX век, да се појават новите уметности, кои се базираат врз нови техничко-технолошки откритија.

„Фотографијата и филмот на почвата на Македонија“ е 16-та книга прилози за истражувањето на историјата на културата на почвата на Македонија. Уште на самиот почеток би сакал да истакнам дека оваа книга е особено значајна, ако не друго тогаш по самиот нејзин обид, за прв пат на едно место, да се соберат и да се презентираат историско-естетичките согледби за македонската фотографија. За разлика од македонската кинематографија, која преку Кинотеката на Македонија во значаен обем е истражена и естетички и критички промислена, веројатно најмногу поради недостигот на институционална организираност, тоа не е случај и со македонската фотографија. Се надеваме дека овој исчекор ќе биде поттик за заживување на институционалното истражување, прибирање, чување и заштита на македонската фотографија.

Како што вели и самиот наслов, 16-тата книга на макропроектот „Историја на културата на Македонија“ се занимава, посебно, во два дела, со истражувањето на појавата и развојот на двете најнови уметности, фотографијата и филмот во Македонија.

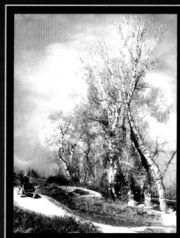
МАКЕДОНСКА АКАДЕМИЈА НА НАУКИТЕ И УМЕТНОСТИТЕ

МАКРОПРОЕКТ „ИСТОРИЈА НА КУЛТУРАТА НА МАКЕДОНИЈА“

ФОТОГРАФИЈАТА И ФИЛМОТ НА ПОЧВАТА НА МАКЕДОНИЈА

ПРИЛОЗИ ЗА ИСТРАЖУВАЊЕТО НА ИСТОРИЈАТА НА КУЛТУРАТА НА ПОЧВАТА НА МАКЕДОНИЈА

КНИГА 16



СКОПЈЕ 2007

ФОТОГРАФИЈА

Во првиот прилог од делот за фотографијата, Роберт Јанкулоски дава преглед на историскиот развој на фотографијата во Македонија во периодот 1855-1945 година. Во својот обемен труд, Јанкулоски изнесува голем број, мошне конзистентно, елаборирани факти преку кои се следи развојот на фотографијата на наше тло. Притоа, можеме да заклучиме дека иако во тој период Македонија била заостаната европска провинција, нашите луѓе што се занимавале со фотографската вештина биле луѓе со европски дух и формат.

Историскиот развој на фотографијата, кај нас,

авторот со право ја дели на две фази. Нејзините почетоци се дадени во поглавјето „Зографи и фотографии (втората половина на XIX век)“. Раѓањето на фотографијата се поврзува со творците блиски до ликовната уметност, зографите. За родоначалник на фотографијата во Македонија, Јанкулоски го наведува Хаџи-Косте Крстев од Велес, кој во 1855 година, во црквата Св.Димитрија во Велес се потпишува како *зуграф и фотограф*. Неговото дело подоцна го продолжуваат и нашите познати зографи Димитар Андонов Папрадишки и Ѓорѓи Зографски.

Во втората фаза „Фотографијата во Македонија (од крајот на XIX век до 1945 година)“, Јанкулоски заклучува дека во речиси сите поголеми места кај нас имало фотографски дукани и ателјеа. Повеќето од нив фотографскиот занает го учеле во европските метрополи: Париз, Виена, Букурешт, Истанбул, па дури и во Чикаго, САД.

Битола била културно средиште на македонската фотографија, од каде што се ширела низ целата земја. Немајќи простор да ги наведе сите, овде би споменале само неколкумина: Леонид, нема подетални податоци за неговото творештво, потем браќата Јане и Никола Цапев и синот на едниот од нив, Јордан, како и браќата Тегу и Јанак и Милтон Манаки, и нивниот калфа Михајло Зега. Во Битола свое ателје имале и браќата Зафир и Фердинанд Ошафкови од Дебар, каде што нивниот татко, пред преселбата, имал свое фотографско студио. Фотографско ателје во Велес имал Дамаскин Манушев, во Куманово Георги Малински и Сигфрид Трајков(иќ) Миладинов, во Крушево Кочо Николаидис, а во Лазарополе Ефстатие Јолевски-Стате. Во Прилеп фотографски студија, меѓу другите, имале и: Христо Димкароски, Јосиф Силјаноски, Пане Напески и Михајло Тодорчевски, кој завршил фотографска школа во Чикаго и шест години (1925-1931) работел во фотографското студио 'Nort Mor Studio Photograph', а во Прилеп свое студио отворил во 1932 година. Во Ресен работат Кристо Ст. Миљовски и Ѓока Чаушевски, а во Охрид: Јон Анчев, Панде Василев Дајов, Димитри Митан и Мирослав Бељан. Во Струга и во охридскиот регион: Ставре Поповски, Благоја и Јонче Поп Стефанија, Димитри Миладинов. Во Скопје: Ѓорѓи Попов, Аранѓел Станковиќ, Стеван Берталан, Силјан Карагинов(иќ) и секако, еден од основоположниците на современата македонска фотографија, Благоја Дрнков.

Во последните две поглавја, Јанкулоски дава краток но концизен преглед на аматерските и на странските фотографии во Македонија. Овде среќаваме голем број интелектуалци коишто поседува-

ле фотографска камера, меѓу кои би ги издвоил: Арсениј Јовков, Милан и Благоја Жежоски, неодамнливиот Кирил Миноски, Виктор Акимовиќ и Цветко Иванов, како и Спиридон Гопчевиќ и Огист Леон.

Следува суптилната анализа на македонската фотографија во периодот од 1945 до средината на осумдесеттите години на XX век, во која Валентино Димитровски и Лазо Плавеvски откриваат дека фотографскиот медиум создава автономна фотографска практика, која, за жал, го немала угледот на традиционалните визуелни уметности. И како што напоменав и претходно, недостига институционалниот и професионален третман во рамките на галериското и/или музејското организирање, со што е испуштена можноста за темелно истражување и презентирање на повоеваната македонска фотографија. Авторите со право сметаат дека во овој период, покрај сочуваниите збирки на Благоја Дрнков, на Киро Билбиловски и на Живко Јаневски, испуштено е создавање и комплетирање на драгоцените единечни колекции, што денес со ништо не може да се надомести. Оттука уште еднаш ќе ја истакнам неопходноста од „институционалниот третман на фотографскиот медиум“, за со тоа фотографијата како уметност да се вгради во историјата на современата македонска уметност.

Димитровски и Плавеvски развојот на повоеваната фотографија го поврзуваат со создавањето фотографски клубови. Според нив, клупската фотографија, во тој период, се карактеризира со една нова и автономна естетика, со што од првенствено репродуктивен медиум, фотографијата со својот естетизам се издигнува до ниво на уметност. Тоа доведе до создавање автохтона македонска фотографска школа, со што се напушти „занаетчиската“ фотографија и се дојде до нејзин автохтон визуелен идентитет.

Заради согледување на особеностите во развојот на македонската фотографија, како и нејзините специфики, авторите посебно анализираат три хронолошки периоди. Во периодот 1945-1960 од големата генерација фотографи, кои се блиску до „пиктуралната школа“ Димитровски и Плавеvски особено се задржуваат на творештвото на Благоја Дрнков и Лазо Величковски. Вториот период (1960-1970) за авторите е свездена деценија во историјата на македонската фотографија. Тоа е период кога фотографите излегуваат на улица и се под силно влијание на т.н. „life“ фотографија. Во овој период најзначајна личност е Живко Јаневски. Неговата фотографска поетика се карактеризира со една специфика: „ликовите не се свесни дека се снимани, а фотографот како да е наполно отсутен,

невидлив за присутните во композицијата". Третиот период (1970 - средина на осумдесеттите години) се карактеризира со напуштање на нарацијата и со тенденција фотографскиот израз да се доведе до перфекција, до филигранство. Од овој период се издвојуваат: Марин Димески, Александар Кондев, Владимир Плавеvски и Иво Велјанов.

Во својот текст, Цветан Гавровски ни пренесува низа релевантни факти за македонската клупска фотографија од осумдесеттите години на минатиот век до денес. Во прегледот на активностите на фото клубовите и на Фотосојузот на Македонија, во преден план е фотографското творештво на ЕЛЕМА и на генерацијата талентирани истражувачи на естетските својства на фотографијата, со што овој клуб израсна во препознатлива фотографска школа од меѓународно значење. Во продолжение се пренесени и податоци за неколку значајни домашни и меѓународни манифестации: *Денови на македонската фотографија*, *Фотомедиа* и *Светските биеналиња на црно-бела и колор фотографија*.

Почнувајќи од историската појава, преку развојот на фотографијата во Македонија, доаѓаме до естетичката синтеза на Небојша Вилиќ насловена „Македонската фотографија и нејзиниот 'исчекор од медиумот' 1990-2005 година". Како и со другите уметности така и со фотографијата, таа ја доби својата легитимност дури со уметничката критика и со естетичката свест за неа. Фотографијата доби свое автохтоно место во историјата на македонската култура со теориско-естетичките анализи во последниве 15-ина години.

Преку претставување на разновидни тенденции во развојот на македонската фотографија, таа доби своја теориска фундираност како естетски и уметнички феномен.

За статусот на фотографијата во уметничката продукција во Македонија, за Вилиќ се важни одговорите што тој ни ги дава на прашањата поставени на почетокот од својот текст: „Зошто е музејот толку важен?" и „Како тоа фотографијата 'влегува' во него?" Овие прашања авторот ги одговара со анализа на проблемите на историзацијата на фотографијата, од една страна, и на измената на карактерот на вредностите во рамките на уметничкото производство, и особено на фотографијата, од друга страна.

Со напредокот на технологијата, со новите медиуми и со новите естетички феномени, дојде до исцрпување на можностите на класичната фотографија, до промена на изворните карактеристики на фотографскиот медиум и до нејзина појава во новите „уметнички изразни постапки" и претопу-

вање во други медиуми. Во поглавјето „Избор. Која е македонската фотографија денес?", Вилиќ дава преглед на повеќе автори коишто „експериментираат" со фотографијата како медиум и чиишто истражувања бележат нови развојни модалитети на фотографијата: големоформатна, инсталација, комбинација на фотографијата со сликарскиот медиум, со слајдови, со просторност и со скулпторство, дигитален отпечаток, компјутерска графика итн. Виновници за „исчезнувањето" на фотографијата, за Вилиќ, меѓу другите се и: Жанета Вангели, Роберт Јанкулоски, Лилјана Ѓузелова, Славица Јанашлиева, Станимир Неделковски, Антони Мазневски, Александар Станковски, Нада Прља, Ирена Паскали, Игор Тошевски, Борис Шемов, Методи Ангелов и многу, многу други.

ФИЛМ

Кинематографската дејност е комплексен систем, кој ги опфаќа, најпрвин, филмското производство, дистрибуцијата и прикажувањето, а потоа и филмската критика, култура и едукација. Имајќи ги предвид сите овие елементи, во вториот дел се запознаваме со богатата синтетичка слика за македонската кинематографија.

Во неа не внесува Илинденка Петрушева со трудот „Кинематографските дејности во Македонија од 1897 до 1945 година". Во него се систематизирани огромен број сознанија за продуктивната и репродуктивната кинематографија, поделени во три периоди: 1897-1918, 1918-1941 и 1941-1945 година. Ова е период на т.н. *спонтаната кинематографија*, период кога се регистрирани само приватни/спонтани иницијативи на поединци, кои за Петрушева се филмски сонувачи од едноставна причина што, како што вели, занимавањето со филм, било да е тоа со филмска камера било со проектор, во тој период носело голема неизвесност и претставувало, речиси, авантура. И сон.

Во огромното море информации за луѓе, настани, филмови, места, кина, кафеани, хотели, филмски програми, овде ќе апострофирам само неколку маркантни и извонредно значајни моменти.

Првите филмски проекции, кај нас, се одржуваат во Скопје и во Битола во 1897, само две години по светската кинематографска премиера во Париз. Во 1905 година браќата Јанаки и Милтон Манаки ги ставаат темелите на креативната историја на филмот на Балканот. (Опширен пресек на нивниот животен и творечки пат одделно е даден во прилогот „Браќата Јанаки и Милтон Манаки - Балкански сликари со светлината" на авторот Игор Старделов). Во 1923 година е снимен документарниот филм

МАКЕДОНИЈА ВО СЛИКИ на Арсениј Јовков по повод 20-годишнината од Илинденското востание. Во 1927 година првиот македонски професионален актер, Ристо Зердески-Зерде, ја толкува главната улога во играниот филм ТИЕ ДВАЈЦАТА (снимен во Загреб), а кој воедно бил и копродуцент на филмот. Првите обиди за организирана филмска продукција ги прави филмското одделение на Хигиенскиот завод од Скопје. Во 1931 година Стеван Мишковиќ снимил неколку здравствено-едукативни филмови. Развојот на македонската креативна кинематографија е, би рекле, невозможен без активност на нашите први филмски аматери. Во 30-тите и 40-тите години од минатиот век, со своите 8 и 9,5 мм филмски камери, значајни записи реализирале: Благоја Дрнков, Кирил Миноски, Благоја Поп Стефанија, Сигфрид Миладинов и браќата Стојан и Бранко Малински.

Сета оваа богата панорама на развојот на македонската кинематографија покажува дека филмот на македонска почва речиси и да не заостанува зад светските текови, особено ако се имаат предвид и странските снимања во и за Македонија во првата половина на дваесеттиот век, преку прилогот на Игор Старделов. Овде би ги истакнале: најстариот филм за кој се знае, КОЛЕЖИТЕ ВО МАКЕДОНИЈА на Лисјен Нонгие (1903), потем филмовите снимени од Чарлс Рајдер Нобл по задушвањето на Илинденското востание, филмските записи од воените активности на завојуваните земји за време на балканските, на Првата и на Втората светска војна, како и филмовите за природните убавини, етнографските обичаи и знаменитостите на Македонија.

Повоениот развој на македонската институционализирана кинематографија од 1945 до денес е даден преку одделни прилози за македонскиот филм. Овој сегмент започнува со прилогот на Игор Старделов за формирањето на кинематографските институции, преку филмската дистрибуција и прикажување, па сè до филмската едукација и култура.

Македонската играна продукција (долгометражна и краткотметражна) ја истражува и ја анализира Владимир Љ. Ангелов низ позитивистички, историски и естетски аспект. Така, преку трудот на Ангелов се запознаваме со фактите за македонскиот игран филм, за историскиот процес на настанувањето на секој одделен филм, како и за неговата естетска димензија, заедно со рецепцијата на публиката и на филмската критика.

По војната, според Георги Василевски, маке-

донскиот документарен филм го има своето херојско доба. Тоа е период кога се воспоставуваат нови вредности, придобивки на слободата, кои се глорифицираат со документарниот филм. Појавата, пак, на нови млади автори доведе до естетска плурализација, до нови авторски стилови и до оригиналност на авторската визија. Сето тоа ќе придонесе во создавањето на македонската документаристичка школа со неколку исклучителни имиња и остварувања и со своја специфична филмска поетика. Секако, иако избегнувам споменување имиња, овде неизбежно е истакнувањето на Мето Петровски и номинираниот за Оскар, ДАЕ на Столе Попов.

Појавата и развојот на македонскиот анимиран филм, за кој пишува Благоја Куновски, беа во непосредна корелација со две значајни „институции“: *Загребската школа на анимираниот филм и Скопската галерија на карикатури*. Македонските аниматори или потекнуваат и непосредно соработуваат со загребската школа или се врвни карикатуристи. Куновски особено се задржува на двата водечки автори во скопскиот аниматорски круг. Тоа се: Дарко Марковиќ и Петар Глигоровски како претставници на две анимациjsки поетики: карикатуристичко-геговската и графичко-сликарската. Меѓу нив е Боро Пејчинов, како типичен претставник на предметната анимација.

Дека филмскиот журнализам, еден од родовите со кои започна светската кинематографија, бил присутен и во македонската кинематографија не потсетува Весна Масловариќ. Филмскиот журнал е особено влијателно визуелно средство не само за информирање туку и за пренесување, па дури и за наметнување одредени ставови и идеологии. Уште пред Втората светска војна, македонската филмска публика можела да ги следи светските збиднувања и преку овој вид филмски запис, а моралот на војниците, на фронтите далеку од своите домови, се подигал со прикажувањето на воените успеси. Филмскиот журнализам, во македонската кинематографија, бил присутен во три наврати: во периодот 1947-1951 преку *Филмските журна*ли, во 1956 преку *Филмските репортери* и во 1963-1964 преку *Скопските репортери*, шест изданија снимени по катастрофалниот земјотрес во Скопје.

Овој дел за филмот завршува со два прилога: првиот на Георги Василевски и Илинденка Петрушева за појавата и развојот на филмската критика и публицистика, и вториот, на Илинденка Петрушева, за филмскиот аматеризам во Македонија од 1956 година до денес.

КИНОПИС

**Списание за историјата, теоријата
и културата на филмот и на
другите уметности**

**Број 35(19), 2008
ISSN 0353-510 X
УДК 778.5+791.43**

Издавач
Кинотека на Македонија
„Никола Русински“ 1
П.Ф. 16 – 1000 Скопје
Телефон: +389 2 3071814
Факс: + 389 2 3071813
е-mail: kinoteka@ukim.edu.mk
веб-стр.: www.maccinema.com
ж.ска: 180100874560310

За издавачот
м-р Мими Ѓоргоска-Илиевска

Главен и одговорен уредник
Илинденка Петрушева

Редакција
Георги Василевски, Петар
Волнаровски, Валентино
Димитровски, Роберт Јанкулоски,
Жарко Кујунџиски, Јелена Лужина,
Дубравка Рубен

Дизајн
Ладислав Цветковски

Компјутерска обработка
Нина Шуловиќ-Цветковска

Лектор
Сузана В. Спасовска

Превод на англиски
Петар Волнаровски

Превод на француски
Наташа Ѓондева

Печат
Скенпоинт – Скопје
Тираж: 500 примероци

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

KINOPIS

**Journal of Film History,
Theory and Culture and the
Remaining Arts
Num. 35 (19), 2008**

**ISSN 0353-510 X
UDK 778.5+791.43**

Publisher
Cinematheque of Macedonia
P.O. Box 16, Nikola Ružinski 1,
1000 Skopje,
telephone: +389 2 3071814,
Fax: +389 2 3071813
e-mail: kinoteka@ukim.edu.mk
web: www.maccinema.com
Curent Account Number:
180100874560310

For the Publisher
m-r Mimi Gorgoska-Ilievska

Editor in Chief
Ilindenka Petruševa

Editorial Board
Georgi Vasilevski, Petar Volnarovski,
Valentino Dimitrovski, Robert
Jankuloski, Žarko Kujundziski
Jelena Lužina, Dubravka Ruben

Design
Ladislav Cvetkovski

Computer Preparation
Nina Šulović-Cvetkovska

Proof read by
Suzana V. Spasovska

English translation
Petar Volnarovski

French translation
Nataša Gondeva

Print by
Skenpoint - Skopje
Copies: 500

KINOPIS

**Revue de l'histoire, de théorie et de
culture du film et d'autres arts
Numéro 35 (19), 2008**

**ISSN 0353-510 X
UDK 778.5+791.43**

Editeur
Cinematheque de Macédoine
Box 16, Nikola Ružinski 1, 1000 Skopje
tél.: +389 2 3071814,
Fax: +389 2 3071813
e-mail: kinoteka@ukim.edu.mk
web: www.maccinema.com
Compte de banque:
180100874560310

Pour l'Editeur
m-r Mimi Gorgoska-Ilievska

Redacteur en chef
Ilindenka Petruševa

Rédaction
Georgi Vasilevski, Petar Volnarovski,
Valentino Dimitrovski, Robert
Jankuloski, Žarko Kujundziski
Jelena Lužina, Dubravka Ruben

Mise en page
Ladislav Cvetkovski

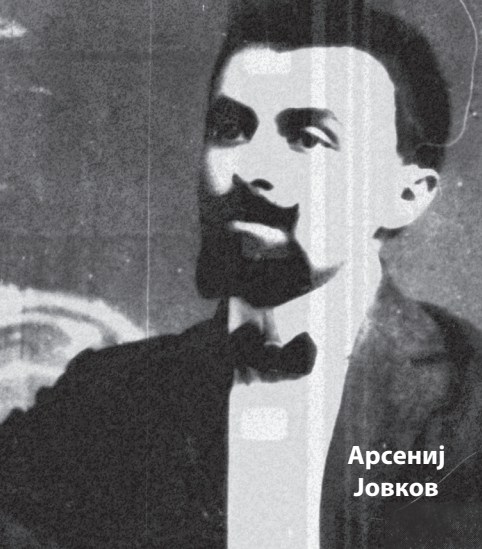
Computer réalisation
Nina Šulović-Cvetkovska

Lecteur
Suzana V. Spasovska

Traduction anglaise
Petar Volnarovski

Traduction française
Nataša Gondeva

Imprimerie
Skenpoint - Skopje
Tirage: 500 exemplaires



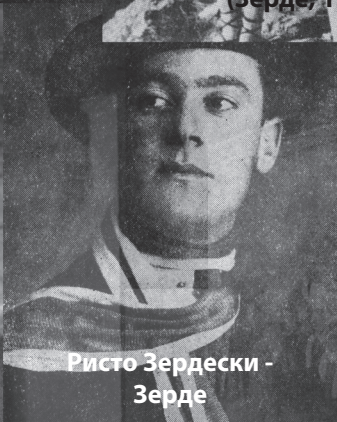
Арсениј
Јовков



ТИЕ ДВАЈЦАТА
(Зерде, 1927)



Браќата Манаки



Ристо Зердески -
Зерде



Кино МАНАКИ во
Битола



Милтон со
Камерата 300



Милтон Јанаки
Манаки



Пане Напески



Кирил Миноски

УБАВИНАТА МЕМОРИРАНА ВО
ВИЗУЕЛНАТА ТРАДИЦИЈА ЈА
ЗАЧУВУВАМЕ И ПОДАРУВАМЕ
НА ИДНИНАТА



SKENPOINT

МАКЕДОНСКИ ФИЛМ

