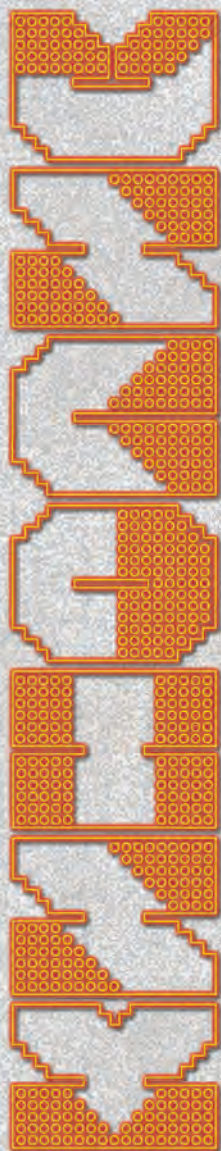
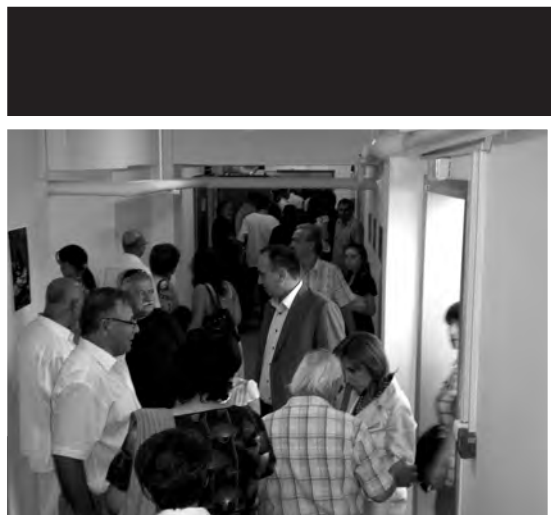


37-38

година XX, 2009
ISSN 0353-510X



НОВИ ДЕПОА



ОД ОТВОРАЊЕТО НА НОВИТЕ КИНОТЕЧНИ ДЕПОА
4. СЕПТЕМВРИ, 2009



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

НОВИ ДЕПОА / NEW DEPO FACILITIES / NOUVEAUX DÉPÔTS

5

7

Обраќање на г-ѓа Мими Ѓорѓоска-Илиевска, директор на Кинотеката на Македонија

Welcome speech by Mrs. Mimi Gjorgoska-Ilievska, Director of the Cinematheque of Macedonia / Allocution de Madame Mimi Gjorgoska-Ilievska, directrice de la Cinémathèque de Macédoine

9

Обраќање на г-ѓа Елизабета Канческа-Милевска, министер за култура во Владата на Република Македонија

Keynote adress by Mrs. Elizabeta Kancheska-Milevska, Minister of Culture in the Government of R. Macedonia / Allocution de Madame Elizabeta Kancheska-Milevska, ministre de la culture au Gouvernement de la République de Macédoine

11

Обраќање на г-ѓа Анка Митран, директор на Филмскиот архив на Романија и претставник на ФИАФ

Greetings by Mrs. Anka Mitran, Director of the Romanian Film Archive and FIAF representative / Allocution de Madame Anka Mitran, directrice de l'Archive de cinéma de la Roumanie et représentante de la FIAF

13

Поздравно писмо од Хисаши Окајима, претседател на Меѓународната федерација на филмски архиви – ФИАФ

Message by Hisashi Okajima, President of the International Federation of Film Archives – FIAF / Lettre de Monsieur Hisachi Okajima, président de la Fédération Internationale des archives - la FIAF

15

Поздравно писмо од Владимир Опела, директор на Националниот филмски архив на Чешката Република и потпретседател на ФИАФ

Message by Vladimir Opela, Director of the Czech National Film Archive and the Vice-president of FIAF / Lettre de Monsieur Vladimir Opela, directeur de l'Archive nationale de la République Tchèque et vice-président de la FIAF

16

Реч на филмскиот критичар Илинденка Петрушева на отворањето на фотографската изложба ДВИЖЕЊЕ на уметникот Роберт Јанкулоски

Speech by the Film Critic Ilindenka Petrusheva at the Opening of the Art-Exhibition MOVEMENT by the Artist Robert Jankuloski / Allocution du critique de cinéma Ilindenka Petruseva à l'exposition des photographies "Mouvements" du photographe Robert Jankuloski

ИСТОРИЈА / HISTORY / HISTOIRE

17

Васил Ѓоргиев-Ликин: Киноприкажувачката дејност во Струмица од почетокот на XX век до 1945 година

Vasil Gjorgiev-Likin: Film Screening Activities in Strumica from the beginning of the XX century and until 1945 / Les activités de projection des films à Strumica dès le début du XXe jusqu'au 1945

28

Благој Пенев: Кочанските филмации – Вано, Лолето и Аспарух

Blagoj Penov: The Filmmakers of Kochani – Vano, Loleta and Asparuh / Les cinéastes de Kocani: Vano, Loleta et Asparuh

ИН МЕМОРИЈАМ / IN MEMORIAM / IN MEMORIAM

31

Георги Василевски (Гуменџе, 1935 – Скопје, 2009) / Georgi Vasilevski

(Gumendze, 1935 – Skopje, 2009) / Georgi Vasilevski (Gumendje, 1935 – Skopje, 2009)

32

Георги Василевски: Актерот е нашето alter ego

Georgi Vasilevski: The Actor is Our Alter-Ego / L'Acteur, c'est notre alter ego

43

Мато Кукуљица (Дубровник, 1941 – Загреб, 2009) / Mato Kukuljica (Dubrovnik, 1941 – Zagreb, 2009) / Mato Kukuljica (Dubrovnik, 1941 - Zagreb, 2009)

45

Мато Кукуљица: Заштита на националната филмска збирка од периодот 1938 – 1985 во Хрватската кинотека во 2007 година

Mato Kukuljica: Preservation of the National Film Collection from the Period 1938 – 1985 at the Croatian Cinematheque in 2007 / La protection de la collection nationale de cinéma du 1938 au 1985 à la Cinémathèque de Croatie en 2007

53

Ранко Мунитиќ (Загреб, 1943 – Белград, 2009) / Ranko Munitik (Zagreb, 1943 – Belgrad, 2009) / Ranko Munitik (Zagreb, 1943 - Belgrad, 2009)

54

Ранко Мунитиќ: Настан според стварност и настан според медиум

Ranko Munitik: The Event by Reality and the Event by Media / Un événement d'après la réalité et un événement d'après le médium

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

60

Петар Волнаровски: Души и огледала (за филмот СОЗЕРЦАНИЕ на Иво Трајков)

Petar Volnarovski: Souls and Mirrors (on the film WINGLESS by Ivo Trajkov) / Âmes et miroirs (sur le film SOZERCANIE d'Ivo Trajkov)

65

Жарко Кујунџиски: Добро утро, кино! (11. Скопски филмски фестивал, 2009)

Zarko Kujundziski: Good Morning, Cinema! (about the 11th Skopje Film Festival, 2009) / Bonjour, le cinéma! (11^e Festival de cinéma à Skopje, 2009)

73

Илинденка Петрушева: Сјајно! Продолжи да сонуваш! (30. Интернационален фестивал на филмска камера „Браќа Манакџи“, Битола, 2009)

Ilindenka Petrusheva: Great! Keep on Dreaming! (about the 30th International

Film Camera Festival "Manaki Brothers" in Bitola, 2009) / Brillamment!
Rêve toujours! (30e Festival international de la caméra "Frères Manaki",
Bitola, 2009)

78

Атанас Чупоски: Тајна историја насликана со светлина (кон документарната програма на 30. ИФФК „Браќа Манак“) (кон документарната програма на 30. ИФФК „Браќа Манак“)

Atanas Chuposki: Secret History Painted by Light (on the Documentary Film Program of the 30th International Film Camera Festival "Manaki Brothers" in Bitola, 2009) / Une histoire secrète dessinée de lumière (sur le programme documentaire du 30e Festival international de la caméra "Frères Manaki")

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

87

Игор Старделов: Името над насловот (23. издание на фестивалот Il Cinema Ritrovato, Болоња, 2009)

Igor Stardelov: The Name above the Title (about the 23rd Edition of the Festival "Il Cinema Ritrovato", Bologna, 2009) / Le nom au-dessus du titre (23e festival "Il Cinema ritrovato", Bologna, 2009)

91

Мими Ѓоргоска-Илиевска: Новата младост на немиот филм (28. фестивал на немиот филм, Порденоне, 2009)

Mimi Gjorgoska-Ilievska: The New Youth of the Silent Film (about the 28th Festival of the Silent Film, Pordenone, 2009) / La nouvelle jeunesse du film muet (28e festival du film muet, Pordenone, 2009)

ФОТОГРАФИЈА / PHOTOGRAPHY / PHOTOGRAPHIE

94

Валентино Димитровски: Поинаков поглед (кон проектите на Македонскиот центар за фотографија)

Valentino Dimitrovski: A Different View (on the Projects by the Macedonian Center for Photography) / Une vue différente (sur les projets du Centre macédonien de photographie)

ВИДЕО-АРТ / VIDEO-ART / VIDÉO-ART

99

Евгенија Теодосиевска: Неуморниот патувач низ сликата (за Драган Абјаниќ)

Evgenija Teodosievska: The Restless Voyager through Images (about Dragan Abjanik) / Le voyageur infatigable à travers l'image (Dragan Abjanik)

ИЗВЕСЕН ПОГЛЕД / CERTAIN VIEW / UNE CERTAINE VUE

106

Елизабета Конеска: Осврт на новиот етнографски филм во Македонија

Elizabeta Koneska: Review on the New Ethnographic Film in Macedonia / Essais sur le nouveau film ethnographique en Macédoine

ПОВОДИ / POVODI / A PROPOS DE

Јиржи Менцел во Кинотеката на Македонија / Jiří Menzel in the Cinematheque of Macedonia / Jirzi Mencel à la Cinémathèque de Macédoine

112

Дејан Трајкоски: Преку шегата најлесно се стигнува до спознанието (интервју со Јиржи Менцел)

Dejan Trajkoski: The Easiest Way to Illuminated Knowledge is through Humor (Interview with Jiří Menzel) / Par la plaisanterie on arrive le plus facilement à la connaissance (l'interview avec Jiří Menzel)

Ретроспектива на чешкиот филм / Czech Film Retrospective / Rétrospection du cinéma tchèque

117

Атанас Чупоски: Чешка филмска пролет во Кинотеката на Македонија

Atanas Chuposki: Czech Film Spring at the Cinematheque of Macedonia / Le printemps tchèque de cinéma à la Cinémathèque de Macédoine

Кинотечен циклус: Фатих Акин / Cinematheque Film Cycle: Fatih Akin / Cycle de cinémathèque: Fatih Akin

128

Дејан Трајкоски: НА РАБОТ ОД РАЈОТ, со Фатих Акин

Dejan Trajkoski: At the Boundaries of Heaven, with Fatih Akin / Au bord du paradis, avec Fatih Akin

Печатењето на овој број го овозможи



Министерство за култура

На 4 септември 2009 година беа пуштени во употреба новите депоа за чување на аудиовизуелни добра, кои со поддршка на Владата и на Министерството за култура на Република Македонија се изградени во сутеренот на административната зграда на Кинотеката на Македонија. Со ова, по тридецениските разни алтернативни решенија, Кинотеката на Македонија за прв пат се стекнува со оптимални услови за чување на националното филмско богатство, со депоа изработени според сите градежно-технички стандарди и според стандардите за чување филмови препорачани од Меѓународната федерација на филмски архиви – ФИАФ, чиј член е и нашата Киноотека.

Новите депоа имаат: пет разладни комори за чување на негативите и архивските копии од националната филмска продукција со вкупна квадратура од 100м², со капацитет од 12 000 филмски кутии, со температура од 4 до 6°C и влажност на воздухот помеѓу 40-50%; три депоа со режим од 17-20°C и 50-60% влажност на воздухот наменети за чување на музејски експонати, видео материјали и пишана и фотографска документација; лабораторија за чистење филмови



и фотолабораторија, техничко одделение за отстранување на физичките недостатоци на филмската лента т.н. „пикерај“, две простории за филмска монтажа (за 35мм и 16мм филмови), електронска монтажа и просторија за филмскиот каталог и базата на податоци за националната филмска продукција. Свкупниот систем за чување на аудиовизуелните добра е компјутерски регулиран и е обезбеден со противпожарен и видео надзор.

На свеченото отворање на новите кинотечни депоа, кои во употреба ги стави министерката за култура г-ѓа Елизабета Канческа-Милевска, симболично пресекувајќи филмска лента на влезот, присуствуваа голем број филмски и културни работници, претставници на дипломатскиот кор, како и колеги од романската, словенечката и хрватската кинотека. Првата ролна филмска лента во депоа ја стави режисерот Столе Попов – новодонираната копија од филмот ДАЕ, а ден потоа продукцијата „Сенка филм“ го донираше трејлерот од филмот СЕНКИ на Милчо Манчевски.

По свечениот чин на отворање на новите депоа, во Галеријата на Кинотека-та беше отворена несекојдневната фотографска изложба, која кореспондира со филмот и неговата заштита, насловена „Движење“ на нашиот познат уметник Роберт Јанкулоски.

4 септември 2009 година претставува убав вовед во реализацијата на капиталниот проект на Владата на Република Македонија за санација, конзервација, реставрација и реконструкција со адаптација на комплексот „Конаци на Хавзи паша“, со што аудиовизуелното културно наследство ќе го добие својот исклучително функционален дом.



ОБРАЌАЊЕ НА Г-ЃА МИМИ ЃОРГОСКА-ИЛИЕВСКА, ДИРЕКТОР НА КИНОТЕКАТА НА МАКЕДОНИЈА

Почитувана г-ѓа Елизабета Канческа-Милевска, министер за култура, почитуван г-дин. Драган Недељковиќ, заменик-министер за култура, гости од странските филмски архиви, ваши екселенции, колеги од областа на заштитата на културното наследство, филмски работници, драги пријатели

Денес, кога свечено се отвораат новите депоа за чување на аудиовизуелни добра во Кинотеката на Македонија, за сите филмски и културни работници но и за сите граѓани на Република Македонија е вистински празник – празник во кој уште еднаш достоинствено се прославуваат филмската уметност, националното културно наследство и луѓето заслужни за неговото создавање и чување.

Кинотеката на Македонија, со реализацијата на овој проект поддржан од Министерството за култура, за првпат се стекнува со оптимални услови за чување на националната филмска продукција, според стандардите за чување филмови препорачани од Меѓународната федерација на филмски архиви – ФИАФ.

Денес во употреба ќе бидат пуштени пет филмски комори наменети за чување на негативите и архивските копии, на температура од 4 до 12° C, со влажност на воздухот помеѓу 40-50 %, како и три депоа со режим од 17 до 19° C, со 50-60 % влажност на воздухот, наменети за чување на музејски експонати, видео и дигитални материјали и пишувана и фото-документација. Исто така, денес ќе бидат промовирани и повеќе работни простории: лабораторија за чистење филмови и фотолaborаторија, техничко одделение за отстранување на физичките недостатоци на филмската лента, две



простории за филмска монтажа, за 35-мм и за 16-мм филмови, електронска монтажа и просторија во која ќе бидат сместени филмскиот каталог, картотека и базата на податоци.

Би сакала да нагласам дека ова е само првата фаза од реализацијата на капиталниот проект на Владата на Република Македонија за обнова и ревитализација на коначите на Хавзи-паша.

Со новите депоа, Кинотеката ги задоволува основните постулати не само на домашната легислатива туку и на сите релевантни меѓународни препораки, кои се изведени, пред сè, врз база на долгогодишни истражувања и сознанија за чувањето и заштитата на аудиовизуелното наследство, во кои се потенцира дека:

- подвижните слики се израз на културниот идентитет на секој народ и претставуваат интегрален дел на секое национално културно наследство;
- неопходно е секоја држава во светот да преземе мерки и активности за зачувување (пред сè) на националниот фонд на подвижни слики за генерациите што доаѓаат, со свест за фрагилноста и деликатноста на овој материјал;
- треба да се обезбедат адекватни депоа (работен и магацински простор), како и друга неопходна инфраструктура за непречена работа во областа на архивирањето и заштитата итн.

Индикативно е дури и интересното коинцидирање на францускиот збор „депо“ со неговата функција во аудиовизуелната област: место каде што се чуваат топови и други воени материјали и оружја. Во контекст на неговото денешно споменување, се чини дека терминот „депо“ сосема го зачувал тоа дамнешно значење, затоа што во новите депоа на Кинотеката е предвидено да се чува едно од најсилните оружја на македонската култура – националното аудиовизуелно наследство, односно филмовите и другите филмски материјали од домашна продукција.

Затоа, оваа свеченост добива уште повеќе на значење, кога знаеме какво национално аудиовизуелно богатство се крие во трезорите на Кинотеката, кое хронолошки покрива период подолг од еден век, почнувајќи од првите филмови на браќата Манаки, преку филмовите снимени од странски автори во и за Македонија во периодот до Втората светска војна, па завршувајќи со рецензната македонска филмска продукција. И затоа велиме дека ова е огромен чекор, чекор со кој аудиовизуелното културно наследство – конечно – добива третман соодветен на значењето што го има.

Се разбира, на сето ова треба да се додаде и тоа дека сета таа „километража“ филмска лента, фотографии, плакати, пишувана документација и други материјали поминале низ вредните раце на вработените во Кинотеката, филмолози, филмски и архивски техничари, библиотекари, киноапаратери и останатиот кинотечен персонал, и со овој чин – целокупниот процес на работа на овие кинотечни тимови се заокружува во својата вистинска целост и целисходност.

Во оваа пригода, сакам да изразам длабока благодарност на сите што зедаа активно учество и придонесоа во реализацијата на овој проект, најнапред на Владата на Република Македонија и Министерството за култура, а потоа и на проектантот ЈОРД, изведувачот ИЗГРАДБА КОМЕРЦ, стручниот надзор на МАКЕДОНИЈАПРОЕКТ, како и на сите вработени во Кинотеката на Македонија.

ОБРАЌАЊЕ НА Г-ЃА ЕЛИЗАБЕТА КАНЧЕСКА-МИЛЕВСКА, МИНИСТЕР ЗА КУЛТУРА ВО ВЛАДАТА НА РЕПУБЛИКА МАКЕДОНИЈА

Почитувана г-ѓа Мими Ѓоргоска-Илиевска, директор на Кинотеката на Македонија, почитувани претставници од странските филмски архиви, почитувани гости, дами и господа

Република Македонија е држава којашто секогаш умеела да понуди многу предизвици за авторите што можат да продрат длабоко, in medias res во темите што наизглед се секојдневие, а всушност тука, во Македонија, ја добиваат својата филмска мистичност.

Токму затоа, ми претставува особена чест и задоволство што со денешниот чин на пуштање во употреба на новите депоа за чување на националниот фонд на аудиовизуелни добра, сместени овде, во Кинотеката на Македонија, многубројните материјали и фондови на подвижни слики, богатите филмски артефакти, во земјата на Милтон и Јанаки Манаки, ќе останат впечатливо сведоштво за историјата и културата на нашата држава за многу идни генерации. Со нив, Кинотеката на Македонија, како национална институција од врвно значење и како ревносен чувар на меморијата запишана врз видео и тонските записи, за првпат, во своето 35-годишно постоење добива современи услови за чување на националната продукција, гордиот сведок на урбаното постоење на Македонија.

Конечно, низ години сочуваните ексклузивни архивски материјали, кои се едни од најстарите на Балканот, поточно над 15 илјади филмски копии, 70 илјади документи, над 39 илјади фотографии, де факто ќе бидат соодветно заштитени. Сè сочувано по првото придвижување на грајферот на камерата 300 во далечната 1905, преку Манаки, Зерде, Попов, Самоиловски, Вагленаров..., делата на бројните филмски творци, од денес имаат сериозна можност да не



надживеат нас и многу генерации по нас, кои на нашето секојдневие можеби ќе реагираат како првиот гледач на Лимиеровите филмови во далечната 1895 година во париското „Гранд-кафе“ на булеварот Капусин.

Делата на македонските автори на подвижни слики и нивната тонска анимација тоа несомнено го заслужуваат. Досега се најдоа на повеќе европски и светски полигони на седмата уметност, доближувајќи ја Македонија до најуспешните. Двапати бевме во трка за најпрестижната филмска награда *Оскар* – со номинациите, најнапред, за документарецот ДАЕ на Столе Попов, а потоа за ПРЕД ДОЖДОТ на Милчо Манчевски за филм од неговорно англиско подрачје. Македонскиот хералдички гривест симбол оживеа во спектакуларниот успех на Венециската смотра, низ романтичната катарза на македонската приказна на Манчевски, во која знакот на бесконечноста на македонското постоење успешно еволуираше низ немирот, лондонската рефлексност и македонската обична љубовна вистина. На филмската реалност и нејзината елиптичност и политичка паралакса ѝ се спротивставивме и со меѓународниот фестивал „Браќа Манаки“ и со помалку звучните но еднакво автентични Синедејс, Синемаденс, Скопскиот филмски фестивал и др.

ПОЧИТУВАНИ,

Сакам да истакнам дека сите овие факти ја подвлекуваат навистина големата причина поради која Владата на Република Македонија и Министерството за култура ја започнаа реализацијата на една од најголемите инвестиции во областа на аудиовизуелната дејност, со што, конечно, ќе се заштити нашето богато аудиовизуелно културно наследство, кое претставува наша национална гордост.

Депотоа што денес ги пуштаме во употреба се првата фаза од реализацијата на проектот за обнова и ревитализација на споменикот на културата – Хавзи-пашини конаци, со кој институцијата Кинотека на Македонија ќе се здобие со најсовремен простор за чување на целокупното филмско богатство, додека конаците, покрај музејската вредност, ќе имаат намена за заштита, чување и презентација на филмското културно наследство.

ПОЧИТУВАНИ,

Жан Лик Годар забележал: *филмот е вистина што се одвива 24 пати во секунда*. Се разбира дека наша обврска е да се сочува минатото, меморијата на современата цивилизација за идните поколенија. На крајот, дозволете ми да посакам моќта на синкретизмот на седмата уметност да опстојува на културната сцена, не признавајќи пораз од нов медиум, токму поради фактот што, како и културата, не познава граници.

ОБРАЌАЊЕ НА Г-ЃА АНКА МИТРАН, ДИРЕКТОР НА ФИЛМСКИОТ АРХИВ НА РОМАНИЈА И ПРЕТСТАВНИК НА МЕЃУНАРОДНАТА ФЕДЕРАЦИЈА НА ФИЛМСКИ АРХИВИ - ФИАФ

ДОБАР ДЕН, ДАМИ И ГОСПОДА!

Во прв ред, сакам да се заблагодарам на Кинотеката на Македонија за упатената покана за да можеме денеска сите заедно да се радуваме на овој голем успех.

Филмовите или сликите во движење ги следат, веќе еден век и повеќе, сите битни настани од историјата, научните откритија, индустриските револуции и војните.

За секоја нација, филмското богатство е важно, без разлика дали е составено од уметнички филмови, кои претставуваат уметнички дела или, пак, доколку е составено од документарни филмови, журнари или вести, тоа ја претставува историјата на тие земји преку слики.

Филмот е најверен чувар на историјата. Тој ги покажува по многу векови настаните онака како што се случиле, без да ја деформира реалноста.

Улогата на филмските архиви е да ги конзервираат и реставрираат сликите, филмовите, за да им остават на следните генерации доказ за историјата на работите и на луѓето што веќе ги нема, односно не постојат.

За разлика од другите уметнички дела, како оние од архитектурата или скулптурата, филмот е многу кревок, кршлив и се уни-



тува многу лесно доколку не се зачува во посебни услови, односно со мала влажност и температура. Оваа работа на конзервирање имплицира голем финансиски и човечки напор и денес се конкретизира во Кинотеката на Македонија преку отворањето на новите депоа, со меѓународни стандарди, способни да го зачуваат и конзервираат македонското национално богатство, кое е дел од европското културно наследство.

Честитки до Кинотеката на Македонија, до сите вработени и до сите што придонесоа ова да се случи, особено кон г-ѓата Мими Ѓоргоска- Илиевска, директор на оваа институција.



ПОЗДРАВНО ПИСМО ОД ХИСАШИ ОКАЈИМА – ПРЕТСЕДАТЕЛ НА МЕЃУНАРОДНАТА ФЕДЕРАЦИЈА НА ФИЛМСКИ АРХИВИ – ФИАФ

ДРАГИ ПРИЈАТЕЛИ, ДАМИ И ГОСПОДА!

Најпрво, би сакал да ѝ честитам на Кинотеката на Македонија за отворањето на новите депоа за чување филмови. Како новопоставен претседател на Меѓународната федерација на филмски архиви (ФИАФ), оваа убава обврска е една од моите први и вистински значајни задолженија кон драг член на нашата Федерација, па затоа и сум пресрекен поради укажаната чест – да ги испратам моите срдечни поздрави до сите пријатели во Македонија, а особено до македонските филмски работници, филмолози и филмофили.

Од своето основање во 1974 година до денес, Кинотеката на Македонија успеа да ја постигне својата цел, односно успеа да го сочува националното филмско богатство, и тоа на еден макотрпен начин, бидејќи оваа институција е единствениот државен филмски архив во Македонија. Преку мрежата на ФИАФ и останатите, Кинотеката активно прикажува и презентира филмови од целиот свет, а откако стана и член на ФИАФ во 1990 година, вклучена е и во многу наши значајни активности.

Прекрасно е тоа што Кинотеката го направи овој пат, а тоа е изградбата на соодветни простории за чување на националните филмски материјали, кои се од непроценлива вредност. Нам, на сите колеги од ФИАФ, вклучувајќи ме и мене, не ни е воопшто тешко да замислиме колку оваа задача е напорна и макотрпна за извршување, особено во еден ваков период на глобална рецесија. Ние од ФИАФ, исто така, чувствуваме голема почит и благодарност кон оние што го донесоа, поддржаа и реализираа овој проект за изградба на овие филмски депоа, а тоа се: Кинотеката на Македонија, пред сè директорката Мими Ѓорѓоска-Илиевска, па вредниот кинотечен персонал, Министерството за култура и Владата на Република Македонија.

Како што велиме во ФИАФ, во ова време на брзи промени и дигитални квантни премини и скокови, приоритетната цел на секој современ филмски архив е, пред сè, обезбедувањето најдобро можно и трајно конзервирање, како и крајно внимателното чување на филмовите; на филмовите – претходно со години прибирани, набавувани и каталогизирани, а потоа внимателно и со љубов обработувани и презентирани од страна на посветените архивисти/филмолози. Пред тие да бидат реставрирани, на овој или оној начин, на пример, со употреба на најсовремена дигитална технологија, треба да им бидат обезбедени адекватно климатизирани филмски депоа со соодветни услови во однос на температурата и влажноста, бидејќи – **филмот може да чека** – само доколку, безбедно и удобно, **може да спие** во такви услови, чекајќи да биде реставриран или употребен на каков било друг начин.

И на крај, би сакал повторно да ги изразам моите најискрени честитки за вашето историско достигнување денес, како и да го изразам моето длабоко жалење што не сум со вас во овој прекрасен момент, заедно со кинотечните и филмските работници, како и со останатите значајни гости од културната и општествената јавност во Македонија, за да ја сподела оваа голема радост со сите вас. Се надевам дека сите вие ќе имате доволно време да уживате во овој успех, со едно длабоко чувство на реализирана и зачувана традиција и култура, и дека тоа со задоволство ќе го правите – токму преку убавите, добри и стари филмови, толку време темелно прибирани и грижливо чувани.

Најискрено – ви благодарам...

Хисаши Окајима,
Претседател на Меѓународната федерација
на филмски архиви – ФИАФ



**ПОЗДРАВНО ПИСМО ОД
ВЛАДИМИР ОПЕЛА,
ПОТПРЕТСЕДАТЕЛ НА
МЕЃУНАРОДНАТА ФЕДЕРАЦИЈА
НА ФИЛМСКИ АРХИВИ – ФИАФ И
ДИРЕКТОР НА НАЦИОНАЛНИОТ
ФИЛМСКИ АРХИВ НА ЧЕШКАТА
РЕПУБЛИКА**

Драги пријатели,

Дозволете да ви го честитам, од името на Извршниот одбор на ФИАФ, отворањето на новите филмски депоа. Овој успех е резултат на огромните напори на раководството на Кинотеката и сиот нејзин персонал, а сето тоа беше можно да се реализира со помош на Владата на Република Македонија и благодарение на нејзиниот однос кон чувањето и презервацијата на националното културно богатство.

Овие нови депоа овозможуваат презервација на аудиовизуелното богатство во супериорни услови со првокласен квалитет.

Ова е, во секој случај, само прв чекор кон поважната и главна цел: да се создаде архивски аудиовизуелен ареал во Кинотеката на Македонија, кој за следните векови ќе ги овозможи чувањето и пристапот до аудиовизуелното богатство во неговата најголема комплексност и целовитост.

Ви посакувам многу успех во оваа насока.

Владимир Опела
Потпретседател на ФИАФ

РЕЧ НА ФИЛМСКИОТ КРИТИЧАР ИЛИНДЕНКА ПЕТРУШЕВА НА ОТВОРАЊЕТО НА ФОТОГРАФСКАТА ИЗЛОЖБА „ДВИЖЕЊЕ“ НА УМЕТНИКОТ РОБЕРТ ЈАНКУЛОСКИ

Соработката со Роберт Јанкулоски за мене секогаш претставувала голем предизвик. Едноставно, човек не знае во какви сè непознати светови и пространства може да заталка. Оти едноставно фотографијата е миг во бесконечноста на времето и просторот.

И ете, кога се договаравме за тоа каков концепт да има оваа изложба, Роберт ги предложи основните параметри: заштита на филмската лента, динамика во кадарот и запреното/откраднато време во фотографијата снимена на сет. И над сè - изложените фотографии да бидат направени од оригинални фотографски негативи! Морам да признаам дека во тој момент не можев да ја следам имагинацијата на Роберт. Остануваше да почекам и во едно доцно попладне (неколку дена пред отворањето на депоата) во неговата „фотографска лабораторија“ во *Мала станица* да останам речиси без зборови од тоа што го видов – молчев, а тишината го кажуваше она што го чувствував.

И еве, драги мои пријатели, во овој ден голем за нашата Кинотека и во овој миг сакам со вас да ја сподела – тишината! Галеријата кинотечна е престорена во еден космички предел: имам чувство дека изложените фотографии се движат – акција/динамика во кадарот фатена со фотографскиот апарат на снимањето на дел од македонските играни филмови. Фотографии не многу познати на јавноста и не многу користени во маркетиншкиот дел од производството. Погледнете го оној сонмбуличен предел со една човечка фигура во далечина (научнофантастичен блокбастер? Не, ЦРВЕНИОТ КОЊ е тоа). Или онаа бескрајна болка во запреното време на РЕПУБЛИКАТА ВО ПЛАМЕН... Или оние блескоти што онака тајно извираат од филмската лента – кадри од Манакиевци, од филмот на Јовков МАКЕДОНИЈА ВО СЛИКИ – културното аудиовизуелно наследство на дланка, во филмска лента – но запрено, во еден единствен миг!

Гледајќи ги овие фотографии се прашував да не е тоа илустрација за ...*Изгубеното време* на Пруст. Но Јанкулоски веднаш ми дава одговор – ова е *Пронајдено време* (по Пруст, се разбира), време на филмската лента што треба да се заштити. И тука започнува волшебната игра на уметникот (во мене ми одсвонуваат звуците на музичката тема *Така зборуваше Заратустра* користена во филмот ОДИСЕЈА 2001): **филмската лента во фотографија и во дијалог со бескрајот на вселената и филмот и фотографијата во потрага по одговорите на бесконечноста!**

Уживајте во несекојдневноста на изложбата „Движење“ на Роберт Јанкулоски!

Васил ЃОРГИЕВ-ЛИКИН

УДК 791.622(497.742)(091)
Кинопис 37/38(20), с. 17-27, 2009

КИНОПРИКАЖУВАЧКАТА ДЕЈНОСТ ВО СТРУМИЦА ОД ПОЧЕТОКОТ НА XX ВЕК ДО 1945 ГОДИНА

В

о овој труд ќе се обидеме фактографски да изнесеме и уточниме некои нови моменти и сознанија за киноприкажувачката дејност во Струмица од почетокот на XX век па сè до 1945 година, до кои дојдовме во текот на нашите истражувања. Во таа смисла, веднаш ќе напоменеме дека истражувањата на ова поле не се завршени, тие и натаму продолжуваат, така што овој наш прилог го сметаме за скроман придонес не само кон проучувањата на киноприкажувачката дејност во Струмица, туку кон постојните напори за посеопфатно проучување на македонската кинематографија во целина.

Посочениот период на интерес во филмолошката историографска номенклатура се именува како период на спонтана кинематографија и таа во себе содржи три фази: 1897-1918, 1918-1941 и 1941-1945¹. Вака востановената периодизација, заради подобра прегледност, и ние ќе ја користиме во понатамошното излагање на нашата тема.

ЗБОР ДВА ЗА ПОЧЕТОЦИТЕ – НЕКОИ НОВИ МОМЕНТИ (1897-1918)

Според досегашните сознанија, првите филмски проекции во градот се одржале во 1918², односно во 1923 година³ и се поврзани со името на струмичанецот Никола Баџаков (1895-1961)⁴, кој набавил сопствен проектор за нем филм⁵, односно проектор без тонска апаратура, натаму агрегат на течно гориво, без кој проекциите би биле невозможни и неколку филмови.⁶

Постојат сознанија и за одредени локации во градот каде што се одржувале филмските проекции, и тоа: во влачарницата

Никола Баџаков (1895-1961)



на Станоеви⁷ и нешто подоцна во дуќанот на Петар Белев⁸ итн.

Овде, секако, треба да го споменеме и патувањето кино на Јордан Енчев од Бугарија, кое, нешто порано, гостувало низ селата од струмичкиот крај, односно во зимата 1913 година, кога овој дел од Македонија бил присоединет кон Царството Бугарија.⁹

Патем, само да споменеме дека на Јордан Енчев не му било дозволено да одржи кинопроекција во градот¹⁰.

Сега, ќе се обидеме да изнесеме некои наши нови сознанија коишто се однесуваат на почетоките на киноприкажувачката дејност во Струмица.

Уште на почетокот ќе истакнеме дека во текот на нашите истражувања дојдовме до сознанија според кои во месец март 1915 година, значи во текот на Првата светска војна¹¹, во Струмица се одржале неколку филмски проекции. Засега, ова се податоци со најстар датум, но дали можеме да кажеме дека, всушност, тоа биле првите одржани филмски проекции воопшто, останува да го потврдат понатамошните истражувања. Ова го велиме затоа што Струмица е еден од поважните транзитни центри кај нас, така што не е невозможно некое од патувањето кина коишто крстосувале низ Македонија, и порано, уште пред 1915, да гостувале во градот. Впрочем, тоа ни го покажува и примерот со патувањето кино на Јордан Енчев, кој, како што споменавме погоре, иако стасал до

Струмица, не успеал да одржи филмска проекција во самиот град.

И уште нешто. Во периодот на Балканските и Првата светска војна (1912-1918), во Струмица постојано имало стационирано поголеми воени единици, така што воопшто нема да биде изненадување ако при идните истражувања најдеме на податоци коишто ни зборуваат за прикажувачка активност и на некое од подвижните воени кина.

Но, да се вратиме сега на 1915 година.

Според распоредот на Американската мисија при Евангелската црква во Солун било предвидено во текот на март 1915 година во Струмица и струмичкиот крај да допатува извесен М.Н. Попов¹² со задача да одржи религиозни собранија во постојната Евангелска црква во градот, но и во околните населени места каде што егзистирале истоимени цркви.¹³ Секретарот на Црквата во Струмица, Панае Д. Темков¹⁴, во поднесениот извештај за посетата не известува дека М.Н. Попов во Струмица пристигнал вечерта на 9 март и во градот и околината се задржал до 15 истиот месец¹⁵. Од извештајот го дознаваме и тоа дека М. Н. Попов, покрај одржаните религиозни собранија, за граѓанството, но и посебно за децата и учениците од градот, во една од просториите на црквата¹⁶, со помош на „волшебен фенер“ одржал некакви филмски проекции во 40 слики.¹⁷

Сега да ги видиме расположливите детали од





*Пане Д. Темков со сирачиња од Балканските војни 1912/13 година
пред Евангелската црква во Струмица*

овој настан.

М.Н. Попов, заедно со Пане Д. Темков, всушност, организирал три филмски проекции, и тоа:

- на 12 март во вечерните часови, во една од просториите на Евангелската црква, ја одржале првата филмска проекција на која за да присуствуваат повозрасните граѓани морале да платат влезница од 0,50 лева
- на 13 март се одржала втората филмска проекција, која била наменета само за деца и ученици, и тоа со влез од 0,20 лева
- и третата, одржана на 14 март, била наменета исклучиво за „Бежанците“¹⁸, кои бесплатно ја проследиле истата филмска проекција¹⁹.

За жал, Пане Д. Темков, во извештајот не нè запознава и со други поединости, меѓутоа извесно е дека овој настан во градот предизвикал особено внимание, за што ни сведочат трите последователно одржани филмски проекции.

Во текот на истражувањето, и покрај нашите напори, засега не успеавме да најдеме на сигурни податоци коишто ќе ни ги потврдат сознанијата дека струмичанецот Никола Бацаков во 1918 година одржувал филмски проекции во „влачарницата на Станоеви“²⁰. Според тоа, овој податок и

понатаму ќе подлежи на дополнителна проверка, дотолку повеќе што во некои од постојните изворни материјали како период во кој тој ја одржал својата прва филмска проекција се споменува 1923 година²¹.

Се обидовме да го лоцираме и објектот кадешто, според досегашните сознанија, од 1918 па сè до 1923 година се одржувале филмски проекции, а тоа е веќе спомнатата „влачарница на Станоеви“. Утврдивме дека ваков објект, своевремено, постоел на местото каде што денес се наоѓа „старата Стоковна кука“, на ул. „Благој Јанков-Мучето“, во строгиот центар на градот, но не под името „влачарница на Станоеви“, туку „влачарница на Стаменови“, поради тоа што овој објект и влачарницата биле во сопственост на Глигор Стаменов и неговите синови, се разбира од Струмица²².

НЕКОЛКУ НОВИ СОЗНАНИЈА И ДЕТАЛИ ОКОЛУ КИНОПРИКАЖУВАЧКАТА ДЕЈНОСТ ВО ПЕРИОДОТ ОД 1918 ДО 1941 ГОДИНА

По завршувањето на Првата светска војна, во Струмица се продолжило со киноприкажувачката дејност, која, пред сè, досега се поврзуваше со имињата на Никола Бацаков, Илија Џонов²³,



*Влачарницата на Стаменови
(фотоархива на Завод и музеј-Струмица)*

како и со Гуљап Сулејманов, кој пак го изградил постојаното кино „Балкан“, во чии рамки била изградена и летна кинобавча²⁴.

Исто така, во овој период, како места каде што се одржувале филмски проекции, се споменуваат и: влачарницата на Стаменови, потоа дуќанот на



*Некогашниот хотел „Бристол“ – детаљ;
фото:Веселин Ристов
(фотоархива на Завод и музеј-Струмица)*

Петар Белев, како и тогашните кафеани „Вардар“²⁵ и „Југославија“²⁶, но и во летната бавча на хотелот „Бристол“²⁷.

Со името на Илија Џонов е поврзано и едно патувачко кино коешто тој го оформил и со кое реализирал две големи турнеи низ Македонија во 1935 и 1936 година²⁸.

Но, да одиме сега понатаму со неколку нови сознанија и детали околу киноприкажувачката дејност во овој период.

Во почетокот на 20-тите години, со киноприкажувачка дејност продолжиле да се занимаваат и во Евангелско-методистичката црква, чии првични активности на ова поле, како што видовме и погоре во текстот, датираат уште од 1915 година. Луѓето од оваа мала верска заедница во Струмица мошне добро ги разбрале атрактивноста и привлечната моќ на филмот, така што киноприкажувањето често го користеле при спроведувањето на своите зацртани активности²⁹. Филмските проекции³⁰ коишто ги организирале во својата црква, но и на други места, а предводени од Пане Д. Темков, во 20-тите години од XX век, биле мошне посетени од граѓанството и струмичката младина³¹. Во таа смисла, на една околска конференција, одржана во 1922 година, инсистирале на тоа дека секој нивни проповедник би требало да се снабди со „волшебен фенер“³², за да можат што поуспешно да работат, особено меѓу младината по селата...³³

Понатаму, ја одбележуваме и иницијативата за купување „Проекциони апарат“³⁴, произлезена од Младинската христијанска организација, која егзистирала при Евангелско-методистичката црква во Струмица. Имено, во 1926 година оваа младинска организација оформила „редок“ специјален фонд и отворила посебна сметка во една од тогашните банки, за собирање финансиски средства со единствена цел: купување апарат за прожектирање на филмови³⁵. Сепак, и покрај тоа што била собрана извесна сума пари, овој обид за набавување нова киноопрема пропаднал и завршил неуспешно поради тоа што иницијаторот веќе во 1927 година престанал да постои, односно пројавувал мошне скромна активност³⁶.

Изградбата, пак, на првото постојано кино, киното „Балкан“³⁷, започнала во 1921 или, пак, најдоцна во 1922 година³⁸. За тогашните градски прилики, се работело за голема зграда од модерен тип, која, исто така, била градена со „модерен материјал“³⁹ и се наоѓала на периферијата на градот, во неговиот североисточен дел којшто во овој период целосно се обновувал⁴⁰. Како година во која била завршена изградбата на „киното“, во постојната литература се зема 1927⁴¹, или пак 1928 година⁴².

Во преден план, куќата на Ѓорѓи Мицков-Велешанец. Во втор план зградата на киното „Балкан“ во 30-тите години на XX век (фотоархива, Завод и музеј-Струмица)



Во недостаток на дополнителен изворен материјал, и ние, барем засега, се определуваме за погорепосочениот период. Меѓутоа, кога точно и со која филмска проекција се означил, формално, почетокот на киноприкажувачката дејност во овој објект, исто така, засега, останува непознатица, за која допрва ќе се бара одговор⁴³.

Сега, неколку реченици и за Гуљап Сулејманов, сопственик на зградата⁴⁴ наменета за кино⁴⁵. Всушност, во текот на нашите истражувања дојдовме до сознание, произлезено од разгледуваниот архивски материјал, според кое сопственикот на „кино-зградата“, во официјалните документи, на пример при потпишувањето на договорите за закуп⁴⁶, не се потпишувал со презимето Сулејманов туку со презимето Ахмедов⁴⁷ или Ахмед, што ќе рече дека вистинскиот идентитет на сопственикот на првиот објект во Струмица наменет за одржување на филмски проекции е Гуљап Ахмедов, а не Гуљап Сулејманов, како што се мислеше досега⁴⁸.

Понатаму, со изградбата на првото постојано кино, во градот се создале поволни услови за поредовно одржување на филмски проекции, со однапред познат термин и филмски репертоар, кој исто така „однапред бил планиран“⁴⁹ и за кој граѓанството, преку реклама и рекламен материјал, навреме било известувано⁵⁰.

Еве како, на пример, изгледало одржувањето на една проекција. Филмските проекции се одржувале еднаш во текот на денот, на некоја од веќе посочените локации во градот.



Градски оркестар од Струмица (фотоархива, Завод и музеј-Струмица)



Илија Џонов

На овие проекции присуствувале главно млади луѓе. Бидејќи филмовите биле неми, а пак за да биде поинтересно за гледачите, во текот на нивното прикажување, доброволно свирел некој од тогаш популарните градски оркестри, составени од гитари и мандолини, како што биле на пример оркестрите „Трубадур“, „Руска чака“ и др⁵¹. Или, пак, неретко, коментари за време на проекциите правеле самите организатори на филмските проекции⁵².

Според нас, интересно е овде да го одбележиме и воспоставувањето на една убава струмичка традиција, а тоа е одржувањето на посебни филмски проекции за деца и ученици, што, најверојатно, било поттикнато од самите киноприкажувачи, натаму од вљубениците во филмската уметност, како и од тогашната интелигенција⁵³; традиција којашто се негуваше сè до згаснувањето, во најново време, на киното „Балкан“.

Всушност, се работи за воспоставување на една практика, на еден процес, за организирано посетување на филмски проекции за учениците од основните и од погорните класови⁵⁴. Така, во еден школски извештај за учебната 1938/39 година се вели: „... на 29 април, во попладневните часови, учениците под надзор на претпоставените наставници во тукашното кино го гледаа филмот *Тарзан*“⁵⁵. На овој начин, покрај другото, се правел и обид младата популација не само да се запознае туку и да се здобие со еден посебен однос спрема филмската уметност, настојувајќи на тој начин да се култивира една филмска публика со префинет вкус, типична за урбаните средини каква што била Струмица⁵⁶. Кај највозрасните струмичани, спо-

мените за првите филмски проекции на кои присуствувале токму како ученици сè уште се мошне живи. Велика Димитровска родена во 1926 година, сега на 83-годишна возраст, со жар раскажува за својата прва филмска проекција којашто требало да се одржи во киното „Балкан“, и тоа во октомври 1933 година.

Меѓутоа, поради извесни пречки, учениците наместо во киното „Балкан“ биле одведени во салата при „старата зграда на Монополот“, каде што успешно била одржана филмската проекција (филм со Чарли Чаплин)⁵⁷. Впрочем, применувајќи нешто слично, струмичани ќе успеат да однегуваат и повеќе генерации театарска публика⁵⁸.

За овој т.н. „миронодопски период“ од киноприкажувачката дејност, патем, ни преостанува да кажеме уште неколку збора, и тоа за појавата на т.н. маалски кина⁵⁹, како и за „модернизацијата“ на салата при киното „Балкан“ во 1935 година.

Патем, при обработката на „маалските кина“ и нивното евидентирање, повторно се сретнавме со семејството Бацакови, кое покажало активности и на овој план. Имено, според кажувањата на Димитар Бацаков, некаде кон втората половина на 30-тите години на XX век, татко му, веќе за нас познатиот Никола Бацаков, му купил мал прожектор со специјални филмски ленти, така што во сопствената кука одржувал маалски филмски проекции⁶⁰. Што се однесува, пак, до „модернизацијата“, само ќе споменеме дека во 1935 година во салата при киното „Балкан“ била изградена бина⁶¹, со што се создале услови, во овој објект, да се одржуваат театарски претстави⁶² и други приредби од најразличен карактер.

КИНОПРИКАЖУВАЧКАТА ДЕЈНОСТ ВО ПЕРИОДОТ ОД 1941 ДО 1945 ГОДИНА

Во текот на Втората светска војна, веќе постојните кина во Македонија продолжиле со својата работа, со тоа што сега некои од нив добиле нови сопственици или закупци, а некои пак нови називи⁶³.

Киното „Балкан“ во Струмица и во овој период продолжило да работи под истиот назив⁶⁴ и во истиот објект, но сега со променет назив на улицата, која била преименувана во „Кнез Кирил“⁶⁵. Гуљап Ахмедов и понатаму останал сопственик на објектот, со таа измена што, како закупец на киното со целокупната опрема и инвентарот, сега се појавува Борис Шекеринов од Скопје⁶⁶. Една од особеностите на киноприкажувачката дејност во овој период е тоа што во 1942 година во киното „Балкан“ бил монтиран првиот тонски кинопрожектор „Ерион II“⁶⁷, сопственост на Борис



*Старата зграда на
Монополот каде што
меѓу двете светски војни
се одржувале филмски
проекции
(фотоархива, Завод и музеј-
Струмица)*

Шеќеринов⁶⁸.

Од расположливиот архивски материјал, дознаваме дека зградата во која било сместено киното „Балкан“, и во овој период, го задржала својот првобитен изглед. Така, во еден записник датиран од 12 ноември 1942 година се вели дека „киното е сместено во еден масивен објект изграден од цврст материјал и е наменет за таа цел“⁶⁹. Понатаму, од истиот записник дознаваме и за други мошне интересни поединости и детали, како што се, на пример, поединостите околу внатрешната уреденост на киното во овој период и др.

Имено, на влезот од киносалата имало мала чекалница (од околу 7 м²) и каса за продажба на билети. На посетителите им стоело на располагање едно бифе, натаму посебно место за пушење и санитарен јазол. Киносалата, пак, имала четири излези кон улицата, чии врати се отворале нанадвор и над кои стоел светлосен натпис „Излез“⁷⁰.

Самата киносала била со површина од 241,48 м² и во неа било сместено: 151 стол, чии седишта биле самоподвижни и 147 со неподвижни или вкупно 298 столови⁷¹ поделени на I и II место во партерниот простор⁷². На галеријата, односно на „Балконот“, во три реда, биле поставени 66 обични и неприкрепени, за подот, столови, чии седишта биле неподвижни⁷³. Или вкупно во киносалата имало 364 места за седење.

Кабината во која била сместена киноапарату-

рата не била одделена од салата, но била преградена со тенки бетонски сидови. Одовде, всушност, се раководело не само со киноопремата туку и со осветлувањето на салата, на излезите итн.

Галеријата била изработена од дрвен материјал и до неа посетителите се качувале од внатрешноста на салата со помош на дрвени скалила.

Подот, пак, на салата бил хоризонтален и изработен од даски и се премачкувал со посебно, специјално масло за под. Таванот исто така бил изработен од дрвен материјал и со височина од 7,40 м⁷⁴.

Што се однесува, пак, до дистрибуцијата на филмовите во овој период, тие сега доаѓале од Германија (УФА) или од Италија (Луче), и тоа преку нивните застапници во Софија⁷⁵, додека во репертоарот претежно биле застапени филмови од германско, италијанско и унгарско производство, кои ги истиснале американските, француските и советските филмови⁷⁶. По македонските кина, во овие воени времиња можеле да се проследат следниве филмски наслови: КАРМЕН со Империо Аргентина, ПРИЛЕПТ со Лида Бара и Ханс Мозер, ОБВИНУВАМ со Пол Хартман, ПРОЛЕТНА СЕРЕНАДА со Магда Шнајдер, СТАРИОТ ВАЛЦЕР со Ласло Силаши, ДВЕ СИРАЧИЊА со Алида Вали и др⁷⁷.

Струмичкото кино, во овој период, го опслужувале: кинооператор, администратор-касиер, еден вратар и еден хигиеничар⁷⁸. Кинооператор⁷⁹ во



Александар Наумов-Минела (1918-1967)
(фотоархива, Завод и музеј-Струмица)

текот на војната бил Александар Наумов-Минела (1918-1967)⁸⁰, кој од Битола во Струмица дошол некаде во почетокот на Втората светска војна (кон крајот на 1941 или во 1942 година). Неговото доаѓање е поврзано со еден инцидент којшто се случил во едно од тогашните битолски кина. За овој настан ни раскажа неговиот син Владимир Наумов.

Имено, Александар Наумов-Минела, уште како мошне млад, се заинтересирал за филмската уметност, а пак првичните контакти и запознавања, како и можностите да се занимава со кинооператорство, исто така ги стекнал во некое од кината коишто егзистирале во Битола во периодот меѓу двете светски војни⁸¹.

Во критичната ноќ, за време на подготовките за претстојната филмска вечер, А. Наумов-Минела, кој бил антифашист по убедување, лентата со журналот ја премотал наопаку на кинопроекторот, така што при прожектирањето сцените со напредувањето на германските војски низ европските фронтови изгледале мошне смешно за присутната битолска публика. По овој инцидент и отвореното исмејување на нацистичката идеологија, но и по сериозните закани, Минела морал да го напушти родниот град. Меѓутоа, била воспоставена брза и ефикасна врска со Борис Шеќеринов, така што набргу се префрлил на работа во Струмица, односно во киното „Балкан“, чиј сопственик бил токму Шеќеринов⁸².

И по завршувањето на воените операции на територијата на Македонија (втората половина на 1944 година), постојаните кина продолжиле со својата работа. Меѓутоа, во 1946 година Филмската дирекција за Македонија извршила национализација на вкупно 17 постојани кина⁸³.

Што се однесува, пак, до понатамошната судбина на киното во Струмица, ќе споменеме дека неговиот сопственик Борис Шеќеринов на 11 јуни 1945 година го подарил на градскиот ЕНОФ⁸⁴, додека објектот во кој било сместено киното „Балкан“ бил национализиран во 1948 година, со што потпаднал под управа на Градскиот народен одбор⁸⁵.

Киното „Балкан“ продолжило со својата работа и во наредните педесетина години, но сега во сосем поинакви услови, сè таму некаде до деведесеттите години од XX век, кога под чудни околности го згасна својот повеќедоцениски живот.

Зградата, пак, во која егзистираше киното „Балкан“, за среќа, сè уште може да се „пронајде“ на истото место, но таа сега е нема и напуштена, иако повремено се обидува да ги потсети струмичани на веќе по малку подзаборавените времиња.

НАМЕСТО ЗАКЛУЧОК

Во овој наш труд се обидовме да изнесеме нови и непознати моменти од историјата на киноприкажувачката дејност во Струмица, за кои се надеваме дека ќе фрлат барем малку повеќе светлина и појаснувања за овој мошне интересен сегмент од нашето живеење. Меѓутоа, како што и споменавме на почетокот од нашиов труд, истражувањата на ова поле и натаму продолжуваат, тие не завршуваат овде, така што претстојните нови податоци, до кои ќе се дојде во иднина, уште повеќе ќе ги збогатат сознанијата за оваа материја.

Од досега кажаното, како и од веќе постојната литература којашто ја третира оваа проблематика, би можеле да заклучиме дека и покрај недоволните и мошне непријатни услови во кои опстојувал и живеел овдешниот човек⁸⁶, сепак неговите креативни сили во голема мера ги надминале и ги кршеле насилно поставените државни и општествени стеги. Во таа смисла, нашиот човек со крајни напори се трудел да не остане понастрана од новите светски текови (во нашиов случај, тоа е филмската уметност), кои со светлосна брзина го преокупирале не само тогашниот креативен свет туку и обичниот човек. Така што, ова е само уште едно сведоштво за чудесната виталност и креативност на овој народ, кој, кога е поставено прашањето за неговиот опстој, животнo е заинтересиран да изнајде и пронајде најразлични форми на отпор и самозаштита.

Белешки:

- 1 Поопширно за тоа види: Илинденка Петрушева, Фотографијата и филмот на почвата на Македонија, Скопје, МАНУ, 2007, 111-136;
- 2 Види: на истото место;
- 3 Види: Иван Станоев, Секавања на Ѓорѓи Василев Цинцев од Струмица, Кинотечен месечник, бр. 26 (Кинотека на Македонија), Скопје, 1982, 23;
- 4 Види: Домовник парохије Струмичке, кн. I, 2; Димитар Бацаков, Реминисценции за татко ми Никола Бацаков, запишал Васил Ѓоргиев-Лиќин, Струмица, 2009;
- 5 Според секавањата на Д. Бацаков, татко му уште како мал се интересирал за техника. Бидејќи бил син на поимотен човек, можел да си дозволи патувања низ балканските земји и пошироко, каде што, всушност, и се запознал со филмската уметност. Кинопроекторот го купил татко му, Коте Бацаков, роден во 1861 година и по професија бил бакал, односно трговец (види: Димитар Бацаков, Реминисценции за татко ми...; Домовник парохије Струмичке, кн. I, 2);
- 6 Види: Иван Станоев, Секавања на Ѓорѓи Василев Цинцев...; Димитар Бацаков, Реминисценции за татко ми...;
- 7 Види: Илинденка Петрушева, Фотографијата и филмот..., 111-136;
- 8 Види: Иван Станоев, Секавања на Ѓорѓи Василев Цинцев...;
- 9 Поопширно види: Костадин Костов, Титаник во струмичките села, Кинопис 25 (14), Скопје, 2002, 15-17; Илинденка Петрушева, Фотографијата и филмот..., 111-136;
- 10 За тоа види: Костадин Костов, Титаник во струмичките села, 17;
- 11 Во овој период, Струмица сè уште не била зафатена од виорот на Првата светска војна. Имено, како што и споменавме на едно место во овој труд, Струмица од 1913 година се наоѓала во состав на Царството Бугарија. Кон крајот на 1915, таа ќе им се приклучи на Централните сили, со што започнува нејзиното активно учество во Првата светска војна. Сепак, прикажувањето филмови во Македонија се одвивало и за време на војните. Имено, Балканските војни и Првата светска војна биле фронтоски, така што животот во населените места се одвивал релативно мирно; за тоа и за воените подвижни кина во Македонија поопширно види: Илинденка Петрушева, Фотографијата и филмот..., 111-136;
- 12 Во текот на нашите истражувања не успеавме да дознаеме нешто повеќе за оваа личност;
- 13 Види: Државен архив на Република Македонија - одделение Струмица (понамату ДАРМС), Фонд на Евангелско-методистичката црква, 1882-1946 (понамату ФЕМЦ), кутија I, Записничка книга 1895-1921, 187-188;
- 14 Пана Д. Темков е роден на 21 декември 1881 година во Кавадарци. Основно училиште завршил во своето родно место, а теолошко образование стекнал во Американското богословско училиште во Самоков. Службувал во повеќе градови: Дојран, Струмица, Скопје и други места. Во Струмица останал сè до 1929 година. Починал во Скопје, во 1971 година; види: Кристина и Михаил Цеков, 120 години протестантизам во Струмица, Струмица, 2002, 15-16;
- 15 ДАРМС, ФЕМЦ, кутија I, Записничка книга 1895-1921, 187-188;
- 16 Старата евангелска црква во градот, во која се одржале филмските проекции, постоела сè до 1988 година. Во истата година таа е срушена, а на нејзино место во 1989 е изградена и осветена новата црква; види: Кристина и Михаил Цеков, 120 години протестантизам во Струмица, Струмица, 2002, 23-24;
- 17 Види: ДАРМС, ФЕМЦ, кутија I, Записничка книга 1895-1921, 187-188; Според наше мислење, филмските проекции се одржале во просториите на четирикласното основно училиште, кое во овој период егзистирало при Евангелската црква во Струмица; види: Кристина и Михаил Цеков, 120 години протестантизам во Струмица, Струмица, 2002, 9; „Пат на животот“, месечно списание на Евангелско-методистичката црква во Југославија, год. XI, бр.3, март 1981, 13; киноопремата, најверојатно од Солун, ја донел М.Н. Попов;
- 18 Всушност, се работи за македонски бегалци од Балканските војни (1912-1913), претежно од Кукушко, кои по извршениот невиден терор и геноцид врз незащитеното население од страна на грчката војска, свое прибежиште нашле во Струмица и регионот;
- 19 Види: ДАРМС, ФЕМЦ, кутија I, Записничка книга 1895-1921, 187-188;
- 20 Види: Илинденка Петрушева, Фотографијата и филмот..., 111-136; тоа не можеше да ни го потврди и Димитар Бацаков, инаку син на Никола Бацаков, види: Димитар Бацаков, Реминисценции за татко ми...;
- 21 Види: Иван Станоев, Секавања на Ѓорѓи Василев Цинцев..., 25-26;
- 22 Види: Секавање на Маргарита Стаменова Атанасова, запишал Васил Ѓоргиев-Лиќин, Струмица, 2009;
- 23 Илија Џонов од Богданци во Струмица се доселил во 1929 година. Види: Илинденка Петрушева, Сонце на дирек, Скопје, 2005, 120; во 1936 година, по одлука на Министерството за трговија и индустрија на Кралството Југославија се стекнал со стручно звање кинооператор, види: Државен архив на Република Македонија (понамату ДАРМ), фонд на Министерството за трговија и индустрија на Кралството Југославија;
- 24 Види: Илинденка Петрушева, Фотографијата и филмот..., 111-136;
- 25 Види: Илинденка Петрушева, Сонце на дирек, 120;
- 26 Кафеаната „Југославија“ била во сопственост на браќата Маткови; види: А. Андријевиќ, Струмица – земља и народ, Ниш, 1923, 46;
- 27 Во текот на нашите истражувања, дојдовме до сознанија дека хотелот „Бристол“ се наоѓал во горниот дел од градот. Неговата изградба завршила во 1925 година, кога и бил пуштен во употреба. Овој објект и ден-денес постои и се наоѓа на ул. „5-ти Ноември“ бр. 4; види и: Иван Станоев, Секавања на Ѓорѓи Василев Цинцев..., 25-26; Секавање на Маргарита Стаменова Атанасова...; Димитар Бацаков, Реминисценции за татко ми...; А. Андријевиќ, цитирано дело, 46;
- 28 Види: Илинденка Петрушева, Сонце на дирек, 117 - 125; истата, Фотографијата и филмот..., 111-136;
- 29 Види: А. Андријевиќ, цитирано дело, 37-38;
- 30 Овие „филмски вечери“ биле збогатувани и со други содржини. Се организирале најразлични едукативни предавања, но се разговарало и на теми од секојдневниот живот. Види: А. Андријевиќ, цитирано дело, 38;
- 31 На истото место, 38;
- 32 Види: ДАРМС, ФЕМЦ, кутија I, Записничка книга 1895-1921, 46-49;
- 33 На истото место, Записник од конференцијата одржана на 26 мај 1930 година, Записничка книга 1930-1942;
- 34 Види: ДАРМС, ФЕМЦ, Протокол бр. 1 од 27 јануари 1927 година, 68;
- 35 На истото место, 68;
- 36 На истото место, 69;
- 37 Зградата во која своевремено функционирале киното „Балкан“ постои и ден-денес. Се наоѓа на улица „Боро Џони“ и немо сведочи за безброј одржаните филмски проекции во текот на неколку десетлетија. Во периодот меѓу двете светски војни, целокупниот културно- забавен живот се одвивал

- току во овој објект. Во истата зграда се случиле и други, не помалку, бурни настани од поновата историја на градот. Но, за тоа во некоја друга прилика.
- 38 Види: А. Андријевиќ, цитирано дело, 21-22;
- 39 На истото место, 22;
- 40 Пак таму, 21-22;
- 41 Види: Илинденка Петрушева, Фотографијата и филмот..., 111-136;
- 42 Види: Иван Станоев, Секавања на Ѓорѓи Василев Цинцев..., 25-26;
- 43 За филмските наслови од овој период поопширно види: Илинденка Петрушева, Фотографијата и филмот..., 111-136; Борис Ноневски и др., Филмското столетие во Македонија, Скопје, 1995; Сад и некад, Сп., год. I, бр. 16 од 10 - XII - 1936, 49 и др.
- 44 Приближно, во овој ист период, едно друго струмичко семејство во Кукуш, сега во Р. Грција, изградило посебен објект со киносала, каде што се одвивала киноприкажувачка дејност. Се работи за семејството Стамболиеви, кои по завршувањето на Балканските и Првата светска војна и по трагично востановената поделба на Македонија, произлезена од овие војни, впрочем, како и многу други македонски семејства, останале да живеат разделени по балканските земји. Ова семејство се занимавало со производство, трговија и киноприкажувачка дејност. Производството се одвивало во Струмица (тогаш веќе во состав на Кралството СХС), а трговијата и киноприкажувачката дејност во Кукуш. Види: Костадин Стамболиев, Секавања за струмичкото семејство Стамболиеви, запишала Емилија Петковска, Струмица, 2002;
- 45 Види: А. Андријевиќ, цитирано дело, 22;
- 46 Види: ДАРМС, фонд Културно-просветното друштво „Реља Крилатица“ (понатаму ФКПД „РК“, Записничка книга II, Записник од 14 мај 1930 год., сигнатура: 7.188.3/7-8);
- 47 Види: на истото место, Записник од 27 јануари 1931 год., сигнатура: 7.188.11/24-27, натаму Записник од 29 јули 1931 год., сигнатура: 7.188.15/37-40; како и: ДАРМ, фонд областен инженер (1941-1944), Протокол за службена проверка, сигнатура 1.131.16.4/82 - 85;
- 48 Притоа, ние воопшто не ја отфрламе можноста дека ова лице, можеби, меѓу граѓаните на Струмица било познато и како Гулап Сулејманов. Види кај: Иван Станоев, Секавања на Ѓорѓи Василев Цинцев..., 25-26; Илинденка Петрушева, Фотографијата и филмот..., 111-136; нешто слично имаме и со сопственикот на хотелот „Палас“, кој во некои документи се среќава со вистинското име и презиме, односно како Гоно Александров, а во други со неговото популарно име и презиме, Гоне Гумулиев, со кое бил познат меѓу струмичкото граѓанство (види: ДАРМ, фонд Влада на Македонија, за 1945/46 и 1948, Преглед на имоти од Струмица што ги користат државните органи или народните одбори);
- 49 Во составувањето на филмските програми, особено се внимавало една филмска проекција да содржи: најнапред една бурлеска, па потоа главниот игран филм, за програмата да заврши со журнал и со уште една бурлеска; види: Илинденка Петрушева, Фотографијата и филмот..., 111-136;
- 50 Во врска со тоа, меѓу другото, како се изработувал и каков рекламен материјал се користел, Кирил Џонов, син на филмскиот вљубеник Илија Џонов, на едно место вели: „Јас црвав плакати на пак-папир со водени боици и ги лепевме на сидови, на огради...“; види: Илинденка Петрушева, Сонце на дирек, 124; Меѓутоа, со филмовите доаѓал и готов рекламен материјал, кој бил распространуван низ градот, но поставуван и на рекламната табла поставена пред киното во Струмица; за тоа пак види кај: Иван Станоев, Секавања на Ѓорѓи Василев Цинцев..., 25-26;
- 51 Види: Иван Станоев, Секавања на Ѓорѓи Василев Цинцев..., 25-26;
- 52 На пример, Илија Џонов правел коментари за време на проекциите, и тоа на струмичко-гевгелиски дијалект; види: Илинденка Петрушева, Сонце на дирек, 124; види и кај: Костадин Костов, цитирана оваа традиција би можеле да ги побараме во 1915 година и во тогаш одржаната филмска проекција за деца и ученици (види погоре во текстот). Според Кирил Џонов, пак, најмногу интерес за филмските проекции покажувале учителите; види: Илинденка Петрушева, Сонце на дирек, 124; Во оваа смисла, би го истакнале следново: и покрај грубата денационализаторска политика на тогашниот државен режим, ревносно спроведувана и преку воспитно-образовниот процес, сепак во училиштата имало и такви наставници коишто длабоко сочувствувале со учениците и граѓанството. Таков е примерот со познатиот композитор Никола Херцигоња, кој, иако кратко време работел во струмичката гимназија, во себе негувал големи симпатии како кон учениците така и кон населението; види: Писмо од Никола Херцигоња до вработените во музичкото училиште „Боро Џони“ во Струмица, датирано од 25 II 1976 год. (необјавено), факсимил од писмото се наоѓа и кај авторот на овој труд. За Н. Херцигоња поопширно види: Опсџа enciklopedija Jugoslovenskog leksikografskog zavoda, Zagreb, 1977, 396;
- 54 Види: Државна реална гимназија у Струмици, Извештај за школску 1938/39 годину, Скопје, 1939, 13;
- 55 На истото место; во Извештајот стои „Тарцан“ и најверојатно се работи за печатна грешка;
- 56 Види: Велика Димитровска, Секавање на мојата прва филмска проекција, запишал Васил Ѓорѓиев-Ликин, Струмица, 2009;
- 57 На истото место;
- 58 Всушност, тој процес никогаш и не престанал, меѓутоа сега со нешто видоизменет лик. Според тоа, воопшто не е случајно што денес во Струмица успешно опстојуваат и функционираат и такви фестивали какви што се, на пример: Интернационалниот фестивал на документарен филм „Астер-фест“, како и Меѓународниот фестивал на камерен театар „Ристо Шишков“;
- 59 Поопширно види: Илинденка Петрушева, Фотографијата и филмот..., 111-136;
- 60 Види: Димитар Бацаков, Реминисценции за татко ми...;
- 61 Види: ДАРМС, ФКПД „Р.К.“, сигнатура 7.188.109/327, лист 5;
- 62 Во овој период во градот гостувал и патувачкиот театар на Петре Прличко, кој редовно отседнувал во преноќиштето на Ѓорѓи Мицков, инаку роден велешанец, кој во 1924 година од Велес се доселил во Струмица, види: Велика Димитровска, Секавање на мојата прва филмска проекција...;
- 63 Види: Илинденка Петрушева, Фотографијата и филмот..., 111-136;
- 64 Види: ДАРМ, фонд областен инженер (1941-1944), Објаснителна записка од 12 ноември 1942 година;
- 65 На истото место;
- 66 Види: ДАРМ, фонд Влада на Македонија - Управа на народни имоти; ДАРМС, фонд Околински народен одбор - 1945, сигнатура 7.7.12.5/9-10; Иван Станоев, Секавања на Ѓорѓи Василев Цинцев..., 25-26;
- 67 Види: ДАРМ, фонд областен инженер (1941 - 1944), Протокол за службена проверка од 20 февруари 1943 година, сигнатура 1.131.16.4/82-85;

- 68 Види: Иван Станоев, Секавања на Ѓорѓи Василев Цинцев..., 25-26;
- 69 Види: ДАРМ, фонд областен инженер (1941-1944), Објаснителна записка од 12 ноември 1942 година;
- 70 Види: на истото место;
- 71 Види: на истото место;
- 72 Види: Иван Станоев, Секавања на Ѓорѓи Василев Цинцев..., 25-26;
- 73 Види: ДАРМ, фонд областен инженер (1941-1944), Објаснителна записка од 12 ноември 1942 година; ДАРМ, фонд областен инженер (1941-1944), Протокол за службена проверка од 20 февруари 1943 година, сигнатура 1.131.16.4/82 – 85;
- 74 Види: ДАРМ, фонд областен инженер (1941-1944), Објаснителна записка од 12 ноември 1942 година;
- 75 Види: Илинденка Петрушева, Фотографијата и филмот..., 111-136;
- 76 Види: на истото место; Лицето Васил Гунчев, роден во 1926 година во Струмица, кој беше интервјуиран од наша страна, ни спомена дека во овој период на репертоарот на киното „Балкан“ биле застапени унгарски воени филмови; за тоа види кај авторот на овој труд.
- 77 Види: на истото место;
- 78 Види: Иван Станоев, Секавања на Ѓорѓи Василев Цинцев..., 25-26;
- 79 Според тогашните законски одредби за индустриските претпријатија, работилници, електрокапациитети и кино и театрите, единствено лицата коишто поседувале свидетелства за кинооператори биле овластени да се занимаваат со оваа дејност. Види: ДАРМ, фонд областен инженер (1941-1944).
- 80 Види: Владимир Наумов, Спомени за татко ми Александар Наумов-Минела, запишал Васил Ѓорѓиев-Лиќин, Струмица, 2009; Иван Станоев, Секавања на Ѓорѓи Василев Цинцев..., 25-26;
- 81 За битолските кина меѓу двете светски војни поопширно види: Игор Старделов, Манаки, Скопје, 2003, 77-81; Илинденка Петрушева, Фотографијата и филмот..., 111-136;
- 82 Види: Владимир Наумов, Спомени за татко ми...;
- 83 Види: Илинденка Петрушева, Фотографијата и филмот..., 111-136;
- 84 Види: ДАРМС, фонд Околиски народен одбор - 1945 год., сигнатура 7.7.12.5/9-10;
- 85 Види: ДАРМ, фонд Влада на Македонија (национализирани имоти, претпријатија и објекти);
- 86 Овој период е исполнет со многу премрежиња и судбоносни настани, какви што се на пример: Илинденското востание, Балканските војни, пона-

таму Првата и Втората светска војна, територијалното распарчување на единствената татковина, како и грубата денационализација и преживеаниот геноцид итн.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

Извори

Домовник парохије струмичке
Димитар Бацаков, Реминисценции за татко ми Никола Бацаков, запишал Васил Ѓорѓиев-Лиќин, Струмица, 2009
Иван Станоев, Секавање на Ѓорѓи Василев Цинцев од Струмица, Кинотечен месечник, Кинотека на Македонија, Скопје, 1982, бр. 26
Државен архив на Република Македонија - одделение Струмица, фонд Евангелско-методистичка црква 1882-1946.
Секавање на Маргарита Стаменова Атанасова, запишал Васил Ѓорѓиев-Лиќин, Струмица, 2009
Државен архив на Република Македонија, фонд Министерство за трговија и индустрија на Кралството Југославија
Костадин Стамболиев, Секавање за струмичкото семејство Стамболиеви, запишала Емилија Петковска, Струмица, 2002
Државен архив на Република Македонија - одделение Струмица, фонд Културно-просветно друштво „Реља Крилатица“
Државен архив на Република Македонија, фонд областен инженер (1941-1944)
Државен архив на Република Македонија, фонд Влада на Македонија
Писмо од Никола Херцигоња испратено до вработените во музичкото училиште „Боро Џони“ во Струмица
Државна реална гимназија у Струмици, Извештај за школску 1938/39 годину, Скопје, 1939
Велика Димитровска, Секавање на мојата прва филмска проекција, запишал Васил Ѓорѓиев-Лиќин, Струмица, 2009
Државен архив на Република Македонија - одделение Струмица, фонд Околиски народен одбор - 1945
Владимир Наумов, Спомени за татко ми Александар Наумов-Минела, запишал Васил Ѓорѓиев-Лиќин, Струмица, 2009

Литература

Илинденка Петрушева, Фотографијата и филмот на почвата на Македонија, МАНУ, Скопје, 2007
Кристина и Михаил Цеков, 120 години протестантизам во Струмица, Струмица, 2002
Илинденка Петрушева, Сонце на директ, Скопје, 2005
А. Андрејевиќ, Струмица - земља и народ, Ниш, 1923
Група автори, Филмското столетие во

Македонија, Скопје, 1995
Костадин Костов, Титаник во струмичките села, Кинопис 25 (14), Скопје, 2002
Орџа енциклопедија Југосlovenskog leksikografskog zavoda, Zagreb, 1977
Игор Старделов, Манаки, Скопје, 2003

Списанија

„Пат на животот“, месечно списание на Евангелско-методистичката црква на Југославија, бр. 3, март 1981
Забавни магазин „Сад и некад“, бр.16, децембар 1936
Неделни илустровани лист, год. 1941, бр.2, јануар 1941

КОЧАНСКИТЕ ФИЛМАЦИИ – ВАНО, ЛОЛЕТО И АСПАРУХ

Н

а почетокот од триесеттите години на минатиот XX век, Кочани е населено место со 6500 жители. На двата брега од Кочанска Река се извишуваат типични македонски куќи, мали типови градби, кои сè уште ги имаат мирисот и изгледот на османлиското царство, градот почнува да се буди од ориенталниот сон. Се чувствува како големата светска економска криза го раслојува населението и полека но сигурно се воведуваат новите, модерните капиталистички производствени односи. Многу газди, чорбации пропаѓаат, други, пак, се принудени да го селат капиталот од една гранка во друга. Кочанската чаршија има над стотина дуќани со најразновидна стока и асортиман. Во чаршијата значајно место заземаат дуќаните на Трифун Ангелковиќ, поточно Ангелов, познат како Трифо басмаџијата, сарафот од Кочани, татко на Иван Трифунов Ангелов, јунакот од нашава приказна. Оризот и афионот остануваат главните земјоделски култури, но сè повеќе се наметнува и тутунопроизводството.

Младите кочанци се просветуваат во Вишото основно училиште, девојките во Женското работничко училиште и „Граѓанското“ школо, двајца лекари, едниот со диплома од Сорбона, се грижат за здравјето на кочанци. Културниот живот и друг вид забава се организираат во Соколаната и Монополот, каде што активно работат аматерски групи од областа на музиката и драмската уметност. Покрај неколкуте сарафи, во оптек се парични средства од Земјоделска банка. На политички план, градот е поделен на демократи и радикали.

Во ваков општествен амбиент и атмосфера во 1932 година во Соколаната е прикажан и првиот филм во Кочани. Тројца пријатели, истомисленици и вљубеници во филмската уметност: Иван Трифунов, чевларопроизводител, Аспарух Измирлиски, чиновник и Јордан Китанов- Лолето, механичар, ги купуваат првите апаратури за киноприкажувачка дејност во градот. Во Соколаната се збогатуваат содржините и понудата за другарување и забава на кочанци. Покрај матинеата на кои се играле



Иван Трифунов

„енгlesh“ валцер и аргентинско танго, вежбањето на соколите, сега се додава и филмот.

Иван Трифунов Ангелов е роден во 1905 година во Кочани, како трето дете во семејството на Трифун Ангелов Божинов. Расте и се развива во имотно трговско семејство. Завршува трето одделение, а потоа станува чирак кај таткото на Миле Вардарски, кој работел на чевларскиот занает. Во 1925 година заминува на отслужување на воениот рок, авијатичар во Нови Сад, на Петроварадин, како што имаше обичај да каже. По две години, во 1927 година се враќа во Кочани, отвора свој чевларски дуќан. На тој начин, започнува неговиот чевларски работен век во наредните шеесет години, за на крајот да заврши како крпач во малата дрвена барака во Стришани. Татко му Трифун, веќе рековме, е трговец и кмет на Кочани во тоа време, патува низ етничка Македонија, но и на Блискиот Исток. Од патувањата и контактите со другите култури донесува многу новини за начинот на живеењето и културата од тие простори. Со новите знаења, со добрата економска моќ на неговото семејство, но и самиот создава сопствен капитал, заедно со

своите пријатели Аспарух Измирлиски и Јордан Китанов, кој нагалено го викале Лолето, започнува контактите со браќата Манаки од Битола за купување апаратура за прикажување на филмови. Јордан Китанов во тоа време, според кажувањата на синот на Иван, Трифун Ангелов, имал автомобил „олимпија“, со што им било овозможено почесто да патуваат низ краиштата на Македонија. По повеќе средби во Битола со браќата Манаки, во 1932 година ја купуваат толку посакуваната, сонуваната апаратура за прикажување на филмови. Исто така, договараат и филмови коишто ќе се прикажат во Соколаната во Кочани.

Започнува нова делница во нивните животи, но и во градскиот живот на Кочани. Иван Трифунов станува менаџер, Аспарух Измирлиски – книговодител, а Јордан Китанов – одржувач на апаратурата и киноапаратер. Кинобилети продавал Аспарух, на вратата стоел и ги проверувал билетите Иван, а Лолето работел на апаратурата. Започнува една нова ера во животот на кочанци, се збогатува секојдневието со нова културна содржина, градот ги добива мирисот и атмосферата на поголемите градови во земјата, со еден современ европски профил. Биле прикажани повеќе од петнаесет филмови, за кои неговиот внук Горан Ангелов вели дека имало некое тефтерче во кое педантно биле набележани прикажаните филмови и датумите на прикажување. Но, со преселбите од една куќа во друга, се сомнева дека му е изгубена посоката на тефтерчето, но не го напушта надежта дека еден ден можеби ќе го пронајде во големиот куфер каде што се чуваат многу семејни документи и фотографии.

Иван Трифунов Ангелов по Народноослободителната војна е назначен за претседател на општина Кочани. Но, многу набргу се откажува од оваа примамлива функција, бидејќи требало да се судри со интересите на кочанската буржоазија и богатите семејства од градот. Доаѓа во судир со Благој и Бота Попови, со Нада Беловска и други активисти од Кочани. Дури и на својата сопруга Слоботка, баба Бота, ѝ наредува да се откаже од активностите во АФЖ за Кочани. Животниот век го продолжува чесно и неуморно работи и заработува за живот со чеканот и наковалната, со калапите и пуштиите. Во неговата работилница чевларскиот занает го изучувале многу чираци, кои по завршувањето на „школувањето“ станале мошне квалитетни мајстори-чевлари. Иван Ангелов, еден од првенците на киноприкажувачката дејност во Кочани, почина во 1987 година.

Јордан Китанов-Лолето е роден во Кочани 1911 година, татко му Иљо е кујунџија, а мајка му Ванѓа е бајачка. Основното образование го стекнува во



Јордан Китанов - Лолето

Кочани, па оди во Белград да изучува занает во механичарската, машинската и електро струката, при што се стекнува со звањето ВКВ механичар. На 16-годишна возраст со пријател од Царево Село приспособува едно возило, рејс, и на тој начин започнуваат превоз на патници на релацијата Кочани – Царево Село – Кочани. Лолето бил особено талентиран и даровит човек за техничките занаети и вештини. При крајот на дваесеттите години купува автомобил „олимпија“, а во својата приватна механичарска работилница од стари мотори, самостојно конструира мотор БМВ и џип. Зборувал, и тоа солидно турски и руски јазик, а ги познавал германскиот и грчкиот јазик. Бил многу дружељубив човек, најмногу се дружел со Турците и Ромите, бил чест гостин во нивните домови за време на празнувањата на Бајрам. Еден период работи како монтер во Словенија. Учествовал на мото-трки на Балканот, во Словенија, Франција. Со своите другари и ортаци, Иван Трифунов и Аспарух (Измирлиски) Михайлов го купуваат првиот апарат за киноприкажување во Кочани.

Според кажувањата на неговиот син Ѓорѓи Китанов, за отворањето на киното во Соколаната, Лолето ги седнал ортаците во џипот и искачил една карпеста угорница кај Соколаната, приодот до киното бил без скалила. Тоа било во чест на првото кино во градот, најава за почетокот на киноприкажувачката дејност, еден вид реклама.

За време на окупацијата, Германците го испраќаат за Атина за да ги одржува тенковите. Знаењето на повеќе јазици, а во случајов германскиот, му помага да добие специјална дозвола за патување, така што успева да се врати

во Македонија. Учествова во НОБ, на Сремскиот фронт ги одржува партизанските авиони и тенкови.

По војната, неговата механичарска работилница со опремата и Лолето се преместуваат во ШИК „Борис Кидирич“ во Кочани, се формира механичарски погон и Јордан е назначен за шеф. Негови чираци ќе бидат идните возачи на автобуси – Рунето, Ангел Шашмата и Ване. На раст бил мошне кус, па кога возел камион, неговите другари се шегувале: „Бегајте, иде камионо, шофери го нема“. Јордан Китанов-Лолето почина во 1979 година.

Аспарух Поп Михайлов (Измирлиски) е роден во 1904 година во Кочани. Татко му Григор е шивач, а мајка му Стојка домаќинка. Основно училиште завршува во Кочани. Првото вработување му е во Монополот, потоа се занимава со трговија на штофови, а од 1935 го изучува чевларскиот занает кај мајстор Панче. Во овој период купуваат заедничко ортачко возило, но по извесно време Аспарух го откупува делот на мајсторот и се занимава со такси превоз.

Во 1932 година заедно со Иван и Лолето почнува да работи како киноприкажувач. Според сеќавањата на неговиот син Благојчо Поп Михайлов, со доаѓањето на Германците апаратурата и филмовите биле заплени и уништени.

По војната работи како благајник во ФАП - Кочани и оттука заминува во пензија. Починал во Кочани во 1980 година.



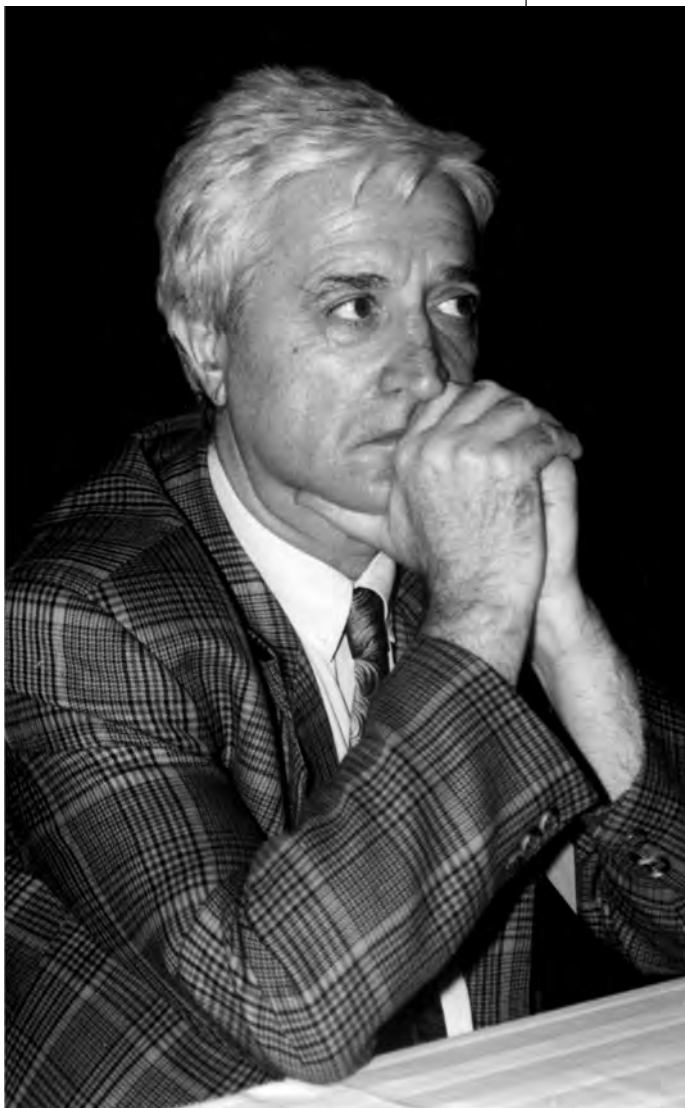
Аспарух Михайлов - Измирлиски

ГЕОРГИ ВАСИЛЕВСКИ

(ГУМЕНЦЕ, 1935 – СКОПЈЕ, 2009)

Еден од најзначајните македонски филмски критичари и теоретичари кој целиот свој живот му го посвети на филмот. И токму затоа можеме да кажеме дека Василевски ги постави темелите на автентичната македонска филмска критика. Роден е на 24 ноември 1935 година во Гуменце и во Македонија доаѓа во виорот на Граѓанската војна во Грција. Првите филмски рецензии ги објавува уште за време на студиите на Филозофскиот факултет во Скопје кога активно се вклучува и во работата на Академскиот кино клуб. Уредник беше на култните емисии „Низ окото на филмската камера“ (Радио-Скопје) и „Во фокусот на филмот“ (Македонска телевизија). Последните години ја реализираше и тв-серијата „Професија-синеаст“. И припаѓаше на тесната група критичари кои, во 60-тите и 70-тите години, реализираа бројни проекти на планот на развојот на филмската култура (трибини, движењето „Синеастички вечери“...). Во некогашна Југославија соработуваше со речиси сите филмски списанија, а учествуваше и на бројни домашни и странски симпозиуми. Имаше повеќемесечен студиски престој во Париз, во Француската кинотека, а беше и професор на ЕСПА. Еден е од соработниците на **Филмската енциклопедија** на Лексикографскиот завод „Мирослав Крлежа“ од Загреб, а автор е на делата „Времето на филмот“, Монографија за Ацо Јовановски, како и на капиталниот проект „Историја на филмот“ во издание на Кинотеката на Македонија.

Со Кинотеката на Македонија соработуваше уште од нејзиното формирање. Особен придонес даде како член на редакциите на списанијата „Кинотечен месечник“ и „Кинопис“.



ГЕОРГИ ВАСИЛЕВСКИ

АКТЕРОТ Е НАШЕТО АЛТЕР ЕГО

(ПО ПОВОД КИНТЕЧНАТА ПРОГРАМА
„ПРЕД АКТЕРОТ – ПРОСТУМ“)

Ч

едо на мајка... Климе... Неее” – очајнички ќе рикне мајката пред усмртеното тело на својот син, во еден од последните кадри на првиот македонски игран филм, ФРОСИНА. Мери Бошкова, иако на моменти патетична, заробена во златните кафези на естетиката на театарската глума, во ФРОСИНА го остварува портретот на една трагична личност, што е многу блиска, ако не и истоветна со историската положба на нејзиниот народ и на нејзината земја. Дојдена од театарот во кој се здоби со углед на голем уметник, таа го пренесе на екранот ликот на Фросина во кој како на огледало ги препознаваме страдањата, достоинството, стравот и големата љубов на мајката спрема сина си Климе, тоа олицетворение на искреност, верност и херојство. Мери Бошкова со своите, на моменти благи, на моменти остри движења, и со експресивната миметичка игра на лицето хипнотички нè повикува да откриеме еден свет на страдања, страв, надежи и верувања и нè принудува да се загледаме не површно туку истражувачки и контекмплативно во неговите митски извори.

Интимното сојузништво меѓу контекмплативниот гледач и актерот Мери Бошкова не го остварува единствено во сцените инспирирани од трагичарскиот патос на старите мајстори, каква што е секвенцата кога пред нејзини очи го убиваат Климета, и кога по чувствената експлозија на болката, долго и молчаливо гледа во разбојот, тој симбол на нејзините надежи во убавата иднина на син ѝ. Мери Бошкова нè придобива длабоко да се загледаме во лицето на сè уште младата Фросина, кога таа стоички констатира дека судбината направила од неа старица во триесет и петтата година. Таа ни ја навестува осаменичката и страдалничка судбина на хероината и на самиот ден на свадбата кога младата девојка, замислена и проникливо загледана во иднината, тревожно ја прашува мајка си дали е тешко да биде жена на печалбар. Мери Бошкова таа тревога лапидарно ја соопштува во неколку реченици какви што се репликите „бел ден ни на сон не ми доаѓа“, „кој видел аир од чорбаџии“. Тој пригаен крик останува незаборавен во нашата меморија и во моментите кога Фросина го потиснува неговото ехо длабоко во своето срце. Тој ечи во нашето сеќавање по секоја нејзина средба со сопругот, печалбар којшто по секоја година-две се враќа дома без збор за утеша. Нивниот одглас нè тишти по разговорите со командантот Гоце, впечатлив, мудар и храбар борец, во интерпретација на Илија Џувалековски, кој уште во својата прва филмска улога ја понесе од театарот аурата на легендата на голем актер. Тие лебдат и во сцените со убавата и каприциозна Љуба, со духовитиот Кузман, и срамежливата и нежна Калина.

Но во сцените кога таа го моли сина си Климе, единствената надеж во нејзиниот мачен живот, трагите од тревогите на Фросина исчезнуваат. Ацо Јовановски, кој со

своето деби во играниот филм ја оствари својата најдобра улога, е вистинско олицетворение на чесноста, моралната цврстина, ведрината и благоста. Од секоја недоумица оцртана на неговото младо лице се излева некое необично чудење како тоа љубовта најчесто знае да изгледа толку дарежлива, а бескрајната доверба – по некои непишани правила – знае да има и своја грда опачина. Но зар на тој грд парадокс треба да му потклекнеме – не прашуваат неговите ведри очи, и продолжуваат да му пркосат на злото: Мене не ме плашат фантомите на измамата, иако тие сакаат да го затемнат мојот ум. Во сцените со арогантната убавица Љуба, која ја игра Љупка Џундева, тој стои како пред целат или како нежен љубовник, кој за миговите на триумфот на љубовта ќе мора да плати висока цена, својот живот. Но Ацо Јовановски има некоја црта во својот актерски темперамент што им е својствена само на автентичните уметници. Тој ѝ гледа на рамнодушност, на отфрлената љубов, па и на смртта со очи на мудар благородник, кој со својот меч, наследен од анонимниот ред на предците, ќе ги обезглави тие чудовишта. А кога ќе добие некоја радосна вест од мајка си или од новите пријатели, кои му ја открија љубовта спрема слободата, од неговото лице ќе се излее вистински порој на благодарност, на среќа и ветување дека неговите дарители ќе можат за навек да сметаат на неговата верност, пожртвуваност и љубов.

Триумфот на добрината, емоционалната постојаност и доверба, чие олицетворение, како што рековме, е Климе, не ќе изгуби ништо од својот сјај покрај појавата на епската фигура на еден Гоце, кого го интерпретира Илија Џувалековски, кој на филмското платно небаре изнурна од златната почва на херојските легенди и од преданијата за подвизите на епските јунаци.

Погледнете го, на пример, Илија Џувалековски - со каква заштитничка љубов неговиот Божин ги брани своите соборци во филмот ВОЛЧА НОЌ што го режираше Франце Штиглиц. Неговата морална цврстина и стоицизам, чие зрачење добива функција на драмски лост во епската структура на ВОЛЧА НОЌ, се манифестираат во секој кадар од филмот. Седно дали неговиот лик Божин е во опасност да го загуби својот живот, или им се одмаздува на целатите дојдени неканети во неговиот дом, тој го чува ауратичниот знак на заштитник, преземен од легендите за неранливоста на херојот. Метафората за неранливоста треба, во случајот со ликот на Божин, да се сфати условно. Џувалековски има во својата актерска конституција некој флуид, некоја магија како што еуфоричните природи ги именуваат тајните и непредвидливи патишта на талентот, флуид што ве принудува да верувате во

божествените можности на неговата дарба, со која ве држи во состојба на постојана емоционална напнатост.

Зависно од улогата што му е доделена, Џувалековски ве обврзува да верувате во натприродната храброст на неговиот епски лик, во демонијашката сила на негативците од форматот на предавникот Луков во ДЕНОВИ НА ИСКУШЕНИЕ на Бранко Гапо, но и во агонијата на носталгијата, која стоички ја поднесува неговиот Никифор од филмот на Столе Попов, ЦРВЕНИОТ КОЊ. Во ВОЛЧА НОЌ, тој безмалку во сите кадри е со пушка в раце. Неговата силуета изгледа хероично и во сцените на карпестите планини, и во ентериерот на неговиот дом, и покрај потокот кога убива еден од окупаторските војници. И кога е лут, Џувалековски е мудар, присебен и верен на своите слободарски начела, и кога разговара со своите соборци за искушенијата на кои се изложени, тој ја чува аурата на херојот. Дури и кога кон крајот на филмот ја витка цигарата и во рани мугри гледа низ прозорецот како се појавуваат првите кокичиња, останува химнично достоинствен, луциден и непопустлив пред намерата да истрае до крај на слободарскиот пат што го одбрал.

Сличен на типолошкиот портрет на Божи-на, но со помалку нагласени црти на неговата индивидуалност, е и карактерот на Чернопеев што Џувалековски го толкува во спектаклот на Жика Митровиќ, МИС СТОН. Но, покрај драмската доминација на Чернопеев или на Јане Сандански, кого го игра Илија Милчин, во приказната за грабежот на американската мисионерка Хелен Стон, се појавува уште еден лик на комита; мудриот, духовит и бескрајно благороден Мандана, кој го вклучи ова дело на македонската кинематографија меѓу најгледаните и најомилени филмови во некогашна Југославија. Него го овековечи на екранот еден од најталентираните актери на македонскиот театар и филм, Петре Приличко. Навистина, богатството на актерската дарба на овој уметник не беше откриено дури со улогата на Мандана. Тој ги имаше зад себе значајните остварувања во филмот ФРОСИНА, каде што со улогата на духовитиот и бестрашен Кузман ни го навести обилието на својот народен хумор, но и во ВОЛЧА НОЌ во кој ликот на медитативниот стоик Паун беше збогатен со моралните вредности на анонимниот херој, исправен пред сеништата на стравот, осаменоста и смртта. Но, точно е дека улогата на Мандана во спектаклот МИС СТОН го постави неговото име во блескавото созвездие на големите актери, кои во богатите кинематографии ги нарекуваат ѕвезди. Тој блесок на популарноста, што неслучајно допираше и до некои европски филмски центри, имаше,

се разбира, свои жаришта во спецификата на хуморот на Петре Прличко и во интелигенцијата на интерпретацијата на неговиот сложен слик. Навидум едноставен и готов за шега во секоја пригода, Мандана не ѝ се препушташе лековерно на довербата на луѓето со кои комуницира. Во благоста на неговите постапки се криеше длабоко познавање на човековата природа. Интуицијата што го водеше на страната на правдата не беше единствениот негов сојузник во битките со измамите, лагите и хипокризијата. Неговиот однос спрема запленетата мисионерка, припадник на една далечна култура, е над сè пријателски, иако во клишеата на филмовите од овој жанр тие се предодредени да бидат непријатели. Тонот со кој Прличко ѝ се обраќа на Хелен Стон и ја нарекува „мајче“ е заштитнички и пријателски, но во исто време и скептичен, па и недоверчив, поради подготвеноста на „дамата од белиот свет“ да го отфрли флуидот на неизреченото пријателство и без да даде некаков сигнал, да се обиде да побегне од гнездото во кое се негува љубовта спрема слободата. Лицето на Петре Прличко во таквите моменти е строго, но никогаш не допира до границата на лутината и гневот. Тоа предупредува дека довербата треба да се заслужи, но не се заканува дека ова мало предавство ќе биде сурово казнето. Богатството на емоциите што Прличко умее вешто да ги прикрие и, ако тоа го бара ситуацијата, да го излачи од нивната супстанца екстрактот на хуморот, неретко се излева како величествена лавина пред чија глетка остануваме неми. Во сцената кога тој го благословува раѓањето на детето на Цилка, строгите комитски лица навикнати на грубости, крвопролевања и безмилосни битки ненадејно се разнежуваат и како да се населуваат во еден свет во кој владеат среќата, даржливоста и хармонијата. Силата на благословот што го изрекува Прличко се претвора во Божја желба и заповед. Но, затоа кога пред очите на својата штитеничка гине од мечот на османлискиот завојувач, тој без да изусти ни збор ја крие болката со молчаливо збогување од овој убав свет од чија стоичка сила се менува дури и неговото лице. Тоа останува мирно, без омраза и очај, небаре и во овој заден миг се поистоветува со светот на молчаливите стебла и планини, со вечност на тревата по која се лее неговата крв. Ужасот на смртта на херојот, кој само пред неколку часа го имитираше со невидена уметност појот на славејот, поуверливо и појасно се читаше во лицето на Хелен Стон, таа достоинствена, ладна и дисциплинирана пратеничка на Бога. На Хелен Стон не ѝ се веруваше дека Господ дозволува еден толку прекрасен човек да умре туку-така, пред нејзини очи.

Петре Прличко ќе умее во својата богата

филмографија да не изненади со нови трансформации и да не доближи до карактерот на ликовите родени да не засмеваат и да го поттикнуваат оптимизмот кај гледачите, но и до злото вгнездено во болниот ум на циниците, очајниците и осамениците. Тој со подеднакво чувство на интимност се соживува и со светот на наивните човекољупци, каков што е ликот на добродушниот чичко Тале во филмот на Димитрие Османли МИРНО ЛЕТО. Во оваа ведрa комедија на карактери, покрај Прличко и другите истакнати имиња на македонскиот филм, се појавува и нашата познаничка од филмот ФРОСИНА, Љупка Арсова-Џундева. Но во МИРНО ЛЕТО, таа е и актерски и типолошки преродена. Од каприциозна, разгалена миленичка на своите богати родители, се преобрази во интелигентна, еманципирана жена, подеднакво верна и посветена на својот сопруг, колку и на автентичните вредности на патријархалното семејство. Нејзиниот шарм и гламур, кои од моделот на фолклорна убавица спонтано еволуираат во македонскиот филм благодарение во прв ред на модерниот сензибилитет на Љупка Арсова, сепак не им робуваат на клишеата што ги пропиша филмската индустрија во Европа и Америка. Нејзината Мира во МИРНО ЛЕТО не е опседната од култот на убавината воведен од Холивуд и другите европски кинематографии како правило на отмено однесување. Таа умее, ако тоа го побара ситуацијата, да биде исклучително привлечна, елегантна и воздржана. Но веќе во следниот момент, кога треба да ги брани својата самостојност и слобода, избувнува во медитерански кавгација, кој заборавил на правилата на салонското однесување. Со иста слобода и непосредност, Љупка Арсова ќе му даде право на доминација на уживањето во семејната среќа, на изненадувањата што се повторуваат од почетокот на фабулата до нејзиниот крај или на дискретниот прекор упатен до старите пријатели, кои заборавиле да ги почитуваат нејзиниот мир и правото на среќа со љубениот човек.

Една друга димензија на разноликоста на актерскиот талент на Љупка Џундева ќе ни се открие во филмот на Трајче Попов, МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА. Овде големата актерка ја толкува улогата на Гина, робинка во харемот на Осман-бег, во чии раскошни одаи ги таложи омразата спрема суровиот господар и желбата да му се одмазди поради смртта на братот си Камен. Осамена, очајна и беспомошна да се врати на слобода, таа заборава и на својата убавина, раскошна, сензуална но отфрлена, заборава на својата женска природа и на своите желби.

Но нејзиниот партнер, Ристо Шишков, завладеа во МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА со емоциите на

гледачите како што ликот што го интерпретираше, Осман-бег, владееше со волјата и животите на своите робинки во харемот. Овде немаме намера да изрекуваме критички оценки за вредноста на филмов, но кога зборуваме за актерската личност на Ристо Шишков, секако треба да забележиме дека изборот што Трајче Попов го направи кога ја додели улогата на суровиот деспот - на актер со темперамент на витез, благородник и заштитник, беше погрешен. Природно елегантен и мажествен по конституција, привлечен, уверлив дури и кога ќе го впери револверот кон расплаканото бебе, тој е олицетворение на животната сила што громко се истура врз светот што го опкружува и кога се смее, и кога изрекува заповеди, и кога ладнокрвно ги убива своите потчинети. Во МАКЕДОНСКА КРВА-ВА СВАДБА, Шишков остварува еден парадокс; тој ги придоби симпатиите на гледачите за ликот на деспотот, кој по типолошката номенклатура на негативците би требало да предизвика одбојност и омраза.

Но, затоа во едно од најдобрите остварувања на Ристо Шишков, улогата на големиот идеалист и револуционер Стамат, во филмот на Љубиша Георгиевски ПЛАНИНАТА НА ГНЕВОТ, искушенијата дека слободарскиот идеал на неговиот лик може да биде поматен од подмолноста и лукавоста на луѓето за чија среќа толку страшно се бори, се од првиот до последниот кадар на филмот исклучени. Во ликот на Стамат, големиот актер ги отелотворува вредностите на онаа раса луѓе што ги гледа светот и иднината на своите современици очистени од лицемерието, злоупотребата на власта, измамата и тиранијата прикриена зад убавите ветувања за кои однапред се знае дека никогаш не ќе бидат исполнети. Стамат не гледа на остварувањето на тој идеал со очи на конформист и дисциплиниран извршител на задачите што му ги доделуваат партијата и нејзините арогантни челници. Ристо Шишков ја побара хероичната цел на својот лик во срцето на автентичниот борец, интуитивно насетувајќи ги надежите на селаните принудени да ја прифатат колективизацијата без своја волја. Нивниот голем пријател, Стамат, не може секогаш да ги разбере нивните негодувања, па дури ни нивните непријателства, кои, повладувајќи се по силата на инстинктите на вродениот водач, однапред им ги простува. Ристо Шишков не го проучува карактерот на овој сложен лик со академска строгост и елиминација на афектите од неговото срце што не му се својствени на револуционерот. Тој умее да биде навидум груб, вљубенички нежен, доверчив и повеќе од сè, верен. Својства од кои актерите прегоруваат во желбата да ја олицетворат таинствената симбиоза на грубоста и нежно-

ста, лукавоста и искреноста, љубовта и омразата.

Ристо Шишков можеби е единствениот или, во секој случај, редок актер во македонскиот филм којшто со еден краток, но безмерно впечатлив поглед, гледа во својот непријател познавајќи ја деструктивната моќ на неговата омраза и во исто време го поместува утопистички од овој суров свет во некоја идилична иднина. Но не се само очите тој инструмент со кој големиот актер го гони злото од живописната конфигурација на селото во чија задруга судбината му ја додели опасната задача да претседателствува. Тој, без знаење и на самиот режисер, ја отелотворува својата љубов спрема светот и луѓето со секој жесток гест на рацете, со секој трепет на телото и со секоја вибрантна нијанса на гласот. Универзумот засолнат во мускулатурата на осамениот Стамат, во неговата крв, во коските и во изобилната пот, како да ги повикува во исто време и неговите соборци, кои некаде исчезнаа, и недоверчивите селани, и идеалистите, и жената што му донесе дете, како да ги повикува Бога и вселената, во поход по иднината, која, се чини, е на дофат на рацете, па сепак невернички бега.

Некои од хероичните аспекти на портретот на Стамат, Ристо Шишков со иста уверливост ќе ги догради во ликовите на Питу Гули во спектаклот РЕПУБЛИКАТА ВО ПЛАМЕН, и особено во баладичната драма за легендарниот јунак Александар Турунџе, НЕЛИ ТИ РЕКОВ. Медитативно-епската природа на овие ликови, претпазливо преземени од историјата и синхронизирани со скептицизмот на сензибилитетот на современиот гледач, ќе открие и некои нови црти на талентот на Ристо Шишков. Умерен и харизматичен, во исто време, тој во баладата НЕЛИ ТИ РЕКОВ умее импликациите на хероичниот чин да ги сублимира во мудроста на молчењето, во притаеното решение дека пред исходот на акцијата треба да се дистанцира од победничките емоции и да ѝ даде право на владеење на силата на разумот.

Ова изобилство на продуцирање хероични портрети во македонскиот филм, со слободарски и хуманистички идеали, можеше макар и посредно да создаде хиперпродукција на клишеа во кои улогата на обичниот, анонимен граѓанин беше маргинализирана до мера на безисторичност. Еуфоријата пред подвигот на култниот херој полка почна да ги губи својата страственост и непосредност. Отаде, беше природно очекувањето на македонските гледачи на екраните да се појават и такви ликови на кои не им е предодредено челното место во номенклатурата на кулните херои. Навистина, меѓу нашите актери се формираа и ликови со профили на губитници, на кротки и уплашени сведоци на големите подвизи, лицеме-

ри и жртви на мачното секојдневие, регрутирани од малата армија на епизодисти. Но тие, со ретки исклучоци, не беа прифатени ни од гледачите, ни од критиката, ни од продуцентите со ентузијазам што го заслужуваа, а кој се манифестираше, навистина, со право пред остварувањата на големите имиња од форматот на еден Илија Џувалековски, Ристо Шишков или Љупка Џундева. Како, инаку, да се објасни оглушувањето на нашите емоции пред експлозијата на хуморот, болката или несреќата, од емоциите, значи, што со својот талент ги котираше епизодистите на исклучително висока вредносна позиција. Сетете се дека меѓу нив се наоѓаа извонредно талентирани како Димитар Гешовски, Драги Костовски, кој, навистина, повремено имаше среќа да се појави во некоја од „големите“ улоги, каков што беше случајот со интерпретацијата на претседателот на Крушевската република, Никола Карев, Вукосава Донева, Панче Камшиќ, Ацо Стефановски, Сабина Ајрула-Тоџија, Петре Темелковски, Снежана Стамеска, Илија Милчин и многу други имиња што ја заслужуваат нашата почит.

Единствен случај што ја брише поделбата меѓу талентираниите, а речиси анонимни епизодисти и ѕвездите на македонскиот филм, кои заслужено го добија почесното место во неговата историја, е Коле Ангеловски. Вратен по завршувањето на белградската академија, која му ги отвори вратите на филмските студија, во Скопје беше прифатен со многу симпатии. Покрај ангажманот во театарот, извонредно успешно настапува на филм, каде што од своите улоги правеше мали ремек-дела. Толкувајќи ги ликовите на духовити оптимисти, завидливци, лекоумни шегаџии или очајници, од неговата личност секогаш избиваа ведрина и желба да се зачува сопствениот интегритет без натрапничките совети или закани дојдени од страна.

Од мозаикот на епизодисти и први споредни улоги, значајно е да се издвои местото што го зазема Дарко Дамевски и да се укаже на неговиот пат од епизодист до толкувач на главни, комплексни ликови. Иако неговото филмско деби датира уште од годината на појавата на првиот македонски игран филм, ФРОСИНА, тој во позрелите години ги кристализира своите интерпретации во креации на мајстор, кој од својата експресивна игра ги редуцира сите детали што не му користат на осветлувањето на карактерот на неговиот лик. Таа еволуција ќе стане позабележлива во интерпретацијата на конфликтниот лик на бившиот револуционер, кој ги отфрли сите идеали од младоста, Лазо, во филмот на Бранко Гапо, ВРЕМЕ БЕЗ ВОЈНА. Сепак, на големите остварувања што го поставија на челна позиција во хрестоматијата на македонското актерство, гледачите ќе треба да по-

чекаат уште неколку години.

Во меѓувреме, на хоризонтот на македонскиот филм се појавуваат нови имиња, кои ќе го афирмираат сензибилитетот на новите генерации. Нив им станува сè помалку прифатлив патосот преземен од естетиката на театарот, а сè поблиска непосредноста на играта, која можеби ја запоставува трагичарската димензија на уметноста на глумата, но затоа го забрзува ритамот на емоционалните преобразби и ја драматизира нивната одминливост. Меѓу предвесниците на оваа тенденција ќе ги препознаеме: Петар Арсовски, Мето Јовановски, Емил Рубен, Фирдаус Неби, Данчо Чевревски. Во МАКЕДОНСКИОТ ДЕЛ ОД ПЕКОЛОТ, кој го режира гостинот од Загреб, Ватрослав Мимица, дебитира младиот Петар Арсовски, кој во најдраматичната сцена на ритуалниот погреб станува дел од општата жалост на селаните и на нивната готовност да им се одмаздат на окупаторите за смртта на младиот партизан. Само некоја година подоцна, Петар Арсовски ќе ни го открие во ликовите што ги интерпретира богатиот мозаик на кој филигрански се испишани чувството на љубовта, заштитништвото, стравот и надежта.

Во истата година кога се појави МАКЕДОНСКИОТ ДЕЛ ОД ПЕКОЛОТ, јавноста беше изненадена од едно друго откритие. Филмот ЦРНО СЕМЕ на режисерот Кирил Ценевски одговори на нашите најсмели надежи и очекувања. Во него конечно го откривме раскошниот талент на Дарко Дамевски во светлина од која едновременно зрачи трагичарскиот импулс на индивидуалниот опстанок и нагонот на единката да се поистовети со светот и неговата мирна убавина. Неговиот лик Андон комуницира со светот на злото олицетворено во крволочноста на униформираниите злосторници но стоички ги прифаќа нивната бруталност и омраза. Камениот аскетизам што зрачи од неговото измачено лице нè повикува на бунт или одмазда поради спиралата на болката во која е турнат и низ неа минува како Платоновият човек од пештерата. Дарко Дамевски не им изрекува команда на своите одбранбени механизми да се огласат и да ја објават остријата на страдањата и понижувањата низ кои минува неговиот лик. Неговите очи вперени во хистеричното дивеење на целатите, кои веројатно ништо не знаат за она што се случува во срцето на Андона, како да се пробиваат низ нивното тело во кое прикриено крволочното животно смислува нови злосторства. Големият маченик, отфрлајќи ја од својот ум свирепоста на болките, се вселува во ден од инстинктот на трагачот, во кралството на сеприсутноста. Од овој миг што, всушност, почнува на самиот почеток од филмот тој не комуницира само со единките туку се поистоветува со светот.

Со завршната сцена на ЦРНО СЕМЕ во познатиот стоп-кадар Андон се втопува во конфигурацијата на пејзажот. Тој станува дел од антејската вечност на околните карпи, позлатени од тиранскиот сјај на сонцето, дел од непријателското сонце и од па-тиштата што водат или кон искупување, или кон спас, или кон одмазда.

Но во ЦРНО СЕМЕ, покрај Дарко Дамевски, се појавуваат во својот најубав сјај уште и Ристо Шишков и Ацо Јовановски. Тие во своите ликови како да ја пренесоа страсната потреба да се живее, сеедно што животот, во пеколниот амбиент во кој се осудени да живеат, добива и облик на непромислено опасно бунтовништво, или лудило. Ацо Јовановски ги врати во карактерот на Христос невиноста и ранливоста на идеалистот Климе од ФРОСИНА, со спонтаност што во текот на сето дејствие нè држи во напнатост, а Ристо Шишков му направи уште еден омаж на револуционерниот верник Стамат од драмата на колективизацијата на селото во филмот ПЛАНИНАТА НА ГНЕВОТ.

Дарко Дамевски ќе добие уште една исклучително комплексна улога во наредниот филм на Кирил Ценовски, ЈАД. Иако хронолошки оддалечен од нашата актуелна стварност, ликот на велможот Аврам што го толкува Дарко Дамевски ја проблематизира двојната позиција на херојот; неговиот нагон да ја зачува позицијата на поединецот, подготвен да комуницира со своите современици до моментот кога неговиот дух ќе трансцендентира од овој конфликтен свет во езотеричното кралство на помирените противречности, и да се поистовести, односно да ја слее својата индивидуалност во трансисториското време што се протега од век до наши денови. За да бидат поуверливи сцените на неговото помирување со силата на верските судири што ги роди епохата на богумилите, со масовните убиства и фрлените клетви, со амбиентот на разгорените огнови и епидемиите, Дарко Дамевски мораше да прибегне кон употребата на некои изразни средства на ритуалниот театар, фолклорните танци и херојските епови, но во мера во која тие не ја загрозуваат илузијата за религиозната и историска компактност на Аврамовите морални основи, противречности и верувања.

Струјата на младите таленти, за кои спомнавме дека стануваат поблиски на сензибилитетот на новите генерации гледачи, не покажуваше некој јасен сигнал дека ќе се разграни во некое поексплицитно движење. Но барајќи го своето место под сонцето, тие јачеа, се размножуваа, манифестираа извесна сигурност дека нивниот талент ќе ги совлада сите недоумици и искушенија. Во епската драма на Бранко Гапо, НАЈДОЛГИОТ ПАТ, Петар Арсовски смело влегуваше во фазата кога на

неговиот талент може да му се доверат посложени и покомплексни драмски ликови. Од актерскиот габарит на неговиот лик, Јован, отпаѓаа нанесите на почетничките импровизации и ересот на изнудениот патос, кој може да биде погубен за развојот на талентот. И миметичката разноликост на актерската игра на Мето Јовановски се збогатуваше во изразна каскада од јаки, променливи и спротивставени емоции. Неговиот Коста во НАЈДОЛГИОТ ПАТ или Дамјан во елегичната драма на Коле Ангеловски, КОЛНАТИ СМЕ, ИРИНА, се ликови коишто се исто толку ранливи колку и храбри во чувањето на својот сон, подеднакво чувствителни колку и одмаздољубиви. Данчо Чевревски ја оствари во НАЈДОЛГИОТ ПАТ својата најубава улога. Неговиот Стеван е лик којшто речиси ѝ е непознат на типолошката номенклатура на македонскиот филм. Наивен, детски љубопитен, тажен поради насилната разделба со жена му, дружељубив, тој ќе стане жртва на сексуалната настраност на еден од турските војници. И Шишман Ангеловски, кој генерациски не му припаѓа на новиот бран актери, ја оствари во овој филм својата можеби најуспешна улога. Неговиот лик на свештеник е обликуван со калиграфска вештина и интуиција, со спонтаност и чувствителност на уметник, кој мошне прецизно ја истакнува на своето лице разликата меѓу тагата и очајот, верата и самоизматата, помирувањето со смртта надвисната над неговото чело и стравот од неа.

И еден друг припадник на генерацијата што почна да добива главни улоги во 70-тите години, Емил Рубен, го пополни типолошкиот мозаик на македонскиот филм со еден нов лик. Улогата на младот Дане во воено-акционата драма на Бранко Гапо, ИСТРЕЛ, ја оствари со спонтаност што му беше прирасната на неговиот актерски темперамент, уште во годините кога оствари неколку фацинантни улоги на дете. Но ликот на Дане беше посложен од задачите што пред тоа со леснина ги исполнуваше. Во почетокот на филмот, тој е безгрижен млад човек, кој со ист восхит ја доживува својата прва љубов и се соживува со слободарските идеали во кои прегоруваат неговите најблиски пријатели. Но вителот на љубовта и соочувањето со лицето на смртта ќе направат од него преку ноќ сериозен и возрасен маж, претпазлив и храбар, верен и пожртвуван. На лицето на Емил Рубен гледачот јасно забележува како Дане внимателно ја мери тежината на секој свој гест и како првичната импресија од опасноста созрева во готовност да ѝ се спротивстави без никакво колебање.

И лицето на Диме Илиев, „македонскиот Ален Делон“, му беше потребно на нашиот филм. Иако во мелодрамата на Александар Ѓурчинов ИСПРА-

ВИ СЕ ДЕЛФИНА немаше многу сложени задачи, тој можеше да ѝ ги понуди на публиката не само предностите на својот привлечен изглед и шарм, туку и непосредноста, спонтаноста и дискретноста на актерската игра. Во наредните години, неговата фотогеничност остана од непознати причини занемарена за македонските филмски режисери. Занемарени останаа и имињата на Сабина Ајрула-Тозија, Мите Грозданов, Владимир Светиев, Милица Стојанова, Фирдаус Неби, Вукосава Донева, Бедија Беговска, Катерина Коцевска, Петре Темелковски, Душко Костовски, Ацо Ѓорчев, Благоја Чоревски и др.

Но затоа, благодарение во прв ред на разноликоста на својот талент и на извонредната соработка со Бранко Гапо, еден Петар Арсовски ќе остане убав исклучок во сомнителниот кастинг што без малициозност им го припишуваме на значаен дел од македонските режисери. Тие по некоја инерција го пренебрегнуваа талентот на извонредно фотогеничните и надарени актери ставени на маргините на домашната продукција. Петар Арсовски успеа да го зачува континуитетот на својот развој и во ситуации кога не беше носител на главни улоги и кога речиси сето драмско дејствие го носеше на својот грб. Во сагата за семејството Кушко, ВРЕМЕ, ВОДИ, создава едно од највпечатливите актерски остварувања во македонската кинематографија. Во портретот на чувар на домашното огниште, ги сублимира со мајсторска вештина својствата на доблесен татко, на печалбар којшто дискретно ги отфрла од својот карактер клишеата за фолклорниот маченик, на херој готов да се жртвува за идеалите на револуцијата, и на длабоко разочаран идеалист. Неговата природна елеганција својствена на човек од народот се приспособуваше со иста моќ на уверливост и во сцените кога тажниот Кушко се разделува со некој од своите синови, и во сликите на неговиот сон за убавата иднина, и во миговите на спонтаната веселост, и во кадрите кога се соочува со смртта.

Интересно е дека скриениот оптимизам на актерската личност на Петар Арсовски зрачи со ист интензитет и во улогите на рамнодушни циници каков што е инженерот Ѓорѓи во филмот на Стево Црвенковски, ЈУЖНА ПАТЕКА, карактерите на непоправливи криминалци од видот на ликот на Бугар во филмот на Столе Попов СРЕКНА НОВА '49, или малициозниот полицаец во ТЕТОВИРАЊЕ, исто така во режија на Столе Попов. Кога во 1991 се појави овој филм, публиката го прифати „џандарот“ на Петар Арсовски со незапаметени симпатии, кои добија најјасен израз во масовното цитирање на репликите и жаргонот што ги изговараа ликовите на ТЕТОВИРАЊЕ. Но покрај

по возбудливата фабула и духовитите дијалози, филмов остана, како што рековме, запаметен по извонредните актерски остварувања. Покрај веќе спомнатиот Петар Арсовски, кој заедно со Јовица Михајловски, брилијантен во улогата на криминалец, оствари една од највозбудливите епизоди во својата кариера, на шпицата на филмот се појавија поголем број актерски имиња што ги знаевме отпорано, но не ги откривме до овој миг во таква блескава светлина. Меѓу нив ќе го вброиме Кирил Поп Христов, извонредно сензибилен уметник, кој во улогата на современиот, наркотиизиран Исус се брани од хипокризијата на светот со дрогата. Потоа, двај ќе ја препознаеме најекспонираната претставничка на новата генерација актери, Синоличка Трпкова, преобразена од нежен мечтател во филмот СРЕКНА НОВА '49, посветен на хармонијата на семејството, во сензуална, дрска, самоволна и ранлива проститутка. Нив ги придружуваат Данчо Чевревски кој, чиниш, живее мимикриски со амбиентот на затворот, Стево Спасовски потонат во минатото украсено со повластиците што режимот штедро му ги доделуваше, Младен Крстески, кој во улогата на невиниот Албанец минува низ агонијата на запленето животно.

Но, на ова актерско сосвездие би му недостигал сјајот на големо остварување, доколку носителот на главната улога не е избран од фамилијата на најдобрите. Столе Попов не погреша кога таа задача му ја додели на Мето Јовановски, еден од ретко талентираниите актери на македонскиот филм, кој се здоби со високо реноме уште во филмот СРЕКНА НОВА '49. Неговиот лик на Драгослав во оваа драма за распадот на семејството во годините на Информбирот се развива амбивалентно, како карактер способен целосно да ѝ се посвети на својата љубов, но во исто време да изврши ужасно предавство. Актерскиот темперамент на Мето Јовановски беше многу близок до карактерот на Драгослав, во чии очи повеќе од некаква среќа во љубовта и приврзаност на идеите што подоцна безмилосно ќе му се исмеат, се читаа некоја тревога и неугасната болка. Но во ТЕТОВИРАЊЕ големиот актер си додели поинаква задача. Неговата психолошка конституција не го оставаше на мира особено не во состојбата на морална амбиваленција на порокот и доблеста со која се согласи да се помири. Таа се дезинтегрира во состојба на конфузност, која ќе го одведе во смрт.

Но најпријатното изненадување во ТЕТОВИРАЊЕ ни го донесе Александар Чамински, исклучително талентиран актер, кого пред улогата на Љубе во ТЕТОВИРАЊЕ го видовме во филмот ЈАЗОЛ на Кирил Ценовски. Темпераментен, сугестивен, мажествен и харизматичен, тој успеваше, како што е

тоа случај кај мал број актери, да му веруваме и да му се восхитуваме и во афективните испади на зло-то, и кога поднесува болка, и кога бестрашно им се спротивставува на насилствата на полициските чувари. Во неговите заповеди изречени до Ѓорѓи Јолевски, кој улогата на затворското потрчкало ја игра со многу чувство за хумор, неочекувано избиваат една до друга емоциите на господство, дружељубие, хумор и слободољубивост. Тој во исто време страда, молчаливо му се радува на животот што го наградил со таква сила, безнадежно ја бара својата среќа во затворската ќелија и помирливо ги поднесува смртоносните удари. Актер со темперамент и хабитус на еден Марлон Брандо, во чие актерско богатство и разноликост македонските режисери не успеале да проникнат докрај и дозволија да го снима од нашата сцена.

Со појавата на новата генерација режисери, кои за своите филмови одбираа актери меѓу своите современици, македонскиот филм влезе во нова фаза од својот развој. Во годината кога се појави триптихот СВЕТЛО СИВО, во 1993, под режисерската палка на дебитантите Александар Поповски, (ПТИЦАТА УРУБУ И ДЕВИЦАТА), Срѓан Јаниќијевиќ, (СВЕТОТ Е УБАВ) и Дарко Митревски (ГАОЛ ВО СРЦЕТО), производниот амбиент во Македонија минуваше низ сериозна криза на апатија. Тој не им беше многу наклонет ни на амбициите на дебитантите, ни на желбата на ветераните да останат во мобилна креативна состојба. *Вардар филм* беше на пат да се расформира, а малите продуцентски фирми не можеа да добијат помоќни ментори. Па сепак, во една таква состојба на неизвесност, по прикажувањето на СВЕТЛО СИВО, интересираната на младите гледачи за судбината на новиот македонски филм значајно се зголемија. На површината од популарноста и омиленоста кај младата публика исплови цела мала армија актери, чија сензибилност и дистанцираност од афективните емоционални изливи на своите ликови им беа мошне блиски. Некои од нив како Синоличка Трпкова, Катина Иванова или Стево Спасовски на љубителите на филмот им беа познати од поодамна. Но по експанзијата и блесокот на талентот на еден Никола Ристановски, Рубенс Муратовски, Тони Михајловски, Владо Јовановски, извесната анахроност на нивната игра доби нови импулси и нов творечки полет.

Иако не може безрезервно да се тврди дека новата икона на македонскиот театар и филм, Никола Ристановски, имаше најбогат дијапазон на изразни средства, кои, инаку, се воздржуваше да ги употреби во количини што би му одзеле нешто од достоинството на играта, нему со право му се доделуваа комплименти дека, и без голе-

ми признанија и помпи, стои рамо до рамо со најдоблесните имиња на современиот филм. Природно достоинствен, елегантен и култивиран, тој уште во првиот кадар на кој било филм и кој било жанр се поистоветувааше со конфигурацијата на амбиентот и мигновено стануваше дел од улицата, од домашниот праг зад кој почна да се троши семејната хармонија, или од мистичните подземја на непознатите предградија на Скопје. Во футуристичкиот филм на Александар Поповски и Дарко Митревски, ЗБОГУМ НА XX ВЕК, неговиот лик изгуби некои од битните својства на човечкото суштество и се претвори во човек-кој-не-може-да-умре, или подобро кажано, во мит. Гледачот, се разбира, не можеше туку-така да се соживее со вистината за тоа проклетство фрлено врз Кузмана, кое го турка во нови посурови искушенија и конфликти. Но илузијата што ја раѓа играта на Никола Ристановски содржи некоја супстанца на волшество и магичност. Таа супстанца, претворена во златна прав, тој ни ја фрла в очи, не заслепува и држејќи не нежно и цврсто за рака, не води во кралството на луѓето-што-не-можат-да-умрат. Таму нашите опиени и уморени сетила ја прифаќаат без отпор илузијата како стварност во која живееме, се радуваме, или се згрозуваме. Дали жанрот и сижето на оваа футуристичка бајка се таа голема причина поради која гледачот халуцинантно ги остава своите сетила под јаремот на митот, или режисерот е волшебниот виновник што ја подгрева својата волја зад камерата до мера на екстаза и дозволува да завладее теророт на илузијата. Очигледно, тешко е да се поверува на претпоставките дека тајната на волшепството е затскриена зад превезот на сижето или врасната во волјата на режијата. Впрочем, Никола Ристановски настапувал и во филмови како ПРЕКУ ЕЗЕРОТО на Антонио Митриќески, во чиј сижее лавиринт нема место за смели игри на фантазијата, чии правила ги воспоставува талентот на актерот. Во тие огнени оргии на фантазијата не дава голем удел ни режијата, која во одделни случаи умее да ги слее притоците на иднината, сегашноста и минатото во коритото на заедништвото. Но настрана од ограничувањата и слободите што им се својствени на сижето или режијата, Никола Ристановски може да извојува победа во корист на уметноста и под претпоставка да работи со одличен режисер на одлично сценарио. Тој умее да подреди еден морничав амбиентален контекст каков што е затворското милје во филмот ПРЕКУ ЕЗЕРОТО на спецификите на својот талент. И овде талентот на Никола Ристановски остварува еден возбудлив парадокс. Во моментот кога неговиот лик, Константин, е среќно момче и очекува да застане пред олтар со својата голема љубов, прекрасната

Елена, дојдена на гости кај роднините од Албанија, кадрите на црквите во кои тој престојува, охридските улици и крајбрежниот пејзаж се заситени од присуството на неговата харизматична личност. Истата визуелна асимилација на просторот се повторува и во сцените на албанските логори; тие се озрачени од страдањата на невиниот Константин и од неговата непоколеблива страст да ја пронајде својата љубов. Од друга страна, Никола Ристановски се издвојува со својата личност и со своето мало магнетно царство создадено околу него, од конфигурацијата на милјето, која станува плен на волјата на режисерот, кому не му успева да ги хомогенизира тие два аспекта на филмската глетка; аспектот на авторовата визија за амбиентот во кој се страда, се љуби и мечтае, и местото во кое владее актерската магија на ликот, кој настрана од несреќната судбина што се протега на четири децении е неодоив дел од идиличниот пејзаж на езерото, но и од влажниот мрак во логорските ќелии и затвори. Издвојувањето на личноста на големиот актер од анемичниот контекст на филмската глетка, колку таа сама по себе и да е живописна, е мошне честа појава во соработката меѓу режисерите и актерите.

Новиот бран на актерски имиња што, речиси, преку нок му даде нова надеж на македонскиот филм, благодарение на еден таков пробивен импулс каква што е глумата, наскоро ќе стане рамноправен партнер во семејството на европските кинематографии. Богатството на метафизичките преобразби на реалната глетка, од чија скриена супстанца талентот на еден Никола Ристановски открива нови димензии на стварноста и го поистоветува феноменот на минатото со перспективите на иднината и сегашноста, не беше згаснато од безмилосните ветрови на времето.

Но, покрај Никола Ристановски, на екраните речиси истовремено се појави и лицето на Владо Јовановски. Актер којшто на самиот почеток од средбата со гледачите на филмот МАКЕДОНСКА САГА, на пример, на Бранко Гапо, можеби и не ќе остави некој особен впечаток. Но, доволно е да се разбуди само еден импулс надвор од неговиот интимен свет, па емоциите какви што се љубомората, посесивноста или одмаздата да ја разлишаат неговата духовна рамнотежа, и на безизразното лице на актерот да се појават застрашувачките бранови на гневот, одмаздољубивоста и големата пакост на ранетата суета. Она што, пак, од друга страна нè плени во шарите на тие емоции врз лицето на Владо Јовановски е нашата подготвеност да му ги простиме неговите грди намери. Наспроти нашата вродена наклоност да се ставиме на страната на жртвата, потајно очекуваме во оваа

нерамна борба меѓу олицетворението на доброто и злото, потенцијалниот џелат да добие некоја сатисфакција.

Владо Јовановски нè наведува на таква дилема не само во МАКЕДОНСКА САГА. Неговиот лик на алкохолизираниот пролетер Лазо во филмот на Светозар Ристовски, ИЛУЗИЈА, предизвикува во перцепцијата на гледачот презир поради бестијалноста на неговото тиранско однесување спрема семејството, но во исто време, и сочувство кога неговиот малолетен син Марко ќе го влери во него револверот. Но изненадувањето од моќта на неговата трансформација, сепак, ја достасува мерата на неверица во улогата на Бигорски, во филмот на Владо Цветановски, ТАЈНАТА КНИГА. Иако неговиот лик ќе се појави само во неколку секвенци, тој ве вчудовидува со изразот на светец, кој не знаете дали е фрлен во презреното јато на насилниците или се спасил од презрената толпа и се сродил со семејството на невидливите и непознати благобошци. Но лицето на Владо Јовановски не отанува само на оваа дилема: а дали благобошците, светците и миродарителите се навистина ангели со изменети лица или сурови одмаздници како што ни навестуваат неговите раширени, уплашени и благодарнички очи?

Како контраст на светот на духовноста во кој не можеме да ги одгатнеме спасителските сили и да им ги спротивставиме на карневалската свита на демоните, во ТАЈНАТА КНИГА се појавува овоземната, сензуална и хумана Лидија, во интерпретација на една од најекспонираните актерки на новиот македонски филм, Лабина Митевска. Како и во нејзиното актерско деби кога во филмот на Милчо Манчевски, ПРЕД ДОЖДОТ, нè изненади со спонтаноста на интерпретацијата на нежната Замира, таа и во ТАЈНАТА КНИГА го олицетворува светот на нежноста, разбирањето, љубовта и алтруизмот. Но, за разлика од сензибилитетот на актерките од претходните генерации, во чија игра се чувствуваат флукуациите на митските длабоки слоеви и трагичарските преобразби на легендите, таа во спонтаноста на својата игра ја чува непроменливоста на својата индивидуалност, припадноста на генерацијата со која ги дели своите битки, надежи и фрустрации. За судбините на хероините на Лабина Митевска во филмовите ПРЕД ДОЖДОТ, КАКО УБИВ СВЕТЕЦ, КОНТАКТ, ТАЈНАТА КНИГА, или ЈАС СУМ ОД ТИТОВ ВЕЛЕС не може да се каже дека се сродни. Тие се разликуваат и по исходот на дејствијата во кои се турнати, и по наративната фактура, која неповратно ги води до трагичниот епилог на нивните конфликти со светот. Но ликовите што Лабина ги интерпретира, без разлика дали нивната судбина е трагична, дали нивните

карактери ги носат безеите на алтруистичките натури, на ранливите и фрустрирани природи, се сензитивно мошне блиски. И кога страдаат, и кога се смеат, и кога негодуваат, тие личат на близначки фрлени на различни страни од светот. Таа стилска едноличност, која во никој случај не ја исклучува автентичноста на актерскиот талент, веројатно е увезена од европскиот филм, во чија иконографска фактура новите генерации гледачи веќе не ја доживуваат како блиска божествената аура на големите ѕвезди од форматот на една Грета Гарбо, Марлен Дитрих или Џоан Крафорд.

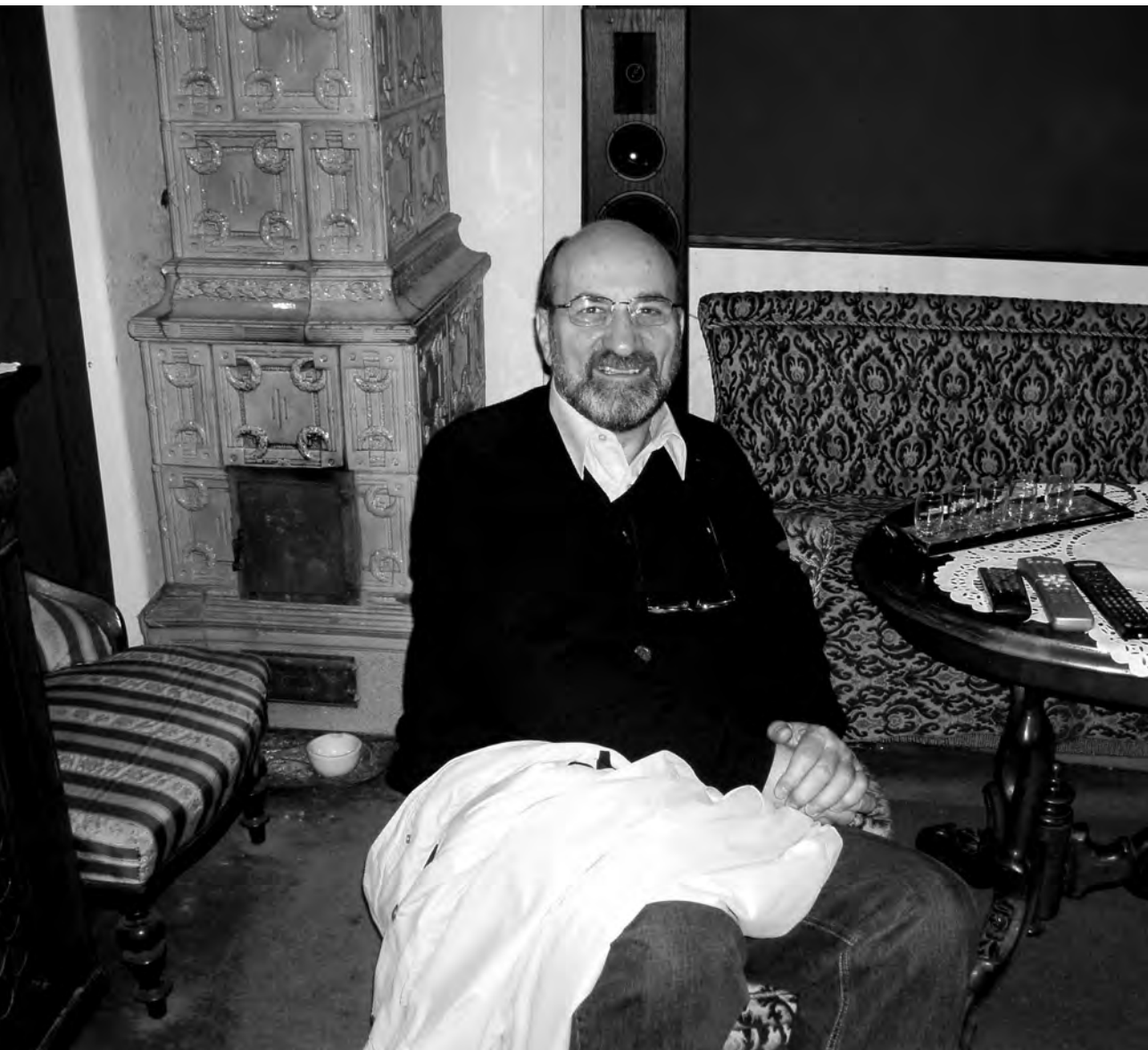
Но Лабина Митевска не е единствената претставничка на европскиот филмски гламур увезен во македонската кинематографија речиси незабележливо. Иако со грижливо однегуван личен стил, во номенклатурата на актерките што го носат белегот на заедништвото ќе го откриеме името и на извонредно талантираната Верица Недевска. Таа ни донесе големо изненадување со улогата на „другарката“ Оливера во екранизацијата на новелата на Живко Чинго, *Големата вода*, што ја направи Иво Трајков. И во играта на Верица Недевска, како и кај другите припаднички на нејзината генерација, доминира оној гламурозен спонтанитет на заедништво и солидарност што им е вроден на темпераментот на една Ума Турман, Марија Сингер, Никол Кидман, Пенелопе Круз, Моника Белучи, Арна Шијаковиќ, Ирена Ристиќ, Свездана Ангеловска. Но, тоа заедништво не ја истиснува од талентот на Верица Недевска спецификата на преобразбите низ кои минуваат нејзините ликови. Во *ГОЛЕМАТА ВОДА*, на пример, нејзината хероина на Оливера е привлечна млада жена, но и суров деспот, интелигентна но и перверзна. Нејзиното ангелско лице може мигновено да се претвори во отелотворение на демонијашко зло и нескротлива омраза. Но, за разлика од улогата на настраната Оливера, во филмот на Рајко Грлиќ, *КАРАУЛА*, Верица е потиштена и осамена сопруга на пограничниот капетан, која, наспроти режисерската злоупотреба на нејзината женственост, задржува во карактерот на својата сензуална хероина Мирјана нешто кротко, невино и верно.

Со виртуозност рамна на миметичка перфекција што ни ја демонстрира Верица Недевска, ни се претставува во нешто поскумен опус и извонредно талантираната Свездана Ангеловска. Со улогата на енергичната Роза, извонредно приврзана за семејството, храбра и привлечна, таа во филмот на Дарко Митревски, *БАЛКАНКАН*, но и во футуристичката алегорича *ЗБОГУМ НА XX ВЕК*, беше на пат да го збогати македонскиот филм со уште едно брилијантно име.

Но, време е и овој пат да го изразиме нашето изненадување пред симптомот на трошливоста

на талентот, кој го следи нашето кинематографско искуство од неговите први чекори до денес. Нашите режисери дозволуваат со невидена леснина да потонат талантираните актери во анонимност. Македонскиот филм едноставно копнее по активирањето на интелигенцијата на играта на една Ана Костова, Софија Куновска или Јовица Михајловски. Оние што ги засегнува судбината на нашата кинематографија во недоумица се прашуваат каде исчезна талентот на Тони Михајловски, чиј актерски темперамент, толку сроден во почетокот на неговата кариера на бунтовничката игра на еден Џејмс Дин, овена во згрчена компилација на улогите на Човекот со зелена коса од *ЗБОГУМ НА XX ВЕК* или на нескротливиот Фазли од *ЦИПСИ МЕЏИК*. Не дава поголеми надежи природно да го развива својот талент ни патот по кој скршна Силвија Стојановска, чија ненаметлива експресивност во филмот *ПРЕД ДОЖДОТ* не стави во недоумица и не наведе да се запрашаме дали трагичниот лик на Хана го толкува онаа иста безлична имитаторка на македонската еманципирана жена во подеднакво безличните ТВ серии. По тој пат, за жал, тргна и извонредно сензибилниот Кирил Поп Христов, а нешто од поодамна Данчо Чевревски и Игор Џамбазов.

Да се надеваме дека новата генерација актери, кои барем засега го озрачија македонскиот филм со свежина, спонтаност, ненаметлива експресивност и фотогеничност, дојдени како отрезнувачки ветер од Европа, ќе успеат да ја зачуваат конзистентноста на својата актерска личност. Меѓу нив, секако, треба да ги спомнеме: Милан Тоциновски, Сања Трајковиќ и Јордан Симонов, кои во филмот на Игор Иванов-Изи, *ПРЕВРТЕНО*, се хомогенизираат во таква компактна актерска екипа, што ви се чини дека завршиле во истата класа од каде што излезе еден Џони Деп или Том Круз. Веднаш покрај нив, го култивираат со самодоверба, интелигенција и чувствителност својот актерски темперамент Борче Начев, Весна Станоевска и Филарета Атанасова, носителите на главните улоги во најновото остварување на Милчо Манчевски, *СЕНКИ*, кои, секако, се најкреативниот сегмент во филмот пласиран во светот со големи амбиции. Анета Лешникова ги водеше во своето играно деби *БОЛИ ЛИ?* Милијана Додевска, Даниела Стојановска и другиот дел од актерската екипа со непосредност и дискретна експресивност, својствена единствено на автентичните таленти. Ветувања од кои, ако ги заборавиме за подолготраен миг нашата рамнодушност и индолентност, македонскиот филм може да застане на сосема солидни позиции во светот на оваа толку убава, благородна и корисна уметност.



МАТО КУКУЉИЦА

(ДУБРОВНИК, 1941 - ЗАГРЕБ, 2009)



Д-р Мато Кукуљица беше теоретичар и историчар на филмот и еден од врвните стручњаци за заштитата на аудиовизуелното наследство во југо-источниот европски регион и долгогодишен директор на Хрватската кинотека. Како експерт за аудиовизуелната дејност во 2007 година учествува во хрватскиот преговарачки тим во Брисел. Мато Кукуљица е роден во 1941 година во Дубровник. Уште за време на студиите започнува да пишува за филм, а веднаш по дипломирањето на Филозофскиот факултет во Загреб се вработува во **Филмотека 16**, каде го востановува и го уредува филмолошкиот проект на капитални издаанија од областа на теоријата и практиката на филмот („Теорија на филмот“ од Д-р Анте Петерлиќ, „Филмска камера“ од Никола Танховер и други). Извесен период работи како заменик на генералниот директор на **Јадран филм** (тоа е време кога во **Јадран филм** беа реализирани големи меѓународни копродукциски проекти). Кон крајот на 70-тите години, на предлог на Министерството за култура, Мато Кукуљица се нафаќа да ја реализира задачата за основање на **Хрватската кинотека** каде ќе работи сè до заминувањето во пензија во 2007 година. Тука, покрај бројните обврски, ја организира и кинотечната издавачка дејност посветена на историјата на хрватскиот филм. Паралелно со решавањето на стручните и технолошките проблеми за чувањето, заштитата и реставрацијата на филмските материјали, Кукуљица се бавеше и со научна работа втемелувајќи ја филмската архивистика како научна дисциплина, па така и магистерскиот труд и докторската дисертација што ги одбрани беа од оваа област („Чување, заштита и вреднување на хрватското филмско наследство“, 1996 и „Целите и достигнуањата на заштитата на филмските материјали“, 2000). Беше професор на филозофските факултети во Загреб и Осиек. Соработуваше и во изготвувањето на **Филмската енциклопедија** на Лексикографскиот завод „Мирослав Крлежа“ - Загреб. Во текот на целиот свој креативен век Мато Кукуљица се бавеше и со проблемите на филмското воспитување во наставниот процес на основното и средното образование. Организираше работилници и предавања за наставниците, но организираше и креативни школи за аматерски филм (и за младите и за повозрасните). Беше еден од основачите на Светскиот фестивал на анимираните филм во Загреб. Со Кинотеката на Македонија соработуваше интензивно, како на планот на заштитата, така и како соработник во „Кинопис“ и како учесник на бројни симпозиуми.



МАТО КУКУЉИЦА

ЗАШТИТА НА НАЦИОНАЛНАТА ФИЛМСКА ЗБИРКА ОД ПЕРИОДОТ 1938-1985 ВО ХРВАТСКАТА КИНОТЕКА ВО 2007 ГОДИНА¹ *



Основна задача на Хрватската кинотека како национален филмски архив е собирањето, чувањето и спроведувањето мерки на заштита на оригинални негативи (видео и аудио записи) снимени со камера. Ваквата обврска произлегува од Законот за кинематографија (1976) и Законот за архивска граѓа и архиви од 1997 година, како и од Етичкиот кодекс усвоен од Меѓународното здружение на филмски архиви (ФИАФ) во 2000 година.

Фотографско-хемискиот метод на заштита на изворните филмски материјали, со создавање резервна копија на филмскиот материјал, се покажа како најсигурен и најдостапен метод што Хрватската кинотека го применува уште од своето основање (изработка на интер-позитиви и комбиниран дубл-позитив и безбедносни копии). Од 1995 година редовно се изработуваат резервни копии на изворните материјали, како и нултни и корекциски копии на многу оштетениот филмски материјал.

Во последните 30 и повеќе години, продуцентите на филмовите веќе не изработуваат резервни изворни материјали (интер-позитив, интер-негатив и тон-негатив), ниту комерцијални копии. Изворните негативи за изработка на копии се користеле прекумерно, така што е неизбежно нивно големо механичко оштетување.

По темелно поправање, чистење и реконструкција на оригиналните изворни негативи, се изработуваат резервни изворни материјали на нова, потрајна полиестерска филмска лента, а изворните негативи на ацетатна филмска лента се чуваат како музејски артефакти.

Во последните пет години, голем број европски филмски архиви се решаваат за изградба на нови депоа во кои температурата се намалува на 2 до 5 степени Целзиусови, влагата на 35% (Хелсинки, Стокхолм, Болоња, Берлин, Мадрид, Лисабон и други). На тој начин, значително се намалува разградувањето на филмската лента, како и киселоста на филмската лента врз ацетатна основа.

Новоизграденото депо за трајно чување на филмскиот материјал во Керестинец, во кое се чува оригиналната филмска граѓа на хрватскиот филм, е проектирано на 10 степени Целзиусови и 35% РВ.

1. ОПИС НА РАБОТАТА, МЕТОДИТЕ, ПОСТАПКИТЕ И ГЛАВНИТЕ ПРОБЛЕМИ ВО ЗАШТИТАТА И РЕСТАВРАЦИЈАТА НА ФИЛМСКАТА ГРАФА ОД ПРОГРАМАТА ЗА 2007 Г.

Изведени се сите потребни подготвителни работи: преглед на сета филмска графа под одреден наслов, миене и рачно чистење на филмската лента (поправка на перфорациите, промена на спојниците и сл.) со цел подготовка на графата за копирање и изградба на нови тонски копии, како и за изработка на резервни изворни материјали, со активно учество на вработените од Хрватската кинотека, вишите архивски техничари Катица Живковиќ и Жељко Милат.

1.1. ИЗРАБОТКА НА НОВИ ТОНСКИ КОПИИ ЗА ПОТРЕБИТЕ НА МИНИСТЕРСТВОТО ЗА КУЛТУРА - ГОЛЕМАТА РЕТРОСПЕКТИВА НА ХРВАТСКИОТ ФИЛМ ВО ЛИНКОЛН ЦЕНТАРОТ ВО ЊУЈОРК.

Извршена беше подготвителна работа на 35мм долгометражен игран филм ОКУПАЦИЈА ВО 26 СЛИКИ/Окупација у 26 слика (1978) на филмска лента во колор-техника. Филмот бил заштитен и реставриран пред 5 години, кога бил направен и нов интер-позитив на филмот со влажна постапка на копирање² на полиестерска лента. Од изворниот негатив на видео-записот (филмот е снимен во 1978 г.), кој бил доста користен, со ново дигитално исчитување на светло и боја, изработена е нова сигурносна тонска копија во колор-техника. Користен е лабораториски метод на влажно копирање.

По овој филм беше извршена и потребната подготвителна работа за изработка на нови тонски копии со ново исчитување на светло и боја за следниве филмови: ЛИЦЕ ВО ЛИЦЕ/Licem u lice (1963), ВОЗ БЕЗ ВОЗЕН РЕД/Vlak bez voznog reda (1959), ПОНЕДЕЛНИК ИЛИ ВТОРНИК/Ponedeljak ili utorak (1966), САМО ЕДНАШ СЕ ЉУБИ/Samo jednom se ljubi (1981).

1.2. ИЗРАБОТКА НА РЕЗЕРВНИ ИЗВОРНИ МАТЕРИЈАЛИ НА ДОЛГОМЕТРАЖНИ ИГРАНИ ФИЛМОВИ

Изворниот негатив на филмот ЈУБИЛЕЈОТ НА ГОСПОДИНОТ ИКЛ/ Jubilej gospodina Ikla (1955) на режисерот Ватрослав Мимица, на црно-бел *Истман* панхроматик негатив, во стандардна техника, се состои од 9 ролни изворен негатив и 9 ролни тон-негатив. Изворниот негатив беше многу користен, лентата сува, со механички оштетувања и на емулзијата и на перфорациите. На краевите од рол-

ните се забележуваа дамки, резултат на хемиска реакција (ацетатна филмска лента) поради старост на филмот и прекумерна влага во депото на продуцентот. Филмската лента на тон-негативот беше исто така сува и крута, со механички оштетувања и пукнатини.

Филмот е рачно исчистен, кадар по кадар, за да не дојде до одлепување на емулзијата од подлогата. Потоа, поправени се спојниците и перфорациите, и филмската лента е подготвена за повторно исчитување на светлото и правење тонска копија.

Еден долгометражен игран филм од 100 минути има околу 144 000 кадри (сликички), а тоа говори дека заштитата и реставрацијата на долгометражни играни филмови се напорна и прецизна работа. Во процесот на реставрација беше прегледан и комбинираниот дубл-позитив на филмот, кој беше во многу лоша техничка и фотографска состојба. Решено беше да се пристапи кон реставрација и обработка на овој единствен подобар изворен материјал, направен пред 16 години, но со копирани недостатоци, кои своевремени биле видливи на изворниот негатив, како и со новонастанати оштетувања создадени во текот на времето.

Реконструкцијата на комбинираниот дубл-позитив се одвиваше преку замена на лошите делови со поквалитетни кадри од изворниот негатив, со цел колку што е можно да се избегнат повеќе оштетувања и да се овозможи изработка на нов резервен изворен материјал.

Извршено беше копирање на деловите на изворниот негатив на слика и тон, замена на оштетените делови, а со монтажни резови беа намалени постојните видливи оштетувања предизвикани од фотохемиските процеси. Поради староста на филмската лента, оштетувањата се видливи и на изворниот негатив со видео запис, како и на комбинираниот дубл-позитив. Се внимаваше да не биде нарушена синхронизацијата³ на аудио и видео записите. Со оваа постапка од технолошката обработка, откако е поправен стариот комбиниран дубл-позитив, од него се ископирани нов дубл-негатив на филмот и нова безбедносна тонска копија на нова поквалитетна полиестерска филмска лента⁴.

Долгометражниот игран филм ИЗГУБЕНИОТ РОДЕН КРАЈ/Izgubljeni zavičaj на режисерот Анте Бабаја е снимен во 1980 г., во WS 1.66 техника на 35мм *Истман Кодак* филмска лента во боја. Изворниот негатив се состои од 10 ролни и од тон-негатив, снимени на *Агфа Геверт* лента.

Изворниот негатив на сликата бил доста користен и има помали, на некои места и поголеми механички оштетувања на подлогата. Емулзијата на филмот е сочувана, иако на неколку места се за-

бележуваа послаби хоризонтални отпечатоци во вид на линија, но кои нема да се прекопираат при изработката на новиот изворен материјал, поради примена на лабораториската метода на влажно копирање (wet gate). Беше започнат процесот на губење на бојата (доминира црвената), а поради прекумерната експлоатација, и перфорацијата на филмот беше доста истрошена.

Во процесот на реставрација, изворниот негатив на сликата е рачно исчистен, поправени се спојниците меѓу кадрите, санирани се оштетувањата на перфорациите, променети се стартовите и бланковите, извршена е контрола на синхронизацијата, и подготвен за ново дигитално исчитување на светлото и бојата и за изработка на нова тонска копија.

Тон-негативот од 10 ролни *Агфа Геверт* филмска лента исто така бил многу користен, со послаби и поголеми механички оштетувања, но тоа не влијаело врз квалитетот на тонот. Перфорацијата беше доста истрошена. Во 4-та тонска ролна, од средината на ролната се појавуваше надолжна, непрекината гребнатина на подлогата, покрај тонскиот запис. На другите ролни имаше исти такви гребнатини од почетокот па сè до крајот на лентите (5-10 ролна). Меѓутоа, таквата механичка гребнатина не го зафаќаше и тонскиот запис, па оттаму и немаше влијание врз квалитетот на тонот. Со реставрацијата, ставени се нови стартови и бланкови, потоа е извршена контрола на синхронизацијата на сликата и тонот. По изработката на нова тонска копија, повторно е извршено ново дигитално исчитување на светлото и бојата, и дури на крајот се пристапи кон изработка на нов интер-позитив, како резервен изворен материјал за изворниот негатив.

За филмот *ИСТРЕЛ/Pusanj* (1977), на режисерот Крешо Голик, првично снимен на 16мм лента во боја пред 40 години, во копродукција на *Кроација филм* и *ТВ Загреб*, од изворниот материјал беа достапни само 16мм од изворниот негатив и 35мм интер-позитив, стар повеќе од 25 години, изработен со зголемување (blow up) од 16мм негатив.

Изворниот негатив е снимен на 16мм лента и се состои од 10 ролни монтирани по АБ систем⁵ на *Кодак* колор лента, доста користени, со истрошени перфорации, со поголеми механички оштетувања, од кои повеќето се на подлогата, а се забележуваше и почеток на губење на бојата. Поради недостаток од средства и технички услови за реставрација на 16мм негатив во *Јадран-филм*, се пристапи кон реставрација на филмот од единствениот достапен но второстепен изворен материјал, односно интер-позитивот *Истман Кодак* филмската лента, изработена пред 25 години со зголемување на

16мм негатив.

Поради нестручно чување, филмската лента беше сува, крута, со стеснети и истрошени перфорации, но фотографски и колористички прифатлива за изработка на нов резервен изворен материјал на 35мм. Бидејќи не беше сочувана оригиналната тон-негатив лента, се пристапи кон изработка на нов тон-негатив од постојната тонска 35мм копија во сопственост на Хрватската кинотека, која беше мошне експлоатирана, но тоа беше единствената можност за реконструкција и изработка на нов звучен запис.

На така изработениот тон-негатив мораше да се усогласи синхронизацијата со постојната слика од изворниот материјал (интер-позитивот). Направени се сите подготвителни работи, стартирање на тонот и сликата, потоа е направен и нов интер-негатив на 35мм (замена за оригиналниот негатив), а со ново исчитување на светлото и бојата, изработена е и нова реставрирана тонска копија на филмот на 35мм лента.

Долгометражниот игран филм *НОВИНАР/Novinar* (1979) на режисерот Фаил Хаџиќ, снимен во *vistavision* техника на *Истман Кодак* 35мм негатив во боја, се состои од 12 ролни изворен негатив и 12 ролни тон-негатив *Агфа Геверт* филмска лента. Оригиналниот негатив и перфорациите беа без механички оштетувања. Извршена е замена на стартовите и бланковите, а потоа повторно исчитани светлото и квалитетот на бојата на анализатор за боја. Тон-негативот беше доста користен, со послаби надолжни гребнатини и плускавичести перфорации.

Сочуваниот интер-негатив исто така е доста користен, додека интер-позитивот е во доста добра состојба, и тоа на *Кодак* филмска лента, па за него се изработени нов интер-негатив и нова безбедносна 35мм копија на полиестерска филмска лента.

1.3. ИЗРАБОТКА НА РЕЗЕРВНИ ИЗВОРНИ МАТЕРИЈАЛИ - СРЕДНОМЕТРАЖНИ ИГРАНИ ФИЛМОВИ

Среднометражниот филм *ВРАТА/Vrata* (1963), снимен на 35мм црно-бел *Фераниа панчо* негатив, во стандардна техника, се состои од 2 ролни изворен негатив и една ролна тон-негатив на *Геверт* од белгиско производство⁶. Тонскиот запис е снимен на двете страни од лентата. Изворниот негатив на сликата беше доста користен, сув, крут, а идентификувани беа и исушени и оштетени перфорации. Истата филмска лента на изворниот негатив пред 35 години била регенерирана со *матирање*, односно со нанесување слој од некаков вид лак со цел

да се прекријат механичките оштетувања⁷. Проблемот со реставрирањето на таквите филмски материјали е што тие не можат машински да се исперат бидејќи на тој начин се уништува емулзијата. Поради тоа, при изработката на нови резервни изворни материјали не може да се добие кристално јасен видео запис.

Филмската лента при реставрацијата е рачно исчистена, поправени се помалите оштетувања, извршено е ново дигитално исчитување на светлото и изработена е нова тонска копија на филмот. Сочуван беше и стариот изворен материјал - комбиниран дубл-позитив од времето на создавање на филмот, релативно добро сочуван, од кој е изработен нов комбиниран дубл-негатив на филмот, а од него и нова безбедносна тонска копија. На тој начин се извршени заштита и реставрација на овој филм на нова полиестерска филмска лента.

Среднометражниот игран филм ТАЈНАТА НА ДВОРЕЦОТ НА И.Б./Tajna dvorca I.B. (1951) е снимен на нитратна филмска лента, а во средината на 1980-тите е преснимен на триацетатна филмска лента. Се состои од 3 ролни комбиниран дубл-позитив и 3 ролни комбиниран дубл-негатив на црно-бела Орво филмска лента.

Поради староста и лошиот квалитет на Орво филмската лента, се забележуваа дамки на емулзијата, што означува дека е започнат процесот на разградување⁸, но без некои поголеми механички оштетувања. Филмската лента беше рачно исчистена и ставени се нови стартери и бланкови. Извршени се неколку пробни копирања за да се утврди видливоста на дамките на емулзијата.

Комбинираниот дубл-негатив на филмот беше исто така стар, со оштетена перфорација, која на некои места беше надуена. Тоа укажува на голема влага во депото на продуцентот, во кое граѓата била чувана речиси шеесет години. Видео записот избледнува. Извршени се рачни поправки, рачно чистење, поправка на перфорациите, а со тоа е овозможена и изработка на нова тонска копија на нова полиестерска филмска лента. По добиените резултати беше решено да се изработи нов комбиниран дубл-негатив од поправениот дубл-позитив.

Среднометражниот филм БРКАЊЕ НА МОТОЦИКЛОТ/Jurnjava za motorom (1959), снимен во стандардна техника, на црно-бел Фераниа и Агфа негатив, се состои од 4 ролни изворен и 4 ролни тон-негатив. Изворниот негатив на сликата не бил многу користен, така што емулзијата на лентата е релативно добро сочувана. Поради несоодветното чување, по рабовите на лентата се забележуваа дамки од мувла, а перфорациите беа доста оштетени и поправани, и поради староста и исушеноста

на материјалот постоеше опасност од нестабилност на сликата.

Со реставрацијата се извршени поправки на спојниците и перфорациите, ставени се нови стартови и бланкови, и филмот е подготвен за ново исчитување на светло и изработка на нова тонска копија. Потоа следувахе изработка (копирање) на новиот изворен филмски материјал. Беа прегледани постојните стари комбиниран дубл-позитив и комбиниран дубл-негатив. Комбинираниот дубл-негатив бил доста користен, имаше многу осветлени блицери на премините меѓу кадрите, и веќе не беше употреблив за копирање. Комбинираниот дубл-позитив имаше три, а повремено и четири големи гребнатини на видео записот и можеше да се употреби единствено за изработка на нов тон-негатив, кога тоа ќе биде потребно.

По изработката на нултата и корекциската тонска копија, решено е да се изработи нов комбиниран дубл-позитив на полиестерска лента, како резервен материјал за оригиналниот негатив.

1.4. ЗАШТИТА, РЕСТАВРАЦИЈА И РЕКОНСТРУКЦИЈА НА ФИЛМСКАТА ГРАЃА - ДОКУМЕНТАРНИ ФИЛМОВИ

Документарниот филм РОДНИОТ КРАЈ НА ЛЕСТИКЕВЦИ/(Zavičaj Lestičevih) (1976), снимен на Истман Кодак филмска лента во боја, во стандардна техника, се состои од 2 ролни изворен негатив и 1 ролна тон-негатив (запис снимен од двете страни на филмската лента). Изворниот негатив беше доста користен, имаше механички оштетувања, пред сè на подлогата. Емулзијата е сочувана, но поради староста на лентата, се забележува губење на бојата, доминира црвената, што укажува на зголемена киселост на филмската лента. Перфорацијата беше доста истрошена.

Тон-негативот на лентата Агфа Геверт бил многу експлоатиран. Поради тоа што тонскиот запис оди од двете страни на лентата, механичките оштетувања не влијаат многу врз квалитетот на звукот.

Филмот е рачно исчистен, поправени се спојниците и перфорациите, променети се стартовите и бланковите, извршено е дигитално исчитување на светлото и бојата, и направени се нови нулта и корекциска колор-тон копија. Потоа беше решено да се изработи нов интер-позитив.

Со заштедените средства е реставриран и мошне вредниот архивски документарен филм ДАЛМАТИНСКИ ОСТРОВИ/Dalmatinski otoci, снимен на црно-бела 16мм Кодак умкер лента, стара околу 80 години (од 30-тите години на минатиот век), долга 140 м, со делумно рачно обоени кадри и натписи

на англиски јазик. Ги прикажува далматинскиот брег и островите со тогашните географски карти. На почетокот од филмот има кадри од пазарот на Сушак, а следуваат сушачкиот мост, Цриквеница, панорама од море, Башка на островот Крк, Раб-градот, панорама, четири кули, црква, Шибеник, движење на луѓе, катедралата во Шибеник, Трогир, Сплит, Диоклецијановата палата, Хвар, Маркарска, Корчула, Дубровник, Котор, Црногорското приморје, Цетиње.

Филмот е рачно исчистен, поправени се спојниците и перфорациите, извршено е исчитување на светлото, потоа ископиран на трик-копирница, со зголемување на 35мм негатив-лента (нов дубл-негатив 35мм) во боја, за да се задржи оригиналното рачно боење-виражирање на кадрите⁹. Потоа е изработена 35мм копија на полиестерска лента во боја. Филмот е снимен во времето на немиот филм, затоа и нема аудио запис.

За овој редок примерок на обоен филмски материјал од збирката на Хрватската кинотека, пронајдено е адекватно решение за сочувување на оригиналната боја со употреба на трик-копирница (снимање квадрат по квадрат), со што се овозможи и зголемување (blow up) на 35мм формат.

Документарниот филм СИНИ ТИШИНИ/Plave tišine (1953) е изворно снимен на нитратна филмска лента од која се сочувани дубл-позитивот и комбинираниот дубл-негатив на Орво лента од средината на 1980-тите. Филмот се состои од 2 ролни. Се забележуваа оштетувањата на нитратната лента, кои со копирањето биле пренесени и врз новите материјали. Перфорацијата беше истрошена и оштетена. По рачното чистење, поправката на перфорациите и ставањето на нови бланкови и стартери, материјалот беше подготвен за изработка на нова тонска копија. Од комбинираниот дубл-позитив, направен е нов комбиниран дубл-негатив на полиестерска филмска лента.

Документарниот филм ВИШКИ ОКЕАН/Viški oseaп (1965) е снимен на 35мм црно-бела Орво филмска лента. Се состои од 2 ролни изворен негатив и една ролна тон-негатив. Изворниот негатив имаше механички оштетувања, перфорацијата беше оштетена, а поради староста на лентата таа беше подложна на пукање. Тонскиот запис е снимен на Геверт лента од белгиско производство, и тоа на двете страни од лентата. При реставрацијата е извршено рачно миеење на лентата, поправени се перфорациите и спојниците на изворниот негатив со видео запис. Ставени се нови стартери и бланкови. По новото дигитално исчитување на светлото, изработена е нова тонска копија, потоа комбиниран дубл-позитив на полиестерска филмска лента, како и резервен материјал за изворниот

негатив.

Документарниот филм ПОСЛЕДНАТА ЗАПРЕГА/Poslednja vuča (1960) е снимен во стандардна техника и се состои од една ролна црно-бел негатив на Фераниа панхро лента и една ролна тон-негатив. Изворниот негатив на сликата е доста експлоатиран, многу сув и крут, а во иста состојба беше и Геверт тон-негативот, бидејќи со години не биле соодветно чувани во депоата на продуцентот. Поради тоа се појавиле дамки и мувла на емулзијата на лентата.

Откако филмот беше исчистен, беа поправени спојниците и ставени нови стартери и бланкови. Потоа е направено ново исчитување на светлото и изработени се нови нултна и корекциска копија, потоа нов комбиниран дубл-позитив како резервен изворен материјал. Стариот комбиниран дубл-негатив и комбинираниот дубл-позитив имаат вкопирани нечистотии, но беа без некои поголеми механички оштетувања.

Документарниот филм САВСКИ ПАТ БР. 60/Savska cesta br. 60 (1960) е снимен во стандардна техника на повеќе видови црно-бел негатив (Фераниа, Азфа Геверт и Кодак). Се состои од 2 ролни изворен негатив и една ролна тон-негатив, на која тонскиот запис се наоѓа од двете страни. Изворниот негатив на сликата бил доста користен, беше сув и крут, со механички оштетувања на емулзијата и поголеми оштетувања на подлогата, додека перфорацијата била намалена и поправана. Тон-негативот бил исто така доста користен, а видливи беа дамките од мувла, што укажува дека долго време бил чуван во многу влажна средина.

При реставрацијата, лентата е рачно исчистена, поправени се спојниците и перфорациите, ставени се нови стартери и бланкови, и филмот е подготвен за ново исчитување на светлото, за изработка на нова тонска копија, нултна и корекциска копија, како и нов комбиниран дубл-позитив.

1.5. ИЗРАБОТКА НА НОВИ РЕЗЕРВНИ ИЗВОРНИ МАТЕРИЈАЛИ НА АНИМИРАНИТЕ ФИЛМОВИ ОД ПИОНЕРСКИОТ ПЕРИОД НА ЗАГРЕПСКАТА ШКОЛА НА ЦРТАН ФИЛМ (1951-1957)

Анимираниот филм ГОЛЕМИОТ МИТИНГ/Veliki miting (1951) се состои од 3 ролни 35мм црно-бел филм. Од изворните материјали е сочуван само комбинираниот дубл-негатив изработен пред шест години, во првата фаза на заштита, како и стариот комбиниран дубл-позитив, кој бил доста експлоатиран. Треба да се знае дека овој филм е изворно снимен на нитратна филмска лента, но во Хрватската кинотека, во рамките на проектот за заштита на филмови снимени на нитратна лента

(проект реализиран во периодот 1983-1987), беше изработен комбиниран дубл-позитив на триацетатна филмска лента.

По чистењето и новото исчитување на светлото од комбинираниот дубл-негатив, изработена е тонска копија на филмот и бидејќи нема изворен негатив, изработена е уште една тонска копија со посебна густина (фина гранулација), која може да послужи како комбиниран дубл-позитив. На овој начин, ова антологиско дело на анимираниот филм е одлично заштитено.

Анимираниот филм КАКО СЕ РОДИ КИЌО/*Kako se rodio Kišo* (1951) изворно е снимен на нитратна филмска лента и во средината на 1980-тите, како дел од проектот на Хрватската кинотека за заштита на оваа вредна филмска граѓа, бил префрлен на триацетатна филмска лента. Од тој материјал се сочувани комбинираниот дубл-позитив и комбинираниот дубл-негатив на *Орво* филмска лента. Наведените материјали се исчистени, извршено е ново дигитално исчитување на светлото и е изработена нова тонска копија, како и нов резервен изворен материјал на комбиниран дубл-негатив.

Анимираниот филм МАЃЕПСАНИОТ ДВОРЕЦ ВО ДУДИНЦИ/*Začarani dvorac u Dudincima* (1952) е снимен на нитратна филмска лента. Има само една ролна. Сочувани се комбинираниот дубл-позитив и комбинираниот дубл-негатив на *Орво* филмска лента од 1980-тите. Перфорациите се поправени, филмската лента е измиена, направено е ново дигитално исчитување на светлото¹⁰ и потоа се изработени нова тонска копија и нов комбиниран дубл-негатив.

Анимираниот филм РЕВИЈА ВО ДВОРОТ/*Revija na dvorištu* (1952) е исто така првично снимен на нитратна филмска лента и има една ролна. Од изворниот материјал се сочувани комбиниран дубл-негатив и комбиниран дубл-позитив на *Орво* филмска лента, направени во 1980-тите. Извршено е рачно чистење на материјалот, ставени се нови стартави и бланкови. Потоа е извршено ново дигитално исчитување на светлото, па е направена нова тонска копија. Од комбинираниот дубл-позитив е изработен нов комбиниран дубл-негатив.

Анимираниот филм КАУБОЈ ЏИМИ/*Cowboy Jimmy* (1957) е снимен на *Истман Кодак* негатив во боја, во стандардна техника. Се состои од 2 ролни оригинален и 2 ролни тон-негатив на *Фераниа* лента. Изворниот негатив на сликата има големи механички оштетувања, па лентата била обновена со постапка на матирање пред повеќе од 40 години. Боите беа избледнети поради процесот на стареење, а лентата беше сува и крута. Во 2006 г. изворниот негатив е поправен, а деловите што

биле оштетени или недостасувале се реконструирани. Потоа е направена нова безбедносна тонска копија.

Во 2007 г. е извршена подготовка за изработка на нови резервни изворни материјали, бидејќи постојните стари интер-негатив и интер-позитив не се повеќе за употреба, односно покажуваат почеток на процес на зголемена киселост на филмската лента (*vinegar syndrom*)¹¹. По утврдената методологија и новото дигитално исчитување на светлото, изработен е нов интер-позитив, а потоа и нов тон-негатив, со што овој антологиски филм е трајно заштитен.

1.6. ИТНА ИНТЕРВЕНЦИЈА: ЗАШТИТА НА НОВОПРОНАЈДЕНИ РЕКЛАМНИ ФИЛМОВИ НА НИТРАТНА ЛЕНТА ОД КРАЈОТ НА 1930 ОД МУЗЕЈОТ НА СЛАВОНИЈА

Прегледана е 35мм запалива тонска копија во боја на цртаниот рекламен филм за пастата за заби *Каладонт*. Од овој вреден анимиран филм под наслов ЗАВЕАНИОТ ЧОВЕК/*Zaboravljiv čovjek*, сочувани се околу 110м нитратна позитив *Геверт* филмска лента, од белгиско производство, снимана во стандардна техника. Станува збор за филмско остварување старо околу 60-70 години.

Утврдени се големи оштетувања на перфорациите, кои недостасуваат на многу делови од филмската лента. Копијата, покрај нечистотиите, има и големи механички оштетувања, пукнатина, како и спојувања на филмска лента, и тоа на повеќе места. Идентификувани се и надолжни гребнатини на двете страни од лентата.

Дамки од хемиска реакција на емулзијата се видливи на повеќе места, а поради староста на лентата, започнат е процес на разградување на емулзијата односно на сликата. Тонскиот запис беше избледен и имаше слаб интензитет во системот на трансверзален оптички запис. Боите беа сè уште видливи, бидејќи филмот бил копиран на *Истман Кодак* филмска лента во боја.

Филмот е рачно исчистен, кадар по кадар, извршена е реконструкција на деловите со видео запис коишто недостасуваа, оштетените перфорации се поправени и ставени се воведни стартави и бланкови. Првата фаза од обработката на звукот е извршена со преснимување на перфомагнетска 17,5мм лента¹². Од таа лента, по филтрирањето и чистењето на шумовите предизвикани од механичко оштетување на тон-копијата, извршено е оптичко преснимување на нов 35мм тон-негатив, за по копирањето на сликата и изработката на нов колор-негатив да може да се изработи нова тонска копија на филмот во боја, со што се овозможува

нормална проекција на тој стар запалив филм.

При изработката на нови тонски записи од запаливи филмски ленти, особено на филмот НЕ МРДАЈ/Ne miči se, при реставрацијата беше утврдено дека никако не може да се подобри многу оштетениот и слаб тонски запис, па по изработката на комбинираниот дубл-негатив, беше решено да се изработи нов тон-негатив од постојната запалива копија, со што ќе се подобри тонот на новата тонска копија на филмот.

Рекламниот филм НЕ МРДАЈ на постојната стара, истрошена и запалива тонска црно-бела 35мм, мошне експлоатирана, сува лента, со пукнати спојници и перфорации, со многу слаб и оштетен аудио запис, со големи механички оштетувања на сликата, мораше да биде третиран со посебна постапка. Покрај поправката на оштетената сочувана лента, за да се изработи резервен изворен аудио и видео материјал, беа извршени неколку технолошки сензитометриски постапки на обработка (проби)¹³, за при копирањето да се одбере хемиска супстанца која што ќе помогне во добивањето поголема густина на видео записот.

На крај, филмот беше успешно префрлен на нова незапалива полиестерска лента со видео и аудио запис, копиран заедно со неизбежните оштетувања, кои не можеа да се елиминираат со фотохемиска реставрација. Сепак, на овој начин е овозможена проекција на тој вреден рекламен филм стар околу 70 години, долг околу 10 мин., кој сега, во зависност од начинот на негово чување, има продолжен век на траење за следните 150-200 години.

По сите спроведени методи на заштита и лабораториски постапки, изработени се нови нултна и корекциска копија, како и резервен изворен материјал во форма на комбиниран дубл негатив.

СМОТРА НА ДОЛНА ОБЛЕКА/Smotra rublja, рекламниот тонски анимиран филм во должина од 110 м, снимен на 35мм запалива Кодак филмска лента, со доста механички оштетувања на емулзијата и подлогата, со пукната лента, оштетени и на некои места уништени перфорации, кој поради староста беше сув и крут, мораше да мине низ фаза на мокрење за да се извршат реконструкција и обновување на перфорациите. По поправката на спојниците, чистењето на секој кадар одделно на оштетената тонска копија, се изврши исчитување на светлото и тонскиот запис, а потоа беше ископиран нов комбиниран дубл-негатив и нова тонска копија (нултна и корекциска), притоа со целосно технолошко надгледување на фотохемискиот процес во лабораториската обработка.

На новата 35мм тонска копија направена на Истман полиестерска филмска лента, можат да

се видат вкопирани оштетувања, кои не можеа да бидат елиминирани со реставрацијата, а се забележуваат и „скокови“ во сликата и тонот поради непостојните делови од старата лента. Сепак, успешно е сочувана постојната целина на овој мошне интересен анимиран рекламен филм.

За црно-белата тонска 35мм копија на рекламниот анимиран филм ШТО НИ НЕДОСТАСУВА - ШТО ВЕЌЕ ИМАМЕ/Кај nam manjka – kaj že imamo, снимен на нитратна лента во 30-тите години на минатиот век, долга 130 м, со темелна, квадрат по квадрат анализа е утврдено дека е многу експлоатиран, дека има механички оштетувања и вкопирани темни осветлени квадрати (блицери), а поради староста на лентата се забележува и разградување на емулзијата. Преку истата постапка на реставрација применета и кај горенаведените филмови, успешно се направени нов комбиниран дубл-негатив и нови безбедносни тонски копии на 35мм (нултна и корекциска).

Црно-белата тонска копија на нитратна 35мм Геварт филмска лента на рекламниот филм ВО ШТО Е РАБОТАТА/U čemu je stvar, долга 80 м, имаше големи механички оштетувања. Филмската лента беше сува, крута и распука на некои места. Перфорациите беа оштетени или сосем недостасуваа и тоа на многу места. Сочуваната тонска копија имаше многу слаб тонски запис. Требаше да се помине целата постапка на чистење квадрат по квадрат за да не дојде до појава на нови пукнатини на филмската лента. Потоа лентата ја мина фазата на мокрење, бидејќи беше сува, и перфорациите беа обновени и реконструирани.

Дури тогаш можеше да се премине на машинска обработка и реставрација со употреба на лабораториско копирање. Изработен е нов комбиниран 35мм дубл-негатив на полиестерска филмска лента со фино зрно (*Eastman fine grain duplicate negative*), како и нови тонски 35мм копии (нулта и корекциска), исто така на ситнозрнест материјал.

Превод од хрватски: А.Младеновиќ

* Превземено од: Arhivski vjesnik, god. 51 (2008), str. 227-236, Zagreb

Белешки:

- 1 За оваа анализа се користени извештаите на филмскиот технолог Ернест Грегл, документацијата на Хрватската кинотека (Програмата за заштита и реставрација на Националната филмска збирка во 2007 г., податоци добиени од лабораторијата на *Јадран филм*), како и книгата на М. Kukuljica, *Zaštita i restauracija na filmsko gradiva*: Hrvatski državni arhiv, 2004.
- 2 Оваа лабораториска постапка се применува во последните дваесет години и помага во прекривањето на помали механички оштетувања на филмската лента.
- 3 Секоја интервенција на филмската лента мора да се изведува стручно, за да не дојде до нарушување на синхронизацијата на аудио и видео записите.
- 4 Ваквата филмска лента, иако за прв пат произведена во 1955 г., почнува да се користи за заштита и реставрација на филмската граѓа дури од 2000 г. бидејќи во меѓувреме се започна со производство на поквалитетни резервни изворни материјали.
- 5 Овој систем се користи за заштеда на материјал и доколку постојат доволно финансиски средства за извршување на целосна реставрација на сликата и тонот, подобро е да не се применува за заштита на филмската граѓа.
- 6 Голема среќа беше што лабораторијата на *Јадран филм* повеќе беше свртена кон развивање и користење на германски и американски филмски ленти (*Агфа Геверт* и *Истман Кодак*) бидејќи одредени филмови снимени на италијанска филмска лента на *Фераниа*, поради нејзината нестабилност, го загубија видео записот (на пример, рекламниот филм на Душан Вукотиќ од 1954 г.).
- 7 Ваквата постапка на прекривање на механичките оштетувања се користела во 1950-тите и 1960-тите години, така што е многу тешко да се заштитат толку уништените филмски материјали.
- 8 Појавата на мувла, габи и дамки на филмската лента, како и губењето на остријата на видео записот, е доказ дека филмската граѓа била чувана во депоа со висока температура и влага. Тоа укажува на зголемена киселост на филмската лента и бара итна интервенција и изработка на нова резервна изворна филмска граѓа.
- 9 Во стручната терминологија е усвоен поимот „обоен“ филм за оние филмови што дополнително биле боени со различни техники на рачно и машинско боење, додека филмска лента во боја е онаа лента што е произведена како таква.
- 10 Бидејќи во лабораторијата на *Јадран филм* не се сочувани технички податоци за начинот на копирање и употребените лабораториски методи, филмската граѓа во процесот на заштита мора повторно „дигитално“ да се исчита, односно да се усогласат: густината на филмскиот запис, остријата, квалитетот на бојата и другите сликовни елементи, со цел да се добие нов резервен изворен материјал, кој ќе биде што поблиску до оригиналот.
- 11 Ова е усвоен термин во филмската архивистика за филмската граѓа којашто има зголемена киселост, а која може да се идентификува по сличноста со мирисот на вински оцет.
- 12 Во недостаток од финансиски средства, со цел да се заштити звучниот запис, прво се прави преснимување на перфо-магнетска филмска лента бидејќи тоа е поевтин начин од преснимувањето на скапа филмска лента. Векот на траење на перфо-магнетската лента е околу 20 години.
- 13 За старите филмски ленти понекогаш е тешко да се одреди каков хемиски состав треба да има течноста што ќе се користи при копирањето, бидејќи новите филмски ленти имаат поинакви видео карактеристики. Тој проблем се решава со дигитално исчитување на светлина, како и со низа проби со различни концентрации на течности.

РАНКО МУНИТИЌ

(ЗАГРЕБ, 1943 – БЕЛГРАД, 2009)



Ранко Мунитиќ беше еден од најзначајните филмски критичари, теоретичари и историчари на филмот во овој регион. Беше и сценарист, и публицист и еден од најголемите познавачи на стрипот и анимацијата. Роден е на 3 април 1943 година во Загреб, но детството го поминал во Трогир. Првиот професионален текст го има напишано во 1962 година додека е студент на Филозофскиот факултет во Загреб, а веќе во 1964 година го прави сценариото за документарецот ПАТУВАЧКО КИНО. Потоа како сценарист се појавува во цела дузина анимирани филмови. Го има напишано и сценариото за играниот филм на Дејан Шорак ОФИЦЕР СО РОЗА (1987). Од почетокот на 70-тите години живее во Белград каде развива интензивна филмоложка дејност: иницијатор и организатор е на бројни филмски случувања и фестивалски настани (ретроспектива на Загрепската школа на анимираниот филм и на Белградската школа на документарниот филм, меѓународен Салон на стрипот во Белградскиот студентски културен центар...), автор е на познатата серија „Вечер со ѕвездите“ на РТС (портрети на Павле Вуисиќ, Бата Стојковиќ, Душица Жегарац...), долго години соработува и со ТВ Нови Сад каде реализира бројни емисии за филмската уметност. Ранко Мунитиќ е и автор на цела дузина книги и публикации меѓу кои се и: монографиите за актерите Миодраг Петровиќ Чкаља и Љуба Тадиќ, потоа книгите „Документарен филм – да или не?“, „Фантастика на екранот“, „1444 критичарски денови“, „Деветата уметност – стрипот“, „Половина век филмска анимација во Србија“, „Филмски пријатели“, „Филмски непријатели“... Ранко Мунтиќ беше пријател на македонските филмациии. Доаѓаше на Фестивалот на филмската камера во Битола, редовно учествуваше на научните собири и симпозиуми што ги организираше Кинотеката на Македонија. Во 1990 година, на Фестивалот на југословенскиот документарен и кусометражен филм во Белград, беше промотор на кинотечното списание КИНОПИС.

НАСТАН СПОРЕД СТВАРНОСТА И НАСТАН СПОРЕД МЕДИУМОТ*

Р

азликата помеѓу она што го нарекуваме **стварносна** вистина, од една страна, и **филмска** вистина, од друга страна – повлекува по себе цела низа логички консеквенци односно обликувани конкретни последици. Пресудно е, оттука, да се осознаат и констатираат различностите на споменатите категории, затоа што со самото нивно заобиколување, односно со нивниот превид се предизвикуваат морфолошки или, пак, обликувани недоразбирања со широк дијапазон (радиус).

Феноменот за кој говориме не е ниту нов ниту непознат на полето на теоријата на уметностите: за жал, евидентно е во практиката речиси традиционалното неразбирање на нужноста, која од тоа произлегува, па оттаму е и големиот број промашувања, и покрај талентот или, пак, неспособноста на авторот, промашувањата на линија на често структуралното, онтолошко дивергирање до кое, пак, доаѓа помеѓу стварносна и филмската вистина.

Уште во деведесеттите години од нашиот век, во својата „теорија на материјалното“ односно „теоријата на медиумите“, големиот теоретичар на визуелните уметности и средствата за масовна комуникација, Рудолф Арнхајм (Rudolf Arnheim), предупредува дека „**приказите на стварноста во уметничката наука се јавуваат во такви форми коишто повеќе се условени со својствата на употребениот материјал или, пак, на медиумите отколку со самиот предмет на прикажување**“. Развивајќи ја понатаму таа фундаментална мисла, Арнхајм заклучува дека „**уметничкото дело не е само имитација или селективно удвојување на стварноста, туку тоа претставува преобразување на запазените својства на стварноста во формите на одреден медиум**“. Идеално разрешените прастари школски заблуди и честопати злоупотребуваните тези за божемната раздвоеност односно за механистичкото поврзување на таканаречената содржина и таканаречената форма, споменатите тези на Арнхајм, можеби, претставуваат

најкуса но секако најфункционална дефиниција на уметноста во однос на стварноста, дефиниција на вистината според стварноста за разлика од вистината и вистинитоста според медиумите.

Нешто пред Арнхајм, познатиот скулптор Аугуст Роден презентирал сличен поглед во една од своите духовити метафорички поговорки: „Кога го делкаш каменот мораш да мислиш во каменот, кога го резбаш дрвото - треба да мислиш во дрвото“. Денес е интересно да се востанови колку тие фундаментални вистини сè уште остануваат без вистинскиот и полн одзив во поголемиот дел од творечките кругови и културната јавност. Едноставноста и лапидарната остроумност на формулацијата како повеќе да му наштетиле на Арнхајм отколку што му помогнале: недоразбирањата што сè до денес траат на тој основен план на уметничката проблематика предупредуваат дека многу често под наведените „својства на медиумите“ односно „материјалите“ под сосема природна и разбирлива, делотворна категорија - се подразбира нешто артифициелно, наклонето кон формализам, нешто, накратко, сосема туѓо на божезната спонтаност животното или, пак, на аристотеловската дефиниција за креацијата.

Меѓутоа, на ова место нема премногу да се осврнуваме на големиот товар на предрасудите и на вулгаризацијата, кои врват низ теориското и креативното поле на уметноста. Ќе предупредиме, меѓутоа, на два вида последици коишто можат да го предизвикаат предмаку наведениот превид за разликите помеѓу својствата што некој феномен ги има „според стварноста“, или пак својствата што се стекнуваат и бидуваат „посвоени“, „пренесени“ во структурата на одреден материјал, значи својства „според материјал“ или, пак, „според медиуми“. Првата последица, секако, е случаен фалсификат на фактичката состојба: мислејќи дека во рамките на медиумите ја пренесуваме стварносна визура на феноменот, ние всушност ја пренесуваме визура која што во свеста на гледачот ќе предизвика претстава односно доживување сосема различно од саканото, значи доживување што ќе понуди содржина и ќе сугерира значење сосема различно од вистинското, од она што авторот би сакал да ни го пренесе. Во друг случај, за разлика од случајното недоразбирање, може да стане збор за свесна злоупотреба на медиумските или материјално-обликуваните специфичности, значи за намерно искривување на стварносни елементи по пат на својства и структурални неизбежности на медиумите. Невистината според медиумите раѓа во обата случаја невестина со оглед на примарното конкретно значење на феноменот: додека во првиот случај се сретнуваме со деформација

чијшто корен произлегува од неинформираност и незнаење, односно од дилетантизам, од друга страна се соочуваме со смислен, значи свесен акт со предумисла, кој од позиција на кич, од ниво на ординарно обликувани лаги, веќе навлегува во сферата на обликувано-комуникациско насилство, односно духовно злосторство. Тезата според која насилието во стварноста е навестено со кичот во уметноста во поголем дел извира токму од таквата каузалност: потребата специфичните својства на одреден медиум да се искористат не за реинкарнирање и афирмација на стварносниот карактер на феноменот, туку за извртување на содржината, фалсификување на значењето и комуникациското наметнување на лажната, репресивно конципирана слика односно порака - на полето на документарецот редовно се појавува во периодите во кои лагата е на ниво на комуникација и сè поцврсто му го отвора патот на насилието на ниво на животната практика.

Вистината на стварноста не е феномен што сам по себе можеме механички да го пренесеме на сликарското платно или, пак, на филмската лента: внимателното разгледување на специфичните својства според кои тој феномен се одредува во контекст на обликуваниот материјал односно медиум, незаобиколен е *sine qua non* во обликувањето како таков. Истовремено, како што важи за одредени факти, тоа важи и за поединечен процес, како и за одредени настани, односно настан: никаква процесна појава, односно настан како просторно-временска целина, нема автентично да ја пренесеме на екран со обично преснимување, би рекле, со голо користење на камерата како регистративен инструмент: ќе го парафразираме Арнхајм и ќе речеме дека „настаните во стварноста се јавуваат во уметноста во форми коишто повеќе се условени со својствата на употребениот медиум или материјал одошто со самиот настан“. На овој начин, според логиката на нештата, по вистината според стварноста и по вистината според медиумите, доаѓаме до слична констелација на спротивности на ниво на процесност односно до настанување: доаѓаме до настан според стварноста и настан според медиум, до категории коишто разликуваат токму онолкува број елементи коишто ги одвојуваат претходно наведените елементи.

Да земеме наједноставен пример.

Сте поставиле пред камерата човек којшто има да каже нешто исклучително интересно и важно. На прв поглед, се чини, нема обликовен проблем: неговото лице и зборови треба само што појасно да се забележат, всушност, човек да му се препушти на лицето и на вербалната порака, кои дејствувајќи во прв план ќе му ги пренесат

на гледачот и значењето и смислата на пораката. Но внимание! Првата скриена опасност лежи токму во пребрзиот одговор на прашањето: како да се постави камерата во однос на избраното лице? „Објективниот“, така да го наречеме, неутрален односно безличен ракурс-план на снимање не постои: а секој друг од можните ракурс-планови што ќе ги изберете значи, односно сугерира, нешто различно од останатите. Ако ја поставите камерата така што одбраната личност ќе ја снимате во полублизок план, ако го наместите објективот во висина на неговите очи - ќе добиете слика којашто сама по себе сугерира конвенционален, рутински, всушност – незаинтересиран однос кон објективот; ако, пак, ја поставите камерата на позиција пониска од објектот, односно од лицето, ќе добиете слика којашто на снименото лице му дава посебно значење, ја потенцира неговата супериорност, а со зборови му се придаваат одредена свеченост и возвишеност; ако, пак, камерата ја лоцирате на место повисоко од објектот, на позиција, значи, над него, ликот во кадарот ќе изгледа понижено, инфериорно во однос на камерата, инфериорно во однос на гледачот, во позиција што сугерира ретерирање, минорност, маргиналност. Но тоа не е сè: доколку, покрај ракурсот, сте ја варирали и положбата на одреденото лице во однос на камерата, и доколку наместо да ја користите во истиот план-ракурс позицијата „en face“, сте го користеле профилот или, пак, некоја од бројните можности на полупрофилот, повторно на гледачот сте му презентирале битно поинаков аспект на личноста, односно поинаков емотивно-драмски потенцијал и содржина на глетка-кадарот.

Секоја од тие различно концепирани филмски слики поседува, оттука, сама „по себе“, односно според перцептивната условеност на медиумот и на нашето доживување, визуелна порака сосема поинаква од пораките содржани во останатите слики: затоа и квалитетите, односно нијансите на значењето, на ниво на медиуми емитуваат такви слики, меѓусебно разнородни и неизедначени, без оглед на привидната идентичност на објектот, кој во сите три наведени примери се наоѓа пред камерата. Тој објект, да речеме, на ниво на стварност – во сите три случаи е идентичен, но на ниво на медиум тој секогаш се олицетворува поинаку, тој е, значи, на ниво на медиум – во секој од тие случаи различен објект, затоа што неговите примарни стварносни својства се губат со „посвојување“, со новата контекстуализација, со вклопување во секундарните, еднакво важни и делотворни својства на медиумот.

Меѓутоа, можните недоразбирања тука не завршуваат туку започнуваат: имено, не е мож-

но овие визуелни комбинации да се користат на ниво на кодифицирана, комуникациски фиксирана конвенција. Со други зборови, ние не можеме особено важноста на појавно-вербалната порака на објектот „по правило“ да ја пренесеме на екран со едноставна употреба на таканаречениот долен ракурс, на сликата снимена одоздола, како што е случајот и со сите настани во кои сакаме да ги потенцираме неважноста и инфериорноста, кои нема да ги решиме со рутинска апликација на горен одозгора снимен ракурс. Јазикот на визуелните уметности, па сходно на тоа и јазикот на филмот, е мешан и процесен феномен, во кој елементите на предвидливата и априорна артикулација на подложноста органски се преплетуваат со елементите на непредвидливото, значи, а priori, некомпатибилен со основната комуникациска формула што ја користиме: само лицето на актерот пред камерата, на пример, неговите гестикации и мимика, исто така им припаѓа на микро-елементите на филмскиот говор, а јасно е дека специфичните елементи од тој вид тешко ќе ги вклопиме односно вкалапиме во претходно конструираната комуникациска шема. Затоа што, да речеме, одреден карактеристичен детал на гестикација ќе изгледа смешно и гротескно ако го снимаеме од долен ракурс, всушност, ќе помине незабележано и неутрално ако го снимиме од горен ракурс. Иста е работата и со вербалниот профил на пораката: одредени бои и интензитети на гласот одеднаш во структурата на филмската слика примаат димензии коишто всушност не сме сакале да им ги дадеме, одеднаш план-ракурсот, кој совршено им одговара на останатите својства на објектот, значи, на останатите „канал“ на пораката, се покажува како сосема неадекватен за решавање на проблемот, односно на комуникацискиот лапсус на конкретен детал со различен интензитет. Постојат лица, движења и гласови коишто е невозможно да се снимат, а во прв план на така настанатата филмска слика да не излезе некој одеднаш непријатен и комуникациски оптоварувачки детал, ситница којашто „својството на медиумот“, за разлика од „својството на стварноста“, наеднаш го демаскира како незаобиколна, несакана импликација. Говориме, да не заборавиме, за документарец: режисерот на игран филм може колку што сака да ги коригира и усогласува елементите на мизансценот, глумата, осветлувањето, кадрирањето и така натаму, сè додека тоталитетот на саканата илузија апсолутно не се достигне: меѓутоа, на документарното дело тој вид тотална режија повеќе ќе му наштети отколку сите можни недоразбирања на ниво на материјал.

Филмската слика, особено документаристичката, е повеќеслоен, или подобро кажано,

повеќеканален комуникациски потенцијал: елементите на просторот, планот, ракурсот, светлосните извори, движењата пред камера или, пак, движењето на камерата, потоа елементите на субјект-содржината, гестикулацијата, микро-движењата, тоновите-боите-и-интензитетите на изговорените зборови, регистрираните гласовно-гестикулациски целини, придружниот текст, монтажниот ритам и уште многу други нешта - сето тоа влијае врз нас во форма на севкупна но сепак повеќеслојна комуникациска порака, во рамки на аудитивно-визуелно-кинематографската целина за чии делови дури и не мора да бидеме свесни за интуитивно да ги регистрираме нивната присутност и парцијална комуникациска вредност. За да се усогласи сето тоа, да се обедини врз база на заедничкиот урамнотен комуникациски именител, значи, да се артикулираат одредени и непредвидливи елементи на пораката на ниво на единствен и воедначен комуникациски процес во кој ниту еден од веќе опфатените елементи не дејствува на несакан, деструктивен начин – тешко е онолку колку што е, всушност, и одговорно: а сепак, токму таа постојана напнатост, структурална метаморфност, тоа постојано менување на очекуваното и неочекуваното, комуникациски предвидливото и комуникациски непредвидливото – секако е карактеристика врз која се базира документаристичката животност односно впечатливост на сликата на малиот и големиот екран. Вчудоневидената стварност, автентично затекната на самото место, недотерана и животно провокативна во својата суровост – всушност е таинствена сфинга, која на секој автор од ова подрачје му ветува исто толку добри изненадувања колку и лоши. Тој постојан предизвик, опасен на свој начин, во исто време е и најсигурната гаранција на силата до која документарната креација може понекогаш да се воздигне. Колку пати сте ги гледале спикерите (презентери) коишто со совршена хармонија на сите гестикулации, гласовни и интерпретативни зафати во беспрекорно снимени кадри, совршено воедначено ја пренесуваат одбраната порака – но целиот ритуал добива димензија на неуверлив артифициелен и неприродно конструиран настан, нешто што и покрај наметливата хармонија не одбива и ни го одвлекува вниманието. Од друга страна, пак, зар невешто избришаната капка пот – би го подигнала целиот контекст на магично животниот, разбирлив и човечен контекст на магично животниот, разбирлив и хуманизиран степен на автентичната креација, дури и ако се работи и за спореден детаљ? Суштината на животноста според медиумот, исто како и онаа во стварноста, не се исполнува со механичко усовршување на без-

животен комуникациски модел, туку, напротив, со инсистирање на доживување, кое спонтано произлегува од материјалот што е неоптоварен и обликуван сообразно со неговата природна содржина и со медиумската посебност, но во исто време, и со смисла за селекција којашто нема битно да ги загрози ниту, пак, да ги заобиколи или да ги искриволчи. Ова, секако, е терен на кој теоретизирањето станува беспредметно: но тоа пак не значи дека постојните проблеми можат да се разрешат со превид и со омаловажување на својата бројност или, пак, со своето активно присуство.

Сето она што го рековме за лицето, за личноста пред камерата, важи и за останатите елементи на појавноста: многу лесно е со адекватно одбирање на планот-ракурс на гледачот да му се сугерираат убавина, монументалност и величина (а тоа, со јазикот на медиумот, значи – исклучителна значајност) на која било фабричка или индустриска постројка, елемент, значи, она што го вбројуваме во посебно фотогенични мотиви. Од друга страна, не е ништо помалку тешко на истите тие елементи да им се одземе секоја привлечност и тотално со филмска слика да се понизат и да им се згадат на гледачите: потребно е да се извршат само некои мали корекции во комуникациските инструменти, еден план-ракурс, движење или пак монтажниот акцент да се замени со друг, поцелисходно врзан со одбраната цел. Конечно, филмската судбина на објектот пред камера, неговата судбина според медиумот, крајно е варијабилна непознатица: и ете поради што порано инсистиравме на прецизно одвојување на стварносна вистина од филмската и уметничката вистина. А еве зошто сега говориме за елементите на свесната или, пак, несвесната злоупотреба на својствата на инхерентната филмска слика: под името на стварносна вистина, секој автор ја емитира всушност својата вистина, но за да се материјализира како таква на ниво на уметнички вредна и веродостојна информација, помеѓу вистината според стварноста и онаа според филмот (според медиумот) мора да се воспостави потполна рамнотежа, хармонија базирана не врз механичка идентификација (бидејќи тогаш резултатот е оневозможен) ниту, пак, врз база на неодговорно метаморфозирање (затоа што тогаш во резултатот се отелотворува акт на тенденциозна злоупотреба), туку врз база на почитување на она што со нивото на стварноста автентично сакаме да го пренесеме врз нивото на филмот, врз нивото на обликуваниот медиум.

Документарниот филм, станува очигледно, воопшто не бега од севкупното „проклетство“ на уметноста, на нејзината тесна поврзаност со субјективната визура и интимниот ракурс на тво-

рецит: но на овој план, во врска со неговите посебни информативно-комуникациски задачи, значењето на таквата визура се исполнува колку со морфолошка, структурална, толку и со на етички план, колку што е можно понезабележлива злоупотреба, која е на дофат на раката, особено со оглед на фактот дека најголемиот број гледачи, односно консументи на пораката, не го познаваат стварносниот аспект на феноменот во кој пораката говори, па она што се гледа на екранот, значи – филмската вистина, спонтано се регистрира и усвојува како медиумски корелатив на стварноста.

Се разбира, денес не е лесно да се приспособи сопственото размислување за филмската слика за тукушто изнесената поделба на вистинитост според стварноста или, пак, вистинитост според медиумот, најнапред поради тоа што за сите нас филмската слика е сосема нормален, во структурата на модерната личност и перцепција наполно вклопен феномен, ентитет којшто одамна развил цела низа нови перцептивно-комуникациски потенцијали на нашата свест и одамна нè привикнал на она што би можеле да го наречеме „филмски правила на комуницирање“. Но ако се вратиме на моментите кога филмот како медиум и како комуникациски феномен бил прекриен со плаштот на новитети, сензационални бизарности и ненадејни провокации, многу бргу ќе ја откриеме природната, суштинска разлика помеѓу стварносноста и кинематографската вистина, разлика којашто денес, благодарение на искуството и на навиката, како и на приспособливоста, не ја чувствуваме веќе на тој начин. Бела Балаш (Бела Balazs) во *Филмска култура* наведува извонреден пример на жена којашто претрашена побегнала од првата проекција на која се нашла: кога го видела на екранот во крупен план лицето на актерот, избезумена излетала од кино салата во која, според нејзините зборови – „на живи луѓе им ја сечат главата“. Останатите посетители на проекцијата, веќе навикнати на специфичноста на филмскиот говор, значи навикнати на „вистината според филмскиот медиум“, зачудено ја регистрираат нејзината реакција: споменатата жена, меѓутоа, се однесувала сосема сообразно со мигот во кој нејзиното искуство од стварноста без подготовки се судрило со сосема поинаква визура, односно со поинаква материјална вистина.

Што се однесува, пак, до настанот и настаните, како што веќе рековме, тука проблемите на транспонирање и реинкарнирање односно на реструктурирањот примарен квалитет се уште позизразени и уште посложени. Не постои поголема заблуда од уверувањето дека значајниот настан „ipso facto“ ќе ја сочува својата значајност во ме-

ханичката или рутинската транскрипција. Доволно е да се присетиме на сите оние документарци, на пример, за настаните од еволуцијата на работничкото самоуправање во нашата земја. Направени со посебно внимание, тие филмови секогаш исклучително се труделе на екранот да ги пренесат сета онаа впечатливост, преобразувачкиот квалитет и исклучителната животна драматичност на таквите мотиви, па сепак во поголем број случаи, добивавме само нервозни, неинтересни филмови во кои голем број визуелни, текстуални и кинематографски информации се остваруваат во нашата свест и предизвикуваат ефект сосема спротивен од саканиот. Настанот според стварноста, едноставно речено, не се трансформирал на ниво на настанот според медиумот: филмската слика содржи и на гледачот му нуди само здодевна, наметлива и премногу исфорсирана порака, оттука консументот на целата содржина и предметот на таа порака се доживуваат како здодевен, наметлив и префорсиран мотив.

Впрочем, колку стварносниот и филмскиот настан се разликуваат меѓусебно, најдобро ќе го илустрираме со примери во кои вистинскиот настан воопшто го нема туку смислата на структурата се базира исклучиво и чисто според филмскиот настан.

Познат е, да речеме, експериментот на советскиот режисер Лев Кулешов, кој трите целосно идентични кадри на актеровото лице монтажно ги поврзал со три сосема различни глетки, од кои едниот прикажува сандак со мртва жена, другиот – чинија со супа, а третиот – детско играње. Тестираните гледачи изјавувале дека актеровата физиономија во првиот случај искажува болка, во другиот глад, а во третиот – нежност. А се работело, како што рековме, за три сосема исти крупни плана: настанот што го забележала свеста на гледачот во овој случај е исклучиво резултат на медиумот, односно на специфичниот однос којшто постои помеѓу консументот и филмската слика.

Или, пак, друг пример, варијациите до кои доаѓа во состав на профилот и карактерот на филмскиот настан – значи, успешно реализираниот настан според медиум – во моментите кога ја менуваме некоја од обликуваните димензии на медиумската структура, да речеме форматот: не е тешко да си припомниме на бројните мајстории, снимени во TODD-A-O техника, чии исклучително динамични и визуелно впечатливи секвенци – пренесени во формат на синемаскоп – наеднаш ја губат севкупната ефектност и се претвораат во развлечени, невешти визуелни тиради. Слично нешто се случува дури и со „најкоморните“ филмови кога од кинематографското платно ќе ги транспланти-

раме на малиот ТВ екран. Затоа што димензиите на филмската слика ја условуваат можноста за нејзиното компонирање, траење, замената со други слики: она што во една медиумска констелација е настан – во друга е само бледа сенка на поранешниот интензитет. Промената на квалитетот, неслучајно, го условува и пресвртот на вредностите: значи, ако ваква дискрепанца постои помеѓу минималните варијации на клавијатурата на еден ист медиум, лесно е да се замисли колку нешта го делат глобалниот филмски настан од стварносниот, егзистенционален настан...

Но, постојат, конечно, и цели сфери на скриени поими и значења несвесно кодифицирани во нашиот дух, постојат навики и конвенции според кои се раководиме дури и тогаш кога за тоа не сме ниту свесни. Ноторен пример за такво вкрстување на различни искуства е значењето на обичните насоки на филмските движења во кадарот. Во мигот кога на површината на екранот ќе го здогледаме движењето што тече од лево на десно, ние веднаш го интуираме како исход на започнатата акција: наспроти движењето што тече од десно на лево, интуитивно ќе го прочитаеме како ретерирачки, неизвесно, невообичаено, на неуспех осудено движење, како насока што однапред предизвикува сомнеж во целисходноста на започнатата работа. А станува збор за едно потсвесно препознавање на познатото, толку пати асимилирана насока во која се одвива нашиот секојдневен процес на читање и пишување: но за припадниците на цивилизацијата и средината чиишто ракописни и печатарски модели се базираат врз востановената конвенција „од лево на десно“ – едно обично, без посебна намера артикулирано движење на екранот, кое ќе се добие по пат на споменатата внатрешна идентификација со значење секако поголемо од вообичаеното, значење коешто во овој случај произлегува од интуитивното надополнување на различните искуства, кои произлегуваат како резултат на сложените, долготрајни, интимни интеракции на поголем број визуелни феномени во нашиот дух.

Филмската вистина, оттука, може да ѝ биде навистина наполно туѓа на стварноста: настанот според филмскиот медиум постои како категорија честопати независна од настанот според стварноста. За силните можности на седмата уметност, ова во голема мера говори и за големите потенцијали на евентуалната злоупотреба, особено кога станува збор за документаристичката креација на зборот...

превод од српски: Д. Рубен

* О ДОКУМЕНТАРНОМ ФИЛМУ, изд. Институт за филм-Белград и Филмотека 16-Загреб, 1975 год.



ПЕТАР ВОЛНАРОВСКИ

ДУШИ И ОГЛЕДАЛА

(ЗА ФИЛМОТ СОЗЕРЦАНИЕ НА ИВО ТРАЈКОВ, 2008 Г.)



Филмот, уште од својата појава па сè до денес, се манифестира себеси како една високо амбивалентна појава во нашата конкретна реалност, со широк дијапазон на аспекти во однос на неговата примена и функција во нашето материјално, ментално и духовно постоење: од феномен и средство за сирово документирање на реалноста и средство за информирање и едукација, потоа преку средство за масовна забава и правење профит, па сè до високо естетски феномен на уметничко и метафизичко изразување. Исто така, филмскиот феномен се покажува и како широко отворен во однос на степенот на фикционалност *versus* степенот на мимикријата на стварноста...

Така, низ „годините минати“, речиси сите аспекти на филмскиот феномен спомнати погоре, на периоди се вреднувани еднаш едни повеќе, другпат други помалку... Многупати поетиките и ставовите за филмот како феномен се менувале од една во друга крајност, и секој таков став – повеќе или помалку – фаворизирал еден наспроти другите негови аспекти, како на пример, дискусиите околу тоа дали филмот треба да тежнее кон чиста фикционалност и естетика на изразот – и преку тоа да се постави себеси како уште еден израз на човековата перцепција и неговото индивидуално доживување на реалноста, или пак, од друга страна, да се постави себеси како документ за конкретната реалност и да се пројави како прецизен раскажувач/описувач на истата...

Но затоа, во „годините сегашни“, сите тие граници, рамки, зацврстени форми и зададени непроменливи параметри за (претпоставената) природа, улога и функција на филмот во човековата реалност и неговото делување/изразување во неа, полека но сигурно, почнуваат да бледнеат, да се тенчат и дури и да се губат до непостоење, за на нивно место да дојде непредвидливата, изненадувачката, но токму затоа и неверојатно длабоката и полинаменска природа на филмскиот поетички и жанровски *хибрид*, како сè поприфатлива и поадекватна филмска форма и генерална поетика на филмот... И, како што минува времето, таквите филмски хибриди

се покажуваат и докажуваат себеси како многу поблиски до самата човечка природа и како многу поплаузибилни во однос на човечкиот модус на постоење, отколку чистите поетички и жанровски форми – кои сè повеќе се покажуваат во својата „чиста“ природа, како фрагментарни и нецелосни, односно аспектирани во однос на човековата природа и начин на функционирање... Адекватно на тоа, тие остануваат такви и во однос на исконската човекова потреба да се изрази што посуштински на својата – хибридна? – природа...

Гледано од тој аспект, во „годините сегашни“, а и во „годините што доаѓаат“, речиси сигурно, тие „чисти“ форми сè повеќе бледнеат и, тивко и незабележително, се менуваат и сè повеќе се хибридизираат, со тоа опфаќајќи сè поголем дел од аспектите потребни за целосно и *вистинско, верно* отсликување и презентирање на суштинската човекова природа – фактички, сè подобро и посуштинско исполнување на човековата потреба да се изрази себеси *целосно* – преку еден универзален медиум... И тоа – гледано од аспект на она што се нарекува *тотален филм* – најлесно и најуспешно се постигнува преку медиумот на филмот со хибридна поетика – на тој начин опфаќајќи ги човековите полиња на перцепција и делување и од страна на факцијата, и од страна на фикцијата. Значи, и од страна на материјалното и забавното, и од страна на естетското и метафизичкото, каде сите тие аспекти се функционално и хармонично застапени – *во едно филмско дело*.

И тоа функционира. И тоа сè подобро и подобро. И сè поцелосно и повозвишено за човека и

неговите суштински потреби... Едноставно, сè поубаво и поубаво!

* * *

И токму на тој начин и во тој дух, со своето последно играно филмско остварување СОЗЕРЦАНИЕ, нашиот реномиран и секогаш естетски беспрекорен филмски автор Иво Трајков – повторно – се покажува и објавува себеси како еден токму таков врвен и високо рафиниран мајстор на подвижните слики. Со овој свој филм, Трајков маестрално успева – таквата хибридизација, функционално максимално употребена во структурата, нарацијата и семантиката на филмот, а суштински минимално видлива во неговата појавност – да ја избалансира до филмски алхемиски нектар, нектар кој со една „неподнослива леснотија“ на исказот и приказот, сосем природно и без структурални или семантички конфликти, во себе ги содржи и оние најспротивставени аспекти што ги спомнавме погоре, користејќи го феноменот на лирското и суптилното како еден чудотворен „амалгам“ што речиси совршено ги нивелира и препокрива поетичките и жанровските спротивставувања во филмот, и со тоа воведувајќи го хибридниот на таквите спротивставености како најсилниот мотиватор, двигател и носител на филмското дело!

И во своите претходни филмски дела, а особено во филмовите МИНАТО (Minulost, 1998) и ГОЛЕМАТА ВОДА (The Great Water, 2004), Иво Трајков во голема мерка го приложува овој принцип, на – условно да ја наречеме – *внатрешна*



СОЗЕРЦАНИЕ (р. Иво Трајков)

хибридизација на жанровските и поетичките начела и постапки, каде што креативно си игра и се занимава со внатрешните потки на можностите на сценариото, непрекинато мешајќи ги – до оптимален баланс – ониричките, сомнамбулните, алегориските и симболичките средства и значења со реалните, натуралистички и документаристички елементи и поставки. Така, вртокот на силата на самиот филм – „зоврива и преврива“ некаде *внатре* во длабината на семантиката помеѓу овие навидум спротивставености, додека врвната естетика и артизам „испливува и преплавува“ насекаде *надвор* во широчините на манифестираната, тивка, суптилна, но титански силна лирика на филмскиот израз, и тоа ја презентира оваа „формула“ како врвно функционална, во однос на посакуваната форма на сеопфатен филмски исказ.

Од друга страна, пак, во својот филм ФИЛМ (Film, 2006), Трајков покажува и докажува дека функционира и обратната „формула“, каде појавната страна на филмот ја манифестира хибридноста на формата, додека пак внатрешните значења и скриената семантика на филмот се нивелирани *внатре*, и избалансирани до една длабока и суптилна лирска потка, која повторно се јавува како естетски „амалгам“ што го поддржува и носи целиот филм до неговата уметничка целосност...

Но сепак, Трајков, во своето последно филмско остварување СОЗЕРЦАНИЕ (Wingless/Ocas Yesterky, 2008), успева – можеби најдоследно и со најголема естетска рафинираност – да го спроведе овој модел на создавање филм... Можеби поради податноста на филмското сценарио, во овој филм Трајков успева да направи навидум едноставен, тивок и нежен филм за човечката фрагилност сред стварноста, а во суштина да раскаже една фундаментална приказна за човечката вистинска природа и начинот на кој човекот постои и функционира, приказна за монументалната човекова сила и грандиозност што тој ја поседува и ја создава за себеси – токму преку таа манифестна, но само илузорна фрагилност на човекот сред реалноста што ја живее во секој определен момент од нему даденото му време на овој свет... Тргувајќи токму од површниот изглед на нештата, приказната за човековата отугеност и фрагилност – во овој филм на Трајков – прераснува во химна за Човекот со големо „ч“, во ода за Величието на тоа крешто битие, за неговата Сила и Моќ сред непредвидливото Постоене, да пропадне до самото дно, да се види себеси таму, да се освести, да се промени, дури и да умре и да се прероди повторно, во истото тоа крешто тело и со истата таа фрагилна свест...

И, да почнеме по ред...

Уште од линијата на самата **филмска приказна** – како фабула – едноставноста доминира во „надоворешноста“ на филмот: од воведот, преку заплетот и кулминацијата, па сè до расплетот и самиот крај – постои една речиси медитативна смиреност на филмското течение, која Трајков мајсторски ја одржува на едно рамномерно, неменливо ниво. Таа смиреност, од една страна, Трајков ја користи да го акцентира апатичниот и депресивен став на дел од ликовите во филмот, особено на главниот протагонист, носителот на основното и најдлабокото дејствие во филмот, но и на некои други ликови. Од друга страна, пак, таа смиреност и кроткост на филмското дејство, Трајков ја употребува, истовремено, и за акцентирање токму и на обратното – за акцентирање на внатрешниот мир и растеретената детерминираност на ликовите, особено на Архангелот Гаврил (Габриел).

Таа генерална атмосфера на смиреност и едноставност доминира преку целиот филм, додека нивната поларизираност (депресија и апатија наспроти мир и сигурност) Трајков ја одредува преку **филмската нарација**, односно **сигеирањето на фабулата** (филмски реминисценции, флеш-кадри, хронотопско разигрување на филмското дејство и филмските слики), преку **филмското кадрирање** и **монтажата** (динамиката на кадрите, ракурсот на камерата, и сл.), потоа преку нијансирани варијации на **колорот во филмот** (од студен синкасто-зеленкаст колорит на филмската слика, па сè до жолто-портокалово нијансирање на истата), потоа преку грижливиот и длабоко сензитивен избор на **филмската музика** која во неограничени количества го обојува филмот со лиричност и естетски „рафинман“, и на крај, се разбира, преку **актерската игра** (маестралната фацијална и телесна гестикација на актерите, на пример).

Но, сепак, најдлабоките значења и најиманентните естетски и метафизички вредности на овој филм лежат малку подлабоко отколку чисто формалните карактеристики и филмски постапки – тие, во овој филм, лежат во **самото име на филмот – СОЗЕРЦАНИЕ!** Без да се земе ова предвид, како и ониричкиот, фантастичен дел од приказната (моментот на ангелското претскажување на смртта на главниот лик пред да наполни 29 години старост), вистинската естетска и метафизичка целост на филмот лесно можат да се провлечат недоволно или нецелосно забележани... А што, во суштина, донесува естетско-метафизичката игра со тој поим

во филмот, станува јасно дури кога ќе се застане и ќе се исконтемплира што тоа навистина значи, и какви сè конотации носи тој поим, но и како тоа се одразува и манифестира низ самиот филм...

Поимот *созерцание* значи *огледување*, но со силна и длабока спиритуално-религиска конотација. Имено, тоа значи *огледување* на нематеријалната свест (Духот, Душата) во материјалната свест (телото, индивидуалната свест), или уште поточно – спознанието на индивидуата дека е сушто огледало, односно чиста манифестација на Духот и Душата од нематеријалната во материјалната стварност, нејзино перфектно и непогрешливо огледало... Навлегувајќи уште подлабоко во етимологијата и семантичкиот товар, поимот *созерцание* може да се подразбере и како процес или феномен на *провидение*, *просветление* на човекот како индивидуа, и спознание за односот на нематеријалното постоење (повторно Духот и Душата) *versus* материјалното постоење (пак телото, индивидуалната свест, но и време-просторот во кој постоиме).

Значи, СОЗЕРЦАНИЕ е оној феномен којшто нè прави свесни дека сè (и сите) во нашето постоење, е (и се) – само огледало на нас самите, и на сè она што е во нас. Тоа огледување продолжува во бескрај – од најситната прашинка во ова постоење, па сè до најголемата целост на истото, сè е само сушт одраз на она што сме ние навистина – она што сме ние *навистина*...

А тоа *навистина* и функционира, токму така, во филмот!

* * *

Филмската нарација, односно начинот на сужеирање на фабулата, Трајков ја гради преку, така да се изразам – *накрсно* структурирање на (навидум) реалните *versus* (навидум) сомнамбулните секвенци во филмот, и тоа со генерална игра реалните секвенци да се со нормална филмска брзина, додека сомнамбулните секвенци се изработени со силно зголемена динамика и брзина на филмските кадри. Тоа резултира со игровост и леснотија на следењето на филмската приказна, начелно и препознатливо разделувајќи ги едните секвенци од другите... Но, Иво Трајков не ќе беше „големиот мајстор на филмската кујна“, ако и тука не внесеше уште една „игра во игра“ – каде, полека со течението на филмската приказна, и таа најмала

сигурност на препознатливоста на секвенците, полека исчезнува, и како се приближуваме до крајните секвенци на филмот, таквата препознатливост исчезнува сосем, како резултат на смената и промената на ознаките – филмската брзина со која се „означени“ секвенците, полека преминува во својата спротивност, или едноставно филмската брзина ја губи улогата на „означувач“ – генерално, при крајот на филмот, доминантната улога на „означувач“ ја преземаат други елементи и постапки во филмот. И, за чудо, тоа не само што не ја отежнува перцепцијата на филмската нарација, туку напротив, значително ја олеснува...

Кои се тие други елементи? На пример, како динамиката и брзината на филмскиот кадар, така и **колорот во филмот** стои како силен и функционален „означувач“ на односните секвенци: благо живиот колор и плитко топлите бои на филмската слика од почетокот на филмот ги означуваат секвенците кои се однесуваат на секојдневната, реална стварност, додека избледениот до темносивкасто синило филмски колорит - ги означува сомнамбулните и онирични секвенци што ја одразуваат онаа нематеријалната, нашата внатрешна стварност. Но, и овде, како што изминува филмското време и филмската приказна се ближи кон својот крај, филмскиот „маестро“ Трајков воспоставува, повторно, игра со филмскиот колорит, многу слична на онаа погоре спомнатата игра со динамиката на кадрите и филмската брзина: и колоритот, исто



така, со течението на филмската приказна, полека се менува, и ги менува своите, така да се изразам, „означувања“, како и своите „означеници“... Трајков, се разбира, не пропушта да ја искористи и **актерската игра** како еден од елементите во доминантата. Бидејќи, секогаш кога се работи за филмско дело со нагласена лиричност – без маестрална и доминантна изведба на актерската екипа, такво филмско остварување, во суштина и не е можно... Трајков успева да брилира и со својот избор на актерската екипа – сите актери просто се „слеваат“ во своите ликови, и стануваат „огледало“ на филмски раскажаното, како и „огледало“ на филмски ремолченото...

И така, сè во филмот е поларизирано на почетокот, и стриктно поделено за филмскиот гледач. Сè е во двојство, иако е истото. Истото, ама не сосем исто, туку **огледано во своето огледало. Созерцано.**

Во филмот СОЗЕРЦАНИЕ сè е нечие огледало,

или е огледано во нешто наспроти себе: на пример, главниот лик Јозеф е огледан, **созерцан** во жените наспроти себе; тие се токму онакви каков што е тој во моментот на **созерцание** со нив – огледалото на неговата депресија поради лошиот брак му се колешката Јиндра и поранешната девојка Олива, каде Јиндра е во лош брак во распаѓање, а Олива е во лоша, само што прекината љубовна врска – чисто огледало на неговиот пропаднат брак и апатична состојба; мажот на Јиндра го **созерцува** Јозеф како напуштен сопруг; мајката на Јозеф исто така, е негово огледало – во неа тој е **созерцан** во депресијата поради стравот од губење на своето чедо (Јозеф поради распаднатиот брак, а мајка му поради претскажувањето за неговата смрт на 29 години); таткото на Олива ја **созерцува** неговата можна иднина како пропаднат човек и алкохоличар; неговата работа е огледало на неговото целосно напуштање на животната реалност; адвокатот и службеничките на агенцијата за недвижности ја **созерцуваат** неговата малодушност и безнадежност, и така натаму, и така натаму... Низ целиот филм – сите ликови се само редица огледала за негово **созерцание** со себеси... Единствено Архангелот Гаврил (Габриел), и неговата поранешна, прекрасна и млада познаничка Ленка – се огледала каде што се **созерцува** самата есенција и природа на неговата вистинска Душа – во нив лежи и неговиот спас, неговото **созерцување** со вистинскиот себе, со сето убаво, светло и љубовно во него; но, тоа е премногу внатре, а лошото е она што е на површината и она што е манифестирано...

Така е изградена и самата филмска приказна. Трајков, додека го раскажува и прикажува она надворешно манифестираното – депресијата, апатијата, смртта која доаѓа – користи до сивило избледен колорит за да ја долови безживотноста на таквата состојба кај Јозеф – **како внатре, така и надвор**, тврди Трајков, тоа е **созерцание**, како да вели тој; како се чувствува, таков е и светот околу тебе и луѓето во него... Но, како што минува приказната, така се менуваат и нијансите на филмскиот колор; а со тој ист ток на настаните во филмот, се менува и брзината на кадрите, адекватно и согласно со промените на колорот; така, полека, **огледалото** станува – на момент – **замаглено**, па во тој еден момент сите „означувачи“ и „означени“ се губат во непрепознатливост, за потоа **повторно да се родат** – но подруги, поинакви!

И, како што се менуваат изразните средства и одлики со кои се раскажува филмската приказна, така и раскажаното и прикажаното се менуваат; се случува пресврт – како внатре во ликовите, така и во филмот: боите, особено кај последната секвенца на самиот крај на филмот, се топли, живи и

разиграни – тоа се боите на новиот живот на Јозеф – откако тој умре и повторно оживеа, сега сосем подруг и поинаков.

Таков е сега и светот околу него. Дури и смртта е **созерцана** во животот – оти, претскажувањето е точно, Јозеф умира пред да наполни 29 години, но смртта се случува внатре, тој умира длабоко во себе, и животот тогаш се огледува надвор! За разлика од почетокот и од поголемиот дел од филмот, каде Јозеф е мртов во живо тело, тој е мртов надвор, во сивите нијанси и бавните секвенци, а единствено е жив внатре – во динамиката и молневитоста на неговите **созерцани** соништа и визији. Исто така, огледалата на неговата безживотност не го огледуваат животот и виталноста, па Јозеф отпочеток и не може да се **созерца** во Гаврил и Ленка, па се обидува да се ослободи од Гаврила и не ја забележува предодреденоста за него и за Ленка... Дури по смртта – која, иако внатрешна, е исто толку вистинска колку и конкретната смрт на телото – тој **прогледува**, му се **провиделува**, или поточно кажано, тој се **просветлува** и успева да ја здогледа сета убавина на постоењето и сето друго во него. Додека Јозеф во Душата е затемнет и студен, таков е и светот околу него, а кога Душата му се разбудува, тогаш и светот околу него разживува и се стоплува...

Тоа секогаш и е нашиот свет – нашата внатрешна суштина – **созерцана** надвор!

Тоа „**Огледало на Душата**“ е секогаш беспрекорен одраз на нас самите внатре. Тоа огледало е нашиот живот и сите оние луѓе и нешта со кои се среќаваме во животот. Дали навистина знаеме да се видиме себеси во другите и околината, па ако не си се допаднеме – да се промениме, и тоа повторно да го провериме во огледалото на **созерцанието**?

Знаете ли да се **огледате** себеси во другите, да се препознаете? – како да прашува Трајков во овој свој филм – знаете ли дека тоа нема разлика, внатре или надвор, дека тоа е **исто**, дека е **едно**, знаете ли дека важи – **како внатре, така и надвор**?

Сите тие прашања – филмскиот (и дали само филмски) мајстор Иво Трајков – не само што ги прашува, туку и ги одговара, онака како тој најдобро, и највистински, може: токму преку филм! А особено – преку овој филм...

И како да го слушам, вели сиот **созерцан**: ех, **Душичке**, колку убаво **Огледало!!!**

А јас скромно се осмелувам да реплицирам: ех, луѓе прекрасни, колку убав филм! Луѓе, гледајте го СОЗЕРЦАНИЕ, тоа е филм за сите...

И на крај, само ќе додадам, повторувајќи се себеси – иако не сосем:

СОЗЕРЦАНИЕ – ЗА СИТЕ...!

ЖАРКО КУЈУНѢИСКИ

ДОБРО УТРО, КИНО!

(11. СКОПСКИ ФИЛМСКИ ФЕСТИВАЛ, 22-29 АПРИЛ 2009)



По сушата од минатата сезона во однос на посетеноста на проекциите, на речиси сите филмски смотри во Македонија, јасно и забележливо беше годинешново настојување на нивните челници и организатори да сторат што е можно повеќе за да ја вратат публиката онаму каде што по сите пишани и непишани правила ѝ е местото – во киносалите. Извесни потези беа само испитување на тлото под своите нозе (замавнување во празно), но дел од нив вродија со еви-



ВИКИ КРИСТИНА БАРСЕЛОНА
(р. Вуди Ален)

УДК 791.43.091.4(497.712)(049.3)
Кинопис 37/38(20), с. 65-72, 2009

дентни резултати. Така, адут на Интернационалниот фестивал на филмската камера „Браќа Маџаки“, покрај големиот број странски и домашни гости, беше враќањето на фестивалот во Битола, а џокерот во ракав на Скопскиот филмски фестивал – враќањето кон корените – одново пообемно ориентирање кон авторскиот филм.

Се фаќам себеси дека секогаш кога пишувам за СФФ ме обзема носталгија. Станувам евокативен и, пред сè, се повторувам. А човек ги повторува единствено нештата што го погодуваат емотивно или што суштински му значат. Секогаш кога пишувам за СФФ, се навраќам на минатото, на самите почетоци, се навраќам на неколкуте негови иницијални изданија, некаде на тремот од XXI век, и ја прераскажувам фамата што тогаш владееше околу и за Фестивалот, како и постојаната битка да се најде билет повеќе. За да не бидам како Тошо Малерот и Џацко во скечот за првоборците од НОБ, верглајќи постојано „за Французите“, ќе се обидам да бидам аналитичен а не фанатичен, и да сторам еден блиц рендген-скенинг за тоа зошто, можеби, тогаш публиката седеше и по скалите, стуткана и маѓепсана од магијата на големото платно, а зошто во последните неколку години најредовни посетители на проекциите беа кино-столчињата.

ШЧО НАПРАИФМЕ И ШЧО ДА НАПРАИМЕ?

ФАКТ 1:

Најпрво, Фестивалот тогаш (1998-2000) беше млад, а тоа значи дека беше синоним за новост и возбудливост, па дури не е ни потребно да се сетиме на зборовите на Бодлер „да се нурнеме заедно во непознатото ново“ за да ни стане сè јасно.

Поука 1:

Фестивалот секоја година треба да нуди нешто свежо и дотогаш невидено, со што ќе ја анимира традиционалната публика, но ќе интегрира и нови љубители и обожаватели.

Резултат 1:

Во 2008 година освежување за СФФ беше започнувањето на натпреварот за најдобар едноминутен филм, што, судејќи според интересот, се покажа како исклучително исплатлива инвестиција и експеримент.

ФАКТ 2:

Фестивалот се одржуваше во Домот на АРМ (претходно и во Музејот на современата уметност). Во АРМ секое дваесетто столче беше неупотребливо, платното – урнебес, греењето препуштено на инспирацијата на публиката, а провевот глумеше вентилација...

Поука 2:

СФФ не треба да инсистира на фенси-салата „Милениум“ или на несудениот мултисистем на кина во „Рамстор“ како ударни локации, бидејќи тоа се само чисто формални мамки за незначителен дел од филмските фанови.

Резултат 2:

Клучниот потег што го направи организаторот на ова издание е соработката со Кинотеката на Македонија и префрлањето на главната програма во нивните простории. Скромна по големина, но со свој шмек и непореклив шарм, киносалата на



*РУМБА (р. Доминик Абел,
Фиона Гордон, Бруно Роми)*

Кинотеката, во последните неколку години, успеа да создаде јадро коешто беше стимул за значајни филмски дружби. Можеби годинава на СФФ изостанаа гламурот и помпезноста, но затоа не и новиот почеток, новото утро на будење и подраснување на подзаспаните гледачи.

ФАКТ 3:

Своевремено, 'рбетот на програмата беше сочинет од авторски, уметнички филмови, како и од носители на награди по најзначајните светски филмски

фестивали, т.н. „А“ фестивали, особено оние од големата четворка – Кан, Венеција, Берлин, Торонто.

Поука 3:

Голем дел од публиката во Скопје, барем онаа што следи фестивали и настани од сличен маштаб, се чини дека сака да биде опозиција на нешто, сака да биде контрапункт на официјалното, мејнстримот, стереотипното... Најчесто, целната група на СФФ не се луѓето што ги обожаваат филмовите со Том Круз или со Камерон Дијаз (без навреда, ве молам) туку луѓето што сакаат да видат нешто поинаку од стандардната холивудска продукција. Се разби-



ра, овде не смееме да ставиме знак на равенство Холивуд=Америка, особено кога ќе ни текне колку силна струја е независниот филм, њујоршката сцена, на пример, или каков впечаток остави еден Џим Џармуш на второто издание на Кустендорф, „златното јајце“ на Емир Кустурица.

Резултат 3:

Организаторите на СФФ годинава веројатно свртиле поглед назад и сфатиле дека вагоните почнаа да ја напуштаат локомотивата некаде околу петтото фестивалско издание, што временски се совпаѓа и со периодот кога акцентот беше ставен

врз продукцијата од Северна Америка, особено од САД. Тоа е период кога оскарите излегоа од лошиот, благо-кисел сос на лауреати од типот на ТИТАНИК или ЗАЉУБЕНИОТ ШЕКСПИР, и беше најавено времето на посериозни проекти, како ЧАСОВИТЕ или ПИЈАНИСТОТ. И СФФ штедро ги отвори портите за нив. Но, колку и да беа тоа политички или социјално ангажирани наслови, сепак, со самото тоа што беа етикетирано како „оскаровски“, беа недоволно привлечни за онаа веќе препознатлива и стандардна скопска публика што сакаше да види повеќе од тоа.

Од годинешното издание имаме впечаток дека СФФ одново покажа тенденција за враќање на изворниот репер – да се прикажуваат, пред сè, филмови од творечки стабилни режисери (Вонг Кар Ваи, Мајк Ли, Вим Вендерс), нови, надежни автори или филмови што се впечатливи по својата уметничка профилација (РУМБА, СЕ ВРАЌАМ ВЕДНАШ) а не само по својата гласовитост или популарност.

ФАКТ 4:

Во неколкуте свои почетни изданија, фестивалот се надоврзуваше веднаш по терминот на оскаровската вечер, при крајот на март, и строго се држеше до тоа датирање.

Поука 4:

Сите големи фестивали имаат конкретен термин на одржување, најчесто одреден месец во годината, а некогаш дури и прецизна недела од дадениот месец. По сè изгледа, и медиумските куки, и филмофилите, и сите што се поврзани со оваа уметност/бизнис, сакаат да ги асоцираат фестивалите со некаков годишен период и обратно, фиксно да ги поврзуваат конкретните периоди со настаните. Преку тој двонасочен процес се создава биоритам, што е архиструктура на секое постоење.

Резултат 4:

Промотивната кампања на годинешниот СФФ беше директно во контекст со најпрепознатливото обележје на Фестивалот – пролетта. Поранешните организатори неколку пати, патемно или намерно, го споредуваа Скопје филм фест со пролетна енергија, елан, ентузијазам... Но, со текот на времето, му беше одземен строгиот мартовски тајминг. Иако годинава поместен на крајот од април, среде некоја втора етапа на пролетта, креативното жароште на годинешното издание одново директно гаѓаше кон ова обележје, особено преку впечатливиот плакат.

ФАКТ 5:

СФФ можеше да се пофали со низа филмски гости, кои или одржуваа мастер часови, или се појавуваа на прес-конференциите, или ѝ се обраќаа на пу-



**ПО ЧАСОВИТЕ (р.
Антонио Кампос)**

бликата пред самите проекции, со што му даваа и тежина и будност на секое издание.

Поука 5:

Бројката на посетители-претставници на филмовите од програмата мора да постои. Не смее да биде сведена на нула или да биде незначителна. Ревиија може да се идентификува само со кинопроектирање, но не и фестивал. Фестивал треба да го оправда своето име. Внесувањето некаква конкуритивност т.е. награди сигурно многу полесно и поедноставно ќе примамат реномирани гости, но како што стојат нештата, за тоа е сè уште прерано.

Резултат 5:

За жал, годината од ова сознание очигледно немаше можност да произлезат конкретни резултати.

ФАКТ 6:

Покрај задолжителната програма, СФФ лансираше и одлични и обемни каталози, брошури, впечатливи кампањи, брендиран рекламен материјал од спонзорите, организираше бројни журки, работилници, предавања, поттикнуваше една целоградска атмосфера...

Поука 6:

Успешноста на една манифестација подразбира различни форми на презентација. Да се изразиме со речникот на ловците, подразбира пукање со разнокалибарно зрно. Ако се промаши со пет, тогаш се пробува со седуммилиметарско итн.

Резултат 6:

Од овој аспект, СФФ 2009 помина мошне скромно, ако не ги сметаме фестивалското бифе и рекламните презентации на неколку трговски марки, од кои гледачите имаа „кар“ единствено од дегустацијата

на швепс. Немаше билтен, промоции, конференции, а беше најавена само работилницата со режисерот Иво Трајков насловена „Направи филм за 24 часа“. Дури и официјалниот сајт ги нудеше исклучиво неопходните информации.

ФАКТ 7:

На самиот старт, некаде кон крајот на деведесетите години, СФФ го водеа градски фаци коишто не беа инволвирани во никакви вонфестивалски игри и комбинации, не беа испукани куршуми, уште помалку – ќор-фишеци, не беа ниту излитени ликови од филмската фела, туку беше очигледно дека пожртвувано и исцрпувачки се напрегаат и се борат да го издигнат фестивалот на што повисоко рамниште.

Поука 7:

Необично е да се каже ова, но во мала средина како Македонија, односно Скопје, очигледно е дека не е битно само што се прави, туку и кој го прави. Благонаклонетоста на публиката, спонзорите, медиумите, во многу нешта зависи од багажот на оние што се во функција на претставници, организатори, главници...

Резултат 7:

Бледнеењето на ентузијазмот на дел од поранешните организатори треба да биде „памет за друг пат“ на новата тајфа. Тие, за разлика од претходните, во овој момент се веќе препознатливи и етаблирани професионалци, потврдени во својот домен. Тоа однапред не може да значи ниту предност, ниту мана, се разбира, но како и сите ние, претпоставувам дека веќе имаат свои помалку или повеќе наклонети субјекти, што ќе им биде и од зијан и од полза. Затоа, СФФ ќе мора константно да го шири

кругот на соработници и пријатели (селектори, координатори, тимски работници, ПР-фаци) и надвор од оние што досега биле, во најмала рака, успешни и заслужни за идентитетот на Фестивалот.

ФАКТ НАДВОР ОД СИТЕ ФАКТИ:

Има еден аргумент којшто секогаш ревностно и оправдувачки го изјавуваат оние што збираат храброст да се изложат на јавни критики и оценки и да се нафатат да организираат некаков културен или штогоде настан, и во тоа се апсолутно во право. Тој аргумент е: колку пари, толку музика, филм, литература, сеедно. Честопати се спомнува буџетот на најмладиот, но најбрзорастечкиот фестивал во околината, сараевскиот, кој тежи два милиона евра. Ова чисто како споредба со стоте илјади со кои најчесто располагаат домашните фестивалции. Изгледа смешно, да. Не е смешно само тоа што главнината од таа сума (мислиме на онаа во македонските случаи) најчесто паѓа на товар на државата или на градовите-домаќини, а не води потекло од приватни спонзори и донатори. Фактот надвор од сите факти е дека големите компании мора да станат свесни за шареноликоста што му е потребна на секое место и да влезат во инвестирање на (не)движното богатство што се нарекува филмски фестивал, или култура и уметност воопшто.

ОНА, ГЛАВНОТО

Оттука ќе говориме за носечкото на секој фестивал, програмата. Таа беше сортирана во седум раздели, а на ова треба да се придодат и финалистите од натпреварот по едноминутен филм, кои беа прикажувани пред секоја проекција. Стануваше збор за разнوليки дванаесет „едноминутки“, од петнаесет, главно, помлади автори. За најдобрите одлучуваа Илинденка Петрушева и Владо Ангелов од Кинотеката на РМ.

Најбитното од битното, главната селекција, донесе девет наслови, од кои еден од нив, оние што добро паметат, можат да се присетат дека беше најавен и на минатото издание на СФФ, но тогаш не беше прикажан. Станува збор за СУКИЈАКИ ВЕСТЕРН ЏАНГО, веројатно најнеубедливиот проект во некаква уметничка визура, особено спореден со својата конкуренција. Замислен како јапонски вестерн, филмот е омаж на шпагети-вестерните, но истовремено е и неприродна комбинација од јапонски декор и костуми, со архетипови, ситуации и спротивставености од наследството на Дивиот Запад. Дејствието се чини тремо, неуверливо, премногу спектакуларно и спекулативно, а премалку интегрирачки и свежо. Она што лови на прва топка е фазонот на самиот режисер Такеши Миике,

кој очигледно со задоволство си игра со некои препознатливи културолошки и кино-матрици карикирајќи ги, за што потврда е и појавувањето на популарниот културолошки „манијак“ Квентин Тарантино во една, речиси незабележлива ролја.

За разлика од половичната успешност на овој вид хумор, ПОСЕТАТА НА БЕНДОТ, громогласното деби на Еран Колирин, е сосема друга приказна. Проектот најдобро се опишува со терминот: низок буџет – висок ефект. Сценаристичкото дефиле на супериорност е ведрата историја за египетскиот полициски оркестар од Александрија, кој пристигнува на аеродромот во Израел каде што никој не ги пречекува. Октетот делува раштимано до последната нота – дезориентирани се, непотребно церемонијални, збунети, а англискиот јазик по сè изгледа не им е силна страна. На прв поглед, сосема различни од околината, како што се запознаваат со жителите во населбата каде што по грешка завршуваат, сфаќаат дека ваквите карактеристики можат да му се припишат секому. Лирична, нежна комедија за сите возрасти – е најсоодветен опис за овој непосреден филм.

Темпото, пак, на ГРАДОТ 24 е суштинска спротивност. Филмот нема централни ликови, туку надоврзува повеќе сведоштва околу еден стожерен мотив – рапидниот прогрес на индустрискиот кинески град Ченгду. Иако монолозите делуваат како вистинит однос лице-камера, најголем дел од нив се интерпретирани од актери. Сепак, сите се базирани врз интервјуа со реални личности-сведоци и учесници. Постапката е на половина пат меѓу документарното и фикциското, каде што слушнатото или доживеаното е повеќе од само почетна точка за филмуваното. Приказните се доработени преку окото на снимателот, преку самиот фокализатор, набљудувач, регистрант. Односот што на таков начин се создава кон објектите и настаните се етаблира во базичен протагонист, па боите, тонот, призивокот, редот, распоредот на сцената, структурата, растежот и падот, нешта што ги регистрира и камерата, ги формираат филмските партитури, кои, сепак, на крајот на денот, делуваат премногу развличено и монотono.

Инспириран од вистински настан е и ВАЛЦЕР СО БАШИР на Ари Фолман, проект којшто доживеа вистински бум во светот на филмот, не само по бројот на награди, туку и по долгиот список анализи и толкувања. Како реконструкција на лични сеќавања за исклучително потресен настан од историјата на XX век, Фолман го наоѓа можеби најбезболниот, „најсреќниот“ метод на обработка на темата, која покренала лавина емоции, мисли, лавина контроверзи, не само кај инволвираните страни (Либан, Палестина, Израел) туку во целиот

свет, а ВАЛЦЕР СО БАШИР со сигурност си го обезбеди своето поглавје во филмската историја.

СЕСИЈАТА ВО ПАЛЕРМО на стариот добар Вендерс чепка во езотерија, надреално, спиритуалност, ониризам... Вендерс не се зафаќа прв пат со вакви тематика, туку ги обновува своите поранешни интереси и останува еден од ретките коишто релативно успешно газат онаму каде што објективно повеќето пропаѓаат или сосема се губат. За неискусен автор, темата што ја избира тој може многу лесно да се претвори во тера инкогнита или во минско поле, но Вендерс суптилно ги слика прескоците отаде реалното.

Преминот кон поведри брегови се движи преку филмот МОИТЕ НОЌИ ОД БОРОВИНКИ на Вонг Кар Ваи, кој, за својот прв проект на англиски јазик, собра блескава екипа, во која се впишани и: Нора Џонс, Џад Лоу, Рејчел Вајс, Дејвид Стретерн... Со ентропичност на своите препознатливи одредници на авторскиот пристап, Кар Ваи и во овој проект ги демаскира тајните дамари на човечката душа, кога е оставена, кога посакува, кога мечтае, накратко – ги раскрива емоциите коишто секој од нас ги чува само за себе. Иако повеќето негови проекти делуваат како варијација на тема, стилот на кинескиот режисер е исклучително допадлив, дури и кога работи со актери претходно прочуени преку сосема други професии или препознатливи ролји.

РОДЕНА СО НАСМЕВКА, исто така, е филм од англиското говорно подрачје. Мајк Ли, кој во многуте свои проекти се занимава со мрачни, тешки и сериозни теми (ВЕРА ДРЕЈК, ВИСТИНИ И ЛАГИ, СОГОЛЕНИ), го свртува главечки својот сензибилитет и ја снима единствената комедија во досегашната кариера, филм којшто е прослава на радоста и којшто беше именуван како една од најуспешните комедии минатата година.

Лекција за тоа како да се најде искра светлина во мракот е и француско-белгискиот проект РУМБА. Повеќе или помалку бизарен, повеќе или помалку дрзок, повеќе или помалку бескомпромисен, но очигледно – оригинален. Триото режисери се ем трио сценаристи и ем трио актери. Комплетно авторско остварување од кое зрачи иновација во пристапот, пред сè, преку филмскиот израз. Троецот Абел-Гордон-Роми решил театричниот, движечкиот, танчерскиот слој да доминира над дијалогскиот. Тие не се држат до строго дискурзивниот, говорен код, туку се препуштаат на низа вешто осмислени и поврзани негови, потези, мимики, при што сопственото тело го претвораат во своевиден спектакл, а средината во која се одвива оваа тажна бурлеска е само придружен занемарлив елемент. Ситуациите и начинот на однесување се во прв план, а не кажаното преку збор или му-

зика. Токму затоа и насловот на филмот повеќе е иронизација отколку директно објаснување на сизето. Судбината на ликовите многу повеќе е еден осаменички танц без тон отколку опиеност од звуците.

СЕ ВРАЌАМ ВЕДНАШ, пак, на Солвег Анспах, е исландско-француска копродукција, чиј фокус паѓа врз една позната исландска поетеса. Уметниците секогаш се интерпретирани како нетипични карактери, а во случајов, станува збор за исклучително нетипична проекција. Очигледно не можејќи да ги реши сите финансиски потреби преку пишувањето и објавувањето, Ана препродава дрога за да ги задоволи желбите на своите деца. И во други филмови што доаѓаат од оваа островска земја, најсеверна во Европа (НОИ АЛБИНЕЦОТ е прва асоцијација), се забележува извесно незадоволство од стварноста и контекстот, а ликовите на различни начини се обидуваат да го прескокнат студенилото на јавето, како некаков ендек, на чиј друг крај се наоѓаат, во магла, среќата и исполнетоста, доведени до апсолут. Обидот за надминување подразбира различни мерки, кои некогаш се утопистички, а некогаш (како овде) улога одигруваат и наркотиците. Сепак, дрогата не е двигателот на нарацијата, туку само една од мноштвото константни особини на ликовите. Филмот на Анспах им дозволува на актерите да дојдат до своето посакувано место, до своите пет минути, чистејќи им простор да бидат забележани. Гамата од неретко комични ликови му даваат топлина на СЕ ВРАЌАМ ВЕДНАШ, иако, како што рековме, се случува во една од најстудените европски држави.

Сè на сè, како и досега, селекторката на главната програма, Татјана Јаневска, направила пригоден избор, можеби малку скромно по број но внимателно застапувајќи кинематографиите од различни континенти и со различни пристапи и сензибилитети, програма што ја оцртува продукцијата од изминатите неколку години.



АВТОРСКОТО

Авторската селекција на СФФ беше авторство на младиот Петар Митриќ, инаку еден од селекторите на Фестивалот на европски филм во Палиќ. Можеби токму поради неговата незапознаеност со останатите филмски фестивали во Македонија („Синедејс“, „Браќа Манакџи“), Митриќ избрал и филмови што веќе ги имаше видено македонската публика. Станува збор за ГЛАД на младиот визуелен уметник Стив Мек-Квин, кој играше на „Синедејс“, како и ТРИ МАЈМУНИ, последниот проект на турскиот режисер Нури Билге Џејлан, прикажан лани на „Браќа Манакџи“. Како и да е, обата проекта заслужуваат репетиција. Тука особено би го истакнал ГЛАД, кој Мек-Квин го смести меѓу најнадежните млади синеасти. ТРИ МАЈМУНИ, пак, е речиси како подвиген албум на уметнички фотографии.

ПЕСОЧЕН ЧАСОВНИК на Шаблош Толнаи е несекојдневна соработка меѓу Унгарија, Србија и Црна Гора, снимена со интернационална екипа и претставува адаптација на автобиографските романи на Данило Киш. Филмот, снимен во црно-бела техника, е евокација, ментален споменар, збирка сеќавања коишто навалуваат како порој, без лесно согледлив ред. Меланжот од спомени-исечоци, кои се само условно поврзани преку лабавата кохезија, клони кон своевидна литераризација на жанрот, односно негова лиризација.

Од официјалната канска конкуренција беше прикажан НЕСВЕШНО, филм посветен на (не)свесните реакции на луѓето и околината во кризни или преодни ситуации. Шведѓанецот Рубен Устланд го доловува тоа преку два типа карактери – такви што се држат до своите строги принципи и такви што лесно газат низ прекршувањето на нормите и моралностите. Опфаќајќи различни генерации, Устланд се решава да го кадрира исклучиво нужното, отфрлајќи сè што не се чини неопходно, стремејќи се кон некој вид кинематографски минимализам или естетика на оптималното.



ГРАД 24 (р.Јуа Жанг Ке)

Покрај НЕСВЕШНО, во оваа селекција беа претставени и ЕСЕНСКИ БАЛ и ПО ЧАСОВИТЕ. Антонио Кампос и неговиот ПО ЧАСОВИТЕ се пример за независната американска сцена, која, како и бројни проекти од последните години, го свртува вниманието кон американските средни училишта и мноштвото ризици што потекнуваат оттаму. Но, за разлика од СЛОН на Гис Ван Сант, кој се занимаваше со темата на оруженото насилство, Кампос е заинтересиран за присутноста на дрогата, интернетот, како и алиенацијата, која е нус-производ на првите два порока. Снимајќи претежно со дебитанти, во студен, воздржан стил, со умерено осветлени кадри, Кампос ги доловува тишината, резервираноста и отуѓеноста што владеат меѓу средношколската популација. Комплетно, филмот остава впечаток на веќе видено и повеќе функционира како некој вид пастиш на слични вакви постопки, особено од европскиот филм.

ЕСЕНСКИ БАЛ на Естонецот Веико Оунпу, најчесто споредуван со делата на Аки Кауризмаки, се надоврзува на темата на алиенација, но создава уште потврдокорно дело, кое докрај се чува од продорот на секаков зрак светлина. Избирајќи го сивилото на есента, Оунпу ги позиционира своите загубени, осамени ликови во зимата на нивните судбини. Депресивни, молчаливи, обезнадежнати, отфрлени, ликовите на Оунпу се колку социјално и општествено дезориентирани, толку и самоповикани на една мисија, чија крајна дестинација е најчесто непозната.

СПЕЦИЈАЛНОТО

Специјалните филмови, покрај американските хитови МЕЃУНАРОДЕН ЗАГОВОР на Том Тиквер, ВИКИ КРИСТИНА БАРСЕЛОНА на Вуди Ален, ПРОЧИТАЈ ПА ЗАПАЛИ на браќата Коен, го вклучија и кореанскиот блок-бастер ПОТРАГА, еден од најморничавите, екстравозбудливи трилери кога било прикажани на СФФ. Хонг-Џи и неговата „потрага“ се последен пример дека и други национални кинематографии умеат да создадат жанровски филм, но истовремено да му дадат нитка автентичност, која ќе го двои од сродните проекти.

Азискиот ТАПАНАРОТ на не многу исфорсиралиот режисер Кенет Би беше едно од најслатките изненадувања на Фестивалот. Мудро и сензитивно склопена приказна во која ги има крајностите на азиското општество – модерниот турбо живот на младите, но и зен мудроста, олицетворена преку дарбата за биење тапани, избрусена до совршенство под присмотра на духовените учители. Поделена на две локации, градот и планината, Кенет Би пренесува семејна драма во која документарното е присутно преку неколкуте вистин-

ски тапанари од кинеска група, која секоја година шета по светот со своите турнеи и концерти од кои застанува здивот. Филмот ТАПАНАРОТ беше нешто навистина специјално.

Во оваа селекција се случи и премиерата и на македонско-чешката копродукција СОЗЕРЦАНИЕ на Иво Трајков, продукциски одлично реализиран филм и со исклучително талентирана актерска екипа.

ДОКУМЕНТАРНОТО

Македонски претставник во оваа селекција беше ПЛАТИ И ЖЕНИ. И во овој филм се мешаат документарното и играното, на навистина возбудлив и хумористичен начин. Атанас Георгиев, како и останатите протагонисти во филмот, буквално се толкува себеси. Авторот подражава спектаторски, циркачки аспект на камерата, најчесто криејќи ја, сакајќи да создаде ефект на псевдостварност како од ПРОЕКТОТ ВЕШТЕРКАТА ОД БЛЕР. Сепак, во одреден момент тој како да се откажува од оваа постапка, но ваквата недоследност не го оштетува филмот во смисла на гледливост и ведрина. ПЛАТИ И ЖЕНИ прошета по многу фестивали, а скопската публика го пречека со полни сали и достоин интерес.

МАРАДОНА на Емир Кустурица, пак, е посветен на аргентинскиот фудбалски крал, во една динамична документарна полемика во која режисерот итро ги одбира најлепливите аспекти од кариерата на Марадона.

Во ПИЦА ВО АУШВИЦ Дени Ханоч, човек којшто го преживеал Холокаустот, одново патува до озлогласениот концентрационен логор, придружуван од својата ќерка и од филмската екипа. Со својата неверојатна харизма и енергичност, Дени прикажува како сопствениот живот може најтелесно да се пренесе на филм, исцртувајќи ја линијата по која животот преминува во своевиден проект. Ова не е филм само за консеквенците од логорот, туку и за неможноста „да се логорува“ во логорот денес, за една вистинска човечка дилема – дали тој камп припаѓа на Менгеле, на Полска, на Евреите-жртви, на преживеаните... Кој има право на него и дали воопшто треба сè уште да постои, макар музејски, за да ги скорива јадовите на современите?

Барбара Каспер го сними КОЈ СЕ ПЛАШИ ОД КЕТИ АКЕР, филм за една од највљашувачките поетеси на сите времиња, истовремено и – панк-идол, сексуална незаситничка, непоколеблива бунтовничка, филм којшто е исклучителен веќе со самата појава на Акер и на кој не му треба речиси никакво дополнително артистичко доработување.

Уште за една отфрлена група говори филмот ШТО СО СЕБЕ ПРЕКУ ДЕН, посветен на заедница-

та затвореници од еден од најстрогите казнено-поправни домови во Хрватска, Лепоглава. На моменти мошне комична и спонтанa, групата убијци, силувачи, ограбувачи се придружувани од камерата на студентката по филмска и ТВ-режија, Ивона Јука, во периодот кога се подготвуваат за премиерата на претставата *Сон на летната ноќ*. Шекспир на затворенички начин, испреплетен со личните стории на секој од нив, ја прикажува „другата стра-на“ на осуетените осуденици.

ОСТАНАТОТО

Покрај овие селекции, на СФФ беа презентирани уште програмите: источноевропски вестерн, кратки филмови и ретроспективата на филмовите на Бранко Гапо.

Во источноевропската селекција, интересно е да се спомене гостувањето на романскиот режисер Дан Пита во Скопје (претставен со два шармантни наслови), инаку со потекло од Гопеш, битолско село во Македонија, како и севременскиот, непатетичен пристап кон историската матрица на Стево Црвенковски од поилнденскиот период во НЕЛИТИ РЕКОВ.

Од кратките филмови би го издвоиле НА ИЗГРЕЈСОНЦЕ на Ѓорче Ставревски, млад автор со изострено филмско око, како и луцидниот ШАТО РОЗАЛИН 1937, режисерско деби на Маја Милановиќ, за нас позната како косценаристка на ВЕТА на Теона Стругар Митевска и втор помошник-режисер на КАКО ВО ЛОШ СОН на Антонио Митриќевски.

Фестивалот се заокружи со ретроспектива на Бранко Гапо, со неколку негови документарни и еден игран филм, кои даваат краток преглед на дел од неговото исклучително творештво.

ФИЛМ И КИНО

Филмот и киното не се едно исто. Филмот е само поим, дури и апстракција. Киното му дава смисла на филмот, му дава движење, есенција и елегантија. Во контекст на слоганите и паролите што ги испратија Скопскиот филмски фестивал („пролетно филмско будење“) и „Браќа Манак“ („продолжи да сонуваш“), навистина филмот може да се доживее како сонување со отворени очи, но за вистински да се почувствуваат неговата срж и суштина, неопходно е киното. А за в кино, публиката не мора да се расони, но ќе мора да се разбуди.

СФФ дава ишарети дека има капацитет одново да го стори тоа.

Скопје-Битола-Скопје,
септември-октомври 2009

Илинденка ПЕТРУШЕВА

УДК 791.43.091.4(497.774)
Кинопис 37/38(20), с. 73-77, 2009

СЈАЈНО! ПРОДОЛЖИ ДА СОНУВАШ!

(БЕЛЕШКИ ЗА ЈУБИЛЕЈНОТО 30-ТО ИЗДАНИЕ НА
ИНТЕРНАЦИОНАЛНИОТ ФЕСТИВАЛ НА ФИЛМСКАТА КАМЕРА
„БРАЌА МАНАКИ“ – БИТОЛА, 2009)



Се секавате ли на брилијантниот филм СЈАЈ на Скот Хикс, со исклучителниот Џефри Раш во улогата на пијанистот Дејвид Хелфгот? Или поточно, се секавате ли на плакатот за овој филм? Дијагонално е поставено торзото на Раш, кое како да е во лет кон недопирливоста на бескрајот - како Феникс којшто од пеплиштата се упатува кон недопрените висини.

Ќе прашате - што има врска ова со ИФФК „Браќа Манаки“? Нема никаква директна врска, но има некаква метафорична врска. Не знам ниту како, ниту зошто, но уште на првиот ден, по свеченото отворање на овогодишното издание на Фестивалот, во мојата потсвест се вгнезди плакатот од филмот СЈАЈ. Метафора? Очигледно - ДА!

Признавам, за Битола заминав со голем трепет во душата. По минатогодишната „хаварија“ кога практично се водеше битката за Фестивалот („да се биде или не...“ – во Битола), нормална беше мојата состојба на вознемиреност. Но длабоко во себе, некако, се надевав дека сè ќе биде ОК имајќи предвид дека овогодишното издание е под диригентската палка на нов раководен тим. *Лабина и тимот!* Или онака како што Киро Урдин егзалтирано рече: „Ова е, брате, фестивал. Одамна јас велам дека со светот треба да управуваат жените!“. Не сум јас од оние што му обрнуваат особено внимание на родовското прашање (луѓето се луѓе и секој треба да биде почитуван), но несопирливото „зуење“ на фестивалскиот тим низ фестивалските простори, низ Битола, по Широк сокак, во медиумите, ме интригира да се согласам со Урдин. А пророк „зуењето“, еве ја првата фестивалска слика од мојата меморија: пристигнуваме во Битола, влегуваме во одделот за акредитации (тука е и екипата хостеси) и Лабина лично, ајде што нè поздравува и прегрнува, туку и самата ни ги бира и ни ги подава фестивалските материјали („сакате ваква или онаква боја, да видам дали се сите материјали внатре...“). Факт е дека Лабина Митевска, како нов фестивалски директор, овогодишното (јубилејно) фестивалско издание го заврши со темни и длабоки подочници под нејзините крупни и извонредно изразити очи,

толку препознатливи од големото платно. Но исто така е факт дека Фестивалот „дишеше“ со една непретенциозна лежерност, со суптилност, со транспарентност, со еден несекојдневен шарм со високи естетски валери, кој, богами, ги кутна на земја и еден Били Вилијамс, и една Викторија Абрил... Е па, за сето тоа да делува толку шармантно, толку лежерно и со толку непретенциозен СЈАЈ, требаше тоа некој „дебело“ да го осмисли и да го одработи. *Лабина и тимот!* И затоа, темните подочници се само колатерална штета за она што ние обичните или намерните набљудувачи го оценивме со највисоката оценка – ОДЛИЧЕН+. Ова ОДЛИЧЕН+ беше заслужено со самото свечено отворање на Фестивалот. Без некаков натрапен гламур, едноставно – со еден спектар на пригодни и одлично естетски изнијансирани случувања на сцената, која, патем, беше ликовно и содржински бравурозно осмислена за еден ваков настан, Фестивалот веднаш им се „залепи“ на душите на битолчани, а и нам, на фестивалските дојденци. Лабина „зеуше“ и на сцената (во еден момент ѝ се приклучи и гламурозната и едноставна Викторија Абрил), па со својата непосредност и природност ја освои публиката. Особено, онаа битолската, која во последниве години се однесуваше речиси апатично кон својот Фестивал. Како што се вели – „како ќе посееш, така ќе жнееш“.

Елем, за Битола и битолчани. Се велеше (до лани) дека во Битола немало сместувачки капацитети. Во Битола, во строгиот центар на градот има повеќе одлични хотели, кои мене лично ме потсекаа на извесни добри париски хотели. Значи, сместувачки капацитети има, и тоа – одлични. Се велеше (до лани) дека во Битола нема публика за еден ваков Фестивал. Еве што ми се случи годинава: појдов во 15 часот во малата фестивалска сала (околу 150 седишта) да погледнам некои документарни филмови. Беше неколку минути до 15 часот. И... нема место. Да не зборувам за останатите проекции! Ова е наспроти тврдењата дека во Битола нема кинопублика. Само треба да се знае како до таа публика! Значи, го носам впечатокот дека годинава Битола и битолчани живејат со и за Фестивалот – од беспрекорниот ангажман на локалната самоуправа, па бројните фестивалски соработници и волонтери од градот, па сè до фестивалската присутност низ битолските улици, во кафулињата, институциите... (флаери, плакати). А, за волја на вистината, и времето му одеше „од рака“ на нашиот Фестивал – раскошно „циганско лето“ за вистинска фестивалска дружба во кафулињата околу Центарот за култура и на Широк сокак. Фестивалско зуење и блесок!

Значи, треба само малку добра волја и позитивна енергија за работите да си дојдат на свое

(природно) место. За волја на вистината, и кај Лабина и кај останатите фестивалски дејци имаше и добра волја, и позитивна енергија, но и физичка кондиција за да се сработат зададеното и замисленото... Впрочем, темните подочници, реков, се колатерална штета! Но она што на Битола навистина ѝ недостасува за да биде топ филмски фестивалски град е недостатокот на уште една вистинска киносала. Но имајќи ја предвид упорноста на актуелниот битолски градоначалник Владимир Талески, нема воопшто да се изненадам ако во догледно време во градот осамне и ново кино! Патем, Битола во 1933 година имала 3 постојани кина!

Фестивалската програма беше богата и разновидна. Филмските проекции - во големата и во малата сала на Центарот за култура, а за потребите на дирекцијата на Фестивалот и на пресцентарот – Народниот театар од Битола го стави на располагање својот раскошен салон со постојаната поставка на фотографии, плакати, костими, реквизити..., така што гостите, патем, имаа и можност да дознаат многу нешта за оваа значајна театарска куќа.

Оние што сакаа што повеќе да видат од бројните случувања требаше да направат прецизна сопствена (оперативна) програма за да го „уловат“ она што им е најинтересно. Оти на

Битола во знак на Фестивалот



фото: Сашо Ставрев



**Прес на Антони Дод Ментл,
директор на фотографија на
СИРОМАШНИОТ МИЛИОНЕР**



располагање им беа, покрај официјалната вечерна компетитивна филмска програма, и извонредната програма на документарни филмови, па програмата насловена „Нова визија“, па програма на кратки играни филмови, па избор од поновата македонска продукција... но и бројни работилници, тркалезни маси и мастер-класи. И ако се има предвид дека на Фестивалот имаа мастер-класа Питер Сузицки, Били Вилијамс и Слободан Шијан, дека имаше презентации на *Еуроимаж* и на *Имаго*, дека се одржуваше и работилница за сценарио, тогаш навистина нашиот ИФФК доби шмек на едно значајно фестивалско случување. Е, друго е прашањето колку нашите (домашни) филмации ги искористија овие благодети. Ајде, ќе го прифатам објаснувањето дека во исто време кај нас започна снимањето на четири играни проекти, па филмските работници беа на сет. Но, сетите имаше и некои што беа слободни, та можеше да дојдат и да поднаучат уште по нешто (особено за аплицирањата во *Еуроимаж*). Па после Цацко ни е крив! Затоа, пак, овие придружни фестивалски настани беа масовно посетени од филмации од нашето поблиско и подалечно опкружување.

ЦАР (р. Павел Лунгин)



Соработката на Фестивалот со Кинотеката на Македонија оваа година резултираше со репризата на програмата на документарни филмови во кинотечната сала во Скопје. Убава содржинска интеракција!

* * *

Значи, на јубилејното 30-то по ред издание на Фестивалот на филмска камера „Браќа Манаки“ му давам висока оценка, како што реков на почетокот ОДЛИЧЕН+. Но, како „старо закерало“, сакам да обрнам внимание на некои пропусти, едноставно како поука за иднина.

- Странските гости ја видоа спомен-собата на Милтон Манаки (во не многу блескава состојба) во битолскиот архив. Делегација стави цвеќе на неговиот гроб. Но ми недостасуваше една кратка програма од филмовите на Браќата во Големата фестивалска сала. И повеќе информации за нив. Сепак, од нив започна сè! А и Фестивалот е во нивна чест!
- Официјалната (компетитивна) програма, наспроти останатите програми, беше некако во „лер“. Не беше тоа програма што ќе те восхити и ќе те остави без здив. Освен две-три остварувања. И во овој контекст сакам да приложам една идеја којашто е практикувана кога Фестивалот беше уште југословенски: имено, покрај изборот што го правеше (тогаш) уметничкиот совет од југословенската фестивалска понуда, секој од релевантните директори

на фотографија од бившите ју-простори предлагаше филмови (по свој избор) за официјалната програма. Така се собираше една значителна бројка предложени филмови. Потоа, се разбира, последниот збор во обликувањето на компетитивната програма го имаше Уметничкиот совет. Си мислам – ИФФК стекна бројни пријатели меѓу светските релевантни директори на фотографија, па зошто кон селектираните филмови од светските фестивали (а тоа се најчесто од Берлинскиот и Канскиот фестивал) не се придодадат и предлози од нашите осведочени светски пријател-сниматели. Со тоа селекторот ќе има поделотворен простор за избор на филмовите за официјалната (компетитивна) програма. Јасно ми е дека е тоа голем ангажман, но може да се направи обид! Ете, само размислувам и предлагам!

- Со години наназад реагирам дека на Фестивалот му недостига дневен билтен. Имаше на времето, но сега пет-шест години – нема! Фестивалскиот билтен е – идната историја на Фестивалот: што се случувало, кој дошол/кој не дошол, какви биле проекциите, реакции на посетителите/гледачите... значи сето она што се случува во еден фестивалски ден – на 4-5 страници. Знам, тоа е дополнителен ангажман, но како утре ќе се обликува историјата на овој Фестивал? **Каталогот е она што ќе биде, а она што е – е фестивалскиот билтен.** Знам дека реагирам како најобичен „архивистички

стаорец", но треба да се размислува каква документација се остава за иднината! Патем едно прашање – имаше ли лектор за овогодишниот Каталог?

Три филма ме оставија без здив (онака кога по проекцијата сакаш да избегаш во сопствената осама) - ЦАР на Павел Лунгин со брилијантниот директор на фотографија Том Стерн (со незаборавната секвенца без рез и со фар наназад што јас симболички ја нареков *од ништо до моќ*) и МЛЕКОТО НА ТАГАТА на Клаудија Лиоса со Наташа Бреер како директор на фотографија (со чувство и во манир на латиноамериканската магична реалност и во режисерската и во снимателската постапка) од официјалната програма и филмот на отворањето СИРОМАШНИОТ МИЛИОНЕР на Дени

Бојл и директорот на фотографија Антони Дод Ментл (фасцинантна сторија меѓу сонот и реалноста од сиромашното предградие на милионскиот Бомбај, несекојдневно режисерски раскажана и уште понесекојдневно визуелизирана). Ме разгали филмот на затворањето МЛАДИ ВО СРЦЕТО на Сели Џорџ и директорот на фотографија Ед Мариц (во суштина, едноставно остварување, но со многу шарм и убав ритам на режисерската и снимателската постапка), а не ме остави рамнодушна филмот на Жак Одијар и директорот на фотографија Стефан Фонтен ПРОРОК (суптилен режисерски и снимателски пристап во една урбана приказна).

Јубилејното издание на ИФФК заврши. Нам ни останува на продолжиме да сонуваме и со ширум затворени очи. Верувам дека на Фестивалот му претстојат уште поубави денови. Оти едноставно верувам во новиот тим!

**Светски познатиот директор на
фотографија - Били Вилијамс со КАМЕРАТА 300
на Браќата Манаки**



фото: Сашо Ставрев

АТАНАС ЧУПОСКИ

ТАЈНАТА ИСТОРИЈА НАСЛИКАНА СО СВЕТЛИНА

(КОН ДОКУМЕНТАРНАТА ПРОГРАМА НА 30.ИФФК „БРАЌА МАНАКИ“)



а 30. јубилејно издание на Интернационалниот фестивал на филмска камера „Браќа Манакџ“ во официјалната селекција на документарна програма можевме да видиме шест различни но многу интересни филмски остварувања. Одговорна за овој избор беше Евгенија Теодосиевска, селектор на документарната програма на фестивалот, која веќе втора година се (по)грижи и македонската публика да има увид во она што е актуелно во документаристиката на европските филмски фестивали.

Текстов, кој не претендира на никаква исцрпна анализа, дескрипција и интерпретација на филмовите, затоа што тоа и не е можно да се направи, ќе се потруди да одговори на две основни прашања иманентни на самиот жанр – документаристиката, но и на секоја друга (филмска) наратија. Тоа се прашањата за „приказната“ и за „дискурсот“, односно за тоа „што“ зборуваат, раскажуваат филмовите; и „како“, на кој начин, со кои изрази, пред сè, визуелно-наративни средства, го прават тоа. Се разбира, текстот, како и секој друг текст од ваков вид, ќе си ја задржи привилегијата за субјективно валоризирање на одредени филмски сегменти од документарната селекција на фестивалот.

ЧОВЕК НА ЖИЦА/Man on Wire е филм на Џејмс Марш, снимен во британско-американска копродукција. Централен лик на оваа 90-минутна историја е човекот чијашто професија, специјалност но и животна улога е одењето по жица. Името му е Филип Пети, Французин по националност и романтичар по вокација, а филмот е работен според неговата автобиографска книга *Да се допрат облаците* (2002). Филмот е реализиран во 2008 г., а централниот настан околу кој се врти филмската приказна се случил 34 години порано, во 1974 г. Оттаму, филмот е реализиран во вид на сеќавања на главниот лик - Филип Пети и на споредните ликови, неговите пријатели и помошници Жан-Луј, Жан-Франсоа, Марк „Австралијанецот“ и др. и на неговата тогашна девојка Ани. Но, за „што“ всушност зборува, раскажува овој филм?

Филмот, низ секавања, ја следи животната приказна на Филип Пети, неговата страст за качување, која го обзела уште како дете, неговите први искуства на одење по жица, вежбите на жица во неговиот париски двор, љубовната романса со тогаш младата Ани, уличните изведби и жонглирањето на жица на улиците на Париз, одењето по жица меѓу двете кули на Богородичната црква - Нотр Дам во Париз, во јуни 1971 г., одењето по жица меѓу двете кули на пристанишниот мост Харбур Бриџ во Сиднеј, Австралија, во јуни 1973 г., настани коишто, според зборовите на Филип Пети, „се незаконски но не и неморални“. Сепак, сите овие прераскажани настани се само споредни наративни текови, своевиден вовед за главната приказна на филмот, одењето по жица меѓу двете „кули-близначки“ во Њујорк, на Менхетен, на 450м висина. Оваа приказна започнува кон крајот на шеесетите години на минатиот век, во чекалница пред заболкарска ординација, кога Филип Пети имал седумнаесет години. Во весникот што го разгледувал здогледал слика на „кулите-близначки“ во Њујорк. Во статијата пишувало дека кога ќе бидат завршени, ќе бидат највисоките згради на светот. Филип веднаш ја скинал статијата и оттогаш започнува сонувањето на неговиот сон. Иако неговата девојка Ани и пријателите, логистичката поддршка без која не би можел да реализира ниту еден од своите потфати, на почетокот се спротивставувале на идејата, подоцна, увидувајќи ги непоколебливата страст и решеност на Филип, ја прифаќаат идејата и несебично учествуваат во нејзината реализација. Така, вечерта на 6 август 1974 г., група Французи потпомогнати од неколку „локалци“, њујорчани, со лажни документи, преоблечени во работнички униформи, по многу перипетии во кои во прашање е доведена целата операција, успеваат да се прошверцуваат во „кулите-близначки“

на Светскиот трговски центар на Менхетен и да стасаат до врвот, каде што, повторно по многу перипетии, меѓу двете кули успеваат да ја оптегнат тешката жица. Наредниот ден утрото, на 7 август, се случува настанот којшто е повод за целиот филм - одењето по жица на 450м висина. Се разбира, нарацијата ја достигнува кулминативната точка во оној момент кога дваесетипетгодишниот Филип Пети, 45 мин. се движи, танцува и лежи на жицата меѓу двете „кули-близначки“, во тој момент највисоките градби на светот, истите оние што во 2001 г. ќе бидат до темел разурнати во терористичките напади со киднапираните патнички авиони. Но, тој настан воопшто не се експлоатира и дури не се ни споменува во филмската нарација и добро е што е така. Кога њујорчани ќе забележат човек на таа висина, почнуваат миговите на слава за Филип Пети, а се разбира, како во сите добри американски филмови, набргу тука се и полицијата и телевизиските камери. Оттогаш, ништо веќе не е исто. Иако Филип сака да продолжи со одењето по жица и на други локации, неговите пријатели, кои се веќе психо-физички и емотивно исцрпени, одбиваат да продолжат со таквата практика, а новостекнатата слава на Филип значи и раскинување на врската со Ани. Расплетот следува, секој продолжува на своја страна, Ани и останатите се враќаат во Париз, Филип решава да остане да живее во Њујорк...

Така, во куси црти би можела да се резимира приказната на филмот ЧОВЕК НА ЖИЦА. Но, вака раскажана, таа е многу сиромашна и скусена за сите емоции и напнати тензични ситуации со кои филмот е набиен и коишто оставаат особено голем впечаток врз гледачите. Да се свртиме сега кон дискурсот, начинот на раскажување на приказната и да видиме „како“ е раскажана приказната во филмот ЧОВЕК НА ЖИЦА. Нарацијата не е линеарна, таа е прекршена и почнува ин медиас рес, од средината, во моментот кога Филип и неговите пријатели се подготвуваат да влезат во „кулите-близначки“, преоблечени како работници. Се разбира, овој дел, како и други епизоди во филмот, се инсценирани од актери. Од таа точка нарацијата се враќа назад, на почетоките на кариерата на Филип и на неговото запознавање со Ани. Во филмот нема нарација во оф-тон, раскажана од невидлив сезначеки наратор, туку во текот на целиот филм самите протагонисти на настаните раскажуваат седнати, гледајќи директно во камерата. Така се запознаваме со сега веќе подостарените авантуристи, кои од повеќе гледни точки осветлуваат одредени епизоди. И затоа што да се раскажува за настан што се случил пред 34 години од снимањето на филмот, т.е. да се реконструира настан што камерата не го



регистрира во мигот на случувањето е навистина тешка работа, режисерот Џејмс Марш морал да примени повеќе различни решенија, наративни алатки, кои му овозможуваат што е можно поавтентично да ја пренесе атмосферата на изминатите случувања. Така, во филмот, покрај емотивните искази на протагонистите и динамичната монтажа, за да ја избегне монотонијата на статичното раскажување, режисерот употребува и играни сегменти, архивски снимки, анимации, фотографии и аматерски снимки од личните фондови на учесниците на настаните и успева, што е најважно, во ниеден миг да не го загуби ритмот на филмот и да ја одржи тензијата до самиот крај. Во тоа многу му помагаат и одличната музика на британскиот композитор Мајкл Најмен и прецизната фотографија на директорот на фотографија Игор Мартиновиќ, која, без многу експериментирање, секогаш е во функција на филмската нарација. Филмот ЧОВЕК НА ЖИЦА во 2008 г. ја доби наградата и на критиката и на публиката за најдобар документарен филм на филмскиот фестивал „Санденс“.

ТАЈНАТА ИСТОРИЈА НА АРХИПЕЛАГОТ ГУЛАГ/Secret History: The Gulag Archipelago е филм за една книга, и тоа за една од највлијателните книги на XX век, книгата *Архипелагот Гулаг* на рускиот писател од советската ера, дисидент и добитник на Нобеловата награда за литература, Александар Исаевич Солженицин. Во оваа 52-минутна филмска приказна, реализирана во 2008 г. во две верзии, француска и англиска, раскажана од Жан Крепу и Николас Милетич, се запознаваме со историјата на настанувањето на книгата *Архипелагот Гулаг*, напишана и долго време чувана во најголема тајност, истовремено и со еден значаен дел од животот на писателот Солженицин и се разбира, со советскиот систем на концентрациони логори - Гулаг, кој уништил милиони животи, но тоа истовремено е приказна и за вербата во вистината, правдата, верноста и пријателството. Филмот избобилува со многу статистички податоци коишто наведуваат дека озлогласените Гулаг (Главное управление исправительно-трудовых лагерей, Главна управа на поправно-работните логори) се воспоставени уште во времето на Ленин, во 1918 г. и биле активни сè до 1960 г., седум години по смртта на Сталин. До 1935 г., речиси еден милион луѓе биле затворени зад бодликавите жици на Гулаг, а петнаесет години подоцна, на почетокот на 50-тите години, системот го достигнува својот врв, со 2.750 000 затвореници.

Филмската приказна започнува во 1945 г. кога младиот офицер на Црвената армија, кој доброволно се пријавил да се бори против фашизмот, Александар Солженицин, е уапсен затоа што во

едно писмо изразува сомнежи во воените способности на тогаш неприкосновениот лидер на СССР - Сталин. Осуден е на осум години во концентрационен логор, каде што одблиску се запознава со ужасите на советскиот казнен систем. Искуствата од логорот на Солженицин, кој дотогаш нема објавено ништо, ќе му послужат како материјал за новелата *Еден ден на Иван Денисович*, завршена во 1958 г., а објавена во 1962 г., во време на краткотрајниот период на десталинизација, кога на власт е Никита Хрушчов. По објавувањето на книгата, Солженицин станува познат писател во Советскиот Сојуз, па дури и самиот Хрушчов го прима во Кремљ. Сепак, тој не е сосем задоволен од книгата и така доаѓа на идеја да напише нова книга, која во целост ќе им биде посветена на страдањата на затворениците во советските логори, гулази. Тој прима илјадници писма на читатели коишто ја читале *Еден ден на Иван Денисович* и коишто сакаат со него да ги споделат своите доживувања од логорите. Свесен дека неговото логорско искуство е недоволно, ќе побара помош од своите читатели. Повеќето негови кореспонденти пишуваат за сопствените трауми од апсењето, точка што ја означуваат како пресвртница во животот, неподнослив духовен земјотрес со кој не може секој да се справи. Така се создава своевиден таен кружок. Ситие во најголема конспирација се среќаваат со Солженицин и му ги предаваат извадоците, пасусите и цитатите што ги подготвиле за него, читајќи книги и други материјали и така полека почнува да се оформува ракописот на *Архипелагот Гулаг*. Кога во Советскиот Сојуз на власт доаѓа Леонид Брежњев, контролата на КГБ врз интелигенцијата станува уште позаострена, така што Солженицин решава да го скрие во Естонија она што веќе го има напишано. Подоцна и самиот заминува во Естонија, во домот на Арнолд Сузи, негов другар од логорот, кој му нуди скривалиште во место каде што никој не го познава, за да ја заврши книгата. Така, Солженицин три зими по ред, 1965, 1966 и 1967 г., ги поминува на една далечна фарма цели ноќи пишувајќи го *Архипелаг Гулаг*. Кога доаѓа на фармата, често го менува изгледот, некогаш носи брада, некогаш не, а кога пишува не може да пишува со сите документи и текстови пред него. Затоа си фаќа белешки за внесување пасуси во некое поглавје скриено во Естонија или во Москва. Во 1968 г., Елена Чуковскаја и Елизабета Воронскаја, во викендичката на Солженицин близу Москва, во пречукуваат на машина целиот текст на книгата, заедно со вметнатите белешки и со тоа се комплетира тритомната уметничка студија за моралните девијации во страшните казнени логори. Потоа, заради заштита, ракописот е преснимен на

микрофилм, кој подоцна Александар Саша Андреев, преведувач во УНЕСКО, во кутија кавијар тајно го пренесува во Париз. Во 1970 г., Солженицин ја добива Нобеловата награда за литература, за новелата *Еден ден на Иван Денисович*, кога сè уште никој не знае за постоењето на *Архипелагот Гулаг*. Стравувајќи дека нема да му се дозволи повторен влез во СССР, Солженицин ја одбива поканата да си ја подигне наградата во Стокхолм. Сепак, преку младиот шведски новинар Стиг Фредриксон, кој во транзистор ги пренесува фото-негативите, во 1972 г. во Шведска го објавува своето излагање по повод добивањето на Нобеловата награда. Во тоа излагање Солженицин за прв пат го споменува *Архипелагот Гулаг*. Следната, 1973 г., една од „Невидливите“, Елизабета Воронинскаја е уапсена од советската тајна полиција - КГБ и по петдневното деноноќно застрашувачко испитување признава за постоењето на ракописот на книгата. Воронинскаја наскоро е пронајдена обесена, а ракописот паѓа во рацете на КГБ. Кога Солженицин дознава за трагедијата, решава да ја објави книгата и по четири месеци, во декември 1973 г., *Архипелагот Гулаг* е објавен во Париз, со што читателите на Запад имаат можност да се запознаат со неумоливото сведоштво против комунизмот и неговите концентрациони логори, за кои дотогаш речиси ништо не се знае. Преку советските морнари, примероци на книгата на руски јазик стигнуваат и до Советскиот Сојуз, каде што, преку тајната мрежа „Самиздат“, книгата се шири насекаде. Тоа предизвикува засилен надзор на КГБ над Солженицин и заострена пропаганда против него во државните медиуми. По краткотрајното апсење, на Солженицин, со указ на Президиумот на СССР, му е одземено државјанството и на 13 февруари 1974 г. е качен во авион и протеран од земјата, без да му биде кажано каде ќе оди. Солженицин пристигнува во Франкфурт, каде што престојува кај пријателот, писателот Хајнрих Бел. Протерувањето во светот предизвикува лавина од интерес за книгата и набргу *Архипелагот Гулаг* е преведен на четириесетина јазици и продаден во повеќе од 10 милиони копии. „Знаев дека книгата е моќна и дека комунистите не можат да победат. Го знаев тоа. Но, не знаев како ќе излезат работите на крајот. Конечно, во ревидираното издание можам да ја раскажам целата приказна и да ги именувам сите што ми помогнаа. Сведоците на Гулаг, сите нивни имиња се овде, сета моја неисцрпна благодарност, како што ветив. Ја исполнив мојата обврска кон починатите и тоа ми дава олеснување и душевен мир. Судбината на фактите беше уништување. Беа газени, давени, палени, пеплосани. Но, сега се живи, отпечатени и никој не може да ги избрише.“ Со овие

зборови на Солженицин завршува филмското сведоштво за неговата книга *Архипелагот Гулаг*.

И во овој филм нарацијата е нелинеарна, има прекршен тек и почнува ин медиас рес, од средината, во 1973 г., во тогашен Ленинград, кога соработничката на Солженицин, една од „Невидливите“, Елизабета Воронскаја е уапсена од КГБ и потоа убиена во нејзиниот стан, а ракописот на книгата е откриен. Потоа нарацијата го зема својот линеарен, хронолошки тек. Нејзина специфика е што во најголем дел во оф-тон раскажува невидлив, сезнаечки наратор, а во помал дел е сочинета од искази на сега веќе остарените припадници на тајниот кружок на „Невидливите“ и на самиот Солженицин, кој по падот на комунизмот се врати во Русија. Она што филмот го прави уникатен е податокот дека тоа е, всушност, последното интервју на тогаш 90-годишниот Солженицин, дадено шест месеци пред смртта, кога писателот е веќе многу болен и одбивал интервјуа, или како што вели Николас Милетич, еден од авторите на филмот: „За да се види како тој човек на крајот од животот го чува сето тоа во срцето и во главата“. Инаку, филмот обилува со многу статистички податоци, со автентични документарни снимки, потресни автентични фотографии, исечоци од весници и слични документарни факти, кои ѝ помагаат на нарацијата. Сепак, премногу статичната фотографија, во која се содржат премалку филмски елементи, и неконсеквентната употреба на филмскиот јазик многу го доближуваат овој филм до жанрот на новинарска телевизиска репортажа, што и не е толку чудно кога се знае дека еден од авторите, споменатиот Милетич, е долгогодишен новинар и поранешен директор на Франс-прес. И ако можеме да заклучиме дека најголемиот недостаток на филмот АРХИПЕЛАГОТ ГУЛАГ е тоа што тој повеќе раскажува со зборови отколку визуелно, филмски, тогаш, секако, негова најдобра страна е што претставува сведоштво за едно време во кое можеме да ги слушнеме исказите на вистинските протагонисти и заедно со нив, да ја почувствуваме тегобната атмосфера во која општеството, државата, партијата, имаат толку голема моќ во однос на поединецот, слободната личност, човекот.

СЛИКАЊЕ СО СВЕТЛИНА/Painting with Light е 25-минутен британски филм реализиран во 2007 г., по сценарио и режија на Крег Меккол. Овој филм е, всушност, филм за филмот и е портрет на британскиот снимател Џек Кардиф, кој во 1947 г. доби Оскар за фотографија за филмот ЦРНИОТ НАРЦИС, во 1995 г. доби награда за животно дело од Британското здружение на директори на фотографија, а почина во април 2009 г., набргу по снимањето на неговиот документарен портрет. Портретот

на Џек Кардиф, преку неговите искази, го сликаат повеќе значајни имиња од светот на филмот: американскиот режисер Мартин Скорсезе, британската актерка Кетлин Бајрон, монтажерката Телма Шунмејкер-Пауел, историчарот на филмот Јан Кристи, уредникот на филмското списание *American Cinematographer*, Џорџ И. Тарнер и се разбира, самиот Џек Кардиф. Низ нивните искази се анализира снимателскиот стил на Кардиф, неговата соработка со режисерот Мајкл Пауел, сценаристот Емерик Пресбургер и уметничкиот директор Алфред Јунге, на класичните британски играни филмови: ПРАШАЊЕ НА ЖИВОТ ИЛИ СМРТ (1946), ЦРНИОТ НАРЦИС (1947) и ЦРВЕНИТЕ ЧЕВЛИ (1948), значењето на филмската компанија *Арчерс*, која ги продуцираше овие филмови, емоциите изразени низ карактеристичната боја на тешката камера *Техниколор* со која снимал Кардиф и атмосферата што владеела во британската кинематографија во петтата деценија од минатиот век. Било планирано ЦРНИОТ НАРЦИС да се снима во Индија, но наместо на Хималаите, филмот е снимен во студијата *Пајвуд*, во Англија, а фотографијата на Кардиф била толку автентична што луѓето тврделе дека им биле познати локациите во Индија. Кардиф се осврнува на светлината, како основен елемент на филмската фотографија и вели дека со својата камера се обидува да ја дофати светлината од платната на големите холандски мајстори Вермеер, Рембрант и Ван Гог. „Посебно Вермеер го имав на ум при работењето на ЦРНИОТ НАРЦИС затоа што светлината мораше да биде многу јасна и што е можно поедноставна. Лесно е да се каже 'направи го како Вермеер', но луѓето забораваат дека актерите се движат, ја пресекуваат светлината, не се работи за слика, снимателот мора да се задржи на кадарот, да се врати назад... Истиот принцип што го користел Рембрант, светло-темно, светло-темно и чудесно е, ефективно и едноставно“.

За да ја раскаже приказната за толку добар директор на фотографија како Џек Кардиф, режисерот Крег Меккол морал да се потруди колку што е можно повеќе да се потпре врз визуелната нарација. Така, во филмот нарацијата е линеарна, воопшто нема наратор во оф-тон и се соопштуваат личности, кои одлично ја познаваат работата на Џек Кардиф, а во голем дел се застапени и неговите сопствени искази и сеќавања. Покрај тоа, во филмот се искористени и тонски интервјуа од режисерот Мајкл Пауел, фотографии и други материјали од тој период. Дел од тонските парчиња со Џек Кардиф се снимени покрај камерата на *Техниколор* и во музеј, пред платната на големите холандски мајстори, што на нарацијата ѝ дава поголема динамика. Особено е интересен делот од интервјуто

снимен со Кардиф на оригиналната сценографија за филмот ЦРНИОТ НАРЦИС. Исто така, исказите на интервјуираните протагонисти многу често се илустрирани со инсерти од филмовите на Џек Кардиф, што функционира на три начини: ги илустрира непосредните искази, функционира како алатка со која се прави пауза, своевиден меѓучин меѓу две тонски парчиња, но истовремено и ги поврзува наративните токови на две говорни целини. Снимателите Стив Чиверс, Рикардо Кол, Николас Хофма, Јан Селвиц, Џејмс Веланд и Боб Вилијамс сосема солидно си ја завршиле својата работа, а покрај одличната динамична монтажа, која ги користи сите современи технички можности и која на филмот му дава особен ритам, за ова одлично документарно остварување сепак најзаслужен е режисерот Крег Меккол, кој држејќи ги цврсто сите конци во рацете, со иновативните композициски и монтажни решенија успева да креира инспиративен портрет за мајсторот на *Техниколор*, Џек Кардиф.

ДРУГА ПЛАНЕТА/Another Planet, Mátyk bolygó е 96-минутен унгарски филм, реализиран во 2008 г., во продукција и режија на Ференц Молдовањи. ДРУГА ПЛАНЕТА е филм за децата од т.н. Трет свет, од „Другата планета“, кои, за да преживеат, се принудени да работат од најмала возраст во услови на немилосрдна експлоатација, да се prostituiраат, да бараат храна и други „вредности“ во депониите, да стануваат деца-војници. Сепак, ова не е лажно морализаторски филм, туку вистинска приказна за она што се случува на нашата планета, а за што ние толку малку знаеме. Филмот е снимен на неколку локации: Мексико, Камбоџа, Конго, Русија и Екватор и претставува автентично сведоштво за животот на неколку деца, кои се главните ликови во филмот. Составен е од повеќе мали паралелни приказни, чии нарации се одвиваат симултано. Така, како своевиден вовед, филмот започнува со приказната за индијанскиот шаман, кој како лајт-мотив и своевиден меѓучин се јавува и во подоцнежниот тек на филмот, ја симболизира исконската поврзаност на човекот со природата и со Бога и претставува контраст на обездуховеното постоење сосема потонато во најгруб егзистенцијален материјализам, кој, за да функционира, не се стега како жртва на сопствениот идол да му ги принесе и најневините - децата. Приказната потоа не пренесува крај бистротото планинско езеро, каде што преку разговор на девојче и мајка се отсликува традиционалниот систем на верувања, незагаден од цивилизацијата, според кој сè уште живеат овие чисти суштества полни со верба. Девојчето раскажува за своите прошетки низ планината, талкањето низ прекрасната природа, и покрај предупредувањето на по-



старите дека постојат одредени места каде што душите на децата можат да се загубат, а потоа се секава и на својот сон. И ова девојче, кое живее во недопрената природа, се јавува во подоцнежниот тек на филмот, како контрастен меѓучин на другите многу подраматични случувања. Со оваа секвенца завршува воведниот дел на филмот и започнува приказната за суровата реалност во која живеат децата. Во следната секвенца се запознаваме со девојче што продава мастики и цигари на улиците на некој латиноамерикански град. И таа го раскажува својот сон: „Кога имав седум години го сонив Исус. Неговите апостоли седеа околу него. Тој им зборуваше. Носеше голем црвен фустан. Сакав да му се приближам за да слушнам што кажува, но тој секогаш се оддалечуваше од мене...“. Девојчето го опишува и своето секојдневие, дека мора да пере и да готви и потоа да продава мастики и цигари на улицата и дека доколку не продаде ништо, мајка ѝ ќе ја натера. Следната секвенца нè носи во Африка и ни ја раскажува приказната за група напуштени деца, кои живеат заедно и многу тешко преживуваат, работејќи што и да е и собирајќи отпадоци на пазарот. Гледаме како живеат, во невозможни услови, нечистотија, пренаселеност, гледаме како чистата вода за пиење ја добиваат во пластични кеси, како се тепаат меѓусебно, си играат, си ги бричат главите, свират на удиралки, сонуваат за убава фудбалска топка. Следната драматична секвенца нè преселува во Азија. Во неа, без тонска нарација се раскажува за група деца што работат, прават тули од кал. Работата е тешка и исцрпувачка, а кога ќе падне дожд, работата станува невоз-

можна и човечките тела изгледаат како да се направени од кал, како да се претопуваат со земјата. Потоа повторно сме во Африка и повторно на некој пазар во Бразавил, Конго, каде што млада африканска проститутка ни ја раскажува својата жестока животна приказна, а потоа се запознаваме со нејзините колешки и со макротото. Сите заедно пушат марихуана, а едната од девојките раскажува за своите искуства со клиентите. Следната приказна повторно нè враќа на улиците на еден латиноамерикански град. Се запознаваме со момче што чисти чевли, а во кусото слободно време што го има, со рацете исцрпени од боја, ги гали гулабите на градскиот плоштад. Потоа повторно сме во Азија, на една огромна депонија, каде што додека ѓубрето гори, луѓето се во потрага по заработувачка. Собирањето во депонијата завршува со молитвена песна полна со надеж: „Исус, кој ги простува нашите гревови, им дава мир на тие што го следат. Слушни ги моите зборови Свет Духу, заштити ги мојата верба и верност“. Последната приказна ни ги претставува децата-војници во Африка, облечени во униформи, како вежбаат и маршираат вооружени со калашникови, но и како се забавуваат со песна и игра заедно со постарите војници. „Кога ќе се обидам да поспијам малку, насоне ги гледам луѓето што сум ги убил, а тие си ја бараат својата крв“, вели едно од децата. „Лично, не ги сметам тие работи за лоши, само не ми се допаѓаат убиствата и силувањата“, додава друго.

Овие куси описи на приказните од своевидниот планетарен омнибус филм ДРУГА ПЛАНЕТА ни оддалеку не можат да ја претстават вистин-

ската атмосфера со која се исполнети кадрите на ова извонредно филмско остварување, за што, покрај режисерот Ференц Молдовањи, голема заслуга има и директорот на фотографија Тибор Мати. Филмот ДРУГА ПЛАНЕТА зборува низ слики, низ секој кадар, низ секој план од кадарот до максимум го развива филмскиот јазик и на визуелно супериорен начин ни ја раскажува потресната приказна. Во овој филм отсуствува нарација во офтон, главните протагонисти во своите изјави пред камера зборуваат сосема малку и сè е раскажано низ слики, кои се толку моќни што зборовите не се потребни. Мајсторската фотографија е во функција на исто така мајсторската нарација, која филмот го поткрепа на многу повисоко ниво од вообичаена „ангажирана“ репортажа, која треба да не опомене и разбуди и која му дава многу подлабока, метафизичка димензија, која ја истражува смислата на севкупното човечко постоење на нашата планета. На тоа се надоврзува и одличната музика на Тибор Шемзе. Филмот ДРУГА ПЛАНЕТА е мој личен фаворит од документарната селекција на годинашниот фестивал „Браќа Манаки“.

ЛЕЈДИ КУЛ ЕЛ АРАБ/Lady Kul El Arab е 56-минутен израелски филм реализиран во 2008 г. од израелската мултимедијална уметничка Ибтизам Мараана, која е снимател, сценарист и режисер на филмот. Филмот, чиј наслов може да се преведе и како „Арапска убавица“, раскажува за младата, многу убава Арапка Дуа Фарес, која е централен лик на филмската приказна. Дуа е од Галилеја и ѝ припаѓа на религиозната заедница на Друзите, езотерична исламска секта, која потекнува од ши-

итскиот ислам. Убавата Дуа, под влијание на западните општества чиишто вредности секојдневно ги усвојува, решава да учествува на изборот за најубава Арапка во Израел - „Лејди Кул-Ел-Араб“. Свесна дека е далеку поубава од конкуренцијата и дека локалниот избор на мис нема многу да ѝ го промени животот, нејзините амбиции раснат, па таа и покрај повеќемесечните подготовки, пред самиот настап во финалето, го откажува учеството на локалниот арапски избор и се пријавува на изборот за мис на Израел, кој може да ѝ донесе меѓународна афирмација. Родителите ја советуваат да учествува на локалниот арапски избор, а организаторите на изборот за мис на Израел од Тел Авив ѝ поставуваат ултиматум, порачувајќи ѝ дека не може да учествува на двата избора и дека треба да избере. „Напреварот за арапска убавица е локален избор. Добивам титула и толку. Ако ме изберат за мис на Израел, ќе одам на избор за мис на светот. Потоа може да бидам модел во Милано, Париз...“, сонува Дуа и решава да настапи на изборот за мис на Израел. Се пријавува под псевдонимот Анџелина, но тогаш започнуваат нејзините проблеми, во кои се вклучени и членовите на семејството, епизодни протагонисти во филмската нарација: таткото Марван, мајката Дајла и пријателот Џек Јаакоб, кој ја подготвува за изборот на мис. Семејството не се согласува со можноста Дуа на изборот да биде облечена во бикини, но на младата девојка не ѝ недостасува храброст. Притисокот од конзервативната заедница на Друзите е многу голем, татко ѝ е ставен в затвор, таа добива закани по живот. Во тие тешки мигови за Дуа,



*Лејди Кул-Ел-Араб
(р. Ибтизам Мараана)*

татко ѝ и мајка ѝ застануваат на нејзина страна и ѝ даваат поддршка. И младата Дуа е решителна во мигот кога настаните ја достигнуваат кулминативната точка: „Вистина е дека сум дел од едно општество, но тоа не може да ми каже што можам да правам. Се работи за мојот живот. Се работи за мојата иднина, не може општеството да одлучува. Не дај Боже, ако се случи нешто и сето ова заврши...“. Кога се уапсени вујкото на Дуа и двајца негови помошници што се подготвувале да ја убијат затоа што ја извалкала честа на семејството, организаторите на изборот решаваат да ја скријат Дуа на тајна локација. Откако во целата работа се вмешуваат и религиозните водачи на Друзите, родителите на Дуа не можат повеќе да го издржат притисокот и ја советуваат да се откаже од учеството на изборот за мис. „Откако се вмешаа шеиците, сè се смени. Откако водачот на Друзите, шеик Муафа Таиф се вмеша, не смеам да му противречам. Не можам против цел народ“, сведочи пред камерата мајка ѝ Дајла. Таа, заедно со Дуа, се среќава со шеиците на Друзите, кои ѝ порачуваат: „Убавината е минлива. Како убав оброк. Кога ќе заврши, забораваш на него. Твојот народ и твоето семејство секогаш ќе бидат со тебе. Сакаме да бидеш Друзијка, твојата убавина да биде за твојот народ. Добре дојде кај твоето семејство и кај твојот народ... Фала му на Бога што се врати дома“. Така, Дуа е принудена да се откаже и од изборот за мис на Израел и да не учествува на ниту еден од изборите. „Многу ми е тешко кога гледам дека нешто мое ми е одземено. Два пати ми се случи. Два пати ме погоди. Особено кога видов дека друга девојка го носи мојот фустан!“. Со овие зборови на Дуа Фарес завршува филмот ЛЕЈДИ КУЛ ЕЛ АРАБ.

Нарацијата во овој филм во почетокот е нелинеарна. Почнува со откажувањето на Дуа од изборот за арапска убавица, потоа се враќа шест месеци наназад во нарацијата, на подготовките за изборот и оттогаш хронолошки го следи текот на настаните. Нема нарација во оф-тон, зборуваат само протагонистите, а режисерката и снимателка Ибтизам Мараана со својата камера со која најчесто снима без статив, од рака, само ги бележи настаните што се одвиваат пред нејзини очи и на многу спонтан начин ја раскажува оваа емотивна човечка драма, која функционира на неколку нивоа. На прво ниво тоа е приказна за судирот помеѓу општеството и поединецот, на второ ниво - приказна за судирот меѓу традиционалното и модерното, а на трето ниво - приказна за судирот меѓу две култури - арапската, друзиската и еврејската. И не е случајно што овој филм се закити со толку многу награди на меѓународните фестивали за документарни филмови, во Амстердам, Њу Делхи, Загреб и Палермо.

КАРМЕН ГО СРЕЌАВА БОРАТ/Carmen meets Borat е 85-минутен холандски филм, реализиран во 2008 г., во режија на Мерседес Сталенхоф. Тоа е филм за малото романско село Глод, населено со Роми-христијани и за неговите жители, но истовремено и филм за глобализацијата и надмениот однос на развиените западни општества во однос на земјите од поранешниот Источен блок. Филмската приказна се плете околу личната приказна на главниот лик, 17-годишната Ромка Јонела Кармен, но и околу заедничката стварност на луѓето од нејзината најблиска околина: родителите, момчињата, роднините, соселаните... Ликовите се живописни сами по себе, а во филмот се извонредно портретирани, исто како и атмосферата во сиромашното ромско село, чии жители преживуваат од денес до утре, продавајќи на ситно габи и камења.

На самиот почеток од филмската приказна се запознаваме со девојката што го претпочита своето второ име, шпанското Кармен, пред првото, романското Јонела. Таа сонувала да избега од примитивната средина и од родното село Глод, кое го смета за ужасно. Учи шпански гледајќи на телевизија латиноамерикански сапуници и сонувала да отиде во Шпанија за да стане филмска звезда. Но, родителите се спротивставуваат, затоа што се побогати од останатите во селото и сметаат дека имаат сè што им е потребно за удобен живот: пари, голема куќа, а татко ѝ ги поседува и селскиот бар и продавницата за прехранбени производи. Кармен, заедно со мајка ѝ, работи во семејната продавница. И се додворува момчето од соседството Кристи, но Кармен, иако Кристи ѝ е симпатичен, не сака да се врзува, за да може да избега од селото. Сонувала за богато момче, со куќа, пари, кола, викендичка. Родителите сметаат дека треба да се омажи за Кристи, но таа вели дека е сè уште млада. Татко ѝ, Јон Чоробеа, во социјализмот работел како електричар и заработил доволно пари за куќа, бар и продавница. „Бевме среќни за време на Чаушеску. Чаушеску беше голем човек. По неговата смрт целата земја пропадна.“ Тој сака да му помогне на селото да се развие, да инсталираат водовод, да се отворат работни места, но е немоќен. Во понатамошниот тек на дејствието, Кармен соопштува дека во меѓувреме, додека се снима документарниот филм, во селото дошла американска филмска екипа, им платила нешто ситно на селаните за снимањето и си заминала. Селаните, гледајќи во камерата, и на холандската филмска екипа ѝ бараат пари за снимање. Една вечер, во селскиот бар се собираат мноштво селани за да го погледнат американскиот филм, делумно снимен во нивното село: БОРАТ: КУЛТУРНИ УЧЕЊА

НА АМЕРИКА ВО КОРИСТ НА ВЕЛИЧЕСТВЕНАТА НАЦИЈА НА КАЗАХСТАН. Вџашени се од она што го гледаат. Британскиот комичар од еврејско потекло, Саша Барон Коен, авторот на филмот, кој ја интерпретира и главната ролја на Борат, селаните од Глод ги прикажал како сосема заостаната заедница од Казахстан, ги извртел нивните зборови, со еден збор, максимално ги исмеал. Селаните се гневни: „Не излажа... Борат нè прикажа сосема погрешно! Направи циркус од нашето село. Треба да го затворат!“. По емитувањето на филмот, селото станува популарно, доаѓаат романски, американски, германски и други странски телевизиски екипи, но селаните веќе немаат доверба кон никого што држи камера в рака. Во селото започнуваат да се плетат приказни дека семејството на Кармен се збогатило со парите земени од филмот на Борат. Американската телевизиска куќа Еј-Би-Си Њуз, прикажувајќи ги калливите улици, руинираните куќички и свињите и кокошките на селаните, известува на овој начин: „Ова е гратчето Глод. Глод во превод значи кал. Сиромаштијата е голема, дури и смрди. Навистина е од Бога заборавено место...“. Веднаш по телевизиските екипи, во селото пристигнуваат и адвокати. Еден германски адвокат ги советува селаните да бараат отштета на суд. Таткото на Кармен, Јон, инсториран од адвокатот, решава да ја бара правдата, затоа што во филмот е исмеан неговиот татко. Иако му е страв Борат да не го убие, тој е подготвен да оди на судење во Њујорк и да бара 30 милиони долари и јавно извинување како отштета. Целото семејство однапред се радува на збогатувањето. „Ако добиеме пари. Ќе изградам мал град. Ќе ви дадам работа. Нема веќе да собираме камења. Ќе имате работа, ќе има пари. Може да отворам фабрика за сокови или компанија за извоз на овошје. Девојките ќе имаат добра плата. На зима нема да работите, но ќе добивате надоместок. На лето повторно ќе ве вработам...“, сонува Јон. „Ќе бидеме милионери. Сè ќе промениме тука. Училиштето, ќе направиме забавен парк. Ќе направиме компјутерски центар. Селото ќе биде преубаво. Тогаш нема да заминам“, му се придружува и Кармен. Кога на германскиот адвокат му се придружува и Ед Фејган, заведен адвокат со еврејско потекло од САД, тогаш Јон заедно со татко му и со селскиот кмет и адвокатите заминува во Лондон, затоа што не можат да добијат виза за патување во САД. „Ако умреме сега, душите тука ќе ни талкаат“, коментираат селаните од Глод, возејќи се низ лондонските улици, а потоа додаваат: „Лондон е голем. - Ова не е Лондон, ова е Англија. - Што? - Англија. Значи, не е Лондон? - Не, Лондон е далеку...“. Адвокатите инсистираат тројцата селани, кои не знаат ниту збор англиски

ниту некој друг странски јазик, да влезат во административните простории на филмската куќа Фокс и таму да достават петиција. Се разбира, во оваа комична секвенца селаните се исмеани и набрканни од обезбедувањето на Фокс. Сонот за парите изгледа дека ќе остане само сон... Во меѓувреме, во Глод, Кармен подлегнува на притисокот на средината и решава да се омажи за Кристи, но додека свадбата се подготвува, таа го открива неговиот вистински карактер. „Сакаше само да ме легне. И потоа почна да нè поткрадува. Со свои очи видов како украде пари од продавницата. Не можам да живеам со крадец. Не го поднесувам“, одлучна е Кармен, која решава да избега од дома, што, разбирливо, предизвикува потреси во семејството. Татко ѝ Јон преживува нервен слом и е во депресивна состојба. Сепак, по кусо отсуство, Кармен се враќа дома, свадбата со Кристи е откажана и иако Кармен не очекува, набргу ќе се утеши со Овидиу, момче од селото, кое не ја сака поради парите. По свадбата, сите се среќни, иако во селото мислат дека Јон зел пари во Лондон и ретко кој му влегува во продавницата. Кармен е бремена, а девојчето, кога ќе се роди, ќе биде крстено исто така Кармен. Филмот завршува со телоп на кој стои информацијата дека на 2.04.2008 г., американскиот областен судија Лорета Преска ја отфрлила тужбата против Борат, со образложение дека на случајот му требаат посепцифични докази за да биде успешен.

И оваа филмска приказна е раскажана без нарација во оф-тон, но филмот изобилува со автентичниот говор на протагонистите, кои всушност ги раскажуваат своите животни приказни. Нарацијата се движи линеарно и со мали прескоци, хронолошки го следи текот на настаните. Режиерката Мерседес Сталенхоф и директорот на фотографија Ерик ван Емпел, без никакви експерименти, само ги регистрираат случувањата во Глод, кои сами по себе доволно зборуваат. Темпераментните Роми, главните ликови, го преплавуваат филмот со контрадикторни емоции на грубост и нежност, тага и радост, омраза и љубов, страв, очај, гнев, задоволство... Во филмот се употребени инсерти од телевизиските прилози снимени со селаните на Глод, како и инсерти од филмот за Борат. Сè на сè, овој документарен филм на сосема спонтан начин, исто онака како што е и сниман, ја исполнува својата цел: успева да навлезе во интимниот свет на селаните од Глод и без лажно морализирање да даде целосна слика на арогантниот однос на западните општества, каде што филмот за Борат е исклучително популарен, кон помалку развиените културни средини, дури и во Романија, земја-членка на Европската унија. Кармен се сретна со Борат!

ИГОР СТАРДЕЛОВ

УДК 791.43.091.4(450.451)(049.3)
Кинопис 37/38(20), с. 87-90, 2009

ИМЕТО НАД НАСЛОВОТ *

(ПО ПОВОД 23. ИЗДАНИЕ НА ФЕСТИВАЛОТ IL CINEMA
RITROVATO, БОЛОЊА, 27 ЈУНИ-4 ЈУЛИ 2009)

а

ко има нешто што може да ни ја зацврсти вербата и да ни даде кураж, поради неизвесната судбина на филмот и сенишното исчезнување на можностите за проекции на вистински филм, тоа е доживувањето што го нуди Болоња за време на одржувањето на Фестивалот на реставрирани филмови, „Il Cinema Ritrovato“.

Ако еднаш сте биле во Болоња за време на одржувањето на Фестивалот на реставрирани филмови „Il Cinema Ritrovato“ и ако еднаш сте гледале филмска проекција на Пјаца Маџоре, ќе посакаете повторно да се вратите. Губењето на нашето време, и дење и ноќе, гледајќи филмови на „Il Cinema Ritrovato“, е како да се навраќаме на потеклото на задоволството, како кислород за нашите очи и нашата душа, како извор на страста.

Што е тоа што овој Фестивал го прави толку прекрасен? Што е заедничко за сите тие филмски историчари, архивисти, филмски вљубеници, жители и гости на Болоња? Одговорот е едноставен: љубовта кон филмот. А можноста да се видат повторно откриени теми, протагонисти, простори, од филмот на XX век, за кои се верувало дека се изгубени, е едноставно: задоволство.

Како и секоја година, и годинава Фестивалот се одржуваше на повеќе локации низ градот (филмски проекции, презентации и промоции, саем на книги, постери и ДВД-а). Тоа се трите кина: *Лимиер 1* (резервирано за немиот филм),



Френк Капра

* На плакатите за играни филмови на почетокот од минатиот век, обично, над насловот стои името на режисерот или на главните актери.

Лимуер 2 (за раниот период на звучните филмови) и познатото кино *Арлекино* (од времето на славните 50-ти години на минатиот век), за звучните и филмовите во боја. Четвртата локација е Опера Хаус, а несекојдневното доживување е на петтата локација - Пјаца Маџоре - централниот плоштад во Болоња, каде што годинава, секоја вечер, на огромното платно илјадници луѓе имаат ретка можност и единствено чувство да уживаат во проекциите на фантастичните реставраторски резултати.

Една од основните цели на фестивалот „Il Cinema Ritrovato“ е да ѝ овозможи на публиката да види филмови за кои се мислело дека се изгубени и дека не сме ни сонувале дека можат да бидат видени. Реставрираните и новооткриените филмови се специјалност на овој фестивал. Годинава организаторот гордо (имаше потполно право) ни ги претстави фасцинантните резултати во таа толку тешка, макотрпна и долготрајна работа - да го видиме филмот каков што бил на неговата премиера. На Пјаца Маџоре уживавме во, би рекол, ремек-делата на реставраторската работа: ЦРВЕНИ ЧЕВЛИ (*The red shoes*, 1948) на Мајк Пауел и Емерик Пресбургер. Копијата е реставрирана од Филмскиот и ТВ архив на UCLA; потем ТЕШКИ ГОДИНИ (*Anni difficili*, 1948) на Луиџи Зампа, ремек-дело на раниот неореализам. Реставрацијата е направена во лабораторијата *L'Immagine Ritrovata* во Болоња, од оригиналниот нитратен позитив и од дубл-позитивот заштитен во Британскиот филмски институт. За реставрација на тонот, користени се позитив-копиите од Швајцарската кинотека, заедно со онаа од Кинотеката од Милано; и ДОБРИОТ, ЛОШИОТ, ГРДИОТ (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966) на Серџо Леоне. Копијата е реставрирана во лабораторијата *L'Immagine Ritrovata* во Болоња, од оригиналниот камера-негатив и магнетниот тонски запис. Како репер за колор корекцијата, користена е позитив-копијата од 1971 година.

Доволно е да се пронајде и една единствена сликичка, фотографија или каков било пишуван документ, за да не се изгуби надежта во пронаоѓање и реставрирање на филмот. Годинава, вниманието го привлекоа и два проекта поврзани со два исклучителни наслови: првиот е СОЛЕ (1929) на Алесандро Бласети, еден од најголемите италијански филмови изгубени засекогаш, а вториот е ПЕКОЛОТ (*L'enfer*) новооткриен незавршен филм на Анри-Жорж Клузо (со сензационалната Роми Шнајдер).

Дека надежта последна умира, најдобар доказ е случајот со СОЛЕ и пронаоѓањето дневник со

фотографии од неговото снимање. Тоа било сосема доволна причина да се направи еден документарец (СОЛЕ: ЗАД СЦЕНАТА, *Sole: dietro le quinte*, 1929-2009) за, веројатно, првиот или, можеби, единствениот преостанат документ „зад сцената“ на италијанскиот нем филм. Фотографии коишто ги дополнуваат камчињата на мозаикот наречен реконструкција на СОЛЕ: личности и имиња што учествувале во неговото создавање, работата на Бласети на сетот, локации каде што се снимал филмот, како и опремата со која е сниман. Едно убаво, мало 40-минутно богатство, кое, 80 години подоцна, зборува за група ентузијастични, млади луѓе коишто дале огромен придонес во повторното раѓање на италијанскиот филм. Во овој архивски филм, пренесени се и измонтирани интервјуа на Бласети и досега невидени документи од неговата архива.

Документарниот филм, пак, ПЕКОЛОТ НА АНРИ КЛУЗО (*L'Enfer d'Henri Georges-Clouzot*, 1964-2009) на Серж Бромбер и Руксандра Медреа го прикажува напорот на Клузо да пронајде, како што вели самиот, опсесија што ќе може да им ја пренесе на гледачите. Барајќи ја таа опсесија неколку години, решил дека тоа би можело да биде љубомората. Халуциногените сцени на љубомора од ПЕКОЛОТ го одвеле до неговите естетски истражувања со нови фотографски процеси (можеби и затоа не го завршил филмот). Можеби причината е и тоа што за прв пат, за овој филм, Клузо немал продуцент (кој ќе го контролира и проверува).

Клузо имал моќ да работи со голема брзина, но брзајќи, веројатно ја изгубил крајната цел. Тој зачнал нов начин на снимање на актерите, нов начин на предизвикување психолошка тензија меѓу актерите. Тој создавал во целосна слобода. Повеќе од два месеца снимал „тест-кадри“, си играл со визуелни ефекти употребувајќи енергична умешност, ставајќи ја Роми Шнајдер под светла што се вртат... Како што вели еден од авторите на филмот, Серж Бромберг, користејќи ја сета таа бркотница околу снимањето на ПЕКОЛОТ, авторите сакале да ги прикажат: надолната спирала на Марсел, главниот лик во филмот; надолната спирала на Клузо и неодоливиот шарм на Роми Шнајдер. Филм што воедно претставува и приказна за човекот којшто се заклучил во својот сопствен лавиринт.

ГОСПОДИН КАПРА ОДИ ВО ГРАД

Годинава во Болоња, *Името над насловот* беше најпросламениот, највосхитувачкиот и најнаградуваниот оскаровец на 30-тите години на минатиот век, Френк Капра (1897-1991). Класичен пример за Итало-американец којшто успеал. Про-



ОВА Е ПРЕКРАСЕН ЖИВОТ (р. Френк Капра, 1946)

грамата посветена нему го носеше називот **Господин Капра оди во град.**

Малото момче (Франческо Росарио Капра), емигрант од Сицилија, како и други познати режисери, својата кариера ја започнало во немиот период, работејќи најразлични работи. Сè додека не седнал на режисерското столче. Најпрвин работел со Мек Сенет, а потоа се преселил во Columbia Pictures.

Капра имал 33 години на почетокот од декадата во која ги создал темелните слики и карактери на демократијата, толку силни што ниту една подоцнежна пародија или иронија не успеала да го скрши, нашето силно и живо секавање на г. Дидс или на г. Смит или, пак, на неговата визија на Вашингтон. Документарната серија **ЗОШТО СЕ БОРИМЕ** (Why we Fight, 1941-1943, Капра беше извршен продуцент), како и **ОВА Е ПРЕКРАСЕН ЖИВОТ** (It's a Wonderful Life, 1946) придонесоа подоцна да влезе во легендите.

По минатогодишното уживање со филмовите на Штернберг, годинава тоа беше случај со Френк Капра. На програмата беа повеќе негови филмови од немиот период, вклучувајќи неколку „невидливи“ богатства и неколку фантастични, премалку познати почетоци на неговиот звучен период. Претпоставувам дека малку од нив ги виделе денешните генерации. Исто така, веројатно се и многу малку оние што ги анализирале или коментирале комедиите што Капра ги создал со неспоредливи-

от Хари Ленгдон, еден од четворицата најголеми комичари од немиот период, заедно со Чарли Чаплин, Бастер Китон и Харолд Лојд.

Филмовите во кои овие двајца уметници целосно соработувале можеби претставуваат врв и темел, филозофска срж, суштина на сите неми филмски комедии. (Не знам за другите, ама Ленгдон неверојатно ме потсетува на Чарли Чаплин и Бастер Китон. Гегот на Чаплин и сериозната фаца на Китон, споени во едно.) Од таа заедничка соработка произлегле 13 филма, за жал видовме само неколку, во кои постојат извонредни меѓусебни постигнувања. Во **САБОТНО ПОПЛАДНЕ** (Saturday Afternoon, 1925), **СИЛНИОТ ЧОВЕК** (The Strong Man, 1926) **ДОЛГИ ПАНТАЛОНИ** (Long Pants, 1927) и **ГУДАЛА** (Fiddlesticks, 1927) се маестрални комедии, секоја за себе, речиси перфектни мали парчиња, кои се дури и повеќе од комедии и кои го возбудуваат социјалниот живот и предупредуваат. Комедии коишто личат на морални бајки, или, ако сакате повеќе, морални бајки коишто на комичен начин обработуваат неколку клучни елементи од животот на Капра, т.е. теми толку блиски на еден емигрант или, уште повеќе, карактеристики на тогашното американско општество: лекоумната и груба изложеност на корупцијата и криминалот, скитањето по улиците барајќи работа, шокот од првата сексуална средба со постара жена, влезот во шоу бизнисот, ненадејното издигнување и чистата љубов.

Покрај филмовите од немиот период, овде би ги споменал и ЗНАЧИ, ОВА Е ЛУБОВ (So This is Love, 1928) и НАЧИНОТ НА СИЛНИОТ (The Way of the Strong, 1928) годинава во Болоња беа прикажани и неколку ултра динамични, оригинални, и повторно би рекол, малку познати филмови од неговите почетоци во ерата на звучниот филм, кои, секој за себе, го претставуваат суштинскиот Капра. Без разлика дали е тоа ДОЖД ИЛИ СВЕТЛИНА (Rain or Shine, 1930), ДИРИЖАБЛ (Dirigible, 1931), ПЛАТИНЕСТА БЛОНДИНКА (Platinum Blonde, 1931), АМЕРИКАНСКО ЛУДИЛО (American Madness, 1932), или некои од првите филмови на Барбара Стенвик - ЖЕНАТА-ЧУДО (The Miracle Woman, 1931) или ГОРЧИВИОТ ЧАЈ НА ГЕНЕРАЛОТ ЈЕН (The Bitter Tea of General Yen, 1932).

Френк Капра е основоположник на т.н. софистицирана комедија, полна со непосредност, шарм, сензуалност и сатиричност.

Ликовите на Капра се исполнети со доблест, тие се добродушни филантропи, честољубиви, благородни идеалисти. Има повеќе актери чијашто популарност и успех му ги должат на соработката со Капра: Гари Купер, Џејн Артур, Џејмс Стјуарт, Барбара Стенвик, Кери Грант и Дона Рид.

Но, и покрај тоа што филмовите на Капра се преполни со добрина, просто е неверојатно, од денешна гледна точка, како општествената критика и „обработката“ на одредени социјални теми се отворени, директни и толку актуелни (на пример, ЖЕНАТА-ЧУДО или АМЕРИКАНСКО ЛУДИЛО).

Од годинешниот Фестивал, во оваа прилика би ја издвоил програмата *Пред 100 години: Филмови од 1909*, во која можеа да се погледнат огромен број интересни остварувања, и секако дел од огромниот опус на Дејвид Ворк Грифит. Несомнено, 1909-тата била година на Грифит. Во таа година тој режирал 142 наслова (најголемиот дел од нив во една ролна, со должина од околу 15-16 минути).

Годинава во Болоња, во неколкуте програми, имаше филмови за оние што ги знаат добропознатите ѕвезди: Мелиес, Чаплин, Капра, Кинг Видор, Жак Тати, Серџо Леоне, Жан-Лик Годар, Кретинети (првата филмска ѕвезда), Анита Бербер, Аста Нилсен, Ава Гарднер, Алида Вали, но и оние помалку познатите: Родолфи, Вертел, Зампа, Лабарте, Аде-Салам, Балди, Јанг...

Се разбира, имаше програма и за оние што ја бараат вистината, за оние што веруваат дека документарниот филм е помокен од играниот. Темата на историјата е, исто така, важен дел од програмата на Фестивалот. Содржината и времето

се составни делови на филмот, кои, едноставно, не можат да се раздвојат. Годишнатиот избор на филмови во програмата *Во Виши: Францускиот филм под окупација* (Inside Vichy: French cinema under the Occupation) понуди селекција филмови продуцирани во окупирана Франција. Филмовите коишто „самите зборуваат“ ни даваат еден вид традиционална визија на времето, какво што било и го истакнуваат зборот „историја“. Исто така беше претставен и големиот Ричард Ликок, снимателот на последниот филм на Роберт Флаерти, ПРИКАЗНАТА ЛУИЗИЈАНА (Louisiana Story, 1948). Ликок е еден од основачите на документарниот филм, во Америка наречен „Direct cinema“, во Европа познат како „Cinéma vérité“. Програмата, пак, *Морето во филмот* (The Sea in Cinema) беше посветена на документарните филмови на Жан Епстејн снимени на брегот на Бретања, во кои режисерот и филмски теоретичар создава концепт во кој природата во кадарот ја има истата улога како и актерот во драмските филмови.

На крајот, но се разбира, и не најмалку важни, би споменал три кратки комедии, бурлески, пародии на Чаплин и Китон. Проекцијата на филмовите, еден по друг, беше на Пјаца Маџоре, со придружба на Регионалниот оркестар на Емилија-Романја. Како дел од *Проектот Чаплин*, беа прикажани Чаплиновите: СОНЧЕВО МЕСТО: (Sunnyside, 1919), прв филм на Чаплин снимен во рурална средина каде што силата на љубовта му дава предност на селото над градот; и ДЕНОВИ НА ЗАДОВОЛСТВО (A Day's Pleasure, 1919), пародија на неделниот живот во Америка и на ритуалите на средната класа (за прв пат Чаплин не е скитник во својот искинат костум, ами господин којшто со семејството оди на излет); и ЕДНА СЕДМИЦА (One Week, 1920) на Бастер Китон (пародија на американскиот начин „направи сам“). Замислете си како изгледа куќата што Бастер ќе ја направи сам за една седмица.

Во рамките на Фестивалот, како и секоја година, се одржаа и неколку придружни манифестации: во рамките на проектот „Еуропа Cinemas“ беше одржана работилницата „Во костец со генацискиот јаз“, посветена на младата публика; по-тем беше одржана годинешната Летна школа на ФИАФ за филмска реставрација; беше претставен проектот „European Film Gateway“, интернет портал со над 700 000 дигитализирани филмови, фотографии, плакати, цртежи и други звучни и текстурални материјали од европските филмски архиви и кинотеки; и беа доделени ДВД наградите, во рамките на фестивалскиот саем на книги.

Мими ЃОРГОСКА-ИЛИЕВСКА

НОВАТА МЛАДОСТ НА НЕМИОТ ФИЛМ

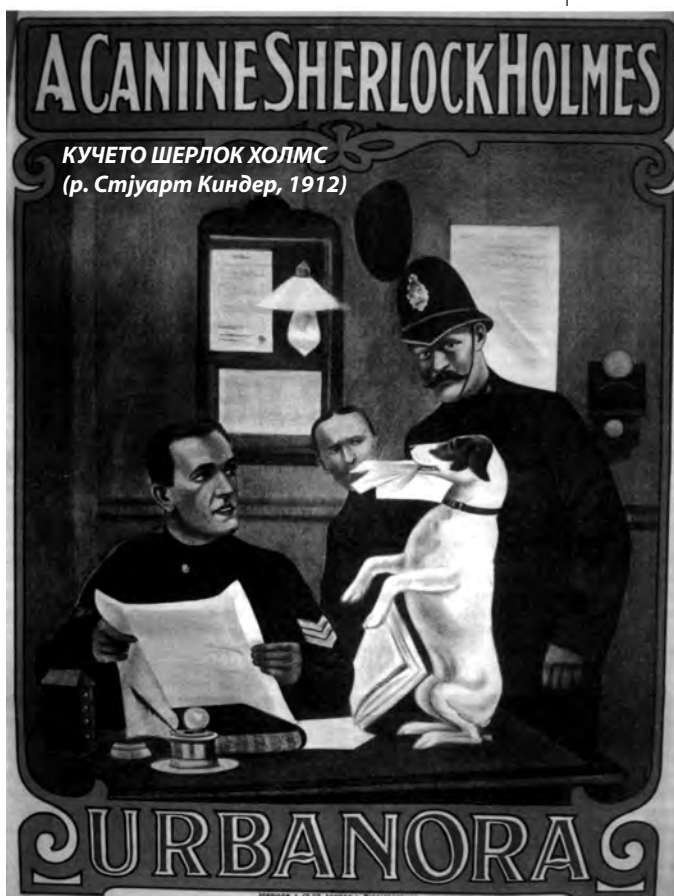
УШТЕ ЕДНА НЕМА ПРИКАЗНА ОД ПОРДЕНОНЕ

(ДЕНОВИ НА НЕМИОТ ФИЛМ/28. ФЕСТИВАЛ НА НЕМИОТ ФИЛМ,
3-10 ОКТОМВРИ, 2009, ПОРДЕНОНЕ)

Д

еновите на нем филм/Фестивал на немиот филм (Le Giornate del Cinema Muto/Pordenone Silent Film Festival) оваа година од 3 до 10 октомври по 28 пат, на бројни филмски архивисти, историчари на филмот, реставратори и студенти им овозможи уште едно седумдневно уживање во магијата на немиот филм во Порденоне, Италија.

И оваа година во Порденоне, низ богата програма, се докажа дека филмските архиви, свесни за фактот дека подвижните слики се важен дел од културното наследство, неуморно преземаат мерки и активности за зачувување (пред сè) на националниот фонд на подвижни слики за генерациите што доаѓаат, со јасно изразена научна свест за фрагилноста и делкатноста на овој материјал. Токму затоа 28-то издание на Деновите на нем филм/Фестивал на немиот филм (Le Giornate del Cinema Muto/Pordenone Silent Film Festival) понуди најбогата програма досега благодарение на поддршката од филмските архиви-членки на Меѓународната асоцијација на филмски архиви (ФИАФ). Наспроти стравувањата на организаторот



дека можеби со текот на времето ќе биде сè потешко да се селектира и презентира квалитетна и квантитетна филмска програма од периодот на немиот филм, од година во година на големо задоволство на филмската публика се случува токму спротивното, односно секоја година има сè повеќе филмски наслови на новооткриени и реставрирани филмови.

Официјалното отворање на 28-то издание на *Деновите на нем филм/Фестивал на немиот филм* се одржа во киното *Верди* со проекција којашто своето место го зазема во фестивалската рубрика *Специјални настани*. Без никакво сомнение, и оваа година со избраниот филм за свеченото отворање, одличната адаптација на истоимената оперета ВЕСЕЛАТА ВДОВИЦА (1925) на Ерих фон Штрохајм, во оркестарска придружба на оркестарот „Мителеро-пеа“ низ новоадаптираните партитури од оригиналната оперета на Мод Нелисен, уште на самиот почеток фестивалот заблеска во величествениот сјај на уметноста на немиот филм. За комплетноста на настанот и чувството на возбуденост придонесе и специјалната гостинка на отворањето Леатрис Гилберт Фонтејн, ќерката на еден од главните актери во филмот, Џон Гилберт, кого во овој филм го гледаме во улогата на принцот Данило Петровиќ.

Програмскиот дел *Специјални настани* понуди уште неколку уникатни филмски проекции меѓу кои посебен впечаток оставија филмските остварувања на познатата продуцентска кука *Албатрос*, формирана во Париз од страна на руски емигранти во 1920 година. Филмовите ТЕАТАР (1921) на Бастер Китон, НОЌ НА СНЕГ (1915) и РОЛЕРОДРОМ (1916) на Чарли Чаплин, ХАРМОНИИТЕ НА ПАРИЗ (1928) на Луис Дорејн, ХАРМЕН (1926) на Жак Фејдер со право можеме да ги вброиме во неочекувани проекции, односно проекции што ја потврдуваат тезата дека *Деновите на нем филм/Фестивал на немиот филм* не се соочуваат со истрошеност на филмската понуда. За поголема радост на сите филмски вљубеници, овие проекции беа сигурен и неоспорен показател дека не е сè уште докрај проследена немата филмска продукција. И во моментите кога помислуваме дека најдоброто е веќе видено, сепак постои нешто уште подобро и вредно за внимание. Одредницата *специјални настани* ја добија проекциите на филмовите на завршната вечер меѓу кои беше и деветминутната проекција на АЛИСА НА СНЕЖНИ-ОТ ДИВ ЗАПАД (1924) на Волт Дизни.

Една од рубриките на годишешното издание на *Деновите на нем филм/Фестивал на немиот филм* беше посветена на Шерлок Холмс, а која произлезе како резултат од претходните две едиции посветени на британскиот криминалистички

филм, во рамките на Фестивалот на нем филм во Нотингем во 2007 и 2008 година. Феноменот на криминалистичкиот филм низ приказните за Шерлок Холмс на публиката ѝ беше достапен во осум циклуси во кои беа прикажани насловите: МОМ-ЧЕТО ДЕТЕКТИВ (1909) во режија на Перси Стоув, МИСТЕРИЈАТА НА ДР. РУ-МАНЧУ (1923) на режисерот А. Е. Колби, БАСКЕРВИЛСКИОТ ПЕС (1914) на Рудолф Мајнрет, СТАРИОТ ЧОВЕК ВО АГОЛОТ (1924) на Хју Кроа, ПРЕКРАСНО ПАРТНЕРСТВО (1921) во режија на Џорџ Риџвел, ПЕСОТ ШЕРЛОК ХОЛМС (1912) на Стјуарт Киндер и други.

Значајно да се одбележи е дека оваа година во рамките на 28-то издание на *Деновите на нем филм/Фестивал на немиот филм* со селекција на филмови од својот архив се претстави Југословенската кинотека со што ја одбележа 60-годишнината од своето постоење. Од трезорите на Југословенската кинотека беа прикажани филмови од домашна и странска продукција, и тоа: СО ВЕРА ВО БОГА (1932), БЕЛГРАД ВО ЗИМА (1914), ЗАЛОЖНИКОТ (1909), АКТОВИ, СТУДЕНТСКИ ФИЛМ ЗА ВАЈАРСКАТА УМЕТНОСТ (1903), БАРСЕЛОНА, ГЛАВЕН ГРАД НА КАТАЛУЊА (1912), ИЗЛОЖБА НА ФРАНЦУСКАТА КИНТЕКА (1954), ХАНСЕЛ И ГРЕТЕЛ (1909), КРАЛОТ НА СИДАРИТЕ (1920-25) и КРАЛОТ СОНУВА (1920-25). Презентацијата на Југословенската кинотека е од големо значење за афирмацијата не само на српската кинематографија туку и за останатите балкански архиви како рамноправен сегмент во европското семејство на филмски архиви.

Имајќи го предвид фактот дека само 15-20% од целокупната нема филмска продукција до крајот на дваесеттите години на минатиот век се сочувани, заборавените, повторно откриени и прикажани филмови од овој период претставуваат вистинско филмско-естетско уживање. Токму затоа програмата посветена на повторно откриени и реставрирани филмови секоја година предизвикува огромен интерес за филмските археолози. Оваа година беа прикажани: ГРАЦИЕЛА (1925) на Марсел Ванда, ПИСМО ОД ХОЛИВУД (1926), потоа следуваше европската премиера на МАЈМУНСКА МЕСЕЧИНА (1929) на Кенет Макферсон, ШТРАЈК (1920) на Чарлс Боуерс, потоа јужноафриканскиот филм РУЖАТА НА РОДЕЗИЈА (1918) на Харолд Шо и други врвни остварувања од почетоците на филмот и развојот на филмската уметност.

Организаторот на *Деновите на нем филм/Фестивал на немиот филм* со гордост го најави завршувањето на повеќегодишниот истражувачки проект, односно дата-базата на нитратните филмови на Дејвид Туркони, која претставува уникатна истражувачка алатка за сите студенти и истражува-



ВЕСЕЛАТА ВДОВИЦА (р.Ерих Фон Штрохајм, 1925)

чи на немиот филм. Конечното завршување на овој проект ќе резултира со ЦД-РОМ, филмографија и каталог во издание на Кинотеката од Гемона. Датата-базата содржи 20000 нитратни фрагменти во периодот 1902-1944 од кои најголем дел припаѓаат на периодот 1903-1916 година, потоа видеоклипови од филмови од почетокот на дваесеттиот век од Франција, САД, Италија и Велика Британија.

И покрај најавите дека оваа година Саемот на книгата, најзначајната придружна манифестација на фестивалот, ќе биде во редуцирано издание, сепак организаторите се погрижија на саемските штандови да биде присутен огромен избор на изданија посветени на историјата на филмот, како и стари филмски плакати, списанија и ДВД изданија од најзначајни филмови од немиот период. Единствено изостанаа редовните тематски изложби и промоции како резултат на рецесијата и економската криза.

Програмата *Колегиум 2009* оваа година посебно внимание посвети на привлекување млади истражувачи на немиот филм. Затоа во текот на целиот фестивал беа организирани предавања со дискусии за студенти.

Наградата *Жан Митри* за посебни достигнувања во проучувањето на немиот филм

оваа година по 24-ти пат беше доделена на Мод Линдер, единствениот сè уште жив потомок на Макс Линдер, и на внуката на Жорж Мелиес.

По завршувањето на овогодишното издание на овој значаен филмски фестивал во Порденоне, едноставно може да се заклучи дека немиот филм како филмска форма не претставува конечно истражен и затворен културолошки феномен. Токму овој фестивал, но и другите фестивали ширум светот тематски слични на него ја потврдуваат виталноста на немата филмска креација. Немиот филм продолжува да ги привлекува филмските истражувања како база за понатамошните научно-естетски промислувања на феноменот на подвижните слики. Интересот за него опстојува сè до ден-денешен не затоа што филмската теорија во него гледа своевидна антика, туку затоа што истата таа теорија сè уште успева да пронајде неоткриени вредности, кои имаат значење и за денешната филмска продукција.

Немиот филм не старее, тоа го потврди фестивалот во Порденоне. Тој едноставно долго, премногу долго и квалитетно ја живее својата младост, младост полна со вчудовидувачка енергија, која постојано зрачи и плени.

ВАЛЕНТИНО ДИМИТРОВСКИ

ПОИНАКОВ ПОГЛЕД



офотографскиот медиум во актуелната визуелна култура е поприсутен од кога било во неговата речиси двовековна историја. Но, во неговата историска димензија, како издвоен медиумски супстрат со неисцрпен резервоар на специфични јазични компоненти, како *затворен систем со своја специфична дисциплинарна аура* во која се фокусира и оличува значенскиот и симболичкиот потенцијал на една епоха, овој медиум денес се чини значително истрошен и нерелевантен за актуелните уметнички практики. Неговата автономија како уметничка дисциплина е избледена, „стивната“ во разнородноста на неговата применета функција и димензија. „Стивнувањето“ на фотографскиот медиум особено се засилува и е комплементарно со постмодернистичкото предизвикување на модернистичката извесност за автономијата на уметноста. Автономијата на уметноста подразбира автентичност, самодоволност, затвореност и независност на формалниот универзум на јазикот. Комплементарно на ова идеолошко уверување е вербата во претпоставената автономија на стварноста, независно од нејзините репрезентации. Моделот на автономијата е латмотив на модерната, заклучно со доцниот модернизам (на пр. Гринберг, Фрид). А, потоа настапува постмодернизмот со уверувањето дека дискурсите на стварноста и на уметноста се само временски конвенции на репрезентацијата, а автономијата, пак, идеолошки баласт што ги занемарил или заборавил бројните контекстуализации. Јатката на чистото потекло, на органската сраснатост меѓу медиумот, раката, чувството и умот, се расејува во едно проширено поле (како што тоа го формулира Р. Краус во 70-тите години од минатиот век). Оттогаш, се рушат аурата и возвишеноста на чистото средство, на органската стилизација на формата во уметничките дела во рамките на еден затворен јазичен систем, кон едно нагласено разнообразие, „театралност“, „спектакуларност“, многујазичност и над сè, мешање на разнородните медиумски и формални парадигми. Парадигмата на *проширеното поле* значително придонесува за „стивнување“ на сите ликовни и визуелни медиуми и уметнички практики, вклучително и на фото-

графскиот медиум, како автономни и автентични експресивни модели и нивно незапирливо и неповратно разлевање во полијазичните знаковни и симболички разменувања и вкрстосувања во доцноцивилизацискиот културен универзум.

Релевантните уметнички практики во изминатите две децении кај нас значително го експлоатираат и се димензионираат во променетото културно, цивилизациско, но и уметничко поле на многујазични обрасци и разновидни *наративни модели на уметничките искази*.

Фотографските нарации, фотографските концептуализирања и фотографските есеи навлегоа во полето на уметничките практики како релевантни вредносни и значенски искази што го обликуваат јазикот на актуелните ликовни и фотографски супстрати. Тие еднакво се активни во она што до неодамна опстојуваше како автономна ликовно-уметничка сцена, но сега како комплементарна медиумска подлога во авторските искази, како и во фотографскиот медиум, па честопати нема јасна или речиси никаква граница меѓу уметничките и фотографските практики. Затоа што, она што е клучно за оваа состојба на уметничката сцена не е авторитетното (авторитарното) затворање во сопствената дисциплинарна матрица, туку едно силовито и слободно движење во разновидните актуелни егзистенцијални, симболички и културолошки состојби, преку исклучиво *неавтономната употреба* на фотографскиот медиум во структура на наративни исказни модели. Оттаму, остварувањата на повеќе релевантни автори што ги практикуваат овие медиумски обрасци кај нас, како што се Роберт Јанкулоски, Оливер Мусовиќ, Жанета Вангели и други, не се ниту специфично ликовни, ниту специфично фотографски, и тие најдобро е да се идентификуваат како едноставно уметнички, иако нивниот опус најчесто бил изложуван на ликовни манифестации. Во сферата на актуелниот класичен фотографски практикум (или она што сè уште по инерција така го именуваме), најистакнат експонент на ваквата примена на фотографскиот медиум е Иван Блажев со неговите многубројни фото-наративни „талкања“ по епидермот на актуелниот егзистенцијален универзум на денешницата.

Фотографската нарација, како фундамент на фотографскиот исказ денес, отвора еден сосема *поинаков поглед* во повеќедимензионалната примена на овој медиум:

- наместо статичната формална структура - една разлеана матрица со дифузен систем на неоптоварено профилирање на изразните средства, без посебно нагласување на некогаш основните компоненти на фотографскиот

јазик (композиција, светлосен контраст, тонска градиција, површинска фактура и сл.);

- наместо стабилен систем на кодифицирани тематски и мотивски жанрови - една непрегледна и неконтролирана маса на *наративни движења* во сложената структура на денешницата и на минатото, како егзистенцијални и симболички поредоци, една *динамична профилација* на наративни структури од микролошки „маалски“ собитиа до макролошките глобални приказни.

Самата релевантна фотографска практика денес е еден доминантен *поинаков поглед* во актуелната уметничка транспозиција на стварноста и епохата. На македонската актуелна фотографска сцена денес, овој *поинаков поглед* може недвосмислено да се согледа во повеќе сродни проекти на неколку фотографии. Тоа особено важи за четирите остварувања-изложби што овде ги презентираме:

- „Заеднички светилишта“ и „Движење“ на Роберт Јанкулоски;
- „Дома“ на Иван Блажев и
- „Живот во кутија“ на Драги Неделчевски.

Сите наведени проекти-изложби се реализирани во рамките на дејствувањето на *Македон-*



Иван Блажев: МИЦЕ

скиот центар за фотографија, а последните два, „Дома“ на Иван Блажев и „Живот во кутија“ на Драги Неделчевски, се дел од долгорочниот проект на овој центар, „Поинаков поглед“, финансиран од Швајцарската програма за култура - Западен Балкан. Метафората за *поинаквиот поглед*, како суштествена одредница на наративната структура на фотографскиот практикум денес кај нас, всушност, е пригодна заемка од насловот на овој проект. *Македонскиот центар за фотографија* проектот го профилира во серија тематски фотографски работилници што опфаќаат едукација и обука на одреден број слушатели, во зависност од нивните интереси, како и во серија на готови проекти-изложби. Целите на проектот се димензионирани за постигнување повеќеслојно подигање на фотографската култура кај нас, преку овозможување на разновидни содржински истражувања и продлабочувања на перцепциите и визиите во согледувањето и означувањето на стварноста, како и практикување на фотографскиот медиум (во аналогниот и дигиталниот вид) во создавањето индивидуални фотографски креации. Со овој долгорочен проект, *Македонскиот центар за фотографија* цели да ја пополни едукативната и изложбената празнина во нашиот уметнички и културен простор од замирањето на некогашните фотографски клубови како расадници на фотографската култура и практикум кај нас.

Уметничкиот јазик на **Роберт Јанкулоски** се вклопува во проширеното поле на повеќезначно користење на фотографијата, ослободена од притисокот на чистата форма и податлива за мултипликативна примена во актуелната цивилизациска реалност на сликата и визуелната репрезентација. Јанкулоски суверено се движи во овие модели на фотографската практика, ослободен од носталгијата за автономија на медиумот. Многу храбро ги користи своите или туѓите фотографии во разновидни поставки, затоа што за него фотографијата претставува релеј, преносник, секогаш поставен во разновидни концептуални релации. Неговите дела главно се профилираат во фотографски низи, при што мултипликативноста е технолошка но и концептуална основа на множење на сликата/сликите чиешто „авторство“ станува неважно. Тоа задоволство во играта, „поигрувањето“ со сликите во сложени значенски целини главно се одвива во две *концептуални матрици* на уметничкиот исказ. Првата е дистанцирано упатување на сегментите на актуелната општествена стварност во манир на констатирачка „ангажираност“ („Си Ју Си Ми“ од 1998 и „12 сребрени војници“ од 2001), а другата е една понагласена наративна дикција на исказот, во која би го сместиле проектот „Да ги зачуваме спомените“, како и проектот „Заеднички светилишта“ од 2009 година.

Проектот „Заеднички светилишта“ (реализиран



Елизабета Конеска/Роберт Јанкулоски: ДАРУВАЊЕ КУРБАН

во просторот на Мала станица, при Националната галерија на Македонија) е по малку атипичен во рамките на фотографското творештво на Јанкулоски, што се должи на фактот дека е настанат во рамките на едно етнолошко истражување и презентирање во соработка со етнологот Елизабета Конеска. Претставува класична фотографска репортажа или есеј за случувањата во конкретни денови на верско славење во четири светилишта: црквата Св. Никола/Х'д'р-баба теќе во Македонски Брод, манастирот Св. Богородица во Штип, манастирот Св. Наум кај Охрид и Хусамедин-пашината џамија во Штип. Она што е суштествено во фотографскиот пристап на Јанкулоски во овој проект е водењето на наразацијата со нагласок на деталите, „периферните случувања“, т.е. форсирање на еден поглед со „снижен“ ракурс што ги доловува спонтаната атмосфера и џагор на непосредното одвивање на настанот. Шаренилото од микрولوшки случувања, разнородноста на присутните и живописноста на настанот е мошне инспиративно за користениот авторски пристап и оттаму присуството на повеќе нагласени крупни планови и динамични кадри. На ова се надоврзува и свесното фокусирање на тривијалното и живописното во регистрираните настани до форсирање на синкретичкото, „неортодоксното“ и, на моменти, бизарното. Користената дигитална техника и потенцираниот колористички пристап мошне убедливо го реализираат овој концептуален пристап.

Проектот „Движење“ (2009), реализиран по повод промоцијата на новите депоа во Кинотеката на Република Македонија, е несекојдневно остварување во нашата фотографска практика. Се состои од два дела: зголемување во димензии од 60x90 см. на негативи од филмски фотографии од архивата на Кинотеката и дигитално фотографирање на негативи од филмските ленти од документарците на Манаки и Арсениј Јовков и создавање апстрактни композиции-копии со димензија од 60x90 см. Станува збор за концептуална постапка сродна на онаа на Американката Синди Шерман, со тоа што наместо нејзиното учество во инсценирањето на легендарните филмските кадри во фотографски композиции, овде Јанкулоски го зголемува самиот филмски кадар од негативот, профилирајќи го замрзнатиот филмски запис во кадарот на рамниште на една засилена симболичка и културолошка знаковност. Фотографските апстрактни композиции, од друга страна, покрај недвосмислената порака за состојбата на изворниот филмски материјал од исклучително значење, му овозможуваат на Јанкулоски да си поигра со ликовната дикција на фотографскиот израз преку предимензионирањето на негативот

до ниво на апстрактна структура и фактура на записот.

Проектот „Дома“ (со изложбата реализирана во 2008 година, во галеријата на Кинотеката на Република Македонија) на **Иван Блажев** е еден во низата разновидни фотографски есеи што авторот ги практикува во својот веќе респектабилен опус. Блажев е единствениот фотограф во Македонија којшто исцело практикува концептуален модел на наративни целини посветени на одредена тема, а не поединечни автономни фотографии што можат да фигурираат издвоено како самодоволни супстрати. Поединечните фотографии во овој концепт не би можеле соодветно да егзистираат издвоено, но не затоа што се фотографски некохерентни. Определбата за базично вмрежување во низа, дикцијата на динамично тематско и мотивско ткаење и градење, поединечната фотографија ја сведува на „недоречен“, „фрагментарен“ сегмент нужно упатен на сопственото множење и вжлебување во процедура на work in progress. Уметничкото дело што на овој начин се профилира е заокружениот проект а не поединечната фотографија.

Концептуалната матрица применета во проектот „Дома“ е типичен пример за едно вакво уметничко дело. Тоа претставува фотографски есеј составен од фрагменти за животот и станарите на студентскиот дом „Стив Наумов“ во Скопје. Составен е од повеќе портретираны станари-студенти во внатрешниот амбиент на домот. Станарите се лежерно прикажани во нивниот приватен простор, иако се свесни дека се портретираат. Тоа упатува на еден авторски ангажман на приспособување, доближување и олабавување на интимната атмосфера и на прикажаните субјекти. Иван Блажев оваа авторска поставка ја практикува во сите свои проекти: тој секогаш приоѓа тивко и ненаметливо, нагласено форсирајќи го субјективниот агол, нежното кружење и „пробивање“ во мотивот, оставајќи ја негибната крутата поза на „објективната реалност“. Во таа смисла, неговиот израз е ненаметливо класичен со одмерени и статични композициски решенија без експресивно динамизирање на плановите или кадрирањето и со нежна фактура на смирената тонска градиција и форсирањето на меки полутонови, одбегнувајќи ги контрастните решенија. Токму овој концептуален и стилски изразен пристап му овозможува наративно да ја разигра инспиративната метафора за „домот“ во, инаку, трауматичната состојба на амбиентите во конкретниот простор на домот „Стив Наумов“ во Скопје. Неговиот проект не е толку ангажиран ламент за несносливите услови во овој јавен простор, туку, пред сè, искрено *соучествување* во

градењето на топлината и интимата на живеењето, наспроти одбивната и неприфатлива реалност.

Драги Неделчевски со проектот „Живот во кутија“ (реализиран во 2009 год. во просторот на Мала станица, при Националната галерија на Македонија), како своевиден фотографски есеј, исцело се сообразува со актуелната состојба на релевантната уметничка и фотографска сцена. Овој проект настана како повеќемесечна опсервација и своевидна визуелизација на еден невообичаен амбиент, семејниот амбиент на авторот. Главната „ролја“ во оваа авторска и семејна „драматургија“, едновременно, ја има Мане Неделчевски, синот на авторот заболел од тежок облик на церебрална парализа. Доминантниот фотографски наративен концепт е составен од повеќе мали, „микролошки“ приказни што заедно го градат овој амбиент како исклучителна и неповторлива топлина на домот. Амбиентот на фотографската глетка, на тој начин, не е клаустрофобичен простор на потиснатите фрустрации, туку топло гнездо во кое се пребрдуваат егзистенцијалниот немир и непроменливата судбина на постоењето. Фотографскиот пристап ја одбегнува суровата објективистичка опсервација на „клиничката состојба“ на Мане, и покрај неверојатната близина и многуобразност со која фотографскиот објектив го следи перманентно. Напротив, оваа „опасна“ близина, ова церебрално експресивно детектирање на неговата состојба и непосредното опкружување, успева да го надмине она „одбивното“, „зазорното“, „судбинското“, соочувајќи се со него. Храбро доближувајќи се до бездната на „одбивното“, фотографскиот пристап го припитомува и приспособува тоа до нешто секојдневно прифатливо.

Драги Неделчевски: ЖИВОТ ВО КУТИЈА



ЕВГЕНИЈА ТЕОДОСИЕВСКА

НЕУМОРНИОТ ПАТУВАЧ НИЗ СЛИКАТА*

(ЗА ДРАГАН АБЈАНИЌ)



По долгите или кратки патувања, кога некои од нас повторно му се враќаат на големото благородно јадро полно со светлина, надвор од хоризонтите и опсегот на нашите ириси, секогаш велам дека нивниот живот ние го продолжуваме, нивните мириси ние ги оживуваме, само ако се сеќаваме на нив, зборуваме за нив, им порачуваме, им се исповедаме, жалиме по нив и ги славиме. За одбраните коишто се вечно во светлините на јадрото „да се биде“, а не „да се има“, старите мудреци одредиле слава, да се слават, да ги славиме. Бидејќи смртта не ја сметам за состојба на конечно, затоа и зборувам за нив, затоа ги славам нивните имиња, затоа зборувам за Драган Абјаниќ и затоа и го славам неговото име. Тој прерано тргна кон вечната светлина оставајќи нè нас овде да го спознаваме мракот и да се обидеме да го разградиме. За тоа ни остави прирачник – неговите видео дела, неговите програмски телевизиски уметнички проекти, неговите музички видео клипови. Малку зборувааше, а многу твореше, неуморно, сонот го живееше, креираше ден.

За него категоријата време немаше дефиниција. Враменото и ограниченото, а тоа значи и дефинираното, Драган Абјаниќ го пренебрегнуваше, го екскомуницираше од себе, им го оставаше на другите. Ги одбегнуваше некреативните, учеше од професионалците, тивко се гордееше за наученото. Тој во уметничкото видео ја етаблира традицијата на споивоста на линеарното и нелинеарното, што беше негувана и водена од неговиот креативен бунт, не тивок како неговото постоење, напротив, жесток, исправен пред социјалните неправди, пред идолатријата на виделивото, на формата. Симболите како видео елементи секогаш му извираа од музиката, преку музиката ги откриваше формите, но преку музиката им даваше и суштина на формите. Тој во своите уметнички проекти ја истакнуваше чистата и невина дистинкција меѓу она што тој го претпочита како телевизија и телевизијата како неопределен медиум. Кршејќи ја наративната структура во телевизиските проекти, тој ја нарушуваше нашата спокојна идеја за она што ни се случува, и ни ја покажуваше хиперреалната слика на она што навистина ни се случува.



УДК 7.038.53:791.43(497.7)(0.034.44)(049.3)
Кинопис 37/38(20), с. 99-105, 2009

Автобиографските елементи имаа вредно и значајно место во неговите видео проекти. Во тоа и се состоеше фрагилноста на неговото авторство, во тоа е и фрагилноста на авторското видео. Во некои дела тој автобиографските елементи ги обликува, класично наративно, со класични ликовни елементи, но наративната структура ја доведува до себесоголување, смело би рекле, со видео восклик на револуција, на излегување од својата кожа, на беспрекорно водење на камерата во набљудување на сите и сè што му е важно, а монтажата ја користи како избегнување на вината од опсервација. Овој креативен начин на видео изразот тој не го научи, тој видео амбиент беше неговиот виртуелен свет, тој таму спокојно се чувствуваше свој.

Првиот негов омаж го направив по покана на директорот на Меѓународниот фестивал на уметничко видео во Амстердам, Том ван Влит, во септември 1999 година. Том ван Влит го познаваше Драган од времето на Првата меѓународна видео колонија во Охрид кога Драган работеше заедно со Марина Гржинич и Аина Шмид, со Иван Чунихин, со Бреда Бебан и Хрвоје Хорватиќ, со Љубиша Ивановски-Лепи, со Жан Луј ле Такон, со Љубин Камчев, со Џереми Велш, со Димитар Владички-Манаки и Марјан Огненовски, со Нуша Драган и Среќо Драган, со Хаико Даксл, со Тихо, Гроф, со Катица и Гена. Но, Том ван Влит го запозна Драган во 1997 година кога имаше презентација на уметничко видео од програмата на Фестивалот во Амстердам во Музејот на современата уметност во Скопје, во организација на Дирекцијата за култура и уметност и Мирко Стефановски, по иницијатива на Катица Трајковска и Евгенија Теодосиевска. Тогаш, во ресторанот на хотелот „Турист“ во Скопје, Драган и Том се договорија да направат инсталација којашто би била патување со воз до едно напуштено село крај Велес и на старите руини како и на вагоните би имало видео проекција на делото што би ги поврзувало белото и темното, животот и смртта... Се сеќавам со каков жар се договараа. Том ван Влит се согласи да донесе техника од Амстердам и средства од буџетот на Фестивалот. Драган требаше да го подготви синопсисот. Тоа беше во април 1997 година. Том ван Влит сè уште се сеќава на овој проект, на овој неостварен проект со Драган Абјаниќ.

Кога се обидувам да си ги разјаснам животот и уметноста на овој меѓународно еминентен видео автор, би рекла дека беа етерични. Неговата уметност беше неговиот живот. Неговата експресија се појавуваше секогаш зад реалноста. Неговата реалност беше неговата уметност. Тој живееше и патуваше низ слики. Низ сликите што ги создаваше сакаше да ни покаже нешто навистина важно. Дали

ние тоа го разбравме, и дали го пронајдовме? Сè уште не знам, бидејќи на сите ни се потребни зборови, за жал, така е од дамнина, а Драган Абјаниќ не зборуваше многу. Неговите прашања и одговори беа содржани во неговите видео дела и уметнички програми што, како дел од себе, им ги даде на Македонија и светот. Нè научи дека со употребата на компјутерите не се потребни фарси на искажување, туку феноменот на едноставноста. Во онтологијата на електронската слика е преку монтажата да нè дислоцира, да нè билоцира, да си го признаеме најтајното за себе, да бидеме и ангели-

Од опусот на Драган Абјаниќ



те од НЕБОТО НАД БЕРЛИН, и немите сведоци на атомската бомба над Хиросима, и внуци на толпата граѓани пред камерата на Милтон Манаки.

Драган Абјаниќ е првиот видео уметник од Македонија којшто доби меѓународна награда. Тоа се случи во 1994 година кога неговото видео дело ПОТОА, во продукција на А1 телевизија, ја доби наградата на Советот на Европа на Меѓународниот фестивал на новите слики во Локarno (Швајцарија). На истиот Фестивал граѓаните на Канобио (Италија) му ги дадоа клучевите на

својот град, за истото дело, со обврска следната година Драган да направи инсталација во Канобио. Следната година Драган Абјаниќ ја направи инсталацијата „...и бело“ во центарот на Канобио, заедно со Игор Иванов-Изи и со дел од членовите на групата „Анастасија“.

Има една вистинска приказна за тоа како настана ПОТОА: Драган заедно со Бранд Ферро, поминувајќи два дена во Битола, во едно од кафулињата го забележува графитот „Malevich is Dead“. Од тука, овој графит почнува да делува на креативната личност на Драган. Би споменала дека



тој во почетокот на нашата соработка, кога работеше како видео миксер во МТВ, покажуваше склоност сите шпици и џинглови да ги решава како сликите на Малевич или Мондријан. Сакаше некои едноставни, некогаш и здодевни ТВ програми да ги облагороди со уметност, барем во „пакувањето“. Во своите дела тој ги славеше непознатите автори, заборавените, непотпишаните, народните творци, но во исто време, беше секогаш фасциниран од архивските снимки, од црно-белите сензации, од „некои погледи“ што ни ги оставиле малите но вредни

мајстори на фотографијата и филмската лента. Тој уживаше во ноќните часови, кога сите ние бевме, некои на заслужен, некои на незаслужен одмор, тој ги гледаше до зори старите архивски снимки на Македонската телевизија, снимки кои се и ќе бидат и понатаму големо визуелно богатство, секако, историско во својата суштина. Драган во ПОТОА ја искажа својата голема љубов кон модерната уметност, но и својот посебен однос и како личност и како уметник кон народните обичаи, вери, ритуали. ПОТОА е тејп со голем број драматични кратки сцени, со неочекувани врски со следните сцени. Но, вистинската драма е самата идеја што ве збунува, што по оваа сцена? Што потоа? Кон што? Зошто? Текстот се искажува на повеќе јазици, текстот ги слави уметноста и животот, смислата што уметноста ни ја дава во животот. Но, тој ни го поставува и си го поставува прашањето: Што потоа? Дали чистотата и восхитот, дури и светоста на вертикалата што се обидуваме да ја изградиме, да го достигнеме светото, некаде запираат, застануваат? Што по Малевич, што потоа? Дали и понатаму ќе останеме празни и бесполни суштества пред предизвиците на вечноста, затоа што вечноста е сега, во овој момент, дали и понатаму ќе ги глодаме веќе искушените гранки на мудроста, дали и понатаму ќе ги бараме корките на мудроста во она што некој го поставил како основа, до каде ќе ја изградиме вертикалата? Добро е, ќе ни останат трпки меѓу забите од „јагнето“ што го дадовме за „жртва“, курбан да оди, а другите, до каде се тие, што ќе жртвуваат, што ќе слават?

Ова прашање Драган Абјаниќ го продолжува во уметничкото видео ПРОЦЕСИЈА (1998) во продукција на Медијацентар. Тој во ова видео дело го дава единственото што може, само својот одговор – распувањето на тркалото на животот, кој, како кај Аборицините, се случува во потсвесното, во сонот, а не во реалното секојдневие на физичка и формална комуникација. Овде е најмногу присутен автобиографскиот елемент на фрагилноста на љубовта. Љубовта како давање докрај, безрезервно, предавање на самиот себе. Ова дело е ономатопеја на болката, реминисценција на молкот, на тишината.

Во ова дело тој ја демистифицира смртта, смртта на оние што ја надминале болката. Овој тејп е видео работилница на неискажаната љубов, на неговите најинтимни визи и сеќавања. Распувањето на тркалото на животот го следат темното и белото. Ги следи музиката на Вагнер и оригиналниот звук на скулптурите на Петар Хаџи Бошков, добиен со музичката интервенција на Гарабет Тавитијан-Гаро. Забележливо станува монтажното навраќање на фреските од македонските

цркви, каде што како меѓу сон се појавуваат фабрички хали, каде што се изработуваат делови за автомобилската индустрија, па пак штитовите на нашите светци. Со неговиот видео јазик тој бара прошка за неискажаното, за премолченото, за допирите што не ги допрел, за вистинските зборови што не ги кажал. Во ова видео дело камерата е неговата душа, превртената утроба. И покрај духовните слики, ова дело е повеќе од органско. Со духовното и технологијата, благоста и тешките мисли, кои се тркалаат како шрафови низ празното летно утро, ПРОЦЕСИЈА е последното видео дело што Драган Абјаниќ го создаде.

КОКИНО, ПОТОА и ПРОЦЕСИЈА се уметнички видео дела коишто влегоа во историјата на меѓународната видео сцена во колекцијата на најзначајните видео дела на XX век во Стедилејк музејот во Амстердам (Холандија). Ако ве нанесе патот во Стедилејк, можете да ја видите оваа

колекција и да се соочите со фактот дека делата на Драган Абјаниќ се драгоцен дел од ова големо и респектабилно семејство. За неверните Томи ќе ги набројам и: Нам Џун Пајк, Бил Виола, Вито Акончи, Роберт Каен, Енди Ворхол, Питер Гринавеј, Џим Џармуш итн.

Уметничкото видео, пак, ЕНА е сублимат на неговото поимање на беспрекорниот спој на човекот и природата, од малите балончиња од сапуница на малечката Ена со кики до балетските патики на Тања Вуисиќ, со перфектните линии на природата, боите, сувите гранки и... и благотворните смирувачки песни на Шри Чин Мој. И во ова дело, Драган ја искажува љубовта кон природата, кон непогрешливиот создател. Чест симбол во неговите видео дела се исушените гранки, старите дрвја (исцедената животна сила и сок, но не бесмислено изгубена некаде и не без трага, туку дадена некому, реинкарнирана во енергија за создавање



Од опусот на Драган Абјаниќ

на оние што доаѓаат). Символот на крстот како давање на сите четири страни, поглед што не е себично застанат само на една страна. Овој тејп тој го работеше подолго, го почнуваше, па преспиваше со очи „ширум затворени“. За да ја „испије голтката“ на одјавната шпица, тој мораше да знае дали е горчлива, кисела, солена или слатка, таа мораше да има вкус.

Сега би ве вратила 15-ина години назад, во времето кога се создаваше историјата на македонската видео сцена. Во 1986 се создаде Видео работилница во Редакцијата за култура и уметност во Македонската телевизија. Тоа беше првата организирана видео работилница, која ја иницираше Катица Трајковска. Тука беа и: Иван Џепароски, Евгенија Теодосиевска, Венцислав Војдановски, Иван Чунихин, Драган Абјаниќ, Љубин Камчев, Љубиша Ивановски-Лепа, Владо Арсовски, Љупчо Александров, Јане Петковски, Миле Гроздановски,

Васил Кртошев, Никола Новковски, Коле Малинов, Љупчо Тозија, Љупчо Билбиловски, потоа доаѓаа и други наши колеги да се приклучат на екипата што ги правеше програмите за култура и уметност. Потоа дојде Патрик Занули од фестивалот во Монбелијар со Жан Мари Дијар со делата од фестивалот, Патрик ни ги покажа можностите на Grass Valley миксетата, го направивме сите заедно ВИ-ТВ-ДЕО.

Потоа Драган Абјаниќ и Иван Чунихин ги претставија своите синаопсиси за МИКСКО и АНА. Секако дека од оваа денешна перспектива овие две дела се чинат наивно, но тоа беа првите авторски видео дела во Македонија, зборувам за 1986 и 1987 година. АНА е релативноста на времето со трик камера, но целото движење во АНА е решено во еден кадар со камерата. Извонредна идеја. Дваесет минути во еден кадар. МИКСКО, пак, е анимирана приказна направена со форми коишто то-



Од опусот на Драган Абјаниќ

гаш беа можни со мануелна интервенција на Grass Valley миксетата произведена во 1984 година. Сепак, овој ТВ анимиран филм е духовит и весел.

Во 1987 година, на Телевизискиот фестивал во Неум видео делото АНА освои награда за камера. Камерман на АНА е Владимир Кузмановски.

АНА и МИКСКО беа прикажани на видео средбите во Сараево, Белград, на „Видео микс“ во Загреб и во домовите на културата низ Македонија.

АПОКАТАСТАТИС е дело што е направено во времето на распаѓањето на поранешна Југославија. Драган во најчистите и најневините, во децата, го наоѓа претходникот и водачот во потрагата по каменот на мудроста. Инсистирањето на светската историја со архивски снимки од Тјен Ан Мен, од Израел, го поттикнува окото на очекување на смрт, распад, недоверба, уништување. Тој користи и стихови на Петер Хандке од инсертите во филмот на Вендерс НЕБО НАД БЕРЛИН (Петар Горко, Нора и малата Илина). АПОКАТАСТАТИС Абјаниќ го направи во продукција на МТВ.

АПОКАТАСТАТИС е одбрано меѓу 60-те дела од пристигнатите 490 за десеттата едиција на Меѓународната програма „Инферментал“ од уредниците Хаико Даксл, Евгенија Теодосиевска и Кеико Сеи.

Покрај тоа што беше видео миксер, Драган Абјаниќ научи да преснимува, да монтира, да ја запознава камерата, по извесно време веќе беше реализатор на емисиите „Само еден час“, чинам една од најгледаните емисии од културата и уметноста. Во тие емисии, тој реализираше серија раскази коишто со самото презентирање влегоа во речникот на медиумот телевизија како видео раскази.

Еден од тие видео раскази е и „Птиците над црквата Св. Димитрија“, според расказот на Данило Коцевски. И покрај тоа што во реализирањето на овој расказ Драган користи буквални асоцијации во визуелниот израз, што значи, без големи визуелни симболи коишто предизвикуваат пронаоѓање или ефектуирање на асоцијативното, сепак го има видео елементот што посочува на сензибилитетот на Драган Абјаниќ: големите соголени дрвја и летот на птиците, нема дестинација, летот е најважен. Така беше и во неговата работа, процесот на создавањето беше најважен кај Драган, резултатите неминовни. Ова е првото видео дело во кое Абјаниќ „влегува“ во храм.

Веќе во 1993 година, Драган Абјаниќ е главната „артерија“ во тимот на создавањето на КОКИНО, во продукција на МТВ, покрај креативните Александар Станковски и Златко Трајковски. Од почетокот до крајот на создавањето на овој прв видео филм во Македонија, КОКИНО, Драган беше внесен со сите свои дамари, креативни, физички.

Не го мрзеше да поставува сцени и да ги менува, да го избере платното на Бит-пазар, платното со кое ќе се постави сцената во Куршумли ан, како сцена на збогување со гнилото општество. Оваа сцена е најдолго работена. Кога зборував со Лаки Панчетовиќ, тој ми рече дека за него најтешката сцена била онаа во клиницата, меѓу крвта и месото на одраните животни, но вели, со Абио кога се занесовме во работата, заборавивме на смрадот, на реата, зборувавме само за зумови, за швенкови, за крупни и широки кадри.

КОКИНО е првото видео чијашто премиера беше во кино, на тоа инсистираа авторите, бидејќи и самиот наслов е сленг (како во кино, како кино, ко кино). Но, КОКИНО е и главниот лик во овој видео филм, кој е присутен во создавањето на историјата, па од свој (авторски) аспект ни ги објаснува причините и последиците на војните, уметноста, смртта. КОКИНО е и балкански Нострадамус, кој предвидува, нагласува, предупредува. Предвидува војни, смрт, самоуништување, љубов, страдање, понижувања, ја нагласува моќта на уметноста, но наспроти тоа, дрогата, самоуништувањето, тој познат балкански синдром, моќта на парите и декадентната моќ на медиумите. Колку блиско и познато станува денес сето ова. Овој видео филм е прв од неколкуте што ќе се појават подоцна на македонската видео сцена. КОКИНО не е ниту сага ниту ода, КОКИНО е иконографија на кругот на една група уметници, која дејствува и денес успешно, начин на живеење и мислење на македонската андерграунд сцена. КОКИНО е сниман со професионална БЕТА камера, но некои сцени и делови се намерно и со причина снимани со ВХС камера. КОКИНО ни ги „фрла“ в лице најфасцинантните но и најстрашните процеси во едно општество. КОКИНО ни суди за нашата концентрираност кон минатото и историјата, најрегресивниот процес на Балканот, да се биде „заглавен“ во историјата, да не се искористат можностите. КОКИНО не открива самите нас и не предупредува. Овој видео филм е најприкажуваниот уметнички видео проект од Македонија. Прикажан е на фестивалите во Хаг/Амстердам, во Оснабрик, во Сан Франциско, потоа во Институтот за современа уметност во Бостон, во Мома во Њујорк, во Белград, Загреб.

По доаѓањето во А1 телевизија, Драган Абјаниќ лесно влегува во ТВ шемата на создавање на оваа тогаш прва приватна телевизиска куќа. Во А1 тој почнува да ја реализира програмата „Сабвеј“, заедно со Игор Иванов-Изи. Од страна на медиумите и познати релевантни личности од уметничкиот, но чудно, а и вистинито, и политичкиот круг, „Сабвеј“ беше прогласена за најрефлексивна и уметнички најактуелна програма во 1994 година. Овде Дра-

ган ја покажува својата приврзаност кон ТВ мониторот како објект, предмет на опсервација, чудо коешто е твој послушник, пријател и непријател истовремено. Само да се потсетиме, тој својата прва јавна инсталација ја прави токму со монитори во објектот Мала станица, на една од изложбите што ги организира Сорос центарот за современи уметности. Таа кутија што неуморно ти се предава, те информира, дезинформира, ти ги предизвикува сите сензации, ќе стане препознатлив визуелен елемент во сите следни негови дела, но тој упорно го потенцира нејзиното присуство во уметничкиот производ. Нејзината внатрешност, исполнета со некаква си цевка со сива содржина, е главната причина на избор на Драган сето тоа да го смени, да го предизвика на двојој и рандеву. Обликувањето на „Сабвеј“ Драган го реализираше со веќе препознатлив уметнички сензибилитет. Дури и во некои забавни или документарни програми, знаевме дека, еве, баш тука Драган Абјаниќ интервенирал. Во „Сабвеј“, како и во Н.Е.П., се третираат секојдневието и едноставноста на животот наспроти политиката, која има интенции да ни ги искомплицира веќе поставените стандарди на леснотијата на живеењето. „Сабвеј“ и Н.Е.П. се уметнички проекти на извор на вистината и повредата на вистината. Во двата проекта е лоциран еден проблем што и денес е присутен, недефинираноста на телевизијата како медиум. Недефинираноста во однос на настани, личности, изречени мислења, намери, манифестација и презентација на уметноста. „Сабвеј“ за мене ќе остане сликата на уметникот предизвикана од истоштеноста и заморот од моќта на администрацијата над духовното живеење. Кризата е потреба за промена, нагласува Изи.

„Сабвеј“ во 1995 година ја добива Златната антена на телевизискиот фестивал во Пловдив, Бугарија, а Н.Е.П. (камењата што Господ ги фрли на барикадите) ќе биде прикажан во главната програма на Филмскиот фестивал во Лондон, во истата година.

Разголдувајќи ја со својот уметнички израз арена на естетиката на власта и филозофијата на празното, Драган Абјаниќ продолжува со „Маргини“ со Ана Глигорова. Секој што соработува со него мора да ја има динамиката на креативно осмислување. Тој ги откриваше токму вистинските, никогаш не погрешни. И во „Маргини“ тој со својот кинестетички сенс ни го открива слојот на секојдневието, за некого прозаичен, за некого релевантен, преку светот на дигиталната технологија во кој секогаш е присутен ултимативниот аспект на хиперреалното. И неговата најголема муза, музиката. Секое користење на одбраната со знак му-

зика, Драган го претвораше во „Маргини“ во уметнички видео клип сам за себе.

Симболите на идеалот, крстот, петокраката, реалноста и вечноста во „Маргини“ добиваат димензија на бунт, на незадоволство, на повик за преоѓање во друга димензија.

И покрај тоа што Драган Абјаниќ изработил безброј телевизиски шоу- програми, забавни, народни, програми од класичната музика, сепак, како комплетен видео автор се појавува во музичките тејпови на „Сараево“ на Влатко Стефановски и „Пирин“ на Кирил Џајковски. За Абјаниќ да направи видео доживување на музичка подлога, мора да ја сака таа музика, да сака да ја слуша. Но и во овие два музички видео спотови неговите сеќавања за доживеаните искуства се присутни. Во „Сараево“ тој се навраќа на Зимската олимпијада (каде што помина извесен период со екипата на МТВ, баш за време на Олимпијадата, за потребите на спортската програма на МТВ), потоа неговиот омилен филм на Кустурица ТАТКО НА СЛУЖБЕН ПАТ. Во „Пирин“, на музиката на Кирил Џајковски, тој вешто го интегрира народниот ритуал, кој од пагански влегол во цивилизацијата на практикување обред. И покрај тоа што оваа музика спаѓа во техно рејвот, сепак и Џајковски со синкопи од македонската народна песна се доближува на традицијата на исконското во сите нас, изворот на сè, нашиот наследен ген. Од Вевчанскиот фестивал (Драган ова видео го нарекуваше Вевчани) до допирот на светлината во долгиот тунел. И бело... И бело...

За, на крајот од оваа ретроспектива, навистина да биде „...и бело“ инсталацијата изведена во Канобио, единствената видео снимка каде што се појавува Драган Абјаниќ, повторно кај ита во БЕЛОТО...

Комплексноста на видео богатството што ни го остави Драган Абјаниќ, можеби по еден век, ќе биде третирана како архивски снимки од XX век. Знам дека Драган Абјаниќ не би имал ништо против. Ќе си дозволам да го цитирам естетичарот Иван Џепароски, дека тој беше и е модерен архивар на XX век.

Неговото патување започна во МТВ а заврши во А1 телевизија, но – дали заврши?

П.С.

Абио, ти благодарам за белото...

* Со дозвола на авторот, текстот е преземен од каталогот: *Видеографија, Драган Абјаниќ (1953-1999), Нова линија, Скопје, март 2009.*

ЕЛИЗАБЕТА КОНЕСКА

ОСВРТ НА НОВИОТ ЕТНОГРАФСКИ ФИЛМ ВО МАКЕДОНИЈА*

кадар од филмот
ТАМУ НЕКАДЕ ГОРЕ ВО ПЛАНИНАТА



Современите остварувања на етнологите, автори на етнографски филмови во Македонија, се јавуваат во првата половина од 90-тите години на XX век, а нивната продукција се зголеми од почетокот на новиот милениум. Ваквите трендови беа предизвикани од повеќе причини. Како прво, тоа се должи на развојот и масовното присуство на видео технологиите и едноставната достапност до нив, што им овозможи на истражувачите и научниците етнографските содржини визуелно да ги документаат. Понатаму, од големо значење е релативната зачуваност на сè уште живото културно наследство во нашата земја. Не е безначајно и постоењето на понагласен интерес за финансирање на актуелни и атрактивни теми во општествениот транзициски период, како и поради популарноста на визуелните медиуми. Овие и други фактори овозможија продукција на етнографски филмови во изминатите две децении, што се смета за трета фаза во развојот на етнографскиот филм и на визуелната етнографија во Македонија. Како резултат на тоа, во последнава деценија некои од нашите современи автори се присутни на повеќе меѓународни фестивали во регионот и во светот и се успешни добитници на повеќе награди и признанија. Наспроти ваквиот развој на етнографскиот филм кај нас, сè уште отсуствува организиран

**Текстот е прочитан на 10. Меѓународна конференција на EACA (Европска асоцијација на социјални антрополози) во Љубљана, август 2008, каде што е објавен во електронска форма.*

професионален третман на оваа област во смисла на организирана продукција, заштита, соодветна едукација, а недостасуваат и доволно презентација и популаризација на создадените вредности.

Преку кусиот преглед за состојбата во продукцијата на етнографскиот филм во Македонија во споменатиот период, ќе ги разгледаме условите и начините во кои се создаваат филмовите, нивната содржина, пристапот на авторите во работата на етнографските филмови и прашањата и проблемите со кои се соочуваат, третманот на оваа продукција и перспективите на етнографскиот филм.

Самата наука нема соодветна стратегија на полето на визуелната етнологија поради што соодветен третман нема и етнографскиот филм. Визуелното регистрирање на етнoлошки содржини досега повеќе се прави во функција на документирање, презентирање и популаризирање отколку за научноистражувачки цели. Она што овде третираните филмови ги обединува е тоа што тие се направени од етнологи, при што снимениот материјал добива одредена методологија на етнoлошки истражувања артикулирана во филм. Актуелните автори-етнологи сосема добро знаат дека за продуцирање етнографски филмови, покрај регуларните етнoлошки истражувања и познавањето на проблематиката, потребно е и одредено филм-

ско гледање на темата.

Повеќето од етнолозите коишто се автори на етнографски филмови работат во институции како музеи, институти, образовни установи и не располагаат со услови во кои има можности за продукција и за постпродукција на визуелно снимени материјали. Овие институции не располагаат со камери за снимање, немаат технички можности за селекција и за монтажа на снимениот материјал. Во најголем број институции нема технички можности за проекција на филмовите и техниката се изнајмува по потреба. Условите и начините на кои се создаваат филмовите се главно различни, не само во секоја институција туку и кај секој автор поединечно. Најголем број од снимените филмови етнолозите ги прават со снимател или со неколкучлена професионална или полупрофесионална екипа, кои се од телевизиите, од приватните продукциски куќи или се независни. Техниката за снимање е во сопственост на продукциските куќи и речиси секогаш се изнајмува. Во досегашната продукција, исклучок во овој начин на работа претставува само етнологот Владимир Боцев од Музејот на Македонија, кој самиот со камера ги снима своите филмови.¹ Постпродукцијата на етнографските филмови, без исклучок, се работи на различни места и во различни услови, надвор од матичните установи каде што се вработени етно-



кадар од филмот БЕКТАШИ

лозите, главно секој автор во соработка со продукциската куќа и според можностите со кои располага. Монтажерите се професионалци коишто работат во телевизиските или приватните продукциски куќи, или се студенти од Факултетот за драмски уметности.

Политиката на финансирање на одредени етнографски филмови честопати беше диктирана од интересот на потенцијалните финансиери за специфични содржини. Така на пример, искусството покажа дека материјалната култура, конкретно занаетите, беа многу позастапени односно немаше интерес за нивно финансирање во однос на одредени мултикултурни и мултиетнички содржини и одредени социјални појави во новонастанатите општествени услови во земјата. Ваквиот тренд беше карактеристичен особено за странските фондации во земјата, заради популаризирање или во функција на релаксирање на социјалните и меѓуетничките односи во земјата и во регионот. Во изборот на темите одредено влијание имаа и програмите на фестивалите на етнографски филмови. Визуелното презентирање на темите од материјалната култура секогаш е посувопарно во однос на другите теми. Филмовите со тематика од

материјалната култура не се доволно атрактивни и тешко се примаат во селекција за фестивалите, а според расположливите сознанија, ниту еден филм на тема од материјалната култура досега не добил позначајна награда.

Во досегашната продукција во визуелната етнографија, личниот мотив и професионалниот порив за работа на авторот-етнолог се главно доминантниот двигател. Поттикнати од потребата визуелно да се заштити традиционалното културно наследство, авторите се понесуваат од две основни мотивации при правењето на филмот: предизвикот и возбудата при неговото создавање, како и информативната моќ на визуелната етнографија. За посебна едукација во областа на визуелната етнографија кај авторите на етнографските филмови не може да стане збор. Тие своето знаење го стекнуваат исклучиво преку своето лично искуство (при работа со снимателот и монтажерот) и преку следење проекции на етнологски и други филмови на фестивали или други места. Институциите каде што се вработени етнологите коишто прават филмови главно ги поддржуваат авторите во нивната активност, но тоа не се прави врз основа на одредена програма или политика со која би се осмислувало визуелното регистрирање на етнографските или социјалните содржини. Засега исклучок во оваа смисла е само Музејот во Куманово каде што од 2007 година, според програмата за работа, етнологите имаат задача да прават филмови, за што имаат постојан снимател, кого го ангажираат по потреба. Ова е особено изразено во финансирањето, кое е различно за секоја институција, односно за секој филм. Финансирањето може да биде од самата институција каде што авторите се вработени (музеј, институт, факултет), директно од Министерството за култура, потоа од радио-дифузната такса за финансирање проекти од јавен интерес или од странските и домашните фондации. Во Министерството за култура правењето етнологски филмови се третира како музејска дејност, што подразбира минимални финансии. Матичните установи каде што се вработени етнологите не се во можност да ја финансираат оваа дејност, бидејќи правењето етнографски филмови е скапа активност.

Содржините на филмовите се главно етнографски но и социјално-антрополошки. Најголемиот број од темите што етнологите главно ги третираат се бирани од областа на која работат во матичната установа, теми што добро ги познаваат или ги заинтригирале според раритетноста или архаичноста. Најчесто се снимани во рурални, а помалку во градските средини. Најголемиот број теми се однесуваат на различни обичаи (најзастапени се обичаите под маски, курбанот, свадбата, славење





кадар од филмот БАБАРОТ ШТО ВРАКА КУСУР

нолозите е сличен и се реализира со снимател или со екипа. Во оваа смисла, единствено во својата работа се разликува етнологот Владимир Боцев. Повеќето од етнологите остваруваат контакт со протагонистите пред снимањето. Потоа тие подготвуваат сценарио, што е, всушност, дескрипција на дејствието со редоследот на настаните. Снимањата главно се завршуваат со едно снимање од два до пет дена, додека монтирањата траат од една недела до еден месец.² Настаните се следат главно хронолошки, а се применуваат и преплетуваат

слави и др.) Потоа се опфатени етнички или религиозни заедници (Роми, Турци, Торбеши, дервиши), материјалната култура со занаети (казанџиски, калаџиски, опинчарски), но и актуелни социјални теми (меѓуетнички и меѓурелигиски релации, напуштени села, женски прашања и сл.).

Пристапот во работата на филмовите кај ет-

повеќе методи на работа, како набљудувачкиот, наративниот, интервјуто и реконструкцијата. Со набљудување се настанати најголем број од филмовите за обичаите (КУРБАН, ЦОЛОМАРИ, СЕЛСКИ ЦАМАЛАРИ, АДАК, БЕКТАШИ и др.). Нарацијата, која е применета во најголем број филмови, најчесто се постигнува со искази на учесниците



кадар од филмот СУРВА

во филмот, со кус напис на почетокот од филмот, а поретко е применета и спикерска нарација (КОГА ОДЕВМЕ ВО СТАМБОЛ, КРУШЕВСКИ КАЛАЈЦИИ, ЗВУКОТ НА ЧЕКАНОТ, ГОВЕДАР КАМЕН и др). Не-што подоцна се појави и методот на интервју, кога етнологот се поставува пред камерата во својство на истражувач или барем во заднината се слушаат неговите прашања (ВОЗОТ ЗА МАРТОЛЦИ, САМОВИЛСКА ВОДА, ПРИЛЕПСКИ МЕЧКАРИ, ЖЕНСКИ ПРИКАЗНИ). Методот на работа со реконструкција на одредени обичаи се појави во последните неколку години (ОБРЕДИ НА ПРЕМИН, СВАДБА ВО КОКИНО и ЖЕТВА ВО АРБАНАШКО).

Сопственоста на целосно снимениот материјал, како и практиката на негово чување, е исто така различна во секоја институција. Оние институции што се продуценти на филмовите го имаат целосниот снимен материјал, а што се однесува на филмови каде што етнологите работеле со продукциски куќи, овие материјали не ги поседуваат, а за жал некои веќе и не постојат. Форматите на кои се чуваат снимените материјали се различни и доколку институциите ги поседуваат, тоа се оригиналите, а доколку не, тогаш се преснимени на формат ДВД. Но, поради недостаток на соодветни просторни и материјални услови, како и поради немање соодветен однос кон целосно снимениот материјал, недостасува и нивниот соодветен третман. Снимените материјали што ги поседуваат етнологите ги чуваат лично. Посебна документација или попис на снимениот материјал, освен запис со основните податоци на касетите (тема, место и време), досега нема никој направено. Исклучок во чување на целокупните снимени материјали е Музејот во Куманово, чија целосна продукција (повеќето е во оригинал на мини-диви, или преснимени на ДВД) се чува во одделот за документација. Еден примерок од снимените филмови задолжително се доставува до Кинотеката.

За првпат во образованието во Македонија оваа година е воведен предмет визуелна антропологија на Катедрата за етнологија за студентите од трета година, при Природно-математичкиот факултет во Скопје.

Застапеноста на научни трудови во врска со визуелната етнографија односно со етнографскиот филм во Македонија е исклучително скромна. Што се однесува до печатени прилози за своето искуство при снимањето, за тоа како течеле подготовките и снимањето, со што се соочиле на теренот и сл., за жал, ниту еден од авторите досега не пишувал. Само мал број од авторите имаат објавено текстови во врска со предметот што го обработуваат во филмот.

Што се однесува до повратниот ефект од фил-

мовите, односно дали и колку етнологите истражуваат од филмовите, може да се констатира дека за тоа сè уште нема доволно искуство. Некои од гледачите-етнологи коишто во последниве неколку години стекнаа навика да гледаат етнографски филмови, почнаа да се интересираат за тоа како можат да дојдат до одредени филмови, гледајќи ги како потенцијален истражувачки извор за темата што ја работат. Етнографските филмови во последно време почнаа да се користат и како дополнителен визуелен материјал при отворање изложби во музеите.

Освен јавните презентации на филмовите во установите од културата или на телевизиите, етнологите не практикуваат прикажување на филмовите во заедниците каде што се тие снимани. Реакцијата на самите протагонисти при јавното прикажување на филмовите сè уште не е визуелно регистрирана, иако одредени реакции од нив во тие случаи можат да бидат од корист за авторите. Понекогаш, членовите од локалните заедници сугерираат за одредени настани што треба да бидат снимани. Еден од ефектите на презентирањето на етнографските филмови може да се илустрира со примерот на филмот АДАК³. При првото снимање на овој филм, во текот на 2003/4 г. имавме големи тешкотии за добивање дозвола за снимање од локалните луѓе (особено на женската популација), додека веќе во 2007 тие самите позираа пред апаратите и камерите. Имаме веќе примери кога прикажувањето на филмовите предизвикува реакција кај категоријата граѓани што треба да е снимена.⁴

Интересно за развојот на третата фаза на продукција на етнографски филмови во Македонија (која отпочнува по пауза од 30 години од активност на доајенот на етнографскиот филм кај нас, Вера Кличкова) е што таа повторно се јавува во институцијата каде што на времето работела Вера Кличкова, во етнолошкиот оддел на Музејот на Македонија. Независно еден од друг, речиси истовремено, за снимање етнографски филмови се определија В. Боцев и Е. Конеска. Само неколку години подоцна, кон оваа продукција се приклучија и помладите колеги: Љ. Ристески, А. Ѓорѓиоска, В. Јаневски, Ј. Цветановска, С. Ризовска и други. Многу значајна улога во создавањето етнографски филмови и во мотивацијата за работата на етнологите од Македонија одигра фестивалот за етнографски филм во организација на Етнографскиот музеј од Белград. За првпат на овој фестивал, како автори од Македонија, во 1998 г., учествуваа: В. Боцев со филмот КУРБАН ВО СЕЛОТО ПОКРАИЧЕВО и Е. Конеска со филмот ПРОФЕСИЈА ВО ДВИЖЕЊЕ – КРУШЕВСКИ КАЛАЈЦИИ, кога фил-

мот на Боцев ја доби наградата за посебен придонес во етнологијата. Веќе во 1999 г., на истиот фестивал, за филмот ЦОЛОМАРИ, Боцев ја доби наградата Гран-при. Во 2000 година, за филмот ЗВУКОТ НА ЧЕКАНОТ од Е. Конеска, Р. Јанкулоски ја доби наградата за најдобра камера.

Следуваа и други активности коишто придонесуваа за популаризацијата и афирмацијата на етнографскиот филм. Така, во 1998 година во Музејот на Македонија се започна со прикажување на новите етнографски филмови. Во текот на манифестацијата „Денови на европско културно наследство“, која се одржува секоја година, започна и проекција на етнографски филмови. Подоцна, по иницијатива на Боцев и Конеска, еднаш до двапати годишно во Музејот се организираа и други проекции на етнографски филмови, при што беа поканувани и реномирани странски автори и теоретичари од областа на визуелната антропологија, како доајенот во визуелната етнологија во светски рамки, професорот Асен Баликчи од Монреал, во 2004 и 2007 г. и антропологот д-р Ролф Хусман од Готинген. Во текот на изминатите години, за работата на етнологите од Македонија коишто работеа визуелна етнологија, од исклучително значење се и постојаните совети и поддршка добивани од професорот Асен Баликчи и од д-р Нашко Крижнар, теоретичар и визуелен антрополог од Љубљана.

Во текот на 2003 г. беа организирани „Денови на етнографскиот филм“, во чест на доајенот на македонскиот етнографски филм, Вера Кличкова, при што беа прикажувани нејзините стари филмови од 50-тите години.

Со презентација и излагање за старите и новите етнолошки филмови од Македонија, Боцев и Конеска се претставија во 2006 г., во Македонскиот културен центар во Софија, во 2007 г., во Етнографскиот музеј во Љубљана и во 2008 г., во Етнографскиот музеј во Загреб. Во соработка со Кинотеката, етнологите од Музејот на Македонија покренаа иницијатива за организирање фестивал на етнографски филм што ќе го носи името на Вера Кличкова, а кој треба да започне во текот на 2009 година.

Бројот на автори на етнографски филмови, како и потребата за работење со овој научен визуелен метод, секојдневно се зголемува и во Македонија. Ако етнографските филмови засега сè уште ги немаат вистинското место и значење во нашата наука и култура, сигурни сме дека во иднина сè повеќе ќе се наметнуваат како релевантни етнографски извори во сериозните научни истражувања.

БЕЛЕШКИ:

¹ Камерата со која ги направил најголемиот број снимања, СВХС, В. Боцев ја добил преку фондацијата СОРОС, на истражувачки проект што го работел преку Музејот. Бидејќи таа е во неисправна состојба, последниот свој филм во 2005-2007 г. го снимил со камера позајмена од колега од Музејот.

² Според одговори од спроведена анкета со прашалник што ги дадоа колегите, автори на етнолошки филмови, за што срдечно им се заблагодарувам.

³ При една од посетите на селото Коцалија, каде што е снимен филмот, некои од жителите ни се заблагодарија за водоводот во селото. Според нив, водоводот како и некои други придобивки новонастанати во селото се должат на стекнатата популарност во медиумите особено по прикажувањето на филмот АДАК.

⁴ Во Куманово на јавно прикажување на етнографски филм во Музејот присуствувал и последниот мајстор опинчар од градот и тој самиот им предложил на етнологите да направат филм за него и за занаетот.

БИБЛИОГРАФИЈА:

БОЦЕВ, Владимир
2006, Методологија и техника на аудиовизуелниот запис, Македонски фолклор, бр. 63, Скопје, 263 - 282.

2005, Употребата на камерата во етнолошките теренски истражувања, Зборник етнологија, бр.3, Скопје, 165 - 172.

КОНЕСКА, Елизабета

1999, Прилог кон проучување на историскиот развој на етнолошкиот филм во Македонија, Кинопис, 21/24, Скопје, 61-74. *Отпечатено и како:*

2003, Приспевки к студији о развоју етнологског филма в Македонији, Гласник С.Е.Д. 43/1, 2, Целје 74 - 78.

2002 - Visual Recording of the Material Culture, IV.

Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi, Kultur Bakanlığı, Ankara, 157-160.

Јиржи Менцел



ПРЕКУ ШЕГАТА НАЈЛЕСНО СЕ СТИГНУВА ДО СПОЗНАНИЕТО

(ИНТЕРВЈУ СО ЈИРЖИ МЕНЦЕЛ)

- Ве молам, не поставувајте ми интелектуални прашања.

Вака, преку една навидум едноставна реченица, култниот чешки режисер, оскаровецот Јиржи Менцел, започна да ѝ се открива на публиката во полната киносала во Кинотека на Македонија.

Поводот за неговото дводневно гостување (23-25 март, 2009 г.) беше повеќе од убав: Кинотеката на РМ му додели Повелба за особен придонес во светската кинематографија, а во негова чест се прикажаа и оскаровецот СТРОГО КОНТРОЛИРАНИ ВОЗОВИ, и познатиот СЕЛО МОЕ МАЛО.

Како дел од карактеристиките на големиот режисер, кои имплицитно ги кажа и покажа за време на гостувањето, можат да се набројат: исклучително искрениот приод кон поимање на работите, специфичниот, благ цинизам, типичниот чешки хумор, интелегентното поедноставување на сложените работи, со што воопшто не губат на ефект или содржина, туку стануваат поприемливи, па здравиот,

аналитички и повторно искрен однос кон човекот...

Од овие, само неколку, негови карактеристики, може лесно да се види дека тие би одговарале и во опишувањето на неговите филмови, што е уште еден непоборлив доказ за тоа дека уметникот ја изградил својата кариера искрено, со чист приод кон работите. Или, ако ги парафразираме неговите зборови, тој не снима филмови за себе туку за

гледачите, односно снима филмови коишто и самиот би можел да ги гледа!

Уште еден доказ за неговата големина, пред сè, како човек, беше и одговорот на прашањето: „Дали себеси се сметате за култен автор?“, на што култниот автор рече: „Чувај боже!“.

* * *

- *Што во Вашата младост беше пресудно за да започнете да се занимавате со филм?*

Имав татко којшто имаше голема библиотека. Неговата библиотека од моето детство ми беше достапна. Можев да читам и работи коишто не ги разбирав и бев доста љубопитен. Никогаш не бев особено заинтересиран за филмот. Одев во кино, се разбира, но кога бев тинејџер, го засакав театарот. Тогаш сакав да студирам театарска режија. Но не ме примија на факултет. Не ме примија бидејќи не сум бил талентиран. Бидејќи во тоа време започнуваше телевизијата, мислев дека за тоа не е потребен толку голем талент, и се запишав на филмска и телевизиска режија, па мислев ќе се занимавам со телевизија. Но имав среќа да се запишам во класата на професор Вавра и тој ме научи да правам филмови. Потоа, во телевизија не работев, работев само филмови.

- *Кои режисери влијаеле врз Вас, ако влијаеле, во дефинирањето на филмската естетика во Вашата младост?*

Тоа беше мојот професор Вавра, тој многу ме научи. А ги сакав и Чаплин, Рене Клер, Довженко...

- *Дали можеби сцените во СТРИЖЕНО-КОСЕНО, каде што употребувате чаплиновски манири, се должат токму и на љубовта кон Чаплиновото дело?*

Да. Понекогаш се пишува за таквото влијание. Дека и во други филмови сум бил под влијание на Чаплин. За мене тоа е голема чест.

- *Како се снаоѓавте во комунистичкиот режим за кој филмови како Вашите не беа баш политички коректни? Имавте ли проблеми, санкции?*

Како и секој друг.

- *Има ли некои посебни моменти од комунистичката цензура коишто би можеле да ги опишете?*

Многу е едноставно човек да се жали. Секое време и секое место си има свои специфични проблеми. Имате услови во кои можете да работите, и тие услови мора да ги почитувате. Втората варијанта е да не работите. Сега има други услови, и сега треба нив да ги исполнувате. Дури и во слободна земја. Секогаш има некакви услови за рабо-

та. Од друга страна, притисокот е на некој начин мотивирачки.

- *Во едно интервју имате изјавено дека цензурата се појавува на мошне интересни начини: како „мон-тажер“, или „соработник“ на продуцентот...*

Беше малку поинаку. Цензурата фактички не постоеше. Сите знаеја што можат а што не можат да работат. Беше флексибилно. И беше различно во седумдесеттите, на пример, и во осумдесеттите. Обично авторот имаше некаква претстава што може да си дозволи, и ако го пречекореше тоа, драматургот ќе му најдеше забелешка. А и над драматургот имаше некој друг којшто коригираше. Ќе речеа: „Јас не сум против Храбал, но од горе нема да ми го дозволат тоа“. Има една чешка поговорка: „Човек ги полни гаќите уште пред да се случи нешто“. Тогаш беше така. Однапред се знаеше што би било ризично а што не.

- *Често работите според сценарија на делата на Бохумил Храбал (СТРОГО КОНТРОЛИРАНИ ВОЗОВИ, СТРИЖЕНО-КОСЕНО, ЛАСТОВИЧКИ НА ЖИЦА, МУ СЛУЖЕВ НА АНГЛИСКИОТ КРАЛ). Што поточно Ве возбуждува во писанието на тој човек?*

Храбал беше човек којшто умееше да пишува за тоа каков човекот е. Многу добро ги знаеше сите слабости на човекот, но за разлика од некои модерни автори, тој не се воздигнуваше и не го осудуваше човекот. Тој човекот го разбираше во неговата комплексност. Храбал го познаваше хуморот.

- *Дали тој специфичен хумор кај Храбал, полн со позитивен дух, ве привлече кон него?*

Да. Тоа е и во традицијата на чешката литература.

- *Бидејќи и лично го познававте Храбал, кажете ни каков Ви беше начинот на дружба со него?*

Тој беше како мој постар брат. Се дружевме доста, но проблемот беше во тоа што тој го сакаше пивото, а јас ги мразев кафеаните. Така што повеќе се среќававме кај него дома, кога имавме повеќе слободно време.

- *„Во секоја добра шегга, ненаметливо е скриено зрното на спознанието“, имате изјавено во Ваша колумна. Дали тоа е една од причините што за тема најчесто одбирате комедија?*

Да, вистина е дека преку шегата најлесно се стигнува до спознанието. Владислав Ванчура, еден голем чешки писател, имаше убава дефиниција за тоа: „Да се смее човек, тоа значи дека го познава нештото“.

- Низ дел од Вашите филмови се забележува дека проблемите што ги обработувате се исти, или слични, се менува само времето во кое се поставени...

Тоа е вистина. Причината за тоа е што секогаш во рака ми доаѓаше добар автор, добро сценарио.

- Дали ги одбирате специфичните антрополошко-психолошки теми бидејќи Храбал и останатите така пишуваа, или бидејќи Вам Ви се омилени тие теми?

Не сум размислувал многу за ова, но очигледно е дека Храбал ми беше многу близок, бидејќи одредени работи и јас ги чувствував на сличен начин.

- Дали Ве нервира фактот што кога давате интервју, најчесто се повторуваат дел од нужните прашања (за Шофр, Храбал...), или таквиот феномен Ви е смешен?

Ха, ха. Тоа обично ме нервира. Ха, ха. Но најмногу ме нервира кога некој претерано сериозно го разбира тоа. Мислам дека сè што е претерано сериозно не е искрено.

- Па, тогаш, зошто најчесто работите со директорот на фотографија Јаромир Шофр, кој, патем речено, ја доби и наградата **Камера 300** на нашиот фестивал „Браќа Манаки“, за Вашиот последен филм МУСЛУЖЕВ НА АНГЛИСКИОТ КРАЛ?

Па, за мене тоа е многу исплатливо. Тој е многу култивиран човек, а секогаш е добро да работите со некого со кого можете да разговарате и за други работи, покрај професијата. И не ни е потребно премногу да си објаснуваме што треба да се работи. Се разбираме.

- Во МУСЛУЖЕВ НА АНГЛИСКИОТ КРАЛ е нагласена и играта со бојата, односно повеќе бои се користени за доловување на одредени дејствија, нешто што не е честа појава во Вашите филмови. Зошто се одлучивте за таква „обоена“ претстава?

Овој роман е многу „широк“, голем, а моравме тоа да го концентрираме во два часа. Поглавјата на романот требаше да ги одделиме на некој видлив начин, за да бидат јасни, разбирливи. Мислам дека на тој начин станаа поатрактивни.

- Сепак, во одреден дел бојата има и уште една суптилна улога, односно различни бои претставуваат различни емоции, што е доста интелигентен потег.

Ви благодарам за комплиментот. Ќе му пренесам на Шофр.

- Во СТРИЖЕНО-КОСЕНО актерите колат свиња. Што точно сакавте да прикажете со таквата експлицитност?

Па, за да го видите убавото, некогаш треба прво да се шокирате. Тоа беше причината. А второт Храбал така го имаше напишано сценариото.

- Исто така, во СТРИЖЕНО-КОСЕНО, сопругата Марушка (Магда Вашарјова) е нагласено посилна, во повеќе аспекти, од сопругот. Зошто во повеќето Ваши филмови жените се доминантни во однос на мажите?

Тоа треба да го разјасните со господин Храбал. Се шегувам. Тој лик, всушност, беше неговата мајка. Романот е пишувачки за неговото семејство, за неговите родители. Мајка му беше многу силна личност, на која ѝ се восхитувал целиот град. Сопругот многу ја сакал. Тоа е еден филм за љубов меѓу двајца сопрузи.

- Јунакот во СТРОГО КОНТРОЛИРАНИ ВОЗОВИ е соочен со сексуалната инфериорност, која го доведува до фрустрираност. Дали со тоа имавте намера да го насликате тогашното општество како инфериорно и фрустрирано, немоќно, или таквата генерализација е можеби пресилна?

Тоа е нонсенс. Господин Храбал напиша роман за некој човек за кого чул таква приказна. Да се дава таква друга интерпретација, тоа го можат само филмските критичари.

- Во склоп на ова, познат е Вашиот став дека не ги сакате филмските критичари. Што мислите за нив?

Тоа во голема мера е схоластика. Филмот, како и што и да е друго, е природна работа, а сите такви интерпретации се многу вештачки.

- Работите и театарски претстави, а забележителен е и Вашиот актерски опус. Менцел за театарот и филмот, за филмот и глумата, за режијата и глумата...?

Од тоа си го вадам лебот, од тоа заработувам. Јас се научив да правам филмови благодарение на проф. Вавра. Театарот не го учев, но се сметам за обучен гледач. Се трудам да правам таков театар што јас самиот би го гледал. А бидејќи сум нормален човек, сакам да правам театар во кој одат нормални луѓе.

- Боемијата е карактеристична за прашките интелектуалци коишто пишувале во периодот по шеесеттите години. Дали на некој начин таквиот живот влијаеше врз Вас и Вашите филмови?



Јас не бев боем. Секогаш рано си легнував. Во кафеаните луѓето се чувствуваат послободни. Барем тогаш кога можеа да заборават дека меѓу нив има и многу прислушувачи, шпиони. Паметам, еднаш бев повикан на распит, во полициска станица. Полицаецот ми рече: „Ние за Вас ништо не знаеме, Вие никаде не излегувате“. Слободата и боемијата беа малку илузија, не беше токму така како што се замислуваа... Вистина е дека луѓето имаа време да бидат боеми, бидејќи немаа можност да се занимаваат со бизниси или нешто друго, па имаа време да седат по кафеани.

- Работевте и со познатиот режисер Иштван Сабо. Можете ли да објасните каков човек е Сабо, и има ли паралела меѓу Вашите и неговите филмови?

Сигурно постои паралела, бидејќи имаме доста слична судбина. Ние сме приближно од ист тип на семејство, иста генерација, дури сме речиси

близнаци, бидејќи тој е роден 4 дена пред мене. И нашите држави минуваа низ исти историски периоди, војна, комунизам. Во истото време кога јас студирав во Прага, тој студираше во Будимпешта. Кога за првпат се сретнавме лично, дознавме дека многу добро се разбираме. И подоцна почнавме заедно да го прославуваме својот роденден. Или во Будимпешта, или во Прага. Еднаш, на таква прослава, го прашав што ново ќе работи, и тој почна да раскажува за својот нов филм. Јас го прашав: „А што ќе глумам јас во филмот?“. Тој не беше доволно цврст за да ми каже дека сака да работи со вистински актери, ја немаше таа храброст и ми даде мала улога. Кога играл во неговиот филм, тогаш го подготвувал МУ СЛУЖЕВ НА АНГЛИСКИОТ КРАЛ, и ми стана јасно дека неговото лице многу ми одговара за улогата на милионерот, дека има многу благородничко лице. И го замолив тој да глуми во мојот филм.

- Често знаете да кажете дека филмот е повеќе занает отколку уметност.

Да. Многу повеќе е занает а помалку уметност.

- Ќе ни кажете ли нешто повеќе околу Вашиот начин на работа, на пример, на што најмногу обрнувате внимание, на подготовките, на работата со актерите, на монтажата, сценариото...?

Ни на едно не можам да дадам предност... Се разбира, важно е да се најдат добро сценарио и добар каasting. Во тоа човек не смеа да погреша.

- Ќе опишете ли еден дел од работната атмосфера со Шофр? Како се договарате, како ви тече комуникацијата?

Ние не зборуваме заедно. Шорф ме нервира. Јас работам на кадар, а тој го мести светлото. Неговото осветлување мене ми троши многу време. И многу е безобзирен во тоа. Некогаш ме вади од такт. Од друга страна, знам дека неговата работа е квалитетна. Знам дека СТРИЖЕНО-КОСЕНО или МУ СЛУЖЕВ НА АНГЛИСКИОТ КРАЛ без него ќе беа лоши филмови.

Како се случи ангажманот во НАРЕДНИТЕ ДЕСЕТ МИНУТИ?

Еден ден ми се јавија и ми рекоа дека сакаат да учествувам во тој проект. Јас не сакав да снимам и го измислив тој трик дека ќе направам монтажа од други филмови. Истовремено му подигнав споменик на г. Хрушински.

- Да, убав портрет на еден човек...

Многу го сакав тој човек. Беше голем актер.

- Зошто филмот ЛАСТОВИЧКИ НА ЖИЦА го видовме 20 години подоцна од неговото снимање?

Ние успеавме да го снимиме филмот момент пред да дојде новиот режим. Тоа е филм за тоа како комунистите владееле во педесеттите години. И по окупацијата дојдоа на власт слични луѓе како оние за кои беше снимен филмот. И тој им се чинеше дека е несоодветен, или против режимот. И не само овој. Беа забранети други десетина филмови. ЛАСТОВИЧКИ НА ЖИЦА беше дваесет години во бункер. Кога дојде ноемвриската револуција, атмосферата се промени, и филмот се најде во кино.

- Дел од Вашите филмови се случуваат во војна, сиромаштија, а во исто време, голем дел од ликовите се среќни. Дали тоа значи дека Менцел е оптимист, дека верува во позитивноста на луѓето?

Видете, тие филмови во кои се прикажува дека луѓето во војна страдаат, и како е сè ужасно, тие и

не се толку вистинити. Животот е малку поинаков. И во концентрационите логори, луѓето умееа да се смеат. Тоа ми го кажуваа луѓе што биле во тие логори. Знам дека тоа е природно, дека во каков било режим, во каков било амбиент, луѓето наоѓаат во себе сила да се насмевнат. Да не бидат трагични 24 часа на ден. Тоа не е природно. Со тоа што умееат да бидат среќни и да се насмевнат, на тој начин тие се борат и со режимот.

- Во едно интервју имате изјавено дека сте се интересирале за жените уште кога сте имале 10 години...

Можеби уште порано.

- Ќе можете ли да ни кажете некоја анегдота, од снимањата, од животот...?

Од снимањата? Не. А друго... Не знам дали можам да го кажам ова за печат. Ајде... Мало момче гледа низ клучалката на спалната соба на своите родители. Гледа што прават татко му и мајка му, и што прави таткото со мајката, и мајката со таткото. Потоа ќе се тргне и огорчено ќе каже: „И овие луѓе ме учат дека не смеам да си ги пикам прстите во носот“.

- Македонија во копродукција со Чешка го направи филмот на Иво Трајков, СОЗЕРЦАНИЕ. Во уште два македонски филмови, ГОЛЕМАТА ВОДА и ИЛУЗИЈА беше ангажиран познат Чех, Микола Хејко, кој работеше и на познатиот КОЉА. Оттаму, мислите ли дека има некаква шанса и Вие да работите во Македонија?

Јас не се откажувам од тоа, но претежно сакам да работам во Чешка.

- А сте добиле ли досега некоја понуда да работите во Македонија?

Не. Македонија за мене е сиромашна, не можат да ми платат доволно. Ха, ха. Се шегувам. Не објавувајте го ова.

- Како ја доживеавте Македонија овие два дена?

Времето не беше добро. Само накратко се прошетавме во стариот дел од градот, во чаршијата, и благодарение на времето, градот не беше преполн...

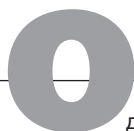
- Како ја опишувате состојбата со европската кинематографија денес?

Јас не одам често во кино. Ако треба да дадам мислење, тоа би било многу површно.

АТАНАС ЧУПОСКИ

УДК 791.437.3(091)
Кинопис 37/38(20), с. 117-127, 2009

ЧЕШКА ФИЛМСКА ПРОЛЕТ ВО КИНОТЕКАТА НА МАКЕДОНИЈА



Од 5 до 11 мај 2009 г. во Кинотеката на Македонија гостувааше Националниот филмски архив на Чешката Република, при што се одржа и недела на чешката кинематографија, насловена „Чешки филм – ретроспектива“. При тоа беше прикажана репрезентативна селекција од седум филмови, кои претставуваат одличен пресек на чешката кинематографија во периодот од првите години на звучниот филм, па сè до појавата на многузначајниот во светски размери „чешки нов бран“ во шеесеттите години на минатиот век, кој заврши со советската инвазија на Чехословачка во летото 1968 г.

СВЕТОТ НИ ПРИПАЌА НАМ/SVĚT PATŘÍ NÁM, МАРТИН ФРИЧ, 1937

„Ослободениот театар“ („Osvobozené divadlo“) беше еден од најавангардните театри во Прага во 30-тите години на минатиот век. Негови најголеми ѕвезди беа актерите, пејачи и текстописци Јиржи Восковец и Јан Верих и талентираниот композитор Јарослав Лежек, креатори на т.н. „интелектуален мјузикл“ и членови на левоориентираното авангардно движење „Девјетсил“ (на кое, меѓу другите, му припаѓаа и поетот Витјеслав Незвал, прозаистот и режисер Владислав Ванчура и сликарот Карел Тајре). Тројцата уметници, Восковец, Верих и Лежек, во претставите што ги играа, се бореа против злото на своето време, претставено преку големата економска криза од 30-тите години на векот и од фашизмот што беше во експанзија. Неколку од своите претстави тие пренесоа и на филмското платно, а претставата *Светот ни припаѓа нам* беше преточена во нивниот најуспешен истоимен филм.

Откако прво Судетската област во 1938 г., а една година подоцна и Чехословачка, беше проголтана од нацистите на Хитлер, стана јасен поттекстот на филмската сатира на Восковец и Верих, исмејувањето на диктатурата, желбата за моќ и лицемерието на политиката. Во филмот на гротескен начин се третира актуелната социјална ситуација, но и сосема јасната закана што доаѓа од нацистичките режими на соседните држави Австрија и Германија. По директната интервенција



на Германската амбасада во Прага, авторите беа принудени да го автоцензурираат својот филм и да ги отстранат експлицитните референци на актуелната ситуација, па сепак, есенцијата на филмот (и неколку јасни алузии) остана. Во оваа славна и во свое време многу популарна црно-бела комедија на негови, но и на ситуации, во режија на Мартин Фрич (негов втор филм), пропаднатиот директор на еден патувачки театар се обидува да ја приграби власта и да заработи со тоа што промовира марионетски фашистички диктатор. Нему успешно му се спротивставуваат двајца работници (ги играат авторите на сценариото на филмот - парот комичари Восковец и Верих). По многубројни перипетии (во расплетот на филмската приказна, двајцата главни протагонисти присуствуваат и на својот погреб, каде што се славени како херои), претставени низ интересни, критички интонирани епизоди во кои се критикуваат капиталистичката трка за профит и бескрупулозната желба за власт, на крајот на филмот правдата победува, а работниците пеат „Правдата е со нас, светот ни припаѓа нам!“. (Подоцна, за време на германската

окупација, оваа песна ќе прерасне во своевидна химна на отпорот во Чехословачка и неа ќе ја пеат затворениците и жртвите на нацистичкиот режим.) Во филмот можат да се забележат и експлицитни политички пораки против нацизмот (сцената со рачните гранати во производство на германската фабрика за оружје „Круп-Есен“), но она по што овој филм најмногу се памети во Чешка се песните (сонговите) на Восковец, Верих и Жежек, со кои овој филм изобилува и кои останаа популарни многу години по производството на филмот, кој исклучително влијаеше врз современите (го гледале повеќе од 4 милиони луѓе), но и врз идните генерации Чеси.

Во 1939 г., по окупацијата на Чехословачка од нацистичка Германија, тројцата уметници, Восковец, Верих и Жежек, беа принудени да емигрираат од својата татковина. Жежек умре во емиграција, Верих по војната се врати во Прага, а Восковец по 1945 г. накратко се врати во Чехословачка, но набргу повторно заминува за САД и тогаш патиштата на двата големи актери дефинитивно се разидоа. Режиерот Мартин Фрич не ја напушти земјата ни

за време на окупацијата ни подоцна и до крајот на животот режираше над 100 играни и документарни филмови, претежно комедии и социјални драми.

ДАЛЕЧЕН ПАТ/DALEKÁ CESTA, АЛФРЕД РАДОК, 1950

Чешките филмски критичари се согласуваат дека ДАЛЕЧЕН ПАТ е најубавиот филм снимен во Чехословачка на тема холокауст и дека е едно од најоригиналните дела на чешката (чехословачката) кинематографија во четириесеттите години на минатиот век. Филмот е многу биографски. Режи-серот Алфред Радок е полу-Евреин, кој за време на Втората светска војна, во нацистичките концентрациони логори на смртта, загубил голем дел од своето семејство. Татко му и дедо му умираат во гетото во Терезин, а и тој самиот е затворен во логор во близина на полскиот град Вроцлав, од каде што успева да избега. ДАЛЕЧЕН ПАТ е негов прв филм, чие снимање започнува само три години по вистинските трагични настани, кои го обележале животот на филмскиот уметник. Радок, заедно со Ерик Колар (уште еден затвореник од Терезин) и Мојмир Дрвота, е косценарист на филмот. Тој во филмот со големо мајсторство ги комбинира фикцијата и фактите, т.е. имагинацијата и докумен-

тарната реалност на која бил сведок, создавајќи така едно експресивно уметничко дело, кое интер-текстуално комуницира со реалноста на повеќе нивоа.

Нишката на филмската приказна во оваа драма се плете околу еврејското семејство Кауфман и неговата судбина за време на нацистичката окупација на земјата. Семејството прво е транспортирано до транзициското гето во Терезин, а потоа и во озлогласените концентрациони логори во Аушвиц и Треблинка. Преживува единствено ќерката Хана, која со својот маж започнува нов живот. Филмот ДАЛЕЧЕН ПАТ има комплексна наративна структура, која функционира на повеќе нивоа и преку експресивната слика на директорот на фотографија Јозеф Штреха, систематски комбинира одредени симболи и метафори со документарни секвенци, кои ја засилуваат реалноста на приказната.

Дејствието на првиот дел од филмската приказна се случува во Прага, во атмосфера на страв и неизвесност од иднината и на тоа прво ниво, филмот функционира како мелодраматична сторија за љубовта и бракот помеѓу двајца млади лекари, колеги од болницата, Еврејката Хана Кауфман (во ролја на Бланка Валеска) и нејзиниот аријски колега, христијанинот-католик, Чехот Тоник (го игра Отомар Крејча). Хана, поради тоа што е Еврејка, е отпуштена од работа. Овој податок кореспондира



ДАЛЕЧЕН ПАТ (р. Алфред Радок, 1950)

со реалниот факт дека првата одлука на Чешката влада во т.н. „Протекторат на Бохемија и Моравија“, донесена само два дена по нацистичката окупација на Чехословачка на 15 март 1939 г., е да им се забрани дејноста на не-аријските лекари. Дејствието на филмот потоа продолжува хронолошки, следуваат добропознатите факти за забрана на Евреите да посетуваат театри и други културни настани, што уште повеќе ја потенцира атмосферата на напнатост, која Радок многу успешно ја креира во воведот на филмот. Хана и Тоник (на венчавката не присуствува таткото на Тоник, што е само метафора за чешкиот антисемитизам, кој исто така е под критичката лупа на Радок) се венчаваат речиси тајно, во време кога стануваат актуелни антисемитските закони со кои на не-Евреите им се забранува стапување во брак со Евреи и кога се јавуваат првите јавни повици за транспорт до концентрационите логори. Една од највпечатливите сцени во овој, условно, прв дел од филмот е самоубиството на професорот Рајтер, кој повеќе ја претпочита смртта отколку сè поизвесниот транспорт. Оваа впечатлива секвенца е компонирана од неколку кадри снимени од невообичаени агли на поставеност на камерата, со музика што извонредно ја потенцира напнатата атмосфера и со мноштво симболи што пролетуваат низ кадарот: ранец со логорски број на него, глобус, како симбол на светот во кој професорот одбива да избега и часовник, чие движење на стрелката симболично го запираат рацете на мртвиот професор.

Дејствието на вториот дел од филмот се случува во гетото во Терезин (гратче оддалечено 60 км од Прага), каде што се транспортирани Хана и нејзиното семејство. Додека е сниман овој дел од филмот, на оригиналната локација во Терезин, режисерот Радок одбивал да влезе во гетото каде што се убиени неговите татко и дедо. Реалноста во ова гето е истовремено апсурдна, бизарна, халуцинантна, полна со контрадикции. Во експресионистичка визија на Радок, гетото во Терезин е насликано како лош сон, страшен кошмар, како внатрешно и многу лично искуство. Во многу метафорични кадри тој го портретира гетото како голема и луда чекалница, место на хаосот во кое луѓето престојуваат на нивниот „далечен пат“ до целта – концентрационите логори. Бројот на сцените во кои се впишани симболи прогресивно расте во делот на филмот чиешто дејствие се случува во Терезин. Особено впечатлив е крајот на филмот кога ја гледаме силуетата на лекарката Хана Кауфман како го чека возот. Облечена во темна облека, таа изгледа како црна статуа.

Филмот ДАЛЕЧЕН ПАТ го карактеризира уште една стилска особеност. Имено, во него се искори-

стени и повеќе документарни секвенци, но на многу специфичен начин - со примена на т.н. техника „слика во слика“. Така, крајот на една секвенца, како стоп-кадар, преоѓа во наредната секвенца, „се замрзнува“ во десниот долен агол и така се добива т.н. „слика во слика“. На крајот од веќе споменатата секвенца на самоубиството на професорот Рајтер, како нејзин многу силен контрапункт, во „слика во слика“ ја следиме документарната снимка на која на Прашкиот замок се гледаат Химлер и Хејдрих, „протекторот“ на чешките земји. Радок за овие документарни пасажи, кои функционираат како своевидни меѓучинови, кои ги поврзуваат играните секвенци, користи инсерти од филмовите на нацистичката пропаганда и од познатиот документарен филм ТРИУМФ НА ВОЛЈАТА (1935) на најпрочуеното режисерско име на германскиот филм од наци-ерата – Лени Рифенштал. На тој начин, тој интертекстуално го зголемува наративното поле на филмската приказна, ситуирајќи го и зацврстувајќи го дејствието на филмот во „реалноста“. Филмот на Радок, во стил на документарен филм, започнува и завршува со пролог во кој ироничниот глас на нараторот ги воведува и ги изведува гледачите во/од приказната. Ова двојство на факти и фикција, како и експресионистичкиот израз на камерата, на звукот и на светлото во филмот, е инспирирано од ремек-делото на Орсон Велс, ГРАЃАНИНОТ КЕЈН (1941), филм за кој Радок не ги криел симпатиите. Тоталитарниот комунистички режим доаѓа на власт во Чехословачка во 1948 г., а во истата година и во следната 1949 г. Радок го снима својот филм. Се разбира дека филмот, снимен во време кога зборот „експресионизам“ звучи како обвинување, е филм којшто отстапува од нормите на тогаш наметнатиот социјалистички реализам, не е по вкус на актуелните властодршци и од идеолошки причини, веднаш по производството, филмот е забранет за дистрибуција. Забраната трае цели четириесет години - сè до „Кадишената револуција“ во Чехословачка од 1989 г., кога филмот е прикажан на телевизија. Режисерот Радок снима уште три филма, а три дена по советската инвазија на Чехословачка, во август 1968 г., емигрира и никогаш повеќе не се враќа во татковината. Работи како театарски режисер во Гетеборг, Шведска, сè до крајот на животот во 1976 г.

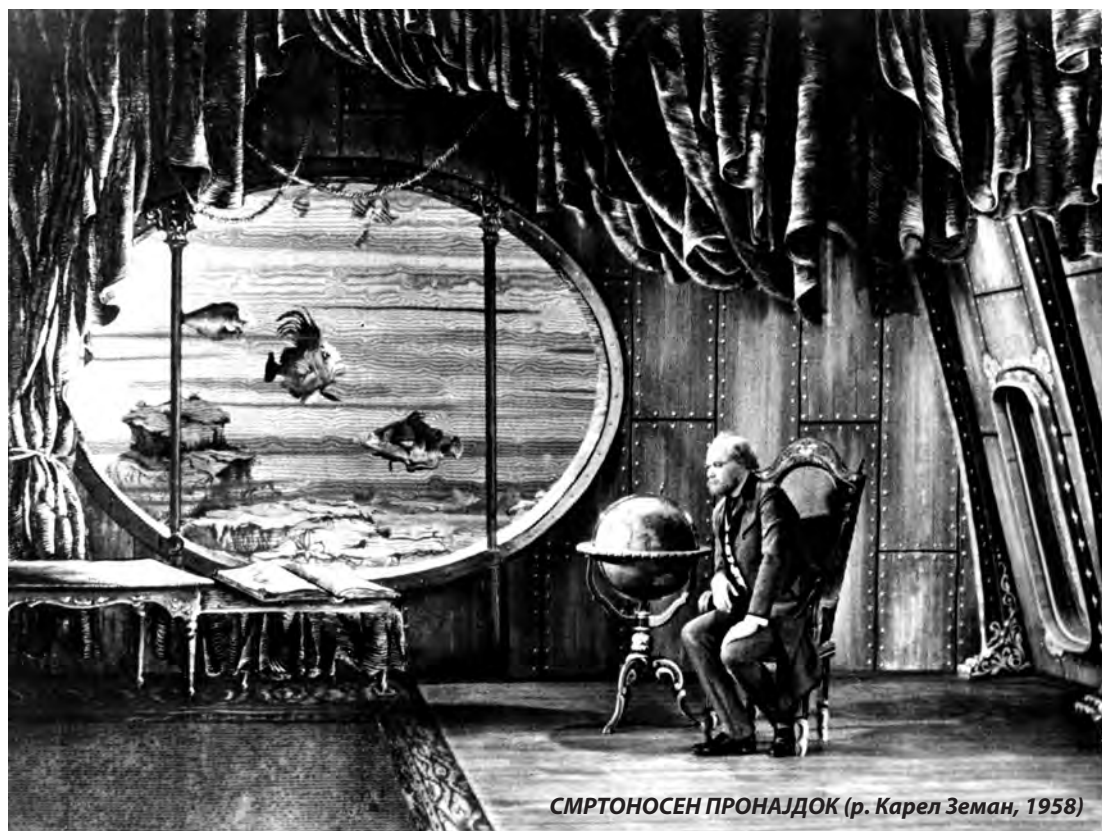
**СМРТОНОСЕН ПРОНАЈДОК/VYNALEZ ZKÁZY,
КАРЕЛ ЗЕМАН,
1958**

Генијалниот режисер Карел Земан својот творечки пат го започнува правејќи анимирани кулени филмови, инспириран од чешката куклено-

анимирана школа од дваесеттите години на XX век. Но, набргу започнува да експериментира со хибридни форми, поврзувајќи ги играниот и анимиралиот/куклениот филм и така стигнува до своето најзначајно дело, филмот СМРТОНОСЕН ПРОНАЈДОК, едно безвремено уметничко дело, производ на специфична нетипична научна фантастика. Славниот филм СМРТОНОСЕН ПРОНАЈДОК, во 1958 г., на Светската изложба – ЕКСПО, во Брисел, доби Гран-при. Филмот, кој претставува комбинација на игран филм и анимација, е снимен според мотиви од еден помалку познат роман, *Кон знамето*, на францускиот „татко“ на научната фантастика - Жил Верн. Филмската приказна се држи до литературната предлошка и се врти околу борбата меѓу доброто и злото, толку карактеристична за повеќето романескни остварувања на Верн. Сижето на оваа филмска приказна би можело да се резимира вака: лошиот Артигас, човек којшто се збогатил ограбувајќи бродови, го најмува професорот Рох и на пиратскиот остров му создава идеални услови за да изуми направа, која ќе му помогне на Артигас да завладее со светот. Младиот асистент на професорот, инженерот Харт, согледувајќи дека се работи за изум којшто на чо-

вештвото ќе му нанесе штета, се обидува по секоја цена да им ги расипе плановите. И, по многу перипетији, успева во тоа - на човештвото му ја обезбедува слободата, а за себе ја обезбедува љубовта на убавата ќерка на професорот - Џени. Приказната чијашто основна идеја е пацифизмот не нуди ништо ново, но начинот на кој Земан ја раскажува е сосема револуционерен, особено за времето во кое е снимен филмот. Поетското сценарио, дело на познатиот чешки поет Франтишек Хрубин, работено во соработка со Земан, режисерот го преточува во извонредно филмско остварување, кое е комбинација на анимиран и игран филм, во кое вистински актери играат среде анимирана средина со исцртани кулиси и маски за актерите, со оригинални костими, кукли и многу специјални ефекти, сето тоа спакувано во еден носталгичен и тенденциозно архаичен ретро-стил, во што одлично се вклопува и црно-белата фотографија на филмот.

Земан доаѓа на една навистина генијална идеја: за да ја претстави атмосферата на романот на Верн, во СМРТОНОСЕН ПРОНАЈДОК употребува верни стилизации на оригиналните цртежи од романите на Жил Верн, дела на илустраторите Рион и Бенет. Земан нив ги надополнува со цртежи на



СМРТОНОСЕН ПРОНАЈДОК (р. Карел Земан, 1958)



првите утопистички пронајдоци од периодот на ренесансата, со цртежите на Леонардо да Винчи и на неговите летечки направи и со цртежи од епохата на просветителството. Подводниот свет е реконструиран според стари илустрирани природонаучни атласи, а во многу трикови Земан е инспириран од родоначалникот на филмските трикови, францускиот пионер на филмот - Жорж Мелиес.

Според мислењето на многу историчари на филмот, во СМРТНОСЕН ПРОНАЈДОК, „човекот најпосле стана интегрален дел на филмската слика“. И така, овој филм, кој укажува на опасностите од техничкиот развој, имаше неверојатен успех во времето на неговото создавање и до ден-денешен останува еден од најдобрите во својот жанр.

**ИНТИМНО ОСВЕТЛУВАЊЕ/INTIMNÍ OSVĚTLENÍ,
ИВАН ПАСЕР,
1965**

Шеесеттите години на минатиот век во тогашна Чехословачка, пред да кулминираат со т.н. „Прашко лето“, т.е. со советската инвазија од 1968 г. и со периодот на т.н. „нормализација“, кој следуваше потоа, за чешката култура и уметност означуваа период на поголема слобода и напредок. Во филмската уметност тогаш се роди и т.н. „чешки нов бран“, кој изнедри повеќе млади филмски уметни-

ци, кои имаа доволно храброст да го критикуваат старото и преку своите филмови да промовираат нови светогледи, а истовремено да прикажат и врвно филмско мајсторство. Најголемиот број од нив беа дипломци на Филмската академија во Прага - ФАМУ и успеаја да се промовираат себеси како автори со специфични поетички и како такви влегоа во историјата на филмот. Нивните имиња се: Вера Хитилова, Јаромил Јиреш, Иван Пасер, Војтех Јасни, Милош Форман, Јиржи Менцел, Евалд Шорм, Јан Њемец, Франтишек Влачил и др. По 1968 г., дел од нив ја напуштија родната земја и беа принудени да живеат во емиграција.

Според чешката филмска критика, филмот ИНТИМНО ОСВЕТЛУВАЊЕ на Иван Пасер е еден од десетте најдобри филмови некогаш снимени во Чешка. Се работи за импресивно дебитантско долгометражно остварување на младиот чешки сценарист и режисер Иван Пасер, кој во светот на филмот влегува најпрвин како асистент по режија, а подоцна и како сценарист. Соработува со повеќе режисери, но најмногу со Милош Форман на сценаријата за филмовите: ЦРН ПЕТАР (1963), НАТПРЕВАР (1964), ЛУБОВИТЕ НА ЕДНА РУСОКОСА (1965) и ГОРИ, ГОРИ, ГОСПОЌИЦЕ МОЈА! (1967). Во 1965 г. Иван Пасер, чие аристократско потекло многу ѝ пречело на тогашната власт, прв пат добива шанса како режисер. Го снима крат-

кометражниот филм ЗДОДЕВНО ПОПЛАДНЕ, наменет првично за омнибусот БИСЕРИ НА ДНОТО, но филмот бил исфрлен од конечната верзија и се прикажувал независно. Во истата година го снима и своето најзначајно остварување, филмот ИНТИМНО ОСВЕТЛУВАЊЕ, кој по прв пат е прикажан на меѓународна сцена во 1969 г. Во истата година на Филмскиот фестивал во Кан филмот ИНТИМНО ОСВЕТЛУВАЊЕ ја добива наградата за најдобро остварување на млад режисер, а исто така е награден и од Здружението на американските филмски критичари. Филмот ИНТИМНО ОСВЕТЛУВАЊЕ е филм со многу музика и многу алкохол, кој не зборува, би можело да се рече, за ништо особено, едноставно го портретира животот. Дејствието на оваа филмска комедија, во која се инкорпорираат и многу класична музика и народни обичаи, се случува во текот на два дена, во мало село на југот на Чешка и го отсликува животот на обичните Чеси, преку приказната за двајца стари пријатели, некогашни соученици, кои се среќаваат по прв пат по десет години. Млад виолончелист (го игра Зденек Безушек) доаѓа од престолнината, од Прага, заедно со својата убава и софистицирана млада девојка (ја игра Вера Кресадлова) во мало зафрлено чешко село. Виолончелистот оди во посета на пријателот (го игра Карел Блажек), исто така музичар, со кого заедно го завршиле Конзерваториумот по музика во Прага. Едниот, пражанецот, е виртуоз на виолончело, има успешна кариера, станал член на Симфонискиот оркестар, а другиот, селанецот, е наставник по музика во локалното провинциско училиште, го раководи аматерскиот симфониски оркестар, а по потреба свири и на семејни свечености и погребите. Виолончелистот настапува како солист во импровизираниот аматерски симфониски оркестар на својот пријател, а затоа што музичарите никогаш не можат без музика, тие импровизираат и дома, каде што им се придружува и таткото на локалниот музичар (одлична рола на искусниот Јан Вострчил). Еднаш двајцата пријатели заедно со таткото свират и на погреб. Така, за време на тие два дена на село, кои се прикажани во филмската наратија, се запознаваме со повеќе генерации од семејството на локалниот музичар, а посетата на пријателот од младоста е вистинска можност да се направи своевиден биланс на животот, што двајцата пријатели, една ноќ, со многу алкохол - и го прават. Разговараат за своите кариери, семејства, за животот. Едниот од нив има солидна кариера и убава, своеглава и по малку инфантилна девојка, а другиот има многу неисполнети младешки мечти, семејство со мали деца, стари родители и свири на погребите.

Драмскиот набој на филмската приказна се

гради токму преку внатрешните доживувања на ликовите, а не преку заплетот и динамичноста на дејствието, кои, во овој филм, речиси целосно отсуствуваат. На еден сосема суптилен начин, речиси незабележливо, Иван Пасер ги спротивставува урбаните манири на гостите од Прага, со непосредната гостољубивост на домаќините од селото. Во очите на Пасер, а преку нив и во очите на публиката, повторно речиси незабележливо, победата ја извојува многу помирниот и понепосреден спонтан начин на живот во селото. Филмот е снимен во реален ентериер, со многу непрофесионални актери-натуршчици, што придонесува за неговата голема автентичност или, како што вели чешката историчарка на филмот, Блажена Урошикова, „филмот ја има токму потребната нијанса на незадоволност, недоделканост и комичност - истовремено“. Покрај извонредната актерска игра и мајсторски водената наратија од страна на режисерот Пасер, за атмосферата на филмот многу се заслужни и црно-белата фотографија и бавните долги кадри на директорите на фотографија Мирослав Ондричек и Јозеф Штреха. Во работата на сценариото заедно со Иван Пасер учествувале и Јарослав Папушек и Вацлав Шашек, а овој филм постепено станува еден од најзначајните филмови на „чешкиот нов бран“ и добива одлични критики и во Чехословачка и надвор од земјата. Но, тоа автоматски значи негативна оценка во очите на новите чехословачки власти по советската инвазија во 1968 г., па така, филмот ИНТИМНО ОСВЕТЛУВАЊЕ во седумдесеттите и осумдесеттите години е ставен во бункер, во трезорите на Чехословачкиот филмски архив. Подоцна се покажа дека тоа беше прв и воедно последен долгометражен филм на Иван Пасер снимен во Чехословачка, затоа што режисерот ја напушти земјата веднаш по инвазијата во 1968 г. и се насели прво во Франција, па во Велика Британија, за конечно да се скраси во САД, каде што продолжи да снима, но со просечен успех. Во емиграција ги реализираше филмовите: РОДЕН ЗА ПОБЕДА (1971), ЗАКОН И НЕРЕД (1974), СРЕБРЕНИ МЕЧКИ (1976), СЕЧИВО И КОСКА (1981), ЛЕТО ЗА НАВРАЌАЊЕ (1988), НОМАД (2005) и др., но никогаш веќе не го повтори успехот на ИНТИМНО ОСВЕТЛУВАЊЕ.

БИСЕРИ НА ДНОТО/PERLIČKY NA DNĚ, ОМНИБУС, 1966:

Јиржи Менцел - СМРТТА НА Г-ДИНОТ БАЛТАЗАР (Smrt pana Baltazara), Јан Њемец - ИЗМАМНИЦИ (Podvodníci), Евалд Шорм - ДОМ НА РАДОСТА (Dům radosti), Вера Хитилова - СВЕТ-АВТОМАТ (Automat Svět), Јаромил Јиреш - РОМАНСА (Romance).

Во шеесеттите години на минатиот век, најзначајната деценија на филмски но и на општествено-историски план за тогашна Чехословачка, во 1966 г. беше снимен филм-омнибус, БИСЕРИ НА ДНОТО, филм на пет тогашни апсолвенти на Прашката филмска академија - ФАМУ: Јиржи Менцел, Јан Њемец, Евалд Шорм, Вера Хитилова и Јаромил Јиреш. Сите пет млади режисери подоцна станаа познати имиња во светот на филмот, но по фамозната 1968 г. и периодот на веќе споменатата „нормализација“, имаа големи проблеми со властите во својата татковина, така што на едни им беше забрането да снимаат, а другите беа принудени да ја напуштат земјата. Сценаријата за петте кратки филмови во омнибус-филмот беа направени според пет од 12-те кратки раскази на Бохумил Храбал, објавени во неговата истоимена збирка раскази БИСЕРИ НА ДНОТО, напишана во педесеттите години, кога Храбал работел како собирач на хартија во еден од прашките квартави – Либењ, а објавена во 1963 г. Храбал е писател којшто со својот начин на раскажување, специфична иронија, особен хумор и интересни ликови, со својата иронизирана апотеоза на секојдневниот живот, во таа деценија особено го привлече вниманието на младите филмации. Ова беше прва филмска транспозиција на расказите на Бохумил Храбал, кој, заедно со режисерите, беше автор на сценаријата за омнибусот. Така се родија БИСЕРИ НА ДНОТО, заедничко дело на петмина врвни претставници на „чешкиот нов бран“, создадено во самиот зачеток на нивните кариери. Сите филмски приказни во БИСЕРИ НА ДНОТО се жанровски различни, сите се снимени во црно-бела фотографија, освен филмот на Евалд Шорм, ДОМ НА РАДОСТА, кој е во боја. Иако, како и кај сите омнибус-филмови, резултатот е ограничен, сепак, културолошкото и историското значење на БИСЕРИ НА ДНОТО во историјата на чешкиот филм е неоспорно.

Јиржи Менцел со својот СМРТТА НА Г. БАЛТА-ЗАР го отвора омнибусот. Со бавни движења на камерата, Менцел ни ја предава приказната за млад пар којшто патува на автомобилски трки, претставувајќи ни го одблизу светот на љубителите на автомобили и на трките. Уште овој филм го покажува интересот на младиот Менцел за деталите и за трагикомичноста, толку карактеристична за расказите и новелите на Храбал, писател со кого Менцел ќе оствари доживотна соработка. Куриозитет е појавувањето на самиот Храбал во епизодна улога во првиот филм од омнибусот. Во вториот филм, Јан Њемец извонредно ни ја раскажува приказната на Храбал за двајца ИЗМАМНИЦИ, двајца изнемоштени старци коишто лежат во болнички кревети и за да го скратат времето, измислуваат

приказни за своите брилијантни кариери, сакајќи да се претстават во подобро светло од вистинското. ДОМ НА РАДОСТА на Евалд Шорм е единствениот филм во овој омнибус снимен во боја. Причина за тоа се сликите на главниот протагонист во овој филмски сегмент, сликарот-наивец, насликани насекаде по ѕидовите на неговата селска кука. Во апсурдната приказна двајца осигурителни агенти се обидуваат да му продадат полиса за осигурување на руралниот ексцентричен уметник. Вера Хитилова во нејзиниот СВЕТ-АВТОМАТ, низ една по малку мрачна визура, следи свадбена прослава во една кафетерија во Прага. Уште во овој филм се истакнува нејзината голема наклонетост кон надреалните прикази и феминистичкиот светоглед, што уште повеќе ќе се потврди со нејзиното следно долгометражно остварување МАРГАРИТКИ. Како контраст на тегобната атмосфера од филмот на Хитилова, Јаромил Јиреш ја претставува приказната за младиот Чех којшто ќе се вљуби во убава Циганка со немирен дух, која го плени со својата убавина, непосредност и спонтаност. Симпатичната РОМАНСА не случајно го затвора омнибусот БИСЕРИ НА ДНОТО, низ кој продефилира галерија на ликови од секојдневниот живот, херои на улицата, кои без никакви претензиозности ни ги претставува идните големи мајстори на чешкиот филм, чија кариера, за жал, набргу доживеа голем потрес.

Јиржи Менцел е најзначајниот чешки режисер, кој го усвои антихеројскиот „cinema verité“ на Милош Форман и на тој начин, остави трајна трага во историјата на филмот. За дебитантскиот долгометражен игран филм СТРОГО КОНТРОЛИРАНИ ВОЗОВИ (1966), екранизација на истоимената новела на Храбал, го освои престижниот оскар на Американската филмска академија, за најдобар филм од неанглиско говорно подрачје. Подоцна сними уште неколку ремек-дела: НЕПРЕДВИДЛИВО ЛЕТО (1968), ВИКЕНДИЧКА В ШУМА (1975), СТРИЖЕНО-КОСЕНО (1981), СЕЛО МОЕ МАЛО (1986), ЛАСТОВИЧКИ НА ЖИЦА (1990), МУ СЛУЖЕВ НА АНГЛИСКИОТ КРАЛ (2006)...

Јан Њемец пред да учествува во омнибусот БИСЕРИ НА ДНОТО, ги сними филмовите: ДИЈАМАНТИ НА НОКТА (1964) и ЗА СВЕЧЕНОСТА И ГОСТИТЕ (1966), кои претставуваат остра критика на тоталитарниот систем. Во 1967 г. ги сними играниот филм МАЧЕНИЦИ НА ЉУБОВТА и краткотражниот МАЈКА И СИН, а во следната 1968 г. го сними документарниот филм ОПАТОРИУМ ЗА ПРАГА, непосредно пред и за време на влегувањето на тенковите на Варшавскиот пакт во градот. Њемец тајно го измонтира филмот, надополнувајќи го со новоснимени секвенци од советската интервенција и филмот по тајни канали беше однесен надвор од

тогашна Чехословачка и прикажан на Запад. Поради тоа на Њемец му беше забрането да работи во Чехословачка и дури во 1974 г. доби дозвола да ја напушти земјата. Во емиграција работеше ретко, сними повеќе телевизиски филмови и играниот ДЕКОЛТЕ НА ГРБОТ (1975).

Евалд Шорм, според многумина, бил интелектуален лидер на „чешкиот нов бран“. Негов прв филм е СЕКОЈДНЕВНА ХРАБРОСТ (1964), а потоа следуваат: ВРАЌАЊЕ НА ИЗБЕГАНИОТ СИН (1966) и ПЕТ ДЕВОЈКИ (1967), филмови во кои ја истражува хипокризијата на владејачките комунистички слоеви. Следните филмови на Шорм - СЕДМИ ДЕН, ОСМА НОЌ (1969) и омнибусот КУЧИЊА И ЛУЃЕ (1971), кои повторно го истражуваат светот на изопачената идеологија, завршуваат во бункер, а Шорм оттогаш не режира филмови и кариерата ја продолжува на телевизија и во театар.

Јаромил Јиреш снима голем број експериментални, образовни и анимирани краткометражни филмови пред да го сними својот прв игран филм КРИК (1963), експлицитна општествена критика во стилот на „cinéma vérité“. Во следните пет години, цензурата ги отфрла сите негови сценарија, но во 1968 г., за време на т.н. „Прашка пролет“, период на преродба непосредно пред советската инвазија, според романот на нобеловецот Милан Кундера, го снима ироничниот филм ШЕГА, кој подоцна ќе биде забранет. Во неговите следни филмови: И ГИ ПОЗДРАВУВАМ ЛАСТОВИЧКИТЕ (1972), БЕГАЊЕ ДОМА (1980), НЕПОТПОЛНО ЗАТЕМНУВАЊЕ (1982) и ПРОДОЛЖЕНО ВРЕМЕ (1984), критичката острица како малку да затапува, но режисерското мајсторство е сè уште присутно.

Вера Хитилова дебитира со дипломскиот филм ПЛАФОН (1962), а потоа следуваат, од феминистичка позиција критички интонираните кон општествената реалност: ЗА НЕШТО ДРУГО (1963), нејзиното најзначајно остварување МАРГАРИТКИ (1966) и ЈАДЕМЕ ПЛОД ОД РАЈСКОТО ДРВО (1970), по што Вера Хитилова добива забрана да се занимава со филм. За среќа, забраната е укината во 1975 г. и Хитилова ги снима многуслојните филмови со сложена симболичка структура: ИГРА КАЈ ЈАБОЛКОТО (1978), ПАНЕЛ-ПРИКАЗНА (1981), ЗАМКА, ЗАМКА, ЗАМКИЧКА (1998) и ПРИЈАТНИ МИГОВИ (2006).

МАРГАРИТКИ/SEDMIKRÁSKY, ВЕРА ХИТИЛОВА, 1966

МАРГАРИТКИ е најпознатиот филм на Вера Хитилова, каде што доаѓа до израз нејзината тенденција за експериментирање со филмскиот израз, музичките сегменти и визуелните метафори.

Овој филм денес се смета за вистинска надреалистичка класика, своевидна анархистична сатира, дива феминистичка приказна за младешкиот бунт. Две млади девојки се бунтуваат против ограничувањето општество, напаѓајќи ги симболите на богатството, патријархалното општество и буржоаската култура. Бунтовнички филм, своевидна женска верзија, но облагородена со многу повеќе комични и надреалистички елементи, која, иако според наративната структура многу поразлична, на некој начин како да го антиципира култниот филм на Стенли Кјубрик, ПЕКОЛЕН ПОРТОКАЛ (1971). Од тие причини, МАРГАРИТКИ е забранет во тогашна Чехословачка. Неконвенционалното дејствие на филмот се врти околу две млади девојки, кои, откако се уверуваат дека светот околу нив е расипан, одлучуваат да бидат уште порасипани и така отпочнува серија на надреално-комични епизоди, т.е. неповрзани лудории, во кои можеме да се увериме во цврстината на нивната одлука. И двете млади девојки се викаат Марија (извонредно ги интерпретираат Јитка Черхова и Ивана Карбанова) и тие со тенденциозно пренагласен ентузијазам запаѓаат во разни апсурдни ситуации во односите со другите луѓе. Со бескрајната редувантност на ваквите случки, авторот Хитилова ги етикетира големата празнина на духот и лажните вредности што ги нуди современото општество и филмот го доведува до работ на критички интонирана надреалистична бурлеска.

Приказната за двете Марији е раскажана од две перспективи, лична и социјална и претставува неконвенционален портрет на два женски ликови, а истовремено, од алтернативна гледна точка, одлично ја отсликува чешката општествена и културна реалност. Двете Марији, по малку инфантилните „маргаритки“, си поигруваат со постарите мажи, кои се заинтересирани за нив и се втурнуваат во безброј непромислени и апсурдни ситуации, сечат овошје со ножички пред да го изедат и се облекуваат во гардероба направена од весници, меѓу другото. Дејствието кулминира на една раскошна прослава, каде што двете „маргаритки“ влетуваат во сала преполна со храна во која сè уште нема никој од гостите и прават своевидна баханаџија. Изобилството храна, како симбол на материјалното богатство, за двете „маргаритки“ не значи ништо и тие буквално ја уништуваат храната во спектакуларната тепачка со торти, салати, печеници и други јадења, во своевидното филмско крешендо. По катарзичното финале, двете Марији како да доаѓаат на себе, се обидуваат да ја поправат штетата што ја направиле, декларирајќи дека отсега ќе бидат добри. Се обидуваат да ја вратат храната на нејзиното место во послужавниците,



МАРГАРИТКИ (Вера Хитилова, 1966)

што, се разбира, е невозможно и е само алатка на Хитилова за дополнително да ја засили иронијата на претходната секвенца на тепачката со храна.

Покрај тоа што Хитилова ги става под прашање сите вредности на еден систем - политички, социјални и културни, истовремено, нејзиниот филм претставува и револт против востановените филмски жанрови и доминантни форми на презентација, на тој начин деконструирајќи го класичното кино. Нејзината уметничка стратегија се потпира, пред сè, врз иновативните авангардни експерименти и врз феминизмот, кој Хитилова во сите свои филмови му го противпоставува на доминантниот патријархален општествен модел. И покрај одредените формални и идеолошки тешкотии, Хитилова во МАРГАРИТКИ развива моќна субјективна уметничка визија, исполнета со големо чувство на иронија и хумор. Отфрлајќи ги реалистичките наративни модели, таа предлага субјективна интерпретација на женскиот идентитет во рамките на социјалната и културната структура.

СИТЕ ДОБРИ ЗЕМЈАЦИ/VŠICHNI DOBŘÍ RODÁCI, VOJTECH JASNI, 1969

„Во животот на секој човек одлучува еден единствен момент!“ Со овие зборови започнува филмот СИТЕ ДОБРИ ЗЕМЈАЦИ на режисерот Војтех Јасни, кој важи за еден од најдобрите чешки филмови на сите времиња. Неговиот поднаслов гласи: „Моравска хроника“ и одлично ја отсликува содржината на филмот. Се работи за своевидна епопеја, која раскажува за тоа како живееле чешките луѓе во време кога индивидуалните слободи биле укинати. Филмот е хроника на периодот по Втората светска

војна, поточно на периодот од 1945 г. до почетокот на шеесетите години на минатиот век и во него се прикажани маките и убавините на животот во едно село во Моравија. Централна оска на филмската приказна е присилната колективизација во руралните региони на тогашна Чехословачка, во 1948 г. Притоа, режисерот Јасни, кој материјалите за филмот ги собирал цели 22 години, од 1946 г., портретира исклучителна галерија на ликови, од кои секој на свој начин одговара на предизвиците што ги носи времето. Преку потенцирање на нивните мани и доблести,

Јасни дава одлична слика на тоа време, во кое послушноста кон власта се смета за врвна доблест, а личниот морален став и инсистирањето на правда и еднаквост власта ги интерпретира како загрозување на нејзините интереси. По Втората светска војна, во малото моравско село луѓето живеат среќно и дури и еуфорично, опиени од штотуку стекнатата слобода. Една група млади луѓе, пријатели (Плецмер, Зашинек, Оченаш, Јорка Пирк, Франтишек и др.), е постојано заедно, се дружат во селската меана, на музика, на прошетки, на пиво. Драматичниот пресврт и истовремено драмски судир во нарацијата на филмот настанува за време на присилната колективизација, кога селаните се принудени својот имот да го дадат во заедничката селска задруга. Старото друштво се дели на два спротивставени табори - едните се за колективизацијата и влегуваат во комунистичките органи на власта, а другите, предводени од Франтишек, се против. Плецмер (го игра Иља Прахар) од обичен фотограф, од лична корист, станува комунистички функционер, но своите злодела ги плаќа така што останува парализиран, а жената го напушта. Оченаш (го игра Властимил Бродски) во прво време го предводи црковниот хор, по што и го добива прекарот „Оченаш“, но и тој им се придружува на комунистичките власти, наивно верувајќи дека социјализмот на луѓето ќе им овозможи поправеден и поубав живот. Тој е принуден да го напушти родното село, а кога по многу години остарен се враќа, никој веќе не го препознава. Меланхоличниот пијаница Зашинек (извонредна роља на Валдемар Матушка) и лекомислениот Јорка (исто така извонредна роља на Владимир Меншик) се портретирани како луѓе коишто политиката не ги интересира. И двајцата трагично го губат животот, воопшто не снаоѓајќи се во новото

неромантично време. Власта, се разбира, појавите на спротивставување на нејзините идеи жестоко ги санкционира и Франтишек неколку пати е испратен в затвор. По конечното враќање од затвор, Франтишек прифаќа да влезе во задругата и со цел да им помогне на луѓето, дури станува и нејзин претседател. Но, тоа е време кога на сите им е јасно дека социјалниот експеримент наречен „задруга“ е неуспешен. Сепак, главниот лик Франтишек (животна роља на Јарослав Брзобохати), ако воопшто во овој филм може да се бара таков лик, на крајот не возвраќа на злото со зло, туку им простува на своите соселани за слепилото во кое се нашле во еден период од својот живот.

Од друга страна, она што на овој филм не му дозволува да биде само критика на тоталитаристичките механизми на власта, овде претставени преку насилната колективизација и репресивните методи на справување со непослушните, е чувството на режисерот Јасни за портретирање на самиот живот, без разлика дали се работи за неговата поведра страна, претставена преку многубројните хумористични епизоди и весели пијанки во крчмата или, пак, неговата потемна страна, изразена преку несреќните љубови, разделби и умирачки. Покрај режисерот Јасни, за квалитетот на филмот особено е заслужен и прочуениот чешки директор на фотографија Јарослав Кучера, кој со својата фотографија создава одредена топла, речиси идилична атмосфера на селска средина, портретирајќи време кое не е особено наклонето кон идилата. Или, како што вели чешката историчарка на филмот, Блажена Урошикова, пишувајќи за филмот СИТЕ ДОБРИ ЗЕМЈАЦИ: „како сушт и суров, но емотивен одраз на стварноста, со чувство за поведрите и хумористични страни на животот, како и за лирската убавина на светот - тој одраз е толку убав колку што е вистинит“. Филмот СИТЕ ДОБРИ ЗЕМЈАЦИ во 1969 г., на режисерот Војтех Јасни, на Канскиот филмски фестивал му ја донесе наградата за најдобар режисер. Војтех Јасни е еден од најзначајните чешки режисери, а неговиот специфичен документаристички пристап во филмската наратија се гледа уште во неговите први остварувања, филмовите: РАЗВЕДРУВАЊЕ (1950), СЕПТЕМВРИСКИ НОЌИ (1957), КОПНЕЖ (1958), ЈА ПРЕЖИВЕАВ СВОЈАТА СМРТ (1960) и ЕДЕН ДЕН, ЕДЕН МАЧОР (1963). Неговите симпатии за селаните и работниците, за „вистинските пролетери“ и осудата на комунистичката политичка елита кулминираат во неговото најзначајно остварување, ремек-делото на чешката кинематографија - филмот СИТЕ ДОБРИ ЗЕМЈАЦИ, снимен во време на т.н. „Прашка пролет“, непосредно пред советската инвазија во летото 1968 г. Тоа воедно е и послед-

ниот филм на Јасни снимен во Чехословачка. Во таа фамозна 1968 г. Војтех Јасни е принуден да емигрира во странство. Филмот СИТЕ ДОБРИ ЗЕМЈАЦИ е забранет за прикажување и повеќе години ќе помине во бункер, иако преснимен на видео-касети, по тајни канали ќе кружи низ Прага. По политичките промени во Чешка, по т.н. „Кади-фена револуција“ од 1989 г., Јасни се врати во татковината и ги снимил филмовите: ВРАЌАЊЕ ВО ИЗГУБЕНИОТ РАЈ (1999) и ПЕКОЛ НА ЗЕМЈАТА (2001).

Со филмот СИТЕ ДОБРИ ЗЕМЈАЦИ заврши и еднонеделната ретроспектива на чешката кинематографија во Кинотека на Македонија. На 6 мај, директорот на Националниот филмски архив на Чешката Република, Владимир Опела, пред македонската публика ја претстави институцијата што ја раководи еден од најголемите филмски архиви во светот. Во фоајето на Кинотеката беше реализирана изложбата „Чешки филмски плакат“, а во галеријата на Кинотеката беше поставена и изложба на фотографии под наслов „Нефокусирано“, на чешкиот фотограф Ладислав Ховорка. Кога на погореизнесеново ќе се додаде и проекцијата на филмот ЛИМОНАДА ЦО (1964), на режисерот Олдрих Липски, во април годинава, во рамките на програмата „Источноевропски вестерн“ на Скопскиот филмски фестивал и гостувањето на еден од најпознатите чешки режисери, Јиржи Менцел, во март годинава, при што беа прикажани филмовите: оскаровецот СТРОГО КОНТРОЛИРАНИ ВОЗОВИ (1966) и СЕЛО МОЕ МАЛО (1986), тогаш насловот на текстот е повеќе од оправдан - тоа беше вистинска „Чешка филмска пролет во Кинотеката на Македонија“!



СИТЕ ДОБРИ ЗЕМЈАЦИ (р. Војтех Јасни, 1969)

ДЕЈАН ТРАЈКОСКИ

НА РАБОТ ОД РАЈОТ, СО ФАТИХ АКИН

(КОН КИНТЕЧНИОТ ЦИКЛУС ФАТИХ АКИН)

у

логата на изгубениот поединец во општеството, преку експлицитно прикажана социјална, а имплицитно политичка реалност, е главниот дел на сижето од многу европски филмови во поново време: на речиси сè од авторите блиски на *Догма* движењето, на Аки Каурисмаки, на Ларс фон Трир, браќата Дарден, на филмовите од Нури Билге Чејлан, па и на дел од балканската (на пример, *УТРЕ ИЗУТРИНА* на Олег Новковиќ) и македонската кинематографија, меѓу кои се и, во делови: *ПРЕВРТЕНО* на Игор Иванов, *ЈАС СУМ ОД ТИТОВ ВЕЛЕС* на Теона Митевска...

Едно од водечките имиња во оваа естетика е германскиот Турчин Фатих Акин, режисер којшто со овој епитет се здоби, пред сè, со *СО ГЛАВА ВО СИД* и *НА РАБОТ ОД РАЈОТ*. Покрај овие две капитални дела на европската кинематографија, делото на Акин во овој краток осврт ќе го разгледуваме и уште преку три негови филмови (*ВО ЈУЛИ*, *ЗВУЦИТЕ НА ИСТАНБУЛ* и *СОЛИНО*) со кои, според мене, би се заокружила една кратка ретроспектива за ова релевантно ново филмско име, кое го нарекувам *новиот Јиржи Менцел* на Европа.

А зошто токму Менцел, а не, на пример, Рајнер Вернер Фасбиндер?

Одговорот е: поради неговата способност до делата да долови огромен дијапазон на ликови, живо прикажувајќи ги преку нивните комплекси, фрустри-



Фатих Акин

раност, радости, желби, а пред сè, фокусирајќи се на многуслојноста на карактерите, преку која ги слика филозофијата и традицијата на цели нации, не заборавајќи да пренесе на извонредно забавен начин дел од нивните специфики...

Токму СО ГЛАВА ВО СИД (најдобар европски филм за 2004 година, *Златна мечка* во Берлин, *Златна камера 300* на „Браќа Манаки“...), Акин вистински го започнува своето патешествие: истражувањето на реалноста на новата Германија, етички руинирана, модерна, со нови ставови и верувања соочувајќи ја со контрапунктот: турската традиционалност, зачувана од старите Турци во Германија, но повторно западната во декаденција од новите генерации. Преку оваа шема, Фатих плете неверојатна мрежа на ликови, карактери на кои со хируршка прецизност филмски им е оформена психолошката конструкција. Токму оваа психолошко-филмска бравурозност е главниот адут на Акин. А за да се направи сето тоа, се разбира, потребно е добро луцидно сценарио. Во СО ГЛАВА ВО СИД гледаме двајца губитници незадоволни од својот живот, но на извесен начин полни со себе. Тие ја плетат приказната на многуте изгубени парови, кои не знаат како да ги кажат вистинските зборови во вистинско време; кои се разидуваат со желбите токму кога не треба; кои цело време знаат што сакаат, но поради недефинираните ставови, или можеби и поради нејасноста на љубовната игра, едноставно губат, и покрај јасниот флерт, и покрај јасната сексуално-љубовна енергија, попречена од огромниот баласт на минатото... Овие емоции ни ги подаваат двајцата актери со турско потекло, прекрасната Сибил Кекили, која тука влезе со бекграунд на порно актерка, и честитот лик во Акиновите филмови, Бирол Унел.

Во обработката на филмот, пресудна е и соработката со директорот на фотографија Рајнер Клосман (снимателот на Вернер Херцог и на Оливер Хиршбигел). Неговата работа на ова дело е еден од покреативните спонтани снимателски зафати во последно време. Клосман овде често употребува и „камера од рака“, што е и една од спецификите на Акиновите филмови, особено во ВО ЈУЛИ. Тој е во голем дел одговорен и за успешниот сооднос режија-камера-монтажа, посебно за неверојатно едноставното и ефектно решение во премостувањето на сцените од Германија во Турција, и обратно: преку статичен кадар на турски бенд, кој свири турски љубовни песни! Таа поезија на светот му ги подаде и навидум патетичните но во суштина длабоко емоционални љубовни стихови како: „Дали сите што сакаат и ја изгубиле својата љубов, ја изгубиле главата како мене? Ме мачи бескрајна тага, нека ослепат сите мои непријатели,

го губам разумот, нека се веселат овие планини наместо мене“, со кои, всушност, и завршува филмот.

А овој, технички гледано, пред сè, монтажаен зафат нè доведува и до редовниот соработник на Акин, Ендрју Брд. Неговата монтажа не изгледа класично, па многу од кадрите се монтирани така што ја поддржуваат спонтаната наративна динамика на фотографијата, а луциден зафат е и претопувањето на иста песна во две различни сцени.

Токму тој дел од филмот ја носи една од главните емоции во филмот: љубомората, па повеќе од интелегентно е тоа што Акин и Брд ја потенцирале и засилиле со претопувањето, на таков едноставен а ефективен и креативен начин!

ИТАЛИЈАНСКИ НЕОРЕАЛИЗАМ

Поезијата и фината психолошко-филмска обработка на ликовите во делото на Фатих Акин се забележуваат и во извонредната посвета на италијанскиот неореализам: СОЛИНО, филм во кој јасно се гледа воодушевеноста од култниот СИНЕМА ПАРАДИЗО на Џузепе Торнаторе, и од сликите иманентни на претставниците на овој бран, кои се исто толку живо и безвременски претставени, како да се снимани во времето на актуелноста на тој синеастички концепт.

Во СОЛИНО сè наликува на имињата како Торнаторе, Фелини, па и Фасбиндер и Антониони, но се разбира, со личен, авторски белег на Акин. Прикажан е, наместа со извонредни крупни кадри, дел од италијанската и германската архитектура; прекрасни слики на едно време, традиција, начин на живот; психолошко-емоционално-културолошки специфики на повеќе генерации; „возењето“ низ различни времиња и лични проблеми; љубовта (или можеби поточно – неостварената љубов!?) како двигател на голем дел од животните пориви...

И повторно, и во прегледот на овој филм, се навраќам на сценариото, кое повторно е изработено со најпрецизни пунктови, кои нè насочуваат на идното дејствие, преку кои Акин нè води низ емоцијата, умешно и непрестајно поставувајќи прашања, и во филозофско-дијалектички манир, давајќи целосни одговори, но „затскриени“ во повеќеслојноста на проблемите, како и во филмовите на несомнено уште еден негов херој, претходно споменатиот Рајнер Вернер Фасбиндер.

МУЗИКА

Музиката и изборот на познати музички теми играат важен дел во Акиновите филмови. Така, како водечка тема во СОЛИНО може да се препознае „Mother Sky“ од германскиот водечки

краут-рок бенд, Кен, кој повеќе од успешно ја дообјаснува „декаденцијата“ на авангардата во седумдесеттите години поместени во овој филм.

Уште една посвета на италијанскиот неореализам е музиката во првиот дел на филмот, која несомнено наликува на мелодиите од Нино Рота, со што се заокружуваат естетиката и емоцијата на едно време и место, додавајќи ја потребната класично филмска аудио поддршка.

Во СО ГЛАВА В СИД, пак, има два пункта, кои веќе го обликуваат новото лице на музиката во Акиновите филмови: модерната музика, од која ја издвојувам бесмртната „Temple Of Love“ од Sisters of mercy, но и новиот, сега веќе дефиниран Акинов момент, турскиот мелос, со чија помош подлабоко навлегуваме во лириката и поетиката на пеаното и свиреното, поддржано со традиционални турски инструменти. Незаборавно музичко патување низ Ориентот!

Можеби и неговата несомнена окупираност со музиката, и инспирацијата што ја црпи од неа, доведе и до неговиот документарец ЗВУЦИТЕ НА ИСТАНБУЛ.

Овој филм имавме можност да го видиме и во Кинотеката на Македонија, во рамките на музичкиот фестивал „Оф фест“, каде што бендовите што настапуваа во овој филм, Баба Зула и Ориент експресн, беа дел и од овој фестивал на „музика на светот“.

Во тој филм, Акин преку документаристички манир ја слика музиката на Истанбул, давајќи целосен приказ на модерната музика во Турција, на „уличните“ свирачи и филозофи и на традиционалното музичко богатство.

Сликата овде е оформена преку новите музички имиња, но и старите легенди, а доловена со импресивните невообичаени кадри од улиците на Истанбул, каде што можете да ги видите бедата и луксузот, убавините и грдотијата на овој вечен

НА РАБОТ ОД РАЈОТ (2007)



град, прикажани од сосема „друга“, несекојдневно убава перспектива.

НА РАБОТ ОД РАЈОТ

По СО ГЛАВА ВО СИД, ВО ЈУЛИ, СОЛИНО, Акин повторно ја следи својата специфична филмска линија, создавајќи го типично европскиот филм НА РАБОТ ОД РАЈОТ. Суптилно критичкиот поглед на социјалата, политиката, европската реалност, на актуелниот политички однос ЕУ-Турција, разликите меѓу класите, улогата на изгубениот поединец во општеството, шареноликите погледи и анализи на љубовта..., веќе се иманентен дел од творештвото на новиот филмски херој во Европа.

Овде Акин повторно размислува и ги анализира етичките категории, како Простувањето, која носи неколку од поентите во филмот, а се занимава и со прашањето на Смртта, и тоа смртта како крај но и како почеток!

И во овој филм повторно е ангажиран Рајнер Клосман. Тој емоциите ги слика од интересни и (не) вообичаени позиции, употребувајќи повпечатливи агли на снимање за силно емоционалните сцени. Негов печат се и статичната камера и камерата „од рака“, кои ги употребува и овде.

Музиката, повторно, е прекрасна мешавина на турски песни со еkleктична музичка подлога, во која, покрај класичните симфониски звуци, е вткаен и прекрасен егзотичен турски мелос.

Она што најмногу воодушевува е повторно сценариото, на хиперинтелигентен начин пренесено на филмското платно. Акин на мудар начин се служи и со веќе видените а сепак ефективни игри со категориите време-простор. Тоа го прави преку трите приказни пренесени преку точно одредени пунктови: смрт – љубов – простување. Тој филозофски прецизен спој меѓу режијата и повеќеслојното сценарио го носи еден од најубавите европски филмови во последно време.

Заслужува да се спомене и споредната улога на еден од бардовите на германското актерство, Хана Шигула, миленичката на култниот Фасбиндер, и актерка што ги долови незаборавните ликови во легендарните ЛИЛИ МАРЛЕН, ГОРКИТЕ СОЛЗИ НА ПЕТРА ФОН КАНТ, МАРИЈА БРАУН...

ВО ЈУЛИ...

А што се однесува до ВО ЈУЛИ... Тој филм може да се гледа и како почеток на еден убав и плоден пат; истражување на филмскиот занает и пронаоѓање на личната филмска форма; веќе видена приказна пренесена со многу жар и амбициозност...



ЗА АКИН

Фатих Акин е роден во Германија, Хамбург, каде што неговите родители се преселиле од Турција, во шеесеттите години.

На Академијата во Хамбург студира визуелни комуникации. Првиот краток филм го снима во 1995 година.

Од мноштвото интервјуа дознаваме дека сите ликови во неговите филмови се, на некој начин, маргинали; дека не ги присилува актерите на одредени емоции, туку дека се труди и да ги слушне, и да прими идеи и од нив во градењето на ликот; се труди неговите филмови да бидат и забавни за гледање; како дете не знаел да чита и пишува на турски јазик; голема инспирација му е Руми Мевљана; голем дел од сцените во затворот во НА РАБОТ ОД РАЈОТ се снимани со вистински затвореници и чувари; еден од идолите му е режисерот Џим Џармуш; во најголем дел од интервјуата за германски медиуми му се поставувани прашања, пред сè, за политичките погледи во неговите филмови, а не за нивната естетика; првиот долгометражен филм SHORT SHARP SHOCK го доби *Златниот леопард* на Локарно филм фестивал; никогаш јавно не изјавил дека е против или за ситуацијата со Курдите во Турција, иако, според неговите „дипломатски“ одговори, ги поддржува сите малцинства во светот; актерката што игра Курд во НА РАБОТ ОД РАЈОТ е Турчинка...

КИНОПИС

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

**Број 37/38(20), 2009
ISSN 0353-510 X**

Издавач

Кинотека на Македонија

„Никола Русински“ 1

П.Ф. 16 – 1000 Скопје

Телефон: +389 2 3071814

Факс: + 389 2 3071813

e-mail: kinoteka@ukim.edu.mk

веб-стр.: www.maccinema.com

ж.ска: 180100874560310

За издавачот

м-р Мими Ѓоргоска-Илиевска

Главен и одговорен уредник

Илинденка Петрушева

Редакција

Георги Василевски, Петар

Волнаровски, Валентино

Димитровски, Роберт Јанкулоски,

Жарко Кујунџиски, Јелена Луџина,

Дубравка Рубен

Дизајн

Ладислав Цветковски

Лектор

Сузана В. Спасовска

Превод на англиски

Петар Волнаровски

Превод на француски

Наташа Ѓондева

Печат

Европа 92 – Кочани

Тираж: 500 примероци

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

KINOPIIS

**Journal of Film History,
Theory and Culture and the
Remaining Arts
Num. 37/38(20), 2009**

ISSN 0353-510 X

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

Proof read by

Suzana V. Spasovska

English translation

Petar Volnarovski

French translation

Nataša Gondeva

Print by

Evropa 92 - Kocani

Copies: 500

KINOPIIS

**Revue de l'histoire, de théorie et de
culture du film et d'autres arts
Numéro 37/38(20), 2009**

ISSN 0353-510 X

Editeur

Cinmathèque 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

Lecteur

Suzana V. Spasovska

Traduction anglaise

Petar Volnarovski

Traduction française

Nataša Gondeva

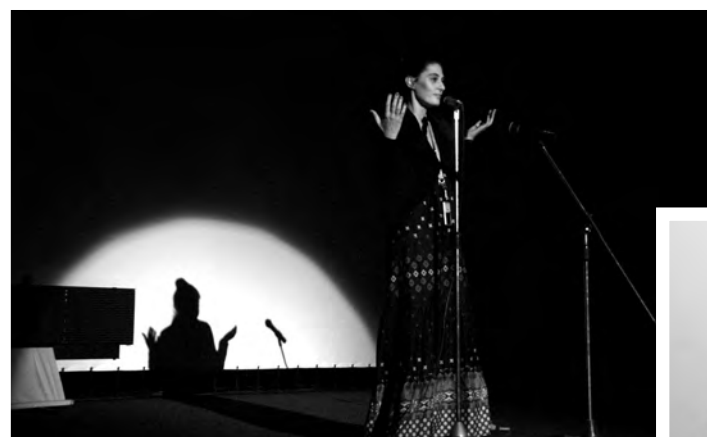
Imprimerie

Evropa 92 - Kocani

Tirage: 500 exemplaires



30. ИНТЕРНАЦИОНАЛЕН ФЕСТИВАЛ НА ФИЛМСКАТА КАМЕРА „БРАЌА МАНАКИ“ – БИТОЛА, 2009)



фотоси: Сашо Ставрев





„Движење“
Роберт Јанкулоски