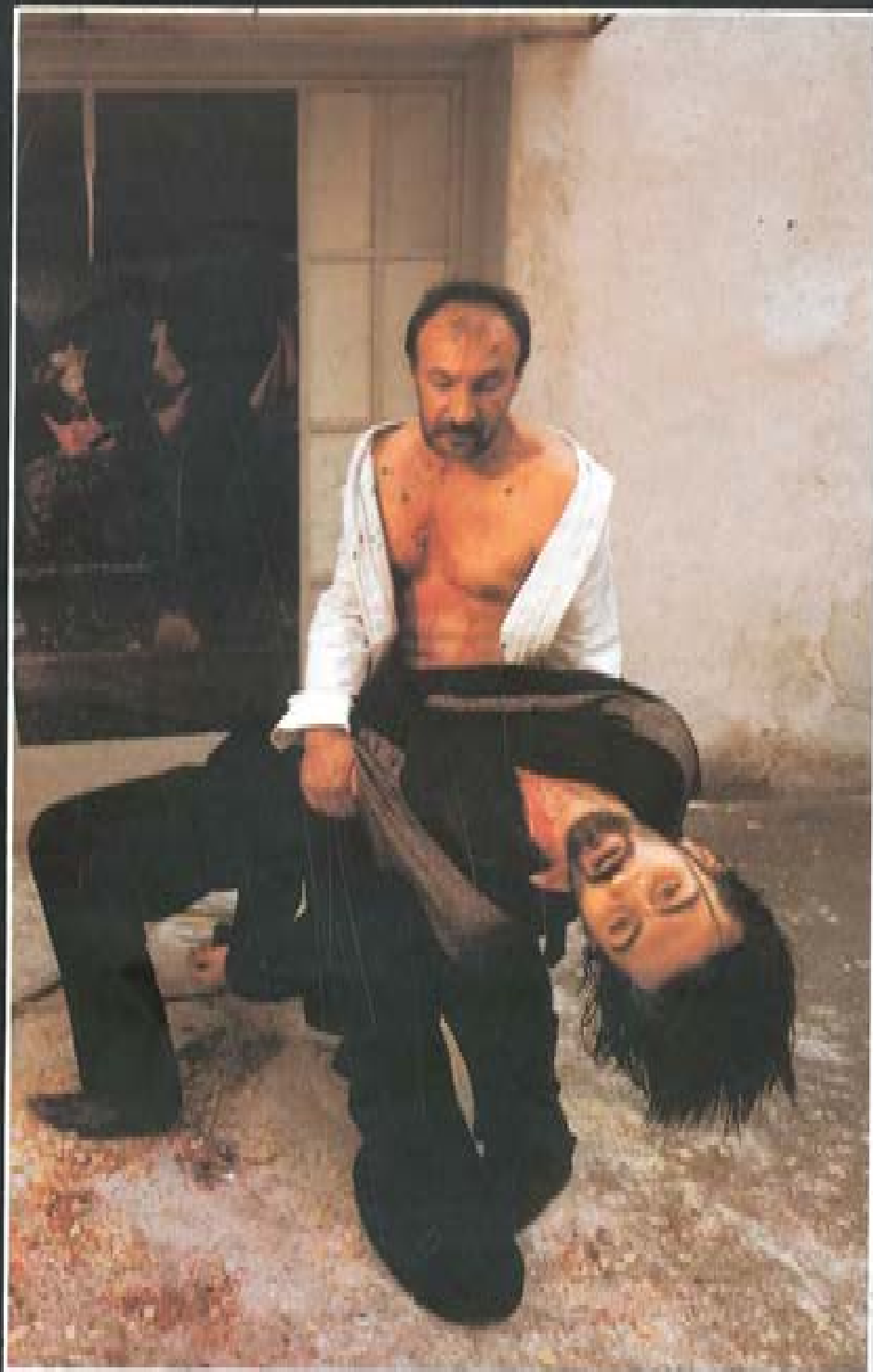


6

година IV, 1992
YU ISSN 0353-510X

WOMAN



● ТЕТОВИРАЊЕ ●
(р. Столе Попов, 1991)



ТРАЈЧЕ ПОПОВ

СОДРЖИНА

ИСТОРИЈА НА ФИЛМОТ

(прилози за историјата на филмот во Македонија)

- Илинденка Петрушева: Старите кина во Велес (1909-1944) 5
- Марко Ковачевски: Шеесет години од филмската хроника за
Баландовскиот земјотрес од 1931 година 17

ПОРТРЕТ

Трајче Попов

- Павлина Пановска: Со камерата – во вртот на животот (за
животниот пат на Трајче Попов) 23
- Метод Петровски: Дијалог со времето (за документарниот опус на
Трајче Попов) 39
- Георги Василевски: Дуализам на митскиот и интимистичкиот говор
(за играните филмови на Трајче Попов) 45

ТЕОРИЈА

- Сузан Зонтаг: Во Платоновата пештера 55

МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ ДЕНЕС

За „Тетовирање“, игран филм на Столе Попов

- Георги Василевски: Сликата на ужасот отрезнува 67
- Ана Шапкалиска: Во потрага по изгубената религиозност 72
- Горѓи Јаневски: За „Тетовирање“ 74

За „Љубовта на Кочо Топинчаров“, документарен филм на
Антонио Митриќески

- Кети Каранфилова: Поетично во документарното 78

Се снима

- „Последната македонска сага“, игран филм на Бранко Гапо (фото
репортажа) 82

ФОТОГРАФИЈА

- Никифор Смилевски: Хаџи Косте, зограф и фотограф (тајните на
Титоввелешкиот манастир „Св. Димитрија“) 84
- Бојан Иванов: За фотографскиот занает (кон изложбите на Томас
Јанул и Благоја Дрнков во Скопје) 87

ВИДЕО-ТЕЛЕВИЗИЈА

- Сузана Милевска: Дисеминација на соблазнителноста (за ТВ филмот „Кокино“) 91

ПРЕТРАГИ

- Во потрага по новиот актер
- Еуџенио Барба: Проширеното тело: за актерските енергии 94

IN MEMORIAM

- Мирослав Чепенчиќ: По трагата на синеастот (за Дејвид Лин и неговото дело) 105

ФИЛМОВИ

- Јелена Лужина: Не се! (за филмот „Розенкранц и Гилдестерн се мртви“ на Том Стопард) 115
- Јадранка Владова: Привремено будење (за филмот „Будење“ на Пени Маршал) 118
- Златко Андреевски: Исконскиот танц со дивината (за филмот „Танц со волците“ на Кевин Костнер) 122

ФИАФ

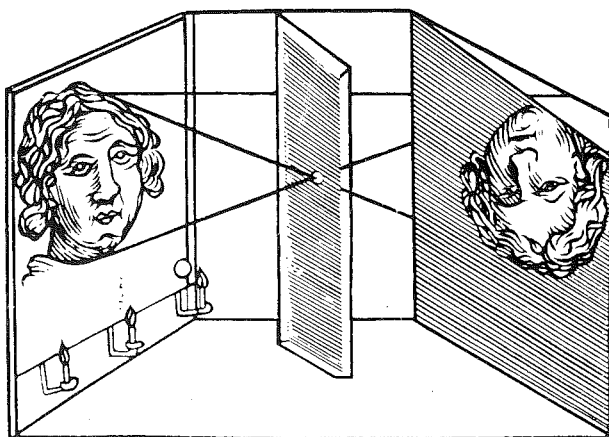
- Весна Масловариќ: 47. Конгрес на ФИАФ 125

ПОВОДИ

- Кети Каранфилова: Една историја на филмот (кон изложбената поставка на Музејот на подвижната слика во Лондон) 130

НОВИ ИЗДАНИЈА

- Наташа Аврамовска-Перчуклиевска: Видување на градот и одот негов во времето – или за лиричната иконографија на паметењето (за книгата „Скопски диптих“ од Томислав Османли) 137



CONTENTS

HISTORY

(Contribution on the History of Macedonian Film)

- **Ilindenka Petruševa:** On the old Cinemas in Veles (1909-1944) 5
- **Marko Kovačevski:** 60th Anniversary of the Film Chronicle About the Earthquake in Valandovo in 1931 17

PORTRAIT

- Trajče Popov**
- **Pavlina Panovska:** With the Camera into the Spring of Life (on the Life of Trajče Popov) 23
- **Meto Petrovski:** A Dialogue With the Time (on the documentary film opus of Trajče Popov) 39
- **Georgi Vasilevski:** The Dualism of the Mythical and the Intimate Expression (on the feature films of Trajče Popov) 45

THEORY

- **Suzan Sontag:** In the Plato's Cave 55

MACEDONIAN FILM TODAY

On „Tattoo“, feature Film of Stole Popov

- **Georgi Vasilevski:** The Picture of Horror sobbers us up 67
- **Ana Šapkalliska:** Searching of the Lost Religion 72
- **Gjorgji Janevski:** On „Tattoo“ 74
- On „The Love of Kočo Topličarov“, Documentary Film of Antonio Mitričevski
- **Keti Karanfilova:** The Poetics in the Documentary 78
- A new Film is being shot
- „The last Macedonian Saga“ – Branko Gapo's feature film 82

PHOTOGRAPHY

- **Nikifor Smilevski:** Hadži Koste, Icon Painter and Photographer (the secrets of the Veles'monastery St. Dimitrij) 84
- **Bojan Ivanov:** On the Craft of the Photography (the exhibits of Tomas Janul and Blagoja Drnkov in Skopje) 87

VIDEO-TELEVISION

- **Suzana Milevska:** The Disemination of the Abomination (TV film „Kokino“) 91

RESEARCHINGS

Searching of the New Actor

- **Eugenio Barba:** The Enlarged Body – On the Actors Energies 94

IN MEMORIAM

- **Miroslav Čepinčić:** Following the Trail of the Cinemas (on David Lean and his film works) 105

FILMS

- **Jelena Lužina:** They are not! (on the film „Rosenkranc and Gildenstein are dead“, by Tom Stopard) 115
- **Jadranka Vladova:** Temporary awakening – (on the film of Penny Marshal „Awakening“) 118
- **Zlatko Andreovski:** The Primordial Dance With the Wilderness (on the Cavin Costner's film „Dances with the wolves“) 122

FIAF

- **Vesna Maslovarić:** The 47th FIAF Congress 125

OCCASIONS

- **Keti Karanfilova:** One History of the Film (on the exhibit at the Museum of The Moving Image in London) 130

NEW EDITIONS

- **Nataša Avramovska-Perčukileva:** A View of the City and It's Changes in Time – Or On the Lyrical Iconography of the Memory (on the book of Tomislav Osmanli „The dipych of Skopje“) 137

TABLE DES MATIERES

HISTOIRE DU FILM

(Articles sur l'histoire du Film en Macédoine)

- **Ilindenka Petruševa:** Les vieux cinémas de Veles (1909-1944) 5
- **Marko Kovačevski:** 60 ans de chronique filmée sur le tremblement de terre de Valandovo en 1931. 17

PORTRAIT

- Trajče Popov**
- **Pavlina Panovska:** Avec la caméra – à la source de la vie (biographie de Trajče Popov) 23
- **Meto Petrovski:** Dialogue avec le temps (sur l'oeuvre documentaire filmé de T. Popov) 39
- **Georgi Vasilevski:** Dualisme entre le dialogue mythique et le dialogue intimiste (sur les films de T. Popov) 45

THEORIE

- **Suzan Sontag:** Dans la grotte de Platon 55

LE FILM MACEDONNIEN AUJOURD' HUIT

- „Tatouage“, Un film de Stole Popov
- **Georgi Vasilevski:** L'image de l'horreur réveille 67
- **Ana Šapkalliska:** A la recherche de la religion perdue 72
- **Georgi Janevski:** Le film „Tatouage“ 74
- „L'amour de Kočo Topličarov“ – un film documentaire de Antonio Mitričevski
- **Keti Karanfilova:** Le poétique dans le documentaire 78
- En cours de réalisation
- „La dernière saga Macédonienne“, un film de Branko Gapo (photo-reportage) 82

PHOTOGRAPHIE

- **Nikifor Smilevski:** Hadži Koste, iconographe et photographe (les secrets du monastère „St Dimitrij“ de Tivov-Veles) 84
- **Bojan Ivanov:** Sur le métier de photographe (les expositions de Tomas Janul et Blagoja Drnkov à Skopje) 87

VIDEO-TELEVISION

- **Suzana Milevska:** La dissémination de l'indécence (sur le film télévisé „Kokino“) 91

ETUDES

A la recherche du nouvel acteur

- **Eugenio Barba:** Le corps dilaté – sur l'énergie des acteurs 94

IN MEMORIAM

- **Miroslav Čepinčić:** A la recherche du cinéaste (David Lin et son oeuvre) 105

FILMS

- **Jelena Lužina:** Pas tout! (Sur le film „Rozenkranc et Gildenstein sont morts“ – mis en scène par Tom Stopard) 115
- **Jadranka Vladova:** Réveille temporaire (sur le film „Réveil“ de Peni Marshal) 118
- **Zlatko Andreovski:** Première danse avec la nature (Sur le film „Danse avec les loups“ de Kevin Kostner) 122

FIAF

- **Vesna Maslovarić:** 47. éme Congrès de la FIAF 125

OCCASIONS

- **Keti Karanfilova:** Une histoire du film (L'exposition dans le Musée de l'image mouvante de Londres) 130

NOUVELLES EDITIONS

- **Nataša Avramovska-Perčukileva:** La ville et sa progression dans le temps – ou iconographie lyrique de la mémoire (sur le livre „Dualisme de la ville de Skopje“ de Tomislav Osmanli) ... 137



Панорама на Велес (во прв план – киното на Сиката)



Главната улица во Велес со хотелот „Белград“ (десно)

Илинденка Петрушева

УДК 791.45 (497.17-21) (091)
Кинопис 6(4), с. 5-16, 1992

СТАРИТЕ КИНА ВО ВЕЛЕС (1909—1944)

Првите кино претстави во Македонија се одржале во првото десетлетје од овој век, кога многубројни патувачки циркуси, театарски дружини и подвижни кина доаѓале до Солун, па оттаму лесно го продолжувале патот до Битола и до уште некои други македонски градови. Така на пример, познато е дека на овие наши простори престојувало италијанското подвижно кино на Пјетро Чинези, кое во периодот 1906 – 1907 година одржало проекции во Битола, Прилеп, Скопје, Велес и Дебар.

Во трудот, што во оваа пригода го сместуваме на страниците на „Кинопис“, се прави обид за реконструкција на киноприкажувачката дејност во Велес во периодот од 1909 до 1944 година.

* * *

Титов Велес, распослан на двата брега на Вардар, е древна населба, што се спомнува уште во III век пред нашата ера под називот Виласора. Во патеписните белешки на Евлија Челебија градот се спомнува под името Куприли, бидејќи на реката Вардар бил изграден голем мост. Во 15 век градот имал 11 маала, а во него силен замав имал развојот на занаетчиството, при што предничеле гричарството, чевларството, шарлаганството итн. Добрата географска положба му овозможила на Велес да стане, особено во втората половина од 18-тиот

век, јазол на сообраќајни врски и транзитен пункт помеѓу Исток и Запад. Токму овој момент ќе овозможи развој на велешката трговија. Велешките трговци и кираџии станале редовни посетители на панаѓурице во Прилеп, Серез, Струга, Неврокоп, но и во Лајпциг, Виена, Пловдив, Белград, Будимпешта итн. А Велес, пак, бил надалеку познат со својот панаѓур што се одржувал кон средината на мај и траел 15 дена. Но, изградбата на првата железница низ Македонија ќе предизвика голема криза во Велес, кога, поради големиот проток и појава на странска стока, домашното занаетчиство ќе се најде во, речиси, безизлезна положба. Масовно се затворале дуќани, а само во 1890 година на печалба заминале 3800 велешани. Услови за појава и развој на индустриски претпријатија се создале дури по младотурската револуција во 1908 година, кога во Велес биле отворени две шарлаганџилници, една мелница, два магацина за складирање тутун и друго. Во оваа пригода, за нас, е интересен податокот дека мелницата била сопственост на семејството Сикови, односно на Петар Сиков, татко на еден од идните сопственици на едно од велешките кина, Трајко Сиков.

Во овој кус поглед врз развојот на Велес не може да се одмине неговата интензивна културно-просветна дејност. Градот, уште во првата половина од 18-тиот век, е значајно кул-

турно и просветно средиште. Во 1740 година биле отворени првите училишта, каде што се негувала словенската црковна писменост. Во едно од првите велешки училишта учителствувал и Јордан Хаџи Константинов-Џинот, кој ќе ги постави, покрај другото, и основите на театарската дејност во овој град. Во Велес настапувале многубројни патувачки театарски дружини, но од крајот на 19-тиот век и самите велешани започнале да се занимаваат во аматерската театарска дејност. Претставите се одржувале, најнапред, во училиштето „Св. Кирил и Методиј“, а подоцна во хотел-рестораните „Белград“ и „Загреб“ и во кафеаната „Балкан“. Никулците, пак, на музичкиот живот во Велес се појавиле уште во средината на 18-тиот век, а веќе во 19-тиот век се формирале и првите црковни и училишни хорови. Во 1908 година е формиран и првиот инструментален оркестар „Славеј“. Во годините што следувале биле формирани и други друштва, какви што се, на пример, „Велешки јунак“, „Напредок“, „Гром“, „Горски“, „Победа“ итн. Во оваа пригода ќе го забележиме и податокот дека Велес, најрано од сите други преостанати македонски градови, имал своја јавна библиотека, а голем број велешани биле претплатници на познати светски списанија.¹

Интересни податоци за Велес во 1929 година ни дава пополнетиот прашалник, изготвен за потребите на јубилејната свеска на Алманахот на Кралството СХС, во кој се наведува следново: градот Велес зафаќал површина од 121 км² (заедно со селата), а во него има 5 квартави со 90 улици и 2876 куќи. Вкупниот број жители бил 14.126. Во градот постоеле, меѓу другото, и Пошта, Занаетчиска управа, општинска болница, трговско здружение, три цркви и еден манастир, гимназија, три основни училишта, едно вечерно занаетчиско училиште, електрична централа, магацин за непреработен тутун, две банки, три фабрики за зејтин (едната од нив е на Трајко Сиков), една фабрика за мраз, една фабрика за керамички производи, две фабрики за брашно-мелници (една е на Трајко Сиков) итн. Преку Вардар бил изграден голем железнички мост, а во градот постоеле **едно кино „Вардар“**, хотелите „Белград“, „Загреб“ и „Солун“ и уште десетина кафеани. Во истата таа, 1929, година во Велес биле регистрирани и 9 луксузни автомобили.²

Сиве овие податоци ги наведовме со една единствена цел – да укажеме на тоа дека стопанскиот и културно-просветниот развој на Велес го овозможиле и брзиот пробив на кинематографската дејност на овој простор. Комуникациите со светот, можноста за навремена и добра информација, појавата и развојот на индустријата, развојот и негувањето на градскиот начин на живеење, пробивот на современите идеи и силното влијание на градската интелигенција ќе бидат само дел од условите за едно

значајно кинематографско живеење, какво што Велес го имало од 1909 па сè до 1944 година кога ја дочекува национализацијата со две постојани кина.

НА КОЈНИК – ПРВИТЕ ФИЛМСКИ ПРОЕКЦИИ

На една од најстарите (можеби и најстара) фотографии на Велес е онаа од Којник во времето кога на таа мала висорамнина се наоѓале многубројни бачила и мали куќарки од керпич.³ Но градот многу бргу го освоил и овој простор, па така Којник прераснал во едно од поголемите велешки маала. „Населениот дел од тоа релативно рамно плато, од Бузана па сè до патот за Прилеп и на исток до стариот градски парк и Сармаале е Којник-маало со плоштад и чаршија... Покрај двата јавора и чешмата, плоштадот го красат секогаш свежо варосаните куќи и дуќани што го обиколуваат. Активни дуќани имаше доволно во секое време да го задоволат не само населението од Којник, туку и пошироко – целиот реон, појас од речиси, половината на десната страна на градот. Работеа: три фурни, исто толку бакалници, една млекарница во која можеше да се најде овчо кисело млеко и во доцните вечерни часови. Работеа по еден бербер, кондурација, кројач и слаткар. Единствената кафеана беше на Трајко...“⁴ Именувањето Трајко, во сеќавањата на Петар Пановски-Пецо, е всушност Трајко Иванов, во чија кафеана на Којник, инаку отворена во 1908 година⁵, во зимата 1909-1910 година се одржале првите филмски проекции во Велес.

Овие проекции ги организирал Арсо Петров Картов, роден во Велес во 1886 година. Основно училиште завршил во својот роден град, а на 17 годишна возраст заминал за Германија. Престојувал во градовите Дрезден и Минхен, каде што, покрај другото образование, го изучил и киноапаратерскиот занает. Во Германија купил кинопроектор и кога се вратил во Велес решил да им го покаже на своите сограѓани ново светско чудо. Кратките филмови што ги донел со себе најнапред ги прикажувал на Којник, во кафеаната на Трајко Иванов, а нешто подоцна одржал и неколку проекции во салата на старото училиште „Св. Кирил и Методиј“. Инаку, со својот кинопроектор патувал и во други места низ Македонија, Грција и Бугарија, каде што, исто така, одржувал филмски проекции. Во 1917 година заминал за Бугарија, каде што се оженил и живеел во селото Кричин, во близината на Пловдив. Таму работел како трговец со цигли сè до своето пензионирање. Умрел на 1 март 1964 година.⁶

Проекторот со кој Арсо Картов ги реализирал првите филмски проекции во Велес е од марката ORIGINAL BUDERUS од германско производство.⁷

Не постои податок (барем досега откриен) што би посочил колку проекции се одржале на Којник, во кафеаната на Трајко Иванов, но Стефан Гајдов, во еден разговор наведува дека првпат гледал филм на своја 6 годишна возраст (во 1911 година) во училиштето „Св. Кирил и Методиј“, но неговите родители зборувале дека истиот тој човек „нашинец, дојденец од Германија“ прикажал филмови и на Којник, година-две пред оние во училиштето.⁸

УЧИЛИШТЕТО „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“

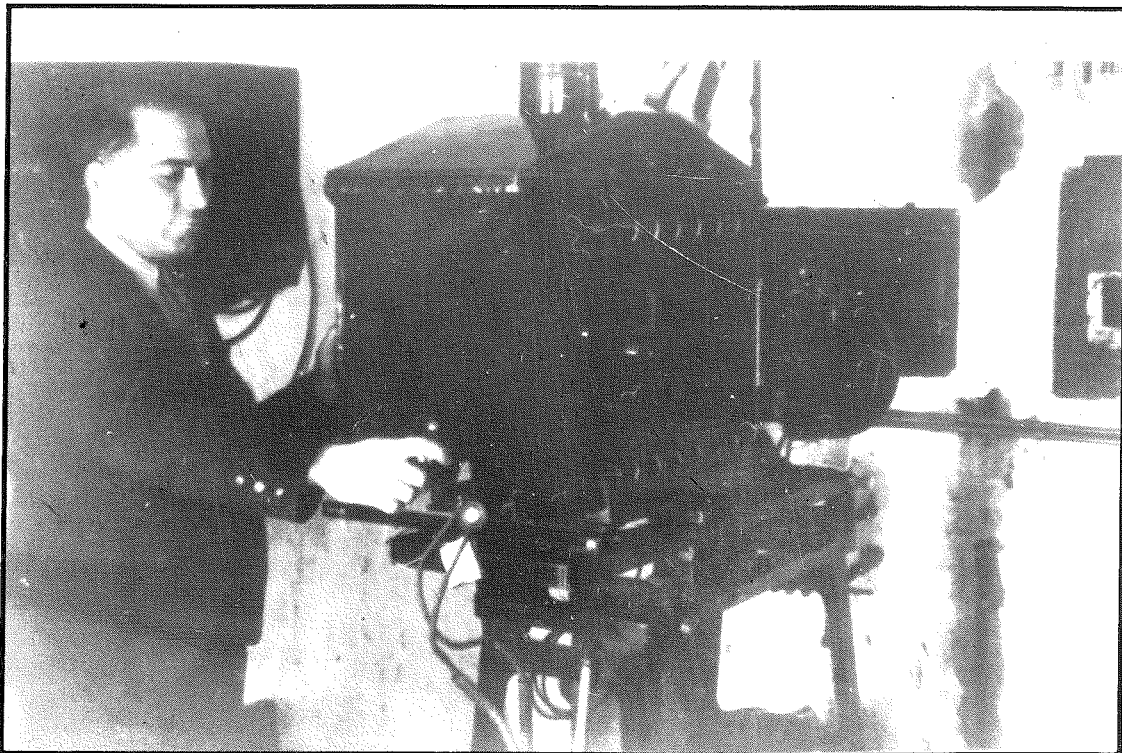
Некаде околу 1857 година западната велешка општина купила место во маалото Калдарма, на кое била изградена, изгледа во две етапи, зградата на училиштето „Св. Кирил и Методиј“. За изградбата на ова училиште биле потрошени 1.500 – 2.000 турски лири, што само по себе ја покажува економската моќ на општината.⁹

Според сеќавањата на повеќе стари велешани уште пред Балканските војни во салата на училиштето „Св. Кирил и Методиј“ имало одвреме-навреме филмски проекции, што ги одр-

жувал Арсо П. Картов. „Јас имав шест години, бев забаваче, се сеќава Стефан Гајдов, кога татко ми ме однесе прв пат во кино. Тоа не можам да го заборавам, беше, значи, тоа во 1911 година, во салата на старото училиште „Св. Кирил и Методиј“. Со проекторот ракуваше некој наш човек од Германија. Проекторот беше на некакви нестабилни ногарки, а прозорците ги затемнија со црни платна. Она што го запаметив од таа проекција беше тоа кога некој човек го ставија во сандак и го пуштија по Нијагарините водопади и тој после жив и здрав излезе од водата.“¹⁰

Во 1916 година во училиштето се сместило киното на германската војска.¹¹ Иако киното, првенствено, било наменето за разонода на војската, сепак, се одржувале претстави и за населението од градот. Стефан Гајдов се сеќава дека биле организирани и неколку специјални проекции за учениците од велешките училишта. Со проекторот раководел некој германец од војската, кој за шише ракија или вино ги пуштал децата в кино бесплатно или, пак, на оние најупорните им дозволувал да се врткаат околу проекторот. Така, во ова провизорно кино првите знаења за киноапаратерскиот занает ги добиле и идните велешки киноапаратери (мајстори) Наке Тахов и Лазар Кртев.

Кога војната завршила, војската се повлекла, а со неа заминало и киното. Една година



Лазар Кртев, еден од најстарите киноапаратери во Велес

пред тоа, пак, во 1917, Велес го напуштил и заминал за Бугарија и првиот прикажувач на филмови во овој град Арсо П. Картов.

АДА КАФЕЗИ

„Двата дела на градот ги дели Вардар, а ги сврзуваа само два моста: малото дрвено мосте и големиот, наречен Стар мост... Кага се одеше „спротива“ (како што велеа старите велешани за преку Вардар – левата страна) се одеше на малото мосте што беше под хотелот на Милан Горев. Мораше да се помине под железничкиот пропуст кој оди спрема Вардар. Кага ќе се поминеше мостето од левата страна беше „Ада кафе“ (Кафези).

Тоа беше мал остров обраснат со врби, тополи, со разни грмушки и трева. На него имаше една долга зграда со многу прозорци и два влеза со по три-четири камени скалила. Надвор, под дебелите сенки, имаше многу маси и столови. Свиреа чалгии во кафето и надвор. Имаше и кебапчилица. „Ада кафе“ беше огранена со многу бојадисани летвички...“¹²

Во 1919 година, во „Ада кафези“, кафеана што општината ја издавала под наем, кино отвориле Гоко Михајловик и Јоца Димитриевиќ. Киното го добило називот „**Биоскоп касина**“.¹³ Сопствениците набавиле од Белград киноапаратура од типот „Пате“, а воедно повикале, исто така, од Белград и еден киноапаратер, кому му дале договор за три месеци. Помошник му бил Наке Тахов, кој за многу кратко време се обучил самостојно да ги врши проекциите, па така киноапаратерот од Белград заминал за Струмица уште пред истекот на договорот. Така, Наке Тахов станал киноапаратер, а во работата му помагал и се обучувал, нешто помладиот, Лазар Кртев. Проекции се одржувале по една во саботите и по две во неделите и празничните денови. „Ресторанот, знаете како е – маси, клупи, луѓе си ручаат и кога ќе дојдеше времето за проекции, се секава Тахов, салата само ќе ја замрачевме. Беше тоа импровизација, но добро, одеше некако.“ Филмовите што се прикажувале во „Биоскоп касина“ биле набавувани од Скопје, од застапниците на компанијата „Пате“, инаку сопственици на старото скопско кино „Вардар“, компаниите Мусафија и Моис Асео.¹⁴ Тоа биле доста избавени копии, често се кинеле за време на проекциите, но љубопитните гледачи не реагирале многу.

Но работата на киното не била многу рентабилна, па тоа, најверојатно, ќе биде и причина што ќе избие судир меѓу закупецот на кафеаната Бранко Вукомановиќ и закупците на кино просторот. Проблемот доаѓа и пред одборниците на општината на град Велес, па така на одборските седници на Велешката општина од 5 јуни и 18 јуни 1921 година е донесена одлука за давање под наем на шест години на општин-

ската кафеана „Биоскоп-касина“ по пат на јавна лицитација, при што биле одредени и условите за лицитацијата.¹⁵ Лицитацијата е објавена и во дневниот печат. Во весникот „Стара Србија“ од 28 јуни 1921 година, на страна 4, е објавен оглас со следната содржина: „Судот на општината на град Велес на ден 20 јули оваа год. ќе ја издава под закуп на шест години, преку јавна лицитација, општинската кафеана наречена „Биоскоп-касина“. Кафеаната е во центарот на градот крај Вардар и се состои од пространа сала погодна за Кино, Театар, концерти и забави, во која и сегашниот закупец има инсталирано кино. Покрај салата се наоѓаат кујна и уште три други простории. Заедно со кафеаната се издава и големата бавча, особено пригодна за летниот период. Лицитантите пред почетокот на лицитацијата полагаат 2.000 динари кауција, а условите може да се погледаат секој ден во Општинскиот суд. Бр. 7687, од Општинскиот суд на град Велес, 23 јуни 1921 г. во Велес.“ Од записникот на одборската седница одржана на 31 јули 1921 година¹⁶ може да се заклучи дека работата околу закупот на зградата на „Биоскоп-касина“ се заплеткала или, пак, целата работа е водена така за одборниците да донесат одлука, која, веројатно, уште пред тоа имале на ум да ја донесат. Имено, на седницата одржана на 7 август 1921 година зградата на старото „Ада кафези“ одборниците



Лазар Кртев во кино кабината на кино „Капитол“ (1942)

на општината и ја доделувале на користење, за неопределено време, на Соколската организација, која се обврзала дел од приходите од разни забави и други активности да го предава во општинската каса.¹⁷ И така, старото турско „Ада кафе“, бившата „Биоскоп-касина“ полека се претвора во Офицерски дом.

Киноапаратерот Наке Тахов му се посветил на машинството – положил стручни испити, па како добар стручњак најнапред работел во фабриката за зејтин на Сиков, потоа во неговата нова мелница и најодзади во електричната централа.¹⁸ Во летото на 1923 година управата на Офицерскиот дом му овозможила на Трајко Сиков да организира летно кино во бавчата на Домот. Повторно заживеале подвижните слики во „Ада кафе“. Проекциите се одржувале тричетири пати во неделата, а дејствието музички го придружувала некоја пијанистка од Русија.¹⁹

Паралелно со одржувањето на овие проекции Трајко Сиков започнал со изградба на сопствено кино. Во близината на „Ада кафе“, зад зградата на Укуматот, до дворот на затворот, на имотот на Сикови, крај нивната шарланџилица, се граделе забрзано летната кинобавча и зградата на киното. Изградбата на киното на Трајко Сиков ќе стави точка на филмските проекции во Офицерскиот дом, бившите „Ада кафе“ и „Биоскоп касина“.



Трајко Сиков и Милан Војницалија

Трајко Сиков потекнувал од богато семејство, чиј имот се состоел од голем број ниви, особено на просторот околу железничката станица, но и на други места во градот и поблиската околина.²⁰ Таткото на Трајко, Петре Сиков бил сопственик на првата моторна мелница за брашно. Подоцна мелницата ја презема Трајко, а во исто време тој е сопственик и на фабрика за зејтин (шарганџилица).²¹ Во Велес го нарекувале „Сико-индустријалецот“. Имено, Трајко Сиков бил еден од двигателите на стопанскиот просперитет на Велес, а со изградбата на првата наменска кино-зграда ќе остави траен белег и во културното живеење на Велес. Велешани и ден-денес сегашната зграда на Театарот ја нарекуваат „киното на Сиката“. Ова кино ќе работи, речиси, непрекинато (со извесни многу куси прекини) од 1923 година, кога започнале проекциите во летната кино-бавча, па сè до пред неколку години, кога зградата целосно му е отстапена на Велешкиот театар.

Веќе рековме дека зградата што Трајко Сиков ја изградил за кино била „отспротива“, како што велат велешани, што значи на левиот брег од Вардар, во близината на „Ада кафези“, односно Офицерскиот дом, зад Укуматот, до дворот на општинскиот затвор, на еден од имотите на семејството Сикови. Изградбата започнала во летото 1923 година. Бидејќи летната бавча, која била во склоп на кино комплексот, била многу бргу изградена, проекциите започнале уште во истото лето. Киното го добило називот „Вардар“. За летната бавча била изградена импровизирана кино-кабина, каде што бил поставен кинопроектор од типот „Ика“. Проекциите ги водел самостојно Лазар Кртев. Бидејќи во тоа време филмовите биле неми, во бавчата, за време на проекциите свиреле разни музички групи. За неполна година била изградена и затворена кино-сала, која ги задоволувала сите услови на една стандардна кино-дворана. Салата имала партер, ложи и издвоена кино-кабина. Тука бил поставен кинопроектор од типот „Ернеман“. И двата проектора (оној од летната бавча „Ика“ и овој од салата „Ернеман“) Трајко Сиков ги набавил од Белград. Пред салата постоел голем хол, а во киното се влегувало низ еден импресивен влез.²² Од тогашната фасада денес е останат автентичниот покрив со карактеристични оуаци, а при влезот, може да се забележи остаток од горната орнаментика на влезот од старото кино. Денес салата на театарот е доста проширена и адаптирана, но од извесни градежни интервенции може да се добие увид како и каде биле распоредени потпорните греди на плафонот во салата. На плафонот бил поставен огромен вентилатор, за чие функционирање се грижеле деца кои Сиката ги пуштаа бесплатно да ги гледаат филмовите.²³

Кога била изградена кино-салата Сиков на-
бавил и пијанино, па така филмските проекции
музички „ги илустрирал“ Стефан Гајдов. „Во
1923 година ме повика Сиката и ме праша дали
можам да свирам, да ги придружувам филмо-
вите. Реков дека можам, само немам каде да
вежбам. Сиката ми предложи да вежбам се-
којдневно, тука, во киното, а за возврат да сви-
рам бесплатно четири пати во неделата кога
имаше проекции (четврток вечер, сабота вечер,
недела попладне и недела навечер). Се согла-
сив, што можев, да дојдам до инструментот што
ми беше неопходен за моето натамошно школу-
вање.“²⁴ Притиснат од неможноста на своите
родители да му купат клавира Стефан Гајдов го
прифатил овој договор, кој Милан Ѓорев Војни-
цалија, сопственик на хотелот „Белград“, поет,
патриот и над сè правдољубив човек, го наре-
кол експлоататорски договор.²⁵

Лазар Кртев бил постојан киноапаратер во
киното „Вардар“ од самиот почеток во 1923 го-
дина, но решение за редовна работа добил во
1925 година.²⁶ Кртев бил киноапаратер – са-
моук, но многу трудољубив и дисциплиниран.
Нешто подоцна тој ќе го положи во Белград
испитот за киноапаратер-мајстор (во 1932 г.).²⁷

Сиков ги набавувал филмовите за своето
кино „Вардар“ првенствено од сопствениците
на старото и новото скопско кино „Вардар“,²⁸ но
и преку други разни застапници-патници. Наем-
нината се одредувала со процент според бројот
на жителите во Велес (нешто над 14.000 жи-
тели). Најчесто копиите на филмовите биле во
доста лоша состојба, па одвај можело да се
следи дејствието. Во весникот „Наша Стара
Србија“, на 1. септември 1925 година, на тре-
тата страница се наоѓа мала, но симпатична ре-
портажа за еден неделен ден во Велес. Меѓу
другите места за разонода на велешани е спо-
нато и киното, но во една негативна конотација.
Го цитираме тој дел: „...Во градот има и еден
кинематограф со очажни филмови и проречена
публика. Ми расправа еден господин дека фил-
мот, кој неодамна го гледал во Белград, тука во
Велес не можел да го препознае. Бил толку
нечист и искинат, што немал никаква смисла.
Инаку има публика која во него ужива.“

Во 1928 година Трајко Сиков, во стопанису-
вањето и раководењето со киното, зема компа-
њон, па така во периодот од 1928 до 1932 го-
дина велешкото кино „Вардар“ има двајца соп-
ственици – Сиката и Трајко Ѓаков.²⁹ Но рабо-
тата во киното не оди добро, не е рентабилна, а
се појавува и конкурентското кино во хотелот
„Белград“. Во 1932 година Трајко Сиков го на-
пушта Велес и заминува за Србија, а Трајко Ѓа-
ков го зема под наем киното во хотел „Бел-
град“. Киното „Вардар“, по одењето на Сиков и
Ѓаков, го презема Јаков Мандил од Скопје, соп-
ственик на скопското кино „Капитол“.³⁰ Тој по-
ставил нови апаратури од типот „Бауер“, го по-
добрил репертоарот, но, сепак, по извесно

време и тој банкротирал. Но киното „Вардар“ не
згаснало – Лазар Кртев одржувал проекции, а
во салата сè почесто имало и театарски прет-
стави, и музички приредби и концерти, каков
што бил, на пример, концертот на Милое Мило-
евиќ и жена му, кои извеле сплет на обработени
македонски песни.³¹

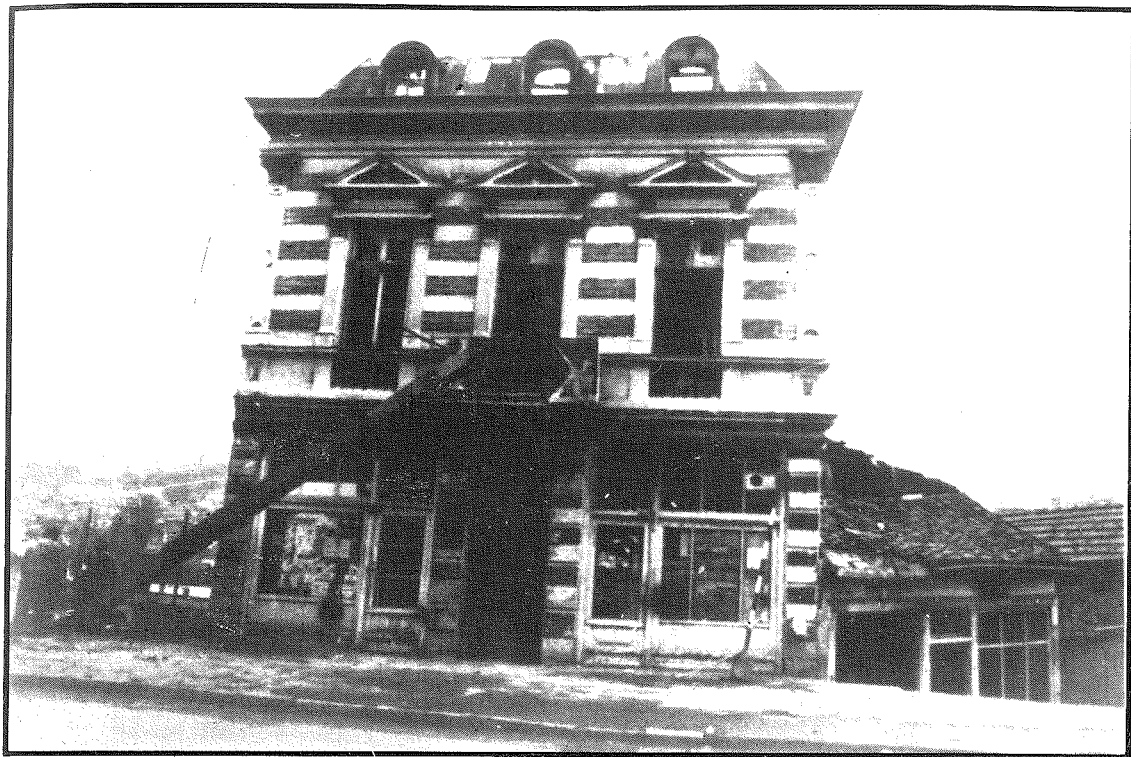
Денес, во „киното на Сиката“ работи Велеш-
киот народен театар.

КИНОТО ВО ХОТЕЛ „БЕЛГРАД“

Во 1902 година, Милан Ѓорев Војницалија ку-
пил поголем плац на десната страна од градот,
на главната велешка улица. Тука, шест години
подоцна, во 1908 година го изградил хотелот
„Белград“.³² Главниот влез гледал кон запад,
на главната улица, задниот дел од хотелот бил
кон исток каде што се наоѓало мало уличе парал-
елно со железничката пруга и со Вардар, на
северната страна биле имотите на Зејнел бег
Усеин и на семејството на Александар Шука-
реви, а јужно биле соседите Јануш Андов, То-
дор Камењаров и Атанас Градчанец.³³

Значајно е, во оваа пригода, да се каже дека
хотелот „Белград“ бил центар на културното
живеење на велешани. Тука се одржувале те-
атарски претстави, музички концерти, тука
вежбале голем дел од велешките друштва, а во
кафеаната на хотелот се среќавала велешката
боемија и интелегенција – Коста Рацин, Коле
Неделковски, Венко Марковски, Живко Фир-
фов, Стефан Гајдов, Борис Бегинов, Борис Си-
раков, Георги Шоптрајанов и редица други зна-
чајни личности. Не ќе е многу ако се каже и тоа
дека и самиот сопственик на хотелот Милан
Војницалија бил познат поет.³⁴

На 20 мај 1929 година Милан Војницалија се
обратил до Судот на општината Велес со молба
да му се одобри проширување на хотелската
зграда. Во таа смисла тој бара општинскиот ин-
женер да му ја достави регулационата линија до
која може да оди со проширувањето. На 12 јуни
истата година, инженерот Евгениј Шиловски му
го предал на Судот на општината проектот за
проширување на хотелот „Белград“, што бил
изработен од инженер Б. Дутов. Проширува-
њето, односно доградбата, се однесувала на
продолжување на зградата во длабочина, кон
Вардар (продолжување на главната сала, про-
ширување на терасата и она што е најважното –
изградба на кинокабина).³⁵ Продолжувањето
се однесувало, значи, на задниот дел од хоте-
лот кој бил и останал приземен, додека пред-
ниот дел бил на два спрата со раскошна фа-
сада. Значи, Војницалија ја презел ова доградба
и со цел во кафеанската хотелска сала да се
организираат кино претстави. Ова ќе биде,
практично, второто постојано велешко кино,



Хотелот „Белград“ пред рушење (по II св. војна)

најнапред именувано како „Белград“, а подоцна ќе го добие називот „Капитол“.

Киното работело, како што веќе рековме, во кафеанската сала, која за оваа намена била посебно издавана под наем, така што во текот на своето постоење ова кино сменило повеќемина сопственици. Најнапред, во 1932-33 година, кога киното проработело, со него раководеле Трајко Наков и Томе Керамитчиев.³⁶ Тие набавиле нови кинопроектори „Цајс Икон“ и го повикале Наке Тахов да биде киноапаратер. Тој ги монтирал и проекторите. Платното било на расклопување и се спуштало кога требале да започнат проекциите. Наке Тахов поработел извесно време во ова кино и потоа се вратил во фабриката на Сиков. Неговата работа ја продолжил Лазар Кртев, кој веќе имал положен мајсторски испит за киноапаратер.³⁷

Закупците на кино-салата се менувале со молскавична брзина. Во периодот од 1933 до 1936 година закупци биле Исак Ково, Славко Гајдов и фирмописецот Солев.³⁸ Во 1936 година киното го закупува Никола Палеолог, кој бил регистриран како сопственик на велешкиот кинематограф „Белград“. Тој довел и нов киноапаратер – Антун Фајдига, а поставил и нов кинопроектор од типот „Телевизија“. Киното прикажувало звучни филмови, салата располагала

со 200 седишта, а цената на влезните билети била 3, 5 и 8 динари. Проекции имало четири дена во неделата, а програмата се менувала четири пати во месецот.³⁹ По заминувањето на Никола Палеолог киното за кратко време го држеле Ѓорѓи Ацев и Лазар Кртев, за, на 5 јули 1940 година, да го добие и својот последен сопственик кој ќе ја дочека и повоената национализација. Тоа ќе биде Лазар Кртев, една од легендите на кинематографскиот живот во Велес, кој што и по ослободувањето ќе продолжи со организација на кино дејноста во Велес и пошироко во регионот.

Увидот во постојната документација овозможува да се направи речиси целосна реконструкција на киното „Белград“, односно „Капитол“ во Велес, за времето на последниот негов сопственик Лазар Кртев.

Кино-театарот „Капитол“, како што веќе рековме, добил дозвола за продолжување на својата работа, но со нов сопственик (Лазар Кртев) на 5 јули 1940 година, заведена под број VIII 7553/40, издадена од страна на кралската банска управа за Вардарска бановина (потпишан е тогашниот бан Живоин Рафаиловик).⁴⁰ Седиштето на кино-театарот е во Велес, на улица „Крал Петар“ број 259. Но, по кратко време, со промена на власта, адресата на киното се ме-

нува – сега тоа не е повеќе улица „Крал Петар“, туку улица „Цар Борис III“. Бројот останува ист – 259.

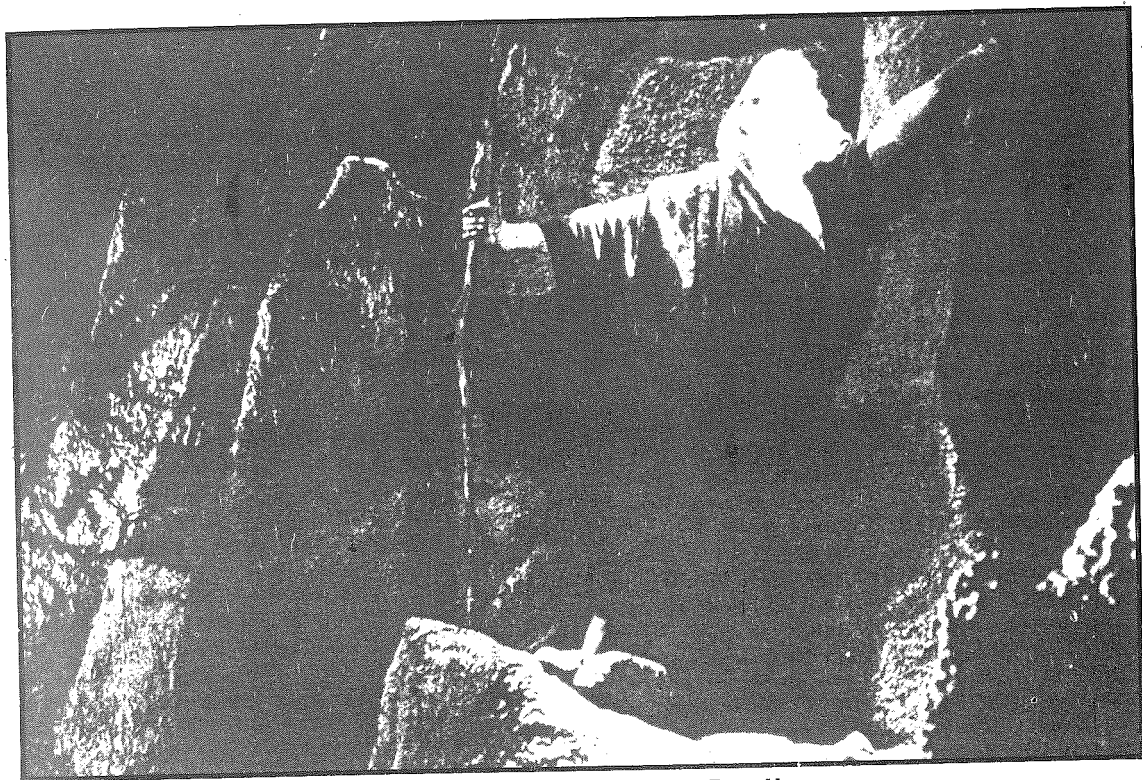
Преку записниците што ги водеа ревностните службеници на новата власт, при разни инспекциски контроли во кино-театарот, може да го реконструираме целокупниот простор и опременост на киното во периодот 1940 до 1944 година.⁴¹

Значи, кино-театарот „Капитол“ се наоѓал на, веќе спомнатата, централна улица во Велес („Крал Петар“, односно „Цар Борис III“) и тоа во двокатна зграда на хотелот „Белград“. Лицето на објектот било кон главната улица, а задниот дел на киното, оној приземниот, бил кон едно споредно уличе. Партерот на киното го заземал речиси целиот простор на зградата, со исклучок на едно мало дуќанче што се наоѓало покрај главниот влез и влезовите кон катовите. Задниот дел, оној приземниот, како што веќе понапред рековме е дополнително изграден (1929) и тоа, пред сè, за потребите на еден кино-театар. Овој дел имал излез на една пространа тераса која се спуштала кон задната улица. Зградата била масивна, со дрвени меѓукатови. Сидовите биле од цигли со дебелина од 50-60 см. Соседи на зградата на кино-театарот биле: од југ – Ангел Грозданов и Јанош Андов, од север – Александар Шукарев, на запад била улицата „Цар

Борис III“, а од исток-едно мало уличе и железничката пруга.

Од главната улица преку две двокрилни врати се влегувало во холот-чекална која имала вкупна површина од 20м² (според правилникот за кино-театри – Д.Б. број 170 од 5. август 1938 година, чекалната треба да има капацитет за 20% од бројот на седиштата – во случајот со ова кино биле доволни само 15м²). Значи, холот-чекална бил комотен. Во неговиот лев агол се наоѓала билетарницата. Во кино-салата имало три видливо осветлени излези – од десна страна кои воделе на терасата, кон задното уличе. Од левата страна, во кино салата, имало мало бифе и два санитарни чвора (за жени и за мажи). При една инспекција е укажано и наредено вратите за излез да се преправат за да може да се отвораат нанадвор.

Кино-салата имала размери 24,80x8,15 м во должина и во височина 3,50 м во првиот дел кај ложите и 5,30 м во партерот. Подот бил дрвен и премачкан со маст, а сидовите обелени со вар. Од екранот до првиот ред имало растојание од 2 метри, а помеѓу левата и десната страна имало патека во широчина од 1 метар. Во салата имало 203 седишта со подвижни седалки и 98 седишта прицврстени до сидот. Помеѓу еден и друг ред имало растојание од 73-75 см. Екранот имал димензии од 3,60x3,15 метри, а зад него се наоѓал високотонски звучник.



Еден од хитовите во Велес – „Десетте божји заповеди“ од Сесил Б. де Мил

Вентилацијата била решена на најприроден начин - преку вратите, прозорците и еден специјално, за оваа намена, направен прозорец на таванот. Греењето - со обични печки. *

Кино кабината била одвоена од салата - ја делел сид од цигли. Во кабината се влегувало од терасата. Вратата била дрвена, обложена со ламарина. На контролните прозорчиња од кино кабинетата биле монтирани подвижни капаџи кои, во случај на пожар, автоматски се затворале. Во кино кабината се наоѓале кинопроектор, железен штаф за филмови, електричен грамофон, засилувач, електрична распределувачка табла за осветлувањето, мотор за проекторот, маса за премотување на филмовите и акумулатор за резервното осветлување. Вентилацијата била решена со помош на специјални кунџи (за кинопроекторот) и природно (преку вратата). Под кинокабината, во долната просторија, се наоѓало моторното одделение. Тука биле поставени електромоторот и динамото. Кабината имала висина од 3 метри, додека долната просторија наменета за моторите била висока 1,70 метри.

Електричната инсталација на кино-театарот била приклучена кон градската мрежа со напон од 220 волти. Главната електрична разводна табла се наоѓала на сидот, лево од главниот влез и била пристапна само за персоналот вработен во киното, додека, пак, главната манипулативна електрична табла за осветлување во кино салата и струја за проекторот се наоѓала, како што веќе рековме, во кинокабината. Во записникот на Скопското обласно инженерство, кое на 4 февруари 1942 година извршило надзор во кинотеатарот „Капитол“ во Велес, се констатира дека целокупната електрична инсталација е изведена сосема правилно, во согласност со важечките прописи кои се однесувале за инсталации од низок напон (меѓу нив се и оние за кино-театрите). Што се однесува, пак, до противпожарните мерки постоеле три пожарни кранови со доста долги црева. Пушењето било забрането!

Завршувајќи го овој кус преглед на дејноста на старите велешки кина, во кој направивме обид од податоците што ни беа на располагање во текот на истражувањето⁴², да составиме еден мозаик за развојот на киноприкажувачката дејност во овој град, на крајот ќе набележиме некои општи места кои што се, речиси, заеднички на сите привремени или постојани велешки кина.

Во текот на една година велешани можеле да видат просечно околу 50 до 60 филмови, кои биле набавувани првенствено од застапниците на некои странски компании што живееле во Скопје (на пример „Пате“). Но во Велес многу често наминувале и трговски патници кои нуделе филмови од најразлични компании - „Па-

рамунт“, „Пан филм“, „Универзал“ итн. Имајќи ги предвид секавањата на велешани, па и белешките што повремено ги правел Лазар Кртев, со сигурност може да кажеме дека меѓу жителите на Велес голем интерес предизвикале филмовите „Рапсодија“ со Вили Фрич, „Малиот трубач“ со Џеки Куган, „Црниот орел“ со Рудолф Влентино, „Освојувач на жени“ со Харолд Лојд, „Дивите орхидеи“ со Грета Гарбо, хитот „Волга, Волга“, „Човек без страв“ со Том Микс, „Еротикон“ со Ита Рина, „Генерал“ со Бастер Китон, „Човек од небото“ со Хари Пил, „Закон на преријата“ со Еди Поло, „Отело“ со Емил Јанингс, „Брачен триаголник“ со Глорија Свансон и Рудолф Валентино итн. итн.

Рекламата за филмовите што се прикажувале била вообичаена за тоа време - плакатите се испишувале на рака со, обично, сензационални текстови и со посебен акцент врз свездите што играат во нив. Но често, за големи филмски хитови (каков што бил „Десетте божји заповеди“) се организирале артистичко-музички поворки кои во живо ги рекламирале филмовите.

Во Велес, речиси, вообичаена била практиката да се организираат посебни проекции за учениците од училиштата, се разбира, со намалена цена на влезниците. Но, за Божиќ, за сиромашните деца редовно биле организирани бесплатни програми.

На крајот на овој кус преглед на кино прикажувачката дејност во Велес, односно преглед на старите велешки кина, ни се наметнуваат неколку сознанија, кои нека ни биде дозволено, накусо ќе ги наведеме. Неспорно е дека севкупниот стопански и културно-просветен напредок на Велес ќе го овозможи раното запознавање на велешани со феноменот на подвижните слики. Во градот постоеле луѓе кои ги фасцинирале овој феномен - тука е првиот прикажувач Арсо Картов, тука е Трајко Сиков и оној најпознатиот Лазар Кртев, кој од киноапаратер ќе стане и сопственик на едно од двете постојани велешки кина. Близината на Велес со Скопје, Прилеп и Битола каде што кино прикажувачката дејност била на релативно високо ниво, ќе овозможи сите најнови технички достигнувања во оваа област да бидат применувани и во велешките кина (нови апаратури, тон-опрема и слично). Ова особено се однесува и за прикажувањето филмови, кои речиси, истовремено се прикажувале во Велес и во погоре спомнатите градови. Велешани ги сакале филмовите и сакале да одат во кино. Ова го утврдиле и преку живите секавања на велешани, како и во други многубројни извори, особено книги на секавања, каде што филмовите и велешките кина се незаобиколив податок и дел од градскиот живот.

БЕЛЕШКИ:

1. За општиот преглед на развојот на Велес се користени податоци од следниве извори:

– Данчо Зографски: „Стопанскиот живот на Велес во XIX и почетокот на XX век“, зборник „100 години Велешка гимназија“, изд. Општински одбор на ССРНМ, Титов Велес, 1961, стр. 51 – 68;

– Монографија „Тито градови“, изд. НИП „Експорт – прес“ – Белград, 1977, стр. 213 – 215.

2. – Аланамах Краљевине СХС, прашалник број 6 со одговор од Судот на општината Велешка 1929. Фонд: Општина Велешка 1927 – 1941, кутија им. преписка (Историски Архив на Титов Велес);

– Писмо од Судот на општината на град Велес број 13623 с/261 од 24 август 1929 г. Фонд: Општина Велешка 1927 – 41, к. преписка (ИАТВ).

3. Фотографијата се наоѓа во фотографската збирка на Народниот Музеј на Титов Велес.

4. Петар Пановски – Пецо: „Патување кон белите мугри“, изд. НИО „Студентски збор“, Скопје, 1991, стр. 14 – 15.

5. На итното барање на околинскиот началник на Велес од 29 октомври 1921 година, заведено под број 13598, претседателот на Судот на ден 2 ноември 1921 г. издава ПРЕГЛЕД на кафеанско – меански дукани во гр. Велес, при што се нагласени и податоците од кога дотичните дукани работат. Под реден број 9 е заведена кафеаната на Трајко Иванов (Трајко Јовановиќ) на Којник, со забелешката дека истата работи од 1908 година. Фонд: велешка градска општина за год. 1921/ФВП 286 (ИАТВ).

6. Податокот за дејноста на Арсо П. Картов го отстапи за објавување Трајче Ицков, кустос во Народниот музеј на Титов Велес. Белешката Ицков ја направил врз база на изјавите на ќерките на Арсо. П. Картов, дадени во 1976 година при нивната посета на Народниот музеј. Во таа пригода тие на Народниот Музеј во Велес му го подариле и кинопроекторот со којшто нивниот татко ги изведувал проекциите.

7. Проекторот Original Buderus е од германско производство gebr. bing – Nurnberg (Младен Голубовиќ: „Репродуктивна кинематографија Србије и Југославије“, РО „Штампа, радио и филм“, Бор, 1985). Проекторот се чува во Народниот Музеј на Титов Велес.

8. Интервју на авторот со Стефан Гајдов, одржано на 21 мај 1987 година во Охрид.

9. Тодор Д. Шоптрајанов: „Сто години гимназијално образование во нашиот град“, зборник „100 години Велешка гимназија“, изд. Општински одбор на ССРНМ, Титов Велес, 1961 г. стр. 124.

10. Интервју на авторот со Стефан Гајдов одржано на 21 мај 1987 година во Охрид.

11. И. Петрушева: „Сведоштва – секавање на Лазар Кртев и Наке Тахов“, Кинотечен месечник 33 – 34, Кинотека на Македонија, Скопје, 1986, стр. 8 и 10.

12. Тодор Николовски: „Секавања“, ГИП „Гоце Делчев“, Скопје, 1991, стр. 56.

13. Според сочуваната документација од Фондот на Велешката општина (ИАТВ) и според вестите објавувани во тогашните дневни весници.

14. Сопственици на првото кино „Вардар“ во Скопје се Мусафија и Асео, застапници на „Пате“ и на Англискиот Лојд. „Наша стара Србија“, 12. 03. 1926, стр. 3.

15. Записници од соборските седници на општината Велес од 5 јуни и 18 јуни 1921 г. Фонд: Општина Велешка 1914 – 1935, кутија „Записници“, кн. 1921 (ИАТВ).

16. Записник од соборската седница од 31 јули 1921 година. Фонд: исто.

18. Илинденка Петрушева: „Сведоштва – секавање на Наке Тахов“, Кинотечен месечник 33 – 34, изд. Кинотека на Македонија, Скопје, 1986, стр. 10.

19. Интервју на авторот со Стефан Гајдов одржано на 21 мај 1987 година во Охрид.

20. Фонд: Општина Велешка, 1918 – 1941, документација – тапии (ИАТВ).

21. На два документа што ни ги даде на увид Лазар Кртев постои штембил со следнава содржина: Моторни млин „Регулатор“ и Шарлаганица Трајана П. Зиковиќа (домашна архива на семејството Кртеви).

22. Илинденка Петрушева: „Сведоштва – секавање на Лазар Кртев“, Кинотечен месечник 33 – 34, изд. Кинотека на Македонија, Скопје, 1986, стр. 9.

23. Секавање на Борис Зарзев во ТВ емисијата „На калдрма кино има“, ТВ Скопје, II програма, 1979 г. 30 мин.

24. Интервју на авторот со Стефан Гајдов одржано на 21 мај 1987 година во Охрид.

25. Васил Тоциновски: „Поет – изгнаник“, Култура, Скопје, 1990, стр. 86.

26. Препис од Уверението издадено од Трајко Сиков, во Велес на 1 јануари 1928 година (домашна архива на семејството Кртеви).

27. Мајсторско свидетелство за положен мајсторски испит за киноапаратер, од 8 март 1932, заведено под реден број 4361 во Занаеачиската комора, Белград. Испитот се одвивал пред испитна комисија во состав: инж. Драга Јовановиќ, Драган Стојадиновиќ и Коста Новаковиќ (сопственик на бројни кина во Белград), (домашна архива на семејството Кртеви).

28. Сопственици на првото кино „Вардар“ во Скопје се Мусафија и Асео („Наша стара Србија“, 12. 03. 1926 г., стр. 3), а сопственици на второто, ново кино „Вардар“ се Р. Кадмон и М. Нахмијас (Филмски годишник 1936 – 37, Београд).

29. Потврда за Лазар Кртев издадена од сопствениците на киното „Вардар“ Трајко П. Зиковиќ и Трајко Наковиќ, од датум 1 март 1932 година, од која се гледа дека ова кино заеднички го држат од 1928 година (домашна архива на семејството Кртеви).

30. Филмски годишник 1936 – 37, Београд.

31. Васил Тоциновски: „Поет изгнаник“, Култура, Скопје, 1990, стр. 58.

32. – Преглед на кафеанско – меански дукани во Велес направен на 2 ноември 1921 година од страна на Претседателот на Судот на општината Велес. Под реден број 2 е заведен хотелот „Белград“ изграден во 1908 година, сопственост на Милан Ѓорев Војницалија. Фонд: Велешка градска општина за година 1921, ФВП 286 (ИАТВ).

– Тапија преведена и заверена во Српската земљорадничка банка. Бр. тап. 61, парт. бр. 22980 од 27 септември 1922 г. Фонд: Велешка градска општина за 1922 година /Ф XI пр. 2 (ИАТВ).

33. Записник со изјава на Судот на општина Велес од 7 октомври 1925 година. Фонд: Велешка градска општина 1925/76л 982, ФХ/74 (ИАТВ).

34. Васил Тоциновски: Поет изгнаник, Култура, Скопје, 1990, стр. 58.

35. Архитектонски план на хотелот со доградба. Фонд: Велешка градска општина од 1929/Ф I – VII, Ф VI пр. 32 (ИАТВ).

36. Илинденка Петрушева: „Сведоштва – секавање на Лазар Кртев“, Кинотечен месечник 33 – 34, Кинотека на Македонија, Скопје, 1986, стр. 9.

37. Илинденка Петрушева: „Сведоштва – секавање на Наке Тахов“, Кинотечен месечник 33 – 34, Кинотека на Македонија, Скопје, 1986, стр. 10.

38. Илинденка Петрушева: „Сведоштва – секавање на Лазар Кртев“, Кинотечен месечник 33 – 34, Кинотека на Македонија, Скопје, 1986, стр. 9.

39. Филмски годишник 1936 – 37, Београд.

40. Дозволата за работа на кино – театарот „Капитол“ во Велес е издадена врз база на параграфот 99 од Законот за професии. При Околинското Началство како општа управна

власт киното се наоѓа на I степен во регистрот на трговски дуќани под ред. бр. 413. (домашна архива на семејство Кртеви).

41. Појаснувачка белешка од Скопското обласно инженерство од 4 февруари 1942 година и Протокол за детална проверка од истата установа од 15 август 1942 година (домашна архива на семејство Кртеви).

42. За време на истражувањето за старите велешки кина, со свои секавања и упатства несебично ми помогнаа Лазар Кртев и Наке Тахов со семејствата, Стефан Гајдов, Д-р Васил Тоциновски, Никифор Смилевски, како и Трајче Ицков и Павлина Василева од Народниот Музеј на Титов Велес, Олга Ташевска од Историскиот Архив на Титов Велес, и преостанатите вработени во овие две именувани институции. Ним им должам длабока благодарност.



SUMMARY

ON THE OLD CINEMAS IN VELES

The town of Veles, which lies on the both sides of the river Vardar is an ancient settlement known since the III century bc. The good geographical location makes possible the town to become the traffic center and the transit point linking the east and west. This fact was particularly important in the second half of the 18 th century when the trade was blooming. The craft was very developed in the town, and the conditions for the developing of the industry were made after the Turkish bourgeois revolution in 1908. Veles is renowned cultural and educational center where the slavic literature was especially nurished. A strong influence upon the whole atmosphere in Veles was exerted by Jordan Hadjikonstantinov – Djino, Vasil Glavinov and many other Macedonian intellectuals and educators of the period of Enlightenment in Macedonia. The germs of the theatrical and musical activity which would culminate in the next two centuries were established early in the 18th xentry. The cinemas in Veles were very important characteristic of the town.

The first film projections were held in 1909-1910 in the cafe owned by Trajko Ivanov at Kojnik. The first projectionist was Arso Kartov, who projected films not only at Kojnik but also at the school "Cyril and Metody" in 1911 and 1912. In 1916 at the same school, a German war cinema was opened, and that cinema was also open for the local residents. After the war was over, the German army withdrew and they took the cinema with them. Arso Kartov went to Bulgaria in 1917 where he died.

In 1919, Joca Dimitrievic and Gjoka Mlhajlovic rented the hall of the cafe "Ada kafezi" named it "Bioskop-Kasina" and projected films there on Saturdays and Sundays. On the summer of 1923 this hall was taken over by Trajko Zikov-a well known industrialist in Veles-who established regular film projections (in the open air in the garden). At the same time in the near of it he started the building of his own cinema. "The Zikov's cinema" as the inhabitants of Veles use to call it, had a summer terrace and a cinema hall. In this cinema hall besides the film projections, various concerts and theatrical performances were held. After Trajko Zikov had left Veles in 1934, the cinema was still open but changed its owners frequently. The cinema continued with its projections up to a few years ago, when the whole cinema building was completely handed over to the Veles theater.

In 1908 the hotel "Belgrade" was built on the main street in Veles. This hotel was owned by Milan Gjorev Vojnicalija who enlarged the hotel in 1929, thus making the conditions for the existence of another cinema hall in the town. The cinema at this hotel started with its projections in 1934. Its renters changed almost every year until finally, the cinema hall was rented by Lazar Krstev who named it "Kapitol" and owned it in the period between 1940 and the end of the Second World War.

Thus Veles would have two cinema halls by the end of the Second World War.

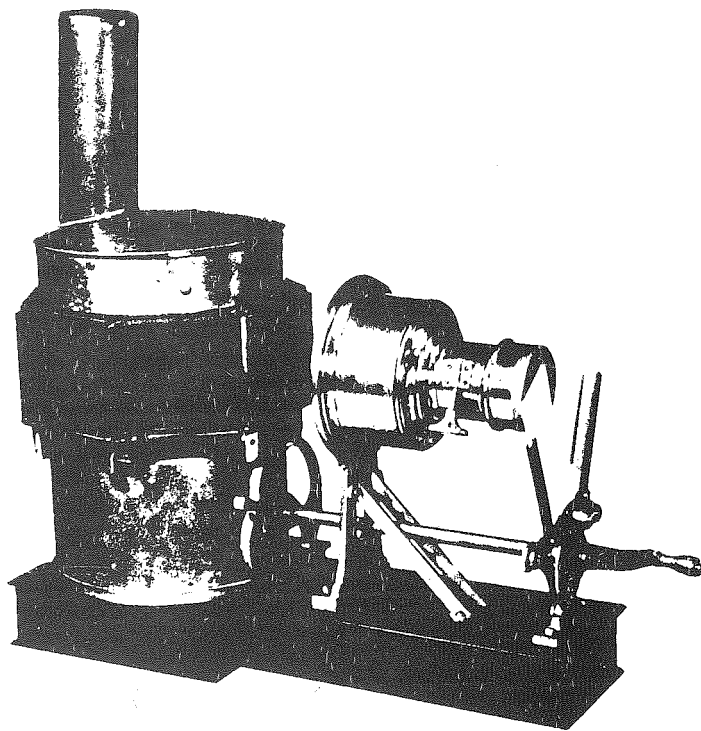
The cinemas in Veles maked the town as rich with cinematographic history, having in mind that the first projections took part way back in the first decade of the 20 th century.

LES VIEUX CINEMAS DE VELES

La ville de Veles, installée sur les deux rives du Vardar est un habitat connu depuis le III^{ème} siècle av. J.C.. L'excellente situation géographique de Veles fait de cette ville un carrefour des voies de communication et un principal lieu de transit entre l'est et l'ouest. C'est surtout dans la seconde moitié, du XVIII^{ème} siècle, époque où le commerce est en plein essor, que la ville s'est développée. L'artisanat commençait alors à se développer et après la Révolution turque de 1908 sont apparus des conditions favorables au développement de l'industrie. Veles est aussi un milieu culturel où l'écriture slave a particulièrement été cultivée. Ont contribué à L'épanouissement de cette ville Jordan Hadži Konstantinov Dzinot, Vasil Glavinov et d'autres intellectuels et rénovateurs macédoniens. Dès le XVIII^{ème} siècle le théâtre et la musique commence timidement à se manifester; Ce n'est que deux siècles plus tard que ces deux arts vont atteindre leur point culminant. Les cinémas de Veles faisaient partie des éléments caractéristiques de la ville. Les premières projections de films ont eu lieu entre 1900 et 1910 dans le café de Trajko Ivanov à Kojnik. Arso Kartov était la première personne qui avait présenté des films à Kojnik mais aussi au Lycée "Saints Cyrille et Méthode" dans la période entre 1911 et 1912. Dans ce même Lycée en 1916 a été ouvert un cinéma appartenant à l'armée allemande où l'on pouvait assister à des représentations publiques. Après la guerre dès que l'armée allemande eu quitté la ville, la cinéma cessa d'exister. En 1917 Arso Kartov partit pour la Bulgarie où il finira ses jours.

En 1919, Joca Dimitrievič et Goka Mihajlović ont pris à Bail la salle du Café "Ada kafezi" et l'ont surnommé "Bioskop-Kazina"; les samedis et les dimanches on pouvait y voir des films. Durant les mois d'été de l'année 1923 Trajko Zikov, un industriel de Veles bien connu, devint propriétaire de la salle. Il organise presque régulièrement des projections de films (à ciel ouvert, dans le jardin) et entreprend, à côté de cette même calle la construction de son propre cinéma. Le cinéma de Zika comme l'appellent les habitants de Veles, comprenait une terrasse et une calle de cinéma. Dans cette salle, à part des projections de films on pouvait aussi assister à différents concerts et pièces de théâtre. Après que Trajko Zikov eut quitté Veles en 1934, le cinéma poursuivit son activité même si les propriétaires changeaient constamment. Le cinéma n'existe plus il y a déjà quelques années, lorsque le bâtiment a définitivement été légué au théâtre de Veles.

En 1908, sur la rue principale de Veles a été construit l'Hotel "Belgrade". L'hôtel appartenait à Milan Gorev Vojnicalija qui en 1929 l'agrandit offrant ainsi à la ville une nouvelle salle cinéma. Le cinéma de cette Hôtel a été ouvert au cours de l'année 1934; ses propriétaires changeaient presque tous les ans. Enfin en 1940 un même propriétaire, Lazar Krtev dirige le cinéma (appelé "Kapitol") jusqu'à la fin de la guerre. Ainsi, la ville de Veles à la fin de la Seconde Guerre Mondiale possède deux salles de cinéma. Si l'on tient compte du fait que les premières projections de films ont eu lieu au cours de la lointaine première décennie de ce siècle, on peut dire qu'il s'agit là d'une ville qui a une riche histoire cinématographique.





Кадар од филмот ЗЕМЈОТРЕС НА ЈУГОТ (1931), изворен материјал

ШЕЕСЕТ ГОДИНИ ОД ФИЛМСКАТА ХРОНИКА ЗА ВАЛАНДОВСКИОТ ЗЕМЈОТРЕС ОД 1931 ГОДИНА

На 8 март 1931 година, голем број светски новински агенции, со ознаката итно, ја објавиле веста дека: ... на 7 март, во 1 часот, 17 минути и 42 секунди, по средноевропско време, јужниот дел на Балканскиот полуостров е погоден од силен земјотрес, со потесна локација помеѓу Солунскиот и Орфанскиот залив, и епицентар меѓу Валандово, Удово и Струмица. Потресот траел 30 секунди во правецот Север-Југ и јачина од 8 степени...

Во првиот удар сериозно настрадале населбите: Валандово, Струмица, Гевгелија, Удово, Клисура, Демир Капија, Неготино, Кавадарци и други места во овој регион. На 9 март, за жал, агенциите повторно имаат вест за објавување, но овојпат за уште посилен земјотрес од истото епицентрално подрачје што уследил на 8 март, во 1 часот, 51 минута и 18 секунди, со јачина од 500 микрони и периоди на брановите од 8 секунди. За јачината на ударот говорат и подато-

ците дека: иглите на сеизмолошките апарати во Сеизмолошкиот завод на Ташмајдан, биле исфрлени од своите лежишта, и покрај оддалеченоста на Белград од 525 километри. Најголемата далечина, пак, до која биле регистрирани микросеизмичките бранови, изнесувале повеќе од 18.000 километри – дури до сеизмолошката станица Велингтон – Нов Зеланд, која во тоа време била последната и истовремено најблиската до Јужниот пол.

Главните потреси во Валандовско, биле, всушност, двата пустошни удара на 7 и 8 март 1931 година, додека цели серии дополнителни удари со различни интензитети се регистрирани непрекинато до крајот на 1935 година. На 7 март 1931 год. десетина минути пред првиот удар, жителите во овој дел од Македонија, почувствувале два претходни потреса, што ги натерало или предупредило да избегаат од своите домови. Тоа е причината што во моментот на наидувањето на главниот удар немало големи човечки жртви, и покрај сериозните материјални штети. Но, за време на вториот потрес, што се случил по полноќ на 8 март 1931, времето било мошне студено, а згора на тоа врнел и силен дожд. Засолнувајќи се во вакви услови во своите, какви-такви живеалишта, од тврда градба, луѓето биле принудени и покрај стравот да се вратат во своите куќи, каде што во невреме ги затекнал разузнувачкиот потрес. Тоа е причината за бројноста на човечките жртви. Во Валандовскиот крај по земјотресот се забележани големи оштетувања по населените места и тоа: Валандово, Пирава, Удово, Градец, Балинци, Брајково, Црничани, Фурка и други. Во овој крај животот го загубило 21 лице, а биле ранети 49.

Потешко настрадани населби во гевгелискиот крај биле: Гевгелија, Мрзенци, Грчиште, Серменин, Милетково, Смоквица, Гавато, Стојаково, Богданци, Хума, Негорци, Габрово и Конско. Во овие населби загинале 10, а биле ранети 32 лица. Покрај Неготино, во овој крај, како последица од земјотресот, тешко настрадале и населбите: Бања – до Демир Капија, Демир Капија, Долни Дисан, Бистреница, Прждево, Курија, Тимјаник, Војшанци и др. Во овој крај биле за среќа, ранети само 2 лица. Струмица со пошироката околина била, исто така зафатена од земјотресот во 1931 година, така што настрадале населбите: Бања, Доброевци, Костурино, Попчево, Ново Село, Муртино, Василево, Босилево, Дадиле и други. Во оваа голема трусна катастрофа, кај нас, во март 1931 год. биле оштетени 45 населби. Според големината на оваа тектонска катастрофа, човечките жртви биле сразмерно мали – 31 лице, додека 83 лица биле потешко или полесно повредени. Една од причините за бројот на жртвите, секако лежи и во типот на живеалиштата во овој крај, во тоа време. Тие во најголемиот број биле ниска градба, изведена од евтин и лесен материјал,

како и нивната меѓусебна раздалеченост, со не мал простор на празни површини. Пред земјотресот во овие краишта на Македонија, постоеле регистрирани 7.163 куќи, додека по катастрофата биле изградени, реконструирани или санирани само 4.283. Вкупната вредност на изведените градежни работи од секаков вид изнесувала 28.846.197 динари по курсот од 1931 година.

Во историските хроники останале забележани податоците и за други трусни катастрофи во овие наши краишта, кои во случајов се наведени само како една од можностите за споредба, не само од сеизмолошки аспект, со Валандовскиот земјотрес во март 1931 година, познат уште и како Земјотрес на југот, за што, всушност, ќе стане збор нешто подоцна. Во 1895 година, во реонот Миравци-Удово, се случил земјотрес кој бил забележан во сеизмолошките станици во Солун и Падова. На 5 јули 1902 година, од разурнувачкиот потрес во Лангада (Гр.) последици се забележани во Гевгелија, Миравци и Удово. На овој ден на Дојранското Езеро е регистрирана појава на невообичаено големи бранови. На 4 април 1904 година, по долината на Струма се случиле два мошне силни потреса. Во Криволак овој потрес бил регистриран со јачина од 8 степени, а истиот бил почувствуван и во Прилеп, Битола, Охрид и други места. Најсилниот земјотрес што се случил во Македонија, од почетокот на дваесеттиот век е регистриран токму на 4 април 1904 година во Делчево, кое во тоа време како мала населба е разурнато од потрес со јачина од 9 степени по Рихтеровата скала или 10-степенни по Меркалиевата и магнитуда од 7,8. Втор по јачина е Валандовскиот од 8 март 1931 година, со 10 степени по Меркалиевата скала и магнитуда од 6,7. Дебар, на 30 март 1921 година, бил погоден од земјотрес, од 9 степени на Меркалиевата скала и магнитуда од 6,5. Скопскиот земјотрес пак, од 26 јули 1963 година, имал 9 степени по МЦС и магнитуда од 6,1.

★ ★ ★

Филмско-историските документи, со времето, добиваат друга значајност од онаа што некогаш ја имале. Во принцип. Згора на тоа, слично како и во другите историски дисциплини, тие добиваат и една општа патина.

И покрај низата отворени прашања, посебно во однос на филмската лента и нејзината структура: негатив-позитив, хемиско-физичкото, па и механичко стареење и пропаѓање, квалитетот на сликата, погодноста за репродукција и т.н. – за респект останува фактот кој се однесува на сето она што содржински ни останува како документарна граѓа, достапна како почетна точка или одреден репер, за натамошно истражување. Се подразбира дека, од ситуација до си-

туација, е неопходно внимателно оперирање со шематизмот, кој како општ „систем“ не е во секој посебен случај, прифатлив. Основните вредности на филмската документаристика, наоѓаат свое извориште во автентичното. Натамошното конципирање оди од случувањето, преку „приказната“, „акцијата“, човекот и просторот до епилогот, со почитување на најоптимална „објективистика“. Да се одбере своја „тема“, во која „филмацијата“ е наполно свој единствен, со својата реалност над вистинската, пронајдена – „ископана“, меѓу преостанатите „создавачи на филм“, во почетокот на триесеттите години, (од идејата до реализацијата) не значи само одредена егзистенцијална, биолошка, физичка, техничка или некаква друга манифестација на животот, туку и своевидна апстракција. Во овие општи рамки е можно одредувањето на местото и улогата на еден филм и неговиот автор, битни за нашата филмска историја, како од аспект на времето и местото, така и од условите на неговото настанување.

Станува збор, во случајов, за филмот „ЗЕМЈОТРЕС НА ЈУГОТ“ снимен во март 1931 година, по повод Валандовскиот земјотрес, чиј потписник е Стеван Мишковиќ – а за потребите на Хигиенскиот Завод во Скопје.

Постоењето на Хигиенскиот Завод во Скопје датира уште од 1922 год. како здравствена установа од најопшт вид. Со цел за поголема популаризација на својата активност, Заводот како помошно средство од 1927 година, ги користи здравствено-просветните филмови. Во прво време биле позајмувани филмови од Хигиенскиот Завод од Загреб кои биле прикажувани како дел од здравствените предавања и едукација на населението во Скопје и Македонија. Покрај прикажувачката дејност, Хигиенскиот Завод во Скопје, во периодот од 1931 до 1933 година, бележи и сопствена продукција на здравствено-просветни филмови, во рамките на своето Фото-филмско Ателје.

Стеван Мишковиќ (1907-1977) е личност, чија снимателска работа, во почетокот на триесеттите години, е од големо значење за филмската активност на Ателјето и Хигиенскиот Завод во Скопје. За време на својот престој во Скопје и работата за Заводот, во сплетот на настаните, во март 1931 година, непосредно по катастрофалниот земјотрес во Валандово и другите места, со својата филмска камера тој е „хроничар“ на овој настан. Како документарист, по својата првична определба, во оваа прилика тој реагира брзо и подготвен во техничка смисла. Тоа е од пресудна важност за овој филм, кој макар и фрагментарно, останува како сведоштво и документ за едно време и несекојдневен настан.

Самиот филм „ЗЕМЈОТРЕС НА ЈУГОТ“, бил снимен на 35 мм. филмска лента, во црно-бела техника, без тон. Во својата конечна верзија

бил поделен во два дела со вкупна должина од 847 метри. За ексклузивитетот на снимениот филмски материјал, пак, говори податокот дека одредени негови делови, од страна на Мишковиќ, биле испратени и прикажани во странство како посебни филмски стории во разни филмски хроники и журнаи.

Едно од истражувањата на Кинотеката на Македонија, во функција на проучувањето на почетоките и развојот на кинематографијата во Македонија, резултира, во 1991 година, со пронаоѓање и депонирање во нејзиниот филмски фонд, на дел од филмот „ЗЕМЈОТРЕС НА ЈУГОТ“, користен и како дел од филмски журнал. Шеесет години по неговото настанување. Во прилог на оваа констатација оди податокот дека овој филмски материјал во изворен облик бил користен за филмските вести на компанијата ПАРАМУНТ, од каде подоцна е депониран како архивски филмски материјал во BRITISH COMMONWEALTH NEWS FILM AGENCY во Лондон. На 15 мај 1962 година, преку KAY LABORATORIES – Лондон е преземен во нашата земја, со одредено количество друг филмски материјал.

Делот од филмот „ЗЕМЈОТРЕС НА ЈУГОТ“, на 35 мм филмски формат, во црно-бела техника, без тон, е во должина од 32 метра и содржи вкупно 7 кадри. Интересен за нас е, на ова место, е податокот за своевидната промена во насловот на филмот, во странство, каде што е прикажуван како „ЗЕМЈОТРЕС НА БАЛКАНОТ“. Ова најверојатно од причини за што попрецизна географска локација на местото и настанот пред поширокиот гледачки аудиториум.

Од ова произлегува и монтажното вметнување на два натписа, на англиски јазик со следнава содржина:

I. *Парамунтови звучни вести
Земјотрес на Балканот!*

Пирава, Југо-Славија

Ненадеен потрес и носи трагедија на Македонија!

Голем куп урнатини во природа.

и

II. *Очајните селани очекуваат помош, сред урнатините на нивните домови.*

I-от кадар е во тотал, со панорама на местото Пирава, депресивен пејзаж на урнатини и пустош, што е потенцирано со бавно движење на камерата од лево кон десно, кое завршува со привиден стоп-кадар.

II-от кадар во општ план, прикажува група луѓе искачени на огромен куп од урнатини на некој објект, кои се во обид од него да го извле-

чат или да го спасат она што може да се спаси, воедно, расчистувајќи дел од урнатините.

III-от кадар прикажува група од три жени, облечени во народни носии, со црна основа, кои со сосема мали деца во своите прегратки, приоѓаат, клекнуваат, се крстат и се молат пред урнатините на нивните куќи.

IV-от кадар, во крупен план, донесува лица на двајца старци во разговор, од кој едниот е со чалма, а другиот со еден вид шубара, на главите. Сериозноста и загрижениот израз на нивните лица, на што се инсистира во кадарот, јасно ја одредува атмосферата околу настанот, како своевиден вовед во она што следува.

V-от кадар, снимен во општ план, истакнува присуство на три медицински лица, облечени во бели мантили, кои на отворен простор вршат прегледи и вакцинација на група дечиња од најразлична возраст, скудно облечени.

VI-от кадар, снимен од долен ракурс, содржи во прв план лице на една медицинарка како со благ израз и смирувачка гестакулација му се обраќа на помалото од двете присутни девојчиња, подготвувајќи го за преглед.

VII-от, последен кадар, е снимен широко, а од длабината на кадарот во правец на камерата, се движат поголема колона деца, од најразлична возраст, во придружба на цивилни и медицински лица.

Во филмот (или поточно, во овој негов дел) „ЗЕМЈОТРЕС НА ЈУГОТ“, Стеван Мишковиќ доследно го спроведува принципот на фактографско регистрирање на објективните случувања, а со минимална монтажна интервенција, натаму постигнува извесна драматуршка композиција. Со движењата во кадарот, пак, постигнува евидентен кинематографски ритам, што сè заедно вообличува израз на одредена идеја и донекаде став спрема настанот што е снимен. Во случајов не недостига единството на содржината и формата на филмот, и покрај спецификите во поглед на времето, настанот и на крајот – неговата основна намена – здравствена едукација и агитација (пропаганда), во 1931 година, десет години пред II Светска војна и само две по 1929 година, кога Џон Гирсон за првпат го воведува терминот documentary – како значење за доследно сфатен „фактографски филм“.

„ЗЕМЈОТРЕС НА ЈУГОТ“ ја доживеал својата премиера на 1 август 1932 година во Скопје, за што покрај другите постои и податок



Кадар од филмот ЗЕМЈОТРЕС НА ЈУГОТ (1931), изворен материјал

во написот на тогашниот весник „Вардар“, што излегувал во Скопје, и тоа во бројот од 7 август 1932 година. А само некој месец пред тоа, поточно на 8 мај 1932 година, во врска со филмската дејност на Хигиенскиот Завод во Скопје, во Службениот лист на тогашната Вардарска Бановина, број 128/год. III, на втората страна се наоѓа преведен текст од германски јазик, под наслов: „Југославија во борба за хигиената на своето население“. Во него, авторот Егон Бе-ниш, меѓу другото, вели: „... во Заводот знаат како може поучно да се дејствува врз широките народни маси, со помош на филмови и преда-вања...

... Модерните помошни средства на филм-ската индустрија, го помагаат живиот збор. Хи-гиенскиот Завод изработува сам филмови во кои вешто се приоѓа кон суштината на работите, така што може лесно да ги сфати и секој села-нец“.

Одтаму, во случајот со – „ЗЕМЈОТРЕС НА ЈУГОТ“, опстојува констатацијата (во рамките на историјата на филмот), дека документарниот филм останува како вид кој ги чува обележјата со кои филмот е роден, а тоа е автентично-ста.

Идните истражувања на Кинотеката на Ма-кедонија, пак, од друга страна, отвараат место

за надеж околу евентуалните дополнителни пронаоѓања на филмски документи и матери-јали кои се во врска со филмот „ЗЕМЈОТРЕС НА ЈУГОТ“, како и други филмски наслови и автори, релевантни за историјата на македон-ската кинематографија.

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА И ПОДАТОЦИ:

- 1) Владислав Каранфилски: необјавен ракопис „Големите земјотреси и железницата“;
- 2) Архив на Македонија – фондот на документација за дејно-ста на Хигиенскиот Завод во Скопје (до 1941 година);
- 3) Владимир Петрик: Развој филмских врста, Београд, 1970 година
- 4) Жика Богдановиќ: Роберт Ц. Флаерти – Човекот од Аран, Љубљана, 1964 год.
- 5) Музеј на Револуцијата на народите на Југославија, збирка на кинематографски материјали /МРЈ број II/III.6/2 и 3.

SUMMARY

60th Anniversary of the Film Chronicle About the Earthquake in Valandovo in 1931

On the 7th and 8th March 1931, the south part of the Republic of Macedonia was shattered by the disastrous earthquake. In this natural disaster the lives of 31 people were lost, and many towns and villages were ruined. Among them there were: Valandovo, Gevgelija, Negotino, Strumica etc. The fact that this earthquake was registered even at the seismic station in Velington-New Zealand, at a distance of 18.000 km, and at that time the nearest station to the North Pole, witnesses about the strength of the earthquake.

At that time in Skopje, the activity of the hygienic institution which was a public health and educational institution, was recorded. The hygienic institute in order to popularize its basic activity, included the film in its program. As a part of the hygienic institution a studio for the film and the photograph existed, which was managed both by the medical stuff of the institution and by Stevan Miškovic (1907–1977). In March 1931, immediately after the earthquake, Stevan Miškovic with his camera filmed the film "The Earthquake on the south" which was 847 m. long, black and white, and silent film.

Some parts of this film were sent abroad, where they were shown as a part of various film chronicles and newsreels.

The researches conveyed by the macedonian film library concerning the film "The earthquake in the south" has resulted in finding and depositing in its film fund one part of this film which is 32 m long. It also contains 7 film shots and 2 titles on English.

I (title)

Paramount Sound News
Balkan Earthquake!
Pirova, Jugo-slavia-
Sudden Quake Brings
tragedy to Macedonia!
Countryside laid waste in great upheaval.

II (title)

Destitute peasants await
aid, amidst the ruins of
their homes.

Provided that this film document is with special importance considering the time, occasion and the conditions in which it was produced, a conclusion has been reached that this film material is relevant for the history of the macedonian cinematography in the period between the two world wars.

RESUME

60 ans de chronique filmée sur le tremblement de terre de Valandovo en 1931

Le 7 et 8 mars de l'année 1931, les territoires situés au sud de la République Macédonienne ont été atteints d'un horrible tremblement de terre. Cette catastrophe naturelle a fait 31 morts et plus de 45 villes et villages ont été plus gravement atteints comme: Valandovo, Gevgelija, Negotino, Strumica... Nous pouvons nous rendre compte de l'intensité du tremblement de terre par le fait que les secousses ont été enregistrées à 18.000 kilomètres de la Macédoine, dans la station sismologique Wellington en Nouvelle Zélande qui à l'époque était la station la plus proche du pôle Sud.

A l'époque à Skopje on pouvait remarquer l'engagement de l'Institut pour l'Hygiène, une institution de Santé et de Culture qui dans le but d'être plus efficace dans son travail inclut dans ses programmes, le film. L'Institut pour l'Hygiène possédait un atelier où l'on développait des photos de cinéma. Cet atelier était dirigé par Stevan Mišković (1907-1977) qui est un caméraman professionnel. Après le tremblement de terre Mišković, a avec sa caméra filmé le film "TREMBLEMENT DE TERRE DANS LE SUD" en mars 1931. La bande du film est longue 847 mètres et de format 35 mm. Le film est en noir et blanc et muet.

Certaines séquences de ce film ont été envoyées à l'étranger où elles ont été représentées en tant que documents authentiques dans différents journaux et chroniques filmés. Les recherches de la Cinémathèque Macédonienne sur le film "TREMBLEMENT DE TERRE DANS LE SUD" ont permis de retrouver un morceau de la bande de ce film. Cette bande est longue de 35 mètres et contient 7 cadres avec deux titres en anglais.

I - (Premier titre)

Informations sonores - Paramount
Tremblement de terre au Balkan!
Brasserie Yougo-Slavia
Une secousse inattendue et c'est la tragédie en Macédoine!
Un tas de ruine dans la nature.

II (Deuxième titre)

Les paysans désespérés au milieu de leur maisons en ruine, attendent de l'aide.

Si l'on prend en compte les particularités que ce document filmé porte en lui, l'époque, les conditions et l'occasion pour laquelle il a été réalisé, on peut conclure qu'il s'agit là d'un matériel filmé très important pour la Cinématographie Macédonienne entre les deux Guerres.

ТРАЈЧЕ ПОПОВ

Павлина Пановска

УДК 791.44.071.1 (497.17):929
Кинопис 6(4), с. 23-38, 1992

СО КАМЕРАТА – ВО ВРУТОКОТ НА ЖИВОТОТ

(ЗА ЖИВОТНИОТ ПАТ НА ТРАЈЧЕ ПОПОВ)



ТРАЈЧЕ ПОПОВ

На страна 349 во вториот том на Филмската енциклопедија на ЈЛЗ, во една од одредниците пишува: „ПОПОВ, Трајче, филмски режисер и снимател (Велес, 15.7.1923). Учел гимназија во родниот град... со фотографија се занимава уште како гимназијалец. Од 1945 година работи како дописник на Филмскиот журнал, а од 1948 снима драгоцен документарна граѓа од подрачјето на Македонија, Грција, Бугарија и Албанија. Од овој период (1947) потекнуваат неговите први документарни филмови ЖИТО ЗА НАРОД и БРАТСКА ПОМОШ... До 1988 година реализирал стотина документарни филмови со разновидни, главно драматични содржини...“ и т.н. во триесетина реда. Секако доволно, со оглед на информативниот карактер на оваа или секоја друга енциклопедија, но, се разбира, недоволно за познавачите на филмското дело на нашиот режисер Трајче Попов. Зад овие триесетина реда стојат, безмалку педесет години интензивно занимавање со филмската уметност во која со голема енергија, желба и истрајност се испишуваат драгоцени кадри од секој миг на животните манифестации кои се збиднуваат околу нас.

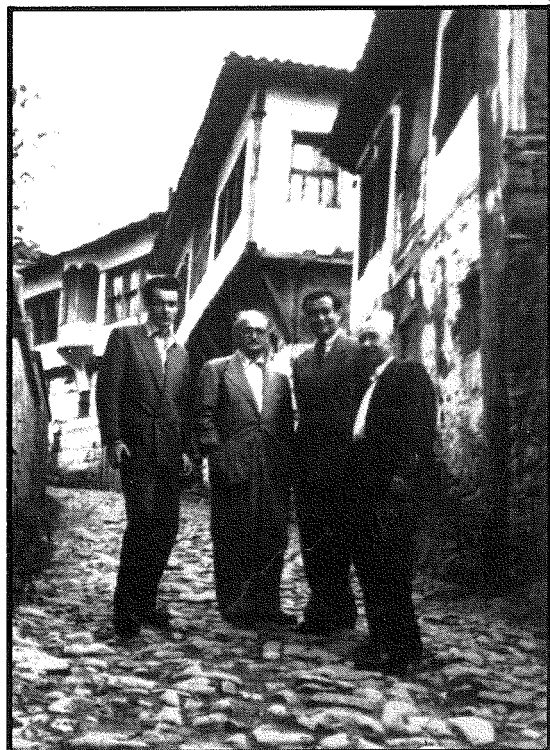
Значи, Трајче Попов е роден во Велес, градот од кој потекнуваат повеќемина значајни личности од културната историја на македонскиот народ, како што се, меѓу другите, Јордан Хаџи-Константинов Џинот, Рајко Жинзифов, Васил Главинов... Иако Џинот во Велес се занимавал со учителска дејност, тој за, и со своите ученици изведувал импровизирани симболично-патриотски сцени со што на младите луѓе им ја развивал љубовта спрема театарот. Со театарски изведби во Велес се занимавал и учителскиот колегиум на училиштето „Св. Кирил и Методиј“, во кое првите знаења ги стекнува и Трајче Попов, а свои претстави изведувал и Работничкиот клуб во градот, во кој меѓу другите членувале исто така, повеќе просветни работници. Кога веќе зборуваме за одредени манифестации во културниот живот на овој град да кажеме дека тука се формираат и аматерски театарски секции во рамките на спортските, музичките и литературните дружини. Најпознати од нив се „Горски“, „Победа“, „Слога“, „Иднина“ и „Напредок“ чиј член бил и Коста Рацин. Претставите на сиве овие дружини и театарски групи се изведувани во хотел-рестораните „Белград“ и „Загреб“, и во кафеаната „Балкан“. Во оваа кафеана, како и во хотелот „Загреб“ еден до два месеца годишно настапувала и трупата на Петре Прличко. Во неговата театарска група членувале и велешаните Димче Трајковски, Борис Бегинов, а подоцна и Трајко Чоревски.

Културниот живот на градот кој бил и причина, и последица на веќе оформените урбани потреби на неговите граѓани, секако, се должи и на фактот што градот веќе подолго време

прогресирал и во стопански поглед. Тоа особено се чувствувало по изградбата на железничката пруга од Скопје до Солун. Трговијата поинтензивно се развива и занимавањето со оваа, како и со други дејности ја наметнувала потребата од поголеми стручни и општи знаења, па овој град уште во 1857 година има училиште во ранг на гимназија во кое наставата била изведувана на народен јазик. Инаку, да го кажеме и тоа, дека во Велес никогаш не била прекината традицијата на словенската писменост. Во градот секогаш постоел слој богати трговци кои уживале почит кај турските власти и на тој начин можеле да издејствуваат привилегии на планот на описменувањето¹.

Во предвоените години кога своето гимназиско образование го започнува Трајче Попов, во Велес постоеле две кина. Едното, првото, е на Трајко Сиков, а второто работело во хотелот „Белград“. За ова, второво, се правени и специјални рекламни паноа на кои биле претставувани актери од актуелниот филм.

Можеби повеќе простор од потребниот му посветивме на Велес, но мораме да забележиме дека и во разговорот² со Трајче Попов, исто така, беше издвоено посебно и со вистински емотивен набој подолго кажување за родниот град.



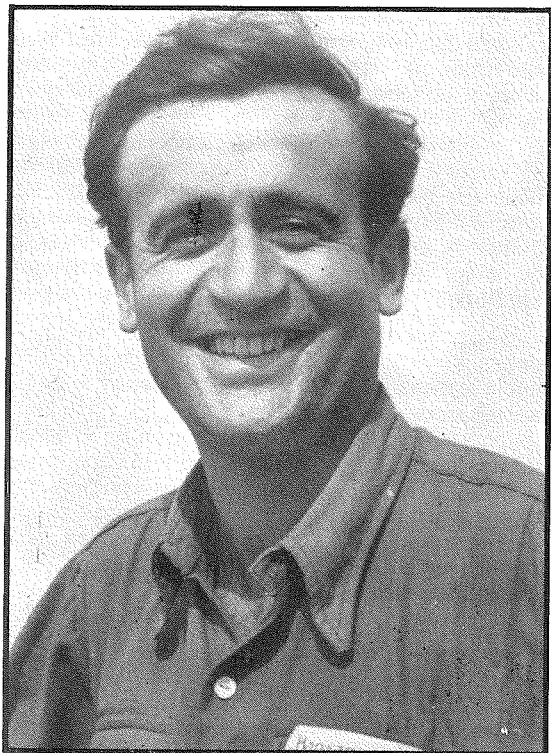
Трајче Попов и Славко Воркапиќ (во средина) 1951 г.

Семејството од кое потекнува Трајче Попов е атипично за нашите македонски простори во времето пред Втората Светска војна, споменувајќи го фактот дека неговата мајка, Викторија Андреева Златанова, завршила гимназија во Солун. Таа потекнувала од богато велешко семејство кое се занимавало со трговија и притоа гравитирало во трговските контакти и зделки кон Солун, меѓу другото и поради сигурниот железнички транспорт. Таткото, Стојан Попов, за време на гимназиското школување во Кустендил и Софија го изучил и фотографскиот занает и се стекнал со диплома за положен мајсторски испит во Софија. За време на Првата светска војна дошол во Велес и останал тука. Во време на Кралството на СХС Стојан Попов се соочувал со низа проблеми во однос на српските власти, а кои, од своја страна се одржиле врз економската положба на неговото семејство. Стојан Попов долги години не можел да добие дозвола за работа и дури во 1936 година отвора дуќан за галантериски производи лоциран до некогашниот хотел „Солун“. Само неполна година подоцна дуќанот страда во пожар. Тоа доведува до финансиско пропаѓање поради што не е во состојба да го намира долгот спрема банката, да го врати заемот за дуќанот, и Стојан Попов мора да оди во затвор. Семејството

се соочува со страшната вистина – покуќнината да биде распродадена на лицитација. Мајката, која работела како службеник, одвај успевала да го издржува семејството. По излегувањето од затворот, Стојан Попов добил дозвола за отворање фотографски дуќан, но и со оваа работа не можел да се занимава легално подолго време затоа што властите барале од него диплома за положен мајсторски испит на српски јазик, а испитот морал да го полага во Скопје. Бунтовната природа го направила своето и Стојан Попов повторно останува без одобрение за работа. Во овој контекст да споменеме некои податоци кои гледани од денешен аспект значат вистински куриозум. Во прославата на Божиќ, односно на третиот ден од овој верски празник, во куќата на Попови доаѓале пријателите кои на послужавникот од домаќинката оставале пари. Надворешната дворна порта се затворала со резе, што било забрането според важечките прописи, и веселбата започнувала. Се пееле македонски песни, што, исто така, било забрането, и кога потоа ќе се појавеле жандармите, домаќинот морал да прати 50 динари казна (од собраните пари) и да оди три дена во затвор. И така секоја година...

Во текот на 1938 година започнува да се гради пругата од Велес до Битола. Тогаш Стојан Попов се вработил како шеф на шпедицијата. Во градењето на пругата учествувал и Трајче Попов, исто како сезонски работник. Меѓутоа, по завршувањето на работите во 1939 година Стојан Попов останува без редовни приходи, а семејството повторно паѓа врз грбот на мајката. Во ателјето направено во дворот на куќата, таткото Стојан правел фотографии од голем формат кои ги ретуширал со особена вештина бидејќи имал талент за цртање, но и оваа работа не носела постојан приход. За да му помогне на семејството во работата се ангажирал и гимназијалецот Трајче. Патем речено, гимназиското образование го започнал во 1934 година. Тој покрај сезонската работа во велешкиот монопол каде што заедно се многу други деца од Велес ги раздвојувал слепените листови од тунот за дневница од 3 динари, започнал да фотографира свадби, празнувања на верски празници, како на пример Гурѓовден, умрени – што за Велес било вообичаено, манастирски празници... Овие снимања ги прави со фотографска плоча, а фотографиите ги изработува самиот. Работејќи на овој начин, Трајче Попов успева да купи до две вреќи брашно за потребите на семејството во текот на годината. Тој сè уште се сеќава дека една вреќа брашно чинела 70 динари.

Во тие години, често, го посетува киното на Лазо Кртев кој него и Саздо Хаџи – Петрушев ги пуштал како свои пријатели без влезници. Трајче Попов кажува дека најмногу сакал да ги гледа вестерните со Јанки Пура, хорор филмо-



Портрет на Трајче Попов за време на снимањето на филмот „По долината на Вардар“ (1949)

вите за Франкенштајн, потоа филмовите со Ширли Темпл...

Веќе го спомнавме Саздо Хаџи – Петрушев, тогаш веќе инженер, кој иако постар од Трајче Попв другарувал со него и бил од голема полза во оформувањето на интересирањата на Попов и неговите сознанија за иновациите во фотографската техника. Саздо Хаџи – Петрушев се занимавал со фото-аматерство, добивал списанија кои се однесувале на оваа проблематика и со своите познавања го проширувал видикот на помладиот пријател. Забележувајќи ја љубовта на Трајче Попов спрема фотографијата, тој му помогнал да ја совлада и новата техника со фотографскиот апарат од лајка формат. Во тоа време се појавува и книгата „Лајкографија“ која меѓу другите стручни помагала била од помош за совладување на новата вештина.

Во 1938 година во излогот на аптеката на Аца Стојановиќ бил изложен АГФА апарат со три филма со цена од 99 динари. Петмина од велешките дуќанџии, покрај кои Трајче Попов минувал секојдневно одејќи во гимназија, собрале самоиницијативно 100 динари и знаејќи дека младиот Попов нема да ги прими ако не му бидат дадени на заем, му ги понудиле за да си купи нов фотографски апарат. На тој начин Трајче Попов доаѓа до својот прв фотографски апарат и, се разбира, заработените пари од фотографирањето по разни поводи ги вратил на своите многу постари пријатели.

Некаде во истата 1938 година за прв пат има можност да види како изгледа и како работи филмската камера. Камерата ЦАЈС 2x8 била сопственост на пријателот Хаџи – Петрушев. Својот втор фотографски апарат ИКОФЛЕКС 6x6 формат, Трајче Попов го купува во 1940 година, и со него работи низа години потоа.

Политичките состојби ја навестувале Втората светска војна. Населението на Велес преку различните политички партии и здруженија реагирало на претстојните збиднувања кои не ветувале ништо добро, но на некој начин како да нуделе решение, макар и далечно, за состојбата на народот на Македонија кој од една, минува под друга туѓа власт. По бомбардирањето на шести април 1941 година страдаат околу четириесетина жители на Велес. Следува времето на бугарската окупација. Во Велес е сместен главниот штаб на Гестапо за заштита на железничката пруга од Скопје до Гевгелија. Трајче Попов е ученик во VI клас на гимназијата. Со окупацијата доаѓа до промена на наставниот кадар во Велес. Српските професори се заменуваат со бугарски, се менува јазикот на кој учат учениците и пропагандата која се спроведува низ наставата има цел да им го наметне бугарското национално чувство на гимназијалците. Во текот на 1942 година, спротивставувајќи ѝ се на намерата на школските власти учениците од гимназијата да се зачленат во бугарската профашистичка организација Браник,

скоевската организација, која дејствувала меѓу младината уште пред војната, организирала штрајк, и на тој начин оваа иницијатива за уште еден асимилаторски чин доживува неуспех. Тие денови е засилена полициската и воената контрола низ Велес со помош на полицијата и војската од Скопје. Неколкумина ученици се уапсени, а преостанатите се подложени на сеслушувања.

Наставата по литература во гимназијата ја изведувала некоја професорка дојдена од Бугарија, но која потекнувала од Струмица. Ја споменуваме затоа што од неа Трајче Попов за првпат слушал за грабнувањето на Елен Стои и за настаните кои потоа ги следеле комитите на Јане Сандански.

Во оваа иста 1942 година Трајче Попов го купува својот трет фотографски апарат ЛАЈКА, од дуќанот на Благоја Дрнков во Скопје, каде што дошол со својот пријател Саздо Хаџи-Петрушев.

По завршувањето на матурата во 1943 година Трајче Попов нема можност да се запише на студии поради скудната материјална положба на семејството и тогаш продолжува со поголем интензитет да се занимава со фотографија. За него нема веќе непознаници во однос на оптиката, емулзиите и сè друго што се однесува на фотографијата, фотографската техника и технологија. Трајче Попов секогаш имал усет за забележување битни моменти од индивидуалните судбини, како и за збиднувањата на макро-план, па така со својот апарат го одбележува и ослободувањето на Велес во 1944 година.

Да споменеме дека уште за време на војната во повеќе наврати фотографира борци од Велешкиот одред со својот апарат ИКОФЛЕКС, или, пак, прави фотографии од веќе снимени филмови. Во првиот случај, борците ги фотографира во месноста Раштански дупки и Лисиче кај Велес.

По ослободувањето тој е член на агитпропската комисија за Велес, која располага и со своја разгласна станица, а се прават и сидни весници на кои се ставаат, пред сè, политички информации. Набрзо потоа почнува да излегува и „Вардарски глас“, гласило во кое соработува и Трајче Попов, објавувајќи фотографии проследени со соодветни коментари. Уште во месец ноември 1944 година тој е овластен да ја придружува Советската воена мисија за регистрирање штети на територијата на Македонија. Тогаш, Попов има можност да ги евидентира настанатите штети од војната кај нас и да направи голем фонд фотографии за потребите на оваа мисија, како и за Главниот штаб на Македонија. Од овие фото-сведоштва во мај 1945 година прави изложба, прва од тој вид во Македонија по војната, под наслов „Што ни остави окупаторот“. Изложбата била поставена

во просторите на Агитпропот во Велес, а потоа е пренесена во Кавадарци и во Гевгелија.

Во 1945 година во Скопје е организиран курс за новинари. Во тајните на новинарската професија курсистите ги упатувале Димитар Митрев, Лазар Мојсов, Мито Хаџивасилев-Јасмин, Асен Тодоров и Дејан Алексиќ. По овој курс, Трајче Попов станува дописник на Танјуг за Велешкиот округ, во чии состав влегува територијата од Зелениково до Гевгелија. Напоредно со дописничката работа Трајче Попов работи и како учител по историја во училиштето „Св. Кирил и Методи“, оспособен за оваа работа, исто така, по завршувањето соодветен курс. Во првите повоени години учителите со декрет биле назначувани на своите работни места. На учителската работа, како и на дописничката која ги следи драматичните збиднувања како што се национализацијата, аграрната реформа, борбата против кулаците и слични на нив, Трајче Попов останува до крајот на месец март 1946 година, кога по препорака на Агитпропот на ЦК на Македонија е испратен на курс за самостојни сниматели и режисери во Белград. Курсот е организиран од Комитетот за кинематографија³ чиј тогашен претседател бил Александар Вучо, а секретар Јакша Петриќ. Курсот го посетувале триесетина кандидати од сите југословенски републики. Од нив неколкумина се реномирани автори во филмската уметност, меѓу кои се Јан Беран, Стево Радовиќ, Аца Веллигај. Поради неажурноста на задолжените за овие прашања во македонскиот Агитпроп, Трајче Попов на курсот заминува со задоцнување од 19 дена. Сепак, поради искуството во работата со фотографите, голем дел од предавањата кои се однесувале на општите основи на фото-техниката и технологијата во изработката на фотосите, како и на познавањата на филмската граматика и синтакса, му биле веќе познати. Раководител на курсот бил Слободан Марковиќ, а Блашкови, негов помошник и предавач на курсот. Тој, меѓу другото, држел и предавања за организација на филм. Предавањата биле одржувани во старата зграда на Богословијата на Ташмајдан каде што веќе било сместено филмското претпријатие „Звезда филм“⁴. По дваесет и три дена од одржувањето на курсот следувал првиот квалификационен испит и според покажаните резултати кандидатите биле поделени за работа во лабораторија, монтажери, сниматели и сниматели-режисери. По овој селекционен испит една група курсисти одат на практична работа. Во тоа време се вршат подготовки за дефилето по повод Денот на победата над фашизмот. За прославата на оваа годишнина било предвидено снимање филм под наслов „Нови победи“⁵ во режија на Жика Митровиќ, а снимателската работа му била доверена на Владета Лукиќ. Трајче Попов, Јан Беран и Стево Радовиќ се одбрани за помошници на снимателот. Трајче Попов добил

задача да стои покрај бината и со руска камера КС на федер и две касети филм да снима само чекори и глави. Во екипата на овој филм како професионалци работеле и Михаило Ивањиков, Стеван Мишковиќ, Бранко Блажина и Стево Рацковиќ. Присуството на ова снимање било полезно искуство за Трајче Попов, особено затоа што бил присутен и во натамошната работа врз овој филм, во процесот на лабораториската обработка, како и монтажното оформување на ова дело. За време одржувањето на курсот Трајче Попов прави три свои стории наредени според редот на снимањето: „Еден ден во золошката градина“, „Печатницата на Геца Кон“ и „Железарницата во Смедерево“. Во исто време, работи како асистент на Ивањиков и Лукиќ, следејќи го практичниот дел од работата, а веќе едуциран во теоретска смисла, навлегува во тајните на снимателската работа.

Снимателскиот курс го завршува со највисока оценка и по пријавувањето во Филмската дирекција на Македонија⁶ чиј тогашен директор бил Благоја Дрнков, а секретар Ацо Петровски, Трајче Попов заминува во Велес. Зошто?! Трајче Попов за оваа непозната епизода вели: „Во септември 1946 година дојдов во Скопје и се јавив во ФИДИМА. Персоналното одделение каде што беше Ацо Петровски и просториите на директорот на ФИДИМА беа на различни локации. Ацо Петровски ми рече дека во Македонија сè уште нема филмска продукција, па поради тоа се поставува прашањето за тоа кој ќе ги сноси трошоците за мојот повеќемесечен престој во Белград, како и трошоците за курсот, воопшто. Освен тоа тие не би знаеле како да ме ангажираат во работата. Благоја Дрнков ми рече дека би можел да работам како негов асистент (Дрнков во тоа време е хонорарен снимател за журналот на „Звезда филм“) а дотогашниот асистент Мишевски, кој беше на платен список на „Звезда филм“, да се вработи во ФИДИМА“.

Во Велес Трајче Попов продолжува да работи како дописник на Танјуг, но веќе кон крајот на септември добил писмо од „Звезда филм“ во кое го прашуваат дали би се согласил да работи како дописник на „Звезда филм“, би бил нивен кадар, затоа што Македонија не ги исплатила сметките за неговото школување во Белград. Трајче Попов дал согласност и набрзо потоа добил назначување за вршење на оваа работа. Потоа, со назначувањето од „Звезда филм“ дошол во Скопје за да ја преземе камерата БЕЛХОВЕЛ од Благоја Дрнков. Камерата тогаш не ја добил. Камерата му е доделена подоцна во Белград, кога се одржувал состанокот на директорите на сите филмски дирекции од Југославија, на кој, се разбира, присуствувал и директорот на ФИДИМА. Камерата БЕЛХОВЕЛ со погон на федер била сопственост на англиската воена мисија во Дрвар. Со неа можеле да се снимаат кадри со должина од само седум до

осум метри. На Трајче Попов му асистира дотогашниот асистент Мишевски, и од октомври 1946 година Трајче Попов започнува да работи како дописник на филмскиот журнал на „Звезда филм“.

Со неколку реченици би ја објасниле целта и функцијата што ја имале филмските журнари во овој повоен период. Бидејќи успехот на првите кино-хроники и журнари кај гледачите бил несомнен, се појавила потреба да се оспособат поголем број сниматели, режисери, воопшто, филмски работници, кои ќе бидат во состојба да прават кусометражни, па и подолги филмови во кои ќе бидат презентирани протоколари вести, манифестации, доброволни работни акции, акции за описменување, секаков вид борба против предрасудите... а сè со цел да вршат пропагандна дејност. Кино-хрониките и журналите од 1946 година се оформуват во централната редакција на Сојузното филмско претпријатие „Звезда филм“. Снимателите на „Звезда филм“, скоро, секојдневно ја вршат својата работа. На тој начин била создавана голема документација од која само мал дел бил користен во сториите на „Филмскиот журнал“, а поголемиот дел останувал како архивски материјал со голема документаристичка вредност. Само по себе се подразбира дека нема ниеден позначаен настан кој, на овој начин, не е забележан на филмската лента. Иако пристапот на повеќето сниматели бил скоро идентичен во приказот, вредноста на овие материјали не губи поради отсуството на субјективниот приказ на автоската интерпретација.⁷

Првите стории што ги прави Трајче Попов за Журналот на „Звезда филм“, чиј редактор е Воислав Нановиќ, се исушувањето на Моноспитовското блатиште, од одржувањето конференции, од работата на НФ, НОМС, од судењата на народните непријатели, ловот на рибите во мандрите на Дојранското езеро, бербата на калинките во Валандово и јаболките во Љубојно.

Во почетокот на декември истата година, Трајче Попов патува во Бугарија со културната делегација на Македонија. Водач на оваа делегација е Ристо Крле. Оваа културна група во која имало над стотина членови за време на престојот во Бугарија, покрај Софија, ги посетила и местата во Пиринска Македонија и насекаде била срдечно пречекана. Бидејќи немал свое возило и патувал во еден од автобусите на делегацијата, Трајче Попов се симнувал на неколку стотици метри пред местото за пречекот, се подготвувал за снимањето и дури потоа го регистрирал нивното пристигнување. Овие филмски материјали, како и другите снимени при следните посети во 1947 и 1948 година се наоѓаат во филмот „Низ Пиринска Македонија“, за кој ќе зборуваме според хронолошкиот редослед на неговото оформување како комплетно дело. Културната делегација престојувала во

Бугарија и Пиринска Македонија 21 ден и во Македонија се вратила на 29 декември 1946 година. За време на престојот Трајче Попов редовно известувал и за Танјуг и „Нова Македонија“. Со снимените материјали по враќањето од Бугарија заминал за Белград каде што присуствувал на нивното развивање и направил прилог, односно сторија за журналот. Тоа е практика во работењето за секоја нова сторија за Филмскиот журнал.

Уште во јануари/февруари 1947 година снима репортажа за Попова Шапка, потоа за фабриката за автобуси... Секој месец вработените во филмскиот журнал на „Звезда филм“ одржувале состаноци на кои ги оценувале снимените материјали на сите дописници. Била правена градација во однос на тоа какви се материјалите според нивната актуелност, колку изнесува нивната метража, каков е односот спрема потрошувачката на филмската лента. Била оценувана документарноста на целокупниот материјал, па така и на оној што нема да биде прикажан, туку ќе биде депониран како архивски материјал. Според оценката биле одредувани и паричните награди, па за оние што биле оценувани со оценката три следувала само месечната плата, а за повисоките оценки секоја репортажа била наградувана со уште илјада динари. Според резултатите од неговата работа, Трајче Попов, чии прилози секогаш биле оценувани со највисока оценка, заработувал две и пол плати во текот на еден месец.

Во 1947 година Трајче Попов, во неколку наврати патува во Албанија од каде што информира и ги следи предавањето во употреба на првата телефонска централа, потоа започнувањето на работите како и пуштањето во сообраќај на пругата Драч – Елбасан. Во истата година престојува и во Бугарија, а по повод деветти септември ја снима во Софија парадата која го обележила денот на востанието на бугарскиот народ против фашизмот.

Треба да се каже дека во истата 1947 година, Трајче Попов има акредитив за снимање од Информативната служба на Владата на Македонија и добива налози од Методија Митевски – Брицо за снимање предели и збиднувања од интерес за републиката.

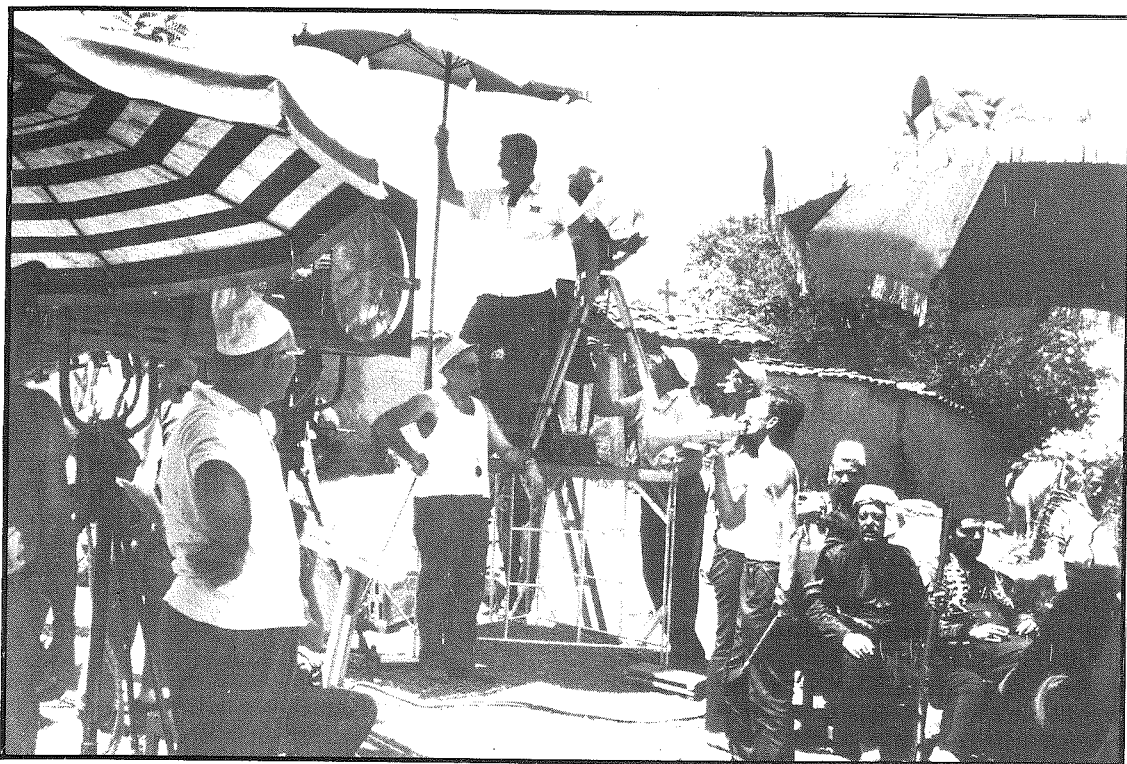
Во контекст на ова да кажеме дека, воопшто, има овластувања да ги снима и првите групи деца кои во зимата 1946, па се до 1948 година бегаат пред теророт на кој се изложени во Граѓанската војна во Грција, го забележува нивниот егзодус, како и ранетите борци и помошта која во борбата на грчкиот народ за демократија им ја давала југословенската држава. Во рамките на овие задачи го снима и убиството на заставникот Јанковиќ во караулата кај Николич во близината на Дојран, го снима и Егејскиот баталјон, преминувањата на

границата на планината Кожуф, организираното прифаќање на децата во организацијата на Црвениот крст во Преспанскиот крај, под Кајмакчалан, ја следи судбината на овие деца до Битола и нивното сместување во возовите. Збиднувањата со бегството на децата го регистрира на околу две до три илјади метри филмска лента, а по налог на „Звезда филм“ го забележува и нивниот престој во домот во Бела Црква. Дел од овие материјали се употребени и во филмот „Грчки деца“⁸ на Радивоје – Лола Гукиќ. Другиот дел од овие материјали кои се однесуваат и на прифаќањето на борците на Демократската армија на Грција, нивното лекување и сместување во Македонија, ќе бидат поместени во филмот „Братска помош“ на чиј цензорен картон стои датум – 19.7.1950 година, а е произведен во филмската куќа „Авала филм“ од Белград. Режисер на овој филм е Жорж Скригин, а на шплицата покрај името на Трајче Попов пишува снимател – режисер. Сценарист на филмот е Михајло Лалиќ кој за време на војната престојувал подолго време во егејскиот дел на Македонија. Од големиот, во метража филмски материјал, Трајче Попов и Михајло Лалиќ прават првична селекција од која потоа се направила дефинитивна верзија на филмот, кој зборува за транспортот, прифаќањето, лекувањето и негувањето на над шест

илјади и петстотини борци на Демократската армија на Грција и за згрижувањето на повеќе од деведесет деца без родители. Тоа се веродостојни сведоштва за грижата што им е укажана на ранетите, од кои најголемиот број биле сместени во Катлановска Бања.

Хронолошки прескокнавме неколку години, но сметам дека тоа беше неопходно поради заокружување на приказот за оваа снимателска активност на Трајче Попов. Што се однесува до редовните прилози за филмските журнари во овој период, Попов регистрира низа интересни настани карактеристични за нашата република од стопански, културен, географски и етнографски аспект. Снима исушување на благишта, потоа прави прилози за примерно организираната селска задруга во Лазарополе. Лазарополе од овој период е забележано во филмот на Жорж Скригин „Македонија“, цензорен картон од 14.6.1948 година. Во снимањето на овој документарец на Скригин укажувајќи му на спецификите на македонското поднебје и народ му помогнал Трајче Попов, кој по тој повод снимил и опширна репортажа од снимањето на овој филм.

Филмскиот првенец на Трајче Попов за познавачите на филмската традиција во повоеана Македонија е незабиколливиот „Жито за народот“, снимен во 1947 година. Филмот е снимен



Од снимањето на филмот **МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА** (1967)

по нарачка на Агитпропот на ЦК на Македонија, а намерата е да се потенцира потребата од поголемо производство на жито и неговото предавање на државата. Сценарист на филмот е Јован Бошковски, Трајче Попов го направил планот за снимање, во снимателската задача како негов асистент е ангажиран Никола Христовски, а продуцент на филмот е ФИЛМСКО – СКОПЈЕ⁹. Цензорниот картон носи датум од 31.7.1947 година, должнината на филмот е 257 метри, и да ја завршиме неговата „лична карта“ со податокот дека во филмот се наоѓаат 126 кадри. Во филмот е прикажан откупот на житото од реколтата во 1947 година, а свое место има и приказот на достигнувањата во другите области на стопанството во НР Македонија. Првите кадри од филмот не упатуваат во темата која ја третира, гледаме житни класови и жетва со механизација, веднаш потоа следуваат кадри од градилиште, на кое се прават цигли, а во работата се ангажирани жени. Следува долен ракурс со кој се потенцира големината на фабричките оџаци, големи каква што е голема и иднината која се гради. Во топилниците истекува металот, кадри од текстилен погон, машинска хала... Потоа гледаме секвенца од три кадри од исушувањето на Моноспитовското блатиште со што повторно се враќаме на житните полиња и на жетвата во која членовите на Народниот фронт им помагаат на задругарите. Во откупните станици селаните доаѓаат со житото и, во исто време, носат знамиња, транспаренти, а откупот е проследен и со веселба. Селаните добиваат пари и откупни белешки, а на една од нив можеме да прочитаме дека му се дава на Владо Костадиновски од село Марена на 6 јули 1947 година... Особено интересен е филмот гледан од повеќеденесна временска дистанца и низ ракурсот на социолошко – културолошките интересирања за едно време, особено преку текстовите на транспарентите што ги гледаме во повеќе кадри на филмот. Да споменеме неколку: ШТО ПОВЕКЕ ЖИТО ВО ТОЛКУ ПОВЕКЕ ИНДУСТРИСКИ ПРОИЗВЕДЕНИЈА; НА ВРЕМЕ ПРЕДАВАЊЕ НА ИЗЛИШОЦИТЕ ВАШ ДОПРИНОС ЗА ОСТВАРУВАЊЕ НА ПЕТОГОДИШНИОТ ПЛАН, или пак НИЕ ЗНАЕМЕ ЗОШТО ГО ДАВАМЕ ЖИТОТО, ЗА РАБОТНИОТ НАРОД, ЗА НАРОДНАТА АРМИЈА И ЗА НАРОДНАТА ВЛАСТ. Само уште да спомнеме дека текстовите за транспарентите се добиени од Агитпропот за потребите на филмот, па и тие како и низа други ситуации во филмот се подредени на вистинска режисерска постапка како во играна материја.

По формирањето на продуцентската кука „Вардар филм“¹⁰ и во Македонија, како и во другите републики, се дава можност за веќе потенцираната потреба од снимање филмски месечници затоа што постојните журнари не даваат можност да се прикажат поопширни стории за најразлични збиднувања кои го заслужу-

вале таквиот интерес. Донесено е решение филмските месечници да бидат составени од подолги репортажи, што значи дека би се зголемил бројот на кадрите, темите би се обработиле со повеќе подробности. Набрзо, и се повеќе, почнува да ѝ се обрнува внимание и на естетската страна на приказот. Ваквиот пристап ја нагвестува можноста да дојде до израз талентот и умењето на филмските автори.

Во снимањето на овие филмски прегледи – месечници активно учество зема и Трајче Попов иако не е формално вработен во „Вардар филм“. Прв редактор на месечниците и нивен уредник е Јово Камберски.

Во април 1948 година Трајче Попов повторно престојува во Пиринска Македонија, овојпат по повод годишнината од загинавањето на Јане Сандански. Во републичката делегација на Македонија се Димитар Митрев, Ацо Шопов, Гого Ивановски, Славко Јаневски. За време на престојот на оваа делегација во Пиринска Македонија се посетени Мелник, Банско, Свети Врачи, Горна Џумаја и други помали места. Од филмските материјали снимени во Пиринска Македонија за време на неколкуте престојувања таму во текот на 1946, 1947 и 1948 година е произведен филмот „Низ Пиринска Македонија“ во продукција на „Вардар филм“ со должина од 300 метри и одобрение за прикажување од 16 јули 1948 година. Трајче Попов се појавува во двојна улога, како снимател и режисер. Текстот што го следи снимениот материјал го напишале Јово Камберски и Перо Коробар. Во филмот го гледаме Мелник каде што се одржуваат свечени манифестации посветени на делото на Јане Сандански. Во Мелник се наоѓа и куќата на Сандански. Во Банско е снимена мајката на Никола Јонков Ванџаров, а во Свети Врачи ја гледаме свечената академија одржана во овој град, на која учествуваат и Славко Јаневски и Гого Ивановски. Но, она што најмногу го привлекува вниманието е свеченоста во Рожденскиот манастир каде што е гробот на Јане Сандански. Во филмот се регистрирани подвижната библиотека и подвижното кино на Министерството за просвета на Македонија, кое ги обиколувало населените места во Пиринска Македонија и им овозможувало на луѓето контакт со пишуваниот збор на македонски јазик. Забележано е и одржувањето на аналфабетските курсеви, како и на редовната настава на која учениците ги учат правописните финеси на македонскиот јазик. Од Горна Џумаја гледаме снимен материјал од театарска претстава. Во работата на овој театар активно учествувале Илија Милчин и Крум Стојанов, а нивните имиња се читаат на плакатот кој ја најавува премиерата на „Печалбари“.

Посетата на Рожденскиот манастир иако со пролонгиран ефект, сепак, има битно значење за подоцнежната филмска уметност во Македонија. Да објасниме за што станува збор. За

време на свеченоста над гробот на Јане Сандански говор во името на Националниот Совет на Бугарија одржал генерал-лајтант Фердинанд Козловски, кој притоа напоменал дека на оваа манифестација е присутен и курирот на Сандански. Подоцна на присутните со неколку зборови им се обратил и соборецот на војводата и притоа евоцирал спомени за грабнувањето на мисионерката Елен Стон. По свечениот дел на собирот, Трајче Попов, кој тогаш веќе по вторпат слушнал за оваа епизода од борбата за ослободување на македонскиот народ од турската власт, покажал нагласено интересирање за случката. Во разговорот кој Трајче Попов го водел со Фердинанд Колозовски дознал нешто повеќе за ова збиднување, а притоа Козловски му ветил роман со наслов „Робје“ кој ја третира истата тема. Ветувањето го исполнил набрзо потоа, при неговата посета на Македонија. Подолу ќе проговориме за тоа какви позитивни импликации за нашиот филм, ќе има оваа средба кај Рожденскиот манастир.

Уште една голема снимателска работа, односно снимањето на V Конгрес на КПЈ му е доверена на Трајче Попов. Таа голема, одговорна и физички тешка работа ја вршел самиот во текот на деветте дена од одржувањето на Конгресот. Тој бил единствениот снимател со овластување да биде присутен во салата. Пристигнувањето во Белград, како и контактите и подготвките за снимањето на Конгресот се правени со потенцирана конспирација. Во работата како негов помошник се јавува еден електричар од „Звезда филм“, со чија помош го поставил осветлувањето потребно за нормално одвивање на снимањето. За самото снимање, пак, Трајче Попов поставил три камери Арифлекс со широк објектив, а му била дадена и една бесшумна Синефонка. Одржувањето на овој конгрес во време на Резолуцијата на ИБ, го регистрира на лента долга 22 000 метри од која потоа за потребите на Жорж Скригин во обликувањето на филмот се издвоени 6 000 метри снимен материјал. Во конечната верзија на филмот по повеќе од два месеца работа се внесени 830 метри материјал. Како награда за снимањето на V Конгрес Трајче Попов по повод Денот на Републиката 29 Ноември од министерот за култура на Владата на ФНРЈ добил повелба и парична награда во висина од 250.000 динари.

Во 1949 година Трајче Попов како режисер го потпишува и филмот посветен на I Конгрес на КПМ, а снимателската работа во овој филм ја споделува со Киро Билбиловски. Во правењето на филмот се соочува со проблеми кои му се наметнуваат од страна на цензорната комисија¹¹ која за прегледот на филмот била проширена и со членовите на Агитпропот на ЦК КПМ. Бидејќи и овој Конгрес бил одржан по Резолуцијата на ИБ, од филмскиот запис требало да се

елиминираат сите личности кои потоа се изјасниле за Резолуцијата и на тој начин се изјасниле наспроти интересите на својата земја. Освен забелешките во врска со одредени личности, филмот претрпел уште една корекција, односно по барање на комисијата за цензура филмот морал да се премонтира.

Во оваа 1949 година, Трајче Попов својата професионална дејност ја врзува за „Вардар филм“ и оттогаш, па сè до пензионирањето во 1983 година, со исклучок на годините поминати во статус на слободен филмски работник, ќе ги мине во оваа кука.

Од ангажманот во 1950 година да го издвоиме филмот „Недела на националната култура“ во кој е одбележана прославата на петгодишнината од културниот живот на НР Македонија. Централната прослава по овој повод била одржана во Охрид, а во нејзини рамки биле предвидени повеќе културни манифестации, какви што се откривањето на паметникот на браќата Димитар и Константин Миладинови во Струга, отворањето на изложбата на која биле презентирани културните достигнувања, како и одржувањето на II Конгрес на просветните работници на Македонија. Во архивот на пишаната граѓа во Кинотеката на Македонија го пронајдовме писмото со кое Трајче Попов на 17 јуни 1949 година му се обраќа на претседателот на Комитетот за кинематографија на Македонија¹² Ацо Петровски, во кое предлага идејна скица за сценарио на документарен филм по повод Неделата на националната култура. Попов предлага филмот да се состои од два дела со вкупна должина од 400 – 500 метри. Освен тоа што својата замисла ја презентира во детали, Трајче Попов го известува претседателот на Комитетот за потребната техника за тонско снимање и за сите други потреби кои му се неопходни за снимањето. Во писмото меѓу другото пишува: „Во првиот дел би се опфатил почетокот и нешто од традицијата на македонската култура. Тука би влегле значајни културни паметници – како манастири, фрески, резба и ракописи на нашиот јазик и старословенскиот, а сето тоа ќе се поврзе со Охрид – градот во кој најмногу се огледува традицијата на македонската култура и уметност.“

Во истата 1950 година е снимен и филмот „По долината на Вардар“, кој е правен по примерот на советските пропагандни филмови. Во филмот се следи реката Вардар од изворот каде што се снимени пионери меѓу кои е и Томислав Зографски кој свири на армоника. Понатаму се следат сите индустриски објекти во областите низ кои минува реката Вардар, како и земјоделските и индустриски растенија во овие краишта. Ги снима и купите памук во Миравци, Пирава и Јасеново, а поради желбата да остави уште поимпресивен впечаток врз гледа-

чите, Трајче Попов како вистински пропагатор на новото време импровизирал други, неколку метри високи купи памук, кои во внатрешноста биле празни. Презентирајќи го на овој начин „богатството“ на Македонија Трајче Попов собрал многу аплаузи низ Југославија. Филмот завршува со кадар врз решетките на границата со Грција зад кои се гледа реката Вардар, која сега веќе под друго име тече низ туѓа територија. Во овој филм има кадри и од децата бегалци пред теророт во Грција. Цензурата остро реагирала на филмот, имала низа забелешки и поради снимените решетки на реката, но од филмот, сепак, не е исфрлен ниеден кадар.

Филмот „Нашите први искри“ датира од 1951 година. Тоа е филм за изградбата на хидроцентралата на реката Радика во селото Тресонче. Хидроцентралата е изградена од учениците на Електростопанското училиште од Скопје кои како подарок на селската работна заедница на ова село ја предадоа во употреба на 10 септември 1950 година. И во овој филм Трајче Попов се потпишува како сценарист и режисер, а снимателската работа му е доверена на Бранко Михајловски. Овој филм како и другите кои според жанровската припадност можат да се класираат во иста група преку Заводот за наставен филм биле прикажувани низ цела Југославија.

Во 1951 година започнува и снимањето на првиот македонски играл филм „Фросина“. Сценариото е на Владо Малевски, а во работата при изготвување на книгата на снимањето покрај Воја Нановиќ, режисер на филмот, и сценаристот, учествувал и Трајче Попов, кој потоа во филмот има задача на асистент – режисер. Оваа екипа повеќе од два месеца престојувала во манастирот кај Калишта, Струшко, каде што ги направила подготовките за снимањето на првиот македонски играл филм.

Насловот на филмот „Бели мугри“ сам по себе кажува дека филмот е посветен на македонскиот поет Коста Рацин. Филмот е реализиран во 1952 година по сценарио на Јован Бошковски, а снимателската работа му е доверена на Нико Буклевски. Трајче Попов уште во два наврата ќе се занимава со животот и делото на овој наш поет, тоа се филмовите „Рацин“ од 1974 и „Кочо Солев Рацин“ од 1975 година. Сосем логична е преокупацијата на Трајче Попов со неговиот постар и познат сограѓанин. Тој како да се чувствувал задолжен да проговори повеќе за него и преку визуелниот приказ да ја презентира неговата поезија. По завршувањето на првиот филм посветен на Рацин, Попов се соочил со забелешките на цензурата на која не ѝ се допаднала метафората за смртта на Рацин



Авторите на филмот ОХРИДСКИ СВЕТИЛНИК на гробот на Св. Кирил во Рим

на крајот на филмот. Оваа завршна секвенца била исфрлена, а цензорната комисија интервирала и во изборот на стиховите.

Кога сме веќе кај темата од претходно цитираните три филма, да кажеме дека во документарниот опус на Трајче Попов видно место заземаат и филмовите инспирирани од големите личности на нашата културна историја. По хронолошкиот редослед на нивната реализација тоа се „Поетот изгнаник“ од 1964 година посветен на Рајко Жинзифов, „Охридскиот светилник“ (1966) во кој проговорува за Климент Охридски и неговото значење за македонската култура, а во 1970 година го потпишува филмот „Кирил и Методиј“, враќајќи се уште поназад во историјата. Во филмот ја следи мисијата на големите солунски браќа до Моравија и Рим, како и патот и искушенијата со кои се соочуваат нивните ученици. Филмот за Климент Охридски е реализиран по повод 1050 годишнината од смртта на овој великан. Сценариото за филмот го напишал Д-р Харалампие Поленаковиќ, авторитет во областа на славистиката. Уште пред почетокот на реализацијата на овој филм авторите се соочиле со скудните финансиски средства кои им биле ставени на располагање, но најпосле тоа на некој начин бил и предизвик филмот, сепак, да се реализира. Снимателот Киро Билбиловски воден од режисерот Попов, патем да речеме дека тие како тандем извонредно функционираат во сите заеднички проекти, со врвно умевање ја завршил снимателската работа за неполни осум дена. Монтажата на филмот по развивањето на материјалот е направена за пет дена и филмот навреме и со успех е прикажан на манифестацијата која била одржана во Домот на културата во Охрид и притоа собрал бројни аплаузи. Кон оваа група филмови би можел да се вброи и филмот „Град на две води“ (1966). Во филмот станува збор за Струга, меѓутоа од 214 кадри на филмот, 40 им се посветени на животот и делото на браќата Димитар и Константин Миладиновци.

Интересирањето за изворниот амбиент и ситуации од нашето поднебје кое вгвк беше навистина во филмот „По долината на реката Вардар“ добива своја потврда во првиот колор – филм на Трајче Попов „Ритам и звук“ од 1955 година. Го разгледуваме сценариото за овој филм. На корицата пишува: Трајче Попов, Македонски народни игри (сценарио за краток документарен филм), Скопје, 1954. На следната страна како вовед стои: „Музичките елементи, мотивите на песните т.е. изворните материјали внесени во сценариото се земени во консултација со соработниците од Институтот за фолклор на НРМ. Редоследот на игрите е подреден според барањата на филмската драматургија и музичката градација на ритамот. Според тоа од игрите ќе бидат земени кореографските елементи по потреба на ритмичкиот развикот на

филмот. Во реализација на овој филм игрите ќе бидат исполнети од играорците на Државниот ансамбл на НРМ. Текстот не е дефинитивен и јас за него немам никакви литературни претензии. При евентуалната реализација ќе му биде препуштен на поетично оформување на писател. Сцените од акциите на арамите, калаџиите, рогожарите и сл. ќе бидат како визија кратко монтирани во паралелно дејство со игрите“. Натаму на 15 страници следува сценариото, а по неговото прочитување се наметнува заклучокот дека режисерот Трајче Попов и овојпат, како, впрочем, и секогаш, студиозно се подготвувал за својата работа, без разлика дали во дадениот проект се појавува во двојна улога – како сценарист и режисер, или, пак, само како режисер. Отсуството на импровизација е битен квалитет во работата на овој филмски деец. И во овој филм тој се потврдува како автор кому не може да му се забележи неинвентивно регистрирање факти, туку напротив, и во веќе апсолутно детерминирани ситуации според својата природа и закономерности, тој со својот препознатлив авторски ракопис го збогатува впечатокот кој врз нас го остава видениот филм.

Во групата филмови кои според својата тематска определеност, односно по своето интересирање да одбележат дадени специфики на нашето поднебје би можеле да ги вброиме во една група, се и „Видувања“ (1975), во кој ги регистрира обичаите произлезени од празнувањето на верскиот празник Василица; „Напуштени олтари“ (1962) во кои проговорува за печалбарството кое како неодминливо проклетство го следи македонскиот народ, а во овој случај областа Дримкол, чии жители познати како добри сидари работат низ светот. Во овој филм неговиот филмски израз, кој, меѓу другото, умее дискретно да ја навести тагата, со сем директно и жестоко проговорува предочувајќи ни ги и имињата на месностите Плачи Камен, Плачи Мост, Плачи Даб, Плачи Круша како своевидни печалбарски „олтари“ на селата Лабуништа, Подгорци, Ђоровец, Окиси и Вевчани. Потоа ќе не исполни со меланхолична тага во кадрите каде што ги гледаме фотографиите, патните документи на старите печалбари, како и страниците од црковниот протокол во кој се запишани имињата на сите родени и умрени во селото Вевчани.

Како логично продолжение на овие интересирања се и филмовите во кои се регистрирани природните феномени и убавини на Македонија. Би можеле да ги споменеме филмовите „Попова Шапка“ (1955), „Шарпланинецот Мургош“ (1960), „Дојранско езеро“ (1961), „Птици и риби“ (1961), „Свадбата на шарпланинецот“ (1970). Тоа се филмови кои го збогатија творечкиот опус на Трајче Попов и со нови признанија на критиката, како и со награди. Пределите по-

крај Дојранското Езеро му се познати меѓу другото и по честите престојувања во годините по војната, за кои веќе зборувавме, но професионалниот ангажман од сосем друг вид никогаш не можел да биде причина вистинското репортерско око да не регистрира теми кои подоцна би си нашле свое место во неговиот творечки опус. За филмот „Свадбата на шарпланинецот“, како и во првиот филм посветен на оваа наша раса овчарски кучиња соработува со Драгош Стевановиќ како сценарист, а и во двата филма камерата е во рацете на Киро Билбиловски. На Мартовскиот фестивал филмот „Свадбата на шарпланинецот“ е награден со Златен медал за филмови од неговата категорија.

Меѓу филмовите кои го пропагираат и презентираат развитокот во разни области на стопанството на Македонија е и филмот „Мерино“ (1957). Филмот го следи создавањето на новата раса овци кај нас, начинот на кој се прави тоа, отпорот на селаните спрема иновациите, ги забележува првите резултати и прави компарација на облагородените овци и овците на старата раса. По тематика близок на овој, е и филмот „Сточарството во Македонија“, како и филмовите „Во пазувите на Шара“ (1958), „Полог“ (1957) прикажан низ два филма кои низ економски и туристички аспект го забележуваат овој наш регион, „Гигант Маврово“ (1959), „Мелиораци“ (1970), „Битолско поле“ (1970), „Струшко поле“ од истата година, „Вода, вода“ (1975), „Стрежево“ (1984), „ХЕ Шпиље“... Повеќето од овие филмови спаѓаат во групата „филмови по нарачка“ чиј број особено се зголемува во време на слободниот статус на филмските творци.

Од филмовите кои по својата критичка провизиенција се особено забележани, да ги спомеме „Бараме леб“ од 1962, каде што се навраќа на Велес пред војната и се информираме за настаните во 1939 година. Со својот хуморно – сатиричен пристап, а во исто време и крајно критичен, е и филмот „Додека владееше оризот“ (1964). Филмот го следи формирањето и работата на земјоделската задруга од селото Горен Подлог, Кочанско. Филмот „Ликвидатор“ од 1983 година беше апсолутен победник на Мартовскиот фестивал во таа година. Филмот е снимен во два наврата. Првите снимања се направени во 1979 година и тие се оставени за филмско обликување за некои „подобри“ времиња. Три години подоцна Трајче Попов се навраќа на истата тема, го доснимува материјалот во рудникот за азбест во селото Богословец и со овој филм кој го направи на својата шеесетгодишна возраст покажа дека овој ветеран на југословенската кинематографија – како што пишуваше во тие денови во печатот – умее мајсторски да режира. Првата и најголема награда на јубилејниот Триесетти фестивал на југословенскиот документарен и кусометражен филм –

„Гран – при на фестивалот“ му припадна на Трајче Попов. На истиот фестивал, а по повод јубилејот, Трајче Попов со уште седуммина други автори добива „Златен печат“ на градот Белград, како и наградата „Милтон Манак“ која му ја додели жирито на критичарите.

Не смееме да ги заобиколиме ни многубројните филмови кои ги снимил по повод катастрофата во Скопје, „Стопанството под ударот на катастрофата“, Скопски репортер 1, 2 и 5, „Темели на солидарноста“, „Песталоци“, „Град на човековото препознавање“... и два авторски филма за Филмски новости „Град што не умира“ и „Сите деца имаат исти насмевки и плач“.

Да не го забораваме и големиот проект во траење од 100 минути „Македонија 1941 – 1945“ кој го направи во продукција на „Застава филм“.

Иако во доменот на документарниот филм за авторот Трајче Попов не постојат непознаници, зашто тој во овој домен на филмската уметност се пројави како врвен режисер, во својот творечки век реализира и два долготражни играни филма „Македонска крвава свадба“ (1967) и „Пресуда“ десет години подоцна. Меѓутоа, малку е познато дека во 1953 година тој го режира својот игран кусометражен филм „Прикаска за човекот и овците“, во кој сценариото го напишал Микеле Чочи. Како што ни кажа Трајче Попов во разговорот воден во Кинотеката на Македонија, тој со овој филм морал да положи на некој начин „испит“, односно да покаже дека е во состојба да режира играна материја, со што ги добил „виза“ за реализација на вториот македонски игран филм „Волча нок“. Уметничкиот совет на „Вардар филм“ дал позитивна оценка на ова кусометражно играно остварување кое за тема го има суеверјето на народот, а кажано поконкретно, во филмот станува збор за лекување на болните овци со баење. Филмот е правен во манирот на кое било играно филмско остварување, ангажирани се артистките Стојка Цекова, Добрила Пуцкова и Вера Арсениевиќ во улогите на трите старици – надрилекарки, сценографијата во близината на Скопје ја направил Диме Шумка, а снимател на овој филм е Бранко Михајловски.

По завршувањето на овој филм Трајче Попов го добил сценариото за филмот „Волча нок“ од Славко Јаневски кое тој го направил според мотивите на свој расказ. Од Трајче Попов е побарано мислење за сценариото. Забелешките кои тој ги направил во таа смисла и мислењето дека треба сè уште да се работи врз него, секако биле причини режисерската работа во овој филм да му биде доделена на друг автор, во случајот Франце Штиглиц. Трајче Попов во проектот станува негов асистент и, секако, се здобива со позитивни искуства од оваа работа. За време на ова снимање Трајче Попов има можност самостојно да режира четири сцени од

филмот, се разбира, со претходно договарање со режисерот Штиглиц.¹³

Во текот на 1954 година Трајче Попов се јавува на анонимниот конкурс кој „Вардар филм“ го објавува за нови сценариски остварувања. Темата на неговото сценарио е грабнувањето на мисионерката Елен Стон од комитите на четата на Јане Сандански. Без особени претензии во литературна смисла Трајче Попов за работата врз сценариото посебно се подготвува, знаејќи дека сценариото за игран филм се однесува на медиум кој повеќе кажува преку сликата, а помалку преку дијалозите. За третирањот настан во своето сценарио тој консултира соодветна литература. Во овој период претседател на Уметничкиот совет на „Вардар филм“ е Димитар Митрев. По студиозното и повеќемесечно разгледување на сите пристигнати сценарија не е прифатено ниедно како дефинитивно сценарио за игран филм, меѓутоа, сепак, се доделени откупни награди. За сценариото под шифра „505“ на Трајче Попов, му е доделен паричен надомест од 70.000 динари. Во подоцнежната постапка врз сценариото покрај Трајче Попов работат уште и Ѓорѓи Абациев, а потоа и Коле Чашуле и Јован Бошковски. Јован Бошковски го предложил Трајче Попов за режисер на филмот, но поради забелешките на некои други авторитети дека Попов не би умеел да работи со глумците затоа што нема искуство, решено е филмот да го режира заедно со Илија Милчин, кој би бил задолжен за тој дел од работата. Оваа режисерска двојка сериозно се зафатила со овој филмски проект, направила книга за снимање, а извршила и избор на екстериери и ентериери за потребите на филмот. Направена е дури и поделба на улогите, а во оваа прва верзија ликот на Мис Стон требало да го толкува познатата артистка Марија Црнобори. Како асистент на режијата во овој филм е ангажиран Саша Маркус, а за сценограф Диме Шумка. Но, во овој проект на неразбирлив начин се вмешува и протестантската црква на САД, која се нуди како копродуцент на филмот под услов тој да биде режиран од американски режисер. Работите одат до таму што во „Вардар филм“ пристигнува дури и американска верзија на книгата на снимање. Сепак, овој проект за копродукција пропаѓа затоа што со желба да извлечат поголем комерцијален успех американските продуценти не воделе сметка за историската вистина на овој настан, па предложиле филмот да заврши на тој начин што Јане Сандански и Елен Стон ќе заминат заедно во САД. Во повторното и дефинитивното навраќање на овој проект во 1958 година Трајче Попов е нотирани на шплицата на филмот како еден од авторите на сценариото.

Кога веќе зборуваме за сценаристичката работа на Трајче Попов да кажеме дека тој има работено уште врз неколку сценарија за играни филмови, какви што се: сценариото за филмот

„Глигор Приличев“ чија крајна верзија ја прави заедно со Гане Тодоровски, потоа сценарио под наслов „Не позајмувај му очи на ѓаволот“ во кое станува збор за копаничарската традиција во нашите краеви, а е испирирано и водено од докторската дисертација на Зоја Личеноска. Во работата на ова сценарио соработува со Бошко Смаќоски. За сценариото се побарани и се собрани позитивни рецензии. Една од нив е на Радош Новаковиќ. По сиве овие напори Уметничкиот совет го одобрува снимањето на филмот, но сепак, наместо овој, снимен е филмот на Љубиша Георгиевски „Цената на градот“. Редоследот на набројувањето на овие сценарија не е хронолошки според времето на нивното настапување, па така најпосле, иако не е последно, го споменуваме сценариото според романот „Побратими“ на Јордан Леов, во кое станува збор за велешкото милје. Иако и ова сценарио било прифатено од Уметничкиот совет не доаѓа до негова реализација затоа што свои забелешки има Идеолошката комисија на ЦК, која не го одобрува снимањето на филмот со обрзложение дека е прерано да се прави филм на темата која се третира во сценариото.

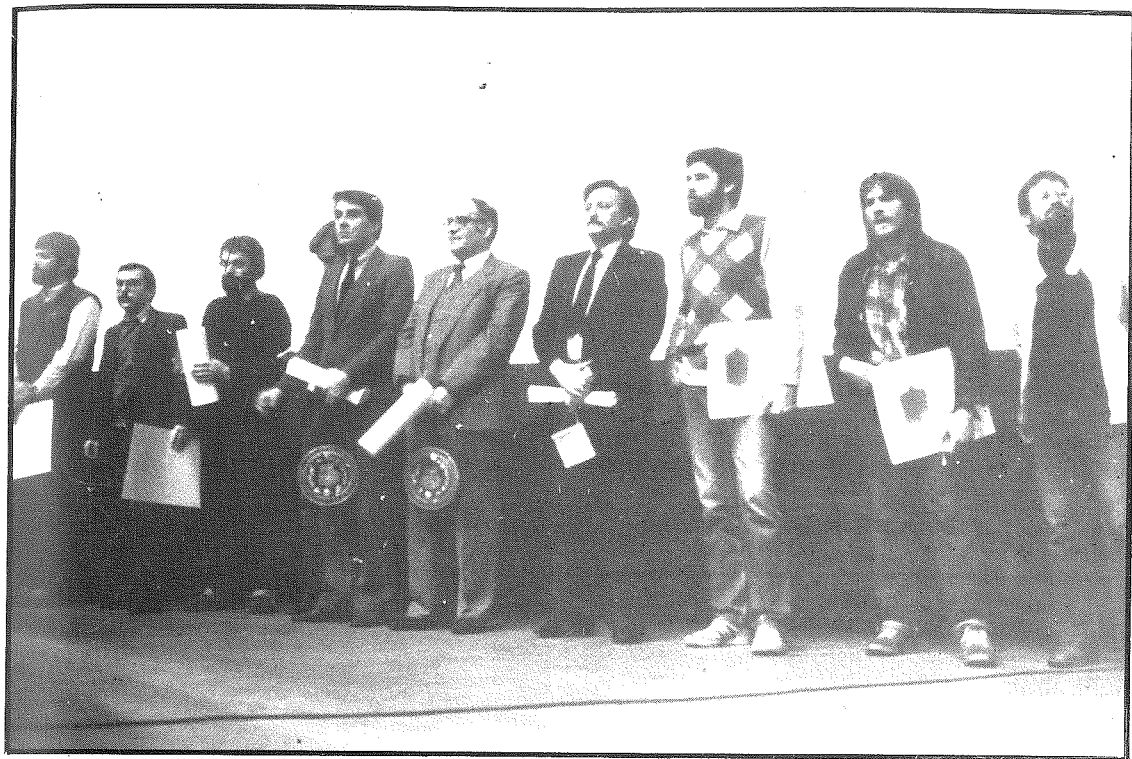
Најпосле да проговориме за играните филмски проекти на Трајче Попов. Како што веќе спомнавме во 1967 година е реализиран филмот „Македонска крвава свадба“ како четринаесетти игран долгометражен филмски проект на „Вардар филм“. Треба да се каже дека македонскиот иселеник Васил Дундас има голема заслуга за снимањето на овој филм. Имено, тој, често, се појавувал во улога на дистрибутер на македонските филмови во Канада, па предложил да се забележи на филмската лента оваа драма на Војдан Чернодрински. Притоа се мислело дека е доволно да се снимат веќе играната драмска пиеса. Јово Камберски тогашен директор на „Вардар филм“ му ја предочил оваа идеја на Трајче Попов, кој, меѓутоа, реагирал на ваквото еднолиниско регистрирање на драмскиот текст на Чернодрински, мислејќи дека драмата треба да се пренесе на филмското платно само како самостоен филмски проект. Сценариото за филмот според драмата на Војдан Чернодрински го направил Славко Јаневски. Според книгата за снимање е предвидено филмот да се снима 43 дена. Рокот не е надминат, а за снимањето се потрошени 22.500 метри филмска лента. Како директор на фотографија во филмот е ангажиран Киро Билбиловски, сценограф Никола Лазаревски, а монтажер Лаки Чемчев. За пишување музика во овој филм е ангажиран Кирил Македонски, кој иако без искуство во дадената материја, својата работа ја извршува беспрекорно. Во разговорот околу овој филм режисерот Трајче Попов напомена дека кога би имал можност да го прави филмот со некои подоцнежни искуства, веројатно, би интервенирал само во изборот на артистите. Да

кажеме дека во филмот главните улоги ги толкуваат: Ристо Шишков, Вера Чукиќ, Зафир Хаџиманов, Петре Прличко, Павле Вујискиќ... На сцената на филмот се запишани 43 имиња на главни и епизодни улоги. Уште на самата премиера кога филмот е истовремено прикажуван во две скопски кина „Култура“ и „Вардар“, публиката реагираше со воодушевување. На сличен начин, со аплаузи во арената, филмот е поздравен и за време на проекцијата на Пулскиот фестивал. Станува збор за гледлив филм, а тоа се потврдува и со тоа што филмот потоа е дистрибуиран во повеќе земји на светот и со тоа што тој е најмногу продаден и гледан македонски филм, од што произлегува дека и неговиот финансиски ефект е повеќе од позитивен. Да кажеме и тоа дека овој филм е единствениот македонски игран филм кој најде свое место во Музејот на современата уметност во Париз и секој заинтересиран гледач би можел да го види. По повод овој филм во тие денови во печатот можеше да се прочита: „Првенецот на Трајче Попов „Македонска крвава свадба“ не ѝ ги должи своите заслуги единствено на драматичноста на расположливата материја. Работен во традициите на класичната драматургија, тој ќе ги обелодени сите слободарски и духовни вредности на нашето фолклорно наследство. За разлика од примерите во кои жанровските постапки се спротивставуваат за сметка на јасно изведените пораки, во овој филм не се замаглуваат односите меѓу носителите на слободарските идеали и подјармувачите. Жртвата го одгледува својот морал со достоинство на анонимен херој, а целатот, наоружан со власт и владетелска грубост, сурово се нафрла врз непорочната жртва“.

До следниот игран филм „Пресуда“ ќе минат десет години по првото режисерско искуство. Во тоа време во продуцентската кука „Вардар филм“ се чувствува потреба од збогатување на сценаристичкиот фонд, и воден од тој мотив, тогашниот директор Анте Поповски ги отвора вратите на оваа кука за авторите на новите сценарија. Еден од сценаристите кои се зафатиле со оваа работа бил и Јово Камберски, кој притоа го искористил сопственото искуство од војната, за да ја соопшти апсурдноста на осудата спрема божевниот партизан – дезертер. Ова сценарио било прифатено за реализација и покрај низата забелешки за неговата композиција, а, пред сè за темата. Филмот не е веднаш реализиран затоа што бил идеолошки неподобен, па врз доработката на сценариото, покрај авторот Камберски, се ангажирал и Трајче Попов. Направена е и книга за снимање со сета потребна придружна калкулација. Покрај Мишо Самоиловски како директор на фотографија, и снимателот – швенкер – Драган Салковски, во снимателската работа го ангажирал и Никола Христовски кому му ја доверил задачата да снима со неговата репортерска камера, што ќе

рече, дека за потребите на филмот инсистира на кадри кои во себе носат одредена документаристичка фактура. Во текот на снимањето на филмот, а особено со приближувањето кон крајот на оваа работа, се наметнала дилемата за предвидениот завршеток на филмот – дали борецот треба да се стрела или не. Се размислувало и за тоа да се снимат двете варијанти за финалната сцена на филмот, па за крајот на филмот да реши некој поширок и компетентен колегиум. Дилемите најпосле се решени и ние имавме можност да го видиме филмот во неговата оптимистичка верзија. На Пулскиот фестивал филмот наидува на добар прием, а на конференцијата за печатот е потенцирана храброста на авторот да се зафати со снимањето на таква деликатна тема која во Југославија, освен во филмот „Три“ на Александар Петровиќ, не е воопшто начната. И овој филм е дистрибуиран во поголем број земји на светот. Само уште да кажеме дека главните улоги во филмот ги толкуваат Жарко Радик, Петар Арсовски, Благоја Чоревски, Драган Костовски, Мето Јовановски и низа други афирмирани имиња на македонското актерство.

Трајче Попов ѝ припаѓа на првата генерација повоени македонски филмски автори. Тој е првиот што го збогатува документарниот израз, внесувајќи нови тематски содржини при што го изградува сопствениот филмски ракопис. Препознатлива црта на неговата дела е постојано присутната желба да не информира, да потсети, да апелира. Притоа никогаш не губи од автентичноста и реалноста на презентираната материја. Иако неговиот израз е пред сè класичен, тој во секое ново дело се јавува како свеж и секогаш актуелен без разлика дали третира теми од традицијата, секојдневни настани, или пак во филмовите проговорува за конкретни личности. Неговите филмови се во исто време исполнети со извонредно многу емоции, а внимателниот гледач зад секој негов кадар ќе забележи многу желба и творечка енергија која го прави различен од повеќемината автори на неговата генерација. Како што ќе рече Анте Поповски на Свечената академија посветена на 35 – годишнината од творечката работа на Трајче Попов: „Трајче Попов во текот на својот творечки век реализира несекојдневни резултати: два целовечерни играни филма кои беа откупени и прикажувани во повеќе земји од сите континенти; автор е и соработник во повеќе други играни филмови; меѓутоа неговата бриљантна палета, без која се чини би била осиромашена нашата национална култура и македонскиот културен простор со еден огромен список животни податоци, сурови и енергични по својата природа, драматични по своите пресврти и настани, тој ги оствари во сферата на документарниот филм со една несекојдневна ивентура. Документарниот филм за овој автор претставува алфа и омега на неговиот животен и естет-



Мартовски фестивал во Белград, 1983 – Гран при за филмот ЛИКВИДАТОР



Конференција за печат за филмот ПРЕСУДА на фестивалот во Каиро (1977)

ски кредо. Преку овој медиум, преку документарниот филм, Трајче Попов покажува како е можно да се мисли и на начин што е длабоко различен од оној во другите уметнички изразни средства. Би била вистинска симплификација ако личноста на Трајче Попов се набљудува како режисер низ формални и парадоксални пристапи дека тој ѝ припаѓа на таканаречената ортодоксна реалистичка школа. Трајче Попов не е сув и скржав регистратор, автор што го проследува времето без сопствен коментар. Неговиот коментар се чувствува – а не се гледа. Трајче Попов никогаш не е заразен со формализам и лажна спектакуларност на темата, туку слоевитите значења на неговата акција секогаш тргнуваат од непосредните животни извори и текови.“

За својата работа од областа на филмската уметност Трајче Попов е награден, освен со

оние награди што се веќе нотирани во текстот, и со други многубројни меѓународни, сојузни, републички и градски награди и признанија (меѓу кои и наградата „11 Октомври“ и „13 Ноември“), како и со многуброни дипломи, плакети, пофалници. Во 1981 година му е доделена посебна Плакета за заслуги во развојот на југословенскиот филм, што му ја додели Сојузот на здруженијата на филмските работници на Југославија и Југословенската кинотека по повод 35 – годишнината на неговиот творечки јубилеј. Филмската критика позитивно ги оценувала и вреднувала повеќето документарни, кусометражни и играни филмови на Трајче Попов, истакнувајќи ги нивните високи креативни и уметнички дострели.

И, веројатно, тоа не би било сè. Можеби токму деновиве филмскиот режисер Трајче Попов во себе носи зародиш на некој нов филм?

БЕЛЕШКИ:

1. „Сто години Велешка гимназија“, издание на Општински одбор на ССРМ, Титов Велес, 1961

2. Разговорот е воден со директорот на Кинотеката Борис Ноневски во 1991/92 година.

3. Со Уредба на Сојузната влада од 3.6.1945 година е донесена одлука да се укинат Филмската дирекција и Државното филмско претпријатие формирани во 1944 година и да се формира Филмско претпријатие на Демократска Федеративна Југославија со компетенции на територијата на целата земја. Врз основа на општата уредба за комитетите на Владата на ФНРЈ, на 28.6.1946 година се формира Комитет за кинематографија на Владата на ФНРЈ. Во основа, тоа значи укинување на дотогашното Филмско претпријатие и тоа се преобразува во Комитет за кинематографија чиј претседател е Александар Вучо, кој пред тоа е управник на Филмското претпријатие, а за секретар на Комитетот за кинематографија е наменуван Јакша Петрик.

Петар Волк, „Историја југословенског филма“, Институт за филм и „Партизанска књига“, Београд, 1986 година, стр. 130.

4. На ден 16.7.1946 година Комитетот за кинематографија при Владата на ФНРЈ го организира Централното претпријатие „Звезда филм“ во Белград со задача да произведува филмски журнари, документарни и играни филмови... Петар Волк, „Историја југословенског филма“... веќе цитирано дело, стр. 132.

5. „Нове победи“, документарен филм, продукција „Звезда филм“ од 9.11.1949 година, режија Жика Митровиќ, сценарио Чedomир Миндеровиќ, сниматели на „Звезда филм“. „Филмографија југословенског филма“ 1945-1965, Институт за филм, Белград, 1970.

6. Во рамките на Филмското претпријатие на Демократска Федеративна Југославија веднаш по формирањето (3.6.1945) се создадени неколку посебни дирекции за одредени работи и задачи. Заради поефикасно делување посебни филмски дирекции се формирани и во федералните единици, па така и

во Македонија е формирана Филмска дирекција на Македонија – ФИДИМА.

7. Оваа тема ја третира Петар Волк во „Историја југословенског филма“... Веќе цитирано дело.

8. „Грчки деца“, документарен филм во производство на „Звезда филм“, од 13.10.1948 година. Режија и сценарио Ради-воје–Лoла Гукџиќ. „Филмографија југословенског филма“ 1945-1965, веќе цитирано дело.

9. Во „Филмографија југословенског филма“ 1945-1965, под број 61.

10. Врз основа на член 4 и 5 од Основниот закон за државни стопански претпријатија, Владата на Народна Република Македонија го донесе Решението за оснивање на државно стопанско претпријатие за произведување на филмови „Вардар филм“, Скопје, на ден 21.8.1947 г. Претпријатието е под административно-оперативно раковоство на Комисијата за кинематографија при владата на НРМ.

11. Уредбата за цензура е донесена на 7 август 1945 година, а следната, 1946 година, е модифицирана и во Цензорната комисија членуваат меѓу другите и филмски, културни и јавни работници.

12. Комитетот за кинематографија бил поврзан со политичкото и државното раковоство на земјата преку Министерството за просвета и култура од една, а од друга страна и преку Агитпропат на ЦК. Комитетот ги вршел сите поважни функции и како авторитативна институција раководел и го усмерувал секупуниот филмски развиток.

Петар Волк, „Историја југословенског филма“, веќе цитирано дело, стр. 130.

13. Подетално за тоа ќе може да се прочита во книгата „Волча нок“, која е во печат во издание на Кинотеката на Македонија.



Пуштање на ж. пруга во Албанија (1947)



Кадар од филмот БРАТСКА ПОМОШ (1950)



РИТАМ И ЗВУК (1955)



Екипата на ф. ПО ДОЛИНАТА НА ВАРДАР (1949)

Мето Петровски

ДИЈАЛОГ СО ВРЕМЕТО

(ЗА ДОКУМЕНТАРНИОТ ОПУС
НА ТРАЈЧЕ ПОПОВ)

Претпоставената глобална слика за портретот на еден филмски режисер не ја сочинуваат само опусот на добрите и извонредните филмови, туку и онаа креативна енергија, вградена во сите нив, што е и онаа толку значајна нитка, која ги поврзува меѓу себе независно од нивната различност. Тоа е она внатрешно битие на уметникот, тоа е оној знак што ја одредува и неговата личност, онаа интима на уметникот, која, ни тој самиот пред себе, не успева докрај да ја објасни, но сепак го определува неговиот творечки ракопис, го сугерира секој нов творечки чекор. Филмскиот режисер Трајче Попов спаѓа во онаа ретка плејада творци, чиј ракопис е препознатлив од филм во филм, па би можело да се говори дека неговиот филмски кадар носи типичен естетски дијаграм, својствен само нему.

Да се пишува за режисерот Трајче Попов, тоа во себе подразбира и да се води дијалог со сите изминати години на повоениот македонски филм, со битните промени во нашето општество, па и со оние судбински пресврти значајни за историјата на македонскиот народ, зашто тој не е само нивен хроничар, туку и одредено естетско рамниште, камен меѓник скоро во сите одредници на филмската продукција во Македонија: Со него започнува првата генерација филмски вљубеници родена уште пред војната, која имала можност да ги доживее нејзините неодминливи страотии, но и лично да учествува во ослободувањето на својата земја. Овој зна-

чеј факт во формирањето на нивниот творечки профил, ќе има пресудно значење, особено во онаа идеолошка одредница толку битна за личноста, кога е во прашање филмот.

Во филмската продукција во Македонија, првата повоенa генерација нема само формално значење, бидејќи севкупното нејзино дејствување упатува на организирано производство, во кое дејствуваат млади автори професионално неупатени во филмската уметност, но со јасно определени етички, идеолошки ставови, да се слави и велича новото време, новиот социјалистички поредок, додека естетичките конотации се учат низ самиот процес на работа, непосредно, но и низ филмскиот фонд претежно од советско потекло. Нивното духовно око, кое треба да го открие светот на ослободената земја, се формира, би се рекло, во еден затворен простор кој ги принудува да творат, но, истовремено, да бидат и критичари на сопствените дела, да ги елиминираат недостатоците, израснувајќи до автори што ќе го обележат периодот помеѓу педесеттите и шесеттите години, со дела што денес остануваат како траен запис не само на настаните, туку и на духот на тоа време.

Назнаката на првата генерација филмски творци, кои се промовираа со документарни истории, пред сè, со наменски карактер и се издигнуваа до авторско рамниште, навестувајќи и видливи авторски белези што ги диференцираат меѓу себе, се Трајче Попов, Кочо Недков, Киро Билбиловски, Благоја Дрнков, подоцна се вклучуваат Бранко Гапо, Славко Јаневски и Вељо Личеновски. Кога ги доведуваме во меѓусебна корелација, како автори, кои го одредувале и дефинирале филмскиот простор, ги бараме оние допирни точки во кои тие се проникнуваат или разидуваат, притоа респектирајќи ги сите оние претпоставки, кои претходно дејствувале во формирањето на нивните личности.

Трајче Попов помалку отстапува од оваа конвенција и уште во самиот старт се наметнува со култивираното визуелно око, кое се однесува селективно спрема просторот, што со други зборови би се рекло, тој интуитивно медиумскиот феномен на филмот, го определува како визуелно кажување, каде што треба да доминира сликата, а сите други сегменти само ја дополнуваат, ја дообјаснуваат. Тој го чувствува најсуштественото феноменолошко значење на сликата, а подоцна и на монтажите, додека повеќето негови колеги поаѓаа од одредена литературна претпоставка, која подоцна ја преведуваа на филмски слики, на филмско кажување.

Определбата на Трајче Попов за филмски кадар, е сфатен не како определено вградување на просторот или дејствието, туку како

концентрација на одредени елементи, нивните меѓусебни односи, како и светлосните околности, со што тој гради индивидуална поетика издвојувајќи се од својата средина како автор со специфичен ликовен амалгам. Овој ликовен интензитет Попов успева целосно да го оствари особено во екстериерот, остварувајќи одредена поетика на пејзажот.

Ако се обидеме да го отсликаме дијаграмот на неговото авторско дејствување во македонското филмско творештво, уште во самиот почеток на неговото творење ќе се соочиме со репортажата „Жито за народ“, пропагандно набиена со повик за хуманизам и солидарност, но со препознатливи ликовни елементи на авторот, кој изворно го чувствува филмското говорење, како впечатливо и сугестивно. И идните документарни записи за актуелните настани во бурното секојдневје, Попов ги интонира со многу пропагандни пораки, сугерирајќи му на гледачот оптимизам и верба во некоја предодредена среќна иднина. („Нашите први искри“, „Мерино“, „13 ноември“, „Бараме леб“, „Во својот град“...)

Филмскиот критичар и публицист Георги Василевски во својата книга „Време на филмот“ во кусото кроки за документарниот филм, насловено „Постојаноста на сведетелот“ во поглавјето „Здрава рожба на времето“, режисерот Трајче Попов го дефинира како автор кој целосно му припаѓа на своето време, на неговиот дух, без остаток... „Трајче Попов ќе ни се претстави како современик чиј оптимизам во хуманистичките претпоставки на актуелните задачи и идеали ги преплавува со некаква наивистичка ведрина, со некако изнуден полет, дури и сведоштвата кои некому ќе му се сторат депресивни. Меѓутоа, во поголемиот број негови филмови тој ист Трајче Попов ќе ни се открие во една чудна светлина на естетички стоик кој со многу борбеност го ослободува документот од секаков вид идеологизирање, па сведен на вистината што ја соопштува, тој навистина станува естетички гласник на една неизманипулирана, автентична стварност“.

Навистина, неодоливо нè привлекува таа амплитуда на етичкиот и идеолошкиот однос на режисерот Трајче Попов, која гравитира во скоро спротивните насоки – од онаа идолопоклончката, па се до негирањето на одредени придобивки на еден систем. Слободно можеме да го поставиме и прашањето, кое се наметнува само по себе – дали напливот на идеологизацијата бил толку силен што ја замагли онаа толку значајна творечка критичност спрема своето време, која е и неопходна компонента на секое дело кое претендира да опстои низ времето и да ја одразува неговата материјална и духовна стварност или тоа е можеби отсуството на традицијата во уметничкото кажување на еден народ на кој се надоврзува секоја следна генерација. Веројатно идните истражувања во оваа

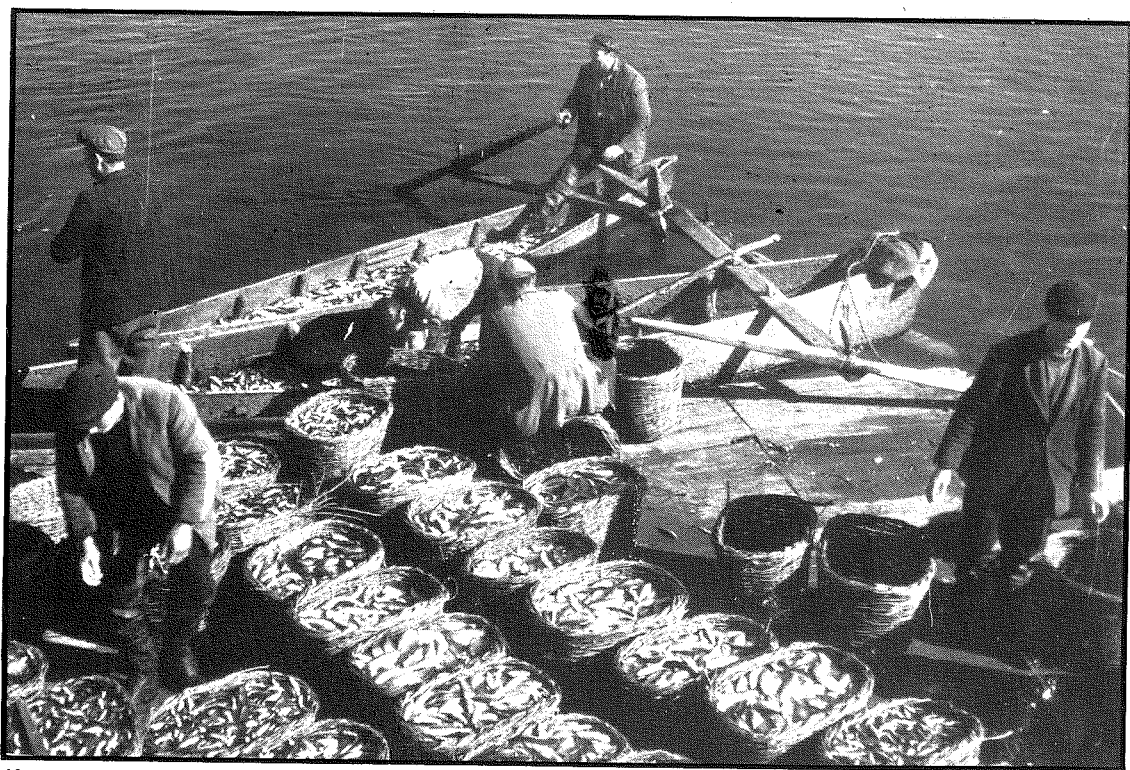
сфера на авторскиот чин ќе внесат повеќе светлина на релацијата политика–творештво.

Поправо во оваа спрега помеѓу пропагирањето на власта и критичкиот однос спрема неа се кристализираат опипливите, суштинските вредности на документарните творби во раните педесетти и шеесетти години, кои се, всушност, лишени од автентичност, и од фактички состојби. Оттаму во нашиот документарен филм гледачот не може да сретне редови во кои се чекаа леб или други артикли или малтретирање и насилство спрема селаните, кои не сакаат да влезат во колективите, или сиромаштија, воопшто. Во филмовите од тоа време а priori зрачи некој хероизам, некое латентно чувство на среќа, а крупниот план на работникот или на девојката од акцијата, не може да се претпостави без насмевка. Документарниот филм ставен во ситуација својот нуклеус да го внурнува во самата стварност, во самиот живот кој е непредвидлив, исполнет со спротивности и лишен од правилинско толкување еднаш за секогаш, може да создаде дела, кои ќе бидат и историско сведоштво на своето време.

Во духовната констелација на еднострано појмување на животот, стартува првата генерација филмски творци, која покрај естетските обиди да се спрегне транспонираниот живот на

филмска лента, мора да ги открива и тајните на филмското кажување. Од ова филмско сивило со своето духовно и љубопитно око, со својата визуелна експресија, со богатиот тематски опус се наметнува режисерот Трајче Попов. Тој остварил импозантен опус од неколку стотици документарни записи, кои се тематски несведливи на некакви прости именители, но, сепак, две насоки на интересирање на документаристот Трајче Попов го интонираат неговото творештво: поголемиот дел од неговите документарни филмови длабоко зафаќаат во социјалните промени на младата македонска држава (народ) на преминот од селскиот начин на живеење во индустриско општество, а вториот тематски циклус е насочен кон откривањето на богатата фолклорна традиција, која нудела можност и за откривање на ентитетот, на битието на својот народ низ една визуелно атрактивна материја, која Попов ја почувствувал уште во самиот почеток на својата филмска кариера.

Од овој импозантен опус ќе ги издвоиме оние филмови кои претендираат да опстојат низ времето и да ја издржат неговата проверка, и кои претставуваат не само драгоцен историски документ, туку и самосвоен естетски филмски обид, творечка вредност. Ова интересирање на



Кадар од филмот ПТИЦИ И РИБИ (1961)

авторот за толку многу тематски области можеме да го сфатиме како израз на творечката слобода на авторот во рушењето на догмите како внатрешна нужност, како изграден однос спрема појавите во животот.

Она што го изразува режисерот Трајче Попов не е самата животна сензација, фактичката состојба, туку тие се само почетна позиција, творечко рамниште откаде што се создава авторската сублимација на уметничкото кажување за тие вистини, давајќи им сопствен печат, но истовремено незаобичаено поврзувајќи ги со просторот и времето во кое настануваат. Поправо за овие околности и можеме да говориме како за национална кинематографија, односно за специфичностите на македонската документаристика.

Поправо овие авторски белези, што ги зачнува режисерот Трајче Попов уште во своите први филмови, ја навестуваат автохтоноста на македонскиот документарен филм, кој подоцна ќе се збогати со нови авторски имиња и ќе се здобие со свој имиџ – како македонска школа на документарен филм.

Уште во својот прв документарен филм „Жито за народ“, Трајче Попов успева да оствари синтеза на визуелните елементи и да ги насочи кон она суштинското – важноста на житото, односно лебот, во човековото опстојување. Во широките кадри, каде што доминира небото, сноповите со богатите класја, што се натрупуваат пред камерата и израстуваат во купи, што се оцртуваат на наоблаченото небо,

се издигаат до нешто неодминливо, нешто митско. Поправо овие секвенци далеку ја надминуваат пропагандната порака на филмот и ни укажуваат дека Трајче Попов е режисер, автор, кој дури и кога неговиот дух се подредува на одредени цели, успева да се ослободи од онаа банална прагматика и идеологија. Во анализата на овие загатки, што ни ги поставуваат филмовите на Трајче Попов, значаен е филмот „Птици и риби“, кој во извесна смисла значи и бегство од онаа дневна политика, што во тоа време (1955 – 1960 год.), континуирано ја следи филмот, низ филмските месечници. Тоа е она бегане во сферата на филмската експресија, ослободена од идеологизирање, каде што слободата на интимното соочување со стварноста, нуди неомеѓени простори, кога режисерот нужно мора да бара сопствен поглед кон таа стварност и да ја решава со аргументите на својата творечка личност без притисоци.

Во фокусот е прекрасниот пејзаж на Дојранското езеро, каде што секоја година се одвива единствениот начин ловење риба со помош на птици, на кои им се исечени крилјата, за да останат во водата и да ги бркаат рибите во мандрите. Но како и секогаш, медалот има две страни, слободните птици ги напаѓаат рибите во заградите и нив рибарите постојано мораат да ги бркаат за да не ја изедат веќе уловената риба. Овој мал сценаристички кроки е нужен, не само да укажеме на духовното око на Трајче Попов, кое открива и истражува, туку и низ кои пунктови, тој ни ја открива оваа, пред се, социјална драма.



Кадар од филмот ДОДЕКА ВЛАДЕЕШЕ ОРИЗОТ (1964)

Акцентот е ставен врз човекот, кој во овој навистина неодолив пејзаж се престорува во плашило за да ја оствари својата егзистенција, врз трагичната судбина на „привилегираните“ птици, на кои им се исечени крилјата, за да можат да јадат неограничени количества риба, и врз слободните птици, кои не ја почитуваат функцијата на рибарите-плашила.

Трајче Попов овој специфичен лов на риби сосема условно го пойма, притоа неговата намера не е да ни ја открие самата технологија, туку се концентрира врз судирот помеѓу човекот и природата. Низ впечатлива филмска експресија, низ лирски интонираните пејзаж, Трајче Попов, сепак, се определува за социјалната драма на човекот.

Своето филмско истражување за социјалниот и политичкиот статус на човекот на овие балкански простори ќе го продлабочи во својот следен документарен филм „Бараме леб“. Во драматуршката структура, социјалната драма на работникот, режисерот ја условува со присуството на окупаторските српски власти, а не како појава, која е резултат на многубројните сложени политички и економски законитости напластени низ повеќе векови. Тој, исто така, не го акцептира и балканскиот менталитет, каде што власта никогаш не сакала (па ни денес) да се идентификува со човекот-работник и селанец и низ неговите потреби да ја креира економската и социјалната политика.

Во филмот „Бараме леб“ тој само констатира една состојба, не успевајќи да ни ги открие оние сложени општествени механизми, кои ја условуваат социјалната беда. Но сепак останува да зрачи впечатливиот лик на Ленка, инспириран од поезијата на Кочо Рацин. Сугестивен и убедлив, тој успева да се наметне во преден план, низ многубројните политички информации што ги понудува филмот, и да остане во свеста на гледачот со својата индивидуална судбина.

Ќе го потенцираме филмот „Напуштени олтари“, тематски врзан за процесот на миграциите село – град. Филмот покрај обидот да ја долови трагиката на селидбите, кога се откорнуваат корените на традицијата, кога засекогаш се напушта родното огниште, режисерот во откривање на оваа вечна драма на Македонецот запаѓа во сентименталност, со што се замаглува социјалниот момент.

Сепак, негов најзрел и најслоевит филм со социјална тензија е документарецот „Ликвидатор“. Во него Трајче Попов успева да оствари слика на еден систем, низ автентична атмосфера во која се чувствува и оној фатален предзнак на умирањето на самиот систем. Иако свесно не се обидува да изгради метафора за неодржливоста на системот, кој продуцира ликвидатори, во стилот на Живко Николиќ или Влатко Гилиќ, останувајќи на рамништето на самите фактички состојби, едноставно како да се плаши да го направи оној толку решителен

чекор и да го издигне филмот до едно мисловно рамниште со јасен морален и политички став за бесмислата на еден систем. Веројатно недостигот од таа критичка претпоставка која се остварува и низ одредени естетски категории, овој извонреден филм го сведува на откривање на самите факти и нивно интерпретирање.

Методологијата на ситуирање што поголем број информации за творечкиот опус на режисерот Трајче Попов, не води кон вториот круг на неговите документарни филмови посветени на најзначајните духовни светилници во историјата на македонскиот народ. Во овој циклус, сосема условно сфатен, се наоѓаат филмовите „Охридскиот светилник“, „Свети Кирил и Методиј“, „Петот изгнаник“ и „Кочо Солев Рацин“, од кој постојат две верзии на филмот. Овој циклус филмови ја антиципираат понагласено ориентацијата кон националните чувства на македонскиот народ, проникнувајќи во оние временски простори на минатото, толку значајни за самото негово битие.

Навидум во овие документарни филмови визуелната материја е организирана до безброј различни кадри, поединечно засебни и на различни географски простори, но нивната внатрешна организација и заемната условеност од режисерската концепција, ни го открива битието на самата личност, неговото житие, како и духот на времето и средината во која тој дејствувал. Овој извонреден опус на документарни филмови, ја надоместува онаа празнина од нашето минато за која не постојат скоро никакви визуелни аргументи во нашите архиви. Трајче Попов, слободно можеме да го оквалификуваме како извонреден мајстор за овој вид филмови, бидејќи на убедлив начин успева да комуницира со гледачите. Во многу пригодни ситуации или презентација на нашата култура пред светот, неговите филмови биле неодминлив аргумент.

Меѓутоа, човекот себеси и оние околу себе, никогаш не престанува да ги изненадува со ненадејните промени и скршувања од очекуваниот пат, од оние насочувања на кои сме навикнале и ги очекуваме. Трајче Попов тие поместувања како да ги бара во оние внатрешни простори на човековата душа, на крстопатите помеѓу она што е видлива сензација и невидливото пресликување на субјективната сфера, односно она толку тешко уловливото, особено во документарниот филм, кој поетиката ја гради од баналното секојдневје како за да ги досегне сферите на флиудното.

И тука доаѓаме до филмовите, кои се вивнале во оние сфери на духот, доаѓаме меѓу оние медиумски филмови, лишени од секако раскажување, сфатени исклучиво како кинестетски говор, како естетска зрелост, низ која се проникнува во самата суштина на нештата.

Тоа е циклусот на филмови со фолклорна интонација, но сфатена сосема условно, само

како почетна позиција за автентични филмски истражувања. Документарните филмови „Ритам и звук“, „Довикување на пролетта“ и „Свадбата на шарпланинецот“ се секако неговите најатрактивни и можеби најдлабоко всадени во македонскиот пејзаж.

Трајче Попов како режисер на фолклорот му се предава со сета своја страст, со сета љубов без остаток, откривајќи во него, не само визуелно податлива материја, која во себе ги имплицира ритамот, движењето и бојата, туку тој фолклорот го сфаќа како говор на поколенијата и кажување на времето. Поправо овие знаци на препознавање на македонскиот народ, искажани низ грациозните ора и елегичните песни, во својот филм „Ритам и звук“, тој ги издигнува до драмски говор, до историско паметење, до отпор и пркос на еден народ, кој со векови се бори за својата слобода и самостојност.

Трајче Попов сево ова го искажува со голема доза на емотивен набој, кој што низ визијата на народното кажување гради своевидна визуелна филмска експресија лирски интонирана, но и набиена со нужно достоинство. Митологијата на фолклорното кажување, сфатена како историско паметење на еден народ, подоцна ја продлабочува Бранко Гапо во својот филм „Најдолгиот пат“, каде што неговите јунаци во недо-стиг на други средства да се спротивстават, да се искажат, посегнуваат по фолклорот, како најсублимиран говор, во кого е вткаен сиот творечки и историски амалгам на македонскиот народ.

Колку поместените животни ситуации, сами по себе, нудат предизвик за творечка авантура, Трајче Попов ни го открива во својот филм „Довикување на пролетта“, во кој она мистичното во религијата, а не нејзината хуманистичка одредница, станува потврда за нејзината вредност. Тој успева да го долови она аскетско предавање на поединецот на религијата, оној толку страшен испит на човекот, кога својата припадност мора да ја потврди со физичките повреди на телото. Според мене, тој страв во очите на верниците, особено на оние помладите, би се рекло на децата, и потребата да се потврдат пред постарите, е онаа ретко досегната катарза во македонскиот документарен филм. Тоа е оној миг, што само филмската камера на искусен документарист, во мигот што трае само незнатно, а во душата на момчето е цела вечност на самопотврда, тој успева да го долови и да му го пренесе на гледачот, како метафизичко поимање на верата, како убавина на религијата, како нешто највозвишено запишано во духовната поезија на Куранот.

Колку е Трајче Попов како автор неконвенционален и се спротивставува на некои веќе важечки норми, кои можат да го спречат во лажното претставување на светот, иако тоа доаѓа во залезот на неговата кариера, сепак, е

нужно да го акцептираме, како белег на неговата творечка личност, тој, со сета своја слобода ни се открива во филмот „Свадбата на шарпланинецот“, откривајќи ни, една дионизиска слика на светот, каде законите на природата нужно мора да се почитуваат, за да се одржи врстата. Во овој филм преовладуваат виталистичките принципи и законот на поснажниот, попотентниот, кој треба да го посее семето за да опстанат родот, енергијата а пред се убавината.

Документарниот филм „Свадбата на шарпланинецот“ е лирска поема за овчарскиот пес познат како Шарпланинец. Филмот е полн со еротика, но откриена како нужност за опстанокот на овој прекрасен овчарски пес. Во филмот Шарпланинецот, како особен вид овчарско куче, сфатен е и како амблем на една географија на Балканот, но и како национална гордост. Филмот покрај впечатливиот запис за самата раса и нивното свадбување, ни го открива и пејзажот на Македонија во една идилична и лирска интонација.

Од сево ова, сосема природно, произлегуваат темелните вредности на филмскиот опус на Трајче Попов, кои се вградуваат во фондот на националната култура на Македонија, особено неговата авторска особеност како документарист, кој има дела со јасно профилирано естетско рамниште и широк тематски дијапазон. Сепак, Трајче Попов и припаѓа на онаа генерација филмски творци, која нужно мораше да го издржи товарот на разни ограничувања во творечката слобода, кои произлегуваа од историското минато или пак од идеолошката припадност на социјалистичкиот систем. Неговата генерација со неслутена енергија настојуваше да ги премости оградите и да се приближи до одредени југословенски, па и европски вредности.

Овој текст тргнува до темелната претпоставка, дека треба да се изучува документарниот филм, особено опусот на Трајче Попов, не само како визуелно сведоштво за времето и настаните, туку да се открива како творец – основоположник на современата македонска кинематографија. Можеби фокусот треба да се насочи кон оние специфични белези во неговото творештво, кои го фундаираат белегот на препознавање на македонскиот документарен филм.

Опсегот на тематската разноликост, што ја сублимираат судбината на македонскиот човек, можеби во најдраматичниот период од неговата историја, само ја потврдуваат преданоста на големиот љубеник во филмската магија, синеастот Трајче Попов, како уметник со голема творечка енергија. Овој текст, треба да се сфати само како обид да се проникне во неговото дело, да се води дијалог со неговите филмови и со времето во кое започнува професионалната продукција во Македонија.

Георги Василевски

ДУАЛИЗАМ НА МИТСКИОТ И ИНТИМИСТИЧКИОТ ГОВОР

(ЗА ИГРАНИТЕ ФИЛМОВИ НА
ТРАЈЧЕ ПОПОВ)

За разлика од документаристичкиот опус во кој доаѓајенот на македонскиот филм, Трајче Попов, оствари еден од идеалите на нашиот медиум – да биде непосреден, интимен и непоткуплив хроничар на времето во кое живее и дејствува, неговиот ангажман во играниот филм е релативно скромн. Скромн по содржината и целите на задачите за кои од авторот на еден „Ликвидатор“ или на една „Свадба на шарпланинецот“, не очекуваме, наспроти ветувањата на неговиот богат талент, да ги ограничува или редуцира до мера која наликува на самоизречена забрана или, барем, на дисциплина од чии правила се отфрлени ризици и опасни естетички застрнувања.

Трајче Попов и во двата свои играни филма, „Македонска крвава свадба“ и „Пресуда“, зазема став на помалку претпазлив и донекаде рамнодушен познавач на една сложенa, па, ако сакате, и отпорна материја, која во медиумот на играниот филм треба да добие поинаков значенски вид од формите што имагинацијата на успешниот документарист ги познава како да му се на дланка, па затоа и може да си дозволи да ги пресоздава и, кога ќе науми, да си поигрува со нивната реторичка двосмисленост.

Од друга страна, Трајче Попов во играните филмови ќе го идентификува објектот на својата инспирација со љубопитност која ги минува



Од снимањето на МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА (1967)

границите на рутинско идентификување со карактерот на ликовите што треба да ги оживее, со искушенијата и битките на кои се изложуваат и со конфигурацијата на драмскиот амбиент. И повеќе од тоа. Авторот на „Македонска крвава свадба“ и „Пресуда“ ќе се соживее мошне блиско и интимно со повеќето од мотивите што го сочинуваат раксажувачкото јадро на приказните од двата филма. Со мотивот на верноста, на пример, одмаздата или вината. Тој воспоставен контакт со светот кој само што не се населил во новата визија е полн со епски ветувања дека и најзапоставената емоција на анонимната единка зафрлена на marginите на историјата, ќе најде во новото поднебје на фантазијата свое естетичко, морално, што значи и хуманистичко вредносно толкување.

Помала доверба во делотворноста на последиците на оваа љубопитност, меѓутоа, предизвикуваат ограничувањата што авторот и ги изрекува на слободата и на инвентивноста на говорот кој, всушност, и ја доведе неговата инспирација до самиот раб од изворот на исконските слики на љубовта и на смртта, на борбата и одмаздата.

Вообичаено е да се верува дека овој ни малку редок парадокс, чии импликации не му се непознати на Трајче Попов, ќе биде решен во прилог на емоционалната доминација на филм-

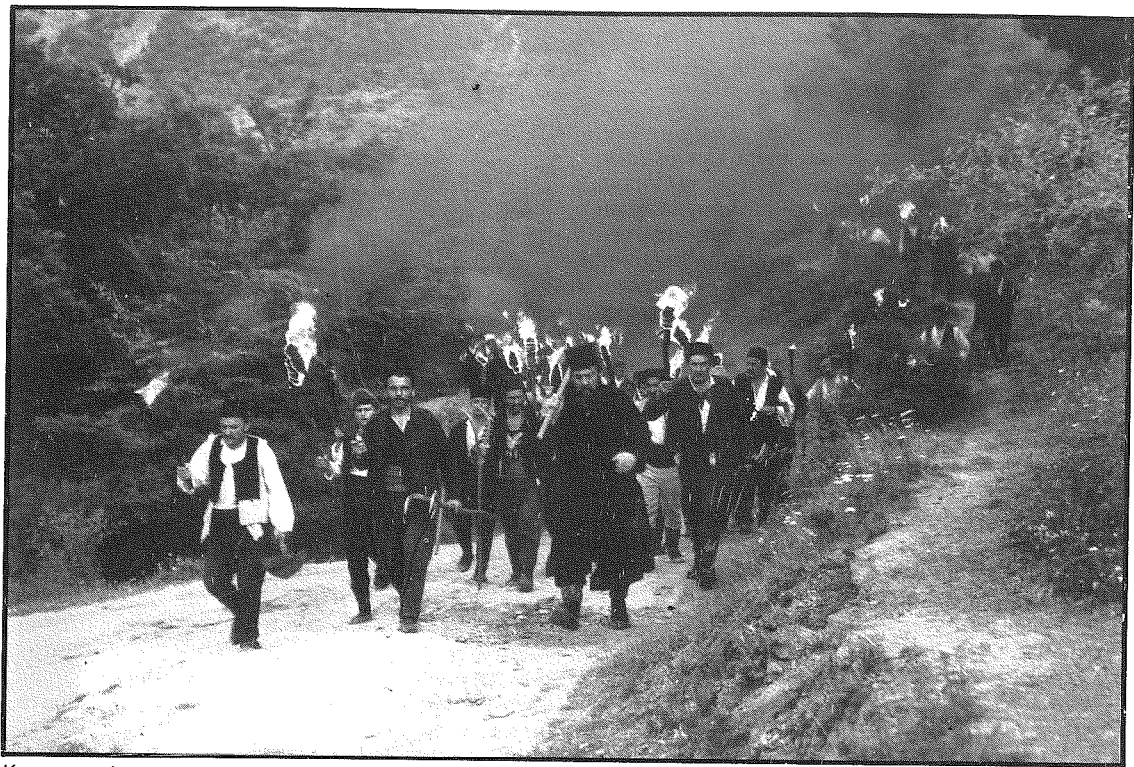
ската слика, со посредничката и, поправо, пресудна улога на уметниковата интуиција. Сепак, интуицијата не можеш да ја вградиш како елемент на некоја естетичка операција во структурата на филмската слика, ниту, пак, во нејзиниот говор. Таа не е конститутивен елемент на драмските форми, па отаде и тврдењето кое може да се изрече и како препорака дека флуидот наречен интуиција не може ништо да додаде и да поправи од она што е пропуштено во постулирањето на драмската конструкција, како што, исто така, не може да преземе ништо од функцијата на метафоричките системи, кои на моменти ни се чини ги поместуваат сиежните компоненти на драмата во некакви значенски контрапунктови.

Интуицијата, воопшто, е мошне сомнителен сојузник кога ѝ се доверува задачата да го скрши отпорот што некој емоционален синдром упорно го манифестира по сите обиди да се применуваат врз неговото обликување и заживување во уметничко дело, несоодветни естетички проседеа. Кога имаме случаи, на пример, моралното јадро на проблемот на вината и нејзините консеквенци да излегуваат на виделина низ густите колоритни слоеви на епската нарација. Не оние изливи на горчина што можат да нараснат и да се омасоват, па во агресивните походи на толпата да се изродат во омраза,

va



Кадар од филмот МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА (1967)



Кадр од филмот МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА (1967)

туку она тихо и стоичко поднесување на обвинението што индивидуата доверливо и вернички му го дошепнува на срцето.

Интуицијата не може да ги апсорбира ни противречностите доведени до експлозија од која можат да пресушат и самите нивни извори, по замената на интимистичката со химнична реторика. Правецот на негодувањето или помирување на колективната свест, искушенијата и застранувањата на кои таа е подложена претставуваат тематски ограноци што во најголем број случаи, ако не и по правило, не се разгрануваат од стеблото во кое доминира воздржливиот тон на семејната или индивидуална драма.

Авторот на „Македонска крвава свадба“ и на „Пресуда“ во голем број случаи се става на страна на оние што му пркосат на овој стар принцип на реториката, говорот или стилот, претпоставувајќи можеби дека моќта на сликата да ги помири со своја латентна двосмисленост сите јазични противречности, ќе се стави во служба на очекувањата кои толку често наликуваат на каприци. Кога понекогаш за тоа уверување најде поткрепа во значенската двосмисленост на сликата, неговата доверба може уште и да добие сатисфакција. Секвенцата на грабнувањето на Цвета од филмот „Македонска крвава свадба“, сигурно спаѓа меѓу тие слики. Почести се, меѓутоа, примерите кога сликата одбива да ги инкорпорира, како приро-

дени, значенските сурогати што се закануваат да ги применуваат нејзините иконични знаци. Сликата во својата значенска упорност може да оди дотаму да ги прогласи за безвредни компромисите според кои на портретот на убиецот, на пример, чии мотиви за злосторство остануваат случајно или намерно нејасни, се допишува и можноста за искупување, како што и позитивниот херој не може да ги избегне сите стапици во кои, откако ќе биде турнат, ќе го понесе и проклетството на потенцијален никаквиц.

Трајче Попов не ќе покаже иста мера на незаинтересираност за значенските вредности на сликата која не трпи кодовни импровизации и нагања, во двата свои филма. Понекогаш дури ќе се добие впечаток дека љубовта спрема поетиката на фолклорот, што авторот на екранизираната „Македонска крвава свадба“ не ја крие ни во еден момент, како да ги демантира афинитетите за една поинаква иконографија, што значи и постапка која треба да го проблематизира комплексот на вината во филмот „Пресуда“.

Но да видиме од поодблиску како Трајче Попов го прифаќа од една страна оној добар дух на фолклорната традиција и создава една препознатлива визија за трагичната положба на човекот принуден да се брани со оружје, и како од друга ги расчленува проблемските варијации

на моралниот комплес на вината што го притиснал еден млад човек.

* * *

Екранизацијата на прочуената драма на Војдан Чернодрински е необичен преседан не само во рамките на творечкиот опус на Трајче Попов, туку тој е уште и примерок кој остварува еден интересен парадокс во македонската кинематографија. „Македонска крвава свадба“, имено, е длабоко врасната во тематско – содржинскиот корпус што го сочинуваат и филмовите со историска тематика, но и оние во кои се користат мотиви од современиот живот. Но, напоредно со репродукувањето на атрактивната содржина во која мотивот на страдањата и болката рамноправно егзистира со епските теми на отпорот и одмаздата, во спектаклов системски се објавува извесна недоверба во конзистентноста на каков било кодов принцип што ќе ја организира и вклучи таа содржина во некој од распложивите жанрови. Од ваквата естетичка скепса во конвенциите што понапред треба да се наречат правила или закони, па до ересот на загубениот естетички идентитет на делото, патот е долг одвај еден чекор. Трајче Попов како да брза да го скуси тој пат, манифестирајќи во адаптацијата на текстот на Чернодрински непоколеблива доверба во можноста за буквална транспозиција на поимите и емоциите формирани под околности што не дозволуваат непријателот да се помести од своето дијаболнично гнездо, а жртвите на неговата грубост која, се разбира, е симбол на политичкиот и морален деспотизам, морат да останат библиски чисти, верни и пожртвувани. Тој со многу страст, излезана во метафорички конструкции, ќе ни докажува дека бескрајно длабоко сочувствува со маченичкиот хероизам на непокорниот роб и во неговата трагична судбина ќе го побара влогот што овој прекрасен народ ѝ го дава на историјата.

Ужасот на несреќите чии крајни консеквенци ќе ги запознаеме во приказната за големата љубов на Цвета и Спасе понекогаш ќе ни зазвучат баладично тажни и епски возвишени. Наскоро, меѓутоа, патосот на трагичната љубов и на трагичната положба на незаштитениот селанец ќе се повлече пред славеничкиот ритам на ритуалната драма, а веднаш потоа, него ќе го замени метафориката на асоцијативниот филм, како, впрочем, и драматургијата на акционите жанрови.

Се чини дека од ова реторичко шаренило во кое поетиката на фолклорните преданија зазема рамноправно место со асоцијациите на кои не навикна теоријата на монтажата, ќе се добие некоја густа гама на чувствени преливи и поими без своја метафизичка супстанца. Но Трајче Попов умее да биде и претпазлив. Тој не ги крши хомогените реторички блокови од како – така

компактната слика, на уште поситни парчиња за да искомбинира од уситнетите делчиња некоја непредвидлива, насила изведена мозаична композиција. Авторот на „Македонска крвава свадба“ ја сака сликата што неговата фантазија ја гради и со вернички занес гледа во нејзините контури. Дали неговиот восхит од издржливоста што овој свет ја потхранува со секоја нова загуба, ќе може да го пренесе и врз нас. Но неговото воодушевено око не се истава од претепаните и измачени тела кои сè уште не ги симнале прангите на ропството. Тие стануваат уште пожливи, поиздржливи и поотпорни на раните. А непријателот го мразат исто толку жестоко колку што го бранат собратот кој како Атлас ја положил ропската земна топка на рамото на својата љубов од каде што зрачат големите страдања и големите надежи.

Оваа fascinacija од страдалничкиот ореол на човекот кој испеал толку убави песни за слободата и борбата, можеби го замаглува до некаде погледот навлажен од преобилните изливи на љубовта и не ѝ го осветлува патот на свеста за местото на страдалникот во светот. Но тоа, од своја страна, создаде извесен баланс на парадоксите кои им отворија пат на старите, одвај зачувани тајни отелотворени во нескротливата страст на некои од ликовите, во нивната видовитост и харизма (зографот Јосиф, бегот, свештеникот). Атавистичките предупредувања, насилничките страсти и повикот на пресметка се драмски импулси кои пробивајќи го химничниот тон на легендата, мошне интимно допираат до афинитетите и интересирањата на нашите современици. Емоциите, пак, и тематските преокупации што во принцип ги сметаат за актуелни (и вечни) какви што се љубовта и смртта, злосторот и одмаздата, во приказната за грабнувањето на убавата Цвета, како да се повлекоа во некои старински, фосилизирани засолништа на спомените.

Навистина, темата на љубовта во „Македонска крвава свадба“ е оној основен патоказ по кој ќе се движат животните патишта на придружниците на Цвета и Спасе. Но таа, ако така може да се каже, прекрасна градба како да е катастрофично натежната, па на пола пат до уривањето им вдахнува живот на сите околни објекти, жители и случајни минувачи. Гледани откај накривениот столб на темата на љубовта, во „Македонска крвава свадба“ неочекувано живо ќе одблесне пејзажот на македонското село, неговите златни житни полиња, но, исто така, и заканувачкиот ентериер на беговиот сарај. Окружен со богатство и власт овој крвник сепак не ќе успее да ја допре вистинската среќа која, како што тој сам се уверува, може да му ја донесе само убавата Цвета. Ова отелотворување на злото, на моменти, се чини, ќе побара прошка и ќе пожела да ја искупи пакоста на

своето срце. Но, тој, сепак, ќе ги изневери и својата љубов, и своите интимни страдања поради невозвратената љубов од Цвета која ќе ја убие со своја рака.

Во сенката на големата тема на љубовта остро се исцртува и маркантната фигура на свештеникот. Затоа што ја носи одората на божји човек и затоа што може самостојно да расудува, тој е во состојба да донесува одлуки за чии последици е уверен дека нема пред него да одговара.

Гледана во оваа светлина, необично се доживува и судбината на зографот Јосиф кому селаните му припишуваат својства на чудотворец. Тој и самиот верува дека во неговиот дом се собираат духови чија благородна сила им помага на луѓето да го најдат својот пат. Вистината е меѓутоа, поинаку, во засолништето на духовите се собираат селаните наоружани со секири да се договорат за нападот на озлогласениот и порочен бегов дом.

Комплексот на селанството би требало во некоја подинамична проекција на „Македонска крвава свадба“ да заземе некое драмско место што во античката драма му се доделувала на хорот. Неговите претставници отелотворени во немирната маса која по малку инертно, но не без достоинство и слободарски восхит, се стреми низ својот страдалнички патос да ги допре новите хуманистички вредности. Во оружниот заговор против тиранот тие не ќе се дограбат до огненото оружје со одмазнички страст која може да го замагли сјајот на слободарскиот идеал, сеедно што, од друга страна, нивното намачено срце е под постојан удар на самоволието на моќните деспоти. Отаде и пророчиот повик за уривање на понижувачкото зло не ќе го достигне својот метафизички зенит во чинот на истрелот или во глетките на пролеаната крв. Огласувањето на мигот за големата пресметка со душманот ќе најде поавтентичен израз во говорот на обредот, каков што е походот на селаните, „наоружени“ со пламнатите факели, нивната молба упатена до небото да им прати дожд, клетвите, пискотниците, лелеците и песните. Конечно, големиот повик за завладувањето на царството на правдата ќе одекне силно од секој оружен двобој, во ритуалот на свадбата. Нејзиниот апокалиптичен прекин ќе ги извлече од црниот ад најмрачните извршители на налозите на смртта на која ѝ се присекало да го пресуши набуениот поток на животот. Таа им објави војна на љубовта, на плодноста, на радоста, на говорот на срцето и на славата на животот. Против заговорот на пеколот не може да се седи со скрстени раце и да се повикуваат светите одмаздници надвор од нас самите. Завршната секвенца од „Македонска крвава свадба“ кога селаните ги напуштаат пламнатите села и заминуваат во шума го објавува тој сеопшт потрес што ќе донесе нови постоци пролеана крв. А сега, браќа, каде? — ќе

праша еден од селаните што учествуваат во ритуалното опожарување на сатонистичкото гнездо на бегот. Неговото прашање полно со готовност за жртвување, се пробива низ нашите подотворени ушни школки и денес.

За разлика од епската наративна форма на „Македонска крвава свадба“ и митската инспирација на клучните драмски судири, вториот игран филм на Трајче Попов, „Пресуда“, ќе не доведе пред очигледноста на еден апсурд во чии невидливи мрежи може да се вплетка само поединецот. Централната тема на филмов е вината. Или поточно кажано, проекцијата на овој библиски мотив врз свеста на луѓето од војната и од постојаното присуство на сликата на смртта пред нивните изморени очи.

Трајче Попов сепак не се занимава во мера која ќе ни донесе некаква емоционална сатисфакција, со моралните дилеми на луѓето кои решаваат дали главниот херој на филмот, младиот Митко Ангелов, е виновен или не. Пријателите со кои Митко рамо до рамо војува, им помага да се извлечат од постојаните опасности и заедно со нив го изложува својот млад живот на ризикот да загина, интуитивно одбиваат да веруваат во вината што му се припишува. Склопот на околностите, меѓутоа, на кои им кумуваат глупоста на воените старешини, нивната готовност да ги бараат во секој непредвидлив чекор на борците прстите на непријателот, сомнителноста и властољубието, прават од фикцијата реална можност тој, сепак, да е виновен.

Трајче Попов неј повикува на сеансата на таа метафизичка криенка, прибегнувајќи кон употребата на постапки кои имаат контекст во модерното раскажување. Тој, на пример, ќе го развие филмското време на одломки од чија фрагментаристичка фактура ќе се подгрева до екстаза загатката која гласи: дали Митко Ангелов навистина го напуштил фронтот самоволен и пошол в село да ја посети мајка си, или на тоа бил принуден.

Временскиот дисконтинуитет, меѓутоа, има во филмов и една друга, воннаративна функција. Таа би требало да ја сугерира идејата — дека амбиентот на војната и деформациите што ги предизвикуваат разурнувањата втиснуваат неизбришливи лузни во и така подмилливата свест која сега почнува да се однесува докрај камелеонски. Забележаните факти и состојби, таа под притисокот на големите уништувања, но, исто така, и на беспомошноста да ја објасни природата на деструкцијата, ги потиснува во потсвеста. Затоа сега на старите стереотипи на осудите, сомневањата и репресиите не ќе им биде тешко да го пополнат испразнетото место на објективните судови. Тие ќе ја замолчат свеста, ќе го исполнат исплашеното и збунето срце со недоверба, а замаглений ум ќе го наклукат

со уверливо стокмени обвинувања, сомнежи и осуди.

Командантот задолжен да ја утврди вината на наклеветениот дезертер бесконечно долго ќе нагаѓа дали во неговото поведение е затскриен синдромот на престапот и дали пред себе не гледа човек кој го оскрнавил моралот на револуцијата. Наспроти статусот на човек кој повеќе од сè ги почитува принципите на законите, тој како да се соблазнува од можноста долго да му се слади на вкусот на сомнежот. Немуштите одговори на збунетиот престапник ги голта како опоен пијалак од чие влијание често умее да се намурти, па уште и да одбие да му се потчини, но никако докрај и да го отфрли. Впрочем, во таа слатка недоумица го туркаат, како што веќе рековме, конфузните одговори на момчето, отсуството на сведоци кои ќе бидат во состојба без многу труд да ја докажат неговата невиност, ароганцијата на вишите старешини готови без двоумење да се дофатат за казниениот револвер, а згора на сè и на баналните околности како онаа со исчезнувањето на соборецот кому Митко му го спасил животот.

Во готовноста на младиот човек да се помири со сомневањата на бирократските умови бездруго се крие и синдромот на послушноста, ако не и стравот на малиот човек пред гласната објава на репресивните закани и уцени. Стравот, значи, кој во личноста на Митко остро му противречи на епското јунаштво што за него не е никаков утописки сон или ламент, туку стварност на која стануваме сведоци во онаа апокалиптична ноќ кога осамениот Митко го совладува во нерамноправна борба далеку понадмоќниот непријател.

Во комплексот на вината која станува се замрсена влегува и самоизречената недоверба на младиот борец во верничката покорност на идеалите кои неговите претпоставени ги нарекуваат колективен сон. Тој ќе успее да се искупи за неверството што му се припишува и што му го оцрнува образот пред сите соборци, дури по харизматичниот излив на својот гнев против непријателот меѓу ридовите што потсетуваат на одмаздената Голгота.

Но дури и откако ќе пресуши и последната капка сомнеж во неговата верност, дури откако причините за божемното предавство ќе бидат отфрлени као срамно бреме на самоволието на авторитарните моќници, Митко пак не ќе ја доживее сатисфакцијата да застане во стројот рамноправно со своите другари. Тој ќе треба да

помине низ уште една срамна проверка, низ мистичниот лавиринт на довербата на луѓето кои на некој начин во овој миг се ставени во драмска позиција на толпа. Дисциплинирано и послушнички построени пред згрченото и очајно од очекување лице на наклеветениот дезертер, овие безлични анонимци рисјански ќе се смилуваат врз неговата судбина и во хор ќе ја потврдат неговата невиност.

Прашањето дали тие сериозно го сомничеа за предавство кое сега патетично го одречуваат, очигледно излегува од рамките на приказната. Сомневањата во моралните импликации на нивниот химничен гест, меѓутоа, никако не можат докрај да се отстранат. И навистина, дали овие статисти во драмата на еден млад човек до неодамна го товареа за гревот на предавството, па сега се каат за грубоста на подмолно изречените клетви што можеа да го уништат неговиот живот. А можеби нивната превртлива склоност да бараат непријател за подоцна да можат да му простат, сега наоѓа сатисфакција во ритуалниот чин на проштевањето во кој учествуваат без да рескираат да бидат обвинети како поткажувачи.

Низ најголемите искушенија и страдања во оваа драма, сепак ќе помине, како што веќе рековме, младиот Митко. Тој, според некој апсурден принцип на самоказнување го навлекува товарот на вината и дотрајува да ги поднесе сите консеквенци на презирот, недовербата и омразата. Во една жанровски похомогена структура на необичната приказна за „виновникот без вина“, во ликот на Митко бездруго ќе откриевме голем број помалку познати детали за тихата агонија на скромниот одмаздник кој не пушта глас на својата невиност. Дали тој во молчењето наоѓа некаков полекотворен отпор за својата осаменост и резигнација или, пак, одбива да се изјаснува, давајќи им на своите обвинители на знаење дека ја презира нивната дволична и залудна потрага по правдата.

А кој знае дали зад парадоксите на кои Трајче Попов очигледно инсистира, не се крие некоја резигнантна мудрост што ја негувале не само старите писатели како Кант или Паскал, туку уште и некои од култните писатели на нашето време. Ками, на пример. Зашто, Митко очигледно е најчистата рожба на апсурдот иако – да останеме доследни на нашите неверства – во завршниот чин на својот маченички поход, во сцената на поминувањето со воените другари, тој брзоплето ќе ја напушти со мака изборената позиција на неислушан, резигниран и осамен бунтовник, и ќе стане дел од толпата.

ИЗВОД ОД ФИЛМОГРАФИЈАТА НА ТРАЈЧЕ ПОПОВ

документарни филмови:

- 1947 ЖИТО ЗА НАРОД
пп: Филмско Скопје, пс: Јован Бошковски, р: Трајче Попов, ф: Трајче Попов
- 1948 НИЗ ПИРИНСКА МАКЕДОНИЈА
пп: Вардар филм, пс: Јово Камберски, р: Трајче Попов, ф: Трајче Попов
- 1949 ПРВ КОНГРЕС КПМ
пп: Вардар филм, пс: Ацо Петровски, Аки Павловски, р: Трајче Попов, ф: Трајче Попов, Киро Билбиловски
- 1950 БРАТСКА ПОМОШ
пп: Авала филм, пс: Михајло Лалиќ, р: Жорж Скригин, сценарист-режисер Трајче Попов
НЕДЕЛА НА НАЦИОНАЛНАТА КУЛТУРА
пп: Вардар филм, пс: р: Трајче Попов, ф: Бранко Михајловски
ПО ДОЛИНАТА НА ВАРДАР
пп: Вардар филм, пс: Јово Камберски, р: Трајче Попов, ф: Нико Буклевски
- 1951 НАШИТЕ ПРВИ ИСКРИ
пп: Вардар филм, пс: Трајче Попов, р: Трајче Попов, ф: Бранко Михајловски
- 1952 БЕЛИ МУГРИ
пп: Вардар филм, пс: Јован Бошковски, р: Трајче Попов, ф: Нико Буклевски
- 1953 ПРИКАСКА ЗА ЧОВЕКОТ И ОВЦИТЕ
пп: Вардар филм, пс: Чочи Микиели, р: Трајче Попов, ф: Бранко Михајловски
ТИТО МЕГУ НАС
пп: Вардар филм, пс: Трајче Попов, р: Трајче Попов, Киро Билбиловски, ф: Трајче Попов, Киро Билбиловски, Никола Христовски

1954 II КОНГРЕС НА СКМ

пп: Вардар филм, пс: Трајче Попов, р: Трајче Попов, ф: Трајче Попов, Киро Билбиловски

1955 РИТАМ И ЗВУК

пп: Вардар филм, пс: Трајче Попов, р: Трајче Попов, ф: Љубе Петковски
ПОПОВА ШАПКА
пп: Вардар филм, пс: Ацо Петровски, р: Трајче Попов, ф: Бранко Михајловски

1956 УКРОТЕНА СТИХИЈА

пп: Вардар филм, пс: Томе Момировски, р: Трајче Попов, ф: Бранко Михајловски
ЧОВЕКУ НЕ УНИШТУВАЈ МЕ
пп: Вардар филм, пс: инг. Митко Зобровски, р: Трајче Попов, ф: Бранко Михајловски

1957 МЕРИНО

пп: Вардар филм, пс: Трајче Попов, р: Трајче Попов, ф: Мишо Самоиловски
ПОЛОГ /ТУРИСТИЧКИ ПРЕГЛЕД/
пп: Вардар филм, пс: Нешо Марковски, р: Трајче Попов, ф: Киро Билбиловски
ПОЛОГ /ЕКОНОМСКИ ПРЕГЛЕД/
пп: Вардар филм, пс: Нешо Марковски, р: Трајче Попов, ф: Киро Билбиловски

1958 ВО ПАЗУВИТЕ НА ШАРА

п.п. Вардар филм, пс: Нешо Марковски, р: Трајче Попов, ф: Киро Билбиловски

1959 ГИГАНТ МАВРОВО

п.п. Вардар филм, пс: Трајче Попов, Бранко Михајловски, р: Трајче Попов, ф: Бранко Михајловски
III КОНГРЕС НА СКМ
п.п. Вардар филм, пс: Јово Камберски, р: Трајче Попов, ф: Љубе Петковски, Бранко Михајловски



Кадар од филмот ПРЕСУДА (1977)

• 1960 ШАРПЛАНИНЕЦОТ МУРГОШ

п.п. Вардар филм, пс: Драгош Стевановиќ, Ото Денеш,
Киро Билбилевски, р: Трајче Попов, ф: Киро Билбилев-
ски

1961 ПРВИ МАЈ 1961

п.п. Вардар филм, пс: Трајче Попов, р: Трајче Попов, ф:
Киро Билбилевски

ДОЈРАНСКО ЕЗЕРО

п.п. Вардар филм, идеја: Трајче Попов, Бранко Михај-
ловски, р: Трајче Попов, ф: Бранко Михајловски

11 ОКТОМВРИ

п.п. Вардар филм, пс: Трајче Попов, р: Трајче Попов, ф:
Љубе Петковски, Киро Билбилевски, Бранко Михајлов-
ски, Мишо Самоиловски

ПТИЦИ И РИБИ

п.п. Вардар филм, пс: Јово Камберски, р: Трајче Попов,
ф: Бранко Михајловски

13 НОЕМВРИ 1961

п.п. Вардар филм, идеја: Трајче Попов, р: Трајче Попов,
ф: Љубе Петковски, Мишо Самоиловски

1962 ТИТО МЕЃУ МЛАДИТЕ

п.п. Вардар филм, идеја: Трајче Попов, Бранко Гапо, р:
Трајче Попов, Бранко Гапо, ф: Љубе Петковски, Мишо
Самоиловски

ТИТО МЕЃУ НАС

п.п. Вардар филм, идеја: Трајче Попов, р: Трајче Попов,
ф: архивски материјали

БАРАМЕ ЛЕБ

п.п. Вардар филм, пс: Никола Кирков, Трајче Попов, р:
Трајче Попов, ф: Љубе Петковски

СТИХИЈА

п.п. Вардар филм, пс: Трајче Попов, Бранко Гапо, р:
Трајче Попов, Бранко Гапо, ф: Бранко Михајловски

СТРАДНИ ОД ВОДА-СТРАДНИ ЗА ВОДА

п.п. Вардар филм, пс: Томе Момировски, р: Трајче По-
пов, ф: Бранко Михајловски

НАПУШТЕНИ ОЛТАРИ

п.п. Вардар филм, пс: Јован Поповски, р: Трајче Попов,
ф: Мишо Самоиловски

1963 СТОПАНСТВОТО ПОД УДАРОТ НА КАТАСТРОФАТА

п.п. Вардар филм, идеја: Трајче Попов, р: Трајче Попов,
ф: Киро Билбилевски

СКОПСКИ РЕПОРТЕР БР. 1

п.п. Вардар филм, р: Трајче Попов, ф: Душко Гајиќ

СКОПСКИ РЕПОРТЕР БР. 2

п.п. Вардар филм, р: Трајче Попов, ф: Душко Гајиќ

1964 ПОЕТ ИЗГНАНИК

п.п. Вардар филм, пс: Д-р Александар Спасов, р: Трајче
Попов, ф: Мишо Самоиловски

ДОДЕКА ВЛАДЕЕШЕ ОРИЗОТ

п.п. Вардар филм, пс: Бошко Смаќоски, р: Трајче Попов,
ф: Киро Билбилевски

СКОПСКИ РЕПОРТЕР БР. 5

п.п. Вардар филм, р: Трајче Попов, ф: Мишо Самоил-
овски

БЛАГОДАРАМ, ПРИЈАТЕЛИ (ПОМОШ НА ОН НА
СКОПЈЕ)

п.п. Филмски Новости, пс: Трајче Попов, р: Трајче Попов,
ф: Никола Христовски

1966 ГРАД НА ДВЕ ВОДИ

п.п. Вардар филм, пс: Јован Стрезовски, Трајче Попов,
р: Трајче Попов, ф: Мишо Самоиловски

ТЕМЕЛИ НА СОЛИДАРНОСТА

п.п. Вардар филм, пс: Трајче Попов, р: Трајче Попов, ф:
Киро Билбилевски, Бранко Михајловски, Мишо Само-
иловски

ОХРИДСКИОТ СВЕТИЛНИК

п.п. Вардар филм, пс: Д-р Харалампие Поленаковиќ, р:
Трајче Попов, ф: Киро Билбилевски

МАЛОН

п.п. Вардар филм, пс: Јово Камберски, р: Трајче Попов,
ф: Мишо Самоиловски

1968 ДОВИКУВАЊЕ НА ПРОЛЕТАТА

п.п. Вардар филм, пс: Трајче Попов, р: Трајче Попов, ф:
Киро Билбилевски

ДЕБАР 67

п.п. Вардар филм, пс: Трајче Попов, Владимир Попов-
ски, р: Трајче Попов, ф: Мишо Самоиловски

ПИСМО ОД СКОПЈЕ

п.п. Вардар филм, пс: Томе Момировски, р: Трајче По-
пов, ф: Мишо Самоиловски

ГРАД ШТО НЕ УМИРА

п.п. Филмски Новости, пс: Љубомир Пота, р: Трајче По-
пов, ф: Киро Билбилевски

1969 ПО ТРАГИТЕ НА ПРИЈАТЕЛСТВОТО

п.п. Вардар филм, пс: Михаил Чепрганов, р: Трајче По-
пов, ф: Киро Билбилевски

ПЕСТАЛОЦИ

п.п. Вардар филм, пс: Михаил Чепрганов, р: Трајче По-
пов, ф: Киро Билбилевски

1970 МЕЛИОРАЦИИ

п.п. Вардар филм, пс: Томе Момировски р: Трајче Попов,
ф: Љубе Петковски

БИТОЛСКО ПОЛЕ

п.п. Вардар филм, пс: Трајче Попов, Георги Георгиев, р:
Трајче Попов, ф: Љубе Петковски

КИРИЛ И МЕТОДИЈ

п.п. Вардар филм, пс: Д-р Харалампие Поленаковиќ, р:
Трајче Попов, ф: Киро Билбилевски

СКОПЈЕ

п.п. Вардар филм, пс: Љубомир Пота, р: Трајче Попов, ф:
Киро Билбилевски

СОЦИЈАЛИСТИЧКИ СОЈУЗ

п.п. Вардар филм, пс: Томе Момировски, р: Трајче По-
пов, ф: Мишо Самоиловски

СТРУШКО ПОЛЕ

п.п. Вардар филм, пс: Трајче Попов, Георги Георгиев, р:
Трајче Попов, ф: Љубе Петковски



Кадар од филмот ШАРПЛАНИНЕЦОТ МУРГОШ
(1960)

СВАДБАТА НА ШАРПЛАНИНЕЦОТ
пп: Вардар филм, пс: Трајче Попов, Драгош Стевановиќ,
р: Трајче Попов, ф: Киро Билбиловски

1972 ГРАД НА ЧОВЕКОВОТО ПРЕПОЗНАВАЊЕ
пп: Вардар филм, пс: Трајче Попов, р: Трајче Попов, ф:
Киро Билбиловски

1974 РАЦИН
пп: Вардар филм, пс: Трајче Попов, р: Трајче Попов, ф:
Мишо Самоиловски

1975 КОЧО СОЛЕВ РАЦИН
пп: Вардар филм, пс: Пери Коробар, р: Трајче Попов, ф:
Мишо Самоиловски
ВИДУВАЊА
пп: Вардар филм, пс: Столе Попов р: Трајче Попов, ф:
Киро Билбиловски
ВОДА, ВОДА
пп: Вардар филм, пс: Трајче Попов, р: Трајче Попов, ф:
Мишо Самоиловски

1976 ВО СВОЈОТ ГРАД
пп: Вардар филм, пс: Трајче Попов, р: Трајче Попов, ф:
Мишо Самоиловски

1977 НОВ ЖИВОТ
пп: Вардар филм, пс: Трајче Попов, р: Трајче Попов, ф:
Драган Салковски

1978 МАКЕДОНИЈА ВО НОБ 1941-1945
пп: Застава филм, пс: Лазо Богески р: Трајче Попов, ф:
Мирослав Сукдолак

1983 ЛИКВИДАТОР
пп: Вардар филм, пс: Трајче Попов, р: Трајче Попов, ф:
Драган Салковски

1984 СТРЕЖЕВО
пп: Вардар филм, пс: Трајче Попов, р: Трајче Попов, ф:
Драган Салковски

играни филмови

1967 МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА
пп: Вардар филм, пс: Славко Јаневски според делото
на Војдан Чернодрински, р: Трајче Попов, ф: Киро Бил-
биловски

1977 ПРЕСУДА
пп: Вардар филм, пс: Јово Камберски р: Трајче Попов,
ф: Мишо Самоиловски

SUMMARY

PORTRAIT – TRAJČE POPOV

Trajče Popov is an eminent macedonian film – maker who belongs to the first post-war generation of cameramen and directors. His creative corpus consists of approximately 100 short documentary films which subjects of matter encompasses a variety of genres, and 2 fiction films.

Trajče Popov was born in Veles in 1923. He completed the secondary school in Veles where he continued the family tradition in the field of photography. He bought his first camera in 1938, thus being in the position to record some of the events which were part of the history of his native town.

After the liberation he worked in TANJUG as a reporting journalist from Veles. At the same time he took a course for teachers and parallelly worked as a journalist and as a teacher.

It was at that time that he displayed his photographs on his first exhibits under the titles: "What has the occupier left in Veles" and "The People's Front in the restoration of the country". He worked in the teaching profession till March 1946 and then he set for Belgrade where he took the course for directors, cameramen, and film editors organized by the Yugoslav Cinematographic Committee. He completed the course as the best in his generation. It was even then that he showed his ability to capture the interesting topics emphasized by a strong informative accent. After he had returned to Macedonia he worked as a reporter for "Zvezda Film" – Belgrade.

He was the member of the first macedonian delegation which visited the Pirin Macedonia in 1946. As a member of the macedonian delegation he went to Albania in the same year. Since the end of 1946, until 1949 he recorded with his camera the events in the Aegean Macedonia, thus witnessing the exodus of the macedonian exiles from Greece. In 1947 he filmed "The Crop for the People" produced by "FILMSKO" – Skopje, although he still worked as a reporting journalist for "Zvezda Film".

In 1949 he continued his career in "Vardar Film" in which he worked (with small interruptions due to his engagement in journalism as a freelance journalist), till 1983 when he retired.

Trajče Popov is the author of many documentary films. Here we should mention THROUGHOUT PIRIN MACEDONIA (1948), THE BROTHERLY HELP (1950), A JOURNEY DOWN THE VALLEY OF RIVER VARDAR (1950), THE RHYTHM AND THE SOUND (1955), THE SHEPHERD DOG MURGOS (1960) THE CALLING OF THE SPRING (1968), LIQUIDATOR (1983). We should mention his 2 fiction films MACEDONIAN BLOODY WEDDING 1967 and VERDICT (1977).

He is the winner of many prizes and awards such as: "Gold Medal" for the film "The Wedding of the Shepherd dog" on the documentary film festival in Belgrade in 1971 and GRAND PRIX on the same festival for the documentary film "The Liquidator" in 1983. Besides, this film was the winner of the reward awarded by the jury of the yugoslav film critic and journalism "Milton Manaki" and the reward awarded by the jury established by the magazine for humour "Jaz" from Belgrade.

On the 30th Belgrade film festival anniversary, the City Council of Belgrade awarded him with "The gold Seal" of Belgrade for his long-standing successful work and permanent contribution to the creative development of the Yugoslav film. Besides, he is the winner of the "11th October" prize and the "13th November" prize.

On the occasion of 35th anniversary of his creative work in the field of the film, he was awarded a special medalion for his contribution to the development of the Yugoslav film, awarded by the Association of the film-makers unions of Yugoslavia and the Yugoslav film library.

The film criticism has very positively valued and appraised most of his documentary films, short films, and fiction films, outlining their great creative and artistic accomplishments.

RESUME

PORTRAIT – TRAJČE POPOV

Trajče Popov est un cinéaste macédonien connu qui appartient à la génération de caméramans et de metteurs en scène d'après guerre; Son oeuvre comprend quelques centaines de courts métrages de caractère documentaire dont les thèmes sont traités dans différents genres et deux films.

Trajče Popov est né à Véles en 1923. Dans sa ville natale il crée une école secondaire; encore écolier il s'intéresse à la photographie qui est une passion familiale. Il achète son premier appareil-photo en 1938; il a alors la possibilité de figer plusieurs événements liés à l'histoire de sa ville natale.

Après la guerre Popov s'intéresse au journalisme; il est correspondant à l'agence TANJUG et informe sur la province de Veles. Il suit aussi des cours qui vont lui permettre de devenir enseignant; il travaille parallèlement dans la journalistique et dans l'enseignement.

Encore jeune il expose ses premières photos. Les thèmes de ses expositions sont: "Ce que l'occupant nous a laissé," et "Le Front Populaire dans la reconstruction du pays."

Il travaille dans l'enseignement jusqu' au mois de mars de l'année 1946; ensuite il fréquente à Belgrade des cours sur la mise en scène, le cadrage et le montage. Ces cours sont organisés par le Comité Yougoslave de la Cinématographie. Popov termine ces cours avec succès, il a la meilleure mention dans son groupe. Très vite on entend parler de lui grâce à son talent de choisir des thèmes intéressants qui ont d'ailleurs souvent un caractère informatif. De retour en Macédoine il travaille pour "Zvezda Film" en tant que correspondant de Belgrade.

Trajče Popov est membre de la première délégation macédonienne qui en 1946 visite la partie de la Macédoine située en Bulgarie. Accompagné de la même délégation, la même année Popov visite l' Albanie. A partir de la fin de 1946, jusqu' en 1949 et au cours de cette même année Trajče Popov accompagne de sa caméra tous les événements qui ont lieu dans la partie de la Macédoine qui se trouve en Grèce; Ainsi il filme l'exode des réfugiés macédoniens.

Bien qu' il soit encore correspondant chez "Zvezda Film", en 1947 il réalise le film "Du blé pour le peuple" dont la production est de FILMSKO de Skopje.

A partir de 1949, notre cinéaste travaille chez "Vardar Film" où, avec une période d'absence cependant, il oeuvre dans plusieurs domaines cinématographiques. Il travaille pour cette maison jusqu' à sa retraite en 1983.

Fouillant dans l'oeuvre très productive de Trajče Popov, nous pouvons mentionner les films documentaires: "A travers la Macédoine située en Bulgarie" (1948), "L' aide D'UN FRÈRE" (1950), "LE LONG DE LA VALLÉE DU VARDAR" (1950), "RYTHME ET SON" (1955), "LE CHIEN MURGOŠ" (1960), "APPEL DU PRINTEMPS" (1968), "LIQUIDATEUR" (1983), et deux films "MARIAGE DE SANG MACEDONIEN" (1967), et "JUGEMENT" (1977).

On a attribué à ce cinéaste plusieurs prix et reconnaissances comme: "La médaille d'or" pour le film "LE MARIAGE DU CHIEN" qui a été présenté au Festival du film documentaire à Belgrade en 1971 et le "Grand Prix" pour le film "LIQUIDATEUR" en 1983 à l'occasion du même Festival. Ce dernier film a aussi obtenu le prix Bien qu' il soit encore correspondant chez "Zvezda Film", en 1947 il réalise "Milton Manaki", attribué par le jury pour la critique et la publicité cinématographique yougoslave et un prix de la part du jury pour l'humour du journal "JEŽ" de Belgrade. A l'occasion du trentième Festival Cinématographique de Belgrade et en conséquence de son travail productif qui a amené à un rendement continu dans le développement de la créativité du film yougoslave, l'Assemblée de Belgrade a récompensé Trajče Popov le couronnant du "CACHET D'OR" de la ville de Belgrade. Trajče Popov n'en a pas fini avec les prix, il a aussi obtenu le prix "11 Octobre" et le prix "13 Novembre". En 1981 l'Union des Employés de la Cinématographie et de la Cinémathèque Yougoslave lui a attribué une Plaquette en récompense de son importante contribution dans le développement de la Cinématographie Yougoslave, et ceci à l'occasion de ses trente-cinq ans de création dans le domaine de la Cinématographie.

La critique de cinéma a toujours apprécié les documentaires, les courts métrages et les longs métrages de Trajče Popov, et particulièrement la richesse créative et artistique qu' il a réussi à atteindre.

Сузан Зонтаг

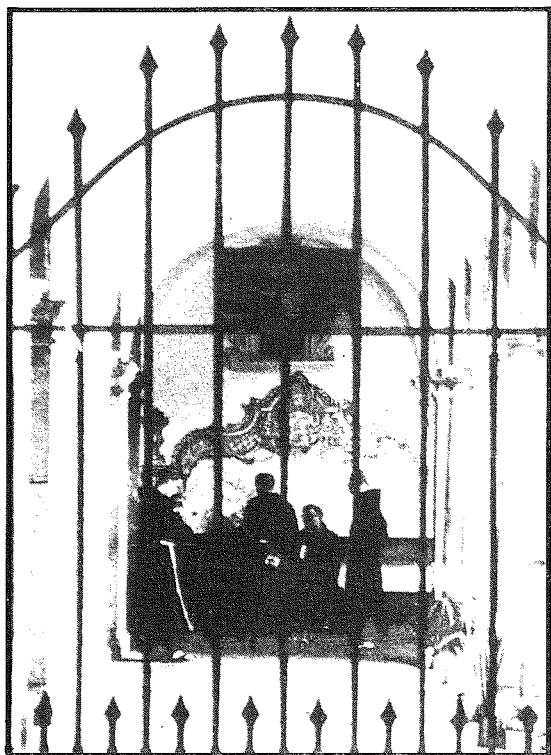
УДК 77.01
Кинопис 6(4), с. 55-66, 1992

ВО ПЛАТОНОВАТА ПЕШТЕРА *

Човечкиот род престојува неизменет во Платоновата пештера, насладувајќи се, сè уште, според прастарата навика, со сликите на вистината. Но образувањето преку фотографии не е исто што и образувањето преку постарите, повеќе занаетски слики. Меѓу другото, сега околу нас има далеку повеќе слики кои го полагаат правото на нашето внимание. Инвентарирањето започна во 1839. година и од тогаш е фотографирано скоро сè, или барем така изгледа.

Самата оваа ненаситност на фотографското око ги менува рамките на заточеништвото во пештерата, во нашиот свет. Учејќи нè на новиот визуелен код, фотографиите ги преиначуваат и прошируваат нашите претстави за тоа што е вредно за гледање и за она што имаме право да го набљудуваме. Тие се граматика, и, што е уште поважно, етика на видувањето. Конечно, најградиозниот резултат на фотографскиот потфат е тоа што тој ни дава чувство дека це-

* Есејот е поместен во книгата: Suzan Sontag „Eseji o fotografiji“, Radionica SIC, Beograd, 1982, str. 15-32.



Клод Дефарж (мотив од Бразил)



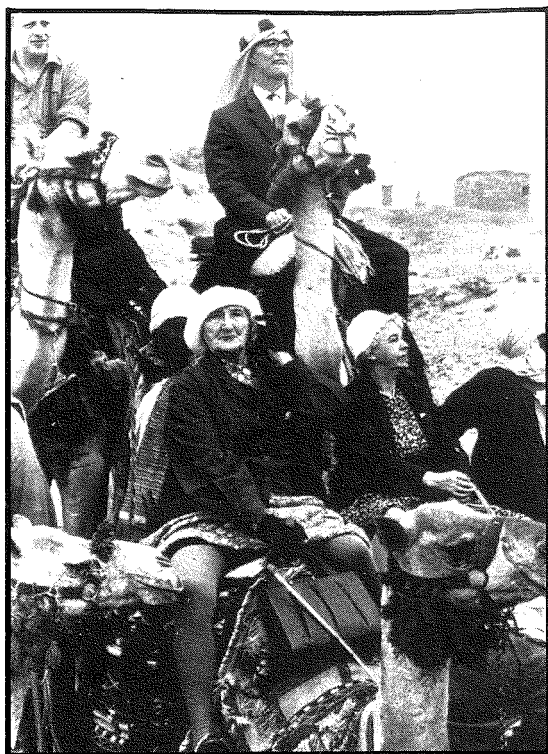
Ернест Шајдегер (фотографија снимена во Индија)

лиот свет можеме да го држиме в глава – како антологија на слики.

Да се собираат фотографии значи да се собира светот. Филмовите и телевизиската програма ги осветлуваат сидовите, треперат и исчезнуваат: но со неподвижните фотографии сликата е, исто така, предмет со мала тежина, ефтин, лесен за носење, прибирање, чување. Во Годаровите „Les Caribiniers“ (Карабиниери, 1963) двајца мрзливи лумпенселани ги мамат да стапат во кралската војска, им ветуваат дека ќе можат да ограбуваат, силуваат, убиваат, воопшто, да постапуваат спрема непријателот како што сакаат, и да се збогатат. Но се покажува дека ковчето со пленот што Мишел Анже (Michel – Ange) и Улис (Ulysse) повеќе години подоцна триумфално им го донесуваат дома на своите жени содржи само разгледници, стотици разгледници на споменици, стоковни куќи, цигачи, убавини на природата, сообраќајни средства, уметнички дела и друго богатство од целиот свет. Годаровиот гег живо пародира со повеќеслојната магија на фотографската слика. Фотографиите се можеби најтаинствените од сите предмети што ја сочинуваат и згуснуваат околината што ја препознаваме како модерна. Фотографиите се, всушност, фатено искуство, а камерата е по својата прибавувачка настроеност идеална продолжена рака на светста.

Да се фотографира значи да се присвојува фотографираниот предмет. Тоа значи да се поставиш себеси во одреден однос спрема светот кој создава чувство на сознание – па според тоа, и чувство на моќ. Се смета дека сега веќе озлогласениот прв грев на отуѓување, што ги навикна луѓето да го апстрахираат во печатени зборови, го произведе оној вишок на фаустовска енергија и психичко нарушување потребно за градење на модерните неоргански општества. Но, печатот како да е помалку лажлив облик на просејувањето на светот и неговото претворање во ментален предмет од фотографски слики, кои сега на луѓето им го даваат најголемиот дел од сознанието за изгледот на минатото и дострелот на сегашноста. Искрено говорејќи, она што е напишано за некоја личност или некој настан е толкување, како што се тоа и со рака создадените визуелни искази какви што се сликите и цртежите. Фотографираните слики не изгледаат толку како искази за светот, колку како негови делови, минијатури на стварноста со кои секој може да се снабди или да ги направи.

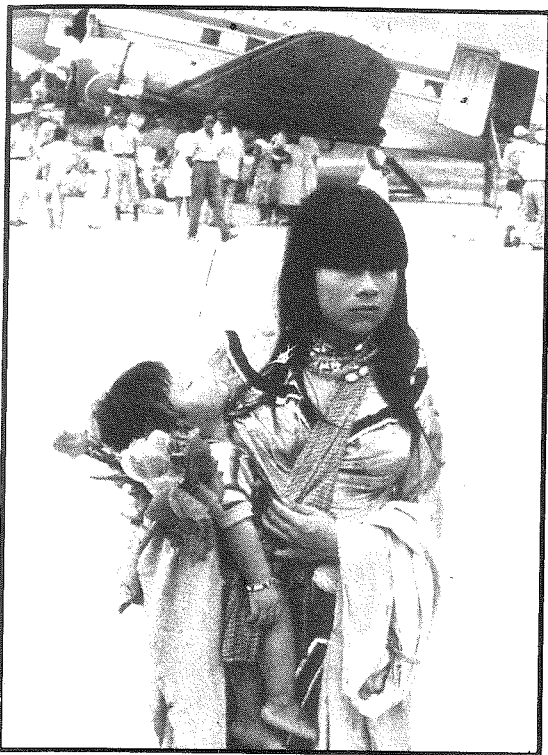
Фотографиите, кои се поигруваат со мерките на светот, и самите стануваат намалени, зголемени, сечени, ретуширани, поправани, местени. Оние старите, изложени на вообичаените болести на книжните предмети, исчезнуваат, стануваат вредни, па се купуваат и продаваат; се репродуцираат. Фотографиите, кои го пакуваат



Томас Хопкер (во Египет)

светот, како да се повикуваат на пакување. Така се лепат во албуми, се урамуваат и се ставаат на масите, се редат по сидовите, се проектираат како слајдови. Весниците и списанијата ги објавуваат, полицајците ги редат по азбучен ред, музеите ги изложуваат, издавачите ги собираат.

Повеќе децении книгата била највлијателниот начин за распределување на фотографиите (и обично на нивното минијатуризирање), гарантирајќи им со тоа, ако не бесмртност, тогаш долговечност – фотографиите се нежни предмети кои лесно се кинат или затуруваат – и широк аудиториум. Очиглено, фотографијата во книга е слика на сликата. Но бидејќи тоа е, пред сè, печатен, мазен предмет, фотографијата репродуцирана во книга губи многу помалку од својот суштински квалитет отколку сликаното платно. Сепак, книгата не е најдобриот начин собраниите фотографии да се пуштат во промет. Редоследот, според кој треба да се гледаат фотографиите, е одреден со следот на страниците, но читателот ништо не го обврзува спрема препорачаниот след, ниту, пак, го означува количеството време што е потребно за секоја фотографија. Филмот на Крис Маркер (Chris Marker) „Si j'avais quatre dromadaires“ (Да имам четири камили, 1966), брилијантно оркестрирана медитација за фотографии од сите видови теми, сугерира попретинет и построг на-



Томас Хопкер (фотографија снимена во Перу)

чин на пакување (и зголемување) на неподвижните фотографии. Дадени се и редоследот и точното време за гледање на секоја фотографија; со тоа се добива и на визуелната читливост на емоционалниот набој. Но фотографиите пренесени на филм престануваат да бидат предмети што можат да се собираат, а што можат да се собираат, а што, всушност и се; сè додека се нудат во книга.

Фотографиите даваат сведоштво. Нешто за што слушаме, но во што се сомневаме, изгледа потврдено кога ќе ни го покажат во облик на фотографија. Во една верзија на својата употребливост снимката со камера обвинува. Откако париската полиција за првпат ги употребила во смртоносното опколување на комунарите во 1871. година, фотографиите станаа корисно орудие на модерните држави за надзор и контрола на нивното сè пораздвижено население. Во една друга верзија за својата употребливост снимката со камера оправдува. Фотографијата важи како непобитен доказ дека дадената работа се случила. Сликата може да се искриви, но секогаш е присутна претпоставката дека постои, или дека постоело, нешто налик на она на сликата. Какви и да се ограничувањата (поради аматеризам) или претензиите (поради уметничките пориви) на одделни фотографии, една фотографија – секоја фотографија – изгледа како да има недолжен, па според тоа

поточен, однос спрема видливата стварност отколку другите миметички предмети. Виртуозите на благородните слики на Алфред Стиглиц (Alfred Stieglitz) и Пол Стренд (Paul Strand), компонирајќи деценија по деценија силни, незаборавни фотографии, сè уште, пред сè, сакаат да покажат нешто „таму надвор“, баш како и сопственикот на полароидот за кого фотографиите се погоден, брз облик за правење записи, или фото-аматерот со Бровни (Browni) кој прави снимки како спомен од секојдневниот живот.

Додека платното или прозниот опис никогаш не можат да бидат друго освен тесно селективно толкување, фотографијата може да се набљудува како тесно селективна проѕирност. Но, наспроти претпоставената вистинитост која на сите фотографии им дава авторитет, занимливост, заводливост, работата што ја вршат фотографиите не претставува генетички исклучок во однос на обично прикриениот однос помеѓу уметноста и вистината. Дури и кога фотографиите најмногу настојуваат да ја одразат стварноста, сè уште ги прогонуваат премолчуваните императиви на вкусот и совеста. Исклучително надарените учесници на фотографскиот проект што на крајот на триесеттите години на овој век го спровела Управата за заштита на фарми (Farm Security Administration) (меѓу другите Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn, Russel Lee) правеле десетици фронтални слики на секој поединечен наполичар што ги снимале, додека на филм не би го добиле токму оној изглед што го сакале – точниот израз на лицето кој ја потврдуваше нивната претстава за сиромаштијата, светлината, достоинството, текстурата, експлоатацијата и геометријата. Решавајќи за тоа како ќе изгледа сликата, претпоставувајќи ја едната експозиција на друга, фотографиите секогаш наметнуваат мерила на своите содржини. И покрај тоа што има некаква смисла во тоа да се каже дека камерата навистина ја фаќа, а не дека само ја толкува стварноста, фотографиите се толкување на светот во иста мера во каква што се и сликите, и цртежите. Тие случки во кои снимањето фотографии е релативно инцидентно, неодбрано или без внесување на личното, не ја намалуваат дидактичноста на целиот потфат. Самата оваа пасивност – и сеприсутност – на фотографската снимка е „порака“ на фотографијата, нејзина агресивност.

Сликите кои идеализираат (како повеќето модерни фотографии и фотографиите на животни) не се помалку агресивни од делата што, од едноставна отвореност, прават добрина (како школските слики, некои оголени мртви природи, фотографиите од полициските картопки). Секоја употреба на камерата подразбира извесна агресија. Тоа е очигледно, како во четириесеттите и педесеттите години на минатиот век, во славните први две децении на фотогра-

фијата, така и во сите подоцнежни децении, во текот на кои технологијата му овозможува сè поголемо ширење на оној менталитет што на светот гледа како на збир од можни фотографии. Дури и за раните мајстори какви што биле Давид Октавиус Хил (David Octavius Hill) и Јулија Маргарет Камерон (Julia Margaret Cameron), кои камерата ја користеле како средство за добивање сликарски ликови (images), да се снимаат фотографии значело оддалечување од сликарските цели. Од самиот почеток фотографијата подразбирала фаќање најголем можен број содржини. Сликарството никогаш немало толку голем досег. Подоцнежната индустријализација на фотографската технологија само го остварила верувањето што фотографијата го содржела од самиот почеток: да се демократизираат сите искуства така што да се претворот во слики.

Тоа време кога снимањето фотографии претставувало недоделкано и скапо занимање – играчка на уметниците, богатите и опседнатите – навистина изгледа далеку од ерата на елгантните џепни камери кои секому нудат можности за правење снимки. Со првите камери, направени во Франција и Англија во почетокот на четириесеттите години од минатиот век, работеле само пронаоѓачите и ентузијастите. Бидејќи тогаш камерите професионални фотографии, не можело да има ни аматери, а општествената употреба на фотографирањето сè уште не била јасна; тоа била дејност без надомест, значи уметничка, иако со многу малку претензии спрема тоа да биде уметност. Дури откако е индустријализирана, фотографијата се устоличила како уметност. Колку индустријализацијата на дејноста на фотографите овозможува општествена употреба, толку реакцијата против овие употреби ја зајакнува самосвеста на фотографијата како уметност.

Од неодамна фотографијата стана забава раширена скоро колку сексот и танцот – што значи дека, како и кај секој масовен уметнички облик, поголем број луѓе не се занимава со фотографијата како со уметност. Таа првенствено е општествен ритуал, одбрана од стеснатоста и орудието на моќта.

Најраната популарна употреба на фотографијата била да ги овековечи делата на некој поединец набљудуван како член на семејството (и преостанатите групи). Веќе, барем, едно столетје венчалната фотографија е дел од церемонијата на венчавката исто колку и пропишаните вербални формули. Камерата оди со семејниот живот. Според една социолошка студија направена во Франција, повеќето домаќинства поседуваат фотографски апарат, но домаќинство со деца има двојно повеќе шанси да поседува, барем, еден апарат, отколку домаќинството без деца. Да не се прават снимки на сопствените деца, особено кога се мали, е знак на родител-

ска рамнодушност, исто како што и да се одбие сликање за матурска фотографија претставува гест на младешко бунтување.

Со помош на фотографиите секое семејство ја конструира својата портретска хроника – подвижен збир слики кои сведочат за нејзината поврзаност. Сè додека фотографиите се снимаат и чуваат, од мало значење е какви дејности се фотографираат. Фотографијата станува ритуал на семејното живеење токму тогаш кога во индустријализираните земји на Европа и Америка, самата институција на семејството почнува да трпи радикални хируршки зафати. Како што таа клаустрофобична единица од нуклеарното семејство се издвојувала од многу поголемиот семеен агрегат, така фотографијата доаѓала да го овековечи, симболички да го изрази загрозуениот континуитет и исчезнувањето на обликот на живеењето во рамките на поширокото семејство. Тие сенишни траги, на фотографијата, претставуваат белези на присуството на растурените роднини. Семејниот албум со фотографии, обично, е полн со слики на блиски и далечни роднини – и често тоа е сè што останало од нив.

Колку фотографиите им овозможуваат на луѓето имагинарно поседување на минатото кое е нестварно, тие толку им помагаат и да го запоседнат просторот во кој се чувствуваат несигурно. Така фотографијата се развива заедно со една од најособените модерни активности: туризмот. Првпат во историјата голем број луѓе редовно патуваат на кус период надвор од средината во која живеат. Се чини буквално неприродно да се патува од задоволство, а да не се понесе со себе камера. Фотографиите ќе бидат скапоцено сведоштво за тоа дека навистина сме птувале, дека сме ја исполниле програмата, дека добро сме поминале. Фотографиите ги документираат потрошувачките секвенци кои се одвивале далеку од погледите на семејството, пријателите, соседите. Но, зависноста од камерата, како изум кој му дава вистинитост на она што човекот го доживува, не се губи со зачестеноста на патувањата. Фотографирањето ги исполнува истите потреби како на космополитите кои собираат фотографски трофеи од крстосувањата по Нил или од двонеделното патување по Кина, така и на пониската средна класа која на летување ги снима Ајфеловата кула или пак водопадите на Нијагара.

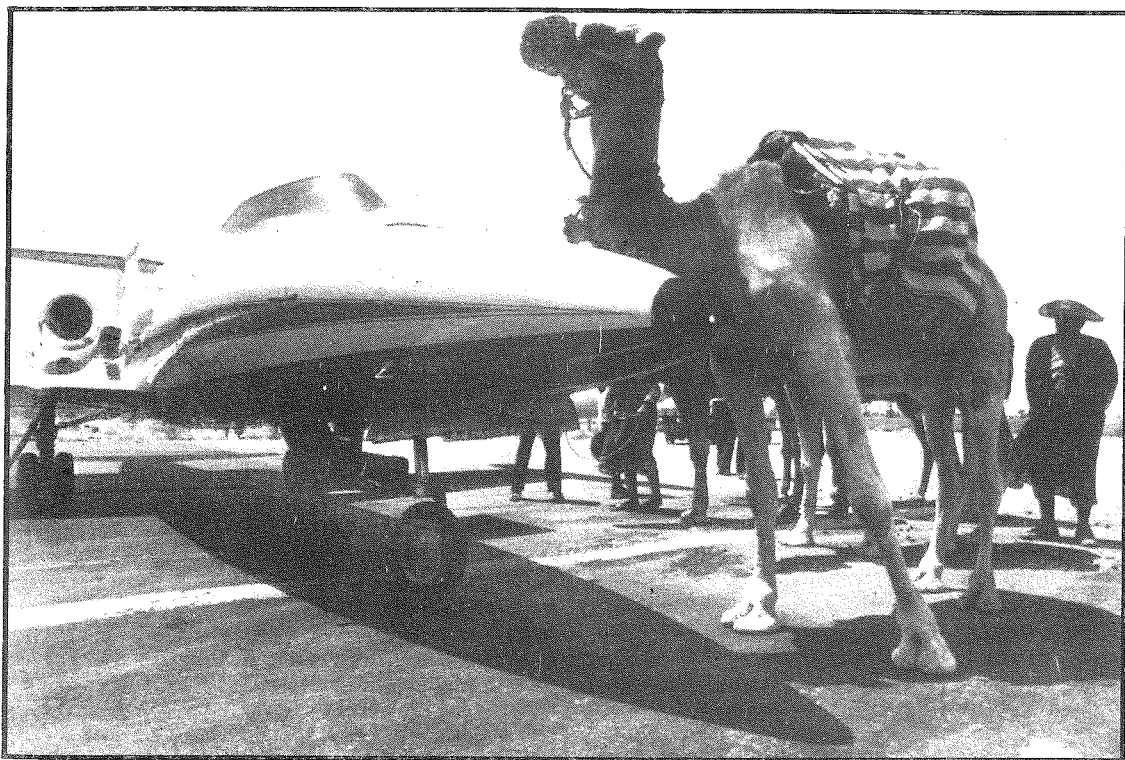
Фотографирањето освен што е начин за верување на доживувањето, тоа е и начин за неговото одбивање – со тоа што доживувањето го ограничува на трагање по фотографичното, со тоа што го преобработува во слика, спомен. Патувањето станува стратегија за прибирање фотографии. Самата дејност на снимањето е смирувачка и го ублажува општото чувство на дезориентираност така што патувањето може лесно да го разводи. Поголемиот број туристи имаат

потреба да ја постават камерата помеѓу себе и она занимливото на што наидува. Несигурни во поглед на други реакции, тие прават снимка. Тоа на доживувањето му дава облик: застани, сними и продолжи. Таа метода има особена привлечност за народите со хендикепирана работна етика – за Германците, Јапонците, Американците. Употребата на камерата го смирува неспокојството што го чувствуваат луѓето навикнати на жесток ритам на работа тогаш кога не работат, односно кога се на одмор и кога треба убаво да си поминат. Тие имаат нешто што е пријателска имитација на работата: можат да прават снимки.

Изгледа дека луѓето лишени од минатото претставуваат најревносни сниматели, и дома, и во странство. Секој што живее во индустријализирано општество е принуден постапно да го напушта минатото, но во некои земји, какви што се Соединетите Држави и Јапонија, раскинувањето со минатото беше особено трауматично. Во почетокот на седумдесеттите години бајката од педесеттите и шеесеттите за наметливиот американски турист, необразован и полн со долари, е замената со мистеријата за јапонскиот турист од групата, неодамна пуштен од својот островски затвор со посредство на чудото наречено ревалвиран јен, кој главно е опремен со по две камери, по една на секоја страна.

Фотографијата стана една од главните направи за доживување на нештата, за создавање впечатоци од учествувањето. Еден рекламен оглас преку целата страница прикажува група луѓе збиени еден до друг како гледаат од фотографијата, сите, освен еден, се вчудовидени, возбудени, вознемирени. Оној со поинаквиот израз ја држи камерата пред око: тој изгледа прибрано, скоро и да не се насмевнува. Додека преостанатите се пасивни, очигледно вознемирени набљудувачи, држењето на камерата една личност ја преобразува во нешто активно, во воајер: само тој е господар на ситуацијата. Што гледаат овие луѓе? Не знаеме. А и не е важно. Тоа е едно доживување: нешто што вреди да се види – и поради тоа треба да се фотографира. Текстот на огласот, белите букви преку темната долна третина од фотографијата, како вестите што излегуваат од телепринтер, се состои од само шест зборови: „... Prag... Woodstock... Vietnam... Sapporo... Londonderry... Leica“. Изгубените надежи, фестивалите на младите, колонијалните војни и зимските спортови секогаш се налик еден на друг – изедначени со помош на камерата. Фотографирањето воспоставило хроничен воајерски однос спрема светот кој го израмнува значењето на сите настани.

Фотографијата не е само резултат на средбата помеѓу еден настан и фотографот: снима-



Мајкл Рец (снимено во Тунис)

њето на фотографијата е еден настан сам по себе и тоа со правото кое сè помалку може да му се одрече – да се замеша во нешто што се случува, да го окупира, да го возмogne, пренебрегне. Само нашето чувство за одделни ситуации сега е артикулирно со помош на интервенцијата на камерата. Сеприсутноста на камерата убедливо дава назнака дека времето се состои од занимливи настани, настани што вредат да се фотографираат. За возврат, тоа ни олеснува да почувствуваме како на секој настан, кога еднаш ќе започне, без оглед на неговиот морален карактер, треба да му се дозволи да заврши – за да може да се создаде нешто друго, фотографијата. Бидејќи настанот е завршен, сликата ќе продолжи да постои, давајќи му на настанот некој вид бесмртност (и важност) која инаку никогаш не би ја имал. Додека вистинските луѓе таму надвор се убиваат себеси или, пак, некои други вистински луѓе, фотографот стои зад својата камера, создавајќи ситен елемент на еден друг свет: свет на слика што најавува дека сите нас ќе нè надживее.

Фотографирањето во суштина е чин на неинтервенирање. Дел од ужасот на оние неизбришани примери на современата фоторепортажа, какви што се сликите на вьетнамскиот будистички монах кој посегнува по кантата со бензин, или, пак, бенгалскиот герилец кој со бајонет го прободува врзаниот колаборационист, доаѓа од свеста за тоа колку, во ситуации кога фотографот има избор помеѓу фотографијата и животот, е згодно да се избере фотографија. Личноста која интервенира не може да снима; личноста што снима не може да интервенира. Големiot филм на Сига Вертов „Човек со киноапаратот“ (Човекот со филмската камера, 1929) ја дава идеалната слика на фотографот како некој што е перманентно во движење, кој се движи низ панорама на неповрзани настани со таква агилност и брзина, така што никаква интервенција не доаѓа предвид. Хичкоковиот „Прозорец во дворот“ (Hitchcock – Rear window, 1954) дава комплементарна слика: фотографот што го игра Џејмс Стјуарт (James Stewart) со помош на камерата има поинтензивен однос спрема еден настан, токму затоа што ја скришил ногата и што е врзан за инвалидски стол; привремената неподвижност го спречува активно да реагира спрема она што го гледа и токму поради тоа е позначајно што прави снимки. Дури и ако не е сообразна со интервенцијата во физичка смисла, употребата на камерата, сè уште, е облик на учествување. Иако камерата е набљудувачка станица, чинот на фотографирањето е нешто повеќе отколку пасивното набљудување. Како и сексуалниот војеризам, тоа е начин барем молчешкум, а често и отворено, да се охрабри она што се случува – да продолжи да се случува. Да се направи снимка значи да се биде заинтересиран работите да бидат онакви

какви што се, всушност status quo – то да остане непроменето (барем онолку колку е потребно за да се направи „добра“ слика), да се биде согласен со сето она што содржината ја прави занимлива, вредна за фотографирање – вклучувајќи ја тука, кога тоа е интересно, и болката или несреќата на некоја друга личност.

„Секогаш сум мислела на фотографијата како за нешто безобразно – тоа беше едната од работите кои кај неа најмногу ми се допаѓаа“, напишала Дајан Арбус (Diane Arbus) „и кога првпат ја направив, се почувствував многу извитоперена“. За професионалниот фотограф може да се мисли како за некој безобразник, да го употребиме поп – изразот на Дајан Арбус, тогаш кога фотографот бара содржини кои важат за неугледни, маргинални, и за табуа. Но безобразните содржини денес тешко се пронаоѓаат. И во што е, всушност, изопачениот вид снимање фотографии? Ако професионалните фотографи често имаат сексуални фантазии додека се зад камерата, изопаченоста, можеби лежи во фактот што истовремено тие фантазии се прифатливи, па според тоа и умесни. Во филмот „Blow – up“ (Зголемување, 1966), Антониони прикажува моден фотограф кој во грч се наднесува над телото на Верушка и чкрапа со камерата. Безобразлук, нема што! Всушност, користењето на камерата не е најдобар начин некому да му се пријде сексуално. Помеѓу фотографот и субјектот мора да постои дистанца. Камерата не силува, ниту пак поседува, макар што може да ги подразбира, да напаѓа, да пробива, да искривува, да искористува и, во краен досег на метафората, да ги убива – сите дејности кои, за разлика од сексуалното напаѓање и навалување, можат да се изведуваат од далечина и со одредено држење на дистанца.

Многу повеќе сексуална фантазија постои во исклучителниот филм на Мишел Пауел (Michael Powell) „Човекот што сирка“, (Peeping Tom, 1960), во кој не станува збор за некој тиг, што сирка, туку за психопат кој со оружје скриено во камерата ги убива жените што ги фотографира. Тој ниеднаш не ги допира своите жртви. Тој не ги сака нивните тела; тој го сака нивното присуство во форма на филмувани слики – слики што го прикажуваат нивното доживување на сопствената смрт – за потоа дома да ги проектира врз својата осамена душа. Филмот воспоставува врска помеѓу импотенцијата и агесијата, професионализираното гледање и свирепоста, кои укажуваат на средишната фантазија, поврзана со камерата. Камерата како фалус е, во најдобар случај, разнишана варијанта на неизбежната метафора што секој несвесно ја користи. Колку и да е маглива нашата свест за оваа фантазија, таа се спомнува без нежност секогаш кога говориме за „полнењето“ на камерата, за „впереноста“ и за „чкрапањето“.

Постарите типови камера биле многу потрошави и потешки за полнење отколку старата



Абисаг Тилман (мотив од Родезија)



Дејвид Мак Келин (снимено во Виетнам)

кубура. Модерната камера се обидува да биде автоматска пушка. Еден рекламен оглас вели:

Yashica Electro – 35 GT е камера на космичкото време која ќе ја сака вашата фамилија. Правете убави слики и дење и ноќе! Автоматски! Без какви било бесмислености. Само вперете, изострете и чкрапнете. Компјутерскиот мозок и електронската бленда на GT-то ќе го направи другото.

Како и автомобилите, и камерата се продава како офанзивно оружје – до крај автоматизирано и подготвено за акција. Популарниот вкус очекува едноставна, невидлива технологија. Производителите ги убедуваат своите муштерии дека снимањето не бара посебна вештина или стручно знаење, дека апаратот е сезнаен и дека реагира и на најмал поттик на волјата. Тоа е просто како вртењето на клучот за палење или, пак, повлекувањето на чкрапалото.

Како и оружјето и автомобилите, камерите се направи на мечтите чија употреба создава навика. Меѓутоа, наспроти екстраваганциите на обичниот јазик и рекламата, тие не се смртоносни. Во хиперболата која на пазарот ги рекламира автомобилите како пушки има барем олку вистина: освен за време на војната, автомобилите убиваат повеќе луѓе отколку пушките. Камерата /пушка не убива, така што кобната метафора личи на лага како и фантазијата на мажот да има пушка, нож или орудие меѓу нозете. Па сепак, има нешто киндаперско во чинот на снимањето на фотографијата. Да фотографираш луѓе значи да ги присилуваш, со тоа што ги гледаш онакви какви што тие себеси никогаш не се виделе, дознавајќи го за нив она што тие самите никогаш нема да го дознаат; тоа луѓето ги претвора во предмети што симболички можат да се поседуваат. Како што камерата е сублимација на пиштол, така да се фотографира некој претставува сублимирано убиство – благо убиство, кое е соодветно на тажното застрашувачко време.

Конечно, луѓето би можеле да научат повеќе да ја изживеат својата агресивност со помош на камерата, а помалку со помош на пушка по цена на создавањето еден свет претрупан со слики. Една ситуација во која луѓето ги заменуваат куршумите со филм е фото-сафари кој во Источна Африка се шири наместо сафари-ловот. Ловциите наместо винчестерка имаат Hasselblade; наместо да гледаат низ двоглед за да ја нанишанат пушката, тие гледаат низ визир за да ја кадрираат сликата. Во Лондон кон крајот на минатиот век Самјуел Батлер (Samuel Butler) се жалел дека „во секоја грмушка клечи фотограф, што се шета наоколу како лав што рика и бара некого да раскине“. Фотографот сега нишани на вистински ѕверки, затворени во забрани, премногу ретки за да се убиваат. Пушките во оваа сериозна комедија, еколошко сафари, се претворија во камери затоа што природата се согласи да биде она што секогаш и била

– нешто од што на луѓето секогаш им била потребна заштита. Сега на природата – припитомена, загрошена, смртна – ѝ е потребна заштита од луѓето. Кога сме уплашени, ние пукаме. Но, кога сме носталгични, ние правиме слики.

Во овој миг времето е носталгично, а фотографиите носталтично ја поттикнуваат носталгијата. Фотографијата е елегична уметност, уметност на самракот. Поголемиот дел од фотографираниите работи, баш поради тоа што се фотографирани, се допрени со патос. Една грда или гротескна содржина може да биде трогателна поради тоа што со вниманието на фотографот е воздигната до достоинство. Убавата содржина може да стане предмет на жални чувства поради тоа што е остарена или пропадната или, пак, поради тоа што повеќе не постои. Сите фотографии се *memento mori*. Да се снимат фотографии значи да се учествува во смртноста, повредливоста, променливоста на некоја друга личност (или предмет). Токму со отсекување на овој момент и со неговото замрзнување сите фотографии сведочат за неминовното топење на времето.

Камерите почнаа да го умножуваат светот во она време кога човечкиот предел започна вртоглаво да се менува: додека неброеното мноштво облици на биолошкиот и општествениот живот се уништуваат во многу краток период, постои машина која е во состојба да го забележи тоа што исчезнува. Париз, на необичните расположенија и сложените текстури на еден *Atget* или еден *Brassai*, главно е исчезнат. Како што мртвите роднини и пријателите зачувани во семејните албуми, чие присуство на фотографиите го трга делот на страхувањата и покајувањата предизвикани со нивното исчезнување, така и фотографиите на сега срушените квартали, на изменетите или на напуштените селски предели, го постигнуваат џебниот однос спрема минатото.

Фотографијата е и псевдоприсуство, и знак на отсуство. Како што огинот во каминот кој гори во собата, така и фотографиите – особено оние на луѓето, или далечните краишта и градови, од исчезнатото минато – не наведуваат на мечтаење. Чувството на недостижност, што можат да го предизвикаат фотографиите, непосредно им ги потхранува еротските чувства на оние кај кои страста се засилува со оддалеченоста. Фотографиите на љубовниците скриени во паричникот на мажената жена, постер-фотографијата на некоја рок ѕвезда над креветот на адолесцентот, бејот со втиснатиот лик на политичарот на реверот на гласачот, сликите на децата кои таксистот ги држи на штитник од сонце – сите такви употреби на фотографијата како амајлија ги изразуваат чувствата што се сентиментални, а со себе го повлекуваат и она магиското: тоа се обиди да се воспостави допир со една друга стварност, или, пак, да се постави барање за неа.

Фотографиите можат да поттикнат желба на најнепосреден, утилитарен начин – како кога некој собира фотографии на анонимни примероци на посакуваното како помош при мастурбација. Работата станува посложена кога фотографиите се користат за стимулирање на моралниот порив. Желбата нема историја – или барем во секој миг се доживува во преден план, непосредно. Таа се поттикнува во архетипови и во таа смисла е апстрактна. Но моралните чувства се вградени во историјата, а нејзините персони се конкретни, нејзините ситуации, секогаш, се специфични. Така за фотографијата важат, скоро, спротивни правила во случај кога треба да се поттикне желбата и тогаш кога таа треба да ја разбуди совеста. Сликите што ја разбудуваат совеста секогаш се во врска со дадената историска ситуација. Колку се поопшти, толку имаат помалку шанси за деловторност.

Фотографијата, која донесува новини од некое неочекувано подрачје на беда, не може да го разбранува јавното мнение ако не постои соодветен контекст на чувства и став. Фотографиите што *Матеј Бреди* (*Mathew Brady*) и неговите колеги ги направија за стравотните воени полиња не ги одвратија луѓето од тоа и натаму да водат граѓански војни. Фотографиите на распарталавените, потхранети затвореници од *Andersonville* го запалија јавното мнение на Северот – против Југот. (Дејството на фотографијата од *Andersonville* секако било делумно предизвикано и со самата новина, за тоа време, на гледањето фотографија). Политичката свест до која многумина Американци дојдоа во периодот на шеесеттите години им овозможи, гледајќи ги фотографиите што *Доротеа Ланге* (*Dorothea Lange*) ги снимала за тоа како Нисците (потомците на јапонските доселеници) од Западниот брег се транспортираат во логори за интернација во 1942. година, да ја препознаваат нивната содржина-злосторството што го направила власта врз голема група американски граѓани. Малкумина се оние што, кога ги видоа овие фотографии во четириесеттите години, можеа да имаат недвосмислена реакција; основите за таквиот суд беа покриени со провоен консензус. Фотографиите не можат да создадат морален став, но можат да го интензивираат – и помогнат да се изгради некој што сè уште е во повој.

Фотографиите можат да се врежат во помнењето подлабоко отколку подвижните слики, затоа што се јасно одреден исечок на времето, а не течењето. Телевизијата е порој од недоволно одбрани слики, од кои секоја ја уништува претходната. Секоја неподвижна фотографија е привилегиран момент, претворен во тенок предмет што човекот може да го задржи и повторно да го погледне. Фотографиите, каква што

е онаа што стаса до насловните страници на повеќето светски весници во 1972. година – голо јужновиетнамско дете тукушто полиено со американски напад, што трча кон камерата, со раширени раце, врескајќи од болка – веројатно историја повеќе во зголемувањето на одбивноста спрема војната, отколку стотиците часови на телевизиските снимки за варварството.

Би сакале да замислиме дека американската јавност не би била толку еднодушна во прифаќањето на корејската војна, кога би била соочена со фотографските сведоштва за пустошењата на Кореја, екоцидот и геноцидот кои во извесна смисла беа уште потемелни од оние што ги претрпе Виетнам едно десетлетје подоцна. Но претпоставката е тривијална. Јавноста не виде такви фотографии затоа што, идеолошки, за нив немаше простор. Никој не донесе фотографии од секојдневниот живот во ПЈОНГЈАНГ за да покаже како и непријателот има човечки лик, како што Феликс Грин (Felix Greene) и Марк Рибод (Marc Riboud) донесоа фотографии од Ханој. На Американците им беа достапни фотографиите за страдањата на Виетнамците (од кои повеќето доаѓаа од воени извори и беа правени со сосема различни цели) затоа што новинарите ја почувствуваа подршката за своите напори да се дојде до тие фотографии бидејќи голем дел од луѓето тој настан го дефинираа како сурова колонијална војна. Корејската војна беше поинаку разбрана – како дел од справедливата борба на Слободниот свет против Советскиот Сојуз и Кина – а со таква карактеристика фотографиите на суровоста на безграничната американска огнена моќ ќе беа без значење.

И покрај тоа што денес еден настан значи, всушност, да се фотографира она што вреди, сè уште идеологијата (во најширока смисла) е таа што одредува што ќе предизвика еден настан. Не може да има сведоштво, фотографско или некое друго, за еден настан додека самиот настан не се именува и карактеризира. А фотографското искуство никогаш не може да конструира – поточно, да идентификува – настани; придонесот на фотографијата секогаш доаѓа по именувањето на настанот. Можноста на моралното дејствување на фотографијата го одредува и тоа дали постои релевантна политичка свест. Без одредена политика, фотографиите на клиниците на историјата најверојатно би се доживувале едноставно како нестварни или, пак, како деморализаторски емоционални удари.

Квалитетот на чувствата, вклучувајќи го и моралниот грев, кој луѓето се во состојба да го приберат како одговор на фотографијата на потчинетите, експлоатираниите, гладните и масакрираните зависи и од степенот до кој им се блиски таквите слики. Фотографиите на исушените Биафранци на Дон Мек Кулин (Don Mc Cul-

lin) од почетокот на седумдесеттите години помалку дејствуваа врз некои луѓе, отколку фотографиите на жртвите од глад во Индија кои Вернер Бишоф (Werner Bischof) ги снимил во почетокот на педесеттите, затоа што тие слики станаа банални, а сликите на таурешките семејства кои умираат од глад на падините на Сахара, што се појавија секаде по списанијата во 1973 година, мора на многумина да им изгледаа како неподносливо повторување на сега веќе добро познатите изложби на грозоморства.

Фотографиите шокираат во онаа мера во која прикажуваат нешто ново. За жал, влогот постојано се зголемува делумно и со самото множење на таквите слики на ужасот. Човековата прва средба со фотографскиот инвентар на крајниот ужас е некој вид откривање, прототипски модерно откривање: негативно богојавување. За мене тоа беа фотографиите од Берген – Белсен и Дахау, на кои наидов случајно во една книжарница во Санта-Моника, во јули 1945. Ништо што сум видела – на фотографии или во вистинскиот живот – не ме погоди толку остро, длабоко, моментално. Навистина, ми се чини дека својот живот слободно можам да го поделам во два дела, пред да ги видам тие фотографии (имав дванаесет години) и потоа, и покрај тоа што минаа неколку години додека наполно не ја разбрав нивната смисла. Какво добро донесоа тие со тоа што го видов? Тоа беа само фотографии – за еден настан за кој само нешто бев научила и врз кој не можев да влијаам, за страдањата кои тешко можев да ги замислам и кои никако не можев да ги олеснам. Кога ги видов тие фотографии, нешто се прекрши. Беше достигната некаква граница, и тоа не само граница на ужасот; почувствував дека неповратно ми е нанесена болка, повреда, па дел од моите чувства почна да се згуснува; нешто умре, а нешто сè уште плаче.

Да се страда е една работа; друга работа е да се живее со фотографирани слики на страдања, што нужно не ја зајакнува совеста и способноста на сочувствувањето. Тоа може и да ги расипе. Бидејќи човекот еднаш веќе видел такви слики, тој тргнал по тоа да ги гледа сè повеќе – и повеќе. Сликите пикираат. Сликите анестетизираат. Настанот познат од фотографии секако станува постварен отколку што би бил, кога никогаш не би сме виделе фотографии – помислете на виетнамската војна. (Како противпример, помислете на архипелаг Гулаг, од каде што немаме фотографија.) Но, по зачестеното фотографирање тој станува помалку вистинит, и покрај тоа што законот важи и за злото, како и за порнографијата. Шокот од фотографираниите грозоморства се троши по повторното гледање, како што и изнададувањето и вчудовиденоста кои човек ги чувствува првпат кога ќе види порнографски филм се потрошуваат кога човек ќе види уште неколку други.



Дитер Хегемна (некаде во Италија)

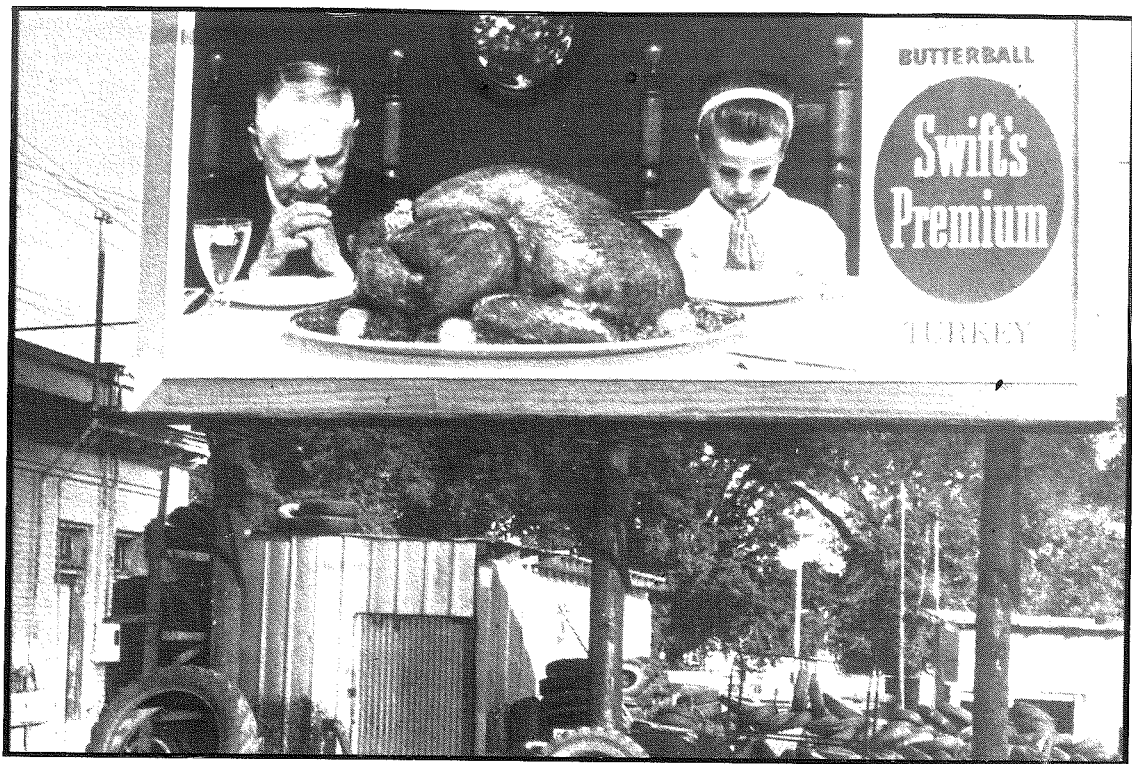
Чувството на табуто кое прави да почувствуваме индигнација и жалење не е многу поцврсто од чувството на табуто кое го регулира одредувањето на маџепсаноста. А и двете во последните години беа изложени на тешки искушенија. Огромниот фотографски каталог на бедата и неправдата низ светот донекаде секого го приближи до грозоморствата, правејќи ужасното да изгледа пообично – правејќи да изгледа познато, далечно („тоа е само фотографија“), неизбежно. Во времето на првите фотографии од нацистичките логори, во тие слики немаше ништо банално. По триесет години, можеби е досегната точката на заситеност. Овие последни десетлетја „ангажираната“ фотографија направи да ја умртви совеста барем толку колку и да ја поттикне.

Етичката содржина на фотографиите е нежна. Со можно изземање на фотографиите на ужасот какви што се нацистичките логори, кои стекнале статус на етички референци, поголемиот дел од фотографиите не успева да го задржи својот емоционален набој. Фотографија од 1900. која тогаш дејствувала поради својата содржина, денес, веројатно, би нè трогнала затоа што е тоа фотографија направена во 1900-тата. Особените квалитети и намери на фотографијата покажуваат склоност да се изгубат во грлото на општиот патос на изминатото време. Естетската дистанца како да е вградена

во самото искуство на гледање на фотографиите, ако не веднаш, тогаш секако со минувањето на времето. Повеќето фотографии, дури и оние најматерските, времето конечно ги доведува на рамниште на уметност.

Индустијализацијата на фотографијата дозволи таа да биде брзо вклопена во рационални – односно, бирократски – начини на управување со општеството. Не се повеќе слики – играчки, зашто тие, фотографиите станаа дел на општата опрема на околината – мерила и потврди на оној редуциран пристап кон стварноста што се смета за реалистичен. Фотографиите се воведени во служба на значајни институции на контрола, пред сè, на семејството и полицијата, како симболички предмети и како делчиња на информации. Така во бирократското каталогизирање на светот многуте важни документи не вредат ако со себе немаат приложено и фотографија – знак за лицето на дадениот граѓанин.

„Реалистичкиот“ поглед на свет, кој ѝ одговара на бирократијата, повторно го дефинира сознанието – како техника и информација. Фотографиите имаат вредност затоа што даваат информација. Тие кажуваат што има, тие го сочинуваат инвентарот. За шпионите, метеоролозите, погребувачите, археолозите и другите чија професија е врзана за информации, нивната вредност е непроценлива. Но во ситуации во кои поголемиот дел од луѓето ги користи



Томас Хопкер (некаде во САД)

фотографиите, нивната вредност како информација е од ист ред како фикцијата. Информацијата што ја даваат фотографиите почнува да изгледа доста значајна во оној миг на културната историја кога секој мисли дека има право на нешто што се вика новост. Фотографиите се разбрани како начин на давање информации на оние луѓе што лесно не се решаваат на читање. Daily News и натаму себе се наречува „њујоршки илустриран весник“, стремејќи се кон популистички идентитет. На спротивниот крај на скалата, Le Monde, весник правен за упатени, добро известени читатели, воопшто не објавува фотографии. Претпоставка е дека на таквите читатели фотографијата би можела само да им ја илустрира анализата содржана во написот.

Новата смисла на поимот на информацијата е конструирана околу фотографската слика. Фотографијата е тенок исечок, како на просторот, така и на времето. Во светот кој го владееат фотографски слики, сите граници на „кадрирање“ изгледаат произволно. Сè може да се оддели од сè друго, секаде може да се наруши континуитетот: потребно е само поинаку да се кадрира предметот. (И обратно, се може да се спои со што било). Фотографијата го зајакнува номиналистичкиот поглед на општествената стварност како создаден од навидум бесконечен број мали единки – како што е неограничен и бројот на фотографиите кои можат да се сни-

мат за што било. Со помош на фотографиите светот станува низа од неповрзани делчиња кои стојат сами за себе; а историјата, минатото и сегашноста, збир на анегдоти и faits divers. Камерата ја атомизира стварноста, ја прави лесна за ракување, и неприсирна. Тоа е поглед на свет што ја порекнува меѓусебната поврзаност, континуитетот, но кој на секој миг му дава карактер на таинственост. Секоја фотографија има повеќекратно значење; навистина, да видиш нешто во форма на фотографија значи да се сретнеш со потенцијалниот предмет на fascinантноста. Крајната мудрост на фотографската слика е таа да каже: „Постои површина. Сега помислете – или подобро почувствувајте, создадете интуиција за тоа – што има зад неа, каква мора да е стварноста ако така изгледа“. Фотографиите, што по себе не можат ништо да објаснат, неуморно повикуваат на дедуцирање, спекулација и фантазија.

Фотографијата подразбира за светот да знаеме тогаш кога ќе го прифатиме онаков каков што е забележан со камерата. Но, тоа е спротивно на разбирањето, кое започнува со тоа што не го прифаќаме светот онаков каков што изгледа. Сета можност на разбирањето е вкоренета во моќта да се каже – не. Строго говорејќи, никогаш ништо не се разбира врз база на фотографијата. Се разбира, фотографиите ги исполнуваат празнините во нашите ментални

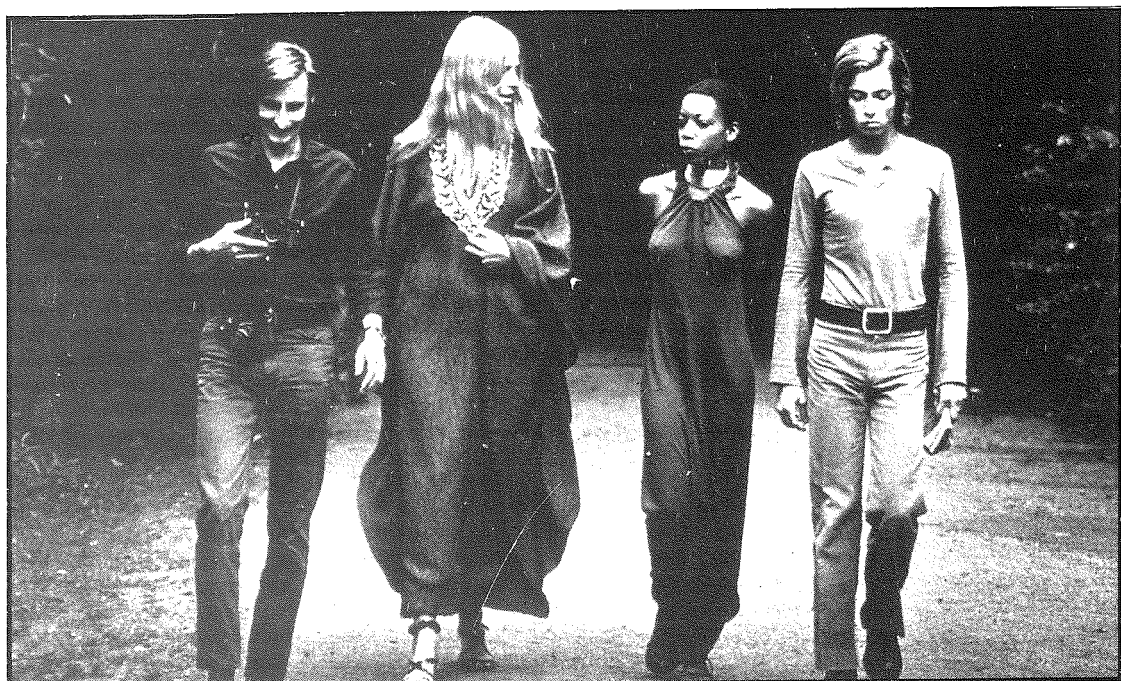
слики на сегашноста и минатото: на пример, сликите на њујоршките сиротински квартави на Џекоб Рис (Jakob Riis) од осумдесеттите години на минатиот век крајно се поучни за оние што не се свесни дека сиромаштијата на градовите во Америка кон крајот на деветнаесеттиот век навистина во толкава мера била дикенсовска. Сепак, стварноста што камерата ја прикажува секогаш мора да сокрива повеќе, отколку што открива. Како што истакнува Брехт (Brecht), фотографијата на Круповите машини практично ништо не открива во таа организација. Наспроти односот на љубовта, кој се темели врз тоа како нешто изгледа, разбирањето се базира врз тоа како тоа функционира. А функционирањето се одвива во времето, и мора да се објасни со времето. Само она што раскажува може да ни овозможи да разбереме.

Границата на фотографското сознание за светот е тоа што тоа, иако може да го раздвиги светот, на крајот никогаш не може да биде етичко или политичко сознание. Сознанието стекнато низ неподвижните фотографии секогаш ќе биде некој вид сентиментализам, било циничен или хуманистички. Тоа ќе биде сознание по намалена цена – привид на знаење, привид на мудрост; како што чинот на правењето снимка е привид на присвојување, привид на силување. Самата немост на она што, според хипотезата, може да се сфати од фотографијата ја сочинува нивната привлечност и предизвик. Сеприсутноста на фотографијата има безмерно дејство врз нашиот етички сензибилитет.

Донесувајќи го во овој веќе пренатрупан свет неговиот дупликат од слики, фотографијата ни создава чувство дека светот е достапен отколку што навистина е.

Потребата за стварноста која ќе биде потврдена со фотографии, и за доживувањето што со нив ќе биде засилено, претставува естетски потрошувачки став кој, веќе, на сите им преоѓа во навика. Индустриските општества ги претвораат своите граѓани во луѓе зависни од слики (image – junkies); тоа е најнезапирливиот облик на ментално загадување. Пречувствителните копнежи по убавината, по окончувањето на пробивањето под површината, по испукувањето и славењето на телото на светот – се елементи на еротското чувство кои се потврдуваат во задоволството со кое ја примаме фотографијата. Но, се искажуваат и други, помалку ослободувачки чувства. Не би било погрешно да се говори за луѓето кои се чувствуваат принудени да фотографираат: самото доживување да го преобразат во начин на гледање. Конечно, да се има доживување се поистоветува со правење на фотографии за тоа доживување, а учеството во јавниот настан се повеќе станува еквивалентно на неговото набљудување во фотографираниот облик. Оној најлогичниот естет на деветнаесеттиот век, Маларме (Mallarmé), рекол дека сè на светот постои, за да заврши на крајот во книга. Денес сè постои за да заврши во фотографија.

(превод: Д. Рубен)



Тим Ротерт (во Германија)

за „Тетовирање“, игран филм на Столе Попов

Георги Василевски

УДК 791.43 (497.17) (049.3)
Кинопис 6(4), с. 67-72, 1992

СЛИКАТА НА УЖАСОТ ОТРЕЗНУВА

Како што секој значаен филм се појавува во вистинско време, така и делото на Столе Попов, „Тетовирање“, не можеше да одбере од денешниот ден подобар миг за промоцијата на своите идеи и својата поетика. „Тетовирање“ со својата груба природност и со реалноста од која духовниот мамурлак се топи како снег на планинско сонце, упадна во нашето време како пратеник од некоја блиска и препознатлива иднина. Но, иднина во која луѓето, ослободени од теророт на фантомите кои везден атакуваат врз оние кривки импулси на надежта и ја пресушуваат радоста на живеењето, одвај дочекаа да ги симнат табуата наследени од нашите денешни институции. „Тетовирање“, навистина, како да дојде меѓу современите на тие институции што со невидено лицемерство и атавистичка саможивост се колнат дека прегоруваат во службата за човековата среќа и човековите потреби, со некоја ни малку мирољубива мисија. Тој дојде, значи, го разнесе она што е зрело за распаѓање во клишеата за епската добрина на луѓето што ги знаеме и... не си замина, како што велат старите поговорки, туку остана меѓу нас без да престане да не иритира, тревожи, исцудува и гневи. Тревогата, ќе речете, или гневот се афективни состојби за кои естетиката не би избрзала да ги стави под заштитната наметка на своите фини кодовни системи. Сето она што не ќе се озрачи од флуидот на духот нема право да се легитимира како изворна рожба на уметноста. Но, кога афектот на гневот се манифестира како интимен одглас на човековиот очај што како заразна лавина се излева од екранот,

тој ја губи грубоста на рудиментарното чувствување и запира таму каде што запираат сите оние мали плодни зрнца изртени од големото стебло на уметноста; пред сомневањето, невербата и восхитот.

Филмот на Столе Попов, „Тетовирање“, е едно такво блескаво зрнце и неговиот сјај како да ги осветлува старите нерешени сомневања, поттикнувајќи го, во исто време, правото на недоумиците и дилемите поникнати во наши денови, да застанат едни крај други со сомневањата од библиски времиња.

* * *

Но, пред да го формулираме ова изобилство на недоразбирања втиснати во нашата свест како илузии што можат да не избават од тегобите на тривијалната егзистенција, да се согласиме со констатацијата, како што налага редот, дека филмот „Тетовирање“ е едно не само несекојдневно остварување, туку тоа, по своите цели и домени, во голема мера и предничи пред она што во светот на филмот го нарекуваме квалитативен стандард. Импресивниот број наради што ги доби на фестивалските смотри во Битола, Херцег Нови, Врњачка Бања или Ниш, се само попатна потврда на вредноста на онаа таинствена врска што авторот ја воспоставува со своето време. А, блискоста на таа врска ја потврдија со многу поголем ентузијазам гледачите, за чии афинитети сè уште судиме без да извлечеме некоја корисна поука, со недоверба. Тие не се дограбија за песимистичките пораки на филмот како за некој естетички седатив, како што тоа понекогаш заобиколно ѝ се припи-

шува на спонтаноста на комуницирањето со нигилистичкиот хумор што го користат хероите на „Тетовирање“. Гледачите, како во ретко некој македонски филм, ѝ се препуштаа на смеата како на една од малкуте доверливи институции. Или, подобро кажано, тие ја прифаќаа како ритуал во кој имаат право на своите екстази и делириуми ем смеата, ем суровоста, ем страдањето. Во сцените на најжестоките пресметки се учествуваше подеднакво ужаснато и лековторно, небаре стануваш сведок на ликвидирањето на гротескните фетиши кои им прилепуваа хуманистички протези и на епските херои, и на фрустрираните интелектуалци, и на родените губитници и на порочните грешници.

* * *

Нема сомневање дека меѓу заслугите на филмот „Тетовирање“ што доведоа до тоа нашиот современик да го видиме низ еден поостар хуманистички диоптер, во светлина на која гаснат призраците на идеологизираниот херој, е и изборот на темата. Темата што ја наметнува, се разбира, самото драмско милје. А тоа е оној суров амбиент на затворот што во нашата филмска иконографија, макар и попатно, го воведо Владимир Блажевски со филмот „Хај-фај“. Во „Тетовирање“, меѓутоа, затворот е центар на светот по кој се протегаат ограночите, сенките и изливните потоци на ова концентрично јадро на страдањата. Надвор од сидовите на затворот постои друг планетарен поредок, друг сој луѓе и друга генеричка сила што ги обединува. Таа, се чини, не е во состојба ни за влакно да homести нешто од репресивниот ритам на злото, вгнездено во судбината на затворениците како длабока, неизвлечива рана. Навистина, секој од нив се наоѓа во затворот по сопствена вина или несреќа, без да го засега тежината на крстот положен врз тугите рамења. Но, кога веќе се собрани овде, нив ги обединува во заедништво некоја кохезиона сила која се здобива со својства на сеприсутен набљудувач од чиј натрапнички поглед не си во состојба за ништо на светот да се ослободиш. Против нејзините секојдневни одмазди можеш, од случај до случај, интимно да негодуваш, па во некој миг на егзалтација кој навистина е споредлив само со митскиот бунт против боговите, и да му се спротивставиш. Но, сосема е извесно дека по тихиот одек на тој твој бунтовнички каприц ќе се покрене цела една репресивна лавина која во своите смртоносни прегатки заедно со непосредниот виновник ќе ги зграпчи и животите на случајните сведетели на бунтот.

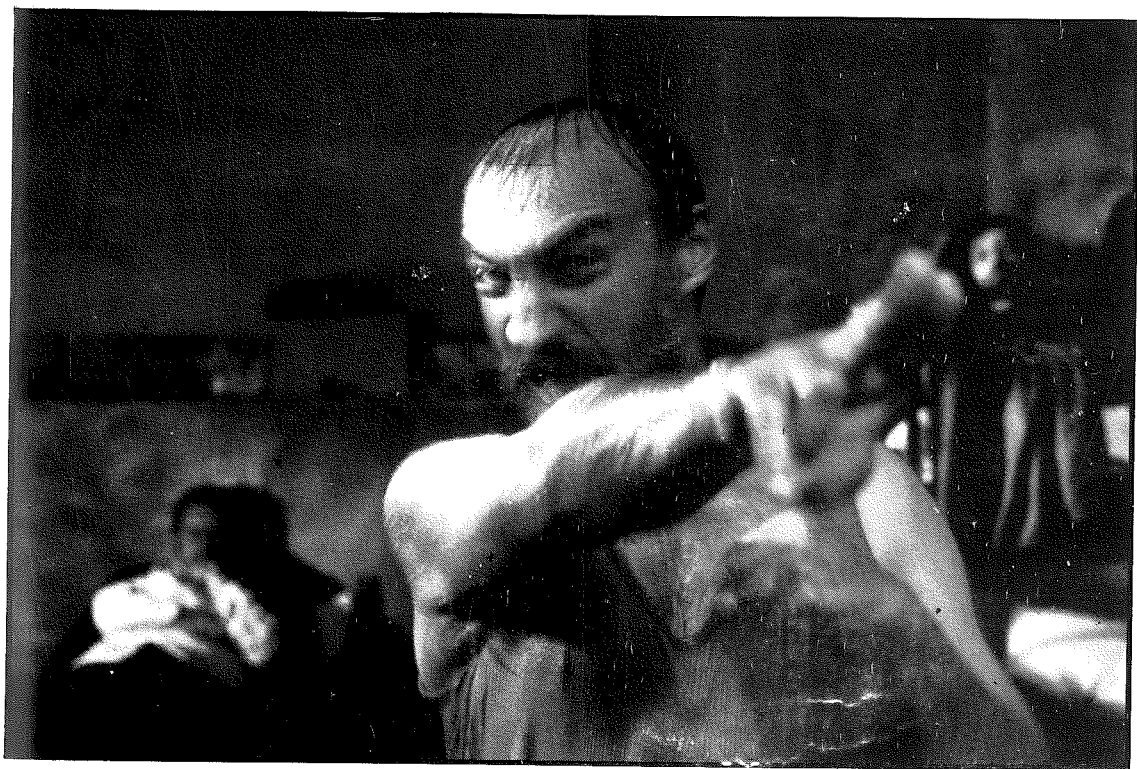
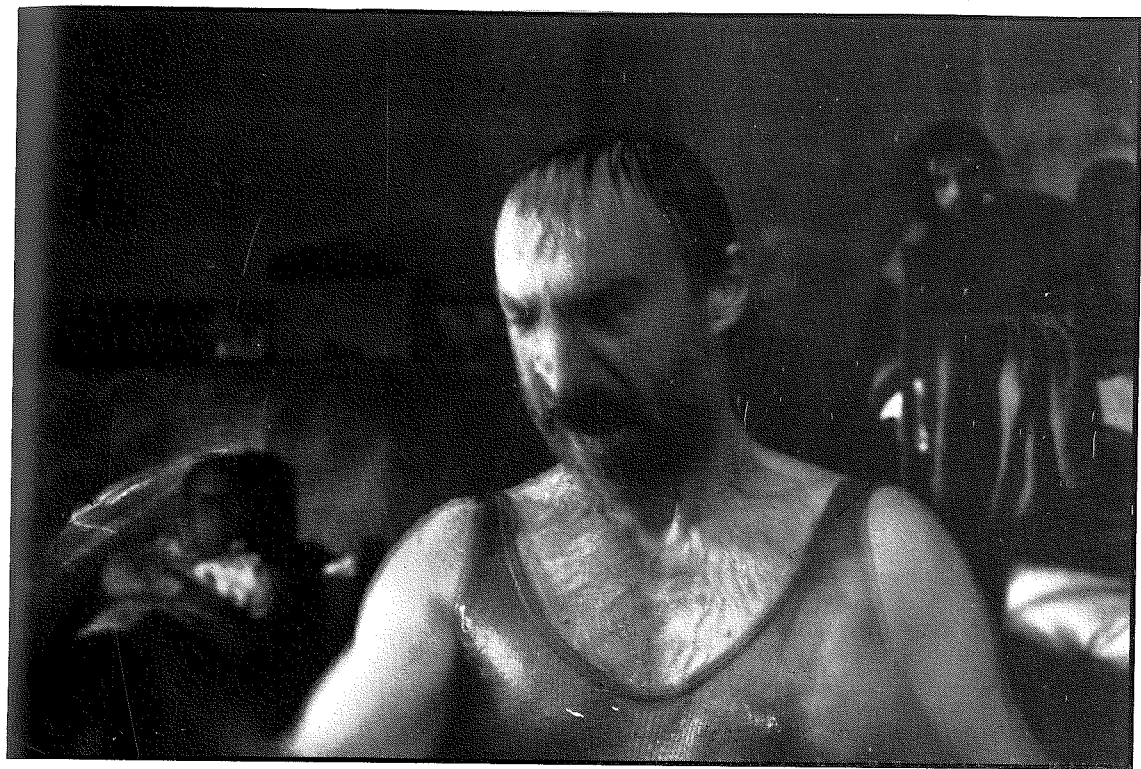
На таквата судбина не се осудени само жртвите чиј грев се состои во тоа што тие, како во случајот со Илчо, умеат како и сите луѓе на светот, нормално да љубат, да се караат, да проштеваат, да се лутат и да се бранат. Ужасот

низ кој тие минуваат го делат со нив и закоравените криминалци, и грешниците и целатите.

Столе Попов не ги штеди од срамот на поразот ни храбрите, како што не покажува со обвинителен прст накај плашливците, моралните губитници или грешниците. Затворскиот амбиент е една страшно објективна слика за порокот кој овде наоѓа непречена слобода на своите мрачни нагони. И можеби токму со мерата на објективноста е толку решително исцртана параболата на страдањата на луѓето кои ќе ги сретнете покрај вас во секоја пригода, од една страна, и библиските клетви и пцости дојдени како глуво ехо од дамина, од друга.

Милјето на затворот и поведението на неговите жители се, исто така, и слика на отпорот. Неговата сила и истрајност можат многу лесно да не изненадат кога ќе ги забележимо во привидната помрливост со судбината кај сите оние никаквеци, измамници, крадци и интриганти кои сметаат дека другиот дел на светот се разликува од нив само по тоа што е понеумен и поагресивен во својата алчност, порочност и грабежливост. Тие т.н. маргиналци, всушност, не минуваат ни полошо, ни подобро од позицијата на која се заринкаа некогашните административни божества кои, наспроти сè, уште го чуваат споменот за епскиот хероизам.

Навистина изворите на храброста и стоицизмот над кој заеднички ги наднесуваат своите тажни лица и непоправливите убијци, и жилите измамници, и мачениците кои кренаа раце од намерата некогаш да убедат во својата невиност, понекогаш изгледаат чудотворни. Оној ни малку симпатичен лик што извонредно го интерпретира Александар Чамински поставува цела дузина енигми за природата на отпорот што го одржува во живот. Сепак, неговата сотоцистичка сила понапред, се чини, црпи енергија од патолошката волја да владее, отколку од надежта дека наскоро ќе се искубе од овој пекол. Ликот на Зоран Цвијановиќ како да се соживеал докрај со ролјата на епилептичар и во слободата да го одбере сам мигот кога ќе добие напад, тој наоѓа некоја исцелувачка утеша. Шиптарот на Младен Крстевски, иако можеби најболно ја чувствува изолацијата од светот на кој му припаѓа, добива некоја мрачна сатисфакција од намерата некогаш да убие. Паднати на самото дно од пеколот чија знаковна одредница ќе ја парафразира како провидение и Благој Чоревски, носителите на оваа смеса од спротивставени индивидуи минуваат низ некоја чудна преобразба. Смесата, всушност, почнува психолошки да ферментира; заедно со престапниците, жртвите стануваат составен дел од оној голем мозаик блескаво опетнат од заедничките порази, клетви и лелекања. Сега, се чини, сите ја преземаат врз себе вината на злосторниците, но заедно со вината, тие се сладат и од вкусот на невиноста на непорочните жртви.



Мето Јовановски во ТЕТОВИРАЊЕ (1991)

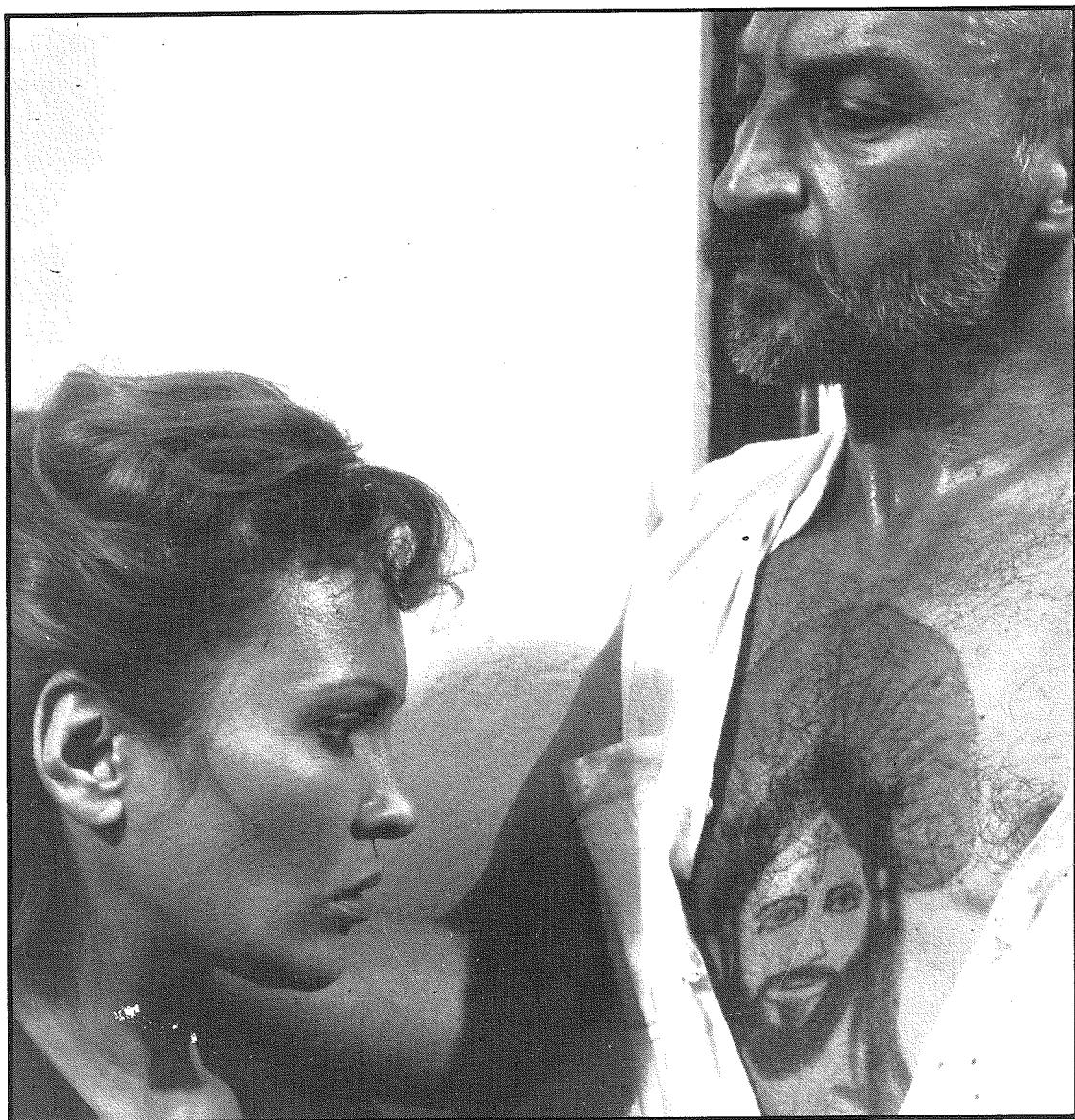
Нешто од трагиката на губитниците од „Тетовирање“, изгубени во густата магла на своите соништа, можеше да се насети и во првиот игран филм на Столе Попов, „Црвениот коњ“, кога поразените војни набиени во мрачната утроба на истрошениот брод, минуваат низ негостољубивите мориња и, наместо спас, доживуваат да бидат голтнати од пустинските пејзажи на далечна Азија.

* * *

Околноста дека во милјето на нечистите и запустени затворски келии што Столе Попов ги

отсликува со документаристичка фактура блиска до реториката на натурализмот, ќе се најдат еден покрај друг олицетворението на Исус, тој нов симбол во нашиот филм кој во амбиентот во кој царува грубоста, е деградиран во, навистина етеричен и напатен, но, сепак, параноичен наркоман, и бруталните, настрани силеџии, не ја демантира тезата дека осудени заеднички да ги поднесуваат страдањата, тие не наоѓаат заеднички и допирни точки во своите егзистенции.

Можеби не треба да се отпише како апсурдна можноста дека унесрекените жители на



ТЕТОВИРАЊЕ (1991)

затворот се неповратно обединети во казната изречена врз главниот херој на филмот, непоткупливиот, своеглав и чесен Илчо на чиј отпор му дава таква езотеричност талентот на Мето Јовановски. Во духовниот склоп на овој осаман човек за чии изливи на нежност и гнев не може да се каже дека му припаѓаат на сојот на божјите миленици, како да бараат утеха и губитниците, и грешниците, и насилниците. Беспомошниот и изигран Исус го задолжува Илчота на поддршка со искреност на која не можеш да ѝ свртиш грб. И стариот робијаш што го игра Столе Аранѓеловиќ се бори за неговата доверба, а фрустрираната, неостварена интелектуалка која се претворила во ловец на таленти во затворскиот круг без да ѝ трепне око, ќе заклучи дека Илчо е надарен музичар.

* * *

Дали нашиот херој ќе се поведе по некој висок принцип на заедништво и во овие клетви, лелекања и молитви ќе го препознае гласот на своето срце или премалено ќе му се врати на принципот на ограничувањата што нè затвораат во самите себе? Илчо, по сè изгледа, не ќе се согласи со позицијата на рамнодушен слушател на запомогачките лелеци. Откога по онаа мрачна екстаза на револтот двојникот на Исус ќе издивне во неговите прегратки, тој заедно со истетовираниот лик на синот божји прираснат како во старите времиња до самото срце, ќе ја преземе од него и клетвата фрлена врз неговата непорочна душа. Илчо ќе се согласи во ритуалот на пренесувањето на клетвата да учествува и стариот робијаш кој сигурно ја знае трагичната цена на повторното раѓање на Исус.

Она што никој од затворениците не го видел, а се одигрува пред очите на Жената дојдена во затворскиот круг од светот во кој божествата не постојат, е сликата на бегството на Илчота во кое тој ќе загине. Бегство кон сферичните кругови на пеколот кое заличува на агоничниот лет во место и со апокалиптичниот фиук на куршумот го огласува искупувањето на сите гревови. И навистина, видена низ призмата на Илчовата смрт, човековата беда не нè фрла во очај. Кривокоста на тоа исусовско тело и неговата неотпорност стануваат некој вид објект на нашата заштитничка љубов. Секој негов нов пораз, секој непредвидлив чекор по работ на бездната нè води кон изворот на сочувството и болката каде што, откога ќе го видиме стравотното лице на горгоната, наместо да се вкамениме од ужас, му се враќаме на нашиот свет поотпорни и прочистени. Но, прочистени не од гревовите и пороците кои станаа дел од нашето чувствување на светот и на луѓето, туку од оној тежок талог на лагите и лажните ветувања. Бе-

демите на стоицизмот со кој сега е преплавена сликата на светот никако не би требало да ги истиснат од новосоздадениот пејзаж животните радости и невините верувања во среќата. Но, гласот што допира до срцето откај бедите длабоко втемелени во ровката земја сепак зазвучува како ехо на осамениот и самотен крик на ранетиот херој.

* * *

За аналогните симболи со кои Столе Попов го лоцира патот на Христа до Голготата во нашето милје, би можело да се зборува како за поетика која во значајна мера отстапува од теозофските кодекси на традиционалното религиозно учење. Авторот на „Тетовирање“ не ја става, во секој случај, својата интуиција во служба на реконструкцијата на судбината на еден човек според ауристичкиот принцип на кој му се поклонуваа проповедниците на сакралните доблести. Точно е дека него го интересираат моралните аспекти на гревот и каењето, но тој не ги запоставува од своите преокупации изобличувањата и триумфот на апсурдот, на пример, или, пак, непредвидливите изливи на ирационалните сили. Кој го турна нашиот херој во лавиринтот што води до пеколот ако не исчашените механизми на апсурдот кои небаре го испитуваат составот на некоја до немајкаде проста играчка, кога се дограбија за куферот на Илчота. Кошмар, рамен по бесмисленоста на причините и последиците што ќе уследат, на оној повик упатен до Јозеф К. од Кафкиниот „Процес“ да се јави во комесаријатот. Институцијата на затворот ја презема жртвата дури по овој бесмислен чин на самоволие, грубост и агресивност, кој ќе ѝ послужи како алиби за репресивните пресметки што ќе уследат. Кога жртвата, пак, ќе се најде очи в очи со омразата на затворските редари, изнурната како стара племенска химера на насилството и теророт, и силата на апсурдот решително ќе биде елиминирана од завојувачката, ненаситна моќ на таа омраза.

Истрелот на оној ладнокрвен и безличен снајперист со кој Исус ќе биде погоден в гради, може во една слободна интерпретација да се толкува како заповед извршена по волја на човекомразецот Пилат. Но, зарем таа поместлива цел во која со толку внимание нишани снајперистот, не нè потсетува во моментот кога ќе се најде пред нишанот, на една од жртвите на Сартр. И таа жртва без некоја јасна причина го менуваше засолништето пред непријателот, па пред да го загуби животот, го загуби и својот идентитет.

За да го ситуира овој процес на морална, религиозна и егзистенцијална дезинтеграција во нашето милје, Столе Попов мораше да побегне кон неколку мошне ризични решенија и да изгласа недоверба во конвенциите на традиционалистичката нарација. Тој, дури, не се воздржа да изврши мошне решителни измени во сценариото на Мирко Ковач, па двата централни лика врз чија поделба се гради фабулативната конструкција на приказната, ги вткаа во еден лик, во ликот на Илчота. Така, добивме една мозаична слика за луѓето изгонети од општеството, која очигледно, нема во целост да ги задоволи нашите фетишизирани претстави за портретот на губитниците, злосторниците или целатите.

Големиот товар што требаше да се понесе за да се спаси композиционата рамнотежа на овој мозаик, мораше да го преземе централниот лик на драмата, унесреќениот и преобразен во Исуса, Илчо. Тој, благодарение на извонредната контрола што режијата мораше да ја одржи над поведението на последниот епизодист, благодарение уште и на интуицијата со која драмскиот лост непогрешливо се преместуваше од 'рбетот на поединечната несреќа кон матицата на заедничките страдања, од експлозивното жариште на болката кон каскадните изливи на смеата, ќе успее да го постигне она што толку ретко се случува; ќе ги зачува единството и кохезијата на сликата. Точно е дека наративната, а заедно со неа и иконографската структура на приказната, ќе мора да минат низ еден процес на дезинтеграција која во перспективата на судбината на главниот херој, ќе создаде нова хомогена целина, можеби остро поделена на фрагменти, а сепак уедначена, урамнотежена и единствена.

Како заслуга на талентот на Столе Попов треба да се впише и неговата способност да ги придобие за своите намери сите свои соработници, сите коавтори, почнувајќи од снимателот Мишо Самоиловски, преку монтажерот Лаки Чемчев, авторот на музиката Љупчо Константинов и целата актерска екипа. Нивната уметност и вештина да го сообразат својот актерски сензибилитет со агресивноста на оној триглав змеј што се нарекува толпа, а притоа да не изгубат ни трошка од индивидуалноста и самосвојноста на нивниот темперамент е феномен во нашето кинематографско искуство на кој до појавата на „Тетовирање“ не можевме ни да му аплаудираме, ни да негодуваме. Тој не постоеше. Сега предметот на анализата на актерската уметност се збогатува со една нова дистинкција; колку актерот ги обелоденува во чинот на глумата своите индивидуални поттици, а колку од тие поттици му припаѓаат на духот на заедништвото.

Ана Шапкалиска

ВО ПОТРАГА ПО ИЗГУБЕНАТА РЕЛИГИОЗНОСТ

(„ДЕН ЗА ТЕТОВИРАЊЕ“ – МИРКО
КОВАЧ)

Познато е дека Мирко Ковач е автор кој во своето книжевно и сценаристичко творештво се занимава со апсурдот на човековото постоење, и неговата немоќ да ги открие причините за несреќите кои наидуваат во животот. Апсурдот кај него е сфатен поинаку од оној на Бекет, како и на Сартр, а поради што, ќе видиме токму во сценариото „Ден за тетовирање“.

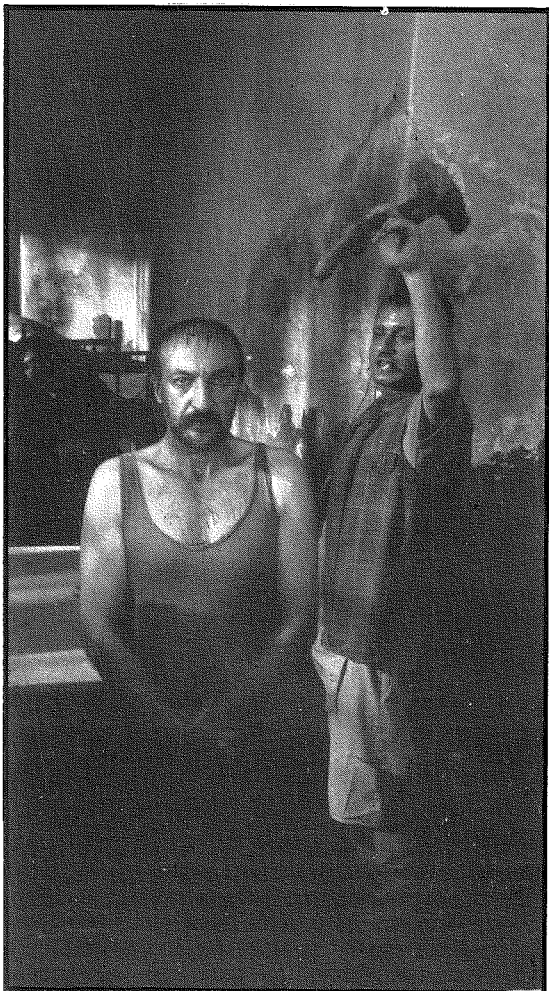
Најнапред да нагласиме дека со својот сценаристички пристап Ковач одбира едноставни теми, кои уште поедноставно ги разработува. Неминовно се потсетуваме на старата изрека меѓу филмските луѓе дека едноставните приказни се и најдобри приказни, што во случајот на овој автор наполно функционира.

Во „Ден за тетовирање“ ни се открива приказна која е толку вистинита и возможна, што е тешко да се замисли дека е плод само на писателската фикција. По сплет на несреќни околности, при што е постигната кафкијанска атмосфера на немоќ и изгубеност, главниот лик во сценариото, Ичо, се наидува во затвор, од кој се надева дека бргу ќе излезе. Меѓутоа, околностите кои следуваат, не му одат во пресрет, туку напротив, се повеќе го задлабочуваат во трагедија. Судбините на затворениците се пластично прикажани, и нагласено е дека тие ги тушат своите емоции во самоиронија. Ковач

драматуршки јасно го ситуира односот на Ико спрема другите во затворот, и обратно. Тоа се луѓе, кои дејствуваат повеќе со инстинкт, отколку со разум. Дијалогот во сценариото прецизно ја отсликува емоционалната состојба на ликовите. Секогаш го читаме она што и очекуваме ликот да го каже.

Во „Ден за тетовирање“ станува збор за луѓе кои се песимисти, не оти немаат одреден морал, туку од причина што не го наоѓаат околу себе. Дејствието на сценариото е ситуирано во период кога комунистите сè уште се на власт, а знаеме дека тогаш религијата е целосно на втор план. Разбирливо е дека на луѓето што им е присилно оневозможено да веруваат во Господа, им е потребна некоја друга духовна поддршка.

Ико станува свесен, дека постојните авторитети кои се доминантни во општеството, не му даваат задоволителна морална поткрепа. Тој



ТЕТОВИРАЊЕ (1991)

постојано, внатре во себеси, си го поставува прашањето: Кој морал да го прифати? Дали тој на комунистите, кој одамна не му нуди никаква утеха, или, пак, својот сопствен, со кој знае дека не е можна среќа и самоосвистување. Интуитивно насетува дека е неминовно распаѓањето на тој безбожен систем, и чувствува несигурност кога мисли на тоа што да направи со својот живот.

Интересно е тоа што во затворот времето станува апсолутна категорија, без почеток, средина и крај, што е многу битно за начинот на дејствувањето на ликовите. Сè се сведува на соочување со апсурдот, дека така морало да биде, без можност нешто да се поправи. Ико е свесен дека не живее, туку само живурка, и знае дека вистинскиот живот е многу далеку од него. Што подразбира Ковач под поимот прав живот? Би рекле дека е тоа степенот на свеста да се проникне подлабоко во она што е навидум само гола форма и материја, да се чуе внатрешниот глас, и со тој духовен глас да се живее. Суптилно ни се става на знаење, дека е невозможно да се придржуваме кон моралната празнина. Во спротивно, се ставаме во опасност да ги врземе своите размислувања за минливи и безвредни нешта, кои негативно би влијаеле врз нашиот духовен развој.

Следејќи го однесувањето на Ико во затворот, може да се заклучи дека тој има создадено илузија оти кога ќе биде пуштен, сосема поинаку ќе живее и нема да ги повторува своите поранешни грешки.

*„Неда: Тако Ико. Теби овде добро?
Ико: Могло је и горе. Кад изаѓам,
биќу други човек. Више никаквих
глупости.“¹*

Во оваа реплика на Ико, ни се открива таа нова димензија која за првпат е толку нагласена во творештвото на Ковач. Тоа е потребата кај Ико повторно да ја воспостави нарушената човечка хармонија. Кај огорчените луѓе во животот е толку присутна мислата дека „секогаш кога е нешто добро, сами сме заслужни, а кога нешто не оди некој друг е виновен“. Во случајот со Ико не е така. Тој доаѓа до сознание дека она што му се случува, воопшто не е случајно. Не верува во постоење на „виши“ сили. Проблемот го бара и го наоѓа кај себе. чувствува потреба да биде побожен, не во мистична, туку во исконско-човечка смисла на зборот. Инаку, човечноста во „Ден за тетовирање“ не ја поседува само Ико. Таа е присутна во сите ликови во сценариото, со што авторот го избегнал црно-белото портретирање на ликовите.

Многу значаен момент во овој филмски текст на Ковач е желбата на Ико, пред сè, како главен лик, а потоа и на сите други ликови, да ја насочат својата верба кон нешто што не ќе има

минлив карактер. Со тоа, би добиле поинаква димензија сите материјалистички категории кои ја нагизуваат човековата егзистенција, какви што се: болката, гневот, лакомота, незаситната страст, поривот спрема насилство. Ико губи надеж во постојниот систем на вредности, и се соочува со реалноста, и тоа токму во затворот: дека нема на што да ја потпре својата душа. Така што, тетовирањето со Исус воопшто не е накалемено и усилено, туку произлегува од целокупното духовно устројство на Ико во тој момент. Тој постепено создава дека треба да го измени односот спрема сопствениот живот, а на таа поента инсистира Ковач. Авторот ненаметливо го поставува прашањето дали е потребно човек да се најде во таков деструктивен простор, каков што е затворот, па да почне да размислува кој е и што е?

Атмосферата во затворот, му дава поинаква светлина на страдањето на Ико. Тој увидува дека ништо не постигнал во животот. И сам себеси си го поставува прашањето, кој му е виновен за тоа? Соочувајќи се со своето лажно „јас“, се згрозува од празнината која како бездна му се отвара во сопствената душа.

Религијата на Ико му се нуди како нужна потпора, да си изгради систем на вредности од кои нема толку лесно да биде разочаран, и кои ќе му овозможат да напредува духовно. Тетовирањето, и тоа токму со Исус, не е само празно кокетирање со симбол кој ништо не му значи, туку потисната потреба да биде заштитен од сила која и самиот знае дека е многу посилна од комунистичката свест и морал.

Еден од подрагоцените фактори во сценариото е тоа што Ковач им ги разбива илузиите на ликовите за сопствената непогрешливост. По тој свој квалитет „Ден за тетовирање“ се разликува од многу филмски затворски приказни. Авторот ни посочува дека ако сакаме да оствариме некоја своја среќа, е нужно да ја преиспитуваме својата природа, да ги надминуваме слабостите, и да се соочиме со тие злокобни страсти во нас самите кои ни аранжираат трагични ситуации. Ковач преку Ико ни укажува на неминовноста на животот да му се даде една поинаква рамка и димензија.

Копнежот за слобода е присутен, и тоа изгледа сосема нормално и природно кај Ико, но Ковач не ни навестува да размислуваме само за реалната слобода што му е потребна на главниот јунак.

Многу побитна е слободата во нас самите, дури и можноста преку изгубената и повторно пронајдена религиозност, која би се јавила само како индивидуален избор на поединецот, да ја надминеме сопствената ништожност.

БЕЛЕШКА:

1. М. Ковач, „Окупација у 26 слика и други сценарији“, ЈУ филм данас, СКЦ, Бгд, 1990, стр. 152, сцена 66.

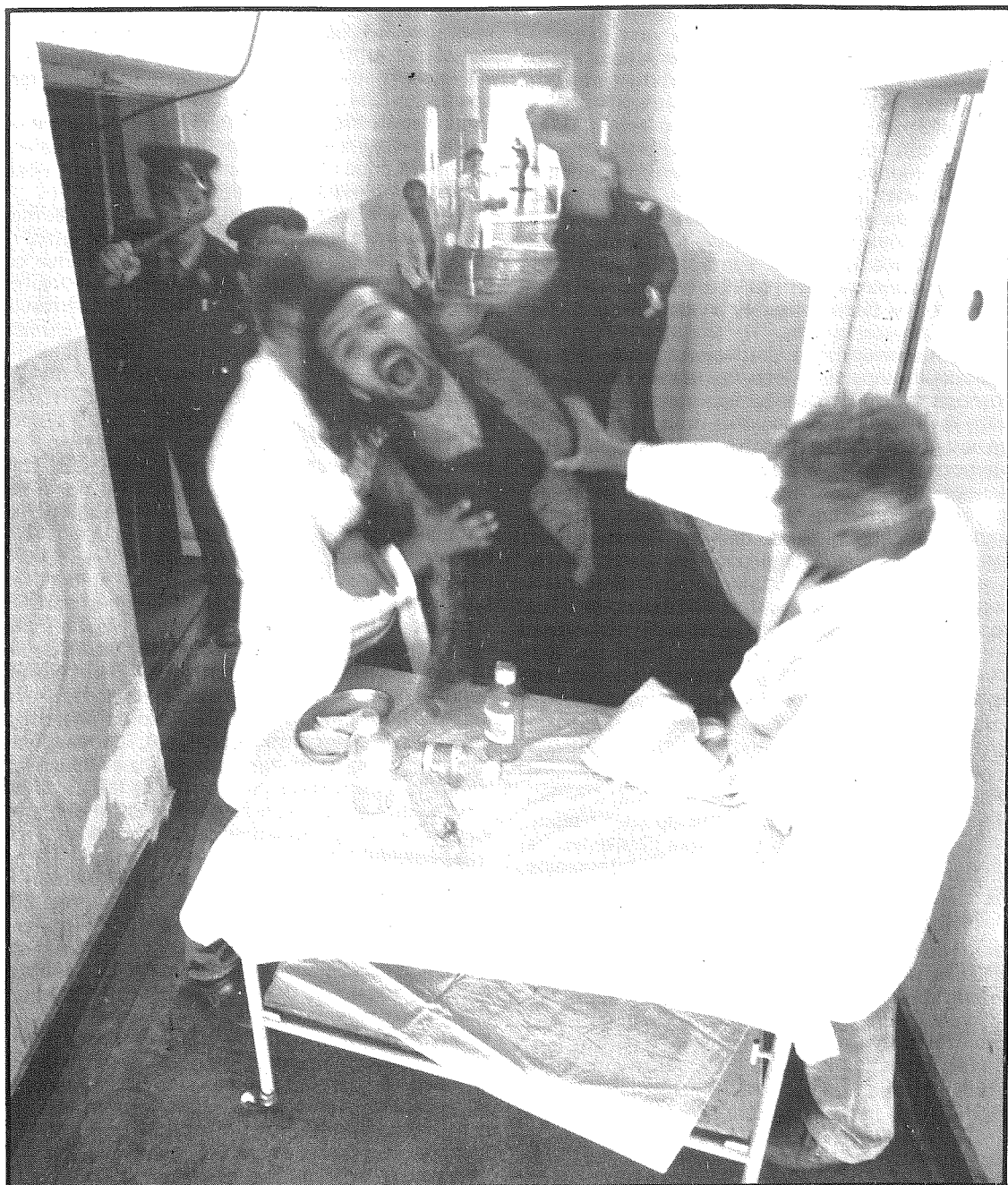
УДК 791.43 (497.17) (049.3)
Кинопис 6(4), с. 74-77, 1992

Ѓорѓи Јаневски

ЗА „ТЕТОВИРАЊЕ“

Минатата деценија, временскиот интервал помеѓу два снимени филма во македонска продукција рапидно се зголеми. Реткоста и потребата од филмови од домашна продукција не само што создава аура на настан кој долго се очекува, туку неминовно бара од тие филмови одредени квалитети или, пак, освојување некоја од многубројните фестивалски награди со што оправданоста од нивното постоење не би била доведена во прашање. При услови на непостоење творечки (филмски) континуитет на овие простори, кој се должи на неприлагоденоста спрема новите начини на финансирање условени од времето во кое живееме, за секој млад филмски режисер неговото деби е меч со две острици. Дебитантското остварување претпоставува освојување награди, гледаност од публиката затоа што може да биде и последно. Цената на успехот за еден млад режисер е преголема, а кусур ретко останува.

Во кратката филмографија на „Вардар-филм“ единствено Столе Попов со своите три долготражни филмови покажува континуитет толку колку што е возможно во гореспомнатите услови. Неговиот развој од филм во филм се одвиваше сукцесивно по една нагорна линија, па така по неговиот трет филм „Тетовирање“ ништо не е случајно, а Столе Попов, се чини, го оформува својот творечки идентитет.



Кадар од филмот *ТЕТОВИРАЊЕ* (1991)

Почнувајќи од неговиот првенец „Црвениот коњ“ (1981) според истоимениот роман на Ташко Георгиевски со својот основен „егејски“ проблем, потоа големиот успех со „Среќна нова '49“ по сценарио на Гордан Микиќ, тематски врзан со воскреснатиот проблем на информбировските критични години, па сè до „Тетовира-

ње“, кај делата на Столе Попов е евидентна една комплексна детерминираност од општествените текови и тензија за прогресивно кореспондирање со нив.

Во опсерваторската опскурност, неговите филмови грубо и непотребно беа сврстувани во разни категории на таканаречениот политички

ангажиран филм, што понекогаш се употребува како единствена квалификација или дефинирање на жанрот, а од друга страна, пак, најновиот филм на Столе Попов ги исклучува сите можности за унифицирање во една конечна дефиниција. За ваквото еднострано гледање на неговото творештво придонесува и наводната строга и непробродлива локална и временска ограниченост, што јасно говори за неколку анахронизми во однос на современите погледи на филмската уметност (критиката) и недостигот од изградена филмска култура на овие простори (публиката), без чие постоење како такви работите би биле премногу розови за да бидат вистинити.

Со поимањето на филмската уметност не само како наративна структура ќе може да се согледа суштината на филмскиот жанр и неговото функционирање во спој со другите, па сè до нивното претопување или сублимирање во единствен филмски јазик. Ако таквата ограниченост може да се прикачи за неговиот втор филм „Среќна нова '49“ со своето носталгично милје, неговиот најнов филм, „Тетовирање“, има многу поуниверзален опсег на комуникација и широчина на асоцијации. Задржувањето на богатиот локален колорит е неизбежно за еден творечки темперамент кој своите инспирации ги црпи од светот во кој живее, покажувајќи чувство на припадност и барајќи од нешто целисходност за својата уметност.

Моделот кој е искористен во осмислувањето на сценариската подлога на Мирко Ковач чии соработници на сценариото се Столе Попов и Живоин Павловик е сличен на оној од „Среќна нова '49“ каде што визуелните predispozicii на драмскиот текст се издигнати на степен на квалификувани за конструкција на филмскиот израз.

Разните проблеми кои ги загатнува овој филм се еден степен нагоре во усовршувањето на архетипот на општествено-политички условениот филм кој во свои одредени сегменти покажува различни специфики. Вечниот конфликт помеѓу отфрлената единка и светот што ја опкружува (било тој да е во институционализирана форма или не) е само почетната интенција која ја замислува драматичната разврска на дејствието во која неговиот архетипски карактер постапно се распрснува во силниот психолошки набој на филмот, останувајќи притоа имплицитно вградена во секој негов најмал дел.

Ликот на Илија, кој вкусот на револт и згрозеност од она што го опкружува, вклучувајќи го и неговиот приватен живот, ја добива својата вистинска тежина дури по првиот контакт со силите на власта и со затворот. Столе Попов во „Тетовирање“ користи една добро проверена формула по која случајноста и факторот на изненадување споени од горчината на апсурдот го

доведуваат човекот, кој е на маргините на општеството од една секојдневна (за трепет на окото) во една гранична ситуација и до создавање на коренот на сопствената омраза. Нарушувањето на дотогаш постојниот систем на вредности е типично за такви околности кои со својата интензивност директно влијаат врз човековата свест и во случајов резултираат нови етички (религиозни) категории.

Затворот, метафора за дното на општествениот живот, отсекогаш на маргините на интересот, овде е доведен до спротивно значење со својата причинско-последична врска со општеството. Многуге епизодни и позабележителни ликови ја креираат психопатолошката целост на сите типови затвореници во нивната ментална прозаичност и оттука и суштинското согледување на општествената стварност токму преку нејзиното дно, кое е очигледна нејзина последица. Колку овој филм кореспондира со самата стварност е работа на субјективната проценка на секој гледач, но тоа не може да биде искористено како единствена квалитетна одредница на овој филм. До толку повеќе што тој не доведува до ништо конечно ниту, пак, има намера да наметне што било. Затоа и корисноста од таквото сомневање за тоа дали филмот е блиску или далеку од вистината е само една од повеќето дилеми кои со сета своја сила ни ги препушта овој филм. И покрај сите можни конотации кои ги носи во себе, едностраната квалификација на овој филм како политички е неумесна. Тематската целина на „Тетовирање“ своите корени ги влече од сите пори на нашиот живот и во неговиот филмски креиран свет малите нешта го добиваат значењето на она што во филмската уметност, која не признава такви разграничувања, е есенцијална.

Карактеристично за Столе Попов и неговите филмови со вешто насочените емоции чија варијабилност придонесува за нивниот интензитет. Ваквата варијабилност ја среќаваме од секвенца до секвенца, па дури и во самата содржина и композиција на кадарот. Комедиографскиот профил, често базиран врз гег или врз досетка, а понекогаш и врз актерската гестикулативна сугестивност, со молскавична брзина го менува својот карактер со што поради наглите промени емоциите добиваат сила на шок, создавајќи конфузија на емоции и несвесност од која димензија на филмскиот израз се предизвикани. Неретко се појавува чувството на нелагодност и недоумица кај секој добронамерен и искрен посетител на кино-салата. Насмевката често е проследена со вкус на горчина, па така трагичното и комичното се испреплетени. Ваквата емоционална амбалажа воспоставува специфичен вид етерична комуникација помеѓу филмот и публиката. Дури и финалот на филмот претставува смислена стилска дигресија во постмодернистички дух, за некого несфатлива и необична. Таа на некој начин

е модернистичко пародирање на сцена од добро познатите партизански филмови од типот на Миља и Радослав во нивната последна смртна преградка, во slow motion патетика, но овојпат на местото на петокраката куршум в'гради или во Исусовиот лик. Сево ова е во целосен контраст со преостаниот дел од филмот.

Една од спецификите на неговиот претходен филм е автентичната амбиентална визуелизација во која секоја сцена беше дело за себе со свој ликовен сензибилитет. Во „Тетовирање“ ова својство е постигнато со автентичната лоцираност на снимањето, но овојпат оформувањето на филмската визуелизација бара сосема нов пристап. Ограниченоста на просторот, на моменти клаустрофобичноста, неизбежно, го доведуваат човечкиот лик во прв план, а камерата во една психолошко опсерваторска позиција, базирајќи го целокупниот филмски колорит врз фацијалната сугестивност. Во овој филм сме сведоци на лингвистичната агресивност и шареноликост што е во непосредна врска со социјалната структура на затворениците во ќелијата, центар на дејствието, т.е. нивното потекло и претходниот општествен статус. Ваквите предиспозиции се добро искористени, вклучувајќи го тука и користењето на филмските средства за создавање едно драматично поприште или поинаку создавање на функционален хаос.

Филмската композиција што Столе Попов ја гради остава подеднакво простор за нејзината идеографска линија во единство со семиолошкиот систем на надградување и надополнување на изразите и миметичките кодови чии аудиовизуелен карактер е профилиран со импровизаторски дух и цврста монтажна ритмика. Снимателската техника има широк дијапазон на изразни средства кои ја осмислуваат мизансценската поставеност која во такви околности лесно може да ја изгуби својата динамика. Евидентен е напредокот во поглед на техниката која овде покажува дека не мора исклучиво да зависи од високите дострели на филмската технологија, туку од уметничките афинитети, и нејзиното сваќање пред се како креативен чин во еден колектив на индивидуалци.

Колку што квалитетите на „Тетовирање“ можат да се објаснат со творечката зрелост на Столе Попов, тие важат и за неговата екипа која взаемно се развиваше надградувајќи се себе си, но и неговите филмови. Соработката со истата проверена екипа и познавањето на сензибилитетот на секој нејзин дел е најдобар можен начин на работење во услови во кои ризиците не смеат да се дозволат. Оттука и спојот на двајца мајстори на својот занает како што се Столе Попов и Мишо Самоиловски кој на овие

филмови им даде посебен снимателски печат. Слично е се чини и со Мето Јовановски кој во трите филмови на Столе Попов ги толкуваше главните улоги. Неговиот развој како филмски актер се остваруваше напоредно со развојот на неговиот режисер и по сите признанија тешко е да се процени кој отишол понапред. Дострелите на Мето Јовановски често беа оспорувани поради играње само одреден тип улоги кои се разликуваат само во нијанса. Меѓутоа во „Тетовирање“ тој го надминува така наречениот тип на темна депресивна можеби и психопатолошка димензија на ликот, но сега внесувајќи и нов квалитет т.е. траги – комичниот и мимичко гестикулативен набој кој често ја менува својата содржина. Младиот Светозар Цветковиќ за разлика од улогата на локален мангуп, криминалец и бунтовник во „Среќна нова '49“, сега е затворски редар и тој се снаоѓа со македонскиот јазик многу подобро од некои на кои тој им е мајчин, посебно во автентичната интерпретација на скопскиот сленг кој Столе Попов го користи во овој филм. Во филмот се искористени и извонредни епизодни креации кои се во добро познат манир од претходните креации на истите тие актери.

Како перманентна аномалија што се провлекува во скоро секој македонски филм, така и во овој впечатливи се недостатоците во оформувањето на звучната слика на филмот, не толку поради добрата музика на Љупчо Константинов, колку поради разбирливоста на дијалозите во филмот која во одредени негови делови е на недозволливо ниско ниво.

Појавата на „Среќна нова '49“ во 1986 година покажа дека голем дел од филмската публика го прифати филмот од сè срце, а последниците ги чувствуваме сè уште. Неколку години наназад дијалозите, и досетките од филмот се употребуваат во секојдневниот говор, а посебно меѓу младите. Чувството на припадност и носталгијата за стариот град и начин на живеење: старите слики на старите радио-апарати, старите кредити, староградските обичаи се сведоштво за стариот живот кој исчезнува. Познатите сентенци од „Среќна нова '49“ се речиси обнародени, па логично е да се очекува дека до следниот филм на Столе Попов и овие од „Тетовирање“ кои ги слушаме по скопските улици да го доживеат истото.

Филмот на Столе Попов – „Тетовирање“ ја има онаа особина на современите филмски теккови со која еден филм им е достапен на сите социјални структури и ги привлекува со различни сегменти од својата комплексност. Ова е можеби единствен пример на нашите простори, еден автор и неговите дела да стекнат статус на култ, кој треба да трае.

за „Љубовта на Кочо Топинчаров“, документарен филм на Антонио Митриќески

Кети Каранфилова

УДК 791.43.039 (497.17) (049.3)
Кинопис 6(4), с. 78-81, 1992

ПОЕТИЧНО ВО ДОКУМЕНТАРНОТО

Во недостиг на поопстојно концепирана и континуирана играна продукција, македонската кинематографија речиси компензаторски изгради една своја традиција на малите и гранични форми. Во документарниот и анимира-ниот филм се постигнаа резултати кои, според законитостите на една мала и неразвиена кинематографија, се концентрирани во неколку силни авторски имиња, но истите сосема рамноправно учествуваат во она што егзистира како „југословенски документарен и краткотражен филм“. Во 70-тите, и, во малку помал обем, во 80-тите години, селекцијата на „Вардар филм“ и групно и поединечно освојуваше признанија како на белградскиот Мартовски фестивал, така и во Берлин и во Oberhausen. Од денешен аспект гледано, значи, постоеше завидна продукција на овој план, а нејзината важност е до-толку поголема доколку го пополнуваше про-сторот на една родена, но неостварена кинема-тографија, претставувајќи истовремено и сво-евидна школа за филмските кадри. Но, секому му е јасно низ каква етапа во моментов мину-ваат „Вардар филм“ и македонскиот филм (упа-тувам на текстот на Благоја Куновски: „Маке-донскиот филм – вчера денес и утре. БУДЕЊЕ НА СОНОТ ИЛИ...?“, КИНОПИС 1, 1989) и колку погодува евидентниот недостиг од нови доку-ментарци и од краткиот метар. Притоа, замину-вањето на Дарко Марковиќ во друга средина, или пак евоуирањето на Столе Попов кон играниот филм, заедно претставуваат сосема логичен чекор во творечкиот развој, па оттука празнината што остана по нив премногу долго стои непополнета и тој факт ја става под пра-шалник и неопходната смена на генерации.

Ете, токму во ваков еден контекст се поја-вува и сместува оној од двата филма претста-вени на минатогодишниот југословенски фести-вал на документарниот и краткометражниот

филм кој беше награден со Златниот медал на Белград за најдобро дебитантско остварување – „ЉУБОВТА НА КОЧО ТОПЕНЧАРОВ“ на АН-ТОНИО МИТРИЌЕСКИ. Во таква бројна конку-ренција каква што беше ова признание се дока-жува како најсоодветно за да одбележи еден млад автор и еден документарец-првенец. Овој краток филм (13 мин.) ја поседува свежината и смелоста на дебитантска креација, но на сво-евиден начин го изразува и помалку специфич-



Кадар од филмот ЉУБОВТА НА КОЧО
ТОПИНЧАРОВ (1991)

ниот статус на својот автор. Антонио Митриќески, имено, дипломира режија во Лоѓ, Полска, па според тамошниот начин на студирање, беше во можност да направи неколку филма од различни жанрови уште за време на школувањето. Токму оттука при првичното доживување на филмот се наметнува веќе оформената поетика на авторот и станува јасно дека истата е плод на конкретните можности за опсервации, кои довеле до изразно оформување. Меѓутоа, останува фактот според кој во македонската продукција ова е прво негово дело и тоа комплетно: идеја, сценарио, режија.

„Љубовта на Кочо Топенчаров“ – и самиот наслов укажува на тематска определба која филмот го означува како љубовна приказна. И Митриќевски во својата идејно-стилска насоченост потенцира дека раскажува за една голема љубов, за љубов на прв поглед, која им дала на своите јунаци голема моќ, но сепак, и покрај тоа, не успеала да урне некои граници. Ова е историја за љубовта која ја победила неумоливоста на животните случајности, но која на крајот сепак ја платила цената пред суровата животна стварност. Кочо Топенчаров е Македонец од Охрид, кој една вечер во Битола, пред четириесетина години, ја запозна Марика, под ламба, и во истиот миг се вљуби во неа. Марика заминува дома во Албанија, кај старите родители. Се допишуваат. Поминува време, границите се затвораат, таа му пишува: „Кочо, јас не сум птица па да прелетам, да дојдам кај тебе“. И



ЉУБОВТА НА КОЧО ТОПИНЧАРОВ (1991)

Кочо ќе се реши – една немирна ноќ скришум со пријателот го зема кајчето и дури по 6 часа борба со невремето стигнува отспротива. Не му веруваат дека дошол поради љубов, лежи в затвор. Сепак, останува со Марика, создаваат семејство. Но, носталгијата и мислата за своите остануваат, потсетуваат, не даваат мир. Подоцна бара да дојде во Македонија и пак одлежува в затвор – 7 години. Желбата му се исполнува дури сега, како на старец, кога веќе посакуваното станало дел од една лична драма.

Тоа е граѓата на оваа приказна, граѓа фасцинантна во својата документаристичка податливост, во својата животност, со набой на еден „случај“, со фактографија која е полисемична. Секој уметник би можел само да посакува таква историја која само по себе е приказна. Од ова би произлегол документарец во неговиот најчист вид, чија вистиновидност би овозможила и супериоризирање на конотации со политички димензии. Темата „за љубовта и политиката“ е меѓу најкористените и најисплатливи во филмското производство. Меѓутоа, она што истовремено го одвојува и обојува овој документарец се содржи во формалното „поместување“ што го прави Антонио Митриќески. Потоа, тој самоуверено одбива да ја прикаже оваа граѓа во нејзината соголена варијанта, просто да ја вгради во една структура. Второ, во неговата поетика материјалот претставува само појдовна точка во кинестетичките размислувања кои се остваруваат низ нагласено субјективен израз. Во тој случај и експерименталноста, доколку постои, произлегува од желбата љубовната приказна да се уобличи со лиризиран и поетичен јазик, низ метафорика која ќе асоцира слики и ќе сугерира емоции и доживеаност.

Да тргнеме од основната Јакобсоновска, одосно стурктуралистичка теза, за првпат изложена во есејот „Два аспекта на јазикот и два типа на афазиски нарушувања“ (Роман Јакобсон и Морис Хале: „Основи на јазикот“, 1956), за метонимиската природа на филмот наспроти метафоричката драма. Метонимијата опстојува врз принципот на синтагматичност, т.е. блискост и комбинација на елементите, нивно сложување во порака. Метаномиската структура ја карактеризира поврзување по пат на соседност, движење што се одвива по линијата на каузалитетот во еден поединечен дискурс. Затоа вистиновидноста може да се објасни како функција на метонимиското значење на филмот. Низ времето и просторот се движиме линеарно, сетилното искуство претставува низ од блискости, соседности. Кадарот и сцената, како основни единици на филмот, на ист начин се сложуваат и комбинираат. Крупниот план, кој по синегодохички пат преку еден дел ја претставува целината, во својата структура исто така е метонимиски. Прозата, епиката, реализмот го содржат овој принцип; романот, особено реалистичкиот, многу лесно се претвора во филм.



Кадар од филмот **ЉУБОВТА НА КОЧО**
ТОПИНЧАРОВ (1991)

Дихотомијата, според Јакобсон, се однесува на целокупното јазичко искуство, таа е бинарен состав во кој, всушност, откриваме два начина на поимање на работите. Во таа смисла, пак, метафората е карактеристична за монтажата. Монтажата е она средство во филмот кое му овозможува постигнување метафоричка структура. И во метафората и во монтажата сликите се спротивставуваат врз база на сличности (или контрасти). Метафориката е парадигматика, таа подрзбира избор и замена според сличност, што на свој начин значи нарушување на соседноста. Поезијата и лириката се чисто метафорички видови, како и симболизмот, сфатен како стилска одредница. Меѓутоа, метафоричката монтажа не може да се одржи како главно композициско начело, иако остнува покарактеристична за филмовите кои ја надминуваат метонимиската природа /склоност на медиумот и кои токму поради тоа ја потенцираат монтажата сама по себе. Поетската драма, на пример, е неподвижна до пароксизам, запоседната со парадигматски сличности, а не со синтагматскиот ред и каузалитет.

Режисерскиот ракопис во „Љубовта на Кочо Топенчаров“ се поигрува токму со оваа биполарност, обидувајќи се на свој начин да внесе своевиден метафорички пристап во една строго метонимиска структура. Документарниот филм,

според прифатените жанровски определби, подразбира прикажување на вистински случки и личности, тој е тука за верно и прецизно да ја „бележи“ појавната димензија на стварноста. Притоа документарноста како метод се бара и очекува и од стилот и од реториката. Сепак, тематското богатство и наменската разновидност на овој вид филмови неминовно предизвикува и различни начини на обработка. Во напуштањето на строго фактографскиот филм се оди и далеку во оспорување и дополнување на почетните дефиниции за него, па се потешко се покажува воспоставувањето граници. Современиот документарен филм содржи повеќе свесна надградба, индивидуален стил, очитување на авторски став. Кај Антонио Митриќески тоа „поместување“ се движи во правец на препознавање на лирските димензии на една вистинска биографија, што практично иницира напуштање на директниот филм (или филм – вистина) во корист на потрагата по драматичен квалитет на приказната.

Во видувањето на Митриќески овој портрет на Македонецот – случаен изгнаник, се здобива со вредност поинаква од обично регистрирање на фактицитетот, вредност што се вдахнува од анализата на едно поединечно искуство. Филмската приказна, за разлика од онаа животната, почнува од крајот – од моментот кога Кочо Топенчаров по долги години поминати во очекување повторно стапува на родната земја. На брегот на Охридското езеро долгиот кадар не сочувва со изразот на старечкото лице, израз кој и во својата пресушеност и помирненост останал сублимат на емоции. Повторувањето на овој кадар во филмот и неговото варирање во вид на лајт – мотив го пополнува мозаикот на филмската идеја, зашто фабула во нејзината причинско – последична даденост не постои. Секавањата на Кочо, Марика, Синот и Пријателот немаат за цел изложување на биографски елементи во јасни и експлицитни искази, туку егзистираат како мотивирани присекавања на она што било, што се доживеало, тие ја ре-откриваат и ја ре-отвараат човековата душа. Тоа отворање вешто се сведува само на неколку моменти. Првиот, секвенцата со забавено движење кое го забавува природното темпо, а не го прекинува – Кочо и Марика на Канео, движење кон езерото и поглед свртен кон Албанија, залез на езеро. Вториот, на границата со Албанија се следи доаѓањето на Кочо и Марика и нивната средба со роднините; техника: црно – бели фотографии и одделно снимен тон. Третата секвенца се одвива на тераса со поглед на езерото на која Кочо и Марика (и делумно нивниот син кој е излезен од кадарот) неврзано и спонтано ги евоцираат спомените. Последниот момент, кој ја заокружува целината, ја претставува средбата меѓу Кочо и пријателот од младоста на пристаништето.



ЉУБОВТА НА КОЧО ТОПИНЧАРОВ (1991)

Само секвенцата на фотографирање, која се чини вметната во основниот дискурс, има строго дескриптивна цел, имено, да го задржи и фиксира моментот, да претстави, да стане дел од една историја. Преостанатиот дел е чисто рефлексивен, што се должи на монтажа постапка која наведените ударни секвенци ги испресечува и поврзува со кратки кадри, чија функција е да сугерираат асоцијации: езеро, црква, стара кукна порта, калдрма, весла во езерото, црна мачка, пороен дожд. Во нив можеме да бараме чисто симболички димензии и во тој случај тие го даваат основното расположение, импулс, емоција. Но, истите слики се наметнуваат и како елементи што останале во потсвеста и кои испливуваат при евоцирањето на минатото. Ефектната монтажа постигнува и двете видувања да се прифатат во нивната двосмисленост. Комбинацијата на спротивставени кадри, всушност, произведува поими со помош на сложување на визуелните елементи на неслични слики. Токму во тој поглед станува збор за типично метафорички вид на монтажа, зашто кога таа би била метонимиска, овие кадри би се користеле како мотиви од разгледница, кои напосто го илустрираат разговорот со јунаците. Монтажата тука се надминува како една од етапите во конструкцијата, како постапка на монтирање, за да стане т.н. креативна монтажа и носител на идејата. Таа е средство со кое диспаратните и дотогаш не-

поврзани предмети се доведуваат во врска и така се влијае врз ставот на гледачот, кој произлегува од така воспоставената комбинација. Ефектот на метафората не може да се сведе на логички односи. Таа природно се наметнала како водечко начело во структурирањето на приказната, во која не се бараат логичките врски меѓу збиднувањата и ликовите, туку нивната – ирационалност. Токму во тоа проектирање на еквивалентноста од оската на селекција на оската на комбинација, се согледува поетскиот белег на ова дело.

Сево ова укажува на постоењето тенденција да се испровоцираат крајните граници на документарецот, со внесување играни елементи во него. Краткоста на формата особено придонесува во тоа да се постигне згуснато и емотивно набиено доживување. Способноста за опсервирање и медитативност, нагласеноста на субјективистичкиот став и присуството на особен стил, го одредуваат ова дело во рангот на филмско есеизирање. Прашање е колку ваквата ориентација и склоност на авторот ќе еволуираат во правец на играни филмови, но во поволни услови тоа секако би била формата во која тој би се изразувал најсестрано, особено затоа што станува збор за естетички свесен креативец, кој има што да каже. Чистото визуелно размислување на Митриќески во поетичка смисла претставува залог за истражување на можностите на филмскиот медиум.

СЕ СНИМА:

„ПОСЛЕДНАТА МАКЕДОНСКА САГА“, игран филм

продуцент:

Трајна филмска работна заедница „Пегаз“
– Скопје

сценарио:

Симон Дракул

режија:

Бранко Гапо

директор на фотографија:

Владимир Самоиловски

костимограф:

Данкица Петровска

сценограф:

Менде Ивановски

тон снимател:

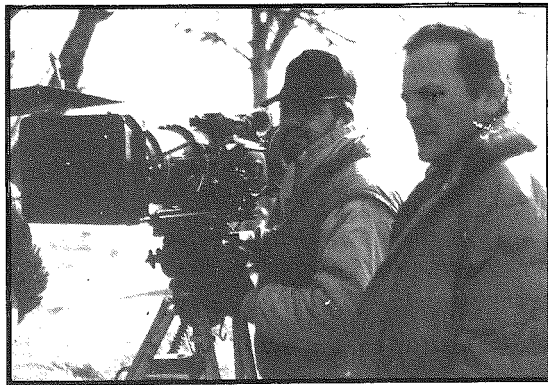
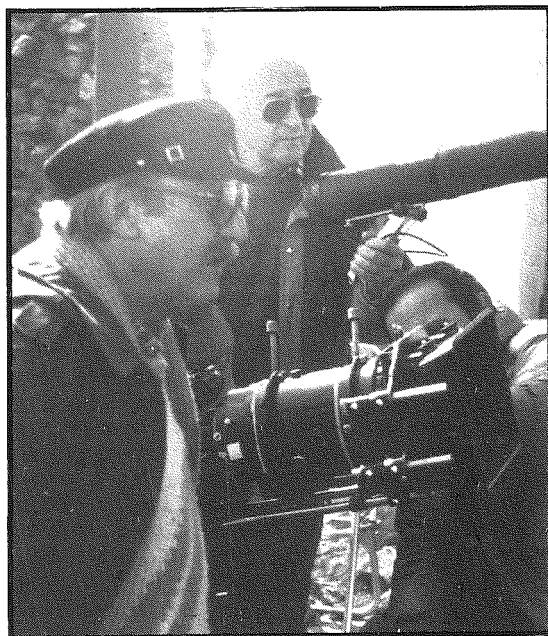
Глигор Паковски

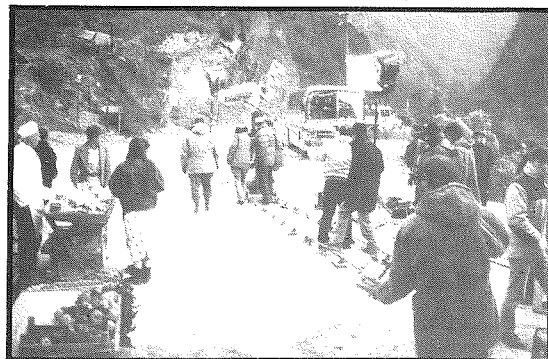
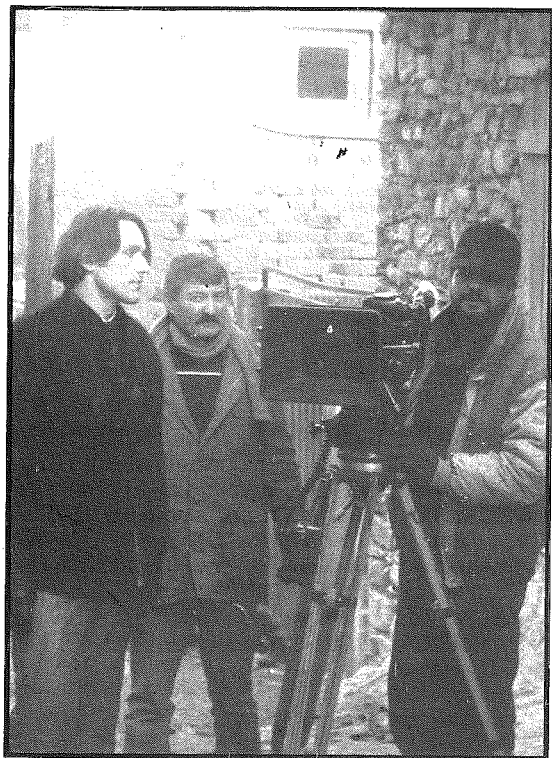
директор на филмот:

Панта Мижимаков

главни улоги:

Кирил Поп Христов, Билјана Танеска, Мето
Јовановски, Владимир Светиев, Владимир
Јовановски





ХАЦИ КОСТЕ, ЗОГРАФ И ФОТОГРАФ

(ТАЈНИТЕ НА ТИТОВВЕЛЕШКИОТ МАНАСТИР „СВ. ДИМИТРИЈА“)

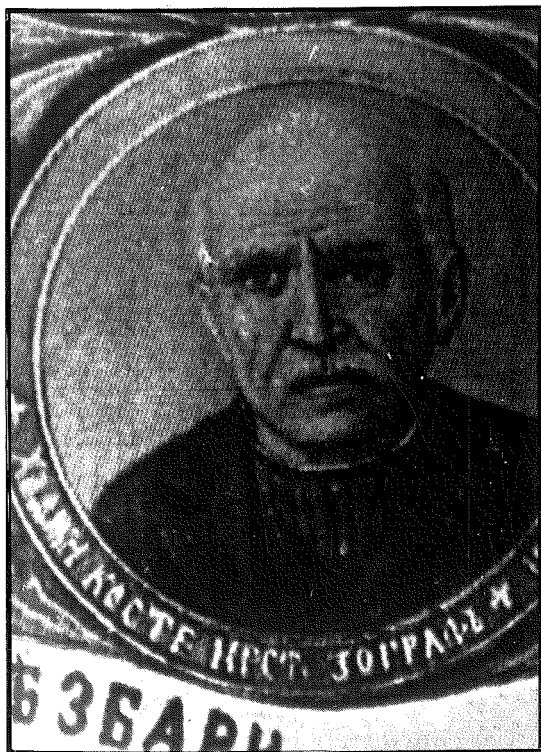
Кон средината на минатиот век или поточно во 1855 година, граѓаните на Велес ја открија големата тајна на своите предци што ја закопале во земјата. Во неспоредната близина на руините и остатоците на стариот пајонски град Вила Зора, а подоцна Велес, повторно на светлината на денот била ископана старата мана-

стирска црква посветена на свети Димитрија. Црквата се наоѓала тука под земја преку 4,5 векови. Легендата говори дека ја закопале старите велешани плашајќи се од турската наезда, од освојувачот, кој се ширел по Балканот и ги уништувал објектите на месното население, посебно храмовите. Затоа велешани решиле и сложно ја закопале црквата за да ја спасат од рушење и по поминувањето на ордите одново да ја откапаат.

Меѓутоа, ордите не само што поминале, туку и останале со векови. Времето минувало и на црквата се заборавило. Само тајната била пренесувана од колено на колено во семејството на воденичарот, чија воденица била во близината на закопаниот манастир. Така било до првите децении на минатиот век.

Во градот, кој станал силен трговски центар, почнала да јакне националната свест. Биле отворени училишта, најпрвин на левата, а подоцна на десната страна од Вардар. Интересирањето за читање книги го развиле познатите велешки трговци, кои се претплатувале на тогашните изданија. Уште во 1827 година единствениот претплатник од Македонија за книгата „Сочиненија песнословска Иона Пачича“, печатена во Будим е г. Хаџи Јанко од Велес. Три години подоцна како претплатник во Будим за книгата „Словенска граматика“ се споменува господар Ангелко Палашов од Велес „у Мака Донској“, а како претплатници од Пешта уште тројца: Иван хаџи Георг, Михаил хаџи Пано и Зафир Ангело. Во 1839 година како претплатници на Теодосиевата печатница во Солун од вкупно 282 лица од Македонија и Врање преку половината се од Велес.

Компактното христијанско население, јаките традиции на словенската писменост, развитокот на граѓанската класа како и богатите



Портрет на Хаџи Косте

трговци придонеле покрај отворањето на училиштата, да се обноват и срушените цркви. Веќе во 1838 година е подигната, на старите темели, црквата Свети Спас, а две години подоцна и соборната црква Свети Пантелејмон.

Во тоа време стариот воденичар Петар Здравев им ја кажал семејната тајна на видните и богатите трговци, кои имале големо влијание врз Турците. Започнала, по изградбата на црквите, нова борба за откривање на стариот храм. Добиената дозвола за ископувањето на црквата велешаните, веројатно, добро ја „подмачкале“ бидејќи е познато дека трговецот Хаџи Оце за вадењето на ферманот за изградбата на црквата Свети Спас потрошил 36 илјади гроша.

Во текот на ископувањето на црквата учествувало целото население, па дури и војската. Најпосле црквата ја видела светлината на денот. По точно 467 години се појавила целата со олтарот на исток, со лице кон градот, кон Велес. Бидејќи била изградена со врела вар (кемер), а без штици и диреци останала добро зачувана.

Откопаната манастирска црква била гордост на граѓаните. Затоа сакале да ја дотераат, да им биде поубава. Покрај изградбата на манастирските конаци го задолжиле својот најдобар зограф да изработи фрескоживопис во црквата.

И во таа иста 1855 година веќе афирмираниот зограф Хаџи Косте, син на познатиот зограф Крсте Поп Трајанович почнал да ги црта фреските. Со пренесениот занает од татко му и усовершеното користење на барокните елементи и поголемото употребување на злато, ги збогатувал фреските, воведувал новини. Работел со полна пареа на фрескоживописот, по углед на светогорската школа. Живописот го завршил истата година и на јужната страна на црквата, горе на средината на сидот во врамен простор со гордост ги напишал следниве зборови: „Оваа црква е обновена во лето 1855. Х. Косте зограф и фотограф“. Буквите се напишани со црна боја на светлосина подлога и со златни линии. Посебно е нагласена втората професија на Хаџи Косте-фотограф. Овој збор е напишан со значително поголеми букви во споредба со зборот зограф.

Точно оваа година, од потписот на Хаџи Косте, може да се земе според досега познатите податоци како датум на македонската фотографија. Покрај потпишувањето во црквата и други индикации говорат во прилог дека во овој период фотографијата била позната во Македонија, а то значи само 16 години подоцна по официјалниот роденден на фотографијата.

Во овој период и тоа меѓу 1830-1865 година според познатиот историограф Тодор Шоптрајанов во Велес имало околу дваесетина богати трговски фамилии. Тие имале свои посебно

признати фермани, кои се нарекувале „аире туџари“ што преставувале привилегија за тргување со Европа. Тие овие фермани ги плаќале од 5.500 до 10.000 гроша и биле ослободени од плаќање некои такси, ангарији, судења по шеритатот и др.

Трговијата во овие години, како и занаетчиството доживуваат мошне брз развиток. Велешките трговци продавале сахтијан (преработени кози кожи) и други производи во Виена, Лајпциг, Пешта и во некои италијански и руски градови. За полесно и подобро одвивање на трговијата со градовите на Европа трговците ги испраќале своите синови на школување, најпрвин во Пешта, а подоцна во Солун, Атина, Цариград. Така, Ангелко Палашов учел словенски книги и германски во Земун, за да може неговиот татко полесно да тргува со германските трговци.

Секако некои од овие богати синови или трговци, кои биле во пријателски или роднински односи со зографот Хаџи Косте му донел фотоапарат, кој веднаш „слика“. Заинтересиран за „новата“ уметност велешкиот зограф го научил и фотографскиот занает. Дури и фотографијата влијаела врз неговото зографисување. Познатиот теоретичар на уметноста д-р Коста Балабанов констатирал дека Хаџи Косте при изработката на ликовите на словенските просветители Кирил и Методиј во црквата Свети Пантелејмон во Титов Велес во 1863 година настојувал иконата да личи по својот изглед на тогашните фотографии. На просторот околу солунските браќа насликал повеќе растворени свитоци и кружни полиња, кои поврзани меѓу себе ја формираат, односно ја врамуваат иконата.

Колку години точно живеел Хаџи Косте, првиот македонски фотограф, не е познато. Меѓутоа, спред кажувањето на Горѓи Зографски, последниот македонски зограф, умрел многу стар, напуштен и гладен. Умрел кон крајот на минатиот век во 1894 година. Меѓутоа Горѓи Зографски го зачувал од заборавот ликот на човекот, кој прв во Македонија ја држел во рацете фотокамерата. Го нацртал на Композицијата на градителите, зографи и резбари што потекнуваат од Рензофско-Зографскиот род. На бистите во медаљоните меѓу 14-те ликови ги поставил од почит, како што вели Антоние Николовски во своето капитално дело за зографите Андонов, Зографски и Вангеловиќ, уште стариот Хаџи Косте и својот современик и соработник Димитар Андонов – Папрадишки.

Првиот потпис во манастирската црква Свети Димитрија, како и подоцните на Хаџи Косте во други цркви, говори дека македонската фотографија има свој долг век.

Веројатно фоторафскиот занает бил познат во многу градови на Македонија во минатиот век. И во градот на првиот фотограф Хаџи Косте во Велес имало по него лица што се зани-

мавале со фотографија. Меѓу нив бил Диме Гочев-Бицкин. Работел кон крајот на минатиот век, па сè до 1917 година, до својата смрт. Неговиот занает го продолжила ќерка му Стефайка, до 1921 година, кога се омажила. Свое фотографско ателје отворил Дамаскин Манушев во 1894 година. Фотографската традиција ја про-

должува сега 64-годишниот негов син Љубе Манушев. Во почетокот на веков ги има неколкумина. Кон крајот на Првата светска војна, кога сосема престанала изградбата и побарувачката за фреско и иконопис на црквите, се зафатил со фотографскиот занает и зографот Ѓорѓи Зографски.



Од натписот во црквата Св. Димитрија во Велес

ЗА ФОТОГРАФСКИОТ ЗАНАЕТ

(КОН ИЗЛОЖБИТЕ НА ТОМАС ЈАНУЛ И БЛАГОЈА ДРНКОВ ВО СКОПЈЕ)

Раѓањето на вредноста, во доменот на академски втемелените ликовни дисциплини или на кој и да е од нивните, напати, вчудовидувачки деривати, без исклучок се врзува за комплексот постапки дефинирани како уметнички процедури. Тоа значи дека без оглед на опфатот со којшто уметничките техники не ретко зафаќаат и во подрачјето на производните, егзистенцијални техники, препознавањето на нивната експресивна намера по правило е непроблематично. Од друга страна, повлекувањето на оваа остра граница меѓу експресивниот и техничкиот чин, којашто и неопитната рака со сигурност ќе ја изведе при попатниот допир со современата уметност, сè уште претставува вистински предизвик за ликовните критичари и историчарите на уметноста, соочени со специфичните производи создадени во амбиентот на специфичните, индустриски условените продуктивни и репродуктивни постапки. Фотографијата, пак, како најстар од новите медиуми, сè уште жестоко се опира на обидите да биде непротивречно и трајно изделена меѓу фиксирањето на визуелни информации и фиксирањето на ментални слики, меѓу комерцијалните мотивации и авторските пориви, меѓу безличната неракотвореност на претставата и интерпретативните потенцијали на техниката. Токму за тоа својство на фотографските средства и резултати, коешто и најбаналните фрагменти на поединечното искуство на светот не ги лишува однапред од можноста да бидат доживевани и протолкувани како морален став, творечки избор, тип на вредност, комуникација на највисокото рамниште на оштоста, накратко, како уметност, мошне уверливо сведочат две изложби, презентирани пред скопската публика; „Панорамски фотографии“ од Томас Јанул, фотограф од Чикаго – САД (Уметничка галерија Даут Пашин Амам, Скопје, 14.03. –

31.03.1991) и „Фотографии“ од Благоја Дрнков, фотограф од Скопје (Галерија на ЈАТ – Деловница Скопје, 29.04. – 15.05.1991). Имено, макар што непосредната идентификација и на едниот и на другиот авторски агажман е милјето на комерцијалната фотографија, концентрацијата и перфекционизмот со коишто на овие изложби е демонстриран занаетот, наложуваат контекстот на комерцијалноста, како што е многупати досега правено, да се прифати како една од легитимните и рамноправни појдовни точки на креацијата.

Панорамите на Томас Јанул се презентирани во организација на Информативната служба на Американската амбасада во Белград, односно, Американскиот културен центар во Скопје и Уметничката Галерија Даут Пашин Амам од Скопје, а придружени се од уводниот текст на авторот. На изложбата се поставени дваесет и две фотографии во боја коишто, за жал, не се обработени во соодветен каталог, но за коишто, пак, според неколкуте видливи сигнали, може да се претпостави дека се настанати во изминатите четири години. Пет од прикажаните дела на Јанул по жанр се врзуваат за индустрискиот пејзаж (Висконсин), а другите се градски ведути (Чикаго). Тргувајќи од искуството на, како што самиот ја дефинира, „банкетската фотографија“, чијашто главна одлика е големоформатниот негатив и контактното копирање, Јанул кон своите тековни мотиви приоѓа со уште поголема, побавна и скоро забравена техника – панорамската камера. Всушност, се работи за оптичко-механички склоп во употреба уште од втората половина на минатото столетие, којшто, најчесто благодарение на радијалното движење на објективот при осветлувањето на филмот, овозможувал регистрирање на широки, панорамски визури. Истражувањата на Јанул се насочени токму кон

обединувањето на сите особености кои што придонесле ова средство да падне во заборав: деформираната перспектива, нееднаквата густина на преширокиот негатив, монотонијата на хоризонталниот формат чишто несообразни пропорции се и несоодветни за печатење во списанија и книги – во особеност којашто вообичаено не ѝ се припишува на панорамската камера, а ја претставува суштината на фотографскиот занает – документарноста. Начинот на којшто авторот ги спроведува тие истражувања е одреден со моментот на експонирање на филмот, што инаку е типично за малоформатната, брза репортерска „кандид“ (наслепо) фотографија. Меѓутоа, и во обата случаја, задачата не е првенствено ловењето на оној мистичен „решавачки момент“ туку, едноставно, потпирањето врз веќе изградениот однос кон карактерот на мотивот, квалитетот на светлината и можностите на техниката, накусо, експозиција на добриот занает.

Најчестиот фотографски мотив на Јанул е архитектурата на Чикаго, поточно, агломерацијата на репрезентативни објекти, или уште поточно, композираните форми препознатливи како центар на градот; доминираат силуетите на познатите градежнички потфати – „Џон Хенкок Билдинг“, со две радиодифузни антени извишени како пинакли на готичка катедрала; на таму „Марина Сити“, огромното живеалиште, деловен и трговски центар со вистинска „водна порта“, „Аудиториум Билдинг“, ремек-дело на

Чикашката школа. Со намера да го сочува постојниот хармоничен контрапункт на Чикашкото градско јадро, но и да го појасни неговото скриено функционално и симболичко устројство, Јанул ја потенцира расцртаната перспектива на панорамската, широкоаголна оптика, но инсистира на ритмот на вертикалите, идентификувајќи го по секоја цена хоризонтот со симетралата на форматот. Истото начело, применето во пејзажите, го покажува дејствувањето на соголениот систем, односно, синтакса на фотографот: пронаоѓањето на точката на динамична рамнотежа, како услов за организација на земјата и небото, предниот план и бескрајот, во разиграна, драматична или возвишена, но најнапред, секогаш услогласена целина.

Светлината и контролата на нејзиното дејство врз фотографската претстава е следниот чинител со којшто Јанул ракува при остварувањето на интерпретативните цели, со што исчезува од логиката на „чисто“ визуелната забелешка. Неочекуваната, за фотографијата во боја, контурна острина и длабокиот простор на нејзиното протегање, сериозно се закануваат урбаниот пејзаж да го претопат во збир на здодевни, хроматски недиференцирани геометрички форми, расфрлени по форматот без видливо тежиште. Таквиот недостаток на планови совмесни на физиолошки омеѓеното видение, а дополнително предимензиониран со ефектите на неговата техника, Јанул успева да го надомести со воздушната перспектива на просторот



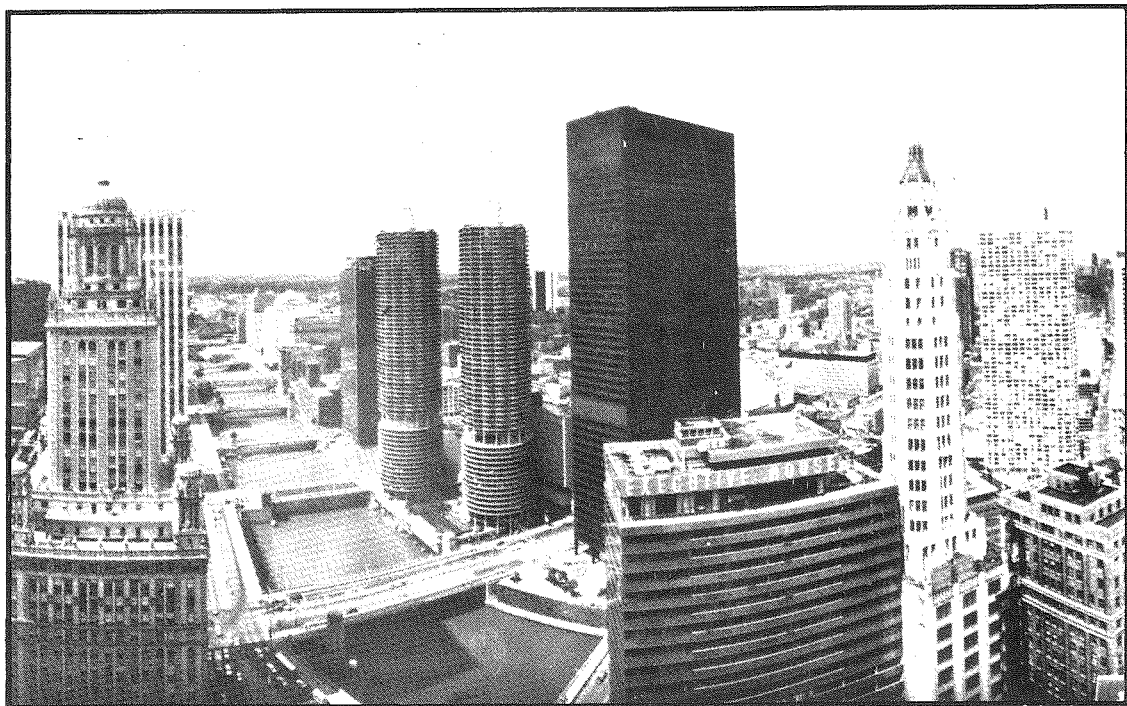
Благоја Дрнков: фотографија ЖЕТВАРИ (1938)

обвиен во посебно избрани атмосферски услови. Пет експонати од серијата посветена на Чикаго се создадени во гранични светлосни услови (квечерина, ноќ и мугри), коишто ѝ игра ги воведуваат и живописните бои на тешко предвидливиот Шварцшилдов ефект. Така, со мајсторството и вдахновеност разрешувајќи ги елементарните проблеми на занаетот ги иследува јазикот и писмото на фотографијата, нивната читливост и разбирливост. Неколкуте автентични бисери од неговата колекција, прикажана во Уметничката галерија Даут Пашин Амам во Скопје, сведочат за зрелоста на една авторска концепција, доволно убедливо одбранета за да биде вброена меѓу сè уште ретките индикатори за крајот на афазиса, којашто последниве десетлетија ја уназадува репродуцираната, комерцијална и, воопшто, професионална фотографија.

Форографиите на Благоја Дрнков се поставени во Галеријата на ЈАТ, нов простор издвоен во скопските деловни простории на овој авиопревозник како одговор на и натаму отворената иницијатива, покрената од Музејот на Современата Уметност од Скопје, за организирање изложбени активности на јавни места со висока фреквенција на посетеност. Насловите на дваесет и петте дела на Дрнков, создадени во изминатите пет децении, се приведени на поканата за отворање на изложбата и тоа по хронолошки след, што од своја страна сугерира дека се работи за камерна ретроспективна колек-

ција на несторот на македонската фотографија. Меѓутоа, една техничка бариера, вододелница на две сосема дивергентни идеи за фотографијата, оневозможува експонатите на Дрнков да бидат доживевани како хомогена целина: трите гигантографии во црно-бела техника не претставуваат соодветен увод во серијата фотографии во боја, од којашто е предимно и карактерот на изложбата. Темелната одредница во оваа смисла е, како и во примерот на Томас Јанул, платформата на комерцијалната фотографија, поточно, барањата на туристичко-пропагандната фотографија, значи, повторно документарност и техничка перфекција. Сепак, резултатите до коишто Дрнков доаѓа при материјализацијата на овие императиви на добриот занает, едновременно се и материјализација на неговиот негуван и препознатлив сензибилитет, истражувачка љубопитност и дисциплинирана постапка.

Жанровските назнаки на изложените фотографии во боја покриваат широко поле на авторски интереси: пејзаж, градски ведуги и архитектура, мртва природа, а застапени се и примери на етнографска документација и репрофотографијата. Се разбира, главниот фотографски мотив на Дрнков е македонското поднебје, чишто вредности тој ги извлекува и афирмира преку суптилна хроматска интерпретација, со големо разбирање на својствата на користените средства. Во основа, техниката на Дрнков е професионална, во значењето коешто



Томас Јанул: една од панорамските фотографии

овој поим го добива кон крајот на шеесеттите и почетокот на седумдесеттите години, та оттука е целосно осмислена околу печатената репродукција во боја: главно средноформатен, хроматски недозаситен дијапозитив, чиешто технолошко заокружување во слика е вон дофатот и компетенциите на авторот. Пренесувањето на ваквата светлосна информација во фотографски позитив во боја, се зацврстува како мануфактурен процес поткрепен со индустриски стандард дури во почетокот на осумдесеттите години, унапредувајќи притоа голем број дијапозитиви, од илустративен додаток на каталозите и списанијата, во вистински фотографски оригинал. Дрнков со големо умевање пристапува кон спроведувањето на таквата, позитив – позитив процедура, со цел галериските формати да се здобијат со вишок функции, ако не и вишок значења во однос на изворниот материјал – дијапозитивот. Претпочитајќи две фотографски екстремни ситуации – нискоконтрастни, хроматски комплексни и висококонтрастни, плошно обоени глетки, авторот во повеќе наврати ја надминува ригидноста на технологијата и воспоставува контрола врз изразните можности на хемијата: самомаскирањето и богатството на чистите бои, длабоките и високите тонски акценти без детали, хроматски интензитет без промена на гамата.

На највпечатлив начин техниката на Дрнков е вработена при пренесувањето на глетки без тонови, меѓу коишто заслужува да се издвои пејзажот „Малешевија“ (1990), фотографија што на прв поглед не заслужува да биде погледната уште еднаш. Причината поради којашто окото брзо, дури пребрзо лизнува преку овој пејзаж, лежи во крајната урамнотеженост на единствениот конструктивен елемент на форматот – бојата, доведена од цврстата композиција до состојба на скоро апсолутна статичност. Драмата, меѓутоа, е присутна во сцената, наспроти отсуството на големи гестови и привидот на имобилизираност: судирот лежи во хроматскиот акорд којшто, иако суни на класичната, медитеранска жица, сепак не зазвучува со радост или свечена возвишеност, туку со тивок печал и скрб.

Претставите коишто Дрнков ги формулира со графички сензибилитет, односно, со клоазонирани површини на униформна боја, со линеарни арабески или геометриски форми, го сочинуваат неговиот натпросечно квалитетен, но сепак стандарден репертоар на визуелното размислување. Пресудно повлијаен од огромното искуство втемелено на работата со црно-белата фотографија и блескавата рутина достигната во најразновидни фотографски техники, овој дел од изложбата на Дрнков ја подвлекува само леснотијата и природноста со којашто авторот ги komponира во сликата профилот на планината, орнаментот на народната но-

сија, динамиката на облакот, силуетата на дрво на снежна заднина. Тука особено доаѓа до израз комуникативноста на фотографијата на Благоја Дрнков, што произлегува не само од желбата да се говори за и со сопствената средина, туку од фактот дека таа самата, говорејќи и размислувајќи за себе, веќе половина век посега по идиомите скочани од овој автор.

Конечно, внимание заслужуваат и трите црно-бели фотографии, од една страна како релевантен факт за историјата на македонската фотографија, а од друга страна како непосреден споредбен материјал за развојниот пат на Дрнков. Историскиот куриозитет го обезбедува излагањето на фотографијата „Жетвари 2“ од 1938 година, којашто досега не била објавувана и чиешто постоење до неодамна не било извесно. Темата на селото, пак, особено онаа на селскиот труд како парадигма на националната култура, допушта во некое од идните попродабочени согледувања и вреднувања на раното творештво на Дрнков, да биде протолкувана како нишка на афинитет со некои од основоположниците на македонската современа уметност, во прв ред со Личеноски и Пандилов. Напоредно со сродноста на темата, можноста за ваквите врски ја поттикнуваат огромните формати, што инклинираат кон сликарскиот тип на наратија, а потоа и обработката на фотографскиот мотив, којшто лишена од ставот на непристрасната документираност, скоро пренаметливо нуди една визура на соучесништво со акцијата на типичните ликови во типичниот амбиент. Сепак, авторитетот со којшто се изведени овие експонати, остава малку простор за неисполнети очекувања, освен можеби една, скоро извесно неостварлива желба: да бидат видени во помал формат, со богата тонска скала и остар цртеж, онака како што Дрнков најдоброто умеа да ги претстави – како фотографии.

Задоволството доживеано на изложбите на Томас Јанул и Благоја Дрнков, во голема мерка се должи на врвните перформанси вградени во прикажаниот фотографски производ. Оттука, нивните колекции може да се сметаат за автентичен доказ за непостоењето на контраиндикација меѓу комерцијалната мотивација и творечката концентрација, односно, за потврда како достигнувањето до едно рамниште на посветеност на фотографските проблеми стриктно го имплицира и менувањето на нивната природа во уметнички проблеми. Насетувајќи го, или пак, осознавајќи го овој процес преку долгогодишните истражувања на медиумот, Јанул и Дрнков го изведуваат занаетот на фотографот со прилежноста на извршување мисија, а со цел во својата дефиниција на добриот занает да вклучат и еден посебен тип на вредности – оние коишто ги проучува историјата на уметноста.

Мај 91, Скопје

ДИСЕМИНАЦИЈА НА СОБЛАЗНИТЕЛНОСТА

(Кон ТВ филмот „Кокино“, 38 мин. продукција: MPT,
автори Драган Абјаниќ, Александар Станковски, Златко Трајковски)

„Одеднаш, нешто тешко и нагло, искрснува нешто туѓо, нешто што, ако во некој нејасен и заборавен живот и можело да ми биде блиско, сега ми се наметнува како коренито одвоено, одвратно... На границата на некоја реалност која ме поништува ако ја признаам. Соблазнителното и соблазнителноста притоа се моја ограда. Зачетци на мојата култура.“ (Јулија Кристева)

Соблазнителноста, еден од фантазмагоричните супстрати од кои произлегуваат основните жанровски одредници на конвенционалниот хорор-филм, функционира како халуцинантна метафора, распаке на фобии, опсесии, перверзии... Човекот кој е смртен и даруван со говор може, без лажна наивност и срамежливо криење, да го погледне в лице работ меѓу соблазнителното и светото, меѓу валканото и чистото, меѓу дискурсот и молчењето, меѓу желбата и значењето... Впрочем, соблазнувањето се манифестира низ задоволството во кое, со одвратност, навлегува субјектот. Стравот и гадењето од сликите се резултат на нагонската економија на која ѝ недостига објект. Токму поради таа двојност, расцепеност помеѓу задоволството и одвратноста, привлечноста и одбивноста, жртвите на соблазнувачкото, истовремено, се и неговите најверни и најпослушни поданици. (Псеудо–Кристева)

При проекцијата на филмовите, типични претставници на хорор-жанрот, такви „жртви“ се јавуваат и на екранот и пред него: екранот-преграда меѓу гледачот и визуелната симулација, која доаѓа како надомест (supplement) на местото од она што недостига, отсутниот објект. Така, не-објектот е дофатлив само како знак. На местото на отсутниот објект доаѓа **Другиот**: станува означувач кој станува субјект на некој друг означувач. Во оваа, секогаш нецелосна, транссупстанцијализација на Другиот во објект, субјектот, со убивањето на Другиот, всушност, го убива знакот што ги открива нивните односи како лажни, само преправање.

Субјектот треба да го убие знакот на сопствената другост, неподносливиот расцеп меѓу **битисувањето** и **небитисувањето**, меѓу Јас и Другиот. (Псеудо–Лакан)

Во ТВ филмот „Кокино“ моќта на соблазнувачкото намерно е ослабната, секогаш доаѓа преку синцир на посредници – медиумите. Ужасот е само навестен, без зборови, одземена му е способноста за говор. Механизмот врз кој е втемелен стравот овде е демистифицирана, испразнета од значење, метафора, бидејќи дискурсот на несвесното, основниот двигател на стравот, е структуриран како јазик. Уште во почетната сцена на „Кокино“ е потенцирана ироничната дистанца од сопствениот медиум и од основните законитости на жанрот.

Пластелински фигури оформуваат импровизирано гледалиште пред телевизискиот екран на кој се емитува една епизода од познатата серија „Monty Python Circus“. Металното сечило на гилотината ги отсекува увото на Ван Гог, нозете на Тулуз Лотрек... тоа се единствените „жртви“ во овој филм.

Додека пластелинските ликови ја претставуваат реалноста во релацијата со медиумската автосимулација, мачката што минува во преден план го поместува референтното ниво кон документарноста. Вакви пресврти на референцијалната рамнина реалност/симулација (документарност/уметност), се случуваат постојано, најмногу поради разновидното потекло на употребениот материјал:

- снимени играни делови
- анимации со фигури од пластелин
- сликани анимации (оживеани потези)
- цитати од архивски материјали (документирани говори од Хитлер и Ленин, сцени од секојдневјето на Тито и сл.)
- цитати од играни филмови и телевизиски емисии
- цитати на слики и слајдови од слики (од Александар Станковски)

– **цитат на текст** (филмот завршува со неколку прочитани реченици од Сент Егзипери на германски јазик, посветени на **Моцарт**, што покрај изборот на музиката, укажуваат на посветата на филмот).

Цитатноста, како доминантно семиотичко начело во ова дело, ја прави лабава неговата нративна структура, и иако постои приказна, таа е раскажана само преку алузии на некои препознатливи, претежно фантастични, хорор-мотиви и постапки: сцената на „бал на вампири“, субјективната камера, костимот на главниот лик... Така, според обемот на поклопување на новоснимениот материјал и употребените цитати, се јавуваат две различни ситуации:

– **интертекстуална ексклузија** – т.е. веќе спомнатата алузија, кога, всушност, не ни постои цитат од некој конкретен извор, но алузиите се сосема очигледни.

– **интертекстуална инклузија** – кога цитатите се во потесна стилизирана врска со новонастанатото дело и обликуваат пастиш или пародија: претопите на сликите од циклусот „**Гавол и жена**“ од А. Станковски со документарните сцени.

Според видот на поттекстот, цитираниот дел, цитатноста во „Кокино“ се воспоставува како:

– **интрасемиотичка** – во рамките на самата филмска уметност

– **интерсемиотичка** – на релацијата филм-сликарство

– **транссемиотичка** – на релацијата уметност – не-уметност (документарен материјал)

Кога како ориентир ја земаме семантичката функција, цитатите во ова дело можеме да ги определиме како **илуминативни**: тие не нè упатуваат на смислата на изворникот, туку, со метафоричен рез, добиваат ново значење. При метафоричните јукстапозиции значајна улога играат и **автоцитатите**, снимените слики и проектираните слајдови од сликите на Станковски.

Камерата-субјект се упатува кон сидот на кој виси слика, продира во насликаната површина и медутира во улогата на гаволот, всушност, Мики Маус, една од најексплоатираниите медиумски маски на демонското. Сликата обесена во ходникот на телевизиската зграда постапно се губи и се претопува со документарни снимки од некоја кабаретска забава во нацистичка Германија...

Дејствувањето на демонското во „Кокино“ неслучајно се одвива во просториите на најмоќниот медиум. Телевизијата како господар на сликата и нејзин мултипликатор станува посредник во дисеминацијата на соблазнителноста и дава магична можност за огледална идентификација. Демонизираниот субјект, во потрагата по нарцистичка идентификација со Другиот, бара идеален модел на она што би сакал да биде, модел на огледалното поистовету-

вање. Таквиот идеален модел и реалниот идеал што може да ја задоволи оваа потреба се содржани само во „идентификацијата на „јас“ на некоја индивидуа со истата идеална слика чија сенишност ја поткрепува личноста на водачот“ (Лакан). Во теоретската психоанализа местото на **Големиот Друг** е единственото место што може да го потврди претворањето, трансмутацијата во односите меѓу Јас и Другиот. Затоа целта на медиумската пропаганда е да го освои тоа место и тука да подметне лажен Големиот Друг. Дискурсот на Големиот Друг е несвесното кое го признава суверенитетот на јазикот, па, со освојувањето на неговото место, неговиот двојник го освојува и јазикот во кој е олеснето расцепувањето на субјектот. Смртта на Другиот може да се претвори во безнаменска слика. Медиумот, врховниот жонглер со визуелните и звучните информации, има таква способност да ги преуредува нив, па дури и да ги доведе до непрепознатливост.

Со повторувањето „навлегување“ на камерата во цитираните слики од циклусот „Гавол и жена“, нивното претопување во документарни снимки од времето на големите моќници на историјата и нивното повторно претворање во слики со помош на анимираните потези на Станковски, се формира синџир на означувачи во кој секогаш постои вишок значење. Тоа постојано се измолкнува, се провлекува овде-онде, растреперено и дислоцирано, дисперзирано во секоја алка од синџирот, недодатливо, како и самото соблазнително кое во сите тие трансформации ја изгуби моќта – да соблазнува. Неможноста да се дефинира, опфати вистинското значење, кое и не постои како однапред дадено, наследено, е, всушност, од неможността да се идентификува врската меѓу означувачот и означеното.

Сликите кои, поради филмот, го менуваат својот облик, со свежите анимирани пластови на боја заведуваат, како што гаволот ја заведува жената на патот кон самоуништувањето, со понудената интригантност на новото – знаењето, основниот виновник за направената разлика: соблазнително/беспрекорно.

Ниско, близу до калливото тло, се движи низ тесна улличка камерата и влегува во ниска кукарка. Околу трпезата се собрани членовите на семејството и вчудовидени гледаат во еден огромен сад. Камерата ја открива неговата содржина: телевизиски екран на кој аморфната „снежна“ слика се претвора во архивска снимка од говор на Хитлер. Гласот е забавен, со тоа неартикулиран, неразбирлив, а значењето е присутно само преку титлуваниот текст: „Не беа интелектуалците оние што ме инспирираа на овој стравотен потфат, туку селаните и работниците“.

Медиумот на заведувањето е говорот, но во „Кокино“ зборовите се доведени до рамноду-



КОКИНО (Д. Абјаниќ, З. Трајковски и А. Станоевски, МРТВ 1991)

шен, аморфен шум, па предност над говорот добива писмото. Во тој поместен приоритет, во разделувањето на писмото од говорот потенциран е уште еден хијатус меѓу значењето и вистината, меѓу Јас и Другиот. Камерата претставува сезнајно окс, некој вид монструм, кој врши интроекција, а мониторот ја проектира, ја распрснува, ја расејува сликата по гледачот. Под овие идентификации, од кои уметникот и гледачот се вовлечени во сферата на Имагинарното, струи несвесна желба за објектот што недостига и е недостапен. Реалноста, паралелно со дејствието што се одвива во реалниот амбиент (телевизиското студио, Куршумли ан, Шутка и другите екстериери) се симулира и преку мониторите или проекциите на слајдовите, на сид; доаѓа претворена во дведимензионална слика, полуприсутна-полутотсутна, фантомска.

И по сите успеси на сенишното, соблазнителното, во изнаоѓањето нови жртви, било во дведимензионалното рамниште на сликата, било надвор, во тридимензионалниот свет, желбата останува мокна, импулсивна и скопофилчна: со извор во никогаш задоволниот поглед. Историкиот и митолошкиот дискурс за ужаснувањето од злото се прекршуваат низ дезинтеграцијата на сликата. Таа е претворена во електронски шум: местото на распарчувањето на значењето.

Желбата секогаш да сакаме уште повеќе, *pleonexia*, и незаситната плот, *epithumia*, го доведуваат соблазнителното, преку ликот што го толкува **Златко Трајковски**, во нечистиот град, *niasma*, но и го водат надвор од него. Меѓу доаѓањето и заминувањето се случува иницијацијата.

Девојка лежи на телевизори вклучени во директен пренос што телевизиската мрежа CNN го емитува од Заливската војна, еден од најголемите пробиви на телевизискиот медиум. Кон девојката приоѓаат мноштво раце на ликовите облечени во костими од различни временски епохи, сите гости на „балот на вампирите“. Во моментот кога тие посегнуваат кон телото, кон срцето, се слуша монтиран крик и... рез, следува сцена што наликува на некој магичен, сонтонистички ритуал: две женски раце откорнуваат корени од земјата, а гласот на Брижит Фонтејн пее „ја јадам плунката на кравата“.

Тоа е единствената сцена во „Кокино“ кога ни се наежува сопствената кожа, трпки ни поминуваат низ телото, кога со нас загосподарува она што нè соблазнува. Откорнатиот корен метафорично го зазема местото на срцето на девојката, а извршениот трансфер во недоглед го одложува она што треба да се случи, всушност покажува дека тоа се случува во сферата на Имагинарното.

Во потрага по новиот актер

ПРИЛОЗИ КОН ЕДНА МОЖНА АНТРОПОЛОГИЈА НА АКТЕРОТ (II)

Голем број професори и теоретичари глумата ја третираат како еден вид загатка која треба да се реши, а ролјата како врв кој треба да се освои. Еуџенио Барба глумата ја гледа повеќе како процес кој во себе содржи употреба на претходно извежбани енергии кои во потрагата по нови односи помеѓу дејствата и идеите, често, оставаат впечаток на интуитивно, па и на контрадикторно. Користејќи најразлични примери, какви што се легендата за Скитникот Холанѓанец или работата на неговата трупа врз еден расказ на Хорхе Луис Борхес, Барба го истражува начинот на кој промената на наративната линија може да се испреплетат со присуството на актерот за да го создаде она „ненадејно ширење на сетилата“ што тој го смета за суштина на театарското искуство.

Владимир Милчин, Ема Маркоска

Еуџенио Барба

УДК 792.071.027/.028 792.01
Кинопис 6(4), с. 94-104, 1992

ПРОШИРЕНОТО ТЕЛО: ЗА АКТЕРСКИТЕ ЕНЕРГИИ

ТЕЛО-ВО-ЖИВОТ е повеќе одошто само живо тело.

Телото-во-живот ја проширува и присутноста на актерот и перцепцијата на гледачот.

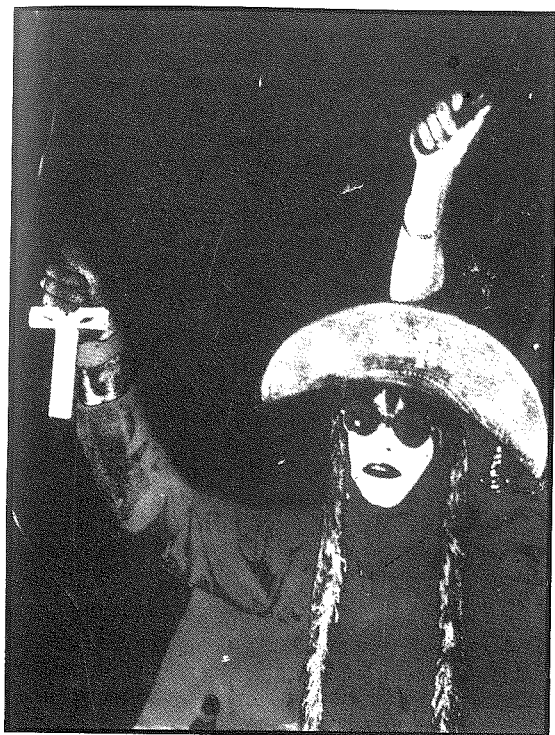
Соочен со одделни актери, гледачот е привлечен од елементарна енергија која го заведува без посредништво, уште пред да успее да ги дешифрира поодделните дејства, пред да се запраша за нивното значење, и пред да ги разбере.

За западниот гледач, кога гледа некој источен актер-танчер за чија култура, традиции и театарски конвенции тој, најчесто, знае многу малку, ваквото искуство е вообичаено. Кога ќе се соочи со претстава чие значење не може целосно да го сфати и чие изведување не може да го разбере, тој наеднаш ќе се најде во темница. Но тој ќе мора да признае дека и покрај сè, во таа празнина, сепак, постои некоја моќ која го задржува неговото внимание, „заведување“ што му претходи на интелектуалното разбирање.

Меѓутоа, ниту заведувањето, ниту разбирањето не можат да издржат долго време сами, едното без другото: заведувањето ќе трае кратко, а на разбирањето ќе му недостига заинтересираност.

Западниот гледач кој гледа источен актер-танчер е само екстреман пример. Истото се случува секогаш кога имаме добар театар. Но кога гледачот е соочен со неговиот „сопствен“ театар, со сето она што тој веќе го знае, прашањата кои ги распознава и кои му кажуваат каде и како да ги бара одговорите создаваат превез зад кој се крие постоењето на елементарната моќ на „заведувањето“.

Оваа моќ најчесто ја нарекуваме „присуство“ на актерот. Но тоа не е нешто што е – нешто **поставено** пред нас. Тоа е непрекинатата промена, растење, случување пред нашите сопствени очи. Тоа е тело-во-живот. Енергиите кои го карактеризираат нашето секојдневно однесување се исфрлени од вообичаениот тек. Тензиите кои невидливо управуваат со нормалниот



Од претставата ЕВАНГЕЛИЈАТА ОД
ОКСИРХИНКУС



ЕВАНГЕЛИЈАТА ОД ОКСИРХИНКУС

начин на нашата физичка присутност излегуваат на површината на актерот и неочекувано стануваат видливи.

Проширеното тело е жешко тело, но не во емоционална или во сентиментална смисла. Чувствата и емоциите се само последица, и на актерот, и на публиката. Пред сè тоа е црвено тело, во научната смисла на зборот: честиците кои го обиколуваат секојдневното однесување се возбудени и произведуваат поголема енергија; тие се подложени на зголемено движење; натаму се движат одделно, меѓусебно се привлекуваат и се одбиваат со поголема сила и со поголема брзина; и заземаат поголем простор.

МОСТ

Ако ги споредиме одговорите на прашањата што сме им ги поставиле на мајсторите на Источниот и на Западниот театар, ќе забележиме дека под различни техники лежат некои слични принципи. Нив можеме да ги комбинираме во три базични принципи на глумата:

1. промена на секојдневната рамнотежа во потрагата по несигурна или несекојдневна рамнотежа;
2. динамика на спротивностите;
3. употреба на инкохерентна кохерентност.

Овие три принципи на глумата подразбираат непрекината работа на смалувањето или, напротив, на зајакнувањето на дејствата кои го карактеризираат секојдневното однесување. Додека второто се базира врз функционалноста, врз економичноста на употребата на силата, врз односот помеѓу употребената енергија и добиениот резултат, несекојдневното театарско однесување секое дејство, без оглед колку и да е тоа безначајно, го базира врз отпадокот, врз ексцесот.

Сево ова може да fascинира и, често, да залаже: некои би сакале да веруваат дека тоа е само прашање на „театарското тело“, потпирање само врз физичките, а не и врз менталните дејства. Меѓутоа, начинот на движење во просторот го изразува и начинот на мислење: тоа е движење на соголената мисла. Аналогно на тоа, и мислата претставува движење, акција – т.е. нешто што се менува: таа тргнува од една точка за да стаса до друга следејќи ги патиштата кои ненадејно ја менуваат насоката. Актерот може да стартува со физичко или со ментално дејство, не е важно со кое, ако при преминот од едното во другото повторно се изгради единство.

Како што постои тром, предвидлив и сив начин на движење, постои и сив, предвидлив и тром начин на мислење. Дејствата на актерот можат да станат тешки и блокирани од стереотипи, исто како што и текот на мислата може да биде блокиран од стереотипи, фиксирани су-

дови и априорни прашања. Актерот кој сценски дејствува само со она што веќе го знае, не сакајќи се нурнува во базен со вода што стои, одново и одново ја користи нејзината енергија без да ја пренасочува и без да ја исфрли од нејзиниот колосек со скокови по слапови и водопади, или со онаа длабока тишина која му претходи на ненадејното спасување од водата зафатена од нова падина. Следејќи ја аналогјата, и мислата – изразена со зборови или со слики – може да се движи по должината на тивки, и во основа, неинтересни канали.

Актерот не работи на телото и на гласот: актерот работи на енергијата. Како што нема гласовно дејство кое, истовремено, не е и физичко дејство, така нема ни физичко дејство кое, истовремено, не е и ментално. Физичкиот тренинг мора, во исто време, да биде и ментален тренинг.

Неопходно е да се гради мост кој ќе ги поврзе физичкиот и менталниот брег на „реката на креативниот процес“. Односот помеѓу овие два брега нема врска само со оној поларитет кој е дел на секоја индивидуа во моментот кога таа глуми, компонира, создава. Тој мост поврзува и два подалечни, специфично театарски поларитета: оној помеѓу актерот и режисерот, и оној помеѓу актерот и публиката.

„Проширеното тело“ ја предизвикува својата противна и комплементарна слика: „проширениот ум“. Но во овој израз не смее да се сфати само како нешто паранормално, како промена состојба на свеста. Тој, исто така, има врска со степенот на мајсторството во уметничката размена.

Работејќи како режисер, забележав еден сличен процес кој се случуваше во мене и во некои од моите соработници: секојдневната работа на физичкиот тренинг со текот на годините се претвори во низа внатрешни енергетски шаблони кои можеа да бидат применети, така што да овозможат драмско дејство, јавно говорење или пишување.

Мислата има физички аспект: начинот на движење, менувањето насоки, **прескокнувањето** – поточно, нејзиното „однесување“. Во оваа област постои исто така и предекспресивно рамниште кое може да биде разгледано слично како и предекспресивната работа на актерот, онаа работа која го содржи неговото „присуство“ (неговата енергија) и која му претходи – логички, ако не хронолошки – на вистинскиот и актуелен уметнички исказ.

ПРЕСВРТИ

Скоковите на мислата можат да се дефинираат како пресврти, промени – пресврти кои претставуваат испреплетување на настани што условуваат едно дејство да се развие на неоче-

кувани начини, или да заврши на начин спротивен од оној на кој започнало.

Пресвртот дејствува низ негација: ова е познато, барем, уште од времето на Аристотел.

„Однесувањето“ на мислата е видливо во „пресвртите“ на приказните, во нивните неочекувани промени кога преминуваат од човек на човек, од еден ум во друг. Како што обично се случува во креативниот театарски процес, така и во овој случај неочекуваните промени не се случуваат само во умот на осамениот уметник, туку се дело на различни поединци кои делат иста почетна точка.

Скитникот Холанѓанец бил капетанот Ван дер Декен. Обидувајќи се да го заобиколи Рот на добрата надеж, капетанот Ван дер Декен му се потсмевал на Бога, велејќи му дека нема да се повлече пред бурата и судбината, туку ќе продолжи да се обидува сè до судниот ден. И така, сè дури не слушал глас од небото кој ги повторувал неговите сопствени зборови, но овојпат изговорени како пресуда: „...сè до судниот ден!“

И така е посеано семето на приказната: за едне капетан кој талка по морињата и кој никогаш нема да умре. За еден брод кој вечно плови. Потоа, ова семе ќе го напушти својот оригинален контекст и ќе „скока“ во други контексти. Народната фантазија сликата за капетанот и неговото бескрајно талкање ја импостира во сликата за Ахасвер, Евреинот Скитник, кој никогаш не нашол спокој.

Така, приказната за Ван дер Декен се менува: се вели дека тој бил проколнат зашто живеел неморално, безвернички, бидејќи дал нареда да се крене котвата на светиот ден Велипеток, денот кога бил убиен Спасителот.

Или: Сликата за Капетанот бледнее и бродот го презема неговото место во фантазијата. Одненадеж на морнарите им се појавува Бродот Сениште: тој е црн, неговите едра имаат боја на крв, или се жолти, или се прелеваат во сите бои на виножитото, тоа се волшебни бои кои се менуваат десетпати во текот на еден час.

Времињата минуваат и темата за капетанот и неговото проклетство се здружува со друга, онаа за жената што ќе го спаси. Оваа нова интерпретација се појавува во исто време кога се менува и приказната за другите двајца општопознати усвоеници на Пеколот – Дон Хуан и Фауст: и нив ги спасува љубовта на жена.

Веројатно Хајне е првиот кој го вплете овој нов мотив во сагата за Скитникот Холанѓанец и неговиот Брод Сениште: одвреме-навреме Ван дер Декен ќе се закотви во некој град во потрага по љубов. Тој ќе се спаси од судбината ако пронајде жена која ќе му биде верна до смртта.

Во летото 1939 година, Рихард Вагнер патувал од Рига за Лондон. Со него била и жена му

Мина. Вагнер ја знаел приказната за Скитникот Холанѓанец, но ја сфатил дури кога бродот со кој патувал го зафатила бура од норвешките грени. Тогаш морнарите ја раскажале приказната за Бродот Сениште кој секогаш се појавувал пред бродолом. По многу часови, заработени од бурата, најпосле успеале да се засолнат меѓу високите стени на фјордот Сендвик, недалеку од Арендал.

Кога завршило патувањето и Вагнер пристигнал во Лондон, а оттаму во Париз, тој раскажувал за бурата кај норвешкиот брег, за ветерот кој злокобно и демонски завивал во спојките. Тој раскажал дека видел едро кое ненадејно се појавило од темницата и за тоа како верувал дека го препознал бродот на Холанѓанецот.

За вљубениците во анегдоти, тоа веројатно се случило вака: Вагнер, додека бил во Сендвик како гостин во куката на еден норвешки капетан, се заинтересирал за младата девојка која ја сервираше масата. Чул дека ја викаат „јента“ (девојка, слугинка) и помислил дека е тоа нејзиното име. Подоцна, тој ѝ го променил името во Сента, име кое не се употребува во Норвешка, освен во онаа Норвешка што ја замислил Вагнер во „Der Fliegende Holländer“.

Вагнер ќе ја преземе темата за љубовта што го искупува Холанѓанецот, но ќе ја изврти. Ја прифаќа верзијата на Хајне и во исто време го негира нејзиното значење.

Всушност, Сента навистина го сака Холанѓанецот и се колне дека ќе му биде верна до смрт. Но, Холанѓанецот случајно го чул разговорот помеѓу Сента и Ерик во кој Сента еднаш и на Ерик му се заколнала на верност до смрт. Сега, водена од својата судбина, неотповикливо обврзана спрема Холанѓанецот, таа мора да го прекрши ветувањето што му го дала на Ерик. Холанѓанецот решава да му се врати на морето: спасот му се чини невозможен, невозможно е некој нему да му биде верен до смрт. На тој начин, тој ќе биде оној што ќе ја спаси Сента: Холанѓанецот се плаши дека Сента ќе го предаде исто како што го предала и Ерик. А, жените што го предаваат него, се проколнати за навек. Темата за проклетството кое само жена може да го искупи, се претвора во тема за новата судбина на проклетството кое сега паѓа и врз вљубените жени.

Тогаш, Холанѓанецот бега за да ја спаси жената која би требало да го спаси него. Бега зашто очекува лажна љубов, љубов која е, всушност, верна до смрт: кога бродот ќе исплови, Сента ќе се фрли во морето и со својата смрт ќе му остане верна на своето ветување. Бродот полка тоне и како изгрева Сонцето, така и Сента и Холанѓанецот се креваат на Невото.

И еве сега нова метаморфоза: приказната, трансформирана од Хајне и развиена од Вагнер низ серија спротивности, ја презема Стринд-

берг. Тој ја ослободува сета потенцијална енергија содржана во последната верзија што ја воведо Вагнер. Со откривањето на оваа потенцијална енергија, ќе се извртува и значењето на приказната: сега централна тема е неверството, болката што жената му ја нанесува на мажот кој ја љуби. Во своето дело, Стриндберг постојано ѝ се навраќа на таа тема, а која овде смело ја развива користејќи го заплетот што го презеде од Вагнер.

Таа тема Стриндберг ја користи така што ја негира, извртувајќи ја: секоја седма година Холанѓанецот мора да се сретне и да засака некоја жена. Ова е условот за неговото спасување, не зашто жената може да го искупи, туку поради неверството.

Темата за љубовта, која беше воведена како спротивност на темата за проклетството, за бескрајното патување на Холанѓанецот, сега се претвора во нова спротивност, и така се става над темата за талкањето по морињата, станувајќи нејзина духовна еднаквост. Вистинската казна за Холанѓанецот е постојаниот неуспех во љубовта. Љубовта веќе не го ослободува од казната, како кај Хајне и кај Вагнер, туку таа самата претставува казна која ќе го искупи дури и Бродот Сениште и ќе го преобрази од проклет затвор во крст.

Да се потсетиме каква беше приказната во почетокот: ни се чини дека Стриндберг е поблизу до неа од неговите претходници. А сепак е многу далеку од неа. Суштинскиот елемент на приказната, одржувајќи ја нејзината оригинална вредност, навлезе подлабоко: агонијата на физичкото талкање е проширена од нејзиниот духовен двојник и морнарот, кој почнува да личи на Евреинот Скитник, на Фауст, на Дон Хуан, кој се враќа за да биде осамен морнар, во секое пристаниште напуштен од некоја жена.

Кога зборуваме за варијации на една тема, најчесто подразбираме виртуозност, софистицирана уметност. Но варијациите во приказната за Холанѓанецот не се прости варијации: со секој премин се случува промена на состојбата.

„Скокањето“ на мислата лесно се забележува кога се манифестира во пресвртите на една славна приказна. Но, тешко е да се биде толку флексибилен што да не се спречуваат манифестирањата и скршувањата на таквото мислење во мирното одвивање на нечиј мисловен процес.

ПРИНЦИПОТ НЕГАЦИЈА

Има едно правило кое актерите добро го знаат: започни го дејството во насока спротивна на онаа во која тоа дејство најпосле ќе биде насочено.

Ова правило одново создава еден суштински услов за сите оние дејства кои во секојднев-

ниот живот бараат одредено количество енергија: пред да удриме некого, замавнуваме со раката; пред да скокнеме, ги свиткуваме колелата; пред да прескокнеме, правиме чекор назад — **отстапи за подобро да скокнеш**.

Во несекојдневните активности на актерот, т.е. во неговата актерска работа, таквото однесување важи дури и при најситните дејства. Тоа е едно од средствата што ги користи актерот за да го прошири своето физичко присуство.

Тоа средство можеме да го наречеме „принцип негација“: за да изведе едно дејство што му претстои актерот најпрвин го негира, извршувајќи ја неговата комплементарна спротивност.

„Принципот негација“ станува формалистичка празнина ако се изгуби неговата душа — т.е., неговиот органски квалитет. Често, во театарската и вонтеатарската употреба на тривијалната декламација, „принципот негација“ станува еден вид **преувеличен** гест. Всушност, пародија на **проширеното** дејство.

Каква е внатрешната логика што ја определува моќта на „принципот негација“? Од една страна, тоа е нервната и физичката динамика со чија помош секое енергетско дејство започнува со неговата спротивност; а од друга страна, менталниот став.

Еден од најјасните описи на овој повратен ментален став е содржан во книгата на Артур Кестлер која ѝ е посветена на „историјата на промените во човековата визија на универзумот“. Кестлер покажува како секој творечки чин — во науката, во уметноста, или во религијата — е постигнат низ претходна регресија кон попримитивно ниво, низ **отстапи за подобро да скокнеш**: процес на негација и дезинтеграција кој го подготвува скокот кон резултатот. Овој момент Кестлер го нарекол творечки **предуслов**.

Тоа е момент кој навидум го негира сето она што ја карактеризира потрагата по резултатот: тој не условува нова ориентација, туку повеќе е доброволно скршнување кое бара сета енергија на истражувачот да биде ставена во движење, неговите сетила да бидат изострени, како кога човек се движи во темница. Проширувањето на стварните потенцијали скапо чини: човекот ризикува да ја изгуби контролата врз значењето на неговото сопствено дејство. Таа негација сè уште ја нема откриено новата суштина која ќе ја потврди.

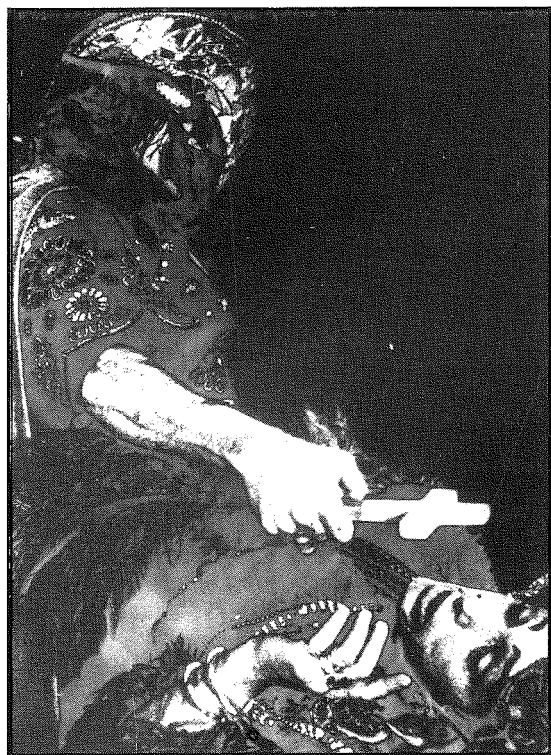
Актерот, режисерот, истражувачот, уметникот, сите тие често се прашуваат: „Што мислам јас навистина?“ Но во моментот на „негирањето на дејството“ или на творечкиот **предуслов**, ова не е продуктивно прашање. Во тој миг не е битно значењето на тоа што прави некој, побитна е прецизноста на дејството кое ќе ја подготви празнината во која треба да биде освоено неочекуваното значење, новата смисла.

Театарските уметници, обврзани да создаваат на начин кој, речиси, секогаш подразбира соработка на многу поединци, често, се спречени од фетишизмот на значењата, од очевидната „природна“ потреба во почетокот да се согласат за тоа какви резултати треба да се постигнат.

На пример, еден актер врши некое дејство кое е резултат на импровизација, или, пак, на лична интерпретација на еден лик: природно е дека на тоа дејство тој му дава многу прецизна вредност и дека го асоцира со специфични слики или специфична мисла. Ако контекстот во кој е сместено дејството создава значење кое за актерот е несоодветно или несфатливо, тогаш актерот смета дека тој фрагмент би требало да биде исфрлен или заборавен. За миг, тој верува дека е нераскинлив бракот помеѓу дејството и значењето поврзано со него.

Во принцип, ако на актерот му се рече дека неговото дејство може да остане недопрено, иако контекстот (па според тоа и значењето) на дејството е целосно изменет, тогаш актерот мисли дека е третиран како инертна материја, дека е „искористен“ од режисерот. Како душа на дејството да е значењето, а не квалитетот на неговата енергија.

Многу режисери ја имаат истата предрасуда: тие се склони да веруваат дека една слика или



Од претставата **ЕВАНГЕЛИЈАТА ОД ОКСИРХИНКУС**

секвенца од слики, единствено, може да ѝ се потчини на простата драмска логика, да пренесе **ТАКВО**-и **ТАКВО** значење.

Но, принципот на „негација на дејството“ се стреми кон спротивната насока која го ослободува човекот од претходно воспоставениот ред, од зависноста од резултатот што тој **САКА** да го добие. Како почетната точка, преку својата спротивност, да се трансформирала во зрно енергија која може да ги развие сите стварни експресивни потенцијали со **СКОКАЊЕ** од еден контекст во друг.

Во конкретната театарска работа тоа треба да се постигнува со пресвртите на кои е изложено дејството или идејата, од моментот кога се оформува до моментот кога ќе се смести во комплетната претстава. Како што е Скитникот Холанѓанец осуден да патува од земја до земја, од епоха во епоха, така првобитните значења на с’ржта на дејствата умираат дури и кога ќе продолжат да живеат: тие скокаат од значење во значење без да исчезнат. Она што ја издвојува творечката мисла, е фактот дека таа продолжува со скокови, со посредство на неочекувани скршнувања кои ја обврзуваат да се реорганизира на нови начини, напуштајќи ја својата добро уредена лушпа. Тоа е мисла – во – живот, а не онаа која е праволиниска и догматска.



ЕВАНГЕЛИЈАТА ОД ОКСИРХИНКУС

Порастот на неочекуваните значења е овозможен со особениот распоред на сета наша енергија, и на физичката и на менталната: како да стоиме на работ на бездна од кој секој момент ќе полетаме. Распоред кој може да се де-стилира, да се постигне низ тренинг.

Вежбите за физички тренинг му овозможуваат на актерот да развие ново однесување, поинаков начин на движење, дејствување и реагирање: така тој стекнува специфична вештина. Но, таа вештина, ако не е длабоко врежана, ако не допира до битието на актерот, составено од неговите ментални процеси, до неговата психичка сфера, до неговиот нервен систем, стагнира во еднодимензионална стварност. Мостот помеѓу физичкото и менталното предизвикува мала промена во свеста која овозможува да се совлада инерцијата, монотонијата на повторувањето.

Проширувањето на физичкото тело, всушност, не вреди ако не е придружено од проширување на менталното тело. Мислата мора опипливо да помине низ **ОЧЕВИДНОТО**, инерција која се покажува прва кога замислуваме, размислуваме, глумиме.

ПРОМИСЛУВАЊЕ НА МИСЛАТА

Еден физичар шета крај брегот и гледа едно дете кое се обидува да фрла сплескани камчиња така што да се одбиваат од површината на морето. Ниедно камче не прави повеќе од еден или два мали скока. Детето има околу пет години, и возрасниот, физичарот, се потсетува дека и тој кога бил дете го правел истото. Но, тој тоа го правел со успех. Потоа возрасниот му покажува на детето како се постигнува тоа. Физичарот ги фрла камчињата, едно по друго, објаснувајќи му на детето како треба да ги држи, под кој агол и на која височина да ги фрла. Сите камчиња што ги фрла возрасниот скокаат повеќе пати: седум, осум, а некои дури и десет пати.

„Да“, вели детето, „тие отскокнуваат многу пати. Но тоа не е она што јас се обидувам да го направам. Вашите камчиња прават на водата кружни кругови, а јас сакам моите да прават квадратни кругови.“

Оваа приказна ја знаеме зашто физичарот го посетил Ајнштајн, и зашто Ајнштајн, откако неговиот млад пријател му ја раскажал средбата со детето, одреагирал на неочекуван начин: „Пренеси му ги на детето моите комплименти и речи му да не се грижи што неговите камчиња не прават квадратни дупки во водата. Важно е да се смисли идејата“.

Ако се испитаат внимателно прашањата од кои се родиле многу значајни научни откритија, ќе видиме дека не се помалку бескорисни или неоправдани од прашањата на детето преокупирано со фрлањето камчиња во вода.

„Зошто вжештеното железо станува црвено?“, се запрашал педесетгодишниот Макс Планк. „Што ќе види човек ако може да јава на зрак светлина?“, се запрашал шеесетгодишниот Ајнштајн. Фактот што големите научни откритија се родиле од такви прашања, не може да не направи слепи за фактот дека се тоа скокови во темница, секавични идеи кои не можат да се дофатат.

Промислувањето на мислата во себе содржи бескорисни работи, промени на насоката, нагли премини, неочекувани врски помеѓу рамништата и контекстите кои претходно не биле во врска, патишта кои се пресечени и изгубени. Исто како да се претставени едновременно многу различни гласови, различни мисли, секоја со своја сопствена логика и кои како да почнале да соработуваат на непланиран начин, спојувајќи прецизност со случајност, уживање во играта заради играта, готовност за резултат.

Во овој случај, истражувањето личи на глутница кучиња во потрага по плен кој можеби е, а можеби и не е пред нив: тие продолжуваат заедно, се растураат, си го спречуваат патот, се втурнуваат во честаци и мочуришта во кои сурово се проверуваат нивните способности и енергии, а кога однадеж ќе се појават, се вртат во круг, обесхрабени што ја изгубиле трагата, и најпосле – се принудени да се вратат. Но понекогаш, растуруните кучиња повторно се здружуваат во глутница и ја пронаоѓаат трагата, ја откриваат идејата.

За да биде откриена, идејата секако нема да не чека таму каде што ќе ја бараме. Тоа е чиста случајност. Ние не знаеме што е тоа, ниту за што може да се искористи. Понекогаш, од тоа не излегува ништо. Другат, се појавува нешто ново, како изненадување кое не обврзува да се вплеткаме во неочекувана сфера. Некои научници го менуваат своето поле на истражување; некои писатели се откажуваат од приказната на која работеле и ги следат новите перипетии на ликовите, кои практично самите се наметнуваат; на средината од работата на претставата стануваат свесен дека, всушност, **друга претстава** ве води за рака, без сè уште да знаете каде ве води.

Понекогаш имате впечаток дека не сте вие оние што ја „смислиле идејата“, и дека сè што можете да сторите е да ги замолчите предрасудите што оневозможуваат мислата да биде промислена.

Најпрвин тоа е болно искуство. Пред да дојде чувството на слобода, на отвореност кон нови димензии, секогаш има битка помеѓу она што некој го знае, она за што а priori ќе одлучи, она кон што се стреми, и – на другата страна – животиот ум.

Тука е очигледна опасноста од запаѓање во хаос. Кога некој ќе успее да го реализира овој творечки **предуслов**, може дури да има чув-

ство дека е налудничав или дека се мрднал од умот. Но тоа е чувството кое останува законствено на цврстото тло на мајсторството, на заиаатот.

Кога Ајнштајн седна во неговата капсула, му појде од рака да создаде услов за неговата работа, а тоа беше самата материја. Нејзината сопствена неочекувана логика ги диктираше резултатите кои беа над и зад програмираните. Оној што ја изработил својата идна претстава сцена по сцена, оној што ја склопил во своите скици уште пред да го стори тоа на сцена, тој успеал да го потоне во тотално незнаење пред материјалот што самиот го создал. Програмирањето кое го водело дотогаш, наеднаш не му користи и тој зборува за „монтажна екстаза“.

„Промислување на мислата“, „жив ум“, „монтажна екстаза“ – сиве овие изрази на фигуративен начин упатуваат на слично доживување: различните фрагменти, разновидните слики, разновидните идеи не се поврзани благодарение на прецизната режија, во согласност со логиката на јасниот план, туку си припаѓаат заедно поради **сродноста**.

Што значи **сродноста** во овој контекст? Различните фрагменти, слики, идеи, кои живеат во контекстот во кој сме ги оживеале, ја откриваат својата автономност, воспоставуваат нови односи и се поврзуваат на основите на логиката која не се покорува на онаа логика според која тие се предвидени и барани. Како скриените крвни врски да активираат поинакви можности од оние што ни се чинат корисни и правични.

Во творечкиот процес, материите со кои работиме имаат и утилитаристички живот и втор живот. Првиот, препуштен сам на себе, води кон јасност без длабочина. Вториот ризикува, поради неговата неконтролирана моќ, да не одведе во хаос.

Но дијалектиката помеѓу овие два живота, помеѓу механичкиот ред и безредието, не води кон она што Кинезите го нарекуваат ЛИ, асиметричен и непредвидлив ред кој го карактеризира органскиот живот.

Дијалектиката врска не постои сама во себе и за себе: таа е родена од готовноста да ги контролира силите кои, оставени сами на себе, само би се судирале меѓусебно.

Дијалектиката е начин на мислење, и на дејствување кој е научен. Во творечката работа, асиметричниот ред ЛИ е нешто што можеме да го постигнеме само со парадоксални средства: всушност, уметноста е, пред сè, артифициелна работа. Парадоксално, потрагата по спротивности, по разлики, мора да биде другото лице на потрагата по единство и целосност.

Како може да се интензивира разликата помеѓу начинот на гледање на актерот и начинот на гледање на публиката? Како може да се засили поларитетот помеѓу режисерот и актерот? И според тоа: како да се трага по поцврста врска помеѓу различните сили во прашањето?

Можноста за проширување на театарското тело зависи од одговорите на овие прашања.

Понекогаш, во текот на работата на претставата, дејствата на актерот почнуваат да добиваат живот, дури и кога режисерот не разбира зошто тој глуми токму на таков начин. Може да се случи режисерот, кој е и неговиот прв гледач, да не знае како, во рамките на претставата, рационално да го објасни значењето на она што го прави актерот.

Режисерот може да падне во стапица, да ја покаже тешкотијата што ја има да ја прифати оваа искра непознат живот, да бара објаснување, да бара од актерот да биде кохерентен. Но тој со тоа ја доведува во опасност соработката: тој бара да се отстрани дистанцата која го издвојува од актерот, тој бара премногу, а всушност премалку, бара согласност, договор за намерите, за она што е на површината.

Кога се зборува за работата на актерот, за неговата техника или за неговата уметност, за неговата „интерпретација“, често, се заборава основното театарско рамниште, а тоа секогаш се односите. Од точката на гледање на публиката, сите несокојдневни актерски техники кореспондираат со примарната потреба: чекањето на моментот во кој ќе падне превезот на секојдневниот живот и ќе пробие очекуваното. Нешто што е познато наеднаш ќе се појави како ново.

Дури и најдлабоките реакции на публиката, матрицата на нејзината благодарност или на нејзиниот јасно формулиран суд, се тајни и непредвидливи.

Мокта на театарот зависи од способноста под препознатливата маска да се заштити независниот живот на другата логика. Логиката – т.е., серијата мотивирани и доследни премии – може да постои дури и кога е тајна, изолирана, дури и кога нејзините правила не се способни да се протегнат подалеку од хоризонтот на една индивидуа.

Постои предрасуда дека само она што ја следи заедничката логика е логично. Другото лице на оваа предрасуда прави да веруваме дека личниот, тајниот, интимниот свет е уреден од случајот, од автоматските поврзувања, од хаосот: магма во која нема **скокови**, туку повеќе, недоследни осцилации.

Она што го нарекуваме ирационално би можело да биде оваа осцилација препуштена на механичкото повторување на нашите фикции и опсесии кои исчезнуваат и пак се појавуваат, кусовечни и без развиток. Но исто така, тоа би можело да биде рационалност која е само *наша*, *raison d'être*, кој не ни помага да бидеме сфатени, туку да комуницираме со себе.

Исто така, постои и однос на соработка, плодна или јалова, во духовниот театар на секој поединец. Кога возрасниот се обидува да го копира начинот на кој црта детето, тој обично са-

миот се ограничува да црта лошо, се обидува да се откаже од логиката на сопствениот начин на видување, го осиромашува, ја препушта својата рака на случајот, ја одбегнува прецизноста, имитира детски начин на цртање. И така станува инфантилен.

Всушност, на возрасниот му се чини дека на детските цртежи нешто им недостига, дека се лошо направени или се исцртани. Но, тие, всушност, се држат на железна логика. Детето не го црта она што го гледа или начинот на кој го гледа тоа, туку она што го има доживеано. Ако детето го доживува возрасниот како чифт долги нозе над кои едно лице се надвива над него, тоа ќе го нацрта возрасниот како круг на врвот од две прачки. Или, детето може да го наслика сопствениот „портрет“ и да се прикаже со огромни стапала зашто е среќен оти има нови чевли. Ако мајка му му е поважна од татко му, кога ќе ги црта своите родители, мајка му ќе ја прикаже поголема од татко му.

За оние што ги проучуваат детските цртежи, цртаниците на многу малите деца, наречени „првите цртежи“, исто така, се резултат и на непосредното доживување: тоа не се претставувања, туку, пред сè, дела на раката поврзана со некоја ментална слика: „еве куче што трча“.

Она што детските цртежи ги прави „детски“, не е нивниот приближен или „примитивен“ карактер, туку присуството на **само една логика**. Но и **добро-остварените** цртежи направени од постари деца или од возрасни луѓе, исто така, се лепат само на една логика. Фактот дека тие се препознатливи, дека го покажуваат поседувањето заеднички правила, не ги прави помалку банални.

Во делата на вистинскиот сликар дејствуваат истовремено **безброј** логики. Тие цврсто се спојуваат со традицијата, ги користат нејзините правила или свесно ги прекршуваат на изненадувачки начини. Освен што пренесуваат еден начин на гледање, тие исто така претставуваат и еден начин на доживување на светот, и на платното ја пренесуваат не само сликата, туку и **гестот**, квалитетот на движењето кое ја води четката.

Така, некој може да рече дека сликарот „го зачувал детето во себе“, не затоа што ги зачувал невиноста и генијалноста (за сите нас е необично задоволство да замислиме дека децата се невини), не затоа што не ѝ бил приврзан на една култура, туку затоа што во сувопарната концизност на неговиот занает тој сплел **паралелна** – или подобро, **двополна** – логика, без да го заменува едниот со другиот нејзин пол.

Битие-во-живот е негација на сукцесивноста на различните фази на развиток: тоа е симулан рас.еж со помош на сè посложени испреплетувања. Можеби, токму поради ова Мејерхолд го признавал за актер само оној човек во кој сè уште живеело детето.

СЕДУМТЕ ПОРТИ НА ТЕБА

„Но зошто луѓето одат в театар?“-си го постави еднаш Бела Балаш ова бесполезно прашање себеси, а и на своите читатели. Вредноста на бесполезните прашања, на зборовите со кои секој од нас сам со себе води дијалог, никогаш не се вреднувани доволно високо.

Но, зошто луѓето прават театар?

Имав петнаесет години кога првпат отидов в театар. Мајка ми ме поведе да го гледам „Сирано де Бержерак“. Херојот го играше Џино Керви, мошне популарен италијански актер. Не ме импресионираа ни тој, ни другите актери, ниту приказната што ја следев со интересирање, но без воодушевување. Ме импресионира еден коњ. Вистински коњ. Се појави влечејќи кочија, во согласност со трезвените правила на сценскиот реализам. Но, неговото присуство ги уништи сите величини кои дотогаш ја владееше сцената. Поради оваа ненадејна пречка од друг свет, ми се чинеше дека превезот на сценската магија се кине пред моите очи.

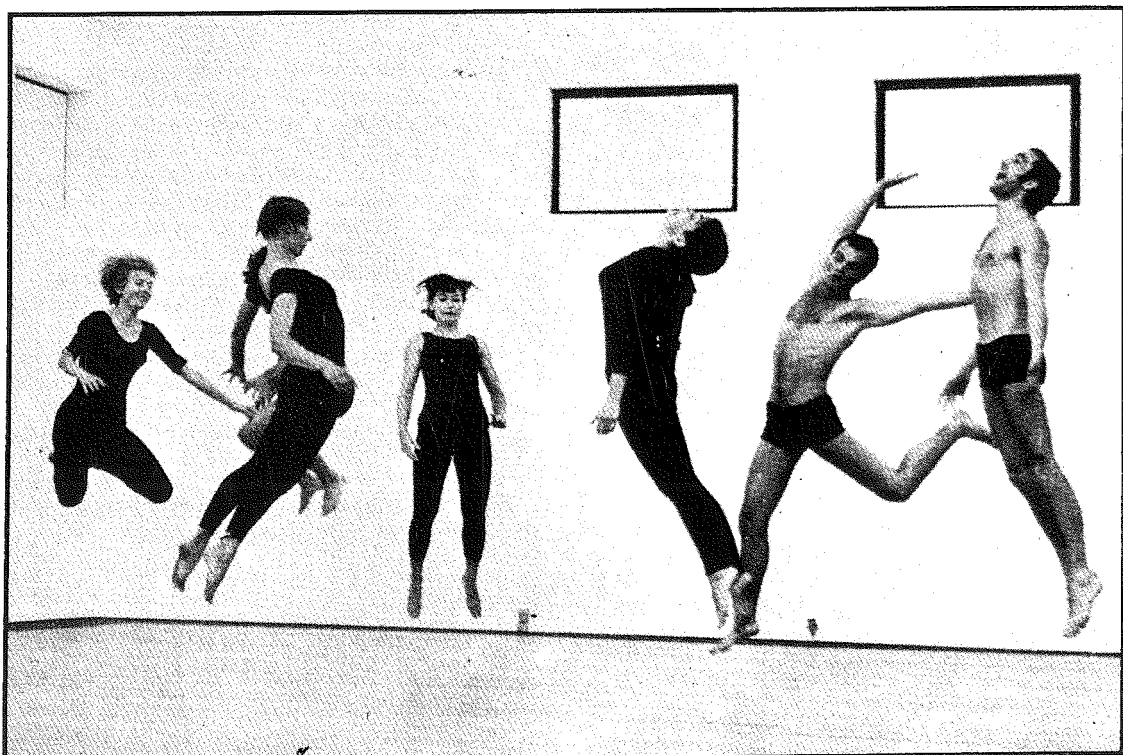
Во театрите по кои одев во наредните години залудно го барав тоа отстапување кое направи да се чувствувам жив, го барав тоа ненадејно ширење на моите сетила. Коњи веќе не се

појавуваа. Сè дури не стасав во Ополе во Полска, и во Черутурути во Индија.

Денес ми е јасно дека во театарот постои паралела која беше забележана уште во работата на Гротовски: ширењето на присуството на актерот и перцепцијата на публиката кореспондираат со ширењето на **фабулата**: заплетот и неговите испреплетувања, драмата, приказната или претставената ситуација. Токму како што постои несекојдневно однесување кај актерот, така има и несекојдневно однесување во мислењето на приказната.

Во првите неколку години од мојата работа во театарот, почетна точка за претставите главно ми беше прашањето за моите интервенции во текстот преку создавање неочекувани промени на насоката, кршење на праволинискиот развој на текстот и komponирање општо дејство низ монтажа и испреплетување на две или повеќе едновремени дејства. Во вакви случаи, текстот е како ветер кој дува во една насока. Претставата плови спроти ветерот, во спротивната насока. Но, мотивирачката сила сè уште е мокта на ветерот.

Подочна беше откриена една друга можност и прифатена не без страв и отпор: да се следи логиката на материјата која избива на површина во текот на импровизациите, поместувајќи се од почетната точка и откривајќи дури на кра-



Актерски вежби во „Один театарот“

јот на процесот каква би можела да биде природата на претставата, какво значење би можела да има за мене и за публиката.

Пред да почнам да ги работам „Евангелијата од Оксирхинкус“ во Един Театарот, увидов дека овие искуства, за кои во прво време верував дека се плод на личниот темперамент и на материјалните околности кои ја условија мојата активност, всушност, одговараат на објективната потреба: мислата која помина низ предекспресивното присуство на актерите, помина уште појасно по патот на кој беше смислена претставата.

Во смислувањето на приказната за новата претстава, што би можело да биде ментален еквивалент на предекспресивното ниво на актерот? Менталната предекспресивност би можела да биде замислата готова да летне.

Размислував: еден човек, на планина, во пустина. Кој е? Маж? Жена? Господ? Дете? Што прави тој или таа? Чека неког? Или е пустиник? Го гледа ли тој или таа џбуот што гори? Дали е тоа Стариот Човек од Планината? И како се вика планината? Табор? Арарат? Килиманџаро? Која пустина е тоа? Замрзнатата плоча на Скот или пустината на Татарите?

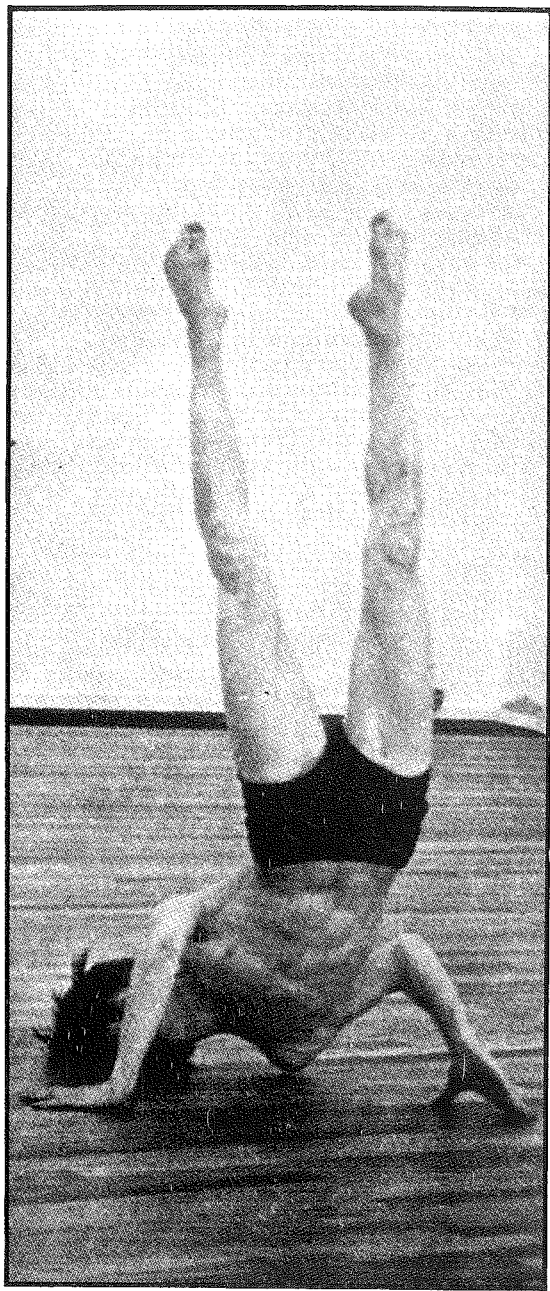
Слика како оваа не може да биде еквивалент на предекспресивното ниво на актерот или на она што го нарекуваме „предекспресивно јадро“. Тоа не е ништо повеќе од добар стимуланс за импровизација за мене и за актерите. Предекспресивното јадро мора да биде нешто што се шири и менува, сè уште задржувајќи го својот идентитет, како метаморфозата на приказната за Скитникот Холанѓанец и неговиот Брод Сениште.

Во почетокот на 1984 година, ги замолив мите актери да си одберат по еден лик од различни приказни и пресвртите и промените да ги прилагодат така што ќе напишат сценарио. Така добивме шест приказни кои, заедно со мојата, требаше да бидат седумте различни влезови во една единствена претстава.

Шесте ликови беа: **Сабатаи Зеви**, Евреинот кој се претставува како Месија и станува муслиман; **Антигона**; **Јованка Орлеанка**; **еден млад бразилски одметник**, кангасеиро (cangaceiro); **Големниот инквизитор од Севилја**; и **еден Евреин од сектата на Хасидите**. Овие ликови ја градеа претставата.

Тие не беа одбрани случајно. Туку одговараа на индивидуалните интереси на актерите, но и на другите логики кои се одвиваа истовремено и независно.

Во 1982 година почнавме со работа на еден проект кој за почетна точка го имаше расказот на Борхес, „Мртвиот човек“. Еден млад одметник, Бењамин Оталора, ѝ се придружува на уругвајската банда на Аурелиано Бандиера, ја демонстрира својата храброст, му го спасува животот на Бандиера, и на крајот ја заведува него-



Актерски вежби

вата жена и станува нејзин љубовник. Стариот Бандиера сето тоа го толерира без збор. Од ден на ден неговата позиција слабее. Оталора сè поочевидно ја презема командата.

Една вечер, по последната победа, кога сите разбојници веќе седат околу масата, Оталора дрско седнува на местото на неговиот водач. Бандиера седи на другиот крај од масата, игнориран од сите. Покрај Оталора стои жената која

само формално е љубовница на неговиот водач, а всушност е негова.

Заменикот на стариот Бандиера му се приближува на Оталора и го извлекува пиштолот. Во тој миг Оталора сфаќа дека неговото напредување е толерирано и ценето од бандитите зашто стариот Бандиера го осудил на смрт уште во мигот кога првпат се сретнале. Самиот Оталора не знае дека уште тогаш бил мртов човек. Заменикот на Бандиера пука.

Од оваа приказна произлезе седмата приказна за „Евангелијата од Оксирхинкус“, мојата. Борхесовиот текст придвижи серија асоцијации кои се ориентираа во согласност со две различни линии. Бандата одметници ме потсети на бразилските **жагунсоси** (jaguncos) и **кангасеироси** како што се опишани во книгите на Еуклидес де Куна, Едуардо Барбоса или Били Џејнес Чендлер, или во филмовите на Рај Гуера и Глобер Роча.

Но скицата на приказната (стариот водач кој убива млад човек, последната вечера, сенката на инцестот) направи мојата фантазија да прескокне во други контексти: Чуварот на Законот кој ги убива оние што се бунат; Креонт, кој го убива својот син, и Антигона, невестата што му ја ветил на сина си; Јуда, кој умира заедно со својот Месија; Изгубениот син; Отец Господ Бог, кој ја предизвикал смртта на својот син.

По примерот на приказната за Аурелиано Бандиера и Бењамин Оталора, промените на Господа Бога и на Сина му се поклопија со гностичката интерпретација на христијанството, која во Богот од Стариот завет, во Јехова, виде зол demiurge кој се бори против силите на светлината.

Така бразилскиот **sertao** го населија гласови кои доаѓаа од Оксирхинкус, хеленски град, или денешна Бехнеса во Египет, каде што од 1897 до 1903 година беа пронајдени три фрагменти ракописи – ракописи кои дојдоа од збирката на гностичката **Логиа** и за кои подоцна беше откриено дека личат на коптските ракописи пронајдени во Наг Хамади во 1945 година.

Двете линии – онаа на **кангасеиросите** и онаа на гностичите – се среќаваат преку други теми кои ги воспоставуваат каналите помеѓу нив. Една од овие теми беше создадена од приказната за Антонио Консељеро, онака како што беше реконструирана од Варгас Љоса во романот „Војната на крајот на светот“: **кангасеиросите** кои се собраа во „Новиот Ерусалим“ на Канудо, Светиот град што го изгради новиот Месија во пустината на **sertao**; бунтовниците кои во името на нивниот Бог поразија многу од воените експедиции пратени против нив, но кои на крајот беа масакрирани до последен човек.

Дали уништените ангели од крајот на времето, пронајдени во религиските митологии, би можеле да бидат претставени во облеката на

кангасеиросите собрани кај Канудо? Или овие бандити веруваа дека се ангели кои се симнаа на Земјата за да ја донесат ерата на правдата?

А кој беше Хасидскиот Евреин кој се појави меѓу ликовите што ги одбраа актерите? Евреин кој во потрагата по Месија го помина **sertao**, исто како што направи и анархоидниот Галилео Гал во потрагата по Револуцијата, во романот на Варгас Љоса?

Во меѓувреме темата на Антигона и на Побуната која беше жива закопана се развиваше автономно, следејќи ја сопствената логика. Што ќе се случеше ако на дното на Крстот, на Распетието, овие фигури требаше да се сретнат со: мажите и жените на Побуната, светците и нихилистите, Буда и Антигона, Фрањо Ашишки и Сабатаи Зеви, Мохамед и Јакоб Франк, Капетанот Ахаб и Заратустра?

Но над секоја ментална панорама лежи треперлив облак кој се формира и се деформира во татковското лице на Сосо Џугашвили, познат како Јосиф Сталин, кој се смееше, се смееше пролевајќи крв.

Овие бурни коегзистирачки асоцијации и слики можеа да добијат значење и можеа да постигнат единство, бидејќи истовремено беше активна и друга логика која беше поврзана со работата на целата група и која воведуваеше одреден ред.

Почетната точка секогаш беше „Мртва човек“ на Борхес: секој актер и секој од соработниците на групата направи сценарио од приказната и му ја покажа на режисерот. Така имаше повеќе од десет мошне различни скици за претстава, иако сите потекнуваа од иста почетна точка. Секоја скица, иако во зародиш, содржеше фрагменти со сопствена моќ. Вадејќи ги овие фрагменти од контекстот, почнав да ги преплетувам, да правам монтажа, градејќи нова претстава, сè уште со Борхесовата тема.

Овој работен процес не беше поврзан со претставата, тоа беше само интерна **студија**. Но неговата логика дојде до израз кога, во 1984 година, почнавме да ги работиме „Евангелијата од Оксирхинкус“.

Од седумте приказни поврзани со шестте ликови што актерите и јас ги одбравме настанаа и самосвоен текст, и единствена претстава. Тие немаат ништо заедничко со она што јас и моите соработници го замислувавме, но се консеквентен резултат на нашите скршувања и престројувања.

Порти има седум, но Теба е една. Публиката ќе влезе во Теба низ една од портите: претстава за пројавите на верата денес и за Побуната која е жива закопана. Но другите шест порти остануваат отворени.

Кој може да направи разлика меѓу танцот и танчерот?

превод од англиски: Ема Маркоска и Владимир Милчин

Мирослав Чепинчиќ

УДК 791.44.071.01 (410):929
Кинопис 6(4), с. 105-114, 1992

ПО ТРАГАТА НА СИНЕАСТОТ

(ЗА ДЕЈВИД ЛИН И НЕГОВОТО ДЕЛО)

Веројатно последен од една одамна каталогизирана генерација филмски творци, според нивните животни и естетски определби, е Дејвид Лин (David LEAN) – (1908–1991), кој ја измина својата творечка патека, оставајќи зад себе една мошне забележлива трага на својевидна синеастичка истрајност. Доследноста кон медиумот и верноста спрема подвижната слика, не се лимитирани со актуелните обрасци на неговата присутност. Она што ја диктира потребата за филмското изразување и ден – де-

нес не може да биде сведено на сè побезуспешните нормативни обиди упатени кон неговото унифицирање. Сепак оттука следува и помалку праксеолошки парадокс, дека во голема мера филмот, како еве веќе вековна форма на изразување, како да нема свои класични простори и рамки.

Изразната структура во постојано менување, формата на еден ликовен јазик во континуирано движење, со никакви елементи на некое ретроградно расчленување не му одолеваат на



Дејвид Лин

оној секогаш посакуван предизвик на барање на сопствениот толку често оспоруван естетски ентитет. Таа постојана потрага по една, на прв поглед, препознатлива естетичка определеност, се засновува уште од првите стекнати кинематографски традиции. Несомнено еден од еминентните следбеници на тие и такви традиции, без оглед колку тие и да се во извесна мера еклектички, е секако и Дејвид Лин.

Овој филмски автодидакт, како впрочем и најголемиот дел од синеасти на неговата генерација по многу нешто ќе ја надгради таа кинематографска традиција. Роден во 1908 година во Кројдон во источна Англија, Лин мошне рано стапува во контакт со филмот. Така, тој ќе се обиде безмалку во сите занимања во тогашниот продукциски модел. Асистент на снимателот клапер, потоа асистент на монтажер, па трет асистент по режија, за некаде кон 1930 год. да стане и главен монтажер. На таа функција тој ќе остане подолго време, монтирајќи отприлика најразлични филмски новости и кусометражни проекти, за набргу потоа да помине и на монтажа на долготражни играни филмови.

Во неговото совладување на филмскиот занает, како што се гледа, не може да се забележи никаква случајност. Лин, може да се рече, фундаментално ги зафаќа сите филмски компоненти во својата примарна кинематографска практика. Меѓутоа, Лин набргу станува еден од најдобрите англиски филмски монтажери во тоа време. Така, бездруго треба да се спомне неговиот монтажерски придонес во познатите филмови: „Како што милувате“ (As you like it), 1936, на Паул Цинер, потоа тука е и неговата успешна соработка со режисерскиот тандем Мајкл Пауел и Емерик Пресбургер во нивните филмови: „42-та паралела“ (The 42 Parallel) 1940 и „Еден од нашите авиони исчезна“ (One of our aircraft is missing). Секако за одбележување е и неговата монтажа на некои од филмовите на Антони Асквит за чиј „Пигмалион“ (Pigmalion) 1940, едно од најдобрите остварувања на овој режисер, монтажата ја направи Лин.

За Лин мошне значајна беше и соработката со познатиот британски режисер и драмски писател Ноел Ковард, со кој, како корежисер, ќе го оствари и својот прв режисерски ангажман во филмот „Каде служиме“ (In which we serve), 1942. Сценариото за овој филм го напиша самиот Ковард и самиот почна да го режира, но набргу во проектот го сугестија на Ковард влегува и Лин како корежисер. Секако дека за ова беше решавачко Линовото несекојдневно владеење со филмската структура, неговото најчесто максимално успешно решавање на монтажните склопови, што донесува една исклучителна формална прецизност и со самото тоа наметнува, докрај, пречистена и недвосмислена драматургија на филмскиот израз.

Сиве овие квалитети уште веднаш се забележуваат во филмот „Каде служиме“ и во го-

лема мера се причина што ова дело станува едно од класичните остварувања на англиската кинематографија. Едноставната трагика на овој филм кој непосредно, што би кажале денес, скоро документаристички, се обидува да изложи една епизода од поморското војување во Втората светска војна, ретко е досегната во филмовите од овој жанр.

Меѓутоа, неговата не толку едноставна драматуршка експозиција, зборува за промисленоста и талентот на неговите автори. Имено, целиот филм е единствена конструкција низ која доминираат ретроспективните елементи што се состојат од прикажувањата на судбините на преживеаните морнари, кои се наоѓаат во оштетените чамец на отворено море, под постојана закана да бидат уништени од непријателот. Сите тие се луѓе со различни карактери, но неизвесноста од непосредната опасност и желбата, сепак, некако да ѝ се спротивстават, ги здружува во една хомогена драматуршка целина.

Она што натаму значајно ќе го формира филмскиот стил на Дејвид Лин, секако, е неговото преминување кон самостојна режисерска работа. Така, веќе во 1944 година бележиме негов филм „Среќна генерација“ (This happy breed), дело кое по многу нешта подеатално ги дефинира Линовите творечки интересирања. Тоа е, всушност, семејна сага мошне вешто направена, која по своите изразни квалитети ни малку не се разликува од прочуените дела на овој тогаш омилен жанр, какви што се: „Кавалкада“ (Cavalcade) 1933, на Лојд Френк и „Љубовта и смртта на полковникот Блимп“ (Life and death of colonel Blimp) 1942, на М. Пауел и Е. Пресбургер.

Едноставните теми, нивната животна заснованост и опстојност, од почеток го привлекуваат Лин како автор. Вредноста на сценаристичкиот текст, посебно на неговата животна убедливост, не е, според раните естетски убедувања на Лин, нешто што е во строгите канони на дотогашното сфаќање на реализмот во англиската кинематографија; а Лин барем во оваа негова прва режисерска фаза е еден од најтипичните нејзини претставници.

Сето она што како непосреден кинематографски квалитет е создадено дотогаш во англискиот филм, е создадено во овие неколку први дела на Лин. Традицијата на една грижливо градена филмска нарација, која своите корени најдиректно ги влече од богатиот трезор на британската литература, во која толку често се испреплетуваат елементите на романтичниот дух со желбата за реалистично толкување на ликовите, но и со елементите на присутната фантастика, англискиот филм на најдобар начин ја синтетизира во своите најквалитетни остварувања. Секако, на филмскиот израз најмногу му одговара реалистичкиот пристап,

но тој има своја изразна компатибилност и со преостанатите наративни и стилски елементи.

Стилот на филмскиот израз на Лин, што се однесува до неговите први филмови, исто така, особено го одгледува овој реалистичен третман на визуелната нарација. Меѓу другите стилстички карактеристики на режисерската постапка на Лин, оваа константа ќе стане постојано присутна во неговиот опус. Но тоа, воедно е и периодот во кој Лин започнува и да го надградува своето режисерско проседе. Забележуваме, дека тоа овде се чувствува повеќе отколку што се воочува и во двата дела што ќе уследат во хронологијата на Линовите опус.

Во филмот „Палав дух“ (Blithe spirit) 1946, повторно работен според еден театарски текст на Ноел Ковард, Лин во структурата на својата визуелна нарација внесува забележливо присутни елементи на фантастика. Овде станува збор токму за една фантазмагорична приказна во која еден писател е ставен во непријатни искушенија меѓу духот на умрената сопруга и сегашната жива љубовница. Вештината на усогласувањето на овие различни наративни елементи во единствен драматуршки систем, Лин ја презентира со исклучителна нему својствена сигурност и ритмичка прецизност.

Така, филмот „Палавиот дух“, изгледа како типичен производ на софистицирана комедија, која во себе, меѓутоа, содржи и бројни критички тонови. Користен често во американската, а, се разбира, и во англиската кинематографија, овој стил на некој начин го доведува Лин до една визуелна перфекција која, најчесто, во оваа негова фаза останува незабележана.

Кога ги евидентираме овие негови првични творечки дострели и постојаниот стремеж кон формалното надополнување, ги спомнуваме и филмовите: „Страстните пријатели“ (The Passionate friends) 1948, „Побрз од звукот“ (The sound barrier) 1952, и „Мадлен“ (Madelaine) 1949. Маркар што наведените филмови изгледаат, можеби, како извесни стилски вежби на Лин ни овде не може да му се одрече едно целосно навлегување во она што го нарекуваме кинестетски реалитет. Овде се мисли на една посебност која во естетска смисла ги обединува разнородните елементи на нарација во единствена филмска структура. Оваа творечка карактеристика, кај Лин јасно изрзена уште во самиот почеток, ќе остане докрај една од магистралните стилски насоки на неговото творештво.

Во филмот „Страствените пријатели“, е користена една стара сторија на Х.Џ. Велс, подоцна преработена за театар од Ерик Амблер. Всушност тоа е една типична салонска конверзациона драма, од која, меѓутоа, се отстранети сите дотогаш присутни стилски конвенционалности. Тоа е особено забележливо во играта на тројцата протагонисти (Ан Тод, Тревор Хауард и Клод Ренс), кои Лин ги води со максимум позна-

вање на нивните актерски можности. Овој квалитет во неговата режисерска кариера енорно ќе им користи на многумина негови протагонисти.

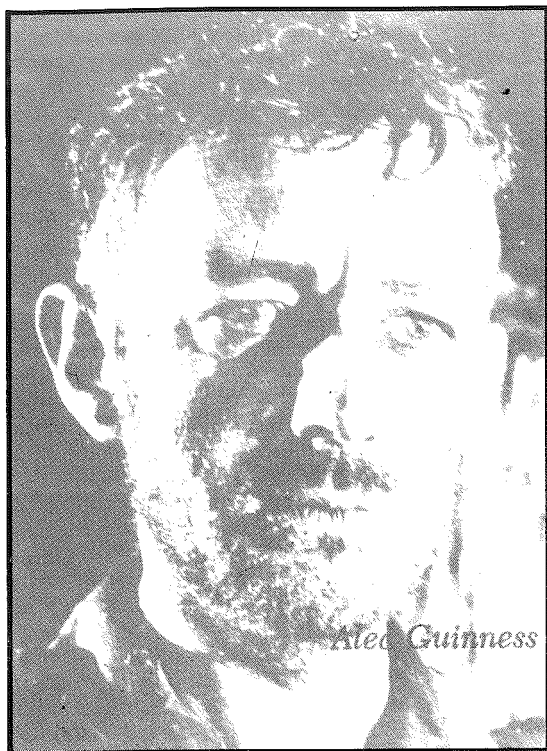
ФИЛМ-ПРОСТОР ЗА АКТЕРСКАТА СУМБЛИМАЦИЈА

Целиот Линов опус недвосмислено наведува на заклучокот дека актерскиот елемент во изразната структура на сите негови филмови, има ивонредно големо значење. Тој квалитет секако спаѓа и во рамките на една викторијанска драмска традиција, но тој има и свое специфично отсликување во условите за оформувањето на англискиот филмски израз. За еден подолг период кој се однесува на почетоките на оваа кинематографија, водечките англиски актери со презир гледаат на учеството во филм. Тоа е поради предубедувањето што го создава самиот актерски инстинкт, но секако и поради недовербата спрема навидум индиферентната камера. Таа естетичка хипотека полека ќе ја снеса, а едновременно ќе дојде и до доближување на традициите на двете изразни средства.

Нешто што наликува повеќе на компромисно поминување на стилските елементи, одошто на функционална синтеза на две слични изразни можности, опстојува, сепак, и се развива во една чисто творечка насока. Доколку филмот „Мадлен“, може да се искористи како пример и можеби најапроксимативна илустрација за некои од овие тези, ќе биде интересно да се осврнеме на неговите битни обележја.

Всушност „Мадлен“, претставува костимирани трилер во кој станува збор за едно мистериозно убиство, за кое мотивите однапред му се презентирани на гледачот. Случката е наводно автентична и замена од некоја стара криминалистичка хроника. Имено, најстарата керка на едно од најугледните семејства во Глазгов, се запознава со младиот французин Пјер. Не обзирнувајќи се на обичаите на викторијанската епоха, таа крадешкум се состанува со него. Таткото на Мадлен, меѓутоа, е мошне загрижен бидејќи керка му ги одбива сите додворувачи, а кога ќе ја запроси некојси Минок, тој отворено ѝ кажува дека ѝ е време да се омажи. Знаејќи дека ќе го предизвика татковиот гнев ако го одбие овој додворувач, Мадлен одолговлекува со одговорот, а на Пјер му предлага да избегаат заедно. Но, бидејќи Пјер не се согласува со тоа, Мадлен го поканува кај неа дома и го труе со арсеник. Неа потоа ја затвораат, но наскоро е ослободена поради недостиг од докази.

Секако, се работи за трилер со нагласено психолошко тежиште. Тој обид, всушност, е многу сличен на она што веќе од поодамна го прави Хичкок во своите одделни дела снимени за англиската продукција. Лин во еден таков



МОСТОТ НА РЕКАТА КВЕЈ (1957)

потфат, сепак, ќе биде помалку супериорен, меѓутоа, и покрај сè, работата на Лин со актерите и неговата исклучителна способност за психолошко расчленување на своите јунаци, остануваат оние квалитети што тој и натаму ќе ги развива во своите идни дела.

Овде, меѓутоа, неговата малечка актерска екипа, повторно е грижливо одбрана. Протагонистите на „Мадлен“, се пак Ен Тод, потоа францускиот глумец Иван Десни и познатиот англиски театарски актер Норман Воланд. Инаку филмот „Мадлен“, секако тематски се врзува за времето и амбиентот на викторијанската епоха, така што актерските остварувања комуницираат и со таа традиција, досегнувајќи ја автентичноста на актерското кажување, карактеристично токму за таа епоха.

Очигледно тука едно станува јасно, а тоа е дека Лин ја поседува способноста да ги помири изборот на глумците со нивните фиктивни ликови, а потоа оваа солуција како активен изразен објективитет, успешно да ја пласира во просторот кој е одбран за нивно дејствување. Навидум спротивна теза се појавува во неговиот следен филм „Побрз од звукот“, кој за мотив има една доминантно актуелна ситуација. „Побрз од звукот“, значи е филм со современа тематика од животот на пробните пилоти. Особено значајно за овој филм, освен напнатата фабула и успешните технички решенија, повторно е забележителната работа со актерите, меѓу кои се; Ралф Ричардсон, Ен Тод, Нигел Патрик и други...

Она што, всушност, го прави овој филм бележит и карактеристичен во типично „линовска“ смисла, е дека во него и покрај сите динамични жанровски потенцијали, кои без сомнение ги доднесува самата тема, сета драмска тензија ја носат актерите, а не настаните. На тој начин сосема е евидентна стилската аналогија што се однесува токму на актерските резултати и методот на работа со актерите, меѓу два навидум сосема различни филма: „Мадлен“ и „Побрз од звукот“.

Тематската основа на филмот „Побрз од звукот“, пак на некој начин, е мелодрамска. Станува збор за типичен емотивен триаголник, помеѓу еден пилот, неговата млада и запоставена сопруга и нивниот пријател инженер-конструктор. Нивните меѓусебни односи во почетокот на дејствието, навидум се потиснати на втор план и неважни пред важноста на главниот мотив кој, всушност, само формално го обележува филмот.

Освен една динамична и мошне вешто изведена воведна аеронаутичка секвенца, сета преостаната акција е префлена на психолошки план. Пилотот, сопругот има трема, но воедно е и во искушение пред исполнување на својата животна задача а тоа е да ја надмине брзината на звукот летајќи со нов тип авион. Тој поради тоа ја запоставува сопругата. Таа, пак, врз чија психа постојано се пренесува психозата на мажот, исто така, паѓа во искушение кое го провоцира нејзината навидум само фебрилна, но потисната сексуалност. И нивниот пријател доживува искушение, бидејќи тој не е сигурен од успешниот лет на пилотот.

Овој комплициран карактерно-емоционален однос меѓу протагонистите, Лин, сепак, мајсторски успева да го визуелизира, благодарение, пред сè, на артистите, но и на своето извонредно чувство да ги постави нив во адекватни ликовно-пластични рамки.

ФИЛМСКИ ПРОСТОР И АКТЕР ВО НЕГО

На овој начин, без многу залудни скршнувања, доаѓаме до една нова категорија во творештвото на Лин. Пластичните особени на неговите филмови од почетокот се нешто помалку воочливи, токму поради строгата, картезијанска прецизност на неговиот монтажен израз. Но веќе во филмот „Кратка средба“ (Brief encounter) 1946, овие две категории тој успева совршено да ги слее во едно, но треба повторно да подвлечеме, дека и овде тој поврзувачки елемент е пак актерската игра.

Резултатот на оваа творечка алхемија „Кратка средба“, мнозина го сметаат за ремек-

—дело, што тоа и е. Сценарист на овој филм е Ноел Ковард, а тој, всушност, прв го открива Лин како автор со невидени творечки потенцијали, со еден творечки микрокосмос кој натаму ќе биде присутен и во другите негови дела, како една мошне релевантна естетска фактографија.

Во еден мирен, одмерен ритам, полн со внатрешна психолошка тензија, се одвива приказна за љубовта помеѓу еден маж и една жена, но и за непризната и сосема безуспешно потисната трагика на нејзината неможност да се оствари. Сиов овој навидум едноставен настан, почнува кога Лаура Џесон, мажена жена и мајка на две деца случајно се запознава во бифето на железничката станица, со докторот Алек Харви. Од случајните средби секој четврток, се раѓа симпатија, потоа и љубов. Иако се свесни за тоа дека се на погрешен пат, и натаму се состануваат. Знаат дека љубовта е она што ги врзува и дека сето страдање доаѓа од неа, но ниеден од нив не наоѓа достатно сила да ѝ го жртвува своето семејство на таа љубов. Преслаби се и да ја прекинат врската и веќе да не се состануваат. Сепак, и на нивните средби им доаѓа крај, бидејќи Алек за да не ги разори и двата брака, решава да отпатува за Африка... Нивната последна средба безмалку ја избезумува Лаура, која истрчува по Алек на перонот со намера да се самоубие. Но сепак, таа ќе ја жртвува својата голема љубов и се враќа кај својот маж и децата.

„Кратка средба“, во најголема мера потврдува и ги афирмира Линовите творечки намери. Неговите двајца протагонисти, (Селија Џонсон и Тревор Хауард), секогаш се поставени во амбиенти препознатливи до индиферентност, но фонопластичната смисла на филмскиот кадар, и покрај тоа, би рекле, секојдневна незабележлива присутност успева да се оствари и да му се наметне на гледачот.

Особено грижливо се користени аудио—визуелните елементи на реалниот простор, во кој се наоѓаат протагонистите. Така, улиците, уличните и станичните светилки, возовите и нивната бучава, како и најразличните шумови кои влегуваат во тонската атмосфера на кадарот, влегуваат, исто така, безмалку директно и во психолошката интерпретација на оваа драма.

Но, веќе по еден ваков сјајен творечки резултат, Лин како да е свесен дека како автор исцрпил еден од можните творечки простори. Тој затоа тргнува во истражување на новите. Сега, кога го набљудуваме неговиот опус, не ни изгледа ни малку чудно што во тоа трагање него ќе го привлече англиската литературна класика и тоа токму еден од најголемите викторијански романтичари, Чарлс Дикенс. Упатувањето кон минатото, кон една тајнствена и непозната епоха, треба да му овозможи на Лин да ги пронајде новите извори на својата творечка инспирација.



ЛОРЕНС ОД АРАБИЈА (1962)

ВИЗУЕЛНО ЕХО НА КЛАСИКАТА

Својот петти по ред филм „Големите исчекувања“ (Great Expectations) 1947, Лин ќе го снимил според едно од помалку познатите дела на Чарлс Дикенс. Сепак, во својата филмска верзија, делото, се чини, се здобива со своите вистински драмски квалитети што и порано несомнено ги содржело. Можеби оваа екранизација е еден од прототиповите на онаа ситуација за тоа што и како треба да се прави во романот за тој да заживее на екранот со еден нов живот, со една нова драмска сила, несозната при читањето на романот. Вистина е, исто така, дека тоа е едно од првите, и се разбира, успешни искуства од екранизирањето на една ваква викторијанска литература.

Пред тоа во англиската кинематографија ретко се случувале вакви обиди. Тоа сепак се сметало за некаква исклучителна храброст. Тоа и таквото почитување на сопствената литературна класика, во англиската кинематографија ниту денес не е ни малку осамено, но Лин тоа го прави со вештина на вистински филмски рутинер, макар што, всушност, се работи за петти филм од неговата дотогашна филмографија.

Вештината на филмското кажување што ја запознавме во неговите подоцнежни филмови,

во „Големите исчекувања“ доаѓа до она ниво кое подоцна битно ќе ги одреди Линовите стилски настојувања. Лин, овде, се обидува во својот режисерски проседе да комуницира на два плана. Пред сè, тој, како што веќе рековме, прави успешен обид во своето филмско читање на Дикенсовиот роман. Неговиот расплет и неговите карактери тој настојува да ги вметне во грижливо изградениот визуелен простор, во кој тие ќе се чувствуваат, а следствено на тоа и ние ќе ги чувствуваме, сосема реалистички, но сепак со доза на определена питеорескна стилизација која не е избегната.

Впрочем, таков стилски третман ќе биде далеку поучлив во филмот „Оливер Твист“ (Oliver Twist) 1948, наредната Линова адаптација на Дикенс, во која тој доследно на оваа постапка оди до една крајна стилизација на ликовите од романот. Вториот план пак интересен за спомнување е токму онаа кинестетичка обработка на горе-долу доминантната литерарна материја каква што е во „Големите исчекувања“. Атмосферата во овој роман како, Впрочем, и во најголемиот број на Дикенсовите дела, се гради, се создава преку долги барокни дескрипции и, исто така, долги и упорни дијалози кои треба да ги осветлат карактерите на ликовите и нивните скриени намери.

Она нужно сублимирање кое го бара филмската адаптација на текстот, е спроведено во „Големите исчекувања“ со една ефектна ликовна надградба. Да си спомнеме само на воведната секвенца од филмот во која низ еден помалку дефиниран и скоро надреалистички пејзаж, малиот Пип како единствена човечка фигура во него, се губи кон сивиот хоризонт на кој соблазнително се оцртуваат опустените бесилки и по некое, исто така, опустено дрво. Непонетниот страв за миг ќе го заземе местото што режисерот му го наменил на гледачот. Очекувањето предизвикано од овој прерано создаден страв, нараснува сè повеќе со траењето на овој инаку доста долг воведен кадар.

Не останува ништо друго освен да се согласиме со ваквиот снажен и невообичаен почеток на филмскиот расказ. Меѓутоа, Лин овде не е ни малку дескриптивен, како што можеби требаше да се очекува. Во само неколку измени на планови, тој својот малечок јунак ќе го доведе до местото каде што се упатил. Тоа се некои гробишта на кои сирачето Пип го бара гробот на неговата мајка, за да остави малечок букет врз него. Но, самракот и ечењето на голите гранки од дрвјата создаваат уште понапнатата аудио-визуелна атмосфера. И сега, по сè ова следува една магистрално изведена секвенца, која ќе ги натера гледачите да им „застане здивот“. Тоа е смената кога Пип тргнува од гробот и сака да си оди, снимена во еден полу-тотал. Тоа значи дека тука го вклучува ситиот нужен амбиент околу актерот, при што се сменува во крупен

план на робијашот Мегвич, а наредниот кадар веќе е среден план во кој Мегвич го фаќа Пип и едната рака му ја става на устата.

Оваа секвенца на тој начин доловува една вонредно драматична атмосфера, во која односот на плановите и особено ритмот на нивното менување, значат еден мошне впечатлив драматуршки квалитет. Со ова Лин го постигнува бараниот ефект на влијание врз гледачот. Несомнено овој ефект можби навидум личи на една евтина мамка за публиката, но тој фактички секако значи нешто повеќе.

Иконографската структура на целиот овој филм е исполнета со редица секвенци кои на сличен начин ја постигнуваат оваа драматична напнатост со помош на една интензивирана визуелна експресија. Некаде во првата половина на филмот, кога малиот Пип го праќаат во замокот кај богатата и осамена грофица, каде што тој ќе се запознае со Естела, девојката во која подоцна ќе се вљуби, се случува нешто исто толку драматично, но таа драматичност овојпат не предизвикува слична кинестетска реакција. Во почетокот на секвенцата која е снимена во тотал, го гледаме целиот пејзаж со замокот како доминанта и малиот Пип пред неговите железни порти. Овој тотал е исполнет со помалку напрегната тишина. Потоа следуваат низа субјективни кадри во кои ги гледаме сидовите на замокот, неговите затемнети прозорци обраснати со бршлен. Тоа се сè кадри каде што навистина ништо не се случува, но, исто така, се исполнети со заканувачка тишина. Времето што Пип го поминува во исчекување пред вратата од замокот овде е сосема недефинирано. На некој начин тоа ни се чини, сепак, подолго време од она реалното што Пип ќе го помине пред капијата. Овој драматуршки елемент, оваа извесна временска дилатација во која е содржана онаа идна конфликтна ситуација, која ќе се случи подоцна и која главно ќе биде врзана за тој ентериер пред кој Пип сè уште чека да влезе, а кој веќе помалку го застрашува со нешто што тој во моментот сè уште не може да го одгатне, ја содржи безмалку целата стилска мотивација на овој филм.

Сето тоа е постигнато, а тоа е очигледно, исклучително со филмски средства. Тон и слика се вplotени во една иста изразна тенденција, чии драмски квалитети дури подоцна ќе бидат комплетирани. Всушност, тука, во оваа секвенца станува збор за заплетот на „Големите исчекувања“. Мислиме дека е потребно да се каже, дека ваквата стилска ориентација на филмот, неговиот основен визуелен тон, кој целиот се движи во една остра градација на црни и сиви простори со малечко количество светлина во нив, одлично му одговара на оној тон од литературната основа во која е презентирани овој вид викторијански романтизам, во кој се вклучени и некои бизарни, па дури и мистични тонови.

Ваквиот стил на Лин, како што веќе споменавме, подоцна ќе еволуира во неговата втора адаптација на Дикенс, во филмот „Оливер Твист“, но овде веќе Лин се судира со нешто поинаку концептирана сценаристичка основа, макар што адаптацијата и натаму му останува апсолутно верна на романот. Стилот, меѓутоа, тука веќе на некој начин преминува во еден вид неосетен, но сосема сигурен маниризам. Тоа е веќе некој вид, би рекле, задоцнет експресионизам, чии текови Лин понатаму сè послабо ќе биде во можност да ги контролира.

ТЕМАТСКИ КОНСТАНТИ И КРСТОПАТИ НА СТИЛОТ

Без да ги пренабрегнеме различните стилски пристапи во почетоците на режисерската работа на Лин, едно секако останува како константа. Тоа е неговиот креативен сензибилитет во изборот на актерите и во нивното водење. Тоа е видливо и во креацијата на Џон Милс како Пип и на Џин Симонс како Естел во „Големите исчекувања“, како и на Алек Гинис во ликот на Фегин во „Оливер Твист“. Сиве овие актерски дострели наполно се слеваат со определените драмски простори на нивното дејствување.

Но некаде во 1955 година, Лин со филмот „Летно време“ (Summermadness), во кој настапија Кетрин Хепберн и Росано Браци како protagonisti, прави една стилска отстапка во вид на пиктурален експеримент. Во овој филм чие дејствие се случува во Венеција, режисерската постапка настојува изразот да го сподели меѓу пластичните можности на драмскиот простор и актерскиот израз, спојувајќи ги на некој начин во потенцијалните текови на една глобална визуелна експресија.

Филмот „Летно време“, на некој начин всушност, ја повторува и натаму ја елаборира омилената тема на Лин, љубовта и неможноста таа да се оствари. Во средиштето на дејствието е една Американка, Џејн Хадсон, жена во години која пристигнува во Венеција за да го помине својот годишен одмор тука. Чувствувајќи се осамена, а по природа романтична, Џејн се запознава со Ренато во една малечка трговија со антиквитети. Меѓутоа, макар што чувствува дека тој ја привлекува, таа отпрвин го одбива. Но Ренато и изјавува љубов, убедувајќи ја дека од животот треба да го зема секогаш она што ѝ се нуди. Џејн попушта и се фрла во романтична авантура. Љубовниците поминуваат прекрасни денови, но кога Џејн случајно дознава дека Ренато е оженет го прекинува тој однос и се враќа во Америка, носејќи со себе еден убав, но и тажен спомен.

И овде имаме врвни актерски креации на Кетрин Хепберн, Росано Браци и Иза Миранда, но особено е доминантна ликовно-пластичната претстава со која е зафатен амбиентот на деј-

ствието и со која тој рамноправно се здобива со важен експресивен ефект.

Деценија и пол подоцна Лин се враќа кон слична тематска основа, но сега ставена во сосема поинаков драматуршко-историски контекст. Станува збор за филмот „Рајановата ќерка“ (Ryan's Daughter) 1970, во кој една љубовна приказна се случува во амбиентот на окупирана Ирска, во времето на Првата светска војна.

Овој филм, за кој оригинално сценарио напиша Роберт Болт, прочуен драматург и успешен соработник на Лин и во неговите други филмови, всушност, претставува редок жанровски примерок на супермелодрама, низ која мошне убаво се забележува сета методологија на Линовот режисерски проседе. Тоа би значело дека амбициите на неговиот творец се упатени целосно и единствено кон чувствата на гледачот. Така е одбрана и темата која однапред смета на симпатиите на публиката. Секоја личност пак во приказната, на свој начин е забележителна, секоја од нив за нешто се бори, кон нешто се стреми.

Конфликтите настануваат од спротивностите што длабоко се вкоренети во човечката природа, па поради тоа и се разбирливи за секого. Сепак, сите тие конфликти грижливо ритмички се распоредени во една драматуршка прогресија, за чија убедливост се грижи самиот Лин. Меѓутоа, консументот е секогаш поставен пред прашањето, како тие конфликти ќе бидат решени, макар што таа неизвесност никогаш во текот на дејствието не трае предолго. Лин, меѓутоа, мошне добро знае и тоа го покажува токму во овој филм, дека гледачот и додека траат тие конфликти е сепак задоволен бидејќи за цело време знае повеќе од актерите и е во состојба пред нив да предвиди како ќе се оконча една ситуација. Така и не е потребно финалето на филмот да биде секогаш во стилот на „хепиенд“, можно е тоа да биде и трагично, какво што е и во „Рајановата ќерка“, меѓутоа гледачот мора да го почувствува она задоволство што му е наменето. Сите тие правила и уште многу други Лин konsekventно ги аплицира во „Рајановата ќерка“. Западниот Ирски брег каде што е снимен филмот претставува мошне питеореска ситуација која пластично ѝ одговара на една ваква љубовна приказна, што, впрочем, е и основната тема на филмот. Тој брег го удираат големите бранови и имаат значење на еден мошне важен драматуршки елемент. Сето тоа придонесува и за убедливоста на главните актери кои овојпат ги толкуваат: Сара Мајлс, Џон Милс, Роберт Мичам и Кристофер Џонс и, се разбира, пак Тревор Хауард.

Сите пак мелодрамски елементи што веќе беа присутни и во филмовите „Куса средба“, „Големите исчекувања“ и „Летно време“, во „Рајановата ќерка“ имаат нешто позбогатено

дејство, се разбира, пред сè, врз она што е најважното - гледачот. Оваа грижа секако може да ја доведе под сомнение креативноста на Лин. Неговата рационалност во постапката крџа на најдобар можен начин ја доведува филмската приказна до своето визуелно обликување, оттука често е нарекувана како чист мерџијализам. Се разбира, притоа тотално е занемарена неговата грижа за козументот на филмското дело, или пак и тоа би требало да биде аргумент за една таква теза.

Како што гледаме овде се наоѓаме пред еден не толку редок парадокс кога станува збор за една претставувачка уметност каква што е и филмската. Неспорни факти за таквите аргументи даваат, меѓутоа, и неколку од неговите таканаречени високобуџетни филмови, меѓу кои спаѓа и „Рајановата ќерка“.

СОМНИТЕЛНИОТ СПОКОЈ НА ТВОРЕЦОТ

Пред „Рајановата ќерка“ меѓутоа, Лин веќе има снимено една иста таква интимистичка епопеја, а тоа е екранизација на прочуениот роман на Борис Пастернак „Докторот Живаго“ /Doctor Zhivago/1965. Мошне верната адаптација на овој роман што ја направи Роберт Болт, навистина во детали ги следи собитијата од романот. Меѓутоа, во филмот, во неговата драматуршка структура, сепак постојат елементи кои укажуваат на една креативна тенденција на Лин.

Така, целиот филм, Лин овојпат го решава во стил на една генерална ретроспекција. Имено во романот судбината на малечката ќерка на Јуриј и Лара останува докрај неизвесна, дури и неназначена. Во филмот, пак, драмското дејствие започнува така што генерал Јефграф Живаго, полубрат на Јуриј, испрашува една млада работничка од големата брана. Постојат некои индикации дека таа е можеби ќерката на Јуриј и Лара, што била загубена во виорот на Граѓанската војна, но тие, сепак, не му се доволни на Јефграф.

Но, според погоре изнесената теза за творечката методологија на Лин, според која гледачот знае секогаш повеќе од актерите, и овде се случува нешто слично. По кусиот разговор, девојката со својот колега го остава Јефграф во недоумие. Оддалечувајќи се Јефграф забележува дека девојката има балалајка и ја прашува дали знае да свири на неа. Наместо неа, нејзиниот колега му одговара дека таа е вистински уметник на балалајка. Во тој миг девојката со срамежлива насмевка ја става балалајката на рамо и таа се огласува со кус тон.

Овој кадар, односно овој тон со една фонопластична конотација не поврзува со еден од кадрите од почетокот на филмот кога по погрее-

бот на мајка му малиот Јуриј, лежејќи на нејзината постела ја здогледува балалајката закачена на сидот. Тој посегнува по неа, ја симнува од сидот, а таа притоа произведува идентичен тон како и во кадарот со девојката. Сега сè е јасно за гледачот, девојката е навистина загубената ќерка на Јуриј и Лара.

Воопштено кажано, меѓутоа, „Доктор Живаго“ е навистина филм со една опсесивна визуелна убавина како, впрочем, и во сите филмови на Лин, со врвна артистичка екипа во која се наоѓаат Омар Шариф, Џули Кристи, Алек Гинис, Род Штајгер, Ралф Ричардсон и уште многу други.

Така во опусот на Лин опстојуваат како забележлив сегмент овие две раскошни интимистички епопеи, кон кои евентуално би можеле да го приклучиме и неговиот последен завршен филм „Пат во Индија“ /A Passage to India/ 1984. Во ова дело кое е екранизација на истоимениот роман на Е.М. Форстер, со неочекувана сериозност се зборува за духовните и емотивните судири и несопаѓања помеѓу две различни цивилизации и култури.

Инаку во оваа филмска приказна, која започнува како една латентна љубовна врска помеѓу една Англичанка и еден лекар Индиец, еднаш се случува енигматичен пресврт чии драматуршки импликации Лин ги остава докрај неразјаснети. Во таквиот деликатен миг не помагаат ни моралните принципи, кои овојпат Лин ги поставува во структурата на својот израз. Главно крајот на „Пат во Индија“, останува отворен и препуштен на мудроста на времето.

Акцентот врз моралната проблематика, на веродостојноста или залудноста на моралниот чин, сепак најмногу доаѓа до израз во две, сепак, врвни остварувања на овој режисер. Тоа се филмовите: „Мостот на реката Квај“ /The Bridge on the river Kwai/1957, и „Лоренс од Арабија“ /Lawrence of Arabia/1962. Овие два филма претставуваат воедно вистински епопеи во кои субјективитетот, индивидуалното не е докрај потиснато од просторот низ кој се движи, ниту од времето во кое живее. Но со самата ваква констатација сè уште не се исцрпуваат тематската и идејната комплексност содржана во овие филмови.

Целата драматуршка конструкција на „Мостот на реката Квај“, се засновува врз непомирливоста на етичките определби и идејните или идеолошките наметнатости. Во овој филм секој гест и секоја реплика што ја изговараат протагонистите, го содржи овој основен конфликт кој, меѓутоа, тие упорно одбиваат да го признаат.

За сè ова убаво зборува фанатичната доследност на главниот лик на филмот, англискиот полковник Николсон, кој иако заробенник на Јапонците, го изградува мостот преку реката Квај заедно со другите заробени војници. Нави-

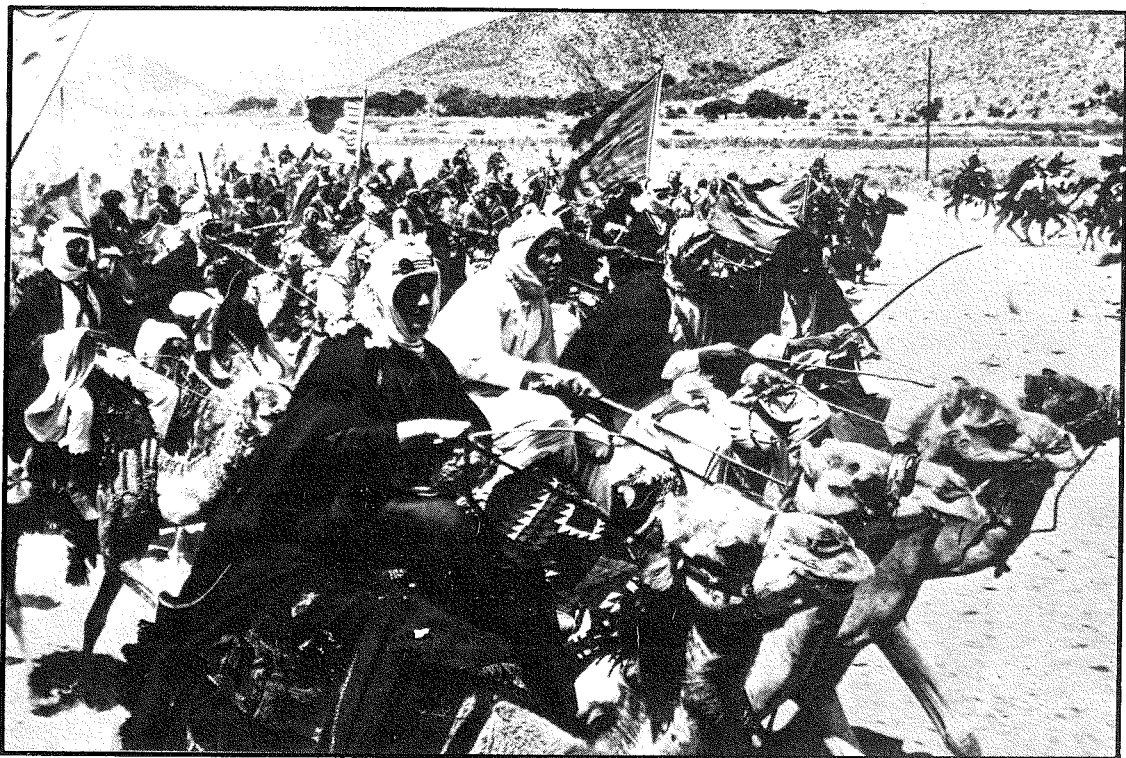
дум парадоксално, нерзбирливите постапки на Николсон, всушност, се еден одбрамбен механизам за зачувување на неговиот морален интегритет. Николсон притоа воопшто нема да забележи дека со таквиот свој став ги загрозува слободата и животот на другите и дека со самото тоа тој му помага на својот непријател, јапонската армија.

Оваа филмска верзија на романот на францускиот писател Пјер Бул, врзана е со својата тематика за Втората светска војна. Полковникот Николсон по наредба на својот штаб им се предава, со баталјонот, на Јапонците, некаде во Југоисточна Азија. Но Николсон и во логорот сака да ги зачува војничката хиерархија и дисциплината. Кога командантот на логорот, јапонскиот полковник Саито им наредува дека сите мораат да работат на мостот, па и британските офицери, Николсон решително му се спротивставува. Поради тоа тој бидува изложен на една нечовечка тортура. Но Николсон тоа не може да го скрши. Полковник Саито знаејќи дека без соработка на Николсон не ќе биде во можност да го изгради мостот, ги прифаќа на крајот условите на англискиот полковник. Од тој миг па натаму Николсон станува фанатично приврзан и предан кон таа задача.

Во разврската, меѓутоа, се вpletува и друга содржинска линија, со помалку конвенци-

онална драматуршка мотивација. Имено, британскиот командос Ворден заедно со еден американски морнар кој порано избегал од логорот, се пробиват низ џунглата за да го минираат мостот. Во таа намера и натаму несвесен за своите постапки, ќе им се спротивстави самиот Николсон. Финалето на филмот како да ја заокружува двосмисленоста и парадоксалната иронија на оваа приказна. Николсон спречувајќи ги командосите, самиот паѓа врз детонаторот и мостот заедно со сите што се на него и јапонскиот оклопен воз, се урива. Еден од преживеаните, британски офицер кој никогаш не можел да ги разбере постапките на Николсон, набљудувајќи ја таа глетка, вцашено изговара „Тоа е лудост“... Кон убедливоста на оваа иронична и скоро фантастична трагична воена историја, мошне влијаат магистралните актерски толкувања пред сè, на Алек Гинис како Николсон, па на Сесуе Хајакава како Саито, а тука се и Џек Хоукинс како Ворден и Вилијам Холден како американскиот морнар.

Што се однесува до филмот „Лоренс од Арабија“ снимен во 1962 г. неколку години по „Мостот на реката Квај“, можеме да речеме дека тука се работи за дело кое е некаква синтеза на творечките настојувања на Лин, специфично „кредо“ на неговата режисерска поетика. Навистина кога се зборува за овој филм, мора да



ЛОРЕНС ОД АРАБИЈА (1962)

кажеме дека се работи за исклучително филмско остварување. Тоа е обид и на сценаристот Роберт Болт и на режисерот Лин да се создаде синтетичка визуелна претстава за еден човек и за времето во кое тој дејствува.

Тука се работи за автентична личност, полковникот Томас Едвард Лоренс, британскиот разузнавачки офицер за времето на Првата светска војна во регионот на Блискиот исток. Животната судбина на оваа таинствена и контроверзна личност им послужи на Болт и Лин да развијат една широка епска фреска во која се влеваат и од која излегуваат повеќе тематски одредници и мотиви. Впрочем филм со такви амбиции нужно бара и посебни критериуми бидејќи неговите автори сакаат а неретко и успеваат да изразат многу во него, дури понекогаш и она што се нарекува историска, па и животна вистина.

Сите тие драматуршки и изразни елементи се поставени на еден толку широк фон, не само на дејствијата, туку буквално и на просторните димензии на кадарот, што во некоја мерка и ги надминуваат перцептивните можности на гледачот. Со сите наведени елементи филмот „Лоренс од Арабија“, се доживува и како своевидна психолошка драма. Тој спој на една епопеја и интересирање за индивидуалната човечка судбина во нејзините рамки, без сомнение е нешто што, гледајќи ги делата на Лин, предизвикува определен восхит. Така во „Лоренс од Арабија“ тоа сè моментите кога Лоренс испратен по задача од своите претпоставени ги сфаќа нивните прикриени империјалистички намери и разочаран од тоа сознание станува пацифист, саквајќи да им овозможи обединување на сите арапски номадски племиња. Меѓутоа, во околностите во кои тој се наоѓа Лин ќе го претстави едновременно и како ангел и како демон.

Се разбира, сето тоа е овозможено благодарение и на овојпат непогрешливиот Линов избор на Питер 'О Тул за главен протагонист. Инаку во формално-драматуршка смисла овој е прв од филмовите на Лин, ако ги изземеме „Каде служиме“ и „Кусата средба“, кој е решен во една генерална ретроспекција, низ која особено е нагласена една носталгична нота.

Филмскиот расказ почнува со чинот на загнувањето на еден мотоциклист. Дури во натамошниот тек на филмот ние дознаваме за кого всушност, станува збор. Сепак, и покрај вака широко поставената тематска експликација, нам овој лик докрај ни останува нејасен. За сето време на акцијата тој како да е надминат од случувањата која самиот ги предизвикува и ги води. Во таа смисла, можеби, најкарактеристична е една сцена во почетокот на филмот која дејствува како вграден метафора на универзалниот план на оваа епопеја.

Тоа е сцена која се одвива во штабот во Каиро, кога Лоренс е уште само назначен по-

ручник. Тој постојано се игра со чкорчиња, ги пали и ги држи во прстите додека не се изгаснат. Ова предизвикува љубопитство кај неговиот колега, кој и сам се обидува ова да го изведе и притоа, се разбира, си ги изгорува прстите. Сега тој го прашува Лоренс каде е поентата на оваа игра, а тој му одговара дека трикот е единствено во тоа што сега го болат прстите, но дека на болката не треба да мисли.

Но секако, едно е извесно, Лин го остварува овој филм доследно на иконографската концепција што ја поставил, не отстапувајќи ниту чекор од своите замисли. Во огромната артистичка екипа, во која безусловно доминира Питер 'О Тул, се појавуваат уште и Алек Гинис, Омар Шариф, Антони Квин, Џек Хоукинс, Клод Реинс и многу други. Она пак што останува како траен впечаток, како исклучителни формални и изразни квалитети на филмот се секако музиката на Морис Жар и над сè фотографијата на Фред Јанг.

На 17 април 1991 година средствата за информирање јавија дека Дејвид Лин почина во текот на работа врз неговиот најнов филм „Ностромо“.

ФИЛМОГРАФИЈА НА ДЕЈВИД ЛИН (DAVID LEAN)

(1908 – 1991)

- 1942: ХЕРОИТЕ НА МОРЕТО (IN WHICH WE SERVE)
- 1943: СРЕКНА ГЕНЕРАЦИЈА (THIS HAPPY BREED)
- 1945: РАДОСЕН ДУХ (BLITHE SPIRIT)
- 1946: КРАТКА СРЕДБА (BRIEF ENCOUNTER)
- 1947: ГОЛЕМИТЕ ОЧЕКУВАЊА (GREAT EXPECTATIONS)
ОЛИВЕР ТВИСТ (OLIVER TWIST)
- 1948: СТРАСНИ ПРИЈАТЕЛИ (THE PASSIONATE FRIENDS)
- 1950: МАДЛЕНА (MADELEINE)
- 1952: ЗВУЧНА БАРИЕРА (THE SOUND BARRIER)
- 1954: ХОБСОНОВИОТ ИЗБОР (HOBSON'S CHOICE)
- 1955: ЛЕТНО ВРЕМЕ (SUMMER MADNESS)
- 1957: МОСТОТ НА РЕКАТА КВАЈ (THE BRIDGE ON RIVER KWAI)
- 1962: ЛОРЕНС ОД АРАБИЈА (LAWRENCE OF ARABIA)
- 1966: ДОКТОР ЖИВАГО (DR ZHIVAGO)
- 1970: РАЈАНОВАТА КЕРКА (RYAN'S DAUGHTER)
- 1984: ПАТ ВО ИНДИЈА (A PASSAGE TO INDIA)
- 1991: NOSTROMO (НЕЗАВРШЕН)

НЕ СЕ!

(„РОЗЕНКРАНЦ И ГИЛДЕСТЕРН СЕ МРТВИ“, САД, 1990, РЕЖИЈА: ТОМ СТОПАРД)

Првиот кадар трае бесконечно, како никогаш да не ќе заврши. Инаку, во него нема ништо. Само некаков пуст и глув пејзаж, гол камен, без каква и да е лика (освен суровоста!), без живо суштество, без почеток и без крај. Пустина од

камен. Како пресликана од Денот Трет (или Четврти) од Книгата на создавањето. Најсетне, по ужасно многу време, се појавуваат Тие Двајца. Не се знае ни кои се, ни што се, од каде гредат и каде се запатиле. Се знае само тоа



РОЗЕНКРАНЦ И ГИЛДЕСТЕРН СЕ МРТВИ (1990)

што се гледа: двајца осамени јавачи доаѓаат сè поблизу.

Кога ќе ни се приближат, разбираме: во прашање се двајца чудни патници. Првиот, оној што демонстративно и супериорно молчи и кој е сигурен дека е поумен од другиот, игра Водач. На другиот тоа не му пречи. Тој е гениш, задоволен со статусот на воден. Мјаса на некој кој се чувствува заштитен (воден од друг). Тој си игра, така што додека јава, непрестајно фрла вишно-небо златна паричка и вешто ја дочекува на дланката и потоа на надлактицата од раката со која ги држи уздите. Играта е проста, забавна, не вклучува ни малку неизвесност. Нејзините исходи се брзи, се сведуваат само на две можности: рол или решка, писмо или глава. Ние тоа би го прифатиле како просто ибивреме, кога не би постоел податокот за нејзиниот резултат. А тој е постојано ист, се повторува од обид во обид, со секое ново фрлање на паричката станува сè порелевантен.

Паричката, имено, возден паѓа на една страна: Решка. А тоа е предупредувачки знак.

Овие јуноши, бездруго, се движат по некоја тенка и опасна линија, мошне слична на онаа меѓу животот и смртта. Тие – независно од каде доаѓаат – очигледно патуваат некаде каде што ќе се случат сериозни нешта. Ќе се игра со високи облози. Во глави.

Тоа се Розенкранц и Гилдестерн. Под некои неизвесни околности, заради некои мистериозни цели, тие се повикани во Данска, којашто набргу ќе ја препознаеме како – зандана. И сега, еве, патуваат во таа насока. Во насока на приказната за еден колку нечесен, толку и нерешителен принц. Патуваат, поточно, во контекст на една трагедија, којашто вистински почнала многу поодамна, пред тие да се појават на празната сцена. Со кој биланс ќе биде завршена?

Навистина, колку (вкупно) мртви има во Хамлет.

2.

Сценаристот и режисерот на овој филм, современиот англиски драмски писател Том Стопард, трајно е опседнат со „хамлетовските прашања“. Освен во есеистичка (публицистичка) форма, тој ги варира и во неколку негови драми. Една, напишана и изведувана пред десетина години, е светски прочуена. Во неа виспирениот Стопард успеа целиот „Хамлет“ да го раскаже во – **три минути**. Загребскиот театар ИТД ја постави оваа спектакуларна досетка како кулена претстава, која сценски ја уобличи Златко Боурек. Артистите на Боурек, арти-

стите-кукли, го играа Стопард трислојно: најпрвин го „растегаш“ на „цели“ триесет минути (не-надминливи, духовити, незаборавни), потоа – поканети и предизвикани од секогаш френетичните аплаузи на воодушевените гледачи – ја играа „изворната“ триминутна верзија. За на крајот да истрчаат, да се поклонат повторно и така патем, уште еднаш, да изиграат еден цел „Хамлет“. Но, таков кој ќе трае само триесет секунди. Или можеби, три. Или само толку колку што има меѓу две клепкања со клепките. Таа загребска претстава обиколи буквално половина од планетата. Сигурна сум дека ниту еден од тие што ја виделе, а тие се безбројни, никогаш нема да ја избрише од своето поединечно театарско паметење.

Никогаш!

Добри десет години пред „Хамлет“, на самиот крај од шеесеттите, Стопард ја напиша драмата чиј исходен мотив е исто така досетка, на која интонацијата ѝ е исто така „несериозна“, но затоа, пак, проседето премногу визскателно.

Авторската намера беше недвесмислена, крајно амбициозна, та дури и препотентна: да се напише **сериозна постбекетовска драма!** Кокетирањето со драматургијата на Бекет и со неговото наследство кај Стопард се исчитува на сите планови: во конципирањето на ликовите, во структурирањето на приказната, во артикулацијата на репликите, во конституирањето на драмските ситуации, во идејата. Таа значајна театарска драма, „**Розенкранц и Гилдестерн се мртви**“, денес со право високо би ја атрибуирале како една од првите, притоа уште и типични, **ДРАМИ НА ПОСТАПСУРДОТ**. Ја думам чудесната лондонска претстава. Режисерот Питер Хол, неспоредливиот Дерек Џекоби, како еден од Двајцата, Пол Скофилд којшто го говори монолот за Хекуба, сосем пустата сцена, глувиот и мрачен почеток во кој долго (ужасно долго) нема ништо. А тогаш, од левиот и десен портал, ќе се појават двајцата неранимајковци... Едниот фрла паричка... Загребскиот театар ИТД го постави текстот на Стопард веќе следната сезона – ќе да е дека тие години бевме поблизу до Европа (и географски)!

Режисерот Јошко Јувачиќ се реши за протагонисти да земе тукушто испилени од клупите на Академијата, долгоноги и јагуридни, како млади жапци, а стврвни за слава и акција, готови светот да го завојуваат веднаш и во еден здив. Подоцна, бездруго, сте чуле за нив. Се викаа Ивица Видовиќ и Раде Шербеџија. Нивните дијалогски надмудрувања, векементните сцени во кои тие се надмудруваат со прашања и одговори (кои прават добра третина од текстот на Стопард), се паметеа во текот на претставата на Јувачиќ, се изнесуваа од театарот за во трамвај, за во кафеанче, во универзитетските

аули, во „вистинскиот живот“. Стопард стана култен писател на неколку генерации. „Розенкранц и Гилдестерн се мртви“ стана култна претстава на загребската „седумдесет и прва“! Но, таа израсна – ШТО Е ДАЛЕКУ ПОВАЖНО – во амблематска претстава на едно импулзивно, исклучително креативно време во животот на повоениот хрватски театар. Тој период, без друго, не потраа долго. И не се обнови подоцна. За жал, трговите мошне бргу му се заметнаа, не одолеа на просечноста, рутината, рамнодушното, општото сивило на времето кое надојде после и во кое што сè уште живееме.

Траги, сепак, останаа. Во колективното паметење на неколку театарски генерации. Тие се „фатени“ и во филмот на Стопард. Всушност, тие се негови вистински јунаци – негови артисти, соработници, коавтори.

За што се работи?

За тоа дека театарот, кога е вистински, станува нераскинлива врска меѓу луѓето.

Стопард ги виде обете загребски остварувања на неговите текстови. Сеедно што нив ги делеа години, ги врзуваше некаков идентичен дух, дури и некои исти негови заговорници, исти артисти. За претставите писателот рече дека се дури и подобри од лондонските, та дури и дека се најдобри на светот. Интересно е дека истото го рече и Јонеску, кој дојде во раните седумдесетти во Загреб за да види некои од изведбите на неговите текстови. И не само тој. Стопард ги запамети луѓето што ги направија загребските претстави. Ја запамети нивната луцидност, емотивност, нивната љубопитност и готовност да прават театар и мисионерски, не само професионално, да му се посветат на полно, како оние хистриони од дружината што му доаѓа на Хамлет. Кога, пред две години, се реши да ја екранизира својата пиеса за Розенкранц и Гилдестерн, во својата британска екипа тој покани – загребски артисти. Им довери едноставна задача: да бидат артисти, да дојдат во Елсинор, да направат театар!

Со артистите ја покани и режисерката Ивица Бобан, професорка по сценски движења на Загребската Академија, најдобрата професорка на светот, жената којашто генерации артисти научи на мудрост, како да го користат сопственото тело и на уште многу други вештини. Сите пантомимски сцени во филмот на Том Стопард, и воопшто сите невербални стилизации што ги гледаме во него, а тоа е безмалку половина од работата, се дело на госпоѓа Ивица Бобан и на нејзините бивши студенти. Тие, навистина, не изгледаат веќе студентски свежо, веќе се имаат проќалавено, пројадрено (за тоа се погрижила професијата), но затоа, пак, останале свежи во умешноста на нивната игра, на која нема што да и се префрли.

3.

Што би можело да му се префрли на сценаристот и режисерот ТОМ СТОПАРД?

Некои критичари (по проекциите во Венеција и на Фест) му приговараа дека направил – здодевен филм. Дека се обидел да екранизира некаква шпекулација, дека се заплеткал во козината на празното интелектуализирање кое, можеби, и е сценично, но тешко може да стане и филмично... имаа ли право? Не знам. „Розенкранц и Гилдестерн“ ги гледав не како критичар, ами како навивач, обожавателка. А тоа е статус во кој се имаат сите слободи, па и слободата да се биде сентиментален, необјективен, личен.

Добро, филмот на Стопард не е ни најдобриот што сум го видела во последниве десет години. Ке прифатам дури и дека е претерано „зборлест“, дека полесно (попрецизно) оперира со зборовите одшто со сликите, дека е најпрвин „вербален“, а дури потоа „визуелен“. Можеби и ќе се согласам со мислењето дека Стопардовата минуциозна „постапсурдна“ драматуршка матрица, врз која се темели изворниот драмски текст, во екранизацијата ја „разурнале“ наметливите артисти. Не протагонистите, туку оние од компарсеријата, од артистичката дружина, имено, оние што режисерот ги доведе дури од Загреб и коишто го маѓепсаа со нивното умевање, со нивната благодарност и преданост. Наместо да играат во филмот патувачка дружина и на втор план да ја постават прочуената Стапица, тие повлекоа оружје на кое Том Стопард не можеше да му одолее. Му понудија плева од начини како да се игра „Хамлет“. Резултатот е куп разнородни етиди на хамлетова тема: пет минути, пет секунди, молскавични, патетични, здодевени, смешни, сурови, палави, иронични... Свезден број на „Хамлети“! Дали некогаш е напишана позначајна и повитална драма? Стопард е сигурен дека не е. За него „Хамлет“ е – конечен текст. Почеток и крај на секоја размисла за светот, животот, сонот, театарот... Данскиот принц вели „огледало спроти природата“, коешто им покажува „на поколенијата и на човекот кој е нивниот сопствен лик и отпечаток“... Писателот, сценаристот и режисерот кој проповеда едно вакво убедување, навистина има право да сними филм каков што е „Розенкранц и Гилдестерн“...

4.

А нашите антијунаци? Што прават Тие Двајца?

И натаму јаваат, како во вестернот.

Дувам како ги галевме: Розенстерн и Гилденкранц...

Некритички, јас ќе го сакам овој филм и ако имаше и повеќе мани!

ПРИВРЕМЕНО БУДЕЊЕ

(„БУДЕЊЕ“, САД, 1990, РЕЖИЈА: ПЕНИ МАРШАЛ)



БУДЕЊЕ (1990)

Филмовите што за своја основа имаат „вистинита приказна“ се предизвик и за филмофилите и за сопствените режисери. Вистинитата случка, на прв поглед ограничувачка, е вистински поттик за пресоздавање на животот. И – иако уметноста тоа генерално го прави – шармот на филмската монтажа не може да го надмине ниту една друга моќ на уметностите... А монтажата во филмот пак, сосем природно, можеме да ја споредиме, помалку или повеќе, во зависност од фантазијата, со моќта на човекот во соништата да креира дури и бизарни слики од елементите на баналните секојдневности!

Вистинската опасност за филмовите со „вистинита приказна“ се евентуалните (или: обврзните?) интервенции со што авторот, свесно или несвесно, додава нешто од розовата нијанса во филмот! Но, доколку сепак се оствари разумна мера, таквите „ретуши“ ги прифаќае како намера да се потенцира принципот добро.

Филмот на Пени Маршал БУДЕЊЕ не ги одбегнал општите места за американскиот начин на живеење, препознатлива е афирмацијата на тој начин... Но, таа постапка е суптилно вткаена во филмот што, пред сè, дише со топла етичност.

Општото место на скелетот на приказната – пожртвуваноста на лекарот, така позната и од бесконечните, сапунски серии за лекарите што се соживуваат со сите видови проблеми на своите пациенти, во филмов е брилијантно **поништено** со креацијата на Робин Вилијамс. Да, според наше наоѓање тој е одговорниот за топлината на филмот, за неговото восприемање како атипичен пример за жанрот. Можеме да ги разбереме и сите „предности“ што му се дадени на Робер де Ниро – од местото на шпицата, па до негрижливоста на дистрибутерите кога во пропагандната машинерија го „забораваат“ името на Робин Вилијамс на плакатите и во рекламите за филмската програма во весниците!

Во секој случај, за да бидеме пообјективни, мораме да кажеме дека филмот е обоен и со особениот белег на Робер Де Ниро – Леонард кој во филмов е насочувач на филмската нарација.

Улогата на Робер де Ниро е артистички предизвик, секако. Таа бара голема организационост на енергијата за трансформацијата во неподвижен човек (статуа, како што вели еден од лекарите во филмот) кој подоцна, низ отсечни, чудни движења ќе оживее до човечко суштество. Робер де Ниро е вистински професионалец кој веројатно мошне студиозно ја подготвувал својата улога, но таа, сама по себе, на некој начин – сензационалистичка, со своевидната декоративност – би била убедлива и во креација на помалку познат артист. Таа улога априори психолошки го сондира теренот за „прифаќање“ на артистот што ја игра.

Но, да одиме по ред! Пред сè, ќе се обидеме да го пронајдеме она со што режисерот го спасил овој филм од сентименталната обланда што мошне лесно можела да му се случи. Пред сè, **влезот** во филмот – малата приказна за детето Леонард што тече истовремено со шпицата. Грижливост однос кон фотографијата, визуелната автентичност на Бронкс од триесетите години на овој век... Соодветно одбраниот малечок артист со сличност (особено бемката на десната страна од лицето!) што ќе се препознае лесно во возрасниот Леонард (Робер де Ниро). Навидум без некоја позначајна врска, овој воведен мотив во приказната за судбината на „главниот“ пациент на д-р Сејер, прецизно ќе ги повика сите релевантни информации за Леонард – возрасниот и за текот на неговата болест – подоцна кога целината на мозаикот ќе ги побара тие „камчиња“ од детството што недостасуваат.

Веднаш по шпицата, режисерот прави рез, а ознаката БРОНКС, 1969 година, нè соочува со презентот, со сегашното време на филмот. Го забораваме момчето што го врежа своето име – Леонард – врз клупата, бидејќи брадестиот лекар што од институтската работа конкурира (по грешка?) за клиничка работа – со ништо не личи на тоа дете.

И тогаш – со секој свој збор, а уште повеќе со гестовите, со несмасните движења, со природните реакции на лицето – од платното нè пленува Робин Вилијамс. Не, не го препознаваме веднаш. Минува, сепак, долго време додека да го препознаеме, со восхит поради неговата благородна трансформација. Неговото избричено, подвижно лице – така соодветно за претходните улоги е СОСЕМ изменето. Брадата е само физичка можност на маската, но некаква невидлива аура – својствена за генијалните артисти (таква, на пример, има Лив Улман!) го сменила неговото лице до срамежлив, неснаодлив тип кој и физички **покажува** дека е кусоглед со изразот што му лебдеа околу очите штом пред нив ќе се поместат очилата!

Робин Вилијамс пред наши очи го живее темпераментот, срамежливоста и упорноста, го живее животот на д-р Сејер што од спокојната институтска работа несакајќи влегува во бучавата на клиничката работа. Неговата обземеност со билките, спокојството што го бара и го наоѓа во ботаничките бавчи неповратно е заменето со динамичната врвulichавост на клиниката со многу, многу трагични и трогателни судбини. А всушност, и покрај неговото првично одбивање да работи со „живи луѓе“, некоја коинциденција ќе го доведе до овие луѓе што по различни основи, од различни причини се парализирани. Тие такви – живи само за да бидат нахранети и затоплени, како што вели еден од болничарите, во потполност личат на неговите растенија што бараат иста таква грижа! Убедени сме дека љубовта кон растенијата ѝ ја

дава сигурноста на мислата на д-р Сејер дека тие луѓе – неговите пациенти – однатре се живи!

Робин Вилијамс ја гради својата креација врз срамежливоста што возраста на ликот, д-р Сејер, ја објективизира со свеста дека комуникацијата не му е најсилната страна! Но, во д-р Сејер има и една, сосем контрадикторно бесрамна решителност да биде упорен кога тоа го бара доброто за другите. (Неговото речиси комично инфантилно прекинување на предавањето на хемичарот во кое гледа надеж за своите пациенти, неговото наивно, нестрпливо влегување во тоалетот каде што истиот тој хемичар, затекнат во гротескна ситуација – логична за „местото“! слепо и возбудено го распрашува за карактеристиките на можниот лек...)

Ликот на д-р Сејер (по импулсот што му го даваат „живите луѓе“ од болницата) ги сплотува особините на креативниот теориски дух и поттикнувачката алтруистичка ангажираност. (Сосем американски! Но... Истовремено и универзална е борбата на д-р Сејер за средствата за скапиот лек што можеби ќе им помогне на неговите пациенти.)

Она што особено пленува во филмот БУ-ДЕЊЕ, секако е грижата за ближниот. Д-р Сејер по кусата збунетост, по миговното чувство на беспомошност, влегува во ситуацијата. Не, тој не „свикнува“! Не „отапува“! Не „отрпнува“ на туѓата несреќа како што му навестуваат по неговите првични реакции на тоа море човечка несреќа. Тој не се помирува и – така типично за својот темперамент – активно се вклучува во животот на своите пациенти.

Д-р Сејер е во спрега со ликот на Леонард. Леонард е издвоен од групата болни со слични дијагнози. (Режисерот, суптилно, низ синтетизирани дијалози ги констатира животните приказни на другите ликови со што, низ разнообразието на трагичните судбини се потенцира несреќата на овие луѓе што **вегетирајќи** физиолошки се наоѓаат во состојба на сон, или дури на смрт, како што вели д-р Сејер.)

Релацијата д-р Сејер – Леонард се воспоставува за да се случи чудото! Триесетгодишниот сон на Леонард ќе биде поттикот за лекарот што не се помирува, што свикнат да **истражува**, ќе го ангажира сит свој интелектуален капацитет во потрага по лекот. И тоа вечно барање, непомирноста со даденото ќе го доведе до средството за да се случи – чудото!

Отпрвин, низ стрпливите експерименти со Леонард, лекарот ќе ја потврди својата идеја дека „тие луѓе однатре се живи“. Леонард ќе реагира на сопственото име, но вистинската свест што во него тлее ќе му ја даде на показ на својот лекар дури со испишувањето на името на песната ПАНТЕР од Рилке.

Оваа прекрасна песна на Рилке за пантерот в кафез е вистинската, соодветна метафора за

затвореноста на свеста на Леонард. Неговото вкочането, статично тело се илјадниците решетки што во својата неслобода ги осознава пантерот.

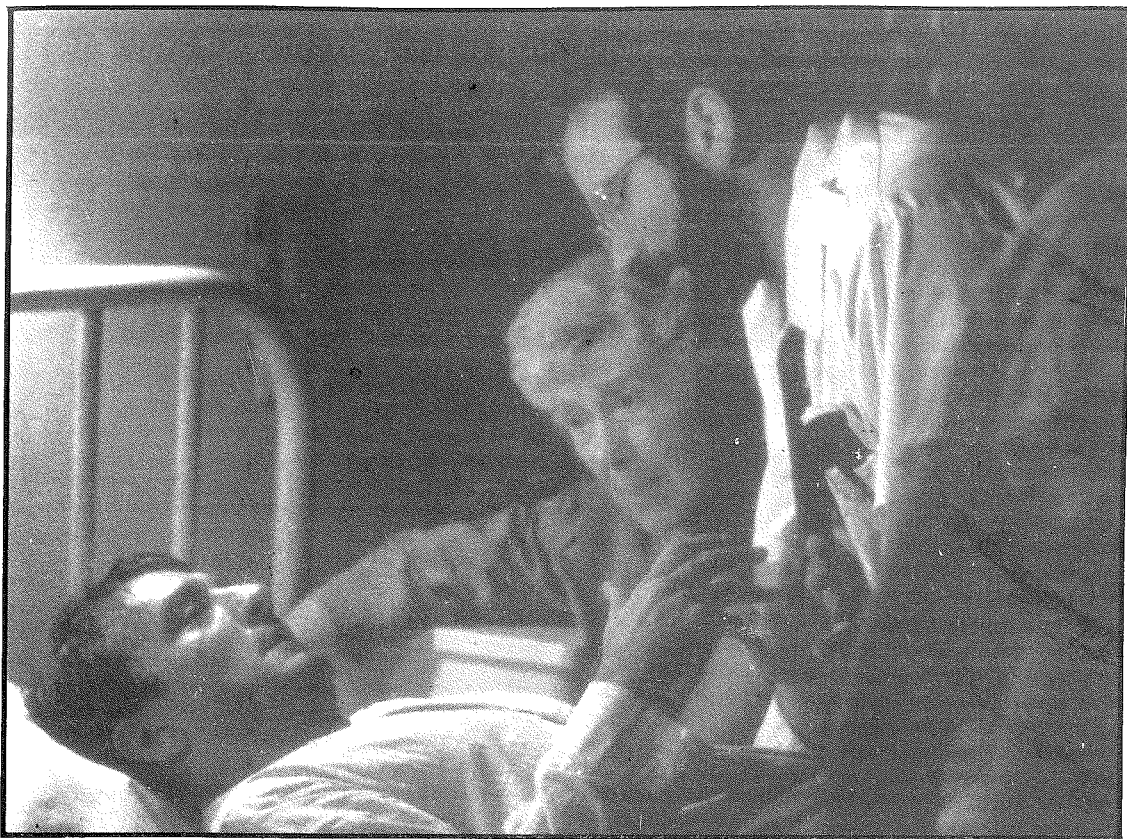
Оваа песна ја придвижува на најубавиот можен начин филмската нарација на Пени Маршал. Токму оваа песна е и уште едното исцекорување во атипичното за жанрот.

Леонард (а подоцна и неговите „колеги во болеста“) по долгогодишниот сон ќе се разбуди! Светот што ќе го сретне за него е нов, изменет. Во прошетките низ Бронкс со д-р Сејер Леонард трогателно љубопитно се загледува во изменетиот предел од своето детство. Од тоа време останува исто неговото по малку излитено име врежано во клупата и останува иста љубовта на жената што и стареејќи останува негова мајка!

Конфликтот на Леонард со светот е неминовен. Неговата глад по слободата за која, според другите и спроед д-р Сејер, не е доволно подготвен, ќе се потенцира со Големата средба со Жената. Како убав комплимент звучи изјавата на Пола, ќерката на еден од пациентите, дека Леонард не личи на пациент. Ова само ја потенцира така природната потреба на човекот да биде поинаков, исклучителен од другите и го турнува уште посилено во првата вљубеност. За неа тој е потполно неподготвен – интелектуално супериорен, а физички хендикепиран со крвкоста, привременоста на здравјето, па затоа уште повеќе ранлив, подложен на бунт што доаѓа од изостреноста на сликата за сопствената неизлеченост.

Леонард во својата несреќа со болеста, ќе добие само трошка од Големата Можна љубов, само капка од неа: едно гушнување на женско тело што во покажувањето танцови чекори, среде болничкиот ресторан(!) миговно ја стивнува неговата растрепереност! Но веќе во следниот кадар, Леонард уште пожестокост растреперен, со гротескни – роботни движења покажува дека силата на љубовта е кусотрајна... Или – нема љубов?

Релацијата д-р Сејер – Леонард заличува на пигмалионска. Но, и кај обајцата ќе претегне љубовта, пријателството. Неминовно е Леонард да се почувствува излажан од „солидаризирањето“ на лекарот со другите дека светот е „опасен“ за Леонард и дека, можеби, тој – со непровереноста на лекот е „опасен“ за светот... Неминовно е и лекарот, во ситуација кога сосем родителски не може да се справи со неразбраноста на инаетливото дете, да се развика дека може да му го ускрати лекот и да го врати во старата состојба... Но, и обајцата умеат да ги надминат недоразбирањата... Д-р Сејер ќе ја повлече својата закана, а Леонард несебично, во мигот на најголемата болка при нападот ќе извикува да ја земе камерата, да го „запише“



БУДЕЊЕ (1990)

почетокот на нападот и да учи, да учи, да учи од него - за другите...

Режијата на Пени Маршал, или самиот живот, уште повеќе(!) ја одбегнува сентиментално-патетичната обоеност на филмот. Нема HAPPY END, а тоа во филмовите и покрај (!) вистинитата приказна е можно, нели? Во филмот БУДЕЊЕ има живот што е преполн со несреќа, со мали радосни здивнувања, со капки среќа во малите нешта за кои, всушност, не сме свесни додека ги поседуваме негрижливо подразбирајќи ги. Идејата на Леонард дека луѓето треба да живеат со повеќе свест за малите нешта што го сочинуваат животот е најголемата вистина, затоа што доаѓа од позиција на лишеност...

Сцената на фуриозната радост на болните со новоздобиената моќ на своето тело да му наредат да танцува во ресторанот е вистинска ода на животот. Но, и тагата му е иманентна на животот. Како доказ за таа двополовост на нештата, пациентите на д-р Сејер по привременото разбудување ќе попаднаат во повторен сон. Но, по ова чудесно искуство лекарот нема да ги остави, нема да ги напушти своите пациенти. За разлика од времето на експериментирање со

растенијата, д-р Сејер сега има конкретен одговор - дека чудото е можно. Можеби во малечки дози, но сепак-чудо!

Тогаш, некаде на крајот од филмот, повторно во свеста го чувствуваме блесокот на мислата дека филмот раскажува вистинска приказна. Тајно, се засилува нашата мисла за многуте несреќи на светот, но, се сепнуваме и некаква светлина ја загрева Вселената, помислуваме дека постои еден вистински Оливер Сакс што во филмот се вика д-р Сејер. Значи - постои добрина во животот... А врската помеѓу животот и уметноста, нивната суштинска поврзаност, тоа дека тие се ЕДНО, ни ја докажува Робин Вилијамс - во сцената кога во филмот се пушта филмот што го следи текот на болеста на Леонард. Во неа **разбудениот** Леонард радосно го покажува д-р Сејер, зад камерата, него невидлив го повикува пред неа, го гушнува искажувајќи му благодарност и признание, а од екранот во нас срамежливо, низ очилата, со нервозни раце што немаат каде да се скријат, скромно гледа Робин Вилијамс.

Со најблескавата аура на артистичка генијалност!

ИСКОНСКИОТ ТАНЦ СО ДИВИНАТА

(„ТАНЦ СО ВОЛЦИТЕ“, САД, 1990, РЕЖИЈА: КЕВИН КОСТНЕР)

Филмовите најчесто се прават за забава, за разонода, да ги чепнат нашите емоции, а понекогаш и да остават подлабока трага во нас, да нè предизвикаат и да нè поттикнат на размислување. Ако еден филм во своите амбиции се обидува да го стори сето тоа наеднаш, може лесно да се случи да залута во некои погрешни води и од сето тоа да не излезе, речиси, ништо. Ако кон тоа се додаде и фактот дека едно такво комплексно, и во овој случај релативно скапо остварување ќе го режира почетник во таа работа, продуцентите имале полно право на сет глас да ги изразуваат своите нескриени сомневања и да создаваат паника во поглед на крајниот исход на филмот. Дали тоа навистина било така, се разбира не знаеме, но она што знаеме е дека резултатот е пред нас и е познат. Проектот „Танц со волците“ на режисерот и актер Кевин Костнер е најнаградуваниот во 1991 година. Од 12 номинации на Американската Академија за филм тој освои 7, меѓу кои и главните: за филм и за режија, а одозгора уште и 3 „Златни глобуси“. Финансискиот ефект од околу стотина милиони заработени долари веројатно е излишно и да го споменуваме. А за да не останеме само на официјалните награди и признанија, да се обидеме да откриеме какви чувства и реакции побудува оваа прекрасна сага за неоткриениот американски Запад. Што е она што многубројната публика низ целиот свет ја привлече да му се восхитува и да ужива во овој танц со природата. Дали е тоа нескриената романтика која е доминантна или, пак, можеби современите идеи за зачувување на природната околина, толку блиски и актуелни во нашата денешница, или очевидната топлина и љубов со која е снимен филмот, благиот и искрен хумор, жестоките сцени на битки, неговата истакната филозофска нишка или едноставно, желбата на најлесен начин, но со многу труд и разбирање, да се танцува изгубениот и заборавен танц со негибнатата дивина, која по-

лека исчезнува и се губи којзнае каде, некаде во неврат.

А токму еден вистински поход за освојување на природата агресивно започнува во минатиот век на просторите на северноамериканскиот континент. За огромна земја каква што е Америка, нејзините неистражени и ретко населени пространства претставувале амбициозен предизвик за големиот број доселеници-пионери што тука се обидувале да си ја најдат среќата. Но, среќата, често, се бара и на доста непромислени и избрзани начини, притоа да не се води многу, многу, сметка за последиците. Белите дојденци нема да се осврнуваат на староседелците со кои главно ќе воспостават непријателски односи, и под изговор дека тоа се купишта дивјаци, ќе се обидат да ја маскираат својата егоистична алчност. Стереотипните мислења успешно ќе бидат всадени во главите на доселениците, за тие, потем, со страв, но и со презир да се однесуваат спрема сето она што им е непознато, притоа безмилосно уништувајќи ја цивилизацијата на Индијанците, на оригиналните Американци, а заедно, и паралелно со тоа, нарушувајќи ја и вековната рамнотежа на природните сили.

Од таа страна, како може да биде гледан и третиран човек кој со сето свое битие ќе се обиде да ја разбере неоткриената убавина, да ѝ се предаде целосно, да го заигра својот танц со неа, и кој постепено ќе ја согледува огромната разлика во животните филозофии што ги дели двете спротивставени страни. Секако ќе биде сметан за изрод и предавник, бидејќи на чуден начин, согласно со условите во кои ќе живее, ќе отскокне од своите доверашни сонародници и ќе прифати можности поинаку да размислува и расудува за светот околу него.

Така ќе биде судбината на Џон Данбар, поручник на Северноамериканската коњица кој ќе стане своевиден доброволен Робинзон Кресо некаде во далечните прерии на Дивиот



ТАНЦ СО ВОЛЦИТЕ (1990)

Запад, во летото господово 1863, во време додека на Исток беснее лудилото на граѓанската војна. Престрашен од општиот колеж и бесмислените битки, конечно решавајќи да стави крај на сето мачење, ќе ја предизвика смртта и со некоја божествена помош, двапати во ист ден ќе ја прелаже и ќе ѝ здуне пред самиот нос. Велат, среќата ги следи храбрите, па така одозгора уште и ќе биде прогласен, по некоја случајност, за голем херој. И кога ќе му се даде шанса да избира каде да го заврши остатокот на својот рок, тој ќе се обиде да го избрише целиот тој хаос од кој му е преку глава и смислата на својот живот да ја најде некаде на друго место, во осаменоста на пределите со ненарушена тишина и спокојство, каде што ќе молкнат пушките и топовите, и каде што, наместо нив, ќе се слушнат звуците на дивниот мир. На својот пат во емиграција, до последната истурена станица на некој зафрлен и заборавен гарнизон, тој ќе сретне двајца чудни луѓе врз кои очигледно влијаел долготрајниот престој во пустелијата: неговиот претпоставен кој под пресија на умната растроеност ќе изврши самоубиство, а и за водичот нема да може да се рече дека е пример на ментално најздрав човек, особено мислејќи притоа на неговото чувство за хумор и хигиена. Ова ќе биде прелиминарно предупредување за тоа што сè го очекува осамениот бегалец, какви

искушенија ќе го демнат во суровите услови на неизвалканата природа. Но, Џон Данбар упорно ќе продолжи со својата намера, ќе се бори и ќе се снаоѓа како што знае и умее, за полека да почне да свикнува на новата средина, на сите некомфорности и на постојаниот страв, да почне да го разбира таквиот јазик на природата, и во тој процес да изгради и одредена почит, колку спрема неа, толку и спрема своите нови соседи, Индијанците од племето Сиукси, за кои слушал сè и сешто, главно најлошо. Нивното меѓусебно запознавање ќе тргне по тегобни, долги, а по малку и смешни патишта исполнети со обострана исплашеност. Со време, развивајќи ја постепено довербата, претставниците на двата народа ќе сфатат дека можат да комуницираат и дека со одредена доза на стрпливост многу јазови и пречки можат да се прескокнат. Заедничката љубопитност и помошта што ќе си ја даваат едни на други ќе ги охрабри да продолжат да соработуваат и да се запознаваат, така што некогашниот поручник на Американската војска ќе го исклучува од својата свест своето војничко искуство и тренираната претпазливост, сè повеќе ќе се однесува како човек со заборавено минато, но со апетит отворен за нови сознанија, ќе живее и ќе се сроди со своите нови пријатели, тука ќе ја пронајде и својата животна љубов, и сè така, ден по ден, со јакнењето на другарските врски, полека и несвесно ќе се изврши неговата трансформација од војник во човек, заљубеник во природата и вредностите на духовно урамнотежениот живот. Метаморфозата ќе биде целосна и неосетна, така што, кога, барем за малку, ќе постои искра на сомневање, со шокот што ќе го нанесе долгоочекуваното доаѓање на група војници, со нивното разулчено дивјаштво, ќе биде ставена цврста точка на веќе довршениот процес, на тој пат од кој нема да има враќање. Веќе ќе биде неизводлива трансформацијата во спротивна насока и едноставно, некогашниот поручник Џон Данбар ќе исчезне од лицето на земјата и своето место ќе му го отстапи на Сиуксот наречен „Танц со волците“ кој искрено ќе ги сфати расипништвото и агресивната арогантност на белата цивилизација, која во желба да покори и надвлее најпрво мора да уништи. Истовремено ќе му биде кристално јасна целата трагика на своите нови соплеменици за кои точно претпоставува дека, за да не бидат збришани, покорени, понижени и истерани од нивната сопствена почва и долгогодишните огништа на претците, ќе мораат, за жал, безуспешно, да им се спротивставуваат на белите освојувачи.

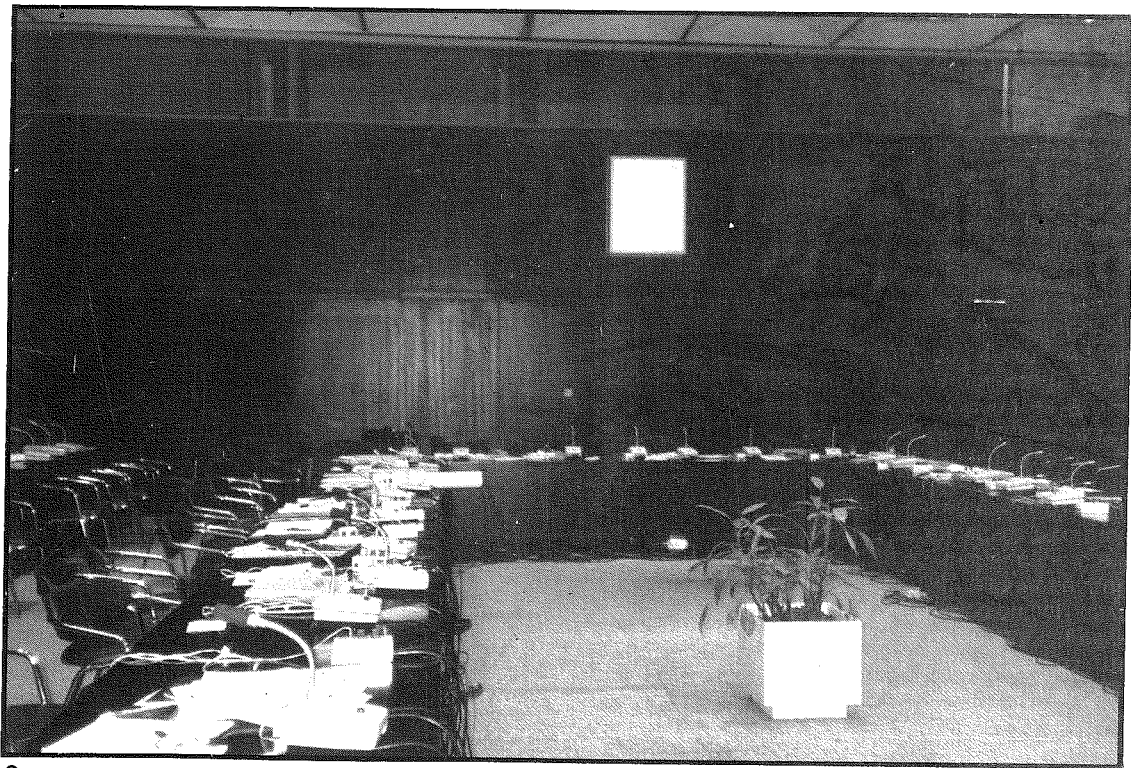
И приказната тука завршува, крајот е согледлив и извесен. Некој ќе рече, приказна како приказна, слично на некоја романтична старовремска бајка. И можеби попрво би одговарала за книжевно дело од кое всушност и

потекнува оригиналната основа за филмското дело. Книгата и сценариото на Мајкл Блејк му даваат извонредна можност на режисерот и актерот Кевин Костнер докрај да ја определи својата замисла и да го одигра прекрасниот исконски танц со дивината. Самиот Костнер ќе изјави дека „идејата за еден човек кој сето она што го има го носи на своето седло и така заминува некаде на границата што се губи“ претставува мошне романтична визија за животот, но и додава дека индијанските племиња во Америка биле понадарени со американски дух и дека со неговиот филм не се објаснува како Американците го освоиле западот, туку како всушност него го загубиле. Во тие размислувања веројатно се отсликува и неговиот пристап кон дадената тема. Режијата на Костнер не може да се смета за крајно оригинална, напротив, таа ќе биде класична во својот најдобар вид, со сите добри страни, со издржана стабилност и одлично чувство за рамнотежа, подеднакво и за детаљ и за пространа атмосфера. Грешки ќе нема, водени од сигурната рака на еден дебитант, ќе се нжиат од мали до големи сцени, слични на онаа фасцинантната во која се прикажува ловот на над 3500 бизони. Увидувајќи ја целата широчина, филозофскиот аспект и многузначноста на проектот, зачудувачка е рутината и смиреноста, како и прецизноста во работата на самиот Костнер кој сосема ги оправдува па и ги надминува очекувањата. Тој експресивно ќе ја наслика безобзирната желба за грабање на војниците, ќе ги прикаже и суровите меѓуплеменски борби, но таму каде што ќе биде потребно ќе ја употреби лирската нежност на живописниот пејсаж, ќе знае повремено да им се препушти и на емоциите од неизбежните мелодраматски набои, и нив суптилно да ги вклопи во целата слика, а незаобиколниот умерен хумор ќе врежје посебен дух и печат. Со очигледно присутната топлина и шармантна љубов кои се видливи на секој чекор, „Танцот со волците“ ќе го задржи својот високо рангиран колорит во целиот тек на дејствието. Наративната структура, иако традиционална, ќе биде изведена сосема јасно и без дополнителни непотребни оптоварувања, а имајќи, пред сè, база во цврстото и чисто сценарио, ќе се отплеткува автентично и непосредно, што ќе решава и одредени проблеми со многубројната актерска екипа, во која свој удел ќе имаат и неколкумина Индијанци со тапија. Огромните почетни амбиции на авторот со тоа ќе се исполнат на најдобар можен начин, на општо задоволство и на публиката. Загриженоста на продуцентите ќе биде излишна, но ќе потекнува од фактот дека во филмот околу 1 час се зборува на јазикот на Лакота Сиуксите и дека тој текст е титлуван што е незамисливо за еден типичен американски филм. Но, Костнер нема да дозволи да попусти под притисокот на комерцијалниот ефект и ќе ѝ остане доследен на базич-

ната идеја. Тој ќе внесе, како што споменав, а тие, пак, исконски во себе ќе ја понесат и ќе ја доловат доживеаната хармонија на нивната исчезната цивилизација, цивилизација која ќе остане длабоко неразбрана, негирана и отфрлена како отпадок од најнепотребен вид. Сето тоа, сите тие карактеристики кои ќе се воочуваат по гледањето на ова несекоедневно остварување, само ќе му додаваат тежина и долготрајна сериозност. Може да се рече дека е создадена остра критика на сметка на раноамериканските принципи за оформување слободна земја. За волја на вистината, патем да споме-
 нем дека продукцијата на САД, иако не премногу често, бележи и остварувања кои се одделуваат од статичното клише на вестернот во кој хероите се каубоите затоа што без мака и набрзина средуваат дузини валкани црвенокошци, и затоа што на крајот секогаш победуваат. Во таа смисла, барем за малку порафиниран и поправен третман на филмското платно понудија Џон Форд во „Есента на Чеените“, Елиот Силверстејн во „Човекот наречен коњ“ или дури и еден „Џеремаја Џонсон“ на режисерот Сидни Полак, и во сите нив, особено во последниот, се провлекува и сегментарно назначениот еколошки пристап. И во „Танцот со волците“ ќе се почувствува таа нишка која на извесен начин ќе биде скриено потенцирана, а за неговиот имиџ ќе значи додатен поен што само ќе му ги издигне општите вредности на високо ниво на филмови од првата „А“ класа. Еден почетник во комплицираната диригентска задача за снимање филмови кој храбро се втурнува во таа авантура, веројатно и не би можел да очекува повисок пиедестал уште на самиот старт, наоѓајќи се одеднаш и ненадејно, но не и незаслужено, на врвните позиции во светот на филмската индустрија. Ваквите случаи се исклучителни и ретки (да си спомнеме на Роберт Редфорд и на неговиот првенец „Обични луѓе“ со кој заработи 3 „Оскари“ во 1980 година), но во случајот на Кевин Костнер 7-те златни статуетки наполно си ја оправдуваат функцијата на наградите.

Како и да е, тој преку својот јунак Џон Данбар го исполнил Русоовскиот концепт за „враќање кон природата“ што сè потешко го притиска современиот човек. Тој, макар фиктивно, го изигра својот танц со питомиот волк и непреработената природа. Но, што останува за некој Џон Данбар меѓу нас кој ќе се реши на својот танц со неа? Дали тој денес ќе има каде да отиде? Одговорот лежи во блиските идни и решавачки времиња за човештвото. Ако еден филм поттикне некого на вакво размислување од подлабок вид, неговото постоење нема да биде залудно, а трудот и грижата со која е направен ќе погодат во целта, во срцето на секој обичен гледач што ќе оддели дел од своето време и ќе му го посвети на ова искрено дело.

47. КОНГРЕС НА ФИАФ



Салата каде што е одржан Конгресот на ФИАФ

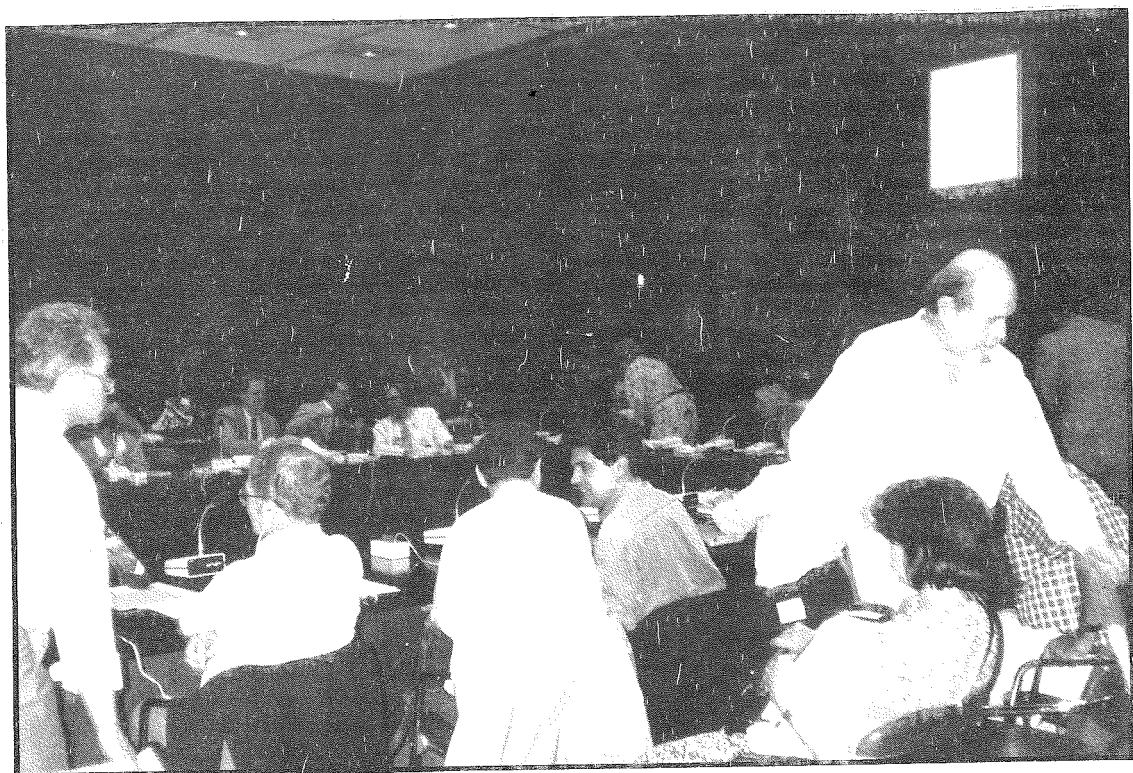
Од 14 до 21 април, во 1991 година, во Атина се одржа 47-от Конгрес на Меѓународната федерација на филмски архиви /ФИАФ/. Со стекнувањето на својството придружен член во оваа реномирана светска федерација, Кинотеката на Македонија за првпат имаше чест да се претстави и да земе учество во работата на овој Конгрес.

Што, всушност, претставува овој Конгрес?

Ентузијастите и вљубениците во идејата да се зачува традицијата, да се остави трага за наредните поколенија од сето она што е сврзано за седмата уметност и од филмот како документ, која на 20-ов век му дава особено

обележје, се собираат еднаш годишно за да ги соопштат своите достигнувања, да разменат искуства, да ги пренесат и споделат проблемите со кои се соочуваат, како и да одредат идни насоки и унифициран приод кон прибирањето, заштитата, систематизирањето и презентацијата на „подвижните слики“ како трајно сведоштво за иднината.

Работата на Конгресот во Атина се одвиваше преку работните сесии на највисоките тела и органи на Федерацијата, Генералното собрание и Извршниот комитет, како и преку одржувањето на 2 симпозиуми и 3 работни семинари.



Од Конгресот на ФИАФ

Генерално Собрание

Генералното Собрание на ФИАФ заседаваше два дена. Собранието работеше по зацртан дневен ред, кој опфаќаше содржини од заеднички интерес на сите членки на Федерацијата, како од формално-правен карактер, така и за некои суштински прашања за нови проекти, одбележувања на јубилеи, за релациите со УНЕСКО, печатењето стручна литература, изнаоѓање дополнителни средства и др.

По поднесувањето на извештајот за едногодишната работа од страна на Претседателот на Извршниот Комитет, господинот Роберт Доделин, Генералното Собрание изврши потврдување на новопримените придружни членови од страна на Извршниот комитет, како и прием на нови членови, кое се одвиваше со тајно гласање. По претставувањето на придружните членови, меѓу кои беа Кинотеката на Македонија, Аудиовизуелниот архив на Венецуела, од Каракас, Националниот филмски архив, од Букурешт и Архивот на подвижните слики на Пуерто Рико, потписникот на овие редови зеде збор и пред аудиториумот на Генералното Собрание, во кратки црти ја претстави Кинотеката на Македонија заблагодарувајќи се за укажаната доверба при вклучувањето и придружувањето на нашата Кинотека во редовите на најеминентните светски институции од овој вид.

Генералното Собрание разгледа мошне интересни предлози и проекти, поднесени од филмските архиви по повод одбележувањето на 100-годишнината од почетците на кинематографијата (1895-1995). Се изнесоа предлозите на Франција, која, на пример, ќе организира изложба и презентација на целокупното творештво на Лимиер, натаму, свои проекти образложија претставниците на филмските архиви од Куба, Лос Анџелес, Торино, Вашингтон, Техеран и други. Се покрена и иницијатива за формирање „кино-воз“, во кој, секој од вагоните би носел дел од сегментите и материјалите сврзани за кинематографијата (еден вагон со филмски и материјал за презентација, друг со изложби, трет со стари апаратури и сл.). Овој „воз“ би ја обиколил Европа, па и пошироко, со што преку најмасовниот и универзалниот медиум, визуелниот медиум и сета придружна граѓа, светот ќе се запознае како со хронолошкиот развикот на овој медиум, така и со достигнувањата на 20-тиот век во сите области, изразени преку овој медиум. По повод прославата на овој јубилеј, голем број филмски архиви предвидуваат да издадат специјални едичии и публикации („Најдобрите 50 филма 1896 – 1956, реставрирани од членките на ФИАФ“, „Светска енциклопедија на подвижните слики“, издавање национални филмографии, каталози и слично).

Генералното Собрание заклучи и констатира дека секој филмски архив, со конкретен предлог и проект треба да се заложи во својата земја, кај својот министер за култура, за достоинствено одбележување на овој важен јубилеј.

Инаку други публикации и едичии, кои се од општ интерес за сите членки на Федерацијата, а кои се во тек на изготвка се следниве: „Меѓународен индекс на филмска и ТВ периодика“, ревидирана едичија на „Прирачник за филмските архиви“, „Глосар на лабораториски термини“, „Библиографија на публикациите на членките на ФИАФ“, „Меѓународен директориум на сниматели, сценографи и костимографи“ и други. Оваа стручна литература е од извонредно значење. Таа овозможува еден унифициран пристап и насочување кон унапредувањето на филмската уметност и култура, а, исто така, го поттикнува историското истражување на филмот од секој аспект, воопшто.

Натаму, пред Генералното Собрание извештаи поднесоа 3-те стручни комисии, кои работат во рамките на Федерацијата: Комисија за заштита на филмови, Комисија за документација и Комисија за каталогизирање. Членовите на овие комисии се врвни стручни лица во овие области, а резултатите од своите и другите истражувања ги сублимираат и публикуваат во специјални изданија на стручна литература.

Друг облик на стручно оспособување, покрај достапноста и користењето на стручната литература, е и практикувањето организирање Летни филмски школи, под покровителство на ФИАФ, во кои стручно се оспособуваат специјалисти за филмско архивирање. Така на пример, Националниот филмски архив во Лондон, кој работи во состав на Британскиот филмски институт организира Летна филмска школа во близината на Лондон. Целта на оваа школа е да овозможи тринеделен курс за обучување на филмски архивисти од целиот свет и тоа на оние кои веќе имаат извесно искуство во оваа област. Фокусот на обуката е едукација, главно од техничка природа, со особен акцент врз заштитата на подвижните слики. На Собранието се истакна дека Федерацијата ќе се обиде да обезбеди дополнителни средства преку УНЕСКО, „Британскиот Совет“ и некои други организации од овој вид за да се спонзорираат дел од средствата за престојот на учесниците.

Следниот ден Генералното Собрание ја продолжи работата, разгледувајќи некои прашања од финансиски и формално-правен карактер. На Собранието му беа поднесени измените и дополнувањата на Статутот и Правилникот на ФИАФ. Во кратки црти, концептот на новите предлози за измени и дополнувања уште повеќе го уцврстува, акцентира и заштитива правото на Членовите во достапноста, пристапот, како и во размената на материјали од колекциите на своите колеги.

На крајот Собранието ги разгледа и усвои предлозите за местото на одржување на следните три Конгреси на ФИАФ. Така на пример, во 1992 година, Конгресот ќе се одржи во Монтевидео, Уругвај, во 1993 година во Банок, Тајланд и во 1994 во Болоња, Италија.

Со тоа Генералното Собрание беше и формално заклучено.

СИМПОЗИУМИ

Во рамките на Конгресот на ФИАФ се одржаа и два целодневни стручни симпозиума. Темата на првиот симпозиум беше „Местото и улогата на видеото во филмските архиви“.

Отпрвин на видеото му се даде еден хронолошки аспект, односно се поднесе експозе за историјатот на видеото во минатото, сегашноста и очекувањата за во иднина. Бидејќи и видеото претставува изразно средство на подвижните слики, се поставија неколку клучни прашања како отворена тема за дискусија, како на пример: дали, воопшто, има место за видеото во филмските архиви, натаму, видеото како помошно средство, како средство за заштита на филмската лента, видеото како медиум за презентација, како производно средство, односно како видеото може да служи во филмските архиви? Во отворената дебата зедоа учество специјалисти и оние претставници на филмските архиви, што го користат видеото или, пак, и видео-лентите се во доменот на нивната заштита и обработка, и ги пренесоа своите искуства.

На симпозиумот се изврши и практична демонстрација и презентација на техничките опции на префрлувањето од филмска лента во различни видео стандарди и обратно, како и опис на различните видео-формати.

Исто така, беше претставена и новата технологија „висока дефинираност на телевизијата и видеото“, при што преку различните проекции на филмска лента (35 мм архивски црно-бел филм и современ колор-филм), која потоа префрлена во различни формати, беа демонстрирани најврвните визуелни и технички опции. Во теоретското излагање се изврши и демонстрација на дијапозитиви и микрофисови со цел што понагледно да се образложат овие технички опции.

Вториот целодневен симпозиум беше посветен на темата „Филмските архиви и независниот филм“. Отпрвин, во вид на воведни забелешки се зборувааше околу дефинирањето на терминот „независен филм“, како и за историската заднина на оваа категорија филмови. Всушност, станува збор за продукција, која на некој начин претставува ексклузивитет, односно во земјите каде што филмската продукција е финансирана од страна на државата, „независниот филм“ го финансираат приватни лица, синеасти, донатори и т.н.

Во рамките на симпозиумот се одржа и проеција на филмови од категоријата „независен филм“ и тоа од колекцијата на австрискиот филмски музеј, од Виена, а по избор на проф. Петер Кубелка. Навистина интересен избор на експериментални, аматерски филмувани творештва од повоенниот период (1943-1971), каде што во слободен израз се постигнува единство на сликата и звукот, единство на светлосни ефекти, тонски ефекти, филмови преку кои се изразува нов начин на доживувањето и препознавањето на светот.

Во излагањата по проекцијата на филмовите, се истакна и нагласи потребата за заложба на сите филмски архиви во светот за прибирање, архивирање и каталогизирање на овие филмови, бидејќи овие филмови најчесто се изработуваат во единични копии, а најчесто се наоѓаат во приватни колекции. Многу од авторите на овие филмови се занимаваат со други професии, а овие филмски дела се резултат на нивниот личен ентузијазам и талент. Од друга страна, пак, некои од денес многу познатите светски режисери, своите први чекори на кинематографски план ги започнале, токму, изразувајќи се преку „независниот филм“.

Натаму, претставници од разни земји ги пренесуваа своите искуства. Така, на пример, се истакна дека во САД постои огромно богатство на „независен филм“ кој не е архивиран. Исто така, се акцентира фактот дека мора да постои соработка помеѓу професионалните „филмации“ и авторите на „независниот филм“. На пример, се истакна дека во Франција одлично се соработува во размената на „независниот филм“, но за жал сè уште не е изготвен каталогот.

Дискусијата се заокружи со тоа што се констатира дека „независниот филм“, покрај тоа што треба да биде прибран и адекватно архивиран, треба да се овозможи и да биде прикажан во редовните кино-проекции, на програмите на кинотеките во светот.

СЕМИНАРИ

Претставниците на веќе спомнатите Комисии (за заштита, документација и каталогизирање) ги водеа трите семинари, кои беа најнепосредниот начин на професионално комуницирање, запознавање и размена на искуства и препораки за користење стручна литература.

Претставникот на Кинотеката на Македонија зеде учество и се претстави со свои излагања на Семинарот за документација и на Семинарот за каталогизирање.

На Семинарот за документација, по излагањето на секој учесник одделно, кој ја претставуваше во кратки црти својата институција, се изнесоа некои аспекти во третирањето на проблематиката од оваа област. На пример,

проблематиката околу пристапот во документацијата и специјалните збирки, прегледот на изворите кои се поврзани со прибирањето на биографските и филмографските податоци, како извори (достапна литература) за лоцирање на филмови, филмски уметници, фотографии и сл.

Основно начело при прибирањето на документацијата е тоа да се врши **по наслов, по предмет и по личност**. Од друга страна, податоците се класифицираат како: продукциони податоци (што ги подразбира сите податоци сврзани со производството), податоци од пропагандната и јавната дејност (постери, фотографии, плакати и сл.) и податоци од дистрибуцијата (цензорни податоци, одобренија за јавно прикажување и др.). Натаму, податоците за учеството на фестивалите (повелби, награди и сл.), податоци за критички осврти (енциклопедии, цитати), архивски податоци, податоци за донатори и т.н., и т.н.

На Семинарот присутните го забележаа излагањето за искуствата од Франција, за документирањето и употребата на микрофишовите и видео-дискови, како и за преснимувањето на постерите и афишите на слайдови. Во својата документација располагаат со 1 милион фотографии и тоа само на „костум дизајн“ и „сет дизајн“ (костимографски и сценографски скици). Интересно беше и искажувањето на претставникот од Италија, од Синотека Национал, од Рим, кој зборуваше за нивниот проект за изготвување на филмографија на немиот филм, која, кога ќе биде изготвена ќе се префрли на „видео-тел“ (систем распространет и во Италија и во Франција).

За Кинотеката на Македонија од особено значење беше претставувањето на Семинарот за каталогизирање. Нашата Кинотека на овој Семинар се претстави со сопствено, однапред подготвено елаборирано излагање за начинот и методот на каталогизирање во нашата институција. Овој материјал би требало да се отпечати до следниот Конгрес на ФИАФ, за во Монтевидео, Уругвај.

Инаку на Семинарот, покрај членовите на Комисијата за каталогизирање, еминентни стручњаци во оваа област, присуствуваа и претставници на кинотеките и филмските архиви од Унгарија, Јапонија, Франција, САД, Исланд, Ирска, Австрија, Шпанија, Бразил, Канада, Данска, Финска, Италија, Тајланд, Израел и други.

На Семинарот присутните се претставија со кратки излагања за искуствата во каталогизирањето во своите институции. Комисијата истакна дека таа има цел да го стандардизира начинот на каталогизирање и затоа преку ФИАФ е публикувана и соодветна литература, која нашата институција, главно, ја поседува.

Исто така, се презентираа и искуствата на претставниците кои поседуваат компјутерска

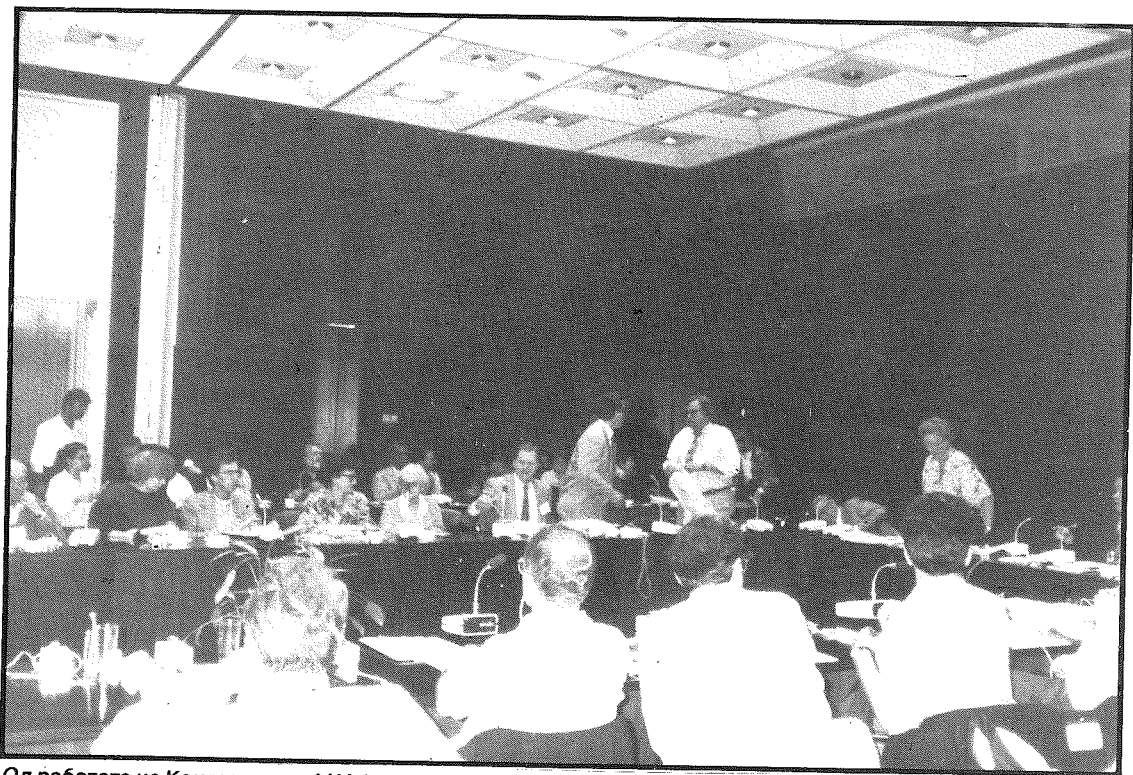
опрема, кои елаборираа како и со кои системи се служат во процесот на компјутерско каталогизирање. Така, на пример, се спомнаа системите МИАСАК (кој се применува во Отава, со комплетно каталогизирање на сите филмски, ТВ, радио и други податоци), натаму системите АЛЕФ, ИРАКЛИ, МЕКИНТОШ и други.

Кинотеките и филмските архиви кои поседуваат опрема и вршат компјутерско каталогизирање (каде што спаѓа и нашата Кинотека) наидуваат и на одредени проблеми, како на пример: еднаш оформен компјутерски запис не може да биде пополнуван дополнително, при пребарувањето не можат да се добијат само селектирани податоци, туку излегува целиот испис, а ретко некој архив поседува систем кој овозможува двонасочност на информациите (освен поврзаните системи во САД и Канада). Исто така, се јавува проблемот околу унифицирањето на оригиналните наслови во процесот на грешки при внесувањето, кои натаму создаваат проблем при пребарувањето. Значи, навистина, и другите институции се соочуваат со идентични проблеми, со кои, при компјутерското каталогизирање, се соочува и нашата институција. Во консултација со членот на Комисијата, одговорен за компјутерско каталогизирање – Роџер Смитер, од Империјалниот воен музеј, од Лондон, со кого дискутирав за нашата

БАЗА-ФИЛМ, навистина се почувствував горда кога тој, пред целиот аудиториум потврди дека нашиот систем на обработка и каталогизирање е извонреден и дека сме едни од ретките кои имаат таков систем и можности со широк дијапозон на опции како за пребарување на други „дата-бази“ (бази на податоци), така и за нашата двонасочност на нашите податоци.

Што друго да се каже? Присуството на 47-от Конгрес на ФИАФ беше од извонредно значење, не само поради фактот дека Кинотеката на Македонија беше претставена, туку и поради личните контакти со другите претставници на светските институции од овој вид. Остварени се начелни договори за соработка со сите земји, со кои Кинотеката предвидува да оствари размена на филмски материјали и пишувана документација, како и размена на соработници во истражувачки цели. Токму поради тоа, присуството на овој еминентен собир, како и на наредните, би требало да значи императив за нашата институција.

Кинотеката на Македонија ја искористи можноста да биде успешно и достоинствено прифатена, да присуствува рамноправно, заедно со колегите од целиот свет на „самитот“ на институциите од оваа област. Оваа заслуга на сите вработени во нашата институција е не само чест, туку ќе значи и нов порив за во иднина.



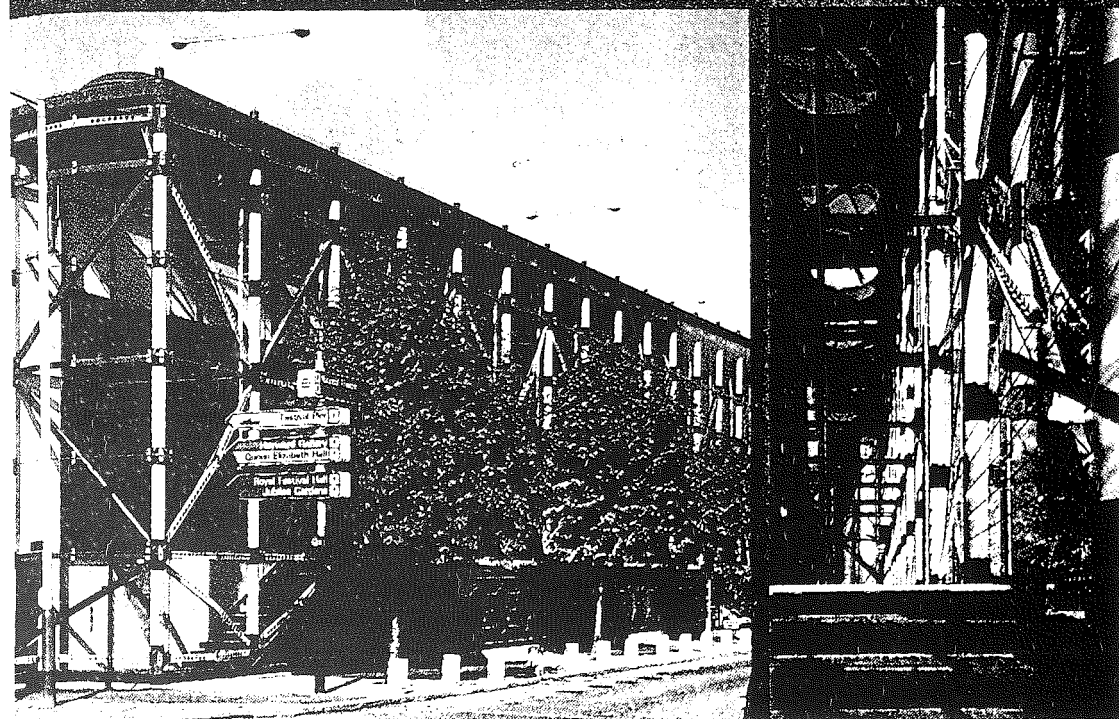
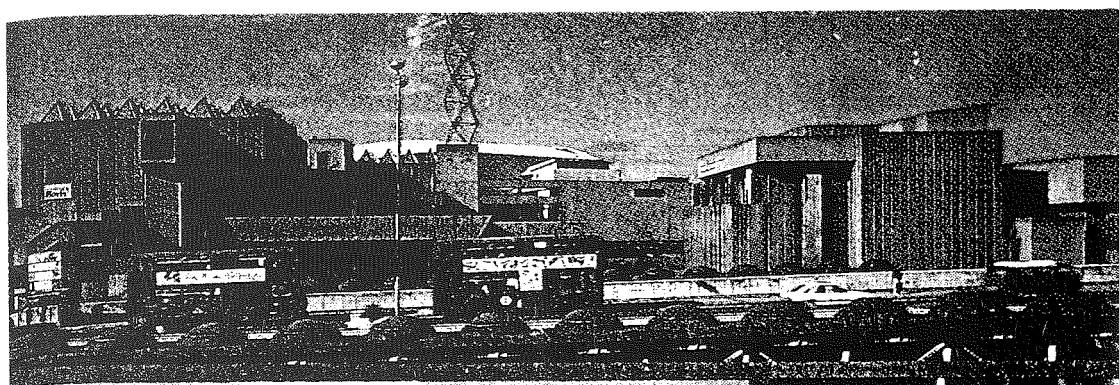
Од работата на Конгресот на ФИАФ

Кети Каранфилова

УДК 069:791.43 (410)
Кинопис 6(4), с. 130-136, 1992

ЕДНА ИСТОРИЈА НА ФИЛМОТ

(КОН ИЗЛОЖБЕНАТА ПОСТАВКА НА МУЗЕЈОТ НА ПОДВИЖНАТА СЛИКА ВО
ЛОНДОН)



Музеј на подвижните слики во Лондон

Да се посети еден музеј посветен на филмот во град каков што е Лондон, град на триесетина музеи во кои се наоѓа сè и сешто, на прв поглед, наликува на сосема вообичаена работа. Меѓутоа, кога ќе се замислиме, се чини дека идејата да се отвори еден ваков музеј и да се рекламира под слоганот „највозбудливиот музеј на филмот и телевизијата во светот“ е, всушност, извонредно смела и одговорна, во исто време. Смела, затоа што музејот во оваа кумулативна култура сè уште означува институција во која уметничките предмети (!) се изложени на историска и дистанцирана ревалоризација, а потоа и асимилација. Одговорна, пак, затоа што да се пристапи на ваков начин кон филмското наследство, имено, начин на дефинирање и класифицирање на подвижните слики, тоа подразбира и своевидно „скротување“ на денес најекспонираниот мас-медиум во простории на модерната градба на брегот на Темза, а за ова, секако, е потребно да се има сериозна причина. Овој текст претставува одговор на потребата да се обмисли и истражи токму оваа идеја.

Точно пред десет години идејата му паѓа на ум на Лесли Хардкасл (Leslie Hardcastle) од Националниот филмски театар (National Film Theatre). Му се придружуваат како асистент Дејвид Френсис (David Francis) од Националниот филмски архив (National Film Archive) и дизајнерот Нил Потер (Neal Potter). Градењето почнува во 1986, а музејот е отворен во септември 1988.

Така е создадена единствената и магична тридимензионална историја на филмот и телевизијата, во чие опремување учествувале околу 200 експерти од сите области во филмската и телевизиската индустрија. Музејот денес претставува и дел од Британскиот филмски институт (British Film Institute) и составен дел на организацијата на Националниот филмски театар (National Film Theatre). Изложбениот простор од 3000 метри квадратни е поделен во точно 52 поставки, секоја од нив дизајнирана во различен стил и оригинална атмосфера, што произлегува од конкретниот предмет или епоха на разгледување. Последната просторија им е отстапена на специјални тематски изложби кои се изменуваат четири пати годишно. Изложбениот материјал се состои од многу плакати и фотографии, оригинални предмети, камери и друга техника, а сите тоа духовито дополнети со артисти – водичи кои ги забавуваат посетителите, импровизирајќи во духот на времето. Но, најмногу информации и живописност даваат експонатите кои се состојат од – подвижните слики; впрочем тие овде се во функција и на цел и на средство и на многу пвоее од тоа – концепција. Околу илјада видео секвенци се емитуираат константно и под компјутерска контрола, а компилации од филмови се прикажуваат во дваесет простории, вклучувајќи и петстотини филмски делови од по 6 минути.

ПОДВИЖНАТА СЛИКА

Да се направи музеј на една таква широка и разнобразна област каква што е филмската уметност е доста неблагодарна работа, па неопходно е во почетокот да се утврди еден поконкретен правец. Како што имплицира самиот назив, креаторите тргнуваат не од филмот туку од неговата основна единица – филмската слика, или поточно од нејзиното суштинско обележје – слика во движење, жива слика, слика доведена во живот. Терминот „слика“ оригинално е заснован врз значењето на „имитацијата“ и во својата првобитна смисла ја подразбира визуелната сличност со реалниот објект, односно се врзува за целокупната категорија на визуелното искуство кое не е реалниот објект. Покрај едно ваково негативно одредување терминот има и свои позитивни импликации кои претпоставуваат или ментална активност (перцепирање и меморирање) или креативна активност (на имажинацијата) реализирана со помош на уметничко средство /инструмент. Без разлика дали сликите се поврзуваат врз принципот на сличности или на контрастирање, во каузалната логика на настаните како во наративното, или во логиката на идеи и емоции како во поетското, структурата на филмот е последовна. Креативната акција во филмот е дел од временската димензија и без разлика што филмот е компониран од просторни слики – тој примарно претставува временска форма. Неговата врзаност со фотографијата, пак, ја создава можноста да се проектира свет кај истовремено е и репродуциран и измислен, копија на овој реалниот и креација сама по себе. Можноста за лично дистанцирање на консументот во никој случај не ја намалува верноста и убедливоста на фотографската слика и нејзината авторитативност може да се граничи само со онаа на реалноста.

Во согласност со ваквата концепција и нејзино што поисцрпно реализирање првата поставка почнува од – почетокот: човечкото око, чија способност е да ја задржува сликата за дасетинка од секундата откако светлосниот извор емитувал, и од раните оптички експерименти, кои се користат со разни визуелни илустрации. Најрани подвижни слики кои се креирани се претставите со марионети кои како театар на сенки оригинално потекнуваат од Јава или Индија. Тоа е една од најдревните уметности на Азија, а во Европа е популарна кон крајот на 18 век. Оттаму и до ден-денес Кинезите кога сакаат да го опишат киното велат „електрични сенки“. Од првото производство на микроскопите и телескопите во 1600 година, кои користат по две леќи, и од изумувањето на самата *obscura*, која овозможува проекција на надворешни сцени илуминирани од сончевата светлина во темна комора, практично, започнуваат

цела серија изуми кои се базираат врз оптички илузии, а во тоа време се користеле за забава. Тука спаѓаат: magic lantern – оптичка направа за проектирање дијапозитиви, zographics – со системот лека-огледало се рефлектираат гравири, при што се постигнува ефектот на перспектива, thaumatrope – карта-диск чии страни содржат по една компонента (кафез и птица, на пример) со што при вртењето се добива целосната слика, zoetrope – цилиндар облепен со стрип-секвенци на движењето во поединечни фази со што при вртењето се добива впечаток на продуцирано движење. Така, пронаоѓањето на Фарадеевото тркало ги овозможува истражувањата на трајноста на визијата. Во 1802 година еден белгиски шоумен по име Робертсон (Robertson) ја измислува во Париз т.н. фантазмагорија. Првпат прикажан во Лондон во истата година, овој вид театар на окултното и хоророт ја забавувал и претставувал публиката, користејќи ја светлината по принципот на magic lantern, проектирајќи ги сликите на полупроѕирно платно или на облаци од чад. Вториот елемент во раѓањето на филмот се заснова врз откритието на фотографската слика, зашто првите експерименти со хартија импрегнирана со сребрен хлорид се правени во 1834 година. Третиот еле-

мент се однесува на самата проекција како чин кој овозможува масовни презентации пред публиката.

Експериментот на Мајбриџ (Muybridge) од 1872 година се состои од фотографска студија на галопирачки коњ и успева да покаже како коњот во некои моменти ги крева сите четири нозе над земјата. Подоцна откриениот фотографски пиштол успева да добие 12 слики во секунда, а камерата од 1885 година може да сними 100 слики во секунда. Во 1889 Едисон (T.A. Edison) ја развива камерата служејќи се со целулоидна ролна и ја нарекува кинетограф, а неговиот кинетоскоп го покажува филмот континуирано. Тоа е опремата која ги овозможувала првите јавни проекции во Европа и се покажува како основа за појавата на наративниот филм, зашто камерата станува средство со кое може да се симулира креативната акција на окото и на меморијата. И покрај тоа што филмови веќе се прикажувале во Њујорк, Берлин, Лондон, официјалниот почеток на кинематографијата е одбележан со првите проекции на браќата Лимиер (Lumière) во Париз на 28 декември 1895. Својот камера-проектор го нарекоа – кинематограф.

ФИЛМ, КИНО, ТЕЛЕВИЗИЈА

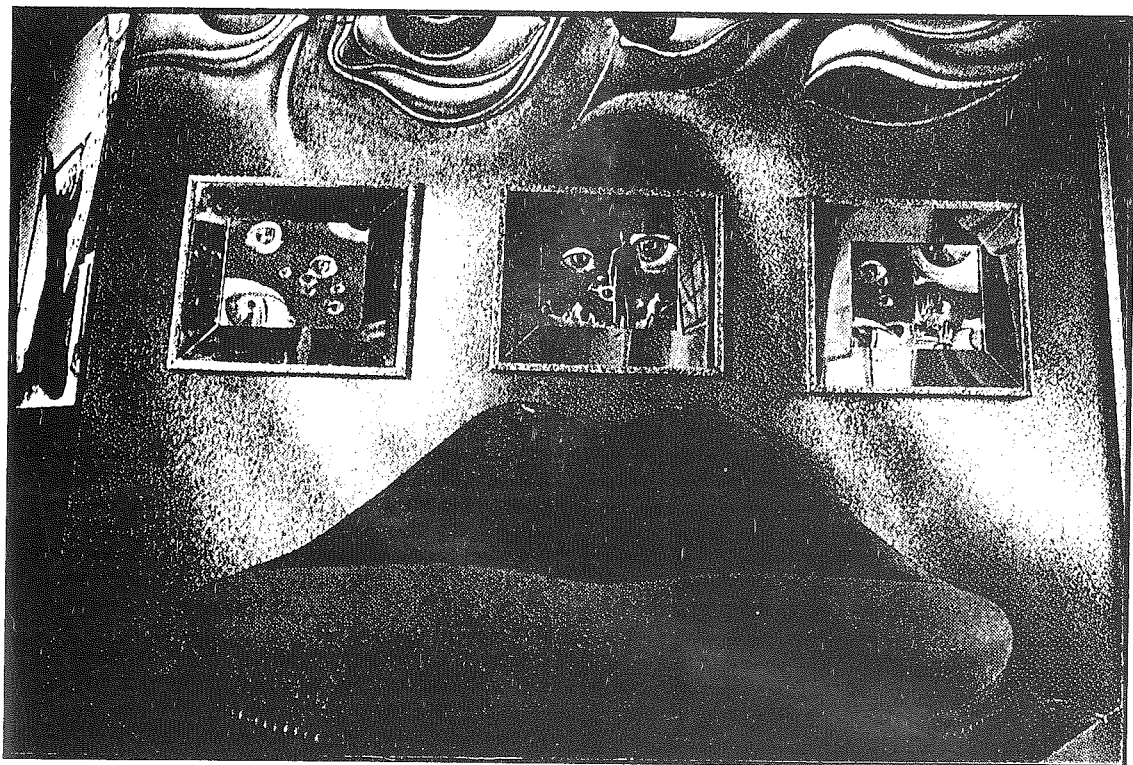


Насловна страна од Каталогот на Музејот на подвижните слики во Лондон

Кинематографијата се раѓа токму во моментот кога првите кратки филмови на браќата Лимиер (Lumière) го обиколуваат светот, а публиката бара уште. Филмовите за работниците како ја напуштаат фабриката, за возот кој пристигнува во станицата, или за бебето кое појадва, всушност, се првите документарци во историјата на филмот, а нивниот добар прием го поттикнува процесот, па така до 1900-та година првите кинематографи имаат дури илјада наслови зад себе. Во првите денови на новата атракција публиката е воодушевена од фактот што машината е во состојба да презентира реални ситуации и реагира спонтано и ентузијастички. Чудото сè уште траело кога се создале условите и за појава на една друга магија. Наскоро е воочено како новата уметност, покрај тоа што умее да fasciniра со „поседувањето“ на реалноста, знае да ги прими и волјата, и имажинацијата на филмскиот уметник кој трага по идеалната слика. Французинот George Méliès го најавува тој правец, откривајќи го филмот како медиум на фантазијата. Неговите најпознати филмови „Патување на месечината“ (A trip to the Moon, 1902) и „Невозможното патување“ (The Impossible Voyage, 1904) изобилуваат со фантастични ситуации, исчезнувања и трансформации. Дури многу подоцна, филмот ќе успее да ги истражува можностите на синтеза на фотографскиот реализам и на драматичната илузија, развивајќи ја специфичната филмска фикција.

Во првата декада од векот Европа и Америка се заразени со нова забава. Кино-салите се градат насекаде, а во 1908 година нивниот број само во Америка изнесува 10.000. Посетата тогаш изнесувала 20 милиони луѓе, а кината се лоцирани, пред сè, во работничките и емигрантските предградија. Изградбата на Холивуд почнува во 1910 година и тоа сосема случајно, како реакција на тогашните рестрикции во филмската индустрија на Источниот брег и во Чикаго. Група од десет интернационални автори во Холивуд ќе пронајдат нови простори за снимање, истовремено оддалечени од главните компании и сврзани со ниски продукциски трошоци. Во тоа време Графитовиот тричасовен спектакл „Раѓањето на нацијата“ (D.W.Griffith: The birth of a Nation, 1915) го открива киното како моќна социјална и политичка сила, а не само како медиум за забава. Во 1914 европската филмска индустрија, на чело со италијанската како најразвиена, пропаѓа во воените разурнувања, што за Холивуд значи голема предност во развојот и патот на славата. Времето на мега-свездите почнува, па т.н. „Храм на боговите“ е една од најспектакуларните поставки во МОМИ. Покривот го држат шест статуи во антички стил: Теда Бара, Мери Пикфорд, Рудолф Валентино, Даглас Феарбенкс, Бастер Китон и Лилиан Гиш,

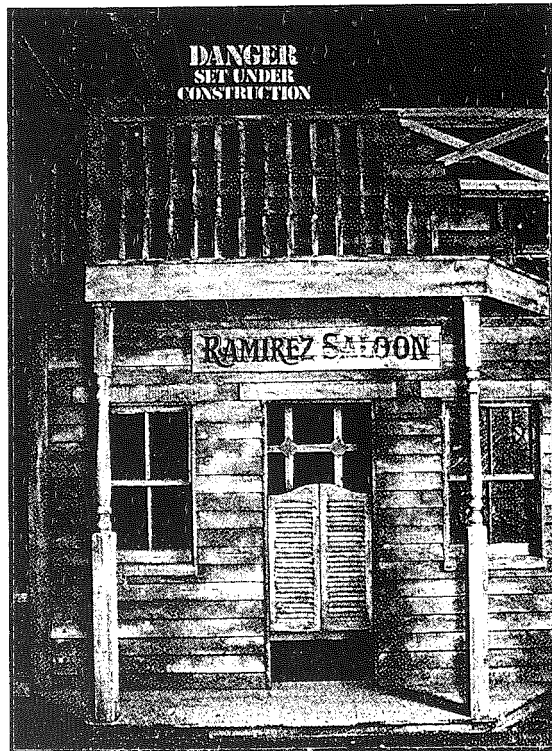
додека фризот му е целосно посветен на Чарли Чаплин, а таванот е покриен со 56 портрети на познати холивудски ѕвезди, почнувајќи со Грета Гарбо. Чарли Чаплин (Charlie Chaplin) најпознатиот комичар во историјата, е роден само милја и пол оддалеченост од МОМИ. Уште една причина повеќе на овој артист, режисер, продуцент, сценарист и композитор да му се посвети цела просторија. Во исто време, во Европа се појавуваат алтернативни форми зашто авангاردата во уметностите бргу се шири и кон филмот, оставајќи зад себе трајни обележја во филмскиот јазик. Во Франција и Германија во 1910–1920 струјат влијанијата на дадаизмот, надреализмот и експресионизмот. Како нивната поетика подоцна навлегува во главните текови на филмската уметност покажува примерот на Салвадор Дали (Salvador Dali) кој во 1945 дизајнира сон-секвенца кај Хичкок (Hitchcock: Spellbound) додека оригиналот на црвениот кауч во облик на усните на Mae West го гледаме токму пред нас во собата за авангарда. Експресионизмот влегува во филмот со антологискиот „Кабинетот на доктор Калигари“ (The Cablnet of Dr. Caligari, 1919), за подоцна најголемите остварувања да ги дадат Ланг, Лени, Мурнау (Lang, Leni, Murnau). Повеќето од нив подоцна ќе направат кариера во Холивуд зашто



Во МОМИ – каучот на Ме Вест

се интересни по поврзувањето на првобитните искуства со истражувањата во нови жанрови. Во овој оддел е импровизиран и рускиот агит-воз од дваесеттите, со кој новиот филм како едукативно средство стигнува и до најоддалечените пространства во провинциите. На советските режисери од тој период им припаѓа заслугата за откривањето на формата и за развивањето на монтажните постапки (Ејзенштејн, Вертов, Пудовкин).

Документарците и филмските журнари од самите почетоци на кинематографијата егзистираат паралелно со играната продукција, а најважните движења кои го востановиле жанрот се одиграле уште во дваесеттите години во Америка, Британија, Канада, Франција и Советскиот Сојуз. Покрај проекциите на првите документарци од времето на немиот филм, тука е изложена и колата со камера на покривот, што во 1930 е користена од Movietone News во Америка. Во МОМИ секој може и да го нацрта својот прв цртан филм, или, пак, да ја набљудува работата во мини-студиото каде што создаваат аниматорите-стипендисти. Кратката историја на анимацијата покажува колку таа не се однесува само на популарните карактери нацртани или обоени на целулоидот, туку и придонесува за специјалните ефекти во филмовите од типот на Кинг Конг (King Kong, 1933) и Војни на ѕвездите (Star wars, 1977).



Реконструкција на „Салун“ од Дивиот Запад

Во триесеттите и четириесеттите настапува златната ера на Холивуд, ерата на големите студија, на филмските ѕвезди и големите режисери. Студијата прераснуваат во фабрики за производство на соништа и во машинерии со сопствен стил во продукцијата. Доаѓа и до полн развој на поединечните професии: сценарист, сценограф, костимограф, шминкер, камерман, уметнички директор, монтажер, композитор итн. Бројноста и важноста на филмската екипа сè повеќе се зголемува, а за респектот на филмската уметност придонесува и константното доделување на Оскарот, чија прва церемонија се одржала уште во далечната 1929 година. Меѓутоа, порастот на гледаноста на телевизијата почнува сè повеќе да претставува конкуренција за филмската продукција. Во МОМИ го проследуваме целокупниот развојот на британската телевизија, од првите програми на BBC, преку вклучувањето на ITV во 1955, па сè до воведување на каналот на CC и другите алтернативни програми. Се појавуваат и развиваат специфично телевизиски жанрови: сапунските опери и полициски серии, комични серии и сатири, документаристички и костимирани драми, ТВ вестерни, спортски преноси и реклами, шоу-програми итн. Одговорот на филмот и на филмската индустрија се состои во техничките новини и понудата на грандиозните екрани на CinemaScope и Cinerama /3-D, Todd-AO/Cenap, и ова чудо ќе трае кратко, зашто cinerama-та доловува само парцијална илузија: имено, публиката реагира на сликата исто како што би реагирала и на настанот. Така Холивуд мора да научи да живее со телевизијата, продавајќи им ги филмовите на ТВ мрежите и произведувајќи ТВ филмови. Новиот однос на соработка е поттикнат и од новата фаза на интернационалните филмски автори кои во педесеттите и шеесеттите го развиваат жанрот на уметничкиот филм. Почнуваат да растат поединечните кинематографии како: индиската, јапонската, италијанската, германската, француската, полската и други, а нивните најексплоатирани автори ги надминуваат тесните локални граници.

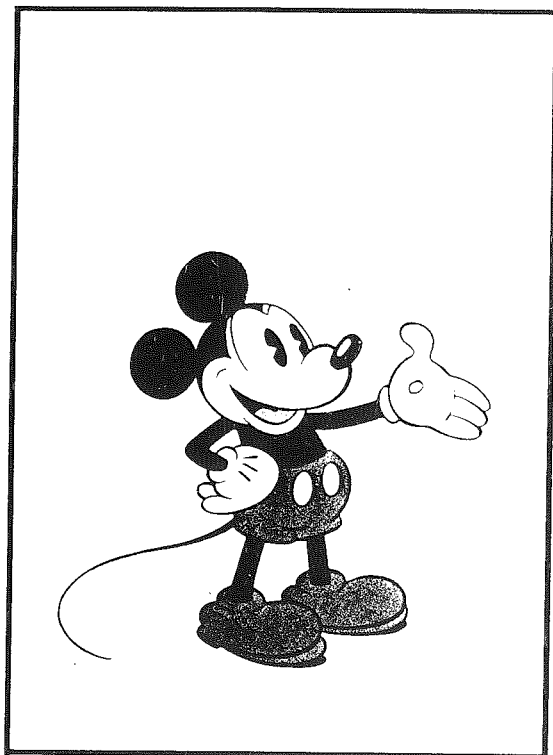
Со постоењето на многу кинематографии и фестивали, со интернационализирање на филмската уметност, со неконтролираниот раст на продукцијата на филмската слика, со ширењето на телевизиската мрежа и актуелноста на видео-алтернативните истражувања, филмскиот медиум е мултиплициран до тој степен што станува невозможно да се задоволи потребата за информираност на секој еден љубител или професионалец. Тоа е воедно и заклучокот што се наметнува при крајот од неколку часовната прошетка низ МОМИ, кога поставката самата се заокружува со осврт врз американското подземно движење, чии главни иницијатори и претставници се Маја Дерен и Енди

Ворхол (Maya Deren, Andy Warhol), а кое престапува зачеток на независната продукција и на првите кооперативни работилници од седумдесеттите кои се занимавале со нискобуџетна продукција. Но, со погледот врз опремата која е типична за ваквите работилници не завршува сè, туку напротив – носталгијата се буди и останува. Носталгија затоа што толку многу е видено и доживеано за толку кратко време и на толку мал простор, а сепак останало уште толку многу без кое не може и за кое вреди да се потсетиме. Скусени сме од уште многу интересни и значајни филмови и филмски школи, особено од современата кинематографија, недостига преглед на најновите видео-работи и експерименти, а, пак, филмските жанрови, скоро, и не се застапени (освен документарецот, анимацијата и научната фантастика). И на некој начин тие празнини се отворени за секој да ги пополнува на свој начин со своите најомилени филмови или автори, со сликите кои се запечатени во меморијата. Овој недостиг е нужно вообичаен за секое музејско изложување, но во конкретниов случај природата на медиумот како да ги надминува ваквите ограничувања на историскиот пристап.

ТЕХНИКА И МЕДИУМИ

Што се случува зад екраните во МОМИ, што е всушност подвижната слика, како се доаѓа до неа, каков е нејзиниот развој од аспект на техничкото усовршување? Зошто во изложбените простори на Музејот се вклучени и контролната соба, МОМИ кино-салата и проекционата соба? Технологијата во МОМИ е подеднакво и она што ги овозможува сите чуда на филмот и она што само по себе е чудо, ја рефлектира уметноста на подвижните слики, но има и практична цел. Компјутерската техника се користи за автоматска контрола на филмските проекти, за контрола на она што се случува во музејот преку дваесет и седум камери разместени во сите простории, за извештајот за состојбата на воздухот, за координирање на седумдесет и два видео-диск плејера кои се поврзани со проекционите платна. Микропроцесорите се користат и во сите изложби со притискање копче или придвижување со рака, а такви можности даваат изложбите на раните оптички експерименти, на првите изуми, како и оние каде што посетителот сам избира ТВ програми и реклами или се вклучува во специјалните дигитални ефекти. Употребата на ласерската техника поддржува отсуство на секаква можност за деградирање на квалитетот на сликата без разлика на тоа колку се врти дискот. Тоа овде се покажува како повеќе од неопходно, зашто повеќе од 1000 видео секвенци се емитуваат и

повторуваат постојано во текот на денот. Секој диск поседува програма од 36 минути со соодветен стерео-звук. Контролната соба која го овозможува сето тоа и самата претставува изложбен простор, застаклена просторија во која секогаш може да се сирка што се случува на мониторите. Технологијата и иновациите во кино-прикажувачката дејност овозможуваат проекции на кој било филм точно во техниката и верзијата во која е снимен и со тоа се задржува оригиналоста и документарната вредност на одбраните секвенци. Во МОМИ, филмот се користи во оригинал секогаш кога се разгледува кино-уметноста, додека, пак, видеото е предвидено за сите ТВ слики и за оние филмови за кои е важно да се каже содржината, а не нивниот естетски аспект. За таа цел постојат пет 35 милиметарски проектори и два за 16 милиметри, кои овозможуваат што повисок квалитет во проекциите. Централната кино-сала претставува типично кино во кое се вртат делови од современи играни филмови, а е опремена со четири платна за проекции на различни слики зависно од нивната ширина и интензитетот на светлината. Тие се подвижни и овозможуваат: rear, Flat, Perlux, 3-D проекција. Проекционата соба содржи четири проектори кои работат во еднаесет различни соодноси и четиринаесет различни звуковни системи, како и опрема за слајд и видео проекции, што сето



Јунаците на Дизни овековечени и во МОМИ

заедно овозможува употреба на Супер 8 мм, 16 мм, 36 мм и 70 мм филмови.

Сателитското бебе (Satelite Baby) на видео-уметникот од корејско потекло Нам Џун Пајк (Nam June Paik) е скулптура специјално проектирана за МОМИ и има форма на робот. Телото на роботот го сочинуваат монитори на кои се емитува селекција од ТВ програмата добиена преку сателитот. Ова е главниот извор на сателитските програми во музејот покрај изложбата на телевизиската техника. Специјалните програми овозможуваат и практична демонстрација на технологијата, каков што е случајот со понудата на компилација на дигитални ефекти кои ги избира посетителот на мониторите. Тие се однесуваат на најновите достигнувања од 1976, па до денес. Истовремено, на третиот монитор, посетителот има можност да се поигрува со сопствената слика, мултиплицирајќи ја и прекршувајќи ја на различни начини, или, пак, да го испроба предизвикот на најновиот Chroma-Key систем – илузијата на жива акција врз однапред снимена заднина. Лежејќи пред камерата МОМИ посетителите можат да се видат себеси како лебдат над Лондон и Темза. Уште еден пример на дигитален ефект е и компјутерската анимација: на основната слика која го визуелизира објектот тридимензионално ѝ се додава и обликот, бојата, длабочината и осветленоста. Во специјалните понуди спаѓа и машината наречена Autocue со која им се овозможува на спикерите да ги читаат вестите и истовремено да гледаат во камерата. Ова се постигнува со инсталирање на монитор под агол од 45 степени во однос на леќата на камерата, па така текстот се рефлектира по принципот на двострано огледало. Овој изум може секој да го испроба читајќи ги вестите од 9 часот и подоцна гледајќи се на снимката. Учествувањето на по-

сетителот во активното демонстрирање на можностите на подвижната слика преку читањето на вестите, интервјуирањето или оперирањето со некои од направите и изумите, го потенцира активниот и интимен однос на гледачот спрема филмската слика. Потенцирањето на ваквиот релативно нов однос на релацијата уметност–консумент, кој не постои во другите уметности, покажува колку механичката репродукција на уметноста ја менува реакцијата на масите спрема доживувањето на истата. Филмот си бара едно директно и речиси интимно поврзување на визуелното и емоционално доживување со ориентацијата на експертот, со што рецепцијата автоматски се надоврзува на критиката, додека симултаноста на колективното искуство носи и социјални димензии на чинот на примање, но и на оној на креирање.

Ако сега се вратиме на почетокот и на тезата за подвижната слика како средство–инструмент на филмската уметност, тогаш на крајот би заклучиле дека токму со ваквиот приод кон филмот и телевизијата, Музејот на подвижната слика во Лондон дава огромен придонес во едно сè уште најмалку истражено, а експлоатирано подрачје. Зашто формалните и филозофските концепти на едно време се имплицитни на актуелната структура на техниката на еден медиум, па затоа принципот на изведначување на подвижната слика со крајниот производ, филмското дело, видео–проектот или телевизиската емисија, секако оди во прилог на потребата за едно тотално искуство кое ќе произлегува од самата природа на инструментот и ќе биде неразделно од неговото значење, идеја, порака. Во таа смисла овој Музеј со својата поставка целосно ја остварува својата првобитна идеја.

лето 1991



Наташа Аврамовска – Перчуклиевска

УКД 886.6 – 293.7 (049.3)
Кинопис 6(4), с.137– 139, 1992

ВИДУВАЊЕ НА ГРАДОТ И ОДОТ НЕГОВ ВО ВРЕМЕТО – ИЛИ ЗА ЛИРИЧНАТА ИКОНОГРАФИЈА НА ПАМЕТЕЊЕТО

(„СКОПСКИ ДИПТИХ“, ТОМИСЛАВ ОСМАНЛИ, НИО СТУДЕНТСКИ ЗБОР, СКОПЈЕ, 1990)

Книгата на Томислав Османли, „Скопски диптих“, ја сочинуваат две филмски сценарија: „Свездите на четириесет и втората“, (по кое е реализиран филм 1983/84), и „Скопски сновиденија“, (филмски реализирано 1986/87); како и два текста со поетолошки наизменици: воведниот „Враќање во роднокрајниот предел (Скопски контемплации)“, и вториот, во функција на авторов пост – говор, „Нестварна идила“ поднасловен како „Скопскиот дел од сонот на Шесеттите“. Во книгата се јавува меѓутоа и еден трет текст од типот на второспоменатиот дискурс, во кој повторно од еден поинаков аспект проговорува авторовата критичка мисла за сопственото дело – се однесува имено, на „Свездите на 42-та“ и е извадок од разговор со авторот објавен на страниците на печатот во 1986 година.

По овој начин, структурирани во книга, страниците на „Скопскиот диптих“ нè пресретнуваат во наизменичната игра на различните дискурси: на двете филмски сценарија и, или наспроти, трикратното авторово навраќање кон нив, кое, објаснувајќи ги авторовите интенции при создавањето на сценаријата има поетолошка функција на толкување и извесно насочување на читателовото разбирање на семантиката на двата текста-сценарија. Всушност, овој критичко-есеистички триптих во сукцесивната интертекстуална игра со текстовите-сценарија

треба да се согледа како иманентна конституента на книгата „Скопски диптих“, која, исчитувањето на значењата на сценаријата го насочува кон еден глобален семантички план – имено, просторот на Градот, на Скопје, и неговиот од во времето – простор на паметењето, како врз општ медитативен фон, треба да се читаат и исчитуваат значењата на двете „дејствија“: она на „Скопје 42-та“ и она на „раните шесетти“.

Во воведот „Враќање во роднокрајниот предел (Скопски контемплации)“, во почетокот значи, – кој во теоријата на нарацијата се означува и во неговата функција на кодирање на дискурсот чиј почеток го означува, авторот вели:

„Тоа се две урбани слики, два драмски суверенира за едно одминато Скопје, за луѓето што, чинам, го населувале со своите големи и мали драми,...со своите мали и обични, а сепак толку скапоцени, неповторливи човечки постоења.“ (стр. 7).

Нашето толкување на функцијата на авторовиот коментар како енкодирачка по однос на читањето на сценаријата наоѓа можеби далеку поексплицитна потврда во пост-говорот „Нестварна идила“ кој се однесува на вториот текст-сценарио „Скопски сновиденија“:

„Тој за мене не е сценарио, особено по своето внатрешно одредување. Тој натаму, барем

јас сакам така да го доживувам, е една лирска реминисценција, едно копнежливо присекавање чија форма е вторична, дури неважна. Тој за мене е имено една доживеана, носталгична...песна. Еден тајнопис за градот и неговите луѓе, за нивните толку обични, а сепак неповторливи судбини што го ткаат составот на приказната.“ (стр. 141).

Зашто, конечно да се запрашаме, Томислав Османли сметал дека на читателот му се потребни овие наизменици при читањето на сценаријата? Сметал ли авторот можеби дека во самите текстови-сценарија постои некаков иманентен недостаток за тие да се сметаат (декодират) во нивниот тоталитет на значења? Чинам не, што се однесува до читањето на поединечните сценарија. Но, одговорот има друго лице ако се има предвид авторовата намера, барем во нашето толкување, не да ја објави книгата на два текста – сценарија, туку да објави книга, една единствена. И не случајно, авторовиот коментар ја разградува првичната жанровска одреденост на двата текста, со наизмениците: „две урбани слики“, „Два драмски сувенира“, „тој за мене не е сценарио...“, „Тој за мене е имено една доживеана, носталгична...песна“. Авторовиот коментар, во нараторскиот смисла, се јавува во оваа книга како **коментар на раскажувач**, чиј говор е она последното **интегративно рамниште** на еден нараторски текст, на светот на текстот, конкретно на книгата, „Скопски диптих“.

Да се осврнеме меѓутоа, на двете приказни на Томислав Османли, митотворно фрлени во амбисот на вечно неуловливото и загадочно Минато пред кое човекот отсекогаш се огледувал како пред потребата за сопствена идентификација, на сопствениот простор, на сопственото време – сегашно.

Првиот текст „Свездите на 42-та“ според темата на еврејскиот прогон која ја обработува е историографска драмска фикција. Во неа, на словниот симбол на „свездите“ е оној речиси симболистички употребен елемент на градба на една композиција на „созвучја“, на семантички „совпаѓања“ и „лизгања“ кои прозвучуваат заемно огласувајќи се во некакво омнипрезентно присуство на универзална смисла и значење, градејќи притоа симболичка инкрустација на едно космичко пулсирање, врз лирскиот фон на паметењето на еден градски простор – микрокосмос. Свездите на градските натписи, свездите на еполетите – често, однадеж, преку монтажна постапка на промена на планот ќе искрснат издвојувајќи се на заднината на реката „неми лица“ во ѓд, на плоштадот, во рачето на Циганчето, свездената дамка крв на рачниот вез, Давидовите свезди, свезди ко шумски бубачки – „црвени“, свездени ноќи... „Цело едно апатично созвездие“, завршувајќи го кажувањето во еден миг ќе констатира авторот.

Случувањата во светот на овој текст започнуваат со пристигањето на Евгениј Давчев за директор на скопската гимназија, со софискиот воз на железничката станица „СКОПИЕ“ и завршуваат повторно на ова место на колективен приказ на градското пулсирање – кога тој заминува оттука. Во меѓувреме ќе се случат уште неколку, со оглед на времето, трагични судбини. Авторот широко го поставува почнувањето на своето кажување со приказот на немиите осведени колони. Железничката станица е уште еден мотив во функција на колективната градска иконографија – каде што постепено ќе почнат да се издвојуваат лица, нивните имиња – и тие ќе нè поведат во животворните приказанија за поединечните судбини врз фонот на војната.

Инаку, што се однесува до сижето на оваа историја, таа е лоцирана околу животот на скопската гимназија, а збиднувањето почнува со веќе споменатото пристигање на Евгениј Давчев за нејзин директор и едновременото пристигање на Шпанецот со мисија заедно со младите скопјани да организира, односно испроводира немири и бунтовност во гимназиските редови. Едновременно се воведуваат и задолжителните жолти свезди за припадниците на Мојсеевата конфесија. Околу ова збиднување ликовите се поларизираат и нивните судбини се одредуваат.

Сара, младата Еврејка, скоевка, по лирскиот трептеж во прегратките на Шпанецот – загинува прострелана од куршум. Во неа несреќно вљубениот Огнен, отфрлен, ќе премине од „другата“ страна – продавајќи ги во книжарницата на својот татко жолтите свезди за Евреи. Директорот на гимназијата Давчев осрамотен по откривањето на неговиот еротски однос со проф. Василев – биолог и заговорник на теоријата на расите – сменет од должноста ќе мора да замине. Понекој, од групата скопјани, по гимназиските немири, ќе замине во шума...

Да споменеме, меѓутоа, уште еден лик. Уште во самиот почеток, во светот на текстот ќе пристигне на скопската железничка станица и оперската пејачка Г-жа Лиља Господинова, чие пристигање, и конечно, на крајот заминување по гостувањето во овој град, е онаа семантичка константа (епизоден и статичен лик, незасегнат и непроменет со збиднувањата на сижето), низ низ чие присуство повторно на крајот, на истата железничка станица, ќе го почувствуваме „вкусот“ на промената која настапила во светот на другите ликови. Присуството на овој лик во приказната е во функција на поттилување на рамковните одредници (почеток/крај), на прикажаността на светот, а воедно носи и некаква семантика на орнамент со која прозвучува пожеланоста на старите рекламни театарски плакати.

По проследувањето на судбините кои ќе им се случат на ликовите, динамички одредени во

однос на сижето, повторно, на „излезот“ од приказната ќе бидеме вратени на нејзиниот почеток, на железничката станица, лицата и предичните судбини ќе се изгубат меѓу многуте, или умножени, ќе се огледаат во нив – хипостазирани во своите значења при симболичката кружно остварена семантика на текстот и неговите планови.

Вториот текст на Томислав Османли, „Скопски сновиденија“, е драмски приказ на животот на Старо Скопје во почетокот на шеесеттите, или поточно – како што дознавме не посредно од текстот-сценарио, туку во забелешките на авторовиот коментар – на Скопје шеесет и втората, непосредно пред земјотресот. Повторно авторот го насочува својот творечки напор реконструирајќи едно време и еден градски простор кои неповторливо се одминати – низ приказ на духовниот хоризонт на неговите жители, нивниот менталитет, нивните преокупации, стремежи и проблеми.

Портретирајќи го пулсот на овој одминат град авторот се всира во интимата на своите ликови психолошки нијансирајќи ги нивните постапки, едновременно меѓутоа, поставени во нивниот поширок социјален контекст главно, тие проговоруваат како носители на типизирани карактеристики и се во функција на психолошко осликување на главниот лик на текстот – едно време на еден град.

Сижејната композиција ја гради преплетот на судбините на три семејства „од соседството“:

Семејството на сликарот Игор – кое ќе биде растурено поради аубовната авантура на сликарот со една балерина (Оља).

Семејството на еден чесен работник: Вељо, кој изигран во своето многугодишно очекување конечно да биде одликуван на 4-ти јули – ќе послужи како покритие за туѓи ненаплатени сметки – и ќе изврши самоубиство.

Многудетното семејството на Офицерот кој не наоѓа разбирање за наклонетоста на својот малечок син кон балетот.

Авторовиот коментар, „Нестварна идила“ (Скопскиот дел од сонот на шеесеттите), несомнено ги открива симпатиите на раскажувачот спрема прикажаниот свет на текстот. Но, можеби од индексичното значење на зборот „нестварна“ може да се тргне кон читање на ова сценарио. Затоа што тоа говори за трагични разврски, за време кое на своите актери им носи само трагично соочување со своите стремежи како со прелага: во љубовта, во родителскиот дом, во професијата, во општеството. Сликарот Игор е прелажан и разочаран во љубовната авантура поради која го напушта семејството и домот. Пофалбите по повод отварањето на неговата изложба се еднакво само фарса. Вељо одземајќи си го животот го изразува својот очај пред правдата на „оние“ од управата на претпријатието. Неговиот син, Панче, ќе

го почувствува законот на луѓето од онаа другата страна – на неинституционализираниот криминал, шверцот со италијанска стока. Но, можеби не само поради тоа што ова време неоповратно е одминато гледаме на него без потребата за морално определување пред неговиот свет. Ниту пак, авторот имал интенција прикажувајќи го да не постави пред ваквата дилема. Сиот овој прикажан свет е сентиментално обоен низ призмата на детските умни очи на Тања, ќерката на сликарот, и нејзиниот другар Дејан, кого таа првпат ќе го сретне сиркајќи низ прозорецот на балетското училиште додека тој занесено ја изведува својата точка. Непосредниот однос на игра, доверување, наклонетост и приврзаност на овие деца кои не го уживаат онака како што тоа им е потребно вниманието на своите родители – ќе биде еднакво прекинат. Дејан со оглед на офицерската служба на својот татко ќе се отсели во друг град. Но, токму аспектот на детските очи е оној момент кој ја затапува острицата на гледањето на текстот како кон приказ на психолошки и социјални превирања на едно време – а за сметка на тоа го потсилува чувственото проживување на сликите кои ги открива драмата, и надвор од потребата за нивно просудување врз нив добива лирска и благонаклонето попустлива нота на исчистување на слики на проживеано паметење.

Одминати времиња.

„Еднаш е ниеднаш“, ќе рече Кундера земајќи ги овие зборови како рефрен во својот роман „Неподнослива леснотија на постоењето.“ „Еднаш е ниеднаш“, било и нема да се врати. И токму затоа можеме загледани над старите фотографии, макар биле и од време на војна, на зло, макар и самата несреќа оттаму да не погледнува, да си допуштиме да ги погледнеме со благонаклонетост и со извесно жалење. Оттаму веројатно и човековата потреба да ги зачува тие еднаш ко ниеднаш – случувања, да се наврати на нив, да ги вткае во нему препознатлива смисла, да ги сочува во облиците на нему препознатливиот простор, врз постојноста на каменот да ја испише поевста на неговото време.

Книгата на Османли, „Скопски диптих“, несомнено би ја појмиле во ваквата нејзина, впрочем и декларирана и од страна на самиот автор, ангажираност, која очигледно и со оглед на други творечки пројави на овој автор станува една од препознатливите одлики на неговата поетика. Неодамна, на страниците на списанието „Разглед“ во рубриката „Скопски раскази“ (насловена според истоимената книга на Влада Урошевиќ), беше објавен расказот на Томислав Османли „Фиат миленчето“ еднакво инспириран од иконографијата на проживеаното детство во еден градски простор ненадејно, препозната во сегашноста.

КИНОПИС

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

број 6(4), 1992 година
YU ISSN 0353-510X
УДК 778.5+791.43

Издавач
Кинотека на Македонија
п.ф. 161, 91000 СКОПЈЕ
тел: (091) 228-064
ж. ска 40100-603-11763

За издавачот
Борис Ноневски

Главен и одговорен уредник
Илинденка Петрушева

Редакција
Георги Василевски, Бојан Иванов, Фидан Јаковски, Јелена Лужина, Дубравка Рубен, Љупчо Тозија

Издавачки совет
Ацо Петровски (претседател) Георги Василевски, Д-р Милан Ѓурчинов, Фидан Јаковски, Мето Јовановски, Марко Ковачевски, Благоја Куновски, Мирјана Митевска, Мето Петровски, Илинденка Петрушева, Столе Попов, Емил Рубен, Мишо Самоиловски, Цветан Станоевски, Златко Теодосиевски, Љупчо Тозија и Љубомир Цуцловски.

Ликовна и графичка опрема
Ладислав Цветковски

Лектор
Елка Јачева

Систематизација по УДК
Оливера Ивановска

Превод на англиски
Александар Михајлов

Превод на француски
Анита Јованова

Коректор
Кети Каранфилова

Печатница
НИПРО „Нова Македонија“
тираж: 700 примероци
излегува двапати годишно

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

KINOPIS

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

Num. 6(4), 1992
YU ISSN 0353-510X
UDK 778.5+791.43

Publisher
Cinematheque of Macedonia
P.O. Box 161, 91000 Skopje,
telephone (091) 228-064
Curent Account Number 401000-603-11763

For the Publisher
Boris Nonevski

Editor in Chief
Ilindenka Petruševa

Editorial Board
Georgi Vasilevski, Bojan Ivanov, Fidan Jakovski, Jelena Lužina, Dubravka Ruben, Ljupčo Tozija.

Editorial Council
Georgi Vasielovski, D-r Milan Djurčinov, Fidan Jakovski, Meto Jovanovski, Marko Kovačevski, Blagoja Kunovski, Mirjana Mitevaska, Aco Petrovski (Chairman), Meto Petrovski, Ilindenka Petruševa, Stole Popov, Emil Ruben, Mišo Samoilovski, Cvetan Stanoevski, Zlatko Teodosievski, Ljupčo Tozija, Ljubomir Cuculovski.

Design
Ladislav Cvetkovski

Proof read by
Elka Jačeva

Systematization UDK
Olivera Ivanovska

English translation
Aleksandar Mihajlov

French translation
Anita Jovanova

Correction
Keti Karanfilova

Printed by
NIPRO „Nova Makedonija“ - Skopje
Copies: 700
Issued Twice e year

KINOPIS

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

Numéro 6(4) 1992
YU ISSN 0353-510X
UDK 778,5+791.43

Editeur
Cinémethèque de Macédoine
Box 161, 91000 Skopje,
tél. (091) 228-064
Compte de banque: 40100-603-11763

Pour l'Editeur
Boris Nonevski

Redacteur en chef
Ilindenka Petruševa

Rédaction
Georgi Vasilevski, Bojan Ivanov, Fidan Jakovski, Jelena Lužina, Dubravka Ruben, Ljupčo Tozija.

Conseil d'éditeur
Georgi Vasilevski, D-r Milan Djurčinov, Fidan Jakovski, Meto Jovanovski, Marko Kovačevski, Blagoja Kunovski, Mirjana Mitevaska, Aco Petrovski (président) Meto Petrovski, Ilindenka Petruševa, Stole Popov, Emil Ruben, Mišo Samoilovski, Cvetan Stanoevski, Zlatko Teodosievski, Ljupčo Tozija, Ljubomir Cuculovski.

Mise en page
Ladislav Cvetkovski

Lecteur
Elka Jačeva

Systématisation UDK
Olivera Ivanovska

Traduction anglaise
Aleksandar Mihajlov

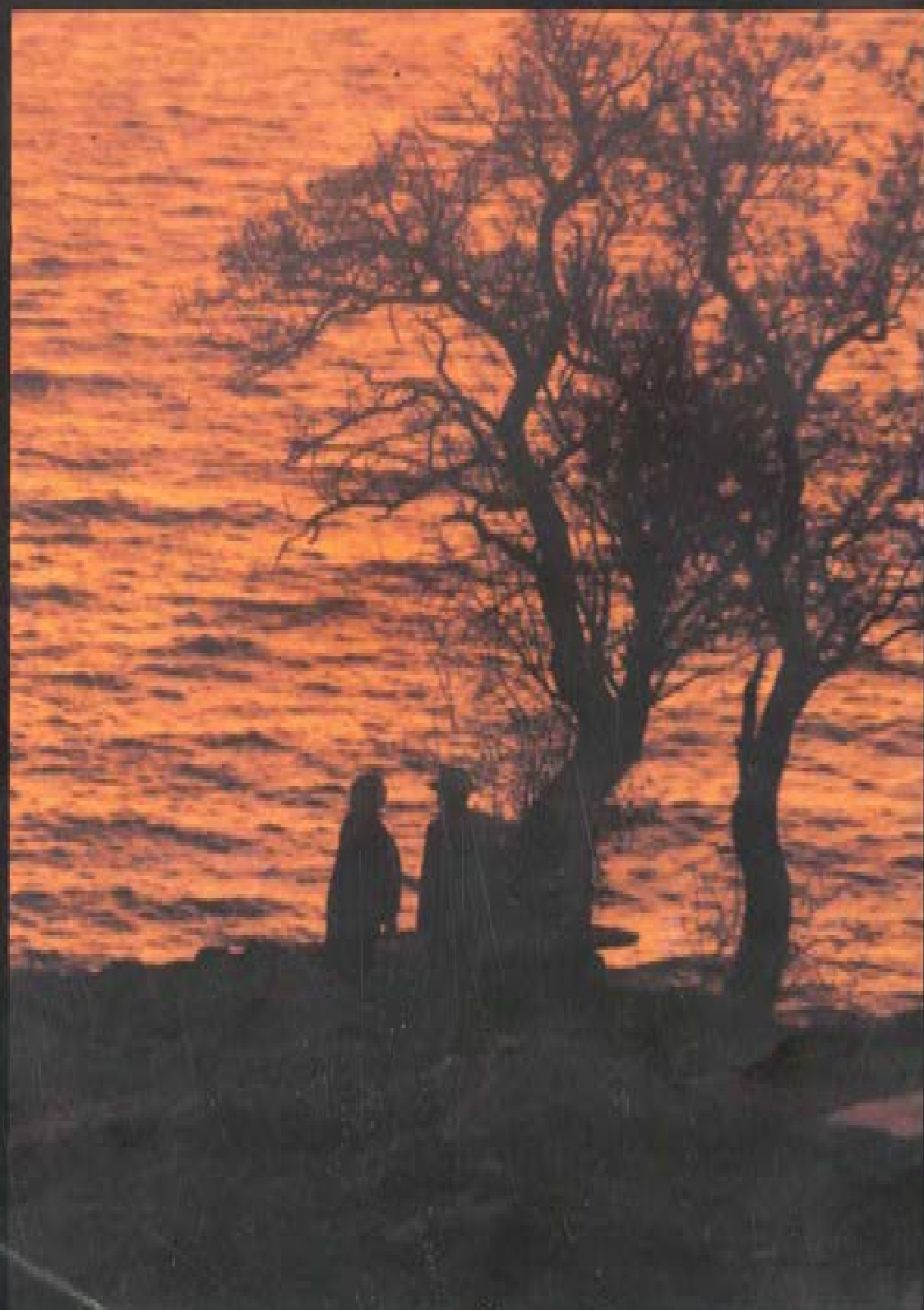
Traduction française
Anita Jovanova

Correcteur
Keti Karanfilova

Imprimerie
NIPRO „Nova Makedonija“ - Skopje
Tirage: 700 exemplaires.
Publié deux fois par an



Катја Клат,
фотографија
снимена во Франција



ЛЪУБОВТА НА КОЧО ТОПЕНЧАРОВ (р. Антонио Митричевски, 1991)