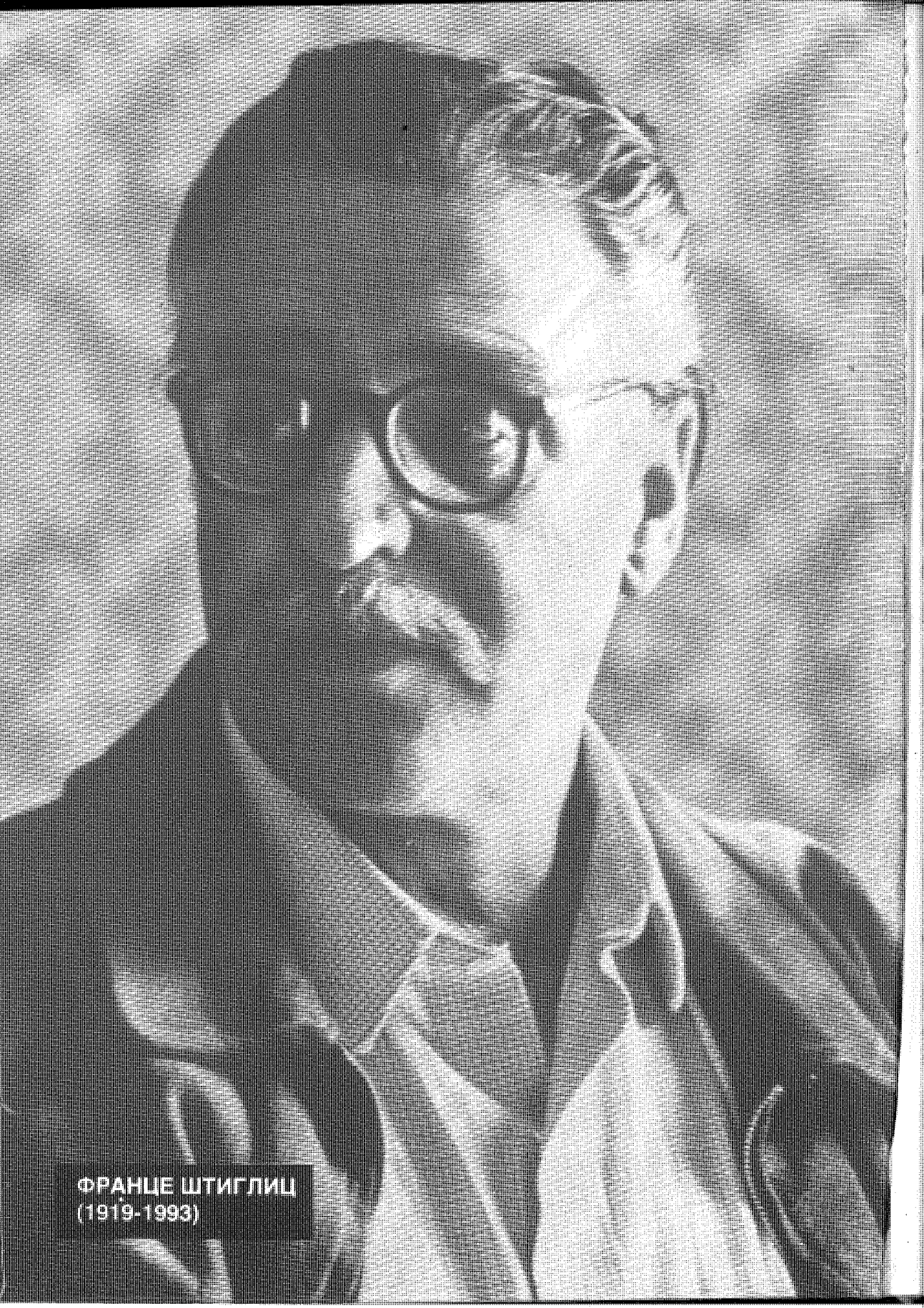


10

година VI, 1994
ISSN 0353-510XКЛОВНИ,
Фелини, 1970



ФРАНЦЕ ШТИГЛИЦ
(1919-1993)

КИНОЛИК

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

СОДРЖИНА

▼ ЗАЛОЖБИ

- 7 - Апел од г. Федерико Мајор, генерален директор на УНЕСКО, со цел да се зачува меѓународното филмско наследство - сведоштво на XX век
- 12 - Апел од меѓународниот научен симпозиум „Бегалците и филмот“ (Скопје, 1 и 2 декември 1993)
- 14 - **Борис Ноневски**: За создавањето на филмската документација во Македонија

▼ ИСТОРИЈА НА ФИЛМОТ

- 21 - **Стивен Ботомор**: Време на војна (документи за филмските снимања на балканските војни)
- 29 - **Игор Старделов**: Филмски документи со драгоцено значење (филмски материјали снимени за време на Првата светска војна на почвата на Македонија од странски воени сниматели)

▼ ТЕОРИЈА

- 37 - **Емилио Гарони**: Филмски јазик

▼ ИСТРАЖУВАЊА

- 46 - **Живко Андревски**: Македонските среќни (ТВ) робови

▼ ФИЛМОТ, ТЕАТРОТ И ПУБЛИКАТА

- 53 - **Исмет Диздаревиќ**: Психолошките димензии на публиката

▼ ФОТОГРАФИЈА

- Меѓународен семинар за фотографија (Скопско лето '93)
- 65 - **Хелен Сиер**: Предавања за современата британска фотографија
- 69 - **Милан Алексиќ**: Чување и изложување архивски обработени фотографии

▼ IN MEMORIAM

- 74 - **Јелена Лужина**: Fellini, Addio
- 79 - **Мирослав Чепинчиќ**: Синеаст помеѓу времето и вечноста (посетување на творештвото на Франце Штиглиц 1919-1993)

▼ МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ ДЕНЕС

Се снима

- 90** - "Ангели на отпад", игран филм на Димитрие Османли (фото репортажа)
92 - **Илинденка Петрушева**: Отпадот е бивша вредност (разговор со Томислав Османли, сценарист на "Ангели на отпад")

▼ СРЕДБИ

- 99** - **Иван Ивановски**: Вредностите и предностите на театарската и филмската музика (интервју со композиторот Љупчо Константинов)

▼ ПОВОДИ

Во пресрет на 100 годишнината од појавата на филмот

- 104** - **Весна Масловариќ**: Меѓународно одбележување на јубилејот ФИАФ
108 - **Игор Старделов**: За и околу јубилејниот (50 ти) Конгрес на ФИАФ

▼ ФЕСТИВАЛИ

- 113** - **Георги Василевски**: Магијата и технологијата (не) се ривали (Венеција '93)
125 - **Дејан Косановиќ**: „Денови на немиот филм“ - дванаесетти пат (Порденоне '93)
133 - **Георги Василевски**: Инерција или инверзија на протестот (Врњачка Бања '93)
140 - **Душко Димитровски**: Сентимент, но не и мелодраматичност (Виенале '93 и Дијагонали '93)
145 - **Благоја Куновски**: Во меката на светската филмска уметност (37-от Лондонски Фестивал на Фестивалите)

▼ ФИЛМОВИ

- 156** - **Златко Андреевски**: Династија ...а ла Корлеоне (За филмот „Кум“ - III)
160 - **Благоја Куновски**: Алтмановиот потсмев за Холивуд (за филмот „Играч“)

▼ НОВИ ИЗДАНИЈА

- 164** - **Дубравка Рубен**: Без македонски белези (за книгата „Малиот човек - третиот македонски игран филм“)

Печатењето на овој број го овозможија
МИНИСТЕРСТВОТО ЗА КУЛТУРА НА РЕПУБЛИКА МАКЕДОНИЈА
И

OPEN
SOCIETY
INSTITUTE
MACEDONIA



ИНСТИТУТ
ОТВОРЕНО
ОПШТЕСТВО
МАКЕДОНИЈА

CONTENTS

▼ EFFORTS

- 7** - Appeal by Mr. Federico Mayor, President of UNESCO, for preserving of international film inheritance, testimony of the 20-th century
- 12** - Appeal by the international scientific symposium „Refugees and Film“ (Skopje, December 1-st, 2-nd, 1993)
- 14** - Boris Nonevski: On compilation of film records in Macedonia

▼ FILM HISTORY

- 21** - Stephen Bottomore: In Time of War (documents of filmings of the Balkans wars)
- 29** - Igor Stardelov: Film documents of great significance /film sequences done during World War I on the territory of Macedonia, by foreign cameramen/

▼ THEORY

- 37** - Emilio Garroni: Film Language

▼ RESEARCH

- 46** - Živko Andrevski: The happy Macedonian (TV) slaves

▼ FILM, THEATRE AND AUDIENCE

- 53** - Ismet Dizdarević: Psychological dimensions of audience

▼ PHOTOGRAPHY

- International seminar of photography - Skopje Summer '93
- 65** - Helen Sier: Lectures on contemporary British photography
- 69** - Milan Aleksić: Preserving and exhibiting of filed photographs

▼ IN MEMORIAM

- 74** - Jelena Lužina: Fellini, Addio
- 79** - Miroslav Čepinčić: Film-fan between time and eternity (reminding of the works of France Štiglic 1919-1993)

▼ MACEDONIAN FILM TODAY

Filming in Progress

- 90** - "Angels of the Junk Heap", feature film directed by Dimitrie Osmanli (photo report)
- 92** - Ilindenka Petruševa: Junk is a former value (conversation with Tomislav Osmanli, writer of "Angels of the Junk Heap")

▼ ENCOUNTERS

- 99** - Ivan Ivanovski: Values and priorities of theatre and film music (interview with composer Ljupčo Konstantinov)

▼ OCCASIONS

Shortly before the hundredth anniversary of film invention

- 104** - Vesna Maslovarić: International signification of the jubilee FIAF

- 108** - Igor Stardelov: On and about the 50-th FIAF Congress

▼ FESTIVALS

- 113** - Georgi Vasilevski: Magic and technology are /not/ rivals, (Venice '93)
- 125** - Dejan Kosanović: „Days of Silent Movie“ - for 12-th time (Pordenone '93)
- 133** - Georgi Vasilevski: Festival in Vrnjačka Banja
- 140** - Duško Dimitrovski: Sentiment, yes, melodrama - no (Vienale '93 and Diagonals '93)
- 145** - Blagoja Kunovski: The Mecca of world film art (the 37-th London Festival of Festivals)

▼ FILMS

- 156** - Zlatko Andreevski: Dynasty of Corleone style (comments on Godfather III)
- 160** - Blagoja Kunovski: Altman's mockery of Hollywood (comments on the film „The Player“)

▼ NEW ISSUES

- 164** - Dubravka Ruben: Without Macedonian marks (comment of the book „Small man - the third Macedonian feature film“)

SOMMAIRE

▼ APPEL

- 7 - Appel de M. Federico Mayor, directeur général de L'UNESCO: En vue de la sauvegarde du patrimoine filmique international - memoire du XX ème siècle
- 12 - Appel du Symposium scientifique international "Les réfugiés et le film" (Skopje, le 1 et 2 décembre 1993)
- 14 - Boris Nonevski: Pour la formation de la documentation cinématographique

▼ HISTOIRE DU FILM

- 21 - Stephen Bottomore: Temps de guerre (documents filmique enregistrés sur les guerres balkaniques)
- 29 - Igor Stardelov: Documents cinématographi-ques de grande valeur (materiel filmé sur le territoire de la Macédoine par des camermans militaires étrangers pendant la Première guerre mondiale)

▼ THEORIE

- 37 - Emilio Garroni: Langage du film

▼ RECHERCHES

- 46 - Živko Andreovski: Les esclaves (TV) macédoniens heureux

▼ LE FILM, LE THEATRE ET LE PUBLIC

- 53 - Ismet Dizdarević: Les dimensions psychologiques du public

▼ LA PHOTOGRAPHIE

Séminaire international de la photo (Skopsko leto '93)

- 65 - Hélène Sier: Etudes sur la photo contemporaine britannique
- 69 - Milan Aleksić: Préservation et exposition des photos archivées

▼ IN MEMORIAM

- 74 - Jelena Lužina: Fillini, Addio
- 79 - Miroslav Čepinčić: Cinéast entre le temps et l'éternité (rappel de l'oeuvre de Franc Štiglic 1919-1993)

▼ LE FILM MACEDONIEN D'AUJOURD'HUI

En cours de tournage

- 90 - "Les anges au dépôt", film de Dimitrie Osmanli (photo reportage)
- 92 - Ilindenka Petruševa: Le dépôt est une valeur du passé (interview avec Tomislav Osmanli, scénariste du film "Les anges au dépôt")

▼ RENCONTRES

- 99 - Ivan Ivanovski: Les valeurs et les avantages de la musique du théâtre et du film (interview avec le compositeur Ljupčo Konstantinov)

▼ A PROPOS

A la rencontre du Centenaire des débuts du film

- 104 - Vesna Maslovarić: Celebration internationale du jubilé FIAF
- 108 - Igor Stardelov: A propos du 50 ème Congrès de la FIAF

▼ FESTIVALS

- 113 - Georgi Vasilevski: La magie et la technologie (ne) sont (pas) des rivales (Venise '93)
- 125 - Dejan Kosanović: "Journées du film muet" pour la douzième fois (Pordenone '93)
- 133 - Georgi Vasilevski: Inertie ou inversion de la protestation (Vrnjačka Banja '93)
- 140 - Duško Dimitrovski: Sentiment et non-pas melo-drame (Vienne '93 et Diagonali '93)
- 145 - Blagoja Kunovski: Dans la Mécque de l'art du film mondial (Le 37 ème Festival des Festivals de Londres)

▼ FILMS

- 156 - Zlatko Andreevski: La dynastie... à la Corleone (pour le film „Parrain” III)
- 160 - Blagoja Kunovski: La moquerie d'Altman sur Hollywood (pour le film „Joueur”)

▼ NOUVELLES EDITIONS

- 164 - Dubravka Ruben: Sans traces macédoniennes (pour le livre „Le petit homme-le 3 ème film macédonien”)



Праксиноскоп на Емил Рејно



Томас Эдисон

АПЕЛ ОД Г. ФЕДЕРИКО МАЈОР, генерален директор на УНЕСКО, СО ЦЕЛ ДА СЕ ЗАЧУВА МЕЃУНАРОДНОТО ФИЛМСКО НАСЛЕДСТВО - СВЕДОШТВО НА XX ВЕК

Седиште на УНЕСКО, 2 ноември 1993

Како синтеза на уметностите какви што се сликарството, театарот, музиката, литературата и фотографијата, филмската уметност, создадена во 1895, е чувар на меморијата на XX век и еден од особените начини на изразување на еден свет што се менува.

Произлезена од креативниот дух и инвентивниот гениј во човекот, филмската уметност се развиваше во спротивен процес од другите уметности. Всушност, основа за нејзиното откривање и напредок беше еден технички пронајдок. Оваа уметност, жестоко напаѓана уште од својот почеток, својот успех му го должи на новиот вид дијалог кој филмот го воспостави со публиката-секој гледач има впечаток дека лично се наоѓа на местото на филмската акција. Чудото на сликата во движење-филмот ги руши границите на просторот и времето. Тој сведочи, раскажува, илустрира, замислува. Според Ервин Панофски, историчар на уметноста, филмот е модерен еквивалент на средновековните катедрали: секој член на екипата, од продуцентот до техничарот, преку режисерот и актерите, како некогаш архитектот, мајсторот-стаклар или каменорезецот, работел со иста грижа за унисонот на заедничкото дело. Кога на тоа

дело му се заканува опасност не ли е нормално сите да се мобилизираат за да го зачуваат, како што се смета за нормално за градбите од камен?

Денес, повеќе од три четвртини од филмовите направени пред педесеттите години, снимени на подлога од целулозен нитрат-самораспаѓачка и крајно запалива-се изгубени засекогаш. Оние што беа реализирани од 1950 наваму, на основа од целулозен триацетат, ако не се чувани со посебна сигурност (заштита), 60 % од нив се во опасност од „синдромот оцет“, процес на распаѓање (деградација) со кој сликата побелува.

Уметнички филмови, фикции, документарни филмови, долгометражни и краткометражни, филмови за популаризација на науката, актуелности, дидактички и воспитни филмови, анимирани филмови..сите тие богатства што ги крие лентата се во опасност да исчезнат засекогаш. Филмот мора да се спаси.

УНЕСКО, кого Уставот го обврзува да бдее над зачувувањето и заштитата на светското наследство од областа на уметноста и спомениците од историски или научен интерес, се труди да покрене акција за ова зачувување. Зачувувањето и реставрацијата на

меѓународното филмско наследство поставуваат посебни проблеми за чие решавање не се доволни личната волја и спонтаните акции. Значи се покажа неопходно да се бараат решенија во партнерство (соработка).

Затоа, од името на ООН за образование, наука и култура и од името на Почесниот комитет за прослава на стогодишнината на филмот:

Свечено ги повикувам владите на земјите членки на УНЕСКО да преземат соодветни правни, административни и финансиски мерки со цел да се создадат или засилат основните структури за зачувувањето на светското филмско наследство, какви што се филмските архиви, кинотеките, музеите за филм, лабораториите за реставрација. За да биде добро водена оваа акција треба да се реализира во консултација со Меѓународната федерација на филмските архиви, меѓународна организација специјализирана во оваа област која во своите рамки опфаќа повеќе од 100 архиви од 63 земји членки на УНЕСКО.

Ги повикувам филмските стручњаци и љубителите на оваа уметност да ги здружат своите напори со сите оние чија должност е да внимаваат, во секоја земја, да се зачува националното филмско богатство за да овозможат да се направи детален инвентар на националните филмографии.

Ги повикувам режисерите, актерите, техничарите и филмските сниматели да се здружат, како што е веќе во некои земји, за да формираат фондации или национални здруженија чии цели ќе бидат следниве: да го свртат вниманието на јавноста кон итноста за зачувувањето на националното филмско наследство: да соберат приватни или јавни фондови кои ќе придонесат во финансирањето на реставрацијата на националните филмографии; да поттикнат проекти за создавање каталогизација во земјите каде што уште не постојат архиви за зачувување на филмското наследство; да обезбедат услови за зачувување, создадени на национално ниво, да бидат соодветни на нормите воспоставени од Меѓународната федерација на филмските архиви.

Ги повикувам индустриите за фотографија, филм, видео и телевизија, филмските продуценти, дистрибутерите и сите индус-

трии општо заинтересирани за филмот да го дадат својот великодушен придонес кон националниот и меѓународниот напор што го преземаат разни компетентни асоцијации и организации за зачувување на филмското наследство, со свое учество во создавањето на меѓународен фонд наменет да ги покрие трошоците за реставрација и зачувување на филмот. Овој фонд ќе биде создаден во рамките на ФИАФ и УНЕСКО.

Ги повикувам носителите на авторско право и правните наследници на авторските права на продуценти на кино и телевизиски филмови, да се придружат во акцијата за зачувување, учествувајќи финансиски или создавајќи адекватни програми за реставрација; исто така ги молам да сторат сè, што е во нивна можност да ја олеснат дистрибуцијата на реставрираните филмови во комерцијални или некомерцијални цели, склучувајќи договори со дистрибутери или организации за кинематографска дифузија.

Ги повикувам филмските фестивали од целиот свет да создадат оддел „спасени филмови“ во своите програми и да организираат проекции за широка публика, во соработка со Меѓународниот совет за филм, телевизија и аудиовизуелна комуникација (ЦИЦТ).

Ги повикувам школите за филм, телевизија и сите занимања за слика и звук, да преземат соодветни мерки, во согласност со Меѓународниот центар за врски на школите за филм и телевизија, со цел да ги запознаат идните филмски професионалци со проблемите за конзервација и спасување на филмските дела.

Ги повикувам индустријализираните земји да соработуваат со земјите во развој за да можат и тие добро да ја водат својата работа во истражување на својата филмографија и образование на стручњаци за зачувување, благодарение на трансферот на неопходната технологија и знаења.

Ги повикувам конечно и заинтересираните членови на меѓународната заедница критичари, стручњаци, љубители на филмот итн.-да придонесат од своја страна, во сите соодветни форми, во врска со националните институции, регионални како и меѓународни на Меѓународната федерација на филмските архиви (ФИАФ), кон процесот за зачувување на филмот.



Г-дин Федерико Мајор, генерален директор на УНЕСКО

Извадоци од дискусиите на десет членови на Почесниот комитет за прослава на стогодишнината на филмот, искажани по повод издавањето на Меѓународниот апел за спасување на филмското наследство

Мелина Меркури (грчка артистка)

...Дваесеттиот век ќе остане во Историјата како век кој на историјата на цивилизацијата и донесол уште една уметност: седмата. Една уметност која, ако работиме навистина на нејзиното зачувување, ќе ги зачува филозофијата, историјата, секојдневниот живот, проблематиката, емоциите и мислата на еден век.

Јусеф Шаин (египетски синеаст)

...Правото на делото за постоење треба да се примени и на кинематографските филмови. Што би правеле ако исчезнат засекогаш негативите на „Амаркорд“ или на „Бродот оди“? И делата на Сембен, Соланас, Мринал, Мерзак или Малас заслужуваат, исто така, да бидат спасени. Не сум сигурен дека треба да се апелира на интелектуалните снобови... на сомилост или видовитост за да се запознае светот со катастрофата што му се заканува на филмот. Повеќе сакам да верувам дека ќе се помогне од хуманост, интелигенција, а особено од љубов спрема идните генерации...

Андре Делво (белгиски синеаст)

...Во основа, сепак, знаеме дека напорите за спасување на нашето филмско наследство почиваат врз доброволна основа и лична соработка со професионалците. Освен во Франција и Италија не постои никаде каталогизација ни обврска за правење инвентар на материјалот за зачувување, ниту правни гаранции да се воспостават и охрабрат напорите на националните кинотеки. Така, со големиот број европски копродукции прашањето за конзервација на националното наследство кое станува мултинационално, се поставува поинаку и станува поделкатно: Каде се негативите на делото? Оставени во некоја лабораторија? И кој се грижи да ги зачува?

Само меѓународна служба ќе може да го надмине овој правен вакуум...

Гастон Каборе (буркински синеаст)

...Африка има право на своја слика, на свое сведоштво... Треба да се зачува, но треба и да се помогне дифузијата на кинематографската продукција во Африка... Африканскиот филм треба да се развива затоа што Африка има нешто да придонесе кон светската меморија... Африка сака да има своја слика, да ја произведува и да ја зачува...

Мишел Пиколи (француски артист)

...Франција е гостољубива земја за продукција на сите филмови на светот, за нивна дифузија, конзервација, за славата на нивните актери, за нивните продуценти, нивните дистрибутери. Ние сме на крајната точка во борбата за опстанок на артистичките и техничките инвенции во кинематографијата. Бидејќи пред да се реставрира и конзервира, треба да се создаде. Овие реновирани филмови не се мртви филмови, туку се реанимација на нашата можност за сакање...

Мринал Сен (индиски синеаст)

...Апелирајќи, пред сè на технолошките перформанси, зачувувањето на филмското наследство како прво бара високо професионална техничка инфраструктура, што веднаш имплицира буџет и стручност. Во исто време имаме потреба, во многу голема мера од „жестокост“. Жестокост за да ја покажеме причината за зачувувањето на најмладата од уметностите, а можеби, од очигледни причини, и најпопуларната од сите уметности...

Фернандо Соланас (аргентински синеаст)

...Ве поканувам да преземеме акции за да ги одбраниме трите основни права на кинематографскиот плурализам: право на сите нации да развиваат свој филм и да ги бранат кинематографските и аудиовизуелните прос-тори, право на сите автори и реализатори да го изразуваат слободно својот естетски и културен идентитет и правото на сите народи да ги запознаат и да ги користат националните кинематографии од целиот свет...

▼
**Мишел Обер (Меѓународна федерација
на филмски архиви)**

...Распаѓањето на филмовите наречени „ацетатни“, што обврзно се користеа во светот во педесеттите години, ни предизвикува поголем страв од нитратните филмови. Повеќе од 100.000 филмски наслови исчезнаа засекогаш во делови на Азија, Латинска Америка и Африка, во последниве десет години, поради несоодветното чување без климатизација и недостиг од технички и финансиски средства...

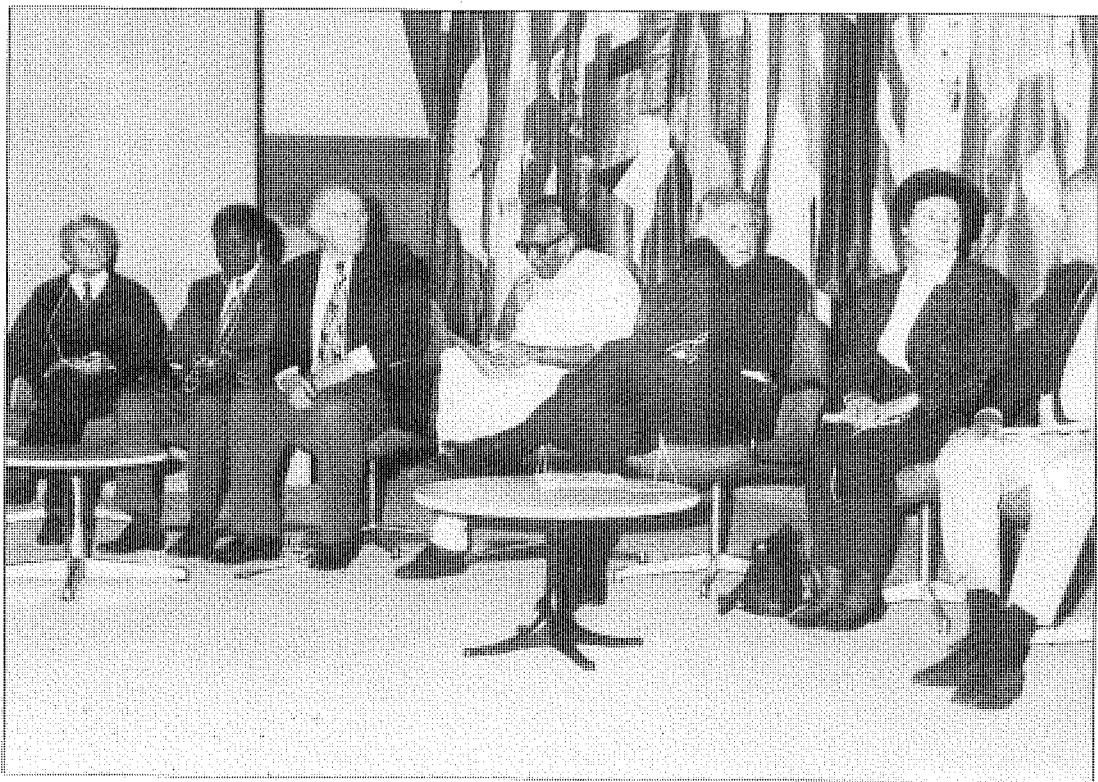
▼
Жан Руш (француски синеаст)

...Во цела црна Африка, цела Јужна Америка, по малку насекаде во Европа, сали-те кои беа место за средба и лаичка комуникација, со иста важност како црквите на село, една по една ги затвораат вратите-затоа што пред нивните врати се продаваат пиратски видеокасети по цена помала од цената на билетот. Не се работи овде за бунтување про-

тив прогресот, туку за покана: - сите, во вашите земји да ги зачувате тие места за популарна комуникација каде што, како што убаво велеше Фреди Бјуч, „гледачите заедно ги делат истите чувства“...

▼
**Колин Јанг (претседател на
Меѓународниот центар за врски меѓу
филмските и телевизиските школи)**

...Филмовите од минатото ни се потребни за да го унапредиме сегашниот филмски јазик... Без библиотеки литературата би била осудена, пишаното сведоштво би умрело со своите автори, сè би било само современо, ни полошо ни подобро од новинарството кое не се инспирира од епските и романтичните форми на минатото. На што би личел нашиот филм да нема своја меморија и историја? Прашањето е банално. Филмското наследство и понатаму се третира како да нема вредност. Мерките за зачувување и покажување на кинематографската работа не успеваат да го покријат неопходното...



Членови на почесниот комитет за одбележување на 100-годишнината на филмот

En décembre 1993, la Cinémathèque et l'Open Society Fund de Macédoine ont organisé un symposium sur le sujet « Réfugiés et cinéma ». Au terme de la rencontre, les artistes, techniciens, historiens, critiques de cinéma et chercheurs de plus de quinze pays d'Europe centrale et orientale ont conclu que le programme offrait un grand intérêt au double point de vue humanitaire et culturel et qu'il était souhaitable de l'offrir à un public plus large lors de rééditions futures. Par conséquent, la Cinémathèque de Macédoine et l'Open Society Fund lancent un appel aux milieux concernés encourageant la constitution systématique de collections sur le thème des réfugiés et de l'exode et à assurer au symposium de Skopje une continuité dans l'avenir.

La Cinemateca de Macedonia

En diciembre de 1993, la cinemateca y el Open Society Fund de Macedonia organizaron un simposio sobre el tema « Los refugiados y el cine ». Al cierre del encuentro, los artistas, técnicos, historiadores, críticos de cine e investigadores de más de quince países de Europa oriental y central, concluyeron que el programa ofrecía un gran interés tanto del punto de vista humanitario que cultural y que sería oportuno ofrecer a un público más amplio la posibilidad de participar en ocasiones futuras. A tal efecto, la Cinemateca de Macedonia y el Open Society Fund hacen un llamamiento a todas las instituciones y personas involucradas para que favorezcan la recopilación y conservación sistemática de películas sobre el tema de los refugiados y del exodo y para que se ebrinde a este simposio la posibilidad de continuar con su tarea.

Skopje Cinematheque of Macedonia

Symposium on «Refugees and Film»

An international symposium on the topic «Refugees and Film» was held on December 1-2, 1993 by the Cinematheque of Macedonia and the Open Society Fund. The symposium was very well received by the general Macedonian public. Following reports and screenings, the participants, who included film workers, historians, film scholars and sociologists from more than 15 countries of Middle and Eastern Europe, decided to make a public appeal on this subject, as follows:

The participants believe that the information presented here has a wide humanistic and cultural value and that it would be useful to disseminate it to the international public.

The subject of refugees and the exodus, historically one of the ethical problems in all civilisations, has gained extraordinary vividness in our day due to visual records of modern film and video. The direct testimony of immense lines of refugees, destroyed homes and devastated towns convince us of the tragic dimensions of mass migrations and destruction more powerfully than any statistical reports.

The symposium's participants contributed scientific studies of the world-wide character of this problem and supported them with screenings which exposed the reality, the gravity, and the human suffering described in their reports.

Therefore, as the final act of the symposium, an appeal has been sent to all institutions concerned with film production and recording, as well as storage and archiving of film and video materials, to do everything possible to make and preserve the records of exodus, and to make them accessible to everyone who will use them in accordance with scientific and humanitarian goals. The initiative was expanded to include recommendations for a special emphasis on collecting visual materials that deal directly with the refugee problem. The great degree of co-operation manifested by the participants and the dynamic exchange of experiences has proved very useful and has provided an impetus for more ambitious and richer programs in the future.

Open Society Fund of Macedonia
(signed)
Vladimir Milcin, Director

Cinematheque of Macedonia
(signed)
Boris Nonevski, Director

А П Е Л

ОД МЕЃУНАРОДНИОТ НАУЧЕН СИМПОЗИУМ „БЕГАЛЦИТЕ И ФИЛМОТ“

Кинотеката на Македонија и Фондот Отворено општество за Македонија на 1 и 2 декември, 1993 година, одржаа меѓународен научен симпозиум на тема „Бегалците и филмот“.

Учесниците на овој значаен собир сочинет од голем број филмски работници, историчари, филмолози и социолози од петнаесетина земји на Средна и Источна Европа, беа еднодушни во оценката дека сведоштвата, документите и анализите содржани во програмата на симпозиумот, имаат извонредно голема хуманистичка и културна вредност, и оти со нивните пораки е корисно да се запознае меѓународната јавност.

Историски фундирана како една од незаобиколливите морални преокупации на човештвото во сите цивилизациски периоди темата на бегалците и егзодусот добива со појавата на филмот неверојатна и, дотогаш непозната доказна и свидетелска моќ во информирањето за човековите страдања. Непосредното документарно сведоштво пред глетките на непрегледните колони бегалци, на разурнатите домови и опустошените градови, зборуваат со многу поголема мера на уверливост и вистинитост од она што може да го соопштат дисциплинирано систематизирани статистички податоци за трагичните размери на масовните раселувања, бегства и пустошења.

Учесниците на симпозиумот, покрај научните образложенија на планетарниот карактер на овој проблем, приложија уште и филмска граѓа која ја поткрепи сериозноста на усно изложените наоди.

Затоа во завршниот дел од работата на симпозиумот, кој, патем речено, наиде на значаен одглас во македонската јавност, еднодушно беше упатен апел до сите институции што се занимаваат со продуцирање и меморирање на филмска граѓа проблемски поврзана со темата на егзодусот, да сторат сè што е во нивна можност, да ја зачуваат, архивираат и да ја направат достапна за секој што ќе ја користи во научни и хуманитарни цели. Иницијативата се прошири и до препораките да се изготви колку е можно побогат фонд на филмски и видеоматеријали што непосредно го разгледуваат проблемот на егзодусот.

Собирот, исто така, предложи Симпозиумот да се конституира како манифестација со континуитет, која во претходно договорени термини ќе ја обработува односна материја.

Големиот степен на кооперативност што ја манифестираа учесниците на симпозиумот и динамичната размена на искуства, кои, се покажа, научно се извонредно корисни, остава простор за реализација и на многу поамбициозни и содржински побогати програми во претстојниот период.

ФОНД ОТВОРЕНО ОПШТЕСТВО
НА МАКЕДОНИЈА

Директор: Владимир Милчин

КИНОТЕКА
НА МАКЕДОНИЈА

Директор: Борис Ноневски

ЗА СОЗДАВАЊЕТО НА ФИЛМСКАТА ДОКУМЕНТАЦИЈА ВО МАКЕДОНИЈА

Поради можноста да апсорбира и емитува факти, посебно поради можноста реалноста да биде посредувана во кинестетска и документарна форма, филмскиот медиум се здоби со огромна културна, научна и особено историска вредност. До што е истражување каде што сликата, посебно "живата слика" може да е од полза во утврдување на претпоставки, во препознавање на индикатори за предметот и во формулирање на сознајни заклучоци за респективната материја, современиот свет обемно ги користи предностите на филмот. Како резултат на таквата, секојдневно сè поинтензивната примена на филмскиот медиум се создадени обемни и разновидни бази на податоци на „живи слики“. Каталогите на филмски информации опфаќаат подрачја од фундаменталните до применетите науки, од микросветот, преку феномените на социјалниот живот до макрокосмосот. Тие збирки катадневно се зголемуваат и меѓусебно компјутерски се поврзуваат. На тој начин филмските податоци од која било точка на светот им се достапни на истражувачите или на кој било друг вид корисници (филмски продуценти, телевизиски куќи, научни установи) и на секое место на планетава кое е технички опремено да ги

прима. Филмот стана поврзувачко ткиво на светските интегративни процеси, неодминлив посредник во меѓународната размена на идеи, естетски вредности и визуелни информации.

Република Македонија, на релевантен и квалификуван начин, активно учествува во меѓународната размена на визуелни информации. Преку компјутерската база на Кинотеката на Македонија нашите научни и културни работници се во можност постојано да ги пребаруваат, не само филмските, туку и сите други бази на научни и искуствени податоци. И што е уште поважно, бидејќи нашата институција е активен учесник - произведувач и десиминатор на информации, податоците за и од домашната филмска продукција се постојано достапни за целокупната светска научна и културна јавност. Преку тој софистициран излог, кој деноноќно е отворен, корисниците (информативните агенции; јавните гласила; печатот, радиото, телевизијата; филмските компании, научните установи), освен со филмолошките референци (авторскиот и изведувачкиот ансамбл, техничките карактеристики и.т.н.), преку описот на содржината на филмот, се запознаваат со сите сегменти на нашиот културен, стопански,

политички, научен и духовен живот, кој е опфатен и фиксиран со филмската камера.

Секој намерник или случаен минувач низ македонската база на податоци ќе може изворно да се информира за првите филмски снимки на Балканот, кои се направени токму во Македонија од браќата Манаки, за нивната широко цитирана репортажа во секоја посериозна историја на филмот-Посетата на Султанот Решад V на Македонија. Од опусот на Манакиевци, понатаму, ќе можат да се запознаат со галерија на крунисани и хиротонисани глави, министри и претседатели на влади, дипломатски претставници и јавни работници кои ја опседнувале Битола и Македонија. Но, исто така, ќе најдат податоци за трговијата, просветната дејност, влашките обичаи, македонските свадби; за одмаздничките репресалии по Илинденското востание и славodobитните паради. Во базата на диспозиција се филмските податоци од тру-

довите на странските сниматели во Македонија за време на Првата светска војна - фронтovski дејствија, победнички војски и заробеници, фортификациски објекти и снимки на градови и села во заднинските територии, разместувања на војски и реквизирање имоти на месното население. Тука се и компјутерските записи за македонските првосниматели - аматери (Благоја Дрнков, Кирил Миновски, Благоја Поп-Стефанија и др.) кои со своите скромни филмски остварувања го одржаа континуитетот на македонската кинематографија од Манакиевци до ослободувањето. Конечно, во базата се обработени и депонирани податоците за целокупната повоеана играна и документарна продукција. Бидејќи во односниов сегмент станува збор за резултати на организирана кинематографија, во него се наоѓаат податоци на еден систематски визуелен приказ на целокупниот повоеан развој на Македонија. Тука се записите за филмските снимки на сите поважни политички настани, почнувајќи од Второто



Од филмската документација - кадри од скопскиот земјотрес

заседание на АСНОМ, преку партиските конгреси до посетите на странските државници и делегации на Македонија, до јавни манифестации, митинзи, слетови и штрајкови. Не е помала ни хрониката на културните настани, чија содржина ја сочинуваат фрагменти од изложби, концерти, естрадни приредби, трибини, семинари и други настани. Особено се значајни и фреквентни прилозите за стопанскиот живот во Македонија, кои покрај културно-историското значење сè уште се и деловно релевантни во нашата понуда за меѓународна размена на стопански информации и пласман на капитал. Нема ниеден позначаен индустриски, земјоделски, водостопански, сообраќаен, туристички, здравствен или енергетски објект во Македонија за кој не е направен филмски запис во кој се регистрирани неговите производствени и технички перформанси, вработеноста, асортиманот на производите и можностите за пласман на домашниот и странскиот пазар.

Граѓата на досегашната македонска филмска документација потекнува од повеќе извори. Поради тоа, таа не е, или во најголем дел не е, кохерентна во сите свои сегменти. Во прв ред тоа се однесува на невоједначениот **технички стандард** на снимените материјали, кои се појавуваат на носачи на слика со 8; 9,5; 16 и 35 милиметарска лента, од кои, во зависност од периодот на снимањето и продуцентот, дел се тонски материјали, а дел неми филмски записи. Кон тоа треба да се додаде дека односната граѓа е со различен степен на зачуваност. Втората особеност на македонската филмска документација е постоењето **дисконтинуитети и невоједначен интензитет во бележењето на настаните**. Имено, поради непостоењето организирана кинематографија од појавата на филмот сè до ослободувањето, настаните во Македонија се бележани инцидентно. Претежно од странски сниматели и од домашни аматери. И тоа од случај до случај, кога овдешните настани ќе го вознемиреа светското јавно мислење и кога ќе ги пробудеа меѓународните интереси. Со оглед на тоа што Македонија беше епицентар на невралгичниот Балкан, каде што се случуваа

преврати, востанија, војни и револуции - настани, кој од кој поатрактивен за филмскиот медиум, за нив постои соодветна документација. Откако ќе престанеа да пукаат топовите снимателите ја напуштаа и ја забораваа Македонија, препуштајќи им ја на ретките филмски аматери. Мирот во Македонија скоро и да не е филмски регистриран. Затоа постојните материјали од тој период феноменолошки се еднодимензионални. Но, такви какви што се тие филмски снимки не се во целост приклучени кон нашата културна ситуација. Сè уште голем дел од нив се чуваат во странските филмски архиви. Затоа јазот на дисконтинуитетот во филмските хроники е уште подлабок. Нивното ургентно копирање и приклучување кон фондот на македонската документаристика е првостепена културна и научна задача. И, трета особеност на односната граѓа, поврзано со генеалогичката, е **редуцираната идеолошка диоптрија** на нејзиното настанување. Најголем дел од тие снимки се правени со отворени пропагандни намери. Во нив евидентно се фаворизирани страните на нарачателите. Доколку тие материјали во целост станат достапни за нашата научна јавност низ едно критичко читање не само што ќе се релативизираат таквите недостатоци, туку низ дополнителна компаративна анализа, низ соочување на полемичните филмски изрази, на оние од страна на победниците со записите на поразената страна, ќе се дојде и до релевантни филмолошко-теориски резултати.

Едно поконкретно назначување на изворите на граѓа, се надеваме дека ќе ги предочи изгледите и шансите на македонската документаристика, како и перспективата на нашата база за филмски податоци креативно и со статус на субјект да партиципира во меѓународната размена на кинотечни и филмски информации и, конечно, ќе го легитимира овде изнесениот ангажман.

Првите филмски снимки за и во Македонија се направени од странски сниматели. Како рефлекс на Илинденското востание и љубопитноста на меѓународната јавност за настаните во 1903 година кај нас, компанијата „Пате“ ќе изготви филм „Масакрите во

Македонија". Тоа било, всушност, костимирана реконструкција работена по однапред подготвено сценарио во студијата на самата компанија. Станува збор, значи, за еден вид фикти-вен журнал. Нешто подоцна, во есента 1903 година, конкурентската компанија „Чарлс Урбан Трејдинг компани“ потикната од живиот интерес на јавноста испраќа екипа во нашата земја на чело со снимателот Радјер Нобл и ги прави првите вистински документарни записи за Македонија. Оттогаш наваму ќе бидат регистрирани сите позначајни настани, особено оние поврзани со воените дејствија. На филмската лента се фиксирани живи слики за Конституцијата (Уриетот) од 1908 година и Балканските војни од 1912/13 година. Постојат индиции дека 80 проценти од филмскиот материјал за Балканските војни е снимен на територијата на Македонија. За време на Првата светска војна во која учествувале земји, за тоа време со завиден филмски потенцијал (Франција, Англија, Германија, Австроунгарија и уште некои други), на регистрањето на настаните им се пристапувало многу поорганизирано. Скоро сите армии при главните штабови имале филмски одделенија кои покрај претежно воените дејствија снимале и заднински настани. Таквиот материјал потоа го праќале во матичните земји од кој се компонирале филмски журанли и се прикажувале пред тамошната публика. Во меѓувоениот период Македонија е инцидентно регистрирана на филмска лента од странски сниматели. Најинтензивно нашите предели се снимани за време на Втората светска војна. Филмски прилози од нашиот крај се појавуваат во воените хроники и филмските журнари на Германија и Италија. Но, најфреквентни се филмските записи во Кинохрониките на фондацијата Бугарско дело. Од околу 150 филмски журнари што реализира тој продуцент за време на Втората светска војна во над 50 журнари се среќаваат прилози од Вардарска Македонија, а од целокупниот етнички простор на нашата земја има над 70 прилози. Интересот на странските сниматели, поради специфичната геостратешка и политичка положба на Југославија, а во нејзините рамки и Македонија, ќе се одржува и по Втората светска војна. Меѓутоа, со релаксирањето на меѓуна-

родните односи во шеесеттите години тој интерес спласнува, за со појавата на новиот медиум на телевизијата, странските филмски сниматели сосем да го проретчат престојот во Македонија. Оттука тој извор за дотек на актуелна филмска документација скоро да е пресушен. Она што останува од нашиот однос спрема него е благовремено да се приберат расположливите материјали, да се обработат и да им се дадат на користење на културните и научните работници.

Втор значаен извор во создавањето на филмска документација, не толку поради неговите стандарди, колку поради медиумската ситуација се снимките на филмските аматери. Тие се значајни и поради тоа што низ нив македонската културна ситуација, со фактот што актери и автори на тие записи се овдешни луѓе, прави своевидна кинематографска авторerefлексција. Како што е познато основоположници на таквата филмска практика се браќата Манаки, културни дејци кои уште со самиот старт и со квалитетите на својот опус се наредија не само во нашата, туку и во светската историја на филмот. Нивното дело, но на значително пониско техничко и филмолошко ниво, меѓу двете светски војни го продолжија една група филмски ентузијасти од различни места во Македонија: Арсениј Јовков од село Селци - Дебарско, Благоја Поп-Стефанија од Охрид, Кирил Миновски од Прилеп, Благоја Дрнков и Никола Хаџи-Николовски обајцата од Скопје и други. Во меѓувоениот период во Македонија бележиме обиди и за организирано филмско производство. Хигиенскиот завод во Скопје во 1931 година ќе основа фото-филмско ателје со сопствена лабораторија. Снимателот Стеван Мишовиќ во неговите рамки ќе реализира пет едукативно-пропагандни филмови. Со избувнувањето на Втората светска војна дејноста на Заводот згаснува. Аmaterското филмско движење, меѓутоа, продолжува и по војната. И не само што продолжува, туку се интензивира и институционално се профилира. Во повеќе градови на Републикава: Битола, Штип, Куманово, Скопје и други места се организираат кинолубови, каде што голем број млади луѓе, покрај тоа што се запознаваат со техниката и технологијата на филмскиот медиум, реали-

зираат и респективен квантум на кратки играни и документарни филмови. Тоа движење, како алтернативен сегмент на институционално организираната кинематографија, долго и продуктивно опстојуваше во нашата културна ситуација. На неговите 8мм. ленти се регистрирани и зачувани многу битни настани за кои големите продуценти или немаа слух или не беа во можност да ги снимаат. Меѓутоа, во седумдесеттите години аматерската филмска продукција почнува да малаксува. Грижата на општеството за тој вид творештво интензивно се топи. Новите електронски видеокамери ги потиснуваат филмските. Така сега во Македонија работат некокумина ентузијастички кои само одвреме навреме ја земаат в рака филмската камера. На тој начин и овој алтернативен извор на филмска документација пресушува. Но и без тоа, доколку една култура претендира на релевантен начин да партиципира во филмското посредување на реалноста, (според иманентните технички, креативни и организациони стандарди на медиумот) не може да се потпира само врз парафилмската продукција.

Трет, во техничка, креативна, содржинска и квантитативна смисла, најзначаен извор во создавањето и кумулацијата на граѓа за македонската филмска документација е продукцијата на субјектите на институционално организираната кинематографија. Станува збор за систематско следење и снимање на настаните во Македонија, кое го започна, за тоа специјализираната куќа, „Филмске новости“ од Белград уште во 1945 година. Во рамките на својата основна дејност, да произведува филмски журнари и документарни филмови од просторите на Југославија и да ги следи меѓународните активности на земјата, „Филмске новости“ имаа акредитирано филмски репортер и во Македонија, кој по однапред дефинирана програма континуирано ги бележеше сите позначајни настани во Републикава. Од првите прилози во 1945 година „Бегалците од Егејска Македонија“, „Прослава на денот на востанието во Скопје“, „Риболов на Охридското езеро“ и „Уметничко училиште во Скопје“ - во наредните години бројот на прилозите се стандардизира на 20 филмски записи за Македонија годишно. Од 1945 до 1985 година,

периодот за кој располагаам со прецизни и проверени податоци, во журналите на „Филмске новости“, се објавени 768 прилози од Републикава во вкупна должина од 60.396 метри. Или, колку за илустрација, тоа е обем на 24 играни филмови со просечна должина. Притоа, треба да се има предвид дека тоа е само објавениот материјал. Обемот на изворната граѓа би требало да биде најмалку трипати поголем. Имајќи го предвид значењето на документаристиката, покрај заедничките, во Македонија уште во 1947 година почнаа да се произведуваат и локални филмски журнари. Меѓутоа, нашата средина немаше среќа со континуитетот на продукцијата. Од 1947 до 1951 година излегуваше „Филмски месечник“ од кој се произведоа 27 броја. Во 1956 беа покренати „Филмските репортери-прегледи“ од кои излегоа 4 броја, а во 1963 година се премина на „Скопски репортер“ од кој се прикажаа 3 броја и уште следната, 1964 година, пак, 3 броја. Значаен и долгогодишен ефект во создавањето визуелна панорама за Македонија има документарната продукција на „Вардар-филм“. Тој продуцент од почетокот на својата активност досега има реализирано над 750 наменски и документарни филмови. За разлика од репортерските прилози, кои се елементи за еден поширок, често не баш кохерентен преглед и токму заради тоа, нужно се фрагментарни и во концепирањето и во експликацијата, документарните филмови се заокружен и целосен приказ за предметот, појавата или личноста во социјално-културниот контекст. Таквиот вид продукција не само што ги регистрираше настаните, туку и критички ги промислуваше. И затоа неговиот културен и сознат ефект е неспоредливо поголем отколку едноставното бележење на реалноста. За жал, од повеќе причини во кои овде нема да навлегуваме, „Вардар-филм“ оптимално не го искористи својот потенцијал, а во последниве години документарната продукција е сведена на симболичен број филмски остварувања. Со распаѓањето на Југославија и „Филмске новости“ го запре своето производство на филмски журнари, кое од порано имаше почнато да малаксува. На тој начин Македонија ги загуби двата најквалификувани и најкомпетентни извора на филмска документација кои во долг временски



Од филмската документација - кадри од скопскиот земјотрес

континуитет ги следеа и бележеа домашните настани и активноста на меѓународен план.

И конечно, **четврт** најпродуктивен и најопфатен извор на филмска документација кај нас претставува телевизиската продукција. Со втемелувањето на овој медиум во нашата културна и политичка ситуација, за потребите на својата програма, која секој-

дневно временски и содржински се ширеше, телевизијата, покрај преземањето странски остварувања, разви и сопствена филмска продукција. Телевизиското филмско производство во содржинска и жанровска смисла се пројави во сите форми кои ги негуваше овој медиум во светот. Во таа смисла Македонската телевизија реализира играни филмови,

телевизиски серии, научни и популарни филмови, документарни емисии, снимки на концерти, телевизиски драми, портрети на научни, културни и политички работници и.т.н. Меѓутоа, за потребите на својата информативна функција најагилна беше во снимањето на филмски информации. За таа цел беше развиена широка дописничка мрежа со која беа опфатени најголем дел од градските населби и општините во Македонија. Како резултат на таквата програмска активност кај нас се кумулира дотогаш невидена филмска документација. Немаше настан од локално, регионално или републичко значење кој не беше регистриран на 16 милиметарската филмска лента; немаше ниту една значајна личност, јубилеј, културна манифестација, политички настан или локална приредба која не се појави на телевизискиот екран. Но, со технолошкиот напредок, со воведувањето на електрониката телевизијата постепено, првин во информативните, а потоа и во документарните програми, го напушта филмот како носач на слика и тон. Колку што ни е познато во продукцијата на Македонската телевизија тој се појавува само инцидентно. Можноста на електрониката ни кинестетски, ни на фонопластичен план не се поинфериорни во однос на филмот. Доколку се има инвенција и со електронската камера можат да се снимаат вредни филмови, убедливи телевизиски драми, релевантни научни емисии, возбудливи разговори - но, не и трајни! Имено, векот на траењето на електронските снимки и кога се чуваат во оптимални услови е ограничен. Затоа таквиот тип на визуелна документација е од привремен карактер.

Неблаговременото согледување на исуфициенцијата на изворите за филмска документација, отсуството на ангажман на културната политика да се активира продуцентскиот потенцијал, Македонија ја доведе во парадоксална ситуација да поседува филмска меморија за минатото, а да не се сеќава на сегашноста. Кај нас да има релевантни записи за посетата на последниот турски султан од почетокот на веков, а да немаме филмски документи за престојот во Македонија на последниот турски претседа-

тел - од крајот на веков; да е живосликан Хуриетот (манифестации и прогласи по повод донесувањето на уставот) уште во турско време, а да немаме филмски документи за изготвувањето и донесувањето на Уставот на суверена и самостојна Македонија; да има записи за аналфабетски курсеви, а да нема трајна филмска документација за приемот на Македонија во Обединетите нации...

Токму поради тоа ургентно се налага потребата за координирано реализирање на еден Проект за обнова, ревитализација и создавање на филмска документација. Со тој потфат би се обликувала трајна визуелна панорама за Македонија, која би се потпира-ла врз хронолошкиот и содржинскиот принцип. Структурата на Проектот би ја сочинувале следниве сегменти:

1. Прибирање, систематизација и обработка на преостанатите филмови и филмски материјали за Македонија кои се чуваат во странските кинотеки и филмски архиви.

2. Селекција на електронски снимената граѓа (телевизиски материјали) од домашни и евентуално странски студија од последните 5 до 7 години и нејзино префрлување на трајна филмска лента.

3. Програмирано следење и регистрирање на актуалните стопански, политички и културни настани и меѓународната активност на Република Македонија.

Реализирањето на вака конципираните проект е остварливо затоа што во Македонија постојат институционални, кадровски, технички и креативни услови. Првиот сегмент - прибирањето на преостанатите филмови и филмски материјали од странските архиви веќе го реализира Кинотеката на Македонија. Преостанува Министерството за култура, како и досега, да продолжи финансиски да ја алиментира таквата акција и во догледно време ќе се комплетира визуелната панорама на Македонија до крајот на Втората светска војна. Додека, пак, вториот и третиот сегмент на Проектот: селекцијата на електронски снимената граѓа и нејзиното префрлување на трајна филмска лента и програмираното следење на актуелните настани - треба да им се довери на една од продуцентските институции кои ќе понудат и ќе гарантираат најприфатливи услови.

СТИВЕН БОТОМОР
(STEPHEN BOTTMORE)

УДК 791.43(.44:949.7):351.758.1
351.758.1:(791.43/.44:949.7
Кинопис 10 (6), с. 21-28, 1994

**Цензурата, вистинитоста и сензационализмот
беа главните точки во медиумскиот циркус што ја опкружуваше
некогашната Балканска војна**

ВРЕМЕ НА ВОЈНА *

„Островот беше едно големо мочуриште, од него стрчеа големи дрвја, а до колена во мил беа илјадници прегладнети турски заробеници, со лица и раце сиви како пепел, со очите пропаднати во очните шуплини... Мртви војници, без, речиси, никаква облека на нив, лежеа како храна за птиците мршојадци.... Видов четворица како седат крај едно огинче... Му проговорив на тој што ми беше најблиску, но не добив одговор. Го повторив прашањето, без резултат, па го фатив за рамо. Падна напред - сите чет-ворица беа мртви“.

Џесика Бортвик, (Jassika Bortwik),
снимателка

Октомври, 1912 год. Во Hotel de Bulgarie во Софија, вриеше од луѓе. Воени известувачи, фотографии и сниматели беа дошле од цела Европа, а и од подалеку. Ги имаше околу 150; беспрекорно облечени Французи, Англичани, во полувоени или карирани костуми, некои носеа пушки со скратени цевки, некои револвери. Во овој најгротескен собир што е забележан во историјата беа Леон Троцки и италијанскиот футурист Маринети (Marinetti), обајцата во својство на воени известувачи.

Филип Гибс (Philip Gibbs) вака ја опишува сцената:

„Ги имаше во доволен број за да чуваат еден планински премин. Мажи од старата школа кои тргнале по тој пат во поранешните

војни ... обесхрабрено вртеа со главите на овој модерен собир на млади новинари, фотографии, уметници, сниматели и патеписци кои дошле на Балканот да направат циркус од типот на Барнам и Бејли“.

Тие биле таму, се разбира, за да известуваат за балканските војни (1912-1913 год.) кои започнале со здружувањето на четирите земји од тој регион - Бугарија, Грција, Црна Гора и Србија - со цел да ги избркаат Турците од нивните земји, но на крајот сојузниците се скарале и ѝ се свртеле на Бугарија. Ако денес балканските војни се паметат, како првиот воен судир со употреба на авиони во воените дејствија, треба и по тоа што тие исто така, биле голем медиумски циркус во кој филмот играл важна улога.

* Текстот на Стивен Ботомор е објавен во „Sight and Sound“, септември 1993 година. Со дозвола на авторот, кој користеше податоци од нашата Кинотека, го објавуваме овој текст во целост.

Во 1912 год. снимањето на војна не е нова работа. Филмот е на сцената уште од 1895 год. и само две години подоцна филмската камера е користена во војната меѓу Грција и Турција од страна на воениот уметник Фредерик Вилерс (Frederic Villers). Во наредните години се снимани други различни воени судири, но најчесто во манирот ад хок. Во нив спаѓаат Шпанско-Американската војна (1898), Бурската војна (1899-1902) и Руско-Јапонската војна (1904-05). Она што е ново во однос на снимањето на Балканските војни е вклучувањето на новоформираните компании за филмски новости - на пример, „Pathè Journal“ и „Topical Budget“, како и самиот број на ангажирани сниматели - повеќе од 20.

Само „Pathè“ има дури осум сниматели на Балканот: „Гомон“ (Gaumont), „Сине“ (Cines), „Еклер“ (Eclair) и други слични компании имаат по неколку сниматели, а се ангажирани и месните жители. Транспортот е скроман, а гладот и болестите распространети. Неколку сниматели, запаѓајќи во вкрстен оган, здобиваат тешки рани. Сепак, тие за нај-сериозен проблем ја сметаат цензурата.

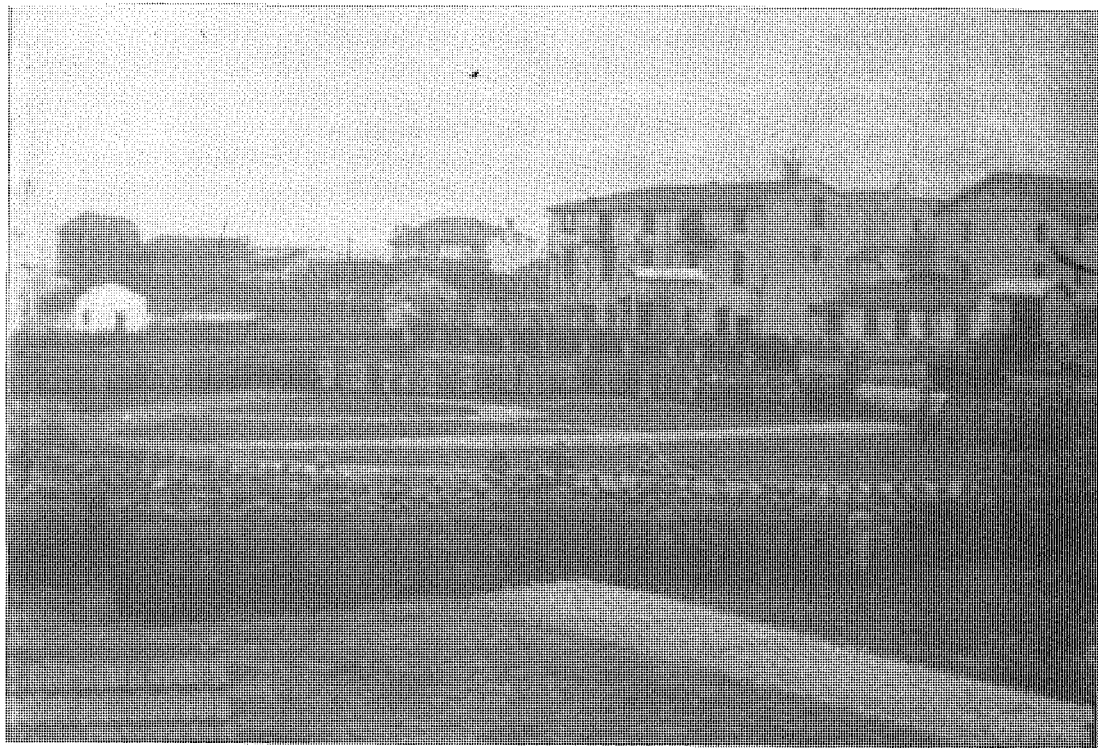
Проблемите на британските снимателски екипи започнале уште во Лондон. Званичните документи што се зачувани во Заводот за јавни документи покажуваат дека, иако британското Министерство за надворешни работи издавало гаранции за сите новинари кои барале уверенија за пред турските власти, тоа одбивало да им помогне на снимателите. Со официјални писма, на „Pathè“ и „Gaumont“ им било речено дека само „признати новинари на земјата“ можат да бидат акредитирани, но се чини дека вистинската причина за недавањето помош лежи во типичниот британски презир спрема вулгарниот филм. Во приватните белешки што ги има во документите на Министерството за надворешни работи, анонимни функционери признаваат дека се обидуваат „да ги набркаат овие луѓе“ и дека „Pathè“ произведувала популарни филмови за кината и затоа „во овој случај не заслужува големо охрабрување“. Еден друг функционер додава: „Мислам дека е ужасно да се прават филмски снимки на војна“. Претходната година, Турците се жалеле кај британската влада за навредливите филмови од нивната војна во Либија,

кои што биле прикажувани во Британија, па затоа Министерството за односи со странство веќе било чувствително на таа тема.

Недостигот од уверенија не ги задржал долго време британските филмски екипи, но затоа тие се судриле со главниот проблем-цензурата во самите балкански земји. Рестрикциите варирале од земја во земја. Во Турција во која почнале непријателствата (октомври 1912 год.) цензурата била релативно лабава. Ова го откриле група новинари и сниматели кои со воз оделе од Константинопол кон фронтот. Додека чекале на станицата се расчуло дека пристигнуваат група бегалци. „Настана стампедо“, пишува дописникот на „Тајмс“... „фоторепортерите и снимателите ги извадија фотоапаратите и филмските камери, еден овчар (цензор) сметаше дека неговата патриотска должност е на сите да им забрани да сликаат. Заблуден јунак! Ако цела чета полицајци од метрополитенската полиција често не можеле да спречат еден фотограф да направи слики од лондонското најсвето место, колку ли е невозможно еден Турчин, што размислува бавно, да спречи исти такви стручњаци да не ја извршат својата инстинктивна задача кога волшебниот збор „бегалец“ бил во воздухот“.

Но, со напредувањето на војната, турската цензура станала поцврста. Сер Брајан Литон (Sir Brian Leighton) бил уапсен кога се подготвувал да ја сними битката кај Чатаља, додека „Тигарот“ Карл (Sarll) тврдел дека за да ја одбегне цензурата морал да ги сече своите филмови и да ги праќа во татковината на мали парчиња. Во други земји било дури и полошо. „Пал Мал Газет“ (Pall Mall Gazette) известува дека во Црна Гора снимателите биле далеку од местата каде што се воделе борби и дека „тие живи се јаделе во некаков логор каде што не можеле ни да го чујат татнежот на топовите“.

И кога ќе успееле да стигнат до линијата на фронтот, снимателите ретко биле добро примани. Снимателот на „Pathè“ Лавентур (Laventure) исчезнал во битката кај Луле Бургас. „Се плашевме дека... г. Лавентур го погодил некој залутан куршум“, - вели „Пате Журнал“, (Pathè Journal). Но, на крајот се дознава дека тој бил заробен заедно со неговиот помошник и други тројца новинари-до-



Кадр од филмот „Документи од Балканската војна“, 1916/17, изворен материјал

писници од страна на Бугарите кои во тоа време напредувале и биле обвинети за шпионажа. (Во ова има доста претерување, вели Лавентур, бидејќи нивната група ја придружувале две запрежни коли, пет коњи, многу багаж и слуги). Така биле одведени до Софија, а биле пуштени дури по речиси три недели.

Бугарската цензура била најтврдокорната од сите, и на новинарите им ја затнувале устата како да имаат „беснило“, пишува „Фортнајтли Ривју“ (Forthnightly Review).

Информациите биле безмилосно скратувани: на пример, еден опис за „Ле Фигаро“ (Le Figaro) од 600 зборови бил скратен на само девет. Дописникот Троцки кој во прво време не се жалел на бугарските власти велејќи „војната, стриктно говорејќи, не се води поради филмовите и весниците“, подоцна станал еден од најострите критичари на цензурата која навистина била драконска: сите новинари кои одат со бугарската војска мораат да носат ленти на рацете, мораат да се движат токму во прецизно утврдените

зони, а ако бидат фатени надвор од нив, веднаш ги враќаат дома (ова му се случило на Маринети).

Поради ваквите строги прописи, снимателите одвај можеле да снимат борбени дејствија. Литон тврдел дека успеал да сними „вистинска борба“, Џорџ Вилкинс (G. Wilkins) рекол дека снимил дел од битката кај Луле Бургас, како и сцена кога „турски топ заедно со луѓето крај него се директно погодени и збришани, пешадиски војници како ги коси митралески оган. Потоа, од едно ритче Турците јуришаат со бајонети и сите гинат во борбата гради в гради“. Но, она што останало од филмовите (Литоновите во Империјалниот Воен Музеј и она што се смета дека е Вилкинсов филм во Ројтер) не содржи никакви секвенци со борба, туку само многу бегалци. Она што Вилкинс го рекол во врска со Џон Грирсон (John Grierson) и Лауел Томас (Lowell Thomas) во најдобар случај звучи како „накитена верзија“ и не се согласува во деталите со многу потрезниот извештај на неговиот сопатник, Грант (Greant).

Цензурата не била единствената тешкотија. Тешко им паѓало и бездушното сивило на балканската зима и големите растојанија што ги совладувале модерните оружја, но не и повеќето од леќите на филмските камери. Џејмс Скот Браун (James Scot Brown), снимател на Кинемаколор кој се движел со грчката војска, бил разочаран од филмските можности на војната.

„Не можам, без да си го спомнам прекрасниот опис на битката кај Омдурман напишан од Џорџ Стивенс (George Stevens) и во мислите додека го читав го споредував со она што го бев видел. Бев изненаден и разочаран. Она што го видов нема врска со вистинското војување. Видов обичен пејзаж кој повремено емитува оган“. Фотографот Херберт Болдвин (Herbert Baldwin) заклучува дека едноставно од толку далеку не е можно да се снимат битка. „Нашите најсмели слики се снимени од 5-6 метри... филмската камера може да даде подобри резултати зашто движењето може да истакне некои важни детали на сликата кои инаку можат да останат незабележани, но сепак се сомневам дека може да даде некои многу вредни резултати“. Болдвин заклучува дека камерите единствено можат да ја прикажат „човечката страна на војната“ и во секој случај тоа е она што ги надополнува повеќето од филмовите што се донесени дома.

Но, таму имало големо разочарување поради недостигот од акција во тие филмови. И „Биоскоп“ (Bioscope) забележува: „Навистина е многу интересно да се види како се мијат бугарските војници, но не може да се рече дека е историски настан од значење за балканската криза!“, а „Amateur Photographer“ вели: „Само по малку се слуша звукот на битките, а не може да се видат, воопшто. Единствена илустрација е онаа вечна географска карта“. Навистина, биле снимени неколку географски карти, а една дури ја направил прославениот аниматор Емил Кол (Emil Cohl). Сепак, биле направени снимки на борби и тоа од страна на непознат снимател на „Pathè“, со помош на телефото леќи и кадри од пет вакви филмови биле пуштени во „Пате Журнал“: снимките се јасни и остри, на некои се гледаат гранати што експлодираат над главите на бугарските војници кај Луле Бургас

(снимени се на далечина од седум километри).

Оружјата со долг дострел на модерното војување го прошириле бојното поле, а со овие снимки се покажало дека и филмската технологија може да освојува простори.

Но, повеќето сниматели немале вакви леќи, па затоа не е ни многу чудно што понекогаш малку ја кителе вистината. Во филмовите на Литон и Гордон се гледа дека на војниците им се кажува во кој правец да ги вперат митралезите и пушките и да симулираат дека пукаат, иако кога во 1912 год. овие филмови биле прикажувани, биле презентирани како „топови и пешадија во акција“ во битката кај Луле Бургас. Данскиот снимател Фриц Магнусен, (Fritz Magnussen) не можејќи да сними вистински борби, симулирал такви сцени (што не му наштетило зашто подоцна тој станал водечка личност во скандинавскиот филм). Вакви лажни филмови биле снимани и далеку од фронтот. „Pall Mall Gazette“ обрнал внимание на ова, известувајќи дека некои компании „вршат проби во едно скришно место близу Париз, проби на битки кои ќе бидат или се снимени. Артистите се главно бивши војници па целата работа се изведува со вистински пушки, топ и други потребни реквизити“.

„Pathè Journal“ откри дека локацијата на оваа измама бил полигонот близу до Боа д'Венсан, (Bois de Vincennes), локацијата на нивното студио.

Во весниците се појавуваат повици „Фалсификат - крајно прост фалсификат“, па затоа две компании кои имаат свои сниматели на теренот, почнуваат да ги рекламираат своите филмови. Топикал извикува: „Вардете се од балканските бурлески и не дозволувајте да ве залажат со лажни битки снимени во двор!“, а Гомон прокламира дека нивните филмови се „веродостојни“. Сепак, некои од тие фалсификати се уверливи и трогателни. Така, кога во Париз е прикажуван еден фалсификат филм во кој Турците биле опколени, еден Турчин кој бил во публиката фрлил чевел кон платното и викал: На победа! На победа!.

Покрај квалитетот, фалсификатите биле привлечни за филмските компании поради тоа што биле поевтини, не морале да

праќаат сниматели онаму каде што била војната. Тајмс забележува дека само давачките за осигурувањето се „астрономски“. Еден уредник на филмските новости вели: „Трошоците за балканските војни, водечките филмски куќи ги чинат илјадници фунти, а практично за возврат не добиле ништо“. Балканските војни биле голема инспирација за уметнички филмови, па во следните две години биле снимени околу 20 на таа тема. Во Британија, веродостојни ТВ филмови од војната донесле добар профит, но кога биле проследени со добра реклама. Во Чичестер, извесна г-ца Траверс (Travers) држела предавања со филмови од војната, а со неа на подиумот се појавиле луѓе облечени „во костими на балканските раси“. Во Њукасл, Гомон пред своите канцеларии истакнал големо пано со географска карта, на која биле обележани местата каде што снимале неговите сниматели. Неколку компании направиле специјални плакати за да ги рекламираат своите воени филмови.

Но, во зоната на војната, сè било поинаку. До 1912 год. филмот на Балканот станал многу популарен и имало десетици киносали каде што се прикажувале европски и американски едноролнаши. За време на непријателствата, еден дописник видел големи толпи луѓе околу многубројните кина во Константинопол и бил изненаден од изборот на филмови. „Мислев дека се прикажуваат филмови од војната, но немаше ниеден таков филм и додека војската на крал Фердинанд (од Бугарија) беше речиси пред нивните порти, луѓето во овој град уживаа да гледаат обични срцепарателни трагедии, сомнителни комедии и лигави сентименталности“. Всушност, единствениот воен филм што е прикажан во Турција во тоа време, бил оној за нивната единствена победа, повторното заземање на Адрианоупол во 1913 кој бил „поздравен од воодушевените маси“.

Со толкава цензура, со толку малку филмови што снимиле акција и со толку многу фалсификати, може лесно да се заклучи дека снимањето на балканските војни било неуспешно. Но, ова би бил погрешен заклучок. Некои сниматели успеале во задачата и заеднички именител на истата, често, бил определен степен на официјално признание за

нивната работа.

Да го земеме за пример Бугаринот Александар Јеков. Јеков имал воено искуство и работел за Pathè во Москва од 1905 што било идеално искуство, па ѝ ги понудил своите услуги како снимател на бугарската војска. Тој ги има снимено повеќето од битките на Турско-бугарскиот фронт: Лозенград, Луле Бургас и Чатаља. Неговиот целосен филм „Големата ослободителна војна на Бугарија против Турција“ му е посветен на херојскиот бугарски командант Ратко Димитриев и својата премиера ја имал во Софија, во август 1914 год., вечерта кога почна Првата светска војна. Трудот на Јеков бил високо оценет и тој бил поставен за официјален снимател на бугарската армија во војната од 1914-1918. Друг снимател кој успеал да снима била Џеси-ка Бортвик (Jessica Borthwick). Таа била ќерка на генерал Бортвик кој помогнал во реорганизацијата на бугарската армија во 1880 година и на тој начин веќе имала готова пропусница пред властите.

Најуспешниот филм од тој период бил спонзориран од владата на една од завојуваните држави. Снимател на тој филм бил Исидор Роберт Швобталер (Isidor Robert Schwob-thaler), познат како Роберт. Филмот на Роберт навидум бил снимен за конзорциумот од француски, германски и британски компании, како и за британскиот продуцент Чери Киртон (Cherry Kearton), но почетниот стимул бил од Грција. „Грчкиот крал, свесен за образовната вредност на филмот, го повикал г.Швобталер од Париз и го замолил да биде снимателски историчар на оваа војна“.

За разлика од некои таканаречени филмови на Балаканската војна, оние на Роберт прикажувале вистински борби и биле голем хит во Европа. Филмот во кој и тој се појавувал во својство на коментатор, бил прикажан во Америка, во Германија на Кајзерот (кој од практични причини се интересирал за воени филмови) и во Британија под насловот „Со Грците на огнената линија“. Британската публика била на страната на Грците, а во „Тајмс“ пишува: „Публиката кликаше кога се појави момчето Апостолис Раптио, на возраст од 15 години, кој иако ранет во главата, продолжи да се бори, како и ирската медицинска сестра која ја обожаваат ранетите војници“.

Но, филмот имал голем успех и во Париз каде што играл под насловот „Под митралески оган“ („Sous la mitraille“) и со голема помпа почнал да се прикажува на 31 октомври 1913 год. во големата Кинопалата. Во Comoedia пишува дека тој е „потресна страна на историјата, напишана со крвави букви сред хаосот на урнатини што сè уште чадат“. На премиерата присуствувале дипломати, офицери, новинари и за филмот се говорело како за „успех без преседан“. Публиката особено се возбудила од сцените каде што се гледале ефектите на дум-дум куршумите и се вели дека „жените се онесвестувале ... мажите пребледувале“. Филмот се прикажувал и во текот на целиот месец ноември, па само за еден викенд го виделе 7.000 луѓе. Доживеал 140 претстави што претставува бројка што никогаш порано не била достигната во анализите на филмот, смета Comoedia.

Роберт успеал да се најде на вистинското место, во вистинското време, за разлика од многумина други сниматели. Имал храброст да го сними она што го гледал, но бидејќи работел по покана од грчкиот крал, тој не ги искусил пречките што ги имале другите новинари.

Делата на Роберт и некои други, го натерале Филип Гибс да напише нешто што има значење на споменик на снимателите на балканските војни: „Кога во српските градови, бугарските села и турските полиња ја гледав големата воена драма, таму беше снимателот кој и покрај цензурите и воените прописи од најжесток вид, донесе дома снимки на трагични историски слики - бугарски селани како маршираат кон победа или смрт, турски заробеници во очај, запалени села, ранети и мртви .. Овие слики ѝ даваат реалност на сликата на војната што не можел да го постигне ни еден новинар со цензурираните телеграми и скратените статии. Тие се огледало на животот“.

Им изразувам благодарност на Дејан Косановиќ, Сабине Ленк и на д-р Николас Хилеј кои ми помогнаа со нивните напатства. Сер Мајкл Литон (Leighton) кој беше љубезен да ми дозволи да видам писма и слики од неговиот дедо. Исто така, им се заблагодарувам на Лук Мек Кернан (Luke McKernan) од NFTVA, Паоло Керчи Уасаи, (Paolo Cherchi

Usai) и на Маргарит Енгберг (Marguerite Engberg), Кевин Браунлоу (Kevin Brownlow), како на грчките и македонските филмски архиви, а најмногу на библиотеката на Британија.

Џесика Бортвик (Jassica Bortwick)

1892 - ?

Дваесет и две годишната Џесика Бортвик во никој случај не била професионален филмски снимател, бидејќи имала само тридневна подготовка за таа работа кога заминувала од Британија. Таа по струка, всушност, била скулптор, но Балканот страшно ја заинтересирал и таму поминала една година (од 1913-1914). Еден новинар ја нарекол Сафира, опишувајќи ја како „оптимист, полна со енергија, млада“. На возраст кога жените се крехки таа се истакнувала со својата цврстина.

Освен камерата, таа со себе носела арсенал од оружје, за одбрана. Издржала тешки неволји, една недела ја држеле в затвор под обвинение дека е шпион, живеела на леб и вода, неколкупати била ранета од куршуми и парчиња гранати. Згора на сето, во Адрианопол се заразила од колера. Можеби повеќе од кој и да е снимател, таа ги искусила ужасите на војната.

Мачно било и самото снимање. Додека снимала, ѝ отпаѓале делови од камерата, трonoжецот ѝ го смачкала граната. По сè што преживеала, кога се вратила, цариниците инсистирале да ги претресат кутиите со неразвиените филмови: „Така, ги отвориле и најголем дел од нејзиниот труд бил залуден, филмовите биле уништени“. Но, таа ја продолжила својата возбудлива кариера, ѝ се придружила на белгиската војска во војната од 1914-1918 год., а потоа станала едриличарка.

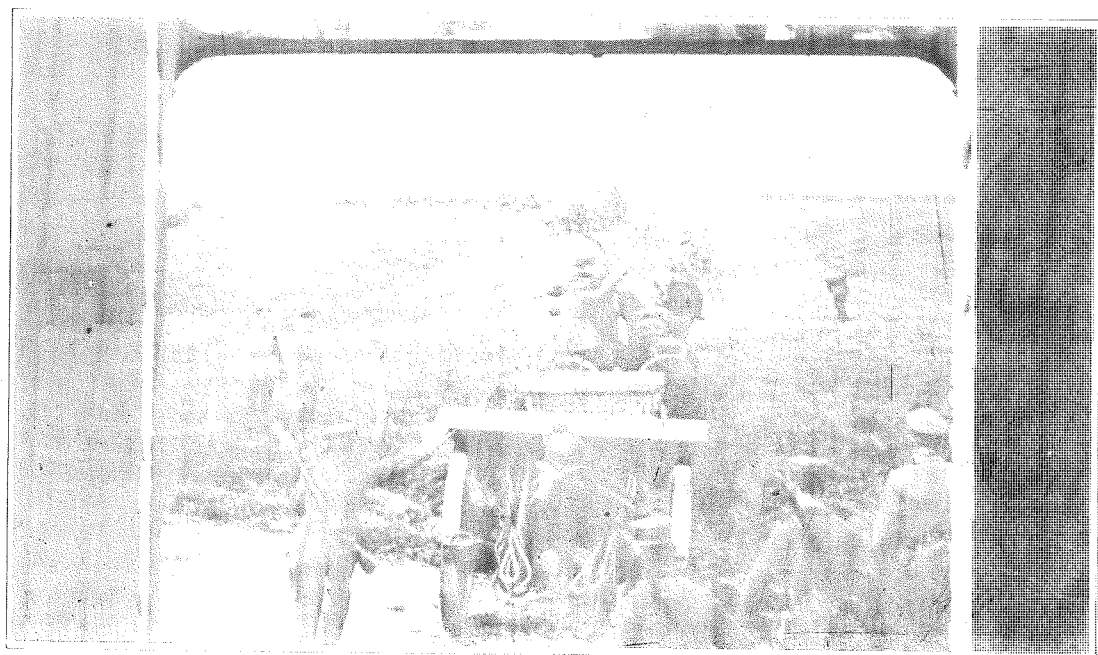
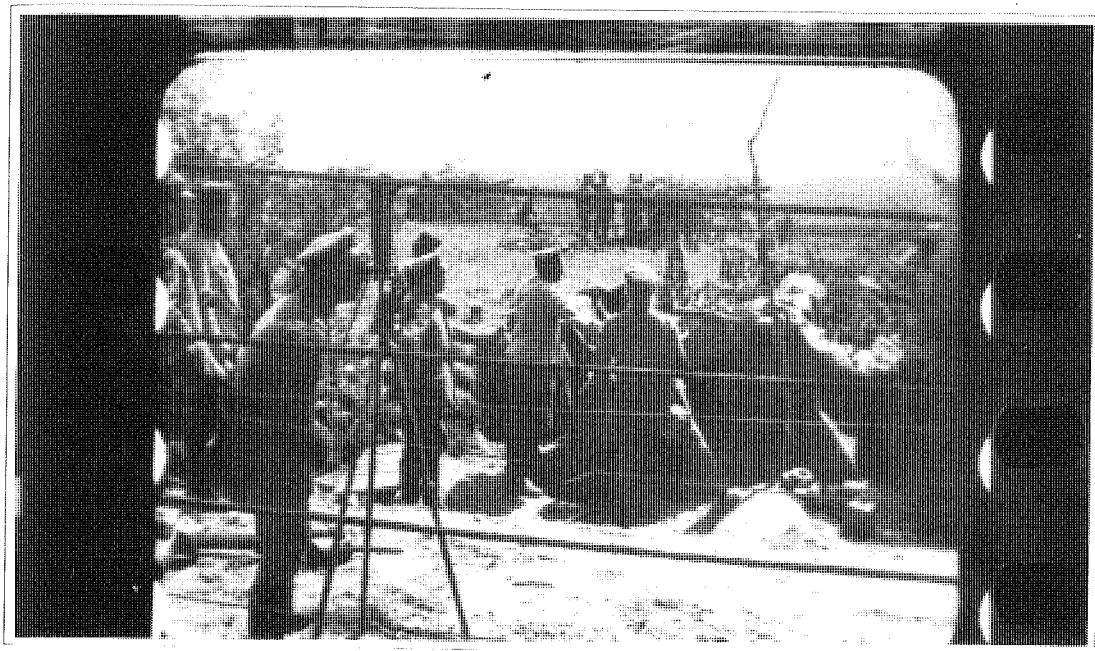
Сер Брајан Литон (Brayan Leighton)

1868 - 1919

и

Кенет Гордон (Kenneth Gordon)

Сер Брајан Литон бил искусен авантурист и воен дописник кој веќе бил во Шпанско-Американската, Бурската и Руско-Јапонската војна кога бил ангажиран да ги снима Балканските војни, од страна на Juri Imperial Pictures. Тој всушност имал својство на продуцент, а негов снимател бил Кенет Гордон, кој



Кадри од филмот „Светска војна 1914-18“,
1916(?), изворен материјал

подоцна станал многу познат во британската индустрија на филмски новости. Литон не бил многу тактичен човек, но бил многу упорен.

Гордон не бил толку жилав и изгледа дека доста пропатил на Балканот: за време на повлекувањето на Турците, во 1912 год. друг

дописник го опишал како „речиси парализиран од студот“, а подоцна „кутриот Гордон не можеше да мрдне, лежеше на грб на влама“. Литон многу не го жалел и во своите писма го опишал Гордона како „неспособен снимател“, „плашлив и неодговорен“, кој бадијала трошел филм и го губел клучот за навивање на камерата. Иако пропуштиле најголем дел од борбите, Литон и Гордон биле сведоци на големи несреќи додека поминувале низ урнати села и грозни логори на болни од колера. Нивниот филм кој содржи сцени со вакви глетки бил прикажан во лондонската Алхамбра во ноември 1912 год. и сè уште постои.



**Капетан Томас Вилијам Хенри, Тигарот
Сарл**

(Captin Thomas William Henri, Tigar Sarll)
1882 - ?

Познат како Тигарот Сарл, Сарл бил извонредно висок и имал поминато авантуристичка кариера на војник, воен дописник и артист пред да дојде на филмот. Тој во Бурската војна загубил едно око, што во тоа време не бил баш добар квалификатив за еден снимател. Покрај тоа не бил којзнае колку вешт зад камерата.

Кога бил пратен од страна на Pathè да ја снима војната, тој како и неговите колеги, не успеал да сними борбени акции какви што се очекувале. Направил доста снимки на ранети војници, но иако минал низ „крвави битки“ такви снимки воопшто не донесол. Подоцна од Pathè барал паричен надомест, тврдејќи дека по него пукале. Наводно, на Бугарите неговата камера им се причинила дека е митралез, па бил уапсен и осуден на стрелање од страна на Турците. Pathè не прифатила ништо од тоа и на судскиот процес нејзините претставници тврделе дека му ветила награда „во случај да прати во татковината добри филмови, што тој не го сторил, а самото негово патување чинело 600 фунти“.

Сарл потоа кратко време работел за Вилијамсоновите филмски новости како снимател на Првата светска војна, а остатокот од животот го минал како циркуски шоумен, специјалист за хипноза на питони и алигатори.



**Исидор Роберт Швобталер
(Isidor Robert Schwobthaler 19-21)**

Роден во Фрајбург, Германија, Швобталер, познат како Роберт, дошол во Париз за да помогне во формирањето на фирмата Raleigh et Robert. Во летото 1913 год. тој тргнал за Грција заедно со еден помошник. По неудобното патување, малку во железнички вагони натопени со крв, малку на коњ, тие стигнале до бугарската граница, каде што Грците напредувале по должината на бреговите на Струма под безмислосниот артилериски оган на Бугарите.

Според Роберт „Грците не ѝ се плашеа на бугарската пешадија, иако нивната артилерија беше извонредно прецизна. Снимавме речиси без прекин и снимивме, меѓу другото, бугарски гранати што експлодираа многу близу до нас и убија и ранија повеќе војници. Насакаде имаше чад од шрапнели ... свиреа гранати. Имаше „стотици и стотици ранети, а некои умираа пред нашите очи“.

Роберт исто така ја снимал работата на Црвениот крст чии службеници во еден ден преврзувале по 300 ранети. Неговиот помошник се разболел, пијејќи загадена вода, но Роберт верувал дека нивната задача е од големо значење и тоа: „да направиме историски документ, објективно да ги снимиме стравотиите во Македонија и воопшто ужасите на војната. Филмот нека помогне војната засекогаш да исчезне од цивилизираниот свет“!

Неговиот филм „Под митралески оган“ кој траел еден час, вака е опишан во Moving Picture World: „Се гледаат војници во акција, пешадија како напредува, коњица во јуриш, без мимикрија, туку во крвавата и брутална стварност на војната. Во еден момент, двајцата ги поставуваа камерите речиси во центарот на бојното поле, а ранети луѓе паѓаат удоолу по ридот, коњицата доаѓа напomoш со исукани сабји.... Ја нема романтиката и возвишеноста на војната што често се среќава во поезијата. Овие филмови ја кажуваат вистината отворено и буквално“.

превод од англиски: Ж.Станоевска

ФИЛМСКИ ДОКУМЕНТИ СО ДРАГОЦЕНО ЗНАЧЕЊЕ

(Филмски материјали снимени за време на Првата светска војна на почвата на Македонија од странски воени сниматели)

Веќе неколку години наназад во Кинотеката на Македонија се работи на еден долгорочен проект. Станува збор за истражувањето на филмски материјали снимени за време на Првата светска војна на почвата на Македонија од странски воени сниматели. Како резултат на овие истражувања, Кинотеката на Македонија, во 1989 година, од Империлниот Воен Музеј (Imperial War Museum), Департман за филм, од Лондон, набави филмски материјали од воените операции водени во Првата светска војна на т.н. Македонски фронт. Всушност, тоа се делови од филмски журнари, снимени од француски и англиски воени сниматели на почвата на Македонија во периодот од 1916 до 1918 година. Подетално, за овие материјали пишувавме во КИНОПИС бр.2, 1990 стр.3-14.

Во рамките на овој проект ја имав таа ретка можност во текот на 1991 година да престојувам во Сојузниот филмски архив во Кобленц, Германија. Истражувајќи го низниот филмски фонд, со сесрдна помош на моите домаќини успеав да пронајдам филмски материјали, филмски снимки снимени на почвата на Македонија за време на Првата светска војна. По неколкумесечна преписка и благодарение на финансиската поддршка



Кадар од филмот „Светска војна 1914-18“, 1916 (?), изглед на Велес, изворен материјал

на Министерството за култура, како и пресретливоста на колегите од Кобленц и од филмската лабораторија ИФУ во Ремаген, каде што беа копирани материјалите, Кинотеката на Македонија го збогати својот фонд и со овие филмски документи од исклучително значење за нашата историја и култура, воопшто.

МАКЕДОНСКИОТ ФРОНТ

Бидејќи во претходниот текст подетално ги опишавме активностите на Маке-

донскиот фронт, во овој број само кратко потсетување.

Македонскиот фронт е активиран во почетокот на 1916 година. Почетната линија на фронтот се протежала од Охридско Езеро преку планините Кајмакчалан и Кожуф па сè до Беласица (српско-грчко-бугарската троемеа по Букурешкиот договор). Од страна на Антантата, на левото крило и во централниот сектор на фронтот биле стационирани српски, италијански, руски и француски трупи, а на десното крило единици на англиската и грчката војска. Од спротивната страна на фронтот, во рамките на Централните сили, биле германски, австро-унгарски и бугарски трупи. Кон крајот на 1916 година најжестоки борби се воделе околу Кајмакчалан, при што на 19 ноември Сојузничките сили ја зазеле Битола.

Линијата на фронтот, до неговото пробивање, во 1917 и 1918 година се протежала од утоката на реката Струма во Орфанскиот Залив на Егејско Море, преку Дојранско Езеро, планината Кожуф, потем преку Добро Поле, планината Кајмакчалан, реката Црна во правец кон Дабница, северозападно од Битола кон Преспанското Езеро, оттука по линијата Отешево-Св. Наум и натаму преку Албанија до Јадранското море. Со септемвриската офанзива на силите на Антантата, предводени од генералот Франше Д'Епере, во 1918 година, Македонскиот фронт бил пробие кај Добро Поле, Гевгелија, Дојран, Битола, а со заземањето на Прилеп, Струмица, Велес и Скопје офанзивата завршила со што бил ликвидиран Македонскиот фронт.

Во продолжение, подетално ќе се задржиме на анализата на филмските материјали од Кобленц.

Овие материјали се делови од филмски журнари што се однесуваат на Првата светска војна, но овојпат снимени од спротивната страна на Македонскиот фронт, т.е. од воени сниматели на Централните сили.

Истражувајќи ги и систематизирајќи ги овие филмски прилози, ги поделивме во три групи, според насловите што ги имаат самите материјали: (1) „Светска војна 1914-1918“, на продуцентите Messter film и BUFA, (2) „Недел-

ник 1918“, продуцент Eiko GmbH, и (3) „Документи од Балканската војна 1916“ на филмската кука Messter film од Берлин. За жал, снимателите на овие филмски документи не се познати. Нивната вкупна должина изнесува 1.243 метри, посебно на негатив и на позитив филмска лента. Техничките карактеристики ги задоволуваат архивските стандарди. Нивната состојба е мошне добра, јасни се и доста добро зачувани. Нивната содржина ни открива снимки од заднината на фронтот, од животот на војниците и од транспортот на војските, на оружјето и на муницијата, за разлика од англиските материјали, во кои преовладуваат воените дејствија. Локацијата на овие филмски документи главно е врзана за Скопје, како и Велес и неговата околина, а предмет на интересирање на камерата се животот и активностите на војниците во овие места. Се следат, исто така, неколку воени транспорти по долината на реката Тополка и по планината и по реката Бабуна. Во материјалите има и еден, за жал доста краток, кадар од Охрид: панорама на градот снимена од езерото.

(1) СВЕТСКА ВОЈНА 1914-1918

Овој прв дел од материјалите опфаќа извештаи од разни воени активности на непријателските сили, какви што се: копање ровови, транспорти на германски војници и на разни оружја; дејствија на тешки артилериски орудија, кадри од населени места, пред сè, Скопје, како и кадри на разурнати предели и градови, кои со сигурност не можат да се идентификуваат.

На почетокот на материјалот се снимени дејствија на маскирани топови и експлозии во далечина, при што најчесто е користен општиот план, тоталот, а во неколку кадри камерата и швенкува. Следуваат, потем, повеќе кадри од воени транспорти низ шумски и разурнати предели, при што и овие кадри се снимени во општ план. Во оваа секвенца, а и подоцна, мошне често, кадрите се снимени од горен ракурс. Следните неколку секвенци содржат кадри од населени места. Најпрвин, среќаваме панорама на Скопје во општ план, снимена од десната страна на реката Вардар, при што се гледаат и касарните на Кале. По-

тем, следува швенк на лево од стариот Турски театар. Во секвенцата има и еден кадар од уличка во старата скопска чаршија. Во следната секвенца во општ план, со швенк на десно, е снимено населено место (веројатно Велес). На кадрите кои следуваат се гледаат тесни камени улички, куќи и мало црквиче. Сторијата завршува со транспорти на артилериски орудии како и на војници со шапки, но и на цивили: мажи со турбани, жени со шами и деца.

(2) НЕДЕЛНИК 1918

Сторијата под овој наслов содржи повеќе кратки парчиња, од кои повеќето и ние не можевме да ги идентифицираме. Единствено знаеме дека се снимени на Балканот. Така, има снимено дејствие на топ, снимен одзади, со војниците што го опслужуваат, при што е забележан целиот процес од полнењето до пукањето. На втората секвенца се забележани српски заробеници кои се испрашувани од германски офицер, како и транспорт на ранети со носилки. Во третото парче, повторно гледаме дејство на топ, овојпат со кратка цевка, и војниците кои го опслужуваат. Важно е да забележиме дека и во оваа секвенца војниците ставаат гас-маски, како и во еден дел од англиските филмски материјали, во сторијата под наслов „По Струма со грчката армија“. Ако во првиот случај, во анализата на филмските материјали од Лондон, можеше само да се претпостави дека во војната се користени и бојни отрови, сега веќе со сигурност можеме да го потврдиме тој податок.

Потоа, следуваат кадри од разни активности на германски војници; транспорт на натоварени коњи; војници за време на одмор и колона војници на коњи кои преку река влечат артилерија. Последниот кадар од оваа сторија е, гореспоменатата панорама на Охрид. Кадарот, во општ план, е снимен од езеро. Во заднината се гледа Охрид, а во преден план охридски чун со војници кои веслаат. Камерата го следи чулот со швенк на лево, при што се открива една питеореска слика на езерото и градот.

Опишаните кадри Сојузниот филмски архив од Кобленц ги презел од продуцентска-

та куќа Sascha Film од Виена, која е најверојатно продуцент на овие материјали.

(3) ДОКУМЕНТИ ОД БАЛКАНСКАТА ВОЈНА 1916

Овој материјал е составен од три ролни, односно тоа е поголемиот дел од истоимениот филмски журнал. Рековме дека негов производител е Местер филм од Берлин, но оригиналните материјали Сојузниот филмски архив во Кобленц ги презел во 1967 година од Бугарската филмотека во Софија, па затоа натписите се на бугарски јазик. Веројатно затоа и материјалот се води под горниот наслов (на бугарски јазик), но во германските придружни материјали стои дека се тоа, всушност, материјали од Првата светска војна, во периодот од 1916-1917 година.

Најголемиот дел од првата ролна, во должина од 310 метри, содржи кадри од Скопје, при што се бележи животот на војската во заднината, како за време на редовните активности, така и во слободното време. Најпрвин, со долг кадар во полутотал, се гледа Кале со тврдините (улицата која минува покрај денешната зграда на Рубин кармин). Следува убава панорама, долг швенк на десно, во која се гледаат сите објекти во тој крај, од Мустафа Пашината џамија, преку дел од црквата „Св.Спас“, до неколку други џамии и објекти наоколу. Со неколку кадри е прикажан животот во Скопје, поточно уличка во старата турска чаршија, касапи, трговци, како и полутотал, горен ракурс, на камениот мост на Вардар, минувачите по него и околните објекти.

Следните 4 кадри се однесуваат на воени транспорти по долината на реката Морава, како и од железничката станица во Предејане.

И повторно кадри од Скопје: чистач на чевли што му ги чисти чизмите на еден војник, потем изгледот на една касарна во Скопје во која се сместени австриски војници и нивните активности, повторно улички во Скопје со разни трговци, минувачи и објекти и бугарски војници како во слободното време играат оро во придружба на гајда.

Материјалот завршува, повторно, со воени транспорти по долината на реката Морава.



Кадар од филмот „Светска војна 1914-18“, 1916 (?), изглед на Велес, изворен материјал

Карактеристично за овој материјал, што ќе биде случај и подоцна, е тоа што во сите кадри каде што се забележуваат војници или цивили, сите се местат и се вртат кон камерата, што укажува на фактот дека се свесни за нејзиното присуство, односно дека секвенците се однапред замислени, ако веќе не можеме да кажеме дека се режирани во класичната смисла на зборот. Само како илустрација; во еден кадар случајно влегува минувач, кој по предупредувањето веднаш се враќа назад, излегувајќи од кадарот.

Втората ролна, која е долга 319 метри, е составена од две стории, од кои втората, поголемиот дел од материјалот, им е посветен на животот и активностите на војските во Македонија, односно во Велес и неговата околина.

Материјалот започнува со прилог за средбата во Ниш, меѓу германскиот император Вилхелм II и бугарскиот цар Фердинанд, придружуван од синовите, претстононаследникот кнез Борис и кнез Кирил, како и од премиерот Родославов. Целата група, со преос-

танатата придружба, најпрвин врши смотра на коњаници, а потоа следува дефиле на пешадија.

На почетокот на вториот дел има неколку кадри од Велес. Најпрвин панорама на градот, со швенк на десно, и полутотал на улица по која се движат запрежни коли. И на крај, еден кадар во кој бугарски војници го чистат своето оружје. Материјалот завршува со подолга секвенца на германски и бугарски воен транспорт, кој се движи, веројатно, од Велес во правец на линијата на фронтот. Секвенцата го следи патот на транспортот по долината на реките Вардар и Бабуна, како и по тесниот и кривулест пат на планината Бабуна. Карактеристично за оваа секвенца е дека најголемиот број кадри се снимени во општ план и горен ракурс. Во еден од телопите се споменува дека транспортот, односно колоната запрежни коли се движат по „Таполска долина“, што веројатно е долината на реката Тополка во близината на Велес.

Третата ролна на овој филмски журнал, чија должина е 228 метри, целосно им е



Кадар од филмот „Неделник 1918“(?), изворен материјал

посветена на активностите на бугарска артилериска единица во една касарна на скопското Кале. И ова парче можеме, условно, да го поделиме на два дела. Во првиот дел е предадена грижата на војниците за коњите и за тешката артилерија, односно нивното чистење, при што се користени општи и средни планови снимени од горен ракурс. Во овој дел влегува и кадарот, полутотал, нормален ракурс, во кој, во дворот на касарната, војниците се забавуваат, односно играат оро во придружба на воен дувачки оркестар.

Вториот дел ги бележи севкупните активности на единицата по добивањето на знакот за тревога, почнувајќи од пристигнувањето на наредбата, која е донесена со автомобил, преку подготовките, впрегнувањето на коњите и топовите, па сè до тргнувањето и заземањето на позициите, некаде по долината на реката Вардар.

За целиот овој прилог е карактеристично тоа што сите кои се во кадарот: офицери и војници, се вртат кон камерата, па дури и за време на тревогата, што укажува на

тоа дека целиот прилог е однапред подготвен и режиран. Во прилог на оваа констатација оди и податокот дека камерата ја следи единицата по целиот нејзин пат, дури во неколку кадри снимателот доаѓа прв на местото на настанот.

Анализирајќи ја филмолошката структура на материјалите, можеме да заклучиме дека, за разлика од англиските документи, снимателите на овие материјали нешто повеќе го имаат совладано филмскиот јазик. Тоа особено се однесува на подготовката за снимање, овде се имплицира режиска концепција која скриено диригира со камерата. Тука, особено ја имаме предвид секвенцата во која е снимена тревогата на бугарската артилериска единица. Најчесто, сите што се во кадарот гледаат кон камерата или прават слични движења, што укажува на тоа дека се свесни за присуството и работата на камерата, односно дека се случува нешто значајно.

Камерата, за разлика од англиските материјали кога најчесто е статична, во овие документи почесто швенкува, и тоа со долги

движења. Кадрите се релативно долги, со пристаен континуитет, што зборува за тоа дека се и тие однапред испланирани.

Единствено во однос на изборот на плановите овие материјали се малку пооскудни. Најчесто се користи општиот план со сите негови подваријанти, но, секако, тоа е условено од изборот на активностите и пределите кои се снимаат.

Исто така, во овие материјали има поголема разноликост на ракурсите, при што, доста често се користи горниот ракурс.

Како што веќе рековме, најголемиот дел од материјалите го прикажуваат Скопје, поточно делот од левата страна на Вардар. Сосема коректно се забележани Кале и зградите на Кале кои тогаш биле касарни, како и околината, во која се истакнува Мустафа Пашината џамија. Потем тука се делови од старата скопска чаршија од левиот кеј на Вардар со скопската архитектура, занаетчиите и минувачите. Сево ова може да биде значајно за една историски релевантна реконструкција, на пример, за конфигурацијата и архитектурата на градот, како и за етничкиот состав на неговото население, посебно на овој дел кој го забележува камерата.

Од еден значаен дел од материјалите може да се добие одреден впечаток и за Велес и за неговата архитектура, како и за одредени активности на германските, австриските и бугарските војски, за време на Првата светска војна на почвата на Македонија.

Сакаме на крајот да подвлечеме дека филмските материјали би требало да добијат значајно место во реконструкцијата на ова време од Балканските и Првата светска војна, како важен и валиден историски документ.

Зашто, уште кон крајот на минатиот век Болеслав Матушевски го согледал значењето на филмскиот документ како нов извор на историската наука. Но, и затоа што еден Германец од Фрајбург, во периодот кога настанале овие материјали за кои пишувавме погоре, покрај значењето, ја претпоставил и нивната голема сугестивност, со надеж дека таа целисходно ќе се искористи. Станува збор за снимателот Исидор Роберт Швобтлер (**Isidor Robert Schwobthaler**), автор на најуспешниот филм од периодот на Балканските војни, „Под митралески оган“ („**Under the Machine Gun**“, 1913), кој, уште тогаш, се надевал: „...создадов историски документ бележејќи ги во целина ужасните настани во Македонија и стравотиите на војната, воопшто. Нека помогне филмот војната да исчезне засекогаш меѓу цивилизираните луѓе“.¹

Очигледно дека надежта на Швобтлер не се остварила. Но, токму поради тоа, крајно време е историјата, и не само таа, да се позанимава со овие филмски документи со непроценливи вредности и значење, зашто тие не само што ја откриваат вистината, туку ни ја прават видлива и со самото тоа толку веродостојна.

1) Stephen Bottomore, "In Time of War", SIGHT AND SOUND, British Film Institute, London, September 1993, p. 30-33

SUMMARY

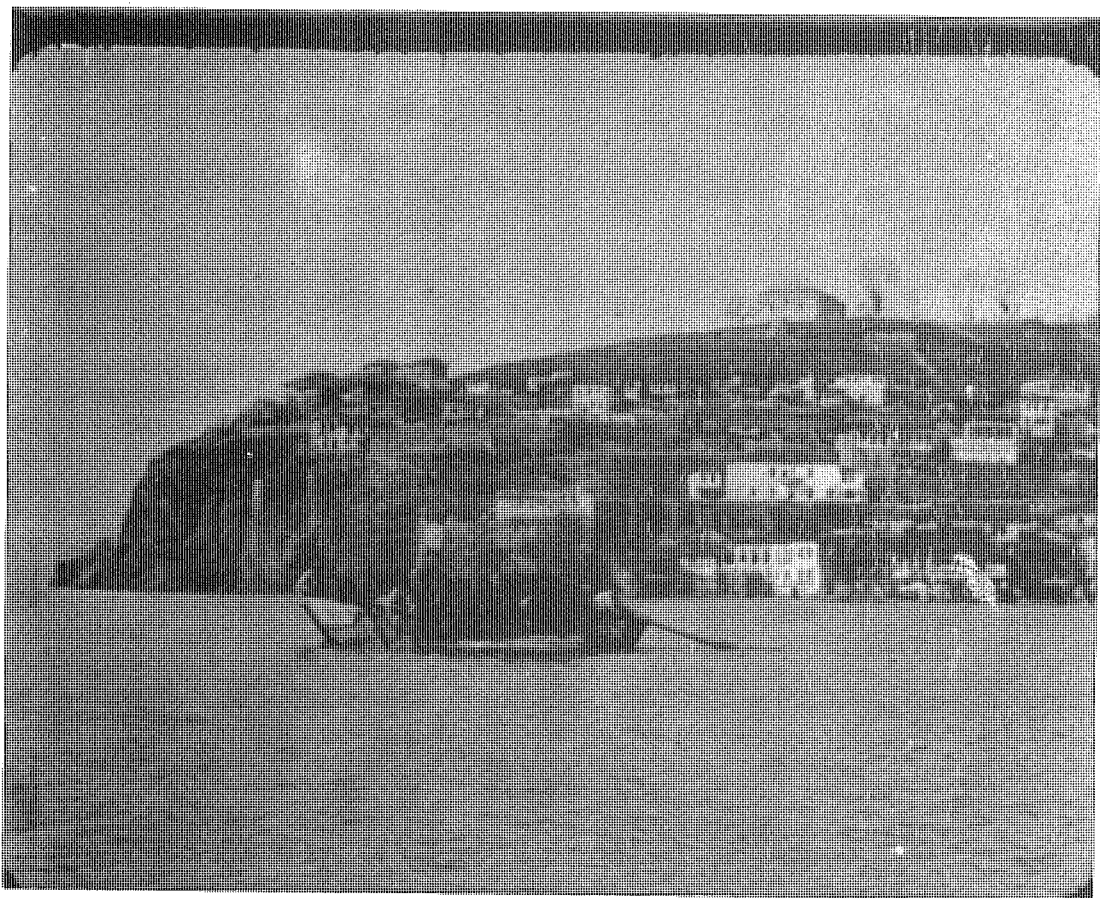
FILM DOCUMENTS OF VALUABLE IMPORTANCE

For several years back, the Cinematheque of Macedonia has been working on a long term project - a research of film materials done during the World War I by foreign war cameramen on the territory of Macedonia. The KINOPIS MAGAZINE, iss.no.2,1990, pages 3 - 14, gives a rather detailed account about the relationship between history and film, in general, and also about the film footage related to the actions taking place at the Macedonian front during World War I, filmed by English and French war cameramen, provided by the Cinematheque of Macedonia from the Imperial War Museum in London. In this issue, are described film materials provided by the Cinematheque of Macedonia from the Bundesarchiv - Film-archiv in Coblenz, Germany.

We are talking about footages of film journals from World War I, but this time filmed from the opposite side of the Macedonian front, in other words, filmed by cameramen working for the Central Powers of Europe. The total length of these materials is 1.243 meters, positive and negative film tape, technically in a very good shape, clear and rather well preserved. The contents of these sequences reveal scenes from the rear lines, the way of life of German, Austrian and Bulgarian soldiers and transportation of troops and weapons, unlike the English film materials that have captured numerous war actions. These film documents are mainly filmed in Skopje and Veles and its surroundings, and the object of camera interest is the life of the soldiers at these places and their activities. Furthermore, a few military transports are followed along the rivers of Topolka and Babuna, and also across the mountain of Babuna. This material includes unfortunately a short frame of a view over the town of Ohrid, filmed from the lake.

At the end, we would like to emphasize once more the importance of these film materials for the reconstruction of the time of the Balkans Wars and World War I, and in general, their importance as an important and valid historic document.

Unfortunately, the wish of the wellknown German cameraman of that time Isidor Robert Schwobthaler never came true. The maker of the wellknown film „Under Machine Gun" (1913) made a wish then: „May cinema help to make war disappear among civilized people!"



Кадар од филмот „Неделник 1918" (?), изглед на Охрид, изворен материјал

PRECIEUX DOCUMENTS CINEMATOGRAPHIQUES

Au cours des dernières années, La Ciné-matheque de Macédoine mène un projet à long terme sur la recherche du matériel cinématographique filmé pendant la Première guerre mondiale sur le territoire de Macédoine par des militaires étrangers. Dans la revue „KINOPIS" n°2 1990, p.3-14, nous avons élaboré les relations entre l'histoire et le film, en général, ainsi que le matériel cinématographique sur les activités sur le front pendant la Première guerre mondiale, filmés par des militaires anglais et français que la Cinemathèque a obtenu du Imperial War Museum de Londres. Dans ce numero est décrit le matériel filmé fourni par Bundesarchiv-Filmarchiv de Coblenz-Allemagne.

Il s'agit des extraits des journaux cinématographiques qui se rapportent à la Première guerre mondiale, mais cette fois filmés du côté opposé par des caméramans des Forces centrales. La longueur de la pellicule est de 1.243 mètres négatif et positif. Son état technique est très bon, les images sont claires et bien conservées. Le contenu nous révèle des images des arrières lignes du front, c'est-à-dire de la vie des soldats allemands, autrichiens et bulgares, ainsi que du transport des soldats et des armes contrairement au film anglais, qui montre beaucoup plus d'activités militaires. L'action de ces films documentaires se situe surtout à Skopje et à Veles ainsi que dans leur entourage et le sujet d'intérêt de la caméra est la vie et les activités des militaires dans ces lieux. Dans le film nous suivons également quelques convois militaires dans la vallée de la rivière Topolka ainsi que sur la montagne Babuna et sur le cours de la rivière du même nom. Malheureusement, dans le film nous ne pouvons voir qu'une brève séquence d'Ohrid: un panorama de la ville filmée à partir du lac.

A la fin, nous voulons une fois de plus souligner l'importance de ces films pour la reconstruction de cette période des guerres Balkaniques et de la Première guerre mondiale et en général, leur signification comme un matériel historique valide. Et encore plus, parce que le souhait du cinématographe allemand renommé Isidor Robert Schwobthaler ne s'est pas réalisé. L'auteur du film „Under the Machine Gun" (1913) avait déclaré „Que le film contribue à ce que la guerre disparaisse à jamais parmi les gens civilisés".

ЕМИЛИО ГАРОНИ
(EMILIO GARRONI)

УДК 791.43.01
Кинопис 10 (6), с. 37-45, 1994

Ф И Л М С К И Ј А З И К

Текстот што го приложуваме овојпат во рубриката **Теорија на филмот** е одломка од обемиот есеј **Семиотика и естетика**, објавен како посебна книга во едицијата Латерца, Бари, 1968 година.

Неговиот автор, Емилио Гарони, спаѓа меѓу најпознатите италијански проучувачи на филмскиот јазик. Роден во Рим, во 1952 година, Гарони веќе во 1964 година станува професор по естетика на Факултетот за книжевност и филозофија во Рим, и овде сè поинтензивно се занимава со анализата на семиологијата на уметноста.

Проблемот на филмскиот „јазик во поширока смисла“, чиј теоретски контекст го приширувале речиси сите позначајни имиња од областа на семиологијата, за Гарони нема свој пандан во системите на „јазикот во потесна смисла“. Тој мора да ги бара своите функции во моделот сочинет од хетерогени кодови. Така, Гарони, спротивставувајќи им се на наодите на еден Пазолини, кој најде голем број приврзаници во движењето на семиолозите, доаѓа до заклучок дека постоењето на специфичен филмски знак е насила изведен заклучок.

Како и другите уметнички јазици, така и јазикот на филмот, ќе констатира Гарони,

ќе го артикулира својот говор во пронаоѓањето на соодветниот „модел за повторно пишување“. Токму на решавањето на овој проблем ќе му го посвети текстот од кој издвојуваме една одломка.

Меѓу другите позначајни трудови ќе ги наведеме текстовите: **Популарноста и комуникацијата во филмот**, 1967; **Придонесот и означеното во кинематографското дело**, 1968; **За една теорија на звучниот филм**, 1968; **Постои ли кинематографска авангарда и што е тоа?**, 1974 итн.

1. ФИЛМОТ КАКО ЈАЗИК

Одамна е прифатено тврдењето дека филмот претставува еден јазик во „поширока смисла“ но ова тврдење, сепак, ретко успева да излезе од рамките на метафоричната воопштеност. „Јазик во поширока смисла“ е двосмислен термин, кој истовремено ја наметнува и ја крие можноста самиот јазик да биде подложен на моделизирање, на пр. - во најсуштинскиот случај на вербалниот јазик - можноста овој да се поврзе со оној специфичен модел каков што е *langue* од лингвистиката. Кога е во прашање вербалниот јазик, дури се дошло до една идеалистичка линг-

вистика која прифаќајќи го поимот на јазикот како својствен на секој чин или појава на изразување, го одбивала потоа неговото моделирање во *langue*, а на никаков начин не се сметала за должна да се откаже од поимот во поширока смисла - па тој така прерасна во чисто тавтолошки поим кој едноставно се објаснува самиот себеси, одбегнувајќи секаква научна анализа која не доаѓа однадвор. Двосмисленоста станала уште поголема кога се работи за филмот, бидејќи филмот, како впрочем и сите други невербални јазици што не можат да се сведат (да се трансформираат) во вербални - речиси воопшто не познава некоја сериозна и непрекината традиција на проучувања во таа насока.

Вистина е дека тоа отсуство на проучувања веројатно мора да се смета за ни најмалку случајно, како што со други зборови, вербалниот јазик поради својата посебна структура, докрај утврдена и воспоставена, на оптимален начин се изложува на анализа спрема модели. Но, исто така е точно дека онолку колку што е можно (ако е можно) кога се зборува за невербални јазици, или за јазиците што не можат да се трансформираат во вербален јазик (или уште подобро, како што ќе видиме кога се работи за јазици кои не можат целосно да се трансформираат во вербален јазик), а во нашиот случај кога станува збор за „филмскиот јазик“, треба да се претпостави дека постои некоја соодветна можност за анализа - се разбира без да се копираат пасивно и наивно (дилетантски) лингвистичките методи во најтесна смисла. Во последниов случај без сомнение може да се претпостави некое проекциско совпаѓање на вербалниот јазик и филмскиот јазик кое уште на прв поглед изгледа несигурно и секако е осудено тешко да најде какво било потврдување преку соодветните методи, на проверка. Но, не е проблемот во тоа да се определи филмски „јазик во потесна смисла“, кој не само што не постои, туку и претставува погрешен став дури и во онаа постапка што ни овозможува да изградиме еден лингвистички модел (*langue*), спрема вербалниот јазик. Проблем меѓутоа, претставува создавањето на определени и соодветни појдовни модели, такви кои би им дале смисла на разговорите за „филмскиот јазик“ (или ако

сакаме повоопштено да се изразиме, за филмската „семиоза“).

Во овој прв оглед, не би сакале да издвојуваме или да предложуваме (преку сосем провизорно наведување примери) модел или модели од кои треба да се тргне кога се зборува за филмскиот јазик, туку само да ги изнесеме главните причини поради кои што изгледа оправдано понатаму да се зборува за филмскиот јазик, т.е. за неговите можности за поврзување (без дополнителни технички одредби) со модели (или со некој код). Со таква цел, ќе го задржиме терминот „јазик во поширока смисла“, не обрнувајќи му внимание на испитувањето на неговата двосмисленост, која сепак не може да се негира, но со намера натаму малку од поблиску да се соочиме со овој проблем. Пред сè, ни се чини дека ова е основната задача, за да се отстрани сомневањето дека филмот (како и секој друг облик на невербално изразување), е нешто непосредно, нешто што се означува самото себеси - некој вид комуникација без код.

Ни се чини дека од една страна таква задача бара карактерот, сè уште апроксимативен, на малубројните семиотички анализи на филмот, од чија апроксимативност можат да се родат сериозни сомневања во оправданоста и смислата на една семиотичка анализа, воопшто, а од друга, честата недоверба спрема истражувањата кои според некои непотребно компликуваат нешто што би било јасно само по себе.

Таквиот став, како што е познато, го следел повторното размавнување (што се одвивало во кругови на стручњаци, но никако и раѓањето) на семиотички, семиолошки проучувања или на така наречениот „структурализам“ (последниов термин претпочитаме да го одбегнуваме поради многубројните недоразбирања кои ги предизвикува тој, а можеби тој став сега одново јакне, во моментов кога површно се верува (по типичниот механизам на културни модели, иако се залажуваме дека со јалов скептицизам можеме да им се спротивставиме), дека сето тоа е веќе дефинитивно застарено и надминато. Таквата недоверба можеби сепак била прекината во моментот кога таканаречената „филмска авангарда“ - која покрај тоа што немала непосредни врски со семиотиката или



СТРАДАЊЕТО НА ЈОВАНКА ОРЛЕАНКА, Карл Теодор Драер, 1928

со структурализмот, сепак ги дала решавачките докази против старото сфаќање за непосредноста и спонтаноста на уметничкиот, особено на филмскиот израз - почнала да се шири на начин каков што до неодамна не можеше ни да се замисли. Но, се чини дека таа недоверба токму сега повторно се јавува, заедно со една длабока, зајакната, можеби и смислена одбивност спрема авангардниот филм (конвенционално го користиме тој застарен, но спектакуларен израз, за разлика од поимите „комерцијален филм“ или „филм за разонода“, „стеротипен филм“ и слично). Не е случајно тоа што како радикално културно-политичко оспорување, веќе се поставуваат на исто ниво еден Годар (Godard) и еден Лелуш (Lelouch), како и од другата страна еден Алтусер (Althusser) и еден Гароди (Garaudy).⁽¹⁾ Ова е знак на едно длабоко културно нерасположение, свест или искрен сомнеж дека секој обид за независна културна манифестација е или може да биде осуден да биде впиен од таканаречениот „систем“ (барем делумно или под одредени околности) и со него да се служи; но истовре-

мено претставува и опасна можност за повторно раѓање на други општествено-политички рамништа (кои не се ни малку контестативни), некој вид „семиотичка рамнодушност“ (или воопшто културна рамнодушност) поради која исчезнува секаков аналитички интерес и повторно се наметнува стариот буржоаски мит за непосредноста и спонтаноста. Накратко, сомничавоста спрема семиотиката (и спрема „лингвистичкиот“ пристап) често се изедначува со сомничавоста спрема сè што не е очигледно, што не може да се сведе на речиси автоматско и упростоено користење на пасивниот, или традиционалниот, или интелектуалистичкиот „здрав разум“. Но, сето тоа понекогаш е покриено со комуникативноста или дури со „популарноста“ на филмот.

Заради тоа, пред сè, накратко ќе го испитаме токму овој, последниов поим.

2. ПОПУЛАРНОСТ И КОМУНИКАЦИЈА

Го прифаќаме фактот дека постојат филмови со претензии, особено „лингвис-

тички", а всушност се без вистинска културна тежина (дали ги има многу или малку, зависи од која гледна точка се набљудува). Но, овде ќе го одбегнеме редувањето примери, иако се многубројни и на дофат на раката, за кои во принцип секогаш може да се дискутира, а кои, всушност, би не вовлекле во дискусија и би не скршнале од овој вид на општ увод во проблемите на филмската семиотика. Значи, доколку таквите филмови (ги нарекуваме „авангардни“, ако го прифатиме пред малку предложениот работен наслов), покрај тоа што како такви се наменети за тесен круг на стручњаци и љубители, всушност не се баш најдобри (т.е. не се „грди“ или „безвредни“, ами се плод на компромис и мистификација, или се без културно влијание, или, што е полошо, оние што се занимаваат со естетизирање во такви рамки и на такво ниво, на кое е можно да се извршуваат анализи и да се изрекуваат судови од тој вид), доколку навистина е така - како да не се согласиме со оние што за ваквите филмови велат дека немаат способност и сила за комуникација? Ако треба авангардниот филм да претставува само ваков вид филм, а истото би морало да се каже за литературната и уметничката авангардна творба, како да не ѝ се придружаме на отворената, непосредна, идејно упростена кампања, кои некои ја водат во прилог на здравиот разум, на непосредно согледливата содржина која може да се прераскаже, или поточно, во прилог на „популарноста“ - кога е во прашање филм на кој уште се гледа со прикриена академичност?(2)

Впрочем, надвор од прекумерните и историографски лошо поставените плачки за „кризата“, точно е дека денес не можеме, без да бидеме чувствителни на потребата од вистински и ненаметливи културни текови, што исто така и, пред сè, важи за литературата и, можеби, на особен начин за ликовната уметност, за старите „механички“, по традиција „популарни“ уметности. Значи, не е во прашање обичен знак на културна носталгија, туку вистински проблем современото ликовно творење, кое исто така ги условува или е во тесна врска со макроскопски видливите аспекти на нашиот здружен живот, да се потруди да открие погодни преносни канали, соодветни социолошки и „јазички“ оправдувања,

а сепак да остане сведено на еден потесен круг, на уживање на елитата, и од друга страна, тоа пренесување, единствено можно и бучно, мора да го плати со непоправлива деградација и „сквернавење“. (И, токму од потребата да се искористат таквите противречности за да се надминат самите себеси, предвидувајќи ги и користејќи се со нив, во последниве години е родена уметност „која самата себеси се сквернави“, однапред смислена како вулгаризирана и деградирана; таа токму според овој свој профил, јасно се разликува од сквернувачката, протестната, анархичната и на особен начин „возвишена“ и „аристократска“ уметност на дадаистичката авангарда, а често сепак толку слична по некои резултати на извесни творби на поп-артот, на пример).

Во обата случаја тоа е дури еден противречен резултат, кога овие производи треба да послужат како оспорување. Со други зборови, вистина е дека всушност таквите појави често се здружуваат (и неедностраната критика мора да ги набљудува исто така од таа страна) во незадоволената потреба за „меѓусубјективност“, ако баш не за „популарност“.

Сепак, се наметнуваат дури и во ова делумно согласување, некои маргинални забелешки. Пред сè, тоа што е оваа потреба за меѓусубјективност незадоволна (секогаш, често или никогаш), воопшто не значи дека претставува негативна карактеристика на производите кои се нејзини носители. Тоа не е некое „вреднување“. Тоа е повеќе само објективно окарактеризирање, кое дури бара поврзување со некоја објективно културна логика - која сама по себе има своја вредност (или свој културен статут) - а и воопшто не е исклучено дека може да овозможи, кога било, донекаде различни исходи од поширок и посериозен обем. Второ, ако борбата за „популарност“ може да биде опасна, но глобално и оправдана кога се работи за ликовните уметности кои општо земено се „непопуларни“ (или барем така се вели) и пред себе немаат во антагонистичка функција „популарно“ производство, ниту во благородната смисла на овој збор, ни во чисто квантитативна или комерцијална смисла - таквата борба кога се работи за филм, изгледа токму спро-

тивно, многу помалку плодна и многу поопасна. Со други зборови, се чини сосем чудно, ако не дури и сомнително, дека таквите таканаречени авангардни творби, успешни или не, на кои барем мора да им се оддаде признание дека се амбициозни, без разлика колку во некои случаи тие амбиции биле погрешни, предизвикуваат толкава загриженост; додека, за разлика од нив, постои огромно комерцијално производство, со доста ниско ниво, кое речиси систематски работи во правец на културно и политичко изопачување.

И трето, како што веќе спомнавме, едно е кога се зборува за „меѓусубјективност“, а друго е кога се зборува за „популарност“. Потребата за една поширока и пред сè поцврста (помалку лелеава, помалку импресионистичка) меѓусубјективност, не може непосредно да се идентификува со потребата за популарност, доколку последнава се сфати како потреба за општа разбирливост, за неподелено (меѓукласно) користење, за преткултурно дискурзивно барање (т.е. за доверено претставување на „содржината“, без многу финеси), за директно освојување на публиката или за успех.

Постои ли некаков еднонасочен начин на разбирање? Постои ли исклучив начин на рационализирање, на осветлување на стварноста? Постои ли денес еден единствен начин за поврзување со стварноста? Дали постојат хомогени општествено-психолошки и културни структури? Дали постои хомогена публика? Дали постои некоја популарна култура или *populus* кој јасно може да се идентификува? Битката за популарност може и мора со право да поставува вакви прашања.

Неодамана еден антрополог (А. М. Чирезе - A. M. Cirese), токму по повод „популарната уметност“, рече дека поимот на популарна уметност може, меѓу другото, да не изложи на опасност „да претпоставиме дека постои некое културно хомогено тело (всушност „народ“), кое, меѓутоа не постои, бидејќи општеството, всушност, не само што го пресекуваат нееднакости, спротивности и многукратности, а нивното демолошко испитување ни ги покажува суштината и белезите, туку го пресекуваат и нови спротивности и поделби.“(3)

Веруваме дека со тоа се сака да се каже нешто повеќе од она што засега фактите дозволуваат да се заклучи; или барем веруваме дека може да се каже и нешто повеќе. Всушност, не се работи само за тоа да се задржи поимот на „народ-класа“ („кој постои“ како што пишува Чирезе) и да се отфрли или целосно да се сведе на својата мера фетиш-поимот за „народ-нација“ („кој се чини дека постои во многу помала мера“), туку и во врска со тоа да се согледа, покрај спротивностите и поделбите, како сегашни така и непосредни предвидливи, и веројатности од сложени културни дистинкции и раслојувања дури и во општество кое сосем би ја надминало поделбата на класи.

Веруваме дека ова е длабоката смисла на марксистичката слобода, на оној „скок на општеството од царство на потребата во царство на слободата“, која толку јасно се согласува со позитивното наследство од утопистичката, анархистичка и егалитирана традиција. (4) Дека ова историско движење кон една артикулирана, невоедначена слобода, не било само мртов остаток од утопијата или некој свет повик, покажува можеби непрекинатото и оспорувано раѓање на разлики (културни, а не економски) што значи дека овде не мислиме на Либермановиот - *Liberman* - социјалистички профит (во социјалистичките земји, наспроти бирократската и централистичка моќ на државата) како во нејзината Сталинистичка непопустливост, така и во „буржоаските“ скршнувања (5), кои се неопходни и за да се одржи една во суштина недемократска градба). Но, примерите што можат подобро да се проверат и кои се можеби позначајни, произлегуваат токму од оние групи кои во последниве години биле создавани во западните комунистички партии (и не секогаш, или нужно, против тие партии), а преку кои се потврдува, покрај револуционерната непоколебливост, и силната културна и политичка анархистичка свест. Ова може да изгледа, како што толкупати веќе било забележано, како спротивставување, или барем непосредно изложување на разнородни теми. Секако дека еден ваков идеолошки став има празнини и нерајјаснети мотиви. Но, во суштина, сепак е вистина тоа дека овие две спротивни точки во расправа-

та се согласуваат во едно единствено барање: во решителното повторно нудење на марксистичката идеологија, доколку ова не-контрадикторно подразбира таква колективна слобода која не е монолитна ни насочена во различни насоки, туку автономна и богата со разновидни одлики. Како може да се спроведе сето тоа во согласност со реалистичките технички модалитети, е веќе друго прашање. Се наоѓаме пред чудесен и огромен проблем, кој досега навистина не добил вистински решенија. Но, тоа е еден реален проблем, што не смее да се изгуби од видот, барем што се однесува до неговите последици во „надградбата“. Сепак, претераното инсистирање на поимот на популарноста, без задолжителното правeње разлики и без внесувањето на самата потреба за разликување, исто така може да значи мирно (или барем несвесно) помирување со граѓанската масовна култура од една страна, а од друга, или во перспектива - со опасната марксистичка идеологија по прашањето на слободата, погрешно да се сфати авторитативно (или барем несвесно така да се сфати).

Да се разликува меѓусубјективноста од популарноста, е исто како да се разликува „комуникација“ од популарност.

Меѓусубјективноста ја опфаќа комуникацијата, но во себе задолжително не вклучува и популарност. Покрај тоа, комуникацијата е формална категорија, додека популарноста е материјален поим. Тоа значи: комуникацијата укажува на заедничкиот карактер на еден многуброен збир од културни појави (доколку не се работи за сите културни појави) и така му дава белег на еден проблем што може полезно да се испита со помош на научни методи, одделно од феномените со кои, исто така е поврзан. Популарноста, меѓутоа, дури и нема смисла доколку не ја доведе во врска, барем само имплицитно, со оној променлив збир на поими, шеми, податоци, хипотези, во зависност од кои таа секојпат добива своја физиономија или свое „значење“.

Значи, за да се изврши процес на комуникација во никој случај не е нужно дадената порака да биде популарна. Ова би требало да биде сосем природно. И, не би се наврале на тоа, ако на ниво на осредна култура или на

таканаречното јавно мислење, не е можно недоразбирање во таа смисла и ако тоа не се јавува, да не речам дури по правило, во западните потрошувачки општества веднаш под плиткиот и површен елитен снобизам, па дури и во големите масовни општества во преодна фаза од феудално-капиталистички поредок во комунистички. Меѓутоа, ако една порака не е популарна, а е комуникативна на свое рамниште, во сопствените рамки, никако не ја исклучува можноста таквата порака да биде потенцијално „популарна“, т.е. таа дијалектички и структурно да се вклучи во севкупната културна стварност, иако од неа се разликува. (6)

На тој начин, секако, филмското дело е секогаш комуникативно доколку може да се поврзе со каков било „код“ (т.е. со еден модел или збир од модели), па дури и со некој банално автоматизиран код или пак со код што е заеднички за само една група субјекти кои учествуваат во комуникацијата, иако и не мора да биде популарно според тоа како ќе биде сфатен овој поим во своето етимолошко значење (дали *populus* како нација, како класа или класи, како публика, како мнозинство итн.) Ова, меѓу другото, значи дека некои филмски пораки можеби се разбирливи и соопштливи на некое помалку или повеќе ограничено подрачје, но и да не се сосем неразбирливи и несоопштливи - иако според својата тема, со помош на соодветен јазик, прифатиле определени тешкотии во комуницирањето како и кор-сокаците на комуникацијата. Не постои дури ни некоја поетика на некомуникативноста во буквална смисла, барем нам не ни е познато дека таа некогаш била формулирана во некоја толку брзоплета и наивна форма. Повеќе постои поетика на комуникацијата, ако таа комуникација се смета како вистински изложена на посилни или послаби ограничувања - на толку честите (речиси систематски) пречки, што секогаш дозволува „сигналот“ јасно да се разликува од „шумот“. (7)

Впрочем, тврдењето дека една ваква поетика, или воопшто „авангардниот филм за одбраните“ е во контрадикција со филмот како таков, како масовна комуникација, претстаува забелешка која можеби не треба да се занемари, но која не е ни пресудна. Не се ра-



КАБИНЕТОТ НА ДОКТОР КАЛИГАРИ, Роберт Виен, 1919

боти за вистинска, формална контрадикција, туку за вистински притисок, за внатрешна дијалектика во еден многу широк збир на феномени. На тој притисок му одговараат други безбројни и драматични притисоци на нашиов свет, и тој има или може да добие дури и полезна улога на оспорување, но истовремено и водечка улога.

Би било полошо задоволувањето со она што постои онакво какво што е, сообразно со несопирливата логика на интегрирањето, и со тврдењето, на пример, за некои (впрочем безначајни) комерцијални филмови, дека „го отсликуваат баш оној жив, типично медитерански дух, што Впрочем му одговара на италијанскиот филм, кој не треба да биде наменет за малкумина, ами треба да се стреми кон што поширока публика.“ (8)

3. ОПШТИ УСЛОВИ ЗА КОМУНИКАЦИЈА

Да се обидеме да објасниме зошто и под какви услови едно дело станува кому-

никативна порака. Ни се чини дека тоа е неопходно за да одбегнеме обопштување, а и за да покажеме дека филмското дело како комуникативна порака секако не може да биде популарно во смисла да не се поставува како излагање без код, без правила (лингвистички или семиотички!); без врзување за модели, без културни условености или, накратко, како порака што може непосредно да се одгатне или, а тоа е едно исто, како порака на која што не ѝ е потребно одгатнување, зошто може непосредно да се замени со самата стварност. А, тоа е, секако, исто како да сме рекле дека филмот е всушност порака.

Значи, пораката е јазичен феномен или пошироко, семиотички процес; како таква нужно претпоставува двојно поврзување: во однос на самата себе (хоризонтално, синтагматско, контекстуално поврзување) и со оној збир на можни, неосстварени избори, кои со остварените избори стапуваат во однос еквивалентност-опозиција (вертикално, парадигматично, систематско поврзување).

Накратко, тоа е однос меѓу делови од порака во „контрастивна“ функција и взаемен однос на делови од порака во еден „систем“, или „код“ или „парадигма“ (langue во вербалниот јазик) во „опозитивна“ или „дистинктивна“ функција. (9) Ако не постои тој двократен однос, пораката не може да се прочита и да се разбере, т.е. тогаш таа веќе не е порака, иако тие два услова се очигледно неопходни, но не и доволни за да овозможат комуникација (како што повеќепати објаснувал Роман Јакобсон -, а особено при испитувањето на аспектите на комуникацијата и соодветните функции). (10)

Дали сево ова важи и за филмот? Или, со други зборови, дали е филмот порака во вистинската смисла на зборот? Секако дека тој не е тоа, ако не постои тој двократен однос. Тогаш не би добиле порака, дури ни во приближна смисла на тој збор, туку стварност што самата себеси се нуди, или некоја нејзина слика што може да „зборува“, или, уште подобро, „да се наметне“ самата себеси. Тогаш би добиле популарен филм во апсолутна, надисториска, наткултурна смисла: филм - стварност кој би говорел појасно и послободно од самата стварност, а таа пак зборува само со недовршени зборови и само тогаш кога ја принудуваат да говори. Така, филмот иако не е јазик, сепак претставува начин со кој што се постигнува да проговори молчаливата стварност. Но, начинот на кој што се постигнува некој да проговори, во исто време е и еден вид говорење или јазик во поширока смисла, ако сакаме донекаде да го осмислиме првиот дел на оваа равенка.

Со други зборови, тоа е начин на кој што во недиференцираниот тек на стварноста (недиференциран поради тоа што е извонредно богат со појави, дури и со оние најбезначајните, меѓу кои не се воспоставуваат автоматски ни разлики ни хиерархиски односи) се воведуваат некакви определби, определени разликувања, одредени насочувања при читањето, што конечно ни овозможува да ја фатиме стварноста како нешто одредено и јасно. Овие начини не се наоѓаат непосредно во стварноста (сварноста не само што не е филм, туку не е ни наука, т.е. таа го нема обликот ниту на филмот, ниту на науката), иако можат да ја фатат објективната структура на стварноста, но доста нејасно и

погрешно. Тие начини ги определуваме ние, испитувајќи ја стварноста или продолжувајќи го изложувањето што ни го нуди стварноста (веќе вклучена во мрежата на човечките искуства).

Ако филмот на некој начин соопштува, или раскажува, или објаснува, или распознава или дури - како што се вели - „претставува“ или „прикажува“ нешто (11), тој тогаш нужно е јазик, процес на „семиоза“, културно однесување што е изградено и определено со помош на избор, т.е. тој е произведувач на пораки. Не е случајно тоа што многу рано почнало да се зборува за „филмскиот јазик“ (што претставува-како што веќе рековме-нејасен поим на кој му се потребни соодветни објаснувања, но кој и покрај тоа укажува на потребата филмот да се сфати како процес кој може да се поврзе со модели); иако понекогаш е можно експлицитните причини во прилог на терминот „јазик во поширока смисла“ да не биле точни, или што е полошо, да биле поставени на основа на доста нејасна претстава за „експресивноста“. Не е случајно тоа што се зборуваше, можеби и премногу, за „филмското специфично средство“ што е несомнено обична заблуда ако се сфати специфичноста во нормативно-теоретска смисла; додека, спротивно на тоа, обележува сосем оправдана потреба ако се сфати во аналитичка смисла, како поим што поттикнува определување на семиотички средства (хомогени или хетерогени) со кои што филмот навистина се служи (а служејќи се со нив, нормално, ги обновува, ги преобразува, ги заменува). На крајот, не е случајно ни тоа што филмот се избори за право на него да се гледа како на уметност, барем исто онака како на традиционалните уметности - не поради тоа што уметноста е некое возвишено откровение или творба на духот, колку поради тоа што она што го нарекуваме уметност (колку и да е оправдан овој назив) претставува нешто само доколку е резултат на некоја манипулација или посебна техничка употреба на некој материјал или некое јазичко или семиотичко средство, на некој начин веќе постојно или во секој случај остварливо дури и во различни функционални облици.

Избор: Г. Василевски

Превод од српски: Ж. Станоевска

1) Della miseria nell'ambiente studentesco, документ составен од студенти „ситуационисти“ на универзитетот во Стразбур и го објавиле во 1966 година, а италијанскиот превод го издаде Liberia Feltrinelli, 1976 год. на 29-30 страна.

2) Се повикуваме, на пример, на ставот на Армандо Плебе (Armando Plebe) во („Discorso se-miserio sul romanzo“), Laterza, Бари 1965 год. (а слободни сме да ја препорачаме и нашата втора статија-рецензија во списанието „Sigma“ број 8, 1965) и посебно во врска со филмот - мислењата објавени последниве години во списанието „Filmcritica“, од кои некои ќе бидат наведени и во овој оглед. Треба да се види исто така и рефератот на Плебе на собирот во Амалфи во 1976 година („L'Ascolto regressive del cinema“) и извонредниот одговор на нападот на Лино Мичике (Lino Micciche) во весникот „Avanti“, од 16 Февруари 1967 година; обата објавени во списанието „Filmcritica“ број 175, 1967 год.

3) Извештај од Петнаесеттиот собир во Веруко, објавен во списанието „D'Ars Agency“ број 5, 1966-1967 год.

4) Friedrich Engels, „L'Evoluzione del socialismo dall'utopia alla scienza“, италијански превод во издание на Rinascita, Roma, 1951, страна 107. Се разбира, пред сè се повикуваме на Маркс од „Германската идеологија“.

5) Терминот „буржоаски“ овде е употребен во онаа смисла, како што го објасниле заедно со терминот „капиталистички“ Л.Хјубермен (L.Huberman) и П.М.Свизи (P.M. Sweezy) во „La Rivoluzione culturale in Cina“, чиј превод на италијански е објавен во италијанското издание на списанието „Monthly Review“, 1-2, 1968.

6) На пример, мислиме на оној вид структурално-дијалектичка интеграција која се обидоа да ја остварат Алтис и неговата група. Треба да се видат: Louis Althusser, „Pour Marx“ Maspero, Paris, 1965; и Пјер Марше (Pierre Marcheray), „Pour une théorie de la production littéraire“, Maspero, Paris, 1966.

7) Во врска со ова би сакале да потсетиме на образложеното, иако мошне резервирано мислење

на научникот кој не е ни малку „сомнителен“ во оваа смисла, мислењето на Галвано дела Волпе (Galvano della Volpe) за Антониони (Antonioni) (пренормо цитиран и таму каде што му е местото и таму каде што не му е, во врска со некомуникативноста), на штета на Лукино Висконти (Luchino Visconti), тогаш фалениот (во марксистичките кругови) и тоа уште од 1961 година! (Во „Cinema nuovo“, број 151, 1961; повторно објавено во второто и проширено издание на книгата „Il Verosimile filmico e altri scritti di estetica, sine loco“, 1962, страна 88-89).

8) Armando Plebe, „Per un cinema italiano di tendenza“, статија во соработка со Едуардо Бруно (Eduardo Bruno) (но секој од авторите експлицитно стои зад сопствениот прилог), во списанието „Filmcritica“, двобројот 156-157, 1965.

9) Да се спореди Андре Мартинет (André Martine), „Eléments de linguistique générale“, Colin, Paris, 1963, страни 52-53. Овде потсетуваме дека барем во овој оглед појмовите „код“, „модел“ и „систем“ се користени прилично растегливо, понекогаш како обични синоними, бидејќи контекстот од случај до случај ни нуди ваков или онаков термин. Сепак, некои попрецизни дефиниции се даваат или се спроведуваат на одредени клучни места.

10) Да се види позната студија „Linguistica e poetica“, во „Saggi di linguistica generale“, италијанскиот превод, Feltrinelli, Milano, 1966. Главното навестување на теоријата за јазичките функции, што е посебна тема на класичната Прашка школа, се наоѓа во познатите „Тези“, објавени 1929 година, во првиот број на публикацијата „Travaux du Cercle linguistique de Prague“ (италијански превод, Silva, Milano, 1966).

11) За „способноста на прикажување“ врзана за филмот, за разлика од „способноста на претставување“ врзана за јазикот во вистинската смисла (разликување на кое инсистира Langer - Лангер), да се види Guido Morpurgo - Tagliabue (Гвидо Морпурго-Талјабуе), „Fattore visivo e fattore auditivo nel film“, во списанието „Filmcritica“, број 185, 1968. Да се спореди од истиот автор „L'Arte e linguaggio“, во наведеното списание, број 11, 1968.

МАКЕДОНСКИТЕ СРЕЌНИ (ТВ) РОБОВИ

НАМЕСТО ВОВЕД

Луѓето што долго време, редовно, вкочането седат пред телевизиските екрани се нарекуваат среќни робови. Ако се суди според пораката од „Ана Каренина“ - сите среќни личат едни на други, секој несреќен е несреќен на свој начин - телевизиските гледишта меѓу себе се рамноправни, но се во по-дредена, поразена, катастрофална позиција во однос на телевизијата!

Што сè не е речено, напишано и насликано за феноменот телевизија од времето кога е најавено неговото појавување до денес? Во таква, нели, богата понуда, зашто не би изнесле уште едно размислување.

МЕДИУМСКИ КАРАКТЕРИСТИКИ

Историски, телевизијата е најмлад медиум, но воопшто не е спорно дека е најмоќно средство за масовно комуницирање. Многу научни, публицистички и стручни трудови што се занимаваат со феноменот телевизија ги осветлиле нејзините медиумски карактеристики, влијанието врз публиката, а со тоа и врз вкупните животни текови. Осветлени се и корените, изворите на тоа влијание и сите други

реперкусии што ги доживува светот токму поради постоењето на телевизијата. Можеби и историјата на човештвото ќе се дели на преттелевизиски и телевизиски период!

Природата на телевизискиот феномен се состои во споеноста на живиот говор и сликата (подвижната слика) како медиумски карактеристики на телевизијата. Сè, или речиси сè, што нуди радио-пораката, со себе носи и ТВ, но дополнето, односно во определен, видливо голем број случаи преодоминантно, збогатено со слика, со транспонирана претстава на реалноста, која се сфаќа и прифаќа преку психолошко-менталниот процес на забележувачка (перцептивна) аналогија, прием на графичко-ликовни елементи, сенки на реалноста. Живиот говор преку ТВ ги остварува можните функции за создавање присни, емотивни, психолошки врски со публиката, а сликата претставува „посебен настан“, посебен феномен, кој заслужува нагласено разгледување. Во краен случај, сликата е таа што телевизијата ја прави телевизија. Впрочем и името произлегува од термините гледање - слики - на далечина, или се сфаќа како систем од огледала кои пренесуваат слика, односно ТВ се дефинира и како феномен на подвижните слики. Но, во името на реалнос-

та: телевизијата е единствена целина составена од говор, звук и слика. Во некои програмски целини сликата ќе биде таа што ќе го обезбедува ефектот од ТВ-пораката, но во некои програми говорот и сликата се рамноправни, а во определен број ТВ-пораки, говорот (содржината искажана со вербално-лингвистички знаци и симболи) има поважна улога од сликата. Без оглед дали предноста му припаѓа на говорот или пак сликата е поглавна, во дефинитивниот телевизиски производ тие два елемента мораат да градат хармонична, усогласена, дијалектичка целина. Значи: да се дополнуваат, да доградуваат, да бидат хармонични, а не да се разминуваат, да не се поклопуваат, да не се согласуваат, па дури и да противречат. Само усогласени говорот и сликата ќе ја прават комплексна и комплетна ТВ-пораката и ќе ја чинат способна да ги оствари функциите на ТВ-медиумот и да го постигне очекуваното и можното влијание. Таквата усогласена ТВ-поракa ќе биде максимално медиумски организирана, подготвена.

На прв поглед, телевизијата е медиум за неписмени, но следењето на современата ТВ-програма покажува дека таа бара и писменост од својата публика, до колку таа сака, до колку има намера пораките да ги прима комплетно. Највидливи примери за тоа се испишаните текстови што ги придружуваат информациите, потоа титловите на филмовите, самосвојниот телетекст, телевизискиот „печат“ и слично на тоа. Со тоа ТВ обезбедува извесни елементи и карактеристики и од пораките преку печатот, но само извесни елементи.

Сликата сама по себе често е доволен телевизиски производ, со доволно информативност во себе, со многу информативно јадро, па самата претставува ТВ-поракa. Сликата овде ја сфаќаме како претстава на реалноста, на реалната стварност, на објективно во животот дадениот состав, ред и распоред на нештата, на предметите и луѓето, на нивните меѓусебни односи.

Од една страна, значи, како почеток се наоѓа вистинскиот живот, а од друга - неговата подвижна слика, телевизиската презентација со различни можни меѓуодноси на двете целини. Тече вистинска, животна драма и

е произведен нејзин симболички (во облик на сенка) еквивалент. ТВ-сликата ја доловува или се обидува да ја долови општествената материја, реалното животно ткиво, со неговите конци, узди, нерви и слично, но некогаш го прави само доловувањето, во друг случај му одзема нешто на ткивото, другпат, пак, му додава!

Општа „задача“ е ТВ-презентацијата да го зачува духот, тонот, глобалата на настанот, основната негова смисла, да се пресликаат оние негови моменти и елементи што ќе ги претставуваат носечките, главните составки, композицијата на општественото збиднување, што е предмет на ТВ - обработката.

Со приемот на ТВ-пораката како жива слика, понекогаш се создава впечаток, чувство (и илузија, и убедување) дека се присуствува на самиот настан, иако сликата е организирана според режисерски критериуми за доживување. Посебно може да биде присутно, предизвикано такво чувство ако е постигната концентрација на моменти, естетички резултати, па дури и уметнички достигнувања или барем има моменти на уметнички резултат. Како да се споиле вистинскиот живот и неговата транспонирана ТВ-презентација.

Но, презентацијата не претставува сува репродукција на реалноста, па може да биде и „тенденциозна“ и „уметничка“. ТВ-презентацијата, се разбира, не може секогаш временски да трае колку и настанот што се обработува. Тое е монтиран, дефинитивен производ и затоа се можни од една страна: да се обезбедат густина на случувања, драмски заплет, да се внесат емоции, распалени детали, вжештено доживување, а од друга - да се редуцира нешто важно, суштинско, и да се оштети реалниот настан. (Во новинарската обработка треба да се избегнуваат и двете крајности-ниту драма ако не била тоа, ниту мртвило-ако имало течење и привлечности). Така ќе дојдеме во ситуација да се разликува тоа што телевизијата собира граѓа, материјал без режија, а емитува, прикажува финален производ со доста режисерски интервенции. Режисерските интервенции го прават коректен-некоректен, одржан или нарушен односот меѓу вистинскиот животен процес и него-

виот ТВ-еквивалент. Откако ќе ги вкуси плодовите од режисерската рака, ТВ-презентацијата почнува да живее за себе, без настанот од кој извира, таа станува настан по себе или барем може да се добие таков впечаток.

Меѓутоа, и колку ТВ-производот да се сепарира од основата, тој останува појавен облик, преносна структура на настанот што е основа, подлога, „причина“ за сликата, за приказот, за прикажаното. Не е максимално медиумски ако не се прикажат делови од воено судирање, на пример, а се зборува за војна, потоа да се прикаже лажен гол или со „искрен“, распален говор да се убедува публиката, ако тоа не го потврдува сликата.

Најтелевизичен феномен од сите ТВ-феномени е директниот пренос од настани што се третираат преку телевизијата. На тие настани „присуствуваат“ и делови од него ловат повеќе камери - значи тоа не се двете очи, односно само двете очи на човекот, туку повеќе очи кои со помош на режисерскиот зафат нудат навистина нов спектакл, нов „настан“. Камерите истовремено (десетина очи или повеќе) шетаат по детали и по глобални планови од настанот и во завршница стигнува комплетна претстава од настанот. Ниту еден гледач од трибините на стадионот на фудбалски натпревар не може да види тоа што ќе го видат очите на камерите, ниту еден гледач во салата нема толку успешно да го поима клавиристот како ТВ-реципиентот. (Но, гледачите на трибината и во салата имаат други доживувања со присуството на тие настани).

Речиси е неспорно дека телевизијата како медиум е најмоќна меѓу медиумите. Од што произлегува моќта на телевизијата?

1. Телевизијата нуди најавтентична, најубедлива слика-претстава за настанот што го обработува, тоа го потврдува, пред сè, со слика, со ТВ-спектакл, кој своја основа мора да има во реалниот живот, се разбира под услов ТВ-презентацијата да биде соодветна на реалноста, ни оштетен, ни збогатен еквивалент. Споеноста на сликата и зборот (па и писмото) оставаат многу мал, тесен простор за сомневање во нивната точност.

2. Фактот што се споени сликата и зборот, нуди можности да бидат споени во еден ист комуникационен чин убавините на интер-

персоналното и на масовното комуницирање. Кога новинарот говори определена содржина тој преку ТВ-екранот го понудува својот лик, образ, а со тоа и својот процес на психолошко доживување на изговореното, па така постигнува или не постигнува убедливост. Тоа важи, бездруго и за учесниците пред ТВ-камерите кои не се професионални новинари.

3. За да се прими комплетната ТВ-порака, телевизиски да се доживее пораката, од реципиентот се бара активирање, ангажирање, и на сетилото за слух и на сетилото за вид и заедно со вклучувањето на мозокот и потребата од определена физичка позиција да се прими понудата - потребно е луѓето да се приковаат пред телевизискиот апарат. Приемот на пораката бара цел човек. Не може да се работи нешто друго или да се подработува, а притоа да се гледа телевизија и програмата да се прими целосно, да се доживее, телевизиски да се комуницира.

4. Телевизијата создава впечаток дека медиумот (преку ТВ-апаратот) му се обраќа на секој поединец посебно, лично нему, токму нему, па се создава психолошка, нагласено психолошка врска меѓу гледачот и медиумот. Телевизорот за реципиентот претставува прозорец кон светот, а истовремено и прозорец од светот кон гледачот.

5. Телевизиската програма нуди совршени модели на однесување на луѓето, идеални движења (при што повеќе мислиме на позитивните - совршена елеганција во изгледот, облекувањето, уредноста, движењата, однесувањето, говорењето, што во животот, во секојдневијето се речиси, недостижни).

6. Моќта на телевизијата произлегува од фактот што луѓето и поединечно и во принцип, преку неа не само што се информираат за настани што не ги виделе (и не можеле да ги видат) со свои очи, туку и за збиднувања на кои сами присуствувале (веќе рековме - екипата камери гледа многу, многу повеќе од двете човекови очи), па дури се информираат и за себеси, за сопственото однесување - до колку присуствувале на даден настан и до колку камерата (режисерот низ монтажата) го „кадрира“ дадениот поединец.

7. Корените на моќта на ТВ се содржани и во фактот што таа на реципиентот му го заменува друштвото во определен период

ТЕЛЕВИЗИЈАТА ВО РЕПУБЛИКА МАКЕДОНИЈА

(тешко е да се воспостават меѓучовечки комуникации додека се гледа ТВ, до колку, се разбира, се сака најмедиумски да се прими содржината) од што произлегува и кованицата „ако имаш телевизија - ќе немаш друштво и пријател" и од друга страна што стимулира на многу контакти меѓу луѓето кои настануваат по повод ТВ-програмата (коментари, прераскажувања, размена на мислења).

8. Иако може да изгледа нелогично, сепак, во елементите што ја прават моќта на ТВ спаѓа и нејзиното негативно влијание - телевизијата прави сè за човекот (и тоа уште и недостижно), па не ги стимулира неговите креативности, неговите потенцијали, моторни, интелектуални и слично. Значи, ТВ на определен начин ги „сака" мрзливиот дух, ум, дремливоста, летаргичноста.

9. Телевизијата не е само медиум - таа е и киносала (иако филмот виден на платно не е исто што и филмот на ТВ-екранот), потоа таа е театар, спортски стадион итн.

10. ТВ нуди и семантика и естетика во исто време. Сликата во основа се засновува на естетско обликување, иако од неа се бара поради естетичноста да не се заборави, да не се пренебрегне информативноста.

Телевизиската порака најпрвин ги поттикнува емоционално интуитивните механизми во човекот - се наежува косата и кожата кога ќе се видат ребрата, коските на гладното дете или се расолзуваат очите за искривањените во сообраќајната несреќа.

Потоа следуваат психолошките процеси на идентификација и проекција и на крајот интелектуално-логичкото поимање на добиените информации и пораки, фаза на лично, поединечно реконструирање на настанот, на неговите компоненти, внатрешните врски, координати.

Со напомената дека во една иста медиумска содржина има елементи и на информативно и на рекреативно и на едукативно, и кај телевизијата се врши групирање на програмската понуда на претежно информативна (вести, ТВ-дневник, дебати емисии), на претежно рекреативна (забавно-музички емисии, хумористична програма, филмска, драмска програма) и претежно образовна (едукативни емисии, училишна, научна програма и слично).

Македонскиот човек е во интензивна врска со телевизијата. За да се докаже оваа поставка ќе појдеме од неколку групи факти: прво, бројот на телевизиските апарати во Република Македонија и нивниот сооднос со бројот на семејствата и бројот на жителите и второ, должината и зачестеноста на контактот на гледачите со телевизиската програма. Ќе го разгледаме и местото на телевизијата во рамките на информационо-комуникациониот систем на Република Македонија заради што ќе се елаборира и ТВ-понудата: број на канали кои го доставуваат својот сигнал на подрачјето на целата Република, бројот на таканаречените локални ТВ-емитувачи, должината и структурата на програмата.

Се тврди дека телевизијата е колективен медиум во семејството. Дали тоа важи за РМ? Во последниве неколку години (посебно во 1990 година во времето на односот на германската марка и ју-динарот 7:1) во Република Македонија настана голема замена на црно-белите телевизиски апарати со колор и се набавија вторите и третите ТВ-апарати во семејствата. Со тоа се создадени можности и ТВ да се приближува кон индивидуално примање. За 1992 година, пак, според статистиката на Македонската радио-телевизија во Републикава имало вкупно околу 340.000 ТВ-претплатници. Тоа мора да се смета за минимална броја. Зошто? Голем број телевизори не се во списокот на претплатниците. Ги нема вторите и третите ТВ-апарати во семејствата. Не се вброени ТВ-апаратите во викендиките и во „вторите" и во „третите" станови и слично.

Според наша проценка во РМ има активни околу 700.000 телевизиски апарати или просечно на три жители по еден ТВ-приемник или на секое семејство по 1,3 ТВ-апарати, што во светски рамки значи средна развиеност. Инаку, елементарниот минимум според УНЕ-СКО е пет ТВ-приемници на 100 жители за да може да се смета дека преку овој медиум луѓето, на определеното подрачје, задоволуваат свои медиумски потреби. Во РМ на 100 жители доаѓаат по 33 приемници. Нужна е напомената дека во од-

делни семејства има постигнато по еден телевизиски апарат на член, а во други семејства воопшто нема телевизиски приемник.

Каква е достапноста на ТВ-сигналот до публиката во РМ?

Првата ТВ-програма на Македонската телевизија е основната ТВ-мрежа. Таа може да се гледа за 98% проценти од населението. Тоа е програма од општ тип: со информативна програма (типично информативни емисии, емисии, дневници, со дебатно-контактни емисии, монотематски и политематски блокови), со документарна програма (репортажи, фељтони, специјализирани емисии за земјоделие, одбрана и заштита, туризам), културно-уметничка програма (филмска програма, драмска и посебно драмска играна програма за деца и младинци, програма за народна, забавна и класична музика, контактено-рекреативна програма), образовна програма (научна програма, општообразовна и училишна програма). Дневно просечно се емитува по 14-15 часа.

Вториот канал на Македонската телевизија, чиј сигнал се прима на подрачјето на целава Република, според структурата на програмата е сличен со првиот. На вториот канал се емитуваат и програми со информативен, рекреативен и образовен карактер на албански, турски, ромски и влашки јазик. Овој канал дневно просечно зрачи по 10 часа програма.

Всушност, низ двата канала на МТВ се исполнува функцијата на национална ТВ-програма.

Третиот ТВ-канал на МТВ има претежно рекреативна функција. Се реализира со водителски тип на емисии, со музика, спортска и филмска програма чија карактеристика е лесна приемливост. Неговиот сигнал се прима на 50 проценти од Републиката, а дневно емитува по четири часа сопствена програма.

Во Република Македонија работат и 30-тина локални ТВ-станции (најголем дел од нив се од приватни основачи) со просечна дневна сопствена програма од 3-5 часа, главно со информации од локален карактер, што соодветствува на достапноста на нивниот сигнал на теренот на општината - регионот на кој работат. Во другиот дел од програмата, локалните ТВ-станции се вклучуваат во не-

која странска програма или, воопшто, не зрачат сигнал.

Сепак, просечно гледано, секој гледач во РМ може да одбере меѓу три до четири ТВ-програми од македонски емитувач.

Ваквата ТВ-понуда, збогатена и со сателитско доставување на ТВ-сигнал со програми од странски ТВ-станции, станува доволно инспиративна за македонскиот среќен (телевизиски) роб.

Воопшто не е (и не може да биде) спорно дека телевизијата е медиум број еден. Со неа во Република Македонија 3-4 часа секој ден се во контакт повеќе од 80 проценти од населението - што се доближува до највисок степен на гледаност во светски рамки. Точноста на ова тврдење за зачестеноста и должината во приемот на ТВ-програмата се потврдува со неколку истражувачки проекти, какви што се оние за испитување на јавното мислење во Републикава што редовно, до пред неколку години, ги реализираше Институтот за социолошки и политичко-правни истражувања од Скопје и повеќе истражувања на степенот на гледаност на целата, односно на делови од програмата на МТВ, изработени во Секторот за истражување на програмта и публиката на МРТ.

Значи, констатираме висок, максимално висок степен на следеност на ТВ-програмата во Република Македонија. Кои се причините?

Причините за тоа се различни. Во една група се следниве моменти кои ги принудуваат луѓето да ја следат телевизиската програма: 1) големата заинтересираност на јавноста за настаните поврзани со поширокото меѓународно признавање на самостојноста на Република Македонија; 2) исто таква заинтересираност за настаните во географската близина на РМ - војната во Босна и Херцеговина и нејзиното влијание врз животот во РМ и опасноста од евентуално зафаќање на РМ од воениот пожар; 3) состојбите во економската и во политичката сфера во РМ и нивното директно влијание врз задоволувањето на дневните, непосредните интереси, потреби и желби на луѓето. Друга група причини се наоѓаат во економската криза и доста нискиот стандард на луѓето: во услови кога немаат објективни можности да посетуваат театар-

ски и кинопретстави, спортски и културни манифестации, таквите свои потреби (и информативни, и рекреативни, и образовни) ги задволуваат преку телевизијата, со што се внесува раздвиженост во целиот информационо-комуникационен систем.

Впрочем, видовме дека телевизијата сама по себе обезбедува свои „поклоници“ поради своите медиумски белези.

Кој сè ја следи ТВ-програмата во РМ и кои нејзини делови?

Популацијата до 17 години е во релативно постојан контакт со ТВ и најчесто користи рекреативна понуда (музика, цртани филмови, играни серии за деца и млади), потоа образовни содржини (училишна програма), а најретко информативни емисии (поради политичката неактивираност и објективната незаинтересираност).

Делот од населението на возраст од 18 до 27 години редовно комуницира со телевизиската програма и тоа со видлива заинтересираност за рекреативни содржини (музика,

филм), а помала за образовните и информативните делови, но не ги исклучува.

На групата од 28 до 55 години ѝ припаѓа најважното место во публиката - таа е во редовен контакт со телевизијата, следејќи ги редовно информативните, рекреативните, а често и образовните содржини.

Публиката на возраст над 56 години, исто така, спаѓа во високоактивните во однос на ТВ, повеќе е заинтересирана за информативните делови, потоа за рекреативните, а најслабо ги прима понудите од образовен карактер.

СУПЕР КРАТОК ЗАКЛУЧОК

Накусо: на задоволството да се биде среќен роб му се препуштаат сите и тоа колку што е можно подолго време без оглед на тоа што истекува (со каков квалитет, со каква порака) од ТВ-апаратот. Божем тој нема копче за исклучување!

СЕКОЈДНЕВНО КОНТАКТИРАЊЕ И АПСТИНЕНЦИЈА ОД КОНТАКТОТ СО ТЕЛЕВИЗИЈАТА ВО РЕПУБЛИКА МАКЕДОНИЈА

да се уфрли tab1k10.wmf

Година	секојдневно	никогаш
1976	62,3%	8,7%
1979	52,9	22,9
1980	66,0	8,1
1981	69,6	4,6
1982	67,9	2,7
1984	65,3	3,9
1986	60,5	4,3
1988	67,5	1,3
1989	76,7	1,2

Табелата е преземена од трудот „Јавното мислење во СР Македонија 1989“, издание на Институтот за социолошки и политичко-правни истражувања, Скопје, 1990. година, стр. 150.

ГЛЕДАНОСТ НА СЕРИЈАТА ТВ-КРСТОЗБОР НА МАКЕДОНСКАТА ТЕЛЕВИЗИЈА (АПРИЛ 1993 ГОДИНА)

да се уфрли tab2k10.wmf

гледаност	реална вредност	процент
редовно	104	27,2
често	102	26,6
повремено	110	28,6
ретко	47	12,3
никогаш	19	5,0
вкупно	382	100,0

До овие резултати се дошло врз основа на анкетата на гледачи од целата РМ.



ИСМЕТ ДИЗДАРЕВИЌ

УДК 791.43/44.073:159.9
159.9:792.073 + 791.43/44.073
Кинопис 10 (6), с.52-64, 1994

ПСИХОЛОШКИТЕ ДИМЕНЗИИ НА ПУБЛИКАТА

Осознавањето на сложените психолошки релации помеѓу уметникот и публиката е можно само по длабоките сознанија за природата на актерот во овој комуникациски процес. Личноста и делото на уметникот е едната „страна“ на комуникацискиот процес, а публиката е другата. Творењето, претставувањето и покажувањето на уметничкото остварување, несомнено е важен процес. За творците и процесите на творештвото се напишани голем број книги и студии. Овој интерес е оправдан и разбирлив. Меѓутоа, не е разбирлив намалениот интерес за публиката, за гледачите (и) или слушателите, затоа што одвојувањето на публиката од уметникот не е, навистина психолошки можно. Емотивното прифаќање и интелектуалното разбирање на уметничкото дело е исто така сложен процес. Што е она што публиката, онаа театарската, филмската или, пак, некоја друга, ја прави она што таа е? Дали таа е единствена или повеќеслојна? Да ли е можно и како е можно, да се развива вкусот на публиката? Ова се само некои од прашањата кои сакаме да ги разгледаме од аголот на психолошките сознанија.

Што е публика (audience)?

Терминот „публика“ се користи со две значења. **Случајните** минувачи можат да се соберат на едно место привлечени од некој настан. Овој случаен собир на луѓе ги врзува заедничкиот интерес за настанот (на пример, сообраќајна незгода). Во второто значење терминот „публика“ го означува мноштвото (собир, агрегат) од поединци кои се собрале **намерно**. Тоа е собир на посетители кои дошле да видат или да чујат нешто што е врзано за уметничкиот, општествениот, спортскиот или пак, некој сличен вид на живеење на луѓето. Овој вид на публика се нарекува **примарна публика** затоа што поединците се физички (просторно) врзани (гледачите на филмските или театарските претстави). За другиот вид публика се користи терминот **секундарна публика**, затоа што неа ја врзува само заедничкиот интерес (гледачи на иста ТВ програма), а не постои и она што ја карактеризира примарната публика - просторната (физичка) близина. Во одредувањето на поимот „публика“ д-р Никола Рот го подразбира значењето на обете варијанти.

Тој истакнува дека под поимот публика се „подразбира неструктуриран и неорганизиран собир на луѓе, собрани на ограничен простор, со внимание насочено (поларизирано) кон одреден објект или, пак, настан, чие реагирање повеќе е реактивно и рецептивно одошто активно и ангажирано, и кај кои постои релативно слаба интерстимулација која доаѓа до израз во готовноста за заемното имитирање на однесувањето“, (Д-р. Никола Рот, 1988, стр. 28).

И кај случајната публика и кај намерно насобраната публика меѓусебните влијанија постојат, но тие се слаби или, пак, што се случува почесто, дури и не постојат. Во истражувањето на влијанието разликата во бројот на членовите на собирот (Milgram, Bickman и Berkovitz) врз силата на заемното влијание кај членовите на случајната публика, е утврдено дека од **бројот на учесниците** на случајната публика зависи **ширината** на влијанието. Во експериментот е забележуван бројот на погледите („фокусот“ на вниманието) на минувачите кон прозорецот на една зграда (шесттиот кат) во Њујорк на кој, по договорениот знак, се јавувало светло. Набљудувано е, по право, „однесуваето“ на 1424 случајни минувачи. Варира бројката на оние лица, соработнициистражувачи кои според договорот го насочуваат погледот кон прозорецот. Кога само едно лице го насочува погледот, својот поглед го насочуваат и 42 проценти од случајните минувачи, подзапирајќи само за кусо време. Кога 15 лица започнуваат со насочување на погледот 80 проценти од минувачите, исто така, гледа нагоре, а 40 проценти од нив подзастануваат подолго време“. (Д-р Никола Рот, 1988, стр.29).

Однесувањето на учесниците на намерно насобраната публика е во некои карактеристични видови, слично на однесувањето на насобраните минувачи. Но, и покрај постоењето на очевидната сличност помеѓу овие два вида на публика, (неструктурираност, насобраност на едно место, насоченост кон одреден настан) сепак, не е оправдано, помеѓу нив да се стави **знак на еднаквост**. Намерно собраната публика или публиката во потесна смисла на зборот е **постабилна, похомогена и се поизразени меѓусебните влијанија на поединците** во

неа самата. Публиката која, на пример, ужива во одреден филмски или драмски жанр, манифестира посилна психолошка близина, постабилно интересирање и многу полесно им подлегнува на влијанијата на поединците кои многу повешто го формулираат и презентираат карактерот на она што ги поврзува.

Добрите познавачи на однесувањето на корисниците на масовните средства за комуникација (слушатели, гледачи) укажуваат и на други, повеќе или помалку познати, психолошки особености кои се воочени во нивното однесување. Се тврди дека врз основа на познавањето на психолошкиот профил на постојните и (или) потенцијалните слушатели и гледачи, може да се заклучи **каде и зошто тие ќе се собираат**. Сосема е сигурно дека на концерт на сериозна музика нема да дојде ниту еден од оние што се воодушевуваат од новокомпонираната народна музика, без оглед колку е таа уметнички вредна. Посетителите на рок-концертите се најчесто млади луѓе, претежно тинејџери, кои во оваа музика го доживуваат чувството на сопствениот идентитет. Влијанието на атмосферата е толку силно, така што учесниците, во текот на концертот, се чувствуваат поврзани со непрекинати **психолошки спојки**, чувствуваат дека се мотивирани од исти потреби и дека ги чека истиот пат. Однесувањето на страсните фудбалски навивачи, исто така, не е оправдано да се толкува само со занимливоста на натпреварот, туку и со она што го носат тие во себе, со она што ги „тера“ да доаѓаат и што ги прави подложни на влијанието на другите. Во која мера тие се меѓусебно поврзани укажуваат примерите на лесното и брзо прerasнување на мирното навивачко однесување во насилничко. Сите облици на насилништво, деструкција, агресивно однесување, не можат да се толкуваат само со неповолните настани во текот на натпреварот туку и со она што го носат во себе страсните навивачи. Тие, всушност, носат ваква или, пак, онаква структура на личноста која е „виновна“ за одреденото акцидентално однесување на спортската публика на натпреварот.

Мислењето на публиката се уважува. Без оглед на нејзиното образовно и културно

ниво сите оние што „работат за неа“ настојуваат да ѝ удоволат. Во модерно концепирањето средства за комуницирање се води сметка за разликите во нивото на културата и менталитетот на публиката, па сообразно со тоа, се концепираат и различни програми. Се настојува програмите да им се прилагодат на различните интересирања на публиката. Се води сметка, што исто така е значајно, процесот на современите движења во подрачјата на културата да се сообразат (ако се работи за театарска, филмска, музичка, ликовна или, пак, друга „уметничка“ публика) како со карактерот, така и со насоката на интересирањето на постојната и потенцијалната публика. Остварувањето на таквата цел претпоставува, меѓу другото и добро познавање на **психолошките особености** на публиката, како на еден вид неструктурирана група. Всушност, токму анализата на психолошките фактори кои ја условуваат поголемата **константност и интересна хомогенизираност** се битен предуслов за секој обид при оформувањето на културно прифатливот вкус на публиката. Публиката може да се напаѓа, оцрнува, потценува, но тоа не води кон ништо. Публиката мора да се негува, а тоа не е можно без познавање на сложените, индивидуални и групни психолошки фактори и динамизми.

Отривањето на факторите и процесите на имитацијата што се присутни кај секој вид публика, значително придонесуваат за разбирањето на внатрешната, психолошка природа на публиката. Присуството на други поединци може да влијае стимулативно или, пак, дестимулативно врз преостанатите поединци во публиката. Оваа појава се наречува **социјална фацилитација**. Во секоја публика постојат поединци кои ги подржуваат другите, затоа што имаат особини кои се ценат од театарската, филмската или, пак, од некој друг вид публика. На цена се поединци кои добро го познаваат она што е предмет на интересирање на поголемиот дел и кои умеат своето знаење да го „пласираат“ на природен, скроман и (или) духовит начин. Но, во секоја публика се движат и оние што повеќемината ги избегнуваат. Тоа најчесто се натрапниците, дрдорковците, вообразените незнајковци, погосподинети се-

лани, нарцисоидните сно-бови, „новопечените“ богаташи и други кои сметаат дека со пари може да се добие сè па дури и љубов, дарба, благородност, смелост или некои други вредни човечки особини.

Потреба од психосоцијални истражувања врз публиката

Податоците за структурата на публиката, големината и карактерот, како и насоката на нејзиното интересирање се битни предуслови за поефикасно и поефективно дејствување на средствата за масовна комуникација. Психолошките сознанија за особините и однесувањата на читателите, слушателите и (или) гледачите, особено причината на преференцијата на нејзините членови со одредена содржина се од особено значење. Важно е да се знае, на пример, зошто некој редовно ги посетува ликовните изложби, оди во театар или на музички концерт, а другиот пак кој е со исто образовно ниво, кој живее во ист град, кој работи иста или, пак, сродна работа, не се однесува на таков начин? Зошто едно книжевно дело, една драма, еден филм или некој друг вид уметничко остварување наидува на восхитување на публиката? Дали е во прашање само уметничката вредност на делото или, пак, и нешто друго? Вакви и слични прашања денес се поставуваат почесто отколку порано. Добрите познавачи на психосоцијалните димензии на **мас медиумот** се уверени дека зголемениот интерес за публиката, всушност, за начинот како таа го прима она што ѝ се нуди како „духовен продукт“ како и за можните граници на влијанието на свеста и однесувањето на поединците, е резултат од **зголемената моќ** на средствата за комуницирање. Точно е дека феноменот на публиката не им бил непознат и на мислителите на поранешните епохи, затоа што и тие го знаеле или, пак, го насетувале она што ние денес го знаеме со сигурност. Знаеме и не грешиме кога сметаме дека „имаат право авторите кои тврдат, дека публиката е причина и цел на секое творештво. Од неа сè поаѓа и нејзе сè ѝ е упатено, без оглед на тоа колку можат да бидат лични мотивите на творецот. Творечките процеси тргнуваат од личното и несвесното, но тие мораат да би-

дат во судир со општественото битие на човекот, за да може тој, воопшто, да почне да создава уметничко дело. Творецот секогаш ѝ се обраќа на некоја публика, без оглед што понекогаш се чини дека ѝ го врти грбот или пак бега од неа. Значи, уметникот станува уметник дури откако ќе им се придружи на меѓучовечките односи". (Д-р Владислав Паниќ, 1989, стр. 118). Меѓутоа, точно е и тоа дека поизразеното интересирање за психосоцијалното проучување на публиката започнува во периодот на силниот развој на средствата за комуницирање.

Интересирањето за публиката не било условено само со потребата за подобра комуникација помеѓу творецот и публиката, туку и со нешто друго, во нашево време со понагласени и помоќни причини - **пазарни и воени**. Еден од првите истражуваачи на масовните комуникации Пол Ф. Лазарсфелд (Paul F. Lazarsfeld), укажал на фактот дека интересот за истражување на масовните комуникации доаѓа од побарувањата на пазарот, всушност од потребата за познавање на психологијата на потрошувачот, за да може, на најдобар начин, да се влијае врз купувачката мотивираност. Колкава и какви се ефектите не може да се тврди со сигурност без одредени информации, особено без пропагандни пораки. Војската особено е заинтересирана дали одредена пропагандна порака стигнала до оние на кои им е упатена и дали со одредената пропаганда е постигнат саканиот ефект.

Методите и техниката што се ползваат денес за истражување на публиката се развиле од потребата за познавање на публиката како **агенс на пазарот**. За секое сигурно истражување на пазарот никогаш не недостигале финансиски средства. Секогаш постоеле моќни финансиери готови да вложат финансиски средства, онолку, колку што биле потребни за да се дојде до одредена димензија на однесувањето на публиката и таа темелно и научно да се истражи. Тие знаат дека средствата не ги „вложуваат залудно“ затоа што резултатите од научните истражувања за свеста и однесувањето на поединецот и групите од поединци, конзументите на разнородното професионално, образовно, старосно и полно одредување, односно публиката (сфатена во потесна и по-

широка смисла на значењето), можат, ако вешто се употребат, да донесат само поголема добивка. Суштински ваквите истражувања подразбираат и потреба од проверка на модификувани или, пак, самостојно конструирани мерни инструменти. Проверените инструменти можат, со мали измени, да се употребат и за испитување на медиумската, театарската, филмската како и на другите видови публика. Што мисли публиката? Што сака таа? Колку прифаќа и разбира од она што ѝ се презентира во медиумите за комуникација? Зошто е задоволна, ако навистина е, односно зошто не е задоволна, ако не е? Импресиите на поединците за мислењето на публиката се едно, а стварноста е друго. Индивидуалните проценки се корисни, но тие не можат да бидат појдовна основа за какви било посериозни зафати насочени кон остварувањето на креативните цели на центрите (медиумите, театрите, културно-уметничките институции).

Потребно е со соодветни психолошки методи и техники, да се истражат аспектите на свеста, очекувањата и доминантните интереси на публиката.

Видови публика

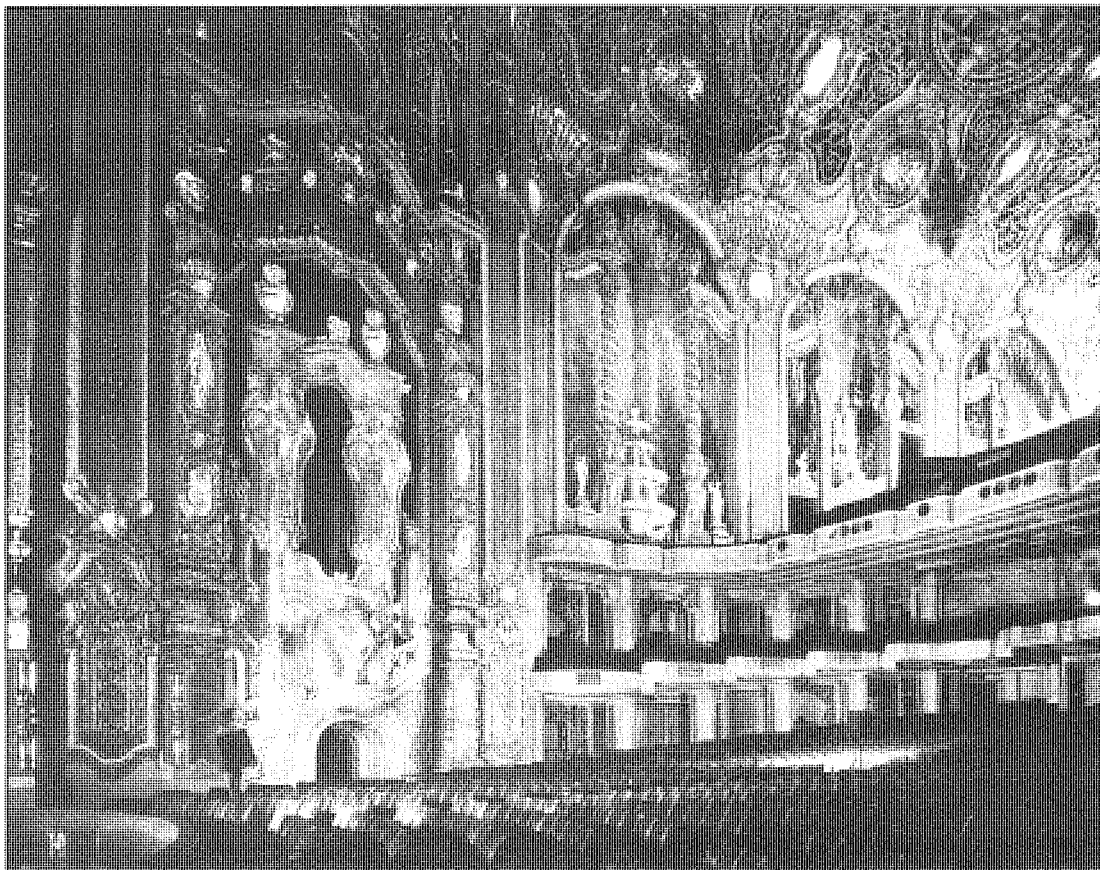
Секој креативен центар има своја публика. Се говори за филмска, театарска, ликовна, телевизиска, медиумска публика. Се говори и за специјалистички и општи публики. Кога се потенцира која публика е врзана за медиумите на комуницирање, многу често се користи терминот **масовна публика**. Што е тоа масовна публика? Колку луѓе треба да покажат еднаков афинитет спрема некој креативен центар, за да може тој собир да се нарече масовна публика? Сигурно е дека и оваа информација е значајна, но до неа не е лесно да се дојде, затоа што сè уште на овој степен на развој на општествените науки, „ниту во теоријата, ниту во практиката, не може да се утврди најниската граница на бројот на општествените припадници, преку кои за нивниот колективитет може да се говори како за масовна публика. Исто така, повеќе не може да се прецизира ниту најголемиот број на луѓе во еден миг поврзани во масовна публика. Затоа што, исклучително занимли-

вите настани во светот може да бидат комуникациски посредувани на публиката чиј обем почнува да се искажува во милијарди. Теоретски може да се претпостави, дека наскоро технички ќе биде можно човештвото или можеби оној негов физиолошки способен дел, да стане една масовна публика" (Мирољуб Радојковиќ, 1984, стр. 97).

Битните карактеристики на публиката се непостојаност и анонимност. Во модерните креативни центри (особено во медиумите) се настојува публиката да се **запознае и зацврсти**. Внатре, во самата публика, спонтано или поради анимација на креативниот центар, се формираат **интересни групи** (клуб на пријателите на книгата, клубови на љубители на фантастични филмови, клуб на пријатели на театарот итн.) кои придонесуваат во постојаноста на публиката и кон поинтимната комуникација меѓу нејзините членови и одредениот креативен центар. Повратната

врска со публиката значително ја намалува нејзината анонимност.

Во третманот на психолошките димензии на публиката во однос на **уметничкото творештво** се тргнува од фактот дека секој обид на подвојување на уметникот од публиката е невозможен. Така и „комуникацијата во уметноста се разбира повеќе како поголемо или помало разбирање и спогодување помеѓу продуктивните и рецептивните субјекти, вклучително и сите оние што посредуваат помеѓу нив. Уметничкото дело, како што пишува **Хегел** (Hegel) „не е за себе, туку за нас, за публиката која го гледа и ужива во него, тоа е дијалог со секој што стои пред него, тоа е повик на нашиот дух и на нашето расположение". Творецот, признавајќи го тоа или не, секогаш е обземен со прифаќањето на сопственото дело. Тој ги антиципира приговорите и признанијата на големиот незнајник, кој кај творецот, кој е жеден за успех и кој се



бори за него се јавува како „внатрешен глас“, како нешто што, како што вели самиот уметник, „говори во мене“. „Тој глас е, значи и антиципација и интериоризација на публиката.“ (Д-р Владислав Паниќ, 1989, стр. 121).

Филмот, драмата, музичкото дело, телевизиската или радиоемисија започнуваат вистински да живеат во оној момент кога некој почнува да ги гледа и (или) слуша. Уметничкото дело влијае врз публиката, но и публиката врз творецот на делото. Секој продукт на творење (како и секоја комуникациска порака) не се **разбира** и не се **прима** на еднаков начин. Луѓето битно се разликуваат во она колку го **разбираат** она што се презентира како уметничко дело (филмот, драмата, книгата) и колку тие се **емотивно ангажирани** во она што го читаат, слушаат, (или) гледаат. Теодор Адорно укажува на разликите во рецепцијата. Кон истото творечко дело реакциите на конзументите (публиката) се движат од длабоко разбирање и емотивна занесеност, до апсолутно неразбирање и емотивна нетрпеливост. Ова е, според Теодор Адорно, битен критериум при класификацијата на публиката.

Врз база на критериумите за разбирање и прифаќање на уметничкото дело, можно е да се говори за повеќе видови публика. Говориме само за овој критериум, и покрај тоа што сме свесни, дека разликите во ставовите на публиката произлегуваат од другите, видливи и помалку видливи, психолошки фактори. Исто така треба да се има на ум и фактот, дека не станува збор за „чиста публика“, туку дека се работи за разлика во афинитетите спрема одредени уметнички остварувања.

Типови публика

Врз база на покажаните афинитети можеме да говориме за разни типови публика. Тие доаѓаат во театарските или киносалите, гледаат телевизиски емисии, слушаат радио-емисии или, пак, читаат одреден вид печат затоа што презентираниите содржини им одговараат на нивното ниво на разбирање, емотивната наклонетост и стилот на живеење. Првиот тип публика се одликува со извонредното **познавање** на подрачјето на уметноста

во чии рамки се одвива творечката работа на авторот. Тие ја разбираат суштината на уметничкото дело, го назираат изреченото во она што не е речено, длабоко ги доживуваат вистинските вредности на оствареното. Овој вид публика ја искажува и потребата да говори за доживеаното, да објаснува, да ја шири вистината за вистинските вредности на делото (филмот, драмата, книгата, музичкото дело) па и пошироко, за уметноста, воопшто.

Друг тип публика се искрените **љубители на уметноста**. Тие се одушевуваат од уметничкото остварување, спонтано ги изразуваат своите судови за она што го виделе или го слушнале, тие сè примаат на еден непосреден начин. Адорно истакнува дека искрени поклоници на уметноста има сè помалку. Причини за тоа има повеќе, но, за една, денес се говори најмногу. Современата уметност бара „ум, а не само срце“, бара, покрај емотивното восхитување, и знаење, да ги поттикнува не само изјавите за бендисување или не бендисување, туку и умење во образложувањето на сопствените афинитети.

Во толкувањето на оваа психолошка типологија на публиката на Адорно, Д-р Владислав Паниќ истакнува дека посебен тип публика е таканаречениот „образован примател, кој од некакви обсири спрема уметничкото дело се однесува со должна почит, сметајќи дека така треба, но без спонтан љубов и непосредно разбирање и сфаќање. Образованиот конзумент, поради тоа што не е доволно сензибилен, постојано е во потрага по нови факти и нови знаења. Тој станува собирач на уметнички збирки, личност која е во тек и која се бори за престиж. Тука, значи, информираноста, знаењето и поседувањето се појавуваат како компензација. Овој образован примател, но без потребни способности, може да ужива само во делови, компоненти, какви што се ритамот или мелодијата во музиката; обликот, бојата или цртежот во ликовните уметности; фабулата, некоја мисла или некој стих во литературата, но не може да ги интегрира сите тие компоненти, да ја почувствува целината на делото, со сите свои компоненти, и така да ужива.“ (Д-р Владислав Паниќ, 1989, стр. 122).

Д-р Владислав Паниќ укажува на тоа дека постојат и други сегменти (типови) на публика: публика која ја карактеризираат **емотивни и хистерични тенденции** (луѓето кои му припаѓаат на овој тип на публика преферираат уметнички остварувања во кои го компензираат она што им недостига во животот, во кое можат да најдат „потврда“ за својата фантазија, снисhta и страсти), публика која има **негативен став спрема уметноста** (им се дава мало значење на уметничките остварувања за подобро снаоѓање во решавањето на животните проблеми, се глорификува само еден стил, едно движење, додека другите се потценуваат или, пак, во целост се негираат) и публика која е наполно **рамно-душна** или исклучиво **против** уметноста (луѓето што му припаѓаат на овој тип публика го потенцираат својот нихилистички став спрема уметноста и тоа најмногу, според некои толкувања, поради нетрпеливоста и омразата што ја носат во себе спрема луѓето и животот, воопшто.

Најголемиот број на конзументи му припаѓаат на типот публика која во уметноста бара само **забава и одмор**. Тие ги преферираат оние остварувања во кои можат да најдат рекреација, забава, во кои наоѓаат удобност и „убивање време на корисен начин“. Меѓу нив има многу од оние што бегаат од монотонијата на секојдневјето, бесмисленото живеење, од убиствената самотија. Ги преферираат програмите на популарната уметност, „ја бараат таканаречената забавна, односно популарна уметност на која без-грижната и фриволна забава ѝ се основна, а често и единствена цел. Таа се карактеризира и по тоа што не се срами да ги употреби и најевтините ефекти и најтривијалните средства.“ (Д-р Владислав Паниќ, 1989, стр. 123).

Мотивирање и образување на публиката

Секоја сериозна психолошка анализа открива дека во публиката има различни стратуми на гледачи и слушатели. Тие, од различни причини, ги посетуваат театарските, филмските и концертните сали. Се разликуваат и во преференциите на телеви-

зиските и радиоемисиите, како и во нивото на рационалното и емотивното соживување во она што го гледаат или (и) слушаат. Кај некои поединци соживувањето во дејствието и во ликовите на уметничкото остварување е толку силно (а тоа е особено карактеристично за филмот) што **забораваат на стварноста**, „се движат“ во светот на имагинарноста. Некои други, пак, се покренуваат само во моменти на „силни ефекти“, во текот на дејствија кои се заситени од необични и силни емотивни доживувања, или, пак, при акции на актери кои прават невозможни подвизи. Третите се однесуваат онака како што се однесуваат повеќето, затоа што не го разбираат она што им се предочува визуелно или акустично.

Носителот или носителите на творечкото дело се чувствуваат пријатно кога се добро примени од публиката. Нивното задоволство е изразено ако пофалбите за нивното остварување доаѓаат од публика која има развиен естетски вкус. Чувството што се раѓа од позитивниот став на публиката спрема уметникот, односно, уметничкото дело има длабоко психолошко оправдување. Секој јавен работник, особено уметник, е поврзан со публиката, со разновидни нитки. Помеѓу него и публиката се воспоставува комуникација во која уметникот влијае врз однесувањето на публиката (гледачот и слушателот), но и публиката, на еден специфичен начин, влијае врз однесувањето на уметникот. Уметникот кој ги занемарува судовите и емотивното расположение на публиката, е во голема заблуда, затоа што „обидот на уметникот да се одвои од својата публика е привремен и повремени, но во секој случај е лажен. Неговиот однос спрема публиката секогаш е шаржиран со силен емоционален набој. Ниту еден уметник не може да биде само творец на своето дело и ништо повеќе. Исто така не постои ниту публика која онака пасивно би го примала уметничкото дело. Уметникот секогаш говори под притисок на социјалната и психолошката атмосфера и покрај тоа што тој не може да има лажна свест дека „создава чиста убавина“. И кај публиката често може да се најде на чисто хедонистичкиот став, делото да го прима само преку сетилата и емоциите без намера да разбере или толкува“. (Владислав Паниќ, 1989, стр. 120). Авто-

рот, сосема оправдано, укажува на **разликите во нивото на примањето** на уметничкото дело. Реагирањето на перцептивното ниво е важно. Важно е затоа што уметничкото дело предизвикало вакви или онакви сетилни доживувања. Меѓутоа, тоа не ја постигнува својата конечна цел ако публиката не ги **осознала** внатрешните вредности на уметничкото дело.

Филмот, театарската пиеса, литературното или музичкото остварување живеат, доколку се разбрани, и по смртта на нивните творци. Помеѓу делото и публиката е воспоставена когнитивна, а не само емотивна релација. Дијалогот помеѓу делото и публиката продолжува, се проширува, па дури и се збогатува со откривањето на непознатото, што го носи во себе големото уметничко дело. Потребата да биде прифатен во своето време, но и да го надживее своето време, уметникот ја носи во себе. Таа е извор на неговата творечка енергија без оглед на тоа колку е свесен за тоа и колку јасно и јавно посакува тоа да го искаже. Творецот не твори за себе, туку за оние што ќе ја гледаат или слушаат неговата творба, кои во неа ќе уживаат и кои од неа ќе учат, „творецот е, признавајќи го тоа тие или не, секогаш обземаен со приемот на своето дело. Тој ги антиципира приговорите и признанијата на големиот непознатик, кои на уметникот, кој копнее по успех и кој за него се бори, ги објавува како „внатрешен глас“, како нешто, што, како што вели самиот уметник, „говори во мене“. Тој глас е, значи, антиципација и инериоризација на публиката.“ (Владислав Паниќ, 1989, стр. 120).

За личноста на творецот, начинот на создавањето и за естетската вредност на уметничкото дело доста се пишува. Тоа е и потребно и корисно, иако тоа е важно само како една страна од комуникацискиот процес. Всушност, покрај уметничкото дело постои и публика. Можеби е спорно тврдењето дека процесот на **разбирањето** на уметничкото дело е посложен од процесот на создавањето, но занемарувањето на потребата за **шко-лување** на публиката поради поуспешно разбирање на уметничкото дело навистина нема никакво оправдување. Потребно е, со процес на учење, кај публиката да се развие потреба за надминување на пони-

скиот комуникациски однос помеѓу неа и уметничкото остварување. Задоволството од она што се гледа и разбира, а не манифестацијата на потребата за разбирање на она што навистина постои, а што не се гледа или не се разбира (од незнаење или пак неподготвеност) за творецот и уметничкото дело е сериозно промашување и хендикеп. Во секој вид творење можеме да најдеме доста докази за сложеноста на процесот на разбирањето на уметничките дела. Она што го носи во себе едно вистинско уметничко дело и она што го прима публиката со сетилата и мисловно го интерпретира, не е на исто психолошко рамниште. Најголемиот број од гледачите и слушателите остануваат на лесно препознатливи, површински рамки, далеку од длабоките пораки на уметничкото дело. Разликите во очекувањето на доживувањето на филмот и вистинското доживување на гледачот е пластичен пример на расчекор. Најголемиот број од гледачите остануваат на препознавање преку слика, **репродуцирана стварност**. Еден помал број е **емотивно** покренат, а најмал број е способен да се подигне на ниво на апстракција, симболично значење, или идеја на филмот. Всушност „проблемот е во тоа, дали гледачите од **чувствата** можат да преминат на идејата на филмот или не? Естетското сфаќање на филмското дело бара гледачот да проникне во основната смисла на филмот, во основната идеја која се провлекува низ филмското дело. Но, одреден број гледачи не се способни за тоа и остануваат на „надворешната чувствителна страна на дејствието на филмското дело“. (Д-р Александар Тодоровиќ, 1974, стр. 249) Овие гледачи, всушност, му се препуштаат на текот на настаните, не размислуваат за она што се случува, не се преокупирани со намерите на актерите на филмот, ниту, пак, се водени од идејата на крајот, која значи исполнување на нивните желби. Нивната пасивност, најверојатно, е резултат на ниска мотивираност, пониска интелигенција или незнаење и ниско културно ниво. Можеби се во прашање и некои други психолошки фактори. Можеби се работи за чувство на психичко „ослободување“, „опуштање“ или катарза, која, понекогаш, се толкува како состојба на пасивност на духот. Можеби е во

прашање проекција на гледачот во личноста на носителот на главните роли. Гледачите толку многу учествуваат во филмското дејствие, што тие себеси не се доживуваат повеќе како гледачи, туку како учесници во филмските настани. Ваквите состојби како што ги „потврдуваат проблемите што ги покренa Алберт Мишот, филмското учествување, ако се набљудува како појава на поддржување, не може да се објасни со средства на нормална психологија. Разбрано како проекционо врзување, тоа е, напротив, само појава налик на појавата на осовременување на секавањето кога тоа осовременување го предизвикува некоја надворешна причина. Филмската слика тука просто доаѓа на местото на духовната слика со целата сила на својата убедлива стварност.“ (Жан Митри, I, 1966, стр. 102).

Некои автори истакнуваат дека филмот ги доведува гледачите во посебни психички состојби. Овие состојби, судејќи според експресијата на лицата и телата на гледачите, се слични на **хипнотичните состојби или состојбите на сонот**. Разни фактори на филмската претстава можат да предизвикаат состојба на сонливост. Еден фактор (на пример, ритмички редослед на севенците, затемнетост на филмската сала) може да има пресудна улога, иако, ваквите состојби, најчесто се резултат на синхронизираното дејствување на факторот кој влијае **врз личноста** на гледачот, но и надвор од неа. Кога говориме за факторите кои влијаат внатре во личноста на гледачот, мислиме на намалената контрола на свеста, намалената критичност или, пак, поизразената сугестибилност на гледачот. Некритичноста е тесно поврзана со неразбирањето на филмот. Гледачот не може да го разбере она што го кажува филмот со слика, музика или збор, па, најверојатно, несвесно му се препушта на дејствието за кое, и покрај тоа што го прима, не е свесен дека го прима.

Во активниот однос не постои сонливост. Сосема е сигурно дека комерцијалниот филм е филм на забава, тој не бара голем мисловен напор кај гледачот. Настаните се следат без голема концентрација, затоа што тие филмови му се приспособени на менталното и емоционалното ниво на четиринаесетогодишниот гледач. Критичкиот и анали-

тичкиот дух се потребни за разбирањето на филмовите со подлабока содржина, чија порака треба да се открие дури по разбирањето на неговите компоненти, што нужно подразбира повисоко интелектуално ниво, високо образование и висока култура на гледачот.

Комуникацијата помеѓу публиката и различните уметнички остварувања не е еднаква. Процесите на комуницирање помеѓу публиката и најпознатите форми на уметничкото творење (филм, театар, музика, литература, ликовни уметности) ја носат **особеноста** на секоја од тие форми. При илустрацијата на различноста помеѓу доживувањата на публиката во филмската и театарската сала, можно е да се разбере разликата во комуникацијата помеѓу публиката и физички присутните носители на уметничкото остварување (театарска претстава, концерт) односно публиката и физички неприсутните уметници (филм, ликовно дело, литературно дело).

Со анализа на однесувањето на две публики - театарска и филмска, можно е да се воочи разликата во природата на комуницирањето. Во театарската сала публиката **присуствува** на „театарска претстава“, а во филмската сала публиката **гледа** филм. Во театарот се одвива примарна комуникација. Тое е „комуникациска заедница“ во која се остварува заедничкото уметничко доживување. Кај филмот, пак, повеќе е нагласен индивидуалниот солистички карактер на доживувањето. Всушност во „театарот“ гледачот е дел од заедницата чии членови се поврзани со заемна согласност, а претставата, која претпоставува одредена спогодба помеѓу артистот и публиката, се одвива како церемонија. Како индивидуалното учествување да е некаков одраз на колективното чувство. Комуникацијата е на ниво на свест, разбирање, дотолку повеќе што театарската пиеса ја нуди завршната мисла, затворена во себе. Гледачот секогаш размислува по повод средената мисла. Авторот мислел на него.

Филмот, напротив, одбива каква било спогодба. Помеѓу актерот и публиката нема повеќе „договор“ отколку што има помеѓу која било индивидуа и оној што набљудува. Сè, значи, изгледа автентично, затоа што е одвоено од каква било „измама“. Гледачот е

сведок на драмата која, воопшто, не изгледа како да е направена „за него“. Тој е тука божем случајно; набљудува и учествува во онаа мера во која дозволува да биде принуден.

Покрај тоа, гледачот е издвоен, сам со себе, пред светот што се шири пред неговиот поглед. Тао издвојување, сепак не го изолира од колективот. Не комуницира со слични на себеси, но гледа и чувствува со нив, ако не, како нив. Некој вид на поврзаност што се подразбира се воспоставува помеѓу гледачите затворени во своите размисли. Објективната еднодушност на театарот, филмот ја заменува со некој вид на помалку свесна интерсубјективност, но без сомнение посуштествена. Комуникацијата е на ниво на страст и восхитеност." (Жан Митри, IV, 1972, стр. 172).

Процесот на разбирањето на театарската пиеса и филмот покажува очигледни разлики. Во театарското дело мислата е „запрена“, изразена со зборови, ставена во рамки и „бара“ од гледачот да размислува за неа. Во филмот мислата не е прецизно дефинирана, таа е дифузна и спирално насочена. Од гледачот филмот „бара“ да ја доврши мислата, да ја открие во континуитетот на сликата, да ја одгатне. Гледачот, пак, понекогаш сам го „продолжува“ дејствието на филмот, внесува во него „свој“ мисловен удел. Оваа разлика во начинот на мисловното разбирање на театарската пиеса и филмот, понекогаш, се толкува како разлика во когнитивната вредност помеѓу театарското дело и филмот. Се тврди дека филмската уметност е **пасивна** уметност, дека **гледањето** е само гледање, а не и размислување, дека филмот е сличен на природата која самата се нуди, но која не поттикнува на размислување.

Разликата постои, но не во нивото на мисловното расудување, туку во **формата** на расудувањето. Вистинското гледање не е пасивно примање на сетилните впечатоци, туку сложен процес на **откривање** на смислата во низата слики, процес во кој е потребна напorna концентрација на психичката енергија. И фактот дека на „театарската престава“ се **присуствува**, а дека филмот се **гледа**, не може да биде доказ дека уметнички вредниот филм се „разбира“ на перцептивно ниво, а театарската пиеса на интелектуално ниво. Точно е дека постои разлика во начинот на

кој се доживуваат театарската пиеса и филмот, но не и во мисловното резонирање. Природата на дијалогот помеѓу гледачот (публиката) и различните уметнички остварувања не е еднаква, а тоа пак не говори за помали или поголеми интелектуални напори на двете, интересно поинакви, структури на гледачот. Во театар „гледаме“ („слушаме“) како живеат и дејствуваат објективно и физички присутните ликови, додека на филмот се „проектираат“ во жива сенка која ја впива нашата способност за мечтаење. Субјектот кој гледа, станува субјект на она што го гледа: се удвојува и се гледа себеси како живее замислен живот. Едновременно тој е и набљудувач и набљудуван, свест што станува свесна за своето сопствено потсвесно, но останува слободна, се поставува на дистанца и се ослободува од восхитеноста.

Ако малку се претера - тоа е прашање на чувство - би можело да се каже, дека гледачот на филмот е сам пред светот, како што мистикот е сам пред Господа. Според тоа филмот е - или, пак, би можел да биде - мистика, ако не религија. Тој е „космички“ во најдобрата смисла на зборот, затоа што, ако, театарот е магија чија сосема вербална магија претставува дијалог помеѓу човекот и боговите, филмот ги отвора своите видици кон магијата на **стварноста**. Ни ја доверува нејзината тајна, не само преку произволното и условното претставување, туку преку **сликата на светот** во која стварноста трепери низ на неа сличната стварност. Дијалогот повеќе не се слуша, тој се **доживува**." (Жан Митри, IV, 1972, стр. 173).

Од поранешните набљудувања се гледа дека од **интелектуалното, образовното и емотивното ниво на публиката** битно зависи, дали едно уметничко дело ќе биде доживеано во својата вредносна исполненост, или пак посилно ќе биде она што е под нивото на просечното уметничко остварување. Можно е да се очекуваат обата, екстремни вида, како и нееднаквите нијанси, однесувањето на гледачите и слушателите, затоа што во културно-уметничките сали (особено во киносалите) влегуваат поединци кои според своите психолошки способности и лични особености, дијаметрално се разликуваат. Влегуваат не само оние што навистина



знаат и да слушаат и да гледаат, што вистински уживаат во претставувањето и во покажувањето на уметничките остварувања и што се способни и **критички** да го оценат она што го слушаат или го гледаат, туку и оние кои читаат, но не го **разбираат** она што го читаат, оние што гледаат, но не го **сфаќаат** она што им се претставува или покажува, оние што слушаат, но не знаат да го повторат ниту да го **објаснат** она што го чуле.

Бројот на конзументите е зголемен, но тоа не значи дека подеднакво е зголемен и бројот на оние со **култивирани естетски мерила**. Така, на пример, во поранешните времиња сите посетители на театарот биле елитна публика, а денес елита е само мал дел од театарската публика. И покрај тоа што се чини дека е очигледно, сепак, поделбата на „елита“ и „маса“, според уметничкиот вкус, е груба. Зголемен е бројот на гледачите и слушателите кои не го достигнале нивото на „елита“, но кои не останале на ниво на „маса“. Пооправдано е да се говори за диференција-

ција на современата публика со различни нивоа на естетски (филмски, театарски, музички, ликовен) вкус - „висок“, „среден“ и „низок“.

Потребата да се зголеми бројката на оние со развиен естетски вкус е императив на нашето време. Тоа е потребно не само поради гледачот или слушателот кои по изградувањето на повисокото ниво на вкусот, подлабоко и попријатно ќе го доживуваат уметничкото остварување, туку и поради творецот, кој, во таквата публика, ќе добие и подобри соговорници и подобри поттикнувачи за нови обиди и настојувања. Поради тоа, важно е да се **пронајдат и усовршат** најдобрите патишта за оформување на одреден степен на естетски вкус и обликување на личноста кои ќе бидат **сензибилни** спрема вистинските уметнички остварувања и исклучително **резистентни** спрема сето она што денес, за жал, масовно ни се нуди, а во сржта е под секое ниво на уметничко остварување.

Првата етапа од кој било посериозен процес за развивање на естетскиот вкус и обликување на личноста е утврдувањето на разликите во преференциите на разните стратуми на публиката. Многу е важно да се знае кои способности, знаења и ставови ги покажуваат оние поединци што се вистински љубители на уметноста и кои добро ја разбираат, а кои црти на личноста ги манифестираат оние што го преферираат „кичот“. Врз база на прецизни испитувања можно е да се знае кои модели на учење, односно на развивање на вкусот, се најприфатливи во одредена средина. И кога поединци искусно ќе осознаат дека нивното ниво на познавањето на содржината и формата на уметничкото остварување е ниско, тогаш е корисно да се знае **зошто тој сака во тој правец да се образува и култивира** и дали тој сака да се „одлепи“ од лаичкото ниво затоа што сака да наликува на својот пријател кој ја разбира и вистински ужива во уметноста, или, пак, затоа што досегнал таков општествен и професионален углед кој од него „бара“ промена на ставот, на пример, спрема сериозната музика. Важно

е да се знае дали тој чита добри книги или, пак „лесно сварливи“, дали следи сериозни емисии на радио и телевизија или, пак, бара само лесна забава. Не треба да се занемари и она што стои надвор од поединецот. Ако во одредена култура се цени театарот или, пак, сериозната музика, сосема е сигурно дека и процесот на развивањето на естетскиот вкус во таа насока ќе биде многу олеснет. Клишеата на културата можат да влијаат и во негативна смисла. Предрасудите, снобизмите и разните клишеа можат да го отежнат развивањето на позитивните ставови спрема културно вредните остварувања.

Сиве овие сознанија треба да се вткаат во одреден модел на учење. Учењето треба да започне што порано. Семејството, училиштето, а особено масовните средства за комуникација можат многу да придонесат во оформувањето на културните навики. Синхронизираните напори на разни агенсии на култивирање даваат најсакани ефекти. Саканите исходи се корисни и за публиката и за уметниците.

Превод од српски: Д. Рубен

Литература:

1. Fiske, J.: Introduction to Communication Studies, New York, 1990
2. Гаврик, Т.: Моќ на имажинација, Белград 1989
3. Lin, N.: The Study of Human Communication, New York, 1973
4. Lippa, A.R.: Introduction to Social Psychology, Belmont, 1990
5. Хорватик-Пинтариќ, В.: Телевизијата денес, Загреб, 1972
6. Митри, Ж.: Естетика и психологија на филмот, I, Белград, 1972
7. Митри, Ж.: Естетика и психологија на филмот IV, Белград, 1972
8. McLuhan, M.: Understanding Media-Extension of Man, New York, 1964
9. Паниќ, В.: Психолошки истражувања на уметничкото творештво; Белград, 1989
10. Рот, Н.: Психологијата на група, Белград 1988
11. Тодоровиќ, А.: Социологија на масовни комуникации, Белград, 1974
12. Walton, D.: Are You Communicating?, New York, 1989
13. Wright, C.: Mass Communication: A Sociological Approach, New York, 1975
14. Звонаревиќ, М.: Социјална психологија, Загреб, 1989

Меѓународен семинар за фотографија (Скопско лето '93)

ХЕЛЕН СИЕР

УДК 77.04 (410)

Кинопис 10 (6), с.65-68,1994

ПРЕДАВАЊЕ ЗА СОВРЕМЕНАТА

Б Р И Т А Н С К А Ф О Т О Г Р А Ф И Ј А

Ова предавање претставува обид да се прикажат најразновидните употреби на фотографијата. Во фотографијата спаѓаат голем број форми, започнувајќи од фотодокументарната, преку рекламната до уметничката. Фотографите опфатени во ова предавање може смело да се наречат *„независни“*, затоа што тие не создаваат фотографии како продукт со цена за својот клиент, туку ги користат нарачките или јавните фондови за да ги следат своите лични интереси. Веќе долго време во Велика Британија, за разлика од Северна Америка се води дебата за тоа што ја дефинира уметноста и дали фотографијата може да се подведе под тој поим. Кај галериите, сè уште, постои тенденција да бидат поделени помеѓу оние што изложуваат *„фотографија и оние што изложуваат Уметност“*. Во 1982 год. Алан Боунс, директор на Тејт Галеријата во Лондон рече, во едно интервју, дека треба да *„бидеш уметник, а не само фотограф, за твоите дела да бидат изложувани во Тејт“*. Киит Арнат јасно го обработил ова прашање. *„Што звучи уметник од опозиција како спротивност на фотограф, тоа не претставува опозиција воопшто“*. Да се прави разлика меѓу уметници и фотографи е, мене ми се чини, како да се прави разлика помеѓу хра-

на и колбаси, навистина чудно. Како што колбасите можат да бидат претставени како пример за храна, фотографијата може да биде пример за уметничко средство. Поимањето на разликата и спротивноста едноставно не можат да се употребат за овие различни категорички термини. Јас целосно се согласувам со оваа аналогија, но дебатата продолжува и најразлични групи фотографи се гледаат себеси како изведуваат различни функции со најразновидни социополитички интереси. Изоставив многу важни луѓе во ова предавање, но да се предаде во едно предавање еден пресек за Британската фотографија е многу тешко на ниво повисоко од вештачкото. Затоа се надевам дека делата што ги вклучив ќе служат како пример за најразновидните фотографии во Британија денеска.



ЏОН ДЕЈВИС - Фотографии од серијата *„Зелена и пријатна земја“* создадени со 5x4 inch. фотоапарат. Овие фотографии се создадени во раните осумдесетти години. Џон за своето творештво вели: *„Нештото што е најзначајно за мене е пејзажот што еволуира и се менува повеќе преку контактот со луѓето, отколку со менувањето на годишните времиња“*. Тој е привлечен кон области каде што симболите

од нашите модерни животи/животни стилови егзистираат со симболите од нашето минато, каде што старото го среќава новото, урбаното го среќава руралното, природното го среќава вештачкото. Џон е споредуван како еквивалент на С 18 топографски цртач, постојано патувајќи да создава фотографии по нарачка. Неговиот социополитички интерес во овој постиндустријален пејзаж е Ејкрофт Електричната централа во Панделбури, Салфорд, Манчестер, со оцаците пораснати до големината на 20-то столетје што потсетува на слика од Л.С. Лори. Има и телевизиска реклама за виски (бел коњ можеш секаде да однесеш).



ЏОН БЛЕКМУР е исто така фотограф кој ја започнал својата кариера како пејзажен фотограф, но себеси не би се сместил во тој тип на фотографии. Тој фотографирал реки и други глетки континуирано во текот на неколку години, но пејзажот го гледа како енергија. Следниве пет слајда се создадени во 1991. *„Нестварни пејзажи“* базиран на градината. Овие пејзажи се креирани со повеќекратна експозиција со 5x4 inch фотоапарат и FP 4 филм и евоцираат поими од историјата. Тој го постигнува ова со мешавина од исушени и свежи цвеќиња, и се чини како повеќеслојноста да го издолжува времето. Блејкмур исто така употребува предмети кои ги наоѓа во најразлични градини и овие вештачки создадени предмети посочуваат кон пошироката социјална историја. Методот употребен да се создаде фотографија изгледа е спротивен од археолошкиот, со слојноста, додека сме оставени со чувството дека нешто е ископано. Слајдовите 4,5,6,7 се silverprints со димензии 41x32 см.

Од човекот во имагинарната градина поминуваме на слајд од серијата фотографии каде што изгледа дека човекот вертикално исчезнува во земјата. Ова дело од 1969 *„Самозакоп“* од уметникот КИИТ АРНАТ станало мото за концептуалистите во 70-тите години на овој век. Истото беше пренесувано и на Германската телевизија, по една слика секој ден во текот на една недела. Сфаќањето на нештата буквално е заштитен знак на творештвото на Арнат. Слајдот 9 е од серијата насловена О.И.П.У. што претставува скра-

пеница за Област со Истакната Природна Убавина. Речната долина каде што живее тој, Викторијанците романтично ја сликале и Киит го користи ова во своите композиции со фу-бре. „Г-ѓица Патека на Милостивости“ - слајд 10 е серија со мал размер пејзажи, диви цвеќиња и пластични шишиња, чудна мешавина од супермаркетско фубре и визија за чиста природа. Семјуел Палмер ... Обоените конзерви од 1990 г. се однесуваат на ова величествено струење во историјата на сликарството. Овие *„Лимени Зајдисонца“* се во целост вештачки. Тие биле изложени на Биеналето во Сао Паоло во 1990 г. каде што Арнат открил, дека златните и црни зајдисонца што ги гледал над градот се исто така, создадени од човекот над еден од најзагадените градови во светот... Арнатовото творештво е животен век во историјата на интерпретацијата на пејзажот. Исто како Арнат и уметникот ТИМ ХЕД ја употребува реториката на рекламната фотографија (hugh gloss colour clichés) на large format фотоапарат. Споен со конвенцијата на хоризонтот во пејзажната фотографија, слајдот *„Токсична Лагуна“*. Создава заводливо вознемирувачки ефект. Би можеле да бидеме потсетени на Монеовите *„Лотоси“*, но приближувајќи се гледаме дека STAGET-фотографијата е направена од најразлични потрошувачки производи како вата и шампон, потсетувајќи нè дека сè што користиме да се разубавиме останува хемиски отпад кој ја загадува околината.



РОН О'ДОНЕЛ- Конструирани слики /скулптури/, потоа фотографирани со 10x8 inch. негативи, 5-минутни експозиции и едно или две светла кои постојано ги движи. Не е формално обучуван, но работел како фотограф. Ги користи Пикасо и ударните реченици (punch line) од цртаните филмови и Египетските сидни слики трансформирани во анимирани филмови. Наоѓа разурнати простори врз кои потоа работи. Негово студио претставуваат овие напуштени простори за кои добива дозвола од властите за да работи во нив. Ако не сте комплетна личност не можете да влезете во загробниот свет, таа не можеше да го најде неговиот penis ... Панот од Осирис насловен ZZZZ претходно нацртан и скициран. Шума направена од картон. Потребен му е ма-



Хелен Сиер и Румен Камилов на Меѓународниот семинар за фотографија
- Скопско лето '93

теријал со кој лесно се справува, затоа што располага со ограничено време во секој од овие простори.



КОЛУМ КОЛВИН - Шкот, школуван во Глазговското училиште за уметност како скулптор. Творештво што живее во фотографијата и специфичното поставување на камерата. Големината на поставките се менува. Во темите што ги обработува спаѓаат прашањата околу машката сексуалност и „Шкотскост“.

БОЈД ВЕБ - Школуван скулптор, суреалист ...Чувство на прелом и отстранетост во сите негови дела. Големо димензионални уникатни print-ови. Неодамнешното дело под силно влијание на рекламните британски огласи дејствуваат врз база на конвенционалната иронија и отклучените кучешки приказни суп-

тилно управувајќи со концептуалистичката уметност ги украдоа техниките и го уништија политичкото стојалиште оставајќи ја беспомошно. Науката и спиритуалноста, според Суфи мудроста, „ако можеш да го разбереш сопствениот начин на разбирање колку и да е смешно тоа разбирање“, на светот насловите се како одговори на крстозборите, еден збор изложува некоја вештачност. Глобални прашања. Споменувања на еколошки катастрофи.



ХЕЛЕН ЧАДВИК - Уметник кој постојано употребува фотографија. Дело од 1984 година изложено во Серпентајн Галеријата во Лондон. Геометрија создадена од предмети од фурнир, на кои се печатени слики од нејзиното детство и познати домашни предмети.

АНДИ ВЕЈНЕР - Користејќи маски, Анди поставува таблоа, опишувајќи го семејниот живот.

Движејќи се понатаму од оваа серија студиски конструирани фотографии, сакам да вклучам некои дела во боја (колор) од млади документарни фотографии, од кои сите обработуваат теми од животот во Британија во осумесеттите, време на економски просперитет под водство на конзервативната влада на Маргарет Тачер, декадата на бизнис-иницијативите, која го зголеми слободното време и безумниот конзумизам. Коментари за класа, раса и пол се дадени од страна на овие фотографии во нивните дела кои во поголемиот дел се нарачки и егзистираат во книги. Творештвото на овие фотографии е критички и политички настроено.

Творештвото на овие фотографии содржи критички став спрема политичките случувања. Џон Бергер во своите есеи *„Користење на фотографијата“* вели дека *„спектаклот создава вечна присутност на моментното исчекување, секавањето престанува да биде потребно или пожелано“*. Со губењето на секавањето, значењето и расудувањето, засекогаш стануваат за нас загубени. Фотоапаратот го отстранува товарот на секавањето. *„Шопингот како забава“* е мотото на големите компании кои себеси се ставаат во улогата на добротворци. Мартин Пар ги фотографира луѓето кои го искористуваат својот одмор во Њу Брајтон во серијата од 1985 год. *„Последното уточиште“*. Њу Брајтон порано било туристичко летувалиште за пристанишните работници од Ливерпул, но сега индустријата е мртва и иронијата е во

тоа што туризмот е новата индустрија. Користејќи денски блиц и 6 x 7 формат тој ги прикажува овие туристи. Во серијата *„Поминувајќи го Времето“*, Пар ја набљудува средната класа и високата класа на домашни забави и општествени настани.

Како паралелен развој жените фотографии чекорат по патишта на независната фотографија. Ана Фокс добила нарачка да го снима канцеларискиот живот во Лондонскиот Сити. Таа самата работела во канцеларија и го слика службениот живот како тотална војна каде што мажите се борат, а на жените им се поделени улоги во заднината. Агресивноста во овие фотографии е акцентирана со употребата на блицот. Текстовите што се наоѓаат под фотографиите се земени од најразновидни извори, дневници, трговски журнари, книги по социологија и снимени разговори. Поврзаноста на текстовите и фотографиите не е традиционална, туку се базира врз поттикнатите асоцијации помеѓу сликата и текстот. Го признава влијанието на Џоел Стернфилд и Дуана Мајклс.

Накрај, Корен Хил која ги истражува ентериерите на Британските центлменски клубови каде што богатите бизнисмени и сопрузите го бараат своето светилиште далеку од тиранијата на жените. Корен ги открива викторијанските вредности кои се длабоко вкоренети зад овие затворени врати. Нејзиното потекло, Порториканка родена во Америка, а образувана во Британија, во овие фотографии ѝ дозволува да создава со поголем ефект. Таа во своите дела се прашува дали во овие фотографии има нешто навистина британско.

Превод од англиски: Е. Дамјаноска

ЧУВАЊЕ И ИЗЛОЖУВАЊЕ АРХИВСКИ ОБРАБОТЕНИ ФОТОГРАФИИ

Употребата на специфичниот процес во обработката на фотографиите со кој се обезбедува нивната долговечност нема да има ниту цел, ниту оправдување, ако на чувањето и изложувањето на ваквите фотографии не им се даде полно внимание.

Целиот овој дел од работата би било нормално да го вршат галериите, музеите и архивите. Но, бидејќи кај нас не постои интересирање ваквите институции да формираат збирки на современи југословенски фотографии, тогаш и овој дел од работата им останува на фотографите, кои водејќи сметка за сопствените фотографии се грижат и за историјата на југословенската фотографија. Една од предностите на ваквата „организација“ на работата е тоа што, барем, фотографите се сигурни во тоа дали и кои фотографии ги обработиле архивски, дека притоа ја примениле соодветната постапка и дека водат грижа исклучиво за таквите фотографии, и дека, во исто време, воопшто, не ги сместуваат со несоодветно обработените. Тоа е и првото правило кое треба да се почитува при чувањето: архивски обработените фотографии никогаш да не се мешаат со фотографии-те што не го минале истиот третман.

Постапките и третманот на кои се изложени фотографиите по постапката и хемиската обработка со која се добива сликата се: лепење на фотографиите на подлога, врамнување, изложување и складирање. Предложените постапки и начинот на изведувањето на овие третмани, ако бидат правилно изведени, суштински ќе го определат рокот на траењето на овие фотографии и зачувувањето на нивниот квалитет.

ЛЕПЕЊЕ НА ФОТОГРАФИИТЕ НА ПОДЛОГА

Meфу другото Minor White предлага фотографиите, ако тоа не е неопходно, воопшто, да не се лепат без разлика на каква подлога се прави тоа. На тој начин фотографијата ќе биде зачувана од неповолните влијанија на лепилото и подлогата и покрај внимателниот избор на овие материјали.

Од повеќето видови лепила што можат да се употребат, голем број мораме веднаш да ги елиминираме поради содржината на сулфур што влијае многу неповолно врз сликата. Истиот проблем се наметнува и во работата со лепилата кои што засега единствено се препорачуваат бидејќи и нивното деј-

ство во подолг временски период сè уште не е испитано. Во моментот единствен препорачлив начин на лепење е употребата на фолијата за суво лепење под висока температура, и тоа Mounting Tissue или Seal MT-5, што треба да се применува во квалитетна преса каква што е на пример SEAL-пресата. Овие лепила и ваквиот начин на лепење имаат дури и одредени предности: пластичниот слој на лепилото може да ја штити сликата од пробивот на хемикалии од картонската подлога на која е прицврстена фотографијата, а нема сомнение дека сувото лепење е најрамниот и најсигурниот начин на лепење. Постои уште една предност во тоа што вака залепената фотографија може и да се одлепи, па во случај на некаков евентуален иден пронајдок во техниката на заштитата на фотографијата не постои пречка тој да не се примени на самата фотографска слика.

Подлогата за лепење претставува проблем исто толку, колку и лепилото. Проблемот не е толку од теоретска, колку од практична природа, бидејќи досега на пазарот нема картонска или хартиена подлога чија што хемиска чистота и стабилност би им одговарале на стандардите утврдени за квалитетот на подлогата за фотографската хартија. Засега најдобрата подлога е 100 % киселински чистата хартија произведена од текстилни отпадоци. Таа подлога е поскапа, но не е и подобра од картонот од дрвени целулозни влакна, бидејќи без оглед на тоа колку била чиста на почетокот, со време добива кисели карактеристики и реагира со сулфур диоксидот кој што е составен дел на загадениот воздух. На тој начин во подлогата се создаваат сулфурни соединенија што се особено штетни за фотографската слика.

Бидејќи производителите сè уште не се заинтересирани за производството на хартија која би ги задоволувала нашите барања, не преостанува ништо друго туку да се употребува 100 % киселински чистата хартија и покрај сознанието дека таа е со полош квалитет од вообичаената подлога за фотохартијата. Ако веќе знаеме дека идеална подлога за лепење на хартијата е самата фотохартија, тогаш се наметнува идејата за лепење на фотографијата на друга фотохартија и тоа двете хартии со својот заден дел.

Употреба на обработената фотохартија како подлога за лепење

Иако е ова скап начин, тој поседува и значајни предности. Првата е таа што сме сигурни дека архивски обработената хартија за подлога нема да влијае неповолно врз фотографијата бидејќи таа е чиста и отпорна за пробивањето на штетните хемикалии. Втората битна предност е сосем правилниот распоред на напонот по површината и на фотографијата и на подлогата бидејќи и двете содржат фотоемулзија која подеднакво ќе реагира на сите надворешни влијанија од кои е најважна промената на влажноста. Секако дека во овој случај емулзијата се наоѓа на надворешната страна, односно задниот дел на фотографијата се лепи на задниот дел на фотохартијата што служи како подлога, а никаква друга комбинација не доаѓа предвид.

Одредени заштеди можат да се направат со употребата на подлога од фотохартија на која што ѝ изминал рокот на траење или, пак, со употребата на неуспешни фотографии, иако ова второво не се препорачува затоа што кај многумина наши стручњаци предизвикува недоумица зашто може да се случи да биде изложена задната страна наместо сликата.

Процесот на лепење треба да се изведе детално на следниов начин: прво треба да се обработи фотографската хартија за подлога, а освен процесите на развивање и тонирање кои што можат да се изостават, сите други процеси треба да се направат според стандардите утврдени за архивската обработка на фотографиите. Треба да се води сметка да се употреби истата хартија што е користена и за изработката на фотографиите што ќе се лепат. Притоа се мисли како на дебелината на хартијата, така и на квалитетот на површината, а тоа ќе се постигне со употреба на хартија од ист производител.

Бидејќи и задниот дел се обработува скоро во сите хемикалии, овој процес можеме да го искористиме за врз него да ги испишеме името на авторот и другите неопходни податоци. Тоа најлесно се прави со изработка на контакт-копија од негативот на кој тие податоци се, веќе, испишани. Никаков друг начин за одбележување на задната страна не е



**Хелен Сиер и Милан Алексиќ на Меѓународниот семинар за фотографија
- Скопско лето '93**

пожелен. Нанесувањето на графит или туш, кои како материјали не се штетни, е отежнато поради сјајно обработената задна страна, а трагите оставени со испишувањето на друг начин со тек на време можат да имаат штетно дејство.

На овој начин имаме правилно обработени и фотографија и подлога, но нè очекува уште еден момент пред да му пријдеме на самото лепење. Тоа е исправувањето на фотографијата и подлогата во пресата за суво лепење. Пресата за суво лепење е многу соодветен и повеќестрано корисен инструмент со вграден грејач со термостат. Предложена та постапка за исправување и лепење мошне се комплицира ако не се поседува ваква пре-

са. Најдобро би било кога и фотографијата и подлогата би се исправувале во исто време. Потребно е да се води сметка сликите во пресата да се ставаат помеѓу два табака 100 % чиста хартија што ја спречува можната контаминација на сликата со хемикалии евентуално останати на површината на пресата. Исправените хартии се добро исушени и содржат ист процент влажност, па во процесот на лепењето не постојат различни напони на површината на сликата и на подлогата. Во таков случај би настанало изобличување на залепената конструкција. Веднаш по исправувањето на хартијата треба да се стави фолија за лепење на подлогата како и да се отстранат оние делови од фолијата што го над-

минуваат форматот на подлогата. Потоа на подлогата со фолијата се поставува и фотографијата, при што се води сметка рабовите да се поклопуваат во целост. Со мала, за оваа намена специјално направена пегла треба да се притисне фотографијата по рабовите врз подлогата и на тој начин ќе се залепат притиснатите површини. Фолијата станува леплива дури на повисоки температури, а со неа полесно се ракува кога е таа во ладна состојба. Мора да се води сметка да не се поминува со пеглата врз површината на сликата, туку само по рабовите каде што се врши делумното лепење. Лепењето на комплетната површина се врши со ставањето во преса која е загреана на 120°C во времетраење од околу 45 секунди.

По вадењето од пресата вака обработената фотографија треба да се остави на чиста и рамна подлога да се олади. Последната операција е сечењето на рабовите при што се елиминираат можните неправилности настанати со поклопувањето на хартијата.

Употреба на 100% киселински чистата хартија за подлога

Како и во претходната постапка треба да се исправи и исуши фотографијата со ставање во загреана преса (120°C, 30 сек.). Потоа на задниот дел на фотографијата се става фолија за лепење и по работ се прицврстува со притискање на пеглата. Во исто време треба да се изврши и сушењето и исправувањето на подлогата. Нееднаквата температура и времето на држење во пресата различно ќе влијае врз различните подлоги, па потребно е да се направат неколку проби и да се дојде до сознание на која температура најдобро се исправува подлогата, која и натаму ќе остане рамна. На вака подготвената подлога ја ставаме фотографијата со делумно прицврстената фолија и потоа заедно ги ставаме во пресата. Во време од околу 45 сек. и на температура од 120°C ќе се заврши процесот на лепењето. Ако лепењето не е целосно треба да се повтори процесот на малку повисока температура.

Ладењето се врши на рамна и чиста подлога. Вака подготвената фотографија може да биде и притисната за да остане рам-

на. Сечењето на подлогата по рабовите и во овој случај е последната етапа во технолошката постапка.

ЧУВАЊЕ НА ФОТОГРАФИИТЕ

Правилното складирање и чување на фотографиите е многу битно за долгиот век на фотографиите. Начинот на чување мора да обезбеди такви услови при кои чувствителната сребрена слика нема да биде изложена на никакви супстанции или гасови кои неповолно ќе влијаат врз неа. За жал, скоро сите материјали кои се употребуваат при вообичаеното складирање на фотографиите содржат штетни материјали кои секако треба да се одбегнуваат. На пример, сите картонски кутии, вклучувајќи ги и кутиите во кои се пакува и фотохартијата се штетни бидејќи картонот содржи сулфурни компоненти кои штетно ќе влијаат врз вака спакуваните фотографии.

Воопшто, неспоредливо е полесно да се набројат материјалите што се нештетни затоа што се неспоредливо помалубројни. Тоа се:

- полиетилен
- целулозен ацетат
- 100 % киселински чиста хартија
- челик што не рѓосува
- метал заштитен со печен емајл
- алуминиум
- стакло и порцелан

Некои компании произведуваат полиетиленски контејнери за негативи и фотографии. Тоа е многу препорачлива заштита, но секако треба да се провери дали станува збор токму за полиетиленска основа. Контејнерите од целулозен ацетат, иако се препорачуваат, имаат и една лоша особина. Складираните негативи и фотографии во нив можат да се залепат при услови на зголемена влажност.

Влагата и температурата се од исклучително значење, па и покрај сместувањето на фотографиите во соодветни контејнери мораме и контејнерите како такви да ги сместиме во услови со одредена температура и влага. Идеалната температура е онаа од неколку степени над нулата, а релативната влажност 25-30 %. Вакви услови е тешко да

се обезбедат, особено кога фотографиите се излагаат. Во секој случај треба да се настојува температурата да не надминува 24°C, а релативната влажност да не преминува 40 %. Воопшто, зголемената влажност е многу поштетна од зголемената температура. Таа им одговара на развитокот на габите врз чувствителниот слој на емулзијата.

Единствената вистинска заштита од зголемената влажност се херметички затворените кутии од метал или стакло во кои се става и кесичка со хигроскопен материјал што впира влага. Сите други материјали како пластиката, дрвото и тн. со текот на времето ќе ја пропуштат влагата. Ако веќе се прават кутии за сместување на фотографиите неопходно е да се направат токму од метал или стакло.

ВРАМУВАЊЕ И ИЗЛОЖУВАЊЕ

Во процесот на чување на фотографии-те, под време на изложување на фотографиите се подразбира периодот кога тие се изложени на најнеповолните влијанија од околината. Бидејќи изложувањето е една од основните цели на фотографската работа, како и досегашното грижливо обработување на материјалите и нивното чување, преостанува низ правилно врамување и изложување во соодветни простории да се задржат безбедносните стандарди што се утврдени за правилно чување на фотографиите.

Ако е можно треба да се одбегнува употребата на дрвени рамки особено ако се тие обработени со хемикалии или бои што можат штетно да дејствуваат врз врамените фотографии. Се препорачуваат алуминиумски рамки. Тие можат да се најдат на пазарот во различни профили и големини.

За предната страна треба да се употреби стакло. Плексигласот може да биде штетен за црно-белата фотографија. Спротивен е случајот кога се фотографиите во колор. Тие ќе бидат особено заштитени со употребата на Плексиглас УВ-плоча која што го спречува пробивањето на УВ-зрачењата што влијаат врз разградувањето на фотографии-те во боја. Многу е битен и изборот на задна-

та страна. Најдобро е да се употребува стакло или 100 % чист картон, а секако треба да се одбегнуваат други картонски подлоги и подлоги од разни дрвени плочи.

Во услови на зголемена влага може да се случи лепење на фотографската емулзија на внатрешната страна на стаклото. Налегнувањето на емулзијата затоа мора да се избегнува со ставање на картонска рамка околу и пред фотографијата. И самите претпоставуваат дека оваа хартија не треба да биде штетна за фотографијата.

При изложувањето треба да се одбегнува сончева и флуоросцентна светлина. Исто така треба да се одбегнува чување на фотографиите во свежо обоени простории. Испарувањата од разни бои, секако, многу неповолно влијаат врз изложените фотографии. Секако, и загадувањето на воздухот, а особено присуството на сулфурни компоненти има штетно влијание. Бидејќи на ова влијание ние не можеме да се спротивставиме ни преостанува фотографиите во вака загадените градски средини да останат само за време на изложувањето. За подолго правилно чување, покрај сите претходно исполнети услови, мораме да пронајдеме средина со што помал процент на загаден воздух.

Обработката и чувањето на фотографии-те за да им се обезбеди максимална можна трајност во практиката не е толку комплицирано и покрај добиениот впечаток од овој текст.

Кога еднаш ќе биде утврдена технолошката постапка што претходно е предложена ќе дојдете до сознание дека е потребно само малку повеќе ангажирање од вообичаената постапка што сте ја применувале досега. Дополнителните хемикалии нема битно да ги зголемат вашите давачки за материјалот. А резултатот ќе биде неспоредливо и поквалитетен и подолготраен.

Ако за себе како за фотограф имате добро мислење сигурно наскоро ќе ги направите корекциите во постапката на обработката и чувањето на материјалот според претходно предложените сугестии.

Превод од српски: П. Пановска



Маэстро Фелини

ЈЕЛЕНА ЛУЖИНА

УДК 929:791.44.071.1(450)
Кинопис 10(6), с. 74-78, 1994F E L L I N I
A D D I O

Помина повеќе време откако Тој дефинитивно си замина.

Си отиде, испратен со сите вообичаени церемонии и пригодна проштална реторика (од типот: „Добра Ви ноќ, маестро!“), накусо - со цел оној неизбежен, театрален и толку силно италијански патос на кој цинично (горчливо) му се потсмеваа, со/во сиот свој опус. Без ефект: еден од најголемите и најавтентичните Јорици во севкупната историја на уметностите сепак е - на крај - лаконски кодифициран (дали тоа значи и: разбран?) сосема спротивно од своето битие - како Хамлет. Како меланхоличен, тажен принц.

Динамичен медитеранец, хедонист, фантаст фасциниран од парадокси и опседнат со нив, сега, пост фестум (по последната клапа), ако однекаде наслушува (а со Него никогаш не се знае!), сигурна сум, повеќе би сакал за Него и за Неговите филмови - наместо софистицирано и со научно-есеистичка дистанца - да се зборува сосема обично, едноставно, спонтано, емотивно, дури и малку бизарно, откривајќи ги п а р а д о к с и т е!

За половина век - колку што се поигрувал со подвижните слики - Фелини снимил дваесетина филмови. Ако просечниот филм има 2700 метри (а Неговите се, најчесто, мал-

ку подолги), вкупната должина на „чист“, измонтиран и од Него авторизиран филмски материјал се мери со околу шеесетина километри. Тоа се горе - долу третина од километрите кои што ги делат Римини, гратчето во кое е роден, роднокрајот на „Амакорд“ (убаво провинциско место скутрено крај Јадранскиот брег, под грамадата на Сан Марино) и - Вечниот Рим, тој Папок на Светот, кон кој што, нели, традиционално водат сите патишта.

Таму некаде, сред италијанската „чизма“, на шеесетина-стотина километри од Римини (десно - лево од широкото џаде кое што води кон супериорниот Рим), се редат прекрасни мали гратчиња, обмислени - уште во ренесансните векови - токму според човечката мера: како вистински места за некое обично, секојдневно, интимно, пријатно живеење.

Убава, питома италијанска провинција: Perugia, каде што се прават најдобрите чоколадни бонбони на светот и во Италија, прочуени „Baci Perugia“...

Assisi, од каде сиромашкиот Свети Фрањо, втемелувач на фрањевачкиот ред и пријател на птици, тргнал во својата фабулозна овоземска мисија...



УЛИЦА, 1954

Arezzo, од каде што потекнува Пиетро Аретино, првиот познат и етаблиран дрдорко во европската култура, чиј таинствен шарм - типично италијански! - поминатите векови само го засилуваат

Секое гратче - своја приказна, своја легенда.

(Големите градови автоматски имплицираат и голем број приказки кои што се развиваат симултано, големите градови се какофонични и хаотични - особено италијански - и не му се подаваат на раскажувањето).

„Уживам да прераскажувам приказки, сето она што го знам. Да бидам искрен - прераскажувањето е за мене единствената игра која што вреди да се игра!“ - вели Фе-

лини, во својата автобиографска книга „Fare un film“...

Колку приказки има во Неговите дваесетина филмови?

Дали требаше да направи уште - барем уште четириесет - за да ги доизоди оние фамозни двесте километри од фаталната релација Римини - Рим и, така, целосно да си го стокми опусот? Да стаса до Рим и влезе во него? Најпосле да стане Велеграѓанин? Дали тие Негови хипотетички филмови - тие, што би биле нумерирани од 22 до 60 - најпосле ќе станеа антониониевски урбани, пазолиниевски интелектуални, бертолучиевски космополитски? И ќе престанеа да бидат толку безнадежно обични, обземени со толку ба-



8 ½, 1962

нални и секојдневни проблеми, стеснети во толку мали и здодевни светови, населени со угул животни аутсајдери, епизодисти, маргиналци, провинцијалци... Толку банално италијански...

Не само омилиот, туку ПРИРОДНИ-ОТ, единствениот ракурс низ кој Фелини го гледаше светот беше токму ракурсот на аутсајдер - провинцијалец. ПРОВИНЦИЈАЛЕЦ ВО РИМ - нели е тоа побизарна варијанта дури и од онаа прочуената: „Американец во Париз"? Мастројани, еден од Неговите најважни, најточно одбрани и најсигурно водени артисти, ќе го определи овој став - етички, колку и естетички - во антологискиот филм "La dolce vita"..., уште пред 35 години.

Потсетете се само на неговиот ококорен, детски наивен, чист поглед со кој - залудно - се обидува да ја совлада легендарната Via Veneto....

Италијанците, меѓутоа, овој филм го паметат, пред сè, по острите реакции на Ватикан - поради провокацијата на сметка на „хеликоптерскиот Христ" - и по една од Неговите прекрасни артистки, волуминозната Ани-та Екберг, која се капе во Фонтана ди Треви: голема, кадифена, раскошна и трома како лебед.

(Да, филмот се памети, сосема попато, и по уште еден крајно бизарен детаљ: пуловерот со високата јака, каков што носи Мастројани во неколкуте секвенци, во Итали-

ја - до денес - насекаде се продава единствено како „долчевита“!).

Ах, таа Негова Италија. Фантастична, динамична, откачена, слудена и ОБОЖАВАНА ЗЕМЈА на снаоѓање, фестивалско и квишовско натпреварување, на обврзни неделни миси, пасташута и капучино, на култот на Мајка - Богородица и на фамилијата, земја на сообраќајни метежи, површно образование, купување на рати, свиркање по жени, вечни фудбалски натпревари „Roma“ - „Lazio“...

Парадоксалната земја на Неговите филмови!

„Амакорд“, кажувал, сакал најпрвин да го нарече „Viva l'Italia“!

Зборлест каков што си беше, Фелини често го прераскажувал своето прво интензивно доживување од детството: циркуски шатор. Драматургијата на циркускиот спектакл и волшебноста на неговите протагонисти, клоновите, за Него беа многу повеќе од

фасцинација, повеќе од тема. Беа поетика. Та дури, можеби, и начин на живеење.

Кажувал (дали само на шега) дека неговите пријатели, сопствениците на еден од најголемите европски циркуси, „Орфеи“, за него секогаш имале азар - една празна приколка.

Оставајќи го сето она што повеќе нема да му треба и никогаш не му требало, меѓу другото и четири - пет Оскари, Фелини неодамна решил да си ја земе. Таа приколка.

На 31 октомври 1993, облечен во својот најомилен костум - Август (оној кој што во последен момент секогаш има решенија за секоја измама која што ќе ја смисли овој свет), Фелини отпатувал ... Придружувајќи им се на своите Гелсомини, Кабирии, Гулиети, Градиски ... Следејќи го звукот на дупнатата тромбета и раскапаната фисхармоника, со кои -ОТТАМУ - постојано се подбиваше неговиот вечен композитор, Нино Рота.

ФИЛМОГРАФИЈА НА ФЕДЕРИКО ФЕЛИНИ (FEDERICO FELLINI), 1920-1993

1950	СВЕТЛИНИТЕ НА ВАРИЕТЕТО (LUCI DEL VARIETÀ) (Корежија со Алберто Латуада)	1968	ТРИ ЧЕКОРИ НИЗ ЛУДИЛО (TRE PASSI NEL DELIRIO) епизода: „Тоби Демит“ („Toby Dammit“)
1950	БЕЛИОТ ШЕИК (LO SCEICCO BIANCO)	1969	САТИРИКОН (SATYRICON)
1953	ДЕНГУБИ (I VITELLONI) ЉУБОВ ВО ГРАДОТ (AMORE IN CITTÀ) епизода: „Брачна агенција“ („Agenzia matrimoniale“)	1970	КЛОВНОВИ (I CLOWNS)
1954	УЛИЦА (LA STRADA)	1972	РИМ (ROMA)
1955	НЕРАНИМАЈКО (IL BIDONE)	1973	СЕ СЕКАВАМ (AMARCORD)
1956	НОЌИТЕ НА КАБИРИЈА (LE NOTTI DI SABIRIA)	1976	КАЗАНОВА (CASANOVA)
1959	СЛАДОК ЖИВОТ (LA DOLCE VITA)	1979	ПРОБА НА ОРКЕСТРАПОТ (PROVA D'ORCHESTRA)
1962	БОКАЧО 70 (BOCCACCIO 70) епизода: „Искушението на доктор Антонио“ („Le tentazioni del dottor Antonio“)	1980	ГРАД НА ЖЕНИТЕ (LA CITTÀ DELLE DONNE)
1963	ОСУМ И ПОЛОВИНА (OTTO E MEZZO)	1983	А БРОДОТ ПЛОВИ (E LA NAVE VA)
1965	ЏУЛИЕТА И ДУХОВИ (GIULIETTA DEGLI SPIRITI)	1986	ЏИНЏЕР И ФРЕД (GINGER E FRED)
		1987	ИНТЕРВИСТА (INTERVISTA)
		1990	ГЛАСОТ НА МЕСЕЧИНАТА (LA VOCE DELLA LUNA)

СИНЕАСТ ПОМЕЃУ ВРЕМЕТО И ВЕЧНОСТА

Потсетување на творештвото на Франце Штиглиц (1919-1993)

Примарни исходишта

Основоположник на словенечката кинематографија и еден од нејзините најистакнати творци, несомнено е Франце Штиглиц. Неговиот живот, пак, прилега на можеби се уште незаборавен, класичен урнек за создавање на еден синеаст. Автодидактот во оваа, во тогашните услови, мошне непостојана професија, Франце Штиглиц е роден во Крањ во 1919 година. Едно време непосредно пред избувнување на Втората светска војна, тој студира право во Љубљана, едновременно пројавувајќи ги своите младешки афинитети спрема театарот. Така тој едно време учи глума кај тогашните истакнати словенечки актери Осип Шест и Милан Скрбиншек. Исто така станува и активен член на тогашниот во многу нешта авангарден театарски ансамбл, „Гледалишче младих“. Но сите тие првични интересирања и возбуди, наеднаш ги прекинува доаѓањето на војната и окупацијата.

Тоа е мачен период за сите, па така и за слободоумниот и слободољубивиот Франце. Тој ја напушта Љубљана и се враќа во родниот Крањ. Овде за него настануваат денонукја на страв, илегала, но и на отпор,

така што тој набргу станува активен член на народноослободителното движење. Но тој и во тие хаотични воени распетија, не ја заборава љубовта спрема театарот. Веќе некаде кон крајот на војната тој го среќава својот стар познаник од Љубљана, Звоне Синтич кој води една фронтовска театарска група по ослободените краишта на Словенија. Франце со свој неисчезнат ентузијазам сака да им се придружи и тргнува со нив кон Приморје во зоните А и Б. Така, тој повторно доаѓа во допир со театарот, паралелно со тоа занимавајќи се и со журналистичка и публицистичка дејност.

Веќе некаде кон крајот на 1945 година, се вршат сериозни обиди за конституирање на една нова слободна кинематографија. Првиот, и од денешен аспект би кажале експериментален, чекор кон тоа е снимањето на филмот „Во планините на Југославија“, кој една советска филмска екипа на чело со тогаш афирмираниот режисер Абрахам Ром, ќе го сними во пределите на Југославија, со ангажирање на извесен број наши луѓе главно како помошно-технички персонал. Меѓу нив повеќе по задача ќе се најде и Франце Штиглиц. Тој негов би кажале, повеќе

случаен контакт со филмот, меѓутоа ќе оста- ви забележителни траги во неговите поната- мошни егзистенцијални определби.

На професионален план, значи во она што го нарекуваме кинематографска практи- ка, Штиглиц е ангажиран првин како сцена- рист и режисер на некои стории на новоосно- ваниот словенечки филмски информативен журнал, „Филмски обзорник“, но тој се јавува и како соработник на еден од првите словенечки документарни филмови, „Да се одмаздуваме и да казнуваме“ (1946), за кого тој има напишано сценарио. Истата година тој се јавува и како сценарист и како режисер на документарците „Воените злосторници ќе би- дат казнети“ и „Младината гради“. Сметаме дека овде е интересно да се спомне, како еден историографски куриозитет, дека доку- ментарецот „Младината гради“ беше и први- от филм од тогашната помалку од скромна ју- гословенска филмска продукција кој се здо- би со едно меѓународно признание, а тоа се случи на Филмскиот фестивал во Венеција 1947 година.

Понатаму Штиглиц се помалку за жал ќе се занимава со овој филмски жанр. Веќе во 1948 година тој со некој вид декрет е на- значен за режисер на првиот словенечки долготражен игран филм, кој пред тоа почнале да го снимаат некои други режисери, но конечниот избор, сепак, паѓа врз Франце Штиглиц. Филмот „На својата земја“, како впрочем и сите први дела од тогашната ју- гословенска кинематографија им е посветен на збиднувањата во текот на Народноосло- бодителната војна. Всушност, би кажале, тоа е една непосредна евокација на тие дра- матични настани.

Значајно е и за овој филм, но и за него- виот режисер, дека оттогаш започнува една мошне плодотворна креативна соработка со истакнатиот словенечки писател Цирил Кос- мач, кој е и автор на сценариото за филмот. Оттука, па натаму Франце Штиглиц во своја- та синеастичка активност мошне тесно ќе биде врзан за словенечката литературна класика, што по сè изгледа му одговараше на неговата креативна природа.

Инаку филмот „На својата земја“, об- работува фрагмент од борбата на сло- венечкиот народ против фашистичката оку-

пација и тоа конкретно од регионот на Ви- павска Долина на Словенечкото приморје, каде што постојат негативни иредентистички влијанија низ целиот тек на историјата на словенечкиот народ од овие краишта. Така жителите на селото Башка Грапа се присиле- ни да се определуваат ту кон една, ту кон друга странска идеологија, заборавајќи ги на тој начин своите корени. Но народноослобо- дителното движење донесува радикален пресврт и меѓу нив. Секако дека во тие виор- ни денови се појавуваат и конфликти кои ќе бидат совладани во текот на едно катарзич- ко дејствие што ни го нудат текстот на Цирил Космач и режиското обликување на Франце Штиглиц.

Филмот „На својата земја“, во опусот на Штиглиц, претставува, пак, зародиш на една синеастичка поетика која тој ќе ја следи и надградува безмалку низ целиот тек на сво- јот креативен ангажман. Со својата едностав- на, но влијателна патетика, со обид психо- лошки донекаде да се дефинираат ликовите и со неколку виртуозно остварени секвенци, каква што е, да речеме, онаа на стрелањето на заложниците, кога тие ги соблекуваат чев- лите за уште еднаш да зачекорат по родната почва, „На својата земја“, значи и еден се- риозен напредок во сè уште некодифицира- ните жанровски односи на овој вид филмови.

Успехот што го доживеа овој филм и кај критиката и кај публиката, меѓутоа, не се повтори со следното филмско остварување на Штиглиц, - „Трст“. Сценариото за овој филм го напиша исто така реномираниот словенечки прозаист Франце Бевк, но конечната глетка на таа би кажале, повеќе литературна схема се покажа малку повеќе конфузна и во драматуршка и во естетска смисла.

Филмот „Трст“, инаку зборува за бор- бата што ја водат во тој град напредно ори- ентираните Словенци и Италијани против гер- манскиот окупатор. Всушност, тоа е еден обе- мен мозаик на ликови и односи во кој требаше да се вгради и помалку наивно поставената идеја за комунистичкиот интер- национализам. Очигледно израсната во пазу- вите на соцреалистичката поетика, ваквата концепција се покажа дека не му одговара на филмскиот медиум, секако не во онаа мера во која тоа се очекуваше. Идеологизираната

кинематографија набргу ќе го плати данокот на таа своја погрешна, но наметната ориентација. Гледачите нема да ги прифатат таквите филмови произведени во идеолошките реторти, а отпорот на авторите спрема тоа станува сè повеќе компромисно кокетирање со она што во моментот очигледно е неизбежно. И Штиглиц, се разбира, ја споделува судбината со сите режисери кои работат во тоа време. И нему сè повеќе му е јасно дека за да се избегне догматизмот, не е доволна само некоја цврста литературна основа, ниту, пак, некоја проживеана реалистичка историја која на најдобар начин ќе ги поврзува блиското минато, чии траги сè уште се присутни со една вулнерабилна очебијност, и сегашноста во која авторот се обидува да пронајде никулци на некаков каузалитет во траењето.

Следниот филм на Штиглиц, „Светот на Кајжарје“, претставува обид за една таква сложена естетичка синтеза. Велиме само обид, бидејќи резултатот и овојпат изостана токму на тој изразен план. Секако дека тоа се должи како на техничко-технолошката неусовршеност, така и на слабостите на организационите форми на тогашната сè уште, млада, југословенска кинематографија. Но филмот „Светот на Кајжарје“, е амбициозен творечки зафат за тоа време и, всушност, е приказна која мошне непосредно се врзува за современоста. Сценариото за овој филм го напиша познатиот словенечки писател Иван Потрч, следејќи ги мотивите на една своја репортажа за селските стопани кои до ослободувањето поседувале огромни лозја и кои сега треба да бидат национализирани. Во една таква новосоздадена ситуација, некакошните надничари што кулчеле по тие имоти, добиваат можност самите да станат стопани на таа земја, одамна натопена од нивната сопствена пот.

И овде како што може да се насети, темата е добро одбрана, мотивот е мошне јасен и драматуршки валиден, ликовите и нивните меѓусебни односи се поставени во соодветни драмски корелации, но сепак врз сето тоа доминира еден изразен шематизам кој не само што ја ублажува драмската острица на сижето, тука ја замаглува и таа јасна и предвидлива порака, која темата бездруго ја поседува. Така, филмот „Светот на Кајжарје“,

со својата конечна поента, прозвучува како пропаганда за формирање на селски работни задруги. Декларативноста што во тоа време со никаква изразена дистанца не можеше да се избегне и на овој филм му ја одзема онаа реалистичка природа на сижето и неговата неисфорсирана автентичност.

По овој филм Штиглиц ќе направи една пауза во своето творештво, кое до тој момент го карактеризираат како успешни, така и кризни творечки мигови. Но целиот тој период, сепак, е мошне значаен за формирањето на неговата режисерска поетика и за вообличувањето на неговиот особен став спрема филмскиот медиум. Резултантите на овој ангажман, допрва ќе станат експлицитен дел на неговиот режисерски ракопис.

Нови синеастички простори

Некаде веќе кон крајот на 1953 година, почнаа подготовките, а во почетокот на 1954, започна и реализацијата на новиот, втор по ред македонски игран филм, „Волча ноќ“. Сценариото за овој филм го напиша познатиот македонски писател Славко Јаневски. Темата повторно е земена од она изобилство на збиднувања кои го потресуваа македонскиот народ во текот на окупацијата. Но во драматуршката основа на „Волча ноќ“, отсуствуваа некои веќе познати и дотогаш општо прифатени драматуршки шеми. Пред сè, тука не постоеше црно-белиот третман на протагонистите на филмскиот расказ; нивниот внатрешен живот, нивната психолошка импостација, во многу нешта се разликуваше од дотогашните вообичаени шаблони во задолжителното третирање на јунаците од определен филмски расказ за НОБ. Релациите на ликовите во „Волча ноќ“, и нивните карактеролошки профили, се предадени преку психолошки трансформации, колку неочекувани толку и функционални во текот на целиот филм.

Бидејќи Штиглиц веќе се беше огледал во играниот филм и од самите свои почетоци следеше еден, во секој случај, реалистичен режисерски метод, кој како постапка веќе во неговиот прв филм е сосема изворен и во кој се насетуваат подоцнежните резултати од таа насока, режијата на „Волча ноќ“, му беше

доверена токму нему. Филмовите што тој догаш ги имаше остварено, мошне недвосмислено упатуваа на заклучокот дека креативната постапка што ја применува Штиглиц, во прв ред го означува настанувањето на еден оригинален авторски стил, кој, иако сèуште во зачетоци, ја поседува неспорната сила и убедливост. Филмското кажување кое своите извори ги бара во објективните состојби на светот и на човекот во него, секако може да дејствува искрено и силно, без оглед на евентуалните естетски недостатоци кои, пак, во пионерскиот период на тогашната кинематографија, беа разбирливи. Надминувањето на овие моменти во југословенскиот филм траеше и ќе потрае колку и тој самиот. Сепак императив на таквиот филм од самите негови почетоци, му беше да ја зборува вистината за овие наши простори и за нашите судбини во нив. Токму кинематографската единственост на тој простор, но и на судбините на нашите луѓе, и ја отворија онаа тематска област која во тогашната кинематографија имаше исклучителна услога и значење.

Во тематско-жанровска смисла, жанрот што го опфаќа периодот на окупацијата и НОБ, го започнува своето формирање веќе со почетоците на југословенската играна продукција. Настојувањата во тие почетоци, беа насочени кон создавањето на еден глобален национален епос, но сепак без многу творечко искуство, консеквентно на тоа и без определен кинестетички еквивалент. Сето тоа сè уште беше во некои трагања и насетувања. Секако дека филмскиот израз, навидум податлив, сепак им се спротивставуваше на настојувањата на првите југословенски филмски работници, тие да го сведат на некои нивни хипотетички творечки ситуации, а на почетоците тоа не беше лесно да се постигне.

Овие филмови, инаку, по правило, како што веќе спомнавме, ги оптоваруваше по малку наивната драматургија, што беше последица токму од недостигот на филмско искуство, а особено на нацелосноста на познавањето на филмскиот занает во неговата најелементарна смисла. Сиве овие индикации зборуваат токму во прилог на опусите на неколкумината тогашни југословенски синеасти, кои во тие први повоени години

презедоа врз себе една не многу благодарна, но достоинствена и одговорна должност, да ги постават координатите на младата југословенска филмска уметност.

Франце Штиглиц, како што рековме на почетокот, спаѓа без секако двоумење во тие наши синеастички пионери, кој е присутен во создавањето на тој наш замислен и од почетокот хипотетички остваруван, југословенски филмски израз. Во таа смисла особено Штиглиц настојуваше да се отргне од странските влијанија, секогаш обидувајќи се да црпи од конкретниот филмски материјал што ја понудува драмската ситуација со која се третира филмскиот расказ и така да го постигне овој посакуван уметнички квалитет кој секако нема да остане без соодветни медиумски референции. Се чини, пак, дека денес ова е една од помалку испитуваните теми во рамките на сегашната филмска историографија и естетика.

Најдобриот дел од творечкото искуство на Штиглиц, се чини, станува присутно во реализацијата на „Волча ноќ“. Сценаристичката основа на овој филмски расказ е сета во разгледување на психолошките трансформации на протагонистите. Токму тоа ја наметна постапката која максимално ќе го обезбеди присуството на еден вид психолошки реализам во третманот на ликовите и нивните меѓусебни односи. Штиглиц во ваквиот драматуршки концепт очигледно одлично се снаоѓа, префрлувајќи ги веќе од почетокот на филмот експресивните акценти од надворешната акција во внатрешната, психолошката. Денес би кажале дека тоа е една вообичаена режисерска постапка, но во тоа време некои тукушто усвоени кинестетички формули поинаку функционираа и се разбира, предизвикуваа поинакви ефекти. Акцентот на надворешната, физичка акција беше фаворизиран како типичен извор на кинестетичката експресија, што инаку во еден канонизиран вид се повторува и во современиот филмски израз.

Се разбира, и искуствата на тие први филмови, не зборуваа ништо што би ја довело ваквата ориентација во посериозно сомневање. Макар што тоа од денешен аспект претставува можеби една драматуршка симплификација, целосниот квалитет во ваквиот пристап кон визуелната материја ќе се мани-

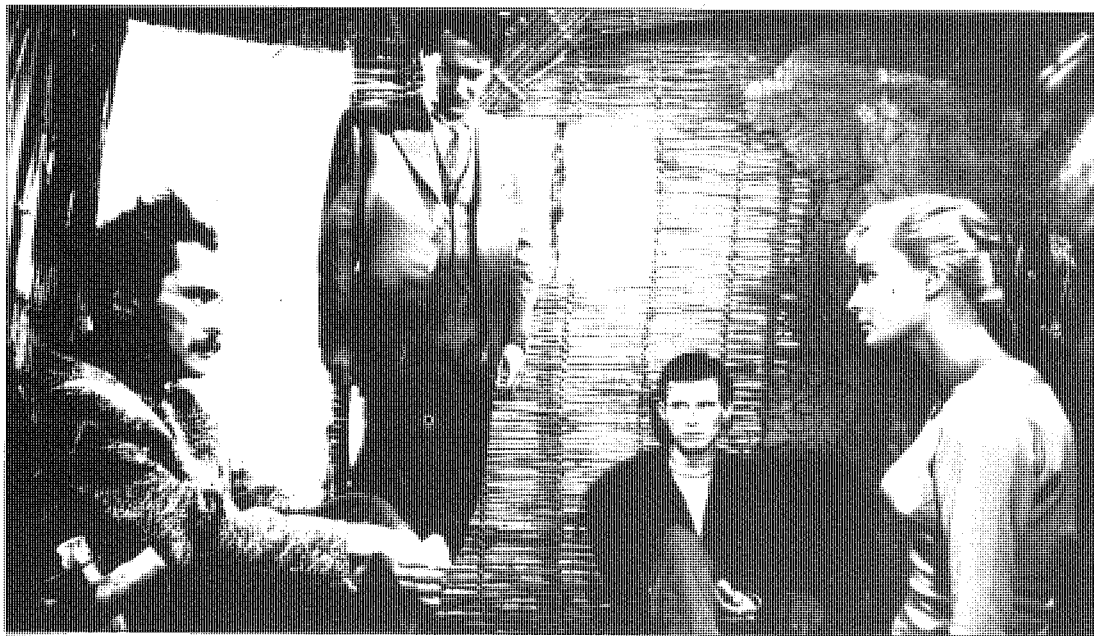
фестира, сепак, малку подоцна. Сиов овој таканаречен конфликт на релација, надворешна, физичка и внатрешна, психолошка акција, беше можеби една од естетските заблуди на нашата филмска драматаургија од тоа време, барем што се однесува до неговата естетска релевантност. Всушност, тоа беше како и уште многу други ситуации, само уште еден чекор кон што поцелосно усвојување на она што тогаш го нарекувавме „филмски занает“.

Секако, сега ни е далеку полесно да ги извлекуваме ваквите компарации, за кои тогаш постоеја мошне скромни можности. Оваа констатација особено се однесува на македонската кинематографија од тоа време. Првиот игран филм „Фросина“, секако дека отвори нови можности за конфронтирање со дотогашните изразни резултати на македонските филмски работници, содржани исклучиво во кусометражната продукција. Па сепак, веќе и во тоа време имавме можност да ги забележime нуклеусите на еден филмски израз, кој упорно ќе се стреми кон усвојувањето на специфичностите на формата. Тоа се повеќе или помалку фрагментарни ситуа-

ции, кадри, но понекогаш и целосни секвенци, остварени во еден повдахновен и поавтентичен филмски ритам.

Сето тоа, сепак, остануваше расфрлено по снимените документарци и репортажи од најразлични области на општествениот живот. Така, филмувањето на македонскиот простор, веќе во своите почетоци ја наследи онаа ликовна традиција останата од старите зографи, а секако и над сè, од Милтон Манаки. Свртени целосно кон стварноста, македонските филмски работници, во тоа време понесени од еден несекојдневен ентузијазам, ги откриваа визуелните можности, па сè почесто и клучевите за нивното материјализирање. Ова во секој случај се однесува, пред сè, на снимателските искуства, меѓутоа и другите значајни елементи сè повеќе стануваа препознатливи во таквите настојувања. Ова беше во некои свои основни црти, креативна позиција на македонскиот филм, во која ќе се појави и Франце Штиглиц, прифаќајќи ја режијата на „Волча нок“.

Инаку, „Волча нок“, е филм во кој во ембрионален вид постои онаа, подоцна доста често користена идејно-драматуршка струк-



ВИЗА НА ЗЛОТО, 1959

тура, погодна токму за овој филмски жанр. Поставувајќи го расказот во рамките на една воена зима, исклучително во амбиенти на ноќ и утро, режисерот ја искористил можноста, актерите на оваа драма да ги претстави во нивните специфични егзистенцијални пројавувања, избегнувајќи го на тој начин дотогашниот типолошки манир на жанрот. Одбегнувајќи ги така шаблоните во прикажувањето на психолошкиот профил на ликовите, може да се каже дека Штиглиц, отиде веќе многу подалеку од дотогашните изразни резултати постигнати во југословенската кинематографија тогаш.

Шематизмот на ликовите главно претставуваше најголемиот недостаток на овие филмови. „Волча ноќ“ е навистина за тоа време редок пример на грижливо водење на артистичката екипа, составена во најголемиот дел од познати македонски театарски уметници. Во оваа поделба единствено Савета Малинска, во улогата на Вела, имаше свое деби. Другите улоги ги толкуваа, познатиот театарски работник Петре Прличко, во улогата на стариот Паун, потоа веќе искусниот театарски актер Илија Џувалековски, во улогата на Божин, па исто така театарскиот артист Трајче Чоревски, во улогата на Илија и Драги Костовски во улогата на Благоја. Единствениот поискусен филмски артист во тоа време, тука беше Драгомир Фелба во улогата на Марко.

Сите тие се, всушност, битните носители на оваа воена драма за групата партизани оставени да ја штитат отстапницата на одредот во студената зимска ноќ, исполнета со завивање на волците и канонадите на оружјето. Штиглиц тука веќе во прологот на филмот, мошне успешно манипулира со изразито филмски средства, издвојувајќи ги протагонистите од една поголема целина и навестувајќи ја нивната психолошка ситуација, не како однапред фиксиран елемент на драмата, туку како можност за идно комбинирање на наративното и визуелното, со цел за што поголемо ослободување на драмската структура од шаблонското раскажување.

Од голема важност за понатамошниот тек на развојот на филмскиот расказ е токму оваа мајсторски доловена експозиција на ситуацијата и на карактерите. Ова ќе остане,

секако, и како една од повозбудливите драматуршки константи во текот на целиот филмски расказ. Штиглиц тука се решава за една драматуршка постапка која во најголема мера ќе ѝ одговара на темата и содржината на сценариото. Се разбира, ова, во секој случај, беше една од мошне значајните причини за креативниот процес што допрва му претстоеше на филмот.

Секако дека токму разбирањето на сценаристичката основа, односно правилното проценување на филмскиот манускрипт, е една од суштинските страни на режисерската работа. „Волча ноќ“, е доволно изразит пример пример за тоа, што се огледа како во третманот на сценариото и изборот на артистите, така и во целосниот тек на филмот и водењето грижа за доследноста на нарацијата во чија структура ќе се најдат и личностите и ситуациите во кои тие се ставени.

Сиве овие елементи, во контекстот на Штиглицовата режисерска постапка, имаат очигледно обединувачка улога во процесот на изградбата на филмскиот ракопис. Штиглиц, при работата врз „Волча ноќ“ ова го спроведе мошне успешно. Така тој мошне економично манипулира со можностите на овој текст, не дозволувајќи едновременно тој да западне во евентуални дигресији од стилска природа.

Во чисто иконографска смисла, пак, од „Волча ноќ“, па сè до современите македонски играни остварувања, мошне е интересно да се забележи еден од ретко успешните стилски развојни текови во југословенската кинематографија. И, навистина, ликовните квалитети на филмскиот кадар, кај македонските филмски сниматели, оставаат особено силен визуелен впечаток. Видливо е тоа веќе во ликовната организација на „Волча ноќ“, која познатите македонски филмски сниматели Љубе Петковски и Бранко Михајловски, ја снимиле во една реалистичка гама, која, под својата документаристичка фактура, ја пројавува својата оригиналност со функционален ликовен третман на темата. Имено, пејзажот во „Волча ноќ“, има исклучителна улога во рамките на развојот на филмскиот расказ. Нему му е доделена функцијата на своевиден драмски стимуланс, што пак, претставува една изразно-стилска иновација во тогашна-

та југословенска играна продукција. Единственоста на драмската и психолошката атмосфера, го наоѓа својот вистински израз токму во нејзиното ликовно обликување. Прецизното чувство за визуелните валери, кои на најдобар начин ќе ја потпомогнат нарацијата, е само една од компонентите на Штиглицовата режија, чиј многубројни елементи ги контролираат сите пунктови на филмскиот ракопис.

„Волча ноќ“, освен тоа, како што веќе спомнавме, донесува и едно ново чувство за местото на филмскиот актер во целосната драматуршка организација на филмот, што е уште еден од несомнените квалитети на режисерската постапка. Така, можеме слободно да констатираме дека сите актери без исклучок, го следеа основниот реалистички концепт на режисерот. Оваа задача беше доста комплицирана, бидејќи сите ликови беа обременети со психолошките доживувања на воената ситуација, а исто така и со сопствените меѓусебни односи. Во конкретниов случај, психолошките манифестирања на ликовите течат во една градација, која своите корени ги влече од неминовноста на збиднувањата, врз кои јунаците на „Волча ноќ“ воопшто не можат да влијаат.

Судбинските елементи на оваа драма му се јасни на гледачот уште од самиот почеток и не дозволуваат никаква недоумица. Спонтаноста на комплетната акција во „Волча ноќ“, многу ѝ должи на психолошката анализа на ликовите, која е предадена токму во нејзините конкретни манифестации. Тоа повторно без сомнение е уште еден од режисерските елементи што се влијателно и ефектно применети. Ваквата креативна претпоставка, рековме на почетокот, постои и во поранешниот игран опус на Штиглиц, но овде таа со сигурност добива извесна драматуршка надградба, а со тоа и своја естетска функција, која мошне ќе го интензивира општиот развојот на оваа сурова воена драма. Имено, односите што постојат меѓу ликовите, главно, се концентрираат околу една основна идеја, а таа е, да се преживее отстапувањето и борците пак да се приклучат кон одредот. Меѓутоа, развојот на драмската ситуација ќе покаже дека сиве овие настојувања не се без неочекувани контроверзи, чиј

извор, пак, е во психолошкиот состав на карактерот од личностите на овој филмски расказ.

Во секој случај, тој извор на драматичноста на збиднувањето, што во „Волча ноќ“ е даден со исклучителен сензибилитет за овој филмски жанр, секако, е дело на една прецизна аналитичност на режисерската постапка. Токму во тоа и лежи исклучителноста на „Волча ноќ“, а уште повеќе ако се земе предвид времето во кое е правен филмот. Ослободувањето од шематските окови и во драматуршка и во содржинско-идејна смисла, во овој филм се гледа низ текот на целото негово дејствие. Фабулативната ситуација е навистина динамична, но таа е во најголемиот дел во функција на откривањето на психолошката структура на ликовите. Постапувањето на тие ликови во еден монументален амбиент, кој наедно е и засолниште и казна, на актерите на филмот повеќекратно им помага подлабоко да ги доживеат нивните судбини.

Сево ова понатаму предизвикува еден нов и неочекуван квалитет во драмската нарација на филмот, а тоа е отсуството на каква и да е патетичност во доживувањата и реакциите на ликовите, како и во ситуациите што тендираат кон епско кажување. Се чини, сепак, дека Штиглиц, економизирајќи ги изразните средства, сведувајќи ја надворешната динамика на нарација на минимум, успева да воспостави мошне забележителна драматуршка рамнотежа помеѓу психолошката и епската нарација. Едно такво креативно искуство, секако, ќе придонесе неговиот следен филм „Долината на мирот“, сниман повторно во Словенија, мошне силно да прозвучи со своите битно хуманистички квалитети.

„Долината на мирот“, е всушност една филмска алегорија, а нејзината тема исто така е непосредно врзана за воените денови. Во него сите оние стравотни доживувања на војната се проследени низ визурата на две деца: едно петгодишно девојче и едно дванаесетгодишно момче.

Тие, бегајќи од бомбардирањето, ја бараат долината која живее во нивните детски спомени, сè уште, неуништени од воените страдања. Но низ таа нивна одисеја на секој чекор ги пресретнува токму војната. Германците ги бркаат низ еден идиличен пејзаж кој

ниту малку не ѝ одговара на стварноста што толку безмилосно е околу нив. На крајот се сретнуваат со заталканиот американски па-добранец, Црнец, кој жртвувајќи се ќе им овозможи натамошно барање на нивната долина на мирот.

Сценариото, овој пат оригинален филмски текст, што го напиша словенечкиот сценарист Иван Рибич, му овозможи на Штиглиц во „Долината на мирот“, да ги претстави своите најдобри креативни можности. Така, овој филм е исполнет со мноштво митопетски елементи кои му даваат посебна наративна структура сосема невообичаена во тогашната југословенска играна продукција. Филмот означува уште еден креативен пробив на Штиглиц во тајните на филмското кажување.

Продолжувајќи ја оваа своја нагорна креативна линија, Штиглиц по големиот интернационален успех што го доживеа со „Долината на мирот“, повторно ќе соработува со македонските филмски творци. Имено, тој веќе некаде во есента 1958 година, одново стартуваше во Македонија со филмот „Виза на злото“, пак по сценарио на Славко Јаневски. Овојпат темата на филмскиот расказ ѝ припаѓа исклучиво на современоста.

Тоа повторно е чин на креативен ентузијазам да се освои еден жанр, дотогаш мошне малку застапен во југословенската филмска ситуација. Се работи за криминален филм, кој во тоа време како филмски жанр навистина немаше особени традиции во југословенската играна, главно, скромна играна продукција. Така, според една неофицијална хронологија на жанрот, тоа е трет филм снимен како криминален.

Императивот на пробивот на современата тематика во тогашната југословенска кинематографија, беше особено силен токму кон крајот на педесетите години. Ориентација кон современиот живот, желбата тој да се види отсликан на целулоид, управуваше со стремежите и инспирациите на многумина филмски автори. Така, и „Виза на злото“ претставува обид за визуелизација, за пробив во современиот миг, и наедно чисто авторско настојување, на тој миг да му се определи неговиот автентичен филмски исказ. Ова е всушност и настојување или творечки

стремеж кон формирање на некој автохтон кинестетички стил и на неговите специфичности.

Без сомневање „Виза на злото“, и како настојување и како творечки резултат, претставуваше токму чекор во една таква насока. Тој филм, како што изјави и самиот Штиглиц во една пригода е, „резултат на тогашната зрелост на македонската кинематографија“. Во креативна смисла, меѓутоа, би можело да се рече дека „Виза на злото“ е токму дело кое во тој миг на југословенската кинематографија, означуваше определена жанровска ориентација, тогаш мошне ветувачка.

Но, „Виза на злото“, иако претставник на еден жанр популарен кај публиката, парадоксално беше несфатен од истата таа публика, и се разбира во иста мера и од критиката. Така овој филм понатаму ќе го следи судбина полна со противречности, така што сметаме дека тоа дело дури денес може да ја доживее својата вистинска ревалоризација.

Како и да е, првиот впечаток за овој филм е дека при неговата реализација постоела тесна соработка помеѓу сценаристот и режисерот, уште во изградувањето на сценаристичката основа за филмскиот расказ. Во таа смисла е очигледен обидот за структурирање на филмската материја во насока на драматуршката и визуелната глобална метафоричност. Прецизност и сведеност на филмската форма, крајната економичност во експресијата, истакнувањето на одделните детали во прв план, се само некои од елементите што навистина ја збогатуваат изразната структура на „Виза на злото“.

Изграденоста на карактерите на главните ликови на филмот, исто така, импресионира на свој начин. И овде има една група изолирани луѓе, сите на погрешни патишта низ животот, кои се во меѓусебно трагично недоразбирање. Нивното движење е, всушност, бегство кое ќе заврши во ноќта на езерото. Фабулацијата на овој филм, исто така, е мошне вешто изведена, би можеле дури да кажеме, и со голема доза на оригиналност во таа постапка.

Шоферот Симон тргнува да се состане со еден непознат човек, кој треба да му врачат дрога. Меѓутоа незнајникот го фаќа милиција и тука е почетокот на една возбудлива акци-

ја, која, се разбира и во овој филм се одвива на два плана. Оној на чисто физичка акција е појасен, додека таканаречената психолошка акција, за жал, понекогаш се исцрпува во самите дијалогски конфронтации. И, навистина, можеби изобилството на дијалогските ситуации е единствената посериозна драматуршка слабост на овој филм. Но, кога личностите ќе престанат да зборуваат, тие наеднаш заживуваат со вистински филмски живот, наеднаш едноставно почнуваат да постојат во автентична кинестетска смисла, стануваат суштински дел од амбиентот и достоинствени носители на драмската атмосфера.

Штиглиц, всушност, според правилото на своето режисерско проседе ликовите ги третира како подвижни елементи на една апсолутно целосна синеаистичка визија. На тој начин „Виза на злото“, во формално содржинска смисла, навистина е трилер, но добива и некои самосвојни поуниверзални драмски тонови, така што на прв поглед тоа може да ни се чини малку невообичаено. Меѓутоа набргу ќе почувствуваме дека во филмот Штиглиц ги афирмира елементите на жанрот, кои во својата традиционална естетичност ја обележуваат токму неговата возвишеност, а тоа е мошне добро и корисно влијание од класичните остварувања на овој жанр.

Едновременно, што се однесува до режисерскиот ракопис на Штиглиц, вредно е да одбележиме дека со „Виза на злото“, тој поставува и некои традиции на овој жанр во рамките на југословенската кинематографија. Сметаме дека овде Штиглиц направил еден успешен и над сè, функционален експеримент, манипулирајќи со еден акционен расказ во стил на трилер, но со забележително морално-психолошко акцентирање. Всушност, односите на ликовите во „Виза на злото“ се битни елементи на неговото дејствие.

Така ова откривање на ликовите и на нивните карактери во „Виза на злото“, е дело на Штиглицовиот пресметан концепт, кој внатре во структурата на филмот, функционира извонредно. Оваа, пак, само навидум, по малку прегматична естетичност, сепак, дозволува определена лирска проекција, што е уште една од битните одлики на режисерскиот ракопис на Штиглиц.

Таквата лирска визура што и овде Штиглиц ја гради од почетокот на филмот, станува сестрано поткрепена од извонредната црно-бела фотографија на снимателот Бранко Михајловски. Камерата овде е апсолутно во функција на режијата, со изненадувачка смисла за пиктуралната атмосфера што ја наметнува самиот филмски расказ.

Конечно, обата филма што ги режираше Франце Штиглиц во Македонија се нераскинлив дел од неговата филмографија и значат, односно формираат еден определен стилско-естетски квалитет кој понатаму, во другите филмови на Штиглиц, ќе го проследиме во сета негова релевантност.

Зрелоста на синеастот

Во почетокот на шеесетите години Штиглиц го заврши својот филм „Деветтиот круг“, повторно приказна од окупацијата и повторно едно ново, креативно видување на таа тематска област. Тое е уште една трагична историја за еврејската девојка Рут, чии родители се одведени во концентрационен логор, а неа по некоја случајност ја спасуваат нивните ариевски соседи. Морничавиот впечаток што за цело време ги следи случувањата околу Рут, е дополнет со клаустрофобичноста на просторот од станот на соседите, каде што таа е принудена да живее, наговестуваат трагично финале на една несреќна судбина. Инаку, „Деветтиот круг“, освен што се здоби со интернационален успех и признанија, е и прв филм на еден југословенски режисер, номиниран за наградата „Оскар“.

Понатаму развивајќи го таквиот свој режисерски стил, Штиглиц го снима филмот „Балада за трубата и облакот“. Овдека тој пак е со својот стар соработник, писателот Цирил Космач, чија новела заедно ја адаптираат за филм. Филмот, инаку, претставува пак една алегориска повест за војната и нејзините страдања, овојпат направена со нагласени лирски елементи присутни како во сликата, така и во дејствието. Тематската стилизација кон која Штиглиц успешно се стреми во ова свое дело, веќе е неспорен знак на определена синеаистичка зрелост на неговиот автор.

Таа зрелост Штиглиц ја потврдува и во својот следен филм „На тој убав ден“, каде што за првпат настојува да ги истакне комедиографските елементи на темата, која инаку доста сериозно ја третира анексијата на Словенечкото приморје од страна на италијанските фашисти.

Сличен стилски пристап Штиглиц ќе прикаже и во филмот „Не плачи, Петре“, во кој се опишуваат доживувањата на едно четиригодишно дете кое во воените околности ќе се најде меѓу една партизанска диверзантска група. Штиглиц на тие негови доживувања, гледа од еден хуморен аспект, кој безмалку и се разбира, парадоксално во воената ситуација влева оптимистички тонови.

Тоа негово интересирање за животот и проблемите на децата и, воопшто, на младите, Штиглиц режисерски повторно ќе го афирмира во својот филм, „Малите овчари“, што е сторија која има и своја класна содржина, а се случува во минатиот век во Словенија. Во неа се следи нималку лесната судбина на малите изнајмени овчарчиња од страна на богатите селски стопани, со сочувство, но и со јасна социјална критичност.

Историскиот спектакл „Амандус“, претставуваше, пак, пробив за Штиглиц во некои нови жанровски ситуации. Темата на овој филм го обработува периодот на противреформацијата, значи времето на идејниот конфликт помеѓу тогаш напредниот и свртен кон широките народни слоеви протестантизам и официјално признатиот, но за слободата на мислата и зборот уништувачки католицизам. Инаку, вредно е да се одбележи дека во чисто формална смисла овој филм значи една надградба на дотогашниот режисерски стил на Штиглиц, бидејќи тој во него за првпат го користи колорот и панорамскиот формат како функционални елементи на неговиот филмски исказ.

Последните три филма на Штиглиц: „Повеста за добрите луѓе“, „Празнувањето на пролетта“ и „Веселата свадба“, исто така се различни по својата жанровска ориентација и припадност, но во сите од нив е беспоговорно препознатлив режисерскиот ракопис на еден веќе изграден и зрел синеаист чии основни изразни елементи не трпат никакви промени. Така во „Повеста за добрите луѓе“, Штиглиц

го насочува и го потврдува својот лирски филмски ракопис, овојпат сосема свесно, отворено и без какви било резерви. И, навистина тоа е една тешка социјална драма лирски интонирана, за една стара брачна двојка, нивната слепа ќерка и еден млад прогонет човек кој кај нив наоѓа засолниште, разбирање, а на крај и љубов, значи човечки квалитети кои дотогаш му биле непознати и непристапни.

„Празнувањето на пролетта“, пак, претставува стилско-содржински можеби врвно остварување на еден зрел синеаист. Работен според драмскиот текст на словенечкиот поет Франчек Рудолф, филмот за тема има еден прастар ритуален обичај кај Словенците, а тоа таканареченото „курентовање“. Всушност тој ритуал некаде на почетокот од пролетта го изведуваат маскираните селани од кои едните ја претставуваат пролетта, а другите ѝ се приврзаници на зимата. Симболиката на судирот помеѓу годишните времиња, меѓутоа понекогаш ги разоткрива закопаните страсти на луѓето при што доаѓа до екстатично беснеење на злото секогаш присутно во човечката природа. Во времето на Марија Терезија „курентите“ биле сурово гонети, што требало да претставува бој против празноверието на словенечките селани. На тој начин во овој филм е содржана една повеќеслојна драмска ситуација, која Штиглиц умешно и вдахновено ја доведува до една универзална метафора која секако ги надраснува своите идејно-историски рамки.

Филмот, пак, „Весела свадба“, е работен според делото на Мишко Крањец и е дел од телевизиска серија, а во него, пак, се присутни сите теми што му се толку драги на овој синеаист: убавите пејзажи на Словенија, лирската атмосфера на селскиот живот и односот на младиот човек спрема светот во кој допрва влегува.

Богатото синеаистичко дело на Франце Штиглиц, бездруго остави видни траги во словенечката, па и во македонската кинематографија. Универзалноста на неговиот режисерски стил и лирската убавина на неговите филмови се значаен белег за времето на настанувањето на филмската уметност на овие простори.

Документарни филмови

1946. „Да се одмаздуваме и да казнуваме“ („Maščujmo in kaznujmo“), сценарио „Воените злосторници ќе бидат казнети“ („Vojni zločinci bodo kaznovani“), сценарио и режија
 „Младината гради“ („Mladina gradi“), сценарио и режија
 1953. „Простевање од Борис Кидрич“ („Slovo od Borisa Kidriča“), сценарио и режија
 1972. „Бела Краина во општонародната одбрана“ („Bela Krajina v splošnem ljudskem odporu“), сценарио и режија
 1973. „Местото Камник и неговите убавини“ („Mesto Kamnik in njegove lepote“), режија

Играни филмови

1948. „На својата земја“ („Na svoji zemlji“)
 1950. „Трст“ („Trst“)
 1952. „Светот на Кајзарје“ („Svet na Kajžarju“)
 1955. „Волча ноќ“
 1956. „Долина на мирот“ („Dolina miru“)
 1959. „Виза на злото“
 1960. „Деветтиот круг“ („Deveti krog“)
 1961. „Балада за трубата и облакот“ („Balada o trobenti in oblaku“)
 1962. „На тој убав ден“ („Tistega lepega dne“)
 1964. „Не плачи, Петре!“ („Ne joči, Peter!“)
 1966. „Амандус“ („Amandus“)
 1973. „Малите овчари“ („Pastirci“)
 1975. „Повест за добрите луѓе“ („Povest o dobrih ljudeh“)
 1978. „Празнување на пролетта“ („Praznovanje pomladi“)
 1984. „Весела свадба“ („Veselo gostuvanje“)



ВОЛЧА НОЌ, 1955

Се снима

„АНГЕЛИ НА ОТПАД“

игран филм

Продуцент: „Вардар филм“ (Скопје), ТФРЗ „Пегаз“ (Скопје) и „Чаплајн филм“ (Софија)

Сценарио: Томислав Османли

Режија: Димитрие Османли

Директор на фотографија: Мишо Самоиловски

Сценограф: Крсте Цидров

Костимограф: Ѓорѓи Здравев

Тон снимател: Александар Симеонов (Софија)

Директор на филмот: Панта Мижимаков

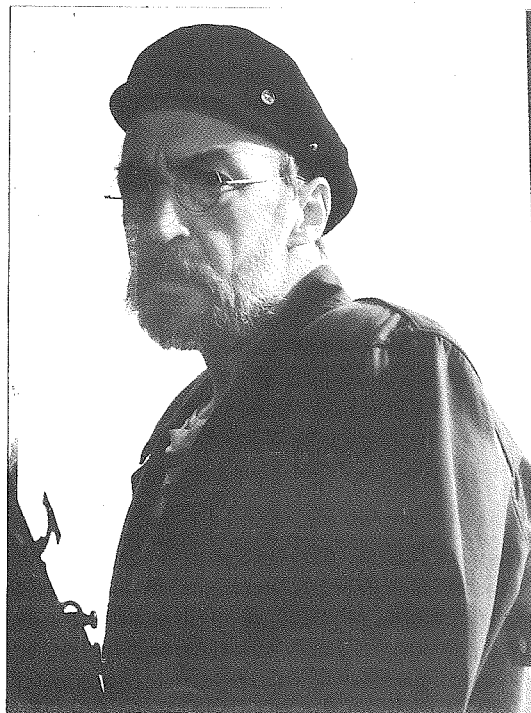
Главни улоги: Мето Јовановски, Владо Јовановски, Мери Бошкова, Јосиф Јосифовски, Илко Стефановски, Катина Иванова, Илија Милчин, Ванчо Петрушевски, Борис Чоревски, Петар Арсовски, Ацо Јовановски.



Од снимањето на „Ангели на отпад“



Од снимањето на „Ангели на отпад“



Од снимањето на „Ангели на отпад“

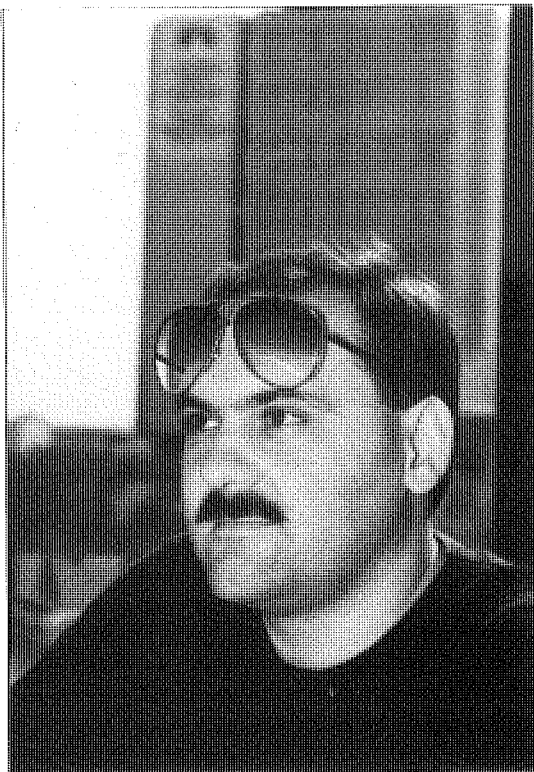
ОТПАДОТ Е БИВША ВРЕДНОСТ

(разговор со Томислав Османли, сценарист
на филмот „Ангели на отпад“)

Фактите се неодминливи. Последнава филмска година е - година на дебитанти. Се појавуваат нови актерски имиња, се појавуваат нови режисерски, сценаристички, снимателски, сценографски, костимографски имиња. Томислав Османли е еден од тие филмски дебитанти, по чие сценарио се снима филмот „Ангели на отпад“. Иако е дебитант во филмското творештво, Османли не е дебитант во сценаристичката дејност. Имено, според негови текстови се снимени повеќе ТВ-филмови и радиодрами, при што ги издвојуваме ТВ-филмовите „Свездите на 42-та“ и „Скопски сновиденија“.

▼
КИНОПИС: Најнапред едно класично прашање - кога и како се роди идејата за сценариото „Ангели на отпад“?

ТОМИСЛАВ ОСМАНЛИ: Идејата е дамнешна, постоеја некои делчиња, некои атоми кои во мене функционираат многу одамна. Во 1976 година добив награда на анонимниот конкурс на Телевизија Скопје за сценариото „Луѓе без адреса“ и токму тука беше една од чинките што потоа стана јадро на ова сценарио-станува збор за луѓе, за мали луѓе изгубени во современото општество, потиснати на маргините



Томислав Османли, сценарист на филмот „Ангели на отпад“

од животот, од градот. И така, кога Димитрие Османли ми даде нарачка за сценарио со современа тема и со драматика кое ќе го одразува нашиот сегашен миг од живеењето, јас, прво, на што се сетив беше токму тоа сценарио кое би ми послужило како некое јадро. Се сетив да ги земам тие залутани чинки, можеби веќе претворени во неутрони или јас ќе ги наречам електрони со позитивна енергија, што во некој мој внатрешен свет едноставно кружеа, барајќи си некое свое ново јадро. Така се роди приказната за еден човек од 76-тата кој и денес го бара своето место под Сонцето. Се обидов да му го најдам тежиштето во ова време, во кое практично нема гравитација. Судбините се кренати како во некој космички простор во кој гравитацијата е толку слаба што луѓето и нивните судбини лебдат над површината. А луѓето не можат да бидат ништо друго освен ангели. Тоа се топли појави; на нив сум воспитуван од неореалистичките филмски искуства што најмногу ги сакам (тоа е филмот што најмногу ме допира), тој топол медитерански поглед на нештата и на човечноста и на луѓето особено. Ете, сакав нив едноставно да ги најдам тука некаде, во нашиов простор, околу нас. Ги најдов како сенки, ги најдов како бивши луѓе, како резултат на некакви одминати судбини, како делови од некакви черупки што материјално ги наоѓаме отфрлени во некаква депонија, тие лебдечки суштества, тие лебдечки сенки по нашиот простор од крајот на овој век. Веќе тука ја имав апокалиптичната приказна.

К.: Меѓу тие „луѓе без адреса“ од 76-тата е и личноста на бившиот клоун Ицко, кој во еден од своите филозофски интонирани мигови вели: „Некој тука ќе види само отпад, а јас, видиш, гледам живот. Бивш живот, траги од луѓе и судбини. Овде, се гулапчиња мои, насобрани цели истории. Отпадот ти е бивша вредност“. Имам чувство дека токму тука е и поентата на твојот текст.

Т.О.: Се согласувам со тебе, тука е суштината на филмот. Тое е, всушност, елиптична приказна, приказна за материјалните нешта што веќе ги нема, но метафизички се тука, приказна за луѓето претворени во сенки на некакви предмети, сега отфрлени, а порано многу користени, сакани, предмети што го живееле животот со луѓето и потсетуваат на

луѓето. И ако одиш во потрага по тие предмети, ти практично ќе можеш и да ја реконструираш приказната за тие луѓе. Тоа ти е како кога чепкаш по некаква стара некропола и наоѓаш остатоци од поранешни цивилизации и така можеш да замислуваш какви сè судбини се врзувале за тој простор и воопшто, за тие остатоци. Практично фабулата на „Ангели на отпад“ е една детекција по минатото, обид да се најде бившоста како преживеана суштина на нештата.

К.: Како што можам да забележам и во „Ангели на отпад“, како и во претходните твои сценарија „Свездите на 42-та“ и „Скопски сновиденија“ ти ја провлекуваш нитката на „ситниците што го чинат животот“, односно го негуваш култот спрема предметите, како своевидна метафора. Во „Скопските сновиденија“ ги имавме играчките на девојчето што љубоморно ги крие во својот таен „трезор“, во „Ангелите ...“, на пример, ја имаме куклата Лиза.

Т.О.: Секако дека тука постои одредена корелација. Впрочем, постои едно драматуршко кредо што јас го негувам, верувајќи дека нештата зборуваат за луѓето и дека постои една *rag excellence* филмска ситуација кога одиме во потрага од нештата кон луѓето. Па така и Лиза, куклата што ти ја спомна, е еден знак. Многу интересно е следново - еден од рецензентите на ова сценарио, Венко Андоновски, направи цела една листа на предмети што, според него, се јавуваат со многу битни значенски квалитети. Така, на пример, во ова сценарио постои една вештачка рака, постојат кршеници од стакло, постојат ордени и сите тие „играат“ во филмот. Можеби е и ова филм на предмети кои зборуваат за луѓето. Можеби е, ете, тоа мојот ракопис кој се среќава и во другите мои сценарија што ти ги спомна. Морам да кажам дека верувам во онаа драматургија што ќе појде не директно во барањето на трагичкиот судир, туку, трагајќи по него, ќе го открива и во минатото. Така драмскиот судир, во таа ситуација, се бори на еден носталгичен начин, добива атмосфера, добива валери кои се по малку и стилистички. Во овој контекст јас ги гледам, ќе направам една мала дигресија, и разликите помеѓу американскиот и европскиот филм, а бидејќи ние му припаѓаме на европ-

скиот филм или уште попрецизно на една источноевропска традиција (па ако сакаме и на една православна традиција), тогаш кај нас предметите играат голема улога. Да ги спомнам само иконите - па практично ние во овој разговор зборуваме за подвижни икони. *К.: Повеќе од очигледно е дека твоја преокупација е Градот. Тоа е нормално - ти си дете на Градот, роден во Битола, живееш во Скопје. И „Свездите на 42-та“, и „Скопски сновиденија“, а еве сега и „Ангели на отпад“ се проекти со градски теми, но сместени во различни временски периоди, кои се дури и преломни периоди. За „Свездите...“ очигледно си користел историска граѓа и сеќавања за еден не многу осветлен историски период, за „Скопските сновиденија“ си се потпрел на разни извори, но и на твоето сеќавање (во времето на скопскиот земјотрес ти беше дете) за времето кога Градот физички умира и полка го губи својот дух, а за „Ангели на отпад“ го користиш своето искуство од актуелно живеење, за да прозбориш за едно минато.*

Т.О.: Навистина сакам да ти заблагодарам оти повторно целиш во центарот на една мета. Многу држам до ова прашање што ми го постави сега, а одговорот е многу краток, ти впрочем и го навести - Градот е тоа што ме мотивира да замислувам големи слики на драматични периоди кога, практично, вредностите се разбиваат во парампарчиња, се атомизираат во човечки судбини и во потрага по нив се обидувам да ги синтетизирам во такви сценаристички предлошки. И уште една карактеристика - сите три сценарија внатре имаат по три драмски линии и таа триагличност говори дека се обидувам низ една дисперзија да направам една сценаристичка синтеза и да дадам една поширока слика за периодот за кој се обидувам да говорам, поимајќи го како драматичен поради тоа што е преломен, ти тоа многу добро го рече. А знаеш ли што е за мене Градот? Градот ме научи да бидам традиционалист, семејството во кое сум растел, напосто вредностите со кои сум напојуван ме тераат кон еден традиционализам. Во овој контекст ќе кажам дека многу сакам да слушам луѓе како раскажуваат, многу ме интересираат човечки судбини. За „Свездите на 42-та“ би ставил под-

наслов „Сеќавање на недоживеаното“, за „Скопските сновиденија“ оди поднасловот „Доживеани сеќавања“, а не знам што поднаслов би му дал на овој текст, можеби „Спомени што и сам ги живеам“. Знаеш, тоа се, сепак, туѓи спомени што се обидувам да ги раскажам. Па, би сакал да кажам нешто повеќе за тие туѓи спомени, би сакал да ги спомнам имињата... Значи, сакам да појмам туѓи судбини. Една метафора, ако ми допуштиш - луѓето минуваат покрај стара кука, но никогаш не помислуваат дека минуваат покрај некогашни животи, стари животи. Земи ја, на пример, Ристиковата палата (таа беше една од инспирациите за „Свездите од 42-та“) колку таа прекрасна зграда во центарот на Скопје, колку нејзината прекрасна фасада, нејзиниот раскошен ентериер наведува некакви можни сеќавања на недоживеаното, нешто за што не знам, но сакам да претпоставам дека постоело. Тоа е еден мотив да избегам од реалноста, не се срамам тоа да го кажам, јас сакам да бегам од реалноста, но сакам тоа да биде на еден креативен начин. Според мене тоа е оддолжување спрема она што значи традиција.

К.: Изрази подготвеност да ги спомнеш имињата на личностите чии судбини ти биле еден вид инспирација за личностите во „Ангели на отпад“. Постојат многу назнаки во сценариото кои и мене ми укажуваат на некои личности кои беа тука околу нас, ги познаваме, ни беа драги пријатели. Само примерот со кучето Калвик.

Т.О.: Еве, да почнам со кучето Калвик. Калвик е име што во себе спојува две личности: тоа е име што го даде еден центлмен, еден господин од нашиот филмски простор, се викаше Виктор Ачимовиќ, наш колега, сега покоен, за жал, еден прегнантен филмски работник, извонреден документарист што остави многу длабоки траги зад себе и кој своето куче, неразделниот свој другар (Виктор имаше толку трауми во својот живот што, имам впечаток, дека најмногу му веруваше на својот пес) го нарече Калвик во една игра од зборови, правејќи интересна кованица од името на својата споруга Калипсо (Налча) и своето сопствено име Виктор. И точно тој Калвик е еден од тие елиптички знаци што ќе потсетат на нашиот Виктор, човекот со кој сме се дру-

желе, сме разговарале и човекот кој ми дал огромна поддршка во времето кога имав некои проекти за филм кон средината на осумдесеттите години (за да не бидам дебитант дури денес). Ете, на тој Виктор посакав да му направм еден омаж и преку именувањето на овој пес, и преку ликот на Ицко, чиј дружба-ник е Калвик. Ицко, бившиот циркуски артист, го краси особеноста на голема љубопитност (Виктор беше познат по својата бескрајна љубопитност), познавање од филмот и литературата (Виктор исто), Ицко ја доживува траумата на Голи Оток во 48-та, како што животот и жестоко ја доживеа и Виктор. Потоа тој ист Виктор сакав, исто така, да го кренам од голите назнаки и да направам од него еден вид симбол во ликот на Победникот, во човекот што е сенка и што го надвева целиот филм, кој што постои некаде во рамките на сопствената визура на Ицко. Постои тука уште една личност. Постои личноста на Илија Терзиев. Тоа беше еден чуден господин, белокош, целиот облечен во бело и имаше обичај да седи во бавчата на поранешен „Пелистер“. Со бели ракавици, бели чорапи, бели чевли - си помислив дека станува збор за некој господин - буржуј од бившите времиња. Излезе сосема спротивното. Тој е еден, исто така, од плејадата трауматизирани личности со искуството на Голи Оток, со многу горчина во себеси и со една приказна која лајтмотивски се повторуваше во исказите на повеќе очевидци. Станува збор за една интрига што му е направена од страна на власите во релацијата со неговото семејство. Станува збор за една страшна изневера. За ова - само толку. Станав сведок на една трауматична средба (тој ме покани да присуствувам на една средба со друг голооточанец) што требаше да се случи, истотака, во бавчата на „Пелистер“, во летото 1987 или 1988 година. Двајцата бивши робијаши од Голи Оток не знаеле еден за друг дека и двајцата се во Скопје. Случајно дознаваат дека живеат во ист град и се договориле да се сретнат. Таа средба беше вистински ужас, затоа што едниот спрема другиот беа упатени, не како пријатели, туку како непријатели - поранешни офицери на ЈНА на кои им била направена интригата. Потресноста на таа средба беше во тоа што тие се обидуваа еден пред друг да



Од снимањето на „Ангели на отпад“

ја кажат вистината. Којзнае дали си поверуваа на крајот?! Ете такви стигматизми, такви длабоки трауми напосто понесуваа со себеси и тие полека се пластеа во приказната за нашава современост, како сенка на минатото. Впрочем, во денешницава најмногу сенки се од минатото. За личностите што ме инспирираа - толку. Но сакам уште нешто да додадам - во принцип многу ги сакам ликовите за кои пишувам. Тоа е дел од таа контемплација што се обидувам да ја достигнам, да се поисвојам со нив. Затоа, сакајќи ја и како филмолошко проседе, ѝ се приклонив на неореалистичката драматургија. Во неореализмот битно е да се забележи; антагонисти нема, антагон-јунак е самото време, контрастот и драмскиот шпанунг се прави помеѓу светот на личностите и нивната неприлагоденост со светот на реалноста. Оваа драматургија функционира, ми се чини, во сите три текста за кои зборувавме. Таа функционира и во делата на еден наш голем современик - Кустур-

ица и затоа неговите сценарија се именуваат како постнеореалистички. Јас го сакам тоа проседе и се обидувам да го негувам, сакајки ги јунаците. Практично, сакам да кажам дека „Ангели на отпад“ е еден сомилосен филм. *К.: Колку што ми е познато сценариото за „Ангели на отпад“ беше готово пред три години, кога беа дадени и рецензентските оценки. Како течеше битката за филмот сè до 21 март 1994 година кога падна првата клапа?*

Т.О.: Сценариово беше готово во некои свои први верзии пред три години. Оттогаш, па до денес доживеа свои четири варијанти, проследени со критичкото читање на Димитрие Османли. Една од верзиите на сценариото, преку „Пегаз“ (пред три години) беше доставена до Министерството за култура, но тоа остана само како предлог. Овој период на чекање ни овозможи да го дооформиме сценариото и да му ја дадеме онаа релјефност што, мислам, сега ја има во последнава варијанта. Инаку, последнава година беше исполнета со интензивна работа на екипата што веќе беше формирана, со интензивна работа на Панта Мижимаков кој својски се приврза кон овој проект и кој, цело време, верувајќи во него, го држеше како еден од своите адути по „Сагата“ и „Светло сиво“, подготвувајќи го и него за реализација како трет проект на „Пегаз“, па сè до среќната околност со појавата на Горјан Тозија, кој уверувајќи се дека екипата е подготвена за старт, го препорача овој проект до Министерството за култура.

К.: Позната е финансиската состојба во земјата, па претпоставувам дека Министерство за култура нема да смогне сили за да го покрие целиот проект, особено и поради тоа што се најавени и други проекти, па ме интересира дали во финансирањето се вклучени и други партнери, спонзори и слично?

Т.О.: Пред година и пол овој проект, преку „Пегаз“ беше предложен и до Македонската телевизија. Откако нивните драматурзи го прочитаа сценариото, предложија да се направи ТВ-серија. На тој начин ја добивме и Македонската телевизија како партнер во овој проект. Финалната верзија на сценариото му беше предложена и на продуцентот „Чаплајн филм“ од Софија (тоа е единствен приватен продуцент во Бугарија што има свои студија) кој внесе значителен дел од својот

капитал во нашиов проект, овозможи тонска долби стереотехника и се обврза да ја покрива целата постпродукција. За возврат побара да добие едно место во актерската екипа за една млада и талентирана артистка Албена Ставрева која го толкува ликот на Ангелина. Меѓу другите финансиски поддржувачи на овој проект сакам посебно да ја истакнам „Пиварница - Скопје“. Во моментов зад нас стојат уште неколку македонски стопански претпријатија кои ја надополнуваат калкулацијата, од која Министерството покрива 60 %. *К.: Познато е дека голем проблем на нашите филмови е нивниот пласман во странство. Дали учеството на странскиот партнер во вашиот проект овозможува некои погодности на овој план?*

Т.О.: Со влегувањето на „Чаплајн филм“ во нашата продукција филмот се смета за продаден, освен во Бугарија, и во Русија и Шпанија, поради врските на овој продуцент со овие земји. Ова навистина е добро за нашиот филм. Јас искрено се надевам дека ќе направиме интересен филм што ќе го привлече вниманието и на некои други земји, затоа што се работи за една актуелна тема за западните погледи врз Исток, а е интересна и за самиот Исток оти таа судбина и самиот ја живее.

К.: Посетувајќи ја пред некој ден екипата на местото каде што се снима добив впечаток дека се работи во една пријатна атмосфера. Покрај нашите филмации, има и од Бугарија и Србија, околу Рули се наоѓа еден тим на навистина првокласни професионалци - тука е нашиот доајен Мишо Самоиловски како директор на фотографијата, па минатогодишниот лауреат од Фестивалот на филмската камера - Влатко Самоиловски е снимател - швенкер, тука е извонредниот сценограф Крсте Цидров, па костимографот Ѓорѓи Здравев.... Каков е твојот впечаток од работата на екипата?

Т.О.: Јас мошне срамежливо ги правам моите посети на екипата, не сакам да се натрапувам и да помислат дека се обидувам нешто да контролирам. Инаку, впечатокот ми е мошне позитивен. Атмосферата е навистина добра и сметам дека тоа е резултат на едногодишните интензивни подготовки за овој проект. На пример, Ѓорѓи Здравев напра-

ви извонредни костимографски скици кои по-тоа, на самото место, според самите интерпретатори, ги дооформуваше, па Крсте Јидров изготви извонредни сценографски скици и макети со што му овозможи на снимателот, уште во подготовките, да ги одредува визуелните на филмот.

К.: За крајот од нашиот разговор ги оставив прашањата за кои секогаш е пријатно да се разговара. Да поразговараме за онаа група соработници што се пред камерата со кои, подоцна, гледачите се соочуваат. Да позборуваме за актерската екипа, во која се наоѓаат артисти од нашата најстара, па до најмладата генерација.

Т.О.: Колку што можам да видам се работи за актерска екипа која веќе е потврдена на филмското платно. Мислам дека во тој поглед не се правени никакви компромиси - не беше битно актерот само визуелно да одговара на ликот, туку тоа да може и да знае да го изрази, при што режисерот си постави задача овој филм да го реализираат македонски актери. Режисерот стоеше на тоа затоа што, покрај онаа доајенска генерација актери, се појави една извонредно надарена и филмична млада генерација од која посебно сакам да ги истакнам, пред сè, Владо Јовановски како една појава што проблесна толку силовито во „Македонска сега“ и во „Светло сиво“, а исто така и Ѓорѓи Јолевски кој, според мене, извонредно добро знае да оформува ликови и стилистички да ги обои. Тука се и уште една плејда млади актери, како Изабела Новотни, Владимир Јачев, Сашка Димитровска...

К.: Тоа се оние најмладите. Но тука се и доајените - тука е Климе од „Фросина“ и Снагата од „Мирно лето“ - Ацо Јовановски, тука е Фросина од „Фросина“ - Мери Бошкова, тука е Професорот од „Мирно лето“ и Јане Сандански од „Мис Стон“ - Илија Милчин.

Т.О.: Така е. Ацо Јовановски во овој филм игра една многу необична улога - тоа е директорот на Стактарата, што во себе треба да згусне проникливост и расипаност, практично тоа е лик на современ учесник во здушното приватизирање на фабриката со која раководи. Тоа е човек кој е без една рака и мафта со својата протеза за да ја приграби довербата и со тоа и привилегиите. Тука е

Мето Јовановски, кого сакам посебно да го издвојам затоа што се работи за еден наш многу афирмиран филмски актер, потврден во многу филмски дела, една зрела филмска појава, една експлозивна сила на филмскиот екран. Тој го толкува ликот на Атанасие, чуден човек, остаток од минатото, тврдоглавец што се обидува да задржи некои одвеани вредности во времето, на еден сталинист кој од тврдоглавост останува тоа што е и како што вели на едно место „еднаш ја сменив капата, па ми ја скроија главата и не сакам повеќе да ја менувам“. Тој е човек што во својата соба се обидува да го направи својот интимен музеј на лажни вредности, својата лажна биографија едноставно да ја стави на сид како своевидно сведоштво.

К.: Ми се чини дека во ликот на Атанасие повторно наоѓаме делчиња од личноста на Виктор Ачимовиќ, тоа е неговата опседнатост од филмот. Имено, Атанасие својот работен век го завршува како киноапаратер и сега секаде со себе ја влечка последната ролна од филмот на Александров „Циркус“.

Т.О.: Идејата за „Циркус“ на Александров е идеја на режисерот. Во неа функционира една практична димензија на филмот. Имено, сакаме овој филм да му го посветиме, во предвечерјето на 100-годишнината од светскиот филм и 90-годишнината од македонскиот филм, а бидејќи „Ангели на отпад“ е филм за спомени, на најзначајното депо на спомени - на кинематографијата.

Но, се согласувам со тебе дека во опседнатоста на Атанасие кон филмот има нешто од опседнатоста на Виктор. Кога режисерот ми ја кажа својата идеја и кога го видов филмот на Александров ми стана јасно дека таа идеја треба бездруго да се прифати, зашто е најдобро сведоштво за занесите на едно време. Станува збор, имено, за една сцена во која Атанасие оди во близното, маалско, кино, за да го проектира филмот што толку љубоморно го чува, односно последната ролна од филмот на Александров „Циркус“, во која што во еден триумфален марш, со една болшевичка воздигнатост се прославува светот на социјализмот, на новите надежи, што потоа калираше во историската практика. Значи, Атанасие, наговорувајќи го својот колега киноапаратер да ја

пушти оваа ролна, се качува на киносцената, се обидува да се поистовети со таа маса што како подвижна слика тече од проекторот, да влезе во тоа свое време. Но лентата се прекинува и Атанасие останува осветлен од голиот зрак без филмска слика, неговиот сон се прекинува, останува само неговата сенка врз платното. Животот е посуров од филмот. *К.: Кога зборуваме за филмот „Циркус“ еве еден интересен податок што е всушност надвор од нашиов разговор. Овој филм кај нас е прикажуван во 1946-та година и тоа е прв странски филм титлуван на македонски јазик.*

Т.О.: Ова е извонреден податок што јас лично не го знаев. Значи предлогот на режисерот не бил, добро, по случаен.

К.: Добро, по оваа мала дигресија околу филмот „Циркус“ и ликот на Атанасие, да се вратиме кон ликовите, односно актерите. Сакам да те прашам за уште два лика-ликот на Мими и ликот на Професорот.

Т.О.: Веднаш ќе кажам дека се тоа два лика што ги пишував за одредени актери и тука не сакав да правам никакви компромиси, нешто што и самиот режисер го почувствува. Практично, Мими ја пишував за Мери Бошкова, а Професорот за Илија Милчин. Ликот на Мими е стилистичка варијанта на секоја артистка, на секоја жена што ги искусила горчините и радостите на сцената. Во секој артист има по еден клоун, еден тажен настапувач кој треба да развеселува, а во неговото срце постојат сенки и таги и по некое студенило од животните трауми. Ете, еден таков лик толкува Мери Бошкова, како метафора за артистот. Таа е една дама што се обидува да избега во заборавот, во својата склероза, не само поради болеста, туку повеќе поради тоа што во тоа ја тера една друга, социјална болест, онаа од едно нејзино трауматично преживеано искуство на една горчина што не сака да ја има во себеси. И да побегне од неа. Од друга страна е Илија Милчин, кој што го паметиме во автентичната ролја на Професорот од „Мирно лето“ и кој што, можеби е, во крајна консеквенца, истиот тој Професор

доведен до 1994-тата година, со веќе сосем изгубени идеали, без пензија, без можност за егзистенција. И во ова еколошки многу нечисто време тој се обидува да ја извојува својата последна битка, застанувајќи на чело на една, по малку Брехтовска галерија на ликови на пензионери, на очајници, на lumpen-пролетери на нашава современост кои ќе застанат пред Собранието за да кажат дека практично добиле третман на отпад на општеството и како такви ќе одат во депонијата и таму ќе легнат затоа што друг протест не им преостанува. Тие тоа и го прават. Во таа фантазмагорична секвенца тие наеднаш стануваат публика и за третиот лик што сакам тука да го спомнам. Тоа е Ицко што го толкува доајенот на Битолскиот театар Јосиф Јосифовски, човек на чие лице се читува богатата географија на еден, исто така, сценски настапувач, на еден многу искусен актер, кој во својата мирнотија и питомост и своето лајтмотивско обраќање кон другите со „гулапче мое“ ја таи својата драма, ја крие во своето куќарче каде што го подготвува својот нареден голем циркуски проект. Ја подготвува својата голема претстава во која ќе согори. Ицко е многу важен лик, впрочем, Ицко е Исус. Ицко може да е и Ицмар, кралот на македонските клонови, можеби единствениот крал што сме го имале меѓу клоновите, но Ицко може да е и нашиот Исус, оној што од сцената е паднат на депонијата, на тлото на депонијата во која, практично, живееме сите ние. Таму тој ќе ја изведе својата игра, ќе го изведе своето чудо, Исусовски распнат, не на крст туку распнат на светлина, правејќи еден трик (држејќи две ламби во рацете и една во устата) за оддалеку да заличи на човек закован на светлината во депонијата. Впрочем, театарските артисти се заковани - на светлините на сцената, а филмските артисти - на светлините од филмот. Артистите се, всушност трепетливи лачи на една привремена игра. Ова практично е и омаж на сите тие луѓе.

Разговорот е воден на 4 април 1994 година.

ВРЕДНОСТИТЕ И ПРЕДНОСТИТЕ НА ТЕАТАРСКАТА И ФИЛМСКАТА МУЗИКА

(Интервју со композиторот Љупчо Константинов)

КИНОПИС: Господине Константинов, што Ве поттикна да се занимавате со пишување оригинална театарска и филмска музика и што претставува таа за Вас?

ЉУПЧО КОНСТАНТИНОВ: Ако со прашањево мислам дека во донесувањето на важни одлуки, влијанието на случајноста и разните околности се можеби најзначајниот фактор. Најверојатно е дека повеќе нешта влијааа за овој вид моја преокупација. Како средношколец имав своја група која доби ангажман да настапува во една театарска претстава на сцената на некогашното старо театарско здание на битолскиот театар. Наша задача беше да се појавиме пред завесата и да отсвириме неколку популарни музички теми додека сценските работници го поставуваа декорот за следниот чин. Како студент на Музичката академија во Белград ги придружував на клавири артистите додека ги пееја сонговите во претставата „Алергија“ во изведба на студентскиот театар „Крсмановиќ“.

За време на некој празник кога се враќав дома се случуваше да добијам ангажман за „музичка илустрација“ во некоја приредба од пригоден карактер, од типот на свечена академија, поетска вечер и сл.

Првиот професионален ангажман, првата нарачка да напишам музика за телевизија ја добив од режисерот Душко Наумовски, кој работеше на телевизиската серија „Пат кон иднината“. На некој начин можеби тој момент беше од клучно значење за мојата определба во тој правец.

Инаку, пишувањето театарска и филмска музика за мене секогаш претставува ново искушение, но и нов предизвик, придружен со неизбежното чувство на духовна исполненост и радост, но и со сомневања и страв дали она што го работам, е она вистинското.

Во секој случај, звукот треба да стане димензија на сликата и движењето. Целта на музика за театар, филм, телевизија итн. е да кореспондира со другите уметности, да се претопи во единствена органска целина, за потоа да почне да живее со драмското дејствие. Синхроната или асинхроната музика во однос на сликата, текстот или на некоја друга форма на изразување претставува еден од најчестите облици во кореспонд-

ирањето на музиката со сите видови на уметничкото изразување.

К.: Постои ли разлика меѓу театарската и филмската музика и во што се состои разликата?

Љ.К.: Во основа суштинска разлика не постои. Разликата можеби е во тоа што во филмот треба да се знае кога артистите треба да говорат, додека во театарот тие постојано зборуваат. И во едниот и во другиот случај, за разлика од апсолутната музика, звучната боја е неспоредливо поважна од тематската структура на претставата или на филмот. Музиката е условена, пред сè, од карактерот, а не од форматот на тоа што се прикажува. Каква ќе биде нејзината улога и која ќе биде нејзината цел зависи, пред сè, од идејата и концептот на режисерот. Еден од основите на театарскиот израз е говорот; тој му дава звучна димензија и на извесен начин го приближува кон музиката. На театарот не му е својствен чистиот јазик; тој на некој начин претставува игра на личноста со помош на сложени и стилизирани движења кои понесуваат, се исцрпуваат и како круна на сето тоа го нудат движењето на усните, односно зборовите на јазикот. Вистинскиот предмет на театарот е човекот кој се движи и говори, но поинаку отколку во обичниот живот: често во стихови или во проза, со јазик кој може да биде доволен сам за себе.

Дијалогот и шумовите, пак, на филмот му обезбедуваат димензија на реалистичност. Музиката и стилизираната употреба шумови придонесуваат да се постигне сила во изразот и што поголема оригиналност, а тоа ќе рече дека улогата на музиката е да го продлабочи и да го збогати драмското дејствие.

Во театарот и филмот е интегрирана уметноста на артистот и режисерот, сценографот и костимографот, маскерот и монтажерот, мајсторот на светло и снимателот, композиторот и музичарите итн. Единствената цел во нивната заедничка работа е создавањето сложена и комплексна целина, што се нарекува театарска претстава или филм. Музиката во рамките на театарот може да добие и специфична димензија; музиката за филм е дел од филмот и ретко подоцна може да ја издвоиме како самостојно дело.

Можноста за жива изведба на музиката во театар, се разбира ако е квалитетна, секогаш е од превосходно значење за целовитоста на сценското доживување и за непосредната свежина на впечатокот.

Со осмислената употреба на специфичните музички средства на изразување, содржинската и идејно-уметничката целина на драмското или на филмското дело добива поголемо богатство во изразноста и уверливоста во прв ред затоа што изразните елементи на музичката уметност се најмалку зависни, па поради тоа се во можност да го продолжат и продлабочат уметничкото доживување таму каде што престанува моќта на сликата и зборот.

Музиката во театарот не можеме да ја сфатиме и да ја прифатиме како еден вид на дополнета аудитивна апликација, зашто во тек на целата историја на театарот таа била органски поврзана со актерската игра и со сцената.

Оваа поврзаност на музиката и театарот дури добива значење и на законитост, бидејќи таа била присутна и во такви културни традиции што биле изолирани од меѓусебни контакти, како што е тоа случајот со театарот на Јава и Бали. Улогата на музиката била мошне значајна во античката и во средновековната литургиска драма, во Комедијата дел Арте, во периодот на класичната и граѓанската драма интересот за неа да опадне, за повторно да почне да расте во најновите театарски тенденции....

К.: Дали и колку театарската музика треба да биде еден вид замена за драмскиот збор, негово дополнување, обновување, потенцирање и сл. или нешто друго?

Љ.К.: Дека звукот често ја објаснува сликата и обратно-тоа добро го знае секој режисер и монтажер. Вистинските проблеми настануваат кога треба да се фиксира дозирањето на звукот и на музиката, особено нивното кореспондирање во однос на текстот и сликата. Музиката е во состојба да ги оцрта одделните драмски ситуации, да ги продлабочи душевните состојби, да ги потенцира чувствителните моменти, да побуди асоцијации, да создаде атмосфера итн. Музиката како составен дел од една театарска претстава или од еден филм не се создава како

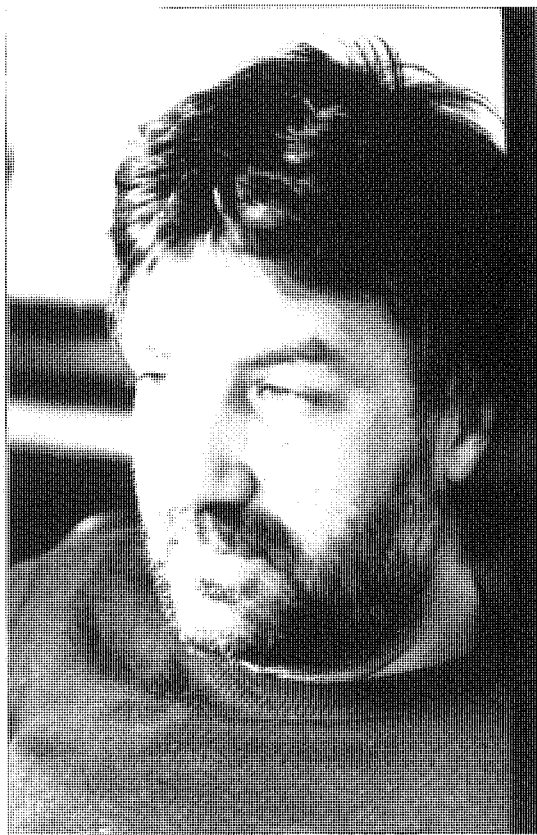
дело со одредена форма, затоа што во своето идеално остварување претставува само музички потенциран израз на збиднувањата на сцената или на филмското платно. Тоа е основна причина што во својот изворен облик и не може концертно да се изведува. Сепак, композиторите обично ги поврзуваат оделните делови во посебна целина и така преработките ставови се нижат во форма на инструментална свита.

К.: Паралелно со театарската и филмската музика, во низа театарски претстави, филмови итн. се користи музичката илустрација, или се прави избор на музика, во чиј ангажман неретко се вклучени и самите режисери. Колку ваквата практика ја сметате за оправдана и корисна, односно неделотворна? Нели е тоа одење по линија на помал отпор, девалвирање на извесен начин на музичката компонента на една сценска реализација и сл.

Љ.К.: Аудиовизуелните проблеми се решаваат на два начина: или се објаснува и дополнува сликата со музика, или веќе готовата музика се визуелизира и се создава слика. Целосното или делумното визуелизирање на конкретни музички дела, воопшто, не е ретка појава, ниту, пак, претставува нешто ново зашто има многу заедничко со оперските и кореографските сценски адаптации.

Причините за ваквиот пристап се различни-почнувајќи од уметничко-естетска природа, па сè до најбаналното-немање средства за нарачки на оригинална музика. Се чини дека употребата на познати или помалку познати дела од класичната музика лежи во задоволството на режисерот да ја испроба во практиката сопствената музичка култура, како и очигледната сообразеност врз сликата на дела од одделни композитори. Искусството, сепак, покажува дека треба да се избегнува употребата на познати дела, освен ако со тоа не се настојува нешто намерно да се нагласи, а слично треба да се постапува и со музиката со програмски карактер која во себе носи насочени содржини или асоцијации.

К.: Колку е зависно пишувањето на театарската музика (и не само театарска) од барањата на делото што се поставува, од епохата кога тоа се појавува, а колку од режисерските интенции? Од што зависи целосната



Љупчо Константинов

креативна слобода на оној што музички оформува една реализација.

Љ.К.: Универзалноста на пораките што ги содржат делата од светската драмска литература од различни епохи им го дава атрибутот да бидат постојано актуелни. Во природата на човекот е да трага по своето минато со единствена цел - да ја осознае сопствената вистина. Во која насока или стил ќе биде насочен музичкиот израз, пред сè, зависи од режисерската концепција, а не од епохата во која настанал драмскиот текст. Без разлика дали станува збор за античка или класична драма, врз кои принципи ќе се гради музиката, во крајна линија, зависи од силата на замислата и од инспирацијата на оној што ја создава музиката. Начинот на нејзиното вклопување не може да подлежи на некој општ закон затоа што театарот, филмот итн. претставуваат еден посебен творечки феномен, во чија констелација музиката ги наоѓа своето место и улога, која, пред сè, зависи од

режисерскиот концепт, од композиторот и меѓусебните односи меѓу сликата, текстот и звукот. Во изразувањето преку овој вид музика, можностите се неограничени, но и безбројни; разликата е во формирањето на една музичка структура надвор од вообичаените патишта на изградба на музички облици во споредба со чистата музика. Нешто слично како што е и во програмската музика, каде што логиката на создавањето е раководена од немумички причини. Ваквиот начин на логика при компонирањето произлегува од фактот дека музиката се нашла во гравитационото поле на друга уметност, на чиј облик треба да ѝ се сообрази.

Не е најбитно да се пронајде нејзината структура, колку што е суштествен односот спрема содржината на сликата во чија функционалност музиката целосно го добива своето значење.

К.: Кон што најмногу го насочувате Вашето творечко љубопитство и интересирање при компонирањето музика наменета за театарска изведба или за филм?

Љ.К.: Најпрвин настојувам да извлечам што повеќе информации за сфаќањето на делото од страна на режисерот и од неговата концепција. Разговарам со сценографот, костимографот, артистите, со еден збор-настојувам да добијам што повеќе податоци за потоа да почнам да создавам одредени груби контури, со цел да ја уловам на некој начин основната боја што треба да биде доминантна.

К.: Што мислите за режисерско-писателските тандеми, т.е. врзувањето на еден композитор, на пример, со одредени авторски имиња и сл.?

Љ.К.: Такви примери на долгогодишна соработка на релацијата режисер-писател, режисер-сценограф, режисер-композитор итн. во практиката и кај нас и во светот не е, воопшто, ретка појава. Познато е дека години на ред верни соработници на Бертолд Брехт му беа композиторите Ханс Ајслер и Курт Вајл, дека Федерико Фелини, Серџо Леоне и Стивен Спилберг соработуваа со композиторите Нино Рота, Енио Мориконе и Џон Вилијамс итн. Кај нас, на пример, познатиот режисер Слободан Унковски е во тесна соработка со драмскиот писател Горан Стефановски, а на музички план со групата „Леб и сол“.

Што се однесува до моето лично искуство, таква долгогодишна соработка во театарот, која за моја радост и задоволство сè уште трае, е со режисерот Паоло Маџели, а таква соработка во последниве неколку години имам и со словенечкиот режисер од помладата генерација Томаш Пандур. На филмот најчесто и најплодно соработувам со филмскиот режисер Столе Попов, за чии филмови ги имав честа и задоволството да пишувам музика. Врзувањето за одредени режисери во извесна смисла мислам дека е привилегија од причина што постои континуитет во процесот на работата и што на одреден начин се зацврстуваат пријателските врски и вербата во она што се прави. Ваквата соработка во многу нешта ја олеснува работата, пред сè, во комуникацијата, но непостоењето дистанца понекогаш доведува и до непријатни ситуации.

К.: Како доаѓате до еден превосходно автентичен музички израз со конотации од нашето поднебје и кога музички оформувате претстава работена на текст од драмската класика, па дури и од антиката? Во „Цар Едип“, на пример, проект на скопскиот Драмски театар, прикажан во режија на големиот словенечки режисер Миле Корун низ Вашата музика како да проговори времето на нашата прокоба, ако така може да се каже... Тоа се случи и со уште неколку други словенечки претстави на дела од светската драмска класика....

Љ.К.: Работата на претставата „Цар Едип“, во режија на словенечкиот режисер и педагог Миле Корун, а во изведба на Драмскиот театар од Скопје за мене имаше големо значење. Морам да признаам дека тогашното мое искуство во театарот беше доста скромно. Всушност, мојот театарски старт започна со една друга мошне интересна и успешна сценска реализација на театарот од населбата „Карпош“. Станува збор за претставата полна со дух, што се прикажуваше под наслов „Седмо: кради помалку“, во режија на Димитар Станковски.

Не беше случајно што го спомнав зборот педагог. Корун е долгогодишен професор на Академијата за театар, филм и телевизија, на секторот за режија во Љубљана. Неговиот однос во пристапот кон што требаше да

значи мојот удел во претставата беше токму таков. Значењето што ѝ го придаваше на музиката во решавањето на одредени сцени и ситуации за мене претставуваше голема инспирација. До целосен израз дојде сознанието дека вистински предмет во театарот е човекот, а присуството на музиката и средствата со која таа се користи се докрај оправдани. Во процесот на работа постепено беше отфрлена и првобитната идеја од присуство на неколку инструменти од семејството на удиралки - сета музика беше рационализирана, така што во нејзината изведба учествуваше само еден инструмент: живиот човечки глас и крик. Инспирацијата за нејзиниот карактер ја побарав и ја најдов во сакралното пеење, како и во песните од паганско потекло. Морам да признаам дека насоките во тој правец ни ги посочи самиот режисер, пред сè, раководен од јасниот концепт на сопствената идеја. Оваа соработка мене ми даде одредени значајни насоки во смисла на мојата натамошна ориентација во мафијата наречена театар.

К.: Може ли да се говори за автентичен израз во македонската театарска и филмска музика?

Љ.К.: Скоро и да не постои автор кој пишува театарски или филмска музика без да не се стреми кон автентичен израз, црпејќи ја инспирацијата од фолклорното богатство, односно наследство. Некои композитори со природно развиена смисла за користење на елементи од музичкиот фолклор придонесоа во формирањето на националниот идентитет во македонскиот театар или филм.

Новите тенденции, пред сè, во театарската уметност, укажуваат на појавата на една нова генерација музички автори, кои најчесто дејствуваат како група, заобиколувајќи го академскиот симфониски третман во театарската и филмската музика на една генерација еминентни македонски музички творци. Речиси, без исклучок нивна опсесија е изворното народно творештво, староцрквоното пеење, сакралните напеви итн. Со користењето на електронски синтетични инструменти, во комбинација со традиционалните народни инструменти, како и најразличните видови електроакустични постапки што

ги овозможуваат современите студија за тонско снимање на музиката и звукот, се постигнати интересни резултати и оригинални решенија.

К.: Зошто е релативно ограничен бројот на композитори што се занимаваат со пишување театарска музика? Може ли да се занимава со овој вид креативна дејност и оној автор кој не е посредно или непосредно врзан со театарот?

Љ.К.: Посветувањето на оваа професија не претпочита само занимавање со еден вид уметничка дејност од специфичен карактер, туку и специфичен начин на живеење. Предизвикот е голем, но и разочарувањето, исто така.

К.: Какви се Вашите искуства од сè позабележителната соработка со словенечките театри, посебно со Словенско народно гледалишче од Марибор и со еден од најеминентните режисери не само на овој колектив, не само во Словенија и поранешна Југославија, туку и во светот - Томаш Пандур. Колку соработката токму со овој еминентен творец придонесе Вашата театарска музика да ја добие својата целосна заокруженост, да Ви донесе толку многу признанија, да Ве нареди меѓу најдобрите, ако не и најдобар композитор на театарска музика во нашиве балкански проситори, а се осмелувам да речам и пошироко.

Љ.К.: Несомнено дека своевиден личен белег во поновата историја во словенечкиот театарски живот и култура со својата оригиналност во сценскиот ракопис остава режисерот Томаш Пандур. Компромисот како алтернативна можност за решавање на проблемите за него не постои. Ја поседува таа моќ околу себе да собере екипа од искусни професионалци од различни области и уверливо да го пренесе концептот на својата идеја, за потоа да го раскаже сопствениот сон. Искуствата од соработката на четирите од вкупно петте претстави, за мене беа од повеќекратно значење, почнувајќи од третманот што го имав како автор од друга страна, па сè до созанијата и можноста да откријам некои нови вредности во процесот на работата, во тие по многу нешта несекојдневни и оригинални проекти.

МЕЃУНАРОДНО ОДБЕЛЕЖУВАЊЕ НА ЈУБИЛЕЈОТ

Во пресрет на 100 годишнината од појавата на филмот

Изминува безмалку едно столетје откако во далечната 1895 година, отпрвин парижаните, а потоа, полека и другиот дел од светот се вчудовидуваше и восхитуваше на мафијата, моќта и, воопшто, на можноста за реализирањето на „подвижните слики“. Тие, пренесени на целулоидна лента, сензационалистички го заобиколуваа светот и поради своето значење од една страна како историски и социјален документ, а од друга како уметничка форма и средство на изразување, на овој 20-ти век, кој е сега на заминување, му даваат посебно обележје и нова димензија.

Воопшто, за аспектите на значењето на филмскиот медиум на т.н. „седма уметност“ толку многу се зборувало и пишувало во текот на целово ова столетје. Дури и во проекциите за иднината, човештвото му посветува огромно значење на аудиовизуелниот медиум во кој било облик на технолошка репродукција; било да е тоа филмската лента, или пак видео или ТВ касети во разни формати и системи, па сè до визуелните дискови и визуелните компјутерски трансмисии.

Меѓутоа, за да остане визуелна трага од ова столетје, секоја земја, сите народи, главно преземаат мерки, водат грижа и ја

поттикнуваат јавната свест за прибирање и заштита на ова културно и историско наследство, како и за неговото достоинствено презентирање.

Кога се појавила идејата за создавање федерација на институции кои се занимаваат со архивирање на филмовите и филмските материјали кон средината на 30-тите, всушност веќе постоела свест за природата и структурата на филмовите, поточно за можноста на нивното исчезнување. Ова резултирало од појавата на звучните, тонските филмови. Атрактивноста на говорните филмови, на музичките филмови во кои се играло и пело, придонесла никој повеќе да не пројавува интерес за филмовите од немиот период, кои повеќе немале никаква комерцијална вредност. Но, основачите на федерацијата имале, пред сè, цел размена на филмски материјали од немиот период кои ги користеле за презентирање и прикажување, а прибирањето, заштитата и каталогизирањето било второстепено. По официјалното основање во 1938 година, Меѓународната федерација на филмски архиви (FIAF) ги дефинира и зацврстува основните задачи и цели, при што, прибирањето, заштитата и презентирањето на филмовите и филмските материјали, кои претставува-

ат како историски документ, така и културно наследство, стануваат приоритет за секој национален културен ентитет. Сега, Федерацијата обединува 100 институции кои се занимаат со оваа дејност од 60 земји во светот.

По повод приближувањето на 100-годишнината од зачетоците на кинематографијата, ФИАФ зацрта долгорочен проект со кој се предвидува, во рамките на неколку години, од 1993 до 1996 година, секоја од институциите, членки на ФИАФ со најразлични демонстрирања, проекции, изложби, публикување на специјализирани едиции итн., да го дадат својот придонес за достоинствено одбележување на раѓањето на визуелниот медиум на подвижните слики.

Целта за презентацијата на еден пресек, кој всушност претставува избор од активностите кои филмските архиви од Европа, САД и, воопшто, во светот ги преземаат по повод јубилејот, е да се поттикне и привлече вниманието кон каузата за трајната заштита на филмот, како и да се одбележи и нагласи условата на филмските архиви и кинотеки во процесот на зачувувањето на светското филмско наследство за следните генерации.

Така, на пример, "Унгарскиот филмски институт" од Будимпешта подготвил "Кинематографска меморијална филмска серија", која се прикажува во киносалата на "Филмскиот институт". Всушност, во тек се проекции на новоприбрани и реставрирани унгарски филмови, но и странски филмови, кои се во заштита на Институтот. Понатаму, тие предвидуваат до 1996 година да организират повремени изложби во траење од по шест месеци, кои ќе ја опфаќаат историјата на филмот. Исто така, предвидуваат и издавање на ексклузивен албум на графики, посветени на филмот, во издание од 50 примероци.

"Империјалниот воен музеј" од Лондон, ја има поставено изложбата под наслов "Снимање на војната" која ќе трае две години. "Империјалниот воен музеј", основан во 1920 година, поседува една од најстарите архивски филмски збирки во светот. Изложбата, поставена во фоајето на киносалата на Музејот ќе ги илустрира зачетоците и заднината на оваа колекција низ една палета на кинокамери и други филмски експонати,

вклучувајќи го и "Оскарот" доделен за филмот „Вистинска слава“ (The True Glori). Во врска со издавачката дејност, "Империјалниот воен музеј" во најскоро време очекува да излезе од печат Каталогот на филмови кои датираат од Првата светска војна.

Интересно е да се одбележи активностата на "Конгресната библиотека" од Вашингтон, која има подготвено изложбен каталог, чиј автор е Дејвид Робинсон (David Robinson). Каталогот го презентира делото на Томас А. Едисон (Thomas A. Edison) и неговиот соработник Диксон (Dickson) како појдовен фокус со цел да се истражат зачетоците на американската филмска индустрија; процесот на пронаоѓање, првите обиди за филмска продукција, пласманот на филмот, одгласите на јавноста во врска со филмот, брзиот наплив на конкуренција и почетокот на националната филмска индустрија која го означува и раѓањето на Холивуд.

Понатаму, интересна за одбележување е активността на "Австрискиот филмски архив" од Виена, кој го има реставрирано и подготвено за презентација и проекција реконструираниот и реставрираниот филм од 1928 година "Ерцхерцог Јоган" ("Erzherzog Johann").

Речиси од другата страна на планетата, во филмскиот архив во Таипеи, Кина, е подготвен патувачки филмски фестивал под името "Вечниот сјај. Истрајните ѕвезди на 50-тите и 60-тите". Се работи за 15 филма во кои настапувале најголемите кинески филмски ѕвезди од тоа време. И покрај успехот што го доживеале, тие, набргу потонале во темнината на заборавот како жртви на културата во брзата економска трансформација на Таиван. Се сметало дека негативите на овие филмови се изгубени, но со реставрирањето на 16 мм-те копии, Филмскиот архив од Таипеи успеал да го возобнови ова поглавје на своето културно наследство.

Заслужува внимание и еден друг интересен проект. Тое е проектот под наслов "Ретки аматерски филмови", кој го подготвил Филмскиот архив на Исланд, од Рејкјавик. Снимањето на аматерски и полупрофесионални филмови на Исланд датира од крајот на Втората светска војна. Многу од овие филмови биле одамна заборавени или исчезнати.

Со нивното прибирање и реставрација, Исландскиот филмски архив ќе изврши презентација пред јавноста на овие ретки примери на компетентно и креативно филмско производство.

Уште еден пример на презентација на реконструиран и реставриран филм од немиот период. Се работи за филмот „Монте Христ“ („Monte Cristo“), произведен 1928 година, во Франција, во режија на Анри Декор (Henri Descourt). Овој филм, во сопственост на „Народниот филмски архив“ од Прага, Република Чешка, е презентиран најнапред во Прага, во придружба на Прашкиот симфониски оркестар, а потоа и на „Деновите на немиот филм“ во Порденоне, Италија.

Повторно на друг континент, во Аргентина. „Фондацијата - Кинотека на Аргентина“ од Буенос Аирес ја има подготвено публикацијата „Настанувањето на кинематографијата во Аргентина, 1894-1910“. Оваа книга е резултат на петгодишно истражување и вклучува откривање или корекција на важни настани, какви што се првата проекција на „кинегоскоп“ во Буенос Аирес 1894, првата јавна проекција на филмови снимени од Лимиер, на 6. јули 1896, што значи само 6 месеци по првата проекција во Париз, како и други продукциски и дистрибутерски информации.

Исто така, за одбележување е и „Петтиот годишен фестивал на филмската заштита“, кој од 9. април до 8. мај 1993 година е одржан во Лос Анџелес, во организација на „Филмскиот и телевизискиот архив при Универзитетот на Калифорнија“ од Лос Анџелес (UCLA Film and Television Archive). На фестивалот се прикажани реставрирани играни филмови, филмски журнари, кратки филмски прилози, анимирани филмови, како и телевизиски програми кои се под трајна заштита на овој Архив. Прикажани се реставрирани филмови од големите филмски уметници, какви што се: Џорџ Кјукор (George Cukor), Грифит (D. W. Griffith), Хауард Хокс (Howard Hawks), Александер Корда (Alexander Korda), Френк Лојд (Frank Lloyd), Џозеф фон Штернберг (Joseph von Sternberg), Ли Томпсон (J. Lee Thompson), Раул Волш (Raul Walsh) и други. Многу од овие проекти се реализирани во соработка со други филмски архиви и кинотеки, членки на Меѓународната федерација на филмски архиви (ФИАФ). Токму тоа е и една

од поголемите придобивки на членувањето во оваа Федерација.

Многубројни се и другите примери со реализирани проекти или, пак, предвидени проекти, кои престојат до 1996 година. Овој избор е само извадок од Меѓународниот календар на ФИАФ, кој има цел да го презентира одбележувањето на 100-те кинематографски години.

Се разбира, и Кинотеката на Македонија се вклучи во овој мегапроект на ФИАФ. Уште во 1993-та година, за време на одржувањето на Фестивалот на филмската камера „Браќа Манаки“ во Битола, кој и онака во целост им е посветен на првите сниматели на Балканот, браќата Јанаки и Милтон Манаки, беше реализирана специјална мултимедијална претстава, по сценарио на Томислав Османли, а во режија на Љупчо Тозија. Преку актерската игра, преку сонговите и преку проекциите на инсерти од Лимиер (Lumière), Мелиес (Méliès) и секако на снимките на браќата Манаки, беше направена една реконструкција на тоа време, на ова поднебје и на првите обиди за филмска регистрација во овој дел на светот.

Кон крајот на 1993 година, Кинотеката на Македонија во соработка со „Фондот Отворено Општество“ организираше научен симпозиум на тема „Бегалците и филмот“. На овој симпозиум зедоа учество 30 учесници од 14 источноевропски земји, поранешни југословенски републики и Република Македонија. Една од сесиите на симпозиумот им беше посветена на бегалците од најраните кинематографски зачетоци, па сè до последните настани во Босна и Грузија. Оваа сесија беше проследена со филмски и видеопроекции на филмови со оваа тематика.

За периодот кој е предвиден за одбележување на јубилејот, Кинотеката на Македонија има зацртано неколку проекти: симпозиум на тема „Филмот и историјата“, потоа проекции на архивски филмови од колекцијата на Кинотеката. Во 1995 година, се планира да се отпечати нова едиција на поштенски марки со ликовите на браќата Манаки, а еден број на списанието „Кинопис“ целосно да му биде посветено на одбележувањето на 100-годишнината на кинематографијата.

Овој преглед на настани и збиднувања

Centenary of Cinema

APRIL 1994

NUMBER 2

FIAP

The International Federation of Film Archives (FIAP) brings together institutions dedicated to saving and preserving films, both as cultural heritage and as historical documents. Founded in Paris in 1938, FIAP is a collaborative association of international film archives whose purpose has always been to ensure the proper care and preservation of film materials. Today, 100 archives in 60 countries collect, preserve and exhibit films and documentation spanning the entire history of film.

For more information on FIAP, contact Brigitte van der Elst, Fédération Internationale des Archives du Film, rue Franz Merjay 190, 1180 Brussels.

United States

@ Museum of Modern Art, Department of Film, New York

"A Century of Cinema:

Selections from the Museum's Special Collections"

June 1993 - June 1994

"A Century of Cinema" celebrates the 100th anniversary of cinema through a display of rarely seen documentation from the Museum's film study collections, as well as film posters, set designs, stills and lobby cards.

COMING EVENTS:

"Gaumont Presents: A Century of French Cinema."

For more information on this archive or program call/contact: Barbara Marshall @ Tel (212) 708-9600 or Fax (212) 708-9531.

Mexico

@ Filmmoteca UNAM, Mexico City

"El Cine Antes de Lumière"

July 1993

By Virgilio Tosi, this publication is the result of wide-ranging historical research that rebuilds and describes the scientific origins of film.

January 1994

"Años de Cinema Novo," an illustrated lecture by Silvia Oroz, curator of the Cinemateca do Museu de Arte Moderna of Rio de Janeiro, Brazil.

February 1994

MEXICO BEFORE THE WORLD, a re-stored documentary film from 1925, depicting a trip by train through different Mexican towns and landscapes.

March 1994

100 YEARS OF CINEMA

This calendar highlights the special events taking place in archives around the world from 1993 to 1995 to celebrate the one hundredth anniversary of the birth of cinema. It is distributed to the media to draw attention to the cause of film preservation and to underline the critical role played by the world's film archives in saving our film heritage for future generations.

Macedonia

@ Cinémathèque of Macedonia, Skopje

"Manaki Brothers"

Film Camera Festival

October 14 - 18, 1993

The film opus of Jamaki and Milton Manaki, who in 1905-7 made the first live "motion pictures" in Macedonia and the Balkans, inspired a special presentation shown at the Film Camera Festival held in Bitola.

"Refugees and Film"

December 1-2, 1993

Thirty participants from over fourteen East-European countries attended a symposium on the topic: "Refugees in Film." The symposium was organized by the Cinémathèque of Macedonia and the Open Society Fund and included a session dedicated to refugees from the early beginnings of cinematography until the latest events in Bosnia and Georgia. Film and video screenings accompanied the symposium.

COMING EVENTS:

By 1994: Symposium: "Film and History," film screenings of the Cinémathèque's holdings.

For more information on this archive or program call/contact: Boris Nonevski @ Tel (389-91) 211-579 or Fax (389-91) 220-062.

Croatia

@ Hrvatska Kinoteka, Zagreb

"Week of Croatian

Film Heritage"

October 25-28, 1993

A series featuring films about Split (an ancient town on the Adriatic Coast), Dalmatia, the famous Croatian sculptor Ivan Mestrovic and painters from the Mediterranean part of Croatia.

FIAP

La Fédération Internationale des Archives du Film (FIAP) rassemble les institutions qui se consacrent au sauvetage et à la conservation des films en tant que biens culturels et documents historiques. Fondée en 1938, la FIAP est une association internationale d'archives du film ayant toujours eu pour but de conserver les films dans les meilleures conditions possibles et dans un esprit de collaboration. Actuellement, la FIAP comprend 100 archives réparties dans 60 pays différents qui collectent, restaurent et projettent films et documents retraçant toute l'histoire du cinéma. Pour plus d'informations, prière de contacter Brigitte van der Elst, Fédération Internationale des Archives du Film, rue Franz

COMING EVENTS:

In 1994: 100th anniversary of the birth of Slavko Vorkapich.

In 1995: "Ranties of Jugoslovenska kinoteka"; restoration of old Yugoslav films; gala screening of the oldest preserved and restored Yugoslav film from 1904.

In 1996: History of Yugoslav films; rerun of the first film performance in Belgrade on June 6, 1896; publication of "Yugoslav Film Pioneers"; publication of filmography of Serbian feature films.

For more information on this archive or program call/contact: Radoslav Zelenovic @ Tel/Fax (38-11) 622 555 or Fax (38-11) 622 587.

Mexico

@ Cineteca Nacional, Mexico City

Restoration Project

January - March, 1994

Restoration of a film collection from the state of Tabasco, containing important images of political events in Mexican history from 1920 to 1930.

For more information on this archive or program call/contact: Guadalupe Farrer Andradé @ Tel (52-5) 688 8814 or Fax (352) 688 4211.

Israel

@ Israel Film Archive / Jerusalem Cinémathèque, Jerusalem

"The Road to Peace:

75 Years of Diplomacy

January 2, 1994

An evening of historical films, presented by Ya'akov Gross, documenting the declarations and relations between leaders of the Zionist movement and Arab leaders during the period of the

100 ANS DE CINÉMA

Ce calendrier semestriel reprend les manifestations spéciales que les archives du monde entier envisagent de consacrer de 1993 à 1995 à la célébration du premier centenaire du cinéma. Il est distribué à la presse pour souligner le rôle crucial que jouent les archives du film à l'échelle mondiale en préservant le patrimoine cinématographique au profit des générations futures.

United Kingdom

@ National Film and Television Archive, British Film Institute, London

"Ernest Lindgren Memorial Lecture: Looking at History"

April 1994

This year's lecture in memory of the Archive's first and founding Curator is to be given by film historian and producer Jerome Kuehl ("The World at War") on the role of the visual historian and film as evidence — and whether or not we can trust our eyes and ears.

"Walking Shadows: Shakespeare at the NFT"

April 1994 - April 1995

The season will cover the wide variety of Shakespearean films and television programs from 1899 to the present day, and from "straight" versions to the unusual and the unexpected.

For more information on this archive or program call/contact: Clyde Jeavons @ Tel (44-71) 255 1444 or Fax (44-71) 580 7503.

Slovenia

@ Slovene Film Archives, Ljubljana

"Film Creations of Metod and Milka Badjura"

March-May 1994

The preparation of a publication by this title.

COMING EVENTS:

In September - October 1995:

An exhibition of prints from Metod and Milka Badjura's films.

In November - December 1995:

A film retrospective of the pioneers of Slovene film.

For more information on

Еден од рекламните плакати на ФИАФ по повод 100-годишнината од појавата на филмот

по повод столетјето на филмот во светот и кај нас би требало уште повеќе да ја акцептира потребата и свеста на трајната заштита на аудиовизуелното наследство од 20-от век за

идните поколенија, но и да им се оддаде почит на оние ентузијасти, кои долги години, со љубов и преданост се стремат да ја реализираат токму таа голема идеја.

ЗА И ОКОЛУ ЈУБИЛЕЈНИОТ 50-ТИ КОНГРЕС НА ФИАФ

*Во Болоња,
од 27 април
до 2 мај 1994
година, се
одржа 50-от
Конгрес на
Меѓународната
Федерација
на Филмски
Архиви,
ФИАФ (Federation
Internationale Des
Archives Du
Film).*

Со пристигнувањето во Болоња, со првиот чекор што во тој древен град сте го зачекориле, ве обзема чувството дека сте пристигнале во град музеј. И не случајно Италијаните ја одбрале Болоња за место во кое се одржа 50-от јубилеен Конгрес на ФИАФ.

Зашто, Болоња, по Венеција, е најдобро заштитеното духовно средиште во Европа; тука, во Болоња е еден од најстарите универзитети во Европа; тука се најголемиот број портици (porticus) во светот, во должина од 36 км; тука се импозантниот број архитектонски градби што им пркосат на времето и историјата и сведочат за големото минато на овој град.

Болоња е изградена врз основа на старите римски архитектонски принципи. Така, „decumans“, старите римски улици кои се протегаат од исток кон запад, се испресечени од старите патишта „cardi“ во правецот југ-север. Тоа е, навистина, град музеј. Вчудовидувачки дејствува хармонијата на градбите во центарот на Болоња, улиците, кулите, средновековните базилики, јавните згради од XIV и XV век, црквите, и сето тоа поврзано со бескрајните портици. Музеј на отворено, со секоја

посебна улица во црвено и сиво, тоа е единствениот впечаток што ве обзема кога шета-те низ овој волшебен град.

Освен тоа, Италијаните имаат огромно чувство да го интегрираат новото во старото и обратно. Тоа чувство ве следи особено со органското поврзување на старата и новата архитектура во овој град. Болоња, воопшто, не ја заборавила сопствената историја. За тоа, најголем придонес има, нам добро познатиот архитект, Кензо Танге. Посебно архитектонски впечатливо, со својот футуристички изглед, изгледа Саемската област, чија околина е центар на новиот град, и во чие административно средиште доминира Конгресната Палата „Palazzo dei Congressi e della Cultura“.

Од Camera Oscura до иднината на ФИАФ

И како што се, ненаметливо, но импресивно, поврзани минатото и иднината во Болоња, исто така, претставниците на седмата уметност понесени од идејата да се зачува филмското културно наследство, ги поврзаа минатото и иднината на филмот, со посебен

акцент на иднината на нивната асоцијација, ФИАФ, на нејзиниот јубилеен 50-ти Конгрес.

И не само поради тоа што беше јубилеен, и не само поради тоа што се одржа во Болонја, Конгресот на ФИАФ беше исклучителен настан и од стручна и од естетска гледна точка. Воопшто, целата организација на Конгресот беше извонредна. Според кажувањата на домаќините, целокупната непосредна организација траела 4 месеци. Главен нејзин носител била Кинотеката од Болоња (Cineteca del Comune), во соработка со Cineteca Nazionale од Рим, и со учество на Cineteca Italiana од Милано, Museo Nazionale del Cinema од Торино и Cineteca del Friuli од Удине, сите членки на ФИАФ.

Инаку, Конгресот на ФИАФ претставува можност колегите од целиот свет да се соберат еднаш годишно, месец април, секоја година во различна земја, и да ги разменат своите искуства и проблемите со кои се среќаваат во прибирањето, заштитата, обработката и презентацијата на филмовите, филм-

ските материјали и филмската документација. Тоа е, исто така, и можност низ непосредни контакти да се договорат и конкретни проекти или меѓусебна соработка на филмските архиви. Но, вообичаено, најголемиот дел од Конгресот им е посветен на активностите на самата Федерација.

Оваа година, на Конгресот, кој се одржа во прекрасното здание на Конгресната Палата од 27 април до 2 мај, присуствуваа 124 учесници од 71 филмски архив од целиот свет, и 11 гости од неколку архиви и библиотеки, како и од УНЕСКО.

Програмата на Конгресот беше мошне обемна. Се работеше во неколку сесии. Конгресот започна со заседание на Генералното Собрание кое траеше два дена. Првиот ден, на дневниот ред на Генералното Собрание беа повеќе точки кои непосредно се однесуваа на функционирањето на ФИАФ, а се од заеднички интерес за сите негови членови.

Најпрвин се усвоија извештаите од претходниот конгрес кој се одржа во Мо и



Од Конгресот на ФИАФ во Болоња



Од Конгресот на ФИАФ во Болоња

Рана, Норвешка, како и од работата на Извршниот Комитет на ФИАФ во претходната година. Следна точка на дневниот ред беше приемот на нови членови во ФИАФ, поточно потврдувањето на статусот по предлозите на Извршниот Комитет. Така, со тајно гласање,

во полноправно членство беа примени предложените Academy Filmarchive од Беверли Хилс и Archiva Nationala de Filme од Букурешт, потем приемот во привремено членство беше потврден за Хрватската кинотека од Загреб и за Филмскиот архив на Бретања, додека

како придружници беа примени Cinémathèque Africain од Vagadoogu, Vidéotheque de Paris и Cineteca Corse од Корзика. Потем се определија градовите каде што ќе се одржат Конгресите во следните три години, Лос Анџелес 1995, Пекинг 1996 и Богота, Колумбија во 1997 година. Исто така, се разгледуваше и се дискутираше по финансискиот извештај, особено за буџетот на ФИАФ во тековнава и во наредната година.

Следуваа извештаите на Комисиите при ФИАФ, за чија работа во изминатата година зборуваа нивните претседатели. За работата на Комисијата за заштита, извештај поднесе д-р Хенинг Шау, кој меѓу другото истакна дека Комисијата се преименува во „Техничка комисија при ФИАФ“; за Комисијата за каталогизирање извештај поднесе г-ѓа Хариет Харисон; за работата на Комисијата за документација зборуваше Роналд Магљоци, додека г-ѓа Сузан Далтон го претстави новиот International Film Archive CD-ROM и за Комисијата за програмирање и пристап до колекциите, Жоа Бенард Да Коста. Последните две точки од дневниот ред од работата на Генералното Собрание првиот ден, беа разгледувањето на новите публикации, изданија на ФИАФ, кои се во подготовка, и за односот на ФИАФ со УНЕСКО и со други меѓународни организации и асоцијации. Вториот ден од работата на Генералното Собрание целосно ѝ беше посветен на дебатата за иднината на ФИАФ, при што беа изнесени повеќе предлози за идниот изглед на Организацијата, за нејзината големина, односно беше поставено прашањето до каде може да се шири ФИАФ, без да ја загуби својата основна задача, потем можноста за негова поделба по континенти, односно по региони, а сè со цел да се продлабочи соработката меѓу членките и многу други предлози.

Третиот ден беше организирана посета на филмската лабораторија L'IMMAGINE RITROVATA која работи во составот на Кино-теката од Болонја. Иако лабораторијата е оформена пред само две години и е со скромни технички можности, поради постигнатите резултати на полето на реставрацијата, особено на нестандартните формати како што се 28 мм Патеова лента или 70 мм Американски Биограф, таа веќе многу успешно соработува

со повеќе важни архиви од светот, со: George Eastman House, Nederlands Filmmuseum, Museo del Cinema di Torino, Cinémathèque Française и др.

Четвртиот ден беше помалку конвенционален и резервиран за послободна и неврзана размена на мислења за односот на филмските архиви со филмските музеи и со филмските школи во два одделни работни семинара.

**„Ако не знаеме од каде
потекнуваме никогаш нема
да знаеме каде
натаму ќе одиме“**

Последните два дена од Конгресот беа одржани однапред закажаните и подготвени симпозиуми. Првиот на тема „Сеќавање на прафилмот. Проблемите на конзервација и изложување“ донесе интересни искажувања и размисли во неколку области. За Филозофијата на прибирањето, за проценката на естетската вредност на експонатите, за проблемите на пронаоѓањето, реставрацијата, заштитата и чувањето на најразлични колекции на сето она што може да се вброи во прапочетоците на филмот: од објективи, слики со интервенција на светлото и најразновидни апарати и оптички инструменти, потем се постави прашањето за изработка и изложување на копии од стари апарати од период на прафилмот итн. Овде посебно интересно беше излагањето, придружено со слајдови, за работата на Марија Адриана Проко, која многу успешно работела на реконструкцијата и реставрацијата на повеќе апарати од дрво, како и апарати направени во комбинација на дрво и метал. Вториот симпозиум работеше на тема „Легалниот депозит и филмските архиви“ низ која се пренесуваа искуствата за законската регулатива од различни земји во светот, за зголемување на фондовите на филмските архиви врз основа на депонирање на задолжителни копии. Воведно излагање имаше Мајкл Хенри кој е адвокат-правник во фирмата Nicholson Gram & Jones од Лондон и е задолжен за филмски прашања. Исто така се искажаа и интересни размисли и прашања за иднината на документарниот филм, за значењето на „копирајтот“ на поделни сег-

менти од филмското производство, потем какви се искуствата и проблемите во земјите кои се распаднаа, како на пример во земјите од бившиот Советски Сојуз, потем за проблемите со авторските права итн.

Придружни манифестации

Во рамките на Конгресот на ФИАФ, се одржаа и две придружни манифестации од особено значење за филмот и филмската архивистика кои со својата организација и со содржините кои ги понудија, значително го подигнаа и така високото ниво на Конгресот.

Сите учесници на Конгресот имаа огромно задоволство да присуствуваат на отворањето на една импресивна изложба извонредно богата со експонати, изложба на која ѝ било посветено и многу труд и време, што се гледа од секој нејзин дел. Изложбата беше насловена како „Географија на прafilмот“ („Geografia del Precinema“) и беше во директна врска со првиот симпозиум. Без претензии да се опишува изложбата, зашто едноставно тоа со зборови и не е можно, би напоменале само дека беа прикажани огромен број експонати, машини, апарати и разни оптички инструменти, кои го покриваат периодот од IV век, па сè до кинематографот на Лимиер од 1895 година. Така, на изложбата можеа да се видат Camera obscura, потоа разни видови телескопи, микроскопи и полископи, потем разни апарати како Зогроскоп од XVIII век, Диорама на Мартин Енгелбрехт (Martin Engelbrecht) и Фантасмагорија на Робертсон од 1798 година. Потем, тука беа познатата Lanterna Magica, Зоотропот на Вилијам Џорџ Хорнер од 1834, Стереоскопот на Дејвид Брустер од 1844, Алетоскопот на Карло Понти од 1860 година и многу други. Се разбира, посебно интересно изгледаше Лимиеровиот „Појадок на бебето“ на проекција на нивниот кинематограф.

Паралелно со Конгресот се одржуваше и Фестивал, односно Недела на реставрирани филмови насловени како „Il Cinema Ritrovato“, со извонредно богата програма од која овде би ги издвоиле филмовите: „Schatten“ на

Артур Робинсон (Arthur Robinson), Германија, од 1923; „Mater Dolorosa“ на Абел Ганц (Abel Gance), Франција, од 1925; „Das Cabinet des Dr Caligari“ на Роберт Виен (Robert Wiene), Германија, од 1919; „The Man Who Knew Too Much“ на Алфред Хичкок (Alfred Hitchcock), САД, од 1956 (инаку реставрирана копија во Техникolor) како и „Narakiri“ на Фриц Ланг (Fritz Lang), Германија, од 1919 година. Освен тоа, пред почетокот на секоја проекција беа прикажувани и реставрирани и колорирани кратки филмови, а публиката во Болоња најголемо интересираше покажа за вечерта кога беа прикажани остатоци, дублови од „Отело“ на Орсон Велс, како и пробните снимка на неколку значајни италијански имиња: Виторио де Сика, Софија Лорен, Доменико Мадучо, Клаудија Кардинале и други.

Што да се каже на крајот. Нашите очекувања за значењето на Конгресот на ФИАФ напoлно се остварија. Самото присуство на претставниците од Кинотеката на Македонија на овој најзначаен собир на институциите од областа на заштитата на филмот, има огромно значење. Зашто, од извонредно значење за нашата институција се искуствата кои се слушнаа таму, а, исто така, и оние што ние ги презентиравме, како и големиот број лични контакти, преку кои веќе се договорени неколку конкретни проекти за соработка. Овде би ги споменале, само накратко, контактите и договорите со Архивот на Словенија и со Националниот филмски Архив од Букурешт, потем со претставникот на „Проектот Лимиер“ од Португалија, со г-ѓа Сузан Далтон, која е еден од носителите на проектот во рамките на ФИАФ, насловен како „Наследство на ФИАФ“ во кој проект се создава компјутерска база на податоци за најзначајните филмски остварувања, кои потоа ќе се дистрибуираат и преку CD-ROM, како и со г-ѓа Тереза Вагнер од УНЕСКО, на која ѝ беше предочен нашиот проект, со кој конкуриравме во оваа Организација, за реставрација на филмските материјали снимени од браќата Манаки, и за кој проект добивме начелна поддршка со ветување да се направи обид за добивање на одредена финансиска поддршка од УНЕСКО.

МАГИЈАТА И ТЕХНОЛОГИЈАТА (НЕ) СЕ РИВАЛИ

- Венеција '93 -

И педесетиот, јубилеен фестивал на уметничкиот филм што се одржа во Венеција од 31 август до 11 септември 1993 г. не ја ублажи острицата на дилемата, дали филмот неповратно ги изгуби вредностите на класичните уметности и остана само репрезентативен експонент на високата технологија.

Луѓето што го почитуваат духот на традицијата и овојпат индигнирано ќе ги поткренат рамената пред триумфалистичката демонстрација на техничките и специјалните ефекти, доведени до таква мера на совршенство што илузијата веќе статутарно се легитимира како сегмент на стварноста. Можеби тоа се симптоми на ерозијата на естетичкото јадро на медиумот кој дури и кај најрадикалните бранители на неговата естетичка самостојност, никогаш не ја одрекувале врската на филмот со вредносните пораки на хуманизмот, филозофијата, поезијата или литературата.

Харизмата на спектаклот

Но, да видиме што се случуваше непосредно со програмата на фестивалската смотра. Значајно е да се забележи дека програмата, поделена на неколку секции, од кои

натпреварувачката секција требаше да го брани мотото *оти филмот е маѓиска рожба и оти нејзе местото ѝ е единствено во семејството на уметностите*, сепак, го привлекуваше поголемиот дел од вниманието со многубројните мегаспектакли. Со делот од продукцијата, значи, што треба да ја поттикнат фасцинацијата, вљашеноста и опчинетоста пред волшебниот привид на филмската глетка.

Како инаку да се објасни хипнотичкиот сјај на фестивалскиот мозаик составен од хитови кои можат да ве разнежат до плачливост или да предизвикаат страв или екстатичен восхит што ќе ве прогонува цело деноноќје, но притоа, грижливо ќе ги отфрлат од тој космички паноптикум асоцијациите на проблемите кои го тиштат помалку репрезентативниот свет и милјето од кое се изгонети библиските херои. Спектаклите по вокација што ја негува еден Стивен Спилберг со својот најнов хит „Паркот од јура епохата“, потоа Волфганг Петерсон со акционата драма што претендира да осветли некои помалку познати аспекти за феноменот на атентатот врз американските претседатели, „На огнената линија“, или, пак, барокната адаптација на романот на Едит Вортон, што ја изврши, наспроти своите афинитети спрема акционите

жанрови, разнежениот Мартин Скорсиз, едностанано ве хипнотизираат. Но тие, се разбира, не живеат само во затемнетите киносали каде што, горе-долу, сепак си препуштат на некаква критичка будност, на некаква емоционална самостојност, сеедно што те опкружуваат восхитените лица што се согласиле да бидат залудени или расчувствувани од експлозијата на страстите и титанистичките подвизи на големите херои. Спектаклите подеднакво динамично и интензивно живеат на мамутските постери натрапнички излепени по булеварите, парковите, рестораните, хотелите, дуќаните, тие без прекин ве следат, изнурнувајќи ги своите ренесансно колорирани пораки од вашите актовки, од работните папки, па и од џебовите. Но, како може поинаку да го одржи својот панаѓурски сјај, покрај дигинитетот на смотра која се задолжи да го афирмира креативниот дух на новото време, ако не со орнаментиката која опстојува непоправливо жилаво како што, впрочем, опстојува и монашкиот ред на фестивалот што пред цели четири децении прецизно го формулира големиот француски критичар и теоретичар Андре Базен.

И меѓу маргиналците има храбри

Неколките филмови што ги споменавме доаѓаат, како што е тоа очигледно, од Холивуд. А од кое друго место би дошол филм скап цели сто милиони долари. Од Холивуд, меѓутоа, дојдоа и такви ремек-дела кои што едноставно, ги игнорираат култните величини на кинематографскиот мегалополис. Најновиот филм на Роберт Алтман, „Пресечки“ (се мисли на покуси патеки), на пример. По неодамнешното ремек-дело „Играч“, што имавме можност да го гледаме и во Скопје, „Пресечките“ се уште една потврда дека авторот на „Меш“, „Нешвил“ или „Свадба“, не изгубил ништо од својата творечка енергија која наоѓа нови сили во изворите на незадоволството поради конформистичкиот поредок, во цинизмот и сарказмот напоени со десеткратно поблаготворно човекољубие отколку што тоа може и да се насети во вртоглавите подвизи на хероите заразени од култниот синдром на боговите. Иако Алтман никогаш не ги наоѓал своите миленици во тол-

пата која делирично им аплаудира на оптичките досетки и трикови, тој во Венеција беше пречекан и поздравен како звезда која и во годините кога од неа се очекува да почне да теменее, никако не го губи својот сјај. Но поважно од ова искрено добредојде, па и од честа да ја подели со Кшиштоф Кишловски првата награда, Златниот лав, е фактот што неговиот нов филм личи на остварување кое по својата драмска конзистентност и метафорична смелост личи на рожба на свежиот талент на млад човек. Но, се разбира, и на творба над чија цврсто исткаена целина бдее мудриот поглед на искусниот аналитичар. Неговата слика на современа Америка (Италијанците го преведоа насловот на филмот „Америка денес“) ни малку не личи на стереотипите кои го афирмираат духот на победниците, силата на позитивните нагони со кои се надарени речиси сите нови ликови произведени во Холивуд. Во Америка, и конкретно во Калифорнија, каде што се одигрува дејствието на филмот, живеат покрај големите победници уште и цела армија губитници, лажливци, лицемери и ограбувачи. Над плодноносните полиња на Калифорнија се издига некој застрашувачки облак со отровно жолта боја, кој, чиниш, ќе ја проголта сета земја. А спасоносните трупови на хеликоптерите од кои се излева жолтата смеса, понапред се доживуваат како пратеници на апокалипсата, отколку како еколошки орудија што треба да ја отстранат опасноста од уништување на плодовите. Во овој амбиент на трагични недоразбирања Алтман ги втиснува егзистенциите на една спротивствена група луѓе што ја сочинуваат полицаец, музичар, телохранител, циркузант, музичар, возач, тв.новинари, секс грли, доктори, пејачи итн. Тие одбегнуваат да се сретнат или пак да поминат еден покрај друг, нанесувајќи си свесно или несвесно мали драми кои кулминираат во најавениот катастрофален земјотрес што може да ја уништи не само Калифорнија, туку и цела Америка. Алтман сè уште, значи, не се воздржува да гледа во катастрофичните визи со бистар поглед и бистар ум што бујната фантазија не ќе го замагли ни по несопирливиот излив на богатата фантазија. Во таа визија калиграфски е испишано предупредувањето или, пак, за нечиј вкус, единствено зак-



ПРЕСЕЧКИ, Роберт Алтман

лучокот, дека човештвото со сета своја историја, со сета својата уметност и наука не создало такво аркадиско засолниште од каде што ќе може мирно да му се испраќаат футуристички пораки на другиот дел на светот како да го победи злото.

И Гас Вен Сент, помладиот сонародник на Алтман, учествуваше во официјална конкуренција во Венеција со филмот „И каубојките паѓаат во тага“. Иако насловот на филмот наведува на претпоставката дека се работи за некакво карикирање или иронизирање на епските ликови и на светот што со толку љубов ни го остави како романтичен амблем за едно време, Џон Форд, но и многумина други негови современици, во содржината на овој филм нема многу место ни за

анегдоти, ни за хумор. Што не значи дека тој е исчистен од боцките на иронијата и на критиката упатена до поредокот во кој нема место за нескротливи индивидуалности и за егзистенции кои отстапуваат од моделот на граѓанското однесување. Токму такви се ликовите на неговиот филм, на младите, воинствени жени со лезбиски склоности собрани во една фарма која го отелотворува духот на Русоовата оаза на природноста. Ако се секавате на извонредниот филм на Вен Сент, „Мојот приватен Ајдахо“, што се прикажуваше во Скопје пред повеќе од една година, секако не сте изумиле со каква страст овој млад човек ги брани луѓето побегнати од златните кафези на конформистичкото мислење, како и на оние осаменици што се

соочени со ризикот на бегството во слобода. Таа Сентова љубов спрема самостојноста на изборот на нашата егзистенција, платежа можеби и со цената на тоталната изолација, ќе ги преплави портретите и на младите жени од филмот „И каубојките паѓаат во тага“, кои сепак не ќе успеат докрај да го зачуваат социјалното здравје на фармата, како што тоа не успеаја да го постигнат проституираните наркомани од „Мојот приватен Ајдахо“, кога ѝ го вртеа грбот на институционализираната Америка, но притоа не забораваа да си дадат рокови кога ќе треба да се вратат во своите топли домови.

Но тие морално психолошки енклави на младите бунтовници не се локална специјалност на богатата Америка. Нив ќе ги сретнеме во социјалниот амбиент на модерните општества во Европа, иако се чини дека конфликтната острина на судирот меѓу општеството и неговите морални еретици овде е нешто поблага. Тое ќе го забележиме во филмот на еден од најрафинираните стилисти на францускиот филм, Бертран Блиер, „Едно, две, три Сонца“. Во бизарното милје на предградието на еден голем град, фрустрациите на младите луѓе се изродуваат во состојба на агресивна одбојност спрема цивилизациските норми кои, како што велат некои од жртвите на социјалните поделби и разлики, постојат само затоа за да бидат одречени и врз нив да се истури сета горчина на неразбраната младост. Дури откако во тој сеопшт метеж што добиваше облици на слепо непријателство и омраза, ќе биде принесена жртвата на еден млад живот и откако меѓу младата Викторин и чувствителниот Морис ќе се роди љубов, незадоволствата и жестокиот револт ќе се слеат како нова притока во питомите текови на животното корито. Но сега веќе без онаа ведрост на насмевка што и во деновите на лутината, неочекувано ќе заличи на празничниот сјај на сонцето.

Бертран Блиер, кого го знаеме по извонредните филмови како „Очувот“, на пример, или, уште подобро, по Оскаровецот „Подгответе ги шамивчињата“, во својот најнов филм се определи за еден компромис кој можеби и не ги девалвира вредностите на неговиот синеаестички рафинман, но сепак внесува извесна недоумица. Одејќи по рискант-

ната граница на естетиката на реализмот кој своевременно се прекршуваше низ диоптријата на бизарното и се одухотворуваше во некоја благотворна апстракција, тој сепак не ни ја одзеде можноста да го почувствуваме вкусот на настраноста, која е само друго име за димензијата на оригиналноста на познатиот факт.

Но за немирот и потресите што се закануваат неизлечиво да ја ранат младата душа, може да се говори и со некој елегичен тон, кој одблиску ќе ги осветли лавиринтите во кои таа е турната. Алин Исерман е една од ретките режисерки што се оградува од реториката на бунтот, манифестантните незадоволства и прекори изречени со патос кој од придушените емоции на страхувањето, трепетот и сомневањето создава некое заедничко стебло на чувствата во кое се губат сите нијанси. Нејзиниот филм „Во сенката на сомневањето“ (директор на фотографијата е Дариус Конци, снимателот што едно време работеше на проектот на Милчо Манчевски, „Пред дождот“), може без да се падне во сентименталност, да се оквалификува како филигранска гравура на моминската душевност. Младата хероина, дванаесетгодишната Александрина вчашено минува низ прагот што го дели периодот на детството, од возраста на адолесценцијата. Одговор на своите дилеми што ја прогонуваат колку во училиштето и во домот, толку и на улицата и на собирарите со своите вршници, не може да добие ниту кај родителите, ниту кај својот учител, а уште помалку, кај полицајците, пред кои, поради богзнае какви причини, изјавува дека извршила тешко злосторство. Силата на обвинението дека е злосторник ќе се покаже како помилозлив мачител од агонијата на беспричинскиот страв. Алин Исерман, која е и автор на сценариото не го приграбува правото да ги одредува правците и излезните решенија за кошмарот, кој заедно со својата психолошка енигматичност содржи и фантастична естетичка привлечност.

Синдромот на разнишаната величина

Францускиот филм кој со години, па и децении по ред, безуспешно го бара своето место меѓу кинематографските велесили, ни

на педесеттата венецијанска смотра немаше шанси да го врати загубениот престиж. Навистина, меѓу репрезентативните наслови од натпреварувачкиот дел на фестивалската програма, се најде и филмот на Кшиштоф Кишловски, „Три бои: сино“, работен за француските продуценти, кои, како што веќе спомнавме, се искитија за овој потфат со највисоката награда. Меѓутоа, настрана од фактот дека оваа поема на прославениот Полјак огласува со својот патетичен тон нешто од градителската цврстина на европската култура и на традициите кои не му противречат на правото на поединецот да се сомнева, да страда, да се бори и победува, но и да заврши како губитник, филмот „Три бои: сино“, го носи заедно со сите доблести и бремето на традиционализмот. Темата на изолационизмот на која беше осудена младата хероина на филмот механички се поистоветува со мотивите на осаменоста, егзодусот, па и емиграцијата. Жили го губи во сообраќајна несреќа својот маж, еден од најголемите композитори на денешнината, и ќерка си, и со таа трагична загуба верува дека е неповратно изгубена секоја смисла, секој идеал во животот. Но благодарностите луѓе, како што тоа често се случува, ќе ѝ помогнат не само да ја најде смислата на постоењето, туку уште и да го продолжи делото на својот маж отелотворено во незавршениот концерт за обединета Европа. Таа библиска исцелувачка моќ на човекољубието и на уметноста, Кишловски ќе се обиде да ја перцепира, како што тоа денес се вели кога се сака да се подвлече големата субјективност на опсервациите, во питорескниот амбиент на Париз. Интелигенцијата на режисерската постапка во чија мера на високо мајсторство можевме да се увериме уште додека ја гледавме серијата „Декалог“, прикажана на Македонската телевизија, ќе добие свој замав и во филмот „Три бои: сино“. Но наспроти високиот артизам со кој се следи борбата на една сензибилна жена против фантомите на осаменоста, изворите од кои некогаш се напојуваше поетиката на гревот, љубовта, престапот и проштевањето, толку впечатливо втиснати во содржините на филмовите направени во Полска, овојпат како да подзасекнаа. Можеби поради баналната и ужасна причина што Кишловски не работи во

културното милје кое го создаде неговиот сензибилитет.

И наредниот филм што го снимајќи Французите, овојпат, во соработка со Италијанците, „Следниот пат оган“, не го поправи лошиот впечаток за кинематографијата која што пред повеќе години беше синоним за среќната симбиоза на високиот артизам, проблемската оригиналност и константната гледаност. Денес таа не се помести ни за чекор од состојбата во која конформистички се повторуваат старите теми, бестрасно се актуелизираат изречените проблеми и се имитираат клишираните драмски постапки.

Единствено што во филмот „Следниот пат оган“ (режија на искусниот италијански синеаст Фабио Капри) може да смета на некаков етички предизвик и интерес е проблемот на инцестот, грешната опсесија што во совеста на главниот херој не се проицира ниту како порок, ниту како грев додека води љубов со ќерка си. Навистина, во главата на овој блазиран професор по семантика на Сорбона ќе се роди и идејата да ја убие мајка си во чија вила престојува заедно со жена си која сè знае, сè предвидува и сè простува. Но изворот на порочните мисли ненадејно ќе пресуши и по природната смрт на старицата ќе стивнат сите страсти. Принципот на конформизмот според кој цената на престапот се плаќа со заборавеност и оглушување на страдањата на жртвите на нашите каприци, во овој филм, воден впрочем режисерски мошне коректно, е докрај зачуван.

А бидејќи сме уште кај Французите кои беа застапени со најголем број филмови и во натпреварувачката програма и во другите секции, мораме да го регистрираме и учеството на Жан-Лик Годар на фестивалот во Венеција со филмот кој носи повеќе од необичен наслов, „Штета за мене“. Годар сигурно не сака да се самосожалува, но во неговата горчина поради пресвртот на хуманистичките и идејните вредности, јасно се слушаат извици на неприкриена болка, мачнина и тежност. Иако основната идеја на филмов што понапред личи на интелегентно обликуван памфлет, отколку на драмски структурирана историја, потекнува од текстот на големиот италијански писател Леопарди, до неговата содржина допираат уште и одгласите на грч-

ките легенди за Амфитрион и Алкмена која ја заведува Јупитер, земајќи го ликот на нејзиниот маж. Главниот лик што го игра неизбежниот Жерар Депардије сака да дознае кога почнува љубовта и каква сила треба да се вложи таа да опстане. На таа идеја се надоврзува уште и намерата да се осветли колку што тоа хуманистичките традиции го дозволуваат, и желбата по откритието на бога, чувство што толку јазлесто ги преплетува болката и задоволството. Во самиот овој тематски конгломерат не ќе се најде многу место за емоциите, хуморот и поезијата кои некогаш се препознаваа во делото на Годар по својата изворност и свежина, по трајноста на нивното влијание и по непомирливоста на заклучоците. Меѓутоа, дури и вака огорчен, неразбран и можеби уморен, авторот на „До последниот здив“, не дозволува ни денес да го заслепат химерите на хипокризијата, сјајот и силата на митовите и наградите што поткупливо ги доделуваат витезите на догмите.

Домаќините останала само со љубезната насмевка

Интересно е дека ни домаќините не се претставува со светлина на која ги задолжуваат придонесите и влогот на италијанската кинематографија во ризницата на големите филмски дела. Не е неопходно да се повикуваме на величините од рангот на Висконти, Роселини, неодамна починатиот Фелини, или Антониони. Не би требало да ги земеме како креативен стандард под кој е недозволено да се снимаат филмови ни оние многубројни традиции на едно од најоригиналните и најсмели движења во историјата на филмот, нео-реализмот. Поновите искуства во делата на авторите како Бертолучи, Ферари или Олми се солидни квалитативни рамки од кои кинематографијата која му го даде на светот и првиот филмски фестивал, венецијанската смотра, не би требало да се задоволува со сурогатни примероци од форматот на филмовите како „Преполовена душа“ на Силвио Солдини. Во оваа невоедначена приказна за неуспешниот епилог на ненадејно родената љубов на еден чесен малограѓанин од Милано, спрема напуштената Ромка, се најдоа рака под рака лошиот дел од наследството на нео-

реализмот и мелодрамата која секогаш го покажува лошото лице кога треба да се изведе докрај некој од социјалните или морални проблеми со кои се соочува општеството кое ја толерира узурпацијата на незаштитените емигранти. Сеедно, протагонистот на главната машка роля кој, очигледно, станува еден од големите миленици на италијанскиот филм, Фабрицио Бонтивољо, беше награден за својот шарм со високата награда за најдобро актерско остварување, *Копа Волти*.

Угледот на италијанскиот филм, ако не го спаси, тогаш барем го спаси од поразот што толку често се закануваше, делото на контроверзната Лилијана Кавани, „Каде сте вие? Јас сум овде“. Без специфичните претерувања што во почетокот на нејзината кариера екстремистите ги поздравуваа како израз на еден оригинален и богат талент, Кавани во својот нов филм ги користи предностите на една дискретна реторика која, се чини, му е сосема блиска на нејзиниот сензибилитет. Во приказната за љубовта меѓу двајца глуви адо-лесценти, од кои момчето ѝ припаѓа на високата општествена класа, а родителите на девојката се работници, Лилијана Кавани ќе внесе многу чувственост и љубов за хенди-кепираните млади луѓе, но, исто така, и борбен ентузијазам кога ќе треба да го брани нивното право на сопствен избор кој толку често е во колизација со амбицијата на родителите да им обезбедат на своите деца „подобра“ иднина. Застапувајќи се често за позицијата на луѓето отфрлени од својата средина, од институциите, од бранителите на владејачките морални принципи, имајќи разбирање и за настраностите каква што е на пример скандалозната љубов меѓу малолетната заточеница во логорот и нацистичкиот офицер од филмот „Нокниот чувар“, Лилијана Кавани не ќе го презре ни стравот на родителите, толку длабоко врасен во нивното срце, за иднината на децата. Несреќата е, меѓутоа, во тоа што станувајќи му робови на тоа двосмислено чувство, стравот, тие им го одземаат правото на индивидуалност токму на оние за кои веруваат дека се жртвуваат и, конечно, од нив прават безлични извршители на некакви неразбирливи правила.

Домаќините на годишниниот фестивал во Венеција се погрижија да ги информираат

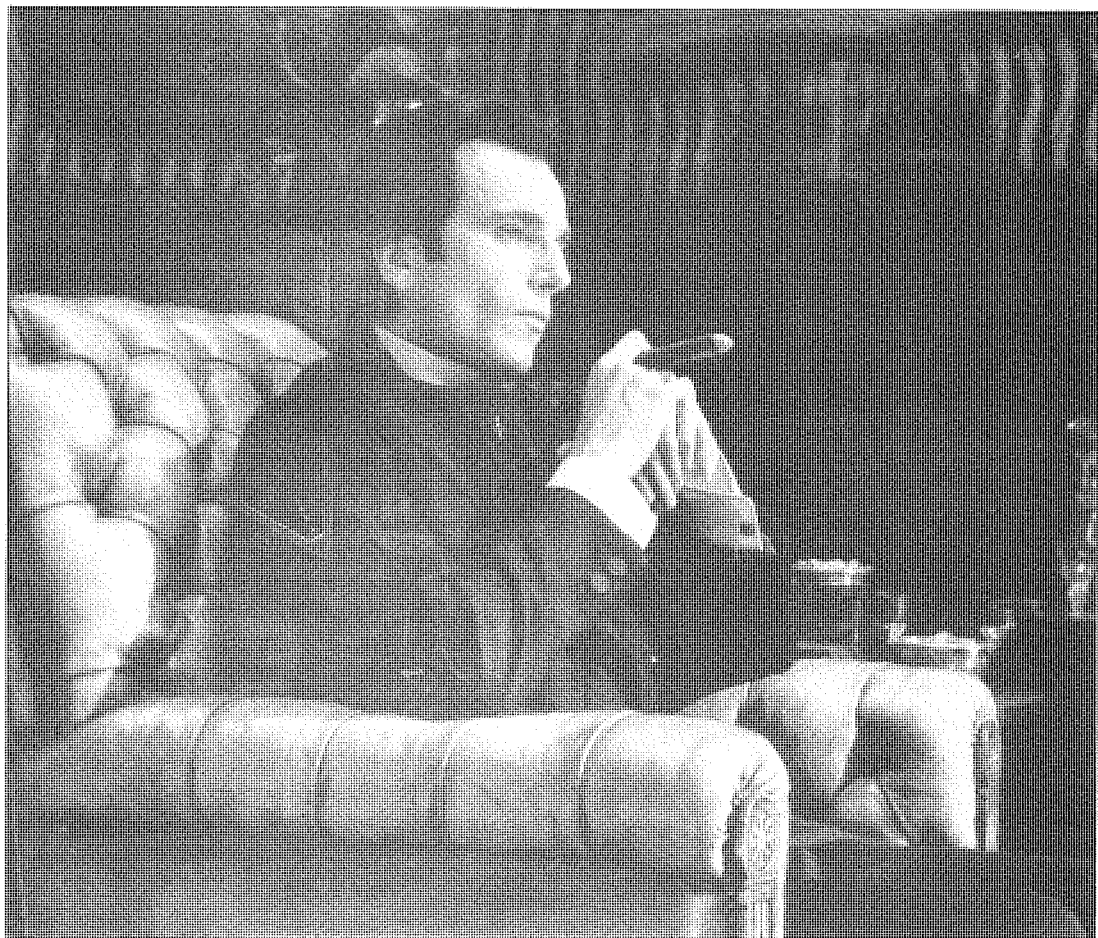
гостите за она што тие сметаат дека е најинтересно во најновата продукција, па затоа изготвија програма што ја нарекоа Панорама Италијано. Меѓу дванаесетте претставени филмови се најде делото на ветеранот Ерманно Олми, „Тајната на старата шума“, филм чија инспирација е блиско поврзана со поетиката на надреализмот и токму затоа толку остро се разликува од ремек-делото „Дрво за клопки“, со кое Олми стана познат далеку од границите на својата татковина.

Овде, меѓутоа, се најдоа и поголем број остварувања на дебитанти како Леоне Помпучи, Цана Марија Гарбели, Џулио Базе, Мауро Борели, кои барем засега се анонимни за пошироката јавност. Сеедно, трансфузијата што тие требаше да ја извршат врз нарушеното здравје на италијанскиот филм,

не ја поправи сликата на кризата низ која тој минува, иако на продуцентската и творечка стабилизација мошне усрдно работи уште и националната телевизија.

И добрите и лошите филмови во ист кош

Програмската гарнитура на насловите што ги зголемија сомневањата во објективноста со која екипата на фестивалскиот директор, Џило Понтекорво, требаше да ја состави натпреварувачката програма, може да се дополни со аргентинскиот филм „За тоа не се зборува“, во режија на Марија Луиза Бемберг. Навистина, во оваа бизарна драма за необичната љубов меѓу еден бонвиван кого го игра Марчело Мastroјани и девојката цуце што во малото гратче не може да најде



ВРЕМЕ НА НЕВИНОСТ, Мартин Скорсиз

никакво друштво, ќе се вкрстат разурнувачките емоции на зависта, самољубието и стравот со трогателните чувства на смиленост, нежност и разбирање. Но во таа алегорична на човечките слабости, прекршени низ призмата на измамата не се развива доследно идејата за рамноправноста на соништата и на оние што се наградени со доблести и на оние што не можат да се спасат од власта на пороците. А токму кон таквата цел беше насочена приказната за несфатливата љубов меѓу едно хендикепирано суштество и една ауратична личност.

Недоумиците во објективноста на изборот на насловите што треба да го бранат дигнитетот на уметноста на филмот, ги продлабочува решението да се стави во најрепрезентативната фестивалска програма, португалскиот претставник „Еве ја земјата“, на Хоао Ботељо. Од конфузниот заплет на оваа мелодрама за судбината на две двојки кои што во еден момент ги обединува сенката на смртта, потоа доаѓањето на свет на еден нов млад живот, не ќе може да се изведе никаков непосреден заклучок за причините и последиците на стравотните кошмари низ кои минуваат четворицата заточеници на оваа сотонистичка екстаза. Дури и најстрасните ловци по метафизички загатки и алегии ќе останат неверојатно исчудени од игнорантската упорност на авторите на филмов да го расветлат патот до амбисот, да покажат на кај изворот на мистичната светлина и пеколниот звук што толку адски ги измачуваат нашите херои од самиот почеток на филмов, до неговиот спасувачки епилог.

Но, за среќа, меѓу филмовите вклучени во оваа програма се најде и делото на Австралиецот Ролф де Хир, „Лошото момче Баби“, варијација на темата на насилничката изолација толку драматично актуелизирана во прочуениот филм на Вернер Херцог, „Каспар Хаузер“. Но додека Херцог со својата слика за човечкото зло и за човечката невиност нè враќа во XIX век кога е регистриран автентичниот случај на заточеништвото на момчето кое дури во неговата 20-та година го ослободуваат од прангите и од занданата, Де Хир ни ги открива консеквенците на безмалку идентичниот случај со 38-годишниот Бади, во денешни услови. Универзумот на младиот

Бади се протега до сидовите на неговиот двособен стан каде што мајка му го држи во пранги и каде што тој може да си игра единствено со црвенперките и со заскитаните мачиња. Но по ненадејната посета на неговиот татко, Бади ќе ја добие првата можност да излезе од дома, да ја открие бесконечноста и разновидноста на светот кој едновременно му го покажува бајковидното и застрашувачко лице. Во потрагата по својот идентитет Бади ќе помине низ кошмарот на убиството што ќе го изврши врз родителите, тој со наивно чудење ќе ги поднесува насилствата што врз него ќе ги вршат самонаречените јунаци на улицата, полицијата или затворот. Со еден збор врз маченичката судбина на довчерашниот заточеник ќе се истурат сите зла. Но каков чудесен парадокс Де Хир ќе открие во фантазмагоричната преродба на Бади; од сите рани кои остануваат отворени и неизлечени ќе бликнат ангелска добрина и дарежливост.

Нешто поразличен во постапките и намерите на Хировиот „Лошото момче Бади“, но сроден по целите на неговата поетика која го одбива насилството како чин кој може да реши некаков егзистенцијален или психолошки проблем, е филмот на прочуениот Шпанец Карлос Саура, „Распната“. Тое е приказна од која избиваат густе наноси на горчина, нежност, сарказам и лутина. Таков е најчесто психолошкиот коментар за драмата низ која минува младата Ана, убавата акробатка во еден циркус везден изложена на опасноста да биде погодена од смртоносната стрела. Но опасноста ќе се појави од друга страна; тројца пијани механичари брутално ќе се нафрлат на неа, ќе ја силуваат и ќе ја остават во положба по која одвај ќе може да комуницира со луѓето. Сепак осрамотената девојка ќе најде доволно сила и присебност да им се одмади на силециите, иако траумите низ кои помина во онаа стравотна ноќ ќе ѝ останат како лузна. Лузна која не ќе ја залечи ниту љубовта на младиот новинар кој ја дозна агонијата низ која помина Ана, а ни опасноста дека таа, сепак, ќе мора да плати висока цена пред законот поради смртта што им ја нанесе на тројцата силеции.

Естетичкиот коментар за присуството на семојното зло кое во новиот филм на Сау-

па умее непоправливо да ги осакати најфините емоции, ќе мора да укаже на некои компромиси кон кои прибегна строгиот набљудувач на социјалните деформации без да најде некое естетичко покритее. Тој и во филмот „Распната“ го ослободува кадарот од непотребните, декоративни елементи и се концентрира на живите објекти врз кои се истура моќта на омразата, стравот и одмаздата, но заедно со тоа аскетско чистење на кадарот, тој го изгони од него и својството што мошне обопштено го нарекуваме маѓиско и со тоа му ја одзеде можноста на набљудувачот да го забележува и одбира она што е важно, да го запаметува она што е суштинско.

Азија се доближува кон Европа

Еден од фестивалските ексклузивите на годинашнава смотра во Венеција беше учеството на два кинески филма во натпреварувачката секција. Првиот од нив што го носи заводливиот наслов, „Искушенијата на еден владетел“, е финансиран од продуцентските фирми во Хонг Конг, а вториот, „За Зуи Зи“, е снимен во пекиншките студија. „Искушенијата на еден владетел“ (режија, Клара Лоу), нè враќа далеку во VII в. од новата ера, во годините на династијата Танг. Период исполнет, како што е тоа случај со историјата на сите големи империи, со најнеочекувани заговори, со сурови убиства, предавства и масовни колежи. Ужаснат од овие непрегледни крвопролевања младиот владетел Ши ќе се обиде да најде мир и утеха далеку од кралскиот дворец, во урнатините на еден храм. Кога по многу години престој и самопрегорно духовно воспитание ќе се здобие со очекуваната мудрост, ќе се појават нови искушенија во ликот на таинствената убавица која неверојатно личи на неговата голема љубов, убиената принцеза Скарлет.

Правен со амбиција, но и со финансиски средства што треба да го fascinираат гледачот, овој интересен спектакл ќе зачува нешто живо и од автентичните ликовно-сценски традиции на кинескиот театар. Неприкриената желба да се инкорпорираат во наративната структура на спектаклот иконографски и акциони решенија инспирирани од естетиката на насилството не ја доведуваат

во прашање конзистентноста на сликата во која поединечните судбини се втупуваат во големата, непрегледна река на историјата, традицијата и културата.

Вториот кинески филм „За Зуи Зи“ (режија, Лиу Миаомиао), ги продолжува традициите на реалистичката естетика, чии стереотипи, сепак, ја претвораат крутоста на сликата во благ одраз на светот на едно дете кое во исто време ги има за пријатели сите свои врсници од селото, сето семејство и сите роднини, но, на некој начин и за непријатели. Во периодот кога секоја несреќа во семејството се доживува како планетарна катастрофа и кога секој успех претставува триумф, светот не ни може да се доживува поинаку. Малиот Мин Шенг ќе помине низ сите искушенија во училиштето и во заедницата што ја сочинуваат неговите школски другарчиња, но неговата жилавост и интелигенција ќе му помогнат да најде и храброст и решителност да совлада и такви трагедии каква што е загубата на неговиот брат.

Кинезите, воопшто, и во Венеција и во Кан, стануваат не само поприсутни, туку оттаму се враќаат со многу значајни признанија и награди. На последната смотра на Лидо, Кинезите останаа без награди, но затоа, пак, на нивните блиски соседи, советската кинематографија, им припадна честа на го затворат фестивалот со филмот „Кош Ба Кош“, во режија на Бахтијар Худојназаров. Освен со оваа почест, филмот „Кош Ба Кош“, што Италијанците го преведоа како „Еднакви и нерешено“, стана уште и добитник на високата награда *Сребрен Лав*. Навистина, егзотичниот и ведар хумор кој решително ја негира војната величајќи ја во исто време љубовта, е убава рамка во која може да се смести сентименталната врска меѓу една московјанка дојдена кај татка си во Душанбе, главниот град на Таџикистан, и Далер, млад комарџија, кому не му е туѓ предизвикот на ризикот. Филмот може да биде интересен и како документарно сведоштво за одекот на војната во овој дел од некогашниот Советски Сојуз, за артилериските пресметки кои му дојдоа на младиот режисер како добредојдена сценографија за дејствието кое, очигледно, мораше да ѝ се приспособува на новонастанатата ситуација во Таџикистан.

Без ниедна од официјалните награди на жирито, меѓу чии членови се најдоа прочуените режисери Џејмс Ајвори и Питер Вир, како и босанскиот сценарист Абдулах Сидран, остана и провокативната драма за која во Венеција се зборуваше како за сериозен кандидат на една од високите награди, „Змиско око“. Режисер на овој филм е контроверзниот Абел Ферара, чиј харизматичен талент кај нас е сосема непознат, а главните ролји ги толкуваат Харвеј Кејтл, значи една од холивудските величини, и Мадона, медиумскиот супестар на која не ѝ беше потребен некаков артистички талент за да дојде на филм. Таа овде ја игра ролјата на актерка задолжена да го интерпретира ликот на една дама од високото општество чиј брак доживеал целосен распад. Харвеј Кејтл е режисерот кој во оваа нова верзија на митот за Пигмалион ја задржал сета сила на талентот и сиот шарм на старите вајари, но не успеа да го зачува својот идентитет. Заедно со процесот на трошењето на животворната супстанца на идентитетот во филмот се развива и мотивот на удвојувањето на човековата личност. Во приватниот живот личноста на режисерот што го игра Кејтл е до тривијалност примерна и конформистичка, додека во лавиринтите на медиумот каде што се судира со фантомите на своите двојници е контроверзна, избувлива, непредвидлива, но, во исто време, и имагинативна, полна со фантазија и мечтателска дарба да оживее еден нов волшебен свет. Интересно е, но не и неочекувано, дека оваа двојност на медиумската звезда Мадона ѝ е припишана како амблем на просечноста, што омилената пејачка го потврдува, држејќи се до стереотипите на гламурозните маски на неколку стандардизирани емоции.

Нова експлозија на големата технологија

И така, пак стасавме до опсервациите за експанзивното присуство на американскиот филм и тоа не само во ексклузивните фестивалски програми, туку, еве, и во натпреварувачката секција каде што редовно ѝ се дава предност на инспирацијата на авторската креативност и каде што неговиот самостоен дух одбива да им се потчини на прити-

соците на системот, па сакал тој да се нарече пазарен, автократски или државен.

Но од друга страна, нереално е да се одречува ефикасноста на механизмите на тој систем, кој продолжува едновременно да го поттикнува восхитот кај гледачите за своите фантастични изуми и да го задоволува тој восхит. Забелешките дека моралната вредност и квалитетот на емоциите што притоа ги буди не се секогаш соодветни на силата што ја произведуваат тие, може да бидат ставени под голем знак прашалник.

Големiot илузионист и фантаст, Стивен Спилберг, на пример, мошне прецизно ја има измерено комуникативната моќ на емоциите на стравот или на самоодбраната и со секој свој нареден филм им додава на нивната хипнотичка сила нова димензија на волшепство или илузионизам. Неговиот монстр спектакл, „Паркот од јура епохата“ прикажан на специјалната фестивалска програма „Надвор од конкуренција“, ќе ги натера своите идолопоклоници да врескаат во делиричен восхит или страв. Но ако некој се обиде да го побара и дефинира сознајното јадро на делириумот што го предизвикува една по нешто банална приказна заснована на генетската хипотеза за оживувањето на крвожедните диносауруси од нивниот фосилен оклоп, ќе мора рамнодушно и бесполезно да ги спушти рамената.

Филмовите од форматот на „Паркот од јура епохата“ со својот инфантилизам имаат отидено премногу далеку. За нив сплетот на емоциите на кои нè учеа класиците на филмот, вљубени во големата чувствена вредност на стравот, но и на големата таинствена радост, на ирационалната неизвесност, но и на триумфот на умот, како да стана товар со кој не сакаат да ја оптоваруваат својата фантазија. Можеби Стивен Спилберг со својот нов филм, „Шиндлеровата листа“, кој, како што занеме, се искити со дури седум Оскари, ќе им одржи лекција на оние што се сомневаат во сложеноста и многустраноста на неговиот талент.

Но на заслепувачкиот оптички блесок му е беспримерно наклонет и талентот на еден Ендрју Дејвис, кој во Венеција пристигна со атрактивниот спектакл „Бегалец“, работен и како римејк на популарната телевизис-



ВО СЕНКАТА НА СОМНЕВАЊЕТО, Алин Исерман

ка серија, но и како остварување што се доживува како нова сензација. Филмот веќе се прикажуваше и во Скопје, па нашите читатели се осведочија во големото мајсторство на Ендрју Дејвис не само во сцените во кои доминира акционата напнатост, туку и во секвенците во кои главниот херој, кого навистина бриљантно го толкува Харисон Форд, минува низ кошмарот на самјакот кого забрвтано го гони полициската машинерија со својата врвна технологија и со своите довршенство обучени ловци на човечки глави.

Кој друг мотив развиен до култен пароксизам, годинава е внесен во листата на филмовите што треба да ги исполнат кинокасите со сума што изнесува повеќе од сто милиони долари. Сексот, се разбира. За маѓиите и застранувањата на сексот имаат што да кажат и докажат занесната Шерилин Фен и нејзиниот партнер Џулијан Сендс во филмот „Хелена од кутијата“. Приказната на овој филм што, инаку, го режира ќерката на прославениот Дејвид Линч, Џенифер Линч, може некому да му се стори бизарна, а некому ба-нална. Темата на посесивноста што ќе го

доведе вљубениот Ник во егзалтација од која не може да се врати во состојба на душевен мир, мораше да се прошири до сферите во кои владеат силите на духовниот деспотизам, изобличената еротика и суровоста. Ник ќе ја моделира својата голема љубов, Хелена, според моделот на Милоска Венера. Притоа, еротските правила на однесување што привлечните интерпретатори на драмата везден ќе ги демонстрираат за да можат, веќе во следниот миг, да ги демантираат, се инспирирани од пособлазлива фантазија од најинтелигентно организираната и структурирана приказна.

Во ова одбрано фестивалско друштво се најде и миленикот на генерации и генерации гледачи, Роберт де Ниро. Неговиот првенец, под кој е потпишан како режисер, „Приказни од Бронкс“, ги содржи сите елементи на гангстерските саги во кои големите заштитници ги собираат околу себе младите авантуристи од чие срце не се изгаснати доблестите од старите времиња какви што се романтизмот, љубовта за хероичните дела, па и идеализмот. Повеќе од сè во филмот на де Ниро плени носталгијата, таа заводлива емоција која умее да ни го прикрие јасниот видик на страдањата на жртвите на големите босови кои, благодарение токму на емоцијата на носталгијата, ја носат, како самоповикани кралеви, аурата на праведниците. Но, од друга страна, Де Ниро, кој добро ја познава митологијата на гангстерскиот филм, не ја одрчува големата зависност на нашето секавање од егзистенцијалната несигурност или, пак, од чувството на загрозеност и закана.

Интересно е дека Мартин Скорсиз, авторот кој толку често работел со Роберт де

Ниро, и кој до подробности ја познава калиграфијата на гангстерските саги, годинава како да го пренебрегна тоа искуство, па со еден потег на волшебното стапче, ги отстрани од минатото сите извори на насилството и на ужасите што ги предизвикува тоа. Но, се разбира, во таа сентиментална заборавеност нема ништо необично, затоа што сликата што како замена на насилството ни ја предлага, е навистина конзистентна во илузијата за невиноста и верноста. Филмот „Време на невиност“, за кој станува збор, е единствен, луксузно опремен дневник за љубовта, родена како благородна страст во која е втупена силата на сиот космос, убавината на неговите зајдисончеви пожари и снежни виулици, тајната и бесконечноста на времето низ кое минува тој.

Којзнае дали дискретно дозираната скепса, или, можеби, иронијата во неповредливата сила на овој споменик на мелодрамата, не би ни донесол некое поживотворно сведоштво за големата љубов и за агонијата низ која минува младиот адвокат Арчер, кого извонредно го игра Даниел Деј-Луис, несомнено еден од најголемите актери на современиот американски филм.

Листата на филмовите што се најдоа на некоја од фестивалските програми, се шири до повеќе од сто и педесет наслови, од кои барем една третина заслужуваат да бидат забележани, но за жал, како и на сите монстр фестивали од форматот на овој во Венеција, тие одвај можеа да бидат пребројани, а камоли видени, и, што би било вистинска утопија, ставени на анализа.

„ДЕНОВИ НА НЕМИОТ ФИЛМ“ - ДВАНАЕСЕТТИ ПАТ

- Порденоне '93 -

Од 9 до 16 октомври 1993 година во италијанскиот град Порденоне се одржа, по дванаесетти пат, денес најзначајниот светски фестивал на немиот филм - „Денови на немиот филм“ (Le giornate del cinema muto). Оваа исклучителна и интересна филмска манифестација се роди во 1982 година по иницијатива на една група млади филмски ентузијаста, вљубеници во историјата на филмот, собрани околу Кинотеката на Фурланија чие седиште е во Џемона (La Cineteca del Friuli, Gemona). Најнапред беше организиран не-претенциозен фестивал на немите филмски комедии на Мак Сенет кој предизвика голем интерес. На оваа повеќедневна ревија на обновените филмови на овој прататко на филмската комедија присуствуваа голем број историчари и љубители на филмот не само од Италија, туку и од многу европски и воневропски земји. Наредната година беше продолжено со прикажувањето на неми филмски комедии (оние на Мак Сенет и други), што предизвика уште поголем интерес кај стручњаци и љубителите на филмската уметност. Беше добиена поддршка од државните, регионалните и провинциските органи, а посебно од градот Порденоне во кој

се одржуваше оваа манифестација и така се родија „Деновите на немиот филм“.

Интересирањето во светот за немиот филм

Почетоците на кинематографијата и филмовите снимени во периодот на немиот филм, од првите филмски проекции на браќата Лимиер (Lumière) во Париз на 28 декември 1895, па до снимањето на првите филмови со синхрон оптички звук во 1927/28 година, сè до неодамна беа далеку од очите на јавноста. Истражувањата на немиот филм и проучувањето на почетоците на кинематографијата и филмската уметност, секаде во светот, им беше препуштено на историчарите на филмот и на филмските стручњаци. Звучниот филм - било да се работеше за комерцијален филм или за остварувања на филмската уметност - во голема мера потисна во заборав цела една епоха - епохата на немиот филм. Како што веќе рековме, со проучувањето на старите (неми) филмови се занимаваа малубројни специјализирани историчари на филмот и филмски архивисти. Голем број од немите филмови, кои според сите

мерила претставуваа и културен и историски документ, неповратно се изгубени. Од филмовите што ги снимиле пронаоѓачите на кинематографот, браќата Лимиер, не е зачувана ниту една петтина, од филмовите на зачетникот на филмскиот спектакл Жорж Мелиес (Georges Méliès) досега е пронајдена речиси една третина, а за многу други значајни неми филмови знаеме од секундарни извори, затоа што копиите не се зачувани. Состојбата донекаде се измени по Втората светска војна, кога во сите малу поразвиени земји започна формирањето на национални филмски архиви (кинотеки), па така ова придонесе да се собере и среди она што дотогаш беше зачувано, како и - по педесеттите години - доследно и стручно да се чуваат сите новоснимени филмови како составен дел на националното архивско и културно богатство.

Променетиот однос спрема филмското наследство, а посебно спрема немиот филм, обновувањето и проучувањето на старите филмови, постепено доведе до сознанието дека немиот филм не е само област на интересирање на филмските стручњаци и историчари на филмот, туку дека станува збор за еден значаен сегмент на културното наследство на современата цивилизација, чие познавање треба да биде неопходен составен дел на општата култура на секој пообразован граѓанин на светот. И како што за разбирањето на современата ликовна уметност е неопходно познавањето на историјата на уметноста чие богатство ни го нудат музеите, галериите или, пак, средновековните манастири, како што за откривањето на вредностите на современата (модерна) книжевност е неопходно и познавањето на класичната литература - така и за разбирањето, следењето и познавањето на современата филмска уметност во светот е неопходен и одреден општ увид во она што претходело, а тоа се првите три и пол децении на кинематографијата без оптичкиот запис на звукот или тоа е периодот на немиот филм во чии рамки е родена филмската уметност и од кого никна и современиот филм.

Од друга страна, независно од тие корени на филмската уметност, старите филмови имаат за современиот човек уште едно паралелно значење како автентичен историски

документ со чија помош може на најнепосреден начин - било да се работи за документарен или за игран филм - да се добие појасна слика за минатото, за периодите што не интересираат.

Овие вредности на старите, особено на немите филмови, се откриваат постепено кај нас и во светот во последниве десетина-петнаесет години. И самите сме сведоци колку сè почесто се среќаваме на телевизиските програми со стари документарни и играни филмови, колку тие ни помагаат да го согледаме и сфатиме минатото (сопственото и туѓото), да се збогатиме во уживањето што ни го овозможуваат уметничките дела на филмските творци од периодот на немиот или раниот звучен филм. Во светот сè повеќе се случуваат повторни премиери на старите големи филмови: „Нетрпеливост“ на Дејвид Грифит („Intolerance“, David Work Griffith), „Наполеон“ на Абел Ганс (Abel Gance), како и многу други неми филмови се прикажани во последниве години по големите светски метрополи во гала-сали, со придружба на оркестри. Ваквите повторни премиери на некое ремек-дело од немиот филм се рамни на посета на некој голем музеј, Лувр, на пример - за да му се восхитуваме на оригиналот на „Мона Лиза“. Ова повторно откривање на безмерното богатство на немиот филм временски, се чини, се совпаѓа со формирањето на „Деновите на немиот филм“ во Порденоне. Во тоа, веројатно, лежи и тајната на оваа филмска манифестација: за само неколку години таа прерасна од ревија на филмски комедии во најголем меѓународен фестивал на немите филмови и место за средба на најзначајните светски историчари на филмот, посебно на стручњациите за периодот на немиот филм. Во првите години манифестацијата „Денови на немиот филм“ се бореше со проблемот на обезбедување копии од филмовите; денес, најпознатите светски филмски архиви се борат за место во програмата на „Деновите на немиот филм“, доставуваат обновени копии на извонредно значајни филмови, на новопронајдени раритети, остварувања што не биле прикажувани по шеесет, седумдесет и осумдесет години и за кои е чест обновената премиера да ја доживеат токму во Порденоне.



СЕНТИМЕНТАЛЕН ДЕЛ од 1919 година, Австралиски Национален филмски и звучен архив, Канбера

Концепција на „Деновите на немиот филм“

Фестивалот се одржува секоја година во почетокот на месец октомври и трае цели седум дена. За секоја година, во соработка со светските филмски архиви и со познати историчари на филмот, се одредуваат тематските рамки, односно програмските целини на „Деновите на немиот филм“. Во текот на една манифестација се прикажуваат, вообичаено, по неколку тематски целини, со тоа што филмовите од различни тематски целини се преплетуваат со цел дневните програми да бидат што поинтересни и поразновидни. Така во Порденоне се прикажани, на пример, овие програми: раните Грифитови филмови, италијанските неми филмски комедии, рускиот нем филм до 1917 година, јапонскиот нем филм, германскиот нем филм од пред „Кабинетот на доктор Калигари“ итн. Во оваа пригода ќе ги потсетиме домашните љубители на филмот дека на VII-те „Денови на немиот

филм“ во 1988 година е прикажана шестчасовна програма на немиот филм создаден на тлото на Југославија од 1896 до 1932 година, во чии рамки беа и „Изборот на филмови од Милтон Манак“ (600 метри) и „Македонија“ на Арсениј Јовков и Георги Санков (1923 година, 120 метри) од Кинотеката на Македонија. Покрај ваквите тематски циклуси се прикажуваат и одделни филмови - посебно интересни откритија, обновени копии на значајни филмови, ретки историски документи и слично. Особено е интересна секцијата за идентификација на филмови. Имено, речиси секој филмски архив има по некој стар нем филм или дел од филм што не може да се идентификува. Овие филмови или фрагменти им се прикажуваат, на посебни проекции, на историчарите на филмот и на најпознатите светски стручњаци за немиот филм. Врз база на стилот на реализацијата, декорот, меѓунатписите или актерите кои може да се препознаат, голем број вака прикажани филмови се идентификувани токму во Порденоне.

Посебно внимание му се посветува на презентирањето на филмовите. Пред сè, големи напори се вложуваат во обезбедувањето на што подобри копии од филмовите. Филмските архиви што испраќаат свои филмови во Порденоне вложуваат огромни напори - или дури и се натпреваруваат - остварувањата што ги прикажуваат технички да ги опремаат на најдобар можен начин. Копиите се брилијантни, од изворниот материјал се извлекува максимумот. Инаку во светот постојат неколку лаборатории кои се специјализирани за обнова на негативи и изработка на нови копии од немите филмови. Доколку се работи за виражирани остварувања, филмовите се копираат на најдобар колор материјал. Меѓунаписите се обновуваат и обично се преведуваат на еден од светските јазици (најчесто на англиски), па така филмот му станува достапен на најширокиот меѓународен аудиториум. И, она е што е посебно важно, сите филмови се прикажуваат со соодветна музичка придружба. Држејќи се, значи, до историскиот факт дека немите филмови (во подобрите киносали) никогаш не биле прикажувани без музичка придружба, така и во кинематографот „Верди“ во Порденоне, каде што се одржуваат „Деновите“, се воспоставува тој континуитет. Музичката придружба варира од вообичаениот клавиер, па преку помали музички состави (трио, квартет), па сè до комплетни оркестри. Во Порденоне, во повеќе наврати, гостувале Љубљанскиот симфониски оркестар, потоа оркестри од Холандија, Франција, Италија. За голем број стари неми филмови се пронајдени и оригиналните музички партитури (на пример за Грифитовиот „Нетрпеливост“), па така презентацијата во Порденоне наликува на премиера од пред 75 или 80 години. За некои филмови, пак, повеќе млади композитори, кои се интересираат за немиот филм, пишуваат нова музика (Англија, САД) и тоа премиерно се презентира во Порденоне, но не секогаш со одобрение на присутните љубители на немиот филм. И, со оглед на тоа што во светот сè повеќе се прикажуваат неми филмови - обврзно со музичка придружба - во голем број земји работат пијанисти специјализирани за придружба на неми филмови, па така нивните услуги редовно ги користат и „Деновите

на немиот филм“. И затоа, кога во кинематографот „Верди“ во Порденоне се прикажува некој добар стар нем филм, со добра копија, брилијантна слика, добри титлови и оркестарска придружба, впечатокот е навистина целосен и дури тогаш може да се почувствува силата и доживувањето од уметноста на немиот филм....

Придружни манифестации

Последниве години во Порденоне доаѓаат околу 400 гости од целиот свет. Тоа се, пред сè, филмски архивисти, историчари на филмот, раставратори, професори по теорија, историја или филмска продукција од разни универзитети, студенти кои изучуваат разни филмски дисциплини, филмски уметници и многу други пасионирани љубители на филмот. Покрај проекциите, во рамките на „Деновите на немиот филм“, се организираат и специјализирани изложби - на пример за животот и делото на Сесил Б. де Мил (Cecil de Mille), филмски плакати од првото десетлетје од нашиов век, партитури на музика компонирана за неми филмови итн. Во 1988 година особено беше забележана изложбата на фотографии од Милтон Манак, како и изложбата за развитокот на кинематографијата на почвата на Југославија. На „Деновите на немиот филм“, покрај изложби, се одржува и саем на филмски книги - стари и нови - посветени на немиот филм. Во продажба се пуштаат илјадници фотографии од одамна заборавените филмски ѕвезди, стари плакати и часописи, но и многу нови изданија посветени на историјата на филмот. Списанието „Грифитијана“ (Griffithiana) што излегува во Џемона, обично еден свој број ѝ посветува на оваа манифестација, а по повод прикажувањето на одделни тематски циклуси се објавуваат и доста студиозно подготвувани книги што им се посветени на одделните области (рускиот дореволюционерен филм, германскиот филм пред „Калигари“, Сесил де Мил) и тоа обично на два јазика (италијански-англиски).

„Деновите на немиот филм“ во Порденоне се користат и за одржување на разни стручни состаноци, семинари и предавања. Покрај тематските разговори врзани за сама-

та програма, оваа пригода се користи и за одржување на редовниот годишен конгрес на Здружението на историчарите на филмот од раниот период („Domitor“), за средби на историчарите на филмот на кои се расправа за разни стручни проблеми, потоа се одржуваат симпозиуми за проблемите на конзервација на филмската лента и слично. Во текот на седумте фестивалски дена програмата е наполно исполнета, а на вљубениците во немиот филм им е оставено многу малку време за одмор.

Дванаесеттите „Денови на немиот филм“ - Порденоне 1993

Во Порденоне оваа година беа прикажани вкупно 270 неми филмови: тоа е вкупниот број наслови - понекогаш станува збор за само фрагмент од документарен филм во траење од само неколку минути, но во оваа бројка се вклучени и речиси 50 целовечерни играни филмови.

Една од централните теми на годинашната програма беше филмскиот опус на американскиот режисер Рекс Инграм (Rex Ingram), значаен холивудски (и вонхоливудски) творец во периодот на немиот филм, чие дело досега не беше подетално проучено. Беа прикажани речиси сите зачувани филмови од овој режисер, собрани од многу светски филмски архиви. На овој начин стана достапно и познато творештвото на овој сензибилен и многу културен американски режисер (Ирец по раѓање), кој поради своите нестандартни ставови - и покрај успехот на неговите филмови - бил принуден, кон крајот на својата кариера, да го напушти Холивуд и да продолжи да работи во Европа и Африка (купил филмско студио во Ница, користејќи американски капитал). Од неговите филмови што беа прикажани во Порденоне треба, пред сè, да се издвојат „Четириот јавач на Апокалипсата“ (The Four Horsemen of the Apocalypse, 1921), дело со кое Инграм за првпат се прочул како режисер и во кое своја позначајна



ВОЛШЕБНИК на Рекс Инграм од 1926 година

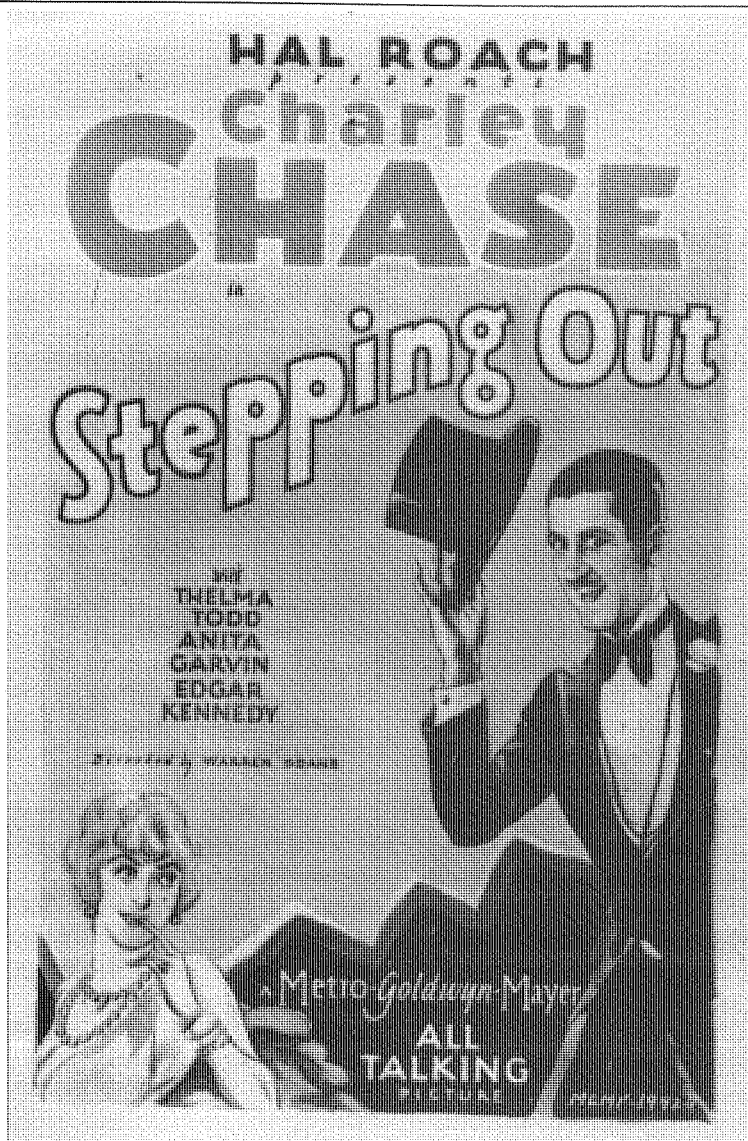
ролја одиграл Рудолф Валентино (Rudolph Valentino). За нас посебно беа интересни и филмовите „Волшебник“ (The Magician, 1926) и „Алаховата градина“ (The Garden of Allah, 1927) во кои главните машки улоги ги игра нашиот прославен земјак, новосаѓанецот Светислав-Иван Петровиќ, како и филмот за француската револуција, видена низ авантурите на главниот јунак „Скарамуш“ (Scaramouche, 1922) во кој, во неколку кадри во улогата на Наполеон, се појавува Славко Воркапиќ. На овој начин, историчарите и љубителите на немиот филм, кои досега за Рекс Инграм го знаеја она најосновното (врз база на литературата и по некој виден филм) можеа да стекнат една целосна слика за овој значаен и исклучителен филмски уметник.

Еден дел од програмата му беше посветена на американскиот филмски комичар Чарли Чејс (Charlie Chase), мошне популарен во ерата на немиот филм. По првите искуства на театарската сцена, Чејс од 1914 година настапува на филм каде што кариерата ја започнува во Мак Сенетовата компанија „Кистон“ (Mack Sennett, „Keystone“), покрај другото и како партнер на Чарли Чаплин (Charlie Chaplin). Набрзо заминал во други компании каде што го креирал ликот на добродушен и невешт слабак кој постојано запаѓа во тешки ситуации од кои се извлекува токму со својата изгубеност. Чарли Чејс, денес речиси напивно заборавен, во ерата на немиот филм бил, како комичар, многу популарен кај филмските гледачи. Во текот на својата кариера снимил околу 200 филма - кратки комедии, од кои дваесетина беа прикажани во Порденоне.

Вистинско откритие беше прикажувањето на австралиските и новозеландските неми филмови, организирано во соработка со австралискиот Национален филмски и звучен Архив (National Film and Sound Archive, Canberra) и Новозеландскиот филмски архив (The New Zealand Film Archive, Wellington). Овие филмови, во еден голем временски распон од првите филмски документи што во тие земји ги снимиле странци (Англичани) кон крајот на минатиот век, па до амбициозните обиди за реализација на играни филмови во тие земји во почетокот на дваесеттите години, ни открија цел еден непознат свет. Во тоа,

практично, лежи и основната привлечност на „копање“ по филмските архиви и извлекување на светлоста на денот на старите неми филмови. Импресивните документарни снимки на австралиските Абориџини од крајот на XIX век, подвижните слики што ги прикажуваат градовите и пејсажите од Австралија и Нов Зеланд во почетокот на нашиот век, потоа неколкуте невешти, но токму затоа и многу интересни австралиски и новозеландски играни филмови, сето тоа се влеа во едно невидено богатство на доживувања на нешто навистина ново и досега невидено. Во преполнетата сала на кинематографот „Верди“, за време на прикажувањето на американскиот нем филм „Под Јужниот крст“ (Under the Southern Cross, 1928) кој е снимен на новозеландска тема и на почвата на Нов Зеланд, присуствуваше и 87-годишната глумица Витарина Харис (Witarina Harris), Маорка од Нов Зеланд, инаку глумица во тој и во многу други новозеландски неми и звучни филмови. Таа, на воодушевување од присутните, пееше стари домородски песни од тој голем остров кој Маорите го нарекуваат „Аотеароа“, што значи „долг, бел облак“. Ова е само еден од примерите на атмосферата и организирање на доживувањата при проекциите на „Деновите на немиот филм“ (во 1988 година во истава сала, на обновената премиера на филмот „Со вера во Господа“ присуствуваше и режисерот на овој филм, денес веќе покојниот Михаило Ал. Поповиќ, што исто така беше поздравено со восхит од гледачите).

Мотото на годинешните „Денови на немиот филм“ во Порденоне беше „... Се случило во 1913 година...“, што претставуваше и посебен повик до филмските архиви во светот да учествуваат со филмови снимени токму во таа година. Така гледачите имаа можност да видат голем број исклучително значајни филмови од кои, во оваа пригода, ќе наведеме само неколку: „Трговија со душите“ на Џорџ Такер (Traffic in Souls, George Tucker), „Прашкиот студент“ на Стелан Рие (Der Student von Prag, Stellan Rye), „Атлантис“ на Аугуст Блом (August Blom), „Крал на воздухот“ на Рене Лепренс (Le roi de l'air, René Leprince) - филм во боја по системот на „Патеколор“, „Кво Вадис?“ на Енрико Гвазони (Quo Vadis?, Enrico Guazzoni) итн. Ова огромно богатство



Плакат за филм со Чарли Чејс од 1929 година

на немиот филм ѝ беше ставен на увид на јавноста, а колку разновидни и добри филмови имаше може да се оцени и според фактот дека сиве овие филмови беа добиени од 29 светски филмски архиви. Секогаш постои повод да се прикаже добар и интересен филм; оваа година тоа беше прославата на 50-годишнината од постоењето на Народниот филмски архив од Прага (Národní Filmový Archiv) кој прикажа колекција на одбрани филмови од својот фонд, меѓу кои беше и „Еротикон“ (1929) на Густав Махати (Erotikon, Gus-

tav Machaty) со Ита Рина во главната женска роља. Овој филм беше прикажан на завршната вечер на „Деновите на немиот филм“ со раскошна оркестарска придружба што уште повеќе ги потенцираше основните уметнички вредности на овој исклучителен нем филм.

Оваа филмска манифестација беше придружена и со голема изложба на филмски плакати, списанија, фотографии и документи за кинематографијата од сите краишта на светот врзани за 1913-тата година. Сиве овие материјали се од колекцијата на историчарот

на филмот и пасиониран колекционер Дејвид Робинсон (David Robinson) од Лондон, кој досега има приредено во Порденоне повеќе вакви тематски изложби. На крајот од манифестацијата се доделува и наградата „Жан Митри“ (Jean Mitry) според името на значајниот и неодамна починат француски историчар на филмот. Наградата се доделува за придонес во проучувањето на немиот филм во светот. Оваа година таа им е доделена на американскиот историчар на филмот Дејвид Шепард (David Shepard) - инаку еден од најдобрите познавачи на делото на Славко Воркапиќ и на Џонатан Денис (Jonathan Dennis), основач и прв директор на Новозеландскиот филмски архив.

Заклучок

Развитокот и неочекуваниот подем на „Деновите на немиот филм“ во Порденоне е само одраз на сè поголемото интересирање на културната јавност за филмското минато и за немите филмови. Во светот, покрај оваа манифестација, поседниве години сè почесто се формираат слични филмски смотри специјализирани за немиот филм - во Франција (Тулуз, Монпелие), во Италија (Болоња), во Канада (Монтреал), во Соединетите американски држави (Њујорк) итн. На овие помлади манифестации најчесто се прикажуваат филмови кои својата повторна премиера веќе ја имале во Порденоне (се користат истите копии од филмовите), но, исто така, се организираат и специфични програми, циклуси посветени за почетоците на разни национални кинематографии, за делото на некој значаен автор на немиот филм, било да се работи за режисер, снимател или за артисти. Во тој поглед, проучувањето на филмското минато и големата светска ризница на немиот филм даваат неисцрпни можности. Од друга страна целата оваа дејност на ревитализација на немите филмови сè уште се наоѓа во областа на културата, што значи дека манифестациите од овој вид многу полесно се организираат одошто оние што се однесуваат на современиот филм. Од друга страна, зголемувањето на интересот за старите, особено за немите филмови, ја носи во себе и можноста (или веројатноста) дека и оваа сфера

може многу бргу да се комерцијализира. Веќе денес, не само во Порденоне, може да се купат касети со најзначајните уметнички остварувања на немиот филм. Оваа дејност веќе почнаа да ја комерцијализираат некои наменски формирани претпријатија (Thames Television, London, Photoplay Productions, London), што од една страна дејствува стимулативно во проучувањето на немите филмови, но од друга ја ограничува можноста за прикажување на тие филмови на некомерцијална основа. И кај нас (мислам на целиот бивш југословенски културен простор) во последниве години расте интересирањето за немите филмови, а кон крајот на осумдесеттите години ни се чинеше дека ова наше, не толку големо, но секако значајно филмско наследство, ќе ѝ биде ставено на увид на пошироката јавност. Но и во сегашниве тешки и трагични околности во кои се најдоа, повеќе или помалку, речиси сите бивши југословенски земји, нешто сепак се работи. Така, на пример, Југословенската кинотека во Белград во текот на последниве години обнови и јавно презентира неколку многу значајни филмови, пред сè, од периодот на немиот филм. Покрај играниот филм „Со верба во Господ“ (1931) кој беше обновен за Порденоне '88, тука се и филмовите „Сè заради насмевка“ и „Рударевата среќа“ (1926) на Јосип Новак, „Голготата на Србија“ (1931) на Станислав Краков, „Белград“ (1931) на Воин Ѓорѓевиќ итн. И Кинотеката на Македонија, која во својот фонд има навистина извонредно вредна драгоценост - филмовите на Милтон Манак, би можела само со тие филмови да настапи и да биде забележана, не само на „Деновите на немиот филм“ во Порденоне (1994 -?), туку и на други слични филмски манифестации во светот. За тоа не е потребно многу - треба да се обезбедат добри копии со врвен квалитет, со меѓунатписи преведени на некој од светските јазици и тоа треба да се понуди. Во успехот не треба да се сомневаме бидејќи на Порденоне и на секоја друга слична манифестација им е значајно да имаат вистински вредности, што е и суштина на филмската оставнина на браќата Манак.

Превод од српски:
И. Петрушева

ИНЕРЦИЈА ИЛИ ИНВЕРЗИЈА НА ПРОТЕСТОТ

- Врњачка Бања '93 -

Во годините на неговиот творечки експанзионизам, на српскиот филм од сите страни со право му се припишуваа доблестите на проблемско-содржинска актуелност, на обlikовна оригиналност и произведен динамизам. Напоредно со цикличните експлозии на нови теми на кои, се разбира, им беа иманентни старите, архетипски митови и идеи, српскиот филм непосредно инспириран од критичкиот романтизам (но и дефетизам) регрутираше цела мала армија, кој од кој, поталентирани автори. Само до вчера овие млади луѓе ги обединуваше во големото синеастичко друштво на ветераните и припадниците на средната генерација некоја виталистичка црта на непомирливост со догмите на актуелната констелација што ја сочинуваша не само политиката, туку уште и моралот, традицијата, хуманизмот и, воопшто, културата. Не треба ни да се спомене дека тој извор на морален отпор чии естетички консеквенци се преплетуваа со критериумите на етиката, ги решаваше конфликтните ситуации и многубројните искушенија во корист на филмот, на неговиот квалитет, на неговиот углед во светот, но и на неговата омиленост во земјата каде што беше радо гледан.

Последната година (1993), меѓутоа, непопустливата жилавост пред која симнуваа капа и луѓе на кои не им лежеше на срце поетиката на српскиот филм, како да почна упадливо да попушта. Драматичниот пресврт во правец на креативната просечност и производниот динамизам можеше да се забележи во податокот за бројот на снимените филмови, кој до крајот на производната година изнесуваше само шест наслови, во однос на бројот од петнаесет проекти реализирани во истиот период од претходната, 1992 година. Поиндикативен по своите корозирачки последици е фактот дека голем број од луѓето кои ја водеа битката за квалитетот, достоинството и континуитетот на српскиот филм, еден по друг го напуштаа Белград и почнаа да бараат засолниште не само како автори, туку и како граѓани, во други кинематографски центри во Европа и Америка.

Дали на оваа производна дезинтеграција, што се заканува да пресуши некои од најбогатите извори на една сјајна медиумска традиција, е осуден и квалитетот на поединечните дела, онаа супстанца, значи, на чиј опстанок, понекогаш ни се чини, не може да му се заканат ни осовременетите чудовишта Сцила и Харибда. Зашто, бурите и бродоло-

мите не запираат, а по некој од тие флуидни творби на духот (кому, се разбира, му треба цврста материјална поддршка во облик на финансии), успеваат да стасат до киносалите, да му го испорачаат на гледачот својот бодар поздрав и да му порачаат дека тој, флуидот, уште не се помирил со намерата да згасне.

Отпорот не е привилегија на моќните

Судејќи според она што можеше да се види на Седумнаесеттиот фестивал на филмското сценарио, што се одржува во Врњачка Бања, големата производна криза не го подјаде квалитативното јадро на српскиот филм до мера што може да предизвика очај. Барем не до мигот кога се пишува овој текст.

Тематската разноликост на филмовите до чии содржини, речиси, без исклучок допира одекот на војната, сеедно дали таа ни се открива низ дијаболичната оптика на сеопштите уривања или под бледата светлина на несопирливата духовна ерозија, останува дури и само во овие шест филмови една од константите според кои го препознаваме српскиот филм.

Еден од доајените на српскиот (и југословенскиот) филм, според чија харизма се поздравуваа големите ветрови што доагаа од овие простори, романтичниот и нескротлив Душан Макавеев, денес како да се оглушува од оние опасни локални татнежи на војната. Тој се оглушува и од распространетиот лелек под темните облаци што му претскажуваат лоши времиња на српскиот филм.

Ваквата отпорност на авторот на ремек делата какви што се „Човекот не е птица“ или „Љубовниот случај“ можеби црпи енергија од изворите на неговиот космополитизам, од положбата, значи, на романтичен стоик, засолнет, сепак, под дебелиите сенки на филмските каријатиди во кинематографските метрополи во Европа. Зашто, и неговиот најнов филм „Горилото се капе напладне“ (добитник на првата награда за сценарио и, патем речено, во меѓувреме прикажан и на Четиринаесетиот меѓународен фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ во Битола) е правен во знакот на историските визии и планетарните искушенија од кои биле заро-

бени умовите на еден Адорно, Ејзенштејн, Годар, Велс или Вендерс. Вегнеровите амлеми налепени на култот на Ленин, од чии месијански ветувања изречени со гргорливото француско „р“, Хитлер страхувал дека, еве, Исус им се вратил на сиромасите, се дамнешна иконографска преокупација на Макавеев. Макавеев е автор и на сценариото на овој филм. Од прозирноста и лелеавоста на циновските свилени платна на кои е насликан Лениновиот портрет во „Љубовниот случај“, до металоидната монолитност на неговиот споменик во „Горилото се капе напладне“, се протега адската бездна на изгубените идеали. На оние идеали, чиј божествен екстрат Макавеев со сите негови романтични истомисленици ѝ ги наменуваше на човекова-та среќа.

Сликата на светот во овој филм е стерилно живописна и низ големите морални пукнатини на неговата благосостојба се протигаат фантомите на големиот измамник Владимир Улјанов, кому Макавеев безмерно му се лути, потоа колорираниите сенки на црвеноармејците кои (дали со своите тела и волја) го уништуваа фашистичкото гнездо и патетично јуришаа кон полуурнатиот Рајхстаг да го положат победоносно црвеното знаме. Но тука е и белата исцелувачка униформа на обоготворениот генералисимус, татковски насмевнат кон своите чеда и со истите манири како фирерот во прочуениот панегирик на Лени Рифенштајн, „Триумфот на волјата“, доаѓа од сребреникавите небеса да им ја донесе на напатените луѓе заслужената среќа, новиот поредок и со векови сонуваната правда.

Воведувајќи ги во амбиентот на денешен Берлин сенките на старите митови, Макавеев не ќе заборава на присуството на новородените пророци, и притоа не ќе пропушти да ја истакне разликата меѓу поведението и статусот на дегенерираните апостоли кои веќе утре можат да се вселат во командните дворци и оние жртви на големата планетарна пресметка кои се сосема рамнодушни за хероичните подвизи на своите родители. Тие се загледуваат во своите животи како во предмети што имаат макар и ниска, но мошне конкретна допирлива продажна вредност. Од тој нихилизам роден

во котелот на очајот, верата, поразот и надежта, авторот на „Горилото се капе напладне“, ќе се соझे и ќе застагне на нозе, дури по долготрајното и темелно чистење од наслојките на идеализмот. Во тоа ќе му помогнат старите сојузници на неговиот талент; хуморот, гротеската и елегјата вкрстени со химничната реторика на поразот во чиј бездни се талка синот на вљубениот црвеноармеец и неговата друшка кои од руските степи стигнуваат во блиндираната престолнина на нацизмот, го гледаат овде својот мудар водач, се вљубуваат и го донесуваат на свет идеолошкиот „брадјага“. Злата судбина на овој до вчера респектибилен воин, кого по малку афективно, да не кажеме, невротично, го игра пренагласено експонираниот Светозар Цветковиќ, како да станува добра замена и изговор за метафоричките претерувања и стилистичките неверства на кои од поодамна не навикнал Душан Макавеев.

Зачувани правилата на играта

За разлика од реторичката експлозија со која беше придружен чинот на отфрлањето на големите илузии, преокупациите на некои до вчера наполно анонимни автори ќе бидат соопштени со јазикот во кој се почитува поетиката на реализмот, неговата константна нарација и драматика. Мотивот на губитништвото и изолационизмот по кој во последните неколку децении станаа препознатливи голем број кинематографии, е еден од знаците на модерноста, која не кокетира со амблемите на историчноста, со нејзините митови и пренагласени цели.

Еден од младите луѓе кои го транспонираат овој мотив на губитништвото во сферата на моралот, во стоицистичкото гледање на судбината, поточно кажано, која од пред очи им ја одзема на младите луѓе среќата, е и Мирослав Лекиќ. Неговата мелодрамски конципирана историја за љубовта и разделбата, за среќата и загубата, „Подобро од бегство“ (сценарио: Синиша Ковачевиќ) може да заличи на цела дузина екранизации за беспомошност на луѓето да ја спасат среќата од чудовиштето наречено отуѓеност. Па сепак, во реторичката воздржаност на

оваа тажна приказна за битките на младиот актер и на неговата жена која за него решава да го напушти и семејството во далечната и богата Америка, има некаква убавина која, и кога наликува на меланхолијата на Чехов, сепак е полна со непредвидливи емоционални стапици во кои се согласуваме да упаднеме, речиси, со задоволство. Во отпорот што младиот актер, на пример, кого маестрално го игра Жарко Лаушевиќ, го манифестира против обидот на медиумските моќници да го заробат во митот на телевизиската ѕвезда и притоа да ја осквернат неговата голема љубов спрема уметноста на глумата, има некоја морална убавина која незапирливо се шири и пријателски ни дошепнува дека во овие спирални повторувања на старите приказни сепак има нешто ново, неочекувано и непознато.

Темата на неотпорноста на среќата пред ерозивната сила на тривијалното секојдневје во филмот на Мирослав Лекиќ, се вкрстува со уште еден, мошне индикативен и од дамнина, омилен мотив. Тој ја напојува главната тема со додатна драмска енергија иако, притоа, Лекиќ будно ќе внимава нејзините културни импликации да не ја нарушат емоционалната рамнотежа на мелодрамата и на нејзините жанровски овластувања. Имено, станува збор за мотивот на латентната нетрпеливост на два културни модела (американскиот и балканскиот), чии отелотворувања долго време ќе бидат потиснати од ведрината на емоциите што ги облагородува душите на двајцата млади љубовници. Кога сеништата на душманите сепак ќе се ослободат и ќе испловат на конфликтниот хоризонт, каде што аздисуваат чудовиштата на здодевноста, осаменоста и мачнината, сепак не ќе дојде до крволочен судир од кој ќе потечат реки крв. Таквата мера на жестокост, впрочем, мелодрамата во никој случај не би ја толерирала. Интимистичкиот амбиент на домашното огниште останува непроменет и по овој поход на сеништата на новите непријателства, како што ќе остане непроменета и топлината на средбите и разговорите со старите пријатели во омилените катчиња по локалите и полутемните маалски сокаци. Но жртвите осудени на вечна разделба ги прифаќаат правилата на поразот со стоици-

зам што им е својствен и на осакатените и унесреќени борци кои ги гледаме како го бранат своето достоинство на други конфликтни жаришта. За нив, меѓутоа, нема признанија, нема медали, нема фанфарни огласувања на хероичното трпење. Убаво, не-претенциозно изречена лекција од која, како што изгледа, рицарите на апокалиптичните лелекања и на нивните повици за од-мазда, не ќе извлечат голема полза.

И трагичарите умеат мимикриски да страдаат

Таквите поети на рицарството и годинава ги имаше на списокот на претендентите на некоја од фестивалските награди. Олег Новаковиќ, на пример, за кого пред да се појави неговиот игран првенец „Кажи зошто ме остави“ не сме чуле за жал ништо, покажува неприкриена опсесија пред сликата на војната. Сценарист на филмот е Срѓан Кољевиќ. Амбиентот во кој ги препознаваме симболите на воениот пекол (урнатите градови, разнесените трупови, апокалиптичните пожари, очајничките лелеци на жените што ги силуваат), сепак, е театрално неуверлив. Иако Новаковиќ во својот првенец, кој, патем речено, им беше претставен не само на посетителите на СКОМПАХИ, туку нешто порано се прикажуваше и како редовна кинопретстава, патетично ќе ги подвлече ужасите на воените судири на фронтот, како и атмосферата на морална ерозија во која запаѓаат луѓето што се враќаат од фронтот, и тука попусто се обидуваат да го најдат стариот мир на домашното огниште, тој не покажува искрено разбирање за нивните страдања. Настрана од фактот што оваа редуцирана слика на војната ни ги прикажува како жртви единствено младите српски војници или нивните врсници што како бегалци се најдоа на улиците на Белград, очајот и кошмарите низ кои тие минуваат се под силен притисок на клишеата на апстрактните идеи и претстави за болката, осаменоста и депресијата.

Епилогот, пак, на филмов во кој главниот херој, - кого наспроти богатството на неговиот актерски талент, го игра необично конфузно Жарко Лаушевиќ, - галопира со мртвите пријатели на кејот на Дунав кон не-

каква имагинарна иднина, уште погрубо ќе соочува со уверувањето дека Олег Новаковиќ или не ги запаметил, или брзо ги заборавил основите на драматургијата и правилата на жанровското однесување. Тој заборавил, што не е и голем грев, од каде стаса на српските простори и носталгичната песничка според која е насловен и филмот „Кажи зошто ме остави“, но затоа, пак, не може да му прави чест еден друг вид заборавност; етиката на политичарот нема многу врска со етиката на уметникот кој, во случајот со филмов, си доволува да презема од нејзиниот арсенал некои, бога ми, сотонистички идеи. Чие дело е идејата дека само Србите страдат во војната на некогашните југословенски простори, ако не на Луцифер, кого политиката, тоа добро го знаеме, секогаш го чува за доверлив сојузник и советник.

Белград, град на фантоми

Духот на сотонизмот и вампиризмот во некогашните југословенски кинематографии речиси и не подаваше глава. Сè додека Загрепчанецот Дејан Шорак не го воведо во филмот „Крвопијци“ и овој мотив, предвидувајќи ја белки инвазијата на овие филмски миленици по улиците, визбите или прашливите библиотеки на големите градови.

Денес тој во српскиот филм се разгранува како класичен вампирски филм кој ја достигна својата жанровска заокруженост во филмот на Ѓорѓе Кадиевиќ, „Свето место“ снимен според прозата на Гогољ, но извонредно вешто адаптиран и ситуиран во милјето на Банат, и, еве, сега, во делото на непредвидливиот Драган Кресоја, и на неговиот сценарист, Петар Груичиќ, „Полна месечина над Белград“. Не треба, меѓутоа, да се изгуби од вид фактот дека темата на вампиризмот во овој филм на авторот што зад себе има дела во кои по правило се реагираше на некои од најактуелните општествени преобрази во југословенското општество („Уште овој пат“, „Крајот на војната“, „Октоберфест“), ги има своите корени во војната, во темата, значи, од која се опседнати најголемиот број српски филмски автори, чии опсервации понекогаш налицуваат на воени фељтони или лично интонирани репортажи.



Проблематичниот победник ГОРИЛОТО СЕ КАПЕ НАПЛАДНЕ на Душан Макавеев

Кресоја, како што може да се претпостави според сужејниот концепт на неговиот најнов филм, го интересира феноменот на војната како патолошка рожба на човековиот ум и како фаталистичка цел од која нема враќање назад, во еден рационализиран контекст на духот. Тој ги бара корените на атавистичките непријателства во далечното минато не само на регионот на Балканот, каде што по битката на Беласица (зошто ли токму по оваа битка?) воените фантоми нашле благотворно засолниште во јадрата на цивилизациските институции.

Но за еден таков филозофско-поетски подвиг, ќе му треба не само на Кресоја, туку и на автори со поглем мисловен и лирски хабитус, потемелно истражување на феноменот на институционалното насилништво и поголем епски замав за да може да се кондензира таа необично обемна и комплексна материја, чија природа, тоа добро го знаат поклонниците на метафоричкиот филм, жилаво се оттрга од прстењата на фигуративните обопштувања на симболите или, пак, од

реторичкиот арсенал на т.н. вампиристичка поетика.

Тревожната констатација дека вампирите, за кои со многу патос, хумор, страв и фантазија некогаш зборуваа еден Мурнау, еден Херцог, Полански или Копола, однадеж ја населиле некогаш веселата и ведрата престолнина на Југославија, со своите сеништа жедни по крв, не мора по секоја цена да ја збогати и визијата за вампиризмот со нови привиденија на стравот, со нови слики за бегството во сонот и надежта, со нови сознанија за безграничноста на човековата фантазија.

Измислицата без фантазија води во корсока

Еден од онтолошките сегменти на вампиризмот, неотстапливото зло, се појавува како метафизичка најава и подготовка за походот на сите можни инкарнации на смртта, меѓу кои ќе се најдат и талентот, и сексот, и убавината (или, барем, илузијата за убавината), во филмови во кои темата на вампириз-

мот е оттурната во некоја невидлива сфера од каде што допираат само нејзините подмолни и придушени татнежи, за да се открие под некоја непозната маска во чинот на усмртувањето. Така некако би можела да се протолкува енигматската потрага по некаква византиско сина боја која може да го оживее духот на креативноста од средниот век, во филмот кој го носи токму тој наслов, „Византиско сина“.

Драмскиот лост, а заедно со него и тајната која треба да не држи во напнатост, е супстанцата на сината боја, составена од четири елементи. Оној што ќе успее да ја добие хроматската синтеза може да биде сигурен дека ќе ја наслика сината боја на небото во сите негови нијанси. И не само тоа, среќниот пронаоѓач, кого во филмот го игра талентираниот и до немајкаде злоупотребуван Лазар Ристовски (како ли само смислиле и режисерот, и сценаристот, па и снимателот да го вознесат до таква положба на секси екстаза, еден господ знае) ќе се здобие уште и со животна мудрост, со животворна радост и емоционална постојаност. Не е познато поради кои причини откако уметникот ќе ја открие тајната за византиската сина боја (таинствениот елемент бил крвта на девицата) ќе мора да загине; без истрел, без болест, без заговор, без непријателство. Седејќи си како романтичен мечтател крај синото море, одненадеж на неговото чело ќе се појави црвена лузна и тој како покосен ќе падне. Каде? -Тоа ниту кадарот, ниту некоја макар и најдалечна метафора или аналогија, нема да го каже.

Иако режисерот на филмот, Драган Маринковиќ го има за голем адут на метафизичката веродостојност на својот филм авторитетот на Милорад Павиќ (Хазарскиот речник), кој се појавува во функција на сценарист, тој сепак не ќе добие голем број приврзаници за оваа конфузна слика на љубовта, уметноста и смртта, во која ликовите им противречат на своето однесување, приказната, пак, на своите наративни принципи, а метафорите на асоцијациите. Талентот не само што нема склучено интимен сојуз со божествените робови на уметноста и љубовта, туку неговите сенки секогаш бегаат и се кријат од нашите опсервации.

А и Драган Маринковиќ, како и неговиот помлад колега, Олег Новаковиќ, како малку да подзаборавил да го наведе на шпицата изворот на музичката тема, позната, ако никому друг, тогаш барем на носителот на главната ролја, Лазар Ристовски, - „Зајди, зајди, јасно сонце“.

На изворите на хуморот

Рековме дека духот на вампиризмот и во примерите кога тој не се појавува во традиционалните иконографски инкарнации, умее да го пушти својот здив и да зашемети сè што е живо околу него, низ многу помоќни преносници. Низ умот, на пример, низ сеќавањата и превртливата меморија. Тој се дограбува и до поединецот, и до групата, но и до многу помногубројни заедници, каква што е на пример заедницата на паланката, или метрополата, преплавена од овие зборлести и алчни сеништа, во филмот за кој зборувавме, „Полна месечина над Белград“.

Во комедијата „Три билета за Холивуд“ сатанизмот се вовлекува тивко и подмолно во преокупациите на жителите на паланката, преоблечен во маската на палјачо или шут кој ги засмева лекоумните чиновници, бербери, фотографии, цајкани и маалски занаетчи, правејќи од нив мала армија клоновни, неспособни, меѓутоа, да им се исмеат, а камоли да им се спротивстават на градските заповедници, деспоти и диктатори. Во оваа духовито и интелигентно компонирана комедија на Божидар Николиќ, чиј сценарист е Жељко Мијановиќ, како да се доселил покрај многуте зла и деформации, уште и духот на стариот мајтапчија, Бранислав Нушиќ. Тој е очигледно унесрекен поради фактот што неговите обожаватели кои од партерот и од галериите на престолничките и провинциските театри екстатично му викаат „ура“, дури и стотина години по лекотворните лекции што со толкава благод, добрина и смеа им ги беше упатувал, не научиле ништо.

Во оваа актуелна реприза на персифлажните досетки што го обиколија овој дел на светот, Божидар Николиќ го вложи и бриљантниот талент на Бранислав Лечиќ, колку да нема дилеми околу веродостојноста на дијагнозата за патолошкиот ка-

рактар на идолопоклонството со кое униформираниите чувари на редот ѝ се поклонуваат на мистичната сила симболизирана во маршалските, генералските или полковничките униформи. Малоумничката и покорничка љубов на овие лакејски егзистенции кои вернички им коленичат на сјајот на медалите, ширитите и златните палмини ливчиња на униформите, за чудо спирално се проширува и се вовлекува во старастите на речиси сите жители, настрвени еден против друг како душмани што треба да го поделат запленетото кралство.

Николик не ќе дозволи да го заведат, како во голем број претходни случаи, неконтролираните експлозии на смеата, па грижата за функцијата на мизансцената или играта на артистите, да ја стави во втор план. Понекогаш дури се чини дека организацијата на плановите, како, впрочем, и ритамот на монтажните резови, добиваат во режијата подоминантна задача и вредност што рамномерно се натрепварува со вредноста на хуморот. А во околностите под кои денес работат филмските работници во Белград, инсистирањето на една таква естетичка хомогенизација, може да биде казнувачка; продуцентот да те исфрли од игра поради недозволена минуциозност. Впрочем, таквото казнување е необично распространето и во другите кинематографски центри.

Медиумските непријатели склучуваат сојуз

На Седумнаесеттиот фестивал на филмското сценарио во Врњачка Бања, годинава првпат од постоењето на оваа институција, беа вклучени во програмата и телевизиски филмови. Решение кое донекаде ја отсликува кризната состојба во која се наоѓа српскиот филм, редуцирајќи го производството, како што веќе рековме, на само шест наслови. Од друга страна, меѓутоа, практиката на зголеменото присуство на телевизиските филмови на програмите дури и на реп-

резентативни фестивали, какви што се оние во Кан или Венеција, го оправдуваат решението на организаторите на фестивалската смотра да вклучат во листата на прикажаниите филмови и дела кои медиумски им се сродни.

Иницијатива на која може да се гледа како на меч со две острици; ако во продукцијата се најдат ТВ-филмови како делото на Милош Радовиќ, (сценарио: Биљана Пајкиќ), „Бродот плови за Шангај“, тогаш и најголемите медиумски пуританци, ќе ја поздрават како вовед во една нова епоха во која се уриваат естетичките бедеми што го одвојуваат репертоарскиот од телевизискиот филм; ако, пак, меѓу ривалите рамноправно стојат насловите како „Рај“ (сценарио и режија на Петар Зеџ), „Кнедли со сливи“ (режија: Славенко Салетовиќ, сценарио: Милош Николик), „Рускиот цар“ (сценарио и режија на Чедомир Петровиќ), па дури и „Девојката со ламба“, чиј режисер е проучениот Милош Радивоевиќ, а сценарист Слободан Стојановиќ, тогаш се довикнуваат причините и сомневањата дека една таква хибридна творба каква што е ма-нифестацијата во која не се разликува естетиката на еден од друг медиум, подобро и да не постои.

Имале право или не, противниците на ова медиумско заедништво ќе мора да му го признаат високото мајсторство на веќе споменатиот Милош Радовиќ и во областа на визуелизацијата на една мошне сложена психолошка состојба, каква што е состојбата на прикриената љубов, и во областа на психологијата на женската љубов, чии вибрантни премини од состојба на детски пркос во страсна љубов на една зрела личност, се обликувани со рафинман на култивиран набуудувач.

Еден добар телевизиски филм, покрај пет просечни, меѓу кои лесно ќе се издвојат и неколку лоши репертоарски филмови, не е лоша причина овој медиумски натрапник да се најде во друштвото на своите постари побратими.

СЕНТИМЕНТ, НО НЕ И МЕЛОДРАМАТИЧНОСТ

-„Виенале '93" и „Дијагонали '93" -

Една релативно мала средноевропска земја, каква што е Австрија, беше домаќин, во период од само два месеца, на два доста престижни филмски фестивала. Имено, од 15 до 26 октомври 1993 година се одржа 31-от меѓународен филмски фестивал „Виенале '93", а од 1 до 8 декември истата година се одржа и фестивалот на австрискиот филм „Дијагонали '93". Првиот фестивал, по традиција, се одржа во Виена, додека домаќин на „Дијагоналите" беше еден од најголемите и сигурно, за светот, најинтересниот австриски туристички центар - Салцбург.

„Виенале '93" протекна во знак на рекорден број прикажани филмови (130 филмови од дури 26 земји), како и рекорден број посетители на фестивалот - околу 40.000 гледачи. И тука треба веднаш да се каже дека квантитетот беше придружен и од квалитет. Имено, „Виенале '93" измина и во знакот на добри филмови, кои беа распределени на главната фестивалска програма (но без конкурентска треска, бидејќи овој фестивал нема натрпеварувачки карактер) и на повеќе специјални програми.

Меѓу најзначајните филмови од „Виенале '93" треба да ги издвоиме следниве: „Северњаци" на холандскиот режисер Алекс

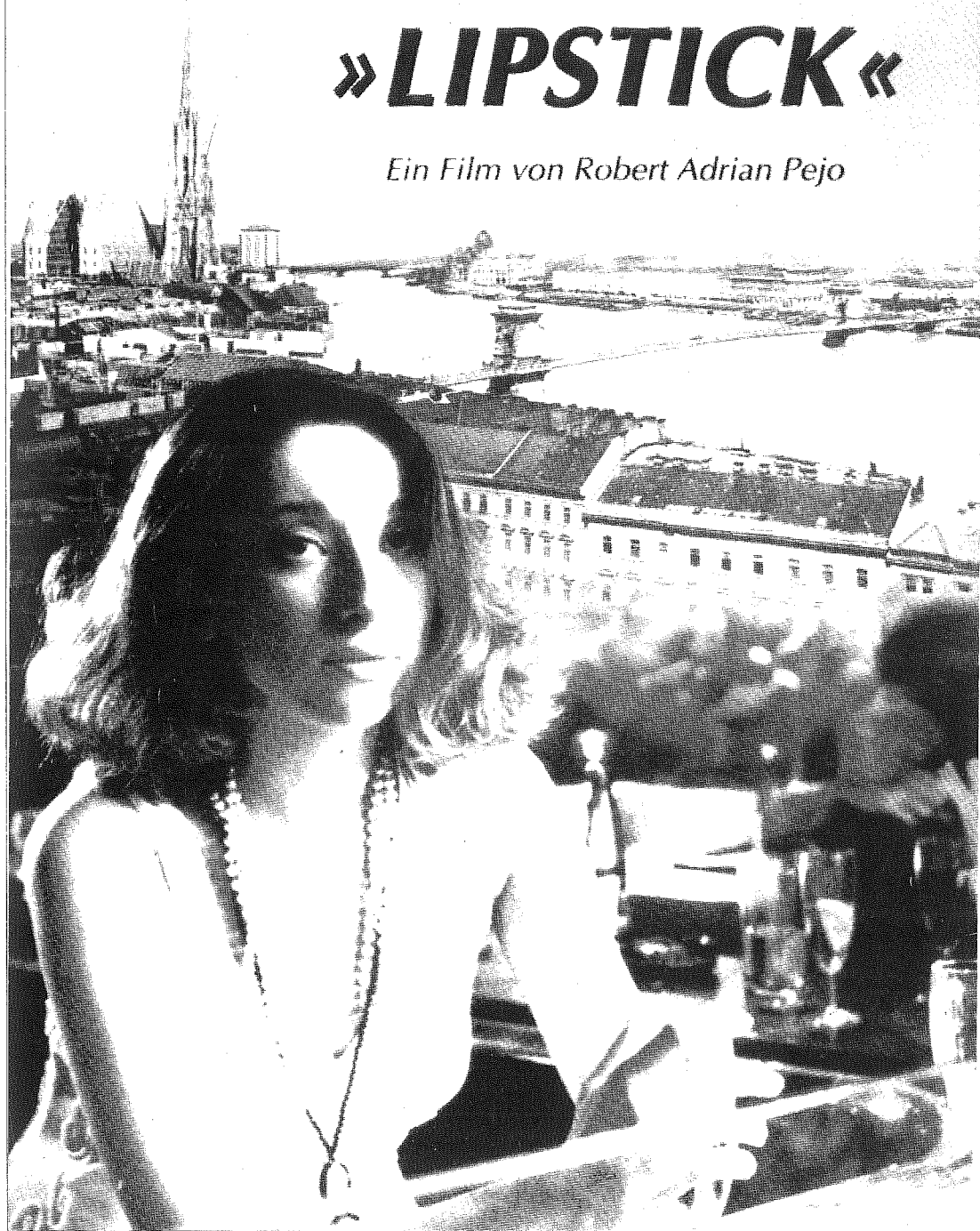
ван Вармердам, „Малиот брат" на Бахтијар Кудојназаров од Таџикстан, „Цвеќе на гревот" на Паоло и Виторио Тавијани, „Далеку, а толку близу" на Вим Вендерс, „Мадам Батерфлај" на Дејвид Кроненберг, „До гола кожа" на Мајк Ли, „Мала Апокалипса" на Коста Гаврас, „Лоло" на Мексиканецот Франциско Атијо, „Нарцис" на Иранецот Раксам Бани-Етемада, „Време на невиност" на Мартин Скорсиз, „Фирма" на Сидни Полак, „Пијано" на Џејн Кемпион, „Кој е таткото" на Стивен Фрирс, „Вигенштајн" на Дерек Џерман, „Заоѓање на столетјето - тестамент" на Лордан Зафрановиќ и „Липстик" на Роберт Адријан Пеј.

„Северњаци", филм на младиот холандски синеаст Алекс ван Вармердам, беше прикажан уште на првиот ден од Фестивалот и така „ја отвори" ревијата на добри филмови кои следуваа. Ова е втор филм на Ван Вармердам. Имено, по успешното деби со филмот „Абел", во 1992 година го снимил филмот „Северњаци". Томас, главната личност на филмот „Северњаци" е адолесцент, кој расте во милјето на еден холандски мал град. Исчуден е и збунет пред дволичноста на малограѓанскиот свет чиј живот се одвива како добро режирана театарска претстава.

Die Sternstunden Filmproduktion zeigt:

»LIPSTICK«

Ein Film von Robert Adrian Pejo



ЛИПСТИК на Роберт Адријан Пејо (главна улога - Синоличка Трпкова)

Алекс ван Вармердам така ги стилизира и атмосферата и траењето на филмот, но во сето тоа внесува многу животност, при што доаѓа до полн израз неговиот режисерски сензибилитет и одличната игра на Леонард Лусиер во улогата на Томас. Успехот на овој филм е во тоа што режисерот, дури и крајно трагичните нешта не ги обработува мелодрамски, туку низ одредена доза на хумор им дава повисока смисла.

И „Малиот брат“ е исто така дело на млад режисер. Имено, на 28-годишниот Таџикстанец Бахтијар Кудојназаров овој филм му е успешно деби во играниот филм, по двата реализирани кусометражни филма. „Малиот брат“ е топла човечка приказна за двајцата браќа - 17-годишниот Фарук и 7-годишниот Азват кои го напуштаат родниот град во потрага по својот татко кој работи во, за нив, непознат и далечен град. Тоа патување (со мал воз) му служи на авторот како поттекст за да исткае една крајно човечка приказна за двете братчиња: едното дете, а другиот штотуку излезен од детството, кои дури и на возрастните може да им бидат вистинска школа за братската љубов и пријателство што доаѓаат до израз во „ситници од животот“. Без никакво политизирање Бахтијар Кудојназаров ткае своевидна сага за својата сиромашна земја, во која честа успева да го победи чувството на немаштија... Шармантен и хуман филм - тоа е „Малиот брат“.

За разлика од холандскиот и таџикстанскиот филм, филмот „Цвеќе на гревот“ е дело на ветерани, а би можело да се каже веќе и класици на филмот - Италијанците (браќата) Виторио и Паоло Тавијани („Падре Падроне“, „Нок на Светиот Лоренцо“, „Добро утро Вавилон“). Филмов, всушност, претставува сага за една италијанска фамилија која во минатото се збогатила благодарение на нечесно стекнатото богатство, поточно за-таено во чуден сплет на околности од еден Наполеонов војник кој имал задача да го чува. Речиси идентични настани се случуваат и подоцна, но семејството, се чини, е осудено да страда преку трагичните судбини на одделни свои членови... Браќата Тавијани оваа приказна ја раскажуваат на класичен раскажувачки начин, малу подзастарено, но затоа, пак, моделираат одлична фотографија на атмосферата и лирско впечатливи главни

ликови. „Цвеќе на гревот“ можеби не спаѓа меѓу најдобрите филмови на овој режисерски тандем, но секако е дело достоино за вниманието на најширокиот круг љубители на седмата уметност.

„Далеку, а толку близу“ е најновото остварување на еден од последните активни автори на некогашниот „германски нов филм“ од седумдесеттите години, Вим Вендерс („Париз-Тексас“, „Небо над Берлин“...). Овој филм претставува на извесен начин продолжение на Вендерсовото ремек-дело „Небо над Берлин“, па како и сите други продолженија, и со ова авторот не успеал да го надмине тоа свое исклучително остварување. Повторно е во прашање поетската метафора за Берлин, некогаш поделениот град, а сега единствениот мегалополис, но, сепак, „Далеку, а толку близу“ има нешто од неискривената убавина на вистинската визуелна поетичност.

Коста Гаврас очигледно ја продолжува својата линија во креирањето на политичко-ангажирани, а естетско впечатливи остварувања. Гаврас, кој секогаш е на страната на поединецот кој трпи поради репресијата на одредена општествена средина, и во „Мала Апокалипса“ на мошне суптилен начин зборува за односот на поединецот и општеството. Овојпат станува збор за посткомунистичкиот период, при што во центарот на дејствието е еден полски автор дисидент во Париз (одлично го толкува чешкиот режисер Јиржи Менцл), кој својот роман може да го издаде само доколку со рекламната предизвика голем скандал. Имено, „Мала Апокалипса“ е ефектна сатира со елементи на комедија на карактери и комедија на ситуации, па така малку потсетува на претходните Гаврасови филмови, а повеќе наликува на филмовите од „Чешката пролет“. Дали ова претставува и дефинитивен израз на Гаврасовото разочарување во можноста поединецот на кој и да е „нормален“ начин да влијае врз општествените текови или, пак, дали со овој филм Гаврас го заокружува циклусот на своите политичко-ангажирани остварувања, е прашање кое ќе го чека својот одговор до следниот Гаврасов филм.

За мексиканскиот филм во светот не се знае многу. И еве, оваа година на „Вие-

нале", по учеството на Канскиот и Единбуршкиот фестивал, пристигна успешниот мексикански филм „Лоло“ на режисерот Франциско Атијо, млад дебитант на долгометражен игран филм. И еве уште една сторија за адолесцентите на „Виенале“. Но во случајов станува збор за 17-годишниот Лоло, кого тешките услови на животот го наведуваат на патот на криминалот, од кој, за жал, за Лоло нема враќање... И повторно, карактеристиката на филмовите од „Виенале“ - сентимент, но и како во другите добри филмови, и тука дејствието не запаѓа во непотребна мелодраматичност. По гледањето на филмот „Лоло“ во устата останува горчлив вкус, а во воздухот лебдат многубројни прашања.

Дејвид Кроненберг, по успешните остварувања во областа на научната фантастика, во филмот „Мадам Батерфлај“, внесува елементи од фантастиката во приказната за современата мадам Батерфлај. Станува збор за љубов на француски дипломат спрема една Кинеска и спрема кинеската опера, која што ќе му донесе голем број незгоди на младиот дипломат (одлично го толкува Џереми Ајронс), при што режисерскиот манир за внесување елементи од фантастиката ќе навесат и одредена шпионска драма. Токму тенката нишка, што во овој филм го раздвојува реалното од иреалното, претставува и најголемата вредност на овој Кроненбергов филм.

„До гола кожа“ на англискиот синеаист Мајк Ли и „Нарџес“ на Раксам Бани-Етемада од Иран се жестоки филмови, кои зборуваат за луѓето од работ на животот или непосредно до него. Губитници во животот, но добитници во необичната и многу животна поетичност на тие филмови... Но кога станува збор за вистинската поетичност тогаш тоа тука, на „Виенале“-то беше ненадминатиот Мартин Скорсиз, ветеран на новиот холивудски филм, со своето најново остварување „Време на невиност“. Во овој свој убав баладичен филм Скорсиз нè враќа во минатото на Америка, но од онаа поубавата поетична страна. Љубовта се случува или не се случува, а оваа Скорсизова „филмска“ љубов се случува во Њујорк во 1870 година или, пак, се случува само во фантазијата на Скорсиз. Но тоа во филмови и не е воопшто важно. Важно е што сè е трепетливо, без ос-

три преоди, со благи претопувања, впрочем како во нашите сони, и со одличните Мишел Фајфер, Вин Рајдер и Даниел Деј Луис во главните улоги. Благодарение на Скорсиз главните личности стануваат и дел од соништата на гледачите. Имаме ли во овој премногу сериозен свет барем право на убави соништа?

Сидни Полак, во филмот „Фирма“ е само привидно во светот на соништата, сè додека младиот и наивен правник (го игра не многу убедливо Том Круз) не согледа дека зад кулисите на американскиот деловен естаблишмент постои вистинско гангстерско милје. Иако филмот „Фирма“ е далеку од најдобрите филмови на Полак, сепак, тоа е филм во кој на моменти се чувствува снажната рака на вистински филмски мајстор.

Филмот „Пијано“ на Џејн Кемпион, тој вреден и значаен филм од новозеландската продукција (за кого веќе е пишувано во „Кинопис“), го претставува самиот врв на „Виенале '93“. Покрај него, меѓу најзначајните филмови, може да се вбројат уште и филмовите „Кој е таткото?“ на познатиот англиски синеаист Стивен Фрирс, малечка но многу животна комедија за едно англиско малограѓанско семејство, и филмот на контроверзниот, но евидентно талентиран режисер Дерек Џерман „Вигенштајн“ несекојдневна, но ефектно обликувана биографија на ексцентричниот, но исклучително значајниот филозоф Лудвиг Вигенштајн.

Лордан Зафрановиќ беше единствениот автор од просторите на некогашна Југославија чиј најнов филм беше претставен на „Виенале '93“. Станува збор за филмот „Заоѓање на столетјето - тестамент“, што претставува своевидна филмографија на еден од најзначајните филмски автори од бившите југословенски простори. Воедно тоа е и филм - хронологија на најцрното во човекот - фашизмот. Своевидното заедништво на играниот (инсери од претходните филмови на Зафрановиќ) и документарниот материјал (оригинални снимки од II светска војна, од судењето на Андрија Артуковиќ и стравични снимки од гранатирањето на Сараево) го прават филмот мошне успешна сага за злото, воопшто. Како лајт-мотив постојано се повторува ликот на една девојка, од еден од постари-

те филмови на Зафрановиќ, која постојано трча кон морето во еден „прегреан“ колор што му одговара на медитеранскиот амбиент. Девојката постојано доаѓа до морето, но никако да влезе во водата. Постои ли, воопшто, прочистувањето, се прашува авторот за кого морето претставува симбол на тоа прочистување.

Синоличка Трпкова, младата и многу талентирана македонска артистка, ја толкува главната улога на сараевската девојка Весна која живее во Виена во времето на страшната војна во нејзината татковина Босна и Херцеговина, во филмот „Липстик“ на младиот режисер Роберт Адријан Пеј, работен во австриско-унгарска копродукција. Овој филм е работен според вистински настан и зборува за неможност на младата Весна да го види својот татко кој останува заточен во Сараево каде што набргу и умира. Весна доаѓа во Будимпешта на закажаната средба со татка си и бидејќи татко ѝ не се појавува таа среќава двајца луѓе - еден Унгарец (одлично го толкува Јан Банош, познат од повеќе филмови на Иштван Сабо) и еден Русин, кои во нејзиниот живот ќе одиграат поголема улога од случајни минувачи... Малечка, но интересно искомпонирана човечка приказна, со одличната Синоличка Трпкова, чиј лик на Весна е и најголемата вредност на овој филм, кој што го означува и солидното дебитирање на Роберт Адријан Пеј од кого во иднина може да се очекува многу повеќе.

Филмот „Липстик“ на извесен начин ги поврзува „Виенале '93“ и „Дијагонали '93“. Имено, тој е прикажан со успех и на двата фестивала, а на „Дијагонали“ - те е прогласен, од страна на жиријата на публиката, за најдобар австриски филм снимен во 1993 година.

Инаку, Првиот фестивал на австрискиот филм „Дијагонали '93“ е одржан, како што веќе рековме, од 1 до 8 декември 1993 година во атрактивниот Салцбург и на него е прикажан пресек од најдобрите австриски филмови снимени не само во минатата година, туку и во претходните години и тоа како на планот на играниот, така и на планот на доку-

ментарниот, авангардниот, анимираниот и видеотелевизискиот филм.

Од долгометражните играни филмови, покрај веќе спомнатиот „Липстик“, треба уште да се споменат и „Бенис видео“ на Михаеле Ханеке (за овој филм веќе пишуваме во „Кинопис“ број 8 во освртот за фестивалот „Виенале '92“) и „Сосед“ на Гејц Спилман. Значи, ќе кажеме нешто повеќе за филмот „Сосед“. Овој филм, преку класична филмска постапка, претставува визуелно впечатлива психолошка драма за еден постар човек, кој во своето соседство открива една млада згодна девојка која е малтретирана од еден криминалец, односно нејзин „бос“ или макро бидејќи девојката се прехранува заработувајќи како проститутка. Старецот решава да го убие криминалецот, тоа и го остварува, а неговото злосторничко дело останува некажнато. Имено, никој ниту помислува дека убиецот може да биде токму тоа старче?! Значи, младиот режисер Гејц Спилман остварува психолошка драма, со елементи на трилер, која гледачите не ги остава рамнодушни.

Она што посебно го карактеризираше фестивалот „Дијагонали '93“ е богатството на разновидни содржини, кои, покрај главната филмска програма на австриски филмови, го збогатија фестивалското празнување.

Така ќе ги споменеме следниве посебни програми: Ретроспектива на мајсторот на анимацијата Макс Флејшер кој е роден Австриец, како и Ревиијата на странски филмови кои како место на случување го имаат градот Салцбург, домаќинот на „Дијагонали“.

На крајот ќе го нагласиме и податокот дека во категоријата на документарниот филм највисоката награда ја доби филмот „На работ од светот“ на Горан Ребиќ, кој живее и твори во Австрија.

Значи, ќе заклучиме со надежта дека „Дијагонали '94“ ќе ги „преболат“ породилните маки, а што се однесува до „Виенале '94“ да се надеваме дека ќе го продолжат нагорниот пат што го карактеризираше „Виенале '93“.

Превод од српски: И. Петрушева

ВО МЕКАТА НА СВЕТСКАТА ФИЛМСКА УМЕТНОСТ

- 37-от Лондонски Фестивал на Фестивалите -

Енергичната директорка на Лондонскиот фестивал госпоѓа Шила Витекер (првата жена која по машката директорска доминација го презеде кормилото и со голем успех го управува овој најголем светски „фестивалски брод“) на вечерта резервирана за традиционалниот филм на изненадувањето, на преполнетиот аудиториум во големата сала на киното „Одеон Вест“ на Лестер скверот, очигледно задоволна, му се обрати искрено, без најмала поза, со љубопитното прашање: „Добро, од каде вакво интересирање за фестивалот кога на огромниот лондонски репертоар исто така се вратат многу добри филмови, а и ТВ каналите, исто така, имаат голема понуда?!“. Општиот одговор го дофрлија неколку гледачи од првите редови кој се состоеше во тоа дека Лондонскиот фестивал го нуди најновото и разновидното од светската филмска продукција, а дека телевизијата е здодевна и дека не е сè во седењето дома. Тоа се вистинските одговори за тоа зошто лондончани традиционално ги полнат киносалите во текот на 2,5 неделниот лондонски фестивалски маратон. Тие не ја пропуштаат привилегијата што живеат во неофицијалната метропола на светската култура, вклучително и на филмската уметност, па и покрај

тоа што лондонскиот кинорепертоар е најбогатиот на светот, нивните апетити за добрата „филмска храна“ не се задоволуваат само од него, туку „гурманскиот прелив“ љубоморно се консумира и од фестивалската трпеза чии меѓународни филмски ароми ги заситуваат разновидните филмофилски вкусови на многубројните поклоници на седмата уметност, главно членови-абоненти на НФТ и БФИ (Лондонскиот Национален Филмски Театар на Саут Бенк т.е. Јужниот брег на Темза, во популарниот мултикултурен центар каде што е и базата на фес-тивалот и Британскиот Филмски Институт кој минатата година го прослави значајниот 60-годишен јубилеј, а е воедно извршниот организатор на ЛФФ). Кон овие две водечки фес-тивалски институции годинава се приклучи и од неодамна отворениот МОМИ - Музејот на подвижните слики како единствен од таков вид во Европа и во светот. Потоа, по таквиот вовед и контакт меѓу директорката и верната публика, беше прикажан најновиот филм на Мартин Скорсиз (TIME OF INOCENCE, ВРЕМЕ НА НЕВИНОСТ), едно сосема поинакво дело до серијата сурови филмски драми во кои главен носител беше неговиот омилен артист Роберт де Ниро (ТАКСИСТ, РАЗБЕШЕТИОТ БИК, ДОБРИ

МОМЧИЊА до CAPE FEAR или ТОЧКАТА НА СТРАВОТ). Овојпат Скорсиз романескно го евоцира времето на 70-ите години од минатиот век, меѓу њујоршката аристократија, со Мишел Фајфер и Даниел Деј Луис како страсни љубовници чија забранета љубов тогашните пуритански морални норми однапред ја осудиле на пропаст.

Инаку една од актуелните пароли на Лондонскиот фестивал беше: ФИЛМОВИ ДЕНЕС - ФИЛМОВИ ЗА УТРЕ, што значеше дека она што ќе продефилира во текот на фестивалот во голем дел ќе се слева сукцесивно во и онака константно бујната репертоарска река на космополитскиот Лондон. А во случајот на филмот на фестивалското отворање, британската и светска премиера на најновото филмско остварување на Џејмс Ајвори ОСТАТОЦИ ОД ДЕНОТ (THE REMAINS OF THE DAY), на оние кои не можеа да присуствуваат на отворањето на 4-ти ноември минатата година, организаторите веднаш им дадоа шанса овој, во меѓувреме, за неколку „Оскари“ номиниран филм (можеби некои од тие „Оскари“ веќе и ќе бидат освоени, тоа останува отворено зашто, во времето кога е пишуван текстот тоа, сè уште, не можеше да се знае), да го видат веднаш на тековниот репертоар. Со тоа, и покрај траењето на Лондонскиот фестивал, репертоарот во тие ноемвриски денови навистина беше збогатен со филмот на Ајвори кому не му беше тешко да го преточи врз истоимениот роман на Казуо Ишигуро базираното сценарио од неговата постојана соработничка Рут Џабвала Провел, што, пак, маестрално на својот грб го изнесуваат актерскиот тандем: Ентони Хоупкинс во улогата на типичниот англиски Батлер по име Стивенс и Ема Томпсон како партнерка-домарка вљубена во него кои, пак, во однос на Лорд Дарлингтон (Џејмс Фокс) се другата страна на класната поларизираност во Британското општество.

Во својата поздравна реч, упатена како уводник од фестивалскиот буклет, директорката Шила Витекер, меѓу другото, како повик до лондонските и светските филмски вљубеници, напиша: „Придружете ни се, зашто сите патишта на светскиот филм водат во Лондон, доаѓаат режисерите за да го прославиме најновото планетарно издание на

уметноста на подвижните слики“. И навистина, 37-от ЛФФ како и сите претходни и овојпат беше празник на филмот, вистинска Мека на највредното од најновата светска филмска продукција со импозантната бројка од околу 200 филмови прикажани во над 280 проекции во 15-ина кино-сали низ Лондон и групирани во повеќе потпрограми-секции: ПРЕМИЕРИ на весникот „Ивнинг стандард“ - во чие спонзорство, во двете сали на киното Одеон Вест на Лестер скверот, беа прикажувани главно најновите светски филмски хитови, потоа, во рамките на СВЕДСКАТА ПАНОРАМА беа вклучени 43 филма од сиот свет, во националните кинематографски потпрограми беа прикажани 14 француски, 8 италијански и 33 американски независни филма како и 50-ина филмови од програмата на ТРИТЕ КОНТИНЕТИ: Азија, Африка и Латинска Америка и Карибите, додека домаќините - Британците имаа своја панорама од 15 филма како некој вид фестивал во фестивалот од кои 10 беа избрани да се натпреваруваат за наградата што на крајот публиката му ја додели на најдобриот домашен филм, НАПУШТАЈКИ ГО ЛЕНИН (LEAVING LENIN) на младиот и очигледно талентиран режисер од Велс-Ендаф Емлин. Тој создал една симпатична комедија во традицијата на островскиот хумор, за необичното патешествие на група професори и студенти Велшани во Русија поточно во Санкт-Петербург, каде што, покрај запознавањето со доста конфузното посткомунистичко животно секојдневје во земјата на Ленин (што и со самиот наслов има одредена иронична конотација) овие Велшани ќе се преслушаат и самите меѓусебно, со дотогаш скриените слабости и вредности, а куриозитетна во филмот е и хомосексуалната врска меѓу еден руски панкер и неговиот ад-хок гостин од далекиот Велс.

Година на британскиот филм

Што се однесува до филмовите од домаќините, комплетната слика за дострелите на најновата британска продукција во деновите на ЛФФ можеше да се комплетира паралелно со 15-те вклучени во рамките на фестивалот и оние што се прикажуваа на тековниот кинорепертоар, дојдени по триумфот

на последниот Кански фестивал, предводени од двојно наградениот ДО ГОЛА КОЖА (NAKED) на режисерот лауреат Мајк Ли и со одличниот Дејвид Џулис како добитник на наградата за најдобра главна машка улога, потоа филмот на режисерот Кен Лоуч ДОЖД ОД КАМЕЊА (RAINING STONES) и комедијата од Даблин со ирски глумци КОЈ Е ТАТКОТО (THE SNAPPER) на режисерот Стивен Фриерс со која, пак, беше отворена Кензен-програмта на ланскиот Кански фестивал. Како претходен учесник на Кан каде што придонесе за доминацијата на британскиот филм, во рамките на Лондонскиот фестивал меѓу 10-те британски филмови за кои гласаше публиката, беше прикажан и филмот ДРУГАРКИ (FRIENDS), на режисерката Илејн Проктор. Овој филм претставува современа драма за три другарки од Јоханезбург кои во бурното време на апартхејдот на Јужна Африка од различни позиции, расни, морални и политички, се изложени на искушенија при што меѓусебното другарство не е доведено во прашање, иако врз него трагично влијае општиот надворешен фон на политиката и настаните на оваа земја од африканскиот југ. Меѓу британските филмови на ЛФФ со своја куриозитетност се појави и дебитантското крштевање ВО НАДЗОР (IN CUSTODY) на режисерот Исмаил Мерчант инаку попрославен како продуцентски партнер на сите филмови на Џејмс Ајвори. Во своето режисерско деби Мерчант на духовит начин го преиспитува губењето на духовниот идентитет на древната индиска култура доловено преку интервјуто што се обидува да го сними еден провинциски професор вљубеник во урду-поезијата со еден искусен и славен поет кого, пак, ќе го затече престарен, изнемоштен од глад, а згора на сè ќе му откаже и магнетофонот.

Од независната британска продукција како ефектен продолжувач на Хичковиот трилер беше прикажан филмот БЕЛИОТ АНГЕЛ (WHITE ANGEL) на, исто така, млади автори: косценаристите Женевјев Џолифи и Крис Џоунс кој е воедно и режисер на оваа трилер драма за необичната стапица на меѓусебно уценување меѓу една писателка на криминалистички романи и нејзиниот потстанар-психопат, стоматолог кој ќе биде сериски убиец на жени, а за иронијата да биде поголе-

ма ќе се вљуби во писателката која знае дека тој е злосторник но не смее да ѝ го пријави на полицијата затоа што таа е сомнителна поради исчезнувањето на нејзиниот маж. Филм на вистински трилер со пресметана тензија, прецизно и интелегентно замислен и режиран. И филмот СОКОЛ (THE HAWK) на режисерот Дејвид Хејмен е солиден крими трилер режиран во Хичковски стил. Филмот ХЕНРИ (HENRY) е во режија на Сајмон Шор кој, преку девојчето Хенри кое, како музичар ќе замине во Белфаст за да учествува на едно натпреварување, ја отсликува инаку трагично и траматично поделената североирска стварност меѓу протестантите и католиците, а благиот хумор кој произлегува од тоа, режисерот Шор го ублажува преку благородната личност на протестантското девојче кое како гостин-че ќе биде прифатено од католичко семејство кое, пак, за неволја, од Хенри бара да свири виолина, а не она што таа најдобро го знае - хармониката, при што се вмешува и навивач-киот менталитет на нејзиниот татко кој ќе ја тера да свири протестантски, а не католички мелодии. Малата Хенри, сепак, тие дилеми ги решава на најдобар начин со музиката и во поентата на филмот прераснува во можната спасоносна „маскота“ за поделената Северна Ирска во стилот: Кога сите Ирци би правеле како Хенри...? Со сета своја медиумска контроверзност, привлечност и убавина познатата пејачка Кејт Буш на Лондонскиот фестивал се претстави и со своето дебитанско филмско дело ЛИНИЈАТА, КРСТОТ И КРИВИНАТА (THE LINE, THE CROSS AND THE CURVE) замислено како нејзин автопортрет низ визуелна симболика и со суштинската функционалност на нејзината музика, што предизвика големо интересирање кај нејзините поклоници.

Филмот МРАЧНО ЛЕТО (DARK SUMMER) е авторско, сценаристичко-режисерско деби на младиот Чарлс Титон кој, надоврзувајќи се на традицијата на британскиот социјален реализам, нè пренесува во Ливерпул, сликајќи го намуртеното животно секојдневје на еден млад црнец-боксер кој нема да има успех како на професионален план, така и во љубовта откако неговата бела жена ќе го аборттира инаку толку саканото заедничко дете. Со својата авторска персоналноост, како

родоначалник на новиот британски филм, на Лондонскиот фестивал се појави со документарниот автопортрет прославениот Линдзи Ендерсон еден од творците на Манифестот за Слободниот Филм-FREE CINEMA, издаден во 1956 година. Насловот на Линдзијевиот филм е симптоматично запрашан: TOA ЛИ Е СЕ ШТО Е? (IS THAT ALL THERE IS?) или послободно прашано: „Тоа ли е сè што остана од животот и од филмот?“ Кажувајќи го на почетокот едниот од своите авторски постулати дека перфекцијата не е единствената цел во филмот, патем, сликајќи се себеси во својот редуциран интимен животен круг, со неколкуте пријатели уметници, кои, и покрај педигретото, се борат за егзистенција, Ендерсон прави не само свое резиме за она што го направил (во неговата бања во која тој се капе на сидовите ги гледаме постерите од играните филмови: ИФ, БРИТАНСКА БОЛНИЦА, О, СРЕКЕН ЧОВЕКУ) туку од позиција на „маргинален воајер“, иронично и носталгично, ќе забележи дека не само уметноста, меѓу неа и филмот, туку и животот, за жал, им се препуштени на баналностите и со загубени критериуми за творечко достоинство, притоа мислејќи на агресивноста на комерцијалната американска филмска продукција. Врз неколку епизоди со анегдотски коментар тој ѝ се потсмева и на духовната празнотија за згора на сè да ја подвлече одминливоста и кратко-трајноста на животниот век, кога кругот на животот се затвора, со симболичното фрлање во Темза на пепелта од урните на неговите омилен артистки: Рејчел Робертс и Џил Бенет, со присуство на неговите пријатели, артисти и други соработници, на бродот кој комеморативно плови низ Темза некаде во линијата на НФТ-Националниот филмски театар, базата на Лондонскиот фестивал.

Американскиот продукциски оптимум: „официјалците“ и независните

Лондонскиот фестивал на фестивалите по традиција е и можност за најголемиот увид во најновата американска филмска продукција, на едната страна филмовите на големите продуценти, биг-баџетските со паралелната комерцијална темпираност, за чие создавање се грижи големиот холивудски

или њујоршки капитал со светска дистрибуција на т.н. Мејџерси, а на другата малите независни филмови кои исфрлаат нови режисерско-сценаристички таленти со најчесто современа животна проблематика како и долгометражни документарци со актуелни содржини. Вкупно овојпат тоа беше импозантна бројка од 15-ина филмови од првото, „официјално“ крило, главно хит-учесници од Канскиот или Венецијанскиот фестивал на чело со главните освојувачи на наградите на овие два водечки премиерни светски фестивала, а во рамките на Американската панограма на независните филмови беа прикажани 33 остварувања за кои големиот Алтман на својата прес-сеанса за организација на Лондонски „Гардиан“ рече дека нивната шанса за афирмација е токму најголемиот светски фестивал на фестивалите - Лондонскиот.

Во рамките на една од поударните и попривлечните програми за публиката со насловот „Филмови на Скверот“ (прикажувани на Лестер скверот во двете киносали на „Одео Вест Енд“) можеше да се види изборот на позначајните големобуџетски комерцијални филмови на главно познати режисерски имиња, филмови кои беа значаен репрезентативен сегмент на Канскиот и Венецијанскиот фестивал. Така од Канската главна програма за затворањето на Лондонскиот фестивал беше земен одличниот: ДО ВИДУВАЊЕ МОЈА КОНКУБИНО (FAREWELL TO MY CONCUBINE) во режија на натурализираниот американски Кинез Чен Каиге, како хонгконшкинаеска копродукција, а филмот е екс-екво освојувачот на канската Златна Палма заедно со филмот ПИЈАНО на Џејн Кемпион. Вториот од главната канска програма прикажан на Лестер сквер под покровителство на весникот „Ивнинг Стандард“ беше комерцијалниот римејк СУШТЕСТВА ВО ЧОВЕЧКИ ТЕЛА (BODY SNATCHERS) во режија на еден од американските хорор-суспенз мејкери Абел Ферара, кој пак во Лондон се претстави и со својот жанровски дијаметрален филм, психолошката драма од светот на филмот, поточно холивудската декаденција - ЗМИСКИ ОЧИ (SNAKE EYES) со Харви Кајтел во личноста на холивудски режисер со двоен морал и Мадона како артистка во филмот, што тој го режира, и негова љубовница. „Зим-



БЕЛИОТ АНГЕЛ на Крис Џоунс

ски очи" во Лондон дојде како еден од позначајните филмови од главната програма на венецијанската Мостра. Третиот филм од Главната канска програма прикажан во Лондон беше КРАЛОТ НА РИДОТ (KING OF THE HILL) на режисерот Стивен Содерберг (за овој и за другите кански учесници веќе пишував во мојот претходен осврт за Кан во КИНОПИС).

Од јубилејниот 50-ти фестивал во Венеција, покрај споменатиот ЗМИСКИ ОЧИ, во Лондон беа прикажани уште: екс-екво освојувачот на Златниот лав, новото ремек дело на Роберт Алтман КРАТКИ ИСЕЧОЦИ (SHORT CUTS) покрај НЕШВИЛ, БАФАЛО БИЛ И ИНДИЈАНЦИТЕ и претходниот кански лауреат ИГРАЧ, ново видување на големиот автор во неговата специфично режирана филмска американијада чија суштинска карактеристика е слободната драматургија изразена во т.н.-то overlapping преточување на мозаички стории од американската современост; третиот филм од Венеција во Лондон беше режисерското деби на Роберт де Ниро ПРИКАЗНА ОД БРОНКС (A BRONX TALE) една условно

автобиографска реминисценција од младоста за њујорското подземје од 60-ите; и четвртиот филм од венецијанското Лидо на Лестер сквер беше БАРАЏКИ ГО БОБИ ФИШЕР (SEARCHING FOR BOBBY FISCHER) дебитантско успешно остварување на режисерот Стивен Зејлиан, драма од светот на шахот со акцентот како се создава генијален шахист од дете до возрасен, со Бен Кингсли како шаховски учител и педагог, а сè во спомен, како што сугерира и самиот наслов на филмот, на големиот и предвреме повлечениот шаховски генијалец, бившиот светски шампион Боби Фишер; и конечно, петтиот венецијански учесник прикажан во рамките на програмата „Филмови на Скверот“ беше хард-килинг суспензот КАЛИФОРНИЈА, авантуристичка драма за лудилото на еден млад сериски убиец, во режија на Доминик Сена. Во репертоарски атрактивната програма „Филмови на Скверот“ покрај споменатите филмови учесници на Канскиот и Венецијанскиот фестивал, европска промоција преку Лондонскиот фестивал имаше еден од буџетски најамбициозните филмови КЛУБОТ НА



СУШТЕСТВА ВО ЧОВЕЧКИ ТЕЛА на Абел Ферара

СРЕКАТА (THE JOY LUCK CLUB) во режија и копродукција на уште еден натурализиран Американец од кинеско потекло-Вејн Венг кој, според сценариото на писателката Еми Тан, базирано на нејзиниот истоимен роман бестселер во Америка, за првпат на холивудски начин, во подолг период, ја слика животната драматика на три генерации американски кинески со реминисценциите на бегството од НР Кина, во времето на Мао Це Тунг-во ветената земја Америка и нивниот живот во новата татковина во која ги зачувале традиционалниот морал и обичаите. Филмот „Клубот на среќата“ е доминатно женски по своите личности, главно сликајќи ги односите меѓу мајките и ќерките, но и односите во браковите на претставниците од трите генерации, исполнети со многу сентименти и премногу плачење, така што плачењето на личностите, во секавањата или сегашните односи, е една од главните специфики на оваа многу добро режирана филмска драма. Во сè позачестениот тренд на американски црначки филмови, реализирани со црначки капитал од режисери црнци со современи

црначки теми, како потипични во рамките на Лондонскиот фестивал и неговата ударна програма „Филмови на Скверот“, секако, отскокнуваа двата дебитански филма ЛУЃЕ В СТАПИЦА (STRAPPED) во режија на познатиот артист Форест Витекер и ОПАСНОСТ ЗА ОПШТЕСТВОТО (MENACE II SOCIETY) во режија на браќата Ален и Алберт Хјуис. Заедничкиот именител на обата филма е сликањето на суровото секојдневје на младите американски Црнци, во првиот во амбиентите на Њујорк, во вториот уште понагласено и потипично во црначкото гето на Лос Анџелес-Вотс, во кое избивале познатите црначки немири, со драматични и крвави пресметки меѓу црначките банди, што е еден од најсериозните животни проблеми на Америка денес. Самиот Форест Витекер, пак, се појавува и како главен протагонист во филмот ЛЕЖЕРЕН ЖИВОТ (LUSH LIFE) во режија на комплетниот автор на филмот Мајкл Илајес. Филмот „Лежерен живот“ е типична музичка драма од неодоливото њујоршко поднебје, приказна за другарството на двајца џез-музичари: труба-чот кој патем се соочува со тешка и неизле-

чива болест-Бади Честер (го игра споменатиот Витекер) и саксафонистот Ал Горки (во интерпретација на Џеф Голдблум) чија сврзаност за својот црнечки другар е огромна и тој прави сè неговиот френд да оздрави и затоа што смислата на неговото музицирање, па и живеење, е во зависност од благородноста и инспиративноста на другарот-црнец. Филмот на Илајес е своевиден омаж за другарството, љубовта, животот и музиката т.е. џезот со сиот дух што во сето тоа го влева неодоливиот Њујорк.

Меѓу 33-те независни филмови прикажани во рамките на специјалната програма US Independents можеа да се видат, по форма и по содржина, разновидни жанровски остварувања што ја демонстрираа виталноста на најголемата светска кинематографија, која со такви нови режисерски имиња не мора да биде загрижен за својата иднина. На пример, филмот ДВАЕСЕТ ДОЛАРИ (TWENTY BUCKS) на талентираната режисерка Кива Розенфелд покажува дека големиот Алтман е автор на кој се угледуваат помладата генерација режисери. Имено, филмот ДВАЕСЕТ ДОЛАРИ е очигледно под влијанието на режисерскиот стил на Алтман затоа што Розенфелд го режира во препознатливата оверлапинг постапка, следејќи ја „судбината“ на една банкнота од 20 американски долари која, откако случајно ќе му се загуби на еден минувач, ќе ја започне својата „одисеја“ минувајќи од раце в раце, а со тоа Розенфелд на симболичен начин ги слика и судбините, во мозаичките животни стории, на галерија личности кои како да се паралелен пандан на Алтмановите личности и стории од неговиот најнов филм КРАТКИ ИСЕЧОЦИ. Во тој непретенциозен стил, но со видлив талент е режиран и филмот РУБИ ВО РАЈОТ (RUBY IN PARADISE) на режисерот Виктор Нунез во кој тој, пак, го слика секојдневјето и борбата за егзистенција на младата, убава, но горда девојка Руби која работи во американската туристичка Мека на Флорида.

Долгометражниот документарец КАЧАО: КАКО НЕГОВИОТ РИТАМ НЕМА ДРУГ (CACHAO: LIKE HIS RHYTHM THERE IS NO OTHER) е продукциско и режисерско деби на познатиот американски артист од кубанско потекло Енди Гарсиа и искрено ќе кажам

дека гледањето на овој филм во рамките на ЛФФ беше вистинско доживување. Тоа во прв ред се однесува на прекрасната оригинална и инспиративна музика на најголемиот кубански музичар, живата легенда на латиноамериканската музика, 75-годишниот Израел Лопез популарно наречениот Качао (роден во 1918 година во Хавана). Својот талент, растејќи во семејство на музичари, Качао го најавил уште во 9-тата година, а на 12-годишна возраст веќе станал член на Хаванскиот филхармониски оркестар свирејќи контрабас секогаш искачен на дрвена кутија за да може да ги допира струните на големиот инструмент, кој оттогаш, па до денес повеќе од 6 децении стана суштина на неговиот имиџ. Влијанието на Качао врз латиноамериканската музика е огромно, тој заедно со својот брат Орестес има компонирано над 3000 т.н. „Данцонес“ и во 1938-та, свирејќи некои од најновите „Данцонес“ тој и брат му го создадоа „Мамбото“, потоа популаризирано од Перез Прадо. Меѓутоа, Качао подоцна го надгради во Мамбо-Jazz ритам што посебно кулминираше во неговата иновациско-изведувачка формација, како Кум на Кубанскиот-бас, специјалноста на кубанскиот џемсешн-Дескаргата. Сви-рејќи ја со избрани музичари, интензивно, меѓу 1957 и 60-та година во Хавана, по напуштањето на Куба, поради доаѓањето на Кастро на власт и преселувањето во 1962 година во САД, Дескаргата изврши големо влијание и врз американските урбани музички форми во џезот. Портрет-документарецот на Гарсиа за Качао се раѓа на концертот одржан во Мајами (каде што Качао и Гарсиа живеат) во 1992 година под насловот „Качао Мамбо и Дескарга“ и во текот на 2 часа режисерот Енди Гарсиа ја импрегнира таа музика, претворајќи го својот филм во своевиден филмски концерт, така што во текот на Лондонската премиера на ЛФФ од воодушевените гледачи Качао и неговиот оркестар добиваа аплаузи како на отворена сцена, за доживувањето да биде комплетно во средбата по проекцијата на присутните, Качао и Гарсиа со гледачите.

Филмот НЕ МЕ ВИКАЈ ФРЕНКИ (DON'T CALL ME FRANKIE) е одличен деби на сценаристот и режисер Томас Фучи. Тоа е една во најдобрата традиција на независниот амери-

кански филм интимистички режирана урбана егзистенцијална драма, која, од обид за самоубиство во Камиевски околности (во време на земјотрес) што сака да го изврши централната личност Френки, кој пак не сака така да го викаат, ќе прерасне во необично пријателство меѓу него и црната девојка Барбара, што во текот на 24 часа ќе ги измени нивните животни патеки. Посебна вредност на филмот е музичката подлога во која се преплетуваат мотиви од кантри музиката и џезот до оперските гласовни височини на една Калас и како што ќе забележи Френки: „Сето тоа е меѓусебно поврзано ако го слушаш одблизу“. Следејќи го примерот на акциониот трилер или поточно стрит-филмот со мафијашките пресметки, режисерот Роб Вајс во својот филм МЕЃУ ДРУГАРИ (AMONGST FRIENDS) остварува стандардна режија, донесувајќи го духот на новата генерација криминалци со посебен сензибилитет и откаченост во сегашното време на 90-ите, кога фактички се судираат двата морала на постарата и најмладата генерација на подземјето, првите кои, сè уште, ги почитуваат традицијата и дадениот збор, а вторите кои сето тоа анархично го рушат. Врз традицијата на американскиот независен филм-ноар се надоврзува авторот Дејвид Маркони со интересниот авантуристички трилер со мистериозен превез ЖЕТВА (THE HARVEST). Иранецот Амир Надери, кој сега како натурализиран Американец живее и режира во Њујорк, во своето најново остварување МЕНХЕТЕН ПРЕКУ БРОЈКИ (MANHATTAN BY NUMBERS) како што сугерира насловот, е инспиран токму од животот во најголемата и најсурова урбана, бетонска џунгла-градот држава Њујорк чие секојдневје го прикажува од онаа страна на медалот на „Големото јаблоко“, сето тоа документаристички доживеано од младиот новинар Џорџ кој останува без работа и во суровата егзистенцијална борба за опстанок ќе се соочува со социјалното злостовство на аутсајдерите и бездомниците, што е воедно и своевиден депримирачки портрет за Њујорк.

Големите избор од традиционално негуваниот долготражен документарец, селекторите на Лондонскиот фестивал репрезентативно го донесуваат преку група покарактеристични авторски документарци,

предводени од најголемиот жив американски документарист Фредерик Вајсман кој веќе со години е авторска „маската“ на секој ЛФФ затоа што речиси секој фестивал го прикажува неговото најново дело, па излегува дека Вајсман како специјално да подготвува филм за Лондонскиот фестивал. Неговото последно издание беше возбудливиот ЗОО (ZOO) сниман во Метро-Зоолошката градина во Мајами чие секојдневје Вајсман, со своите сниматели, ни го доловува низ динамични и помалку курioзитетни настани во кои главни протагонисти се животните и стручниот персонал на оваа институција. Два документарни филма говорат за опсесиите на Американците: JAC CUM ОПСЕДНАТ ОД СЕКСОТ (I AM A SEX ADDICT) на авторскиот тандем Викрам Џојанти и Џон Пауерс, покрај американската зависност од алкохолот, дрогата, цигарите и храната, нивниот филм, сексот, за над 300.000 Американци, го прикажува како 5-то „зло“, како 5-та зависност, а што авторите ја доловуваат преку 9-мина типични мажи и жени зависни од преголемата „употреба“ на сексот, додека вториот филм ДОКАЗ ЗА ЖИВОТ: ХИВ-СЕРОПОЗИТИВ И КОПНЕЖ ПО СРЕКА (LIVING PROOF: HIV AND THE PURSUIT OF HAPPINESS) на режисерот Кермит Коули нè воведува во најновата опсесија на Американците, најновото, 6-то зло -СИДА-та доловена преку фобијата на група Њујоркшки хомосексуалци, главно од уметничките кругови. Тие, откако дознаваат дека се потенцијално смртно загрозувани од сидата, со престроена и нарушена психа, ја започнуваат новата игра на животна потрага како, сè уште, живи поради тоа што се „само“ серопозитивни, кога за нив живеењето станува подарок, нешто што еуфорично го чувствуваат како нова радост, нов копнеж по среќа.

Филмот ЖИВОТОТ И ВРЕМИЊАТА НА АЛЕН ГИНЗБЕРГ (THE LIFE AND TIMES OF ALLEN GINSBERG) на режисерот Џери Аронсон, како што кажува самиот наслов е ефектен документаристички портрет за еден од најоригиналните живи американски поети на БИТ-генерацијата Ален Гинзберг (лауреатот -венценосец на Струшките вечери на поезијата). Авторот Аронсон се држи стриктно за хронологијата на настаните од бурната биографија на 75-годишниот Гинзберг, така што

секоја деценија станува своевидна глава од животната книга на Гинзберг, со личностите - столбови врз кои тој примарно се формира: таткото поет од кој се задојува со поезијата и мајка му чие лудило го „заразува“, потоа 40-ите и 50-тите кога станува родоначелник на познатата БИТ-поетска група, другарувањето со Џек Керуак и Бароус, еден разбрануван живот во кој, како што ќе рече самиот, Гинзберг се дружел со скитници, генијалци и поети. Специфичен производ на независната црнечка филмска продукција, а како дел од новиот незапирлив тренд на тотална еманципација на американските Црнци или Афро-Амери, е долгометражниот документарец СТРАВ ОД ЦРНАТА КАПА (FEAR OF A BLACK HAT) во режија на Расти Кандиф - филм за N.W.H. („Niggers With Hats“), секако една од најпопуларните американски црнечки рап-групи. Во филмот кој, всушност го носи насловот на еден од албумите на оваа рап-група, со бунтовништвото кое се граничи со непризнавање на нормите на Белата Америка, но и со провокации во стилот на двата наслова на песните: „Убиј Белчо“ („Kill Whitey“) и „Еби ја гардата за безбедност“ („F-k the Security Guards“) - режисерот Кандиф, преку репортажата што ја снима една црна новинарка, следејќи ја групата на нејзината турнеја низ Америка, всушност, го создава шоу-биз портретот на „откачените“ раповци „Црнци со капи“.

Филмови од други јазични подрачја

37-от Лондонски филмски фестивал доследно на традицијата од скоро 4 децении постоење и во своето најново издание, тргнувајќи од квантумот на филмовите на неговата огромна програма, може да се подели на два дела: како англо-американски филмови снимени на англиски јазик (групирани по својата кинематографска - продукциска поврзаност, при што оние од Канада, Австралија или Нов Зеланд остануваат издвоени во „другите“) и вториот дел кој го сочинува главно преостанатиот и разновиден европски кинематографски спектар како и филмовите од другите континенти, пред сè, од трите секогаш заемно групирани како трет филмски

свет на Африка, Азија и Латинска Америка и Карибите.

Со својата мултинационална, универзална синеаестичка припадност, во Лондон со два филма беше застапен познатиот израелски автор-документарист Амос Гитаи, кој по недоразбирањата со официјалната израелска политика, често поради односот и спрема Палестинците, денес живее и работи во Париз, снимајќи паралелно филмови на мајчиниот јидиш-јазик, исто така, на англиски и на француски. Неговите два филма: ГОЛЕМ - СКАМЕНЕТАТА ГРАДИНА (GOLEM - THE PETRIFIED GARDEN) и ВО ДОЛИНАТА НА ВУПЕР (IN THE VALLEY OF THE WUPPER) се типични за неговата документаристичка авторска ориентација. Првиот е документарно-игран, чија симболика, присутна и во насловот, на феноменот Голем е колку утописка толку и повод, преку мисијата на еден американски Евреин галерист (го игра познатиот режисер Семјуел Фулер) во Русија по Перестројката, да ја отслика непосредно документарно тамошната животна беда. Во вториот, чист долгометражен документарец, Гитаи со својата екипа во 1992 година заминува во Вупертал, градот на реката Вупер во Германија за да го истражи мистериозното убиство на еден полуевреин од страна на група скинхедси ултра радикали, а преку тоа Гитаи индиректно предупредува на растечкиот неофашизам во разни варијанти, не само во Германија по обединувањето, туку и во другите делови на Европа.

Од „Италијанската панорама“ синдромот на мафијата беше централна тема на акционите трилер драми: ПОЛИЦИСКА ГАРДА (LA SCORTA) на режисерот Рики Тоњаци, ТРКАТА НА НЕВИНИОТ (LA CORSA DELL' INNOCENTE) на Карло Карлаи и ДОЛГА ТИШИНА (IL LUNGO SILENZIO) на германската режисерка Маргарет Фон Трота. Од италијанските филмови видени во Лондон треба да се издвојат секако и специфичните драмски комедии: омнибусот за животот на жените во Неапол СЛОБОДНА (LIBERA) на авторот Пупи Корсикато и секако еден од најдобрите италијански филмови ГОЛЕМАТА ТИКВА (IL GRANDE COCOMERO) во кој авторката Франческа Арчибуги ги доближува со поетска топлина хендикепираните светови на возрасни-

те и децата, низ благо-ироничната животна драма за докторот психијатар и неговите пациенти во една душевна болница за деца и младинци.

Французите одамна не можат да се пофалат со меѓународно успешен комерцијален филм. Во рамките на „Француската панорама“ на ЛФФ, кој веднаш потоа се најде и како хит на тековниот лондонски репертоар беше прикажан ДЕВОЈКАТА НА ВОЗДУХОТ (LA FILLE DE L'AIR) во кој режисерот Марун Багдади, следејќи ја американската формула за полициско-криминалистички акционен филм, го реконструира автентичниот настан кој во 1986 година ја возбуди Франција, кога Надин Вожур (ја игра одличната Беатрис Дал) ја презема акцијата, со хеликоптер што самата го управува, да го извлече од затвор својот маж Мишел Вожур. Со комедијата КРИЗА (LA CRISE) режисерката Колин Серо е во својот комедиографски елемент, иако не на нивото на комедијата што ја прослави ТРОЈЦАТА МАЖИ И БЕБЕТО. Додека, пак, комплетниот автор, сценарист, режисер и толкувач на една од трите главни улоги Матје Казовиц (Французин од еврејско потекло) - во својата комедија ЗАШЕТЕНОСТ (METISSE) го демонстрира својот раскошен талент во својевидниот париски менаж-а-троа (двајца мажи, едниот белец, другиот црнец, вљубени во една же-на која го очекува нивното заедничко бебе-кој е таткото?) потсетувајќи по својот авторски темперамент на Вуди Ален, се разбира како негов париски пандан. Уште едно дело од француската комедиографски богата традиција. Тое е црната комедија со својство на бап-хуморт ПОДВИЖНА МЕТА (CIBLE EMOUVANTE) на авторот Пјер Салвадори, со одличниот Жан Рошфор во една од главните улоги, одиграна на нему својствен комично-студен начин.

Разновидноста на светската кинематографска панорама и овојпат доследно на традицијата беше потврдена од делата на третиот филмски свет на трите континенти: Азија, Африка и Латинска Америка и Карибите. Во азиската продукција е забележлива доминацијата на филмовите од кинеското јазично подрачје, создавани единечно во Кина, Тајван или Хонг-Конг или во повеќето случаи и како меѓусебни копродукции. Ки-

неската кинематографија е во очигледен подем во последните години што се гледа и од лауреатската жетва на кинеските филмови на водечките светски фестивали, а што Лондонскиот го покажа во едно доста богато збирно издание, предводено од споменатиот кански победник и филмот на затворањето на ЛФФ, кинеско-хонгконг-шката копродукција ДО ВИДУВАЊЕ МОЈА КОНКУБИНО на режисерот Чен Каиге. Интересни се посебно и двете кинеско-хонгконг-шки копродукции кои го сликаат современото кинеско живеење: ДЕНОВИ (THE DAYS) на авторот Ванг Ксиаошуаи (хроника за распаѓањето на бракот во урбаните премрежја на Пекинг, а младите сопругници се од уметничкиот свет) и КОПИЛИЊА ОД ПЕКИНГ (BEIJING BASTARDS) на косценаристот и режисер Жанг Јуан кој преку животот на членовите на една рок-група од Пекинг не го доловува само новиот урбан музички тренд во Кина, туку и фрустрациите и искушенијата на младата генерација од големите градови, потипично од Пекинг со сите негови специфики.

Јапонската кинематографија во авторското остварување на воедно и најпопуларниот јапонски артист Такеши Китано: СОНАТИНА го има еден од најтипичните репрезенти на новите струења во јапонскиот авторски филм. СОНАТИНА е остро интониран трилер за односите меѓу членовите на еден гангстерски генг чиј налудничав лидер го толкува самиот автор Китано (кој на крајот ќе се самоубие ладнокрвно, играјќи го својот омилен руски рулет). Трите индиски филмови: СЕДМИОТ КОЊ НА СОНЦЕТО (THE SEVENTH HORSE OF THE SUN) на водечкиот автор Шиам Бенегал, ЧАМЦИЈАТА ОД РЕКАТА ПАДМА (BOATMAN OF THE RIVER PADMA) на авторот во подем Гутам Гос и ПАСЦБЕТАНОТО ДРВО (THE FLOWERING TREE) на помладиот автор Гириш Карнад, со различноста на генерациониот сензибилитет ја доловуваат иконската сврзаност на луѓето и природата доведено до култноста на етнорелигиската драматична испреплетеност во пространствата на индискиот потконтинент.

Добитникот на „Сребрената мечка“ на минатогодишниот Берлински фестивал-филмот САМБА ТРАОРЕ на еден од водечките африкански автори Идриса Уедраого од

Буркина Фасо во Лондон секако го предводеше африканскиот филм, претставувајќи по својот формат прв проект кој современото урбано-рурално интерполирање на африканското секојдневје го прикажува со холивудска формула под влијанието на класичниот драмски жанр и раниот „филм-ноар“, стил втемелен од Хокс, Хјустон, Ланг или Волш.

ЛФФ и во своето последно издание останал доследен на поддршката и на помалите европски кинематографии какви што се: белгиската, холандската, финската, шведската, а како пример на нова кинематографска промоција е секако случајот со филмот **ТЕМНИЦА ВО ТАЛИН** (**DARKNESS IN TALLIN**), што финскиот режисер Ика Јавилатури го снимил во естонската престолнина Талин, активирајќи ги продукциските потенцијали на тамошната мала кинематографија (која, сепак, успева да снимил годишно по 4-5 играни филма) за оваа интересна суспензовски фикциска дра-

ма во која руската разузнавачка служба организира диверзантска акција за грабеж на вратеното злато на Естонија по осамостојувањето, а цел на нападот е националната банка во Талин.

На крајот, големината и комплексноста на 37-от Лондонски филмски фестивал беше заокружен и со презентација на најновите дострели во кратките форми на документарниот и играниот жанр, по традиција особено во класичната британска и светска анимација со најновите потенцијали во компјутерската анимација, потоа во арт-експерименталниот филм, во електронскиот видеоизраз како и специјалните сеанси на обновени антологиски филмови од британската, американската и светската класика, меѓу кои најзабележителен беше филмот **КНИГА ЗА ЏУНГЛАТА** (**JUNGLE BOOK**) работен според расказите на Киплинг, во режија на Золтан Корда, а во продукција на неговиот брат Александер Корда.



ДИНАСТИЈА ... А ЛА К О Р Л Е О Н Е

(„Кум“ - III дел, САД, 1991,
режија: Френсис Форд Копола)

Со третиот дел од оваа, сега веќе трилогија, се чини, конечно ѝ се става точка на приказната која на филмското платно започна пред дваесетина години. Името на малото и зафрлено сицилијанско село Корлеоне насекаде во светот (или барем онаму каде што постојат киносали и телевизори) ќе остане тежок синоним за хроничниот паразитизам на мо-

дерните, демократски и слободољубиви западни цивилизации - синоним за организираниот криминал. Ако на филмот оваа историја во извесна мера се исцрпи и се надживеа себеси реалноста брутално и одново ни ги посочува нејзините вредности, пред сè, како уметнички документ.

Црната страна на човековото битие, темните агли на современите општества, гнилите патишта во потрага по слава, моќ и пари, и сето тоа ако може веднаш, или што побргу, отсекогаш буделе нескриен интерес кај публиката. Филмациите, пак, секогаш имале префинет нос, за да го намирисаат азното од кое со децении, и до ден-денешен со неголеми вложувања ќе извлечат огромни

„Секавањата секогаш доаѓаат со староста, староста и претходи на смртта, а таа неизбежно доаѓа кога и е време. Кумовите се менуваат, името Корлеоне оста-нува“.

профити. (На ова место, некој читател со малициозна смисла за хумор би забележал дека според нивната логика, филмската Мафија не е ептен далеку од вистинската, што може, но и не мора да се потврди во следниве редови.) Значи, во текот на развојот на филмските теми и жанрови, криминалистичкиот секако, бил еден од првите, мошне популарните и посетен-

ите, што условило негова постојана присутност на платното и тоа во најразлични верзии, од евтини третокласни тепачко-пукачки брканици, до вистински разработени, сериозни концепти со примеси на мелодрама и осврт на социјалните корени на злото. Сепак, сите остварувања, главно фрагментарно и недоволно целосно го разгледаа феноменот на Мафијата притоа покажувајќи ги само судирите на спротивставените банди кои, јасно, полицијата на крајот секогаш ги апси и ги смирува спокојните граѓани, на тој начин расчистувајќи ја градската џунгла. И покрај повеќе одлични дела од споменатиот тип, очигледно имаше простор да се додаде уште нешто, и тоа беше додадено во 1972 година

кога мразот беше скршен од Френсис Форд Копола според бестселерот на идејниот татко Марио Пузо. Брилијантниот проект „Кум“ со својата неверојатно смирена и застрашувачка едноставност фрли поглед во забранетата градина, ја допре стварноста и го призна она што во американското демократско општество сè до 70-тите тешко, тешко се превртуваше преку јазикот во јавните говори и обраќања на политичарите и одговорните за гонење на криминалците: дека Мафијата како беспрекорно среден организам со цврста хиерархија постои и опстојува со години наназад, дека е навлезена во сите пори на легалниот и илегалниот систем на државата и дека, конечно, тоа е компанија со мултимилијар-дерски профит. Основно е да се спомене дека совршениот поредок на организацијата се базира и влече корени од вековно-цврстите фамилијарни традиции на итало-сицилијанската фолклорна поставка која како бацил беше прошверцувана од многубројните доселеници во почетокот на веков

во Новиот свет. Ветената земја се покажува како мошне податлива за апетитите на дотогаш бедните наследници и на некои од нив им овозможува, преку старите, но малку дотерани и осовремените методи, да се рашират како полипи и да го најдат својот златен Елдорадо за кој, можеби и не сонувале. Тој страшен, магичен, хипнотизирачки збор: Мафија или Коза Ностра, уште недоизречен веќе предизвикува стравопочит кај секој кој ја узнал нејзината долга рака од која никаде не може да се избега. Од своја страна, пак, ова беше своевиден голем предизвик за филмациите да се обидат да ги наполнат своите каси на нејзина сметка (иронично, нели?), по можност да ја демистифицираат столетната тајна и да ја соголат најцрната точка на цивилизациските достигнувања.

Ако може да му се верува на стариот лисец Френсис Форд Копола, кој и самиот го носи италијанскиот ген во својата крв, тој, заедно со писателот и подоцна сценарист Марио Пузо, голем дел од подготовките, пре-



КУМ I и ...



... КУМ III

ку разновидни земјачки врски, им го има посветено на преговори со некои од петте големи њујоршки Семејства од кои конечно ја добива тапијата-благослов да почне и мирно да работи на снимањето, под услов никаде во проектот да не се спомене зборот „Коза Ностра“. Договорот е почитуван од обете страни, затоа и серијата проекти излезе на светлото на денот, инаку.... можеше туку-така да ги голтне темницата.

За првиот и оригинален дел на „Кум“ е напишано доста, тој е сециран, расчленуван и анализиран од повеќе аспекти, а овде велиме дека своевременно беше еден од најкомерцијалните успеси во САД и во светот и дека на, тогаш релативно младиот и непознат Копола, ширум му ги отвори вратите на шоу-бизнисот. Оваа приказна сместена во 50-тите и во светот на насилство, уцени и корупција што прва го крена лицемерниот превез под кој се криеја навидум чесни и почитувани семејни луѓе, за својот уметнички труд заработи 3 „Оскари“. Следното продолжение што се појави две години подоцна, во 1974, се обиде паралелно да ја продолжи приказната, но и да ја раскаже крвавата историја од минатото која почнува уште на Сицилија, и која хронолошки води до создавањето на Семејството на Дон Вито Корлеоне. Иако обидот беше благороден и издржано амбициозен, мафијата на „првиот пат“, како да остана недофатена, неповторлива, далечна, а проектот прозвучи препознатливо. И покрај тоа, одгласите беа релативно добри, „Кум II“ заработи 6 „Оскари“, при што, тука морам да ја истакнам очигледната обратнопропорционалност на бројот на наградите во однос со уметничкиот квалитет на првиот и вториот дел, што само го докажува вкусот и лелеаво ветерничавите одлуки на членовите на Американската академија за филм, а што не еднаш е констатирано и од многу поавторитетни пера од моето.

Како и да е, првата мисла која надоаѓа по сознанието дека постои и трет дел на мафијашката сага, е прашањето: што ново може уште да се понуди? Деловно практичните Американци, на кои секако им припаѓа и самиот Капола со својата компанија, се стремат да растегнат и исцрпат една оригинална идеја докрај. Поткрепена со пресушената

базична инспирација и инвенција на самиот режисер, идејата, всушност, може да биде добра сламка за која ќе се фати давеникот. Но, по сè изгледа дека сламката, ако не е баш тенка, тогаш секако не е ни многу дебела за да го издржи она што ѝ се товари. Имено, уште одамна во една своја изјава, стариот мајстор на класичниот филм, Френк Капра ја изнесува ноторната вистина дека, просто речено од серии - добри уметнички филмови не бидува-ат, а јадица за тоа се, што друго ако не парите. Во таа изнасилена комерцијалност, нај-трагично е што алчници филмаци слепи при очи не гледаат дека за бадијала ја распрода-ваат тешко стекнатата уникатност на оригиналите. (Дигресија: примери-колку што сака-те! Рафинирано-поетичниот „Супермен“ на Ричард Донер; ненаметливо-хуманиот „Роки“ на „оскаровецот“ Џон Авилдсен, специфично-критичкиот „Рамбо“ на Тед Кочеф, бескрајно-смешно-освежителните комедии „Крокоди-лот Данди“ и „Полициска Академија“; фикциски настроените „Терминатор“ на Џејмс Камерон и „Робокап“ на Пол Верховен; збирот на прекрасни стереотипи „Грабнувачите на изгубениот ковчег“ на Стивен Спилберг; фантастички вестерновските „Свездени војни“ на Џорџ Лукас и многу други - сите со по 2,3,4 продолженија). Ако во ваква ситуација постои нешто што може да му се признае на Копола како добра страна и дури и да му се честита, е фактот што не дозволил некој друг да ја режира и урива „неговата“ приказна. Така, очигледен е напорот да се задржи првобитниот дух на епот и неговиот достоинствен крај, па тој, мислам на Копола, колку-толку успева да ги држи конците в раце и на моменти да потсети, со прекрасни проблесоци, на своите подобри времиња. Со сета грандиозна мегаломанија што апсолутно му е својствена, прецизно научената занаетска вештина ја преточува во одличните финални каденци во тројна паралелна монтажа извонредно музички обликувани и детализирани. Може да се одбележат и други сцени на нату-ралистичко насилство за кои „на километар“ се гледа дека ги составил и спастрил - мајстор. Но, она што пред малку го споменав околу базичната истрошеност на идеите е присутно во повеќето сцени од овој трет дел. Препознат-

ливо е навраќањето на веќе испробаните решенија кои, директно преземени и реставрирани, треба да го обезбедат континуитетот. На пример: устоличувањето на новиот Дон, скоро идентично на финалето број 1, со што историјата несмислено се повторува, како и други веќе познати фамилијарни сцени кои тешко се одвиваат, та така, особено во средината на филмот, истиот запаѓа во драматуршка здодевност, непрецизност и разводнетост што нормално, си остава последици врз гледливоста. Тука би требало да се рече дека дел од „вината“ на себе може да прими и Марио Пузо кој, веројатно, не знаел најточно каде и како да продолжи. Затоа, развојот на старите и воведувањето на новите ликови не е доволно силно мотивирано со што се губи притаената, но жестока атмосфера која тој толку пластично и со дух ја понуди во првиот дел. Пренесувањето на дејствието од еден во друг амбиент често е изведено во стил на обично „шетање“ што бездруго влијае врз постапноста на акцијата, па забележителни се неколку „празни“ сцени, кои оставаат впечаток на непотребност и преопширност, а понекаде и на недоволна поврзаност и компактност. Слично може да се рече и за актерскиот дел, кој во стил на геријатриската пропаднатост и изнемоштеност на нерешителниот и нејасен Ал Пачино, упорно се навраќа на спомените од младоста. А кога спомените почнуваат да се вртат низ глава-крајот е близу. Затоа, во овој дел, староста е конечниот победник, а Мафијата на Дон Микеле останува со доста ослабената романтика, таинственост, па и симпатија, повремено, овде-онде заличувајќи на обичен високо-буџетен кримифилм. Спасот не може да го најде ни волшебната музика на Нино Рота чии мотиви веројатно ќе бидат бесмртен симбол на филмот уште со години напред, без оглед на шаренилото во квалитетот на трите дела.

Веројатно психолозите и социолозите ќе ја имаат задачата да го откријат феноме-

нот на „мафијата на првиот пат“, односно да објаснат зошто еднаш направен и еднаш виден филм не може во своето второ, трето или којзнае кое продолжение да ги повтори допадливоста и шармот со кои ги освоил гледачите на почетокот. Други автори, со филмови со слична тематика, развиени подоцна од „Кум“, како „Честа на Прициеви“ од Џон Хјустон, „Си било еднаш во Америка“ од Серџо Леоне, „Добри момчиња“ од Мартин Скорсиз, „Лицето со лузна“ и „Недопирливите“ на Брајан де Палма ја избегнаа оваа стапца која често во своите канци фаќа крупни риби, најчесто пак, со мотиви од неуметничка и финансиска природа, за што веќе се изјаснив.

Ако пред нас, сè уште, лебди дилемата за пожелност на овој трет проект, можеме да претпоставиме дека Копола, како искусен автор со врвни дострели („Прислушкување“, „Апокалипса сега“) и покрај неумерените настојувања со дел од својот изострен осет се решил на завршниот самоубиствен удар. Фактот што кумовите умираат и не оживуваат со помош на пластични операции укажува на решеноста за траен закоп на темата и јунаците со цел истите да ја задржат својата реална заснованост и ограничениот животен век што би им влеало доза на топлина и носталгичност, можеби би ги задржало во легендите, но во никој случај не би им се дозволило да преминат во лесно минливите и лесно менливите води на сапунска ТВ-опера од типот на „Династија“ и слични други глупости и светкави лажалки за губење време. Затоа, можеби токму тука лежи најголемата и најискрена вредност на овој романтичен проект на Пузо и Копола.

Но, јанса ме јаде. Што ако мојата желба и претпоставка е погрешна, дали навистина можеме да им веруваме? Достоинството, и покрај сè, е расиплива категорија, но оној што има ум да го зачува ќе седне во предворјето на вечноста. Талентот, се вели, е дарба од природата, а паметно употребениот талент го допира и божественото совршенство.

АЛТМАНОВИОТ ПОТСМЕВ ЗА ХОЛИВУД

(„Играч“, САД, 1991, режија: Роберт Алтман)

„Правењето филмови е шанса да се живеат многу животни времиња... Големите продуценти, Мејџерсите, не сакаат да прават филмови какви што јас сакам, а јас сум престар за да се менувам“.

Роберт Алтман

Средбата со филмот „Играч“ („The Player“) на режисерот Роберт Алтман, вклучително и младиот режисер и артист во подем Тим Робинс, ни потврдува и нè уверува во тоа дека 45-тиот Кански фестивал, со право, изминал во знакот на ова остварување кое се искити со Златната палма, а лауреати станаа и самиот Алтман како и интерпретаторот на насловната услога-Робинс. Всушност, не само канските организатори, туку и меѓународната критика, а потоа публиката во светското репертоарско прикажување, можеа само да посакаат дело од ваков ранг од ветеранот, 70-годишниот Алтман, кој со ова свое најново издание, не само што го збогатува и онака импозантниот опус, туку во својата полна зрелост, би рекле во поодминати години, со филмот „Играч“ создава дело кое на некој начин како да прави резиме на она што значи седмата уметност во својата творечко-технолошка интегралност, а и како феномен на XX-от век, воедно преиспитувајќи се и себе си самиот како автор-творец, овојпат со нов критички поглед кон светот на кој му припаѓа, на она што како ин-

карнација претставува Холивуд. Зашто, филмот „Играч“ е своевидна вивисекција, поглед под лупа, на лицето и опачината во создавањето на филмовите, посебно процесот од филмската продукција и сите оние кои учествуваат во филмскиот бизнис, од аспект на традицијата и искуството на Холивуд, погледнат од сегашната нео-ситуација од поодблизу, тој синоним на најголемата и најмоќната светска кинематографија. Со „Играч“ Алтман уште еднаш блеснува во својот полн авторски сјај, потсетувајќи на не многуте свои филмови на кои со задоволство секогаш си споменуваме и им се навраќаме, какви што се антологиските: M.A.S.H. (1970 г.), „Мек Кејб и Милер“ (McCabe & Mrs. Miller, 1971 г.), „Долгото збогум“ (The Long Goodbye, 1972), „Крајци како нас“ („Thieves Like Us“, 1973 г.), „Бафало Бил и Индијанците“ („Buffalo Bill & The Indians“, 1976 г.), „Три жени“ („3 Wo-men“, 1973 г.), „Свадба“ („A Wedding“, 1978 г.), „Струења“ („Streamers“, 1983 г.) и пред сè и над сите незаборавниот „Нешвил“ („Nashville“, 1975 г.) со кој филмот „Играч“ во режиската структура и постапка, по природот

и начинот на демистификација на еден од потипичните сегменти на американската современа стварност-има најблиски допирни точки. Имено, во „Нешвил“, реализиран пред повеќе од деценија и пол, инспириран од истоимениот популарен фестивал на американската кантри-музика, Алтман и преку планираното одбележување на 200-годишнината од создавањето на САД, нè соочи со одредената фри-волност на духот и менталитетот, отсликани низ ѕвездите и публиката на кантри-музиката, со презирот на адреса на њу-камерството, новодојденството и малограѓанштината american way. Оттаму, филмот „Играч“ е нова демистификација во тој стил на уште поголемата магија на Америка и на светот-филмот, создаван во светата филмска шума-Холивуд, овојпат во пресрет на јубилејот-едновековно постоење на уметноста на подвижните слики. Алтман тргнува од трилер-романот на Мајкл Токин, поточно режисерски го адаптира на нему својствен начин, правејќи филм во филм, но и повеќе од тоа; тој го демонстрира својот искрен сатирички однос спрема она што е опачината на феноменот на филмот, внесувајќи нè и доближувајќи ни го светот на продуцентите околу кои сè се врти и кои сè вртат во свој интерес, светот на т.н. Могалси на филмскиот бизнис. Или уште поконкретно, како слоеви на самиот филм „Играч“, Алтман ја презема стандардната форма на филм за филм или-како се создава еден филм во кој непосредните учесници го доживуваат во приватниот живот она што треба да биде тема и содржина на замисленото сценарио, при што животот и филмот се испреплетуваат и границата меѓу нив се брише осмотски, па дури оди дотаму, едно случајно сторено убиство, на крајот да биде не само правно и судски ескивирано, туку да биде едноставно сведено на инспирација за можна интригантна, атрактивна тема за филмот што допрва ќе се снима, а што на некој начин ја покажува и макијажелистичката природа и логиката на создавањето филмови од страна на филмските бизнисмени. Затоа, уште со воведната секвенца, додека оди шпицата, режисерот Алтман, во долгите подвижни кадри-секвенци, (кои потсетуваат на атмосферата и стилот од филмот „Нешвил“) нè воведува, на одреден

документаристички начин, во автентичниот амбиент на холивудските Мејџерс-студија: Колумбија, Парамаунт, МГМ (да ги споменеме најстарите и најмоќните) или од поновите Три-Стар, фиксирајќи го нашето внимание постепено кон младиот Холивудски-Јапи, Грифин Мил (во интерпретацијата на Тим Робинс) еден од извршните продуценти на една таква нова водечка филмска продуцентска кука, со веднаш почувствуваниот систем на хиерархија во кој владее моќ и самозадоволство, какво што чувствуваат или со кое се обвие како со заштитен слој, недопирливите моќници на филмската машинерија, чиј капитал е дефинитивно решавачки. Зашто, неговото височество Доларот одредува како, каде, што, со кого и кој, ќе се снимаат филмовите. И сето тоа, се разбира, Алтман го прави од сегашната, порафинирана до перфидност, логика и перспектива на она што значи митологија и моќ на холивудскиот филмски бизнис и олигархија која со генерации управувала и управува со него и како го прават тоа новите, преамбициозни Јапи-Босови на неохоливудскиот стар-систем. А за да се дистанцира од таквата холивудска машинерија и контрапродуктивна по суштинската уметност-бизнис продукција, во која, не сценаристите и режисерите, туку егзекутивно решаваат сопствениците на капиталот (какви филмови ќе се прават за профит и какви и со кои содржини веќе, за жал, се направени, а кои ги знаеме од супремацијата на американската кинематографија која со децении го преплавува светскиот кинорепертоар, доминирајќи и наметнувајќи нова филмска свест, но и повеќе од тоа) - режисерот, поточно авторот од калиброт и авторитет, Роберт Алтман прави свесна отстапница за да си обезбеди критички однос спрема таа неохоливудска галаксија на која не ѝ припаѓал или барем не ѝ се подложил на нормите кои би му ги нарушиле креативниот индивидуализам и авторската доследност. Затоа, филмот „Играч“ е своевидна сатира за новиот Холивуд, виден низ работата на босовите-продуценти, кои од илјадниците понудени сценарија избираат на пример само 12 годишно (по едно за месечна реализација) и кои им се наметнуваат на вис-тинските автори пред сè: сценаристите и режисерите, како уметничка власт бидејќи ка-

питалот за правењето филмови е во нивните раце. А кога се знае дека секое откупено сценарио или авторски права за адаптиран роман, вклучувајќи ја и самата режија, заедно со ангажираните артисти носат огромни хонорари кои го одредуваат социјалниот статус во филмскиот цет-сет, тогаш е јасно кој ги диктира правилата на играта, кои, како што преку насловната личност Плејерот-продуцент, ги покажува Алтман, се многу повеќе од непријатни, побргу би рекле-сурови, зашто се диктирани од хипокризијата и личниот неморал, при што не е исклучено и буквалното злосторство какво што ќе се случи во филмот „Играч“. Тој играч, како дел од етаблираниот лавиринт, е токму младиот продуцент кој влегува во сопствената стапица, кому некој анонимен сценарист ќе му испраќа картички со кои му се заканува, од онаа првата со која Алтман ја започнува интригата, на која е напишано: „Вашиот (т.е. на продуцентите - диктатори, м.з.) Холивуд е мртов!“ - до тоа дека за одмазда, што неговите сценарија се одбивани - ќе го убие! Во тој миг од сценариото Алтман ја дисциплинира режисерската постапка и започнува да се занимава со сторијата во која внесува трилер-тензија. Но, за да дојде до градењето на својата сатира за Холивуд и неговите протагонисти, подложувајќи ги на отворено иронизирање до нескриен сарказам, зашто тој и таков филмски свет очигледно Алтман не го поднесува и не го прифаќа како дел од својата уметничка вокација-тој уште во уводот, со многу цитати кои ги изговараат луѓето од филмскиот бизнис, укажува на некои од трајните вредности на филмската уметност. Така, Фред Ворд (во улогата на агентот за безбедност на продуцентот, инаку човек-киноотека, меѓу другото се воодушевува (а преку тоа и самиот Алтман ни сугерира што потпишува како уметничка филмска вредност) - од антологискиот кадар-секвенца од филмот „Допирот на злото“ („Touch Of Evil“) на режисерот и артист Орсон Велсили од Хичковиот филм „Јаже“ („Rope“), снимен во куриозитетниот континуиран кадар, како филм-кадар. Во друга ситуација на почетниот филмски пролог, во текот на шпицата, познатиот сценарист и артист Бак Хенри, на продуцентот Грифин (Тим Робинс) му ја раскажува идејата за вториот дел,

продолжението на сега веќе антологискиот Оскаровец филмот- „Дипломец“ („The Graduate“) на режисерот Мајк Николс, предлагајќи: Дастин Хофман и Кетрин Роуз во новата верзија, природно, да се подостарени, кои ќе имаат своја ќерка, а фамозната Мисис Робинсон (Ен Бенкрофт) ќе живее со нив, се разбира како мајка и баба. Идеја, што од устата на автентичниот сценарист на „Дипломец“ (според романот на Чарлс Веб) - Бак Хенри, онака како што ја пласира Алтман преку него, звучи комично-иронично или кога на друг фанатичен познавач на филмовите од поновата американска продукција, некој тип ќе му заличи на Скорсиз, за патем да му срочи комплимент дека филмот „Кејп Фиар“ („Cape Fear“) со Роберт де Ниро многу му се допаднал, со што Алтман го фрла амбивалентниот предизвик (зашто, тоа најново остварување на Скорсиз, како еден виолентен трилер-суспенз ги поделива расположенијата, а можеби и на самиот Алтман му е разочарување во споредба со она што Скорсиз како помлад колега го остварил во „Таксист“ и „Разбеснетиот бик“, обата со Де Ниро). Меѓутоа, постои во режискиот концепт на филмот „Играч“ нешто што само Алтман, со својот авторитет и респектот што го ужива кај колегите, можел да го изведе и да го обезбеди. Тоа е: снимајќи филм за тоа како денес во Холивуд се создаваат филмови со новите ѕвезди и со која продуцентска формула (на пример: да има секс, насилство, пукање и бркотници и по можност хепаенд, и се разбира да играат популарни филмски ѕвезди) - Алтман во својот филм, го прави подразбирливиот кастинг, изборот на улогите за: Тим Робинс (како продуцентот Грифин), потоа Грета Скјачи (осамената сликарка и негова љубовница), Питер Галагер (амбициозниот, но наивен и неталентиран продуцент), Вупи Голдберг (во улогата на полициската инспекторка од Пасадена, која во еден миг, доаѓајќи во продуцентската централа и држејќи една од статуетките - Оскар, ќе го пародира вообичаеното ритуално, банално, благодарудување од страна на лауреатите) или прославениот режисер Сидни Полак кој во филмот „Играч“ го толкува пријателот на продуцентот Грифин. Покрај сите нив, Алтман, буквално во својот филм ќе ги вклучи како личности кои се појавуваат на



Роберт Алтман

блиц во својата автентичност, дури уште 50 до 60 најпознати имиња од Холивуд. Така ќе ги видиме во функцијата на она што Алтман сака да го сугерира и да го одреди оригиналниот контекст на сатиричното опсервирање, меѓу другите: Барт Рејнолдс, Џек Лемон, Малколм Мек Довел (со репликата упатена како критичка забелешка в лице на продуцентот: „ако имаш нешто да ми кажеш, кажи ми го тоа в лице, а не озборувај ме наоколу!“) или артистката со истото презиме, потоа Џеф Голдблум, Лили Томлин (која нè асоцира на „Нешвил“), Глен Скот, Елен Брстин, Род Стејцер, Шер, Анџелика Хјустон, а за артистот Д'Онофрио, во улогата на несреќно убиениот гневен сценарист (со филмското име Дејвид Кехејн) - Алтман ќе ја врзе и проекцијата, поточно цитатот од антологискиот неореалистички филм на Де Сика „Крадци на велосипеди“ („I ladri di biciclette“). Во кулминацијата, пак, на сатирата за блазираната страна на денешниот Холивудски стар-систем, Алтман ја внесува комбинацијата и со двајцата сценаристи. Тие најнапред избираат виза за иден филм без актерски ѕвезди, со тема за неправедниот судско-казнен американски поредок, при што, меѓу многуте чести жртви, е уште една невинна црна жена - за потоа, конформистички, да се откажат од првобитната идеја. Со тој пример (секвенцата со веќе реализираниот филм со Џулија Робертс, место некоја анонимна црнечка артистка и Брус Вилис кој хепиендовски ќе ја спаси од гасната комора саканата девојка) - Алтман го потенцира сарказмот за компромитерството и хипокритското скапо продавање на божем-

ните високи уметнички принципи кои завршуваат како чин на квази-уметниците, диктирајќи го од логиката на комерцијалниот интерес на продуцентите. А во тој контекст, испишаниот слоган во централата на продуцентот: „Филмови-повеќе од кога и да е“ - Алтман ја подвлекува токму по тој повод, фриволната страна на холивудската машинерија, што подразбира да се прават филмови со комерцијален ефект и профит при што се изневеруваат многу од идеалите на вистинската филмска уметност. Во таа смисла е и немилосрдното казнување, напуштање од сите на принципелната и моралната соработничка, која јавно ќе го осуди комерцијалното „проституирање“ на филмациите и која како најболно ќе го доживее напуштањето од саканиот Грифин, кој пак, во хепиендовскиот ироничен шлаг на Алтман, се фрла на крајот во прегратката на трудната љубовница. Артистот Тим Робинс, централниот играч, толкувачот на насловната личност-продуцентот Грифин Мил, кој во себе ја обединува сета иронија и хипокризија на новиот Холивуд-е извонреден, на ниво на задачата што му ја доверил режисерот Роберт Алтман, од кого и режиски се „заразува“, па така веднаш по улогата во филмот „Играч“, Робинс, минатата година во Кан паралелно се појави во ценетата Кензен програма и како режисер-дебитант со филмот „Боб Робертс“, толкувајќи го воедно и самиот насловен, сенаторски кандидат-кантавтор, преку чија личност, би рекле во алтмановски манир, се иронизира шоу-бизнисот на американскиот изборен систем.

БЕЗ МАКЕДОНСКИ БЕЛЕЗИ

(„Малиот човек - третиот македонски игр
филм“, Кинотека на Македонија,
Скопје, 1993 година)

Книгата „Малиот човек“ му е посветена на третиот македонски игр филм. Ова е четвртото издание на Кинотеката на Македонија од едицијата посветена на македонската кинематографија. Всушност, тематските симпозиуми што ги организира Кинотеката за секој македонски игр филм одделно, претставуваат своевиден увод во историјата на македонската кинематографија, чиј дел несомнено е и оваа книга.

Како и во претходните три изданија (ВТОРИОТ ПОЧЕТОК НА МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ, ФРОСИНА И ВОЛЧА НОЌ) и ова издание се состои од пет дела. Првиот дел ги содржи теориските трудови на авторите кои прават анализа на сценариото, режијата, актерската игра, улогата на камерата, монтажата, сценографијата, костимите и музиката. Всушност, оваа методолошка постапка е обид за реконструкција и рекапитулација на уметничките вредности на филмот „Малиот човек“, кои ќе го одредат и местото на овој филм во историјата на македонската кинематографија.

Во воведното излагање, водителот на Симпозиумот - Илинденка Петрушева, напонува дека филмот „Малиот човек“ е реали-

зиран во 1957 година од белградскиот режисер Жика Чукулиќ. Таа истакнува дека оваа година се смета за значајна во македонската кинематографија, особено поради тоа што во таа година е основано претпријатието ТЕХНО - ФИЛМ, со задача да ги врши техничките и лабораториските услуги за ВАРДАР ФИЛМ, каде што, пак, истата таа година е извршена смена во раководниот тим и на чело на ВАРДАР ФИЛМ е дојден Гојко Секуловски, „човек во кој се полага големи надежи, во смисла на нов ритам на филмското производство и отворање нови простори за филмскиот творец“.

„Малиот човек“ е реализиран претежно од белградска екипа, снимен е во Белград и во него има практично многу малку учесници од Македонија и поради тоа Петрушева го покренува најнапред прашањето „Како е дојдено до тоа овој филм да се најде во производствената програма на „Вардар Филм“?“

Ова прашање ќе се провлекува сè до самиот крај на книгата.

За сценариото на овој филм, како и за неговото жанровско определување говорат авторките Јелена Лузина, Јадранка Владова

и Кети Каранфилова. Тие тргнуваат од тоа дека филмот е производ на повеќе автори. Всушност, работен е по идејата на литератот Миодраг Ѓурѓевиќ, а го пишувале драматурзите Светолик Маричиќ и Ѓорѓе Радишиќ, режисерот Жика Чукулиќ и директорот на фотграфијата Јосип Новак, а крајната редакција и дијалозите се на писателот Добрица Ќосиќ. Ова претставува редок случај во досегашната практика, па можеби тука може да се побараат и првите причини за контроверзноста на овој текст. Кети Каранфилова одговорот ќе го побара во „очигледната оддалеченост од спецификите на македонскиот филмски израз, како во формална смисла, така и од аспект на идејните вредности. Јелена Лузина исто така поаѓа од фактот дека „дури шестмина автори учествуваат во конечното обликување на една слаба и натегната, мотивациски непрецизна и фабуларно неконзистентна, дијалогски и занаетски невешто склопена филмска историја“.

Јадранка Владова, пак, смета дека ВАРДАР ФИЛМ и покрај сите „околности“ морал да води сметка овој филм да го направи со многу повеќе „македонски белези“ затоа што според неа од „аспект на сценариото не постојат никакви пречки овој филм да биде снимен на македонски јазик, со македонски артисти, во милјето на некој македонски град“.

Авторот Фидан Јаќоски одново е тука со својата методолошка анализа на филмот, која се состои во одредување на елементите на анализата, нивното пронаоѓање во филмската текстура, кодирањето, класифицирањето и дистрибуцијата на фреквенциите. Уште поконкретно, Јаќоски за обработка ги зема филмските елементи какви што се: кадрирањето, поделбата на кадрите, движењето на камерата, аглиите на гледањето, односно ракурсите и на крајот спојувањето на кадрите, односно резевите и претопувањата. По ваквата анализа Јаќоски заклучува дека „и покрај дебитанстките слабости, стилската фактура што ја следел Чукулиќ во „Малиот човек“ има боја и атмосфера на современ кинематографски израз“. Јаќоски, исто така, смета дека филмот на Чукулиќ „не заостанува со своите општи квалитети зад тогашните филмови на другите наши режисери, со оглед

на тоа што тој покажува доволно вештина во поставувањето и развивањето на дејството, дека има смисла за атмосфера и духовити детали, но и дека се очекува, по документарното искуство што го имал режисерот, неговиот прв игран филм да биде посилен, поцеловит и драмски позгуснат, одошто е“.

Љубомир Костовски и Георги Василевски ја анализираат режијата во филмот „Малиот човек“. Костовски смета дека овој филм, пред сè, бил голем предизвик за сите оние што учествувале во неговото создавање, пред сè, поради „недоволниот опит во однос на она што би претставувал жанрот на современата социјална драма кај нас“. Тој вели дека филмот е работен во период во кој соц-реализмот е на прагот да замине од овие простори (а со тоа и советското киноискуство), а од „туѓите влијанија“ единствено неореализмот се чинел пристаен за да се задржи на наше тло“, затоа за Костовски, „режисерот се определил „Малиот човек“ да биде филм кој во основа ќе се потпира на неореализмот, но со „превртени односи“, што значи дека во овој филм „системот е конфронтиран со улицата и таа добива пејоративно значење“, но бидејќи „превртениот неореализам“ бара одредници од типот - судир на два морала, присуство на сиромаштија, верба во подобра иднина и слично, во филмот на Чукулиќ, според Костовски „останува само вкупната атмосфера на неореализмот, но без неговата суштина: искреноста и жестокоста, пред сè, поради тоа што филмот е, сепак, правен низ призмата на „победничкиот морал“. Од друга страна, анализирајќи одделно некои сцени во филмот, тој смета дека „Чукулиќ е голем занаетчија и мајстор, чии сцени снимени во затворен простор, денес, би можеле да се користат како нагледно средство на академиите за филм“.

Авторскиот текст на Георги Василевски се занимава со режисерските дилеми на Жика Чукулиќ во неговиот прв игран филм, со противречностите со кои „Малиот човек“, обилува, и кои дури „на моменти имаат привлечност на каприц и непослушност пред зададената задача“. Но, определбата на режисерот за ризикот кој ги вкрстува проседаата на повеќето жанрови, всушност, за Василевски значи дека Чукулиќ „се препушта да

го влечат инстинктите, а не рационализацијата на стилистичките постулати. Како резултат на сето тоа ќе добиеме филм, - вели тој, "кој едновременно личи на криминалистичка драма од типот на т.н. филм поаг, на психолошки трилер, на социјална драма, но и на приказна за деца".

Актерската игра во филмот "Малиот човек" е предмет на анализа на авторите Благоја Куновски и Стојан Синадинов.

Куновски се прашува како Жика Чукулиќ би го направил својот "Мал човек" ако според изменетите животни-професионални околности претходно ги гледал филмовите "400 удари" на Франсоа Трифо и "Цепчија" на Робер Бресон, направени 2 години по "Малиот човек", односно 1959 година. "Секако тоа би била позрела синтеза на содржинските мотиви, адаптирана во урбаното милје на некој од југословенските градови, во случајот - белградски пандан на деликвенцијата и криминалот во еден Париз". Но и покрај тоа, тој смета дека со оглед на пионерските времиња на македонската играна продукција, со само два претходно снимени филма, а и на југословенската, со 66 дотогаш снимени филма, "Малиот човек" е "секако едно специфично тематско и содржинско освежување со изборот на проблематиката... а како трајна вредност во филмот останува централната улога што ја дал Емил Рубен, чиј што Мишо во времето на неговото појавување за многумина, за тогашните услови, навистина, беше нешто сосем ново и како филмски лик и, пред сè, како артистичка креација и импресивно доживување".

Мирослав Чепинчиќ ја анализира улогата на камерата во филмот "Малиот човек", односно улогата на фотографијата како последица на драматуршките условености на овој филм. Чепинчиќ забележува дека "фотографијата во овој филм, настојчиво се обидува да создаде сопствена визуелно - емотивна карактеризација на ликовите и ситуациите" што е последица на напорот, достоинство за почит, на искусниот ветеран Јосип Новак.

Креативниот удел на снимателската компонента во овој филм, според Чепинчиќ, е значаен и ја наоѓа својата изразна варијанта, така што во поголемиот дел од филмот, осо-

бено во вториот дел, сликата и кадарот стануваат, речиси, единствената сигнификација на драмските текови и односи, така што кадарот дејствува како иконички знак, како единствена функција на драмската содржина. "Снимателската уметност во "Малиот човек" вели Чепинчиќ, е во тоа пронаоѓање на поетската димензија на просторот, што е квалитет сосем доволен да укаже на естетскиот придонес на камерата во овој филм и да го издвои како кинематографска вредност."

И авторот Мето Петровски ја анализира улогата на камерата во филмот "Малиот човек", односно улогата на Јосип Новак, пред сè, како една творечка личност со особено изострени чувства за високи вредности. За да покаже дека Јосип Новак е снимател со истенчен снимателски нерв, кој филмот го чувствува медиумски, Петровски ја посочува сцената на грабежот, кога Мишо се наоѓа во продавницата. "Се работи за специфична сцена, вели Петровски, која по сите филмски канони би требало да биде осветлена со остри сенки, по малку застрашувачки, за да ја потенцираат опасноста, од една страна, и стравот, од друга. Новак не го прифаќа ова, би се рекло, шаблонизирано решение на сцената и реализира еден сосем лирски приказ, каде што сите предмети (часовници) добиваат една друга димензија - остануваат еден нежен свет на детето..... Тоа е една од најлирските сцени, која се наметнува со својата поетичност и ни ги открива како душата и светот на детето, така и чувството за поетското кај Јосип Новак".

Димитар Грбевски, анализирајќи ја монтажната постапка во филмот, смета дека "монтажата на "Малиот човек" е во функција на фотографијата, а тоа особено се однесува на нивното комплементарно естетичко дејствување, на една мошне успешно остварена синтеза во интензивирањето на предложениот драматуршки концепт".

Авторите Вангел Божиновски и Конча Пирковска гворат за сценографските, односно костимографските решенија во овој филм, и Божиновски смета дека во овој случај, сценографот Милан Васиќ е добар исполнител на барањата на сценариото и режијата, а кога ќе се земе предвид дека се

работи за филм од 50-тите години, тој смета дека задачата е исполнета со висока професионалност.

За костимите на Божана Јовановиќ, Конча Пирковска смета дека независно од режисерот, таа успеала да се дистанцира и да ги лиши од националниот белег, давајќи им психо-социјален карактер.

Снежана Анастасова-Чадиковска се осврнува врз музиката на Иво Тијардовиќ во филмот „Малиот човек“, за која смета дека е полна со жанровска хетерогеност и морализаторство, иако вели таа „не може да ѝ се одрече професионалноста во смисла на композиционо-техничката реализација, ниту, пак, леснотијата во музичкото искажување...“.

Во текстот на Марко Ковачевски насловен како „Продукцијата на играниот филм „Малиот Човек“, работен врз база на постојни документи, од времето кога е сниман овој филм можеби ќе се дојде до правиот одговор на првично поставеното прашање: Од каде еден ваков филм во продукцијата на „Вардар филм“? Би ги издвоила следниве размисли: „... во средните педесетти, југословенската кинематографија бележи годишна продукција од просечно 13 играни филмови... Конкуренцијата помеѓу продуцентските куќи, како „Триглав“, „Јадран“, „Босна“, „Ловкен“, „Авала“ и „УФУС“ станува сè поизразена и покрај евидентните разлики во нивниот креативно-технички потенцијал, како и со пола-ризацијата на интересите и продуцентската моќ. Во така одредените филмско-национални координати, присутни се и настојувањата на македонскиот продуцент за евентуално освојување на дел од тој простор за себе.... и така објективната анализа на важечките односи и состојби во домашната кинематографија за тој период резултира со заклучокот дека - „Малиот човек“ за „Вардар филм“ претставува своевидна продуцентско „решение“ и примена на

формулата „Филм по секоја цена!“.

Во вториот дел на оваа книга насловен како ДИСКУСИЈА се искажувањата и секавањата на директните учесници и создавачи на филмот „Малиот човек“.

Секако дека искажувањата на луѓето од типот на Коста Крпач, кој како пропагандист на „Вардар филм“ го следи развојот на македонското филмско производство од самиот почеток, или, пак, на тогашниот директор на куќата Гојко Секуловски, се од големо значење и како мемоарска граѓа и како дополна и заокружување на некои релевантни факти за ова филмско дело, а исто така и на еден Димитрие Османли, кој во филмот ја има задачата на асистент на режисерот, или пак на Емил Рубен, кој ја толкува главната улога. Тука се со своите секавања и Ацо Петровски, Илија Џувалековски, Коле Чашуле, Рада Марковиќ, Крум Стојанов и Ацо Алексков, кои ја дооформуваат сликата на времето, атмосферата и состојбите во кои е сниман филмот „Малиот човек“.

Во третото поглавје на книгата се ОДГЛАСИТЕ од југословенските гласила. Покрај написот на Цветко Мартиновски од „Нова Македонија“, застапени се и рецензиите на Милутин Чолиќ од „Политика“, Драгослав Адамовиќ од „НИН“, Мира Боглиќ од загребскиот „Вјесник“, на Марија Маринчиќ-Мајдак од љубљанскиот „Филм“ и на Душан Пешиќ од белградската „Младост“.

Четвртото поглавје на оваа книга е СЦЕНАРИОТО на филмот „Малиот човек“ кое директно од оригиналната тонска копија го извлекле драматурзите Дејан Дуковски и Ана Шапкалиска.

Обработката и застапеноста на сите етапи од создавањето на едно филмско дело на ваков начин, е сигурно релевантна и доволна подлошка за историјата на македонската кинематографија, на која оваа книга сигурно добро ќе ѝ послужи.

КИНОПИС

списание за историјата, теоријата и културата на филмот и на другите уметности
Број 10(6), 1994
ISSN 0353 - 510X
UDK 778.5 + 791.43
Издавач
Кинотека на Македонија
п.ф. 161, 91000 СКОПЈЕ
тел: + 389 91 228 - 064,
факс: + 389 91 220 - 062
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 Тоџија
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 Тоџија и Љубомир Цуцуловски
Ликовна и графичка опрема
Ладислав Цветковски
Лектор
Елка Јачева
Систематизација по УДК
Оливера Ивановска
Превод на англиски
Жанета Станоевска
Превод на француски
Елена Никодиновска
Коректура
Ана Иванова
Компјутерска обработка на текстот
„Догер“ - Скопје
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. 10 (6), 1994
ISSN 0353 - 510X
UDK 778.5 + 791.43
Publisher
Cinematheque of Macedonia
P.O. Box 161, 91000 Skopje,
telephone: + 389 91 228-064,
Fax: + 389 91 220-062
Current Account Number 40100-603-11763
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 Vasilevski, D-r Milan Djurčinov, Fidan Jakovski, Meto Jovanovski, Marko Kovačevski, Blagoja Kunovski, Mirjana Mitevska, 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
Žaneta Stanoevska
French translation
Elena Nikodinovska
Corection
Ana Ivanova
Printed by
„Dogger“ - Skopje
NIPRO „Nova Makedonija“ - Skopje
Copies: 700
Issued Twice a year

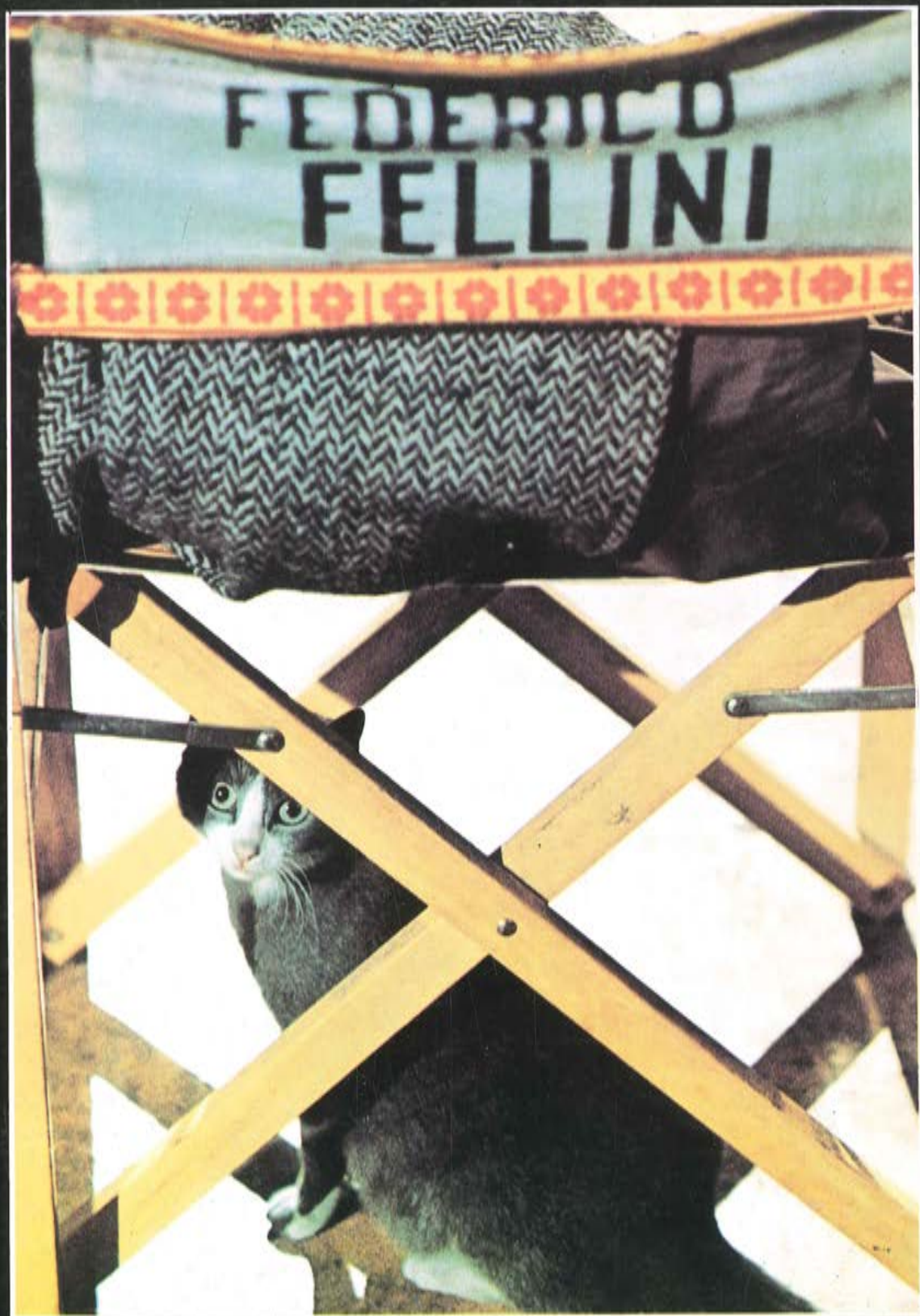
Врз база на мислењето на Министерството за култура бр. 21-4224 / 2 од 27.07.1994 списанието КИНОПИС е производ од тарифниот број 2 точка 12 ос Тарифата на данокот на промет на законот за данокот на промет на производи и услуги за кои се плаќа посебна повластена даночна стапка од 5%

KINOPIS

Revue de l'histoire, de théorie et de culture du film et d'autres arts
Numéro 10 (6), 1994
ISSN 0353-510X
UDK 778.5 + 791.43
Editeur
Cinematheque de Macédoine
Box 161, 91000 Skopje,
tél: + 389 91 228-064,
Fax: + 389 91 220-062
Compte de banque: 40100-603-11766
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'editeur
Georgi Vasilevski, D-r Milan Djurčinov, Fidan Jakovski, Meto Jovanovski, Marko Kovačevski, Blagoja Kunovski, Mirjana Mitevska, 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
Systèmeatisation UDK
Olivera Ivanovska
Traduction anglaise
Žaneta Stanoevska
Traduction française
Elena Nikodinovska
Corection
Ana Ivanova
Imprimerie
„Dogger“ - Skopje
NIPRO „Nova Makedonija“ - Skopje
Tirage: 700 exemplaires
Publié deux fois par an



ДОЛИНА НА МИРОТ,
Франце Штиглиц, 1956



FELLINI, ADDIO