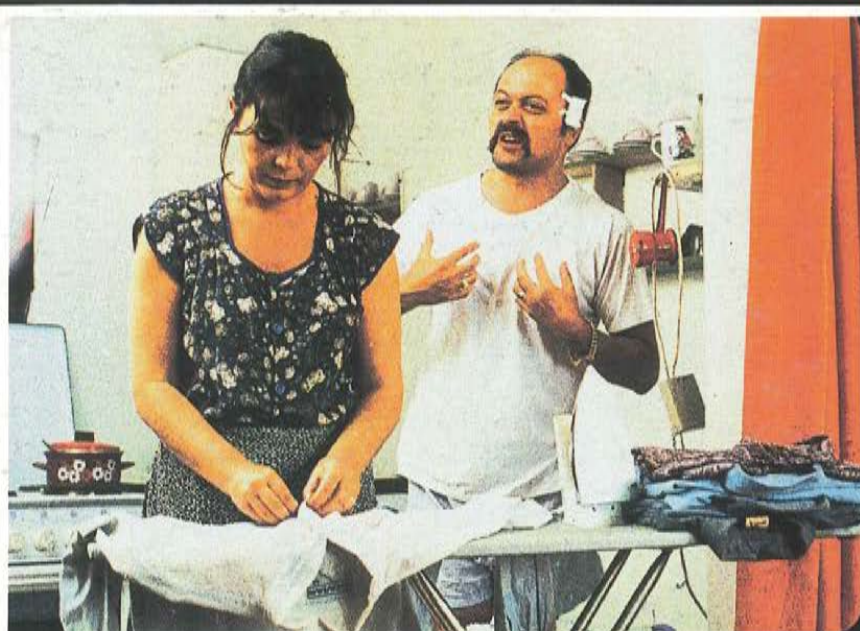




Сашко Насев - Ербил Алтанај
САМОУНИШТУВАЊЕ (1996)



Анри КАРТИЕ БРЕСОН
фотографија
"На Трафалгар Сквер"
Београд (1960)

КИНОЛИК

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

СОДРЖИНА

▼ ИСТОРИЈА НА ФИЛМОТ

(прилози за историјата на филмот во Македонија)

- 5** Илинденка Петрушева: Поглед кон непознатите пространства (белешки за странски филмски снимања во Македонија меѓу двете светски војни)

▼ ТЕОРИЈА

- 9** Мирослав Чепинчиќ: Естетички простори на филмот

▼ ИЗВЕСЕН ПОГЛЕД

- 14** Елизабета Шелева: Поетика на филмската тишина
17 Велимир Абрамовиќ: Филмот како нематеријален феномен
21 Тадеуш Мичка: Виртуелната реалност како постмодерна игра

▼ ПРЕТРАГИ

- 37** Неделчо Милев: Лицедејската полифонија на Чаплин
51 Наум Пановски: Аденоид Хинкел против Артуро Уи (белешки за Чаплин)

▼ МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ ДЕНЕС

за играниот филм САМОУНИШТУВАЊЕ на Ербил Алтанај

- 61** Мирослав Чепинчиќ: Испробување на субверзивни визуелни варијанти
64 Сунчица Уневска: Копија верна на оригиналот
69 Љубомир Костовски: Сили во воздухот
74 Георги Василевски: Благотворните изливи на иронијата
76 Кирил Темков: Женски судбини во светот на празнотијата (кон феноменологијата и естетика на женските ликови во филмот „Самоуништување“)
82 Љупчо Тозија: Актерска игра наспроти самоуништувањето

▼ ФОТОГРАФИЈА

- 86** Сузана Милевска: Фотографската репрезентација како апропријација
91 Пјер Асулен: Интервју со Анри Картије-Бресон

▼ ФЕСТИВАЛИ

- 100** Благоја Куновски: Фестивалски паралели (за филмските фестивали во Берлин, Кан и Загреб - 1996)
114 Марина Костова: Филмските фестивали во Прага и Карлови Вари - 1996

KINOPIIS

JOURNAL OF FILM HISTORY, THEORY AND CULTURE OF FILM AND OTHER ARTS

CONTENTS

▼ FILM HISTORY

(supplements to film history in Macedonia)

- 5 Ilindenka Petruševa: A view towards the unknown regions (notes about foreign film shootings in Macedonia between the two world wars)

▼ THEORY

- 9 Miroslav Čepinčik: Aesthetic film regions

▼ A CERTAIN VIEW

- 14 Elizabeta Šeleva: The Poetics of film silence
17 Velimir Abramović: Film as nonmaterial phenomenon
21 Tadeusz Miczka: Virtual reality as postmodern play

▼ TRACES

- 37 Nedelčo Milev: Chaplin's face-mimic poliphony
51 Naum Panovski: Adenoid Hinkel vc. Arturo Oui (notes about Chaplin)

▼ MACEDONIAN FILM TODAY

about the feature film **SELFDESTRUCTION** by Erbil Altanai

- 61 Miroslav Čepinčik: Testing of subversive visual variants
64 Sunčica Unevska: A copy true to the original
69 Ljubomir Kostovski: Powers in the air
74 Georgi Vasilevski: The beneficial outbursts of irony
76 Kiril Temkov: Women's destinies in the world of emptiness (to the phenomenology and aesthetics of the female characters in the film "Selfdestruction")
82 Ljupčo Tozija: Actor's play against the selfdestruction

▼ PHOTOGRAPY

- 86 Suzana Milevska: Photographic representation as appropriation
91 Pierre Assoulin: An interview with Henri Cartier - Bresson

▼ FESTIVALS

- 100 Blagoja Kunovski: Festival parallels (about the film festivals in Berlin, Cannes and Zagreb - 1996)
114 Marina Kostova: Film Festivals in Prague and Karlovy Vary - 1996

Печатењето на овој број го овозможува
МИНИСТЕРСТВОТО ЗА КУЛТУРА НА РЕПУБЛИКА МАКЕДОНИЈА



Министерство за култура

и

OPEN
SOCIETY
INSTITUTE
MACEDONIA



ИНСТИТУТ
ОТВОРЕНО
ОПШТЕСТВО
МАКЕДОНИЈА

KINOPIS

REVUE DE L'HISTOIRE, DE LA THEORIE ET DE LA CULTURE DU CINEMA
ET DES AUTRES ARTS

TABLE DES MATIERES

▼ HISTOIRE DU CINEMA

(exposés sur l'histoire du cinéma en Macédoine)

- 5** Ilindenka Petruševa: Regard sur les espaces inconnus (notes sur les tournages étrangers en Macédoine entre les deux guerres mondiales)

▼ THEORIE

- 9** Miroslav Čepinčik: Espaces esthétiques de cinéma

▼ CERTAIN REGARD

- 14** Elizabeta Šeleva: La poétique du silence du cinéma
17 Velimir Abramović: Le cinéma comme un phénomène non matériel
21 Tadeusz Miczka: La réalité virtuelle comme un jeu postmoderniste

▼ RECHERCHES

- 37** Nedelčo Milev: La polyphonie de l'expressivité du visage de Charli Chaplin
51 Naum Panovski: Adenoid Hinkel contre Arturo Ovi (notes sur Chaplin)

▼ LE CINEMA MACEDONIEN AUJOURD'HUI sur le film de fiction AUTODESTRUCTION d'Erbil Altanai

- 61** Miroslav Čepinčik: Eprouver des variantes visuelles subversives
64 Sunčica Unevskaja: Une copie fidèle à l'original
69 Ljubomir Kostovski: Les forces dans l'air
74 Georgi Vasilevski: Les débordements bienveillants de l'ironie
76 Kiril Temkov: Les destins féminins dans le monde du vide (sur la phénoménologie et l'esthétique des personnages féminins du film AUTODESTRUCTION)
82 Ljupčo Tozija: Le jeu des acteurs par rapport de l'autodestruction

▼ PHOTOGRAPHIE

- 86** Suzana Milevska: La représentation photographique comme une appropriation
91 Pierre Assoulin: Interview avec Henri Cartier-Bresson

▼ FESTIVALS

- 100** Blagoja Kunovski: Parallèles de festival (sur les Festivals de cinéma de Berlin, de Cannes et de Zagreb - 1996)
114 Marina Kostova: Les festivals de cinéma de Prague et de Carlovi Vari - 1996



ОД КОСОВО ПОЛЕ ДО ОХРИДСКО ЕЗЕРО (УФА, 1933)

Охрид ↑

Скопје ↓



ИСТОРИЈА НА ФИЛМОТ

(ПРИЛОЗИ ЗА ИСТОРИЈАТА НА ФИЛМОТ ВО МАКЕДОНИЈА)

ИЛИНДЕНКА ПЕТРУШЕВА

УДК 791.43.039(497.17):791.44.071 (100) (049.3)
Кинопис 15(8), с.5-7, 1996

ПОГЛЕД КОН НЕПОЗНАТИТЕ ПРОСТРАНСТВА

□□□□□□□□□□□□□□

(БЕЛЕШКИ ЗА СТРАНСКИ ФИЛМСКИ СНИМАЊА ВО МАКЕДОНИЈА ПОМЕЃУ ДВЕТЕ СВЕТСКИ ВОЈНИ)

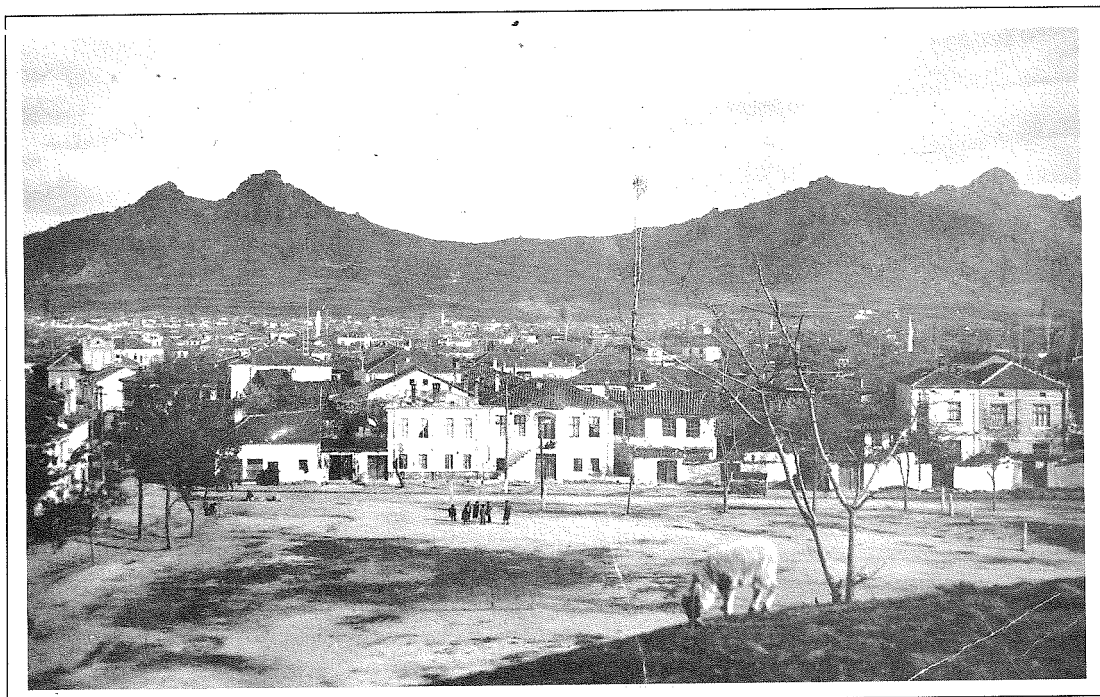
Познато е дека првиот филм за Македонија, за којшто досега се знае е КОЛЕЖИТЕ ВО МАКЕДОНИЈА, снимен во 1903 година. Тоа е, всушност, филмска инсценација реализирана во студијата на компанијата „Браќа Пате“ во Венсан, близу Париз. Оваа кратка филмска сторија, чие прикажување траело околу 2 минути, била инспирирана од настани сврзани со Илинденското востание. Во истата таа година (1903) се снимени и првите автентични документарни филмски материјали во Македонија. Имено, снимателот на компанијата „Чарлс Урбан Трејдинг Компани“ од Лондон, Чарлс Рајдер Нобл престојувал во југоисточна и Пиринска Македонија во периодот од есента на 1903-та до крајот на зимата на 1904-та и притоа снимил повеќе документарни филмови од кои најголемиот број се однесуваат на активностите на повеќе македонски востанички чети. Интересот на странските филмски компании кон овие пространства се засилил особено во текот на Балканските војни и Првата светска војна. Сите завојувани страни имале свои филмски екипи, па така е создаден еден значаен филмски фонд за воените дејствија на територијата на Македонија.

По завршувањето на војните, со кои е создадена една поинаква гео-политичка ситуација на Балканот, интересот на странските филмски компании за филмски снимања во Македонија не опаѓа, туку, напротив, се зголемува. Секој сакал да фрли поглед кон пространствата кои, само до пред некоја година биле под мистичниот превез на Отоман-

ската империја. Повеќе од предизвик била можноста сега да се откријат новите простори, луѓето, нивните обичаи, нивниот живот. Според информациите што ги дава периодичниот печат, во Вардарскиот дел на Македонија, помеѓу двете светски војни, на нашава почва, престојувале повеќе странски екипи кои снимиле поголем број документарни филмски сведоштва за Македонија. Во продолжение ќе посочиме дел од нив.

Најинтензивни странски филмски снимања во Македонија се одвивале, судејќи според периодичниот печат, во последната деценија пред Втората светска војна, значи во триесеттите години. Најбројни биле екипите од Англија, Германија и Соединетите Американски Држави.

Така, во 1930 година се забележани престоите на две екипи. Првата доаѓа од Англија, која во текот на месец мај снима повеќе знаменитости во околината на Скопје. Оваа екипа ја предводел професорот Ситерс, кој подоцна во Лондон реализирал повеќе проекции на своите филмски материјали проследени со предавања.¹⁾ Неколку месеци подоцна, односно во месец август, во Скопје престојувала екипа на германската компанија „Балкански репортер“, која снимала еден подолг документарен филм за историските, културните и други значајни објекти во Скопје и неговата околина. Екипата ја предводел баронот фон Болен.²⁾



ОД КОСОВО ПОЛЕ ДО ОХРИДСКО ЕЗЕРО (УФА, 1933) - панорама на Прилеп

Во 1932 година се случиле повеќе интересни филмски снимања во земјава. Престојувале повеќе екипи, од кои ќе ги издвоиме оние од Англија, САД и Германија. Според податоците од „Филмскиот годишник“, што излегувал во Белград, во оваа година снимателот Виктор Блум од Берлин снимил документарен филм „за природните убавини, за животот и обичаите во Вардарска баовина“.³⁾ Според истите извори, овие филмски материјали нешто подоцна доживеале повеќе проекции во Германија. Во текот на месец јули 1932 година, во Македонија престојува американска филмска екипа на чело со снимателот Фред Гренвилд. Оваа екипа го прокрстарила речиси целото Повардарие и Западна Македонија. Интересот бил свртен кон природните убавини во Скопје, Велес, Прилеп, Битола, Охрид и Тетово.⁴⁾ Фред Гренвилд бил восхитен од убавините со кои се соочила неговата камера, особено од божественоста на рибарските села меѓу Охрид и Свети Наум, па на новинарот на весникот „Вардар“ (7 август 1932) му изјавил дека „тоа е еден од најубавите предели на светот“. Кон

крајот од својот престој во Македонија, Фред Гренвилд го снимил и црковниот собор во женскиот манастир крај скопското село Мирковци, што се одржал на 2 август, односно на денот на црковниот празник Св. Илија.⁵⁾ На 8 јули истата година во Скопје пристигнала екипа на лондонската компанија „Парамаунт новости“, на чело со снимателот Џон Дород. Нивниот едномесечен престој во Македонија редовно бил следен од известувачите на дневните весници.⁶⁾ Екипата снимала повеќе интересни знаменитости во Скопје и Охрид, но интересот бил свртен кон Галичник и божествените предели на Бистра планина. Тука биле реализирани два документарни филма - едниот за раскошните галички Петровденски свадби, а другиот за бачилата на Бистра. Домаќин на екипата бил академскиот сликар Лазар Личеноски, кој со врвна умешност го направил престојот на екипата во Галичник и на Бистра вистински празник. И токму како човек кој бил целосно инволвиран во овие филмски снимања, а по потекло од Галичник, Личеноски се огласил во весникот „Вардар“ на 14 август 1932 година, со

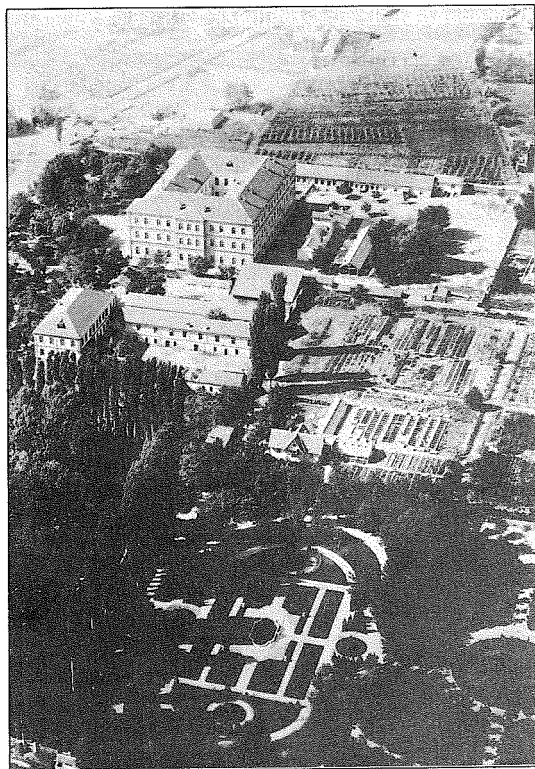
нескриено чувство на огорченост поради изопачувањето на оригиналноста на носиите и обичаите што го учил во текот на снимањето: „... Оваа година Петровденските свечености беа снимени за лондонскиот „Парамаунт филм“. Тешко беше да се организира едно чисто галичко оро и една чиста свадба на која барем побратимите би биле во комплетна галичка носија. Се згрозувам од тоа што гледам дека последниве години завлада некакво си помодарство со жирадо сламени капи и некакви си грчки качкети. Па, сето тоа не оди со галичката облека! Како сево ова да им го објаснам на луѓето од англиската филмска екипа?...“⁷⁾

Во 1933 година снимателот на германската компанија УФА, господин Шулц го реализирал документарниот филм **ОД КОСОВО ПОЛЕ ДО ОХРИДСКО ЕЗЕРО**. Снимателот Шулц престојувал во Македонија во текот на месец јуни 1933 година и, притоа, снимил повеќе материјали во Скопје, Велес, Кочани, Прилеп, Битола, Ресен, Охрид, Струга, Дебар, Гостивар и Тетово.⁸⁾ Вниманието на неговата екипа било насочено кон старата градска архитектура и животот во урбаните центри, но на филмска лента бил забележан и животот по манастирите, како и еден дервишки обред. Две години подоцна, односно кон крајот на 1935 година (месец декември) овој документарен филм бил прикажан во скопското кино „Балкан“, што меѓу населението предизвикал особен интерес.⁹⁾

Во овој период биле реализирани и други филмски снимања: во 1934 година, Херберт Драер од Цирих снимил туристички филм за Македонија¹⁰⁾, а од опусот на англискиот „Парамаунт новости“ ќе ги забележиме филмовите **ОПШТ ПОГЛЕД НА БИТОЛА ВО ЈУГОСЛАВИЈА** (1939) и **ОХРИД - БИСЕР НА БАЛКАНОТ** (1941).

Во Македонија, покрај професионалните странски филмски екипи престојувале и направиле соодветни филмски снимања и други стручњаци, особено етнологзи и музиколози, кои со мали 8 мм филмски камери го бележеле културното наследство во овие краишта. Ќе посочиме два вакви примера. Хелен Челмиска, професор на Универзитетот во Страсбург, снимила носии и ора од околината на Скопје¹¹⁾, додека пак Естер Џонсон,

пијанистка и музиколог од САД, во 1938 година снимила повеќе народни ора од Охридско и Струшко, како и повеќе народни песни и умотворби во интерпретација на Викторија Поп Стефанија од Охрид. Материјалите на музикологот Џонсон подоцна биле користени во компанијата „Парамаунт“¹²⁾.



ОД КОСОВО ПОЛЕ ДО ОХРИДСКО ЕЗЕРО
(УФА, 1933) - Скопје

Белешки:

- 1) „Скопски гласник“, 24.05.1930/II, 72-1, Скопје
- 2) „Скопски гласник“, 14.08.1930/II, 95-2, Скопје
- 3) „Филмски годишњак 1936/37“, Белград
- 4) „Вардар“, 24.07.1932, 31.07.1932, Скопје
- 5) „Вардар“, 7.08.1932, Скопје
- 6) „Вардар“, 10.07.1932, 24.07.1932, 14.08.1932, Скопје
- 7) „Вардар“, 14.08.1932, Скопје
- 8) „Вардар“, 25.06.1933, Скопје
- 9) „Вардар“, 21.12.1935, 25.12.1935, Скопје
- 10) „Филмски годишњак 1936/37“, Белград
- 11) „Вардар“, 21.08.1932/I, 17-1, Скопје
- 12) „Политика“, 8.09.1938, Белград и „Кинопис“ 2/1990, стр. 33, И. Петрушева: „Белешки за животот на еден Agfa-man“

SUMMARY

A view towards unknown regions (notes about film shootings in Macedonia between the two World Wars)

Since the fall of the Ottoman Empire, after the Balkan wars and the ending of the First World War with the signing of the Versailles Treaty, the whole ethnic core of Macedonia was divided into three parts among the neighboring Balkan states Bulgaria, Greece and Serbia, the Vardar part of Macedonia entered into SHS Kingdom. So, numerous film crews came to the Vardar part of Macedonia inspired by the newly created geo-political situation in order to discover the unknown regions. Thus, between the two World wars, numerous documentaries were shot by German, French, English and American film crews and teams from the film studios from the newly formed state - Yugoslavia, first of all from Belgrade and Zagreb. The films had mainly turistic and ethnographic character; it is interesting to mention that the exotic landscapes of Macedonia were used while shooting the feature film "The Gate of the Orient", in 1930, produced by "Adria film" from Belgrade. Among the more significant documentaries, shot in Macedonia during the period between the two World Wars, we mention the following: A GENERAL VIEW OVER BITOLA (prod. British Paramount News, 1939), FROM KOSOVO FIELD TO THE OHRID LAKE (UFA, 1933), WEDDING CEREMONY IN GALIČNIK (prod. British Paramount News, 1932), CUSTOMS AND BEAUTIES OF THE POVARDARIE AREA (prod. Strasbourg University, 1932)...

RESUME

Regard sur les espaces inconnus (notes sur les tournages étrangers en Macédoine entre les deux guerres mondiales)

Après la chute de l'Empire Ottoman dans les Guerres balkaniques, après la fin de la Première guerre mondiale et la signature du traité de Versailles avec lequel le tout de l'être de la Macédoine est divisé à trois parties, entre les pays balkaniques voisins, la Bulgarie, la Grèce et la Serbie, tandis que la partie de Vardar de la Macédoine entra dans le Royaume SHS. La nouvelle situation géopolitique présente un défi pour un grand nombre d'équipes de cinéma pour venir dans la partie de Vardar de la Macédoine et découvrir les espaces inconnus jusqu'alors. Ainsi, entre les deux guerres mondiales, sont réalisés beaucoup de films par les équipes allemandes, françaises, anglaises et américaines, mais aussi par les équipes des studios de cinéma du nouvel état de Yougoslavie, surtout de Belgrade et de Zagreb. La plupart de ces films sont des films de propagande ou ethnographiques, mais il est intéressant de mentionner que les paysages exotiques de la Macédoine serviront, en 1930, pour le film de fiction "A la porte de l'Orient", dans la production d' "Adria Film" de Belgrade. Parmi les plus importants films documentaires réalisés en Macédoine à l'époque entre les deux guerres mondiales il faut mentionner les suivants: UNE VUE GENERALE SUR BITOLA EN YOUGOSLAVIE (prod. British Paramount News, 1939), DE KOSOVO POLE JUSQU'AU LAC D' OHRID (prod. UFA, 1933), LES NOCES DE GALIČNIK (prod. British Paramount News, 1932), LES COUTUMES ET LES BEAUTES DE LA REGION DE POVARDARIE (prod. l'Université de Strasbourg, 1932)...



МИРОСЛАВ ЧЕПИНЧИК

УДК 791.43.01
Кинопис 15(8), с.9-13,1996

ЕСТЕТИЧКИ ПРОСТОРИ НА ФИЛМОТ



МОЖНОСТИ И РЕЛАЦИИ

Естетиката на филмот е составен дел на оној претходно веќе детерминиран теоретски контекст, кој на филмот му обезбедува сè уште, една не така безначајна гносеолошка ориентација. Местото на естетиката според оваа констатација, во рамките на филмското творештво, би можело да ја определува и нејзината веќе формирана класична функција осознаена и формирана далеку пред појавата на филмот. Во тоа спаѓа сето она што таа како филозофска дисциплина го истражува, а тоа е токму испитувањето на убавото во уметноста (според некои естетичари и во природата), понатаму, да ги издвојува есенцијалните предуслови и критериуми на уметничкото доживување, творење и расудување, како и воопшто смислата, значењето и конечно, битието на уметноста.

Потсетуваме исто така дека псимот „естетика“, некое време се употребуваше исклучително за наука за сетилно спознавање. Така трансценденталната естетика уште од времето на Кант, е наука за сите априорни принципи на сетилноста. Кај Александер Баумгартен (1714-1762), кој за прв пат во своето дело „Аестетика“ го употребува овој термин, под естетика како сетилно спознавање се подразбира наука за убавото во уметноста, но и во природата.

Големiot дел од подоцнежните естетичари (како да речеме Шелинг, Хегел и други), доаѓаат до согласност во тоа дека филозофијата на уметноста не сака да пропишува никакви правила и норми што се однесуваат на творењето и доживувањето на уметноста. Тоа значи дека убавото треба да се разјасни на еден, би можело да се каже, „општ план“.

Како што можеби може да се насети, овие историски релации во развојот на естетиката, асоцираат и на некогаш често иницираното прашање што во низа случаи се манифестираше и како теоретски проблем, а тоа е: дали филмот поседува некоја сопствена естетика која би можела да биде промовирана и во нормативна смисла? Тој проблем се разбира

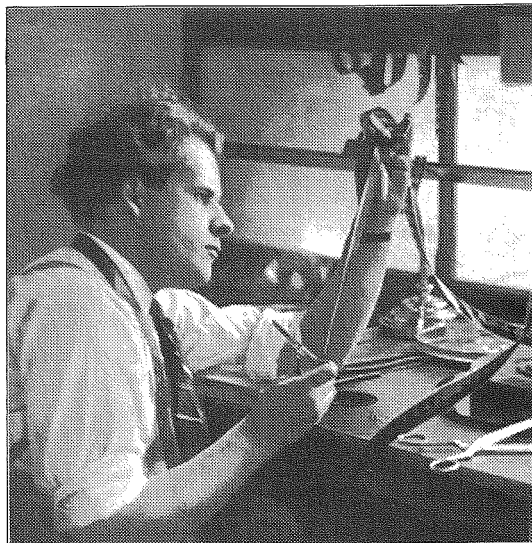


ИВАН ГРОЗНИ
(Ејзенштејн, 1944/1945)

полека во текот на времето ја загуби својата релевантност поради сè поевидентните теоретски и емпириски сознанија. Имено, моментот кој, се чини, е сè поприсутен во теоретските истражувања на кинематографскиот феномен, е тој дека филмот во примордијална смисла, од самите свои почетоци, пред сè, ќе ја афирмира својата медиумска природа, за дури потоа во текот на развитокот на своите специфични изразни средства, да се афирмира и како своевидна уметност. Овој досега можеби помалку запоставен теоретско-историски момент, се должи и произлегува од тоа што во почетната фаза на кинематографијата, нејзината примарна техничка природа, која ѝ овозможи дотогаш најсофистицирана репродукција на реалноста, битно влијаеше врз рецептивниот апарат на публиката. Тој момент останува и до денес како еден од нуклеусите, кој не само на естетски туку и на гносеолошки план, го твори еден од ентитетите на севкупното кинематографско доживување.

Поставено вака, филмот и неговата естетска посебност, замислено во една фиктивна хиерархиска скала на самиот негов феноменолошки развој, се оформуваат нешто подоцна откако медиумската природа на кинематографскиот феномен е конституирана како негов основен структурален фактор. Согледано во овој сепак условен контекст, евентуалниот заклучок би бил тоа дека филмската естетика можеме да ја сметаме како изведена категорија врз основа на тој општ медиумски план.

Потсетуваме повторно дека за родоначалници на естетиката, сепак се сметаат античките филозофи Платон и Аристотел. Така, кога Платоновата метафизика на убавото станува еден од темелите на неговиот систем, тој поим понатаму ќе се протега преку Плотин и Свети Августин од средниот век, па преку Кант, Шелинг и Хегел, сè до некои од поновите филозофи, застапници на структуралистичката естетика. Тие поставки и денес претставуваат битна основа за една спекулативно конципирана филозофија на уметноста. Аналогна позиција секако има и делото на Аристотел „Поетика“ или „За поетската уметност“ („Peri poetikos“), кое, може да се рече ќе стане образец на сите оние теоретичари кои,



Сергеј Ејзенштејн

тргнувајќи од други позиции и барајќи ги извориштата на естетските норми во самата уметност, ќе претставуваат, можеби парадоксално, една спротивна насока од онаа за засновување на некои емпириски закономерности на уметничкото творештво.

Следејќи ги овие историски релации кои, како што гледаме, понекогаш се манифестираат како аналогии, понекогаш како парадокси, кога зборуваме за естетиката, работата веќе од самиот почеток делува помалку конфузно. Но, естетиката всушност е изведена од логиката, така што и во контекстот на филозофските дисциплини доаѓа, се разбира, по неа. Поради тоа таа и беше пречекана со извесно омаловажување; било како учење за едно пониско спознавање, било како наука за тоа како во сетилното се произнесува апсолутното, таа секогаш остана како нешто подредено и споредно.

Дали поради тоа или поради нејасноста на самиот нејзин предмет, во секој случај естетиката сè до денес можеби, не можеше да се пофали дека поседува строго ограничен предмет, подрачје на испитување, или некој сигурен метод. Така, ако фрлиме поглед врз историјата на естетиката, ни се укажуваат некои симптоматични детали. Имено, кога систематските обработувања на предметот ќе се постават едно зад друго ќе се добие една линија, покрај која секогаш паралелно

тече и друга, линија на вкусот и на уметничкото расудување.

Исто така како што развојот на моралот не се поклопува со развојот на етиката, или како што е, да речеме, неоправдано да се поистовети напредокот во разбирањето на човешката душа со напредокот на научната психологија, така и историјата на естетските вреднувања, воопшто не се поклопува со историјата на научната естетика. Во една понеобврзна форма кажано, безбројни се изразените аспекти, непосредно или посредно изразени погледи за уметноста. Секако дека тие без сомнение имаат големо значење, бидејќи е важно да дознаеме во што една генерација го гледала, го подразбирала врвот на уметничките вредности и во која мерка онаа водечката струја на вкусот и на уметничкото производство влијаела и врз теоријата. Но, во една поцелосна историја на естетиката, јасно е дека акцентот лежи секако врз системите.

Од ова произлегува дека онаа другата линија, наспроти тоа добива нова вредност кога ќе преминеме на прашања што обично се опфаќаат со поимот „естетска култура“. При тоа, поконкретно да речеме, тука се работи за набљудување на животот од естетски аспект. Нашиот природен стремеж кон убавото, кон пријатните нешта, може да се развива, а со тоа може и да се облагороди, и во тие цели естетското го наоѓа своето вистинско место. А нив, уживањата дури и Кант ги избркаа од својот етички систем и ги смести во естетиката.

Секако, оваа восприемливост кон интенченото уживање ќе остане бесплодна доколку не ѝ се придружи и едно друго настојување, а тоа е со вкусот да се образува, да се формира повреден живот. Тие двата заедно го даваат она нешто, како што е убавината на говорот и на пишувањето, убавината во држењето на телото, во облекувањето, во уредувањето на куќата или градината, а тука без друго спаѓа и изборот и уживањето во едно филмско дело. Меѓутоа, сето тоа пак нема никаква непосредна врска со уметноста.

Во ваквиот дискурс околу естетската проблематика се чини дека нужно исходиште се двете сфери кои всушност ја сочинуваат естетската позиција, а тоа се творештво на уметничкото дело и доживување и процену-

вање на тоа творештво. На овие две условено спротивставени сфери, заедничко им е тоа што имаат битно психолошки карактер. Во што тогаш би се состоел проблемот на она што во почетокот на овој текст, се разбира, исто така условно го нарековме филмска естетика, односно како барање на нејзината позиција во контекстот на еден воопштен естетички систем. Следствено на тоа и споменатото непостоење на една нормативна естетика на филмот може да доведе во релација на размисла дали таквата естетика е потребна или ако сакате пофункционална како своевиден инструментариум во креативната сфера на филмското творештво, или пак како ориентација за создавање на еден рецептивен модел на неговото доживување.

Некаде во самите почетоци на теоретската мисла за филмот, Кулешов и групата околу него меѓу кои биле и Пудовкин, Ејзенштајн и Вертов, ќе го промовира таканаречениот конструктивистички принцип според кој дејството на филмскиот исказ се заснова врз начинот на неговата изградба. Секако тоа претставува една од првите порелевантни естетички претпоставки поставени во сферата на филмското творештво и методологија на неговата рецепција.

Но и горната претпоставка, а и понатамошните естетички хипотези, донесувани главно врз еден априористички принцип, се чини остануваа во правило без нужна методолошка поткрепа. Овде можеби би требало да споменеме нешто, односно да тргнеме од граничните подрачја кон јадрото на естетиката. Навистина, ние тоа јадро го затекнуваме методолошки мошне расцепкано. Тука треба да се разликуваат три групи: спекулативна и емпириска естетика, нормативна и дескриптивна и субјективно-психолошка и објективна естетика.

Додека спекулативната и нормативната естетика, како и емпириската и дескриптивната со својот карактер тесно се поврзуваат, со воведување на третиот пар настанува една потешкотија бидејќи подрачјето на субјективното е пошироко од подрачјето на психолошкото. Така, по сè изгледа дека е подобро да се постави на една страна дескриптивната и нормативна естетика, а на друга, предметната и стварна естетика, макар што и

ваквата поделба се одликува повеќе со пополнетоста одошто со она што тука треба да е битно. Дескриптивната естетика настојува да ги прикаже подрачните факти и со расчленување да ги објасни, додека нормативната естетика поаѓа од тоа за неа да важат извесни принципи како такви.

Со сето ова се вкрстува друга поделба, по која определени нешта, појави во природата, во културата, во уметноста, или имаат стварни ознаки по кои се разликуваат од вонестетските предмети, или своето естетско значење го добиваат само од начинот на набљудување, кој врз нив се применува. Во средиштето се наоѓа фактот дека од допирот на субјектот со предметот може да настане, да израсне, специфично доживување кое го нарекуваме естетско. Па бидејќи субјективната страна ни е најблиска, произлегува дека на психологијата ѝ припаѓа да истражува состојби на нештата; исправната естетска постапка би се состоела значи, во психолошка анализа на доживувањето, без оглед на тоа со што е тоа предизвикано. Предметот на уживањето малку вреди, тука е меродавна склоноста на субјектот да воспостави една естетска состојба.

Сепак, очигледно е дека ниту ова сфаќање не е dostatно. Зарем определени линии, површини и бои, немаат неспоредливо посилно естетско дејство врз гледачот одошто некои други. Па и во категориите какви што се да речеме „возвишено“ и „трагично“, во рамките на некоја соната или на некоја драма, лежат објективни содржини, кои на овие дела им даваат посебна смисла независно од промените на значењата на зборот што ги опишува.

Така покрај психологија на естетското доживување, постои и филозофија на естетскиот предмет. Во случајот со филмското дело како естетски предмет, се чини дека тоа би можело да функционира и на сите три споменати методолошки фреквенции. Се разбира, и овде сè зависи од селективната способност, односно критичкиот инстинкт на толкувачот. Ние можеме да посочиме примерно, каде сè можат да се најдат да речеме, природните убавини, вклучувајќи го тука и човечкото тело, и за таа цел нам не ни е потребен некој културолошки систем на уметности. Тука се појавува извесна разлика помеѓу ес-

тетското и уметничкото битие, која Огист Реноар ја дефинира со следните зборови: „Човекот се решава да стане сликар не пред некој убав природен пејсаж, туку пред една слика“.

Понатаму, можеме да покажеме дека наспроти естетската природа стои естетска уметност чија чистота е воедно еден вид сиромаштија, бидејќи под естетска уметност подразбираме збир од такви музички, сликарски или филмски дела, во кои тоновите, боите или кинестетската композиција се примаат со едно потрајно набљудување што е услов за естетската рецепција.

Меѓутоа, и без оглед на еден таков естетски објективизам, оваа дисциплина не треба да се третира како дел или како консеквенца на психологијата. Теоријата на спознавањето со својот пример не учи дека процесите кои се одвиваат во свеста, имено процесите на спознавање, односно на усвојување на знаења, можат да се третираат и поинаку, а не само психолошки. Вакво разграничување и карактеризација на естетските душевни состојби, претставуваат мерило кое психологијата не може да го пружи.

Одејќи понатаму во оваа насока, треба да се спомене дека постојат во тој контекст некои трансцендентални претпоставки, категоријални основи, па кога естетиката сака да провери некои дури меѓусебно спротивставени мерила на вкусот, со оглед на оправданоста на нивните претензии, таа го напушта подрачјето со кое доминира психологијата и дури тогаш станува наука за вредностите. Се разбира, сè додека различноста на мерилата има корени во поголема или помала потполност на сфаќањата, што воглавно и е случај, можеме сè уште работите психолошки да ги објаснуваме, но кога два подеднакво добри набљудувачи или толкувачи на делото, во своите ставови меѓусебно отстапуваат, а тоа на пример се должи на фактот што еден смета дека основни се содржинските елементи, а другиот формалните признаци на предметот, тогаш се работи за тоа дали естетика ќе се постави на една или на друга страна.

Понатаму мислиме дека ваквите ситуации пак, одамна се атрибути на оној рецептивен модел кој најчесто се применува во доживувањето и проценувањето на филмското дело. Во една кинестетичка композиција

со подеднаква релевантност учествуваат етичките категории и естетските форми, сплотени во еден ист динамизиран филмски простор, развивајќи ги своите функции во определено филмско време. Накусо тука стануваме соочени со еден посебен свет на видливи претстави, кои својата суштински фиктивна природа постојано ја трансформираат во битно естетско доживување. Фикцијата значи тука ни се нуди како посебен вид естетски реалитет, чии закономерности единствено се изградени во сферата на естетското обликување.

Во тој случај, реципиентот на филмското дело е изложен на една оформена фантазија кон која мора да ја приспособи и својата сопствена. Кант, кого на почетокот го споменавме, во својата критичка естетика, ја земаше оваа видлива фантазија, претстава, само со взаемно делување со разумот. Бидејќи сепителноста како и разумот, ја овозможуваат изградбата на светот на нештата донесувајќи некои општо важечки форми, така и хармонијата помеѓу нив, а врз неа сепак и се засновува естетското чувство на уживање, го поседува тоа право на општо важење.

Во секоја убавина содржано е уживање, но не само тоа, туку и слободно измирување на овие две разумски функции, а со тоа всушност ја признаваме и нивната материјална нужност. Така естетиката не се засновува ниту на личниот вкус, ниту на организацијата на човечкиот род, туку тоа се разумски нужности кои задираат во даденоста и од неа ги извлекуваат вредностите на убавината. Одбирајќи, обликувајќи, произведувајќи, духот делува со својата функција во естетското доживување, како и во егземпларната моќ на уметниковата мечта, како принцип на набљудување подеднакво среден какво што е и емпириското објаснување на природата и моралното проценување. Поточно кажано, на естетската свест ѝ припаднала таа задача, на подрачјето на чувствата да го воспостави единството кон кое се стреми внатре во подрачјето на мислењето и делувањето.

Ортодоксноста на овие постулати, секако повеќе се однесува на самиот креативен

чин, но тоа всушност треба да ја иницира можноста разновидните рецептивни модели да бидат на некој начин доведени до извесна согласност. Токму овој теоретски момент во однос на филмот најчесто не се исполнува, или во најдобар случај најчесто останува неразрешен. Нималку зачудувачки, бидејќи досега истражената природа на овој медиум одамна укажува на својата комплексна мотивираност.

Меѓутоа, ниту на Кант не му успеа подрачјето на естетските вредности да го зачува ослободено од влијанијата што доаѓаа, како што вели тој, од царството на моралната слобода, што во неговото учење за возвишеното, сосема јасно се покажува, како и да го издвои естетското од неговата положба помеѓу она што тоа е и она што тоа треба да биде, значи да го воздигне до една вистинска автономија. Од тука нормално се поставува прашањето дали е таквата ситуација воопшто можна? Постои ли особена „самозаконитост“ на ова подрачје? Може ли од неа да се изведат сите одделни естетски творби?

Што се однесува до она што го нарекуваме „самозаконитост“ на естетското, постојат обиди, и тоа од поодамна, тоа да се разбере во односот помеѓу субјектот и објектот, кој овде на некој начин се наметнува. Додека во логичен однос субјектот, дури и како чиста спротивност на подрачјето на вистината, нема никакво значење, на подрачјето на естетското му припаѓа безусловно она идеално „Јас“ со неговото непосредно доживување, а тоа овде не може да се апстрахира, ниту да се третира како споредна работа.

Разгледувајќи ги на овој начин можностите и релациите на естетичкиот простор на филмот, а сакајќи да го насетиме она што е тука суштински естетско, ќе увидиме дека во него не смее да недостасува субјективност. Теоретското сфаќање бара неговиот предмет да се вклопи во една целина, додека, пак, естетското доживување се задоволува со издвојување на предметот. Филмското дело поставено во ваквите релации се чини, ги остварува своите најрелевантни медиумски атрибути.

ПОЕТИКА НА ФИЛМСКАТА ТИШИНА



Логички навидум контрадикторниот проблем на артикулацијата на тишината во филмот, како и во другите уметности, во контекстот на постмодернистичките, критичко-теориски перспективи здобива свој легитимен статус.

Имено, откако при крајот на 60-тите години се појавија клучните прилози на неколкуте американски теоретичари, особено оној на Сузан Зонтаг „Поетика на тишината“ (1967), односно на Ихаб Хасан „Парчосаниот Орфеј“ (1967), се покажа дека метафоричниот концепт на тишината произлегува токму од иманентниот карактер на современата уметност.

Во доменот на филмската уметност, една од последните реализации на естетичкиот концепт на тишината, претставува филмот ПИЈАНО снимен во 1993, од режисерката Џејн Кемпион. Фундиран врз бизарната приказна за една млада жена, која со децении одбива да прозбори, и со тоа да се впушти во профаната вербална комуникација, овој филм ја обликува не само своевидната естетика, туку и етиката на тишината, нудејќи алтернатива во другите облици на искажување: музиката и сликата, како идејно и естетички непрофанизирани и неконтаминирани медиуми.

Поетичната визура на новозеландската плажа, на која, среде песочната непрегледност, израснува само гордиот и осамен

облик на големиот, старински клавир, нуди не само впечатлива колористичка контрастност меѓу темно-кафената и разлеано-сивата боја, туку и евидентна потврда на маниристичкиот стилски инвентар, кому ова дело несомнено му припаѓа (меѓу другото и поради реското разграничување на природата од главниот лик).

Со оглед на својата маниристичка провениенција, овој, како и другите кадри во филмот, треба да се толкуваат од аспектот на барокно-маниристичката структура и поетичка определба, како показатели на една специфична поетичка референција, содржана во апологијата на Неизрекливото.

Тоа пак значи, целиот кадар да се интерпретира како метафора, една од неколкуте парадигматични метафори на ова дело, каде што јазикот на музиката го надминува оној на човечкото празникаво брбореење, над баналната миметичност и уметничката илузивност.

Жената, која одбива да крикне дури и во моментот кога мажот (читај: поредокот) ѝ го ампутира прстот и сето тоа, во име на неповредливата чистота на својата автентичност, жената која самоволно го одбира кафезот на самоизолацијата, по цена на сопственото дисквалификување од придобивките на реалниот живот, таа жена, во голема мера, кореспондира со Жак, јунакот на филмот ГО-



ГОЛЕМОТО СИНИЛО (Лук Бесон, 1988)

ЛЕМОТО СИНИЛО, од францускиот режисер Лук Бесон, речиси вртник на Кемпион и претставник на францускиот (филмски) необарок.

Да потсетиме, приказната и овојпат е доволно бизарна - младиот, храбар нуркач во арктичките ледени води, вљубеник во океанските длабочини и во делфините, својот живот го доведува до работ на аутизмот, не сака да разговара со луѓето, да се објаснува или аргументира себеси, да биде метајазичен расудувач и ум. Наместо тоа, во една халуцинантна ноќ, тој заплувува во предизвикот на сините пространства и само нему чујните звуци на темно-сината длабочина, со несомнени митски конотации.

Сакајќи да се идентификува со делфините, тој свесно умира како човек!

Колку да се чини поетичен, или ексцентричен, овој филмски јунак, повторно е дел од проширената метафора на тишината, која го обележува и овој филм, снимен во 1990. И тој се фокусира околу впечатливата, естетски делотворната и постмодернистички обоената поетика на тишината, во која се оживотворуваат некои платонистички проекции за магиската неизрекливост на вистинските човекови пориви, така што низ поларитетот тишина/говор се пресликува барем уште еден, архетипски модел, опозицијата идеално-материјално.

Поетиката на тишината, меѓу другото, го потврдува едниот од темелните човекови стремежи, стремежот за негирање, надминување и совладување на Границите, чие стимулативно значење го разоткри Жорж Батај, во делото „Еротизам“, и теоријата на ритуалниот престап, како основа на сите креативни пресврти и пречекорувања: почнувајќи од ловот, преку војната, па сè до религијата, љубовта и уметноста.

Ако се вратиме назад во филмската историја, зачетоците на оваа преокупација со тишината ќе ги пронајдеме во доцните 60-ти години, во делата, пред сè, на Ингмар Бергман, каде што, за разлика од современите, преовладува атмосферата на егзистенцијалниот трагизам, етичката бесперспективност и конечната, апсурдна отуѓеност меѓу ликовите. Тишината кај Бергман главно е проблем на меѓусебната релација на мажот и жената, исто како што е тоа случајот со филмот на

Микеланџело Антониони НОК.

Таа тишина е поинаква, сè уште тишина која боли, која е наметната, која е причина за лично страдање и немир, за разлика од неа, во ПИЈАНО и во ГОЛЕМОТО СИНИЛО се открива друга, априорна и конститутивна тишина, тишина како самоизбрана животна претпоззиција.

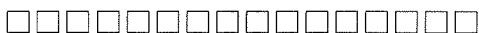
Во овој момент, можеме да повлечеме тангентата со аналогните движења во сликарството, каде што естетиката на тишината, уште во обидите на Казимир Малевич, во супрематистичкиот бел квадрат, односно подолна во појавата на минимализмот, максимално ги редуцира реторичко-експликативните средства. Тишината се воспоставува и во поезијата, најнапред во херметизмот на XX век, потоа и во движењата на конкретизмот и визуелната поезија, кои го преиспитуваат јазичкиот медиум, транспарентноста на уметничката порака, смислата и провокативноста на јазично-уметничката комуникација.

Конечно, во рамките на филозофијата на уметноста, особено кај Мартин Хајдегер, темата на тишината се контекстуализира во расправата за опстанокот и смртта на уметноста, расправа индуцирана од страна на самата авангардистичка уметност, односно од концептуалистичката подлога на актуелните движења во уметноста.

Тишината, да резимираме, има различни значенски, типолошки и поетички конотации: почнувајќи од најпрепознатливите, тишина на меѓучовечкото општење и разбирање, откажување од јазикот на секојдневието; преку облиците на тишината како егзистенцијална празнина, консеквентна на залудноста на живеењето, па сè до тишината како начин за екстремно поигрување со уметничкиот јазик, со реторичката транспарентност на пораката и сл.

Во случајот со двата посочени филма, ПИЈАНО и ГОЛЕМОТО СИНИЛО, тишината, нивниот заеднички поетички именител, се јавува како легитимна составка на постмодернистичкиот (нео-маниристички) стилски комплекс, натопен со темност, енигматичност, трепет пред Битокот, обездоменост, и, што е најзначајно - интровертност, во онаа смисла, која највисоко ја вреднува токму аристократската природа на самодоволноста.

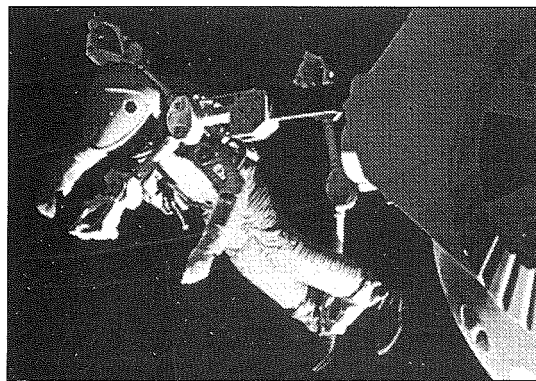
ФИЛМОТ КАКО НЕМАТЕРИЈАЛЕН ФЕНОМЕН



Во строга смисла на зборот, ниту самата општа естетика не се смета за филозофска дисциплина, затоа што се базира врз човековата чувственост која не е можно да се дефинира. Речиси е невозможно естетските односи наполно да се категоризираат, а предмет на естетиката останува секогаш недодатливото Битие на уметноста.

Модерната теорија на филмот не е естетика во класично значење, што значи не е аксиолошки систем на сознајни судови за творечкиот процес, за делото и за неговото дејство, туку е обид естетските односи објективно да се набљудуваат. Тоа значи енергетската размена на релацијата творец-дело-публика да се опише со што понеутрален, би се рекло егзактен начин, без изведба на какви било заклучоци за вредностите. На оваа идеја дојде уште пред дваесетина години американскиот филозоф од унгарско потекло Јозеф Косут. Поводот беше - создавање нова естетика на концептуалната уметност. Тој успеа убедливо да прикаже дека секое вреднување во естетиката е чисто субјективен однос спрема уметникот и делото, однос што не може да им се наметнува на другите луѓе како нивна форма на естетичка вистина. Според Косут, наполно е забрането од такви субјективни аксиолошки системи да се изведува став на целокупното општество спрема некој уметнички стил или правец, што, практично, се случувало во сите претходни епохи.

Изразните можности на филмот, благодарјќи на модерната технологија на филмската слика, пред сè, на компјутерската ани-



ОДИСЕЈА 2001 (Стенли Кјубрик, 1968)

мација и високата резолуција на display-от која далеку ја надминува човековата моќ за разликување на анимираната содржина од снимените реални објекти вклучувајќи ги тука и актерите, се развија до степен на кој се менува суштината на драматургијата. Односот на гледачот спрема филмската нарација, идентификацијата со ликовите, перипетиите, мотивацијата на постапките и спрема другите вериги на досегашната драматургија, битно и квалитативно е изменет, почнувајќи од ВОЈНА НА СВЕЗДИТЕ па сè до разни други High Tech производи какви што се ТЕРМИНАТОР, TOTAL RECALL, BLADE RUNNER итн.

Уште ОДИСЕЈА 2001 го воведо роботот што чувствува. ВОЈНА НА СВЕЗДИТЕ оди чекор потама - покажува дека се можни и роботи кои етички се определуваат. Тука материјалниот план се сфаќа само како арена на добрите и лошите духовни сили, така што и

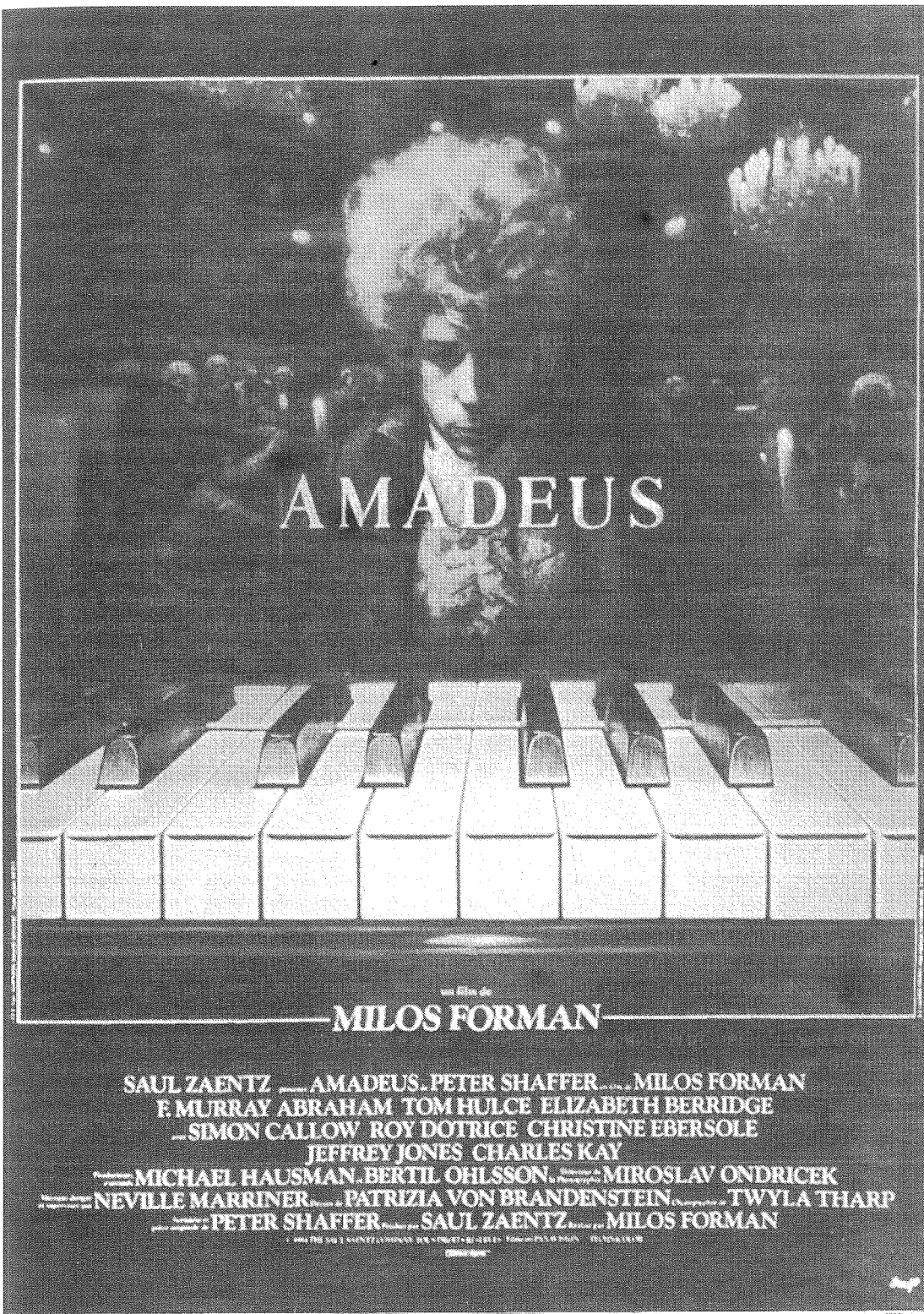
Оби Ван Кеноби и Императорот делуваат од астрален план. Во поглед, пак, на раскажувањето, наполно е неважно што реално се случува, кои се субјектите на нарацијата и каков е нејзиниот тек; оваа бајка на информатичката ера ја крева рецепцијата на збиднувањата од нивото на фантастичен реализам карактеристичен за science fiction на едно психичко ниво, на кое гледачот настојува да ја сфати апстрактната битка на космичките принципи на доброто и злото, наспроти што му опаѓа интересот за она што се случува со ликовите. Тој радикален рез, кој драматургијата ја преобразува од материјалистичка во психичка, е засилен со сознанието на гледачите дека, со оглед на техничките можности, филмскиот лик денес може сè; оној гледач кој би се обидел да го следи дејствието како сознајна механика на случувања во животот на јунакот, или пак со него да се идентификува, не би можел ниту да го сфати модерниот филм. Како да се идентификуваш со лик кој патува низ вселената побрзо од светлината, минува низ челични сидови, поседува моќ на телепортација и никогаш не старее?

Очигледно е дека мотивирањето, како на надворешните случувања, така и на индивидуалните реакции, е предизвикано од делувањето на космичката етичка шема во корист на доброто, додека идентификацијата со ликот е заменета со разбирање на индивидуалната логичка шема на јунакот и со нејзината положба во feed-back процесот чии закони не се ништо друго од она што го нарекуваме режија на филмот.

Серијата на High Tech филмови, земена како уметничка антиципација на идното планетарно општество, нè воведува во спиритуално-сциентистичкиот стадиум во развојот на светската цивилизација. Од друга страна, пак, во модерната теорија на филмот, како придонес кон теоретските расправи околу *ониричкиот филм* и *филмот на променети состојби* на свеста, се појавуваат достигнувања на експерименталната психологија, која од Гибсон и Арнхајм па наваму стекнува сè повеќе приврзеници и со своите откритија сè повеќе влијае врз режијата. Режиерот Милош Форман во филмот АМАДЕУС свесно применил едно такво сознание за работата на мозокот, но никаде не го експлицирал.

Имено, гледајќи го АМАДЕУС првпат во Копенхаген, забележав дека времето ми помина невообичаено брзо и ми се стори дека проекцијата не траеше повеќе од час и половина. По неколку дена повторно го гледав овој филм и го установив истиот ефект. Разговарав и со пријателите. И тие го имаа истиот впечаток, па така сите сложено изјавија дека времето поминато во кино им поминало премногу брзо. Многумина, дури, се зачудија кога по проекцијата махинално погледнале на часовникот и така забележале дека поминало време повеќе од два часа и половина. Зедов да го проучам овој проблем и открив дека Форман се послужил со една од особените на работата на центарот на мозокот за перцепција на просторот. Имено, забележано е, а и експериментално е докажано, дека на одреден субјект му е потребно повеќе време да го реконструира просторот што му е прикажан под поголем агол, односно, колку е поголемо отстапувањето на аголот од оската на погледот, толку е потребно подолго време за перцепција на дадениот простор. Еден ист простор прикажан на еден субјект под разни агли бара различни времиња за перцепција и тоа, одејќи од тап кон остар агол перидот за формирање на претставата се скратува. Од ова се изведени бројни заклучоци - на пример, дека мозокот синтетизира по аналогија, а не корелативно, потоа дека перцепцијата за движењето на едно исто тело, со иста брзина од оската и кон оската, има различни темпорални изводи, и на крајот дека времето и просторот не се независни, нешто што, впрочем, го знае секој монтажер од свое искуство.

Милош Форман, во АМАДЕУС, кадрил така што деклинациите од оската на снимање му се минимални, или пак воопшто ги нема, а доколку ги има, тогаш тие се повторуваат под исти агли, така што цели секвенци, и покрај мошне разновидните содржини, во потсвеста на гледачот се слеваат во едно исто доживување. Исто така може да се констатира дека превладуваат средни и крупни планови што уште повеќе ги потенцираат психолошките последици од малиот отклон на аглиите во кадрирањето. Форман, на овој начин, предизвикал кај гледачот контракција на субјективната временска база и направил субјективно забележената секунда кај гледачот на



AMADEUS

an Film de
MILOS FORMAN

SAUL ZAENTZ — AMADEUS. PETER SHAFFER — MILOS FORMAN
F. MURRAY ABRAHAM TOM HULCE ELIZABETH BERRIDGE
— SIMON CALLOW ROY DOTRICE CHRISTINE EBERSOLE
JEFFREY JONES CHARLES KAY
— MICHAEL HAUSMAN. BERTIL OHLSSON. — MIROSLAV ONDRICEK
— NEVILLE MARRINER. — PATRIZIA VON BRANDENSTEIN. — TWYLA THARP
— PETER SHAFFER. — SAUL ZAENTZ. — MILOS FORMAN

© 1984 THE SUEZ CANAL AUTHORITY. ALL RIGHTS RESERVED. TONKIN & SONS, LONDON. U.S.A. & CANADA

неговиот филм да биде многу пократка од референтната секунда на обичниот часовник.

Современата филмска режија, впрочем, и не е ништо друго туку предвидување на она што ќе се одигрува во психофизиолошкиот систем на индивидите што ја чинат публиката, како последица од соопштените информации. И како што филмскиот рез, кој во исто време спојува и раздвојува два кадра, не е материјален, нема дебелина, па сепак неговата улога е пресудна во формирањето на конотативните низови во структурата на филмското дело, така и сиот феномен на филмот, во суштина, е само модус на делување на формата на Небитието. Што претставува филмот во физичка смисла? Тој може да се сведе, во крајна инстанца, на оформен опсег од аудио-визуелни фреквенции, на една енергетска симфонија од математички вид, која како сноп од чисто надворешни стимуланси влијае врз нашите сетила. Hardware-от на гледачот, кој има своја фиксирана парадигма во форма на ментални и емоционални примероци за мислење и чувствување, ќе ја прими оваа енергија обидувајќи се да ја дешифрира синтагмата, односно да воспостави препознатливи релации меѓу бројните тонски и светлосни енергетски удари. Човекот, во текот на гледањето на еден филм, прима толку многу енергетски пакети и таложи толку многу информации, така што веќе по неколку минути проекција се појавува транскмпјутерски проблем, та дури и кога целата планета Земја би ја претвориле во компјутер ниту тој не би можел да ги обработи сите информации што ги прима мозокот на просечниот кино посетител.

Најголемата тајна, се разбира, е мозокот на самиот гледач. Знаеме дека рецепцијата на едно уметничко дело не може да се сведе на неурофизиолошка реакција на неговиот нервен систем. Исто така знаеме дека психологијата, без покрив, ги опишува механизмите на нешто што никако не умеа да го дефинира како предмет на науката - душата. Знаеме, значи, дека не знаеме ниту што е душа, ниту како со неа кореспондира уметничкото дело сфатено како енергетска појава, наполно во духот на новата невредносна естетика.

Она што со сигурност може да се утврди за рецепцијата на филмот, во чисто физич-

ка смисла, е тоа дека таа нема карактер на материјално допирање, затоа што, во тој случај, гледачот би експлодирал како атомска бомба. Потаму, енергетските удари од светлосните кванти врз ретината и од тонските фреквенции врз слушната мембрана би требале да ги набљудуваме како репери на филмската информација која, во текот на приемот, кумулативно се усложнува до страшно големи бројки. И на крајот, сукцесијата на енергетските удари и нивната тензија, т.е. висината на фреквенцијата, ја одредува онаа законитост за промена на чувствата, на која ѝ подлегува секој филмски гледач и која, во недостиг на поточен израз, ја нарекуваме осцилација на душата. Значи, доколку душата претставува само некаковси примерок на хармонија помеѓу светлината и звукот, привремено заробен во телото, тогаш е јасно како можат светлината и звукот, доаѓајќи однадвор, кај гледачот да предизвикаат не само душевни состојби, туку и чисто физиолошки реакции, па дури и метаболички промени. Но, останува отворено прашањето за тоа како успеваат тие примитивни форми на енергија, на кои толку лесно може да се редуцира секоја уметност, а воедно ништо да не изгуби од својата егзистенција, да произведат толку сложени конотативни и диететички слоеви, толку густо исплетени мрежи на впечатоци, мисли, карактеристики и толку разновидни погледи за светот и животот? Тоа е можеби поради тоа што надворешниот свет не е ништо друго освен верна реплика на нашите внатрешни психички содржини, на нашите сништа и архетипови. Светот на уметноста, а се чини и Светот како таков, живее и работи врз принципот на сродност и резонанција, па така сето она што има моќ да нè допре однадвор, во форма на идеја или чувства, веќе постои во нас. И затоа е можеби тајна менувањето на светот во свеста на индивидуата и на нејзината слободна волја да се менува себеси. Бавењето со филм ни ги овозможува маката и задоволството на една таква метода. Се разбира, само доколку филмската култура ја сфатиме сериозно како процес на нашата лична трансмутација.

превод од српски: И.Петрушева

ВИРТУЕЛНАТА РЕАЛНОСТ КАКО ПОСТМОДЕРНА ИГРА



ЗА НЕКОИ АСПЕКТИ НА ТЕЛЕПРИСУСТВО

„Како што се зголемуваат капацитетите на податоците и како што визуелните програми базирани на текст се прошируваат за да го вклучат звукот и графиката, веројатно компјутерот сè уште има нешто да нè научи за интеракцијата со софтверот, како и за меѓусебната интеракција. На крајот на краиштата, компјутерските игри се местото каде што си играме со иднината.“

Ted Friedman: Making Sense of Software...¹

Најинтензивниот развој на аудио-визуелната технологија се случува во периодот обично наречен од повеќе истражувачи постмодерна или постмодернизам. Овде нема да се зафатам со проблемот за заедничките корени на напредната технологија и на одреден тип култура со оглед на тоа што овие прашања се веќе анализирани во повеќе наврати.² Исто така, нема да се надоврзам на дискусијата за непрецизната природа на термините употребени за да се опишат модерните времиња, затоа што мислам дека тие би требало да се објаснат и да се анализираат според одредени факти, појави и процеси. Токму затоа го прифаќам таквиот двозначен поим каков што е поимот 'постмодернизам' и сакам да ги одредам границите на неговото значење, пред сè земајќи ја предвид областа на комуникацијата, која е последното и веројатно најголемо достигнување на 'комуникациската револуција'. Овде мислам пред сè на виртуелната реалност (ВР), т.е. на резултатот од експерименталните истражувања на креаторите на видео-артот, кои се откажале од посредството на камерата при сликање на реалниот свет во корист на создавање на из-

глед вистински слики; проблемот се однесува и на вештачки создадената реалност (што исто така се базира на неуметнички цели), која поседува аудио-визуелен карактер овозможувајќи му на корисникот (според тоа, нејзиниот ко-создавач) да се постави себеси во електронски одредено време и простор и активно да учествува во настаните што се одвиваат тогаш и таму.

Што се однесува до постмодернизмот, размислувањето на Жан-Франсоа Лиотар³ се чини сè уште современо кога вели дека тој поим означува одредена состојба на душата (*âme*) или духот (*esprit*), која го отвора патот за најнеограничени и слободни уметнички трагања, базирајќи се притоа на антикартезијански и антипозитивистички филозофии, како и на т.н. 'теории на исцрпување' (исцрпување на јазикот, културата и економијата, политичките и социјалните системи). Исто така, француските постструктуралисти и основачи на теоријата на деконструкција се обиделе да го дефинираат постмодернизмот (особено Жак Дерида и Жан Бодријар), како и Жил Делуз, Феликс Гатари, Умберто Еко, Едвард Сед и Зигмунт Бауман, кои несомнено дока-

жалее дека посмодернизмот е ефикасно ослободен од традиционалните јазични правила и поимското мислење. Неговиот карактер најуспешно е илустриран од мотивот на лавиринтот на 'коренската структура'.

Постмодернизмот силно ги маркира сите видови уметност. Штом уметноста пати од интензивна асоцијативна опсесија и од усвоени и повторно искористени елементи, таа станува безпрограмска и аморфна. Постмодернизмот успешно избегнува секаква идеологија (сепак тоа е така барем за сега). Токму поради тоа има многу малку вистински постмодернисти. Може да се каже дека некој сепак може, одвреме навреме, да биде повеќе или помалку свесен или повеќе или помалку доследен постмодернист. Но оние уметници што минуваат низ таква 'состојба на умот' влијаат сè посилено и посилено врз културата и врз речиси сите сфери на секојдневниот живот. Постмодернизмот добива форма на краткотрајни стилистички фази и денес тој станува културна доминанта.⁴

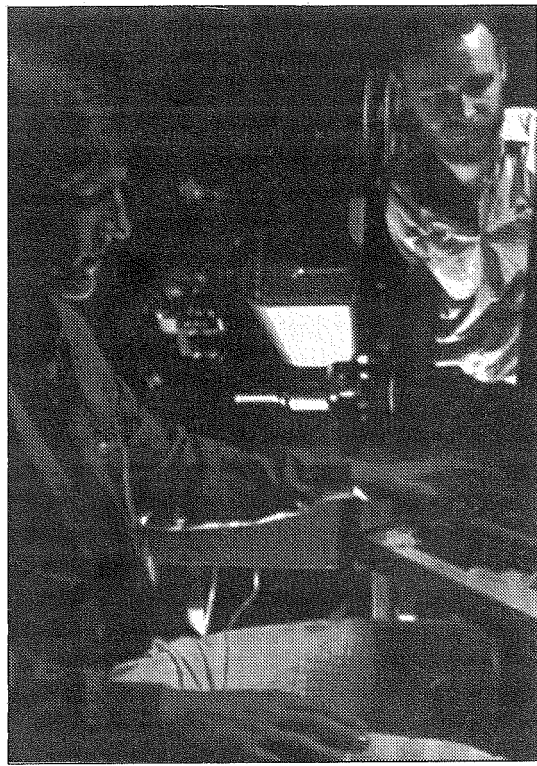
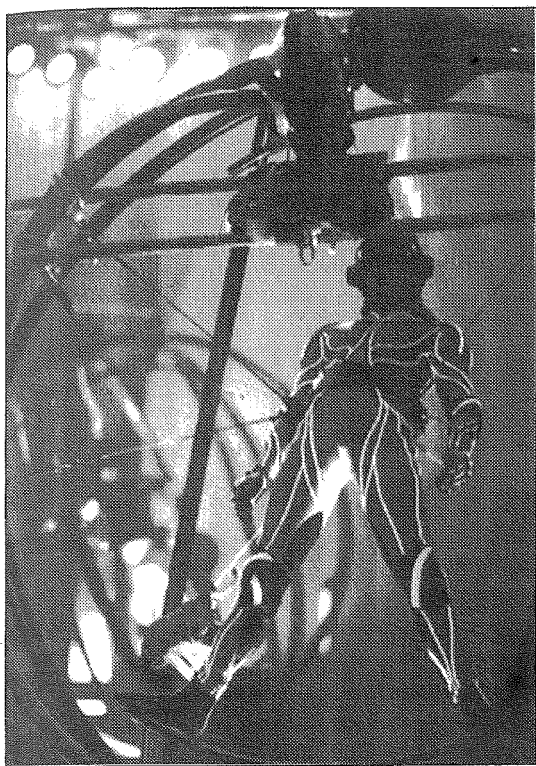
Во сите области, постмодерниот синдром може да се види како презентација на декомпозиција, децентрација, демистификација, размножување, уништување, дробење и кршење на традиционалните форми, субјекти, слики, приказни и нарации. Но, од хаосот ентропијата се раѓаат нови форми, субјекти, слики, приказни и нарации, кои понатаму стануваат предмет на деконструкција, декомпозиција, дробење и сл. Жанровите, видовите, конвенциите и стереотипите исчезнуваат во оној момент кога се донесени во неколку нестабилни релации. Исто така, се замаглуваат и границите помеѓу сите видови изрази и комуникација. Можеме да кажеме дека креативните предности на постмодернизмот се базираат врз усвојување на елементи од различни стилови и културни традиции и на нивното вклучување во една бескрајна игра.

Сепак, постмодерната игра е многу чудна игра. Таа има многу слаби врски со она што општо се сфаќа како 'игра'. Би кажале дека е тоа спонтано играње кое не е определено од некои строги и прецизни правила, што, пак од друга страна, и не е многу лесно. Постмодернистите ги покануваат примачите на играње (иако 'играта' понекогаш е многу сериозна) базирајќи се на различни, прилич-

но невоздржани и бескрајни асоцијации. На овој начин реципиентите деконструираат одредени изјави (јазични, сликовни или пак од друга природа) и бескрајно, според Ж. Дерида, „бегаат од едно значење во друго“ („лутаат по трагите на јазичните жртви“, според Доналд Давидсон). Тие избираат привилегирани значења но набргу се откажуваат од нив определувајќи ги како нерешливи прашања. Секој елемент на играта ја менува природата на комуникацијата и носи нова интерпретирачка тропа. Како резултат на тоа ќе видиме дека постмодерната игра е лишена од старомодната опседнатост од чистото мислење.

Го дела мислењето на оние истражувачи на модерната култура што велат дека ваквата стратегија на мислење и однесување има свои корени во Витгенштајновата теорија за игрите и во пост-Витгенштајновиот одраз во уметностите и науките.⁵ Англискиот логичар и филозоф напишал во својата книга *Philosophical Investigations* (1953) меѓу другото: „Можеме да видиме сложена мрежа од сличности; сличности на голема или мала скала преклопувајќи се и вкрстувајќи се една со друга. Не можам да ги окарактеризирам тие сличности подобро отколку да ги наречам 'семејни односи', со оглед на тоа што одредени сличности меѓу членовите на семејството се блокираат и се вкрстуваат едни со други на истиот начин. (...) - Исто така ќе кажам: 'игрите го прават семејството'.“⁶ Ова значи дека значајниот признак на секоја игра (дури и поважен од некое единствено правило што го одредува процесот на неговата употреба) лежи во нејзиниот однос со другите игри бидејќи тоа е она што ја прави играта најслободна (или 'ослободена од избор', како што велат истражувачите на културата кога се збожни кон постмодернизмот). Благодарение на оваа интертекстуална диспозиција, игрите се 'отвораат' и го откриваат неограниченото поле од сличности што постои околу нив. Сличностите набргу стануваат разлики, тие се движат до дивергентното значенско поле или до различното ниво на сличности, кое пак ја претвора целата ситуација во нешто што би го нарекле игра на игрите.

Потеклото на играта што се базира на бескрајни појавувања и исчезнувања на сличностите кои постојат меѓу различни елементи



ТРОН (Стевен Лисбергер, 1982)

на комуникацискиот акт може да се најде и во *Undomesticated thought* од Клод Леви-Строс и во идејата на Жерар Женет за 'архитекстуалноста' на културата.⁷ Можеме да укажеме и на други извори, но ќе биде доволно ако кажеме дека се работи за креативна 'стратегија', која ги потресува разликите меѓу дијахронијата и синхронијата, способноста и произведувањето, граматиката и лексичките елементи, морфологијата и синтаксата, синтаксата и семантиката, семантиката и прагматиката, правилото и аналогитата, конотацијата и денотацијата, нејасноста и двозначноста. Со други зборови, интертекстуалноста од овој вид го открива механизмот на изненадување. Сите јазични правила можат да бидат поместени со што ќе се предизвика појава на сложена игра од симболи, метафори, алузии, цитати... и/или симболизам на играта, употреба на метафори во играта, употреба на алузии во играта, употреба на цитати во играта и.... сè ова им овозможува на учесниците да играат без крај. Може да се каже дека

постмодерната игра ветува бескрајна потрошувачка.

Би сакал исто така да се задржам и на промените што сè почесто се јавуваат на планот на комуникацијата меѓу луѓето кои минуваат низ постмодерниот притисок (повеќе или помалку свесно). Стратегиите на постмодерната игра ги тераат луѓето да го променат традиционалниот начин на кој се однесувале (и кој имал карактер на стандарден начин) во спонтано, импровизирачко и интуитивно однесување. Нивниот развој е определен во поголема мера од страна на општа хиперпродукција на двосмисленост, што значи дека е скоро сè потчинето на интертекстуалноста. Овој поим е предложен од Јулија Кристева (како *intertextualité*), а е дефиниран во нејзината прва книга издадена во 1969 год.⁸ Ова беше одговор на сериозната потреба од теорија на литературата. Од тој момент, скоро во сите домени на изразувањето и во секоја сфера на човечкото општење почнаа да се јавуваат, дури и да доминираат, сè послобод-

ни и посложени комбинации од цитати, алузии, референции...

За одбележување е дека така сфатената стратегија на водењето на играта, која стана господар на постмодерното мислење и однесување, има богата традиција во историјата на уметноста. Нејзините извори можат да се видат во уметничките програми и креации на неколку авангардни движења кои ја внесоа (особено во почетокот на дваесетите години од овој век) филозофијата на борба за целосно ослободување на уметноста и човекот од владеењето на историјата, традицијата и конвенцијата. Оваа филозофија била користена од страна на италијанските и руските футуристи како и од страна на нивните успешни наследници. Нивните уметнички креации не биле добро протолкувани од страна на поширокиот слој реципиенти, што не е изненадувачки со оглед на тоа што делата создадени од свеста дека сè е можно во уметноста немале контакт со традиционалните шеми и создавале потреба за постојано менување на навиките на примачите.

Во првиот манифест на основачите на футуризмот (*Manifeste du Futurisme*) издаден во "Le Figaro" во 1909 год., Филипо Томазо Маринети ја претставил скицата на стратегијата за борба за новата уметност, новиот човек и конечно, новиот свет. Деталите на креативното однесување биле претставени во некои технички манифести на одредени уметности и од нив јасно може да се види дека уметниците го отфрлиле репертоарот на жанрови, типови, категории и домени на изразување и почнале да ги поврзуваат, да ги мешаат и да ги вкрстуваат сите елементи на уметноста. Уште повеќе - ова го сметам како многу важно - тие го изразиле своето верување во можноста за соединување на 'материјалната' страна на знакот со неговите идеални аспекти, и во веројатноста за радикално поврзување на уметноста и реалноста во едно нешто.⁹

Главната функција на зборот во футуристичката литература била да се утврди неред (или може да се каже - 'да се утврди внатрешен ред'). Поетските слики требало да покријат неограничена област на значење, да се поврзат меѓусебе во трајна значенска врца со недостаток од логични релации и не-

формалност. Границите на таквата уметничка игра биле одредени од 'поетиката на слободни зборови', зборови ослободени од граматика и логика, привлечени од модерната технологија, кои им го отвораат патот на уметниците да 'замислуваат без поврзувања'. Веднаш ќе кажеме дека оваа експанзија на 'слободни зборови' кон другите уметности, и дури кон секојдневниот живот, претставувала почетен импулс кој трае и денес. Најсериозната и најефектната конкретизација на ова може да се сретне во постмодернизмот.

Футуристите биле првите што ги поставиле прашањата и ги формулирале проблемите кои секојдневно треба да се решаваат од страна на уметниците. Сепак, однесувањето што јас го нарекувам 'футуроспазма' или 'спазматична комуникација' се зголемува, со оглед на тоа што комуникациските системи се прилично растурени со што се предизвикуваат сериозни информациски пречки, како и потресување на културата. Процесот на ширење на секакви видови кодови продолжува и резултатот од тоа лежи во малата веројатност да се предвидат нивните синтаксички признаци, додека во исто време, тие добиваат силна семантичка ирадијација. Сево ова предизвикува внатрешни и надворешни самотрансцендентни реакции во речиси секој вид уметност, изразување и комуникација.¹⁰

Исто така треба да се обрне внимание и на фактот дека мултисензитивноста на футуристите била прилично заинтересирана за аудио-визуелните дела, што се потврдува и од страна на некои уметници во раните текстови, пред сè, во манифестите издадени по падот на оваа авангарда, значи по 1916 год.¹¹ На пример, во 1933 Маринети се обидува да ги убеди своите читатели (кои биле малубројни во тоа време) дека иако «(...) Веќе знаеме дека телевизијата е изградена врз 50 илјади точки на секоја екранска слика (...)», сепак «(...) Сè уште чекајќи на откривањето на телевизија сензитивна на допир (*teleattilismo*), на мирис (*teleprofumo*), и на вкус (*telesapore*), ние, футуристите (...) му нанесуваме удар на вечното патење од копнежот по иднината и се расфрламе со слободни зборови наоколу како логичен и природен начин на изразување.»¹² Можно е модерните аудио-визуелни техники и ВР сè уште да не се доволно успеш-

ни решенија за италијанскиот авангарден протагонист, но мислам дека здивот на футуристичкиот воздух се чувствува откако тие се појавиле. Несомнено, Роберто Гуера е сосема во право кога докажува во својот есеј (*Postfuturistic games*) дека на крајот од дваесетиот век светот е зафатен од 'футуристичката чума': „Во/некои градини“, пишува тој, „дури и вештачки, футуристичкото Es (фавол или ангел) го шири новото заедно со специјални кинематографски ароми, што ја антиципира блиската иднина. (...) Компјутерскиот знак - кому сè уште му се потребни неколку светли капки роса (...) во модерните времиња е знакот на Маринети - машина што се внесува во живот на различни начини и по толку многу пати што никој не може да ги изброи. Футуристичкото интерпланетарно патување до модерната црна дупка изгледа дека претставува 'come back' до постмодерното црно-бело: футуристичкиот микроорганизам денес претставува микрокомпјутер (...) вграден во човечкото тело по инвазијата (на технологијата - Т.М.) ... како што се случува во 'генетските' фотографии во филмовите на Ридли Скот и на Стивен Спилберг.“¹³ И да прифатиме дека Гуеровата аналогија помеѓу историските и модерните феномени оди предалеку, сепак можат да се забележат многу врски помеѓу стратегиите на постмодерните и футуристичките игри.

Како што е познато, утопиското мислење (а вака можеме да гледаме и на футуристичкиот модел на културата) никогаш не го постигнува најдоброто во реалноста. Но, футуристичките снисhta често се обидуваат да ги оживеат идните авангардни протагонисти и уметници од неоавангардата и трансавангардата. Во втората половина од овој век тие станале дел од искуството на секој човек.

На ова се осврнува и Маршал Меклуан. Тој ја поставил претпоставката за директната врска помеѓу формите и начините на сфаќањето и средствата на комуникацијата.¹⁴ Неговите размислувања за 'проширување' на човечкото тело, за зголеменото значење на тактичноста во културата, за информацискиот 'анестетик', за виртуелната мултипликација на просторот и за проширување на човечкиот нервен систем, денес изгледаат многу современи.

Футуристичките снисhta за мултисензитивните искуства, обединувајќи ги човекот и машината и спојувајќи ја уметноста со реалноста најдобро се претставуваат со помош на компјутерите што поседуваат голема моќ на симулативни појави. Не случајно, Фаусто Колombo го гледа компјутерот како машина која се однесува како метамедиум во современата култура, со оглед на тоа што поради неговите можности да комбинира различни технологии, да ги проширува човечките чувства и да собира и репродуцира огромни количества на податоци, развиени се такви стратегии на игри што прилично радикално го менуваат начинот на кој човекот се сфаќа себеси, другите луѓе и светот околу себе.¹⁵ Како прво, компјутерот прави подлабок впечаток на телоприсутство - за човекот тоа претставува искусување на непостоечкиот свет. „Осознавањето“, вели Л. Кере, „веќе не претставува репродукција што се базира на аналогија или на еквивалентност; тоа претставува модел комплетиран од единствени делови, кој нема почеток зад неговата оперативна матрица. Оваа матрица оди понапред од реалноста и ја произведува.“¹⁶ Но, можноста за создавање ВР и постоење во неа, поставува граница која, ако се премине, би оневозможила да се предвиди правецот на човечката, комуникациската и целосната културна еволуција.

Пред да се исфрлат постмодерните игри во кибернетскиот простор, човекот веќе има постигнато, до извесен степен, виртуелно искуство и има стекнато повеќе интерактивни начини на однесување и тоа: како ТВ гледач, како консумент кој донесува решенија под притисок на рекламите, како играч на компјутерски игри (што е достапно со помош на автоматите од седумдесетите години на овој век), како учесник на курсеви за различни професии обучуван од страна на симулатори и како поседувач на домашен компјутер. Тој научил како да ги обработува податоците брзо и да си игра со нив, иако не бил многу свесен зошто му се тие и како би ги употребил покорисно. Тој поседувал технологии знаејќи многу малку за нив, затоа што се задржал само на обработувањето на податоците. Обрнувал повеќе внимание на процесот на интеракција со машината, отколку на разбирање на начинот на кој работи таа и на значењето на

пораките. На крајот, тој веројатно сметал дека е кокреатор или субјект кон кој е сè поставено, иако неговото присуство може да се оцени како 'оперативно', со оглед на тоа што сè почесто „самата мрежа станува автор“.¹⁷

Синдромот на постмодерното мислење е опишан детално од страна на истражувачите кои се занимавале со 'малиот екран'. Тие сфатиле дека во ТВ комуникацијата техниките и формите на слободната игра се зголемуваат. На пример, осврнувајќи се на пресвртот од палео-телевизија во нео-телевизија, Франческо Казети и Роџер Один велат дека доминантните карактеристики на пораките од екранот претставуваат елементи на палимпсест, а со ориентацијата на испраќачот кон единствен гледач исчезнуваат скоро во секој поглед жанровските конвенции.¹⁸ Според нив, традиционалната (палео-) ТВ комуникација, базирана врз образовниот начин на кажување на приказната, како и врз зацртана програма која го одредува протокот на информации, се претвора во комуникација (нео-) што ја интензивира заедничката активност на испраќачите и примачите. Овој вид активност, поставена во рамките на 'општа веселба' е потчинета на ритмот на секојдневните дејности и се движи кон бескраен и неограничен проток на слики. Ваквиот правец на промени општо се повторува и во другите сфери на комуникација.

Сигурно е дека постои мал сомнеж ако речеме дека нео-телевизијата создава нов вид мимеза. Можеме да се осврнеме и на зборовите на Тадеуш Школут, кој го вели следново во врска со оваа појава: 'палимпсестската' ориентација на оваа уметност (значи, интертекстуални игри со традицијата, 'пишување' нови 'текстови' врз фрагменти од 'текстовите' случајно избрани од огромното културно наследство) може да се интерпретира како очајнички обид да се помине низ обесхрабрувачкиот вишок од знаци, слики, симболи и сл., кои кружат во модерната култура (...). Во оваа смисла, ова исто така претставува 'миметичка' уметност, со оглед на тоа што во неа се огледува една од основните болести на постмодерната доба, а тоа е 'кризата на имагинација'. Модерниот човек се наоѓа во преливање на информации што бескрајно ги произведуваат мас-медиумите и по-

ради тоа тој не е во состојба да ги претвори во одредено знаење, т.е. во информации под ментална контрола. Накратко речено: Информацијата не може да се претвори во 'разумна' порака ако е *condition sine qua non* на компетентното однесување.¹⁹ Типичниот исход на 'кризата на имагинацијата', сфатена како што е опишано погоре, се, пред сè, видео-спотовите и рекламите - интертекстуални игри кои веќе управуваат со општата имагинација до тој степен што стануваат инспирација за другите ТВ дела, за филмовите, за уметностите, како и за интерактивните дејности во повеќе форми.

Немам намера детално да ги анализирам стратегиите врз кои се базираат комуникациските игри предводени од создавачите или примачите на видео-спотови, но, со цел да укажам на нивните постмодерни корени уште еднаш ќе дадам подолг цитат од размислувањата на еден автор што се занимава со овој проблем. Мирослав Пжипилиак убедливо докажува дека: „Видео-спотот е дете на нео-телевизијата, телевизијата на културата од третиот бран. (...) Од природата на нештата ги меша стиловите и нивоата на културата (...) понекогаш е сосем обично да се стави во едно Мона Лиза, Хомеини, Мерилин Монро и биста на римски император (на пример во *Pop Music*). (...) некој може да каже дека видео-спотовите не ја користат сликата на самата реалност, туку дека живеат на сметка на нивните трансформации, на постоечките презентации. (...) Истовремено (каков парадокс!) од една страна позајмувајќи во голема мера од традицијата, видео-спотовите и воопшто нео-телевизијата ја доведуваат во прашање таа традиција (...). Мона Лиза во споменатото дело *Pop Music* не се однесува на Леонардо, на Ренесансата, на Италија или на Европа, туку едноставно претставува елемент од видео пејсажот, слободен електрон, илјадити дел од шовинистичкиот калеидоскоп, кој постојано превртува и создава нови конфигурации. Видео-спотот е одличен пример за процесот во кој културата станува површна. Наместо да поврзува внатре (во времето, историјата, традицијата) - на рамниот ТВ екран гледаме трепкачка изведба на која ѝ недостасуваат сите видови односи.“²⁰ Наместо длабок одраз на модерните времиња, видео-

спотовите им нудат на гледачите мозаична игра со присвојувања и со преработени слики, звуци и зборови; играта акумулира неадекватни (кон себе и кон реалноста) елементи од општата свест од крајот на дваесетиот век.

Во позадината на постмодерниот пејсаж опишан погоре, исто така може да се смести и големиот број ТВ реклами. Веднаш ќе додаме дека рекламите обично се полни со различни изненадувачки компоненти; тие хомогенизираат најшаренолики извори и еден од основните критериуми за нивната вредност е високиот степен на придобивање на корисниците, што често се постигнува преку интерактивна комуникација предизвикувајќи го впечатокот на телеприсуство. Најагресивните форми на рекламирање се т.н. 'игри со имажинацијата', во кои може да се учествува далеку подолго откако е исклучен телевизорот; исто така, тие вклучуваат аудио-визуелни симулации на вистинскиот свет кои се употребуваат кога се претставуваат особено атрактивни предмети, на пр. играчки. Во една таква реклама направена од страна на компанијата *Lintas*, борбата на течноста за перење се претвора во поле за игра, додека, пак, дејството на друга реклама е замислено како квиз спонзориран од фабрика за маргарин. Прашањето поставено на квизот се одговара по паузата за чие време гледачите можат да ја видат традиционалната реклама за односниот производ. Претставникот на компанијата воопшто не се сомнева дека «(...) Овој вид промоција е многу поефикасен и ги привлекува гледачите во поголема мера. На овој начин тие ја примаат пораката активно, а заштитната марка станува попривлечна.»²¹

Примерите за постмодерните игри шти ги сервира нео-телевизијата, која, пак, е способна да ги искористи денес најмодерните електронски техники, можат да се зголемат многукратно. Воопшто, ситуацијата со ТВ комуникацијата изгледа дека е толку сложена, што некои истражувачи не можат да разграничат некои важни разлики одделувајќи ги сликите од реалноста. Најрадикалното мислење го искажал Жан Бодријар, кој вели дека реалноста и сликите веќе немаат одделни онтолошки позиции, па затоа денес луѓето живеат во ерата со која доминира *simu-*

lacrum.²² Овој поим се однесува истовремено како на оригиналот така и на репродукцијата, на сликата и на предметот, со оглед на тоа што претставувањето бара референција, а ова значи губење на секаков вид референцијални системи.

Кога се чита Бодријар, се добива впечаток дека благодарение на експанзијата на технолошката револуција и на зголемената популарност на различните слободни игри, светот на крајот од дваесетиот век се наоѓа себеси во положба која ги преминува и најекстравагантните футуристички очекувања. Очигледно, ова не е нешто со кое лесно можеме да се согласиме, но, во исто време, тезите поставени од францускиот истражувач и аргументите што ги дава за да докаже дека е во право, не можат да се отфрлат кога ги имаме предвид промените што се јавуваат во ТВ универзумот и во целата модерна комуникација (и двете се под силно влијание на експанзијата на видео-игрите и на таквите аудио-визуелни експерименти каква што е BP). Во двете појави споменати погоре може да се забележи зголемена функција на телеприсуство што се јавува со различен интензитет и што е резултат на една појава што јас ја нарекувам 'онтолошка промена'.

Има голем број книги и статии што се занимаваат со видео-игрите²³, и затоа овде би сакал да ги опишам само најважните тези поставени од жени-истражувачи и тоа од моја гледна точка. Потребно е сериозно да се осврнеме на она што го пишуваат жените во врска со овој проблем, како на пример Черис Крамаре, која вели, „Посматрајќи ги програмите и дискусијата за програмите, гледаме дека жените **постојат** во овој кибернетски простор, но на истиот основен начин на кој постоеле во останатите технолошки креации на мажите - не како донесувачи на важни одлуки, туку како инструменти или идеи што се користат во тие креации. Овде не се занимавам со тоа дали жените ќе ја добијат својата програма *Virtual Vernon*, која ќе одговара на сензационално успешната *Virtual Valerie*. Како што се јави *Playgirl* по *Playboy* и видео-играта *PacWoman™* по *PacMan™*, така ќе има и *Virtual Vernon* по *Virtual Valerie*.“²⁴ Зборовите на оваа авторка се од голема важност ако погледнеме дека околу 90% од компјутерскиот

софтвер за домашни компјутери денес претставува видео-игри.

Гилијан Скироу го анализира исходот од овој вид видео уметност, обрнувајќи внимание особено на авантуристичките и воените игри наменети за машката публика, но во исто време таа укажува на основните признаци на програмите и на изведбите на примачите.²⁵ Според неа, игрите се и фетиш и фобија. Заемното дејствување на човекот со текстот на екранот е фасцинантно, но значенската суштина на игрите е нејасна. Нивната структура претставува интеграција од приказна („оштетената народна приказна анализирана од Проп"), стрип и воена игра (придружени со извонредна графика, ласерски оружја и погодувачки цели), што стана доминантна форма во модерната култура. Авторката пишува дека популарноста на видео-игрите на некој начин го објаснува фактот за рушење на какви било граници во нив, што е, пак, типично за постмодерната култура: граници помеѓу фантазијата и науката, напреднатата техника и примитивните работи, помеѓу играњето и живеењето. Најдоброто објаснување за популарноста на игрите, според авторката, е границата помеѓу задоволството и стравот.²⁶ Очекувањата на примачите се задоволени благодарение на хомогенизирањето на различни извори и елементи, конструкции врз целосни обрасци (наместо претставување серии од факти и настани дадени се комплетни ситуации); детска и необична употреба на природниот јазик; обрнување внимание на мотивот на барање (со цел да се привлече корисникот да продолжи понатаму отколку да му се предложи подготвено решение); овозможување корисникот да игра различни личности во исто време (прво и трето лице, т.е. она лице што го притиска копчето и она што е претставено во измислениот свет преку протагонистот на екранот); редуцирање во голема мера на прогнозите за иднината и ретроспекција (замаглување на границите меѓу сегашноста, иднината и минатото); употреба на компјутерска графика и создавање мултиперспективни слики (4Д - четврта димензија); употреба на наративни шеми на борба и - што е најважно - сексуализирање на технологијата.²⁷

Играчот не само што може да 'игра со сликите', туку може и да го вклучи во заплет-

тот и својот сопствен ментален поредок. Според ова, можеме да претпоставиме дека помеѓу правилата на играта и инвенцијата на примачот постои сличен однос како во дихотомијата на Сосир *јазик : говор (langue : parole)*. Сепак има една важна разлика, со оглед на тоа што за лингвистот јазикот е корисен, се употребува како средство за комуникација, додека во видео-игрите најважното е да се добие задоволство. Токму ова најмногу го привлекува корисникот.

Постмодерните видео-игри ја обликуваат јавната имагинација. Тие црпат инспирација од нео-телевизиските дела (ТВ сериите се претворени во игри), но во исто време тие често стануваат инспирација за нео-телевизијата. Изворите за инспирација обично се бараат во книгите, биографиите, личните дневници, спортските натпревари, играчките, циркусните изведби и музичките дела. Филмските режисери исто така ги третираат овие дела како инспирирачки, и тоа не само оние што се фасцинирани од постмодернизмот, туку и оние што го отфрлаат овој феномен. По појавувањето на филмовите како *ALTERED STATES* (Ken Russell, 1980), *TRON* (Steven Lisberger, 1982), *WARGAMES* (John Badham, 1983), *FINAL MISSION* (Lee Redmond, 1993), *JURASIC PARK* (Steven Spielberg, 1993), *JOHNNY MNEMONIC* (Robert Longo, 1995), очигледно е дека филмот сè уште има многу можности што се однесува до сферата на изразување. Ги изделив овие неколку позната филмови не затоа што тие ги конкретизираат постмодерните стратегии на игрите на ниво на содржината и на сликата (на различни начини, се разбира), туку пред сè, затоа што во нив се употребени техники на ВР за време на продукцијата, што поттикна сериозна дискусија за промените што се случуваат во човечките комуникациски изведби како резултат на зголемениот впечаток на телеприсуство.

Прашањето за телеприсуството е предмет и во филмот *VIDEODROME* режиран од Дејвид Кроненберг во 1982 год. Канадскиот режисер го следел патот зацртан од футуристите, но претставил визија на светот во стилот на Бодријар, во која постои главниот протагонист. Главниот лик во филмот е сопственик на приватна ТВ станица што емитува само програма за возрасни. Тој пати од неиз-

лечива 'екранска болест' и потребна му е 'шоу - дрога' за да опстане. Макс не само што живее во светот во кој игрите влегуваат во станите во форма на конзоли за игри и нивната популарност овозможила прилагодување на домашните компјутери на новите потреби, но и во оној свет во кој (како што вели хероината) „гледањето телевизија ќе им овозможи (на луѓето што патат од психичка и физичка слабост - Т.М.) да ѝ се придружат на конзолата на светот.“ Макс е особено одушевен од програмата наречена 'видеодром', во која се одвива постојано иста игра помеѓу жена и маж и која претставува борба 'за опстанок' базирајќи се на повредување на телото на жената, мачење и на крајот, убивање. Макс ги гледа овие сцени повеќе пати и сака да ја купи играта за неговата ТВ станица, иако една од неговите вработени го предупредува и му вели: „Опасно е. Направено е, така да се каже, премногу политички. Она што го гледаш на екранот е вистинско. Тоа е телевизија на 'последен здив'. (...) Си има своја сопствена филозофија и затоа е опасно.“

Еден професор, истражувач на модерните аудио-визуелни проблеми, му ја објаснува суштината на главниот лик зборувајќи со него преку ТВ екранот. Тој вели: „Борбата за северноамериканскиот мозок ќе се случи во видео сцена, на видеодромот. ТВ екранот е мрежница на умот. Затоа тоа е дел од физичката структура на мозокот. Она што се појавува на ТВ екранот станува вистинско за гледачите и затоа телевизијата ја претставува реалноста, а реалноста е нешто многу помалку од телевизијата. (...) Твојата реалност веќе станала делумна халуцинација. Ако не внимавааш, таа ќе стане целосна, чиста халуцинација. Ќе мораш да научиш да живееш во многу чуден нов свет.“ Повеќе за механизмите на видеодромот му кажува ќерката на професорот. Таа вели: „Синдромот на халуцинација е определен од силната природа на сликите на видеодромот. Една од нив, многу штетна, може да се испрати и преку контролниот монитор. Сигналот создава малигно ткиво во мозокот на гледачот, а тоа пак носи халуцинации.“ Фиктивниот Кроненбергов свет ги смрзнува гледачите од страв кога го слушаат следниов дел од говорот на професорот: „Малигното ткиво не претставува рак

или нешто слично. Тоа е нов дел од телото. Големото количество на сигнал од видеодромот создава нови делови во мозокот кои произведуваат и контролираат халуцинации до тој степен што човечката реалност се менува. Конечно не постои ништо реално освен она што го гледаме.“

Во почетокот на осумдесетите гледачите сè уште не можеле да искушат такви настани какви што претставил Кроненберг во својот филм. Впрочем, кој би поверувал дека 'екранската болест' може да го претвори човекот во т.н. 'ново месо', тело предадено на медиумот (во филмот на Кроненберг видео лентите буквално влегуваат во човечкото тело), кое веќе не го разликува симулираниот свет од реалниот? Се разбира, не вреди да се инсистира на докажување дека екранските слики не се веродостојни во споредба со реалниот свет, но сепак подобро е да се размислува за идејата за филм што ја конкретизира (под маската на трилер, научна фантастика или хорор филм) Бодријаровата замисла за состојбата на модерниот човечки ум која се развива од хистерија како претстава до постмодерна шизофренија како опскурност. Францускиот истражувач го искажува ова со следниве зборови: „Сите ние сме актери и гледачи; веќе не постои сцена, сцената може да биде насекаде; веќе нема правила, секој ја игра сопствената драма и импровизира со своите сопствени ментални слики. (...) Оваа бела опскурност е мултипликација на провидноста (...).“²⁸ Г. Роле ја поддржува оваа идеја и дури зборува за екстремните форми на 'утопијата на провидноста', која се јавува како заменување на реалноста со фикцијата дури и таму каде што имаме реални факти, значи во кино, на телевизија, во компјутерската слика.²⁹ Но, полемизирајќи со авторите споменати погоре, сепак треба да се потсетиме дека од премиерата на Кроненберговиот филм светот многу се променил под влијание на новите аудио-визуелни технологии. Визијата на уметникот не претставува само метафора на човекот кој живее во светот предаден на медиумите. Таму можеме да видиме постепено зголемување на синдромите на 'екранската болест' во современите општества за што сведочат постмодерните видео-спотови, рекламите и видео-игрите.³⁰

Дали е *VIDEODROME* мрачно пророчство? Сè уште е тешко да се одговори на ова прашање, но нема сомневање дека канадскиот режисер бил во право што се однесува на тоа дека го оценува силниот впечаток на телеприсуство како фасцинантно, но опасно обележје на човечкото постоење во иднината. Неговиот главен лик се обидува да ги пронајде создавачите на видеодромот и еден ден влегува во продавница за оптика. Таму среќава еден човек кој отвора една кутија, вади од неа еден чуден прилично голем предмет и вели: „Еве го нашиот прототип. Со него почнува сè. Макс, пробај го. Дали е добра големината? Ќе го употребам за да снимам некоја од твоите халуцинации. Потоа ќе ги анализирам лентите.“ Макс го става шлемот на главата и ги сокрива очите зад стаклената маска, додека човекот го гаси светлото и вели: „Ниеден од нашите објекти за тестирање не се врати во реалноста. Сите завршија во душевна болница. (...) Мислам дека ти треба мала доза на садомазохизам на почетокот за да можеш да постигнеш некои халуцинации. Рекордерот е дел од твојот систем. Не треба да правиш ништо. Само халуцинирај.“ Макс прво ги гледа своите раце во просторот создаден од машината, а потоа ја гледа својата љубовница. На крајот, влегува во виртуалниот простор и ја измачува жената.

Ники, жената која прва се нашла во неореалниот свет, зборува со нејзиниот љубовник, кој повторно се вратил во реалноста: „Открив дека смртта не е крајот. (...) Дојди! Твоето тело е многу изменето, но ова е само почеток на ново тело. Оди до крај. Мораш да се промениш целосно. (...) За да добиеш ново тело мора да го убиеш старото.“ Макс се колеба за што докажуваат неговите зборови: „Не знам каде се наоѓам. Не можам да го најдам патот.“, но сепак го прави тоа што му го кажа жената, иако прво пука во екранот. Потоа го става пиштолот на главата, пука, но останува жив и повторно се обидува да се самоубие. Тој сигурно ќе продолжи со тој обид повеќе пати, но таква е природата на научната фантастика. Покрај тоа, слободната игра никогаш не завршува.

Кулминацијата на филмот (сцена во која се покажува како човекот ја преминува границата помеѓу реалноста и симулираниот

свет) воопшто не е креација на постмодерната фантазија, која ги обединува уметноста и реалноста со посредство на машините и видео-техниката. Она што се гледа на екранот секако се третира како ВР од страна на поголемиот број гледачи, со оглед на тоа што според општото мислење врзувањето на човекот за машината со помош на 3Д очила, ракавици за манипулација, стерео-слушалки, виндјакна наполнета со електронски елементи, шлем и патека што се движи, го отвораат патот по кој се чувствува присутноста во непостоечкиот свет. И навистина, човечкото нуркање во копија или во апсолутно различен свет е можно само ако се користи многу сложена опрема. Но, овие непријатности наскоро ќе бидат отстранети. Мајрон Кругер на пример, во своите експерименти користи само неколку видео-камери кои го следат човекот што се движи (камерите се делумно сензитивни на неговиот глас и вид) и го регистрираат. Овој вид на постоење во ВР авторот го нарекува ‘целосно телесно нуркање’.³¹

Можеме да се надеваме дека во следниве години ‘преминувањето’ во виртуелните светови ќе стане полесно од ова. Иако промените што се случуваат во културата се многу брзи, употребниот карактер на ВР е сè уште ограничен (најчесто ВР служи како елемент во Дизниленд и неслучајно го привлекува вниманието на војската, која, според мене, нема намера да го користи виртуелниот систем само за обука), а веќе има овозможено да се искушат различни психички и физички чувства и различни ‘изменети состојби’, вклучувајќи ја и мултисензорската комуникација.³² Благодарение на ова, остварени се постмодерните желби на човекот за ослободување на игрите од секакви правила, за инкорпорирање на светот и за елиминирање на јазиците и техничките инструменти за комуникација во процесот на превртување на реалноста од внатре.

ВР денес претставува едно од најголемите технички и уметнички достигнувања. Таа ги интегрира сите нови јазици и медиуми. Еден од основачите на овој комуникациски метод е М. Кругер, споменат погоре. Во 1969 год. тој укажал на основните односи што можат да се набљудуваат помеѓу човекот што се движи и тродимензионалната реалност

менувајќи ја својата позиција благодарение на специјалната патека која може да ги пренесува движењата околу собата и да ја менува положбата на човекот, што се контролира преку графички дисплеј поставен во аголот на собата. Тој ги опишал своите експерименти во 1972 год. во книгата *Artificial Reality*, но која била издадена скоро десет години подоцна, кога Вилијам Гибсон веќе пишувал книги за луѓето што нурнале во вештачки создаден простор. Меѓу 1984 и 1988 канадскиот писател издал трилогија (*Neuromance*, *Count Zero*, *Mona Lisa Overdrive*), во која го опишал 'информациониот простор' утврдувајќи ги дигиталните податоци и човечката перцепција.³³ Овие научно-фантастични романи станале инспирација за следните истражувачи во нео- и мултимедијалното поле, додека компанијата Autodesk го користела терминот 'киберпростор' за да го именува софтверот за истражување на BP. Понатаму, повеќе карактеристики на програмата и нејзините можности биле презентирани од Тимоти Ливи на видео-филм. Филмскиот коментатор ги дал следниве карактеристики за BP: „(тоа е) поврзување на графика трансформирана во вистинско време (добар квалитет се постигнува на 80 милиони вектори во секунда) со тродимензионални системи (очила со дисплеј на мониторот, 6Д маус, виртуелни ракавици и специјални патики).“³⁴

Постојат неколку термини и поими што се однесуваат на овој нов комуникациски феномен. Покрај 'вештачка реалност' и 'киберпростор', кои претставуваат референција за две различни работи, често слушаме за *Virtual Environments* (вака го нарекуваат NASA и MIT) и *Virtual Worlds* (употребуван од научниците од Универзитетот на Северна Каролина и Универзитетот на Вашингтон).³⁵ Сепак, најчесто употребуваниот термин е *Virtual Reality*, кој е најверојатно воспоставен од страна на Јарон Ланиер, основач и претседател на VPL Research Inc., компанија што произведува електронска опрема. Тој верува дека во иднина виртуелната реалност ќе стане моќ што силно ќе влијае врз културата.³⁶

Сè уште е невозможно да се даде соодветна карактеристика на BP, која е нова форма на постмодерната интертекстуална игра и ново место каде што можат да се играат так-

вите игри. Ова го докажуваат и повеќе извонредни истражувачи како М. Бенедикт, Х. Рајнголд, Б. Лорел, С. Аустакалнис, Д. Блатнер, М. Хајм, Р. Смит и М. Гибсон.³⁷ На пример Лорел вели дека патот кон непостоечкиот свет е отворен кога ќе се поврзат три типа на чувствени дејства: продлабочување во сетилата - тие се силно стимулирани; оддалечено присуство - впечаток за постоење во одредено место и време определени од далечина и телеоперации - човекот делува заедно со сликите од екранот. Друга важна одлика на сите системи на BP (поврзување на човекот со податоци од компјутерската меморија) се споменува во текстовите на Стив Аустакалнис и Дејвид Блатнер, во кои авторите пишуваат дека тие се начините на кои постои интеракција меѓу човекот, машините и многусложените податоци, како и начинот на кој тој манипулира со нив и ги визуелизира.

Подетална карактеристика за BP е дадена од Мајкл Хајм. Тој разликува седум чувствени дејства кои се јавуваат симултано или, пак, во слоеви. Според него, тие не претставуваат комплетна дефиниција за оваа појава (BP), туку само прават збир од сознанијата што ги имаме денес. Седумте елементи на BP се: симулација, интерактивност, вештачка природа на светот, продлабочување (нуркање), целосно телесно нуркање, телеприсуство и комуникациска мрежа.

За симулацијата не е потребна посебна дистинкција, доволно е да се каже дека станува збор за имитирање на одредени делови од реалноста, кои се наоѓаат во повеќесфери на човечкото делување, додека симулацијата во BP е особено прецизна, со оглед на тоа што селектиран збир од податоци се претвора во стимуланси што ги примаат човечките сетилата. Ова обично се однесува на гледање, слушање, допирање и постигнување/губење рамнотежа, во помал степен на мирисање, а најмалку на вкусување.³⁸

Во рамките на BP, симулацијата цврсто се држи до интерактивноста, што го претставува заемното разменување на пораката меѓу човекот и машината. Интерактивната игра водена од 'интерлокутори' во рамките на BP е полна со изненадувања и носи различен вид ризик, што е исто така определено со фактот дека, како што пишува Е. Кушот, „(...) Интер-

активната слика не може да се прочита: за неа може да се праша, со неа може да се манипулира, со неа може да се разговара. (...) Нумеричката слика не постои само во димензиите во кои таа е реконструирана и манипулирана од страна на набљудувачот."³⁹

Што се однесува до човечкото целосно или делумно телесно нуркање во протокот на информации и стимуланти произведени од компјутерот, можеме да го задржиме мислењето според кое тоа пред сè зависи од прецизноста и креативните можности на употребените технологии, кои очигледно се зголемуваат во комуникациската мрежа. Сепак, последнава карактеристика не е неопходен услов за појава на ВР, иако комуникациската мрежа станува сè попопуларна и често користена во современиот свет. Исто така изгледа дека постепено станува важен дел од феноменот што го опишувам јас.

Лорни Хер и Џадсон Роузбуш детално пишуваат за техниките и начините на нуркање во проширената верзија на нивните 'четири придружни дела на ВР', каде што обрнуваат повеќе внимание на izdelувањето на овој феномен од класичната компјутерска графика.⁴⁰ Според Роузбуш ВР се јавува кога имаме симултано постоење на „тродимензионална реалистична компјутерска графика и метод на создавање модели, потоа нивно осветлување и презентирање во перспектива“; „симулирање предметни изведби со помош на моделирање на нивната динамика, т.е. предметите делуваат меѓусебно и со нивната околина“ (базирајќи се на технолошки решенија далеку посложени од основната кинематика); „мултисетилни и мултиканалски интеракции со виртуелниот свет“ (значи еден вид фидбек што овозможува фаќање, движење и превртување на предметите, чувствување на нивната тежина и површинската структура, и сл.) и „учество на неколку играчи во рамките на истата ВР преку поврзување во заедничка мрежа.“ Авторот исто така izdelува три ситуации во кои играчите можат да се најдат себеси: првата дава можност да се забележат виртуелно другите вистински играчи; втората - да се создаде виртуелна презентација на некој од играчите (деловите од телото можат да се видат во различна димензија) и третата - „можат да се сретнат учесници што не посто-

јат во реалниот свет, туку се создадени од компјутерот. Еден од проблемите е што вие, учесниците во играта нема да можете да ги разграничите различните актери што се појавуваат.“ - вели авторот.

Во концептот на Роузбуш гледаме опис на уште две чувствени делувања што се многу типични за постмодерната култура и кои, според мене, внесуваат делови од футуристичката замисла. Се работи за вештачката природа на светот и телеприсуството (уште наречено 'оддалечено присуство' од страна на Б. Лорел). Ако се спореди со т.н. илузија на реалноста, која се гледа во филмот, ВР оди кон елиминација на растојанието помеѓу човекот и сликата до тој степен до кој тој може да го третира светот како вистински. Човекот во ВР не се наоѓа во тотална празнина, но и не 'лебди' врз некоја одредена површина. Тој постои во еден изложен свет директно поврзан со своите изведби. ВР е впечатлива експликација на различни, скоро бескрајни односи меѓу човекот и реалниот свет.

Можеме да кажеме дека интеракцијата на човекот со машината, во овој случај, претставува еден вид комуникација на која ѝ недостасува референцијална функција. Ако сакаме ова да го кажеме повнимателно и пометафорично, ВР ја открива 'голотитјата' на референцијата, пред сè таа претставува *simulacrum* што го заменува светот и неговите когнитивни механизми. Ако направиме напор за попрецизно дефинирање, ќе кажеме дека внатре во ВР имаме диспозитивен свет, кој може да се замени себеси со што било и да го поддржува човекот во неговите потреби и фантазии.

Веќе рековме дека ВР не постои физички туку предизвикува неколку природни физиолошки процеси, што значи дека луѓето можат да се најдат себеси во сосем нови ситуации. Во размислувањата за природата на она што постои ('она што е') како во реалната сфера (предмети, настани) така и во идеалната, општо, филозофите не учеа за задолжителното правило на идентитет (на идентитетот на објектите кон самите себеси) и за правилото на противречност (на отсуството на идентитет помеѓу различни нешта). Со појавата на ВР правилото за противречност беше расклатено: Ако нешто не постои, но

ефектите од тоа постојат, можеме да зборуваме за 'онтолошка промена'. Дали ќе го најде човекот своето место, како и психичката и физичката рамнотежа во реалноста ако е онтолошки променет? Дали рушењето на границите помеѓу играта и животот и водењето слободни интертекстуални игри му го отвора патот до вистински сфатената слобода? Дали му дава шанса да дознае повеќе за светот и за себе? Или пак тоа е само сериозна закана за неговиот идентитет или дури за неговиот живот?

Општо земено, истражувачите даваат различни и спротивни одговори на овие прашања. На пример, Жак де Шрире смета дека ВР ги користи сите достигнувања од развојот на HDTV (нивоа на реалноста што се надвор од човечкиот дофат) за да воспостави светски 'парк од телевизори'. Благодарение на ова, мечувалецот може да се бори од далеку, како учесник во некоја SAT-TV програма; хируршките операции подобро ќе се контролираат, а ткивата ќе можат да се испитуваат со помош на зголемување или намалување на сликата од делот на телото; хемичарите ќе можат да пронајдат нови лекови визуелизирајќи ги сложените протеински елементи; професорите ќе можат да го подобрат видот и меморијата на учениците; на луѓето што сакаат авантури ќе може да им се пружат 'патувања до музеи на фантазијата', и сл.⁴¹ Можностите за ефикасно користење на ВР во сферите на науката, културата и секојдневната човечка активност се дадени во статиите поместени во "Virtual Reality. Special Report."⁴²

Несомнено е дека ВР носи многу нови тешко решливи проблеми во социјалната, политичката и идеолошката сфера. Може да се употреби како средство за диктаторски тоталитаризам. Дава повеќе можности за искусување необични еротски доживувања, што често се нагласува од страна на феминистките. Сè уште е тешко да се види резултатот од 'компјутерскиот сексуален чин', но покрај задоволство, постои можност за голема злоупотреба. Мажите на ова гледаат различно, а како пример може да послужи филмот на Бери Левинсон *Disclosure* (1994). Главниот лик - маж малтретиран од жена - додека се наоѓа во ВР ја открива тајната на компјутерската компанија чиј претседател е таа.

Движејќи се нагоре и надолу тој ги избегнува смртоносните стапици што му ги поставува жената. Сепак, во реалниот свет ова може да случи во обратен ред, за што сведочи и Ален Улрих, кој вели дека ВР ќе биде „емоционален кондом на XXI век“.⁴³

Според мене, иднината на ВР зависи повеќе од постмодерната состојба отколку од техничкиот развој. Технолошките достигнувања ќе им пружат на љубителите на игрите нови компјутерски игри и професионални инструменти, што ќе овозможи решавање на различни компликувани задачи. Што се однесува до злоупотреба на овој феномен, таа може да се спречи со контрола на дистрибуцијата на хардверот, софтверот, базата на податоци и сл. Целосната слобода треба да им се остави на уметниците кои можат да нè приближат барем малку до суровиот свет управуван од ВР, во кој постои ризик за вистинска закана.⁴⁴

Сепак, многу потешко е да се претстави резултатот од желбите за постмодерните интертекстуални игри, неограничената потрага по слобода, иновациите, потрошувачката и бескрајното кршење на сите вредносни системи. Овој правец на развој ми се чини опасен со оглед на тоа што тој може засекогаш да ги промени човечките комуникациски навики (за што веќе сум пишувал). Ова може да доведе до затворена комуникација на макро и микро скала, така што резултатот може да биде губење смисол во откривање на тоа дали размената на информација е адекватна на што и да е.

Ова прашање било поттикнато од Паоло Видали, италијански филозоф кој ги анализираше комуникациските процеси во маскултурата.⁴⁵ Сепак, авторот го гледа ефектот од технолошката револуција прилично оптимистички, при што обрнува внимание на фактот дека благодарение на тоа модерниот консумент се учи да достигне и да разликува повисоки нивоа на промените во комуникациските изведби. Замислата за 'затворена комуникација' е поставена од него пред сè во областа на утопиското мислење, отколку во актуелната реалност.⁴⁶ Но можеби тоа е така само за сега?

Растечката популарност на ВР, како и развојот на слободните интертекстуални иг-

ри произлезени од неа, секако дека овозможува луѓето да го почувствуваат здивот на слободата. Но не треба да се забораваат зборовите на Маринети (1905) кога вели: „Слобода... тоа е нешто што не може да се конзумира! - Не може ни да се фати, затоа што поседува флексибилен простор за постојани растечки желби.“⁴⁷ Сепак, изгледа дека постмодернистите се подготвени да ја платат највисоката цена за овој вид слобода. Ричард Рорти на ова гледа оптимистички со оглед на тоа што постмодернизмот го сфаќа како синдром

на либералното мислење и делување, кој се базира врз разменување на такви идеи какви што се од до вистината со толеранција и имажинација.⁴⁸ Дејвид Харви (англиски географ и теоретичар) е повнимателен и често го користи поимот ‘временско-просторен притисок’, кој го дефинира во својата книга *The condition of postmodernity* како „процес што толку ги револуционализира објективните квалитети на просторот и времето, што нè тера да го менуваме, понекогаш прилично радикално, начинот на кој си го претставуваме светот (...)“⁴⁹

ЗАБЕЛЕШКИ

¹ T. Friedman, *Making Sense of Software: Computer Games and Interactive Textuality*. Bo: *Cybersociety. Computer-mediated Communication and Community*. Ed. by Steven G. Jones. Thousand Oaks (California) - London - New Delhi, International Educational and Professional Publisher 1995, p. 87

² Покрај делата на J.-F. Lyotard и I. Hassan најважните информации за овој проблем (опишан од различни аспекти) можат да се најдат во: J. Baudrillard, *Simulations*. New York 1983; E. Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London 1989; F. Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham 1991 и S. Bukatman, *The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*. Durham & London 1993. Исто така види ја главата *Postmodernism* во: T. Thorne, *Fads, Fashions & Cults*. London 1993.

³ J.-F. Lyotard, “Regles et Paradoxes”. *Babylone* 1983, n° 1, passim.

⁴ Го разгледувам овој проблем од мој аспект во книгата посветена на модерната аудио-визуелна култура под наслов *Wielkie ZARCIE i POSTmodernizm. O grach intertekstualnych w kinie współczesnym (La Grande BOUFFE and POSTmodernism. On Intertextual Play on Words in the Contemporary Cinema)*. Katowice 1992.

⁵ За ова сум пишувал во мојата книга спомената погоре. Исто така види T. Miczka, “The Play of Plays in Postmodern Cinema”. Преведено од A. Cimala. *Zagadnienia Rodzajów Literackich* (Łódź) 1995, Vol. XXXVIII, n° 1-2, стр. 93-111.

⁶ L. Wittgenstein, *Philosophical Investigations*. Oxford 1953. Цитатот е даден според полското издание: L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*. Bo: *Filozofia współczesna (Contemporary Philosophy)*. Vol. 2. Ed. by Z. Kuderowicz. Warszawa 1983, стр. 28-29.

⁷ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris 1982.

⁸ J. Kristeva, *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris 1969.

⁹ Види во *Manifesti del futurismo lanciati da Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, Pratella, Mme de Saint-Point, Apollinaire, Palazzeschi*, a cura di F. T. Marinetti. Firenze 1914; M. Drudi Gambillo, T. Fiori, *Archivi del futurismo*. Vol. 1 and 2. Roma 1958 and 1962; M. Vedrone, *Cinema e letteratura futurista*. Roma 1968; M. Kirby, *Futurist Performance*. New York 1971; *Futurist Manifestos*. Ed. by U. Apollonio. London & New York 1973 and *Futurismo & Futurismi*, a cura di P. Hulten. Milano 1986.

¹⁰ Сите прашања опишани погоре ги разгледувам детално во мојата монографија за оваа авангарда под наслов *Czas przyszły niedokonany. O włoskiej*

sztuce futurystycznej (Future Imperfect. On the Italian Futuristic Art). Katowice 1988. Второ изменето издание, idem 1994. Поимот ‘самотрансцендентност’ го сфаќам како што е опишан од страна на J. Brach-Czaina во нејзината книга *Etos nowej sztuki (Ethos of the Modern Art - Warszawa 1984)*. Таа пишува: „една сфера се раскинува од својот внатрешен развој и ги преминува вредностите што лежат одделно од неа. Тие надворешни вредности се повредни од вредностите типични за одредена сфера која ја губи својата автономија на овој начин и станува основа за хетеротелични вредности. (...) Се среќаваме со надворешна трансцендентност тогаш кога вредностите кои тежнее да ги дофати односната сфера се прогласуваат надвор од неа и немаат никакви врски со неа. Кога се надвишува сферата врз тие вредности, таа воопшто не делува врз нив: Може да им се приближи, но не може да ги модифицира. Вредностите се целта, но тие секогаш остануваат неназначена цел. Тие не ѝ припаѓаат на сферата, иако си ги одредуваат движењата. (...) Надворешната трансцендентност обично е покреативна од внатрешната. Вредностите кон кои се развива сферата се создадени во неа, иако тие не ѝ припаѓаат. Ова е крајно апсорбирачки (...) креативен чин: Создавање ред во одредена сфера кој оди надвор од неа и ја надминува.

Оваа чудна ситуација може добро да се посматра кога процесот на создавање вредности е придружен од процесот на уништување, распарчување на сферата. (...) Пустошењето е само почетниот услов со оглед на тоа што 'трансцендира' овде не значи само 'да се надмине', туку и 'да се надвиши' (...) (стр. 192-193). Мислам дека делењето на надворешна и внатрешна трансцендентност денес станува сè помалку современо, затоа што често и двата курса се јавуваат симултано, а секој од нив е доминантен само за многу кратко време.

¹¹ Кога укажуваме на изворите од кои постмодерните интертекстуални игри влечат корени, не треба да заборавиме на особениот интерес на футуристите за филмот. Види во: M. Vedrone, "Cinema e futurismo". *La Biennale*, Venezia 1964; ibidem, *Cinema e letteratura*, (и други негови дела); D. Noguez, *Cinéma, théorie, lectures*. Paris 1973; T. Miczka, "Filmowe eksperymenty Włodzimierza Majakowskiego" ("Film Experiments by Vladimir Mayakovsky"). *Kino*, Warszawa 1979, n° 8, p. 29-33 and ibidem (ed.), "Włoski futurizm filmowy" ("Italian Futuristic Cinema"), *Film na Świecie*, Warszawa 1986, n° 325-326 (сите текстови).

¹² F. T. Marinetti, *Il teatro radiofonico*. Цитатот е според M. Vedrone, *Cinema e letteratura.....*, p. 326-327.

¹³ R. Guerra, "Giocattoli post-futuristi". *Futurismo-Oggi*, Roma 1992, n° 1-2, p. 38.

¹⁴ Види пред сè M. McLuhan, *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*. New York 1951; *Explorations in Communication*, co E. S. Carpenter. Boston 1960; *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto 1962; *Understanding Media: The Extensions Of Man*. New York 1964; *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*, co Q. Fiore. New York 1967 и *Counterblast*, co H. Parker. New York 1969; *Through the Vanishing*

Point: Space in Poetry and Painting, co H. Parker. New York 1968; *War and Peace in the Global Village*, co Q. Fiore. New York 1968.

¹⁵ F. Colombo, *La comunicazione sintetica*. Bo: G. Betteini, F. Colombo, *Le nuove tecnologie della comunicazione*. Milano 1993, p. 265-297.

¹⁶ L. Quéré, *Des miroirs équivoques. Aux origines de la communication moderne*. Paris 1982, p. 103.

¹⁷ Види Ch. Noël, N. Toutcheff, *Une écriture immatérielle*. Bo: *Les Immatériaux*. Vol. 3. Eds. J.-F. Lyotard et al. Paris 1985, p. 33.

¹⁸ Vidi F. Casetti, R. Odin, "De la paleo- a la néo-télévision. Approche sémio-pragmatique". *Communications* 1990, no 51, p. 9-26, passim.

¹⁹ T. Szkolut, "Sztuka i wyzwania edukacyjne XXI wieku" ("Art and educational needs of the 21st century"). *FA-Art* 1994, n° 4(18), p. 23.

²⁰ M. Przylipek, "Tam, gdzie rodza się sny" ("Where dreams are born"). *Film na Świecie* 1990, n° 377, p. 10-12.

²¹ Цитатот е според T. Parker - Pope, "Europa Srodkowo-Wschodnia sluzzy za polietko doswiadczalne agencjom reklamowym" ("Middle-Eastern Europe serves as an experimental plot for advertisement agencies"). *The Wall Street Journal Europe* 1995. Интересна анализа на рекламите што користат симулации и интерактивност дава S. Kline во статијата под наслов *Limits to the Imagination: Marketing the Children's Culture*, која е дел од книгата *Cultural Politics in Contemporary America*. Ed. I. Angus, S. Jhally. New York 1989, p. 299-316.

²² J. Baudrillard ја дава оваа изјава во однос на сè порадикалното разгледување на ова прашање во скоро секоја негова нова работа. Види *L'échange symbolique et la mort*. Paris 1976; *Agonie des Reales*. Berlin 1978; "La précision des simulacres". *Traverses* 1978, n° 10 (Centre Georges Pompidou, Paris); *Les stratégies fatales*. Paris 1983;

Simulations. New York 1983; *A l'ombre des majorités silencieuses*. Paris 1986 и "La Xerox et l'infini". *Traverses*, Sept. 1988, n° 44-45.

²³ Наоѓам голема инспирација за понатамошни студии во следниве дела: J.W. Chesboro, D.G. Bonsall, *Computer-mediated communication*. Tuscaloosa 1989; D. Meyers, "Chris Crawford and computer game aesthetics". *Journal of Popular Culture* 1990, n° 24 (2), p. 17-28 и ibidem, "Computer game genres". *Play and Culture* 1990, n° 3, p. 286-301, "Computer game semiotics". *Play and Culture* 1991, n° 4, p. 334-346 и "Time, symbol transformations, and computer games". *Play and Culture* 1992, n° 5, p. 441-457; O.S. Card, "Gameplay: Films can make lousy games". *Compute* 1991, February, и ibidem, "Gameplay: Games with no limits". *Compute* 1991, March; Scorpia, "Scorpion's view: What's in a game? The current state of computer adventure/role playing games". *Computer Gaming World* 1992, October, p. 54-56; J. Wilson, "A brief history of gaming". Part 1. *Computer Gaming World* 1992, July; Ph. Elmer-Dewitt, "The amazing video game boom". *Time* 1993, September 27, p. 66-72 и книгата *Cybersociety-mediated Communication and Community...* спомената поре.

²⁴ Ch. Kramarae, *A Backstage Critique of Virtual Reality*. Bo: *Cybersociety, Computer-mediated Communication and Community.....*, p. 41.

²⁵ G. Skirrow, *Hellivision: An Analysis of Video Games*. Bo: *High Theory/Low Culture. Analysing Popular Culture and Film*. Ed. by C. MacCabe. New York 1986, p. 115-142.

²⁶ Спореди idem, p. 119.

²⁷ Односите помеѓу сексот и видео игрите во микросветовите се детално анализирани од страна на истражувачите кои ги следат психоанализата и феминистичките идеи. Најимпресивните и инспирирачки дела се напишани од M. Klein (особено ibidem, *Writings 2: The Psychoanalysis of Children; Writings 3: Envy and Gratitude*

and Other Works. London 1946-1963). Што се однесува до феминистичките идеи, порепрезентативни дела имаме од Е.А. Kaplan. Види ibidem, *A Post-Modern Play of the Signifier? Advertising Pastiche and Schizophrenia in Music Television*. Bo: *Television in Transition. Papers from the First International Television Studies Conference*. Eds. by Ph. Drummond, R. Paterson. London 1985. Далеку пошироки перспективи за интерпретаторите на видео-игрите отвора Z. Bauman во неговата книга *Cialo i przemoc w obliczu ponowoczesnosci (Body and Violence Facing Post-Modern Times - Torun 1995)*.

²⁸ J. Baudrillard, *Les stratégies fatales*..., p. 158.

²⁹ G. Raulet, *La nouvelle utopie. Signification sociologique et psychologique des nouvelles technologies de communication*. Bo: E. Cherk, M. Guillaume, G. Raulet, *Les télétechnologies. Signification sociologique et philosophique*. L'Arbresle 1988, p. 37-65.

³⁰ Опис на 'екранската болест' може да се најде, меѓу други, во необичниот постмодерен есеј на M. Downham "Videodrome: Something in Room 101" објавен во *Rapid Eye* во 1989.

³¹ Види M. Krueger, *Artificial Reality II*. London 1991. Во мојот есеј не ја употребувам нагласената разлика помеѓу Вештачка Реалност и Виртуелна Реалност, која ја прави авторот (спореди *Artificial Reality*. London 1983). Таа не носи ништо ново во размислувањата за постмодерното потекло и одлики на тој феномен.

³² W. Bricken, "Virtual Reality: Direction of Growth". *Imagina* (Paris) 1992, n° 1, p. 37. Сигурно дека В. Laurel е во право кога вели дека неверојатна и зачудувачка одлика на таквиот медиум каков што е виртуелната реалност претставува дискусијата за нејзиниот развој и растеж. В. Laurel, *Computers as Theatre*. London 1991, p. 125.

³³ На овој начин е дефинирана виртуелната реалност од страна на M. Heim во неговата

книга *Metaphysics of Virtual Reality* (Oxford 1993, p. 150).

³⁴ K. Butelski, "Komputer w pracowni architekta. Wirtualna rewolucja" ("Computer on architect's desk. The virtual revolution"). *Enter* (Warsaw) 1995, n° 1, p. 18.

³⁵ Повеќе информации за ова прашање можат да се најдат во S.S. Fisher, *Virtual Interface Environment*. Bo: *The Art of Human-Computer Interface Design*. Ed. B. Laurel. London 1990 и B. Woolley, *Virtual Worlds*. Blackwell 1992.

³⁶ Види на пример, J. Lanier & F. Biocca, "An insider's view of the future of virtual reality". *Journal of Communication* 1992, n° 42, p. 150-172.

³⁷ Особено види M. Benedikt, *Cyberspace: Some proposals*. Bo: *Cyberspace*. Ed. by M. Benedikt. Cambridge 1991, p. 119-124; H. Rheingold, *Virtual Reality*. New York 1991 и ibidem, *A slice of life in my virtual community*. Bo: *Global networks*. Ed. by L.M. Harism. Cambridge 1993, p. 57-80; B. Laurel, *Computers as Theatre...*; S. Austakalnis & D. Blatner, *Silicon Mirage: The Art and Science of Virtual Reality*. Peach Pit Press 1992; M. Heim, *Metaphysic of Virtual Reality*... и R. Smith & M. Gibbs, *Navigating the Internet*. Carmel. Bo: Sams Publishing Inc., 1993, pp. 500, ISBN 0-672-30362-0.

Виртуелната реалност ја карактеризирам базирајќи се на делата споменати погоре.

³⁸ Види G. Bettini, *La simulazione visiva*. Milano 1991.

³⁹ E. Couchot, *Images. De l'optique au numérique. Les arts visuels et l'évolution des technologies*. Paris 1988, p. 204 и 230.

⁴⁰ Едно интервју со J. Rosebush, во кое тој дава карактеристики на виртуелната реалност, е објавено во париското списание *Pixel*, n° 13, 1993. Полската верзија (преведувачот е непознат) се појави во првиот број на *Brulion*, 1994, под наслов "A właściwie czym jest rzeczywistosc wirtualna?" ("What is actually virtual reality?"), p. 165-168. Сите цитати се според полската верзија.

⁴¹ Укажувам на мислењата на J. de Schryver според полската верзија на неговиот текст објавен во *Brulion* 1994, n° 1 под наслов "Rzeczywistosci wirtualne" ("Virtual realities"). Оригиналот е објавен во *Pixel* n° 13, 1993.

⁴² Види ги текстовите објавени во *Virtual Reality. Special Report* 1994, no.1.

⁴³ A. Ulrich, "Here's reality 'Mower' in less". *San Francisco Examiner* 1992, March 7.

⁴⁴ Типичен пример за вакви артистички визији е гореспоменатиот филм *Johnny Mnemonic* од R. Longo, според романот на W. Gibson. Тоа е приказна за еден човек со компјутерски чип ставен во неговата глава, кој содржи делови од тајни информации. Човекот го брише своето детство од мозокот, затоа што му е 'потребно повеќе меморија' за да опстане.

⁴⁵ P. Vidali, *Esperienza e comunicazione nei nuovi media*. Bo: G. Bettetini, F. Colombo, *Le nuove tecnologie*..., p. 299-330.

⁴⁶ Спореди G. Youngblood, "Il mito utopistico della rivoluzione comunicativa". *Comunicazioni Sociali* 1992, n° 2-3, p. 197-199.

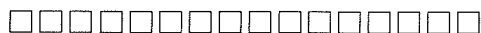
⁴⁷ F. T. Marinetti, *Roi Bombance*. Paris 1905. Цитатот е според Ch. Baumgarth, *Futurizm (Futurism)*. Warszawa, WAI F 1978, p. 15.

⁴⁸ Види R. Rorty, *Science as a Solidarity*. Bo: *Dismantling the Truth. Reality in the Post-modern World*. Ed. by H. Lawson & L. Appiganesi. London 1989.

⁴⁹ D. Harvey, *The condition of postmodernity*. Oxford, Blackwell 1989, p. 240. Пред да се прочита оваа книга, добро е да се погледне книгата на J.-F. Lyotard под ист наслов (*Le condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris 1979). Исто така, добар коментар за книгата на Harvey е статијата од M. Morris "The man in the mirror: David Harvey's 'condition' of postmodernity" (*Theory, Culture & Society* 1992, n° 9, p. 253-279).

Превод од англиски:
А. Дучевска

ЛИЦЕДЕЈСКАТА ПОЛИФОНИЈА НА ЧАПЛИН



Утврдувањето на монолошката тенденција, историски и хронолошки се совпаѓа со политичката наезда на авторитарните режими. *Распаѓањето* (тематско) на единствениот монолошки свет, а потоа, и повисоката филмска синтеза (формална) ги одразуваат во естетски форми бруталните посегања на овие режими спрема цивилизацијата. Во социјалната историја тоа го условува обединувањето на држави, кои се базираат врз разни општествено-политички системи, кои се соединуваат во името на општочовечките принципи против егзистенционалниот мрак. Судирот беше:

и концептуалистички...

и исповеднички...

И така, социјалната структура на противречностите се одрази и во уметноста. Нивната трагична димензија истовремено беше и индивидуална, и сеопшта. Историјата ги судри поларизирани општествени сили со неспоиви светогледни принципи, лансирани од индивидуалности со силна и категоричка детерминираност на карактерите: и позитивна, и негативна, меѓутоа, секогаш димензионална. Од Хитлер до Черчил и од Сталин до Рузвелт...

Дејноста на слични политичари во социјалната практика и на разни херои во уметноста беше монолитна и насочена кон одредена цел. Таа нив ги карактеризира во целост. Таа го разоткри нивното заветно битие. Како естетска структура, исповедничкиот дијалог прерасна во драматуршки конфликт - во полифоничен судир меѓу сличните откритија. Такви беа историските и естетските предус-

лови за кристализација на монолошката и полифоничката структура, како и за нивно преминување од една во друга.





На планот на содржината, и двете структури се врзани со мотивот на отуѓеноста. Тоа го фактографира и Базен, но, со една друга терминологија. Еден од клучните филмови (дури основен!) за новата етапа е ГРАЃАНИНОТ КЕЈН. Ејзенштајн ја утврдува неговата стилска припадност кон полифоничката структура.

Што го карактеризира филмот на ова рамниште?

Основниот мотив во исповедувањето на Кејн е осаменоста. Таа е означена преку неговото заветно предсмртно слово „пупка од роза“. Нејзиниот одраз врз детската санка е метафорички клуч. Уште во своето детство, моќниот магнат бил **отуѓен** од својата основна природа - **насилно** турнат кон алтерна-

тивата на власта. Цената е прескапа. Тој бил богат, меѓутоа, никогаш - среќен.

Внатрешната противречност прераснува во дуализам. Тоа ја раѓа филмската полифонија. Противречните страни на неговиот карактер се видени од различни ракурси. Сиџето се распаѓа (содржински и формално) на меѓусебно противречните „искази на сведоците“. Тие се редат божем хаотички, каков што бил, калеидоскопски, и Кејновиот живот. Нивната внатрешна врска адекватно го одразува неговото битие, разнебитено од конфликти, но, и покрај тоа, целосно. Уникатната форма е родена од карактерот на објектот. Водечка тема (поточно, мета тема) е осаменоста, конкретно овоплотена во психо-физичкото битие на отуѓениот херој. Нивното полисиџетно единство се базира врз повеќегласното преплетување на одделните стории, раскажани и видени од разни аспекти. Тие се противречни. Вистината лета во елипсите меѓу нив. Таа е обертоńska - **надвор од екранот**. Двојноста на Кејн го раѓа и стилистичкиот клуч на филмот: „неуверливоста со која е пропиен“ - според праведната констатација на Базен.

Заедно со ГРАЃАНИНОТ КЕЈН - повторно во САД - се појавува и ГОЛЕМИОТ ДИКТАТОР. Политичката конкретност и воинствена-та насоченост кон целта на оваа остра сатира прераснува во секојдневен злобен политички памфлет. Таа е напоредна со КЕЈН; значајна и совршена како него. Делата се исклучителни и секој на свој начин укажуваат на уметничката свест на времето кое го одразуваат. Политичката димензионалност, заштитена со артистичка страст, создава дела кои се општочовечки и бесмртни.

Најчесто генијалноста на Чаплин се поврзува со неговото актерско присуство во филмот во ликот на Чарли, кој се смести меѓу трајните уметнички вредности, и како социјален тип, и како маска. Времето ни дозволува да погледнеме на него од дистанца: да се насочиме и кон оние историско-теоретски страни на неговиот талент, кои досега не биле разгледувани. Тие се толку моќни што се во состојба да ги променат нашите претстави за целосната слика на филмскиот израз.

Малкумина се занимавале со историс-

ката периодизација на изразните средства, комбинирана со искуството за типологија. Според Базен основните етапи во еволуцијата на филмскиот јазик се **две**: нема и звучна, монтажна и фотографска. Според Ејзенштајн тие се **три**: филм на единствената непроменлива гледна точка (театарска), филм на мноштво гледни точки кои се менуваат (монтажна) и органичко звучно-гледачки (монолошки) филм. Ако ги споредиме фактите со класификаторскитевидувања на авторите, кои индиректно полемизираат, ќе се увериме, дека до крајот на шеесетите години има **четири** основни етапи во развојот на филмскиот израз. Тие одговараат во општи црти на четирите основни филмски структури: **фотографската, монтажната, монолошката и полифоничката**. Потоа настапува квалитетно нова етапа на зрелост, каде што сите изразни средства се комбинираат слободно во зависност од уметничката цел. Ова не значи дека филмот не е доволно созреан и пред тоа. Бројни се уметничките појави кои го докажуваат обратното, уште од стадиумот на немиот филм. Поважно е друго. Тука уметничката граница е обележана во литературата преку терминот „школа на погледот“, а во филмот - camera-stylo... Достигната е слободата на филмското изразување, која не отстапува пред литературата.

Историските и теоретските мотиви, со кои се поткрепува сличната хипотеза се следните:

1. Уште во утробата на немиот филм се издвојува еден „претходен“ **пионерски** период. Така го именува Садул. Кракауер го нарекува „архаички“. Но, тој не е само „еден поглед“ (или „театарски“). Во него, во ембрионална форма, се јавуваат сите филмски структури. Историска граница е Првата светска војна. Уметничката граница ја обележува филмот НЕТРПЕЛИВОСТ на Грифит со за неа својствениот полифонизам на поевста. Во тоа време снажно цветаат и двата основни модели на филмското дејство: внатре во кадарот и монтажниот. 10-тина години водечка е „фотографската“ тенденција. Еден од најочигледните примери за изразот каде што се движи актерот внатре во кадарот е оној на Чаплин. Тоа е до крај стилизирано и воопшто-но преку маската на Чарли. Тоа го достигнува

своето совршенство во дваесетите години - во апогејот на т.н. „монтажен“ период.

2. Видни научници (Адорно, Кракауер) го поврзуваат „монтажниот“ период со филозофијата на историскиот материјализам. Во неговите пазуви се набљудува развој не само на „фотографичноста“, како што вели Базен. Длабочински созреваат и тенденциите на монолошкиот филм: во француската авангарда, во СССР, Кракауер го нарекува германскиот експресионизам „единствен внатрешен монолог на германската душевност“. Генеза на монолошкиот и полифонички израз има и во уметноста на Чаплин.

3. Периодот на 30-тите, кој Базен го смета за „фотографски“, всушност, е **моно-**





лошки. Содржински мотиви за тоа наоѓаме во интроспективната психо-физичка структура на отуѓениот херој, родена од социјалната клима на авторитарните режими. Преовладувањето на фотографскиот реализам е **квантитативна** видливост. **Квалитативната** определеност на периодот е одбележана со погледите на Ејзенштајн и Вертов за филмскиот монолог. Него го определуваат филмовите како **ЧОВЕК СО ФИЛМСКИ АПАРАТ** и **ЗЛАТНИОТ ВЕК** на Буњуел. Придонесот на Чаплин е исто така значаен.

4. Крајот на 30-тите и почетокот на 40-тите години е одбележан од созревањето и расцутот на полифонијата. Ќе повторам: не квалитативно, туку **квалитетно!** Светот се раздвои така што во утробата на секоја од неговите непријателски полови зрее нејзината поларна противречност. Оваа општествена ситуација најде индиректен одраз во типологијата на уметноста. Во филмот доаѓа нова етапа. Сите се потпираат на **ГРАЃАНИНОТ КЕЈН**, но, не е оценет доволно, во оваа обликовна форма **ГОЛЕМИОТ ДИКТАТОР** на Чаплин. Ако филмот на Орсон Велс полифонички ги „монтира“ одделните сижетни студии, тогаш **ДИКТАТОРОТ** ја редуцира повеќегласноста во сферата на внатрешното дејство на кадарот: преку раздвојувањето и преплетувањето на двете парадоксални, но социјално конкретни, проекции на ликот на Чарли во нов уметнички квалитет.

Нема да го потцртаме дури ни со големи црти, формално-содржинскиот развој на светскиот филмски процес. **ПОЛИЕНИОТ ПОЛЕВАЧ** е прародител на филмската комедија. Со него се раѓа мотивот на прогонувањето, доведено до апсурд. Меѓутоа, дали во слична структура на дејството која ја чува својата првична нескротена свежина и до денес, ни го зголемува само надворешното движење?

Има и нешто друго.

Едно позадлабочено вникнување во метафизичката природа на оваа динамика ќе ни каже дека таа ги изразува поимагинарните ритмичко-мелодични патишта, природата на развојот и модерното, забрзано, неизвесно општество, кое парадирва со својата натпотрошувачка продуктивност. Секој гони, консумира, троши како ќе му падне... Овој

лајтмотив преминува преку филмовите на Андре Дид и Онезиме. Тој ја понижува целата рана комедија во САД. Во нејзините зрели форми, врз настинатата маска на Бастер Китон, прелетува и сенката на отуѓеност. Идејата за индустриско самоуништување на светот е доведена до трагична гротеска во **ГОЛЕМИОТ ДИКТАТОР** и **ДОКТОР СТРЕЈНЦЛАВ**.

Еволуцијата на ликот на Чарли ги резмира егзистенцијалните современи проблеми. Тука е очајничката борба на Малиот човек за лебот насушен. Тука е неговиот идеал: скромна кука и срдечна врска со Тоа Убаво Девојче, што ја олицетворува Среќата. Тука е неговата очајничка борба за место под сонцето. Мотивот на реалноста како основа на просперитетот во светот на неограничените можности е пронајден од Чаплин со неизмерно богатство и длабочина.

Незапирливата, жестока и смешна борба за лебот поминува во неговите филмови како црвена нишка и трпи безбројни варијации. Тој се зафаќа со тоа што ќе му падне: виртуозен и неискусен истовремено. Чарли е општ работник, морнар, трагач по злато, бегалец од затвор, пастор, чувар на банка, индустриски работник, доведен до умоболност од конвејрната метода на производството. Неизмерливи се неговите трансформации на метаидејата дека трудот и снаодливоста се животнотврдувачка, меѓутоа не секогаш, победничка основа на прогресот. Тоа е историскиот рефрен на Фигаро од програмското дело на Бомарше, кое ја прокламира вербата во тогашното напредно општество. Истот мотив ја бојосува Голготата на Малиот човек по непрегледните патишта на Новиот свет. Започнува со нескротлива, пречистувачка смеа, која нè трогнува до солзи. Филозофското и уметничко созревање на Чаплин ја оформуваат карактеристиката на неговиот трагикомичен херој како сè помонументална и повеќезначна. Формата во неговата уметност е длабоко реалистичка, меѓутоа е далеку од безкрилната животна сличност. Таа е синтезирана и воопштена. Една виртуозно совладана техника на актерско движење, за кое би можеле да мечтаат секоја балерина и секој акробат! Една совладаност на микрофизиономијата, која би сакал да ја постигне секој пантомимичар. Накрај, една неизмерна

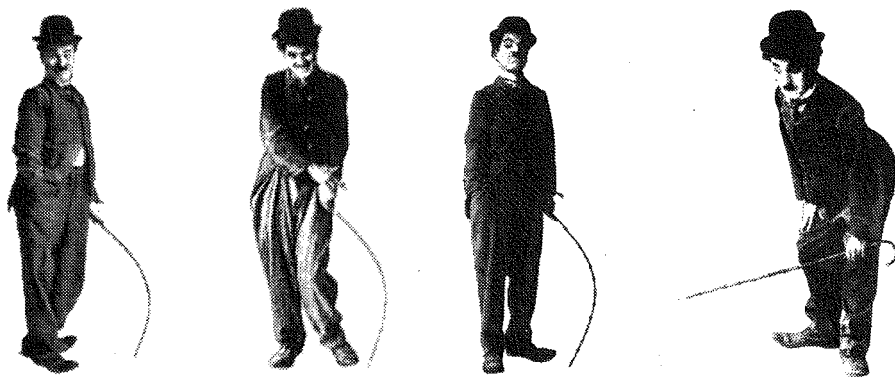
провалија на преживеаното, за која жедува секој драматуршки актер.

Чаплин е виртуоз на внатрешното кадровско движење. Меѓутоа, го издигнал до совршенство јазикот на синтезираното актерско дејствие - тој умее да ги користи, кога му е потребно, и ресурсите не само на монтажното, но и на монолошкото и полифоничкото мислење.

Сè игра. Прецизно се обработени и совршени сите негови „партнери“ во кадарот: не само луѓето, туку и предметите. Тие се драмски изразни до крајност. Останатите уметнички средства им се само потчинети. Тоа не е едностраност туку достоинствена рамнотежа на неговиот вечно подвижен смешен свет. Неговиот творечки стил е уверлив доказ за плодното сожителство на разни филмски структури при пронаоѓањето на уметничката

ТАНЦ СО ЛЕПЧИЊАТА. За Бастер Китон отуѓеноста е трајно присутна во комично сериозната маска врз лицето. Кај Чаплин таа состојба е само една од бескрајно разновидните пројави на неговиот гениј. Тој не се ни обидува да нè потисне со комплемативното отуѓување на Саган, или, ако се свртиме кон филмот на Ален Рене и Ален-Роб Грије МИНАТАТА ГОДИНА ВО МАРИЕНБАД... Навредата и осаменоста на неговиот мал човек се активно носталгични и бескрајно разновидни. Тие се претвораат во трагична гримаса на општеството, кое при своето раѓање ги прокламира најзаветните зборови: „слобода, братство, еднаквост“. Неговата длабока криза го измисли поимот „геноцид“.

ГОЛЕМИОТ ДИКТАТОР започнува како задоцнет рефрен на ПУШКИ НА РАМО (ако го разгледуваме на ниво на внатрешното кад-



идеја. Започнал со циркуска клоунијада, а достигнува до префинетите елитарни врвови на полифонијата.

Уште ЧАРЛИ ВО БАНКАТА ни предлага... филмски монолог, кој со ништо не е помалку авангарден по формата од ЕНОХ АРДЕН на Грифит. Го гледаме Чарли како супермен во тепачка со гангстерите, а потоа идила; сведоци сме на скептичка инверзија. Сè било сон. Чарли го прегрнува не Тоа Убаво Девојче - вечната царица на неговите мечти, туку валканиот партал и кофата. Орудијата на неговиот нехеројски труд. Смеата и драмата одат рака под рака, за да ни сугерираат една несреќна, во уметноста, метаморфоза на Трагичното.

Филмски монолог е и неговиот познат

ровско дејство - како актерска игра). Филмската алузија е директна: фронталното битие на Берберот е неговото биографско минато од Првата светска војна и до болка потсетува на некогашниот Чарли. Малиот бербер, исправен пред нов, уште постраотен геноцид, е директниот наследник на познатиот комичен херој. Неговата амнезија е алузија за кусото историско паметење на светот. Метафората е индиректна. Уште тука е програмирана полифоничката биполарност меѓу директната и скриената уметничка сугестија. Филмските пулсирања се очигледни. Монтажата меѓу нив е индиректна: таа се програмира во свеста на гледачот.

Ако во ликот на Чарли од немиот филм трагичниот почеток беше скриен под маската

на мелодрамата, тогаш во ДИКТАТОРОТ херојот веќе израснува до димензиите на концептуалистичко висока трагедија и до пепелава сатира. Во рамките на овој исклучителен филм може да се проследи и уверливото созревање на авторот, како и смената на жанровските акценти од неговото рано до подоцнежното творештво. Геговите се огромно оружје, а акробациите за време на подемот нè враќаат кон споменот за раната филмска комедија; меѓутоа, во пародирањето на баналните сцени веќе се поткраднуваат сатирични ноти. Во средината на филмот, мелодрамската линија на неговата врска со Хана кореспондира со класичниот период на неговото творештво, меѓу ПОТЕРА ПО ЗЛАТО и МОДЕРНИ ВРЕМИЊА. Геговите веќе се потчинети на бескомпромисното откривање на карактерите, посебно кај „дуетот“ меѓу

многу луѓе, кои го симболизираат гневот на Планетата);

трето - полифоната композиција на филмското дело силно го обединува насочениот рационализам со пламените изблици на чувствата. Меѓусебно спротивставените естетски крајности органски се комбинирани уметнички и концептуалистички. Аналогјата, исто така, е недвосмислена, доколку се осврнеме кон поконкретните пројави во областа на формата.

Големиот комичар ги совладал во пионерскиот период на 10-тите и во почетокот на 20-тите години до совршенство сите разновидности на гегот, меѓутоа, тие се наоѓаат на тогашното конкретно историско ниво на уметничко мислење. На границата помеѓу 30-тите и 40-тите години некои надворешни изразни средства се повторуваат во неговата игра, но,



Хинкел и Напалони. Уметничката кулминација и кулминацијата на логиката е ненадминатиот гротескен филмски монолог со балонот. Моќен завршен акорд е финалето.

Три особености го карактеризираат овој клучен филм на Чаплин како негов квалитет:

Прво - одлучното враќање кон зборот. Авторот убедливо го прифаќа **говорот** и во буквална, и во преносна смисла. Буквално, тој целообразно ги користи зборовите за да ги нарече нештата со нивните вистински имиња. На естетски план тој ги бара можните најдимензионирани рационални решенија;

второ - Чаплин уверливо ја применува монтажата. И ритмички (веста за агесијата врз Томанија), и епички (масовните сцени со

нивото на ликовното и социјално синтезирање е поинакво.

Во 10-тите па дури и во 20-тите години ликот на Чарли донесува превладувачко егзистенцијално толкување. Неговиот хуманизам е максимално синтезиран и типизиран. Во 1940 година неговата модификација не загубила ништо од својата универзална, општочовечка проекција, но таа истовремено е **историски и социјално детрминирани**. Таа е квалитетната промена во творештвото на Чаплин во новата етапа. Новата димензија на Чарли е материјализирана во **полифоничкиот конфликт** меѓу неговите две поларизирани „половинки“, кои навидум се исклучуваат меѓусебно, а всушност, взаемно се осмислувачки - диктаторот Хинкел и малиот бербер.

Полифонизмот е својствен на ликот на Чарли уште од раната кристализација на Чаплиновите актерски адаптации. Двете основни и спротивставени линии на ликот взаемно се осмислуваат и се преплетуваат. Надворешните манири ја поцртуваат жестоката немаштија и понижувањата, кои произлегуваат од неа. Борбата за леб дозволува сè, меѓутоа, не го исклучува достоинството кое лајтмотивски доминира во целото творештво на овој значаен творец. Разновидноста на неговата творечка палета е многу позрела, доколку ја споредиме со крајот на 10-тите и почетокот на 20-тите години. Веќе во ПОТЕРА ПО ЗЛАТО познатиот „танц со лепчињата“, како и „Гозба со варената кондура“ се блескави примери на полифоничкото ликовно творештво со актерски средства. Впрочем, уште во ПАРИЖАНКА ликовниот мотив (одблесците од прозорците на возот кој заминува) се таложат како „споредна партија“ врз „водечката“ (актерско-музичка) тема: доживувањата на напуштената хероина. Така се раѓа филмската разновидност. ДИКТАТОРОТ предлага дефинитивен принцип на целосна и зрела полифоничка промисла во филмот. Пред сè, поради тоа што полифонијата ја предодредува структурната суштина на делото од почеток до крај. А освен тоа - таа е исполнета, на највисокото можно ниво, со неопходно широк дијапазон на влијание: од спонтано-биолошка смеа, до сатира и трагедија.

Подбивот е **интелектуализиран**.

Соодветно-трагичниот мисловен патос е доведен до болно-конкретна чувствителност. Тој е речиси **„материјален“**.

Можеби точно тука Кракауер би ги побарал полемичните аргументи спроти рационалната недвосмисленост на говорот во финалето и би ја оквалификувал како **„некинематографска“**. Се сомневам! Во такви надконфликтни и поделбени ситуации, разновидната неодреденост е еднаква на престап кон човештвото. Тоа се тешки противаргументи во однос на содржината. А уметничкиот гениј на Чаплин одвај како да има потреба од заштита дури и кога ги афишира директните пораки: тој не е бескрилен.

Во ГОЛЕМИОТ ДИКТАТОР ликот на Чарли достигнува закономерен до целосно полифоничко раздвојување и себенегирање.

За прв пат Малиот бербер се идентификува и преку својата целосна идеолошка и морална противречност.

Малиот бербер и диктаторот-фашист со една иста надворешност! Дали е тоа жесток парадокс или генијална интуиција, родена од длабоката животна закономерност, негирање на негацијата во фантастичната уметничка структура?

И едно, и друго.

Не е случајно тоа што, лебедовата песна на Чарли, заветното трансформирање на овој прекрасен скитник со безброј варијации на една судбина низ која тој минува со тром чекор и смешно бастунче, е Малиот бербер. Далечно ехо од триумфалниот напредок на Фигаро во зората на буржоаската револуција. Неисцрпен како него, но без напредок.

Жален и скептичен залез.

Двете врвни сцени во кои најочигледно е пројавена генијалната полифоничност на оваа филмска творба се:

сцената на бричењето

и сцената со балонот.

„Суитата на бричењето“ не е само прецизно дотерана пластична и ритмичка атракција. Таа е, пред сè, исклучителна по своите димензии; таа е идејно-содржинска синтеза која нè восхитува со својата грациозност. Во наполно нов филмски аранжман звучи аријата на **денешниот** Фигаро, но, таа е транспонирана во сатиричко-драматичка тоналност, на граница на трагизмот. Го нема победничкиот оптимизам на волшебникот од Севиља. Сегашноста и иднината се полни со тревога. Денешениот скроман бербер не е ниту помалку талентиран, ниту помалку работлив и предан... Но, и Хитлерска Германија не е исто со некогашниот постфеудален свет, кој претекува од виталност.

Амбициозниот буржуј еволуирал во две насоки:

Едното негово лице е малиот и вечно неуспешен, па дури и ненадминлив во својата професија артист-бербер...

Неговиот друг, дегенериран лик, е наредениот властелин - диктаторот Хинкел.

Ако во „Суитата на бричењето“ се открива **творечката вештина** и талент на обичниот човек, тогаш во „Суитата на балонот“, и покрај искричавата илуминација од остроум-

ни и весели наоди, триумфира **уништувачко-то безумие**, разобличено со исклучителна сатирична моќ.

Дури и во својата **просторна димензија** некогаш единствениот свет се распаднал на две непријателски хемисфери. Така е и во филмското дело. Онеправданите се стуткани во гетото, подложени на самоволие од секаков вид. Нивната мала земја живее од приливи и одливи. И кога ќе навлезат командосите на Хинкел, еврејскиот заеднички дом се свиткува во својата лушпа, чиниш, умира. Но, доволно е насилниците да си заминат, и тој да се прероди како феникс од урнатините. Улиците се исполнуваат со бучна толпа. Воскреснуваат тезгите и малите продавници. Сиромашниот кварт пулсира како вознемирено срце.

Со овој свет е поврзана темата на **животот**. Неговата суштина е творечкиот труд: **мотив**, кој ја осмислува основната, „водечка партија“ - структурно-обликовна компонента на оваа филмска fuga. Тој наоѓа слично овоплотување во една од двете клучни епизоди - „суитата на берберот“. Инспиративната артистичка етида во хармонија со музиката на Брамс, е кулминација во уметничкиот развој и во пронаоѓањето на основната идеја. Тоа своевидно трогателно отстапување, колку лирично, толку и комично, ја воспева скриената убавина на секојдневната трудољубивост, го поетизира како виша форма на инспирацијата... Бричот во рацете на Чарли чиниш, е лакот на Паганини!

Втората партија е темата на **смртта и понижувањето**. Светот на диктаторот Хинкел пулсира на свој начин во бравурозен ритам на маршот. Тој е исполнет со татнежот на паради, со тапа хистерија, со дречливи церемонии и празнозборни говори. Двете драматични линии се преплетуваат и меѓусебно се во судир во незапирливо бегање, кое го обезбедува напнатиот облик на самото филмско дело. Вртоглавите изливи на смеа не ја намалуваат напнатоста, туку напротив, контрастно ја потцртуваат и засилуваат. Дијапазонот на уметничкото влијание е неверојатно широк: од трагедија, до клоунијада. Во овој однос филмот е единствен.

Неповторливо е откритието на Чаплин да го спореди Фирерот со Малото човече. Да

ги претстави под една иста маска два толку различни лика. Човекот и Ѓаволот. Фауст и Мефистофел.

Невидениот диктатор и својот Чарли.

Полифоничкото сиче може да биде композирано и со силата на актерската инспирација. Имено, **композирано** и испеано во еден здив, а не спекулативно **конструирано**, затоа што неговата внатрешна структура е скриена за неискусните и непосветените (и покрај својата прецизна центрипеталност). ГОЛЕМИОТ ДИКТАТОР е пример за такво решение. Со логичка едноставност е создадена повеќевалентната легура. Пародијата на Хитлер преку маската на Чарли е уметничко откритие, колку изненадувачко, толку и генијално. Само лицедеј во сржта на своите коски може толку набљудувачки и проникливо да синтезира слични, взаемно условени, поларно несоодветни, но, и неможни еден без друг, феномени.

Едниот е измислен, како смешна и тажна приказна, другиот е вистински, како злокобна грешка на Историјата. Се дополнуваат:

фантазијата + реалноста...

Едниот е возвишен со сета своја секојдневна едноставност, другиот е жестоко профаниран, и покрај неговото прецизно боготворење со административни политички аргументи. Органски се преплетуваат:

поезијата + прозата...

Едниот е благороден, дури префинет во своите плебејски итрини, другиот е поедноставен во својата аморална хистерија, болна до лудило. Контрастираат и спорат меѓусебно:

алтруизмот и макијавелизмот.

Само донекаде Брехт го загатна тоа апсурдно единство во „Кариерата на Артуро Уи“, меѓутоа Чаплин го моделира во скулптура, со остар и тврд нож, живиот споменик на авторитарната власт и нејзината хуманистичка алтернатива. Средствата на конкретното, разиграно, преобликување се толку точни и вешти, што деталниот структурен модел зазвучува со недостижна обертоновска материјалност. Во тоа е неговата особена сила и мајсторство. Полифоничкиот дует се прима спонтано - без тешкотии и посебна нагласка. Неговото осознавање не е задолжително. И поради тоа филмската историја и теорија се

должни да ги откријат неопходните сознанија од тоа фантастично уметничко решение. Расудувањата се групираат во две насоки:

1. Битовизација на митот

Чарли е речиси легендарен лик. Во своите секавања од Мексико, Ејзенштајн раскажува дека локалните жители, покрај хоругвите на своите светци, го носеле и портретот на својот сакан филмски лик, израмнувајќи го, со нив, своето свештенодејствие.

Дали е тоа случајно?

Во еклетичката свест на современите обични луѓе филмската приказна алгоритамски го заменила раѓањето на вистинскиот фолклор. Потребата од кумири родила заменици, претворајќи ги во религија. Овој трагикомичен клон е измислен и во исто време недвосмислено укажува на народната психологија и историјата на Новиот свет, а можеби и на целата Планета преку метежниот XX век. **Легендарниот** реализам на Чарли ги задоволува егзистенционалните потреби на духот.

Трагикомичниот филмски клон оди како Скитник-евреин, но секогаш останува обичен човек. Неговиот карактер е **двоен**. Тој е **фантастичен**, но, **земен**. Ја резимира **собирноста** на новата нација која се раѓа. Неговиот космополитизам ги условува и типичноста и неговото значење. Слична идентификација на народната судбина има во народното творештво. Во динамичните услови на Новиот свет, кој се формира, таа ја удвојува потребата од фолклор. Ако каубојот од вестернот е Крали Марко, тогаш Чарли е Итар Пејо.

На границата меѓу XIX и XX век (кога се раѓа и филмот), Чарли е **емигрант**. Овој модерен Одисеј го преминува Океанот, барајќи ја својата среќа. Дали тоа не е нова голема преселба на народите, што продолжува и до денес: по војните, геноцидите и кризите?

И да, и не!

Да, бидејќи ги кондензира и ги генерализира судбините на милиони.

Не, бидејќи, преселниците го чуваат носталгичниот спомен за своето родно огниште.

Оваа двојна, сè уште аморфна национална самосвест заслужува посебно истражување. Ликовниот свет на Чарли носи една квазимитичка самоидентификација. Речиси секој граѓанин на нашата држава може да се почувствува како **емигрантот**, потоа, како **трагач по злато**, а зошто не и како **бербер**, и покрај тоа што последниот е конкретизиран национално и историски во други околности. Граничното единство меѓу маската и карактерот ја одредува пред сè своевидноста на посебниот Чаплинов херој. **Епичката** сличност на овие три лица кои се издвојуваат меѓу неговите повеќебројни преобразби ја истакнува нивната внатрешна органска врска. Тие се како врвови од триаголник.

Емиграцијата е социјална потреба.

Трагањето по злато - жед за просперитет...

Битовизацијата на берберинот го обележува преминот од епичка кон прозна состојба, но буди херојски импулси кај обичниот човек:

од масовната свест - кон генијот кој најдобро го изразува...

и обратно: од генијот - кон масите кои го применуваат во медијското свештенодејствие уметничкото прикажување на својата сопствена разновидна судбина.

На тој начин митот се **демократизира**. Тој станува **бит**.

2. Митологизација на битот

Другата тенденција ја отстранува **историската дистанца** при обликувањето на конкретни личности. Тука нештата се посложени. Се величаат современите политичари, претворајќи ги во кумири. Но, идолите слегуваат од небесата, а земните луѓе се боготворат со помошта на тоталните општествени механизми.

Како правило, уметноста чека извесно време пред да ги сочува во својот пантеон значајните историски фигури и настани. Филмот го избриша овој филтер на времето. Кога се работи за бележити луѓе на уметноста, пречките се покажаа полесно совладливи. Погледа објективност беше потребна пред да се овековечат според нивните заслуги

државници, на чии дела сме директни сведоци, а често и страдалници...

Медијската моќ на филмот е очигледна. Тој за кусо време се претвори во идеолошки инструмент за обработка на масовната свест. Дури, оваа функција ги потисна и измести неговите квалитети на масовна забава и уметност, со тоа што се обиде да ги користи за сопствени потреби. Историското и географско спознавање беше **манипулирано**.

Во авангардата на идеологизираната масовна забава се наоѓаат филмската хроника и документарниот филм произведени од неа. Интересот кон познати политички лица во почетокот го материјализира нивното официјално прикажување на важни церемонии или ги истакнува клучните моменти од нивното управување. Тој, потаму, е продолжен преку идеологизацијата на нивниот бит: посебно селектирани и интерпретирани сцени. Како врв на сето тоа е „аранжираниот“ биографски филм. Играниот филм започнува да раскажува **измислени стории** за животот на современите **вистински личности**. Под маската на фиктивната животна сличност се утврдува преднамерена идеализација.

Хитлерската филмска пропаганда особено енергично ги наметна манипулантските тенденции во документиранитиот жанр. Ќе го наведем само ТРИУМФ НА ВОЛЈАТА на Лени Рифенштал. Советскиот филм се покажа ревносен партнер. ПАЃАЊЕТО НА ДИНАСТИЈАТА НА РОМАНОВИ е аналошки филмски документ; дури тој е и предвремен. Во ОКТОМВРИ Ејзенштејн веќе го аранжира прочуениот говор на Ленин од оклопниот автомобил. Поставен е почетокот на инсценираната митологизација на актуелни политички личности.

Сталинизмот ја круниса кристализацијата на оваа тенденција. Андре Базен во својата студија „Митот за Сталин во советскиот филм“, макар и со тенденциозни забелешки, ги анализира механизмите на ова митотворештво. Прикажувањето на историски личности во наводно, биографска, а по својата суштина, идилично лажна светлина, е најизразена во филмовите на Михаил Чиаурели. Покасно, таа наоѓа достоинство одрекување преку пародијата во ПОКАЈАНИЕ. Антипроцесот на демитологизацијата не е одразен на сличен начин во филмската историја и теори-

ја. На тој план Чаплиновиот политички памфлет против Хитлер е базичен. Неговата принципиелна важност се зголемува и поради фактот што е снимен во историски момент, кога хитлеризмот беше во својот апогеј како реална опасност за човештвото.

Хитлер е историска реалност. Авторитарната власт која го издигна до врвовите на брановите направи сè што е можно за да го претвори во бог. И тука генијот на Чаплин ги спореди поларните крајности, за да го открие таков, каков што е. Истовремено тој ги изосотри до крајни граници типичните црти на диктаторот болен до лудило. Меѓутоа, неговиот портрет нема да биде завршен надвор од сјајната споредба со неговата полифонична алтернатива. Ако маската на Чарли е олицетворување на демократската виталност, гримасата на Хинкел е нејзино злокобно негирање. Присутно е социолошкото синтезирање, затоа што фашизмот се роди како гримаса на потрошувачкиот животен и морален идеал, и обезбеди немалку приврзаници. Неговото исмејување е еден од најголемите успеси на уметноста во наше време. Во својата интелектуална моќ овој Чаплинов наод може да биде спореден со мечтата на Ејзенштејн да го екранизира Марксовиот „Капитал“; идејата е **остварена** во исклучително дело. Уметничката мисла е изразена со крајно достапни изразни средства, без да биде намалено нејзиното филозофско значење. Историската вистина за социјалните и за политичките корени на фашизмот, а и на сите авторитарни режими, е искажана со таков уметнички сензибилитет што одвај некој би се осудил дидактички да го укори авторот. Епохата е прикажана во крупна димензионалност со ненадминлива артистичност. Апстрактното мислење и пламената емотивност се слеваат неделиво.

Тука филмската техника за да постигне окрупнување и сликовитост на уметничката сугестија, вешто и нетрадиционално ги споредува „дискретните единици“ на внатрешното кадровско дејствување. Во процесот на директното внатрешно кадровско дејствување, монтажно се менуваат меѓусебно, не филмски кадри, туку **актерски адаптации** и детали од **материјалната средина**.

Јасно издвоената монтажа на чисти и кратки кадри е карактеристична за советска-

та филмска школа на 20-тите години. Негова аналогност во областа на актерската игра е тенденцијата на **достапна и забавна интелектуализација** во немата филмска комедија, која ја израмни со Аристофан, Молиер и Шекспир. Таа го достигна својот врв во творештвото на Чаплин. Одделни негови гестови и мимики, деталите од материјалната средина на дејствието се „вежбаат“ со категоричност која сведочи за зрело и целесообразно монтажно мислење. Интуицијата и знаењата на Чаплин за филмот вродија со плод во неговиот сјаен талент и создадоа неодминливи примери. Сетете се на „танцот со лепчињата“, „ручекот со варената кондура“ „еквилибристиката по граничната меѓа“, „пародијата со статуата на Благосостојбата“ и редица други епизоди!

Но да се вратиме кај **ДИКТАТОРОТ**. Тука Малиот бербер работи со бричот како со лак на гудачки инструмент. Тоа е **визуелна метафора**. Прецизно е синхронизирањето на вертикалното монтирање. На секое ритмичко мелодично трепнување во музиката на Брамс, раката на Чаплин одговара како камертон. Ги црта контурите на својата **волшебна мелодија** со точност, достоинство за најинспирираната диригентска палка. Пластичното дејствие не е родено само од музиката - тоа е еднакво и достоинство на неа. Дури и ако е измислено претходно - неговиот вистински драматичен живот започнува и завршува со процесот на живото филмско дејствие.

И „соодветната партија“ - танцот на Хинкел со балонот. Врз ефемерната топка се исцртани меридијани и паралели, како и земјените континенти. Тоа се претвора во семиотски знак на Планетата. „Линеарно“ е најавена политичката идеја, дека Хитлер неодговорно си игра со судбините на човештвото. Филмски сликовито и уметнички содржајно. Со кинематографската вештина и совладаното богатство на импровизацијата, водопадот од комични гегови, познат уште од раните филмски комедии, прераснува во злокобен „танц на смртта“. Трагичната гротеска е доведена до граница. Нејзината полифонична звучност е целесообразна и димензионална. Музиката на Вагнер ги документира реално докажаните естетски пристрасности на Хитлер, кои истовремено експлодираат од-

внатре. Во целиот контекст на неговите дела кокетирањето со вечната уметност раѓа дополнителен комичен ефект.

Постигната е **повеќеслојност** на уметничкото влијание. На различни нивоа во неговите длабочински димензии се крие тајната на Чаплиновата генијалност, која ги обединува живото чувство со високи идеали, адресирани до разумот на секој човек. Совладана е провалијата меѓу елитарноста и општата достапност на естетската перцепција.

На првото ниво, авторот-актер до крај ја поедноставува својата игра, за да биде прифатена без проблеми и од неписмен, и од мало дете. **Примерната леснина** на формата дури изгледа елементарна во својата строга целесообразност. Но, тоа е само мамка, почетен поттик. Емоционалниот ефект од влијанието на основната „идеја-лик“ не може да се одрази поради својата **универзалност**. Никој не е рамнодушен кон содржината на пораката. Ја разбираат сите. Таа го провоцира и најискусниот апстрактен ум во најконкретна и највлијателна форма. Таквата уметност го претвора детето во филозоф, а филозофот - во дете.

Од тоа ниво започнува летот по безкрајните галаксии на Чаплиновото естетско небо. Секој ќе летне до таму, до каде му дозволува неговата вознемирена имажинација. Богатството на уметничкото влијание ги демантира теоретските шеми за „противречност“ меѓу мислењето и филмот. Возбудениот гледач, кога го гледа опијанетото до самозаборавање лице на Хинкел, незапирливо е вовлечен во бескрајниот синџир од мисли и чувства, кои ја оцртуваат можната беда на неконтролираната диктатура. Кога се смее на жонглирањето на балонот, тој истовремено трепери, поврзувајќи ја неговата каприциозна игра со болните фантазии на Хитлер за „ново дискретно оружје“, кое ќе ја реши конечната победа со цена на целосното уништување.

Таквото оружје се покажа во вид на нуклеарна бомба. „Распукувањето“ на балонот во прегратките на властодржецот е проирност - предупредување против апокалиптичките перспективи на светската нуклеарна војна. Тука уметноста и филозофијата се слеваат. Историската наука го потврди уметнич-

киот заклучок на Чаплин. Во завршниот акорд на својата повеќеслојна (или „многу-значна“) фигуративна сугестија, тој не се двоуми во својот финален говор да ја најави, со публицистичка жар, и својата политичка позиција.

Всушност... говорите се два.

Чаплин го почитува докрај принципот за еднаква поставеност на повеќезначноста. Полицајскиот министер Гарбач фанатички ги прокламира целите на нацизмот. Малиот бербер, макар и под надворешноста на Хинкел, заветно ги негира. Гледачот има право на избор. Во најсудбоносниот момент од историјата на XX век, најзначајниот творец на нашето време не се колебае да го објави своето кредо во своето најзначајно дело.

Не знам дали успеав со оваа анализа да го доловам своето научно уверување за врската меѓу генерализираните типолошки модели во уметноста (како **ликовна форма**) и задлабочените мисловни структури (како **филозофско поимен однос за светот**). Не, јас ќе направам проценка дали е уверлива мојата анализа. Различна е надворешната форма кај дискретните нивоа на повеќевалентната порака, но ги врзува единството на светогледот, кој се изразува и конкретно, и апстрактно во единствената ликовно-мисловна легура. Оваа **„содржинска форма“** го наметнува својот отпечаток **„надолу“** - врз најконкретните ликовни димензии, и **„нагоре“** - кај целосното композициско изградување на делото според законите на еден или друг структурен модел. Двете начела се неделиво врзани; можно е само нивното **релативно** издвојување.

Во вистинската уметност генерализирањето и конкретното одат рака под рака. Уметничката порака е неделива мешавина од живото чувство и обмисленото искуство. Филмот не е исклучок. Го докажуваат и Грифит, и Чаплин, и Вертов, и Ејзенштајн. Го потврдуваат и најновите творечки феномени: од Фелини до Тарковски.

Секоја алка од развојот на филмската фигуративност може да се види историско-фактолошки: преку опишување на врската и

нејзиното место **во заедничкиот историски процес**. Може да се истражува и во длабочина: кога се анализира развојот на еден голем уметник и еден лајтмотивен лик, кој минал како црвена нишка што го карактеризира во целост.

Лесинг успеа да ја изгради својата вечна естетика врз **едно дело**.

Неопходно е да ја видиме еволуцијата на синтезираното актерско дејство преку примерот на Чарли - од сегментацијата на секој гест и мимика во неговите први обиди, преку ембрионалната повеќеслојност на одделните епизоди во ПАРИЖАНКАТА и ПОТРАГА ПО ЗЛАТО и МОДЕРНИ ВРЕМИЊА, до целосното полифоничко моделирање на ДИКТАТОРОТ. Новаторството на Чаплин не запира тука. Тоа доби друга, не помалку вредна нијанса во неговите наредни филмови. Така на пример, СВЕТЛИНИТЕ НА СЦЕНАТА го предочи филмскиот трактат на мотивот за отуѓувањето, крунисан од Антониони. Тој се покажа толку авангарден, како НЕТРПЕЛИВОСТ или ЧОВЕКОТ СО ФИЛМСКА КАМЕРА, но не беше веднаш разбран.

Но, тоа е друга тема.

Базен напрасно го сместува расцутот на изразното внатрешно кадровско дејствие кон епохата на 30-тите години. Ова го карактеризира пред сè, особено во **визуелниот квалитет, пионерскиот период** (до првата светска војна). Во него превладуваат две насоки:

**описната
и синтетичката.**

Истражувајќи ја пред сè структурата на актерското дејство на Чаплин (макар и конспективно), јас го ставив акцентот врз синтетичката генерализирачка насока. Не затоа што филмската сликовност на **природното** движење во кадарот е помалку суштинска. Таа е доволно добро прикажана од Базен, и покрај тоа што е реципрочна на една **друга**, подоцнежна историска етапа. И двете тенденции се раѓаат во филмот во првата декада на XX век.

Синтетичката насока на актерското творештво, без да ја напушта сферата на реализмот, го генерализира движењето. Тоа не

е помалку дотерано отколку, на пример, во балетот, меѓутоа **принципите** за уметничка обработка се **поинакви**.

Тоа целосно ќе се види во 30-тите години: веќе од дистанца и во друга нијанса (може да се каже и во друг жанр) - музичко-танцовачкиот филм. Играта на Фред Астер не е помалку обработена, меѓутоа таа веќе **директно** е споредена со ритмичко-мелодичната поставка на исполнувањето во шоу спектаклот, додека споредбите на Чарли со балетот на Ана Павловна се метафорички и **индиректни**. Впрочем, играта на Чаплин исто има длабоки и трајни - **директни** корени во циркуската клоунада! И во двата случаја станува збор за специфични белези на два конвенционално условни типови на спектакл во коренито различни услови на претставување на сцената и пред објективот.

Тука паралелите со принципите на музичката импровизација се повеќе од императивни.

Ефектот од „импровизирачкиот“ **гег** на Чаплин изгледа спонтан. Нешто повеќе: во перцепцијата на гледачот тој е таков. Го докажува непринудената реакција. Во творечкиот процес работите се посложени. Конечните уметнички решенија (изразните детали-метафори) во играта на овој значаен клоун не се чеда на ненадејна инспирација. Тие се **краен резултат** на продолжителен и напорен уметничко-истражувачки труд, кој го синтезира природното движење во ритуален семиотски знак. Конотацијата на дејствието се развива, имено, по оваа линија. Движењето се трансформира во дејствие, а тоа, од своја страна, прераснува во **дејство**. Последното има две лица. Едното гледа кон сериозната и возвишена **обредност**. Другото - кон слободната **карневализација** на однесувањето.

Овој факт ги демантира гледањата на Кракауер за монопол на „случајното“ во филмот и „забраната“ за претходна актерска обработка на однесувањето во периодот пред снимањето. Прашањето не е само за пробите и дублирањето. Импровизацијата ја условува **заразноста**, а пробата - **трајното значење** на резултатот. И двата приода кон актерското

творештво се сместуваат во нормите на филмската специфика. Тие рамноправно се дополнуваат.

Актерската импровизација е **музичка**.

Претходната работа врз ролјата е **свесна** во естетското сфаќање на овој поим. Таа претпоставува **претходна обмисленост** на уметничкото синтетизирање.

Чаплин првенствено ги комбинира и дополнува двете тенденции. Опстојната целесобразност на неговите уметнички истражувања е споредена и хармонизирана со научниот експеримент. Како што наведуваат редица популарни филмови посветени на неговото творештво, тој снимал десетици, дури стотици варијанти на дублови за да дојде до **конечното откритие** во областа на генерализираната фигуративна актерска игра. Фотографската документација на процесот докажува дека не секогаш внатрешното кадровско дејствие е еднократно-спонтано, адекватно на живото движење, кое само понекогаш е во дејствие, а сосема ретко - дејство... Тоа не е „шмеќерување“ во сфаќањето на Базен, **реализам** - во неговото вистинско естетско сфаќање. Освен во сопствените поимско рационални форми, ликовното творештво во филмската уметност ги следи во еднаква мера и принципите на **музичкото синтетизирање**. Во лингвистичка поврвнина тоа се идентифицира со конотацијата, или во најмала мера е напоредно и длабоко сродно на нејзините семиотски димензии.

Ако принципите на „говорното воопшто“ се изразуваат во вербалната, „линеарна“ градба на сижето, тогаш принципите на „музикалноста воопшто“ се материјализираат полновредно преку филмската полифонија. Нејзината музикалност доаѓа од внатрешно кадровското уште на нивото на фигуративниот детаљ (=актерската адаптација), меѓутоа, го наоѓа конечното ооплотување кај структурното изградување на филмското дело. Во тој однос, полифонизмот на Чаплин е особено значаен.

превод од бугарски:
В.Милушева и И. Петрушева

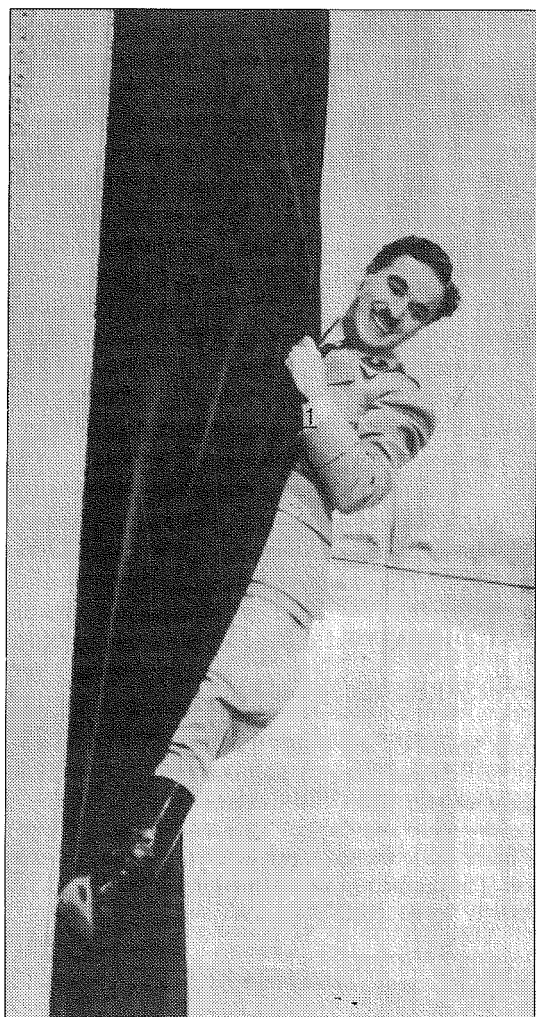
АДЕНОИД ХИНКЕЛ ПРОТИВ АРТУРО УИ

□□□□□□□□□□□□□□□□

(БЕЛЕШКИ ЗА ЧАПЛИН)

„Како можеме да сакаме еден клоун кој ладнокрвно убива и чија сурова еквилибристика се мери со смрт на милиони луѓе“? Ова обвинувачко прашање, поставено од театарскиот критичар Питер Мек Кеј, а по повод обновениот интерес спрема творештвото на Брехт и посебно спрема неговата драма „Незапирливиот подем на Артуро Уи“, може сосема слободно да се однесува и на едно друго уметничко дело, односно да се однесува и на антологискиот Чаплинов филм ГОЛЕМИОТ ДИКТАТОР. Овој збиен цитат и прецизен став покажува, исто така, дека овие две клучни дела на драмската и филмската уметност не се сретнуваат само во прото-карактерот, Адолф Хитлер, избран за нивните главни тематски личности, Аденоид Хинкел и Артуро Уи, туку дека заеднички им се соодветните историско-политички настани и ситуации од кои произлегуваат тие, заеднички им се основните идеи и хуманистичките пораки, уметничките пристапи, па дури се допираат и во својата креативна структура. Всушност, нивната средба, пред сè, на едно комично ниво открива еден широк творечки пејзаж на значајни сличности во креативниот исказ. Така, во овие две дела станува збор за една голема лепеза од идентични теоретски, естетски, политички, историски или пак креативни проблеми кои се согледани и искажани на сличен препознатлив начин, притоа задржувајќи ја индивидуалната креативна позиција на нивните автори.

За почеток да кажеме дека обете дела, и ГОЛЕМИОТ ДИКТАТОР и „Незапирливи-



ГОЛЕМИОТ ДИКТАТОР (1940)

от подем на Артуро Уи" концизно можат да се одредат, во најдобрата смисла на зборот, како трагични фарси. Тоа значи, како што на тоа нè упатува парадигматичното дело на Алфред Жари „Кралот Иби“, дека станува збор за креативен исказ, специфичен уметнички жанр, кој се занимава со сериозни егзистенцијални теми и идеи, кои во себе вклучуваат трагични чувства, но кои истовремено се изразуваат низ најразлични комедиски форми. А оваа иницијална идеја е вклучена на извесен начин и во самото иницијално прашање/цитат од оваа студија. Имено, кловнот Артуро Уи/Аденоид Хинкел и покрај сета своја комична појавност, не е, воопшто, смешен, туку напротив, тој е ужасен. Истовремено самата идеја за трагична фарса имплицира во овој случај и неодминлива свест за политички и социјален ангажман. Па оттука и „Артуро Уи“ и ГОЛЕМИОТ ДИКТАТОР се појавуваат како длабоко политички уметнички искази. Пред сè, обете дела се појавуваат во историјата на светската култура, речиси, во ист временски и социо-политички период. Актуелната разлика е само нешто повеќе од шест месеци. ГОЛЕМИОТ ДИКТАТОР ја има својата американска премиера на 15 октомври 1940 година, а „Артуро Уи“ како драмско дело е завршен при крајот на април во Финска, за време на Брехтовиот егзил во таа земја. Секако, значајно е да се напомене дека обете дела се појавуваат како практична и директна уметничка реакција спрема сè поголемата ескалација на освојувачкиот нацизам низ Европа и како можно политичко оружје во борбата против него.

Во времето на појавувањето на овие две различни, а сепак сродни дела, Адолф Хитлер, прототипот на карактерите Аденоид Хинкел и Артуро Уи, и неговата Нацистичка партија насилнички маршира низ Европа, оставајќи зад себе смрт и урнатини. Втората светска војна веќе цела една година и пол е во тек и никаде во Европа нема мирно и сигурно место. Стравот, ужасот и смртта се основните знаци и симболи во Европа, брутално гзазена и потисната од нацистичката чизма. И како единствен крик, како прецизен и јасен политички став и исказ, како силен уметнички бунт против злите и мрачни сили се појавуваат „Артуро Уи“ и ГОЛЕМИОТ ДИКТАТОР со својот бескомпромисен потсмев, со

своите остри ирониски опсервации и идеи, и со својата горчлива смеа која, како што би рекол Фројд, произлегува од очајот.

Да видиме сега каква е политичката содржина што ја носат овие две дела и како секое од нив ја вклучува политичката реалност во својот исказ.

Брехтовиот антинацизам, и неговиот критички однос спрема тоталитаризмот, милитаризмот и заговарањето војна се јасни и доволно познати. Целокупното негово творештво, а особено неговите дела создадени во време на неговиот егзил во Западна Европа и Америка, се длабоко антивоени и обележани со постојано спротивставување и активна борба против нацизмот. На овој или на оној начин тој постојано се потсмева и го демаскира нацизмот и неговиот ментално мрднат водач, ги разоткрива неговите деструктивни намери и цели, и го покажува неговото грдо и зло лице, укажувајќи на вистинското лице што се крие зад вешто направената маска. Брехт од лично искуство знае што е нацизмот и кои се неговите основни параметри: „во суштина тоа е ирационална идеологија чии лидери дури и не кријат дека го отфрлаат секое разумно однесување“. „Credere, Ubbidire, Combattere“, е најголемото убедување на италијанскиот фашизам кое во интерпретација на германскиот нацизам значи наредба за слепа покорност и послушност на сите желби на Фирерот, односно на Артуро Уи или Хинкел. Секаква употреба на главата и размислувањето е строго забранета. Тоа е секако причина зошто, како што вели Кеит А. Дикинсон, „Брехт го виде и го разбра нацизмот и фашизмот како апсолутна спротивност на ладниот и рационален 'Haltung des Rauchend - Beobachtens', кој најде место во неговиот театар и зошто тој подоцна тврдеше дека 'гротескното извитоперување на емоционалното', кое го донесе фашизмот, го одвело да го потенцира елементот на рационалноста во својата форма на Епски Театар“. Или, пак, како што тврди еден друг критичар, „Нацизмот како политичка идеологија беше тотално спротивен на Брехтовото длабоко верување и убедување во врска со природата на човекот и општеството“. За Брехт, нацистичките лидери се најобични криминалци и тоа е основната причина зошто во неговата верзија

Хитлер, наречен Артуро Уи, е најобичен гангстер. За ова убедување самиот Брехт вели: „Големите политички криминалци мораат да бидат изложени на потсмев повеќе од кој било друг, затоа што тие не се само политички криминалци, туку и извршители на големи политички злосторства“.

Брехт е сосема свесен за опасноста и можноста дека во една буфонерија или бурлеска Хитлер може многу лесно да биде редуциран на ниво на една будалетинка или клоун. Затоа, во својот пристап тој избира својот исказ да го создава низ форма на еден гротескно/фарсичен „историски гангстерски шоу“, кој му овозможува да ги изрази своето силно политичко убедување и својата хуманистичка идеја. И таа своја идеологија тој ја искажува на начин на кој естетската форма функционира како метафора. Брехт не само што просто и јасно со методот на постојаното потсмевање ја симнува маската од диктаторот-криминалец, туку тој, истовремено, ги фокусира и укажува и на историските процеси и сили што го доведуваат тој „молер“ на власт. За да ги оствари овие свои цели, а служејќи се со марксистичка анализа на Хитлеровата деструктивна идеологија, Брехт, пред сè, „ги зачувува главните историски личности и паралели, ризикувајќи, истовремено, да ја оцрта гангстерската метафора од онаа страна на нејзиниот кредибилитет.“ Меѓутоа, како марксист, од една страна, знаејќи дека буржоаскиот менталитет секогаш има една тенденција да ги романтизира криминалците, а од друга, верувајќи дека со примена на својот *Verfremdungseffekt*, со отуѓување и зачуденост, правејќи го обичното необично, односно пренесувајќи една актуелна политичка фигура како Хитлер во еден друг и непознат амбиент, Брехт е уверен дека ќе може да го наведе гледачот да се соочи со искривеното, односно вистинското лице на злосторството. Секако Брехт во ниеден момент не заборава, служејќи се со безброј илузии и асоцијации постојано да нè судира и да нè потсетува дека вистинската сцена на драмската акција не е предградието на Чикаго, туку токму нацистичка Германија. Земја во која е тој роден и чиј мрачен простор и актуелна социјално-политичка ситуација ја познава извонредно добро.

Од друга страна, политичкиот ангажман на Чарли Чаплин, иако и тој е совршено прецизен и јасен, е од сосема друга природа. За разлика од Брехт, Чаплин ниту му е посветен на некој филозофски систем, ниту, пак, неговиот исказ е израз на соодветна идеологија. Неговиот политички ангажман и убедување, во основа, се лични, социјални и хуманистички искази. Тоа е, всушност, еден индивидуален личен глас против неправдата, тоталитаризмот, политичкото лудило, суровоста на војната, мрачните и зли сили со кои се соочува како еден немирен креативен дух. Тоа воедно е и главна причина зошто неговиот **ГОЛЕМ ДИКТАТОР** напосто се искажува како одраз во огледало на конкретната политичка реалност, исмејувајќи го Хитлер и неговите театрални паради во нацистичка Германија. Иако дејството и драмската акција се одвиваат во една непозната измислена земја, Томанија, гледачот е секогаш свесен, како и во случајот со Артуро Уи, дека пред себеси, всушност, ја има нацистичка Германија. Но за разлика од Брехт, Чаплин знае многу малку за историско-политичките околности и актуелно-политичката состојба на Германија. Неговиот огромен талент и креативна интуиција му овозможуваат да пробие и да го осознае демонскиот прототип на својот карактер - Хитлер и преку него да создаде моќна метафора. И како што вели самиот тој: „да знаев за актуелните ужаси и за концентрационите логори сигурен сум дека немаше да го направам **ГОЛЕМИОТ ДИКТАТОР**. Јас, всушност, направив филм за Евреите во светот и за враќањето на човековото достоинство и добрината“.

Ова тврдење потврдува дека е сосема нормално за уметникот кој го создаде „скитникот“, кој стоеше на страната на сиромашните, кој со целото свое филмско творештво се бореше за човековото достоинство, да направи филм за диктаторите и диктатурата, за нивното лудило, за нивниот тоталитарен и деструктивен свет кој на малиот човек каков што е скитникот му носи само егзистенцијално загрозување, ужас и тотално уништување. На тој начин, создавајќи го Хинкел како главен лик во својот **ГОЛЕМ ДИКТАТОР**, Чаплин доведува уште една потенцијална опасност за својот познат и симпатичен карактер, „скитникот“, кој се провлекува низ сите него-

ви филмови. И како што еден критичар ќе укаже, „во ГОЛЕМИОТ ДИКТАТОР еден огромен механизам на општеството со сета своја силина е донесен против обичниот човек, „скитник“, со неизбежна цел тој да страда и да биде жртва, или, пак, во крајна цел да биде избришан од лицето на земјата. Ова директно заплашување бара и директен одговор. Едноставно да се избега од ситуацијата не е доволно, поради тоа што крајното значење на едно такво тоталитарно општество е во тоа што од него нема бегане. Она што се бара од „скитникот“ се, всушност, напорот и обидот тој да го уништи таквото општество. Но „скитникот“ едноставно не е адекватен лик кој може да го направи тој обид, па токму затоа Чаплин е принуден да зборува од свое име, односно да го каже она што неговиот „скитник“ би можел и би имал да го каже за таквото општество и таквата политика“.

И Чаплин навистина има многу нешто да каже за таквата деструктивна политика, за мрачните времиња, за кои Брехт од друга страна ќе праша зошто во нив поетите молчат за ужасните и застрашувачки сили што го исполнуваат неговото време. Токму затоа, тој и прозборе. Хитлер го натера да зборува и тој има за што да зборува. Неговото зборување е силен уметнички ангажман и директен политички одговор на актуелните политички настани во Европа и можноста за егзистенција на поединецот во мрачните времиња.

„Ќе беше многу полесно да ги пуштив малиот бербер и Хана да избегаат, да исчезнат некаде кон хоризонтот, да се упатат некаде кон ветената земја“, пишуваше Чаплин кратко по премиерата на својот филм, „но, нема ветена земја за обесправените и поробените луѓе во светот. Нема ниедно место кон хоризонтот, кон кој тие би можеле да се упатат и да се сокријат. Тие мораат да се исправат, а и ние мораме со нив“. И како што Чаплин вели во својот филм, единствен одговор на таквата репресивна состојба е „да се возврати ударот, да се возврати со заеднички сили“. Ова е секако јасен политички став и неговата пародија и потсмевање со Хитлер во суштина третира сериозна политичка реалност. Оттука и самиот крај на ГОЛЕМИОТ ДИКТАТОР уште еднаш го потврдува неговиот хуманистички ангажман, неговата поли-

тичка филозофија, и неговиот уметнички кредо. Чаплин вели: „На оние што можат да ме слушнат им велама, не очајувајте... Омразата меѓу луѓето ќе помине, диктаторите ќе паднат и ќе умрат, и моќта што тие му ја одзедоа на народот ќе се врати кај народот. И сè додека постои човекот, слободата нема никогаш да исчезне... Војници! Не им се давајте на тие животни - на тие нелуѓе кои ве мразат, кои ве потценуваат, ве поробуваат, кои го ставаат вашиот живот под војнички режим, кои ве третираат како стока и ве употребуваат како топовско месо. Вие не сте машини! Вие сте луѓе! Вие поседувате љубов во своите срца, а не омраза... Кралството господово е од човекот. Во името на демократијата да се обединиме. Да се бориме за нов свет, за свет што ќе му даде на човекот шанси и можности за работа... Диктаторите само ги поробуваат народите... Затоа да се бориме за слободен свет, да ги урнеме и да ги отфрлиме националните бариери, да ги отфрлиме егоизмот, омразата и нетрпеливоста. Нам ни се потребни работни места за младите, сигурност за пензионерите. Да се бориме за свет на разум, за свет на наука, за свет каде што прогресот ќе нè води кон заедничка среќа и радост. Војници! Од името на демократијата да се обединиме!“

Како потврда дека Чаплиновиот исказ е чисто хуманистички во одбрана на овој завршен говор во својот филм, а и на целото дело, воопшто, Чаплин во својот одговор на своите критичари кои го обвинувале дека направил прокомунистички филм им вели: „Јас морав да го сторам тоа... јас сакам тие да слушаат... јас го направив овој филм за Евреите во целиот свет... Јас не сум комунист, туку само хумано суштество што сака да ја види оваа земја слободна, демократска и ослободена од секаков тоталитарен режим кој се надвиснува во извесни делови на светот“. И тоа е точно. Политичкиот ангажман на Чаплин во ГОЛЕМИОТ ДИКТАТОР е надеж на хуманист кој не бега од секојдневната реалност. Напротив, тој се соочува со неа преку својот уметнички исказ, преку својата политичка сатира во форма на трагична фарса. На злото тој му се спротивставува со потсмев и горка смеа, а за поубавиот свет сонуваше Брехтovski, со отворени очи.

Сличноста во наративната драмска структура е друг сегмент што ги доведува ГОЛЕМИОТ ДИКТАТОР и „Артуро Уи“ на заедничко рамниште. Како што е веќе посочено, и двете дела се занимаваат со ист историско-политички период во Германија, но избирајќи различни простори за своите драмски акции и различно именувани карактери како креативни параболи и метафори. Меѓутоа, значајно е тоа што нивното основно семантичко ниво останува непроменето, а тоа е нацизмот, тоталитарна Германија во времето на 30-тите и нејзините полудени лидери. Така на пример, Брехт во својата драма, пред сè, ги експлоатира своите теоретско-естетски идеи за театарот изложени во почетокот на 30-тите години како епски театар и го создава својот свет на гангстери, со синематична структура составена од 17 сцени. По прологот и воведот во основната драмска акција, Артуро Уи страшно го започнува својот опис на актуелната ситуација во индустриската компанија „Cauliflower Trust“ („Компанија карфиол“). Тој налудничав насилник со сите сили се обидува да воспостави контрола над компанијата „Карфиол“ и над гангстерската заедница во Чикаго. И во тој момент очигледна е паралелата со настаните во Германија и пародијата на Хитлер кој се обидува да дојде на власт и да воспостави лична контрола врз својата држава. Со извонредна прецизност, исмејувајќи го својот сонародник-диктатор Брехт ја пренесува целата приказна за Хитлеровото незапирливо освојување на власта, а потоа следејќи го со препознатлива вистинитост развојот на најважните политички настани ја завршува својата гангстерска сторија со јасна алузија на Фиреровиот аншлус на Австрија. А тоа е само чекор пред конечното освојување на остатокот од светот. „А сега на ред е целиот свет“ го завршува својот фуриозен, страшен и налудничав говор Артуро Уи на самиот крај на драмата, воспоставувајќи ја во, исто време, својата апсолутна власт во Чикаго и со соседниот Цицero.

ГОЛЕМИОТ ДИКТАТОР има слична наративна структура. Таа е линеарна и водејќи паралелно две приказни се развива, испреплетувајќи ги и едната и другата, со извонредно брзи синематски промени на сцените, со пролог и епилог. Таа структура може сосе-



ГОЛЕМИОТ ДИКТАТОР (1940)

ма слободно на семантичко ниво да биде пренесена и во „Артуро Уи“. Но, нејзината приказна за разлика од „Артуро Уи“, не ги следи со автентична прецизност и не е верна на актуелните историски настани, ниту, пак, секогаш е идентична со политичката реалност во нацистичка Германија. ГОЛЕМИОТ ДИКТАТОР бега од фактографија и реалноста ја третира на креативен начин, со препознатлива уметничка слобода и имажинација, задржувајќи ја со мали разлики глобалната историско-политичка рамка застапена во филмот. Како и во „Артуро Уи“ и Чаплин го следи периодот од времето на 30-тите и Хитлеровото доаѓање на власт до окупацијата на Австрија.

Меѓутоа, се чини интересно да се види оваа релација, разликите и сличностите меѓу актуелните политички настани и фиктивните приказни во ГОЛЕМИОТ ДИКТАТОР и „Артуро Уи“ и на овој фигуративен начин:

1. Бојно поле на крајот на I светска војна. Војници во војна. Малиот бербер војува.

2. Наслови: „Мир“, „Демпсеј го победи Вилард“, „Линдберг го прелета океанот“, „Немири во Томанија“, „Хинкеловата партија ја презеде власта“.

3. Инаугурационен говор на Хинкел. Се „shtunken“.

4. Животот во гетото. Берберот ја отвора својата берберница. Борба со труперите.

5. Палатата на Хинкел. Големит диктатор испробува инструменти за масовни убиства. Си се восхитува во огледало.

6. Берберницата - се раѓа љубов меѓу Хана и берберот.

7. Хинкел дава наредби. Ужива во својата идеја да го освои светот. Танц со глобусот. Глобусот експлодира и му ги уништува соништата.

8. Берберницата. Унгарски танц бр.5 додека берберот бричи еден стар муштерија.

9. Обвинување за Шулц и негово апсење.

10. Средба на конспираторите. Шулц и берберот побегнуваат право во концентрациониот логор. Хана и Цекел побегнуваат во Острига.

11. Банкет во Хинкеловата палата. Средба со Наполони и договор да се бричат заедно. Парада, бал и конечно се потпишува договор за мир. Двајцата диктатори се прегрнуваат.

12. Берберот и Шулц бегаат од логорот и шетаат во униформи на двојниот крст покрај патот.

13. Хинкел во Тиролски костим лови шатки. Инвазија на Острига. Затворските чувари пребарувајќи ја шумата го факаат мислејќи дека е берберот.

14. Двајцата бегалци во близина на Прецелбург. Наидуваат трупери. Мислат дека берберот е Хинкел. Се појавуваат тенкови од стоговите сено и почнува инвазијата на Острига.

15. Илјадници Острижани го чекаат освојувачот. Гарбиц изјавува дека слободата, еднаквоста и демократијата го залудуваат народот. Берберот како Хинкел го држи последниот говор. „Од името на демократијата да се обединиме“.

1929 - Крахот на берзата во Њу-јорк има одраз во Германија.

1930 - Брунинг е именуван за канцелар на Германија. Го поништува чл.48 од Уставот и владее со Рајхстагот. Преку 4 милиони невработени.

1931 - Хитлер формира Хабсбуршки фронт со Хугенберговите националисти. Преку 5 милиони невработени.

1932 - Хинденбург повторно избран за претседател. Хитлер добива 13 милиони гласови. 6 милиони невработени.

1933 - Фон Папен заедно со Хин-



денбург се повлекува во полза на Хитлер, кој е назначен за канцелар на 30.I. Пожар во Рајхстагот на 27.II. Укинување на Уставот. Германска окупација на Рајнската област.

1934 - Убиство на Ернст Ром и другите С.А. лидери. Смрт на Хинденбург.

Хитлер се назначува себе си за Führer und Reichskanzler.

1935 - Убиство на австрискиот канцелар Долфус од страна на нацистите.

1938 - Аншлус на Австрија.

1939 - Инвазија на Чехословачка. Пакт за ненапаѓање со СССР. Напад на Полска. Британија и Франција ѝ објавуваат војна на Германија.

1. Паника во компанијата Карфиол. Потребни се очајнички мерки за да се спаси кризата.

2. Догсборо е принуден да го купи бродоградилиштето по неповолна цена.

3. Артуро Уи ја губи среќата, но веста за продажбата му дава идеја.

4. Догсборо се кае за зделката и го одбива предлогот на Уи за заштита, но е возбуден поради гласините за истрага.

5. Уи го брани Догсборо. Главниот сведок е убиен.

6. Уи зема часови по глума од невработен глумец.

7. Понудата на Уи за заштита по пожарот во магацинот е прифатена од зарзаватчиите во Чикаго.

8. Судењето за пожарот во магацинот. Клучниот сведок е претепан. Фиш е осуден и бандата на Уи е ослободена.

9. Догсборо го пишува тестаментот во кој Уи е обвинет за злосторство.

10. Судири меѓу бандите. Рома е обвинет за неразумен тероризам. Уи планира да го освои Цицero.

11. Рома е убиен во една гаража по инструкции на Уи.

12. Во Цицero Уи изјавува дека има чесни намери спрема Далфит и неговата жена Бети.

13. На погребот на Далфит, Уи ѝ се додворува на неговата вдовица.

14. Духот на Рома го предвидува падот на Уи.

15. Под оружена придружба Уи им се обраќа на зарзаватчиите во Цицero. „А сега светот е на ред“.

И покрај тоа што веќе укажавме на сличностите во структурата во обете дела и на некои други значајни сегменти, сепак, се чини дека најважно место на допирање на овие две дела се карактерите кои се појавуваат во нив. Особено тоа истоветно семантичко ниво е највоочливо во главните лица, Артуро Уи и Хинкел. Всушност, и во двете дела главната наративна структура е граде-на околу нив и нивните карактеристични особини. И во „Артуро Уи“ и во ГОЛЕМИОТ ДИКАТОР индивидуалното, лично лудило, страсното властољубје, гротескното лицемерје, агресивноста и деструктивната примитивност сокриени зад навлечените маски се цел и предмет на Чаплиновото и Брехтовото исмевање и горчлива сатира. Истовремено обајцата како предмет на пародирање и демаскирање прераснуваат во симболи кои се однесуваат и на мрачните пространства од кои изникнуваат, односно тие се претставници на националистички затвореното општес-

тво, кое треба да биде разобличено, исмеано и заменето со нова, слободна заедница. Но пред да се задржиме на специфичните елементи на главните карактери, пред да се обидеме да видиме како тие низ една специфична комично-фарсична постапка носат други подлабоки значења и каква е нивната релација со нивниот модел Адолф Хитлер, да се задржиме за момент на преостанатите ликови во овие дела. Да видиме за миг, како Брехт и Чаплин, на едно иницијално ниво, применувајќи ги автентичните личности и употребувајќи необични, но слични имиња за нив во своите дела, правејќи фарсично-гротескни ликови-карикатури од тогашните политички фигури, всушност, ги изложуваат на потсмевање. Истовремено, во глобален контекст на делата разбрани како трагични фарси тие се предмет и на бескомпромисна и безмилосна пародија. Споредбеното наведување на имињата во дадениот дијаграм се чини дека на најубав и најјасен начин го покажува тој однос.

ГОЛЕМИОТ ДИКАТОР	ИСТОРИСКИ ЛИЧНОСТИ	АРТУРО УИ
	Paul Von Hindenburg, претседател на Германија	Dogsborough dog - куче, borough - град
Аденоид Хинкел	Адолф Хитлер	Артуро Уи
Шулц	Ернст Ром, шеф на јуришниците	Ернесто Рома
Херинг	Херман Геринг, шеф на авијација	Емануел Гири
Гарбиц (ѓубре)	Гебелс, министер за пропаганда	Џузепе Џивола
Епштајн	Долфус, канцелар на Австрија	Дулфит
Бенцино Напалони	Бенито Мусолини	
	Фон Пален, индустријалец	Кларк
	Пруски јункери	Компан. Карфиол
Бактерија	Италија	
Томанија	Германија	Чикаго
Острига	Австрија	Џицеро

Со оглед на тоа што „Артуро Уи“ е, пред сè, драмско дело, односно неговата иницијална комуникација е на ниво на литературен исказ, а дури потоа на ниво на театарска претстава, многу од карактеристиките на неговиот главен лик и начинот на кој тој е претворен во карикатура и пародија на Хитлер можат да се воочат, пред сè, како напишани идеи. Тие се сугерирани, поставени, опишани или дадени во дијаскалиите на самото драмско дело, во неговите дијалози, во драмската ситуација или, пак, како опис на карактерот. Токму затоа релевантно можеме да говориме за Артуро Уи како жив карактер виден во една можна интерпретација на театарска сцена. Во тој контекст како пример може да се земе и Брехтовата поставка на неговата претстава со познатиот Берлинер Ансамбал, и со Екехарт Шал, како главен толкувач на Артуро Уи. Она што овој извонреден глумец го создава и го искажува во претставата е карактерот што го демаскира, го исмејува вистинскиот диктатор, Адолф Хитлер, и прави многуслојна карикатура што се искажува како пародиски процес. Токму затоа не е ни случајно што еден критичар, по повод неговото толкување и интерпретација на Артуро Уи, ќе рече: „Ако во почетокот Хитлер сиркаше невидливо зад лицето на малиот гангстер Артуро Уи, на самиот крај на претставата Уи е тој што е сосема ставен на втор план и сирка зад монструозниот Хитлер“. Секако во оваа антологиска претстава има многу сцени кои го поткрепуваат овој став. Меѓу нив, сцената во која Уи ја изучува уметноста на актерската игра и убавото говорење од некој непознат и лош актер, секако е најубав пример за Брехтовото и Шаловото исмевање на демонот кој со децении ја држеше нивната земја во тотален мрак. Оваа сцена прекрасно осмислена од Брехт и станувајќи театарска парадигма за немоќта и празнината на диктатурите во интерпретација на Шал кореспондира директно со реалноста на која се однесува. Како што е познато, самиот Хитлер за да може што поуверливо да ги плени и засени своите следбеници, му посветуваше внимание на начинот како ќе ги држи своите параноидни говори и беше подучуван од безначајни актери. Брехт и Шал низ својата иронично гротескна постапка само ја потенцираат Хитле-

ровата љубов спрема театрализацијата на светот околу него, ја потенцираат злоупотребата на средствата на уметноста во идеолошки и деструктивни цели и до крајни можни граници ја откриваат неговата инфантилна потреба за постојано покажување во јавноста како беспрекорен и незаменлив водач. Брехт многу добро ги знае слабите места на Хитлеровата болна личност и со хируршка прецизност ги изложува овие манијакални знаци на потсмев и пародија. Затоа, гледајќи ја сцената во која Артуро Уи го имитира лошиот актер, и гледајќи го како се обидува да го научи, да го запамети и да го каже познатиот говор на Марко Антонио од „Јулије Цезар“, неизбежно гледачот се соочува со карикатура на болен опасен манијак кој човештвото го води кон уништување и зло. Во самата претстава на Артуро Уи, Екехарт Шал оди понатаму од иницијалниот концепт за карактерот сугериран од Брехт. Тој, на прецизен, уметнички, страсен начин го вежба својот експресивен говор пред огромно огледало, но импресиониран од својата сопствена слика во огледалото и длабоко опседнат од „улогата“ што се подготвува да ја одигра пред толпата народ, всушност, ги губи контролата и рамнотежата и паѓа преку фотелјата која му служи како потпирач. Овој контрапунктален пристап и Шаловата артистичка перфекција во создавањето на Уи ја чини сцената незаборавна, правејќи од Хитлер и од неговата слика за себе како „возвишен“ карактер, впечатлива карикатура. Таков е случајот и со последната сцена во претставата. Артуро Уи застанува високо на платформата специјално изградена за него и на својот карактеристичен запален начин ги обелоденува своите цели и освојувачки апетити. Заборавајќи се и занесувајќи се самозалубено во својата слика за големина, тој почнува да вреска: „А сега, на ред е светот“. Во истиот тој момент во тој говор на ментално болен, говор кој е скоро незапирлив делириум, гледачот се соочува и го открива застрашувачкиот ужас што го шири гротескното лице на Хитлер, што го носи нацизмот и диктатурата. Секако, во текот на претставата гледачот се смее на она што го создава Шал во својот актерски исказ, се смее на начинот на кој Артуро Уи се движи и зборува, на неговите реакции и наредби



ГОЛЕМИОТ ДИКТАТОР (1940)

како да се убиваат луѓето, како да се исчисти просторот од оние што се непогодни или прогласени за непријатели, но таа смеа не е ниту радосна, ниту безгрижно весела. Брехт и Шал свесно го соочуваат гледачот со онаа поинаква интелектуална и горчлива смеа која предизвикува истовремено и ужас и болка, и којашто останува заглавена како коска од риба в грло.

Чаплиновиот ГОЛЕМ ДИКТАТОР, Аденоид Хинкел има секако многу заеднички елементи со Артуро Ui. Но разликите меѓу нив доаѓаат како резултат на различните авторски пристапи на Чаплин и Брехт кон моделот што им служи како инспирација за нивните дела. И како што вели Чаплин, тој го смета Хитлер за, „сосема ништожен, мал, лош човек. Со еден збор, тој е несмасен невротик. Но, се чини дека е тој повеќе карикатура и клоун кој означува еден современ демон, кој

со своето болно лудило и ментално нарушување уништува сè околу себе". Ова согледување на Чаплин го откриваме уште при првата појава на Хитлер во неговиот филм. Во воведната сцена монструозниот Хинкел стои на една висока платформа и како да започнува онаму каде што завршува Артуро Ui. Исто како и неговиот пандан Ui, тој занесено го држи својот говор пред своите заслепени следбеници од партијата на двојниот крст. И овој говор, како и оној на Артуро Ui е запаллив, застрашувачки, но истовремено предизвикувајќи бескрајна смеа. Во тој момент асоцијацијата на познатиот нацистички собир во Нирнберг, кој во „Триумфот на волјата“ на познатата Лени Рифенштал со својата документарност изгледа застрашувачки, овде е неодминлива, но далеку полесно комуницира со гледачот. На пример, еден критичар оваа сцена ја гледа на овој начин: „... Ние го гледа-

ме Аденоид Хинкел на една платформа како ги харангира кerkите и синовите на партијата на двојниот крст. Тој се служи во тој говор со еден извртен валкан германско-англиски говор, 'Wiener Schnitzel, lager beer, und sauerkraut...' Тоа е секако прекрасен начин на мимикрија и исмевање на Хитлеровиот делириум. Особено во моментите кога тој со испрчени усни ги преповторува германските назални вокали - 'mit der ach hic', и завршувајќи го своето пелтечење во кашлање и плукање. Меѓутоа, тирадата продолжува натаму. (Преведувачот на официјалното радио професионално преведува, 'Вчера, Томанија беше на коленици, но денеска таа повторно се дига').

Хинкел прави пауза за да си го навлажи грлото со чаша вода, но истовремено водата ја истура и во своите панталони. Потоа, замолчувајќи ја запалената толпа со отсечен поздрав, тој продолжува, 'Democratia shtunk!' (преведувачот: 'Демократијата смрди'), 'Liber-tad shtunk!' ('Слободата смрди'), 'Frei sprachen shtunk!' ('Слободата на говорот смрди'). Томанија има најголема армија и најголема морнарица во светот, но 'ние мораме да се жртвуваме, tighten der belten (да ги стегнеме ремените)'. Во тој момент дебелиот Херинг станува да го направи тоа, но ременот му се кине при седнувањето. Гарбиц, стоејќи од другата страна на водачот, нестрпливо го стегнува ременот на часовникот додека Хинкел се лигави врз своите двајца пријатели, бришејќи ги солзите со вратоврската и завршувајќи ја тирадата со незапирлива кашлица. Од тој момент понатаму, постои само една рапсодија на гестикалации што ја величаат Ариевската жена, која мора да биде јака, и која мора да создаде многу 'kinder katzenjammer... војници за Хинкел'.

Натаму Хинкеловата тирада станува уште понасилна и тотално неразбирлива, така што дури и микрофонот се превиткува пред него. Преведувачот објаснува дека Фирерот штотуку се осврнал и врз еврејското прашање.

Цветови од раце со исправени дланки во знак на поздрав, горило кое горделиво се удира во своите гради, валкајќи ги сите земји во светот... 'ce shtunken', освен Томанија, тоа е сè што загрижениот преведувач му го нуди како мир на остатокот од светот."

Така, во Хинкеловото гротескно лудило гледачот ги открива застрашувачките особини на вистинскиот диктатор Адолф Хитлер, кој во тој момент штотуку го има започнато освојувањето на светот. Секако дека постојат уште многу други примери низ целиот филм кои ги опишуваат и ги покажуваат опасните и деструктивни идеи на овој самобендисан полуидиот и кои ја поткрепуваат Чаплиновата постапка на неговото исмевање и демаскирање. Во тој контекст секако е вредно да се спомене и познатата сцена со глобусот која го потврдува Чаплиновото мајсторство во најубава светлина. Токму затоа, осврнувајќи се врз овој несекојдневен Чаплинов карактер, еден критичар ќе рече: "Хинкел поседува грациозност на хиена и нејзината слепа желба да убие. Тој е на моменти крвожеден, глупав, груб, властољубив, нервозен, специфичен, подивен и полуден."

На крајот, неопходно е да се каже дека и Чаплин и Брехт на најдобар можен начин самите ги имаат дефинирано своите дела. Зборувајќи за нивните естетски модели, Брехт ќе рече дека "да се живее во земја без смисла за хумор е неподносливо, но дека уште понеподносливо е да се живее во земја во која има потреба за хумор", а Чаплин ќе заклучи дека "комедијата е животот согледан од дистанца". Токму затоа, овие две согледувања можат да бидат подеднакво релевантни за обата модела што ги создаваат тие. Тие дефинираат и искажуваат иста комично-гротескна и фарсично-трагична визија за светот во кој живееле тие, а во кој живеаме и ние денес.

ЛИТЕРАТУРА:

- Brecht, Bertolt. **Collected Plays**. Vintage Books, A Division of Random House, New York.
 Dickson, Keith A. **Towards Utopia, A Study of Brecht**. Clarendon Press, Oxford.
 Esslin, Martin. **A Choice of Evils**. Methuen, London and New York.
 Hill, Claude. **Bertolt Brecht**. Twayne Publishers, A Division of G.K. Hall & Co., Boston.
 Huff, Theodore. **Charlie Chaplin**. Arno Press & The New York Times, New York.
 McCabe, John. **Charlie Chaplin**. Doubleday & Company, Inc. Garden City. New York.
 Payne, Robert. **The Great Charlie**. Andre Deutsch.

МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ ДЕНЕС

САМОУНИШТУВАЊЕ, игран филм, 1996

продукција: НОВА ПРОДУКЦИЈА (Македонија)
копродуцент: СЕ-СА ПРОДУКЦИЈА (Турција)
сценарио: Сашко Насев
режија: Ербил Алтанај
директор на фотографија: Синан Ѓунѓор
сценограф: Роберт Пашоски
костимограф: Невенка Тасева
монтажа: Мевлут Кочак и Демир Кескин
музика: Влатко Стефановски
извршен продуцент: Ѓорѓи Симеонов
улоги: Јовица Михајловски, Катерина Коцевска, Оливер Митковски,
Јелена Мијатовиќ, Силвана Ерац, Благоја Чоревски, Тони
Михајловски, Валентина Божиновска, Бајруш Мјаку.

МИРОСЛАВ ЧЕПИНЧИЌ

УДК 791.43(497.17)(049.3)
Кинопис 15(8), с. 61-63, 1996

ИСПРОБУВАЊЕ НА СУБВЕРЗИВНИ ВИЗУЕЛНИ ВАРИЈАНТИ



Најновиот годинешен македонски филм САМОУНИШТУВАЊЕ, по сценарио на Сашко Насев, а во режија на гостинот од Турција Ербил Алтанај, секако ќе остави интересна трага во условите на веќе поодамна стандардизираната криза на македонската играна продукција. Формално, филмот САМОУНИШТУВАЊЕ е произведен и финализиран по еден нов модел на филмска продукција, кој е интересен по многу свои елементи. По она што успеавме да се информираме, во не така честите одгласи во печатот во текот на снимањето на овој филм, се работи за независна продуцентска формација оформена секако според некои заеднички синеаистички афинитети, наречена „Нова продукција“. На оваа продуцентска формација ќе ѝ се придружи исто

така независната продуцентска група „Се-Са продакшен“ од Република Турција, така што САМОУНИШТУВАЊЕ е еден вид неокласична копродукција.

Ова е секако освежување за македонската играна продукција, какво што пред тоа го направи и „Вардар-филм“, реализирајќи го ПРЕД ДОЖДОТ со низа западни независни продуцентски формации. Очекувањата од ваквиот нов вид продукција, значи, се движат во повеќе насоки. Сепак општиот квалитет не е секогаш на очекуваното ниво. Засега САМОУНИШТУВАЊЕ останува најсимптоматичен пример за оваа насока.

Гледано од формална страна, САМОУНИШТУВАЊЕ сепак остава впечаток на мошне сигурно вообличено дело за кое некогаш

спасоносната синтагма „дебитантски филм“, воопшто не важи, макар што голем дел од неговите автори и соработници се дебитанти во играната продукција. Филмот е пред сè гледлив и неговата целосна структурираност скоро на еден опсесивен начин ја наметнува таа гледливост, но не баш на многу селективен драматуршки план.

Основната приказна содржи фрагмент на едно постоење, а се фокусира врз ликот на таксистот-аматер наречен Куплунг, кој во филмот е централната драмска фигура, но што не изгледа парадоксално и најслабо драматуршки конципиран лик. Тој исто така невротично и опсесивно ја наметнува својата празнина врз останатите ликови и врз дејството, воопшто. Се чини дека ова остана најголем проблем во не така едноставната композиција на филмот. Оваа драматуршка кривост забележително се потенцира, ако се има предвид дека е тој всушност двигател на комплетната драмска акција. Тој се движи како механизмиран хуманоид во кругот на останатите ликови на приказната повеќе или помалку реално конципирани. Ја малтретира сопствената жена, го измамува шура си, го игнорира својот син и конечно ја заведува и ја силува неговата девојка. Но и тој би требало помалку да страда и тука е уфрлена неубедлива епизода со пејачката која тој наводно ја сака, но таа го остава. Се разбира, сè се ова драматуршки претпоставки со помош на кои би требало драмски да се експлицира тоталната морална, а на крај и физичката деградација на централниот лик. Но, како може да профункционира таквата експликација, ако тој лик каков што е во филмот, впрочем, е наполно морално празен. Тој навистина претставува само физикус што евентуално може да се здобие со некои хумани црти само во односот со другите ликови.

Во секој случај, големите актерски усилби на талентираниот Јовица Михајловски, кои патем речено на места делуваат и помалку исфорсирано, да го исполни, да го

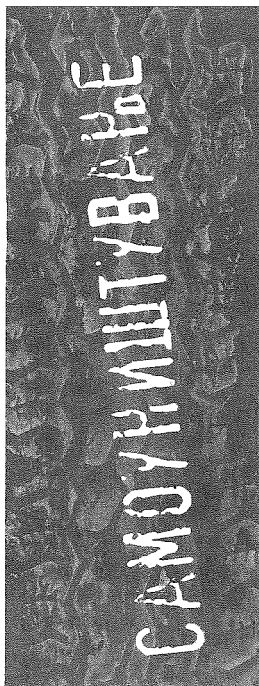
хуманизира овој лик, остануваат во голема мера без резултат. Но, како што споменавме на почетокот, вкупната доза на гледливост што филмот бездруго ја предизвикува, на некој начин го компензира овој сериозен недостаток.

Што се однесува пак, до другите актери во овој филм, се чини дека тие имаат, во рамките на приказната, прилично подредени улоги. Тука е пред сè основен, би кажале контрапунктен лик, жена му на Куплунг Стојна, во мошне артистички убедливо толкување на Катерина Коцевска, макар што овој лик имаше несфатливо редуциран актерски простор за изразување.

Кон забележителната хомогеност на комплетната актерска екипа, секако придонесуваат и улогите на младите актери, како што е онаа на Оливер Митковски, кој го игра Цоле, запоставениот син на Куплунг, и на Јелена Мијатовиќ во улогата на пејачката Шила, љубовницата на Куплунг. Улогата пак, на девојката Вилма, што ја игра исто така дебитантка Силвана Ерац, заслужуваше секако повеќе грижа и поголем драмски развој на ликот, што авторите на филмот или не го насетиле или не го дозволиле. Благоја Чоревски како полицаецот Цацко, шура му на Куплунг, со стандардни актерски средства, но не и рутински, го донесува овој лик.

Тука се и мошне освежувачките актерски епизоди на Тони Михајловски, Валентина Божиновска и Бајруш Мјаку. Според тоа придонесот на артистичката екипа во обликувањето на филмот и во неговата рецепција, претставува секако и најсилен адут на САМОУНИШТУВАЊЕ.

Филмската приказна инаку има нагласен урбан карактер, грото од акцијата се одвива во едно неидентификувано скопско предградие и тие делови на филмот донесуваат вкус и атмосфера на една драмска автентичност, досега ретко постигнувана во македонската играна продукција. Потсетуваме во оваа прилика, дека урбаното секојдневие и тематски и жанровски, беше досега од ап-



солутно маргинален интерес во рамките на македонскиот игран филм. Од времето на некои сепак надежни синеастички пројавувања во филмовите ВИЗА НА ЗЛОТО, МИРНО ЛЕТО и МЕМЕНТО, таа ориентација како да згаснува и не ги дава очекуваните резултати во КАДЕ ПО ДОЖДОТ, за подоцна повторно поамбициозно да се претстави во ИСПРАВИ СЕ, ДЕЛФИНА, ЈУЖНА ПАТЕКА и ХАЈ-ФАЈ. Накусо, за еден подолг период тоа би било сè.

Со АНГЕЛИ НА ОТПАД и со САМОУНИШТУВАЊЕ, во моментот оваа жанровска насока се збогатува и несомнено делува ветувачки. Претпоставената тематска основа на САМОУНИШТУВАЊЕ пак, освен таа своја глобална и патем речено успешно остварена, урбана рамка, се обидува да функционира и на повеќе планови, кои не се баш успешно доловени. Тоа пред малку го споменавме за на места згрешена и на места недостатна карактеризација на ликовите, а сега можеме да го констатираме и за на места евтино дијалогско политизирање на нивните ставови кои немаат никаква суштинска врска со замисленото драмско дејство. Потоа, тука е и карикираната еротика што е исто така во спротивност со замислените тематски стремежи. Конечно тука е на места можеби и непотребно инсистирање врз шокантноста на дејството и на постапките што доведува до неконсеквентност па и извесна доза на конфузност во следењето на оваа инаку едноставна филмска приказна.

Дали овие сепак не така малубројни пропусти, се последица на недоразбирања настанати на онаа деликатна релација сценарио-режија, што се оглед на неискуство во градење игран филм и на двајцата автори, не е исклучено, или се тоа отстапки направени врз можеби погрешно замислени комерцијални ефекти на филмот? Тоа, се чини, најдобро ќе го процени самата публика, засега доста наклонета кон овој филм.

Инаку формалните квалитети на САМОУНИШТУВАЊЕ се прилично скромни. Овде пред сè мислиме на недостатно остварен, неисполнет до крај, визуелен концепт на филмот. Архаичниот код на снимателското соопштување, мошне ретко се доближува до визуелните барања на една вака замислена

приказна. Тука отсуствува онаа ликовна сугестивност што амбиентот го носи сам по себе, со што не може да се почувствува неговиот локален колорит. За нас непознатиот снимател од Турција, Синан Ѓунѓор, пристапува кон решавање на овие проблеми на еден линеарен план, ставајќи ја камерата во еден подреден, статичен однос во споредба со останатите елементи на филмот. Мислиме дека камерата мораше да поседува многу подинамична фактура, барем во онаа мерка со која беше изразен и механичкиот динамизам на Куплунг. Вака добивме еден навистина прецизен и колористички прилично неизбалансиран ред на статички композиции на кадрови кој стои сам за себе во целосниот склоп на филмот. Консеквентни на тоа се, се разбира, и монтажните решенија на монтажерите Мевлут Кочак и Демир Кескин, кои всушност и немаа можност никако поинаку да го артикулираат овој мошне важен сегмент на САМОУНИШТУВАЊЕ.

Урбаниот карактер на филмската приказна коректно го поддржуваат и сценографските решенија на Роберт Пашоски како и мошне добро одбран и драмски издиференциран костимографски дизајн на Невенка Тасева. Но секако на фонопластичен план на филмот, најфункционална е музиката на Влатко Стефановски, на мигови продорна, на мигови дискретна, токму во сооднос со општата поставка на драмскиот тек.

САМОУНИШТУВАЊЕ како кинематографски резултат, секако е вреден на оној ентузијазам вложен во неговата реализација. Се чини публиката тоа најдобро го почувствува и му го посвети своето внимание. Но надвор од тоа, овој филм требаше да промовира еден нов производствен модел. Така и во неговата изработка беа по сè изгледа присутни низа компромиси кои не се секогаш посакуван елемент во филмското дело. Поради тоа можеби и впечатокот за вредноста на САМОУНИШТУВАЊЕ е некаде на средина од оние очекувања вложени во него. Авторите на филмот сепак прилично доследно ја следеле замислената форма која е исто така помеѓу можното и очекуваното. Но токму поради ограничените сегашни производствени можности, на ваков вид продукција секако треба да се инсистира.

КОПИЈА ВЕРНА НА ОРИГИНАЛОТ



Универзалноста на животните приказни не произлегува од нивната истоветност во судбините или од нивната сродност во следственоста на одредените настани што се нижат, таа произлегува од психолошката меѓузависност на две личности кои и покрај сопствената несреќа докрај остануваат поврзани или од психолошката зависност да се граби напред или да се оди назад, по секоја цена. Да се зборува за она што луѓето ги поврзува, за она што ги поистоветува, за она што нивните судбини ги прави слични е нереално, бидејќи луѓето не можат да влезат во одредени пакети со сета своја сложеност и комплексност, и таму да останат. Но, сепак постојат некои психолошки одредници што луѓето и нивните судбини ги прават многу слични едни на други, односно постојат такви психолошки состојби кои едноставно ги носат луѓето во ист правец, ги носат кон „рајската врата“, која води кон безброј можности, или ги носат во амбис, во ќорсокак од кој излезот е единствено во бегството. Универзалноста на животните приказни колку и да се тие мали и неважни се состои во нивното автентично пресликување токму на тие психолошки одредници, кои разграничувањето го доловуваат спонтано, исто како и сличноста во последиците или едноставно кажано во развојот на судбините.

Филмот САМОУНИШТУВАЊЕ во режија на Ербил Алтанај, а по сценарио на Сашко Насев, спаѓа во оние филмови што имаат на-

„Колку е чудна, колку е возбудлива крвоста на оваа цврстина. Ништо не може да ја прекине, а сè може да ја скрши.“

Ж.П.Сартр

видум исклучително локална тема, но со својата длабочина понираат до границите на универзалното. И покрај тоа што има едноставна и шематски конципирана драмска структура, филмот ја избегнува извесноста и баналноста, тој внате во препознатливата форма носи динамичност и живост во сликите, носи

различност и свежина, кои оневозможуваат формулацијата „веќе видено“ да го помати интересот во следењето на овој филм. Таа формулација доаѓа отпосле во размислувањето, како нешто познато, видено, доживеано, како нешто обработувано и порано, но поинакво. Тука и се крие вредноста на овој филм, со својата едноставност и не без недостатоци да го задржи интересот; да не биде здодевен; да донесе иста форма, а поинаква содржина; да гради структура од исти елементи, со поинаква рефлексивност; да биде ист, а различен; да биде умерен, а силен, жесток и комплексен и покрај обичноста на својата приказна, и покрај сиромашноста на духот и менталитетот на едно поднебје, и покрај сировоста и оскудноста на ликовите и на просторот во кој се движат. Сите нивни емоции, движења, потреби, судбини, се толку мали, толку безначајни во вселената што се нарекува живот; тие се такви парченца чие место во калеидоскопот на животот ни изгледа неважно, но всушност отпосле се кристализира мислата дека тие провидни парченца за оние што ќе ги забележат и ќе им го најдат вистинското место, се карика што ги поставува ра-

ботите на вистинското место, која дел по дел го гради животот со целата своја содржина, го изградува човекот и се осврнува на суштинското во неговиот свет. Затоа филмот не мора да биде ниту голем, ниту скап, ниту претенциозен, ниту сложен; доволно е да носи несовершени парченца, но тие да бидат вистински, автентични, искрени, да имаат длабочина; да носат асоцијација на животот, на среќата и нејзиниот антипод, на можноста, на изборот или на судбината. А со тоа да се долови универзалноста; да се поттикне на размислување; директно или индиректно да се влијае врз расположението на гледачите; да се појави потреба нештата да се изменат. Тоа е она што филмот го претвора во уметност, што му дава моќ да биде директен учесник во животот, иако и самиот од него произлегува.

САМОУНИШТУВАЊЕ е филм што се бави со секојдневието на обичните луѓе од предградието; тоа е филм што ги дава состој-

бите онакви какви што се, луѓето и настаните ги пресликува верно и едноставно, без никакви интервенции, без предрасуди, без експериментирања, без менување на токовите. Тој не размислува, не решава, не поправа, не укажува, тоа е филм кој соочувајќи го гледачот со себе или со неговата околина го тера да размисли, да ги анализира причините, да интервенира или едноставно да констатира. Тоа е филм што не го тера гледачот да заземе страна, да се возбуди, да се ангажира или да се докажува, тој го тера да се праша зошто. Што е она што таксистот Кумплунг го тера да биде толку деструктивен; можно ли е неговото однесување да не ја одреди судбината на син му; има ли неговата жена можност за избор; од каде произлегува силината на поривот кој ги тера луѓето да живеат така; како живееме ние и дали на тие околу нас им даваме можност да напредуваат или несвесно ги назадуваме, спречуваме, притискаме?



Од снимањето на филмот САМОУНИШТУВАЊЕ



Ербил Алтанај и Валентина Божиновска

Филмот е имено, приказна за таксистот Кумплунг, за неговата потреба да биде „мангул“, да има љубовница, да лаже, да биде газда во својата кука, да седи во кафеани, да пие... Актерот Јовица Михајловски безрезервно и целосно се поистоветува со Кумплунг, извонредно доловувајќи ја неговата психологија, која колку што е посиромашна, толку повеќе ги унесрекува и осакатува тие околу него, толку повеќе им го комплицира нивниот живот. Тоа е човек без совест, човек кој живее од денес за утре, сосем неодговорно, без идеали и амбиции, со ситни лаги, ситни неверства, ситни потреби, неморално, не затоа што е расипан, туку затоа што едноставно е прост. Незрелоста на таквите луѓе е трагикомична и кога кореспондира со едно изместено социјално милје, може да биде уште посмешна или потрагична, сеедно. Но, во овој филм тоа не се случува, за момент се укажува на тоа социјално милје во кое Кумплунг се прилагодува онака како што знае и умеє, со единствена цел полесно да го добие она што сака, но, сепак филмот не успева да ја долови таа причинско-последична врска, а што очигледно му било намера. Всушност, зависноста од тоа социјално милје, дури и кога би се постигнала, таа би била релативна, затоа што

луѓето од тој ков се онакви какви што се поради сопствената незрелост, нивото на интелигенцијата; тие се онакви какви што мораат да бидат, бидејќи инаку би бил загрозен нивниот интегритет; тие се онакви какви што сопствената психологија и психологијата на средината им дозволува, или според нивното мислење, бара или очекува од нив, значи тие се такви поради многу длабоки психолошки причини кои не ги одредува поширокото социјално милје. Тие во него подеднакво би егзистирале со мали модификации, онолку колку што нивниот степен на моралност би им дозволувал. Затоа мислам дека во филмот се одвишни сцените во кои се алудира на изместените критериуми во општеството, на нискиот вредносен систем, на „смената“ на идеалите или идолите, сеедно, на нискиот степен на социјална егзистенција итн. Одвишни се, затоа што крелацијата со нив не е постигната, односно таа корелација е всушност невозможна.

Можно е да се зборува за еден друг вид корелација. Имено, и во ликот на Кумплунг и во ликот на Стојна, неговата жена, фокусиран е менталитетот на едно поднебје. Преку нив сценаристот, а потоа и режисерот, успева да проговори за една земја, за нејзиниот на-

род, за ограниченоста на нивниот свет, за мотивите, за предрасудите, за идеалите; успева да ги спои карактеристиките на селото и градот во предградието; успева да направи дури и една „мала“ иконографија на градот. Баналноста на секојдневието и нејзината здодевност ги разбирава со живи елементи, со одредена доза на хумор, поточно црн хумор, со иронија и трагикомичност и умее да ја затскрие сопствената цел сè до самиот крај, со што успева да го држи гледачот во една неизвесност во текот на целиот филм.

Стојна е жена, една од многуте, препуштена на стихијата. Жена несигурна во себе, понизна, убедена во сопствената безвредност, помирена со несреќната судбина на жената уште од раѓањето, воспитана да трпи, да живее со болка, да не бара, да не се почитува, воспитана дека така мора да биде. Таа, во прекрасна одиграната улога од страна на Катерина Коцевска, која со актерската игра ја збогатува, ѝ дава содржина во рамките на определените граници, но, притоа не ѝ дава желба да ги пречекори, бидејќи таа и не мисли дека може, туку такво богатство кое не тера нас тоа да го бараме од неа, е олицетворение на еден менталитет, на еден низок степен на развој и богатство со предрасуди. Таа е постојано уплашена, изгубена, на моменти детски радосна, наивно уверена во невозможното, иронично верна на својот начин на живот, а трагикомично убедена дека мора на сопствениот маж да му биде потпора, утеха, поддршка. И во секој случај, помирена со својата судбина. Токму затоа, нејзиниот лик отскокнува од својата психолошка целина во моментот кога таа одбива да води љубов со него. Жените кои живеат на тој начин толку се негираат себеси, толку се психолошки анулирани, што всушност живеат преку животот на мажот; тој е за нив, каков таков, прозорец кон светот; тие, бидејќи немаат свои потреби и емоции, животот го доживуваат преку него, а сексот е нешто морално кое треба да му го пружат на мажот, нешто што како и сè друго, понизно го прифаќаат. Освен тоа, иако живеат страшно и постојано се повредени, тие мажот не го мразат.

Би се осврнала и на ликот на нивниот син Цоле, затоа што филмот САМОУНИШТУВАЊЕ е филм за Кумплунг, за неговата де-

структивност, за неговото самоуништување, а со тоа, тоа е и филм за неговото семејство, бидејќи вителот на деструкцијата е најсилен онаму каде што е најтесен. Сите други ликови можат да бидат било кои други и на нив тој може да влијае директно или индиректно, зависно од играта на случајот. Токму тоа и самиот филм го постигнува. Оливер Митковски го глуми многу успешно ликот на нивниот син, со сета негова наивност, неприлагоденост, фрустрации и нетрпение. Дрскоста спрема таткото, а заштитата кон мајката се подразбираат, но колку и да сакаат децата да живеат поинаку, удолницата си го прави своето. Качувањето угоре е многу тешко и кога човек бескрајно ќе се измори, тој ќе ѝ се препушти на судбината. А судбината е онаа која ти ја одредуваат други, ако не смогнеш сили и храброст да живееш поинаку. Тоа и му се случува нему, на Цоле, да биде жртва на судбината, да биде дел од еден круг кој се затвора, да оди постепено во амбисот бидејќи деструкцијата умее да биде „заразна“. Сепак, критериумите се носат некаде длабоко во себе, вкоренети, зачаурени, прикриени; тие несвесно се учат во средината во која живееме, уште понезабележливо се прифаќаат, и само чекаат погоден момент за да излезат надвор. Колку и да ги негираме и да им се спротивставуваме, тие се единствените што ги знаеме и ги подразбираме, сè друго бара исклучително многу, што само ретките успеваат да го постигнат. Но, тоа не е ниту осуда, ниту критика, тоа е констатација, единствена праведна и возможна. А филмот е навистина верна копија на оригиналот.

Сите други ликови се прекршуваат преку стожерниот лик на Кумплунг, односно тие се рефлексција на неговите различни страни; тие се дел од една вртелешка на животот, дел од нечии судбини, дел кој неизоставно ја дели судбината на останатите. Шила е љубовницата на Кумплунг, кафеанска пејачка, страствена, снаодлива, „итра“, уверена дека вреди многу повеќе од она што е. Кумплунг во неа е вљубен, но само онолку колку што може да сака; тој сепак поради неа нема да го смени својот начин на живеење. Неговата неморалност е исклучително нагласена во комуникацијата со Цацко, братот на неговата жена, кој неговата поткупливост и неморал-

ност ја искористува за својата. Тука е и Вилма, девојката на син му, која му станува љубовница на Кумплунг тогаш кога тој ја загубува Шила, а нејзината наивност, простодушност, желба за вистински маж и за користолјубие го прават своето. Иронијата е единственото нешто кое се подразбира. Така и филмот завршува, трагично и иронично, со несреќа, за некого директна, за некого индиректна, поради самиот факт што работите се толку изместени, што протагонистите својата несреќа не можат да ја видат. „Ослободувањето“ го оневозможува тоа, кај нив подразбирливо, но тоа се случува и со нас. Тој амбис, во кој сите тие завршуваат е тажен, заканувачки, предупредувачки; тој е темен, длабок и студен, толку длабок што оние што го допреле дното веќе не можат да се вратат назад.

Улогите, актерите, сите до еден, многу добро ги носат, доловуваат и успеваат да ги пренесат до гледачите. Јелена Мијатовиќ во улогата на Шила со својата разиграност, луцидност и кокетност; Благоја Чоревски како Џацко, со воздржаноста, умислената важност, погледот од високо, но само кон пониските, некритичен и несвесен за својата вистинска вредност; Силвана Ерац како Вилма, со својата наивност, загубеност, линеарност. Би ги споменала и двата споредни лика, Бајруш Мјаку и Тони Михајловски, едниот како шеф на кафеана, другиот како ситен крадец, кои на своите мали улоги им даваат живот и тежина, но сепак приказната и нејзината целина ги одредуваат останатите делови. Сè друго би било непотребно.

Филмот САМОУНИШТУВАЊЕ има едноставна, чиста, јасна и убава фотографија. Камерата на Синан Гунѓор во овој филм не си поигрува со светлината и со нејзините модулирања. И во најголемиот дел, вушност, филмот се одвива во текот на денот, при мирно и чисто време, така што камерата главно се фокусира на ликовите, на моменти на пејзажите и манипулира со промената на аглите на снимање. Таа успева да го усогласи просторот со емоциите, умее да ја долови атмосферата, односно таа умее да биде во функција на едноставната дескрипција. Монтажната постапка на Мевлут Кочак и Демир Кескин, во филмот исто така многу коректно ја следи

нарацијата и успева да ја надгради приказната. Од почетокот во филмот кадрите се менуваат побрзо, на моменти служејќи се со паралелизам и прескокнувања, што остава впечаток на нервоза, но сето тоа одлично кореспондира и го наметнува живиот и неизвесен ритам во филмот. Самата атмосфера на некои места е многу различна од кадар во кадар и тоа бара понекогаш груби резони. Во секој случај филмот има своја компактност, тек, атмосфера и динамичен ритам.

Што се однесува до музиката на групата „Леб и сол“, таа извонредно ја отсликува сликата и менталитетот на еден град, но нејзината присутност е редуцирана и за жал тој спој е присутен само во одредени сцени. Кога би била поприсутна во филмот таа жива, дескриптивна музика, набиена со емоции, онаа иконографија за која зборува претходно не би била мала. Филмот навистина би можел да биде посвета на градот, на народот, на менталитетот. Но, разноликоста на музичките форми внесува конфузија и го остава недовршен неговиот идентитет.

САМОУНИШТУВАЊЕ е првиот долгометражен игран филм во Македонија, целосно реализиран во независна продукција. Се работи за македонско-турска копродукција, и тоа помеѓу „Нова продукција“ од Македонија и „Се-Са филм“ од Турција. Жанровски филмот спаѓа во психолошка драма односно моралистичка трагикомедија, која посредно осврнувајќи се на човечката самодеструкција си поигрува со законитостите - психолошки, морални, просторни и временски, наметнати од средината или свои сопствени; си поигрува со иронијата, со судбините на луѓето, кои како марионети се движат зафатени од вителот на животот, неподготвени да му се спротивстават. Тие мали, трагични фигури, кои пропаѓаат пред нашите очи на екранот или во реалноста, го носат во себе животот несовершен, онаков каков што е. Овде и секаде. Едноставната нарација, сугестивната глума, неговата вистинитост, несовершеност и реалност му даваат на филмот авторски печат. На тој начин, авторите деструктивноста ја претвораат во конструктивност, уривајќи градот, а создавајќи опстануваат или пак, остануваат. Исто како и нивниот единствен протагонист, човекот.

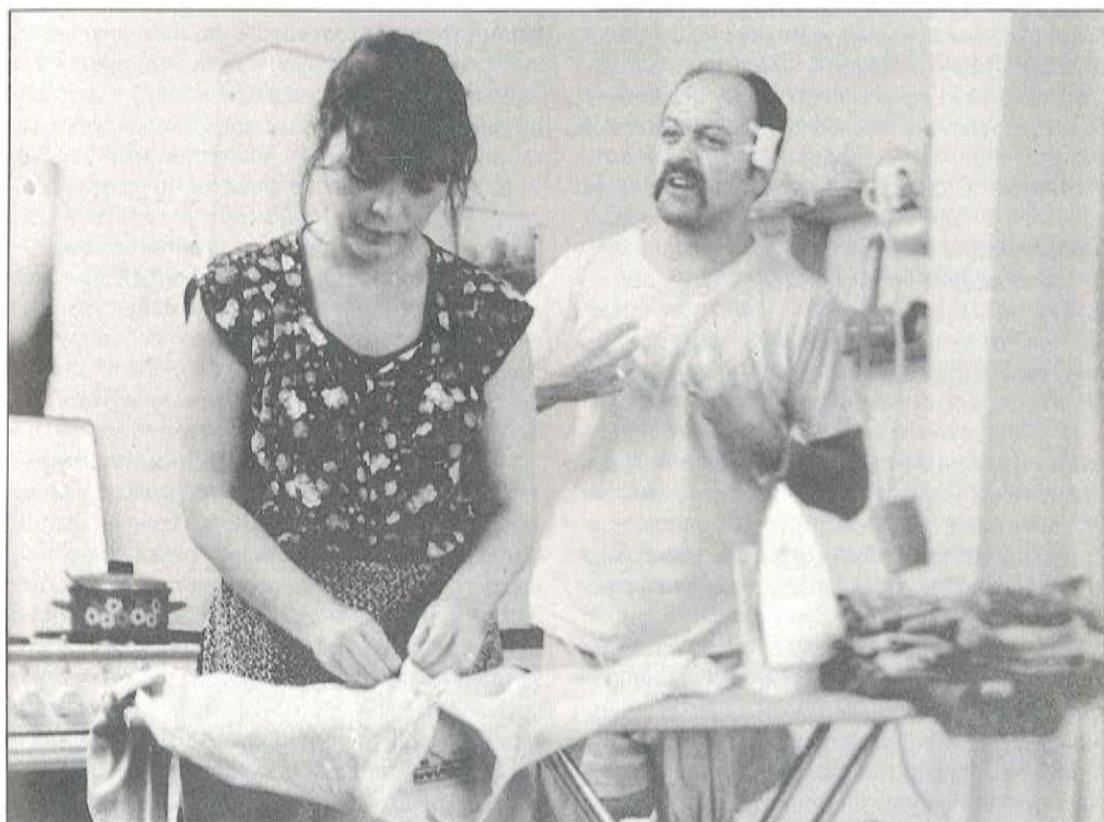
СИЛИ ВО ВОЗДУХОТ

□□□□□□□□□□□□□□□□

Ова дело можеби ќе има и историско место во домашната уметност - како интересен, респектибилен обид за овозможување на натурализмот да биде мост меѓу публиката и нејзиниот „вистински“ живот и твореш-

твото како доблест, но на занаетчиски план конечниот проект е жртва на рудиментираниот авторски третман.

Кога таму некаде во раните педесетти години го запрашале **Алфред Хичкок** од што



Катерина Коцевска и Јовица Михајловски

се состои магијата на создавање филмска приказна, овој мајстор на занаетот рекол дека секој негов успех се состоел во разработка на само една ситуација - треба да се најде доволно уверлив невин човек, кој потоа ќе биде ставен во ситуација постојано да треба да ја докажува својата невиност пред околината. Ако се погледне во она што последниве дваесеттина години се создава во светот, мора да се признае дека постои некаква обратна релација - во приказната се „замесува“ како квасец нечија морална изопаченост, која потоа ги заразува сите во околината и ги тера да се однесуваат поинаку од своите морални принципи, да си ги испоганат своите самариќански животи...

Веројатно во Хичкоковото време е уважувана човековата слобода и право на индивидуалност толку што можноста да биде нарушена и да се создаде некаква неприфатлива ситуација доаѓала само од евентуалната навика на заедницата (државата) да си го вовлекува носот онаму каде што не ѝ е работа. Едноставно соседите, градот или државата се фокус во кој евентуалните дефекти во структурата на личноста на поединците си наоѓаат свое место, додека во принцип сето останато останува неконтаминирано. Она што сега ја завртува ситуацијата, тоа превртено огледало е резултат на јавното мислење по кое благодетите и среќата се само робинзонски острови, некакви „национални паркови“ кои треба да се спасуваат и тоа токму од заедницата која низ тој чин по малку си ја мие својата загадена совест.

Гледајќи го филмот САМОУНИШТУВАЊЕ на филмската работна заедница - „Нова продукција“ (1996) само се потсетуваме на тој факт дека рибите можат да мирисаат лошо и кога им приобате од опашот - значи имаме приказна за човек од дното, кој е толку „распадна“ што со голема брзина влијае на животите на сите од неговата околина, одземајќи им ја за почеток визијата на наивниот идеализам, но потоа туркајќи ги со себе кон местото на сеопштата пропаст - во хипокризијата, неморалот и лицемерието. Но, фактот „што сме во трендот“ не нè отргнува од мислата дека постоел и додатен мотив кај авторите да се одбере токму таква приказна, со наведени „премиси“. Практично за таа кон-

статација доволно е и името на **Сашко Насев**, чии натуралистички исечоци од животот на форчепетровци во театарот веднаш нè потсетуваат на самиот корен на дрвото што се разгранува пред нас.

Се работи едноставно за една релативно нова замаеност на нашите театарски луѓе - а Насев по вокација е пред сè „човек од штиците“ - кон германскиот натурализам, кој прво беше прифатен во белградските кругови, кај нас пренесен преку неколку претстави донесени на инсистирање на некогашната „Естетска лабораторија“ при Филозофскиот факултет, за потоа да стане „добродржечки тренд“ и во нашите театри.

Тука, се разбира, мора да биде дозволена една мала дигресија. Имено, домашната потреба да се користи натурализмот како изразна форма која ќе ги отсликува нашите состојби на духот е изнудена од големата криза на театарот воопшто, кога светските трендови едноставно имаа две катети - едната беше бродвејската класична форма на збогатениот, технички дотеран водвил (користен кај нас, особено во Драмскиот театар) а другата оф-оф бродвејските авангардни егзибиции, кај нас испратени на последна станица Битеф, кои никогаш не наидоа на особен интерес кај ниту еден од можните фактори (авторите, публиката, критиката), освен издвоениот случај на прилагоден винтеровски модел (Горан Стефановски) кој суверено владееше, паралелно со „болвите во уво“ и „рибарските караници“ (оној првиот модел), што сè на сè не гарантираше доволен одиум за репертоарот, ниту едноставно негов - квантитет.

Германскиот театарски натурализам практично беше примен во стилот „ова може да успее“ - пресликаниот бекграунд од општество со далеку посложена социјална структура кај нас, едноставно беше само кус пат до уличниот жаргон, една од оние работи кои никако или многу ретко допираа до вратите на театрите. Тоа - пред сè и низ случајот со Насев - беше само форма на одбиен рефлекс: гледачите, кои обично не доаѓаат на претстави, тоа да го сторат во мигот кога ќе сфатат дека таму, на сцената, можат да се видат себеси или дел од себе!

Но, натурализмот во нашите театри е практично совпаѓање со класната редукција

во нашата земја - сè повеќе се согледуваа контурите на општество во кое постојат само оние кои се на дното, кои таму се родиле и таму ќе останат, додека друштво им прават новодојдените од распадналата средна класа, а пак таму „горе“ се само оние кои останале или се искачиле на мошне сомнителен начин, со што само се комплетира ситуацијата на целосна „Содома и Гомора“... Она што во германскиот случај имаше некаков „андерграунд“ призвук, можеби помоден крик кој настојува да го потсети општеството на изобилството на некакво социјално малцинство без изграден идентитет и смисла на опстојување, кај нас беше еден видлив израз на резигнација за губењето на егалитаризмот и појавата на машината за производство на социјални случаи, првите „апарати“ на т.н. време на демократија.

Мора да се рече дека филмот ниту во светски рамки не беше индиферентен кон она што се случуваше во театарот. Фасбиндериот случај е практично идентичен со оној на Насев, само што се случи во друго време и простор - и тој речиси две децении се обидуваа да се „нагоди“ со авангардниот израз во театарот, но неговиот натурализам немаше ништо заедничко со тогашната лева реторика на духот во Западна Германија и нему дури во првиот попознат целовечерен филм (ЗОШТО ЗБУДАЛЕ ГОСПОДИНОТ Р?) му успеа да наметне некаква, да ја наречеме така - алтернативна слика за општеството на изобилството.

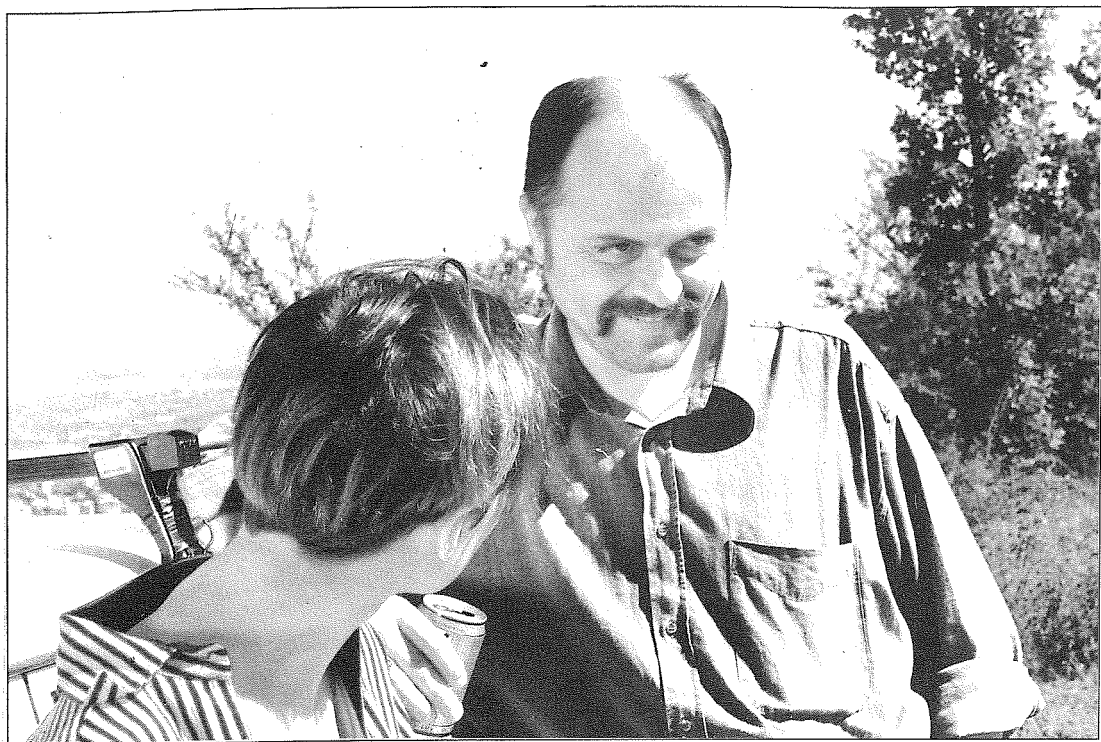
Но, зошто едно вакво пледоаје - е прашање кое веројатно веќе си го поставивте? Затоа што случајот САМОУНИШТУВАЊЕ покажува дека дури на големиот екран натурализмот го покажува своето лице, со можност (значи во принцип) да се ослободи од малограѓанските кокетирања со приземниот вкус на публиката - карактеристичен за нашиот театар - како и поради фактот дека сме можеби на прагот да добиеме тренд кој лесно ќе биде поддржуван од сите нови продуцентски куќи кои ќе инклинираат кон „трошење“ на современи приказни, особено по успехот што ова дело на авторот **Ербил Алтанај** го имаше кај скопската публика!

Зошто натурализмот е филмичен? Пред сè затоа што тој на авторот му нуди по-

голема слобода во изразот, во прикажување на човековата природа, но и му дава можност себеси како автор да се „извлече“ од ситуацијата која ја режира, да ја покаже својата јасна дистанца од конструкцијата која е негово дело: од Зола наваму натурализмот е тешко „сварлив“ ако меѓу гледачот, соочен со „навредата“ на неговото надјас пред напливот на потсвесното и рудиментираниот морал, не се постави некаков стаклен ѕид кој ја негира неговата „недопирливост“. Таа мала измама е творечко алиби кое потоа, во текот на траењето на делото, едноставно ги „пегла“ сите можни недоразбирања со околината.

Она што постојано се поставува како прашање по премиерата на САМОУНИШТУВАЊЕ е дали тој ѕид е поставен на добро растојание, па дури и дали тој постои. Се разбира, треба претходно да се појде од генерално сложување со избраната авторска постапка за користење на веќе споменуваниот ракурс во погледот кон она што непосредно ни се случува. Тука пред сè Насев како да се потпрел на своевидна еклектика, како начин да ја подари својата евентуална несигурност и влезот во суровиот свет на филмската продукција. Имено, неговата приказна, гледана и „ан женерал“ и во детали, премногу ја пресликува познатата театарска - а потоа и пренесена на малиот екран - приказна наречена **„Сили во воздухот“**.

Имено сторијата за таксистот во големиот град чии полуанимални, лумпенпролетерски рефлексии ги гаснат малиите свеќи на ситните идеалисти и кој постојано живее меѓу две станици кои му се оддалечуваат - неговата сопруга - робинка и младата љубовница, е речиси во целина следена од Насев, некаде дури и низ маниризмот на главниот јунак - **Кумплунг (Јовица Михајловски)**. Од аспект на стилските претпоставки на приказната изборот е секако одличен - она што го прави Кумплунг е само она што го прават и оние „горе“, но со средства и манири кои му се нему достапни! Но, повторувањето кај сторијата ги повредува оние гледачи со добра меморија и некако го стеснува животниот ареал на сите оние кои живеат „на дното“, сведувајќи ги на некаква монохрона патека! Јасно, не се работи за идентичен текст, но за жал во текстот



Силвана Ерач и Јовица Михајловски

се забележани само редукции на основните односи од „Сили во воздухот“. Имено, видливо е своевидно гушење на животниот простор на сите јунаци освен на главниот, и тоа во таа мерка што често добиваме впечаток како да сме сведоци на филмувана монодрама.

Режисерот оттаму морал да ги продолжува сцените во кои не се користи зборот, за жал не е јасно зошто одново со ликот на Кумплунг во гро-план, со пренагласен наклон на еросот, во сцени во кои нема добар партнер во камерата на **Синан Гунџор**: токму во тие сцени имаме губење на контекстот со изворниот смисол на натурализмот. Па место ние љубовните сцени да ги гледаме низ ракурсот на главниот јунак, се претвораме во недолжни војажери: тоа практично значи рушење на оној неопходен стаклен сид за кој претходно пишував, факт кој направи многу култивирани гледачи да се чувствуваат повредени, дур и измамени од самиот филм!

Во извесна смисла и изборот на режисерот Алтанај, ако тоа не е, се разбира, некаков битен елемент за опстанокот на македон-

ско-турската финансиска копродукција, изгледаше необичен уште од стартот на проектот. Имено Алтанај е човек на класичната култура и вредности, елегичен по својот темперамент, а инсистирањето на поимот „професионализам“ во ангажирањето на „живи луѓе“, со свои специфики, едноставно го повредува индивидуализмот на авторот. Можно е, на пример, да го видиме вистинскиот Алтанај во користењето на поетските метафори како во сцената на силувањето на девојката на синот на Водно, кога младите брези „плачат“, но токму таквите ситуации само ја нагласуваат неадекватноста на основната авторска постава.

Инсистирањето на режисерот на театарската поставеност на сцените исто така е необична - можеби е добра во една горкиевска смисла, за да ја истакне зачауреноста на новата робовска класа (како што зајадливо ќе рече швајцарскиот нобеловец **Макс Фриш** - „ние постојано бараме робовска сила, а добиваме - луѓе!“), но губи битни димензии на просторот, не ја користи можната филмич-

ност на сторијата. Дали Алтанај едноставно ги одбегнувал градските ситуации, му пречел метежот (иако првите кадри, каде што се користи уличната врвлица, се сосема солидни) и настојувал да ги смалува трошоците „ако актерите ги заклучи в соба“, но едноставно приказната за таксистот е лишена од основната колористика на неговиот мизерен живот, без урбаните артерии и патниците кои влегуваат во неговата кола. Определбата карактерот на таксистот да се изгради на тој начин, не само што е модерна (што би се рекло - „скорциевска“), туку е и оправдана во секој случај.

Но до тоа не доаѓа, ликот на Кумплунг, централниот во филмот, едноставно е преаметлив, преекспониран и не секогаш - мотивиран. Колку е само вистинско освежување сцената со неговото ограбување, како насилство кое од таксистот прави нечувствителна персона, таква која потоа насилството го продолжува во континуум, кон другите. Во контекст на целото дејство сите актери наместо да ги играат сопствените животи, полека но сигурно се во „услужна функција“, што делумно е резултат на успешната трансформација на „пораката“, на заразноста на Кумплунг, но во прашње е волуминозност на целата актерска екипа. Дел од неа, да речеме **Јелена Мијатовиќ**, сосема ги губи шансите да покаже каква било персоналност, додека друг дел од екипата (**Валентина Божиновска**, **Благоја Чоревски**) се преставуваат како карикатури, доведувајќи ја во опасност на мигови и целата стилска архитектура на делото!

Ликот кој успешно балансира и е на најдобар пат да ја форсира потребната „метража“, која натурализмот ја бара, е оној на **Катерина Коцевска (Стојна)**, која од сопствениот пораз како мајка и сопруга успева да изгради систем кој функционира - некаков „мини-рај“ и „мини-пекол“, во кој секој добива колку што заслужува, но кој може да функционира не само како паралелен, туку и како субопштествен систем, речиси „вистински“, како оној „горе“... За да ѝ прави „друштво“, на **Оливер Митковски** му недостасува искуство и тоа во видливи и за неопитните количества: неговите грешки во метриката, движењата и говорот едноставно тешко би минале посери-

озен приемен испит, иако во целата ситуација полуилаичкаста конструкција на ликот може да делува и како „посакуван субјект“ во драмата небаре тоа е место за некаков натурщик! проблемот се усложнува што неговата партнерка - девојката **Вилма (Силвана Ерац)** речиси е негова специфична тежина, што некако создава генерациски „комплот“ на постарите кон другите во филмот: ликовите на помладите навистина треба да се наивни и идеалистички расположени, но тие сепак треба да се од „крв и месо“. Јасно, да се инсистира на тоа дека тие треба да се личности би било премногу, да речеме дека и годините тоа не им го дозволуваат, но нивниот избор како актери едноставно како да покажува дека авторот или продуцентите во патот кон јуношката замислена „табула раз“ едноставно само го одбрале - покусиот пат!

Можеби поради некакви финансиски проблеми и улогата на костимографот (**Невенка Тасева**) и особено сценографот (**Роберт Пашоски**) е доста формална, што одново создава дилема: ако се бегало од филмичноста на приказната со затворање во некаква театарска опскурност, тогаш требало да се инсистира и на поголемо присуство токму на ентериерските погодности, кои, во САМОУНИШТУВАЊЕ немаат забележливи карактеристики. Сигурно дека постои и моделот „синема верите“, но тогаш дали се потребни ангажмани на лица од кои се очекува да сторат некакви интервенции во просторот и околу имиџот на ликовите?!

Музиката на **Влатко Стефановски**, иако доста нагласувана во некои критики на филмот, е повеќе генерациска, странична поддршка на делото, отколку да речеме функционално вградена - едноставно таа имаше свој живот и пред САМОУНИШТУВАЊЕ и неа публиката нема да ја прифати како наменска, строго и по „пропис“ пишувана за едно самостојно, заокружено дело.

Сè на сè, САМОУНИШТУВАЊЕ може кај нас да се споменува како зачетник на стилско приближување на филмот кон животот, што како поткрепа ја има и блискоста до вкусот на публиката која на екранот се гледа, нели, себеси, но затоа во него има непростоливо количество на полупрофесионалност и рудиментираност во изразот.

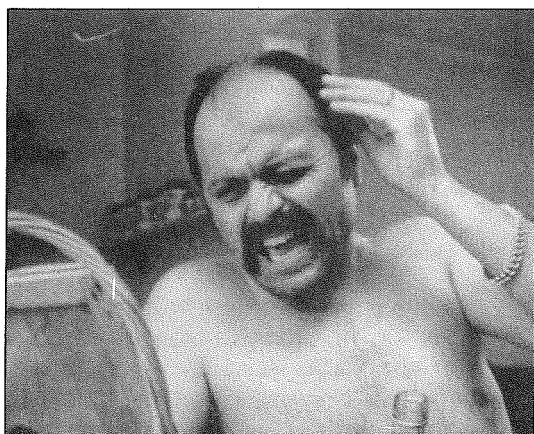
БЛАГОТВОРНИТЕ ИЗЛИВИ НА ИРОНИЈАТА



Неуспесите на македонската филмска продукција треба да се мерат со претпазливост која ќе нè научи да извлечеме корист и од најгрубите промашувања. Но и на успехите кои се многу поретки од поразите, не можеме триумфалистички да им се препуштаме зашто и во сјајот има петна кои од блесокот што нè заслепува едноставно не ги забележуваме.

За најновиот македонски игран филм САМОУНИШТУВАЊЕ, кој беше срамно игнорантски пречекан и одбележан во медиумите не може да се каже дека закнижи некаков значаен успех во нашата кинематографија. На пропустите во техниката на снимањето, во осветлувањето, монтажата, или, дури во играта на актерите се гледаше како на грев што треба брзо да се заборави. Од друга страна, повремени претерувања кои го поставуваа филмот САМОУНИШТУВАЊЕ рамо до рамо со репрезентативните дела на светскиот филм, исто така нема да му користат на разбирањето на латентните вредности што сценариото на Сашо Насев, па до некаде и режијата на Алтанај Ербил, ги прекрива со некоја оншалантност на која не дека овде не ѝ е место, спротивно, но таа отвореноста на своите намери ни ја објавува премногу често и премногу експлицитно.

Не верувам дека оншалантноста на јазикот сроден на жаргонот со кој оноματοпејски им се восхитуваме или плукаме по моралните вредности, е во близок дослук со цинизмот излеан од речиси секоја изговорена реплика во филмот САМОУНИШТУВАЊЕ, како, впрочем, и од секоја драмска ситуација. Сашо



Јовица Михајловски

Насев поконсеквентно од склоноста со која ги детронизираше големите идеали во своите драмски тестови, ја бара онаа заздравувачка жица на иронијата во тривијалните егзистенции на своите филмски ликови. Тие со своите страсти и соништа го минуваат својот земен живот мошне банално. Но диоптријата на цинизмот која во примерот со филмот САМОУНИШТУВАЊЕ, а најверојатно и на сензибилитетот на Сашо Насев, е некоја замена за изгубениот и проигран романтизам, ни открива некои ментални гребнатинки што наликуваат на емоционална алтернатива во животите на маргиналците, беспримерно додедни со навиката да ги повторуваат истите грешки, но во исто време, интересни, па дури и симпатични во постојаноста на своите неверства, измами, разочарувања и порази.

Погледнете го **Кумплунг**, на пример, тој прототип на саможивост, човек кој за најситните задоволства може да си ја продаде верата. Кумплунг ја тероризира жена си како најжесток деспот, подмолно го лаже сина си грабнувајќи му ја пред нос девојката, на шурата, кој работи во полиција, евтино му ги нуди своите услуги на подлизурко и доушник.

Но Кумплунг во исто време е човек полн со животна енергија и радост. Ниедна гадост што самиот тој ја врши или ја вршат врз него, нема да го пресуши изворот на животворната веселост, од која непосредно или посредно, секој добива нешто и за себе. Синот го наследува статусот на газда (заедно со синчето, кое му е, всушност, полубрат); покорната Стојна, до вчера преплашена од експлозивните изливи на сексот кај мажа си, по неговата парализа, го ослободи посесивниот нагон за бдеење над беспомошниот тиранин; пресметливата Шила го зачува недогорено жарчето на љубовта спрема дарежливиот љубовник, Кумплунг, а младата Вилма се здоби не само со драгоцено искуство, туку уште со семејство и дом каде што настраностите на опаметените девици се забораваат. Сè на сè, Цоле со право ќе му ја опише Македонија на љубопитниот унпрофорец како прекрасна земја, со прекрасни луѓе и подеднакво прекрасна храна. Сега топката на цинизмот се префрлува од моралниот амбиент на семејството, поприштето во кое авторите на филмот извршија вистински преврат и деградација на старите етички правила во мињето на општеството, каде што институциите дубат на глава и оддалечените полови на моралниот универзум се шутнати на спротивната страна.

Така, најхуманото од сите можни општества во историјата на човештвото, социјализмот, се изроди во една стравотна тоталитаристичка закана на демократијата; симболите на слободата, борбата и хероизмот се заменуваат со паметници на потрошувачкиот менталитет, полицијата заборава на измислените непријатели за некоја кафеанска сума од 2 000 долари итн. Навистина, прекрасна земја во позајмениот вокабулар од насмеаните миротворци што везден нè посетуваат, со прекрасни луѓе, кои за десеткратно помала сума од грст долари го травмираат семејството, склучуваат бракови на чија ос-

квернавена аура веќе утре ќе се подбиваат во некоја изнајмена хотелска соба или во некоја ограбена лимузина.

Спиралата на цинизмот која допира не само до поболеното морално ткиво на поединецот, туку и до густо распнатата мрежа на корупцијата на општеството, сепак не го открива лицето на мизантропот, кому му додел светот, луѓето и нивните соништа.

Тоа е поглед на шегаџија кој по малку изнасилениот хумор го користи како лековторна киселина претпазливо дозирана и разлеана врз отворената рана на душата од маргиналците осудени на осаменост, запоставени и заборавени од сите социјални и хуманитарни институции.

Внимателната режија можеше тој скокот на хуморот да го кристализира во многу поостар сатиричен бодож само ако имаше на располагање високо квалификувана екипа и добар актерски тим. Не дека носителите на главните и епизодните улоги во САМОУНИШТУВАЊЕ не се талентирани, тие имаат сензибилитет на автентични актери и страст на уметници. Но, несреќата е во тоа што во најголем број случаи тие играат погрешно. Јовица Михајловски, на пример, кој изнасобра комплименти за непосредноста и миметичката сестраност на својата игра, имаше бриљантни мигови и во ситуации кога требаше да ја соопшти непресушноста на животната радост, и кога неговиот Кумплунг тагуваше, и кога се подготвуваше за некаква гадост. Но тој ист Јовица Михајловски си дозволуваше нагаѓањата за тоа низ каква психолошка криза минува неговиот лик да ги доведе до корсокакот на карикатурата.

Во таа масовна недоумица учествуваа безмалку сите актери дури и во моменти кога духовитиот гледач во нивната игра можеше да насети дека тие си поигруваат со својот шарм и небаре се обложуваат дека можат да го демистифицираат култот и на најславните холивудски ѕвезди.

Во оваа мижурка на парадокси и на искрени верувања дека глумата, филмот и уметноста, воопшто, е сериозен потфат, не учествуваше камерата. Таа беше недозволено еднолична и доби музички пандан во талентирано компонираната, но нефункционална музика на Влатко Стефановски.

ЖЕНСКИ СУДБИНИ ВО СВЕТОТ НА ПРАЗНОТИЈАТА



(КОН ФЕНОМЕНОЛОГИЈАТА И ЕСТЕТИКА НА ЖЕНСКИТЕ ЛИКОВИ ВО ФИЛМОТ САМОУНИШТУВАЊЕ)

Помеѓу битието на филмот и на театарот и во страста за овие два мошне значајни творечки жанрови нема поголема разлика - доколку се работи за доживелицата на драмската структура и процес и за местото и значењето на актерската игра. Другото најчесто е различно, дури и кога се работи за екранизација на прочуени театарски пиеси и претстави, што се случува кога амбицијата на филмската продукција во своето бескрајно барање на нови сижеа и сценарија повторно ќе се нурне во светот на театарот, кој некаде на почетокот нејзе ѝ беше еден од главните инспирации и вртуоци; затоа тие меѓусебно де се оддалечуваат де одвреме навреме се допираат - некогаш со среќа на новите успеси, некаде залудно барајќи вреден творечки резултат.

Меѓутоа, таа врска филм-театар интимно е трајна, затоа што филмскиот продукциски гигант - американскиот филм, како и неколкуте филмски стилски епохални достигнуања - ја имаат вградено суштината на драмскиот (т.е. театарскиот) супстрат во основите на своите визији и дејствени планови. Втората органска врска, пак, меѓу најзначајните базични творечки ентитети и естетски единици на театарот и на филмот се однесува на совпаѓањето на местото на актерите и на нивната игра и естетски придонес во градбата на уметничкото дело. Можеби во театарот актерот повеќе е првата структурална клетка, од која сè почнува, околу која се врти творечкиот акт и со која тој се гради и изразува, додека во филмот е можна и еднакво значајна и

улогата на сликата, а, исто така, и заради временско-просторниот (не реален, туку идеален) идентитет, не е толку единствена улогата на актерот, туку е поиспакнато и повлијателно местото на режисерот. Меѓутоа, местото на актерот на филмот, и ако не е единствено прво, останува меѓу првите и најзначајни, незаобиколни елементи доколку творечката цел е создавање на вредно уметничко дело. Неговите дејства се динамичко конструктивни делови, а ликовите соодветни целини врз кои се потпира структурата, генералната визија и духовната целост - и на филмот, како и на театарот.

Овој дескриптивно естетички вовед претставува нагласување на основата од која ќе појдеме во анализата на најновиот македонски игран филм САМОУНИШТУВАЊЕ (режија Ербил Алтанај, продукција 1995, премиерно прикажан во 1996 година). Таа вистинска прва приватна филмска продукција кај нас (копродукција со турските финансиери и производители) понудува една слична појдовна основа како стојалиште за негова критичка согледба и оценка, бидејќи неговата базична естетска претпоставка, неговиот најбитен, изворен и градбен творечки елемент е еден инхерентен драматички материјал во форма на сценаристичката основа од Сашко Насев.

Сашко Насев е најплодниот и најпознат млад македонски драмски творец. Десетте драми што ги има напишано и кои се изведени до неговата 28 година од животот (а има направено и доста телевизиски сценарија) го

претставуваат него како расен драматичар, со голем специфичен творечки сензибилитет, со автентичен пристап кон драмската материја и со исклучително вреден уметнички израз. Покрај неколку алегориски или симболически текстови, барем два негови драмски текста се оригинален придонес кон афирмацијата на новата реалистичка драмска постапка, со која настапи генерацијата на транзицијата и која има значење на оживување на критичкиот театар во едно доба на кое критичката димензија му е суштина, а критичкиот пристап основна арома и позиција. Пиесите „Чија си“ и „Грев или Шприцер“, низ ривалистичка постапка, толку мила на посткултурата (постмодернизмот), го реконструираат светот на нашата младост (на младоста токму на таа генерација творци од кои произлегоа овие дела) со цел неговата залудност да стане извор на човечката потреба да се пресмета со своето лошо минато и со залудното егзистирање, со амбиција со средствата на уметноста да се поттикне егзистенцијалната енергија кон себеиспитување, кон (дијалектичко антистетичко) себенегирање и себевоскреснување како реконструкција на идеите за еден почовечен свет, ослободен од судбинското заложништво и човечката бессилност. Тоа се драми на една младост во потрага по Себе, во кои низ исповеден, аналитички и поттикнувачки самонадминувачки пат се стига до многу потрајни социјални и идејни димензии одошто е фасцинантниот драмски расказ. Ликовите во нив се живи и вистински градбени (само)целини во сложената целост на драмската зграда. И во однос на презентацијата на драматиката и на можностите на ликовите, овие дела антологиски беа претставени во Драмскиот театар во Скопје, станувајќи мегахитови на новиот македонски театар. (За суштината и дострелите на фасцинантната „Чија си“ пишував во предговорот „Во потрага по самоидентификација“ кон изданието на оваа пиеса на англиски јазик: Saško Nasev, "Who do you belong to", Скопје, изд. Метафорум, 1994, стр. 7-17.)

Слична е и драмската предлошка за филмот САМОУНИШТУВАЊЕ. Сценариото на Сашко Насев ја следи истата мелодрамска базична естетичка идеја, драмската структура е цврста и логична, сите елементи на драм-

ската целина се поврзани, зборуваат и за себе и низ целоста. Но, овој филм во својот драматски полнеж е свртен уште повеќе кон современоста на нашиот живот. Сместувајќи се сред транзитивниот процес, тој своите историски нужни нукулци не ги разработува како реминисценција, туку директно како опис на актуелните настани и на карактеролошките својства и на сегаприсутните судбини на ликовите, но притоа своите стратегиски (песимистички) согледби не ги изведува како публицистика или демагогија, туку како полнокрвно авторско вдахновение од актуелноста која веќе денес сведочи за иднината. Филмот е драматичен пресек и приказ на нашето опстојување, но и автентична драма за текот на нашето доба на себебарање и непронаоѓање ни во себеси ни во другиот ни во заедничката целост, разнебитени од тормозењата и катаклизмичните удари, кои не растресоа до витална непрепознатливост и човечка празнотија. Оваа драма е еден наш нов егзистенцијализам, но каде што реалистичката форма „на дното“ е релаксирана со ентузијастичката кундеровска согледба на хуморноста на бесмисленоста, сето тоа миксирано низ големата брехтовска парадигма на дистанцирањето со вплотување низ вистинскиот духовен процес.

Особено според вредноста и значењето на неговите ликови, овој филм е голем авторски придонес кон нашата културна самоидентификација низ визијата на творечките можности и со реализацијата на сложените уметнички задачи со вештина која блеснува и восхитува. Ликовите се изградени на ист начин како и во досега нефилмуваните споменати пиеси „Чија си“ и „Грев или Шприцер“ (а за кои веќе одамна се спомнуваат различни намери тие да бидат екранизирани). Тие нови ликови на Сашко Насев се навистина полни, живи, сопставени и противставени, целосно го исполнуваат творечкиот простор, а сами по себе нивните судбини се сè во ова дело - од почетни темелници до завршни последици, па според тоа се и основа за целосната естетика на филмот САМОУНИШТУВАЊЕ.

Како што е сè во животот израз и на машкиот и на женскиот принцип, на нивното релативно двојство и апсолутно единство, како и во драмите, така и во ова сценарио на

Сашко Насев, женските и машките ликови се творечки заокружени и естетски значајни. Меѓутоа, во директната сегаисторичност, во концентрираната актуелност на САМОУНИШТУВАЊЕ, женските ликови проблеснуваат со поголема драматичност на нивната судбина и персоналност - наспроти историчноста на споменатите две театарски пиеси, каде што со минувањето во минатото машкиот принцип сè повеќе ја преокупира човечката свест за во некое митско минато жените речиси да исчезнат од диоптријата на естетската потребност. Во точката на сегашноста, врз што е сконцентриран „Прирачникот за самоуништување“, женските ликови се напојуваат од свежата крв и пот на нашето современо страдалништво. Така се демонстрира сензибилитетот за еквивалентноста на женско-машката судбина во современиот свет, во кој сè се случува како двојна полова драматика, зашто во трагедијата двата пола настапуваат секој за себе. Филмот на Сашко Насев САМОУНИШТУВАЊЕ е жива драма на живи личности, која го афирмира духот на полниот хуманистички сензибилитет, којшто во својата позитивна програма се изразува како барање за согледување на вистинската местоположба на жената, а во својата негативна конотација како изблик на сознанието дека квалитетот на животот на жената и нејзината слобода (полнотата на манифестирањето на нејзиното битие) се показ за степенот на вистинската социјална и духовна полнота (слобода) на сето човештво. Во тој контекст, женските ликови во овој филм се уште едно сведоштво за вредноста на хуманизмот на писателот Насев, бидејќи се израз на вредноста и на значењето на женскиот елемент во целината на животот. Под вештата рака на мајсторот режисер Ербил Алтанај таквиот творечки потенцијал само можеше да се овоплоти во ремек дело.

И машките ликови се одлично замислени и изградени, животното полни и драмски функционални - особено главниот херој таксистот Кумплунг (во интерпретација на Јовица Михајловски како негова досега најдобра ролја) и вториот главен машки лик вуќото и таен полицаец Џацко (кого прекрасно го игра големиот маестро на македонското актерство Благоја Чоревски). Но, машки ликови

има во нашите филмови - женските недостатоци, иако неколку филмови се посветени токму на женските суштества: првиот ФРОСИНА и саканиот МИС СТОЊ, на пример. Меѓутоа, дали поради предимно историската свртеност на македонската кинематографија, што ги возникнува предимно машките судбини (како што пред малку се обидовме теорискоестетички тоа да го објасниме), женските се поретки, помалку полни и цврсти, така што пленат нивната бројност, квалитет на обработката и естетско значење на трите такви лика во овој најнов филм. Затоа ја насочуваме нашата анализа токму кон нив, бидејќи тие на филмот му даваат посебна привлечност.

Ликот на Стојна, жената на Кумплунг, е конципиран како реален контрапункт на еден деспот-маж и краен мачист, каков што е нејзиниот филмски животен партнер Кумплунг. Стојна е обична жена од нашите простори, работничка и отпуштеница во тешките времиња на економска криза и приватизација, чијашто единствена животна цел е подготвување (обезбедување?) скуден оброк, мал целпарлак за синот и ситно задоволство на облекување чиста блуза и пиење кафе со колешките работнички или со комшиките, постојано очекувајќи го враќањето на бедниот маж, кој ја тепа, малтретира, негира, брише, понекогаш и силува, со глупа празна шеговитост надоместувајќи го животното и човечко отсуство од нејзиниот свет или само бегло присуство во него. Тие сега се (а и секогаш во животот биле) само тангенти кои не се допираат според нужноста, туку според случајноста, а во таа средба не се раѓа миомирисот на љубовта и задоволството, туку гнасата на машката нељубезност и на женското тотално силување како израз на нејзината реална инфериорност и реализирана фригидност. Нејзиниот бесмислен конечен триумф е израз на парадоксалната трагична „хепи-енд“ разврска на филмот - блудниот маж го враќаат дома во инвалидска состојба, неспособен за движење, неизвесно дали и за интелектуално разбирање - но секако подложен на една малечка грижа од страданата како околу детуленце.

Оваа несреќна и празна Стојна навистина маестрално ја игра Катерина Коцевска,

првенка на Драмскиот театар од Скопје, во една од најубавите женски ролји во македонскиот филм воопшто. Таа настапува со методот на директна идентификација: без никакви поправки и преправања таа ја игра Стојна како да живее на јаве, само со средствата на фабулата, со сценаристичките зборови, со костимите и во сценографскиот амбиент нијансирајќи ја трагичноста на средовечната жена во нашата загубена реалност. Кате Коцевска демонстрира силна моќ на актерско доживување (затоа никаква трансформација за овој лик не ѝ е потребна, иако актерката во животот е една весела, елегантна госпоѓа), кое е добродојдено, бидејќи структурата на филмот не бараше надворешно, туку внатрешно лично сплотување, коешто Коцевска го остварува со чисти актерски средства, со нежна предаденост на ликот, со суптилна мимика, со софистицирани гестови, со смиреност на згазена жртва.

Ликот на Шила, пејачка, љубовница на Кумплунг и жена на шура му Цацко, е доста

необичен за нашата кинематографија (и театар). Од нејзината позиција на анимир-дама, кај нас никој не се воздигнува никаде, па ни до брак со личност со посакуван социјален статус на виш полициски службеник, но и тоа решение е нов производ на бескрајно потенцијалните персонални судбини на капитализмот, особено во фазата на неговото дивеење и непринципиелно-нестандарден развиток. Како драмска личност, Шила е дадена без семеен социјален бекграунд, но нејзината лична социјална и животна заднина, околности, идеи и цели се исклучително широко и добро разработени. Таа релативно млада жена знае што сака, верува дека знае што може да постигне и се труди да постигне и повеќе од тоа, не како Кумплунг со дрскоста на натисокот, туку со перфидни методи на женската искривоколченост. Таа не е женски двојник на Кумплунг, туку негов Петко, дополна, но и самостојна фигура, со свои методи и вештини, кои очигледно повеќе успеваат отколку оние на главниот машки лик. Како таква, таа е



**НОВ ИГРАН
МАКЕДОНСКИ ФИЛМ**



Катерина Коцевска

личност која во филмот ги поврзува нишките, низ неа се прекршуваат моралните дилеми и демонстрацијата на квалитетите и на дострелите на реалноста, таа е најдинамична во лична и социјална смисла - само нејзе ѝ се случува качување на скалата на социјалната стратификација и измена на животот и можеби на судбината: на сите други во филмот таа однапред им е дадена, никој и ништо не може да ја измени, освен да ја лизне надолу.

Исклучително тешката улога на Шила мошне успешно ја изведе младата студентка на Факултетот за драмски уметности во Скопје Јелена Мијатовиќ. Во филмот обично постарите ги играат помладите, овде една млада девојка игра една веќе зрела млада жена, постара од неа како лик барем неколку години (што за таа возраст значи многу), нагребена со тешкотиите на ноќниот забавувачки живот, на дневната сексуална активност која често преминува во проституција и со борбата за себетрансформација до повисоко

социјално ниво кога за тоа ќе ѝ се укаже шанса. Остварувањето на Јелена Мијатовиќ е крајно добро, таа се трансформира себеси во апсолутна смисла, на ликот му подредува сè (иако во животот никој од гледачите не може да ја препознае), раскошно го користи методот на преправање и на карикирање, но сообразени со трагичноста на случувањето, така што не предизвикуваат смеа, туку сомилост и подрастични емоции на тешка доживелица. Со тоа Мијатовиќ оствари една првокласна ролја за највисока оценка.

Ликот на Вилма, девојче од осумнаесет-деветнаесет години, девојка, а потоа жена на синот Цацко, сексуален објект на таткото Кумплунг, е конципиран како израз на едно длабоко духовно единство на младите генерации со судбините на нивните женски другарки. Тажен е животот на девојка која како момиче минала низ долготрајната криза на нашето општество, не доживувајќи ништо убаво и перспективно (не развивајќи ги ни селитата), а моминството низ годините на транзиција, кои семејно ѝ донесоа отпуштање на родителите, бедост и гладост, без ниедна забавна нотичка, дури ни на сексуален план (само се бакнува со своето последно момче без крај, до болка). Таа тажна слика на бескрајната празнина пред која стојат неколку наши генерации без перспектива во животот, согледувајќи го него само како празнотија и пустош, а себе гледајќи се само во бегство негде далеку, или овде, на лице место, кон самоизмамништво на менувањето на својата положба (втрчување во брак без било каква економска можност, без работа и вистински шанси; сонување без никаква основа за реализација), доживувајќи ги своите околности и какви-годе промени во нив како крајна неумитност, која не зависи од нив, а сепак толку директно влијае врз нив. Милноста на Вилма како олицетворување на младоста е мелодраматски приказ на убавината на бесвесни дечиња, за кои секој знае дека ги чека страдање, глупости и колење во животот, но во тој миг нив ги izdelуваме од трагичниот контекст и врз основа на нивната пријатност ја градиме сликата на евентуалната (невозможна!) посакувана надеж. Но, овде ни тоа го нема. Крајната празнотија на животот го испразнува и естетското сочувство со оваа уба-

ва девојка - таа е само објект меѓу другите предмети на овој свет, па така и објект на безмилосната сексуалност на идниот свекор Кумплунг. Никој не ја жали - сè е во духот на добро суредениот недобар свет.

Допадливата улога на младата Вилма прекрасно ја игра професионалната манекенка и фотомодел од Рим Силвана Ерац. Оваа девојка по потекло од Скопје неа ја остварува со методот на наивност без заштита - на разбудување на своите нежни женствени атрибути, сите предадени во служба на засакување и почувствување сочувство и сомилост со младата несреќна мома со грозна судбина, без никаква судбина. Таа маестрално го игра своето лично сочувствување со позицијата на своите родители (кои не ги гледаме ниеднaш, а низ нејзината игра дознаваме многу, или сè, за нив), со позицијата на нејзините дечковци (од кои го гледаме само еден, нејзиниот иден маж), исто така згазени како и таа самата, со позицијата на нејзината генерација, која не е „загубена“, туку празна, бидејќи нема со што да се оствари, со нејзиниот насилан сексуален живот (во кој партиципира без уживање) и со нејзиниот наметнат брачен живот (во кој ужива без партиципирање). Силвана Ерац ги освои срцата на гледачите и како лик и како актерска личност.

Сместени некаде на крајот на западниот и на почетокот на источниот свет, ние и имаме и немаме инхерентно разбирање што е тоа Судбина, Фатум, Животна неминовност. Нашето уметничко ламентирање за Судбата некако повеќе личи на извлекување на раскази и доживелици од старината отколку од некој нов дух и современ тренд. Затоа можеби и им се чудиме на оние од Левантот и подалеку натаму, кои пред секој настан, пред секој зафат, во оценката на животот и на случките цело време го истакнуваат значењето на Вишата сила и на неговата содружничка Судбата, за квалитетот, за последиците, па дури и за битието на самото случување. Всушност, К'сметот е динамичка сила која толку ја определува егзистенцијалната сушност на нашето човечко опстојување, што постоењето веќе не му припаѓа на човечкото суштество, туку тоа е негов носител и негова случајна празна форма. Сè е судбина - тоа е универзалниот збор за празнотијата на пос-

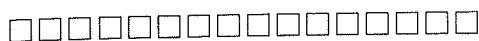
тоењето. Сашко Насев во неговиот филм САМОУНИШТУВАЊЕ тоа маестрално го покажува. Никој не може да мрдне ни чекор, ни миг вон од определеното време и простор, надвор од себеси (како закостенетост) и вон од својот свет (како универзалност). Сите сме детерминирани докрај, само во одвивањето на животот наоѓајќи ја неговата личотија и само во приклонувањето глава пред таквиот законит процес сместувајќи се себеси во едно тивко, покорно, неугледно опстојување.

Затоа празнотијата не може да се истисне, или да се измени, или замени со нешто друго - таа како неумитност само тече пак и пак. Така тоа му се случува и на сиот мал социјален свет прикажан во овој филм, така тоа им се случува и на секој од ликовите. Сè што им се менува е со цел сè да остане исто (како што интимно посакуваат големите реформатори, на крај страхувајќи од својата замисла). Во тоа се особено константни женските ликови. Нивната судбина е неменлива. Тие се родени да бидат тоа што се и мораат да бидат тоа што се. Во тоа ќе им помогнат и светот, и настаните, и историските собитија, но и машиниот дел кој ги опкружува, кој безмилосно се игра со нив како тој да е орудие на Судбината, а тие објект за нејзино најслатко изживување.

Сашко Насев направи еден одличен филм за нашата секојдневица, живот и сегашнина. Поуниверзален е и од тоа. Но, Сашко Насев создаде особено вреден филм за нашата жена - за нејзината еднородност, истост, закоравеност на збиднувањето и идентичност и при различноста. Со еден врвен модерен сензибилитет за битието и положбата на женската природа во нашиот свет (со тоа и за целиот тој свет), тој им крена паметник на тие неброени издржливи, безумени, споулавени, несреќни и - празни суштества.

Нема уметност без доживување на трагичноста. Филмот САМОУНИШТУВАЊЕ е прекрасен пример како трагичноста ѝ дава на уметноста право и величественост да го поплука недобриот живот. Особено празнотијата на женските ликови во него, маестрално замислени и маестрално изиграни, е наш пораз кој демне и со својата ужасна човечка дефинитивност.

АКТЕРСКАТА ИГРА НАСПРОТИ САМОУНИШТУВАЊЕТО



Соочувајќи се со прилично скромна, бројно, филмска продукција и без вистински шанси за проверка во играната телевизиска програма, актерскиот корпус од нашата средина го остварува својот креативен континуитет, со малубројни исклучоци, пред сè на подрачјето на театарот. Лишени од можноста практично да ги апсолвираат дилемите околу филмската и театарската актерска игра тие ги прифаќаат предизвиците на нивните задачи едвај секавајќи се на своите последни искуства и без можност за потпирање врз туѓите промислувања за нивните резултати. Без обзир на индивидуалноста на актерската уметност, таа е и дел од еден колективитет во кој се обединети сите творечки, организационски, општествени напори и ги следи неговите стандарди. Добрата, ефикасната, актерска игра ја експлоатира динамичката перцепција на гледачот. Таа не само што го предизвикува активитетот на неговото испитување, туку може и да го сопре, таа конечно и го отсликува тој активитет. Во однос на поединечното филмско дело, актерската игра ги поставува и ги поддржува начините на промените, на компонирањето и декомпонирањето, задавајќи ѝ загатки на перцепцијата на гледачот, присилувајќи го да ги набљудува игрите околу просторот и карактерите во него.

Сценаристичката предлошка на Сашо Насев, автор, кој има посебен интерес за перифериите на Скопје и за периферните животи на нивните граѓани прилично го стеснил просторот на филмот САМОУНИШТУВАЊЕ.



Силвана Ерац и Оливер Митковски

Не само што поставената рамка на филмот која иронично го одредува местото на настаните („Многу убава земја, љубезни луѓе, убава храна... сè е убаво како во рај“), туку и ги врзува своите јунаци за сиромашните, но и помалку идиличните маргини на градот. Светот на јунаците на САМОУНИШТУВАЊЕ е свет без промени; однапред зададените појдовни животни позиции не се менуваат, тие само се

доведуваат до некои свои логични исходишта. Емоционалниот свет на овие ликови е сведен на одреден просторно-визуелен облик кој, некаде повеќе, некаде помалку може да ни долови полн оживотворен карактер. Заедничкото „основно чувствување“ го задоволува режисерот на филмот во креирањето на таа животворност, без да се обиде да изрази нешто повеќе од тоа „основно чувствување“. Така актерската екипа заробена во, повеќе или помалку, заедништвото на основните елементи кои ја одредуваат нејзината задача, го следи патот на изразување на емотивните состојби со вариетети на инфлексии.

Не само поради главната ролја - Јован Кумплунг - Јовица Михајловски точно ја дијагностицира основната идеја на сценариото, што пак го одредува ставот на ликот, карактерот што ја одредува емоционалната состојба на ликот, средината во која се одвива дејствието што го условува расположението на ликот и конечно повеќето ситуации што ја одредуваат „акутната емоција“ на ликот. Поаѓајќи од сопствената актерска натура со неизнасилени „трансформации“, тој успешно ги отелотворува сите овие компоненти и создава лик кој го одржува вкупниот баланс на актерскиот активитет (има сосем малку сцени без негово присуство). Потпирајќи се на скопскиот идиом и исушувајќи го од секаква метафоричност Јовица Михајловски нужно не изразува богатство на диференцирани чувствувања, туку го издвојува оној основен сензибилитет што го легитимира карактерот и средината. Лишен од какви било морални скрупули, барајќи алиби за сопствената неуспешност во погрешноста на изминатиот општествен систем тој е опседнат само со задоволување на своите анимални сексуални желби што го доведуваат до крајното исходиште на вегетативна егзистенција. Актерската експресија на Јовица Михајловски точно ги нијансира односите со женските ликови, градирајќи една линија која нужно го претвора во објект лишен од емоции и рефлексии. Поттикнат од губитокот на својата „комфорна“ љубовна врска, во која евентуалните траги од некаква емотивност се избришани од гротескната страст, тој ја разурнува невината врска на Вилма со својот син, за конечно да ги урне и кривките конвенции врз кои почива

неговото семејство. Доминантниот актерски израз се препознава и по ситните исечкори, односно меандри на основната линија: кај Јовица Михајловски тие се оние сцени кога за миг се обидува да се вклопи во семејните ритуали (посетата на штотуку венчаните Славко и Шила, враќањето дома по целоноќните отсутствувања) и во кадрите каде што „реагира“ без текст на текот на дејствието. Токму тука тој не смета дека е потребно да го потенцира, уште еднаш, основниот карактер на Кумплунг, туку го збогатува додавајќи му актерски виџети што го чинат попластичен и уверлив. Во ваква средина со скромна кинематографска ситуација, Јовица Михајловски и неговиот актерски резултат нема да предизвикаат рецепција соодветна на ова вонредно остварување, со што се губи идентификацијата на уште еден „репер“ во нашите очајнички споредувања со „светот“.

Ако актерскиот израз на главниот protagonist е свртен кон екстерната експресија тогаш неговиот пандан, ликот на мајката во толкување на Катерина Коцевска, посега по смирени изразни средства. Обично впечатливоста на актерската „парада“ е посилен кај гледачите, но сведеноста, економијата на играта на Коцевска му дава можност на внатрешниот интензитет рамноправно да ја гради атмосферата на „типичното“ семејство од предградието. Исправена пред задачата да биде гола „функција“ без вистински простор за презентација за симптомите на судирот на својот свет со случувањата во нејзината кука, таа ја остварува својата уметничка егзистенција со една заканувачка смиреност. Обидувајќи се очајнички да го одржи привидниот ред, деградирајќи се како личност и како жена, Мајката на Катерина Коцевска именувана Стојна, веројатно како карактеролошка индикација, силно ќе реагира во одбрана на достоинството на куќата и на остатоците од своето сопствено (сцените со жената на бившиот директор на нејзиниот маж и сцената на понижувачки пројавената страст на нејзиниот сопруг). Токму изразената помирност со сопствената состојба и активитетот да се зачува оној остаток кој претставува егзистенцијален минимум за неа го реди овој лик во извесните доблести на филмот. Актерските трансформации на Катерина Коцевска незабележител-

ни и непринудени, директно кореспондираат со основното чувство на поголемиот дел од гледачите, менувајќи ги досегашните стереотипи и создавајќи нов лик-парадигма кој презентира една поопшта евокација.

Светот на маргиналците го дополнува и ликот на пеачката Шила во толкување на Јелена Мијатовиќ. Борејќи се со еднозначноста на својата задача, таа не чини посебни напори да го продолжи и онака кусиот „тек на емоции“ на својот лик, но повторно ги сведува потребните емоции на една нужна битност која е доволна за негова карактеризација. Ако создавањето на еден лик претпоставува согледување на „текот на емоциите“ на тој лик одеднаш и во целина, тогаш останува впечатокот дека Јелена Мијатовиќ ја остварува таа задача. Но вистинската актерска креација подразбира потрага и пронаоѓање на оние, макар и мали, можности за инектирање на супстратот од сопствената личност што понекогаш значи живот.

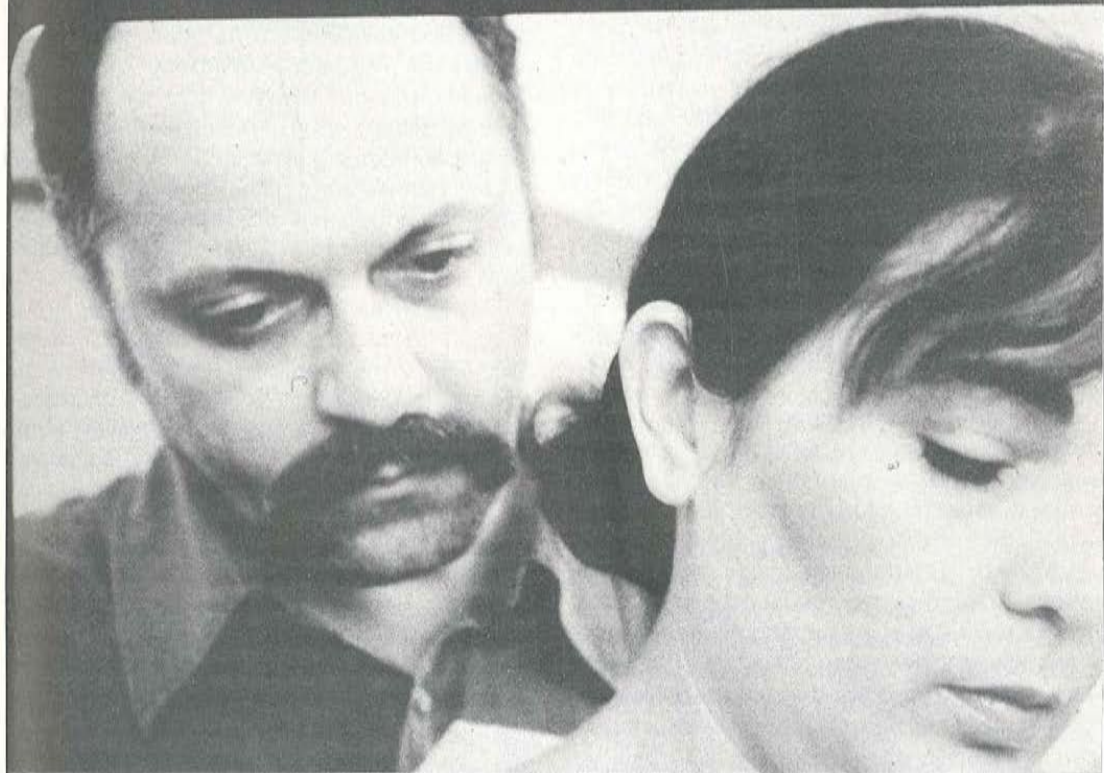
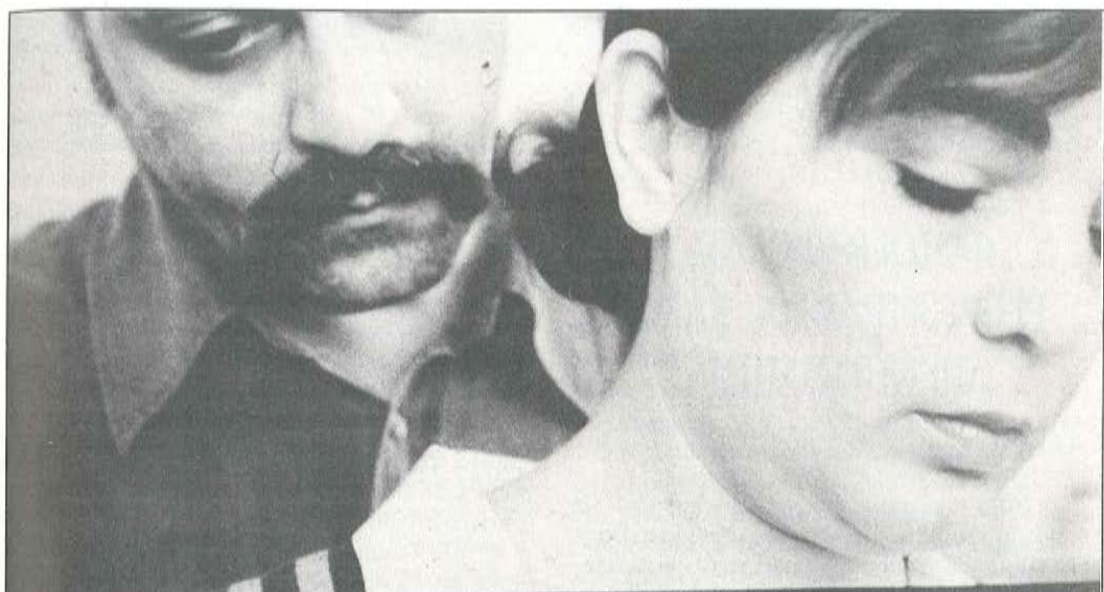
Искуството од играње на филм претпоставува и нешто малку повеќе од гола експозиција на сопствениот индивидуалитет. Ако психофизичките предиспозиции на Силвана Ерац и Оливер Митковски се несомнено доволни да влезат во светот на САМОУНИШТУВАЊЕ, тогаш нивните актерски умења ги оставаат Цоле и Вилма на ниво на кроки. Ставени во замка, во недостаток на сценаристички материјал или режисерска беневоленција да ја надминат својата појавност, тие можеби го остваруваат она што е барано од нив, но не и она што нивните ликови би ги претворило во нешто повеќе од повод. Хендикепот на Силвана Ерац е тоа што нејзиниот лик се двоуми помеѓу крајна наивност и речиси ретардирана ментална состојба, а особено со немотивираното согласување на врска со Кумплунг не е амортизиран со подлабоко проникнување во ликот Вилма, за да се најде спас од неуверливоста. Оливер Митковски, пак, лишен од сцена во која би го изразил својот однос кон сопствениот татко, по насилното заведување на неговата љубов, остава впечаток на помиреност што е во спротивност со неговото претходно однесување. Останува надежта дека овие несомнено впечатливи актерски пројави нема да бидат за еднократна употреба и дека ќе го докажат својот талент надми-

нувајќи го својот експресивен хабитус пред сè во доменот на говорната фактура.

Благоја Чоревски во ликот на Славчо или Цацко предизвикува изненадување пред сè за оние што ги паметат неговите комичарски креации. Со инстинкт на вонреден актер, очигледно без некоја сериозна режисерска поддршка, тој предлага еден лик далеку од стереотипите и од замките на клишеизиран приод кон „полицеец со хемороиди“. Остварувајќи чудесна актерска ефикасност помеѓу зачуденоста што ја предава неговото лице и злокобните сплетки, кои, по нужност на професијата, е должен да ги прави, тој со исклучителна леснотија го лансира својот лик во сферата која ги обединува уметноста и животот. Прашање на талент е способноста за изразување на голем број емоции и сместувањето на тие емоции во остварување на уметничка креација, но уште поголемо умевање е еден ограничен емотивен простор, актерски да се пресоздаде во суштина на реалноста. Благоја Чоревски токму тоа го остварува.

Актерската игра на филм претпоставува и колективитет во кој важна роља заземаат и остварувањата од таканаречените „supporting cast“. Се чини дека англиското именување е поточно од одредниците на нашите филмски шпици. Валентина Божиновска и Тони Михајловски придонесуваат во голема мерка за детерминирањето на светот на САМОУНИШТУВАЊЕ. Тони Михајловски ги носи актерските валери на својата генерација, чиј сензибилитет е вкоренет во нашата реалност. Тој тие валери успешно ги презентира наоѓајќи точна мерка за доловување на мекиот насилник. Валентина Божиновска единствено доаѓа од светот на кој семејството на Кумплунг не му припаѓа. Нејзината актерска посебност го прави тоа успешно. Зголемувајќи го својот епизоден актерски простор Бајруш Мјаку и вака докажува дека експресијата градена низ многу искуства, а можеби, пред сè и индивидуалниот ореол, го сместуваат овој бармен во сеќавањето на гледачите.

Во извесна мерка, актерската игра во филмот САМОУНИШТУВАЊЕ го корегира насловот. Самоуништувањето е претходно извршено. Актерите само не потсетуваат дека овој процес успешно е привршен.



Кадар од филмот САМОУНИШТУВАЊЕ

СУЗАНА МИЛЕВСКА

УДК 77.04
Кинопис 15(8), с. 86-90, 1996

ФОТОГРАФСКАТА РЕПРЕЗЕНТАЦИЈА КАКО АПРОПРИЈАЦИЈА



Кога се истражуваат принципите на репрезентацијата таа, според **Ричард Волхајм (Richard Wollheim)** и неговата сега незаобиколна книга на таа тема „*Уметноста и нејзините објекти*“⁽¹⁾, пред сè, треба да се сфати како еден одреден начин на гледање кој може да биде третиран, но не и дефиниран, како *гледање адекватно на репрезентацијата*. Сепак, репрезентацијата не може да се гледа единствено на овој начин бидејќи за неа е потребна и референција.

Гледањето што е адекватно⁽²⁾ на репрезентацијата е еден посебен вид од поширокиот перцептивен род, наречен од страна на Волхајм „*репрезентативно гледање*“⁽³⁾. Според него, потешко е да се одреди родот на репрезентативното гледање, она што е заедничко за сето репрезентативно гледање, отколку природата на перцептивниот вид, кој важи единствено за гледањето својствено на репрезентацијата⁽⁴⁾.

Она што е специфично за гледањето адекватно на репрезентацијата е тоа што на него може да се примени стандардот на точност: овој стандард произлегува од намерата на оној што ја создава репрезентацијата - уметникот. Стандардот подразбира да се одбере единствената точна репрезентација од сите можни перцепции. Ако поради некомпетенција, незнаење или лоша среќа на уметникот, можните перцепции на дадената репрезентација не ја вклучуваат и онаа што одговара на намерата на уметникот, тогаш за таа репрезентација нема точна перцепција: нема што или кого да репрезентира.

Токму поради тоа што гледањето адекватно на репрезентацијата е прашање на стандардот на точност, поставен од намерата на авторот, тоа е издвоено од другите видови на истиот перцептивен род - репрезентативното гледање, затоа што или за нив нема стандард на точност или има, но не е поставен со намера. Како најдобар пример од првата група може да се земе Роршарховиот тест, а пример од втората група може да биде гледањето фотографии.

Во Роршарховите тестови воопшто не може да се примени стандардот за точност или неточност. За фотографијата, пак, споредбата точност-неточност може да важи во определбата на гледањето адекватно на фотографијата, но огромното учество на механичкиот процес при нејзината продукција води кон тоа каузалноста да биде исто толку важна како и намерата на авторот за воспоставување точност. Што или кого точно гледаме кога гледаме една фотографија, зависи од тоа што или кој е вовлечен на вистински начин низ причинските процеси и е во врска со тоа дека дистинкцијата *sitter/model*, која важи за сликарството не важи и за фотографијата⁽⁵⁾.

Токму во овој момент Волхајм доаѓа и до еден исклучок во определбата на гледањето адекватно на фотографијата или гледањето фотографии како фотографии. „Фотографијата може да биде фотографирана и потоа употребена како пиктурална репрезентација и во оваа пригода треба да биде видена на ист начин или во согласност со истите стандарди на точност како репрезентацијата“⁽⁶⁾.

Така, ако некој го фотографира својот пријател во поза на некоја друга личност со некој специјален филм, би било точно на фотографијата не да се види пријателот или филмот, туку личноста што требало да биде претставена. Дистинкцијата меѓу она што било фотографирано и моделот што е претста-

вен е избришана поради намерата која го спречува раѓањето на каузалниот процес, бидејќи тие фотографии не можат веќе да бидат гледани како фотографии. За сето ова да биде појасно, Волхајм ја воведува дистинкцијата меѓу *гледање како* и *гледање во* што е и наслов на едно поглавје во поновите изданија на неговата книга, за првпат објавена уште во 1968 година.

Наместо својата постара синтагма *гледање како* што би значело гледање на *X* (медиумот или репрезентацијата) како *Y* (објектот што е репрезентиран), сега Волхајм воведува нова синтагма која значи гледање на *Y* во *X*.

Овие внимателни определби на фотографската репрезентација беа потребни како вовед поради тоа што токму овој проблем е главна цел во истражувањата што една помлада група автори, претежно американски уметници, ги спроведуваат преку своите фотографски дела. Не е случајно што сите тие, според својата професионална провениенција, не се фотографи туку сликари. Токму затоа нивниот однос кон фотографскиот медиум не почнува и не завршува во истражувањето на законитостите на самиот медиум, туку тие се ангажираат околу преиспитувањето на проблемите на оригиналност, идентитет, репродукција, апропријација (присвојување) како дел од модернистичката митологија. Нивната **намера** е она што ги разликува нивните од останатите, миметички фотографии.

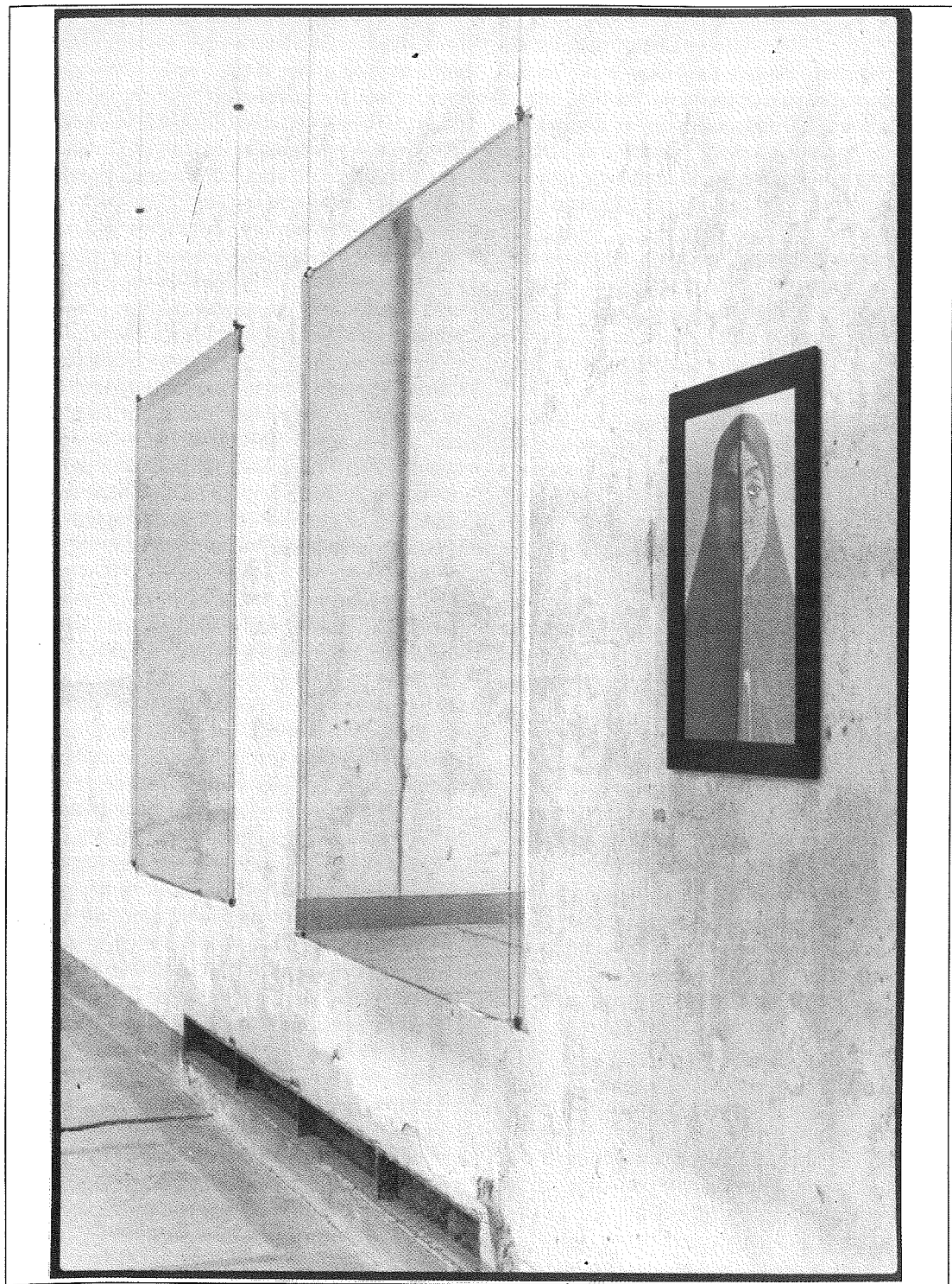
Проблемот на апропријација беше воочен уште во почетокот на осумдесеттите години, кога на американската ликовна сцена за првпат беа поставени неколку изложби на авторите **Шери Левин** (Sherrie Levine), **Синди Шерман** (Cindy Sherman), **Луиз Лоулер** (Louise Lawler), **Ричард Принс** (Richard Prince), **Роберт Лонго** (Robert Longo), **Џеф Уол** (Jeff Wall) и беа објавени неколку влијателни есеи на **Даглас Кримп** (Douglas Crimp), **Бенјамин Баклох** (Benjamin Buchloh), **Хал Фостер** (Hal Foster) и други⁽⁷⁾. Критиката почна повторно да ја преиспитува **аурата**, термин што за Валтер Бенјамин значеше единствено сидро кое може да го спречи отпловувањето на уметничкото дело во непознатите пространства на репродукциската десакрализација на уникатот. Наспроти ваквите носталгични ламен-

ти врз разводнетата аура, според Кримп, новата генерација уметници сака да покаже дека аурата денес е само еден аспект на копијата, а не на оригиналот⁽⁸⁾. Фотографиите на овие уметници се „секогаш веќе“ видени, конфискувани, присвоени, украдени. Оригиналот не може да се лоцира, тој секогаш упатува на некој свој претходник.

Постојат многу дискусии околу тоа колку ваквите дела укажуваат на пролиферацијата на слики во современото општество што помага при манипулацијата и контролирањето на однесувањето, а колку тие и самите стануваат дел од тој авторитарен систем. Сепак, колку и ваквите дела да „прават малку за да го стимулираат растежот на вистински вознемирувачко сомнение“⁽⁹⁾, тие поставуваат многу прашања и предизвикуваат на повторни преиспитувања на веќе усвоените и зацврстени модели на репрезентација и субјективизација и тоа не само во фотографијата туку во уметноста воопшто.

Апропријационистите, како што понекогаш ги нарекуваат овие автори, најчесто користат веќе познати дела, фотографии, реклами, филмски фотографии, и со помош на различни техники (фотографија, сито печат, ксерокс копии) манипулираат со нив. Ваквата постапка, наречена и неекспресионизам (Џермано Челанте), доведува до збунување на гледачот, па дури и на професионалниот познавач. Прашањето на атрибуција се појавува како прв проблем: кој е автор на фотографиите што Шери Левин ги прави префотографирајќи фотографии на автори кои влегле во историјата на фотографијата поради својата оригиналност? (**Вестон**, **Портер**, **Еванс**), или на фотографијата на Ричард Принс на рекламата за „Марлборо“?

Ако тргнеме од дихотомијата присуство/отсуство, толку важна и за Ролан Барт и за Валтер Бенјамин, ќе дојдеме до една неразрешлива амбивалентност: ако го сметаме за поважно присуството на моделот тогаш автори на тие фотографии се првите што се сетиле и ги создале токму тие претстави, но ако тргнеме од тоа дека авторството зависи од присуството на фотографот и неговата рака врз копчето, неговиот „ракопис“, тогаш подеднакво право на авторство имаат и апропријационистите.



Зоран Насковски - NO KNOCKING, инсталација, МСУ, Скопје, 1995

И покрај тоа што, на прв поглед, овој понов феномен во фотографијата изгледа хомоген и компактен, меѓу самите автори кои го создадоа ваквиот релативизирачки став кон оригиналноста, автентичноста и атрибуцијата на фотографијата постојат видливи разлики кои понекогаш дури упатуваат и на потреба од вклучување и нови термини за дообјаснување и разграничување на тие разлики. Можеби најдобро ќе се презентираат тие разлики преку фокусирање на случаите на Шери Левин и Синди Шерман, меѓу кои постои таква круцијална разлика.

Фотографиите на Шери Левин се секогаш директно преснимување на познати фотографии и цели серии од значајни фотографии, така што очигледна е намерата веќе во прв момент да се потенцира моментот на амбигвитет и забуна (кога во прашање би биле непознати фотографии и фотографии, многумина воопшто не би ја сфатиле играта). Познатата е „нејзината“ серија фотографии на фотографиите на Едвард Вестон, кои тој ги направил фотографирајќи го својот син Нил како античко торзо од делата на Праксител. Кому припаѓа детскиот акт преснимен од постер-реклама за изложбата на Вестон во галеријата Виткин: на Вестон, на галеријата, на неговата оставина или на Левин? Иронијата на проблемот на припаѓањето оди уште подалеку ако се земе предвид и прашањето на татковството (во случајот на Вестон) и мајчинството како креација (во случајот на Левин).

Анегдотата дека кога авторката му ги покажала фотографиите за првпат на некој свој пријател, тој ѝ кажал дека тие будат желба да ги види оригиналите и нејзиниот одговор дека тогаш тој ќе посака да го види детето, а со тоа ќе престане уметноста, повторно нè враќа на проблемот на репрезентацијата. Според Кримп⁽¹⁰⁾, репрезентацијата се случува бидејќи таа постои веќе во светот како репрезентација, а тоа директно влијае врз раслојувањето на значењето на терминот присутност: од она да се биде таму до тоа да се биде отсутен како услов за да постои репрезентација, што значи присутен посредно, преку некој медиум.

Прашањето на присвојување во случајот на Синди Шерман изразено се приближува до моделот на симулација, познат од делата

на Жил Делез (Gilles Deleuze) и Жан Бодријар (Jean Bauderillard)⁽¹¹⁾. За неа многу поважно од присвојувањето на туѓи фотографии е присвојувањето на туѓи пози. Имено, нејзините серии "Film stills" не се директно преснимени фотографии од филмови туку фото-портрети на самата авторка, преоблечена, нашинкана и поставена во поза што наликува на некој филм од педесеттите или шеесеттите години. За разлика од поетиката на Левин, во која се препознава типичен случај на апропријација, процесот на Шерман е комплексно испреплетување на апропријација и симулација⁽¹²⁾.

Стратегијата на нејзините фотографии е да се употреби познатата веродостојност на фотографијата против неа самата со креирање на фикција во која реалноста се појавува како вплетена нарација. Несаканата димензија на таа фикција во фотографиите на Шерман се појавува, се разотвора како фикција на субјектот. Автономното и унитарното *jac*, од кое другите „автономни“ фотографии би ги „извлекле“ своите креации, за неа не е ништо друго освен серија од репрезентации, копии и фалсификати. Значи, додека за Левин самиот објект, фотографското дело, е она што е подложено на мултипликација, кај Шерман тоа е сопственото *jac*.

Така, амбигвитетот на наративното е паралелно на амбигвитетот на *jac*, кое е истовремено актер во наративното и негов создавач. Овие фотографии не го откриваат авторовото вистинско *jac*, туку она имагинарното, конструирано како веќе познатите женски стереотипи. Иако Шермановите фотографии секогаш се и автопортрети, таа во нив никогаш не изгледа исто, дури ни како ист модел, со што се спротиставува на машката желба на жената да ѝ наметне стабилен идентитет. Повторно се наметнува прашањето за тоа чии се овие фотографии, но овој пат во игра влегува гледачот бидејќи тоа се всушност огледални маски кои на гледачот му ја рефлектираат неговата сопствена желба, посакуваната репрезентација⁽¹³⁾.

Симулацијата на идентитетот и апропријацијата на желбата ги прави фотографиите на Шерман иронични во однос на автентичноста на креацијата, што е она најспецифичното за сите апропријационисти.

Кога Џеф Уол ги фотографира своите инсценирани битки, кога Луиз Лоулер го преснимува целиот последен филм на Мерилин Монро НЕПРИЛАГОДЕНИ, прашањето за авторството трепери и ја раствора границата на идентитетот на авторот, на моделите и на самите фотографии.

Главната критика упатена на реалната моќ на фотографиите кои репрезентацијата ја третираат со присвојување на моделот, доаѓа од страната на теоретичарите (како Лосон) што мислат дека е тоа состојба на резигнација и прифаќање на ставот дека ништо веќе не може да се создаде; дека на тој начин всушност репрезентацијата е безбедна, а самите дела можат многу лесно да бидат отфрлени како само уште една авангардна уметничка стратегија, како премногу лесно пре-

познатлив коментар. Идеолошки, тие се безопасни, а со тоа своето место во музеите го добиваат веднаш и покрај истите оние дела чија автентичност и оригиналност ја преиспитуваат. Според Лосон, единствен излез од оваа стапица претставува сликарството „како бескрајна мрежа на репрезентации“⁽¹⁴⁾.

Сепак, неговиот текст, објавен уште во 1981 година, се должи на тогашната атмосфера околу трансавангардистите и сите сликарски неоизми и на тоа што и самиот тој е сликар. Поширокото влијание на апропријационистите се чувствува и денес, особено во полето на фотографијата⁽¹⁵⁾, но и на апстрактното сликарство. Имено, и самата Шери Левин, покрај фотографиите, почна да „присвојува“ слики, насликани во манирот на Кенет Ноланд.

БЕЛЕШКИ:

1. Wollheim, R., *Art and its Objects*, Cambridge University Press, Cambridge, 1980
2. Адекватно или својствено е превод за англиското appropriate. Во англискиот јазик термините присвојување и својствено се подложни на игра со зборови што во македонскиот јазик не е толку очигледна.
3. Wollheim, R., op.cit. str.205
4. Ibid., str.206
5. Овде се мисли на разликата на фотографскиот и сликарскиот модел. Најдобар пример за таа разлика е случајот со фотографирање/сликање на близнаци. Додека при сликањето на еден брат близнак не би се забележала разликата и кога би позирал другиот брат, при нивното фотографирање таквата замена не е можна (без одредени технички манипулации).
6. Wollheim, R., op.cit., str.208
7. Buchloh, B., "Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art", *Art Forum*, XXI, 1, Sept. 1982, str.43-56
8. Crimp, D., "The Photographic Activity of Postmodernism", *October* 15, Winter 1980
9. Crimp, D., "Appropriating Appropriation" in P.Marincola ed., *Image Scavengers: Photography*, Philadelphia: Institute of Contemporary Art, 1982
10. Foster, H., "Signs Taken for Wonders", *Art in America*, July 1986, reprint. in Howard Rissati ed., *Postmodern Perspectives*, Virginia Commonwealth University, New Jersey, 1990
11. Deleuze, G., "Plato and the Simulacrum", *October* 27, Winter 1983
12. Lawson, T., "Last Exit: Painting", *Postmodern Perspectives*, ed. Howard Rissati, Virginia Commonwealth University, New Jersey, 1990, str.151
13. Crimp, D., "The Photographic...", op.cit., str.137
14. Симулацијата овде, пред сè, треба да се сфати различно од копијата: додека копијата е моделирана според нешто што реално постои во светот (кај апропријационистите - некое уметничко дело) и личи или е идентична на моделот на кој реферира, симулацијата симулира модел со создавање на привид дека е нешто копирано и дека реферира на нешто, но всушност вистински референт не постои. Моќта на симулацијата е во тоа што создава привид на реалност, па идентитетот на оригиналот и копијата не е веќе стабилен.
15. Owens, C., "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism", *Postmodern Perspectives*, op.cit., str.20186-207
16. Ibid., str.202
17. Lawson, T., op.cit., str.152
18. На пример, делото на Зоран Насковски, фотографска инсталација составена од стакла, сребрен заштитен филм и фотографија - копија на фотографија на Ширин Несхат (преземена од „Арт форум“). Ова дело под наслов "No Knocking" (по грешка, "No Konking") беше изложено во Музејот на современата уметност, Скопје, декември 1995, во состав на изложбата „Приказни за погледот“, гостување на СССА, Белград.

ИНТЕРВЈУ СО АНРИ КАРТИЕ-БРЕСОН*

□□□□□□□□□□□□□□□□

** Со што да почнеме?*

- АНРИ КАРТИЕ-БРЕСОН: Со што сакате, штом не станува збор за интервју, туку за разговор. Новинарите сакаат да ви земат сè, а за возврат да не ви дадат ништо. А, и јас сум љубопитен за другите. И, не сакам да бараат од мене да објаснувам. Не ме интересира да „зборувам за фотографија“. Сликаство, сликарство и сликарство! За моите очи постои само тоа. Уште од почетокот. А, сакаат да зборувам за себе!

** Тоа е една од страните на славата, опачината на тоа што сте познат...*

- Уф, глупости! Сите нас нè знае домарката и Разунавчката служба.

** Добро, но некои повеќе од другите...*

- Сето тоа е лажно. И тешко се поднесува. Човек треба да биде цврст, да не се откажува од она што вистински е и



**Анри Картие-Бресон -
ЧОВЕК (Франција)**

да не се препушта на она што другите го мислат. Секогаш ќе бидам заробеник-бегалец. Имам медал и тој ми значи, макар да е од чоколадо. Тој има посебно значење, за мене претставува нешто многу силно. Никогаш нема да ме имаат в рака, особено не со славата. Алешински ми испрати книга во која го најдов овој афоризам: „Славата го зграпчи и го удри со почестите.“

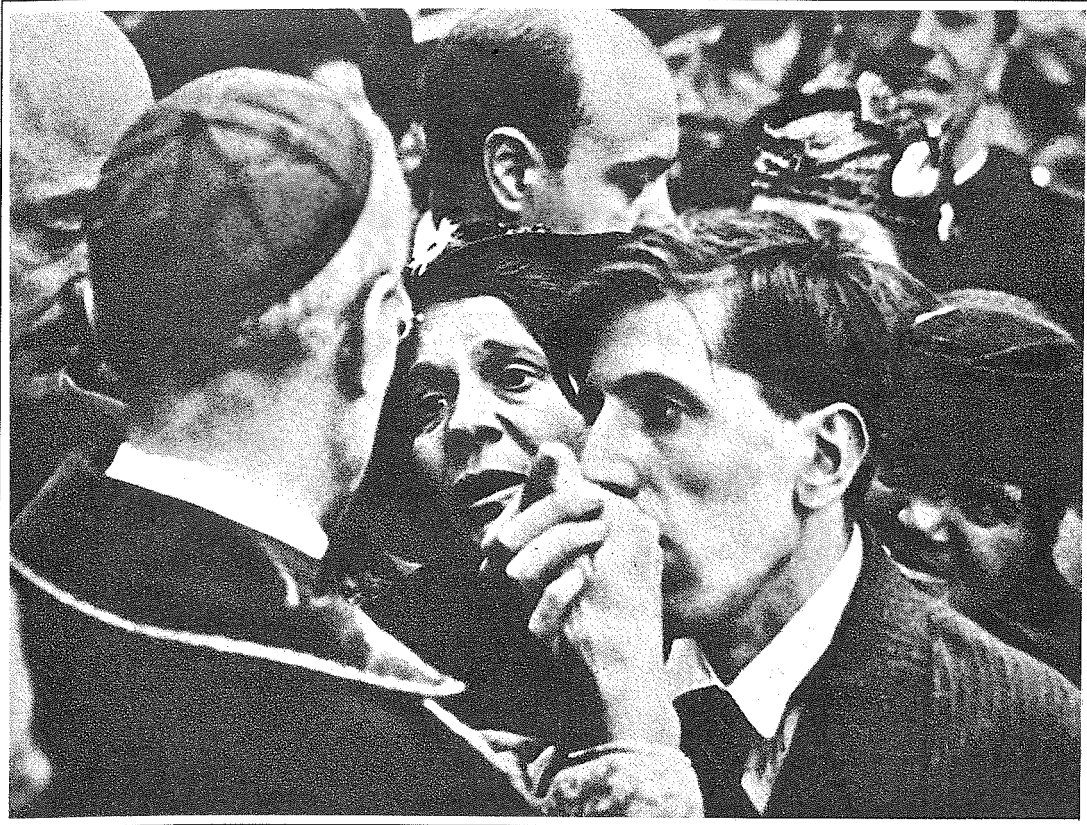
** Сè уште сте слободар?*

- Да, отсекогаш. Уште од времето, а тоа беше многу одамна, кога видов дека има и други светови освен цивилизациите на јудео-христијанството и на муслиманството. Анархизмот е пред сè етика. А, етиката остана недопрена. Светот се измени, а не слободарската концепција, односно недовербата кон секоја моќ. Така е затоа што успеав да се извлечам од тој лажен проблем на славата. Зашто да бидеш познат како фотограф е еден вид моќ, а јас не го сакам тоа.

** Дали во таа смисла треба да се сфати тоа што одбивате да ве фотографираат?*

- Сигурно. Тоа не е желба за таинственост, стратегија, суетност или не знам уште што! Треба да минеш незабележано. Да се одбраниш по секоја цена. Фактот дека те посматраат го менува погледот што го имаш за другите. Луѓето не

* Lire, 1995, 30-37.



А. К. Бресон - ПОЗДРАВ (Франција)

го разбираат тоа, зашто живееме во свет каде што треба да бидеш познат. А, тоа е лудо, нели, целата таа опсесија со „јас“ и со „мене, мене, мене“? Сите френетично го прават тоа. За да остават трага? Каква суета! Каква илузија!

** Вистина е дека никогаш ве нема на телевизија...*

- Мене? А зошто да ме има? Не сум актер!

** Далај-лама, кој не е рамнодушен кон вас, се појави...*

- Тоа што ме интересира е зошто се појавил. Затоа што

е политичар, државник и зашто сакал да привлече внимание за својата кауза. Инаку, за нас телевизијата е циркус сред кој е господин Лојал. Освен кога имате соочување. Тоа е исклучок. Што се однесува на филмовите, одбегнувам да ги гледам на телевизија. Филмот не се прави за телевизија. Многу е мала. На телевизорот актерите се малечки колку малиот прст.

** Сепак сте засегнат од тоа што се случува на телевизија?*

- Од тој наплив од непрекинати слики? Тоа дури не се ни

слики, зашто тоа не е визуелно. Тоа е ништо. Луѓе како Жилиен Грак, Самуел Бекет или Луј-Рене де Форс не се појавуваат на телевизија. Од современите тие ми се омилен писатели.

** Вие го фотографирате Жилиен Грак...*

- Првиот пат отидов кај него. Стоевме, разговаравме, не ми успеаваше да го снимам. Не ми одеше. Му реков: „Извинете, до гледање“. Потоа пак му се јавив: „Може ли да повториме?“ И тогаш, ми успеа со неговите продорни очи. Опасно е, зашто кога снимате некогаш мо-

ра нешто да кажете. Инаку, луѓето не разбираат. А, кога цртате портрет на неког, тогаш работите молчејќи. По-добро да зборуваме за друго нешто отколку за фотографијата...

** А за писателите класици?*

- Отсекогаш читам едни исти. Сен-Симон, кој ме одушевува, Ниче, Стендал, Монтењ, Бодлер, англискиот роман, секако Рембо. Да не го заборавам надреалистот Арагон, оној од *"Селанецот од Париз"* (1926). И Џојс и Пруст, не можам без нив. Писателите што ги читам денеска, ги читам отсекогаш. Кога одново ја читам *"Затвореничка"*, кај мене пак се јавуваат чувства. Француската литература обично ја оставам за да го читам тибетскиот будизам или јапонскиот зен, кој е малку подостапен за луѓето од западот.

** Дали верувате?*

- Никогаш не сум верувал. Моите родители беа католици од левицата. А, кога бев малечок, приказните од Библијата ме застрашуваа. Она што ми остана од христијанизмот, тоа е љубовта. Од таа причина ја претпочитам *"Песната над песните"*. Она што ми остана од будизмот, тоа е сомилоста.

** Што ви донесе будизмот?*

- Ми овозможи подобро да го сфатам прашањето што ме

опседнуваше. Не просторот, туку времето, бескрајно краткото времетраење, исполнувањето на мигот. Времето е договор. Будизмот ни кажува дека тоа не е праволиниско, дека не оди само во една насока. Ги сакам астрофизичарите, како Хјуберт Ривс, кои се осмелуваат да речат: *"Засега ништо не знаеме."* Тоа е утешително. Толку многу го мразам позитивизмот од мојата младост! Андре Бретон и надреализмот ми овозможија побргу да побегнам. Благодарение на будизмот, кој остави трага врз мене, можам полесно да се соочам со проблемот на времето.

** Во фотографијата исто така?*

- Во врска со тоа, фотографијата има нешто мртвечко: *"Готово! Ајде, следниот!"* Тоа што вреди во будизмот е мигот. Луѓето премногу размислуваат за сешто. Во едно писмо Сезан вели: *"Кога сликам и кога почнувам да размислувам, сè се упропастува"*. Денес уметниците малку посматраат. Премногу размислуваат. Тоа дава еден академизам, таканаречен авангарден. Треба целосно да се доживува мигот, тоа е единствениот начин да бидеш во тоа што го правиш. Оттаму и мојата страст за *"Leica"*. Тоа е апарат кој му дава предност на мигот. Додека *"Reflex"*-ите се бучни, пречат, тоа менува сè. А, *"Rolleiflex"*-от нè тера да ги гледаме луѓето малку замаглено, а тоа е непријатно.

** Кои личности најмногу влијаеја врз вашиот поглед на свет?*

- Најнапред, чичко ми, кој за мене беше нешто како митски татко затоа што мојот загина во војната кога бев многу млад. Тој ме водеше во своето ателје. Потоа, сликарот Андре Лот. На Академијата ги посетував неговите часови. Тој ми велеше: *"Малечок надреалисту, убави бои!"* Мојата љубов за формата, за композицијата и за геометријата во фотографијата доаѓаат оттаму. Не знам да бројам, но го знам бројот на златната боја. Сето тоа го знам без премисла. Тоа е толку сраснато што станува рефлекс. Во овој момент, посматрајќи ве, јас сум вчудоневиден од линијата на вашите очила, од линијата на масичката зад вас. Кога малку ќе ја наведнете главата, едната ја продолжува другата. Тука има ликовен ритам. Моето око постојано е поттикнато, иако немам фотографски апарат. Задоволството го наоѓам во погледот. Има уште еден човек кој имаше силно влијание врз мене. Тоа е Теријад¹, мој пријател уште од триесеттите години. Тој е мојот гуру. Никогаш не се осмелив да му се обратам на ти иако разликата во годините не беше голема. Од почит. Тој ми рече пред дваесет години: *"Во фотографијата постигна сè што можеше да се постигне; ништо повеќе не можеш да постигнеш. Треба да почнеш со сликање и цртање."* Очи-

¹Теријад, критичар за уметноста и издавач. Ги уредувал ревиите *"Минотаур"* и *"Полет"*.

гледно дека имаше право. Веднаш го послушав неговиот совет.

** Нема што повеќе да докажете на тој план?*

- Фотографијата ништо не докажува. И не барам ништо да докажам. Мојот другар Себастијан Салгадо прави извонредни фотографии кои бараат огромен труд. Тие не беа сфатени од некој сликар, туку од социолог, економист, војник. Многу го почитувам тоа што го прави. Но, кај него има нешто месијанско што јас го немам. Во тоа е разликата меѓу еден роман (вистински, а не роман на теза) и една расправа... Едноставно, понекогаш она што имаш да го кажеш минува подобро во едното отколку во другото.

** Во врска со проблемот на времето, како ги ситуирате вашите две главни активности?*

- Фотографијата е брза акција. Цртежот е медитација. Во првиот случај станува збор за спонтан импулс на постојано визуелно внимание. Фотографијата го фаќа мигот и неговата вечност. Во вториот случај, фотографијата го обработува она што нашата свест го фатила во тој миг. Тоа значи дека кога цртате ви треба време. Не и кога фотографирате.

** Фотографијата и цртежот ви причинуваат различно задоволство?*

- Задоволството е исто: да конкретизирам, да се борам

со времето. Но, со фотографијата како и со цртежот или со сликата, еднаш кога ќе ја завршам, сакам да видам дали ќе опстане. Тоа е вистинската критика. Не ми е грижа дали на тој што ќе му го покажам тоа што го правам му се допаѓа или не, дали му се допаѓа природата или другите глупости. Да критикуваш значи да се ставиш во кожа на другиот и да се обидеш да сфатиш што сакал другиот да стори. Најважно во сè ми е она „зошто“.

** Така велите, но кога ќе ве прашаат вас лично да објасните...*

- Се вадам! Нормално. Освен со пријателите. Инаку, тоа не ја засега публиката, која е секогаш неутрална.

** Но, вашите фотографии и слики се наменети за да ги гледаат?*

- Можам само да се насмеам на тоа. Тоа го правам за себе и за неколку другари. Најважно е да знаеш до каде си сега и овде. Тоа поттикнува извесна етика. Ако го правам тоа што го правам, тоа е од внатрешна потреба. Тоа мора да излезе. Освен тоа, јас така заработувам за живот, и тоа на бесрамна начин, даночникот добро знае.

** И, што е тоа што сите тие години ви се допаѓаше во фотографијата,?*

- Чкрапањето. Или, ако сакаате, снимањето фотографии. Тоа е мојата страст. Три годи-

ни живеам во Индија, во Бурма, во Кина, во Индонезија. Три години не можев, така да кажам, да видам фотографии што сум ги снимал јас, освен случајно во некој весник. Јас сликав и ги испраќав фотографиите на агенцијата „Магnum“. Не ме интересираа резултатите. Во фотографирањето јас сум вегетаријанец. Како ловец кој не јаде дивеч. Него го одушевува моментот кога дивечот ќе падне. Туп! Исто е и со мене: чкрапање и ништо друго освен тоа. Проблемот е во тоа да се најде добар момент, миг...

** Решавачкиот миг?*

- Немам ништо против изразот, но се лепи за мене како налепница. Тоа датира уште од мојата книга „Слики снимени набрзина“, објавена во „Полет“, а на корицата беше Матис и тоа беше во чест на фотографијата општо. Како цитат имав ставено една реченица од Кардиналот Де Рец: „Нема ништо на светот што не е решавачки момент.“ Кога еден њујоршки издавач ја објави книгата, се инспирира од цитатот и ја нарече „Решавачки миг.“ Оттогаш тоа ме прогонува.

** Како ги помирувате императивите на тој решавачки миг со вашата смисла за геометрија?*

- Композицијата лежи во случајот. Ништо не пресметувам. Согледувам една структура и чекам да се случи нешто. Во тоа нема правило. Не треба многу да се трудиме за да ја објасниме мистери-

јата. Пожелно е да сум расположен, Лајката да ми биде на дофат на раката. Тоа е идеално.

** А идеален објектив?*

- 50 мм. Не 35 мм, многу е голем, широк. Со него сите фотографии се замислуваат дека се Тинторето. Но има една деформација дури и кога е сè јасно. Со 50 мм, се задржува извесна оддалеченост. Знам, ќе речете уште и дека сум класичен. Не ми е грижа: за мене, 50 мм е нешто што е најблиско до човечкиот поглед. Со тоа може да се прави сè, улици, пејзажи, портрети. Кога имате око на сликар и кога ја знаете визуелната граматика, работите со 50 мм и не помислувате на 35 мм, и добивате длабочина на по-

лето. Слика, цртеж, фотографија, документ, за мене тоа е целина.

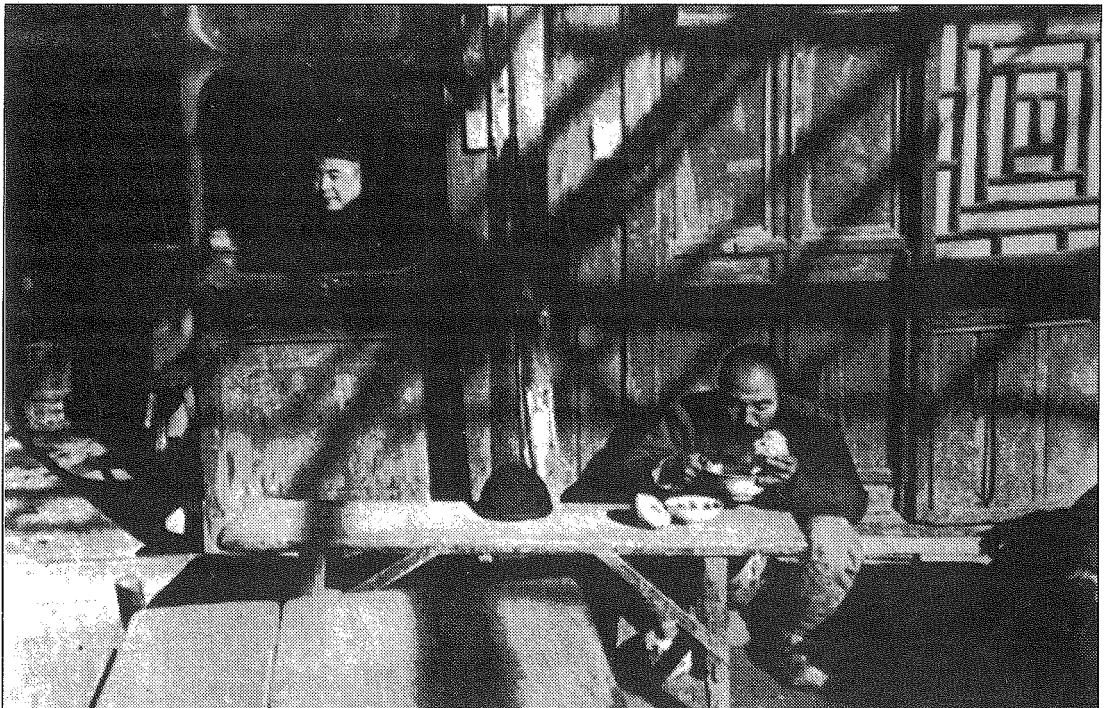
** Најпосле, со фотографскиот апарат вие се однесувате како со сликарски блок.*

- Токму така. Навистина се наметнувам во она што е во визерот. Тој став не бара само сензибилност и концентрација. Потребен е притоа, во мојот случај, и геометриски усет. Само тогаш се заборавам. Фотографирањето е став, начин да постоиш, начин да живееш, наречете го тоа како што сакате. И одеднаш, наспроти реалноста која ви бега, вие ја имате интуицијата. Почнува цела една визуелна организација. Тоа трае само дел од секундата. Го запираат здивот... Го вне-

сувате срцето, главата и особено окото. И, готово е. Но, задоволството секогаш ќе го најдам во мигот, во фаќањето на сликата, а не во подоцнежната контемплација.

** Зошто тогаш и во неуспешните случаи секогаш одбивате да ги рекадрирате вашите фотографии?*

- Тоа ми причинува радост, задоволство. Само еднаш направив рекадрирање, во случајот на идниот папа, кардиналот Пачели, на Монмартр, во 1938 година. Работев за дневниот весник "Ce soir", („Вечерва"). Фотографијата требаше да биде во раствор во 11 часот. Користев комора со плочи 9x12. Тоа беше вистински „чик-чак", како што на турски се вели за да се оз-



А. К. Бресон - ПЕКИНГ (1949)

начи фотографијата. Толпата извикнуваше „Да живее Господ!“ Морав да го кренам апаратот над глава и само да чкрапам. Потоа, сето тоа требаше да се поправи во лабораторијата. Но, само тогаш.

** Во секој случај, лабораторијата не е ваша страст...*

- Немам врска со неа. Тоа не е моја работа. Моја работа е чкрапањето. Не копирањето или сушењето. За таа работа, имам доверба во моите пријатели. Единствената привилегија што ја барам на моите изложби е да бидам сам еден час пред отворањето за евентуално да сугерирам да се премести нешто.

** Дали има фотографии за кои жалите што воопшто сте ги направиле?*

- Во еден момент се јавува автоцензура. Но... тоа не го засега никого.

** Во кои ситуации интервјуира автоцензурата?*

- Во љубовта, насилството, смртта. Прашање на срамежливост. Не треба да го забораваме ни сопственото насилство кога сакаме да фотографираме. Многу добро ги разбираам луѓето на Исток кои не дозволуваат да ги снимаат.

** Често ли се автоцензурирате?*

- Има многу лоши фотографии. Многу шкарт. Тоа е како жива која се тркала и се завлекува насекаде. Во 1934 година, во Мексико, имав

многу среќа. Требаше само да турнам една врата. Две лезбејки вдеа љубов. Тоа беше похота, сензуалност... Не се гледаа нивните фигури. Притиснав. Чудесно беше да се види тоа. Немаше ништо срамно. Тоа беше физичка љубов во полн замав. Не можете никого да натерате да позира за такво нешто.

** Што е срамно за еден фотограф?*

- Актите, на пример. Никогаш не сум ги снимал.

** Но, ги цртате...*

- Тоа не е истата визија. Не ми се допаѓа тоа во фотографијата. Дега направил извонредна фотографија на акт. Тоа е едно од оние прашања што никого не го засегаат. Во цртежот, тоа е друга работа. Многу ги цртав. Тоа ми е најтешкото. Многу цртам. Опседнат сум од цртежот. Правам многу скици на изложбите. Не сум илустратор, немам никаква имажинација. Кога му бев втор асистент на Жан Реноар за ПРАВИЛО НА ИГРАТА и ИЗЛЕТ В ПОЛЕ, и тој и јас добро знаевме дека никогаш нема да бидам режисер. Зашто навистина немам никаква имажинација.

** Дали научивте многу од контактот со него?*

- „Од контактот со него“, токму тоа треба да се каже. Зашто она што најмногу збогатуваше кога работев со него беше тоа што го слушав, што го следев. Тој работеше нокта наспроти утрешниот

ден, ги преправаше дијалозите, додаваше по нешто. Некои од дијалозите ги знаев напамет. Тоа беше време на народниот фронт. Живеевме во немири, ентузијазам и неред. Но, го доживеавме искуството на автентична солидарност меѓу членовите на екипата. Добро се забавувавме. Јас бев епизодист-стажист со Жорж Батај во ИЗЛЕТ В ПОЛЕ. Таму беа и Жак Бекер и Лукино Висконти. Во ПРАВИЛО НА ИГРАТА, меѓу децата епизодисти беше и внукот на Пол Сезан и на Огист Реноар. Каква слика! Тоа значи дека технички ништо не научив од тоа филмско искуство. Вториот асистент не ни сирнува преку визерот. А, навистина немав имажинација. И сега ја немам.

** А имате ли визуелно памтење?*

- Ако направам скица на нешто, тогаш се секавам на тоа. Во „Патување во Италија“ Гете многу добро рекол: „Тоа што не сум го насликал, не сум го видел.“

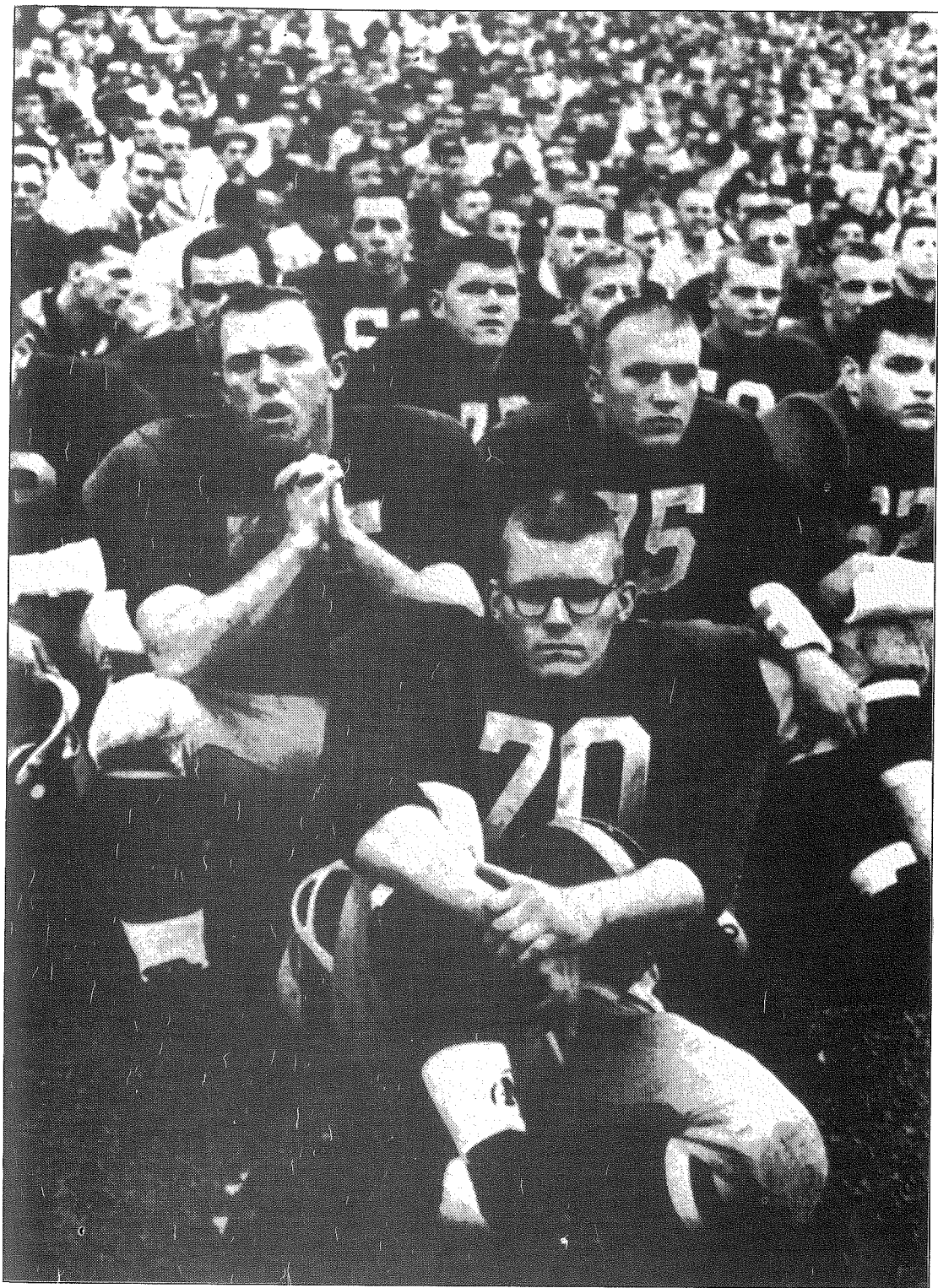
** Ги анализирате ли вашите соништа?*

- Молам?

** Дали сонувате во црно-бело?*

- Еден мој пријател, психоаналитичар, еднаш ми рече: „Анри, можеби си луд, ама не си болен.“ Вй одговара ли ова?

** Како може да имате сликарски поглед ако светот го гледате единствено црно-бело?*



А. К. Бресон - РАГБИ ЕКИПА (Мичиген, 1960)



А. К. Бресон - КАШМИР

- Формата има предност, а не светлината. Сè е во тоа.

** Тука ли е објаснувањето што повеќе правите цртежи отколку слики?*

- Бојата ми е страст. Но, треба некој да ме турне за да се фатам за палетата. Можеби се плашам да се соочам со проблемот на бојата. Во фотографијата таа се заснова врз елементарната призма. Во моментот не може да биде поинаку, зашто не се пронајдени хемиски постапки за декомпозиција и рекомпозиција на бојата. И сега, замислете си, на пример, дека во пастелот гамата на зелено содржи 375 нијанси. Во фотографијата бојата останува многу

важно средство на информација. Но, ограничувањето не е само на планот на репродукција. Бојата е хемиска, а не трансцендентална како во сликарството.

** Кои се сликарите на вашиот имажинарен музеј?*

- Ван Ајк, Сезан, Учело. Опседнат сум од композицијата. Сигурно и Матис, но Бонар, Бонар, Бонар... Исто така и метафизичкото сликарство на младиот Кирико. Зашто тоа е мистерија. „Почесните госпоѓици“ од Веласкез, тоа е апсолутна мистерија. Не го разбираам тоа. Секогаш ме возбудува. Понекогаш и не треба да се знае и да се објаснува. Само да се

гледа. Луѓето идентификуваат, но не гледаат. Ги посматрам на изложбите. Неодамна бев на изложбата посветена на корените на импресионизмот, во „Grand Palais“ во Париз. Чудесно. Минуваат една или две минути пред една слика, со слушалки на ушите. Само ќе прозборат нешто. Ние не сме документаристи! Сликата првенствено се обраќа на емоцијата, на сензибилноста, на погледот. Историјата доаѓа после. Се забавувам гледајќи ги посетителите во „Petit Palais“ на изложбата на скулптури. Многу мал број од нив се врти околу витрината каде што е изложена скулптурата. За повеќето од нив, доволен е поглед однапред. Се доближуваат само колку да ја видат етикетата. Некои се разочарани што не можат да ја видат цената и одат понатаму. Што бараат воопшто таму? Дали јас одам на Салонот на автомобили? Тоа не значи дека го сакаш сликарството.

** Бевте надреалист...*

- Подобра е да се рече надреализатор. Добро ги познавав Бретон, Кревел, Ернст... Но, не ја сакам надреалистичката уметност. Тоа е литература. Магрит е полн со измами. Тоа е добро за публицитет.

** Не го сакате многу ни публицитетот...*

- Публицитетот е ударната сила на системот којшто би се урнал без тоа. Тој нè присилува да купуваме. Појавата на потрошувачкото оп-

шество во шеесетите години е значаен датум за мислата на нашето време, заедно со откритието на квантната математика. Работев за индустријата во услови кои денеска веќе не постојат, но никогаш не работев за реклама. Во „Магnum“ имаат наредба никогаш да не објавуваат мои фотографии како реклама. Не и не!

** Познат сте како бунтовник, дали предметот на вашиот гнев се промени?*

- Има многу луцидни луѓе во врска со демографијата и ширењето на светот, на пример. Но, таа иста луцидност малкумина ги тера да се бунтуваат. Или уште подобро, ним им е смачено. Денес, несреќата има едно име: техносвест, онаа трка на оние волшебни чираци. Тоа ме револтира. Исто така и светот на „специјалистите“. И таканаречениот „генерациски јаз“. Богами...

** Тоа е измама?*

- Штом сме на Земјата, сите сме иста генерација! Солидарни сме сè додека сме живи и додека стоиме на една Земја. Се ужаснувам од таа сегрегација меѓу возрастите исто колку и од верскиот интегритет.

** Не правите разлика меѓу млади и стари?*

- Освен некои исклучоци, признавам. Имам проблеми со Германците од мојата возраст, но не и со младите Германци. Не чувствувам никак-

ва омраза. Едноставно, повеќе сакам воопшто да не разговарам со нив. Неодамна, имав изложба на фотографии во Хамбург. Бев таму. Ми беше многу пријатно...

** Но...*

- Но, но, но!... Бев исто така поканет и во Стразбур. Вечерта, во операта, кога сретнав луѓе на моја возраст, облечени во смокинг, цело време сакав да ги прашам... знаете што?

** Што?*

- Како кога ќе видите луѓе што се возат во „Ролс“, добивате желба да ги прашате: „Од каде ви се парите?“ Е, па, отсекогаш сум сакал да ги прашам моите германски врсници што правеле за време на војната.

** По педесет години?*

- Имав триесет различни специјални акции. Трипати бегав. Моите другари беа поткажувани, мачени, стрелани. Тоа не се заборава. Мојата националност не е француска, туку заробеник-бегалец. Видов што значи вистинска солидарност и луѓе со човечки квалитети... Луѓе што ја зедоа судбината во свои раце.

** Го гледавте ли филмот ШИНДЛЕРОВАТА ЛИСТА?*

- Ми беше незгодно. Многу непријатно. Мислев на другарите што ги загубив. Тие вистински загинаа. Во филмот сето тоа е преправање. Не треба да се зафаќаат со

некои работи. За геноцидот SHOAH кажа сè. Чудесно.

** За сè?*

- Сигурно. Наместо да го читам класичниот водич на Руан, градот каде што ја минав раната младост, повеќе сакам да ја читам книгата „Формата на еден град“ од Жилиен Грак. Многу е точна. Минува низ неговата имажинација и тоа ме храни. Во мојот дух, го пречкртав Нант и го заменив со Руан. Секогаш со лента... Не ми е грижа за фактите. Важни се анализата и метаморфозата.

** Конечно, малку се отпуштате...*

- Премногу се зборува. Се употребуваат многу зборови за ништо да не се каже. „Crapon“ и „Leica“ се молчаливи.

** Попусто можеме да се надеваме дека некогаш ќе читаме ваши мемоари...*

- Јас не сум писател. Можам да напишам само разгледници. Во секој случај, и немам време.

** Па, што правите по цел ден?*

- А, што мислите вие? Гледам...

Превод од француски:
Н. Ѓондева

БЛАГОЈА КУНОВСКИ

УДК 791.43/44.091.4(100)(049.3)
Кинопис 15(8), с. 100-113, 1996

ФЕСТИВАЛСКИ ПАРАЛЕЛИ

□□□□□□□□□□□□□□□□

(ЗА ФИЛМСКИТЕ ФЕСТИВАЛИ ВО БЕРЛИН, КАН И ЗАГРЕБ - 1996)

БЛЕДО ИЗДАНИЕ НА БЕРЛИНАЛЕТО (46-ти филмски фестивал во Берлин)

Текстов го пишувам во јуни по проследувањето и на 49-иот Кански фестивал, па иако беше подразбирливо за Берлинскиот да пишувам некаде во март (уште еднаш како потсетник: февруари е традиционалниот месец на одржување на Берлинскиот фестивал, мај е месец на Канскиот, а септември на Венецијанската Мостра) испадна попрактично одеднаш да ги споредам содржините на обата фестивала. Всушност моето чувство за Берлиналето остана непроменето, и тогаш во март и подоцна во јуни. Се разбира, веќе и под влијание на канските квалитети во сите програми констатирав, и еве го пишувам тоа - дека 46-ото берлинско издание беше бледо со неизедначени вредности на избраните филмови, пред сè во главната конкуренција за наградите, а исто така и во придружните програми - Панорамата и Форумот, кои



порано знаеа да бидат традиционално засилување на генералната содржина на Берлинскиот фестивал. Главната програма на Берлиналето ќе се памети по една англо-американска доминација, која веќе станува традиционална во сите три споменати европски фестивали од А категорија. Најтипичен претставник за тоа беше филмот РАЗУМ И ЧУВСТВО (SENSE AND SENSIBILITY) во американска продукција, со ангажирање на светски успешниот тајвански американец режисерот Анг Ли (претходни светски бест-селери: ВЕНЧАЛЕН БАНКЕТ и ЈАДЕЊЕ, ПИЕЊЕ, ЧОВЕК-ЖЕНА) со Ема Томпсон, сега веќе како авторка на сценариото искитено со Оскар, кое е адаптација на истоимениот роман на Џејн Остин, како и со природно подразбирливиот англиски кастинг предводен од Ема Томпсон (како Елинор Дешвуд), новото младо талентирано актерско име Кејт Винслет (како втората сестра Мариан), а тука се уште Хју Грант и Алан Рикмен. Генезата на создавањето на овој одличен филм, кој уште еднаш го зрачи островскиот дух присутен и во самата симболика на насловот, потекнува од првичната неодолива инспирација на Ема Томпсон од романот на Остин, што со споменатиот актерски потенцијал, за режисерот Ли се гаранциите за ефектно остварување кое го евоцира времето на Англија од крајот на 18-от век, со трите сестри Дешвуд во средиштето на животната драма во која сите протагонисти се ставени на искушенијата на разумот и чувствата во меѓусебните односи. Драмско-литерарниот и актерски сензибилитет визуелно-снимателски го вообличува и мајсторството на директорот на фотографијата Мајкл Култер, а диригентството на Анг Ли со она што го достигнува во филмот РАЗУМ И ЧУВСТВО со право го вклучуваат во првата светска режисерска гарнитура.

Сепак, иако прикажан надвор од конкуренција (веројатно мотивите за таков статус на продуцентите, бил тогаш сè уште претстојното мартовско доделување на Оскарите, што пак не им пречеше на продуцентите на претходниот филм РАЗУМ И ЧУВСТВО да го прифатат предизвикот на конкуренцијата и не згрешија, нивниот филм стана конечен берлински победник) филмот НИКСОН му го втисна најсилниот печат на 46-иот

Берлински фестивал. Со ова свое најново 190 минутно остварување косценаристот и режисер Оливер Стоун како да ја заокружува својата американијада што ја сочинуваат делата со силни политички импликации во американската понова реалност, главно инспирирани од виетнамската апокалипса (ВОДОТ НА СМРТТА - автобиографски обоен, РОДЕН НА 4-ти ЈУЛИ), или од настаните кои исто така тектонски ја разнишаа американската совест по убиството на претседателот Џон Фицџералд Кенеди и неговиот брат Роберт Кенеди, што беше со документаристичка сила и бескомпромисно вивисецирано во филмот ЈФК, така што филмот НИКСОН е само другата варијација на тема: американски претседатели. Во САД секако се напишани огромен број книги за Кенеди и за Ричард Милхаус Никсон, чии комплементарности во кариерите и настаните Оливер Стоун ги елаборира и во најновиот филм, инспириран од најконтроверзната и со голема мистерија обвинена претседателска личност на Никсон, веројатно еден од најомразените американски претседатели во самата Америка. Стоун, се базира на напишаните документи, биографски книги за Никсон, а пред сè тргнува од стожерно реперните околности на виетнамската војна, за чие продолжување и продлабочување Никсон беше обвинуван, и секако аферата Ватергејт која конечно го чинеше крај на кариерата. Меѓутоа, правењето биографски филм за една сепак негативно маркантна личност каков што беше Никсон, Стоун, како косценарист и режисер, си зел за обврска целосно да го обработи неговиот живот, при што човекот Никсон ѝ го приближува и го открива во нова светлина, не само на светската публика, туку пред сè на самите Американци, кои имаат можност да го видат социјалниот бекграунд на Ричард, син на скроман татко-фармер и харизматски силна мајка. Нормално, Стоун најмногу се задржува на политичката кариера и двојната претседателска кандидатура на Никсон, кој успева во вториот обид за потоа да потоне во сопствениите амбиции свесен дека не е сакан од нацијата, за конечно, во самото финале на филмот, како своевиден „адут“, Стоун да го донесе познатото проштално обраќање на Никсон во Белата кука, кое донесува една поинаква светлина

за него како човек и претседател, со што Стоун ја комплетира формулата за надворешното, појавното и транспарентното и скриената интима на првата личност на најголемата светска сила. Особена вредност на филмот НИКСОН е уште една маестрална креација на големиот британски актер Ентони Хопкинс, кој во насловната улога, со нему својствена моќ за идентификација до најсуптилната мимика, успева да ѝ ја доближи личноста на Ричард Никсон. И конечно, зошто овој филм не го доби заслужениот Оскар за најдобро дело, е отворено прашање чиј реторички одговор би ја допрел симптоматичната и проблематична конзервативност, ако не и хипокризија, на членовите на Американската филмска академија.

Третиот филм што ја одбележа главната програма на Берлиналето е ЧЕКОРЕЊЕТО НА МРТВИОТ ЧОВЕК (DEAD MAN WALKING), вториот по ред режиран филм (дебито беше БОБ РОБЕРТС) на артистот-режисер Тим Робинс, кој сценариото го пишувал според автобиографската книга на сестрата Хелен Прејцин, чија личност во филмот извонредно ја толкува Сузан Сарандон. Самиот директно интригантен наслов на филмот се однесува на миговите пред егзекуцијата на смрт осудениот Метју Понселот, обвинет за свирепото автентично убиство на едно момче и девојка. Стожерната драматика во филмот, Робинс ја гради во необичното пријателство меѓу сестрата Хелен, која по својата божја вокација се солидаризира со осудениот на смрт, верувајќи најнапред во неговата невиност, со што ќе го предизвика гневот на родителите на невино настраданите деца, за сепак пред самиот смртен миг во чекорењето кон смртта, Метју Понселот исповеднички да ѝ го признае својот смртен грев - фактички стореното грозоморно убиство врз младите љубовници, кои тој и неговиот партнер ќе ги убијат сверски, откако најнапред ќе ја силуваат девојката. Типичен синдром на злосторство и казна, при што Робинс драматиката ја подига до степен на апсурд, кога во финалната секвенца го прикажува ритуалот на совршено технички извршената егзекуција врз осуденикот Метју (го игра исто така одличниот Шон Пен) со новиот метод на вшприцување отров во неговите вени, при што дури и во самиот чин на извр-

шување на смртната казна, злосторникот, од страна на правно-казнениот систем на Америка, е подложен на некој вид „елеганција“ и неподнослива толеранција дури и во предфазата на егзекуцијата да се изнуди помилување, што во споредба со начинот на кој биле убиени жртвите, младите луѓе, може да предизвика саркастичност со дегутираност од таквиот вид општествена хипокризија. Во суштината на својот мотивациски порив филмот на Робинс потсетува на претходно многу поефектниот полски филм КРАТОК ФИЛМ ЗА УБИВАЊЕТО на покојниот режисер Кишловски, што само се две варијации на иста тема, но со квалитетна разлика во методот на елаборирање на феноменот, што во крајна консеквенца е сепак прашање на менталитетот и културната традиција.

Уште еден американски филм го одбележа Берлинскиот фестивал: тоа е 12 МАЈМУНИ (12 MONKEYS) на монтитајтоновецот Тери Џилијам, кој во својата импозантна филмографија, а како мајстор на своевидниот филмски спектакл (по филмовите од типот БРАЗИЛ и АВАНТУРИТЕ НА БАРОН МИНХАУЗЕН) го приклучува секако својот најамбициозен филм-стрип во кој Брус Вилис - алиас Џејмс Коли, е во специјална мисија на откривање на мистеријата на 12-те мајмуни со кои треба да се одгатнат причините за цивилизациската катаклизма што се случила во нашево време во 1996-та, а филмската е поместена понапред во 21-от век, поточно во 2035-тата. Сето тоа, се разбира, пакувано на начин и со визуелно богатство какво што негува Џилијам и ете ја формулата за нов комерцијален хит.

Британската доминација која продолжи и на главната канска програма, претходно значи започна на Берлинскиот фестивал, па така во главната конкуренција на Берлиналето, покрај споменатите, се најдоа уште и костимирианиот историски спектакл РЕСТАВРАЦИЈА (RESTORATION) на режисерот Мајкл Хофман, кој нè враќа во времето на 1660-тата во Англија, потоа филмот РИЧАРД III, опсесивно мотивиран од класичното дело на Шекспир, но како историска парафраза поместена во Англија од 30-ите на XX-от век, со одличниот артист Јан Мек Келен во насловната улога, кој воедно е и косценарист. Тука треба

уште да се спомене и филмот МЕРИ РИЛИ на режисерот Стиви Фрирс, кој прави филмска парафраза на класичниот хорор за Др. Џекил и Г-дин Хајд, кој пак е базиран врз романот на Валери Мартин, чии пак корени лежат во изворниот роман на Роберт Луиз Стивенсон. Фрирсовата нова верзија, како што сугерира самиот наслов на неговиот филм, е визура на девојката Мери Рили (ја игра Џулија Робертс), која е ангажирана како слугинка од Др. Џекил и која самата ќе навлезе во мистериозната двојна личност на монструозниот Господин Хајд (во интерпретација на Џон Малкович). Во секој случај и покрај репутацијата и респектот што го заслужува режисерот Фрирс, неговиот МЕРИ РИЛИ е бледо издание во однос на зададените амбиции, да не речам дека е филмот продукциско промашување.

Надвор од англо-американската доминација на Берлиналето, двај може да се извлечат уште неколку филмови, кои некако придонесоа за подобрување на инаку анемичната програмска слика на фестивалот во целина. Го издвојувам францускиот претставник МОЈОТ ЧОВЕК (MON HOMME) на искусниот режисер Бертран Блиер, современа историја за париските аутсајдери со извонредната Анук Гинзберг како мирољубива проститутка што си наоѓа просјак-љубовник. Шведскиот искусен режисер Бо Видерберг во филмот УБАВА Е МЛАДОСТА (LUST OCH GÄRNING) нè врати во Шведска од времето на Втората светска војна, но со тотално дијаметрална љубовна историја меѓу една осамена учителка и нејзиниот ученик, а од НР Кина стандарден претставник беше филмот И СОНЦЕТО СЛУША (TAI YANG YOU ER) со евокација на бурните 20-ти, во кои е поместена животната драма на една жена.

УШТЕ ЕДНА ДОМИНАЦИЈА НА БРИТАНЦИТЕ (49-ти филмски фестивал во Кан)

Во пресрет на идниот јубилеен 50-ти Кански фестивал, кој домаќините секако ќе го подготвуваат со должност да се потенцира полувековното постоење на најголемиот светски фестивал, неговата претходница, 49-ото издание, ќе се памети по ривалството ме-

ѓу двете водечки европски кинематографии: домашната француска и британската, при што, според квалитетот на делата во сите програми и според конечниот исход со наградите, островјаните однесоа уште една победа, со што на домаќините како да им се претвораат во комплекс. На француските продуценти и автори секако им се наметнува уште повеќе прашањето: што треба да сторат, каков вид филм да креираат за конечно да ја освојат „Златната палма“, чиј сјај не го почувствувале уште од времето кога среќата им се „насмеа“ со секако еден од најконтроверзните филмови, дури и од самите домаќини оспоруваниот лауреат: ПОД СОНЦЕТО НА СОТОНАТА на режисерот Морис Пиала.

Британската филмска репрезентација доминираше со избалансирани содржински и кинестетски вредности на сите три традиционално ударни програми на секој Кански фестивал: Главната, Извесен поглед и Кензен. Предводник и конечен освојувач на „Златната палма“ со право и заслужено беше одличниот филм ТАЈНИ И ЛАГИ (SECRETS AND LIES), чиј потписник во комплетното авторско својство: сценарист, автор на дијалозите и режијата е Мајк Ли, авторско име на големата британска кинематографија, кое се наоѓа во нагорна линија на својата кариера, кој со освојената „Златна палма“ само ги потврди претходно покажаните вредности од пред некоја година со исто така одличниот филм СОГОЛЕНО (NAKED), кој на Ли му ја донесе наградата за најдобра режија, а на артистот Џулис исто така заслуженото лауреатство за најдобра главна машка актерска креација. На планот пак на снимателско-фотографскиот израз во филмот ТАЈНИ И ЛАГИ, се потврдија и вредностите на постојаниот соработник на Мајк Ли, еден од водечките британски директори на фотографија Дик Поуп, кој како и во претходниот СОГОЛЕНО и во палменосецот ТАЈНИ И ЛАГИ ги демонстрира своите високи кинестетски потенцијали. Во најновиот филм, Ли исто така, како ретко во кој друг негов филм, лансира и една извонредно богата актерска екипа предводена од носителката на централната личност во оваа психо-драма, маестралната Бренда Блетин во личноста на несреќната, осамена средовечна распуштеница Синтија. Контрапунктната драмска лич-



ТАЈНИ И ЛАГИ (Мајк Ли)

ност во овој филм, кој е драмска хроника за едно разединето семејство на малите обични луѓе од лондонските нискосталежни предградија, е младата црнка Хортенс (во исто така суптилната интерпретација на Мариан Жан Баптист), која по смртта на својата помажка (во сугестивно насетувачката воведна секвенца што мајсторот Поуп ја слика во елиптичен фар) ја започнува потрагата по својата вистинска мајка за конечно да си го одреди животниот идентитет. Мајк Ли така и ја насочува својата режија во двете навидум паралелни линии, со Синтија, која е очајна во својата самотија, на едната, и Хортенс, која трагата ја наведува до неа, на другата страна, за во средиштето на драмата да дојде до нивната средба, најнапред преку извонредно тензијата статична сцена на разговорот и исповеста на Синтија пред својата несудена и забравена ќерка Хортенс, која е плод на нејзиниот „грев“ во раната тинејџерска младост, по авантурата со некој црнец кој потоа ја напуштил или пак таа побегнала од самата се-

бе, потиснувајќи го секавањето за оставеното дете за кое дури и не знаела или не сакала да знае дека е црно. Во празниот ентериер на некој лондонски кафе-бар, камерата на Дик Поуп ја регистрира долгата исповедувачка кадар-секвенца, во која низ плачот и самонаметнатото горчливо смеење Бренда Блетин ја демонстрира својата висока актерска класа, очигледно калена на театарската сцена, зашто нејзините драмски предиспозиции дошле до полн израз токму во улогата од филмот на Мајк Ли. Катарзата на Синтија и нејзината откриена црна ќерка Мајк Ли ја планирал за финалот, кога поширокото семејство Парли ќе се сретне кај братот на Синтија Морис, во уште една извонредна актерска креација на Тимоти Спол, кој меѓу другото во еден миг ќе ја изрече во крешчендо интонираната насловна реплика: за тајните и лагите кои ги трпел и кои споулавувачки го спречувале да ги сака трите нему најмили женски личности: сестра си Синтија, внуката Моника и сопствената жена Роксен, која, фрустрирана од не-

родството и нереализираноста како мајка, се отуѓува од мирниот и исто така во суштина несреќен Морис, кого пак го оддалечува од најблиските поради нивната социјална инфериорност. Катарзичното ќе кулминира кога Синтија во еден миг на своите најблиски од семејството ќе им соопшти дека црната Хортенс ѝ е ќерка, што ќе рече, сестра на Моника, а на Морис и Роксена уште една внука, што, по првичниот шок, набргу сите ќе го прифатат како реалност и неизбежност, за конечно, во завршниот кадар, кутрата и психички измачена Синтија да воздивне со навидум почувствуваната среќа, во присуство на своите две ќерки, белата Моника и црната Хортенс, легната во лигештулот во малата градинка на својата куќа, со зборовите: „Ех, тоа ти е живот!“. Извонреден крај во кој хеппендовското го остава отвореното реторичко прашање: дали и колку навистина Синтија може да биде среќна по откривањето на новата ќерка или дали таа воопшто може да смета на среќата во своето социјално аутсајдерство. А дека филмот ТАЈНИ И ЛАГИ не се задржува само на тоа да биде еднострана психо-драмска хроника за едно семејство, какви што ги има насекаде, со оние мали обични луѓе загубени на маргините на профаната и прагматично парадна јавност во која доминираат привилегираните од џет сетот и високото општество, за тоа сведочат и визуелните пасажии снимени од професионалниот фотограф Морис - алиас Дик Поуп, во ателјето каде што Морис им ги прави фотографиите на своите обични муштерии, а што на Мајк Ли и Дик Поуп им е извонредно функционално надоградување на општото драмско ткиво на филмот со што донесуваат своевидна галерија ликови од истото социјално милје во кое ја издвојуваат како типична хрониката за Парливеи со Синтија во нејзиниот драмски фокус.

Вториот британски филм со голема визуелно-драмска и актерска енергија прикажан надвор од конкуренцијата во главната канска програма беше TRAINSPOTING на новото и очигледно талентирано режисерско име Дени Бојл, чиј филм е лоциран во полусветот на младите британски, урбани или уште поточно лондонски аутсајдери, чии личности се потонати во неповратниот вител на

дрогата, свет на пробисвети, родени губитници кои контрапунктно му се спротивставени на малограѓанскиот менталитет на сигурен живот со цивилизациските императиви: работа, семејство, жена, деца, стан, кола. Дени Бојл, со самата преокупираност од аутсајдерите од онаа страна на животниот медал, како да се солидаризира со тој свет од кој како централна драмска личност го извлекува Марк Рентон, чиј привидно покажан опортунитет за можно бегство од пропаѓање и тонење во дрогата е подложен на своевидниот „руски рулет“ со амбивалентноста на сфаќањето за позитивното и негативното и отвореноста на прашањето: дали проклетството да се биде „ин“, во „племето“ на наркоманите, на Марк и на нему сличните млади луѓе, воопшто им ја нуди шансата да се одбере поинаков, посигурен живот? И конечно, дали тие можеби и мазохистички не го посакуваат тој поинаков живот, што Бојл го слика заедно со директорот на фотографијата Брајан Туфано. Во постмодернистичкиот визуелен стил и внатрешна драмска енергија како ехо на Кјубриковиот култен филм МЕХАНИЧКИ-ОТ ПОРТОКАЛ, TRAINSPOTING се доживува како негова парафраза т.е. интенционален римејк во духот на 90-ите или од крајот на споулавениот и доста загрижувачки бескомпасен XX-ти век, кој на сите млади на светот не им нуди којзнае каква иднина, зашто злото од дрогата и криминалот, генерирани од социјалната конфузија и општествена хипокризија, се толку длабоки што тешко ќе можат да понудат некоја попозитивна енергија и надеж. Оттаму филмот на Бојл не е само британски и лондонски, туку по својата актуелност го зрачи пансветскиот синдром на новите жртвувани генерации кои тешко се снаоѓаат на животната раскрсница (како што може во слободниот превод да сугерира оригиналниот наслов на филмот, нешто како раскрсница на возови, се разбира во елаборираната метафорика на содржината на филмот).

Во главната канска програма Британците имаа уште едно авторитетно авторско име, тоа е Стивн Фирс со неговото најново остварување КОМБЕ ЗА СЕНДВИЧИ (THE VAN), кое по својот комедиографски дух е сродно на претходната комедија КОЈ Е ТАТ-КОТО (THE SNAPPER), што не е случајност

бидејќи зад обата филма стои писателот Роди Дојл, поточно неговата ирска трилогија за Беритаун, предградие на Даблин, чиј карактеристичен дух на луѓето претходно го инспирира режисерот Алан Паркер да го реализира својот играно-документарен музички филм COMMITMENTS, во чие средиште беа најпопуларните ирски рок-групи, а ете, по урнебесната комедија КОЈ Е ТАТКОТО, Фрирс одново му се враќа на неодоливиот ирски хумор зрачен од природата и духот на луѓето од тоа поднебје, доловени токму во една од најтипичните островски животни околности - како е следено последното светско фудбалско првенство во САД, се разбира, со еуфоријата од настапите на Ирската фудбалска репрезентација, а во сето тоа внесената катализаторска „улога“ на реновираното комбе за продавање сендвичи со кое двајца пријатели привремено го решаваат неподносливиот статус на невработени. Како и во случајот на претходниот филм КОЈ Е ТАТКОТО, така и во овој најновиот, Фрирс нема поголеми претензии, единствената цел му е од непосредноста и спонтаноста на ирското поднебје и менталитетот на неговите луѓе да создаде скоро документаристички амбиент за комика која произлегува од секојдневието и во тоа успева.

Скоро со секој свој филм Питер Гринвеј ја потврдува својата авторска оригиналност и доследност со која изборил специфично место во рамките на британската кинематографија. Така, провокативноста од претходните филмови: ПРОСПЕРОВАТА КНИГА или особено ДЕТЕТО ОД МЕКОН, ја почувствува и најновиот Кан со филмот КНИГА НА ПЕРНИЦА (во послободниот превод КНИГА ИСПИШАНА НА ЧОВЕЧКА КОЖА, а во оригиналот THE PILLOW BOOK), во кој Гринвеј на нему својствен и стилски препознатлив начин ја доловува необичната љубовна приказна во која еден калиграфски сликар ги испишува своите книги на телото т.е. кожата од својата љубовница. А кога во таа игра ќе се надоврзе и страста на еден издавач хомосексуалец, кој истото сака да го доживее со кожата на својот млад љубовник, тогаш бизарната игра се претвора во перверзна драма и со сознанието дека во имагинацијата потенцијално е сугерирана и можноста една калиграфска книга да може да биде испишана на кожата од мр-

тов човек. Големите стилист и метафоричар Гринвеј, кој не се задоволува со поедноставни сценарија и рутинска драматургија и во својата најнова пројава зрачи само нему својствена визуелна култура која е комплементарна на драматиката со која е градена енигмата на човечките страсти, во чие откривање или толкување Гринвеј бара од гледачот поголемо интелектуално и духовно сочувствување за комуникацијата да биде што поможна.

Британската филмска репрезентација беше комплетирана и со еден од најдобрите филмови видени во рамките на традиционално престижната програма **Кензен**. Тоа беше најновото остварување ЦЈУД (JUDE) на 35 годишниот Мајкл Винтерботом, режисер со солидно телевизиско искуство, кој по одличниот кинематографски првенец БАКНЕЖОТ НА ПЕПЕРУТКАТА, во најновиот ЦЈУД го екранизира истоимениот роман на писателот Томас Харди, со насловната личност на младиот Цјуд, кој во потрага по животната среќа, најнапред гонет од желбата да го напушти мизерниот селски живот и да студира на универзитетот во Крајсчрч, а потоа да го оствари сонот за љубовта и бракот со братучетката Сју, како со себе да носи некаква фаталност и мрачност, што ќе му се враќа како проклетство и своєвидна „казна“. Од тоа најтрагично е кога најголемото дете од првиот неуспешен брак ќе се самоубие, откако претходно ќе си ги убие братчето и сестричката со оставената порака дека тие, децата, нема повеќе да бидат пречка за стопаните на станови да ги одбиваат Цјуд и Сју поради многучленото семејство. Во тој врвен трагичен чин, во контекстот на животниот пат на Цјуд, Винтерботом заедно со сценаристот Хосеин Амини, а се разбира врз основа на идејата на Хардијевиот роман, ја градат параболата за цената на можно остварената среќа на генерациите наследници на Цјуд, чиј трнлив и макотрпен пат, исполнет со повеќе трагика отколку радост, катарзично е преточен во сегашноста како подразбирливо пореална подлога за овозможување на цивилизациски порафинирано остварување на некогашните желби и соништа, кои, објективно, свој репер имале и во социјалните услови и околности.

Француското филмско трио во конкуренцијата беше како ретко досега со изедна-

чен квалитет. Самото отворање на фестивалот, по традиција барем од последните неколку фестивалски изданија, го донесе костимирираниот историски спектакл СМЕШНО (RIDICULE) во режија на искусниот Патрис Леконт, уште еден амбициозен филм од нео-доливата епоха на Лујовата династија, поточно од крајот на 18-от век со интригите и излачената суета во општествената хиерархија, а во Версај како главно средиште на настани-те. Во конкуренцијата најблиску до Златната Палма беа две остварувања: ЛАЖНИОТ ХЕРОЈ (UN HEROS TRES DISCRET), второто режисерско остварување на инаку поискусниот како сценарист Жак Одијар, и вториот, КРАДЦИ (LES VOLEURS) на режисерот Андре Тешине, додека третиот во конкуренцијата МОЈОТ СЕКСУАЛЕН ЖИВОТ (MA VIE SEXUELLE) на најмладиот меѓу нив, 35 годишниот режисер Арно Деплешен, остави стандарден впечаток по својата рафинираност и суптилност во навлегувањето во психологијата на младите париски интелектуалци во потрага по интимната љубов, со видливоста дека проектот е конципиран како ТВ серија од која, ете, е извлечен и целовечерен филм со потенцијал да се најде во силната канска конкуренција. Најдобриот од трите француски репрезенти е ЛАЖНИОТ ХЕРОЈ, во кој насловната улога на лажниот херој Албер од крајот на Втората светска војна во Франција, извонредно ефектно ја толкува артистот-режисер Матје Казивиц (ОМРАЗА, неговиот филм за кој тој на ланскиот Кански фестивал ја доби наградата за најдобра режија), и во кој, како и во самиот роман на писателот Жан Франсоа Денио, врз кој е базиран филмот ЛАЖЕН ХЕРОЈ, режисерот Одиар (во дослук и со искуството на неговиот татко кој како сведок на тоа време пишувал за војната и за времето непосредно по неа, за кое самите Французи имаа амбивалентни чувства во спрегата на индивидуалниот опортунизам и политичките околности, на релацијата Петен и движењето на отпорот), се обидува да даде одговор за вистината и суштината на херојскиот чин наспроти кукавичлукот и лажноста на никаквците, притоа подразбирливо и со искуствата од француската, поточно париската 68-ма и вечното прашање за татковците и децата кои потоа стануваат родители: „Што си правел во

војната или во времето без војна, татко?!“.

Другиот повпечатлив француски претставник е спомнатиот КРАДЦИ на искусниот режисер Андре Тешине, кој по претходната богата филмографија од 12 целовечерни филмови реализирани во изминатите две и пол децении, а по големиот успех со филмот ДИВИТЕ РОЗИ, прави еден порафиниран жанровски психо-крими-полициски трилер, како драма на едно семејство чии членови се поделени на добри и лоши: едниот брат како полициски шеф во одделот за криминал, а другиот како гангстерски бос и таткото како фактички мафијашки лидер, на што се накалемеи девојката Џулиет и нејзиниот брат Џими инволвиран во подземјето, плус професорката по филозофија во интерпретација на Кетрин Денев, чиј лик донесува одредена рефлексивност во опсервирањето на рутинскиот свет на подземјето, а сè на некој начин прекршено низ очите и свеста на детето Џастин, синот на убиениот брат-мафијаш. Видливо е дека Тешине низ режиската постапка му обезбедува одредена жанровска зрелост на својот филм, што е пак гарантирано уште во фазата на сценариото кое го пишувал во соработка со уште двајца искусни косценаристи: Жил Торан и Мишел Александер, имајќи голема поткрепа и од снимателот и директор на фотографијата Жан Лапоари.

Значаен придонес за општо солидниот француски впечаток даде и извонредниот долгометражен документарен филм МИКРОКОСМОС во режија на тандемот: Клод Нуригани и Мари Перену, кои пак заедно со Хјуџис Рајфел и Тиери Мачадо го снимале овој извонреден филм, во кој, со посредство на последниот збор на снимателската техника, со микроскопски објективи и совршена визуелно снимателска техника, нè внесуваат во микрокосмосот на инсектите кои во својата животна средина со комплементарната флора ни се прикажани како персонифицирани жители на својот микрокосмос, паралелен, а така непознат за луѓето, што како филм е посебно доживување да се види, се разбира, на големиот кино-екран со супер долби стерео техника. Не зачудува фактот што е филмот веќе светски бест-селер и автоматски најголем потенцијален кандидат за Оскар во својата категорија.

Надвор од конкурентската спротивставеност, се разбира секој со своите квалитети и репрезенти од редовите на британската и француската кинематографија, во главната канска конкуренција по традиција побргу би се очекувало одмерувањето на силите меѓу европските филмови на едната и американските на другата. Овој пат тоа ривалство отпадна поради драстично амортизираната конкурентност на американските претставници од кои се очекуваше многу повеќе отколку што покажаа. Логично беше големиот Роберт Алтман да се прогнозира за врвот на фестивалот, но по гледањето на неговиот КАНЗАС СИТИ (KANSAS CITY) беше јасно дека оваа нео-филм-ноаровска евокација на кризните 30-ти од Америка, со трилер сторија во фонот на тогашните партиски ривалски избори, Алтман ја режира без поголеми претензии со дополнителниот „адут“ - присуството на џез-музиката од тоа време, иако можела да биде повеќе во драмска функција отколку што е употребена како паралелна илустрација на крими сторијата. Во сличен стил, како што Алтман не донесе филм што би се мерел со неговите многу поефектни остварувања, така ни Мајкл Чимино во својот најнов филм СЛЕДБЕНИК НА СОНЦЕТО (SUNCHASER) режиран видливо во холивудскиот манир на филм-потера со веќе видената формула: за угледниот етаблиран доктор кој својата хуманост ќе ја стави на проверка, жртвувајќи ја кариерата во авантурата да му го оствари претсмртниот сон на младиот затворски бегалец болен од рак да дојде до светото место на своите црвенокожни предци - не го достигнува супериорното ниво демонстрирано на претходните Кански фестивали со своите поранешни филмови: НЕБЕСКА ПОРТА и ГОДИНАТА НА ЗМЕЈОТ.

Затоа пак боите на американската кинематографија во конкуренцијата успешно ги бранеа браќата Коен, Џоел како режисер и Етан како косценарист во ефектниот кримиполициски трилер FARGO режиран во стилот на филм-потера со ним својствениот црн хумор, низ кој го доловуваат менталитетот и духовната испразненост на американската провинција која како да го генерира злото, со што братскиот тандем Коен потсети на своите претходни одлични филмови: урнебесната

комедија АРИЗОНА ЏУНИОР и уште поефектната црна комедија на апсурдот БАРТОН ФИНК. Од друга страна, како доказ за виталноста на американската кинематографија во рамките на програмата „Извесен поглед“ беа прикажани два (OFF-Холивуд) типични независни американски филмови од њујоршкиот круг: драмската љубовна комедија НОСАЧОТ НА КОВЧЕГ на 30-годишниот режисер Метју Ривис и нео-филм-ноар сторијата за олд-тајмерот, некогашниот крал на коцката и неговиот штитеник во филмот СИДНИ на уште помладиот, 26-годишниот режисер Томас Андерсон. Карактеристично за обата филма е што снимателски и фотографски ефектен печат им втиснува директорот на фотографија Роберт Елсвит. Од американските филмови во рамките на програмата „Извесен поглед“ треба да се спомне и извонредниот филмски есеј БАРАЏКИ ГО РИЧАРД (LOOKING FOR RICHARD), долгометражно документарно режисерско крштевање на искусниот актерски маг Ал Пачино, кој во својот првенец демонстрира една интелектуална зрелост и инвентивност достојна на неговата големина.

Во канскиот врв се најдоа уште три дела зад кои стојат потврдени авторски личности: НАСПРОТИ БРАНОВИТЕ (BREAKING THE WAVES) на водечкиот дански, би рекол европски автор Ларс Фон Триер, со извонредната креација на британската актерка Емили Вотсон во улогата на несреќната и трагична девојка Бес (како современа Јованка Орлеанка), жртвувана од хипокризијата на оние што ги сака и од кои очекува љубов, осудена од црквата која одредува кој ќе оди во рајот а кој во пеколот, со ефектната камера од раката на искусниот директор на фотографијата Роби Милер и супериорната диригентска палка на режисерот Триер. Вториот филм од канскиот врв е ВО ДАЛЕЧИНА ПЛОВАТ ОБЛАЦИ (KAUAS PILVET KARKAAVAT), типична социјална драма за малите луѓе соочени со невработеноста и егзистенцијата, уште една документаристички доловена хроника како коментар на современото финско секојдневие што го краси опусот на водечкиот фински режисер Аки Кауризмаки. Третиот впечатлив филм од канскиот горен дом доаѓа од Тајван. Тоа е ДОВИДУВАЊЕ ЈУГ, ДОВИДУВАЊЕ (GOODBYE SOUTH, GOODBYE), во кој искус-

ниот режисер Ху Хсиао Хсиен со еден модерен режиски сензибилитет, што зрачи и од играта на актерите, ни доловува своевидна хроника од круговите на тајванското урбано подземје и неговите клановско-гангстерски протагонисти.

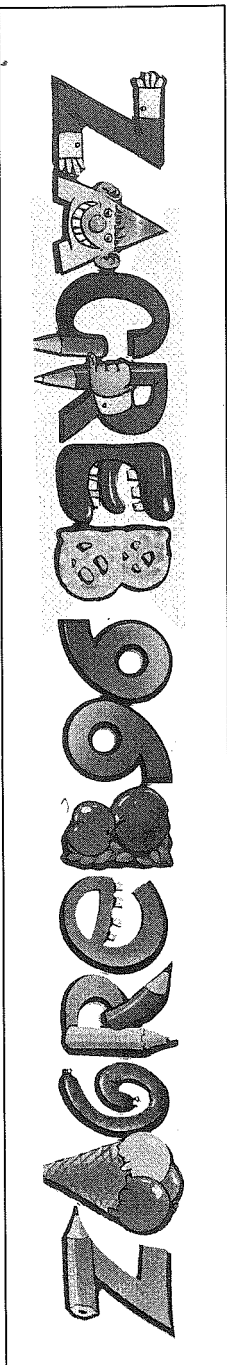
Меѓу посимпатичните учесници на главната канска програма би ги издвоил уште: современата белгиска драмска комедија за зближувањето на инаку два несовпадливи света ОСМИОТ ДЕН (LE HUITIEME JOUR) на режисерот Жако Ван Дормел, во кој актерскиот тандем: Даниел Отел и особено младиот натушчик - монголоидот Паскал Дукен со право станаа екс-екво добитници на наградата за најдобри главни машки креации. Тука е и драмската комедија ТРИ ЖИВОТИ, ЕДНА УМИРАЧКА (TROIS VIES ET UNE SEULE MORT) на искусниот Раул Руиз, чилеански режисер кој живее и работи во Париз, во чиј филм великанот на светското актерство Марчело Мastroјани во свој стил толкува личност со три живота.

Во програмата „Извесен поглед“ секако треба да се споменат и филмовите: СИН НА НЕКОЈА МАЈКА (SOME MOTHER'S SON) на режисерот Тери Џорџ, БУЕНОС АИРЕС ТАМУ И НАЗАД (BUENOS AIRES VICE VERSA) на авторот Алехандро Агresti и филмот без дијалог НЕКОИ ОД НАС (FEW OF US) на летонскиот автор Сарунас Бартас.

ВО ЗНАКОТ НА БРИТАНСКАТА АНИМАЦИЈА

(12-ти Светски фестивал на анимирани филмови во Загреб)

Веќе стана вообичаено кога се прават осврти за фестивалите на играните филмови (на што впрочем не можев да му одолеам ни самиот, што се гледа и од моите прегледи за фестивалите во Берлин и Кан) да се потен-



цира доминацијата на британската кинематографија и нејзините филмови кои се не само во врвот на секоја фестивалска програма и конкуренција, туку се тие и најчести лауреати. Во случајот на анимацијата и тука нема ништо невообичаено, на малку е претерување ако се каже дека секој од 4-те специјализирани, според АСИФА-рангот, фестивали од А категорија: **Загреб, Анеси, Монреал и Хиросима**, минуваат под неизбежната и неодолива супремација на британската анимација која, токму на 12-иот Биенален фестивал во Загреб на светскиот анимиран филм, имаше не само најмногу филмови во конкуренцијата за награди, туку со ретроспективата уште од стотина филмови од богатата ризница на британската анимација беа прославени и 100-те години на островската анимација, која еве е постојано во подем и е без конкуренција водечка на сите споменати фестивали. Се разбира и традицијата на американската анимација е голема, но кога се зборува за Американците тука секако треба да се има предвид неизбежната и обврзувачка поделба на онаа комерцијалната диктирана од Дизни-„Империјата“ или од Студиото за анимиран филм на WARNER BROS и на загребскиот фестивал прикажаната ретроспектива на популарните ликови од серијалот LOONEY TUNES, создадена од великаните: Чак Џоунс (добитник на наградата за животно дело на загребскиот Фестивал во 1988-та) и неговиот партнер Фриц Фрелинг. Значи покрај богатата класично-комерцијална американска анимација паралелно се развиваше и разновидната и со многу автори застапе-

на американска уметничка анимација со посебното крило на апстрактната анимација, која имаше своја ретроспектива на загребското Биенале 96-та.

За мене лично ова беше посебно доживување за одново воспоставениот контакт со

Загребскиот фестивал, чиј растеж го следам уште од неговите почетоци, од стартната 1972, за по објективниот прекин поради познатите воени настани (пропуштајќи ги Фестивалските изданија во 1990-та, 1992-та и 1994-та) годинашното 12-то издание да ми биде фактички 9-ти фестивал во градот на светски прослаavenата Загребска школа на цртаниот филм, чиј врв беше Оскарот на Душан Вукотик за филмот СУРОГАТ, подоцна придружан од ремек делата на помладите колеги: ДНЕВНИК на Недељко Драгиќ, САТИЕМАНИЈА на Зденко Гашпаровиќ, ПАТНИКОТ ОД ВТОРА КЛАСА на Бордо Довниковиќ, ОБЛАКОДЕР на Јошко Марушиќ (сегашниот енергичен уметнички директор на Загребскиот фестивал) со напомена дека годинава продуцентот „Загреб филм“ го прослави својот 40-годишен јубилеј со исто така прикажаната ретроспектива на најдобрите филмови од Загребската школа. Неслучајна беше и ретроспективата на македонскиот анимиран филм чиј 25-годишен јубилеј беше одбележан токму на Загребското Биенале, со 13 избрани филмови од Студиото за анимација при „Вардар филм“ со најдобрите дела на тројцата водечки автори: неодамна починатиот Петар Глигоровски (авторот на првиот македонски анимиран филм „Ембрион Номер М“ реализиран во 1971-та), потоа филмовите на Дарко Марковиќ и Боро Пејчинов, како и оние на уште петмина аниматори, со што на одреден начин беше одбележана и традиционалната врска меѓу Загребската школа и македонските аниматори, кои своите почетоци ги имаа токму во Загреб.

Пред да се задржам на филмовите од главната програма, во која беше евидентна доминацијата на британската анимација, збор два и за ретроспективата на оваа светски водечка школа. Секако ретроспективата беше двојна можност: за познавачите на британската анимација уште еднаш да се сретнат и да се потсетат на делата на авторите од сите генерации, а за обичната публика да се увери во богатството на анимацијата создавана во текот на изминатиот век на британските острови.

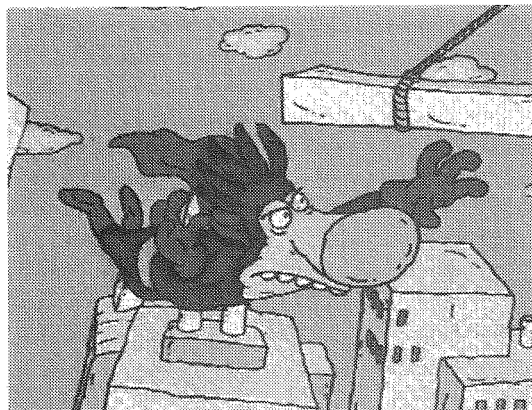
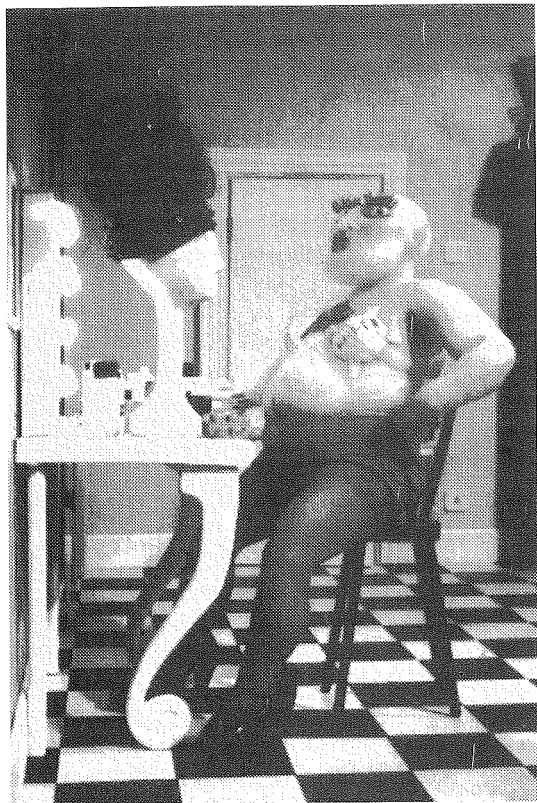
Беше навистина задоволство одново да се види во живо неуморниот и „неуништив“ великан на модерната британска ани-

мација, сега веќе живата легенда на островскиот анимиран филм Боб Годфри (со кого имав чест да разговарам за неговиот опус на Загребскиот фестивал одржан во 1988-та). Боб се појави во конкуренцијата и со својот најнов гег-филм со актуелно индикативниот наслов ОБЕДИНЕТОТО КРАЛСТВО ГИ ЗАПОЗНАВА СВОИТЕ ЕВРОПЈАНИ (THE U.K. - KNOW YOUR EUROPEANS), во кој, на нему духовит начин, со карикатуристичка гег-анимација го става Неговото Височество Принцот од Велс во позиција на „водач“ кој ја презентира кусата историја на британската нација. Во рамките на британската ретроспектива Годфри беше застапен со двата постари филма: ГЛЕДАЈ ЈА ПТИЧКАТА (1954 год.) и АЛФ, БИЛ И ФРЕД (1964 год.) и третиот од средната фаза КУКЛАТА ОД СОНОТ, кој во 1979-та го работеше со покојниот Златко Гргиќ и за кој беше номиниран за Оскар. Инаку најголемите дострели во опусот Боб Годфри ги има во оскаровецот ГОЛЕМО, а за КАМА СУТРА ЈАВА ОДНОВО ја имаше првата номинација за Оскар.

Во рамките на ретроспективата главно беа прикажани филмовите на создавачите на повоената британска анимација, меѓу кои покрај Годфри спаѓаат уште продуцентот и автор Џон Халас, Џорџ Данинг, Џеф Данбар, преку авторите од средната генерација, тандемот: Фил Остин-Дерек Хејис, Антоанета Старкјевич до најголемите дострели сврзани за браќата Квеј, Дејвид Ендерсон, Дајен Џексон и делата на неприкосновените мајстори на британската куклена анимација со Оскарот на Ник Парк, освоен во 1989-та за извонредно духовитите интервјуа на животните во една зоолошка градина во филмот КОМФОРТ НА ЖИВОТНИТЕ, до неговиот годинашен најнов Оскар за филмот БРИЧЕЊЕ ДО КОЖА (A CLOSE SHAVE), што е воедно и нов триумф на AARDMAN ANIMATIONS Студиото од Бристол (чиј оснивач е исто така големиот мајстор на кукла-пластелинската анимација во 3-D (тродимензионална) Питер Лорд, кој е фактичкиот основач на ова прослаaveno студио заедно со Дејвид Спрокстон. Во ретроспективата исто така го видовме и првиот британски долгометражен анимиран филм (поточно еден дел) ЖИВОТИНСКА ФАРМА, снимен во 1954-та во студиото на авторскиот тандем:

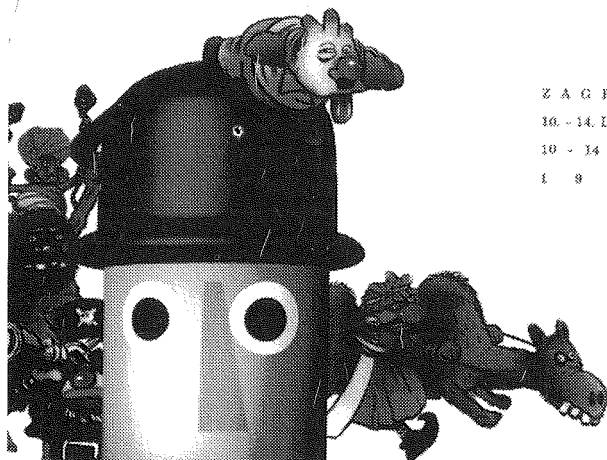
Џон Халас - Џој Бечелор. Филмот е работен според истоименото антологиско дело на сатиричната фикциска литература на писателот Џорџ Орвел (чија книга неодамна беше издадена и на македонски јазик). Од богатата традиција на британската анимација мора да се спомнат и двете антологиски долгометражни анимирани дела на великанот Ричард Вилијамс: **БОЖИКНА БАЈКА** и **НАСРЕДИН ОЦА**.

Доминацијата на британската анимација во рамките на конкуренцијата на 12-иот Загребски фестивал се огледаше и во фактот што од вкупно 74-те селектирани филмови за Главната програма (меѓу 472 пријавени) само Британците имаа дури 19 филмови што претставува една четвртина од вкупната избрана бројка филмови. Од инаку разновидните остварувања по израз, сепак би го издвоил веќе спомнатото супериорно крило на кукла-пластелинската анимација, чиј врв е Оскаровецот на Парк **БРИЧЕЊЕ ДО КОЖА**, уште еден ефектен филм со популарните јунаци Волас пронаоѓачот (овој пат како шеф на сервис за чистење на прозорци) и неговото верно куче, мудриот Громит, кои во стилот на анимиран трилер-суспенз ја разонодуваат публиката од сите возрасти (првиот филм од серијата за Волас и Громит е реализиран во 1985-та, тоа беше **ГОЛЕМИОТ ДЕН ЗА ИЗПЛЕТ**, а претходно авторот Парк своето мајсторство во кукла-анимацијата го круниса и со Гран-При на претходниот фестивал во Загреб 1994-та за филмот **ПОГРЕШНИ ПАНТАЛОНИ**). Очигледно веќе освоениот Оскар за најдобар светски анимиран филм за 1996-та не беше обврска и за петчленото загребско жири и со своја награда да го потврди високиот рејтинг на филмот **БРИЧЕЊЕ ДО КОЖА** на големиот мајстор Ник Парк. Покрај Парковиот филм од крилото на кукла 3-D-анимацијата, во конкуренцијата на Загребското биенале се издвојуваа по својата изразна супериорност и визуелно-анимациска духовитост уште филмовите: **ОН JULIE!**, еротска куклена пародија на авторката Френсис Лиа, потоа споменатиот автор Питер Лорд со неговиот **ВАТОВОТО ПРАСЕ (WAT'S PIG)**. Инаку треба да се подвлече дека Питер Лорд е автор на популарниот анимиран спот вртен на MTV и работен според истоимената мелодија на Нина Симон: **"MY BABY JUST CARES FOR ME."** Четвртиот куклен филм со кој е де-



ZAGREB 96

12. SVJETSKI FESTIVAL ANIMIRANIH FILMOVA
12TH WORLD FESTIVAL OF ANIMATED FILMS



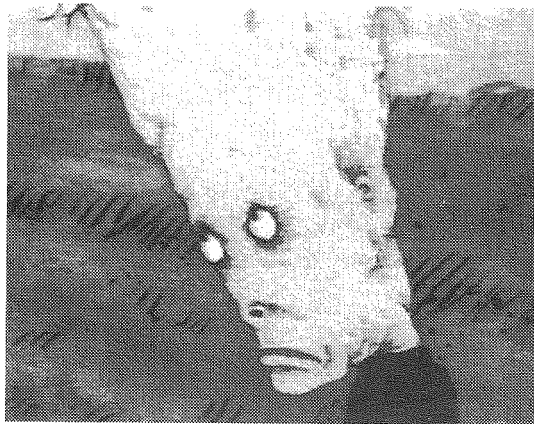
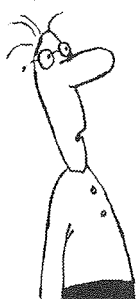
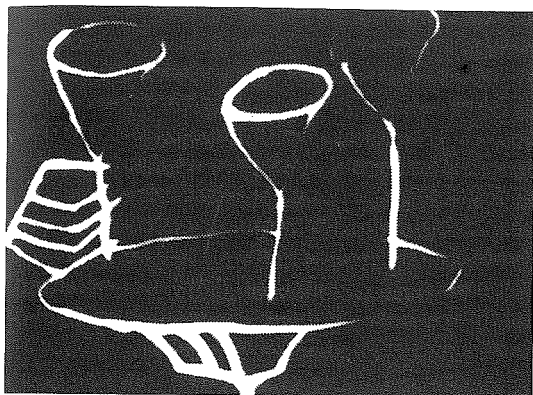
Z A G R E B
10. - 14. LIPNJA
10 - 14 JUNE
1 9 9 6

монстрирана супремацијата на британската анимација во овој жанр е НАЈУБАВА ОД СИТЕ (FAIREST OF THEM ALL) на 27 годишниот автор Џесон Столмен, кој исто така на духовит начин нè пренесува во светот на група шоу-герли кои разговараат во еден клуб на тра-вестити.

Меѓутоа, британската анимација не беше супериорна само во категоријата на кукла-пластелинскиот израз. Еден од најдобрите сликарско-графички анимирани филмови со посебна ликовно-мутациска трансформација во изразот беше ПОД СТРЕС (STRESSED) на 30-годишната Карен Кили, чиј филм е графичко-сликарска импресија за луѓето во лондонското секојдневие, филм кој се доживува како најдобра синтеза на пример, на најголемите дострели на Загрепската школа на цртаниот филм, спомнатите дела: САТИЕМАНИЈА на авторот Гашпаровиќ и ДНЕВНИК на Драгик.

Покрај британските филмови, освојувачот на Гран-При на Фестивалот, естонскиот претставник со насловот-бројка „1895-та“ ги освои симпатиите како на главното жири, така и на публиката и критиката, па се чини

со право се искачи на самиот врв (иако според мое мислење тоа можеше да се случи и со куклениот филм на Ник Парк БРИЧЕЊЕ ДО КОЖА). Автор на победничкиот фестивалски филм е истакнатиот Естонец од Талин - Приит Парн, чие дело е инспирирано и е посвета на векот на филмот со браќата Лимиер во средиштето на опсервациите на Парн, чие сценарио т.е. текст, читан на англиски од некој артист, е всушност негов глас-алтер-его, преку кој авторот се наоѓа во позиција на коментатор на настаните од крајот на 19-от век сè до клучната година на првото кинематографско прикажување на филмови од браќата Лимиер, што е димензија на текстуално-визуелен, интелектуалистички фељтон-коментар на самиот автор, кој се наоѓа во функција на коредисејсер со колегата Јано Полдма. Парн заедно со Милјард Килк е и цртач-графичар и оформувач на дизајнот и бекграундот, додека инспиративната анимација е дело на Тармо Ваарметс. Со филмот „1895-та“ авторот Парн нè потсети на неговото ремек дело ПОЈАДОК НА ТРЕВА, кое во 1988-та исто така во Загреб освои Гран-При. Во него авторот извонредно ефектно го оживеа инти-



мистички доживеваниот свет од истоимената антологиска импресионистичка слика на Едурд Мане.

Од врвот на загрепската конкуренција, согласно со одлуките на жирито, би ги издвоил и следниве три дела. Освојувачот на наградата за најдобар прв филм ПОТРАГА (QUEST), извонредно дизајнирана песок-кукла-анимирана орвелијанска метафора за фатално безизлезниот пат на човекот во застрашувачкиот свет на современата цивилизација; авторот, 29-годишниот Германец Тајрон Монтгомери во соработка со аниматорот Томас Стелмах на најдобар начин го демонстрира својот талент и покажува дека добро учел од мајсторот на светската анимација Пол Дрисен.

Најдобриот филм во категоријата - А (со должина од 30 секунди до 5 минути) е швајцарскиот ГОДИНАТА НА ЕЛЕНОТ (L'ANNEE DU DAIM) во кој авторот Жорж Швицгебел во техниката акрилик на сел допадливо графичко-сликарски ја раскажува басната за љубопитниот млад елен кој неможел да им одолее на предизвиците на своите природни непријатели, станувајќи нивен имитатор.

Во категоријата - Б (филмови во траење од 5 до 30 минути) супериорен освојувач на првата награда стана рускиот филм БАЊАТА НА БАБА НУРКА, во кој авторската екипа: Оксана Черкасова во својство на режисер и коаниматор, Надежда Кажушанаја како автор на сценариото, Андреј Залатукин, кој во двојството коаниматор и цртач му ја дава посебната визуелно-сликарска димензија на филмот - сите заедно ја одразуваат руската душа на своите нацртани и потоа оживевани личности од секојдневието, со автентиката на гласовите позајмени од обичните селани со кои е раскажана една топла, изворна и пленувачка приказна за бањата - природна сауна на бабата Нурка која со помошта на духот на плодноста ја подготвува-чисти идната млада брачна двојка.

На крајот, како посебен настан на 12-ото Загрепско биенале беше и ретроспективата на водечката канадско-американска авторка Керолајн Лиф, чиј врв е оскаровскиот филм МЕТАМОРФОЗАТА НА МИСТЕР САМС, реализиран во 1977 година во специфичната анимација на песок на стакло.

ФИЛМСКИТЕ ФЕСТИВАЛИ ВО ПРАГА И КАРЛОВИ ВАРИ



Чешка лани го доби првото мултиплекс кино во Источна Европа, „Мултикино Галаксија“, отворено во Прага во еден трговски центар во населба слична на скопската Ново Лисиче. Киното има осум платна, 1126 седишта и 200 проекции неделно, лани направи 9.2 милиони од продадени билети, а освен холивудски блокбастери, што тука се отвораат веднаш по нивната западноевропска премиера, и пуканки, се нуди и аркада со видео игри и виртуелна реалност, и секогаш е полно со деца. Чешка од лани има и два големи меѓународни филмски фестивали - едниот во Карлови Вари, кој годинава наполни половина век и е вториот најстар во Европа, другиот во Прага, стар само две лета. Два-та фестивала се лути ривали, а меѓусебната непомирливост всушност е одраз на новото време и посткомунистичките односи во чешката филмска дејност. Создаван - то на приватните продуцентски куќи и нивно финансиско јакнење годиниве на транзиција во Чешка, резултираа со раслојување и обединување на продуцентите во две различни интересни групи - едната е Здружението на продуценти-

те, кое го сочинуваат моќните државни куќи како Барандов Студиото и Чешката телевизија, а другата е Унијата на Чешките филмски продуценти, сочинета главно од приватни компании. Првите за адут ја имаат традицијата, јавната поддршка и престижот како државни институции, вторите имаат пари и клучната карта в раце - членството во Меѓународната Федерација на Здруженијата на филмските продуценти (ФИАП). И бидејќи првите се експонираат како покровители на фестивалот во Карлови Вари, со децении еден од најзначајните во овој регион од Европа, вторите, како противтежа, од лани го создаваат фестивалот во Прага, финансиран исклучиво со приватен капитал. Многумина во чешката филмска заедница се подготвени да веруваат дека токму моќта на парите, особено моќта за купување, е причината ФИАП во овој случај да направи гест без преседан - на Фестивалот во Прага да му додели статус од „А“ категорија уште на самиот почеток, значи од првото издание, вбројувајќи го така меѓу десетте најјаки во светот и меѓу четирите А-фестивали



во Европа, заедно со Берлинскиот, Канскиот и Венецијанскиот. Пресудувајќи во корист на Прага, ФИАП го елиминира од конкуренција фестивалот во Карлови Вари, кој исто така се обратил за А - категорија, бидејќи таков статус меѓународната асоцијација доделува само на еден фестивал во секоја земја. Но, со тоа не се елиминира и ривалството меѓу двете манифестации, што се покажува најпрвин во тајмингот - Прага '96 се одржа од 21 до 29 јуни, а Карлови Вари '96 само неполна недела потоа, од 5 до 13 јули, обата фестивала решително без намера да ги менуваат термините. Јавноста се подели на „за“ и „против“, поставувајќи го како резиме прашањето дали на мала држава како Чешка и требаат два меѓународни филмски фестивала. Подгревајќи го впечатокот дека Прашкиот се обидува од комерцијални причини да му биде нелојална конкуренција на оној во Карлови Вари, чешките медиуми студено го примија фестивалот, неотстапувајќи му простор како за првокласен културен настан, а ни публика-та не беше бројна. Ривалството се пренесе и меѓу чешките филмски професионалци - на пример познатата режисерка Вера Хитилова и нејзиниот колега Јан Качар прифатија да бидат во прашкото жири, навлекувајќи така на себе бран несимпатија од домашната филмска јавност. А, Хитилова, на прашањето дали има потреба од два фестивала во земјата, пркосно одговори дека не гледа ништо лошо во намерата да се прикажат што е можно повеќе добри и разновидни филмови.

ПРАГА '96

Да се биде филмски фестивал од А - категорија значи во конкуренција за награди да се селектираат филмови кои пред тоа не биле прикажани на ниеден фестивал со ист статус во светот. Продуцентите и дистрибутерите обично одат на сигурно - ако фестивалот има А - статус, ама нема традиција, не е познат, тие нема да си го потрошат својот филм на него, туку ќе го пријават за учество на некој од престижните, како Кан, Венеција, Берлин... Поради тоа, А-категијата е контрапродуктивна за фестивал што допрва почнува да си го гради својот профил и имиџ, оти тешко е, речиси невозможно, да се креира

квалитетна официјална селекција. Токму тоа се случи и со второто издание на Прашкиот фестивал. Највисоката награда, „Златен Голем“ за најдобар филм ја доби шпанско-американската бизарна психолошка драма НЕШТАТА ШТО НИКОГАШ НЕ СУМ ТИ ГИ КАЖАЛА на режисерката Изабел Коиксет, а прогласувајќи ги наградените претседателот на интернационалното жири, шведскиот актер Макс фон Сидов, рече дека иако фестивалот понуди богатство од 143 разновидни филмови, жирито едногласно се согласи дека општото ниво на оние 13 филма во конкуренција за награди беше ниско, со неколку исклучоци. Наградата за најдобра актерка ја доби француската актерка Вирџинија Ледоен за улогата во филмот САМОСТОЈНА ДЕВОЈКА на Жако Беное, за најдобар актер е прогласен Алесандро Бенвенути, кој е и режисер на филмот ИВО ГЕНИЈАЛЕЦОТ, исландскиот КАМЕНИ СОЛЗИ на Хилмар Одсон доби специјална награда на жирито за камера, а жирито не додели награда за најдобра режија. Меѓународното здружение на филмски критичари (ФИПРЕСЦИ), годинава делегираше четиримина свои членови во Прага кои во функција на супервизори требаше да решат дали од следната година на овој фестивал ФИПРЕСЦИ ќе инсталира критичарско жири. Вакви жирија инаку, се присутни на сите позначајни фестивали, а наградата што ја доделуваат е неслужбена, но на ист престижен ранг со официјалните фестивалски награди. ФИПРЕСЦИ во Прага го претставуваа Џулијан Петли од Велика Британија, Симон Маренхолц од Германија, Јак Ломус од Естонија и Марина Костова од Македонија, и едногласно е донесена одлуката поради слабата и сè уште недоволно профилирана официјална селекција на овој фестивал, в година да не се формира жири.

Во фестивалската програма, за која селекторот Џон Рајли вели дека е со цел „да се создаде профил на овој дел од светот“, најквалитетни беа двете ретроспективи - на полската кинематографија, вклучувајќи го тука и портретот на доајенот Анджеј Вајда, кој ја доби наградата за животно дело; и на британскиот режисер Питер Гринавеј, и фокусот на современата кинематографија на Исланд.

Полската ретроспектива низ триесет играни и седумнаесет анимирани филмови даде преглед на кинематографијата во последните педесетина години, почнувајќи со ПОСЛЕДНАТА СЦЕНА на ветеранката Ванда Јакубовска, снимен 1948 во концентрациониот логор Освиетим, чиј затвореник во војната била и самата авторка, а сценариото за филмот што е документ за страдањето на жените во логорот и борбата против нацизмот, во тоа време морало да биде одобрено лично од Сталин. Во ретроспективата беа и НОКЕН ВОЗ на Јиржи Кавалерович, снимен 1959 како мајсторски пример за егзистенцијалистичкиот тренд во „полската школа“, сатиричната комедија ЛОША СРЕЌА на Анджеј Мунк од 1960, дебито на Роман Полански, НОЖ ВО ВОДА номинирано за Оскар во 1964, потоа КАМУФЛАЖА, сатирична драма на Кшиштоф Зануси од 1976, па ОСАМЕНА ЖЕНА од 1981, последниот полски филм на режисерката Агњешка Холанд, СЛЕПА СЛУЧАЈНОСТ на Кшиштоф Кишловски, остра анализа на кризата во комунистичкиот режим, снимен 1981, но забранет за дистрибуција шест години, и три филма од помладата генерација режисери, СЕКСМИСИЈА на Јулиус Махулски, ЃАВОЛИ, ЃАВОЛИ на Доротеа Кеджиерзавска и СВИЊИ на Владислав Пашиковски.

Портретот на Анджеј Вајда, кој годинава полни 70 години и веќе е еден од класиците на светскиот филм, содржеше десет негови филма, од легендарниот КАНАЛ, преку ПЕПЕЛ И ДИЈАМАНТИ, ПЕЈЗАЖ ПО БИТКА, БРЕЗОВА ШУМА, СВАДБА, ВЕТЕНА ЗЕМЈА, ЧОВЕКОТ ОД МЕРМЕР, ЧОВЕКОТ ОД ЖЕЛЕЗО, ДАНТОН, и последниот СВЕТА НЕДЕЛА.

Исландската кинематографија беше претставена со седум филма, од кои едниот прикажан во официјална конкуренција, КАМЕНИ СОЛЗИ од Хилмар Одсон за животот на еден исландски композитор од почетокот на веков, е награден и со специјална награда за камера. Тука беа и АГНЕС на Егил Едвардсон, ЛОВЦИ НА СОНИШТА на Асдис Тордсен, детските БЕНЦАМИН ДОУВ на Гисли Снаер Ерлингсен и НЕБЕСНА ПАЛАТА на Торстен Јонсон, како и два филма на најпознатиот исландски автор Фридрих Тор Фридриксен - ФИЛМСКИ ДЕНОВИ и последниот, СТУДЕНА ТРЕСКА своевиден road movie за патешес-

твието на младиот Јапонец (го игра јапонската рок звезда Масатоши Нагасае), кој од Токио доаѓа на Исланд за да им оддаде последна почит на своите родители погребани таму. Филмот е продуциран од Џим Старк, познатиот американски независен продуцент, кој стои речиси зад сите филмови на Џим Џармуш. Исланд е земја со 260000 жители, годинава во продукција се дури пет филма, а авторите и земјата стануваат се попознати и попривлечни за меѓународната филмска карта.

И Прашкиот фестивал имаше интересен преглед на современата американска независна продукција, во кој особено вредни беа ДОБРЕДОЈДЕ ВО КУКАТА НА КУКЛИТЕ, реалистично-горчлива комедија за проблемите на адаптација во околината на една американска тинејџерка, на Тод Солонц, победникот на годинешниот Санденс фестивал што е Мека на новиот американски филмски талент, и СЛЕДНИОТ ПОТЕГ НА ЕД дебито на младиот Џон Волш, топла комична приказна за провинцијалецот кој се преселува во Њујорк и се обидува да преживее и да остане нормален.

Веројатно најквалитетен дел од Прашкиот фестивал беше селекцијата документарци, од кои особено се издвојува извонредниот ЈАС СУМ ТАКА-ТАКА на Кшиштоф Виержбицки. Филмот е портрет на полскиот режисер Кшиштоф Кишловски, снимен само неколку месеци пред неговата смрт, во кој тој зборува за себе и за своите филмови, откривајќи ја низ сопствената едноставност и префинета смисла за хумор големата лична сила како уметник и човек. Десетина дена по прикажувањето во Прага, филмот е прикажан и во конкуренција во Карлови Вари, каде што е награден како најдобар документарец.

Холанѓанецот Винсент Моникендам е автор на еден прекрасен и необичен документарец, МАЈКАТА ДАО, ЖЕЛКОВИДНАТА. Филмот е создаден од избор меѓу 250000 метри оригинални филмски снимки од холандските архиви, снимени во периодот од 1911 до 1933 година во холандските колонии во Индонезија кои го документираат организирањето на животот на овие територии. Наместо коментар, звучната слика на филмот е креирана од поезијата и музиката на индоне-

зиските народи со што делото се комплетира како оригинална етнолошка студија.

ЗАЕДНИЧКИ НИТКИ: ПРИКАЗНИ ОД КИЛТОТ И ЦЕЛУЛОИДЕН ШКАФ се двата познати документарци на американскиот тандем Роб Епстајн и Џефри Фридман. Првиот, награден со Оскар, е жива и потресна приказна за пет различни лица кои починале од СИДА што ја раскажуваат нивните најблиски. Низ многу лични кажувања секој од нив открива како се борел со присуството и живеењето со болеста во кука и како успеал да се соочи со загубата на саканото лице, што за резултат го има вклучувањето во акцијата за создавање покривка во спомен на сите жртви на СИДА. Во филмот паралелно со искажувањата на луѓето оди и рекапитулација на податоците за СИДАТА онака како што биле соопштувани во медиумите, за бројот на жртвите, за промените во начинот на сфаќање и однесување на американското општество кон болеста и болните, со што филмот низ темата за најстрашната болест на човештвото ги документира измените во духот на времето. **ЦЕЛУЛОИДЕН ШКАФ**, иако по малку претенциозно и често еднострано, на комичен начин низ над сто инсерти од холивудската филмска историја ја покажува еволуцијата на односот кон хомосексуалноста од почетокот на векот до сега.

Прашкиот фестивал прикажа и куса ретроспектива на најновата чешка филмска продукција. Сепак, најуспешниот филм, **КОЛЈА** на Јан Сверак, што низ чешките кина го виделе над два милиони гледачи, не беше во фестивалската програма - продуцентите и авторот оцениле дека е поцелисходно на меѓународната јавност филмот да ѝ го прикажат премиерно на фестивалот во Венеција, со што на некој начин симболично се затвора кругот во кој вообичаено се врти еден млад и неафирмиран фестивал од А-категирија.

КАРЛОВИ ВАРИ '96

Огромните црвени балони поставени пред бањскиот комплекс Термал и уште пред три кина во градот беа симболот на годинешниот 31 филмски фестивал во Карлови Вари. Градот е една од најпознатите чешки бањи во светот, каде што меѓу познатите историски

личности, престојувал и Карл Маркс кој тука напишал и дел од Капиталот, а фестивалот што годинава го славеше 50-иот роденден има 31 издание, затоа што од 1956 година се одржувал секоја втора година во алтернатија со Московскиот. Својата реинкарнација почната пред две години, Карловарскиот фестивал ја заокружи во вистинска смисла, така што општа беше оценката дека е ова најдоброто издание досега и дека фестивалот иако од Б-категирија, сепак е еден од најзначајните во регионот.

Меѓу 17-те филма во конкуренција за награда, главната, „Кристален глобус“ и 20000 долари ја доби **КАВКАСКИОТ ЗАТВОРЕНИК** на рускиот режисер Сергеј Бодров, првиот филм за чеченската војна снимен по расказ од Толстој стар еден век, но актуелизиран од воените настани со што стварноста ја престигнува фикцијата. Наградата за најдобра режија ја доби унгарскиот филм **ВАСКА** на Петер Готар, специјалната награда на жирито ја понесе израелскиот **СВЕТА КЛАРА** на Ари Фолман и Ори Сиван, последниот филм на Педро Алмодовар, **ЦВЕТОТ НА МОЈАТА ТАЈНА** доби награда на жирито и за најдобра женска улога за Мариза Парадис, а за најдобар актер е прогласен Пјер Ришар за играта во филмот на грузиската режисерка Нана Џорџадзе, **ВЉУБЕНИОТ ГОТВАЧ**. Наградата на ФИПРЕСЦИ ја доби полскиот филм **ИСКУШЕНИЕ** на Барбара Сас. Холивудската легенда актерот Грегори Пек доби награда за животното дело, проследена со ретроспектива на наговите филмови.

Фестивалската програма беше особено популарна, своевиден бест оф микс од последните изданија на фестивалите во Венеција, Кан, Берлин, - сведок за тоа е фактот дека за двете официјални и уште седум паралелни програми се продадени речиси исто толку билети колку што има жители во градот, околу 60000. Особено атрактивна е програмата Хоризонти, каде што меѓу 28-те филмови беа и најдобрите кански учесници, - палмоносецот **ТАЈНИ И ЛАГИ** на Мајк Ли, потоа **СПРОТИ БРАНОВИТЕ** на Ларс фон Триер, **САМОСОЗДАДЕНИОТ ХЕРОЈ** на Жак Одијар, **ТРЕИНСПОТИНГ** на Дени Бојл, **ЏУД** на Мајкл Винтерботом. Во „Друг поглед“ хит беше најуспешниот холандски филм во последниве го-

дини, СЕСТРИЧКА на дебитантот Роберт Јан Вестдијк, а двата највозбудливи филма ги видовме во Форумот на независните - ЧАД и СИИ ВО ЛИЦЕТО на њујорчанецот Вејн Венг, две прекрасни оди за магијата на градот Њу-јорк, поточно неговото срце Бруклин.

Годинава, дваесет и пет години подоцна, во Карлови Вари се сретнаа Горан Марковиќ, Рајко Грлиќ, Срѓан Карановиќ, Лордан Зафрановиќ, Горан Паскаљевиќ, дел од групата некогашни југословенски режисери, кои во доцните шеесетти и раните седумдесетти студираа на ФАМУ во Прага, создавајќи го едниот од најинтересните периоди во југословенската кинематографија, познат како „Прашка школа“. Под насловот „Бос в трње“ одеше во Карлови Вари ретроспектива на нивните филмови, што беше можност уште еднаш да се постави прашањето: Постоеше ли навистина „Прашката школа“ или таа беше само мит? „Ние дваесет години зборуваме дека не постои такво нешто како Прашка школа и со тоа самите го креираме митот за неа“, - рече Рајко Грлиќ. „На естетски план не постоеше школа, ама постоеше една цивилизациска Прага која нè одреди естетски и филозофски, ние одовде го понесовме чувството за идеалот за слобода и тоа е она што ни беше заедничко на сите, другото сè се развиваше индивидуално“, - рече Горан Марковиќ, единствениот кој по распаѓањето на Југославија остана да живее во Белград. Другите во изминативе години се расфрлаа по светот - Карановиќ е професор во Бостон, Грлиќ е исто така во САД, Паскаљевиќ најчесто во Париз, Зафрановиќ живее во Прага. Токму по повод филмовите на Зафрановиќ кои се под ембарго на актуелната хрватска власт и не може да се прикажуваат во странство, во Карлови Вари беше направена петиција до хрватското министерство за култура со која се протестира против ваквиот третман на творештвото.

ФИПРЕСЦИ во Карлови Вари организираше дводневен семинар на кој присутните критичари, продуценти и дистрибутери од Источна и Западна Европа и САД разговараа на две теми: „Конфронтирањето на критериумите за вреднување на филмот на Исток и Запад“ и за „Шансите за дистрибуција на Европскиот филм“.

Критичарите од Италија, Франција, Британија, Холандија, Белгија со темни бои ја насликаа состојбата на филмската критика на Запад денес - просторот за аналитичка, аргументирана критика во весниците се повеќе се смалува на сметка на разни рејтинзи за популарност на овој или оној холивудски хит и за празни интервјуа со ѕвездите со оправдание дека тоа публиката, особено младата, сака да го чита, сè поголемо влијание врз филмските рубрики во медиумите имаа прес-службите на дистрибутерите кои тука ги презентираат комерцијално своите филмови, критериумите за вреднување сè повеќе се спуштаат на сметка на популарното и нестручното... Критичарите од Истокот претставиле не помалку песимистичка слика - во Русија никој не ни оди в кино, оти кината се валкани и опасни, нема простор за филмска критика во весниците, во Чешка недостасува професионален тренинг и изграден систем на вредности за оценување на филмовите... Песимистичкото едногласие на првиот ден на семинарот беше разбиено со настапите на колегите кои беа подготвени на оваа објективна состојба да ѝ пристапат поактивно - заклучокот е дека квалитетната филмска критика треба да се бори за својот простор во медиумите, секој критичар во сопственото гласило, и нудејќи квалитет да ја почитува повеќе интелигенцијата на својата публика, особено младата, која не гледа / чита не затоа што не сака туку едноставно затоа што она што е добро не ѝ се нуди.

Слична поента имаше и во дискусијата на втората тема за „Шансите за дистрибуција на Европскиот филм“. „Карлови Вари е познат по својата вода, а сепак, нам овде ни се нуди за пиење само Спрајт!“. Држејќи празно пластично шише Спрајт во раката за илустрација, вака една италијанска филмска критичарка го започна своето излагање. Поентата на алузијата со карловарската вода и американскиот Спрајт е дека за европскиот филм има публика гладна да го види, ама дека едноставно филмските професионалци не нашле начин да ѝ го понудат, та затоа во кината не само во Европа, ами и во светот масовно се гледаат само американските филмови, поточно филмови произведени во големите холивудски студија. Што, меѓу другото, значи

и дека некомпетитивноста на европската наспроти американската филмска индустрија во голема мерка е вина на самите Европјани. И дека тие немаат право да му се лутат на Холивуд и во него да гледаат нелојална конкуренција, туку дека треба да преземат нешто конкретно, за да му го понудат на гледачот во светот најдоброто што го имаат како филмски производ.

И во оваа прилика беа истакнати уште еднаш болните места на европската филмска индустрија - нема паневропска филмска комуникација, што значи дека филмот на еден белгиски или португалски или чешки автор, на пример, се дистрибуира само во Белгија, односно Португалија, односно Чешка, оти не постои развиен дистрибуциски систем што ќе овозможи овој филм да го види публиката низ цела Европа, а да не зборуваме и на другите континенти. Така парадоксално, излегува дека еден американски филм е поефтин од европскиот оти тој може да се продава на интернационалниот пазар, со други зборови - може да направи поголем профит. И бидејќи поради тоа дистрибуцијата на европскиот филм е сврзана со ризик, неопходно е, се согласија сите учесници, да се изгради фонд што со финансиска поткрепа на некој начин ќе го покрива тој ризик и ќе ги стимулира дистрибутерите и киноприкажувачите на репертоарот да ги нудат и делата на европските автори рамноправно со оние од Холивуд. Но, глобално, проблем на политиката на европската филмска индустрија е тоа што не постојат извори што ќе го финансираат тој ризик - функционирањето на постоечките паневропски фондови и програми, како МЕДИА, ЕУРО-ИМАЖ, едноставно се блокирани од владите на земјите како Германија или Британија, кои не сакаат да дават пари за таа цел.

Наспроти песимизмот на европјаните, интересно и аргументирано оптимистичковидување на проблемот понуди американската дистрибутерка Сидни Левајн од Лос Анџелес - таа вели дека во моментот не постои ривалство меѓу американскиот и европскиот филм,

туку дека борбата за киноприкажување се води меѓу холивудскиот студиски филм и независната продукција. Таа ја прошири дефиницијата за независен филм, вклучувајќи ги тука англо-американските дела и делата на неанглиските, европските и азиските филмации. „Во САД се зголемува бројот на гледачи што сакаат да видат независен филм, - околу 4 проценти од американската публика се оние што гледаат независна продукција, тој процент со години е стабилен и сега покажува тенденција на пораст, исто како што расте бројот и посетеноста на фестивалите. Има сè повеќе дистрибутери кои ги дистрибуираат овие филмови, а Санденс Институтот, на пример, во Њујорк купи и мултиплекс кино, тоа е познатиот Анџелика филмски центар каде што се прикажуваат неамерикански филмови, а славните филмски ѕвезди се користат за промоција на европскиот филм во САД. Сè повеќе американски независни продуценти се заинтересирани за копродукција со малите европски, азиски кинематографии, пример за тоа е Џим Старк, кој сега работи со Исланд. Мислам дека има начин да ѝ пријдеме на публиката и да ѝ го понудиме ова што го имаме, само треба да се потрудиме да го најдеме", - вели Левајн.

Акцентот на потребата за соработка, а не за филмска војна меѓу САД и Европа, стави и Џејн Олбрајхт, претставничката за Источна Европа на Американската филмска асоцијација (МРАА), која ја сочинуваат големите студија и чиј претседател Џек Валенти е најмоќниот филмски човек во светот. „Ние не сакаме да доминираме во филмската индустрија, не сакаме таа да умре. Напротив, убедени сме дека е важно да има интеракција меѓу талентите од филмските индустрии на сите континенти", - рече Олбрајхт.

Интересно е, дека на овој семинар за прв пат оптимизмот и помирливите тонови од обете страни дека соработката е можна, изгледаше реален и веќе потврден на дело како процес што е почнат и што натаму ќе се развива.

КИНОПИС

списание за историјата,
теоријата и културата на
филмот и на другите уметности
Број 15 (8), 1996
ISSN 0353-510 X
УДК 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 Ива-
нов, Фидан Јаковски, Јелена
Лужина, Дубравка Рубен,
Љупчо Тозија

Ликовно и графичко
обликување
Ладислав Цветковски

Лектор
Анета Дучевска
Систематизација по УДК
Оливера Ивановска

Превод на англиски
Таска Гавровска

Превод на француски
Наташа Гондева

Компјутерска обработка и
коректура на текстот
„Догер” - Скопје

Печатница
НИП „Нова Македонија”
тираж: 700 примероци

KINOPIS

Journal of Film History, Theory and
Culture and the Remaining Arts
Num. 15 (8), 1996

ISSN 0353-510 X
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
Curent 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

Design
Ladislav Cvetkovski

Proof read by
Aneta Dučevska

Systematization UDK
Olivera Ivanovska

English translation
Taska Gavrovska

French translation
Nataša Gondeva

Printed by
"Dogger" - Skopje
NIP "Nova Makedonija" - Skopje

Copies: 700
Issued Twice a year

KINOPIS

Revue de l'histoire, de théorie et
de culture du film et d'autres arts
Numéro 15 (8), 1996

ISSN 0353-510 X
UDK 778.5+791.43

Editeur
Cinéma theque de Macédoine
Box 161, 91000 Skopje
tél.: + 389 91 228-064,
Fax: + 389 91 220-062
Compte de banque: 40100-603-
11736

Pour l'Editeur
Boris Nonevski

Redacteur en chef
Ilindenka Petruševa

Rédaction
Georgi Vasilevski, Bojan Ivanov,
Fidan Jakovski, Jelena Lužina,
Dubravka Ruben, Ljupčo Tozija

Mise en page
Ladislav Cvetkovski

Lecteur
Aneta Dučevska

Systématisation UDK
Olivera Ivanovska

Traduction anglaise
Taska Gavrovska

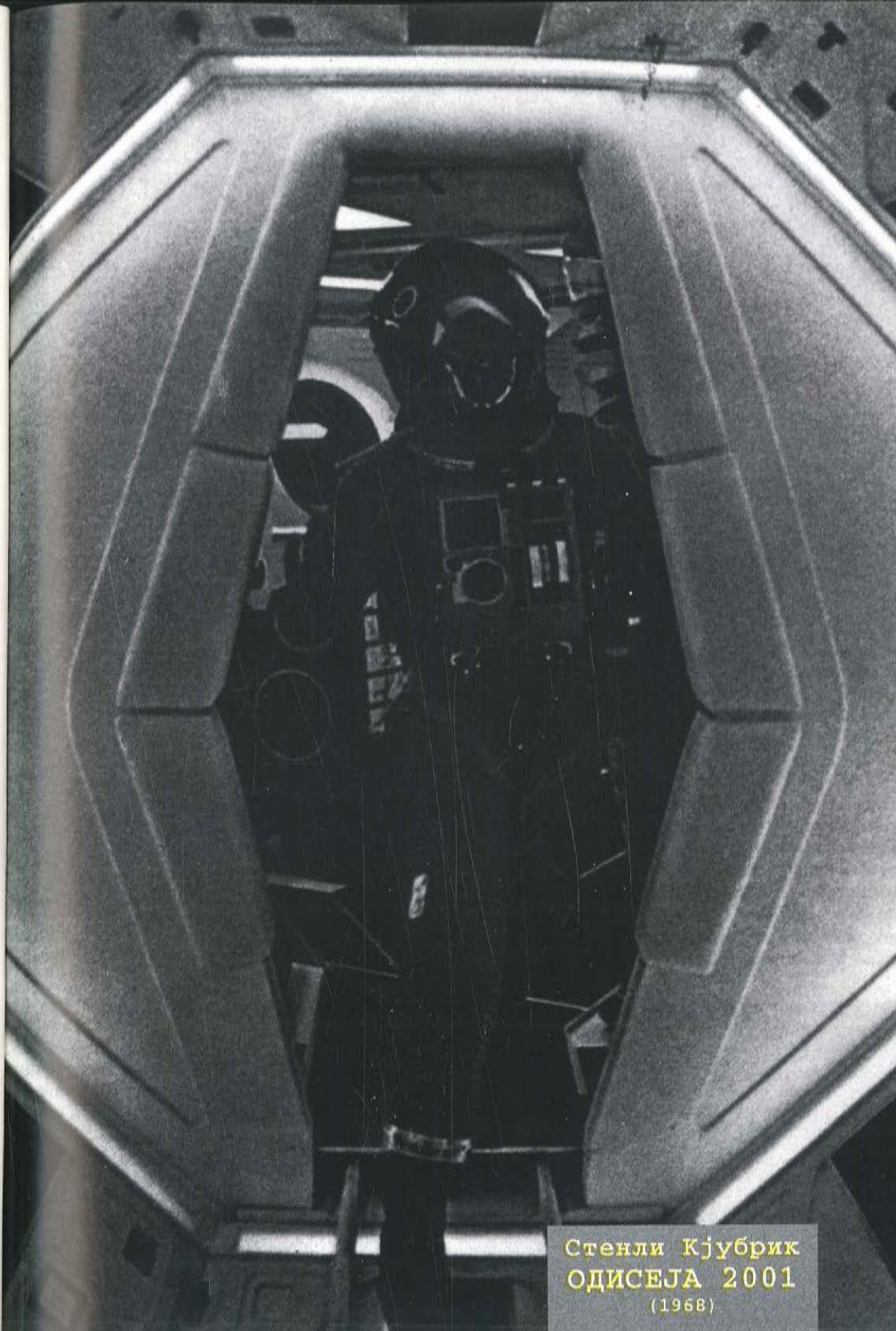
Traduction française
Nataša Gondeva

Imprimerie
"Dogger" - Skopje
NIP "Nova Makedonija" - Skopje

Tirage: 700 exemplaires
Publié deux fois par an

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

*Врз база на мислењето на Министерството за култура бр. 08-95/856-856 од 10.05.1996
списанието КИНОПИС е производ од тарифниот број 2 точка 12 од 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 %.*



Стенли Кјубрик
ОДИСЕЈА 2001
(1968)



ЧАПЛИН