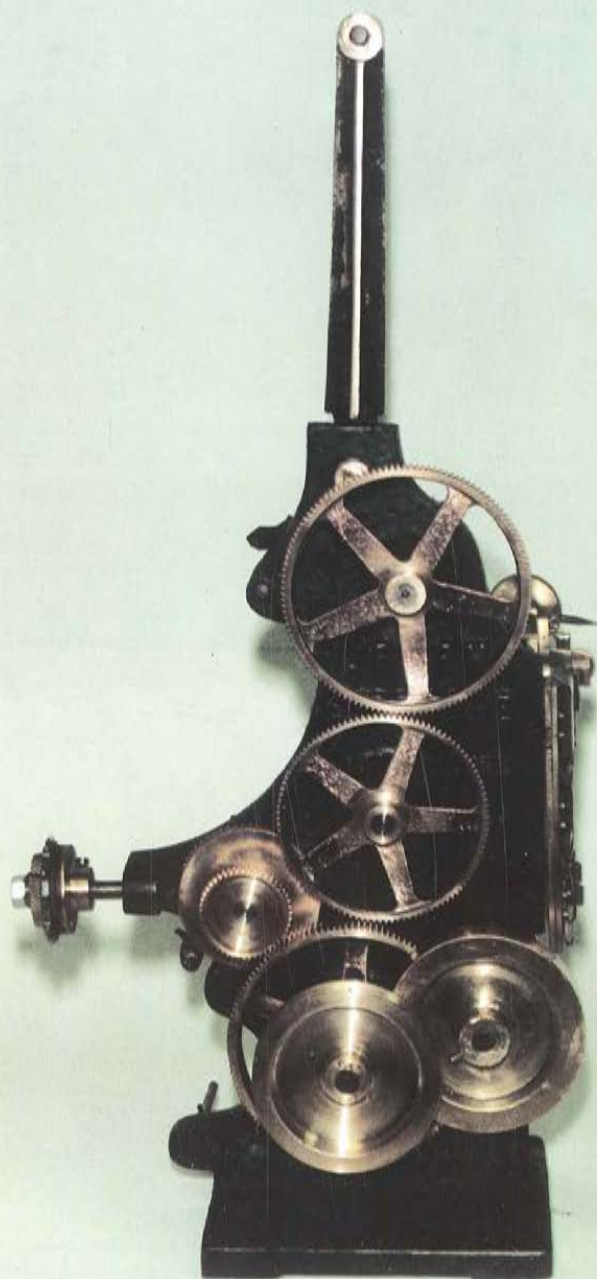
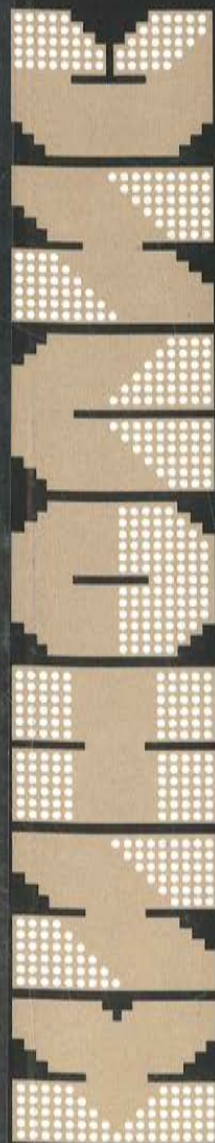
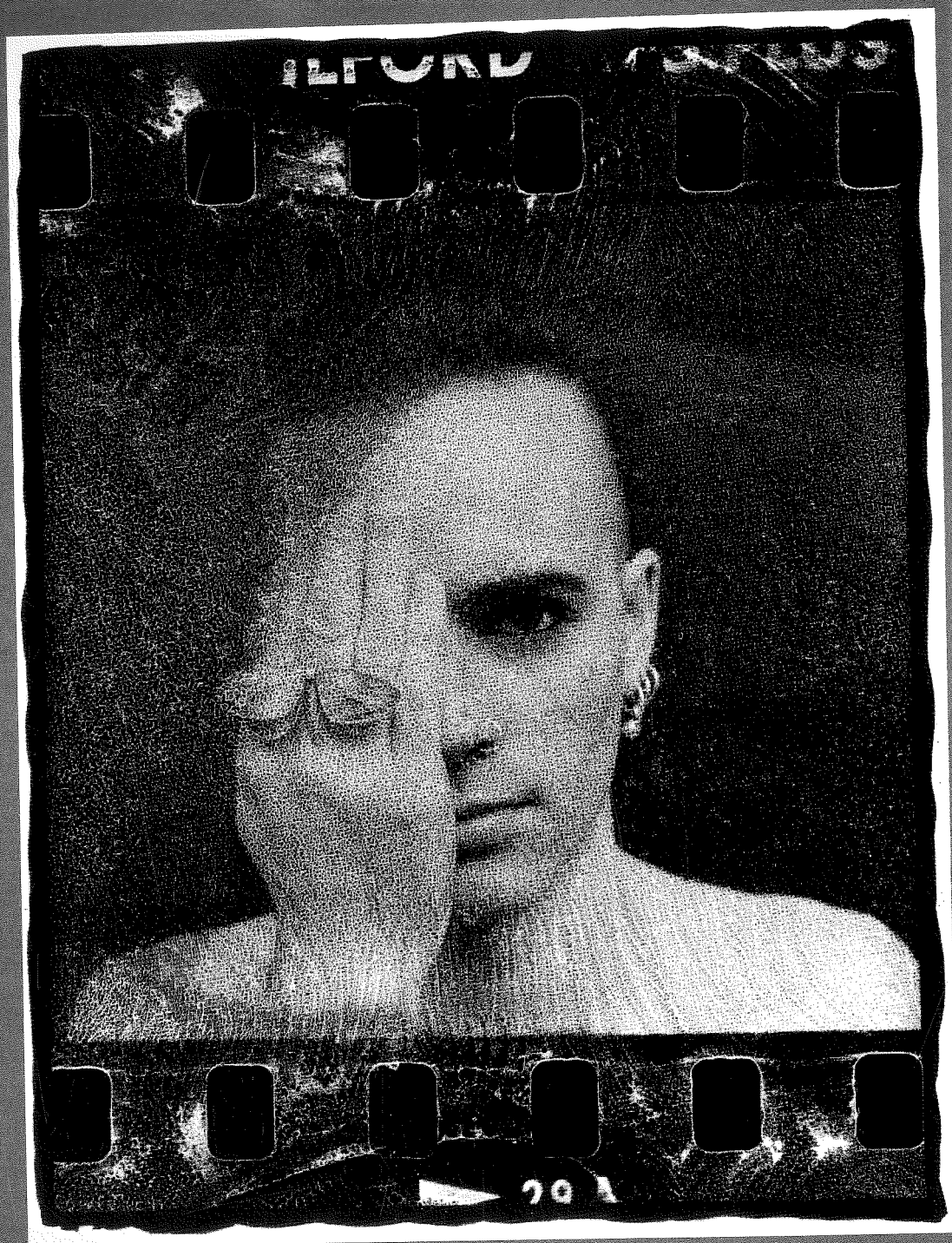




Дел од кинопроекторот "ЧАРЛС УРБАН" од 1905
(музејски експонат од Кинотеката на Македонија)



ФОТОМЕДИЈА '96, Ерланд Пилгард (Данска) ОЧИТЕ НА АЛАН

КИНОПИС

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

СОДРЖИНА

▼ ЛУБИЛЕЈ - 20 ГОДИНИ НА КИНТЕКАТА НА МАКЕДОНИЈА

Тркалезна маса „Македонскиот филм и моделите на националната култура“ (14.11.1996)

- 5 - Борис Ноневски: Македонскиот филм и моделите на националната култура
- 9 - Бојан Иванов: Дихотомијата во моделите на националната култура
- 11 - Милан Ѓурчинов: Филмот - синтеза меѓу универзалното и локалното
- 14 - Кирил Темков: Дали филмот е национална уметност
- 19 - Љубомир Костовски: Постојните културни модели - увезени модели
- 22 - Владимир Георгиевски: Неопходен разговор со сопственото минато
- 24 - Јадранка Владова: Филмот како систем од јазици
- 28 - Елизабета Шелева: Македонскиот филм во балканскиот културен интертекст
- 35 - Александар Прокопиев: Филмот наш насушен
- 38 - Јелена Лукина: Македонскиот филм - спротивставен или приспособен кон моделите на националната култура
- 43 - Сузана Милевска: Симболичкиот поредок и моделите на националната култура во македонскиот филм
- 45 - Георги Василевски: Варијациите на темата на бегството во македонскиот филм
- 51 - Мирослав Чепинчиќ: Филмските простори наспроти урбаните простори како една од референциите на македонската кинематографска практика
- 57 - Роберт Алаѓозовски: Маргиналните слоеви и поновиот македонски филм

Хронологија

- 61 - 20 години на Кинотеката на Македонија (И. Петрушева)

▼ ПРЕТРАГИ

- 76 - Исмет Диздаревиќ: Влијанието на психолошките особености на личноста врз актерското творештво
- 87 - Тудор Елијад: Избор/Определба (за и околу филмското сценарио)

▼ IN MEMORIAM

Марсел Карне (1909-1996)

- 91 - Георги Василевски: Поетскиот реализам во делата на Марсел Карне

▼ ФОТОГРАФИЈА

- 100** - Бојан Иванов: „Фотомедија '96" - изложбата и изложеното

▼ СТРИП

- 104** - Томислав Османли: Од митови до Вигиланти

▼ ФЕСТИВАЛИ - ФИЛМОВИ

- 112** - Сузана Милевска: Градот како простор за виртуелно уживање (кон фестивалот на електронските уметности - Ротердам, 1996)
115 - Роберт Алаџозовски: Ултимативна икона на 90-тите (за филмот „Броење возови“)

Печатењето на овој број го овозможува



Министерство за култура

и

OPEN
SOCIETY
INSTITUTE
MACEDONIA



ИНСТИТУТ
ОТВОРЕНО
ОПШТЕСТВО
МАКЕДОНИЈА

KINOPIS

Journal of Film History, Theory and Culture of Film and Remaining Arts

CONTENTS

▼ 20th JUBILEE OF THE CINEMATEQUE OF MACEDONIA

Round Table "The Macedonian Film and the National Culture" (14.11.1996)

- 5** - Boris Nonevski: The Macedonian Film and the Models of the National Culture
- 9** - Bojan Ivanov: The Dichotomy in the Models of the National Culture
- 11** - Milan Ćurčinov: Film - synthesis between the universal and the local
- 14** - Kiril Temkov: Is the film national art?
- 19** - Ljubomir Kostovski: The existing cultural models - imported models
- 22** - Vladimir Georgievski: A necessary conversation with my own past
- 24** - Jadranka Vladova: Film as a system of languages
- 28** - Elizabeta Šeleva: The Macedonian film in the Balkan cultural intertext
- 35** - Aleksandar Prokopiev: Our daily film
- 38** - Jelena Lužina: The Macedonian film confronted or adjusted to the models of the national culture
- 43** - Suzana Milevska: The symbolic order and the models of the national culture in the Macedonian film
- 45** - Georgi Vasilevski: Variations on the theme of escape in the macedonian film
- 51** - Miroslav Čepinčik: The film spaces against the urban spaces as one of the references of the Macedonian cinematographic practice
- 57** - Robert Alažozovski: The marginal layers and the recent Macedonian film
- 61** Chronology
- 61** - 20 Years of the Cinemateque of Macedonia (I. Petruševa)
- ▼ **RESEARCHES**
- 76** - Ismet Dizdarević: The Influence of the psychological features of the individual on the

87

actor's creative work

- Tudor Eliad: Choice/Determination (Pro and about the screenplay)

IN MEMORIAM

Marcel Carné (1909-1996)

- Georgi Vasilevski: The Poetic realism in the works of Marcel Carné

PHOTOGRAPHY

100

- Bojan Ivanov: "Photomedia '96" - The Exhibition and the exhibits

CARTOON

104

- Tomislav Osmanli: From Myths to Vigilants

FESTIVALS - FILMS

112

- Suzana Milevska: The town as space of virtual pleasure (to the Festival of electronic arts - Rotterdam, 1996)

115

- Robert Alađozovski: The ultimate icon of the 90-ties (about the film "Trainspotting")

□□□□□□□□□□□□□□

KINOPIS

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

CONTENU



ANNIVERSAIRE — 20 ANS DE LA CINÉMATHÈQUE DE MACÉDOINE

Table ronde "Le cinéma macédonien et les modèles de la culture nationale" (14.11.1996)

5

- Boris Nonevski: "Le cinéma macédonien et les modèles de la culture nationale"

9

- Bojan Ivanov: La dichotomie des modèles de la culture nationale"

11

- Milan Ćurčinov: Le cinéma — synthèse de l'universel et du local

14

- Kiril Temkov: Le cinéma, est-ce l'art national?

19

- Ljubomir Kostovski: Les modèles existantes de la culture — modèles importées

22

- Vladimir Georgievski: La nécessité de la conversation avec le passé propre

24

- Jadranka Vladova: Le cinéma comme un système des langages

28

- Elizabeta Šeleva: Le cinéma macédonien dans "un intertexte" culturel balkanique

35

- Aleksandar Prokopiev: Le cinéma, notre besoin indispensable

38

- Jelena Lužina: Le cinéma macédonien -confronté ou approprié aux modèles de la culture nationale

43

- Suzana Milevska: L'ordre symbolique et les modèles de la culture nationale dans le cinéma macédonien

45

- Georgi Vasilevski: Les variations du sujet de l'évasion dans le cinéma macédonien

51

- Miroslav Ćepinčik: Les espaces du cinéma en face des espaces urbains comme une des références de la pratique cinématographique macédonienne

57

- Robert Alađozovski: Les classes sociales marginales et le cinéma macédonien contemporain

Chronologie

61

- 20 ans de la Cinémathèque de Macédoine (I. Petruševa)



RECHERCHES

76

- Ismet Dizdarević: L'influence des caractéristiques psychologiques du personnage sur la création de l'acteur

87

- Tudor Eliad: Choix/Option (Pour et sur le scénario de film)



IN MEMORIAM

Marcel Carné (1909 - 1996)

91

- Georgi Vasilevski: Le réalisme poétique dans les oeuvres de Marcel Carné



PHOTOGRAPHIE

100

- Bojan Ivanov: "Photomédia '96" - l'exposition et ce qu'y est exposé



BANDE DESSINÉE

104

- Tomislav Osmanli: Des Mythes aux Vigilants



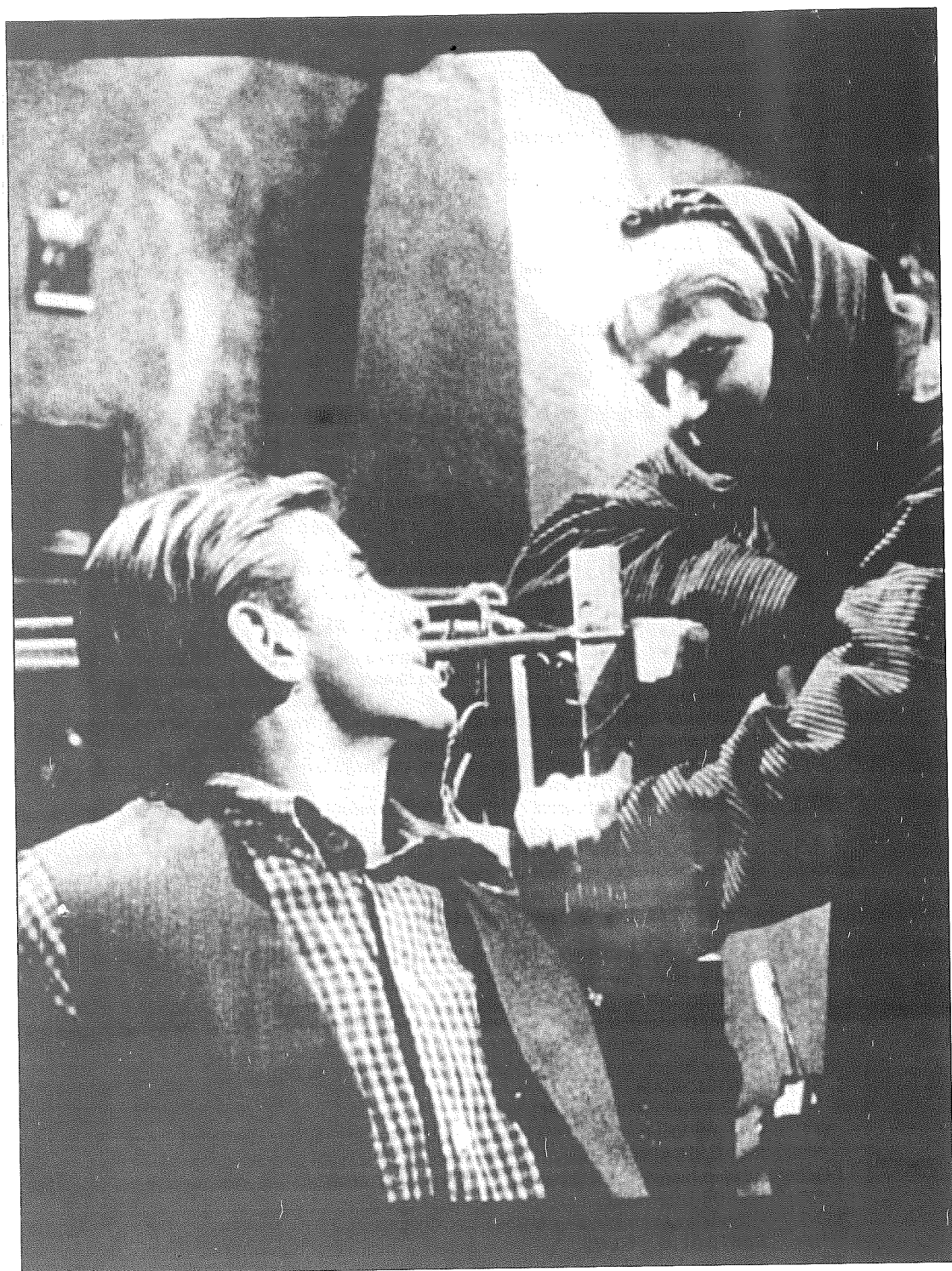
FESTIVALS — FILMS

112

- Suzana Milevska: La ville comme un espace de la jouissance virtuelle (sur le festival des arts électroniques — Rotterdam 1996)

115

- Robert Alađozovski: L'icone ultime des années 90 (sur le film "Écouter les trains")



ФРОСИНА (Воислав Нановиќ, 1952)

БОРИС НОНЕВСКИ

УДК 791.43:008(497.17)(049.3)
Кинопис 16(8), с. 5-8, 1996

МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ И МОДЕЛИТЕ НА НАЦИОНАЛНАТА КУЛТУРА

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

□

□

□

□

□

□

□

□

□

□

□

□

□

□

□

□

□

□

□

□

□

□

□

□

□

□

□

□

□

□

Поводот за оваа средба, како што знаете, е одбележувањето на 20-годишнината од основањето на Кинотеката на Македонија. Лани и годинава кај нас повеќе куќи ги маркираа или допрва ќе ги одбележат своите поголеми јубилеи и можеби позначајни придонеси во институционалното обликување и развојот на нашата духовност. Нив ги сметаме за иманентно културни и продуктивни ангажмани. Зашто, потсетувањето, памтењето (и повторувањето) не само што подлабоко ги втемелуваат културните вредности кај личноста и во свеста на националната заедница, обликувајќи ги во традиција, туку (со нив) со увидот и рекапитулациите, со дополнителните истражувања и презентации, со ваквите дијалози, и новите синтези, кои од нив произлегуваат, се поттикнуваат континуитетот и развојот на културните процеси.

Граничните години, освен што зрачат со празничната атмосфера, исто така, се шанса да се направи и извесен, условно речено, прагматичен ефект. Имено, ако не да се зголеми продукцијата и дистрибуцијата на конкретни уметнички и сознајни содржини, барем да се извиши амплитудата на публицитетот за односната дејност во згуснатото ткиво на јавноста. На крај, но не и крајно, ваквите пригоди се убава можност да се потсетат протагонистите на културната политика и на политиката во културата за потребата од поинтензивна и покреативна соработка.

Нашата институција не прославува ни златен ни сребрен јубилеј. Кинотека-та е основана во 1976 година од Собранието на Македонија и мерено со гриничкото време е најмлада од сите национални институции. Но, ако се смета со филмското време, кое се мери со брзината на светлината и просветувањето, тогаш нашата институција е „во години кои заслужуваат почит“. Токму поради тоа ние почувствувавме морална обврска со овој чин да им дадеме почит на луѓето што имаа храброст и доблест да се нафатат да градат куќа за светлината и сонот (уметноста), да им се заблагодариме на тие што им помагаа, што ги поддржуваа, што ги охрабруваа сидарите на нашиот заеднички дом. Но, во исто време, ние имаме и професионална потреба да подзапремене; да се обврне назад и да направиме увид и рекапитулација на ефектот; да видиме во што се згуснала нашата енергија и каде таа неповратно се изгубила.

Во вакви пригоди обично се изнесуваат квантифицирани податоци, се повикува јазикот на бројките и нивната „неподмитлива“ аргументација. Во таа смисла и ние можеме да наведеме дека нашата институција располага со над 7.500 филмови и филмски материјали, кои не вбројуваат меѓу средните конотеки во светот. Само материјалната вредност која е вградена во тие остварувања изнесува 5 милијарди денари или 180 милиони германски марки. Кинотечната збирка на пишувана документација е над 100 метри должни со десетици илјади документи за кинематографските институции и филмските творци. Во нашата фототека се чуваат над 60 илјади фотографии, филмски плакати и друг пропаганден материјал од домашната и светската продукција. Имаме најбогата специјализирана библиотека за филмолошка литература во земјава. На меѓународен план Кинотеката освен што учествува, ги сервисира и нотира скоро сите настапи на нашиот филм во странство, како активна членка на Меѓународната асоцијација на филмските архиви (ФИАФ), катадневно соработува со над 100 кинотеки и 20 специјализирани библиотеки, промовирајќи ги националните вредности во универзалниот корпус на светската култура.

Меѓутоа, иако се укажи, бројките не се најдоказни факти за уметноста. Можеби кај филмот емпириски мерливиот слој е најекспониран од сите уметности, квантификациите можеби се најзастапени во неговите анализи, но сепак, тие го прават само неговиот уметнички и социокултурен епидерм. Не пренебрегнувајќи го тој слој, ние ги претпочитуваме квалитативните релации. Токму од тоа стојалиште, од таквите сознајно-методолошки претпоставки го концептираме нашиот ангажман и на таков, квалитативен начин очекуваме да биде вреднуван нашиот труд.

Акцептирајќи ја комплексноста и еволуцијата на филмскиот медиум на светско-историски план, нашата замисла и практика беше кинематографијата да се промислува и третира како многу поразвиена и поразгранета структура отколку што е нејзиното традиционално разбирање опфатено со триадата: продукција, дистрибуција и прикажување на филмски остварувања. Новите искуства, истражувачката љубопитност и современите

сознанија, на дискурсот за кинематографијата му придодадоа нови креативни подрачја како што се образованието на филмски кадри, заштитата и чувањето на филмовите и филмските материјали и филмолошките истражувања, кои заедно со традиционалните сегменти на кинематографијата битно го продлабочија и проширија и поимот на филмската култура.

Следејќи ја трагата на таквите структурни раслојувања во кинематографијата, во консултација со најновите сознанија во светот, но и врз основа на сопственото искуство, нам ни се наложи потребата за редефинирање и проширување на границите на кинотечната дејност.

Во заложбата за проширување и продлабочување на предметот на нашата дејност ние појдовме од премисата дека уметноста не ја чини само уметничкото дело, туку и свеста за него. Врз таа основа, а со цел да се обликуваат релевантни сознанија за филмската уметност почнавме програмирано да ги истражуваме кинематографските феномени и профилмската ситуација, односно општествените, историските и културните околности кои ги определуваат настанувањето, дистрибуцијата и рецепцијата на кинестетските вредности. И овој собир, оваа трибина е мотивирана и поттикната од таквата замисла.

Истражувачката дејност во Кинотеката се одвива на емпириски и теоретски план, низ краткорочни и долгорочни проекти. Имајќи ја предвид комплексноста и разгранетата структура на филмскиот медиум, нашите истражувања најчесто се интердисциплинарно концептирани и се изведуваат екипно. Краткорочните истражувања ги изведуваат вработените во Кинотеката и надворешните соработници од земјава и странство. Тие континуирано се објавуваат во списанието „Кинопис“ и ѝ се познати на домашната и странската културна и научна јавност.

Во оваа пригода сакам да потенцирам дека нашата истражувачка активност поттикна и афирмирани странски теоретичари и филмски критичари постудисно да се зафатат со историјата и праксеологијата на македонскиот филм. Уредникот за Европа на бележитите американски списанија „Вараети“ и „Холивуд рипортер“, Рон Холовеј напиша ви-

сокотиражна книга „Филмот во Македонија“ кој кинематографијата и филмската уметност ја третира во контекстот и континуитетот на целокупната македонска културна историја. Големият пријател на нашата земја Мирон Черњенко од Русија, на наша иницијатива напиша систематска студија за македонскиот филм, која освен релевантните согледби е најблагодатно и најтопло напишано четиво кое досега сум го прочитал од странски автор за која било уметност кај нас.

Интердисциплинарниот пристап е најбележит во симпозиумските расправи кои со различен интензитет, но сепак, континуирано и долгорочно ги негува нашата институција. Овде ќе потсетам на собирите посветени на играните филмови: ФРОСИНА, ВОЛЧА НОК, МАЛИОТ ЧОВЕК, МИС СТОН, СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ и други, потоа на меѓународните симпозиуми: „Бегалците и филмот“, „Улогата на камерата во создавањето на филмското дело“, „Кинематографиите на малите народи“ итн. На сите нив, како и во оваа пригода, со свои соопштенија настапија учесници од различни научни дисциплини за подоцна нивните сознанија да се згуснат во синтетичка студија на зададената тема. Конечно, во Кинотеката на Македонија се реализираа и два капитални научни проекта: двотомната филмолошка студија за „Македонскиот игран филм“ на колегата Мирослав Чепинчиќ и четиритомната „Историја на светскиот филм“ од нашиот пријател Георги Василевски. Со овие два проекта Македонија се вбројува меѓу ретките земји во светот, кои низ сопствена авторска рефлексива обликувале научна свест за своето и светско филмско искуство.

Најголемиот број од тие студии се објавени и на тој начин придодадени кон нашата културна ситуација.

Со оваа подолга експликација, сакав да сугерирам најмалку барем два заклучока - еден во полза на Кинотеката, а пак поврзано со нашата тема, и еден исклучиво во прилог на зададената тема на оваа трибина.

Прво, подрачјето на креацијата, кое во традиционалниот концепт на кинематографијата беше исклучива привилегија на сегментот на продукцијата, со еволуцијата на филмскиот медиум се дислоцира и во другите сег-

менти (конкретно во кинотеките и во филмските институти) при што се изразува во нови форми и типови на свест. Со истражувањето и промислувањето на синеастичките феномени се универзализираат и ревитализираат кинестетските вредности и се проширува нивната резонанца во структурата на националната самосвест.

Второ, зададената тема на овој собир: „Македонскиот филм и моделите на националната култура“ може да упатува на помисла за детерминирачката улога на моделите на националната култура врз филмската уметност. Меѓутоа, јас сакам да сугерирам и заклучок дека кинестетските вредности, а особено кога се тие посредувани низ еден филмолошки дискурс можат ако не битно, тогаш во значителна мера да ги детерминираат моделите на националната култура и како елементи на сегментот на филмската култура и како сегменти на националната самосвест.

Но, за да не ѝ останам должен на зададената тема ќе се обидам уште низ два примера да го илустрирам влијанието на културните модели врз филмот. Едниот се однесува на чинот на рецепцијата, а вториот на процесот на креацијата.

Поимот културен модел, теоретичарите на културата го изведуваат и го третираат како елемент на културната основа. Со културниот модел (или мостра) се опфаќаат збир културни црти и карактеристики кои претставуваат извесна релативно заокружена целина, а со чија помош се дејствува врз поединецот или групата за да примат или евентуално за да се заштитат од определено културно влијание. Тие културни карактеристики можат да бидат од верска, морална и национална провениенција и да се однесуваат кооперативно или резистентно спрема културните влијанија.

Како што е познато исламската ортодоксија забранува репродукција на човечкиот лик и го редуцира учеството на жената во јавниот живот. Токму поради тоа, тој културен модел не беше приемлив за рецепцијата на филмот. Во почетокот на веков, кога кај нас стасаа првите патувачки киноприкажувачи, а кога Македонија сè уште беше во состав на Отоманското царство, меѓу публиката на јавните проекти не можеа да се сретнат

жени од муслиманска вероисповед. Токму поради тоа доаѓаше до забавување на социјализацијата на уметноста на живите слики: Меѓутоа, фасцинацијата од филмскиот медиум беше толку голема што отпорот на тој културен модел беше совладуван, меѓу другото, и со приватни проекции во домовите на побогатите муслимански семејства.

Вториот пример е половина век понов и се однесува на институционално организираната кинематографија. Како што е познато по Втората светска војна и ослободувањето на еден дел од Македонија, новата власт вложуваше големи напори и за љубов на вистината постигна респективни резултати во надоместувањето на заостанувањето на културниот развој на земјата. Во таа смисла беа постигнати завидни резултати и во конституирањето и развојот на кинематографијата.

Меѓутоа, моделот на развој на националната култура се темелеше и во сите негови етапи беше детерминиран од монистичката идеолошка свест. Таквиот модел, од една страна силно ја поттикнуваше продукцијата, но од друга ја редуцираше нејзината тематска, драматуршка и жанровска преокупација на однапред дадени идеолошки обрасци за уметничкото создавање.

Значи културните модели се битни фактори на културната динамика. Во зависност од нивната структура, особено од вредносната ориентација тие можат да ги забрзуваат или забавуваат културните процеси. Токму поради тоа тие, освен што се предмет на научни и стручни согледби, сè повеќе го привлекуваат вниманието и на културната политика во изнаоѓањето на најоптималните патишта за културен просперитет на заедницата. □



ВОЛЧА НОК (Франце Штиглиц, 1955)

ДИХОТОМИЈАТА ВО МОДЕЛИТЕ НА НАЦИОНАЛНАТА КУЛТУРА

□□□□□□□□□□□□□□

Едно од средишните епистемолошки упоришта на модерната историографија се утврдува во постојано отворената дебата за постапките и начините со коишто појавите, личностите и нештата на некое секојдневје се преобразуваат во историски факти на одредена стварност. Идеолошката подлога на историската метода и автобиографскиот рефлекс на историчарот ги поставуваат границите на она што вообичаено се смета за легитимен научен приод кон премавнувањето на инцидентното во состојбите и кон нивното предлагање како вредносен модел на современоста. Врз овие претпоставки се извишува и грамадната, но кривка градба на историјата на уметноста, во којашто настојчивото преформулирање на прашањата за историската стварност може да се препознае низ редовното, соодветно и макотрпно менување и проширување на категоријалниот апарат наменет за делотворна партиципација и антиципација на актуелните вредносни модели. Таа тесна врвица кон минатото, таквото иследување на последиците од некогашното човеково присуство во светот, нужно ја истакнува внатрешната противречност во истражувачката позиција на современиот историчар, кој поставувајќи ги појдовните репери во вредносниот систем на своето време, се потпира врз несигурното интуирање на последиците произлезени, како од неговото сопствено дејствување, така и од дејствувањето на неговите современици. Оттука ја црпи својата аргументација и оние впечатоци за историјата како за прост список

на човечки грешки, заблуди и талкања или, пак, како за предвидлив монолог на конечниот победник во судирот меѓу антагонизираниите историски начела. Сепак, дихотомијата во историографскиот избор е практично надмината при издвојувањето на денешницата во епоха, односно, при чинот на нејзиното издвојување во систем на трајни динамички модели на социјалниот живот чишто дијалектички двигатели се минливи и менливи. Хипотетичниот карактер на овие модели претполага дека идеална појдовна точка за историзирање на минатото е поседување на теорија на сегашноста. Меѓутоа, фактите на секојдневјето, притеснети меѓу она што се прифаќа дека е можно и она за што се верува дека е веројатно, допуштаат само да се допре до една тематизирана современост. За историчарите на ова столетје, имплицитно постои само една важна тема којашто обезбедува каква-таква теоретска подлога за истражувањето, а тоа е темата на човечката природа. При нејзиното разработување се артикулирани два антидетични модели на модерната стварност, поставени и за денешната свест во манихејски судир од чишто очекуван исход се обновува јасниот морален хабитус на современиот човек. Едниот модел на модерната стварност го афирмира есенцијалното становиште, според коешто човекот нужно поседува расна, полова, етничка, па следствено и социјална, културна суштина. Така, не постојат етички или идеолошки пречки во исполнувањето на човековата целисходност којашто се остварува како при-

родна нужност - разбрана било преку метафората на елементарната стихија било преку метафората на космичката хармонија. Другиот модел на модерната стварност е артикулиран околу егзистенцијалното становиште според коешто човекот го стекнува, гради и одржува својот антрополошки статус со дејствувањето во светот, поточно со постапките чишто ефекти го воведуваат во светот на социјални субјекти. Поларизацијата на овие два модела, поради околностите во кои започнало нивното профилирање, поседува мошне активна политичка димензија поради што, пак, во општествениот живот на единката поимите на есенцијалното и егзистенцијалното се здобиле со идентитетот на колективни оперативни концепции. Нивниот судир од половината на ова столетје што изминува, претставува глобална трагедија чие решавање, денес, барем, така изгледа, е довршено на воен, политички и морален, но не и на идеолошки план. Затоа, и тематизацијата на стварноста спроведувана во текот на последните пет децении, подразбира коабитација на есенцијалното и егзистенцијалното, што е најзабележливо присутно во состојбите опфатени со моделите на одредена национална култура. Имено, постапното бледнење на идеологијата, ослабувањето на нејзините атхезивни квалитети коишто го одржуваат контактот меѓу социјалното битие и стварноста, предизвикуваат проблемот на човековата природа да се преформулира во прашање за природата на националната култура, а во случајов, и во прашање за природата на македонската култура.

Темата на националната култура во сакрамот на модерното време е главно иницирана од аспектот на еманципацијата на партикуларните духовни, ликовни или јазични вредности задушени од општите императиви на модерните идеи. Таков е случајот и со тематизирањето на македонските современи состојби каде што се среќава политичка формулација на државотворната мисла преку едновременно повикување на националната кауза и на националниот проект. Тука, како единствен, несподелив аргумент за природата на националната култура се изнесуваат традицијата и современото, битовото и модерното, суштественото и историското. На тој начин, дискурсот на есенцијалното и егзис-

тенцијалното произведува формули коишто ѝ пропишуваат на авторската постапка интернационалност по форма, а националност по содржина, или, пак, пак ги храни митологемите за гигантомахијата меѓу мартирите на каузата и месиите на проектот. Формирањето и натамошното профилирање на националните институции апсорбира значаен дел од механизмите со коишто темата на македонската култура е присутна во јавноста. Следствено, прашањето на културната еманципација, главно, ја губи колективната, сотериолошка аура и се поставува како прашање на индивидуалната еманципација на авторскиот чин. Се разбира, актуелната криза на националните установи повторно ја иницира темата на културните модели, но овојпат во рамништето на прагматичниот, јавен и политички ангажман на единката.

Грубото и мошне површно скицирање на процесите коишто пресудно влијаеле врз перцепцијата на македонските состојби во претходните неколку децении, во најголем дел се должи на автобиографскиот рефлекс на историчарот та заслужува да му се пријде со крајна претпазливост и сериозни резерви. Впечатокот дека алтернирањето на есенцијалниот и егзистенцијалниот модел на стварноста преку темата на еманципацијата е општо место на поголемиот дел доцномодерни национални структури, можеби е доволен само за поткрепа на ставовите за длабоко модерниот карактер на македонската национална култура.

На анализите коишто претстојат во овој поглед, како соодветно поле за работа им се нуди и корпусот на македонската современа филмска продукција. Имено, исправен пред богат, иконолошки устроен фонд на исечоци од стварноста, понудени во наративниот тек на симболичкиот јазик својствен за филмската слика, историчарот на современите идеи има можност да ја зафати синтезата на актуелните модели на националната култура. Всушност, од критичкиот приод кон македонската современа кинематографија со право би требало да се очекува мошне точна слика за програмските насоки во артикулацијата на македонската културна стварност од последните децении. Тоа, впрочем, ќе биде и една од појдовните точки во одредувањето на тековната историска позиција кон доблестите на современиот македонски творечки израз. □

ФИЛМОТ - СИНТЕЗА МЕЃУ УНИВЕРЗАЛНОТО И ЛОКАЛНОТО

□□□□□□□□□□□□□□

Најнапред би сакал да им го честитам јубилејот на луѓето од нашата Кинотека - на оние кои со неа раководат, како и на сите оние кои работат во неа. Мислам дека е тоа првото нешто што еден поканет гостин треба да им го каже на своите домаќини, во една ваква пригода. Секако дека заслужува признание и поддршка ориентацијата на Кинотеката да биде не само еден традиционално сфатен филмски архив, туку своите активности и својата концепција да ја остварува пошироко, работно, кон проучувањето и најразличните истражувања на филмската уметност кај нас и во светот. Затоа и досега јас сум се приклучувал кон симпозиуми од таков вид, иако не сум ниту синеаст, не сум напишал досега некое сценарио, не сум режирал ниту еден филм, не сум се наоѓал како раководител на некоја филмска асоцијација или институција. Причината што и покрај тоа сум се осмелувал да зборувам одвреме-навреме за филмот е двојна; се уверувам дека по нешто можам да знам и кажам за филмот, најнапред поради мојот перманентен интерес и афинитет за филмската уметност како гледач, а потоа, што за мене не е помалку важно, - затоа што имам доста добри и блиски пријатели меѓу филмските творци. Јас тоа пријателство сум го чувал, сум го негувал, тоа пријателство и денес многу ми значи и ми овозможува повремено отворено, со љубопитен жар, или со полемички и критички акценти да разговарам и разменувам мислења за она што се случува во сферата на филмот и кај нас и во светот.

Кон воведното излагање што го чувме од мошне активниот и ангажираниот раководител на оваа институција, јас само би додал некои работи за кои мислам дека би било добро да се знаат. Стануваше збор за организирање симпозиуми, за меѓународен состав на учесниците итн., за истражувачките проекти. Сакам тука пред овој собир да потсетам дека некои истакнати претставници од вашата институција, добри знајци и специјалисти за филмот, се вклучени, исто така, и во некои други долгогодишни меѓународни проекти за проучување на филмската уметност, пред сè, македонската, но во еден поширок контекст, во еден сооднос со другите уметности, и дека во тој поглед нивните прилози се за нас многу драгоцени, бидејќи токму концептот за интердисциплинарното проучување на културата е применет во нивните ценети трудови. Тие веќе на три меѓународни собири во МАНУ учествуваат со своите прилози, (тука, пред сè мислам на филмологот Мирослав Чепинчиќ), и мислам дека и натаму нашите врати за ваквите истражувачи, ќе бидат отворени.

По однос на темата што ја поставивте како наслов за денешнава расправа, можам веднаш и отворено да кажам дека кај мене на еден одреден начин таа создава одредени дилеми: „филмот како уметност *vis à vis* моделите на националната култура“. Ние овде сè уште не чувме ниту едно излагање, или мислење кое би било во состојба да го дефинира тој феномен - моделот на националната култура. Вие го употребивте тоа во насловот во плура - дали тоа значи дека постојат повеќе



МИС СТОН (Жика Митровиќ, 1958)

модел на националната култура, дали постои еден, дали македонскиот филм во својот досегашен развој веќе оформил еден свој модел за кој можеме да кажеме дека носи многубројни обележја на националната култура? Веднаш да кажам дека не отфрлувајќи го овој поим како глобална определба, мислам дека е тој, кога станува збор за уметноста и воопшто за творештвото, крајно условен. Ние можеме да зборуваме за националниот карактер на француската кинематографија, но ако некој посака да одреди кој француски филм му одговара на националниот модел на таа кинематографија ќе видиме дека ќе се за-

плеткаме во големи компликации, кои научно и теориски и не можат да бидат решени. Накусо, јас мислам дека националните вредности, националната афирмација на нашата култура, која е една отворена потреба и за која сите ние се залагаме, ќе дојде многу повеќе од страна на филмот, како и од страна на другите видови на уметничкиот израз, ако престанеме да го употребуваме терминот „национален“, како нешто што има однапред аксиолошко, вредносно значење.

Тоа може да има само условно и релативно значење, бидејќи филмот, ако при сето друго го сфатиме како продукт на уметноста

и творештвото, произлегува од една внатрешна замисла и потреба и од една индивидуална креација. Дали таа креација ќе има и нагласени национални обележја или не, тоа не зависи од некој друг отстрана или од создавањето на некои модели од страна на другите инстанции, модели кои потоа би служеле како патоказ за неговата уметност. Тоа би било една сизифова и жалова работа. Такви модели не можат да се обликуваат на таков начин и мислам дека како такви би биле и непотребни. Притоа би се појавила реалната опасност од националното да направиме некоја нова идеологија, која со ништо не би се разликувала од онаа соц-реалистичката парадигма позната од минатото и на таков начин одново би се соочиле со една нова заблуда и доктрина. Сите филмови од значење и вредност што сум имал можност да ги видам со изразито национални обележја од помалите земји, се, пред сè - **критички** филмови. Се однесуваат критички спрема сопствените национални стереотипи, самоилузии и заблуди, а не помалку е симптоматично што најголем број од таквите синеасти и режисери се наоѓаат и живеат во егзил, подалеку од своите земји, во кои на нив се гледа со не мала доза на недоверба, иако токму тие, во најголема можна мера го афирмираат токму националниот профил на земјата, на средината, на почвата од која потекнуваат. А она што притоа важи за светскиот филм, би морало да важи и за македонскиот современ уметнички филм. Зошто ние тука би биле некаков исклучок?! Впрочем и кај нас, најдобрите наши филмови за последниве 50 години во Македонија биле тесно сврзани со националната тематика, но биле воедно исполнети и со силно критичка димензија во начинот на нејзиното реализирање. Без таквата своја внатрешна димензија во својот темел, тие филмови би биле згорнично илустративни, апологетски и не би имале не само некоја поголема уметничка вредност, туку ни национална или, воопшто, културна вредност. Значи, проблемот, во крајна инстанца е во креативноста, во делото, во филмското остварување. Тука, јас не би се согласил со она што во воведот беше речено дека сфаќањето според кое уметничкото дело е нешто примарно, а неговата рецепција нешто секундарно, е анахроно гле-

диште, кое сега треба да биде напуштено, т.е. свртено наопаку. Па, Ве молам, зарем не е јасно дека без уметничкото дело, без остварувањето, не може да има никаква рецепција. Се разбира, тоа не значи дека делото се прави за фиоки, за бункери и затворени кругови - секое создадено дело треба и очекува да биде прочитано, видено, чуено, но, сепак, основата од која треба да се тргне во неговото оценување, е - остварената креација. Ако таа креација е висока и автентична, тогаш тоа дело е сечовечко, и национално и универзално. Ако е обратно, никакви етикети, ни естетички аберации не можат да му помогнат.

Моите размислувања за естетиката на нашиот домашен филм се разликуваат од она за кое овде некои се залагаа. Секако дека филмот поради својот јазик е една универзална уметност. Но, проблемот не е во природата на тој јазик, како израз или техничко средство, туку во автентичноста на филмското сведоштво и филмската слика. Ми се чини дека нашиот филм има најмногу шанси да се пробие во светот ако на еден креативен автентичен начин проговори за својот корен, за својот амбиент, за својата почва, за она што светот не го знае и не го видел, со други зборови ако ја долови вистината за себе, која го содржи во себе и аспектот на националното, но и на социјалното, егзистенцијалното, мултикултурното итн. Јас често сум им зборувал на своите пријатели синеасти: „Отворете го прозорецот и погледнете надвор, околу себе. Македонија не смее да се сфати и прикажува еднодимензионално“. Еве и овде, низ овој стаклен сид на просторијава во која седиме јас гледам покрај православен храм, неколку минариња од цамии, неколку гровнати згради од минатиот век, а покрај нив зграда од 21-от век, со фасада од плексиглас и сето тоа на едно место, едно покрај друго. Ете, ако тој паноптикум од линии, бои, визури и значења го опфатиме на еден трезвен, творечки начин, без самозалажувања и илузии, локалното и универзалното ќе се појават во една синтеза, во еден контрапункт, во една целина која ќе биде автентична, што ќе рече и наша и светска. □

ДАЛИ ФИЛМОТ Е НАЦИОНАЛНА УМЕТНОСТ



На прашањето дали филмот е национална уметност, може да се одговори и со „Да“ и со „Не“, едноставно кажано - според афинитетите и амбициите на оној којшто си го поставува и одговара на ова прашање.

Но, бидејќи нашите согледби треба да бидат аналитички, ова искажување ќе претставува обид, преку анализа на природата и стварноста на филмот, одговорот на ова прашање да не биде априорен, туку апостериорен, односно да произлезе од што е можно поконсеквентното разгрнување на битието на филмот.

Клучната точка и претпоставка на една современа анализа од ваков тип е дека секоја уметност има свои естетски и културни димензии и дека се одвива во некој естетски, културен и социјален контекст. Затоа истражувањата на современата уметност од ваква позиција се адекватни и теориски инспиративни; такви се и богатите истражувања кои ги спроведува и Кинотеката на Македонија - двојни, и естетички и културолошки според својата суштина, но и органски духовно единствени - според еднозначното битие на објектот на истражувањето и според целта: да се дојде до единство на сознанијата за македонскиот и, воопшто, за светскиот филм.

Следната методолошка претпоставка е дека е невозможно да се проучува една уметност ако не се согледаат нејзините специфичности, т.е. додека не се реши дилемата и појдовната точка: - Дали едно творештво да се посматра како универзално дело на човеч-

киот дух или како специјално дело на конкретни луѓе? - Зашто, во оваа смисла, помеѓу сеопфатната „уметност“ и конкретните уметнички дела постои не само расчекор, туку и едно големо поле од согледби, визији, естетски настојувања, културни можности, историски значења итн.

Оттука произлегува и нешто што при испитувањето на некоја уметност или творештво се ситуира во прашањето како тие да се согледаат во системот и милјето на националната култура и во рамките на актуелната светска култура, т.е. во широкостраноста на многуте аспекти што ги има една национална култура и универзалниот човечки културен систем.

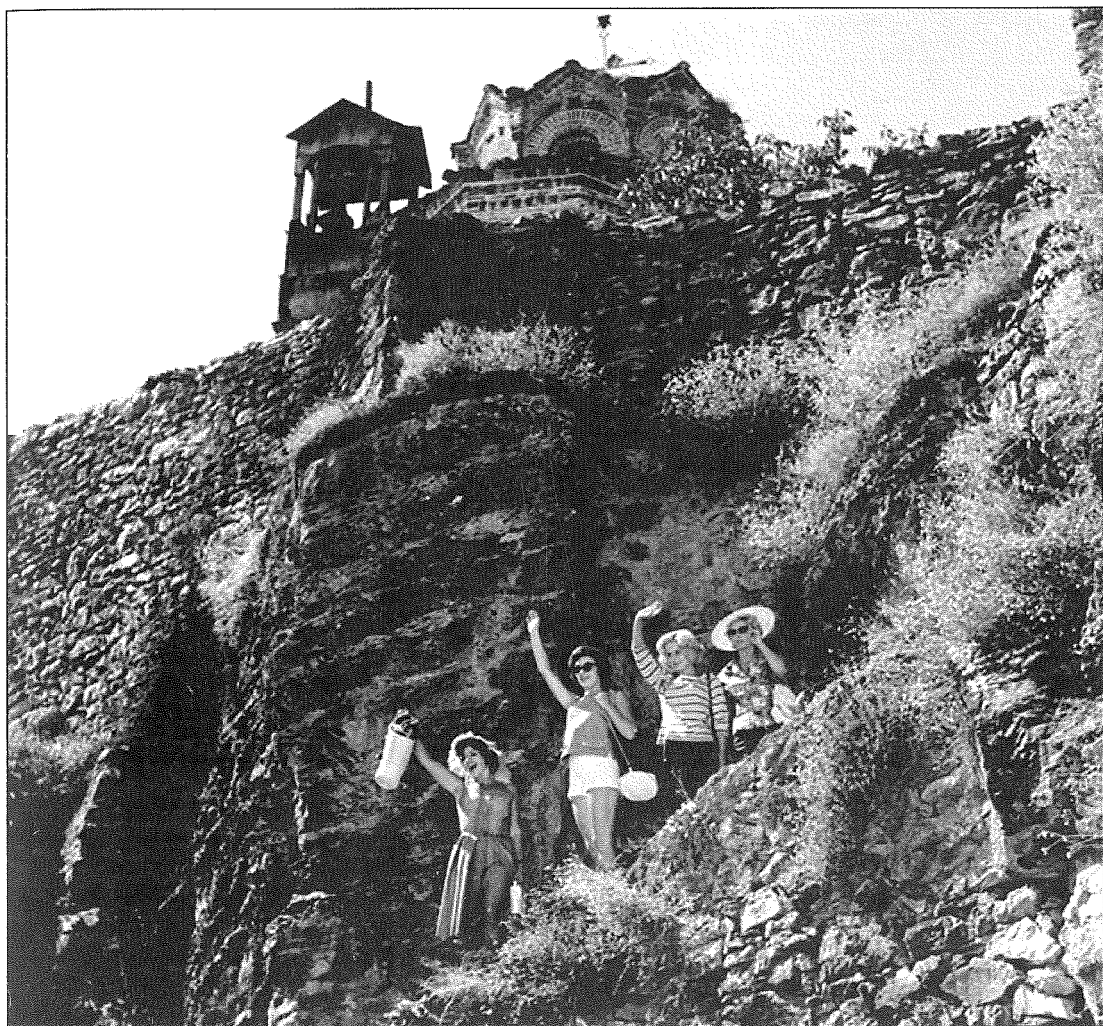
Кога сето ќе се рашири во широката лепеза на прашањата за филмот, таа уметност се пројавува многу поинтересна за истражување отколку што е тоа само критичка или каква-годе аналитичка согледба на нашата доживеалица при средбата со конкретните уметнички дела од тој жанр.

Филмот е една мошне специфична уметност. Тој е посебен уметнички жанр не затоа што старите видови уметност љубоморно ја чуваат својата позиција - како творештво на тоновите, на човечките движења, на јазикот, на зафаќањето на просторот, на визуелните исечоци, на времетраењето, на конструкцијата и сл. (сеедно како ќе бидат делени) - па оттука, не можејќи, да се втурне во нив, тој небаре си побарал некоја своја изделена стојалишна точка. Спротивно, дури, тој е еден исклучителен пункт во историјата на

човечкото творештво, кој досега го немало во човечкиот дух - иако долго мечтаел по него! - и кој на творештвото и на културната комуникација, особено во уметничката доживеалица, им донесе исклучително многу нови димензии и перспективи. Тој е многу значајна уметност, сложена, тешка за создавање (високотворечка), дури и тогаш кога не е многу добра. Тој е и голем културен факт. Поттикнува големи интересирања и бурни емоционални возбуди, разбудува вредносни прашања и воспоставува комуникациони стандарди. Филмот сиве овие нешта ги приложи кон човечката култура токму поради својата специфика.

Тргувајќи од една таква претпоставка дека филмот е посебна уметност и од созанието дека неговите потенцијали во текот на овие сто години на постоење се остварија и манифестираа на значаен начин во човечкото творештво и култура, сакам да го согледам неговото битие низ три прашања, да разгнам три аспекти од културата на филмот, кои би помогнале да го согледаме неговиот контекст и неговото место во светската и во националната култура и оттука да се обидеме да одговориме на прашањето дали тој е предимно национален културен ентитет.

Прво, условот за суштествување на филмот, односно за неговото создавање во-



МИРНО ЛЕТО (Димитрие Османли, 1961)

општо, е **техниката**. Таа ја определува можноста на филмското творештво. Филмот не постои како личен потенцијал на индивидуалниот творец, туку како средба и поврзаност на творецот со соодветни технички средства.

Барем два од нив се исклучително значајни и го детерминираат битието на творештвото, начинот на творењето и на рецепцијата, па и културната вредност и значење на оваа уметност - од денот на нејзиното појавување па сè до денес.

Тоа се оптиката и лентата. Оптиката не е само медијатор меѓу стварноста и творецот, таа е суштински елемент на филмското видување (што наликува на гледањето во зависност од квалитетот на природните леќи во човечките очи). Од првите мали потенцијали на филмската оптика до денес многу работи се изменија: широчината на леќите, дострелите, аглите со кои се сомерува сликата итн., како и - поврзано со оптиката - физиката на телата во кои се сместени леќите (кинокамерите) и нивните карактеристики: брзината на снимањето и на проекцијата, подвижноста и сл. Но, колку и на самите почетоци, значењето на техниката за филмската уметност е супстанцијално и безгранично.

Денес е апсолутно невозможно да се прави филм на начин како што се направени првите филмови, или како што се правени подоцна, во етапите на развојот на филмската техника, затоа што техничките средства наметнуваат поинакво видување на стварноста отколку во тие времиња. И денес е можно да се пишува како пред сто години, да се танцува, да се создава музика, да се слика како пред сто и повеќе години - дури постојат и такви **нео-пристапи** во творештвото. Во филмот секогаш сè е ново: тој новум на техниката го условува или наложува типот на творештвото на филмот, па и типот на комуникацијата со него, како и сето друго што произлегува оттука.

Истото се однесува и на лентата. Едно време се снимаше и проектираше по 16 сликички во секунда, а тие беа балансирани со вештината на киноснимателите и на киноприкажувачите; потоа со експерименталноестетички испитувања е констатирано дека треба да ги има 24, а сега е откриено дека 25 сликички во секунда се најдобри за човечкото

око. Истражувањата со широчината на платното, исто така, имаат значајна естетска димензија.

Денес, кога во поедноставната и сè присутна видеоуметност е поинаква работката на кинестетската слика (таа тече континуирано и има поинаква структура, линиска наместо зрнеста), поинакво е и творењето, поинакво е обработката на илузијата на стварноста во целината на творештвото и на комуникацијата; дури се наметнува и големото прашање дали филмот, воопшто, ќе постои во иднината.

Техниката е еден од елементите кои судбински ја определуваат моќта на филмската визуелизација и начинот како филмски се визуелизира, што значи дека суштествено влијае врз творештвото во филмот и врз битието на таа уметност.

Филмот е комплексна уметност - не само поради тоа што му се потребни и ги собира различните видови творечки функции: сценаристи, продуценти, режисери, сниматели, актери, сценографи, костимографи, композитори и разни други техничари, што го демонстрира богатството на трудот, на човечката вештина и на амбициите во правењето на едно вакво дело; комплексноста на филмот е проследена со уште еден, организационо дури определувачки сегмент - со неговото **економско** битие. Филмот е уметност која тешко се прави затоа што е скапа.

Создавањето на филмско дело не е прашање на индивидуалната амбиција и концентрација на творецот, како што тоа може да биде во која било уметност, па и во исто така комплексната и комплицирана уметност каква што е театарот. Во филмот не е возможно творецот да се заинати, па својата одделеност од општеството и изворите на средствата да ги компензира со својот агон и со својата добра волја, без оглед на неговата творечка сила, бројот на часовите и индивидуалниот ангажман коишто ќе ги вложи. Значи, своеволниот ангажман, дури и на највештите луѓе, не може да ги реши egzистенцијалните проблеми на филмот, зашто во него економските прашања се многу истакнати и сложени, дури примарни.

Карактеристика на филмот во овој **втор** испитуван аспект е дека тој ги репроду-

цира политекономските модели на сето човештво. Тоа значи дека е директно зависен од тоа дали е продукт во една пазаришна, или во една полупазаришна-полусоцијализирана економија (особено во некои сегменти), или во еден целосно социјализиран и нагласено централизиран економско-социјален систем. Според моделите на политичкото решавање во врска со економијата, односно во зависност од економското дејство врз движењето на творечките идеи, потенци и ресурси - се разликуваат и видовите начини на кои се одржува филмската продукција, како дејствува филмот и како тој човечки, економски и творечки се репродуцира. Се работи за суштествено прашање за начинот на постоењето на некое филмско творештво во рамките на некој социјално-политички модел на живеење и творештво, па во тие рамки и на некој модел на економија и на соодветен модел на култура.

Со овие аспекти е врзан целиот комплекс на обезбедувањето потребни средства - капитал - за производство на некое филмско дело. Потоа, типот на експлоатација на создаденото дело, значи мрежата на кинематографијата, која ја остварува директната комуникација со него и, во крајна смисла, обезбедува да се остварат и уметничките и сите други културни и економски, т.е. сите витални потенцијали на филмското дело и на филмската уметност, воопшто.

Од аспектот на таа сложеност на економското битие на филмот денес се наметнуваат неколку сознанија. Бидејќи пазарното стопанство се покажа единствено валидно за репродукцијата на националниот капитал, следствено и за индивидуалните капитали во севкупната мрежа на економијата, како на светската, така и на онаа во националните рамки, повеќе е невозможно да се замисли - освен во некои режими кои сакаат уште да постојат иако пропаѓаат и своите национални ресурси ги исцрпуваат во одржувањето на некорисната централизирана економија - да постои економија каде што доминантниот, а во догледно време и апсолутниот модел нема да биде слободниот пазар. Тоа значи слободно движење на капиталот кон просторите и дејностите каде што тој ќе се репродуцира на начин којшто повеќе ќе донесува профит отколку во која-годе друга област.

На тој начин се покажува дека филмот органски е индустрија (модерно организирано производство) и дека ќе може да функционира само како индустрија. Тој е можен понекогаш како индивидуално дело и може да ги исцрпува нечии ресурси, односно да постои како прелевање на некои економски ресурси во тоа дело без оглед какви ќе бидат последиците од неговата експлоатација. Но, принципиелно, филмовите треба (мора) да се создаваат не за публиката како културен феномен, туку за публиката како економски феномен, користејќи ја естетиката за да ги задоволи нејзините потреби (и потребите и импулсите на творците) и користејќи ја културата за поттикнување на луѓето да учествуваат во комуникацијата со филмот. Зашто, во пазарната економија - па дури и во централизираната економија - слободното трошење на своите средства за комуникација со уметноста е нагласено; без оглед на начинот на финансирањето на производството, никој не може да биде натеран на комуникација, тоа е избор на гледачот дури и во најдирижираните досега познати модели на економија и култура, а во слободните системи уште повеќе.

Оттука произлегува и задачата на филмот да биде индустрија, т.е. вистинско економско производство, да се постави и ангажира слободно да го привлекува капиталот и тој да се враќа под исти претпоставки какви што се во секоја друга ваква експлоатација. Во таа смисла, малите културни средини однапред се осудени на невозможност на враќање на средствата ако сметаат на експлоатација само во рамките на својот културен обем, тоа значи на гледачите кои ги имаат прирака или од некоја од блиските култури. Односно, системот на филмска продукција кој ги нема инкорпорирано принципите на слободниот пазар (враќање на капиталот, натпреварување, експлоатација на делото според пазарните правила итн.) самиот себе се осудува на зависност од другите (најчесто, политички) извори, на затвореност и слаба репродуктивност, па затоа и на ограничени творечки и културни резултати.

Третиот елемент на филмот е естетиката. За секој вид уметност, па така и за филмот и особено за филмот, естетиката е многу значаен аспект. Наспроти вообичаените тези

дека тој е творештво како што естетиката не е нужна да се добие популарно дело, кога индуктивно ќе се погледне бројот на создадени филмови, бројот на уметнички вредните дела (на оние кои и при строга селекција се сметаат за уметнички вредни дела), па зачестеноста на пристапот на големите творци во филмското творештво - не само на режисерите, туку и на сите видови творци кои учествуваат во создавањето на филмот: писатели, композитори, сликари, фотографии и др., особено актери - се покажува дека филмот е уметност каде што се манифестираат високи естетски вредности, каде што се остваруваат исклучително високи творечки дострели.

Ако го испитаме македонскиот филм - кој има релативно малку направени дела и го нема разврзано сиот потенцијал кој може да биде реализиран од творечките ресурси во националната култура, а ретко се испитувани можностите за вистинска интернационална и пазарна продукција - ќе се види дека тоа се квалитетни, делумно дури прекрасни уметнички творби.

Но, според естетскиот аспект, естетиката на филмот не е локална, таа на филмот е универзална. Оптиката и начините на филмската глетка, учеството на филмот во целиот комплекс на современата уметност и визуелизација, неговото нужно комуницирање со модерните социјални ставови, со актуелните политички позиции (на пример, проблемите на жената и на младината во ниедна друга уметност не се толку присутни колку во филмот) - сето тоа наметнува пристапи и естетски насоки.

Естетиката на филмот не е толку слободна колку што е во другите уметности, односно индивидуалниот творец не е толку слободен - не затоа што, погледнато апстрактно, нема слобода, туку затоа што постои клучниот аспект на техничките средства, на нужната комуникација, на оттука произлезените се-

мантички димензии, на универзалноста на кодовите, на нивната широчина и на нивната современост итн. Едноставно кажано, тој е ориентиран да биде универзален, односно да влезе и да се остварува во светската мрежа на естетиката, т.е. во едно сеопшто филмско естетско поле.

Оттука - филмот нужно е интернационална уметност. Тој може да се прави на самото место, може да ги ангажира локалните кадри и дури може да биде израз на затворен културен модел, каде што општествената заедница ќе направи напори да се обезбедат средства за негово создавање без оглед дали тие ќе се вратат за да се произведе друго такво скапо и комплицирано дело.

Меѓутоа, во принцип, филмот е добар не ако има локални бои, ако остварува само една димензија - туку ако комуницира со што поширока средина, ако евентуалната локална тема или нијанса ја доближи до светските насоки и стандарди, ако има што поголем економски потенцијал, ако остварува што поширока дистрибуција и оттука поголема репродукција (да привлече нов капитал за да се направи нов, поскап и поквалитетен филм).

Поради сето тоа филмот не може да биде национална уметност. Тој е дел од националната култура, но интеракцијата на културните факти, која се согледува во филмот, ја шокира стварноста и влијае врз универзализацијата на културниот систем.

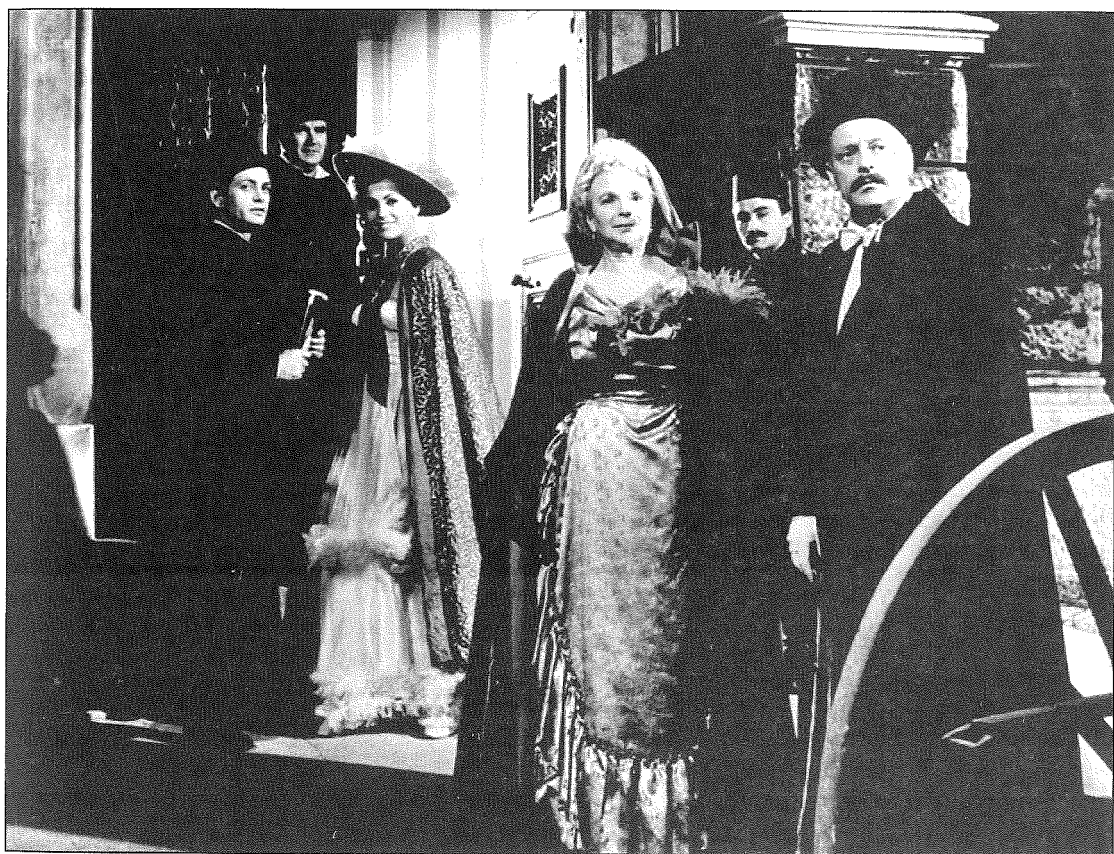
Затоа филмот е прв и најширок степен за националната култура да стане универзална и тој е првата уметност која се создава на некое локално или регионално рамниште со која директно се влегува во светската култура. Поради тоа филмот не може да биде национална уметност сфатена како локална уметност. Неговата што поголема универзалност е услов и пат за станувањето вистински значаен национален културен факт. □

ПОСТОЈНИТЕ КУЛТУРНИ МОДЕЛИ - УВЕЗЕНИ МОДЕЛИ

□□□□□□□□□□□□□□

Уште кога беше поставена оваа тема, во себе имав дилема дали таа е блиска до моето примање на домашниот филм, значи до оној

филм кој имаше тукашна адреса, а за кого можеби само инцидентно сум размислувал првенствено како за производ од „национална класа“. Можеби е тоа некаква маана на



СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ (Жика Митровиќ, 1961)

неколку генерации кои во филмот гледаа на уметност која не може да се клишира или стане препознатлива, да се повторува како познат модел - генерализацијата на творештвото во седмата уметност ретко ја минувала границата на дозволеното забарикадирање наречено „оваа“ или „онаа“ школа.

Листајќи некои материјали кои ги имам кај себе дојдов до едно интересно интервју со **Карлош Диегеш**, еден од преставниците на бразилскиот Нов филм, за кој постоеше и некаков предзнак на национален филм. Тој имено во интервјуто не крие дека самата држава, а и група автори на кои тој им припаѓал, проценила дека може да создаде бразилски филм, кој сосема ќе се издвојува од другите кинематографии. Тој нов филм, според Диегеш требало да се потпира врз културните традиции на народот, но истовремено да го одразува т.н. економски просперитет на нарачателите, нешто што веќе како симбиоза навистина е остварено во бразилскиот модернизам во архитектурата. И кога е снимен првиот филм по тој урнек (ПЕТПАТИ ФАВЕЛА) првите гледачи не го прифатиле делото воопшто - што ќе ни е самбата, каде е Брижит Бардо, каде се каубоите... биле само навидум банални забелешки на гледачите.

Дозволувам дека филмот изгради некакви сосема автентични и анационални културни модели и архетипови, но тешко е да се рече дека тие ќе ни помогнат во разбирањето на зададената релација од насловот на сесијата. Но можеби не сме далеку од темата ако кажеме дека филмот како модерна уметност по себе ја отфрли потребата од структурирана, статична културна матрица. Како што според Малро - **во граѓанското општество постојат стилови, но не постои буржоаски стил**, така можеме да речеме дека во филмот постојат стилски, тематски, јазични меѓусебни приближувања на автори од една средина, но тоа не е доволно за постоењето на самостоен модел.

Филмот е преполн со апстракции, со прекршувања на разни етички и естетски пропорции, просто е вистински гејзир на еклектична љубопитност на планетарно ниво, за да одговори на каква било создадена или согледана, можеби и анализирана етничка култура.

Филмот е производ на еден век чија главна цел е - како што се вели - само да претрча до следниот век и тој носи во себе екстремна деструкција, па и поништување на националните вредности или на какви било самосвесни, генетички дадени или спонтани вредности и реакции. Практично, по воведувањето на тој модел од страна на едно крило на романтичарите, на т.н. романтични популисти од крајот на 18 век, нема посериозен обид во последниве пет децении да се прави или одржува препознатлива матрица во филмот, освен италијанскиот неореализам и советскиот пролетерски реализам, последниов напаѓа и во ситуација на негација на националните, за сметка на класните вредности и идеали.

Во западниот свет постои тезата кај **Томас Елиот** дека Западот може да биде хиерархиско општество, но со нераслојлива култура, како што познатиот десничар **Херберт Рид** заговараше „реконструкција на народната култура низ форми на занаетчиско, групно творештво“. Модерната ера и теоретичарите на уметноста и објактата ги негираат - постои сигурно и во една Америка и кај нас пролетерска култура (евтина литература, таму цез, тука некоја друга музика) и елитистичка, постојат културни матрици по генерации, значи постојат многу паралелни светови, со сопствени културни вредности, релативно полесно нарекливи „системи“, но најтешко се наметнува сликата за некаков заокружен модел како културен стожер кон кој би гравитирал и филмот.

Навистина, поголем дел од македонските играни и документарни филмови се правени во едно време во кое една бирократска структура во државата има визија во стилот „како да се направи добар филм“ и може да се рече во таа задача како да се забележува сличност со надменото, препотентно поставување на задачите кои ги добил Диегеш во Бразил. Резултатот или реакциите на плебсот се, речиси, слични како погоре. За тоа нема да се прочита во ставовите на критиката, ниту е присутно во јавните разговори, но факт е дека секојдневното, културно општење меѓу луѓето, нивниот стил на живеење и сличните манифестантни облици на културен систем се одраз на нивното соочување

толку со филмските фикции, но погодете кои...

Првите македонски играни филмови се производ на еден сосема друг романтизам, кој се крши меѓу она што значи продолжувач на културните вредности од претходните генерации и создавач на нови вредности (нели, се создава ново општество), без потребата да се даде одговор на секојдневните или, барем, вообичаените опсесивности на македонскиот човек, на потесната и поширока заедница, бидејќи, одговорот како да се задоволат толку многу задачи се бара во надвладувањето на историските теми - тоа како да било излез кој треба да ни донесе национален филм (бидејќи, условно, се осветлува дел од националната историја) кој е истовремено и авангарден (бидејќи идеолошки се потпира на една нова визија за стварноста).

Неслучајно еднаш веќе пишував дека првиот македонски игран филм (во продуцентска смисла), кој ќе биде современ по тематската определба, веќе ќе се соочи со дилемата на културата на која ќе ѝ припадне - станува збор за МАЛИОТ ЧОВЕК. Овој филм, со сите негови маани можеме да го сметаме за достоин корепетитор на италијанскиот неореализам, за еден сосема заокружен правец во седмата уметност, со автентични вредности и со повторливост и покрај индивидуалните стилски разлики на авторите, како што веројатно неслучајно еден од соработниците во овој филм - режисерот Димитрие Османли во МИРНО ЛЕТО, одново современ по тематиката, ќе се надоврзе со ново читање на доцниот неореализам, оној од времето на комичниот Де Сика во времето на забрвтаното потрошувачко општество. Значи, имавме постепено одлепување од естетиката на пролеткултот и приближување до една друга, медитеранска културна матрица.

Некој тука може да го постави прашањето дали во другите дотогашни филмови или оние што се создавани по споменативе не се познаваат национални елементи, национални белези - сигурно дека се тие мошне препознатливи. Ова сигурно е резултат на веќе погоре наведеното, на противречните задачи кои ги поставува една општествена структура пред филмациите, но ние не можеме да говориме за некаков навистина заокру-

жен културен модел кој безрезервно би бил национален. Се работи главно само за т.н. **отворени филмови** (по дефиницијата на **д-р Душан Стојановиќ**), значи такви кои се само инсерти од една историја, хроника на еден народ или една заедница и оттаму се безрезервно - да поедноставиме - „тукашни“ филмови. Но, по одбраниот модел тие некако се помалку одраз на авторска контемплација, на творечки занес, самосвојност, како кај т.н. **затворени филмови**, во кои делото е завршено и неговите јунаци не можеме да ги видиме и замислиме по означениот крај на делото. Тие, првите македонски филмови се обид за пресликување на историјата, значи тие се повеќе национални по тематската определба, а не поради својата естетска особеност. Тоа донекаде важи и за документарниот опус на „Вардар-филм“, особено од раните шеесетти години, кои се добро вклопени во автентичните вредности на полумедитеранската-полуконтиненталната духовна клима. Овој опус е прекинат со поамбициозно поставените задачи во доцните шеесетти и седумдесеттите години - веројатно и од зададената или да дозволиме почувствувана задача пред филмските творци да креираат дела со понагласени национални белези. Ние во тоа време можеме да говориме за „школа“, како впрочем и во анимиралиот опус, но постоењето на национален филм едноставно е како тегла поставена на недофатлива полица...

За верување е дека поставената цел е и тешко дофатлива - филмот е **тотална уметност** - од сите за сите, ги врзува сите познати други уметности во себе. Таа е и авангардна, бидејќи како уметност „аб ово“ како да е создадена да го уништува имунитетот на националните вредности. За верување е дека сите македонски автори, пред сè, го чувствуваа пулсот на потребата да се биде дел од авангардата, онаа која веруваше дека над потребата да се биде **„часовничар на историјата“** (како што ќе рече **Пјер Кабане**), е поинтригантно да се одговори на потребата да се комуницира со максимално голем и културно шаренолик простор. А како што вели една стара поговорка - **„средниот пат е единствениот кој не води во Рим“**, па одбирот на компромисот никогаш не создал вредности кои долго ќе се паметат. □

НЕОПХОДЕН РАЗГОВОР СО СОПСТВЕНОТО МИНАТО

□□□□□□□□□□□□□□

Дозволете ми на почетокот да ја истакнам својата почит спрема Македонската кинотека, таа ризница на филмската слика, чие значење не е само естетско, туку и онтолошко и мошне значајната сложена тема што таа со право не на институција, туку на жива творечка мисла ја предложи: македонскиот филм и моделите на националната култура.

Време е да се постави ваква фундаментална теза и тоа не само кога е во прашање филмската македонска уметност, туку и односот на другите уметности спрема моделите на националната култура. И колку покоро и попрецизно се истражи и анализира тој однос, толку попрецизно ќе можеме да зборуваме за македонска филмска школа, за македонска сликарска, архитектонска, поетска, музичка и театарска школа, онака како што одамна се зборува во земјите, кои го расчистиле тоа прашање и по својот однос спрема идеалите на сопствената национална култура, изградиле сопствен естетски знак. Се разбира, тој знак не значи затворање во тесните граници на географскиот поим на една нација, туку напротив, отворање низ себеси и сопствените културни белези спрема светот и судбината на човекот во тој свет.

Нема ништо побитно од она што е запишано во духовниот и културниот пасош на една творечка личност, со сите белези на ав-

тохтона културна структура. Само со него е можен светот без граници. И таа цел воопшто не се остварува во економијата и политиката, туку само во културата. И според таквата култура, може да се говори за вредностите на општествениот живот во целина. Кои се моделите на нашата македонска култура? И дали она што ние сме го нарекле „македонски филм“ комуницира со тие модели? Овие прашања упатуваат на вистинските творци, без оглед за која уметност се работи. Таквите личности се во мошне мал број. И нивната тага и нивната осаменост, нивното духовно прогонство, што сами си го изградиле, потешки се во овие времиња од која било „турска темна зандана“!

Културата е рожба на сакралното битие на еден народ. Таа е родена во близината на гробот и храмот. Култот е нејзиниот извор. Таа е длабоко поврзана со религискиот кодекс на моралните, етичките и естетските постулати. Нејзината внатрешна природа е симболична. Духовната драма на човековиот живот во неа се изразува со симболи. Еден од моделите на македонската култура е тој толку неопходен, но во исто време и толку присутен дијалог со сопствените предци (овде со силно задоволство ќе се сетам на филмот СЕНКИТЕ НА ЗАБОРАВЕНИТЕ ПРЕДЦИ на Сергеј Парацанов). Тој толку неопходен разговор со сопственото минато, битно учеству-

ва во филмскиот јазик на секој вистински борец: режисер, актер, сценограф, костимограф, снимател, композитор, тон-мајстор...

Да се разговара со сопственото мина-то, не значи да се филмуваат бледи фолклорни и етнографски реконструкции. Во тој контекст, актерската игра и преостанатите елементи на филмската уметност, не ќе смеат да бидат само обичен и добро сложен хербариум. Не, напротив: севкупниот творечки ракопис на една личност низ тој дијалог ќе мора да се движи по сопствената и само нему знајна духовна вертикала, од утробата на сопствената земја до безграничните свездени пространства.

Културата нема ништо заедничко со цивилизацијата. Првата обликува севкупна личност. Втората ја брише личноста, сведувајќи ја на карциномот со име „современ или модерен творец“. Еден од моделите што нашата култура го носи длабоко во себе е поврзаноста помеѓу синовите и татковците. Вистинската маѓиска моќ на обичаите, пренесувана како свет аманет од колено на колено е, речиси, наполно заборавена. Нема училиште, академија, ниту силни докторати и научни титули кои се во состојба научно да ја проектираат и објаснат таа магија. „Најсовременото и најмодерното“ патување на еден творец е кон архетипот, а не кон неговите неуверливи и смешни научни и школски толкувања! Тој модел изгледа ќе мора вистински да се одживее, исто онака како што Тарковски го одживеа сликарството на Рубљов! И плати соодветна цена за тоа.

Друг мошне значаен модел на културата е нејзината двојна начелност. Нејзината конзервативност, свртена спрема сенките на сопствените предци и нејзината творечка моќ загледана во иднината. И колку подлабоко спрема сопствените подземни патишта на душата, толку повисоко спрема нејзините одблесоди низ делото што го создава.

Сосема е извесно дека македонскиот филм ќе мора да биде соодветно технички и технолошки опремен. Но, исто така е сосема извесно дека ќе мора да ги пронајде значењата на сопствената композиција и боја, ритам и хармонија, актерска игра со само нему својствена структура на движења, чувства и мисли. Впрочем, тој сите овие назнаки ги по-

седува, само во сопствената култура и нејзините модели. Во нив, природата и натаму ќе биде најголемиот учител. И каква било интерпретација на туѓи културни искуства, ќе значи сопствено бришење. И само вистинските творци, без оглед од која уметност доаѓаат се свесни за длабоките понори во кои може да се најде културата. Па, и нашата култура и кој било нејзин модел не ѝ припаѓале на толпата. Таа е елитна по својот строг и величествен аскетски дух. Ние сите во овој миг го одживуваме транзитниот период. Се разбира, под знамето на демократијата. Тука, лежи можеби најголемата опасност, по можност да се изгуби автохтониот културен знак. Точно е тоа дека, како што вели Берцаев: „На демократскиот пат не можат да се создаваат „наука и уметност“, филозофија и поезија, на тој пат не се јавуваат пророци и апостоли“. И натаму: „Возвишениот духовен живот не им припаѓа на оние што во целина се свртеле со сета своја енергија кон интересот за материјалното“. Конечно, се поставува прашањето за македонската филмска уметност, можна ли е приказна, сценарио и дијалог, режија и слика, актерска игра и симболика што ќе бидат одблесок на моделите на сопствената култура или не? Јас лично длабоко сум убеден дека човековата дарба да создава неодминливи дела е одблесок на божјата промисла, но и на сопствената култура. И затоа знам дека таа човекова моќ е радост, но и проклетство. Радост, затоа што само низ чинот на барањето светнува свездата на Витлеем - проклетство затоа што нејзината светлина го осветлува патот кон Голготата, а само тој пат е духовното царство на личноста; и таму е распнувањето без надеж за воскресение, но со огромна верба во него.

Верата е еден од најтемелните елементи на секоја национална култура и нејзин најкарактерен модел. Според тоа: колку веруваме во сопственото битие и неговата вера, како онтолошка категорија и неговата култура? □

ФИЛМОТ КАКО СИСТЕМ ОД ЈАЗИЦИ



Филмот со својата комплексност во историјата неминовно поттикнувал проучувања кои ја надминуваат областа специфицирана како *нов јазик* на уметноста, веројатно, токму затоа што во јазикот на филмот партиципираат, аристотеловски речено, средствата, предметите и начините¹ дистинктивни во мимезисот на постарите уметности благородно вкрстени во оваа *нова* уметност.

Филмот е достапен за различни видови проучувања и со него теориски се обидуваат да се занимаваат лингвисти, теоретичари на литературата, историчари на уметноста, историчари на филозофијата (поточно на естетиката), психолози, семиолози и други.

Со респект спрема сите агли од кои бил набљудуван филмот, можеме да речеме дека сакајќи ја таа уметност, љубопитно, но со доволна мера скептичност сме ги проследиле и логоморфните погледи врз филмот и нивните оспорувачи како и полемиките околу знаковноста на филмот.² Неминовно е за човек кој ја сака слободата и заговара автентичност во правото на компетенција во сопствената област, да биде толерантен за истите такви права кај компетентните од другите области. Тоа е нашето поаѓалиште кога од позиции на професионалната определеност со литературата гледаме на филмот. Гледаме на него, пред сè, како на жанр што е *нешто друго*, што е нешто свое. Филмот со својата комплексност подразбира вкрстување на неколку јазици на уметноста, но тој е реализиран, тој е можен само во таа симултаност на

сегментите кои ја сочинуваат целината. Литературата, секако, партиципира во филмот, или, да бидеме попрецизни - сценариото, синописот или синописистичкиот мотив (дури и оној кој ненапишан постои само како предидеја во главата на режисерот) се вид литературно поаѓалиште при создавањето на филмот. Но, наративноста на филмот е возможна и без вербалниот аспект, како што докажува немиот филм. И - ако инсистираме докрај, ќе се соочиме дека жанровскиот минимум на филмот, неговата *differentia specifica* се содржи, всушност, во неговата дефиниција дека тој е уметност на подвижните слики.

Кога секој што го набљудува филмот од позицијата на својата област, која *само* ја облагородува оваа подвижност на сликите, ќе прифати дека таа е воедно и најважниот дел на филмот, тогаш полесно и појасно ќе се осознае дека јазикот на филмот е, всушност, систем од јазици кои, повторно да се повикаме на Аристотел, миметираат, подражаваат, претставуваат *секој посебно* (во рамките на одделните уметности: сликарството, музиката, литературата) и *измешано* (во филмот како автентична уметност).³

Наративноста на филмот се остварува и без помошта на текстот. Камерата е најпрецизен пандан на раскажувачот во литературното дело. Поточно, камерата е симултан раскажувач, некој вид *поливалентен раскажувач* бидејќи, и покрај тоа што кадарот не е неограничен, тој, во исто време, го опфаќа тоталитетот на сликата којашто јазикот линеарно, во време би ја развлекол и - за да ја

долови целосно временски би ја сегментирал. Окото на камерата е прецизно во описот, директно е со својата сугестивност, но еликите што ги претставува се *еднозначни* поради конкретизацијата која со својата визуелност не може да си игра со значењата што ги даваат текстовите со кои изобилува литературата - на пример, кога ќе се рече: убава жена, стар човек, пријатна кука, високо дрво и сл. во текстот не се подразбира конкретен, прецизно определен референт туку референт кој категоријално, во општи рамки го специфицира означеното. Јазикот со својата алузивност во текстот не мора да прецизира, придавките во погорепосочените синтагми не се „измерени“ со вредностите кои во визуелниот медиум се дефинирани, најчесто со изборите на режисерот во врска со артистите, амбиентот, костимите, маската и слично.

Окото на камерата има предност во однос на јазикот, пред сè, во буквалноста на претставувањето што значи дека во паралелата филм-текст тука би се подразбирале описите и тоа оние во кои нараторот не прави алузивни игри со своите зборови, туку инсистира врз врската со референтите. Јазикот како најсовершен систем за комуникација не може без остаток да се визуелизира. Во уметноста, како што е филмот, уште повеќе. Тука би се согласиле со мислењето на Фасбиндер кој вели дека *пренесувањето на литературата на филмското платно не се легитимира, наспроти најраширеното мислење, во никој случај со конгенијалното преведување на еден медиум (на литературата) во друг (во филмот). Филмскиот интерес за литературното дело не смее да ја бара својата смисла во тоа, на пример, максимално да ги исполни сликите кои литературата ги предизвикува кај читателот. Ова барање, секако би било апсурдно, зашто секој читател ја чита секоја книга со својата сопствена стварност и затоа секоја книга предизвикува толку многу фантазии и слики колку што читателот всушност ги има. (...) Обидот филмот да се направи замена за парче литература би дал најмалечок заеднички именител на фантазијата, значи би бил медиокритетски и тап во доживувањето. Филмот кој се занимава со литературата и со јазикот мора тој интерес да го направи јасен и транспарентен, не смее да дозволи ниту*

*во еден миг неговата фантазија да стане општа, мора да се препознае во секоја фаза, како можност за занимавање со веќе формулирана уметност. Само така, со јасна запрашаност на ставот спрема литературата и спрема јазикот, со испитување на содржината и на мислењето на поетот, со својата фантазија која се препознава како лична за некое литературно дело, се легитимира неговото пренесување на филмското платно.*⁴

Литературата ќе биде предизвик и импулс за филмот, но и добрите и лошите екранизации на литературата покажуваат дека само компромис со љубов и почит спрема спецификите на овие уметности набљудувани самостојно, автентично можат да родат трет квалитет што ќе ги исполни естетските барања на гледачот (особено кога тој е и читател). Евидентно е дека во историјата на филмот чувството за текстот кај режисерите кои имаат однос и афинитет спрема литературата го раѓа многу често гласот на нараторот во фонт. Нараторот во филмот е оној литературен аргумент со кој може да се потенцира „сликовноста“ на вербалниот јазик, со кој може да се постигнат определени парадокси, ирониски пресврти и хуморни ефекти, но - и сосем објективно - акумулирање на вербален материјал, кој редуциран во оваа уметност, во филмот, ја заситува нарацијата со повеќе-значност.

Освен оваа врска меѓу литературата и филмот кога со својата првичност литературата доминира, од аспект на филмот поинтересен е случајот кога се поставува прашање за текстот како предлошка за филмот во форма на филмско сценарио. По ова прашање мошне духовито се искажал Анжеј Вајда: *Најопасно, според мое уверување, е сценариото-импресија - тоа го опишува филмот којшто сценаристот го „гледа“ со очите на сопствената душа. Тоа е главно затворена книга, готова работа; на филм би можел да ја пренесе единствено сценаристот. (...) Јас таков филм сè уште не сум снимил, не можам да учествувам во работата врз таков текст. За жал, токму така изгледаат повеќето сценарија што ги имаат напишано аматери.*⁵

Мораме да го респектираме ова искуство и мислење на Вајда. Тоа поттикнува на размислување околу талентот на сценарис-



ВРЕМЕ БЕЗ ВОЈНА (Бранко Гапо, 1969)

тот при што без професионална самобендисаност треба да признаеме дека сценариото бара инаков талент, дека жанрот има свои карактеристики и свој специфичен код кој обврзува на определени правила. Во оваа ситуација се отвора и проблемот на македонскиот филм - во услови на навистина најобјективно вреднување македонската литература има несомнени вредности, но жанрот сценарио во македонскиот филм, мораме да признаеме, е генерално слабо место. Или, да се изразиме попрецизно, слабо место се дијалозите. Нè теши тоа дека овој проблем е генерално проблем на секој филм, како и тоа дека тој, сепак, во растежот на една национална кинематографија се надминува - веројатно откако ќе се изостри теориската свест за тоа. Во оваа околност повторно ќе се повикаме на искажувањето на Вајда во врска со овој проблем во состојбите на полскиот филм кои таму надминати, се применливи во нашата синхронична состојба. Вајда вели: *За време на мојата младост дијалозите во филмовите се третираа како нужно зло. Таму каде што содржи-*

ната не можеше да се изрази со слика, се служеа со вербални информации. Се секавам дека со години во секоја околност ни повторуваа дека полските филмови имаат лоши дијалози - и тоа беше вистина; дека полските артисти не умеат да говорат - и тоа, исто така, беше вистина. Денес тоа се смени (...) отпорот на нашата публика спрема полскиот јазик конечно е скршен. А тој се роди поради наполната отсутност на полскиот јазик на нашите екрани. Филмот на нашата младост зборуваа американски, италијански или француски. Со чудење ги слушавме првите филмови на Бергман, следејќи како тој се пробива во царството на филмот, наспроти прифатените обичаи, со јазик непознат за сите.⁶

Овој пример со Бергман е необично индикативен. Чудниот, неразбирлив јазик, шведскиот јазик кој во неговите филмови *не пречи* за естетското осознавање на делото е аргумент дека филмот е нешто *сосем друго*, дека неговиот јазик не се потпира врз лингвистичко (барем) препознавање на текстот и дека *случајот* со т.н. големи светски јазици

(иако и со нивното разбирање не треба да правиме генерализации, но *познатоста* на овие јазици може да се гарантира и кај просечните гледачи на филмовите) е нешто во што, сепак, играат улога и вонлингвистичките и вонестетските фактори!.

Во прилог на овој исказ на Вајда ќе го наведеме и кажувањето на Живко Чинго чијашто критичност се однесува на македонската литература до осумдесетите години: *Гледајте каков извор на смеа, иронија и боцки врз сопствената кожа сретнуваме во народните умотворби, а во немал број наши книги одвај да исцедиш капка, здрава, човечка смеа.*⁷

Оваа состојба во македонската литература е надмината почнувајќи од неговото авторство во прозата, па сакаме да веруваме дека и на филмот му е потребно соодветно време.

Слабоста на дијалозите (со мали исклучоци, какви особено согледуваме во комичниот жанр) е генерален белег на македонскиот филм. Иако дијалогот е, пред сè, структурен белег на литературните жанрови, сметаме дека македонската кинематографија треба со компетенциите што ѝ се иманентни да инсистира токму врз овој аспект и врз неговите специфики. Доказ дека филмската приказна има свои правила е и филмот на Манчевски. Таа, при една литературна вивисекција има и „дупки“, и просирни стереотипи препознатливи не само за литературата, туку и такви што се читаат како филмски клишиња.⁸ Прифаќаме, (за да не нè сметаат за малициозни) дека со компензациите од инаков, филмски вид ова дело ги надраснува таквите видови недостатоци што му ги пронаоѓаме очигледно, пред сè, поради литературното поаѓалиште.

Историски гледано најслабото место на македонскиот филм се дијалозите во филмовите од т.н. историски жанр каде што патосот ја оптоварува со неприродност реториката на артистите зад чиешто ролји стојат референтите што неспорно ја заслужуваат нашата почит. Но, патриотизмот очигледно не може да ја спаси уметноста, па во такви случаи, кога можеби по малку и се сметало на тој ефект, кај објективните гледачи се изневерува очекувањето!

Повторно ќе се повикаме на Вајда кој

вели: *Многумина сценаристи-почетници сметаат дека точниот, прецизен опис на играта на артистите ќе го спаси авторот од произволноста на режисерот. Нема ништо поилузорно. Погледнете ја Антигона! Софокле не чувствувал да става во загради никакви забелешки бидејќи нејзиниот карактер сиот се содржи во дијалозите, а нејзиниот однос спрема светот - во дејствието. Затоа ниту еден режисер, стар или млад, глуп или гениј, не може да ја расипе Антигона. А артистката, добра или лоша, не може сосем да ја уништи улогата што ја игра.*⁹

Ги наведуваме и овие зборови на режисерот кој повеќекратно може да биде соодветен пример за нашите состојби: по однос на *необичниот, егзотичен* јазик во однос на *другите* од филмската уметност, по сличностите на отпорите, при отпорите во еманципацијата на тој јазик во сопствената национална средина и во свеста дека тој јазик - лингвистички и национален треба да се надмине со работата врз универзалниот филмски јазик.

Го велиме ова сосем одговорно, бидејќи по таа грижа, сегментот вербален јазик, како еден од јазиците на филмот станува природен, неизнасилен дел што го разубавува големото ЦЕЛО на филмот. □

Белешки:

- 1 Поетика, глава 3
- 2 На пример - тврдењето на Митри дека филмот е *јазик без знаци*.
- 3 Поетика, 1 глава.
- 4 Рајнер Вернер Фасбиндер. *Сенке заиста и никакво сажаљење*. ОТКРИВАЊА, Градина, Ниш, 1983, стр.15.
- 5 Andžej Vajda, *Film zvani želja*. GRIFON, Narodna knjiga, Beograd, 1988, str.41.
- 6 *ibid*, стр.44
- 7 „Писателот е должен да се врати на мегданот“ (интервју), Разгledi, бр.9-10, 1982.
- 8 Притоа мислиме на литературниот стереотип на носталгијата, враќањето дома, нереализираната забранета љубов, стравот од тугинецот, универзалноста на јазикот на љубовта итн., и на тепачката што го асоцира вестерн-жанрот, стереотипот на анархичните судири (Ирците и во новите услови на Балканот - Босанците), оружјето како буквална сугестија на всушност постојниот внатрешен антагонизам...
- 9 Film zvani želja, стр.42

МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ ВО
БАЛКАНСКИОТ КУЛТУРЕН ИНТЕРТЕКСТ

□□□□□□□□□□□□□□

Главната методолошка потпирачка точка, од која поаѓа овој текст произлегува од семиотичко-типолошкиот пристап на Тартуската семиотичка школа во чии рамки, а под несомненото влијание и поттик на Михаил Бахтин како најзначаен филозоф на литературата и културата во XX век, е постулирана премисата за *изоморфизмот меѓу книжевноста*, или која било друга уметност, во случајов - филмот од една и културата од друга страна, како комплексен Текст, составен од повеќе различни семиотички моделативни системи.

Ако филмскиот текст, по аналогија со книжевниот, го сфатиме како подвид на текстот на културата, како што тврди Јуриј Лотман, тогаш доаѓаме до констатацијата дека „внатрешната организација на уметничката книжевност (во овој пример - на филмот, заб. моја) е изоморфна на културата како таква, т.е. ги повторува општите принципи на нејзината организација“.

Така, поимот на културата се зема како почетен, а во структурната организација на уметничкиот текст (филм, заб. моја) се трага по изоморфните својства и карактеристики, кои укажуваат на длабоката и непореклива културолошка обусловеност на уметничкиот модел, т.е. на моделативниот систем на конкретно дадениот филм.

Преземајќи го, од друга страна, и методолошкото рамниште на компаративната книжевна наука, доаѓаме до втората методолошка насока, релевантна за нашиот пристап кон македонскиот филм: теоријата за *поли-*

системската припадност на уметничките феномени од една национална книжевност, по аналогија - една национална кинематографија.

„Секоја национална книжевност е монолитературен систем за себе, но речиси секоја појава може да биде присутна и во друг некој систем, било да е тоа епохален, регионален или жанровски“ - вели академикот Зоран Константиновиќ, еминентен европски компаративист од Инсбрук.

Во нашиов случај тоа значи, дека македонскиот филм, освен на својата матична национална кинематографија, истовремено може да им припаѓа и на некои други системи: на пример, епохалниот систем на постмодерната култура, жанровскиот систем на акциониот, историскиот или некој друг вид филмски жанр, и конечно на регионалниот систем на Балканот, што во себе обединува многубројни компоненти: геополитички, но исто така, и културолошки.

„Нема да го сфатиме ниту еден балкански народ, нација, или етничка група и нивната литература и култура, ако ги проучуваме изолирано, без земање предвид на целобалканското миље, бидејќи Балканскиот Полуостров претставува не само посебна географска, туку и историска и културна целина“ - смета чешкиот компаративист од македонско потекло, академикот Иван Доровски.

Навлегувајќи во подрачјето на културолошките студии и интеркултуралните проучувања што ги наложува една таква комплексна појава, каква што е Балканот, го актуелизираме и третото релевантно методо-



МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА (Трајче Попов, 1967)

лошко извориште, што се вклучува во нашиот текст: подрачјето на *имагологијата*, некогаш исклучиво компаративистичка, а денес и пошироко културолошка област, наречена *mentality research* (проучување на менталитетот).

Во доменот на оваа област се реконструираат структурите на свеста, „митовите, идеологиите и утопиите, што ја обликуваат колективната свест и следствено, онаа на писателот“, а можат да бидат изразени преку различни медиуми: на пример, уметничкиот жанр, стилот, или, поедноставно, односот на поединецот спрема различните институции на секојдневниот живот (бракот, религијата, општеството итн.).

Имагологијата, односно *mentality research*, е нужно интердисциплинарна, според својот епистемолошки профил, со оглед на тоа што нејзин предмет се појави од повеќе различни културни сфери.

Со тоа, конечно го прецизираме и последното епистемолошко рамниште вклучено

во нашиот текст, рамништето на т.н. *поетика на културата*, или културалната критика, обликувано според методолошките репери на Новиот историцизам: „Овој проект (се мисли на културалната поетика, заб. моја), ја пренасочува оската на интертекстуалноста, заменувајќи го дијахронискиот текст на автономната книжевна историја, со синхронискиот текст на културниот систем“ - вели, во својот програмски насочен текст, еден од водечките претставници на оваа школа, теоретичарот Луис Монтроус.

Ако се обидеме тоа повторно да го формулираме, со оглед на нашиот аналитички зафат, тогаш ќе кажеме дека македонскиот филм треба да се посматра и проучува *интертекстуално*, во рамките на покомплексниот систем на Балканската култура, во поширокиот контекст на оваа посеопфатна поетика на културата, чишто фундаментални топови изоморфно ги предочува и ги моделира, обликувајќи го специфичниот феномен на

балканскиот филм, или пак пошироко на балканскиот културен синдром.

2.

Далекусежната мисла на Александар Блок дека „човекот е производ на Местото, и негов претставник меѓу луѓето“, односно дека „секој го има сетено неговиот јарем врз својата судбина“, можеби никаде не е толку практично потврдена, како во случајот со балканската топографија на проклетството.

Како што потврдуваат и најновите имаголошки или хомотописки истражувања на бугарскиот теоретичар Александар Косев (правени според епистемолошкиот урнек на францускиот истражувач на менаталитетот Мишел Фуко), Балканот е *хомотопија*, или место за создавање идентитети, коешто има нагласено темен еротички потенцијал, изразен и во синтагмата „темен балкански субјект“: „Балканот е институционализиран во западните масовни медиуми како потсвест на Европа. Во тоа европско Ес се потиснуваат сите стравови, нецивилизираните страсти, срамните желби и повесните гревови на Европа“ (Косев, 1995 : 146).

Преземајќи ја иницијалната теза на ова искажување, хрватскиот теоретичар Владимир Бити, со полна метакритичка свест, ги разобличува ваквите „миражи“, т.е. деформирани, екстремни претстави за еден регион, народ, или култура, создадени како резултат на едностраните проективни идеологии на Западот, во рамките на кои, наспремa несомнената „идеализација на Средна Европа“, се спроведува неумоливата „сатанизација на Балканот“, како простор (хомотопија) на Другоста, објектноста, одбивноста, нелагодноста, демонизираната историја.

Но, дури и ако се изостават имаголошките екстремии во предочувањето на Балканот, остануваат и натаму заедничките својства на овој менталитет, обичаите, сензибилитетот, заемните меѓучовечки односи, фолклорното творештво, урбаните и, воопшто, иконографските аспекти, формата на историскиот развој, како и културната семиоза, што ја вообличува и прави препознатлива

и особена парадигматиката на овој мултикултурен, и преполн со парадокси, простор.

Така, на пример, најнапред се укажува на специфичната културна хибридизација, мешање, преточување и преплетување на византиско-ориенталните цивилизациски темели, со елементите и реликтите на паганската култура. Како резултат, токму, можеби, на таа строга неиздиференцираност на културните идентитети на овој простор, или поради самиот факт на полиетничката и поликултурната расцепканост на овој простор, се создава и „автоимагот“, или сопствената претстава за Балканот - како европско предградие, перифериска населба, и воопшто *паланка*, провинција, издигната на ниво на глобална метафора за означување на суштинската димензија не само на урбаните целисти, туку и на самиот културно-историски модел на развој.

Именуван со терминологијата на Фернан Бродел, тој вид историски развој, за кого е својствена историјата со бавен ритам и со долго траење (да се потсетиме само на владеењето и долгото опстојување на византиското царство или пак на Отоманската империја) - ја означува т.н. *long term history*, историја на долги (бавни) отсечки. Сето тоа, пак, се реперкуира во полето на културната самосвест и отаде се јавуваат цела низа заедно обусловувачки консеквенци: трауматичниот фатализам (Лех Мјодински), коренскиот менталитет, сврзан со неспособност за надминување и преовладување на сопственото минато (Владимир Бити), идентификацијата на човекот со географскиот регион, со националната заедница, етникумот, на кој без остаток се сведува и му припаѓа (Иван Доровски), копнежот по другите пошироки простори и хоризонти, длабоката носталгија и неизлечивата, горчлива меланхолија, чувството на напуштеност, неприфатеност, отфрленост, желбата за заминување во друг свет (Предраг Палавестра), но исто така страшната фрустрација, тегобност, промашеност, клаустрофобичност, по кој се раѓа и подгрева конфликтноста, омразата спрема другиот, нетрпеливоста, исклучивоста, ксенофобијата (П. Палавестра), како и самодеструкцијата, саморазорноста, еротизацијата на темнината, на смртта, фатализмот, парализата на во-

љата, препуштеноста кон пороците: кон алкохолот и кон картите.

Ако ги следиме импликациите на онтолошкиот пристап кон уметноста, поточно наводите на чешкиот теоретичар Карел Косик, во кои уметничкото дело, истовремено се постулира како „израз на стварноста“ - но и како нешто што „ја создава, твори и уметнички ја произведува самата таа стварност“, претворајќи се во „градежен елемент на тој свет“ - тогаш, во проучувањето на феноменот на македонскиот филм, ќе го земеме предвид, освен споменатиот културолошки, исто така и овој, *онтолошки аспект*.

Тоа, всушност, подразбира дијалозна проекција на филмот, кој од една страна, рековме, има моделативна способност да ги пресликува парадигматичните елементи и односи, на начин што е изоморфен, совпадна со дадената „структурна организација на светот“ (т.е. култура) - додека, од друга страна, и самиот тој, како семиотички феномен, во неа учествува, се вклопува, и како комплементарно делче од мозаикот ја дополнува, обликува и создава, односно ја презентира, можеби во најголем обем, во споредба со преостанатите уметности, благодарение токму на својот синкретички и синтетички карактер.

Со актуелизацијата, презентацијата на определените вербални, јазичко-реторички модели, стилови и искази (идиолекти, социолекти), натаму, со предпочувањето на комплетните иконографски аспекти (архитектонски, ентериерни, костимографски), со изборот на музичката подлога итн. - филмот, фактички овозможува идеален, пластичен и комплексен културолошки пресек; увид во парадигмата на еден временски период или даден геополитички и социо-културен простор; осознавање и препознавање на дистинктивните семиотички феномени (и ритуали), сврзани со определен време-простор (или хронотоп, како што би рекол Михаил Бахтин).

Токму затоа, и земајќи предвид неколку примери, т.е. филмови кои им припаѓаат на повеќе национални кинематографии (филмовите на Емир Кустурица, Адемир Кеновиќ, Милчо Манчевски, Стојан Стојичиќ и др.) - во овој текст, би сакале да ја загатнеме можноста за проучување и осознавање на *семиоти-*

ката на балканскиот филм, прашањето за постоење и функционирање на една посебна, уметнички и културолошки обединета целост, во која се преплетуваат сродни тематски преокупации, духовни штимунзи и структури на свеста, уметнички постапки и авторски поетика, според кои може да говориме за поетика на балканскиот филм, или некаква условно наречена балканска школа, како носител на определена поетика на културата.

Како парадигматичен пример и најсоодветен аргументациски материјал за оваа пригода го избравме филмот што моментно се наоѓа на нашиот репертоар, а според повеќе свои својства еклатантно се врзува и уметнички ја моделира имаголошки вообичаената слика за Балканот, до тој степен што ја репетира, овојпат како своја сопствена автоимаголошка творба.

Од аспект на сценаристичката предлошка на филмот, романсиерската проза „*Нечиста крв*“, од Борисав Станковиќ - а судејќи според повеќе застапени топови во неа, можеме да ја насетиме длабоката културолошка втемеленост на ова дело: културолошката основа на балканскиот модел на светот, „темниот вилает“ и темниот балкански субјект во него.

Воведниот кадар и шпицата на филмот претставуваат симболична најава на суштествените проблеми или предметности околу кои се фокусира ова дело: од една страна, белите коњи и нивното непречено слободно движење низ просторот - алузивно се врзуваат за претставата на примордијалните, архетипски пориви, природни импулси, атавистички нагони - кои самите по себе се чисти, неизвалкани, стихийни, диви. Од друга страна, насловната синтагма „нечиста крв“, злокобно упатува на претстојното валкање, мешање, нарушување на тој примарен и идиличен пагански ред - негово вкрстување со мотивите на еден друг, социо-културен поредок, олицетворен во уметничкиот хронотоп, типичното полуурбано место „некаде на Балканот“, суштествениот топос на балканската култура, *провинцијата*.

Знаејќи за имаголошкото локализирање на Балканот како периферија по однос на европскиот цивилизациски центар, сето она што се одигрува во рамките на овој хронотоп

можеме да го сметаме за метонимиски имени-тел на провинцијалноста, квинтесенција на балканското Предградие, промислување на Балканот-како-Предградие.

Што се однесува до актанцијалната шема на филмот, иако се говори за неколку стожерни ликови (ефенди Мита, газда Марко, Софка, Агим, Томчо), во основата, сепак, преовладува хомологискиот принцип на карактеризација - подвлечен во музичкиот семиозис на песната „Зајди, зајди јасно Сонце“, која ја претставува завршната шпица или уметничката рамка на делото - овој принцип, заеднички за егзистенцијалната драма на сите ликови, ја втемелува парадигмата на залудно потрошената, присвоена, отуѓена младост; личниот неизлечив раскол; конфузноста на индивидуалните идентитети, чувството на лична нереализираност и промашеност, носталгичната болка и сеќавањето, утехата на ретроспективата.

Неслучајно, конститутивен елемент на филмската постапка е самата *поетика на сонот*, копнежот, мечтата, кои, со својот надрегален набој и висок еротски потенцијал, ја доградуваат паганската симболика и магискиот флуид, во кого пловат ликовите, обземени од исконското значење на древните ритуали (ритуалното капење на Софка, жртвениот ритуал на венчавката, ритуалниот императив на крвната одмазда, ритуалот на збратимувањето, ритуалот на опивањето со хашиш итн.).

Во тие и такви ритуали, секој и секому барем по еднаш е Жртва, што значи дека токму *принципот на жртеноста* е издигнат до нивото на универзален културолошки образец, во кого маѓепсаниот круг - *circulus vitiosus*, вечното враќање и повторување на истото, на еден неумолив начин ги потврдува фаталистичката проекција, резигнацијата и дефетизмот. Императивот на себепретворањето во жртва. Или, на жртвата во судбина.

Ефенди Мита, наспроти својата отменост и повластениот социјален статус, е жртва, од една страна на сопствените пороци и болеста на вољата, а од друга, жртва на новото време кое доаѓа, времето на робусните, недоквакани скороевци.

Газда Марко е, исто така, жртва: жртва на својата егзалтираност, пробивност, безобзирност. Токму тој е презрениот дојденец и

натрапник од планините, кому страста спрема парите и стекнувањето имоти, му нараснува до таа мера, што инцестуозно посега по животот, младоста и љубовта на својот син, обидувајќи се одново да го украде неповратно изгубеното време на копнежот и болката.

Софка е клучната жртвена фигура, во љубовниот четириаголник, што го сочинуваат татко и Мита, свекорот - втор татко и љубовник Марко, сопругот и во исто време дете Томчо, похотливиот брат по крв Агим. Неа, несомнено, ја доживуваме како повеќекратен *sparagmos*, жртвен залог, со кого таткото ги плаќа своите расипнички долгови, односно му ја продава на презрениот, робусен туѓинец. Марко, пак, од своја страна ја зема, посакува и присвојува Софка како жртва на сопствените нагонски пориви и желби спрема сетилната, убава, недопрена младост. Конечно, Софка е и (типично балканска) сопружничка жртва на Томчо, којшто ја одбива, игнорира и понижува како жена, користејќи ги, притоа, сепак, нејзините прислужнички, домаќински квалитети. Софка е жртва на патријархалниот културен поредок, како што, впрочем, е тоа и нејзината мајка, свекрва, а на крајот, во само алузивните, но доволно злокобни наговестувања и малата ќерка Софија. Сите тие, бидувајќи жени, се ограничени и сведени на оној тесен домашен простор, кој денес, по малку ублажено, се нарекува *розево гето* (*pink geto* - М. Валдес), а го сочинуваат координатите на кујната и спалната, двете простории, врзани за „мрачниот предмет на сетилните желби“. Во балканскиот културен простор, Софка е само жена, значи (безгласен) објект на туѓите потреби и посегаша, или симболично средство за размена, што ја вршат и за која решаваат другите, мажите, на кои им е дадена привилегијата да располагаат со гласот на Другиот и во име на другиот.

Но, освен асиметријата во меѓуполовите релации и актанцијалните улоги, балканската култура ја карактеризира уште едно, можеби уште подалекусежно, а досега недоволно аргументирано и истакнато, својство - **инцестуозноста!** - поточно, инцестуозноста од втор тип.

За разлика од класичните примери на инцестуозност, овде, родоскрнавењето се одвива индиректно, посредно, имплицитно, а

сепак, доволно силно и впечатливо, според своите последици, според „конфузијата на идентитетите“ и симболичкото нарушување на семејните конфигурации.

Односот што се развива меѓу Софка и таткото на нејзиниот сопруг Марко е пример токму за овој инцест од вториот тип, којшто, според наводите на француската теоретичарка Франсоаз Еретиер, има дури и поштетни последици од класичните примери на инцест, бидејќи во него „супстанцијата и идентитетот на таткото ја допира и посега по супстанцијата и идентитетот на синот, и обратно, со посредството или преку заедничкиот љубовен партнер“.

Трансферот на овие супстанции меѓу таткото и синот, покрај био-физиолошки, има исто така и значителни и далекусежни симболични и социјални последици и импликации: пред сè, нарушувањето на местата во семејната конфигурација; потоа, пречекорувањето на границите на личниот идентитет; како и прашањето на ривалството (како клучно во разбирањето на проблемот на инцестот, со оглед на тоа, што неговото решавање во себе ја имплицира смртта на едниот од ривалите - вели Натали Ајниш).

Во романот и во филмот, индикативно насловени со синтагмата „нечиста крв“ се алудира имено на овој инцестуозен сооднос, на ова поместување и нарушување на семејните, културните и социјалните улоги, на ова несогледливо меланжирање и контаминирање на персоналните граници и идентитети, можеби, на онаа класична фројдовска ситуација, кога Тотмот (таткото на родот), ја присвојува и изедува иднината на Синовите, потомците, младите.

Токму Татковците се тие, што во „Нечиста крв“, инцестуозно посегаат по историјата и судбината на своите деца, ја присвојуваат нивната егзистенцијална улога, ги преместуваат еротско - желбените пориви. Марко го живее животот на Томчо, симболички, на тој начин што ја обљубува и оплодува неговата жена Софка, исто така, како што тоа порано го сторил неговиот татко.

Индикативно е, во тие рамки, и однесувањето на Томчо, кога тој доволно ќе созрее за да ги увиди симболичките последици и промени на овој инцестуозен однос од втор

тип. Томчо повеќе не ја чувствува својата супстанцијалност, го губи правото и темелот на сопствениот идентитет, намерно и саморазорно, се влечка по воените фронтови и по кафеаните (Кафеаните - како метафоричен именител на балканскиот ескапизам, дефетизам, азилантизам). Томчо го живее Ништото и го пропагира Ништото, не врзувајќи се притоа за ниту една интимна и цврста егзистенцијална окосница.

А Софка е таа, којашто само чека, исто како, што чекаше Фросина (хероината на првиот македонски филм - заб. моја), во тоа чекање довикувајќи го латентно инцестуозниот дијалог од детството, што се водел помеѓу неа и таткото: „Чија си ти? Татина. А чија ќе станеш? Ничија“. Така одново лишена од цврсто, еднозначно и успокојувачко егзистенцијално упориште, Софка го минува својот живот во сомнабулното обновување на својот некогашен, чист, изворен и болното обновување на својот актуелен, нечист, нарушен идентитет, во манирот на ендемски распространетата меланхолична резигнација, својствена на *homo i femina Balcanica*.

Тажно следејќи го неумоливиот чекор на Времето, што го испишува својот пластичен рељеф врз човечките лица, врз свежата опојност на младоста и соништата, режисерот на филмот „Нечиста крв“, уште еднаш го испишува мрачниот еротски потенцијал на имаголошките претстави за Балканот, притоа земајќи ја прозата на Бора Станковиќ за свој сценаристички образец. Културолошката парадигма што овој филм толку пластично и препознатливо ја моделира, сведочи за живата опстојност на „култните“ балкански симболи и топоси, за менталитетот, што својата поткрепа ја добива, можеби, токму од предпочената и длабоко вкоренета инцестуозност од „вториот тип“, од жртвената симболика, алузивниот карактер и подлога на паганските ритуали на плодноста, од речиси, исто толку, инцестуозното мешање и прелевање на левантинско-ориенталните културни елементи во конфликтниот простор на балканската паланка, претоварена од својата бавност, болката по Другото, копнежот за неостварената љубов.

Ако е точна претпоставката на А. Блок, дека имено културата е онаа, која не „осуди-

ла на избор" - тогаш, во авторската поетика на режисерот Стојан Стојичиќ, ќе откриеме и препознаеме повеќе од една потсвесна принуда, опсесивно да се **репетираат** и форсираат фундаменталните културолошки претпоставки и архетипски обрасци, својствени на семиотиката и поетиката на современиот балкански филм, кому допрва му претстои по-сериозно и пошироко проучување од овој тип.

Ваквото проучување, меѓу своите аналитички цели, ќе го има осознавањето, вреднувањето и продуцирањето на имаголошките модели за одредени народи, култури и региони, кои со посредството на уметничките дела, се вградуваат и ги предодредуваат индивидуалните односи и претстави на луѓето, спрема даденото културно подрачје или национален ентитет.

Во услови кога Балканот со своите дисперзирачки и дивергентни тенденции бит-

но го нарушува процесот на унификација на европскиот културен и политички простор, притоа евидентно задобивајќи го статусот на *културна метафора*, со богати имаголошки конотации, сврзани за неговиот наводно опскурен, насилнички, девијантен, фрустрирачки, трауматичен ефект, епистемолошката поента на ова истражување и проучување на суштествените семиотички (што ќе рече културолошки и онтолошки) претпоставки на феноменот наречен балкански филм, ќе треба да доведе до неопходното *критичко превреднување* и преодолување не само на имаголошките, туку и на автоимаголошките претстави, и „mirages" што ги произведуваат и самите уметнички дела - претворајќи го Балканот, во привилегирано скривалиште само на темните, атавистички и анахронични импулси. □

Литература:

1. Ю. Лотман: О содржини и структуре понятия „художественная литература", in: Moderna tumačenja književnosti (M. Gurčinov, N. Kovač et alii) Sarajevo, 1981
2. Zoran Konstantinović: Od imagologije do proučavanja mentaliteta, Umijetnost riječi, Zagreb, br. 2, 1986
3. Иван Доровски: Меѓулитературните центризми во балканските литератури, во: Странските влијанија во македонската литература и култура во 50 и 60 години, (Зборник), МАНУ, Скопје, 1996
4. Louis Montrose: Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of culture in: New Historicism (ed. Aaram Veesser), New York, London, 1989
5. Александар Блок: Родното место како судбина, Lettre internationale, бр.2, 1996; Александър Късев: Хетеротопия и хомотопия, Литературен вестник, София, 19.XII.1995
6. Vladimir Biti: Intertekstualnost spram kontekstualnosti, in: Upletanje nerečenog, Zagreb, 1994
7. Хомотопијата означува, како што вели Косев: „геополитички, социјален топос или регион, со квантитативна и квалитативна хомогеност". Од друга страна, токму врз примерот со Балканот, Косев предупредува на фактот, дека „секое локализирачко искажување е веќе идеологизирачко", односно имплицитно вреднувачко, проективно и на одреден начин интерпретативно.
8. Lech Miodynski: The New Radicalism of Macedonian Literature, in: Postmodernism in Literature nad Culture of Central and Eastern Europe (ed. H. Janaszek / D. Fokkema), Katowice, 1996
9. Predrag Palavestra: Tudjina i samoća u balkanskom svetu kulture, симпозиум „Македонската литература и уметност во контекстот на Медитеранската култура", МАНУ, Скопје, 24.X.1996
10. Karel Kosik: Dijalektika konkretnog, Beograd, 1967
11. Radomir Konstantinović: Filozofija palanke, Beograd, 1989
12. Nathalie Heinrich: L'inceste du deuxième type et les avatars du symbolique, in: Critique, Paris, decembre 1995
13. Maria Elena de Valdes: A Feminist Analysis of Postmodern Intertextuality, in: Postmodernism in Literature and Culture of Central and Eastern Europe, Katowice, 1996
14. Mihail Bahtin: O romanu, Beograd, 1989
15. Sonja Bašić: Vampir povijesti (Džojcs, Fokner, Krlježa), in: Republika, Zagreb, br. 5-6, 1996

ФИЛМОТ НАШ НАСУШЕН

□□□□□□□□□□□□□□

Во разговорот на една ваква, со раз-
нородни можни аспекти широка и
значајна тема, ќе се обидам да
учествувам не само од приватна
позиција (како некогаш пасиониран, сега
лежерен гледач на филмови), туку и како
човек кој во својата професија - пишувањето
си помага со искуството на „подвижната сли-
ка“, нешто сосем вообичаено во современата
книжевна практика. Влијанието на филмот
врз литературата на XX век е неспорно, веќе
со фактот дека современиот писател, како и

секој жител на нашава планета што изгледал
повеќе од два филма, се здобива со посложе-
на моќ на визуелизација. Иако имажинативна-
та способност доаѓа „од внатрешноста“ на ав-
торот, соочувањето со филмот како особен
визуелен предизвик, ги „размрдува“ неговите
перцептивни рамки.

Во таа смисла, убеден сум дека хора-
циевското „ut pictura poesis“: „поезијата (ли-
тературата) да биде како слика - најадекват-
но се однесува на врската (влијанието) филм-
литература, преку поттикнувачката интерме-



ТАТКО (Коле Ангеловски, 1973)

дијална стимулација на пишаниот збор во динамичкото преплетување на просторните и временски планови, во филмот убедливо-остварени со помош на кадрирањето и монтажата. Иако би било теоретски неодржливо да се заговара ставот за некаква вербализација на филмската слика во книжевното дело, очигледно е дека филмот (и видеото, и ТВ) токму преку синтезата на ликовната и вербална тенденција (за тоа види: Лотман Ј.М. - „Семиотика на филмот“) како и преку поврзувањето на блиското-далечното или минатото-сегашното-идното со помош на монтажната постапка, се приближува до некои актуелни книжевни постапки, особено на планот на новата проза.

Од друга страна, пак, во литературата уште пред пронаоѓањето на филмот се користеле „филмски“ техники; и во прозата и во поезијата, на пример: во непосредното или посредно место на нараторот, во временската композиција, во динамичниот след на стиховите, во подвижната асоцијативност итн. Значи, наспроти убеденоста на Хорациј, Баумгартен, Винкелман дека поетот би требало да е најблизок до сликарот, се наметнува како многу пореална и пофункционална комуникацијата литература - филм, особено на планот на сукцесивното прикажување на временските и просторни мени.

Во сообразност со назначената тема, би можело да се каже дека творечкото содејствување меѓу филмот и литературата е уште еден доказ колку „седмата уметност“ е интегрирана во современиот модел на културата (слични поетички врски, со сета автономна неспорност на медиумот, можат да се најдат и во односот филм-театар, филм-ликовна уметност итн.). Преку големите и малите екрани, филмот не само што е изразито присутен во секојдневното живеење, туку, токму поради таа своја популарност, тој врши проникнувања со другите уметности, што нуди можност за конкретни компаративни истражувања.

Што се однесува до улогата и значењето на филмот како сегмент на современата македонска култура, тука секако не може да се примени реченицата на Умберто Еко: „Филмот ја создал Америка, а не Америка филмот“. Во квантитативна смисла, произ-

водството на македонската кинематографија е скромно. Предвидливо, барањето на сопствен израз во најинтернационалниот уметнички јазик каков што е филмскиот, во случајот на малубројниот македонски филм, е со зголемен ризик и без некоја можност за поправен испит. Освен што е најпопуларна, филмот е и најскапа, а „во светот“ и најкомерцијална уметност. Економската логика е јасна, а продуцентот е оној што неумоливо ја диктира таа логика. Во Македонија, по војната, се снимени досега вкупно 43 филма (од ФРОСИНА во 1952-та, до САМОУНИШТУВАЊЕ); значи по еден филм годишно. Меѓу нив се наоѓа сразмерно висок процент на дела со изразити естетски дострели (ПРЕД ДОЖДОТ, ЦРНО СЕМЕ, СРЕКНА НОВА '49, НАЈДОЛГОТ ПАТ, ВРЕМЕ БЕЗ ВОЈНА), како и неколку кои, само поради извесни недоследности на планот на сценариото или монтажата, не се во групата на првите (на пример, ЈАД, ТАТКО, ДЕЛФИНА, ТЕТОВИРАЊЕ...). Во секој случај, македонскиот филм креативно и естетски релевантно ја остварува својата улога во контекстот на својата матична, национална култура, но и надвор од неа, што е сосем спонтанно настојување на секој поамбициозен автор, особено ако создава во таква номадска уметност каква што е филмот. Затоа и понуденото размислување за културниот идентитет на уметничкото дело врз примерот на филмот ми се чини специфично и поттикнувачко.

„Идентитетот“ во културата, прашање со кое голем број стручњаци (социолози на културата, теоретичари на уметноста, критичари) и можеби уште поголем број нестручњаци (главно - политичари) се занимаваат во последно време, е поттикнато, но и често избрзано толкувано под притисок на актуелните политички состојби. Ова особено важи за т.н. мали, млади нации, што се принудени да го „одбранат“ својот легитимитет, а културната посебност е мошне значаен поен во таа одбрана. Но, како што пишува словачкиот диригент и културолог Јан Селепчењы во проникливиот оглед „Културниот идентитет и културната политика во процесот на европската интеграција“ (во „Наше писмо“, 9, Скопје, 1996, стр.2-3): „...културниот идентитет е најзагрозен од тековната култура на медиумите. Најважна улога во европската медиум-

ска култура играат најбогатите земји, што одамна го завршиле развојот на своите национални култури... Бидејќи медиумите не ги почитуваат разликите меѓу нациите, тие создаваат впечаток дека таквите разлики се неважни или дури дека ги спречуваат меѓусебното разбирање. Се врши нивелација и стандардизација. Поради оваа стандардизација постепено се формира тип на просечен Европеец што всушност станува неинтересен, неважен и на крајот незабележлив и поради тоа занемарлив." Во тоа напрегнато настојување да се сочува културниот идентитет пред навалата на мокната медиумска продукција, малите нации, како македонската, понекогаш инсистираат врз „различноста“, врз потполната независност од каков било просторен или поетички концепт, што е исто толку ризично како и копирањето на „големите“. Проникнувањата и заемноста на уметничките концепти во уметноста се многубројни и лесно докажливи, но исто така е докажливо дека вредноста на едно уметничко дело е најсилно поттикнато од неговата специфичност, исечок од стандардното, очекуваното. Во сферата на филмот, ова противречно содејство меѓу универзалното и посебното станува уште подрастична. Сè уште е свежа упорната, речиси, донкихотска борба на францускиот министер за култура Жак Ланг против американската империјалистичка културна политика, особено на полето на филмот. Навистина, наметливата, но затоа извонредно ефикасната пропаганда и дистрибуција на американскиот филм едноставно го „истерва“ европскиот филм од европските киносали и ТВ-програми (за видеотеките и да не зборуваме). „Исплатливоста“ како најважна ставка во „производството“ на еден филм, ја диктира не само американската филмска продукција, туку и на тој план недораснатата европска кинематографија, што во случајот на малите нации е вистинска небулза. Профитабилната ориентација на современиот филм има и друга, полесна последица: во неприродната конфронтација Америка - останатиот свет, се запоставува и индивидуалната поетика на авторот наспроти предвидливите конвенции и ограничувања за да се произведе „рентабилна стока“. Здобиењата, низ историјата на филмот, уметничка супериорност на европ-

скиот филм, систематски, суптилно и постојано се затемнува со star-системот: буткање на актерот, по секоја цена, во фокусот на интересот, преку пикантерии за неговиот интимен живот, големината на хонорарите итн.

Освен ова мајсторско подгревање на ситните човечки љубопитства кај широката филмска публика, разработениот американски филмски маркетинг се користи и со поинтелектуални можности, на пример во теоријата на филмот, каде што дури и од полиморфната идеја на постмодерната се издвојува и теоретски образложено, а прагматски функционално дејствува компонентата за бришење на застарената поделба меѓу високата и масовната (читај: комерцијална) уметност. Иако постмодерната уметничка стратегија суштински почива на артистичката умешност, на супериорното движење низ лавиринтите на Играта, таа не може да има друга врска освен пародиска со стереотипната, предвидлива и површна современа холивудска продукција.

Оттаму, она што ги издвојува филмовите на Де Сика, на Висконти, на Антониони или на Пазолини, филмовите на Трифо, Годар, Шаброл, на Буњуел и Алмодовар, на Фасбиндер и Вендерс не е само нивната припадност на италијанската, француската, шпанската или германската синемастичка школа, туку, пред сè, авторската самосвест, која ги прави нивните дела уметнички поубедливи и поинакви од другите. Идентитетот на уметничкото дело е пропорционален со неговата индивидуалност. Во една мала по обем култура каква што е македонската и со една кинематографија што просечно произведува по еден филм годишно, спомнатото поетичко начело уште повеќе добива на важност. Ако во светот на големите филмски индустрии, во изработката на филмот е најфункционален добро совладаниот занает, во малите филмски манифактури занаетот е само задолжителен прв чекор. Борбата за гледачи, за среќа, сепак не може да биде, поради малите капацитети на киносалите, примарен мотив во создавањето на македонскиот филм. Останува, со сиот ризик, но и со сите можности за способниот творец да го прифати филмот како уметнички предизвик. □

МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ - СПРОТИВСТАВЕН ИЛИ ПРИСПОСОБЕН КОН МОДЕЛИТЕ НА НАЦИОНАЛНАТА КУЛТУРА

□□□□□□□□□□□□□□□□

Насловната синтагма оперира со две категории, обидувајќи се да ги донесе во активен сооднос: **македонскиот филм**, од една страна и **моделите на националната култура**, од друга.

Насловната синтагма - навидум - ПОДРАЗБИРА дека и двете категории ни се апсолвирани: детектирани, детерминирани, дефинирани, дескрибирани. Значи: **јасни**. Зборувајќи за нив, значи, ние прецизно знаеме за што (ќе) зборуваме.

Дали навистина е така?

Ако се согласиме дека категоријата **македонскиот филм**, во овој случај, го ПОДРАЗБИРА познатото количество од 40 долгометражни играни филмови снимени помеѓу 1952 (ФРОСИНА) и 1996 (САМОУНИШТУВАЊЕ), нешто како *инвентарна листа на досегашната македонска целулоидна продукција*, среќно сме се **спогодиле** само со едниот дел од проблемот (Кинопис, 13/1995: 102-237). Полесниот.

Останува, меѓутоа, оној покомпликуван дел:

Што се, кои се, какви се, зошто и околу што се конституираат **моделите на националната култура**, со кои македонскиот игран филм (во протек на критичните 44 години!) постојано доаѓа во некаква корелација? Како и колку сме ги изучиле? Врз која/каква методологија сме се потпирале во текот на тоа изучување? Колку - според тоа - за тие модели денес навистина ЗНАЕМЕ, а колку само



ЦРНО СЕМЕ (Кирил Цаневски, 1971)

ПОДРАЗБИРАМЕ? Инаку, нели, знаеме дека сериозните научни дисциплини - филмологијата несомнено е една од нив - мора да ЗНААТ, а не да ПОДРАЗБИРААТ.

Националната култура, per definitio-
nem, опфаќа многу нешта: историските тра-

диции, моралот, обичаите, јазикот, литературата, уметностите на еден народ. Филмската уметност е само една од нив, згора на тоа и најмлада. Во специфичниот контекст во кој ние разговараме, во контекстот на **македонската културна сфера** (оваа синтагма, во овој случај, мене ми се гледа многу поапликативна!), филмскиот медиум настојува да се **моделира** нецели 44 години. И низ само 40 поединечни примери.

Овие бројки дополнително ни ја усложнуваат и онака сложената, исклучително сложената задача со која сме се нафатиле. Бидејќи, нели, сме одбрале да водиме ТЕОРЕТСКА РАСПРАВА НА ФИЛМСКА ТЕМА, во контекст во кој безмалку недостигаат елементарните претпоставки за теоретско размислување. Во македонската културна сфера, особено во оној нејзин дел кој им „припаѓа“ на најмладите хуманистички науки (театрологија, филмологија и така натаму), сè уште владее, безмалку, апсолутен АТЕОРИЗМ.

А таму кај што владее атеоризмот, таму и остатокот на Мислењето секогаш им се приклонува на залажувањата. Бидејќи ТАМУ (тука) постојано се инсистира на некој авторитет од Редот-на-сами-по-себе-разбирливи работи, поими, појави. Така и се случува АТЕОРИЗМОТ да прераснува во нешто многу поопасно/посуштествено од „обичниот“ **клучен дисквалификатив** на една хуманистичка дисциплина - станувајќи СОСТОЈБА НА ДУХОТ.

Теоретското мислење имплицира дисциплина, знаење, систем - сето она од што „живее“ секоја една теорија (и што, едновременно, секоја и ја прави „тврда“ и „здодевна“). Од друга страна, бидејќи работи (главно) со импресии, импровизации, асоцијации - АТЕОРИЗМОТ постојано се покажува/докажува себеси како шармантен, лежерен, лесен, духовит. Таков, докажано/проверено **покомфортен**, АТЕОРИЗМОТ собира повеќе поклоници. За следбениците и да не зборуваме.

За да се совлада глобалниот отпор на АТЕОРИЗМОТ, понекогаш треба многу напор. И многу решителност.

Македонската културна сфера во моментот е одбележана токму со ваква РЕШИТЕЛНОСТ на двете (можеби) „најмлади“ свои хуманистички науки, и двете чеда на компа-

ративната литература, таа заедничката *Mag-na mater* на многуте „нови“/„новородени“ општествено-хуманистички области што битно го одбележуваат дваесеттиот век. Зборувам, се разбира, за филмологијата и за театрологијата. За науките чиешто битие е споредувачко, интерактивно, интерференцијално, интертекстуално, **интермедијално**. И коишто, благодарение токму на теоријата и методологијата на компаративното изучување на литературата, постепено ги изградуваат и сопствените теоретски системи.

За да демонстрирам како може да функционира ова, ќе се послужам со еден конкретен филмски пример. Него го прават 11 македонски играни филмови, снимени во протег на десетте карактеристични години, помеѓу 1961 и 1970.

За оваа декада се решавам поради најмалку две сериозни причини:

Првата причина: во текот на севкупната своја 44-годишна историја, современиот македонски филм има најинтензивна продукција токму помеѓу 1961 и 1970. Во претходната декада (1952-1960) се снимени седум филмови; во наредната (1971-1980) осум; во онаа потоа (1981-1990) повторно само седум; во последната декада од векот, од 1991 до денес, снимени се шест играни филмови. Произлегува, значи, дека седмата декада (1961-1970) и нејзините 11 филмови сè уште држат апсолутен продукциски рекорд.¹⁾

Втората причина: Кога станува збор за македонската културна сфера, токму седмата декада од дваесеттиот век, всушност, се наметнува како една од двете за кои би можеле да кажеме дека се снимени, опсервирани и делумно коментирани. Во рамките на глобалниот научно-истражувачки проект на МАНУ, насловен како „Компаративно проучување на македонската литература и уметност во XX век“, е одржана и темелна расправа за странските влијанија во македонската литература и култура во 50-те и 60-те години (октомври 1994, отпечатена во октомври 1996) - така, значи, се фиксирани и некои МОДЕЛИ низ кои е артикулирана македонската култура во шеесеттите. Со што, барем, се скицирани и координатите во кои се вградуваат и единаесетте македонски играни филмови од истиот период.

Да ги наведеме филмовите:

1961: МИРНО ЛЕТО,
СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ
1964: ПОД ИСТО НЕБО
1965: ДЕНОВИ НА ИСКУШЕНИЕ
1966: ДО ПОБЕДАТА И ПО НЕА
1967: МЕМЕНТО,
МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА
1968: ПЛАНИНАТА НА ГНЕВОТ
1969: ВРЕМЕ БЕЗ ВОЈНА,
РЕПУБЛИКАТА ВО ПЛАМЕН
1970: ЦЕНАТА НА ГРАДОТ

Овие единаесет филмови ги потпишуваат петмина автори (можеби би можеле да кажеме - фелиниевски - и „пет-и-половина“, бидејќи филмот ПОД ИСТО НЕБО го потпишуваат Љубиша Георгиевски и Миодраг Стаменковиќ). Два се на Димитрие Османли (МИРНО ЛЕТО, МЕМЕНТО), два на Жика Митровиќ (СОЛУНСКИ АТЕНТАТОРИ, ДО ПОБЕДАТА И ПО НЕА), два на Бранко Гапо (ДЕНОВИ НА ИСКУШЕНИЕ, ВРЕМЕ БЕЗ ВОЈНА). Само еден филм е на Трајче Попов (МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА).

Најпродуктивниот режисер во оваа сè уште најпродуктивна декада во македонската кинематографија е - Љубиша Георгиевски: негови се „три-и-половина“ од овие единаесет филмови (ПОД ИСТО НЕБО, ПЛАНИНАТА НА ГНЕВОТ, РЕПУБЛИКАТА ВО ПЛАМЕН, ЦЕНАТА НА ГРАДОТ). Следејќи ја хронологијата на македонскиот игран филм - а токму хронологијата е една од оние „здодевни“ методолошки работи без кои ниту една теориска мисла не може да се развие - заклучуваме: Георгиевски е засега единствениот македонски (филмски) режисер на кој му успеало да снимат три свои филма во буквален континуитет (1968, 1969, 1970). Потоа, според елаборацијата од книгата „Генеза на македонскиот игран филм“ тој се решава „за своето самоубиство како филмски режисер“ (Георгиевски, 1992: 155).

Истата хронологија на македонскиот игран филм укажува дека во единаесетте филмови, што се предмет на оваа опсервација, сценаријата ги пишуваат некои од најеминентните македонски писатели: Јован Бошковиќ (АТЕНТАТОРИ, МЕМЕНТО, РЕПУБЛИ-

КАТА ВО ПЛАМЕН), Симон Дракул (ДО ПОБЕДАТА..., ВРЕМЕ БЕЗ ВОЈНА, ЦЕНАТА НА ГРАДОТ), Анте Поповски (ПЛАНИНАТА НА ГНЕВОТ), Димитар Солев и Гане Тодоровски (ДЕНОВИ НА ИСКУШЕНИЕ), Ташко Георгиевски (МЕМЕНТО), Славко Јаневски (МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА). Макар што овој текст не се занимава со оценки или вреднувања (естетиката, впрочем, секогаш е *надградба* на некој теоретски систем, а не е негово *исходиште*!), мислам дека лесно ќе се согласиме: кој било од цитираните сценаристички предлошки тешко дека би можел да се споредува со создаденото од истите автори во литературата.

Од друга страна, мошне е интересно што македонската литература токму во оваа декада, напоредно, евидентира исклучителни појави. Во сите области на литературното творење, ова е време на *нагласено авторство*.

Некои од најдобрите македонски романи се објавени токму помеѓу 1961 и 1970:

„Белата долина“ на Симон Дракул (1962), „Кратката пролет на Моно Самоников“ на Димитар Солев (1964), „Вкусот на праските“ на Влада Урошевиќ (1965), „Црно семе“ на Ташко Георгиевски и „Потомците на Кат“ на Методија Фотев (1966), „Тврдоглави“ на Славко Јаневски и „Ветрови“ на Благоја Иванов (1969)...

Некои од најважните македонски поети ќе дебитираат во истата декада:

Петре М. Андреевски („Јазли“, 1960), Радован Павловски („Суши, свадби и селидба“, 1961), Богомил Ѓузел („Медовина“, 1962), Михаил Ренцов („Иселеник“, 1965), Чедо Јакимовски („Нарциса“, 1966), Наум Манивилов („Преспана“, 1961)...

Некои од антологиските македонски драми ќе ја доживеат својата прайзведба токму во овој период:

„Црнила“ (Чашуле, 1961), „Матурска вечер“ (Арсовски, 1966), „Партитура за еден Мирон“ (Чашуле, 1967), „Вител“ (Чашуле, 1968), „Адам и Ева“ и „Јов“ (Ѓузел, 1970), „Фарса за храбриот Науме“ (Богдановски, 1969/71).

Токму декадата 1961-1970 е онаа во која македонскиот театар го доживува висинскиот подем, докажувајќи дека држи сигу-

рен чекор со најактуелните светски тенденции. Еден од сигналите дека тоа е токму така: Љубиша Георгиевски и неговите артисти собираат награди кај што ќе се појават (Стериини, 1966 - за „Покојник“ на Драмскиот театар; Златни лавор-венци на МЕС, 1967 - за „Партитура на еден Мирон“...). Во поширокиот контекст на тогашната Југославија, Скопје израснува во сериозен театарски центар, па дури - можеби - и во центар најтворен за европски те и светски тенденции.

За ликовните уметности, за музиката, бездруго можат да се повторат слични оценки.

Зошто тие не важат за најскапата, најрепрезентативната и најкомплицираната уметност на овој век - филмската? Зошто САМО македонскиот филм не умее да држи чекор со вибрантната седма декада во која е освоена Месечината, во која е убиен Кенеди, во која Виетнам станал пекол, а руските тенкови влегле во Прага, во која Битлсите се промовирани во планетарна појава, кока-колата во планетарен фетиш, а телевизија во чудесниот паспорт преку кој катавечер учествуваме во маките и во радостите на планетарното меклуановско глобално село? Зошто ваквата седма декада толку силно влијае врз сите уметности што цутат во тогашната македонската културна, но многу малку врз еднаесетте македонски играни филмови снимени помеѓу 1961 и 1970? ²⁾

Зошто - ова е, наедно, и најсуштествениот дел од прашањето - на македонскиот игран филм ќе му треба толку многу, за да стаа до својата вистинска авторска фаза?

Потпирајќи се, уште еднаш, врз компаративната методологија - поточно, врз хроно-топските таблички од кои почнува секое споредено истражување - ќе ја загледаме, бегло, најтесната референцијална рамка во која и се артикулира македонскиот филм. За разлика од другите уметности, кои сопствените артефакти ги моделирале и според влијанијата од поширокиот европски и светски контекст (цитираниот проект на МАНУ упатува на модусите низ/преку кои се развивал овој процес), сè до појавата на **македонскиот авторски филм**, кинематографијата главно ќе се „потпира“ врз таканаречениот бившојугословенски простор. Дури и буквално: маке-

донскиот филм е еден од „најопслужуваните“ - најтворени - филмови од некогашната СФРЈ, единствениот „национален филм“ во чишто безмалку сите 40 поединечни примери има по неколку клучни соработници ангажирани од други средини. Не станува збор само за артисти. Ќе биде мошне интересно да се истражи, некогаш, кои и какви влијанија ваквата „широчина“ и „отвореност“ на македонскиот игран филм имале врз она што филмологот Хрвоје Турковиќ го нарекува **МОДЕЛОТВОРНА СЕЛЕКТИВНОСТ** (Турковиќ, 1994: 191-193).

Каков е југословенскиот филмски контекст во истражуваната седма декада? Одговорот е сосема едноставен: ЦРН. Тоа е време на таканаречениот ЦРН БРАН, највиталниот и најкреативен тренд во севкупната бившојугословенска кинематографија, тренд со кој една (тогашна) „црвена“ државичка навистина успеала да го импресионира светот.

Допуштете да ве потсетам, таксативно:

- 1961: ДВАЈЦА (Саша Петровиќ)
- 1962: КАПКИ, ВОДИ, ВОИНИ
(Марко Бабац, Кокан Ракоњац, Жика Павловиќ)
- 1964: ЧОВЕК ОД ДАБОВАТА ШУМА
(Миќа Поповиќ)
- 1966: ТРИ (Саша Петровиќ),
ЧОВЕКОТ НЕ Е ПТИЦА
(Душан Макавејев)
- 1966: ПОВРАТОК (Жика Павловиќ)

Да не ја забораваме неверојатната 1967, годината во која се снимени УТРО (Пуриша Ѓорѓевиќ), КОГА ЌЕ БИДАМ МРТОВ И БЕЛ И БУДЕЊЕ НА СТАОРЦИТЕ (Жика Павловиќ), ЉУБОВЕН СЛУЧАЈ (Душан Макавејев), СОБИРАЧИ НА ПЕРДУВИ (Саша Петровиќ).

Во истата таа *неверојатна година* во Македонија се снимени **МЕМЕНТО** и **МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА**. За разлика од европскиот, светскиот, дури и југословенскиот доминантен тренд - трендот на авторскиот филм, македонската кинематографија сè уште се занимава со раскажување целулоидни прикази на божем големи, важни или трогателни теми. Дали авторите ги бркаат своите теми по сопствен избор (**РЕПУБЛИКАТА ВО**

ПЛАМЕН, ПЛАНИНАТА НА ГНЕВОТ, ДЕНОВИ НА ИСКУШЕНИЕ и така натаму), или затоа што така сакаат оние што ги чуваат парите? Со други зборови - ја имаат власта. Во опсервираниот период, севкупната политичка власт во Македонија ја држат таканаречените *либерали*, што и да значи таа проблематична одредница.

Следбеникот или почитувачот на сè уште владејачкиот АТЕОРИЗАМ веднаш би ги обвинил „властодршците“, сугерирајќи ни дека идеологијата (а не естетиката) стоела зад опишаната македонска филмска продукција од шеесеттите. Атеористот, значи, лесно би ја извлекол волшебната формула „комунизмот-мракобесие“ и би ја понудил (како решение), убеден дека таа ПОДРАЗБИРА - сè.

Скептичниот теоретичар/филмолог, оној - имено - научник/истражувач што во ма-

кедонската културна сфера допрва треба да се избори за сопствениот простор, не би одговорил веднаш. Ниту ќе одговори наскоро. За да одговори, тој најпрво ќе мора да реши некои теоретски и методолошки проблеми од есенцијален тип.

Ќе сугерирам само еден од најсуштествените: зачудувачка, безмалку необјаслива амбивалентност на едни исти автори, кои, во моделативните системи на некои други уметности, во истиот овој период се искачуваат до највисоките естетски скалила, едновременно и напоредно, истите луѓе необјасливо му робуваат на еден тип/модел филм чијашто моделативна способност (како би рекол Јуриј Лотман) е најниска можна.

Токму примерот на Љубиша Георгиевски несомнено ќе биде најпровокативен поттикнувач на ваквите - идни - истражувања. □

Белешки:

1) Децидната бројка од 40 играни филмови не ги зема предвид двете копродукции од 1959. филмовите ТРИ АНИ на Бранко Бауер и ДУБРОВСКИ на Вилијам Дитерле. Прифакам дека критериумот според кој ја правам оваа елиминација не е особено прецизен (имало и други копродукции - една од нив е и ПРЕД ДОЖДОТ - кои, сепак, влегуваат во македонската филмографија без какво било сомнение). Да се „посомневам“ во ТРИ АНИ мене ме наведе важечката хрватска филмографија, која овој филм (на режисерот Бранко Бауер) децидно го определува како интегративен дел само на хрватската кинематографија. Сметам дека допрва би требало да се усогласат критериумите според кои би се извршила дефинитивната класификација на македонските играни копродукции.

2) Мошне е интересно да се проследат паралелните случувања во другата скапа и репрезентативна уметност од истиот период, архитектурата. Безмалку сите „мастодонтски“ градби што ќе векуваат и ќе го „красат“ Скопје биле замислени, наочани и проектирани во декадата 1961-1970 (МТВ, НИП „Нова Македонија“, Македонскиот народен театар...). Најилустративен од сите овие примери на претенциозната (идеологизирана?) монстр-архитектура бездруго е таканаречениот Културен центар во Скопје: Конкурсот за неговото архитектонско-урбанистичко решение, како резултат на повеќегодишни подготовки, бил распишан во октомври 1967 (како општ и анонимен југословенски конкурс), а заклучен во април 1968. Како што можеме да се увериме од неговите резултати (за среќа, изградена е само половина од проектираните објекти), на наочателите им била најважна *монументалноста-репрезентативноста* на новите зданија. Нивната функционалност и/или естетизантност - како што се гледа од примерот на Македонскиот народен театар - биле сосема запоставени (Културен центар во Скопје, 1970).

Литература:

1. КИНОПИС, бр.13, год. VII, 1995
2. СТРАНСКИТЕ ВЛИЈАНИЈА ВО МАКЕДОНСКАТА ЛИТЕРАТУРА И КУЛТУРА ВО 50-ТЕ И 60-ТЕ ГОДИНИ, зборник на трудови од меѓународниот научен собир, Скопје, 12-13 октомври 1994, МАНУ, 1996
3. Љубиша Георгиевски: *Генеза на македонскиот игран филм*, Кинотека на Македонија, 1992
4. Hrvoje Turković: *Teorija filma*, Meandar, Zagreb, 1994
5. КУЛТУРЕН ЦЕНТАР НА СКОПЈЕ, изложба на идејни проекти, Одбор за изградба на „Културниот центар“, 1970.

СИМБОЛИЧКИОТ ПОРЕДОК И МОДЕЛИТЕ НА НАЦИОНАЛНАТА КУЛТУРА ВО МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ



За да се преиспитуваат различните модели на националната култура презентирани во филмските остварувања на македонската кинематографија, пред сè, треба да се анализира онтолошкиот статус на различните нивоа на филмска реалност присутни како наративни предлошки. Така, треба да се разграничат **документаристичкиот** (реален од највисок статус), **имагинарниот** и **симболичкиот** пристап кон културното пледоаје. Ваквата поделба е направена според психоаналитичката поделба на реален, имагинарен и симболички поредок: тријадна парадигма што **Жак Лакан (Jacques Lacan)** ја користи при анализата на начините на кои се воспоставува редот во културата и нејзиното претставување како огромно несвесно.

Лакановите парадигми се покажуваат како корисни поради неговите обиди да се разбие intersubјективниот модус на односот спрема културата и нејзиното посматрање како „Друг“ - „Другиот“ сфатен не како личност, туку како начело: место на „законот на желбата“.

Според Лакан, секоја цивилизација, на ниво на реалниот поредок, бара поставување на своите елементи во категории кои мора официјално да се одредат како стабилни и сите да бидат вклучени во целината; ништо не смее да остане надвор од границите на културата, иако постојано дебнат некои дестабилизирачки сили.

Спротивностите во рамките на културата се држат одвоени, а несвесното се тре-

тира како конфликтно. Главната цел е да се одржи идејата на ред. Така, се појавува потреба за потиснување на актуелните противречности и за идеолошко *прекривање*. Оваа сфера на имагинарното претставува полнотија исполнета со позитивни слики кои неминувано ја искривуваат стварноста на човечките односи бидејќи и таа е подрачје на скриената форма, господар на културната форма - спротивност.

Разликата меѓу митското Имагинарно и Симболичкиот поредок е во тоа што симболичкото посредува во актуелниот однос меѓу Јас и Другиот, принудувајќи ја желбата да помине низ кругот на симболичкото при што таа се прераспределува и преуредува врз нови основи. Во симболичкиот поредок ние сакаме да го заземеме местото на Другиот во желбата, не ги сакаме објектите туку самата желба. Односот на Јас спрема Другиот мора да се жртвува бидејќи вишокот на вредност што го добива културата се доживува како загуба за сепството кое зависи од другите.

Симболичкиот поредок, всушност, никогаш не постои како таков, тоа е апстрактен концептуален систем, низа неутрални закони кои постојат само онака како што се доживуваат. Во граѓанското општество овие закони се зајакнуваат преку политиката, преку насирањето на зборот и погрешно би било да се помирува егото со културата сè додека не се сфати нивниот заемен нарцистички однос. Познатите парадокси на идентитетот и аутономијата нè поставуваат во ситуација да го сакаме она што го сака Другиот, да го сакаме

она што Другиот сака ние да го сакаме. Тоа е начинот на кој симболичкото сака да загосподари со имагинарното што е во домен на секоја идеологија, измама и мистификација.

Тргувајќи од ваквите премиси постојат барем две различни апликации на психоаналитичката интерпретација на скриениот поредок во културата при анализата на филмската уметност: анализата на самата структура на сценариото или, пак, начинот на кој функционира одреденото сценарио пошироко во културното милје во кое се прикажува филмот.

Првиот апликативен модел може да се употреби при анализата на една духовита сцена од филмот ТЕТОВИРАЊЕ (р. Столе Попов, 1993): моментот кога во затворската ќелија затворениците симулираат телевизиско снимање. Имено, пред камерата главниот јунак, иако Македонец, почнува да зборува српскохрватски. За идеолошките импликации на овој пресврт може да се зборува од историски и политички аспект, но овде главниот акцент ќе биде даден токму на психоаналитичката интерпретација на несвесното како јазик. Овде неслучајно тоа е српскохрватскиот јазик кој е службениот јазик од минатото, што значи јазикот на поредокот, на наметнатите забрани, на законот кој ја прилагодува или сосем ја потиснува желбата која го негира самиот закон.

Камерата се појавува со функција на огледало во кое одразот е, всушност, посредуваната несвесна желба, одразот на субјектот како Другиот, неговиот јазик е јазикот на Другиот.

„Несвесното е структурирано како јазик“ гласи познатата формула на Лакан. Во овој случај, несвесното е повикано преку телевизиската камера - тремата предизвикува збунетост и како при лапсусите се ослободува енергијата на потиснуваното несвесно во културата.

Слични механизми на уживање во остварувањето на желбата на Другиот може да се препознаат и во филмот ПРЕД ДОЖДОТ (р. Милчо Манчевски, 1994). Бидејќи од самиот почеток филмот е наменет за западноевропската публика, во сценариото нема место за некои локални парадигми. Напротив, односот меѓу ликовите на нивото на самата филмска

онтолошка реалност се изградени според една схема на пошироката културна рецепција на релација запад-исток.* Имено, оној истиот западноевропски интелектуалец кој ја открива и демаскира сопствената западноцентричност и ја наметнува потребата од Другиот, е потенцијалниот гледач на филмот во кој мора лесно да ги препознае сопствените претстави за Балканот. Другиот не е веќе третиран како примитивен, а сепак...

Според теориската психоанализа, одразот на Другиот е всушност нашиот сопствен одраз, но надвор од нашето тело - тоа е единствениот начин да се идентификуваме и да ги спознаеме границите на сопственото тело („огледалната фаза“). Ретко некој се прашува што станува по тој период на идентификација. За повторно да се воспостави интегритетот меѓу телото (јазолот на реалното), говорот (јазолот на симболичкото) и писмото (јазикот на имагинарното), единствено решение е да се убие Другиот. Другиот, местото на насилство (сцената во лондонскиот ресторан) треба да се елиминира откако ја одигра својата улога во процесот на идентификација.**

Западниот конзумент на различни специјалитети од националните култури мора безбедно да се почувствува на крајот на филмот, неговиот идентитет е воспоставен, на момент тој се препознава во ликот на Другиот, во неговите насилнички природни нагони, но веднаш потоа тој е повторно вратен во лулката на културното потиснато несвесно, а Другиот како местото на желба е отстранет за да не потсетува на посредуваната желба во симболичкиот круг.□

Белешки:

* Полемиката меѓу Славој Жижек и Светлана Слапшак, познати теоретичари и публицисти, околу филмот ПРЕД ДОЖДОТ се одвиваше токму врз основа на нивните различни гледишта околу онтолошкиот статус на филмската реалност и националниот културен модел понуден со овој филм.

** Дури и смртта на главниот јунак Александар Кирков може да се толкува како „една нарачана смрт“ на Другиот.

ВАРИЈАЦИИТЕ НА ТЕМАТА НА БЕГСТВОТО ВО МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ

□□□□□□□□□□□□□□

Спецификацијата на уметничките дела во категоријални шеми и конвенции, какви што се конвенциите на жанрот или типолошките модели на портретите на драмските ликови, им е необично блиска на настојувањата на семиолошката наука, која до овој момент не ја доведе под сомневање плодносноста на своите методи, да ги зачува формативните и функционални разлики на јазиците. Меѓу нив не смее да дојде до никакво мешање и заме-

на на функциите дури и во примерите кога реторичката структура на два говорни система, на две јазични струи, имаат забележливи појмовни и епистемолошки сродности. Семиолозите, заедно со оние што ги бранат начелата на академската лингвистика, на цел глас ја објавуваат актуелноста и непроменливоста на традиционалните реторички принципи според кои текстуално дефинираниот елегичен говор на една емоција, каква што е тагата, на пример, или меланхолијата, би бил несоод-



ПЛАНИНАТА НА ГНЕВОТ (Љубиша Георгиевски, 1968)

ветен интерпретатор на катарзичниот одек на трагичарската тема на вината, на пример, или на гревот, како што, исто така, уметничкото соопштение за афективниот чин на испровоцираната храброст би бил лоша замена за епската реторика на хероизмот каков што него го сфаќале античките трагичари.

Меѓутоа во децениите по појавата на Сосировата лингвистика и мобилизирањето на неговите наследници во движења кои во различни културни центри добиваат различни називи, стануваме сведоци на една нова појава. Во анализата на содржинските и тематски јадра во опусот на одделни автори, принципот на диференцирањето на реторичките проседеа според строгата поделба на одвоени тематски фрагменти и групи кои естетички егзистираат самостојно, се заменува со еден друг, речиси, спротивставен принцип на догмите кои менувањето на класификацијата на јазиците го прогласуваат за научен и културен ерес.

Овој принцип во филмската критика го промовираа приврзаниците на теоријата на авторот, изникната и разгранета на почвата на структурализмот (Франсоа Трифо, Кристијан Мец во Франција, Умберто Еко, Пјер Паоло Пазолини во Италија, Ендрју Серис во САД, Јуриј Лотман во Русија, Питер Волен во Велика Британија итн.). Тие со многу ентузијазам тврдат дека зад привидот на спротивставените теми во опусот на еден автор, опус кој може да брои и стотина наслови, се крие заедничкото јадро на неколку основни теми, или, дури, само на една единствена тема.

Нас во овој момент нè интригира можноста дали наодите и принципите на оваа теорија, која, патем речено, нè навикна и во најмалку сложените критичарски жанрови, каква што е новинарската критика, структурата на филмското дело да ја компонираме од елементи на скриените и често потиснати мотивациски агенси на фабулата, можат да бидат подеднакво корисни и да ги дадат истите резултати кога ги групираме и раслојуваме мотивите во делата на авторите на една цела кинематографија, па макар тоа било, каквото што е случајот со македонската кинематографија, по бројот на насловите - скромна.

Секој од тие автори, а некој ќе додаде - секое дело на тие автори, се издвојува од

преостанатата продукција со својства специфични на неговиот сензибилитет и творечки темперамент, коишто, јасно, го дефинираат и неговиот авторски идентитет.

Одговорот на оваа дилема којашто ни е прирака, може да биде замаглен од двосмисленоста на констатацијата дека ние, всушност, не го реконструираме портретот на поединечниот автор ниту го лоцираме ауратичниот универзум на вредностите коишто - така нè подучуваат упатените структуралисти - уметничкото дело ги еманира, на некоја естетичка мапа, туку само преземаме некои од принципите приспособливи за анализата на една поширока констелација од констелацијата чии граници ги одредува делото на само еден автор.

Но, се разбира, слободата на аналогииите што си ја земаме кога ја шириме оваа констелација и правиме синтези во кои го препознаваме заедничкиот корен на цела низа тематски циклуси на кои ѝ се иманентни подеднакво густо разгранетата мрежа спротивности, контрасти и антиномии, сродни во преокупациите на голем број македонски автори, никако не ѝ служи на идејата да се демантира и одречува хомогеноста на структурата на поединечното дело. Со неа ќе се користиме понекогаш претпазливо, понекогаш поофанзивно кога ќе треба да ја утврдиме постојаноста на помалку очигледните преобразби на мотивите препознатливи во нашата фолклорна традиција и во нашата современа книжевност, но и тогаш кога традиционалните или архетипски мотиви ја покажуваат променливоста на својата природа и ги стават во движење инверзивните сили способни да го преобразат мотивот од состојба на прапочетна невиност во изобличена, па и унакажана спротивност.

Еве еден од примерите на мотивот врз кој сакавме да ја испробаме ефикасноста на анализата во која успешно или не, не криеме, дека се угледаваме на некои од методите и постулатите на теоријата на филмот. Станува збор за мотивот на напуштениот дом, мотив толку карактеристичен по богатството на варијациите кои ги среќаваме кај нас и тоа не само во делата на филмските автори, туку уште и во прозната и драмската продукција. Овде треба да го наведеме фактот дека мо-

тивот на напуштениот дом чии корења, како што знаеме, се протегаат далеку до легендите и преданијата на најстарите цивилизации, во македонскиот филм не се појавува само во својата архетипска форма. Него го среќаваме во цела една серија сочинета од темите на печалбарството (ФРОСИНА), прогонството (НАЈДОЛГИОТ ПАТ), заточеништвото (ЦРНО СЕМЕ), егзилот (ЦРВЕНИОТ КОЊ), миграцијата (ВРЕМЕ БЕЗ ВОЈНА), политичката емиграција (ДЕНОВИ НА ИСКУШЕНИЕ), раскилот со семејството (ХАЈ ФАЈ), бегството во ветената земја (СРЕКНА НОВА 49) итн.

Фактот дека темата што ја одбравме во нашиот оглед, во македонската продукција и во опусот на поединечните автори, се појавуваат и други, подеднакво интересни теми во чија анализа можеме плодносно да ги користиме критичарските методи на теоријата на филмот, е разбирлив сам по себе. Темата на Земјата, на пример, и нејзиното поистоветување со митот на мајката, потоа темите на солидарноста, стравот, слободата, потрагата по идентитетот на индивидуата, омразата, чедоубиството, темата на непријателството на Авел и Каин, злосторството, предавството, искупувањето итн.

Како за секоја од наброените теми, така и за темата на напуштениот дом ќе најдеме во македонската филмска продукција нејзин антиподен мотив, нејзина антиномиска позиција. Таа во нашата анализа има својства да ги апсорбира во своето јадро метафизичките и моралните значења на преостанатите тематски циклуси кои во еден таков методолошки поредок каков што е критиката на теоријата на авторот, другите теми имаат положба на сателит на мотивот на напуштениот дом кој ги напојува со животворната светлина на својот трагичарски оган и ги оспособува да живеат.

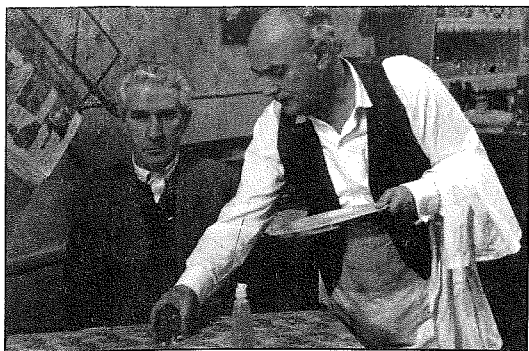
Во секој случај, темата на која ѝ ги припишуваме овие базични онтолошки својства, зазема покрај митот на мајката, централно место уште во првиот македонски игрален филм, ФРОСИНА. Тоа е, како што знаеме, елегична приказна за трагичната судбина на една осамена жена и унесреќена мајка. Уште во самиот почеток на приказната за животот на Фросина станува јасно дека таа со својата верност и преданост мора да ги плаќа големи-

те зла на овој неправичен свет. Серијата бегства, насилни разделби и загуби го забрзуваат со пеколен ритам истиснувањето на нејзината волја од плодноста на поле на кое нејзините сожител, било тие да се нејзини драги луѓе или непријатели, го бранат својот сон, ја губат или ја добиваат битката во остварувањето на своите идеали. А Фросина уште кога заминува од татковиот дом во невестинска облека, тоа го прави без своја согласност и желба, нејзиниот сопруг тргнува на печалба, оставајќи ја со раната на очајот кој станува втора природа на оваа верна и деградирана жена. И синот во чија среќа ги вложила сите надежи и страдања, ја напушта бегачки во кралството на своите илузии и соншта.

Темата на бегството чија жртва е Фросина лебди и врз судбините на преостанатите ликови од филмот. Навистина, синот Климе полесно ќе се справи со големата тревога и страв дека Љуба, неговата љубов од детски години, ќе ги изврши своите каприциозни и бунтовнички закани дека ќе замине некаде далеку од задушливиот амбиент на провинцијата и од семејството кое тргува со нејзината иднина, но и од Климата, кој несвесно се стреми сите свои конфликти и дилеми да ги реши оставајќи да биде заробен од големиот сон на слободата што му ја ветува Револуцијата.

Напоредно со темата на бегството и разделбата во фабулата на филмот ФРОСИНА жилаво се одржува како нејзин непопуштив контраст, митот за постојаноста на домот. Неговата несреќна кралица, се разбира, е мајката. Митот за домашното огниште во кое огнот не смее да згасне, обилно се храни од поттемите на големата љубов на мајката, на очајот, загрозеноста, стравот, повторно пламнатата надеж, смртта и раѓањето, збогувањата со сонштата на младоста и загубата на синот.

Оваа антиномија бегство - дом, во македонскиот филм доби длабоки корења и таа се појавува во една навистина богата варијантна лепеза. Неа понекогаш не ќе можеме ни да ја насетиме на површината од фабулата, но штом ќе ја поткренеме таа површина и внимателно ќе се загледаме во моќната струја на темата, каква што е темата на хајката во



ЦРВЕНИОТ КОЊ (Столе Попов, 1981)

филмот ВОЛЧА НОК, на пример, лесно ќе ја откриеме спротивноста на оние што го замениле домот со планината и оние што останале да го чуваат огнот за да можат покрај него да растат синовите на воините, и самите војни да ги спружат своите изморени тела. Таа е, исто така, втисната во епската структура на спектаклот МИС СТОН, чии ликови го чуваат и негуваат култот на родниот дом далеку од неговите прагови, на планинските превои, по друмовите и боиштата, но, исто така, и во композицијата на трилерот ВИЗА НА ЗЛОТО, во којашто криминалците, нивните гонители и заведените жртви како да си изрекуваат заемни обвинувања за неверствата на етиката на нивните татковци, етика, зад чии култни заповеди и заштитнички правила, забрани и ветувања, го подава своето апостолско лице животот во татковиот дом.

Тематската парабола на темата на бегството на чија антиподна позиција нагонот за зачувување на вечниот оган на огништето рие по своите херојски корења, го опфаќа вознемириениот универзум на најголемиот број македонски играни филмови: ФРОСИНА и ПРЕД ДОЖДОТ, ДЕНОВИ НА ИСКУШЕНИЕ и СРЕКНА НОВА '49, ВРЕМЕ БЕЗ ВОЈНА и ЦРВЕНИОТ КОЊ, ЦРНО СЕМЕ и ЖЕД, НАЈДОЛГИОТ ПАТ и ХАЈ ФАЈ, НЕЛИ ТИ РЕКОВ и ПЛАНИНАТА НА ГНЕВОТ. Мрежата на драмските спротивности во наративната структура на секој од овие филмови по правило ја растргнува агенсот на лавината кристализирана во темата на скитништвото, бегството или потрагата по непознатите светови.

Интересно е дека овој нескротлив агенс умее од случај до случај да се однесува

мимикриски навлекувајќи ја на својот див и катарзичен повик маската на херувимски шепот, а дивите падини на бегството да ги облагороди и благослови, па движењето од точката означена како граница на село до регионот на градот, да го означи како пасторален поход по аркадиските пејзажи на божјата земја. Но до каква експлозија на прикриените непријателства и антагонизми доаѓа во моментот кога селанецот стапнува на немирната почва на градот и кога лесноверно ги прима како свои градските изуми, фантазмите и илузиите по чии лавиринти талкаат фантомите на мртвите идеали, или, пак, кога истиот тој патник, охрабрен од секавањата на идиличниот дом кој ја зачувал невиноста на првите детски насмевки и зборови, се враќа во тој загубен рај, ќе ни покаже поразот на хероите од филмовите како ВРЕМЕ БЕЗ ВОЈНА, ПЛАНИНАТА НА ГНЕВОТ или ПРЕД ДОЖДОТ.

Мимикријата на нагонот за бегство во македонскиот филм се мултиплицира барем во толку лица и се напојува од толку извори како што тоа го прави, барем, митот, така што набљудувачот треба да се брани од искушението и самата мимикрија да ја прогласи, според дефиницијата на Ролан Барт, за мит. Така во СРЕКНА НОВА 49 инстинктот за бегане наоѓа алиби за своето дивеење во митот за Авел и Каин; во МАКЕДОНСКА САГА се затскри под некрофилскиот превез на првата младешка љубов; во ХАЈ ФАЈ не беше тешко изговорот за бегство да се побара во библискиот судир на генерациите итн., итн.

И, да повториме уште еднаш, заедно со силата на тој агенс што како нескротлива стихија ги урива сите бедеми на забраните и го расчистува патот до тронот на својата власт, на правото на владеење со светот на старите монолитни вредности се повикува неговиот антипод - нагонот на верноста и истрајноста, значи, оној ист нагон што ги тера предците тула по тула да ја градат тврдината наречена дом, тоа кралство на старите митови и обреди, на раѓањата и погребите, на солзите и празнувањата.

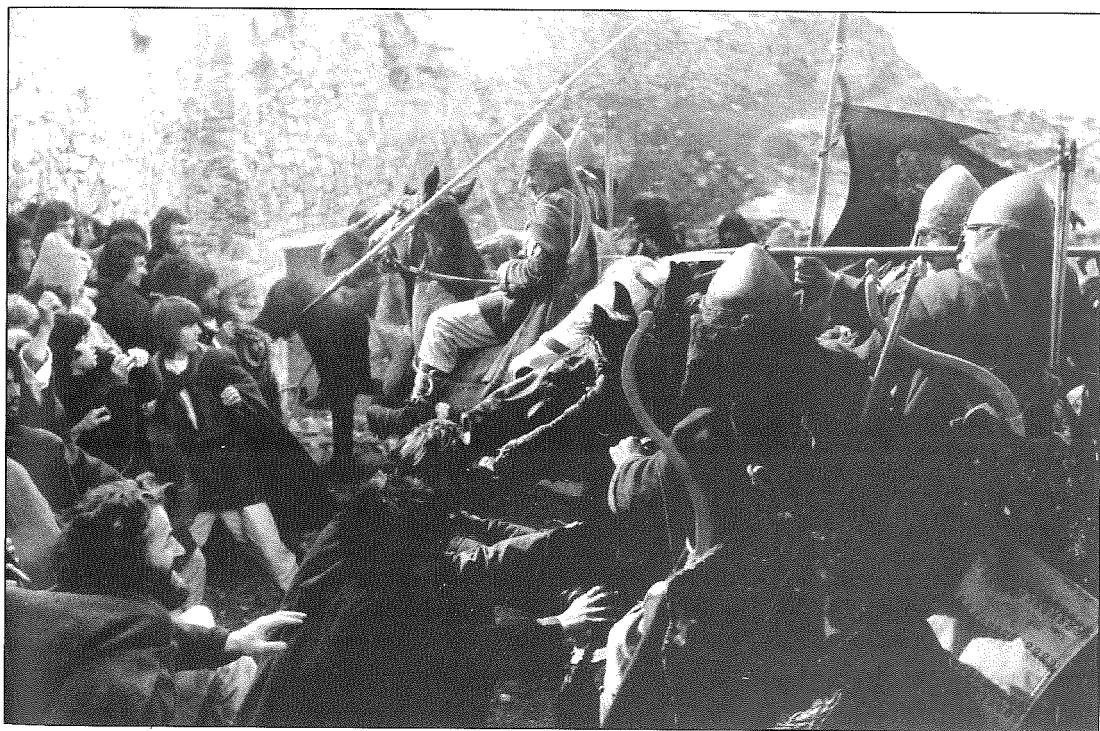
Ние, се разбира, не ќе бидеме во состојба ни да ги наброиме, а камоли аналитички да ги разработиме формите во кои антиномиите преземени од нашата традиција, се поја-

вуваат и ни откриваат нови вредности во делата на македонските филмски автори, поради едноставната причина што за тоа не ни дозволува просторот. Затоа ќе се задржиме на анализата на антиномиите што се појавуваат во еден од поновите македонски филмови, делото на Милчо Манчевски, ПРЕД ДОЖДОТ. Во тоа ќе ни помогне укажувањето на преобразбите низ кои минуваат ликовите на филмот. Тие во одредени услови ја персонализираат темата на бегството, но веќе во наредната ситуација се стават во спротивна позиција, како што тоа го забележавме и во трансформациите на некои од ликовите во квалитативно многу помалку значајниот ФРОСИНА. Двата главни машки лика во ПРЕД ДОЖДОТ, Александар и Кирил, се во однос на патријархалниот модел на моралот, неприкриено спротивставени, сеедно што и двајцата се изникнати од иста културна традиција. Кирил го негува и му се покорува на духот на традицијата, длабоко ѝ е приврзан на верата и со испосничка љубов што носи мир му служи на бога во божјиот дом. За разлика од него,

братучед му Александар, побегнал уште во младоста од тој свет и побарал мир и спокојство на космополитското борилиште на профитот, успехот, високата технологија, урбанизираниот и невротичен начин на живеење. Бегството од домашното огниште на кое се решил младиот човек е мотивирано од страстната желба да се чуе одблиску заглушувачкото тупкање на срцето на цивилизацијата што владее со светот и да се заборават тешките наслојки на руралните митови што те тераат да леташ в место и бесрамно ги умртвуваат големите надежи и ветувања.

Меѓутоа, кога големиот испосник, чедниот Кирил, ќе го напушти својот сакрален универзум поради ненадејно родената љубов спрема младата Албанка Замира и ќе се откаже од среќата на божјата заштита, случајот ќе посака Александар да тргне на пат за дома. Александар сега ја презема позицијата на мудриот чувар на домот и на неговите калиграфски урнатини.

Но враќањето во ониричниот свет на татковиот дом во кој по полноќ како од месе-



ЈАД (Кирил Ценовски, 1975)

чина изнурнува ликот на големата љубов на Александар од школски години со библиски изречената молба да го спаси животот на ќерката Замира, за Александар ќе добие трагичен пресврт. Тој ќе го загуби животот браќејќи ја незаштитената Замира, на која, се чини, ѝ ја пренесува и својата зла судбина. Со смртта на Замира ќе биде казнето и бегството на Кирила, кој во моментот кога го напушта прагот на храмот на божјиот дом, се откажува од своите предци и се поистоветува со безбожничкото слободоумие на Александар.

Домот и неговите духови не можеа да го остават неказнето бегството на неговите млади жители. Навистина, духот на предците како да му дадоа шанса на Александар да се искупи откако ќе увиди дека сите тие призраци на суетата, алчноста и успехот, сите тие Пулицерови награди, култни статуси и заглушувачки аплаузи се во дослух со фаволот кој сее смрт по босанските села, по улиците на Белфаст и по безбедните салони на Лондон. Но Александар не ја научил добро лекцијата на облогот што си го дале фаволот и тихиот дух на домашното огниште. Кога се враќа дома тој почнува покајнички да прета по редот што во негово отсуство животот веќе го воспоставил. Неговото неверство и згора на тоа, натрапничкиот обид да се поправи неверството, Александар го плаќа со живот, додека Кирил потонува во неизвесност, без да остави трага за казната што ја платил.

Но темата на бегството од родниот дом подеднакво драматично е проблематизирана и низ судбината на двата женски лика, Замира и Хана. Хана не му се придружува на Александар кога тој го прифатил искушението да го напушти татковиот дом и да се соочи со соблазливото лице на ветената, дволична Земја, за разлика од Замира чија храброст и неверство спрема култот на домот, ги казни со племенски фанатизам нејзиниот брат, стрелайќи во крвкото моминско тело како трча во пресрет на љубеното момче. Но дали казната на Хана не е уште постравотна и поболна од онаа што ѝ е изречена на Замира. Таа останува затворена како во зандана меѓу четирите зида на куќата која го покажува своето лошо, пакосно и одмаздничко лице и ѝ ја одзема сета радост, сета среќа и задоволство на младата жена. Замира го одбира по-

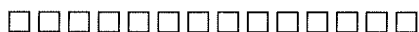
големото од двете зла; не го изневерува духот на домот, туку љубовта. Затоа нејзината горчина и молчалива тага добива една трагична димензија што не можевме да ја видиме во судбината на Замира.

Во филмот ПРЕД ДОЖДОТ, како што видовме, антиномијата бегство-дом, не се појавува во својот класичен облик на непомирлива спротивност и како статичен, еднаш засекогаш даден контраст. Ликовите поставени на една од антагонистичките позиции умеат во зависност од драмската ситуација или поради некоја посложена метафорична цел, брзо да го напуштат старото митско легло и без да го менуваат трагичарскиот правец што го обележала нивната судбина, да го одберат како свој односот на спротивставената позиција.

Таа променливост и еластичност на архетипските теми што во еден лик ги наоѓаат отелотворувањата на своите позитивни сили, а во друг на нивните спротивности за да може веќе во наредниот миг да дојде до секавична промена на значењата втиснати во антиномијата бегство-дом, односно избавување-казна или покорност-неверство, ни откриваат цела низа нови значењски вредности скриени зад маската на промените. Тие во исто време го прават делото побогато и поразлично од доживувањата на кои нè навикна непроменливоста на една единствена состојба на духот.

Добар дел од задачите на критиката е да ги роочи и обелодени механизмите на промените на традиционалните теми и грижливо да укаже на нишките кои ги доближуваат една кон друга спротивставените сили на антиномиите, нишки кои автзорот свесно или не, често посакува да ги прикрие. Добро е кога критиката ги отстранува и талозите кои го спречуваат дотекот на оној енергетски флуид од една тема во друга или од еден филм во друг, за кој зборува Питер Волен во компаративната анализа на акционите драми и на комедиите на Хауард Хокс. Но сигурно е дека таа ќе сврши одлична работа кога во опусот на еден автор или во корпусот на една национална кинематографија ќе го открие принципот на разликите кои од секој филм прават единствена и неповторлива творба способна, меѓутоа, да живее и како динамичен, субверзивен импулс во богатото ткиво на националната и светската кинематографија. □

ФИЛМСКИТЕ ПРОСТОРИ НАСПРОТИ УРБАНИТЕ ПРОСТОРИ КАКО ЕДНА ОД РЕФЕРЕНЦИИТЕ НА МАКЕДОНСКАТА КИНЕМАТОГРАФСКА ПРАКТИКА



НАРАЦИЈА И СТРУКТУРА

Историските почетоци на македонскиот филм и формално и содржински се врзани за градските простори. Познато ни е дека еден впечатлив дел од документаристичкиот опус на Милтон Манаки ги отсликува тогашните развиени градски средини, какви што се: Битола, Ресен, Гревена, Солун и Бер. На неговото вродено љубопитство и конгенијалниот инстинкт на расен документарист, им ги должиме тие неповторливи сведоштва за една урбана атмосфера која судејќи според документите не е во своите првични фази, туку во стадиум на расцут, а понекаде и на декаденција. Така, овој дел од балканските простори регистриран со објективот на Камерата 300, останува како дел од еден планетарен механизам кој на тој начин иманентно им се спротивставува на историско-социолошките ефемерности.

Тоа благородно наследство поседува свој тек и значење и во организираната македонска кинематографија, би кажале, од самите нејзини почетоци. Секако, познато ни е, исто така, од делата на првите повоени документаристи Трајче Попов, Благоја Дрнков, Киро Билбиловски, Јован Камберски и Кочо Недков, како дејствуваа тогаш нашите урбани простори, наместа опустошени и главно осиромашени, но во тек на еден интензивен обновувачки процес, па сепак со сè уште неоформена урбана препознатливост. Старите урбани пејзажи мошне ретко се насетуваат во кадрите на овие филмови и тоа се најчесто

реликтни урбани форми и одвај видливи остатоци на една исчезната структура. Од денешен аспект гледано, би можеле и да констатираме дека на овие филмови им недостига еден типичен урбан мотив, но тоа беше и несомнената објективизираност на времето што тие се обидуваа филмски да го изразат. Бегло потсетуваме овде на некои наслови на документарците од тој период: ВО ИЗБОРИ СО НОВИ ПОБЕДИ, ИДНИТЕ ЧУВАРИ НА НАРОДНОТО ЗДРАВЈЕ, ПИРИНСКА МАКЕДОНИЈА, ПРЕД ОКТОМВРИСКИТЕ ФЕСТИВАЛИ, ИЛИНДЕН 1948, ВО ПРЕСРЕТ НА ИЗБОРИТЕ, 11 ОКТОМВРИ, ПИОНЕРИ, НАРОДНА ТЕХНИКА, ПЕТ ГОДИНИ НР МАКЕДОНИЈА итн...

Од феноменолошки аспект, пак, филмот претставува релации во простор и ништо друго освен тоа. Тоа е, ако сакате, и неговиот експресивен и неговиот естетски ентитет. Кон оваа наложба бездруго се приклонува и македонската филмска практика и во документарниот и во играниот филм. На ова место апострофирам, ми се чини не толку непотребно, дека овие два основни жанра, документарниот и играниот филм, се мошне различни форми на израз, макар што тие навистина го користат истиот материјал и истата технологија, но тој факт не треба да нè залажува. Консеквентно на ова и нивните пристапи кон обработката на урбаните мотиви се во основа различни. Исто така, мошне нерамномерно е и нивното интересирање за овој вид филмска содржина. Така, во изминатиов период на македонската кинематографија постоеја голем број плими и осеки токму кога се работеше за оваа проблематика.

Се чини наместо е и прашањето, постои ли некаков неизречен антагонизам меѓу македонскиот филм и македонската урбана структура? На прв поглед тоа и може да изгледа така, но сепак тој однос е во секој случај нешто поинаков, особено кога го спомнуваме документарниот филм кому оваа проблематика му беше една од примарните тематски определби. Евидентно е тоа и во филмовите што пред малку ги спомнав. Користењето на некои елементи на една специфична етнофолклористичка иконографија особено ќе го почувствуваме кај Благоја Дрнков, кај Трајче Попов и кај Ацо Петровски. Сите тие во своите почетоци ја следеа ориентацијата кон фотографското, односно кон документот. Но набргу нивниот стил ќе се трансформира токму во насоката кон ликовно облагородување на документот. Така, за овој стилски миг во македонското документаристичко творештво зборуваат убедливо, а над сè импресивно некои остварувања какви што се да речеме оние на Дрнков за занаетите што се на пат кон исчезнување или оние за резбарството и грнчарството. Тие мигови ги среќаваме и во НАШИТЕ ПРВИ ИСКРИ, БЕЛИ МУГРИ, на Т. Попов, како и во СЛУЖБА ЗА ТРАНСФУЗИЈА НА КРВ - СЛУЖБА НА НАРОДОТ и ВЕЛИГДЕНСКИ АДЕТИ на Ацо Петровски, па и во чисто наменските филмови и репортажи меѓу кои се и КОЈ Е КРИВ? на Кочо Недков, ПОЖАР и ЕВРОПА на Саша Маркус и ФАБРИКА ЗА ЦИГАРИ ВО СКОПЈЕ и ВАРДАР - РАБОТНИЧКИ на Бранко Гапо.

Специфичноста на филмската слика овде го добива својот, се чини, вистински одраз; материјата што се обработува филмски е опфатена во своевидна визуелна структура во која што, пак, е сè поприсутен оној типично урбан амбиент. Тоа, пред сè, се изразува во динамиката што таа структура ја наметнува, а со мошне изедначен квалитет во сите овие филмови, се чувствува, исто така, и доследното почитување на реалистичноста на содржинската фактура.

Во топонимиска смисла, пак, македонскиот документарен филм, помалку ги задоволува нашите интересирања и што е уште поважно, тој самиот тематски се ограничува. Поедноставно кажано, авторската наклоност кон оваа проблематика во најголемиот дел се

врзува за Скопје, додека преостанатите републички градски, урбани простори во голема мера, се чини, се запоставени. Секако делумно ова се должи и на понешто нерамномерниот урбан растеж на другите градови во однос на Скопје, но тематската атрактивност не би требало да биде основна причина за документаристичките зафати. Соодветно на ова можам да наведам бегло релативно мал број наслови кои го регистрираат животот на другите урбани средини. Така, тука се, да речеме, документарците на Кочо Недков: ПРИЛЕП ВЧЕРА И ДЕНЕС, ГРАД-ХЕРОЈ (За Прилеп и прилепско во НОБ), ПОЛОШКИ ОГНОВИ на ФАБРИКА ЗА ФРИЖИДЕРИ, исто така и ОХРИДСКИ ТРУБАДУРИ и ЕДЕН ЛЕТЕН ДЕН ВО ОХРИД. Потоа имаме и филм ОХРИД на Киро Билбиловски и секако филмовите ОХРИДСКИОТ СВЕТИЛНИК, ГРАД НА ДВЕ ВОДИ и ДЕБАР 67 на Трајче Попов. Го спомнувам овде и документарецот КРАТОВСКО ЗЛАТО на документаристот од Словенија Франце Космач. Можно е овде некои наслови и да се испуштени, но ќе се согласиме дека овој документаристички циклус е далеку помал од оној кој му припаѓа на Скопје. Зад ова, пак, се наоѓаат многу причини; покрај спомнатата тематска атрактивност, Скопје како републички центар отсекогаш поседуваше една посебна типолошка урбана структура. Тоа е град кој пулсира со еден интензивен урбан ритам, пред кој камерата на документаристот едноставно не може да остане рамнодушна. Понатаму тој е и една живописна сцена составена од мноштво испреплетани содржински текови, каде што минатото и иднината се допираат во препознатливи рамки. Но тоа е и град со мошне драматични мигови во својата историја. Сиве овие факти се мошне полезен документаристички материјал и инспирација. Примерно на ова и двете природни катаклизми што го погодија градот; поплавата и катастрофалниот земјотрес, внесоа нови содржински елементи и наметнаа еден нов документаристички пристап кон видувањето на неговата урбана судбина и перспектива.

Овде се работи за еден навистина забележителен документаристички циклус кој содржи низа филмови од кои некои секако претставуваат врвен дострел на македонската документаристика. Така, овде покрај една

стандардна, но континуирана хронолошка објекција на овие настани, имаме и дела кои се доближуваат до една универзална метафора за страдањето на просторот и човекот во него. Во многу од овие филмови навистина се направени успешни обиди, градот, урбаниот амбиент да се третира како посебен драматуршки субјект.

Како автори во овој циклус зедаа учество сите македонски документаристи. Така се сеќаваме на филмовите: КАТАСТРОФА, СТРАДАЊА, НАДЕЖИ на Славко Јаневски, потоа КЕЈ 13 НОЕМВРИ, ШКОЛИТЕ И УНИВЕРЗИТЕТОТ ВО КАТАСТРОФАТА и КУЛТУРНОТО БОГАТСТВО ВО УРНАТИНИ на Дими-

трие Османли, па ЕХОТО НА МОЈОТ ГРАД на Бранко Михајловски, тука се и ТЕМЕЛИ НА СОЛИДАРНОСТА, СТОПАНСТВОТО ПО УДАРОТ НА КАТАСТРОФАТА, ПИСМО ОД СКОПЈЕ и ГРАД НА ЧОВЕКОВО ПРЕПОЗНАВАЊЕ на Трајче Попов. Понатаму во истиот циклус се сретнуваме со насловите: ГРАДОТ НА ВАРДАР, СКОПЈЕ - КОМУНАЛНИ ПРОБЛЕМИ и АМЕН СИАМ БУТ РОМА на Бранко Гапо, СРЕДБА НА СОЛИДАРНОСТА, МАЛА СКОПСКА ХРОНИКА и ВЕСНИЦИ, ВЕСНИЦИ.. на Александар Ѓурчинов, СКОПЈЕ НА 26 ЈУЛИ 1963 и „... И ВОДИТЕ НА ВАРДАР ЌЕ БИДАТ СКРОТЕНИ на Кочо Недков, сè до ПОДМОЛНА СИЛА на Мето Петровски. Посебно место,



СРЕКНА НОВА '49 (Столе Попов, 1986)

пак, во овој циклус има долгометражниот документарен филм изработен во продукција на „Вардар-филм“, а во режија на Вељко Булаиќ, СКОПЈЕ 63.

Сепак, по овој документаристички циклус, ненадејното творечко интересирање на авторите за оваа проблематика како полека да исчезнува. Секако дека тоа се должи и на се поголемата експанзија на телевизијата која пројавува сè поизразени афинитети спрема урбаното секојдневје. Какви се дострелите на тој план, и дали телевизијата тој урбан комплекс на теми го афирмира или пак го обезличува, останува медиумски да се прокоментира во некоја друга пригода. Што се однесува до документарните филмови ќе биде јасно ако наведеме дека за цела една деценија, а можеби и нешто повеќе кон оваа проблематика на некој начин се свртуваат следниве дела: ФАУЛБОЛ и ОПАСНОСТА СЕ ЗАКАНУВА на Зоран Младеновиќ, ГРАДОТ НА СВЕТЛИНАТА и СКОПЈЕ на Мето Петровски, потоа МОСТОВИ на Кирил Ценевски и ГОСТИВАР - ВЧЕРА И ДЕНЕС на Бранко Гапо.

Артикулации во поинаков контекст

Синтагмата урбан филм, не претставува некоја жанровска определеност во нашата кинематографија. Но во некои други кинематографии, особено, нели, западните, таа е од поодамна забележителна стилистичка структура, која сè повеќе и на жанровски план се конституира како една посебна кинематографска поетика. Да се потсетиме, тука веднаш се работи за фралпантна препознатливост на амбиенталната структура искористена како сеопфатен драмски полигон на замислените дејства. Се разбира, сево ова важи кога се работи за играниот филм или таканаречениот филм на фикција.

Играниот филм во правило му пристапува на урбаниот простор, па и го ползува како еден своевиден артефакт. Во најголем број ситуации, тој амбиент станува активен фактор на една пресметана рецепција. Овде нема место да ги наведувам насловите, кои се, патем речено, сè помногубројни - од актуелната американска продукција, чии фор-

мални и драматуршки елементи, доминантно се конципирани врз оваа стилска структура.

Во македонската играна кинематографија, пак, од почетоките па сè до денес - кусометражниот игран филм, како еден вид специфичен филмски израз, беше, секако, најзапоставената форма на филмското обликување - макар што интересот на филмските автори спрема овој жанр, колку што тоа неговата мошне скромна продукција дозволува да заклучиме, никогаш сосема не стивнуваше. Но токму тој помалку игнориран жанр, на најдобар можен начин кореспондира со урбаната проблематика. Оваа тема поседува во рамките на кусометражниот игран филм, вонреден континуитет и еден ангажиран изразен растеж. Така, некаде кон крајот на пеесетите години се појавува првата забележителна серија на овие филмови: СОНЦЕ ЗАД РЕШЕТКИ на Славко Јаневски, ПОДАРОК НА ВЕСЕЛИОТ МОЛЕР на Димитар Костаров и БУНТ НА КУКЛИТЕ на Димитрие Османли. Сиве овие филмови исклучително и целосно се врзани за градскиот простор, кој во нив функционира и како драматуршки знак, и како поетски симбол, и како визуелна порака.

Во почетокот на шеесеттите, веќе е снимен кусометражниот филм ТВОЈ РОДЕН ДЕН по сценарио на поетот и филмскиот критичар Илхами Емин, а во режија на гостинот Здравко Велимировиќ. Макар што овдека се работи за филм од камерен тип, присутна е препознатливата урбана ситуација и особено нагласената атмосфера на градското секојдневје. Истиот режисер нешто подоцна ќе го реализира краткиот филм НЕВОЛЈИТЕ НА ПОКОЈНИКОТ КК, по сценарио на писателот Коле Чашуле. Тука, во тематските рамки на овој филм, го среќаваме обидот на визуелен начин да се прозбори за нашето градско живеење со еден сатиричен тон.

Како особен простор за комедиографското експериментирање, во македонскиот кусометражен филм, неколку години подоцна се појавува со делото ПАТЕКА на Љубиша Георгиевски. Солидниот дострел на овој филм, до некаде го повторува следното кусометражно остварување СПОМЕНИК, по сценарио на Бошко Смаќоски, а во режија на Вељо Личеноски.

Тие понешто иронични визури на нашето урбано секојдневје, тој малечок, но вреден

за внимание филмски сатирикон, конечно ќе биде надополнет со уште два филма кои поседуваат иста стилска насока и белези. Првиот од овие два кусометражни филма е ЧОВЕКОТ ВО ЦРНО, воедно се чини и најамбициозен зафат во истражувањето и совладувањето на филмската сатира кај нас. Стилот на овој филм, неговата реторичка воздржаност потсетуваше по малку на тогаш прочуената полска и чешка сатиричка школа исто во сферата на кусометражната продукција. Филмот е снимен по сценарио на писателот Мето Јовановски, а режисер беше Бранко Ставрев. Засега дефинитивно, овој тренд заврши со кусометражното остварување ОПАСНА БАБА кое беше и филмско деби на Милчо Манчевски. Тој овде во својата изразна концепција манипулира со елементите и можностите на немата филмска пантомима, ставена како и во класичните обрасци, во строго реалистички рамки, во случајов во амбиентот на една модерна стоковна кука. Ова кроки исполнето со иронија и гротеска, невообичаено за дотогашните наши кусометражни стандарди, има визуелен стил видливо ослободен од мноштво рудиментарни филмски конвенции и што е најважно поседува една изворна атрактивност.

Меѓутоа, тој урбан хумор така присутен во секојдневната вербална комуникација на нашиот, пред сè, долгометражен игран филм, сепак, не се здоби со некое поизразито жанровско место. Таа хумористична димензија како типолошки одбран драматуршки елемент, но и како еден зрел авторски обид, ја среќаваме за првпат во МИРНО ЛЕТО на Димитрие Османли. Се среќаваме дека во приказната на филмот се работи за еден архитект кој добива задача да го уреди музејскиот простор во Охрид и тој таму заминува заедно со својата сопруга да го помине летото. Тоа е всушност едно наложено но и посакувано бегство од градските омеѓености и од стеснетоста на нивното скопско потстанарско скривалиште. Познато ни е нели, што ќе се случи понатаму, но за нас е овде важно да подвлечеме дека целиот содржински концепт на филмот, е доследно остварен врз овој мотив и во него, што е уште позабележително, се пронајдени и пласирани функционални комедиографски елементи.

За жал, слично жанровско остварување доаѓа дури неколку децении подоцна и, исто така, како засега дефинитивен обид на тој план. Тоа е филмската адаптација на комедијата на Миле Поповски ВИКЕНД НА МР-ТОВЦИ на Коле Ангеловски. И овде се работи за една типично урбана комедија, а случајноста што авторите најпрво дејствието го лоцираат во Прилеп, несомнено овојпат има своја логика, бидејќи и целата една димензија на оваа комедија се базира врз низа спротивставувања на географски поими, релации и нивните локални карактеристики. Од оваа почетна ситуација која содржи сосема умерено дозирана комика, но и сосема доволно примарни парадоксалности, кои апсолутно ѝ прилегаат на една добро замислена, но по малку бизарна комедиографска структура, понатаму почнуваат да се мултиплицираат тие парадоксални дејствија околу замената на мртвците, кои исто така сосема ефектно влегуваат во жанрот на таканаречената комедија на забуну. Нивната, пак, основна комедиографска смисла, меѓутоа лежи не само во дејствијата, туку и во докрај дотераниот двосмислен дијалог.

Од друга страна, жанровската праксеологија во својата некакви универзална тенденција укажува на тоа, дека филмската комедија се остварува потешко, одошто делата со таканаречената сериозна тематика. Впрочем, драмската историја и драматуршкото искуство изградени врз принципите на театарскиот израз го потврдуваат истото тоа.

Накрај и во играниот филм, секако, е зачувана оваа урбана компонента. Јас, овде, сега ќе дадам еден сумарен преглед што се однесува за оваа ситуација, бидејќи во моментот и немаме доволно аналитички простор за нешто поинакво. Типолошки урбаните мотиви, оние што од поодамна ни ги наметнуваат развиените кинематографии, почнуваат да важат и за нас, но во тој однос македонскиот игран филм, пак би можеле да кажеме, поседува некој вид оригиналност.

Кога би направиле еден категоријален пресек, пред сè, по една хронолошка шема тука имаме филмови какви што се: СОЛУН-СКИТЕ АТЕНТАТОРИ, па ДЕНОВИ НА ИСКУШЕНИЕ И РЕПУБЛИКАТА ВО ПЛАМЕН. Тоа се



СВЕТЛО СИВО (Поповски - Митревски - Јанакиевски, 1993)

филмови што ги врзува еден историски период и каде што главно е најважна сценаристичката конотација. Впрочем, таа е подеднакво релевантна и што се однесува на другите остварувања кои на некој начин ја допираат оваа урбана мотивација. Така на пример, имаме остварувања какви што се ФРОСИНА, ПОД ИСТО НЕБО, ДО ПОБЕДАТА И ПО НЕА, ИСТРЕЛ и ЈАЗОЛ кои што оваа тема ја отсликуваат во окупациските денови.

Нешто покарактеристичен, да не речеме, архетипски пристап кон оваа тема среќаваме во филмовите: МАЛИОТ ЧОВЕК и ТРИ АНИ. Тие се дела што ѝ припаѓаат на една помалку или повеќе неореалистичка провениенција. Потоа следува ВИЗА НА ЗЛОТО, филм што е секако првичен жанровски обид во македонската играна продукција, и содржински и формално. Тука е присутно сето она што го гледаме и во денешните филмови од тој урбан микрокосмос: шверц со дрога, насилство, измами, со еден збор евидентен криминал кој е доминантна содржинска нишка на филмовите од овој жанр.

Тука го имаме и филмот КАДЕ ПО ДОЖДОТ, дело со една клишетиизирана урбана атмосфера, од тој аспект крајно наметливо, но за времето и крајно модерно. Како па-

рабола на ова се јавува филмот ВРЕМЕ БЕЗ ВОЈНА со критички интониран однос и изразен антагонизам меѓу градот и селото. Конфронтираните морални вредности како една атрибуција на овој жанр се присутни и во филмовите СРЕКНА НОВА '49, ТЕТОВИРАЊЕ и ХАЈ-ФАЈ.

Сепак, некако најблиску до тој пак, речиси, детерминиран модел на урбан филм се делата како: МЕМЕНТО, СВЕТЛО-СИВО, ИСПРАВИ СЕ, ДЕЛФИНА и ЈУЖНА ПАТЕКА. Во овој миг, исто така е тешко да елаборирам што е тоа што овие филмови ги издвојува од преостанатите. Дали е тоа определен авторски пристап, тематска преокупација или, пак, едноставно внесување на оној нов креативен сензибилитет така ненадоместлив кога се работи за овој жанр.

Градот, тој урбан микрокосмос, е многуличен, а филмот би требало да претставува негово огледало. Неговото понекогаш дискретно, но понекогаш и наметливо присуство е доволен мотив за едно естетичко интересирање кое, ете, на некаков начин е пројавено и во македонската кинематографска практика. Останува, се разбира, и понатаму прашањето дали тие материјализирани визији го доловуваат тој урбан ентитет?!□

МАРГИНАЛНИТЕ СЛОЕВИ И ПОНОВИОТ МАКЕДОНСКИ ФИЛМ

□□□□□□□□□□□□□□

Размислувајќи за можните насоки што произлегуваат од широчината на зададената тема на овој научен собир, решив да се задржам на последната декада од македонскиот филм, 1986-1996, како особено значајна за најновите правци на неговиот развој, и за една негова доминанта, доведена речиси до опсесивност - маргиналните слоеви, не само од идејно-тематски аспект, туку и во однос на целокупниот инструментариум употребен за нејзино вообликување.

Притоа ќе се оградам од секакво претендирање на сеопфатност со овој текст, зашто имајќи го предвид неговиот обем, тоа е невозможно. Согледбите што ќе бидат изнесени, а што произлегуваат од моите скромни знаења и упатеност во македонскиот филм, нека бидат скици за нечии идни согледувања на феномените на поновиот македонски филм.

Сметајќи го филмот, а со тоа и македонскиот, како дел од светската култура и воопшто светските процеси, можеме слободно да констатираме една ситуација, парафразирајќи го познатиот теоретичар Лиотар „за паѓањето на модернистичкиот модел и мит за науката како ослободувач на човештвото и нејзината привилегирана форма како посредник до вистината“ и со тоа настанувањето на монистичката слика за човекот и светот „еден незавршен проект“, како што вели Ј. Хабермас. Со тоа паднаа и сите монистички режими, тоталитарни и прототалитарни, со

строго дефинирани и нормативни вредносни системи за сите сегменти на општествениот живот, а американскиот модел на општество, како што пишува Џон Фиск, полицентрично и плурално, за кое многу традиционални категории не важат (на пример левица и десница), стана модел за сите држави и општества и светска лабораторија на иднината. Таквата епистемолошка, филозофска и социополитичка ситуација, одредена како Постмодерна епоха, со верувањето дека човекот може да ја распознае стварноста единствено како многузначен простор, ја разби биполарната рамнотежа на блоковски поделениот свет, утврдените етички категории добро-лошо, естетските дихотомии убаво-грдо, строго научно инсистирање на доминантното наспрема маргиналното, острата социокултурна поделба на центар и периферија.

Во таквите односи расте интересот за периферното, маргиналното, при што периферијата станува центар, а центарот периферија. Во таа смисла можеме да го констатираме и разбивањето на доминантниот холивудски синеастички модел, веќе и во самата Америка, а особено со придонесот на помалите кинематографии кон општите филмски процеси, меѓу кои е и македонската, чиј филм ПРЕД ДОЖДОТ е еклатантен пример за ваквата констатација.

Кои се, во споменатите општи рамки спецификите на поновата македонска продукција?

Крупните социополитички промени и паѓањето на прокламираните вредносни сис-



ПРЕД ДОЖДОТ (Милчо Манчевски, 1994)

теми придонесоа за целосно свртување од епско-митските теми за катаклизмичното раѓање на претходниот месијанско-сотериолошки систем и ослободување од баластот за негово кинестетско претставување и цензурирано преиспитување; постапно свртување кон исклучива тематизација на проблемите на секојдневјето и извонредно критичкиот авторски однос спрема истото, плурализација на стилско-жанровските постапки, мета-филмски интерес и за домашните и за светските кинематографски искуства и, што е најважно, појавувањето на повеќе алтернативни и приватни продуценти и јакнењето на копродукциите.

Македонскиот филм, почнувајќи од СРЕКНА НОВА '49 на Столе Попов (1986), ни се чини, сукцесивно ги воведува маргиналните слоеви на македонското општество во центарот на кинестетското интересирање, доловувајќи ја со сите филмски средства нивната глобална слика, прикажувајќи ги нивните светови, сомнежи и стремења, но притоа особено инсистирајќи на субјективното авторско видување на филмската тема.

Во редовите што следуваат ќе се обидеме да дадеме постапно согледување на некои специфики во однос на темата, жанрот, стилот - поетичките постапки, хронотопот, ликовите, херојот, мизансценот, музиката и јазикот во филмовите во кои доминираат маргиналците: ТЕТОВИРАЊЕ, СВЕТО СИБО, АНГЕЛИ НА ОТПАД, САМОУНИШТУВАЊЕ и веќе споменатиот СРЕКНА НОВА '49.

Сиве овие филмови, освен СРЕКНА НОВА '49 го тематизираат актуелниот животен миг, но виден низ призмата на малиот човек, човекот од дното, и неговото соочување со проблемите што ги носи секојдневјето, малиот човек наспроти големиот историски момент, што не секогаш го чувствува, не секогаш го доживува, а чии последици редовно ги трпи.

Интересирајќи се за маргиналниот, филмските творци, нормално, се соочуваат со неговата дисперзираност, шареноликост, наспроти секогаш компактното јадро, и стремејќи се кон што поголема сеопфатност внесуваат голем број ликови во филмските приказни, дури и повеќе отколку што може да

поднесе филмското дејствие, и немајќи простор сите да ги окарактеризираат, да ги направат живи, најчесто ги оставаат како општи типови, симболи и алегорични претставници на секоја од многубројните маргинални групи. Така во ТЕТОВИРАЊЕ среќаваме еден автомеханичар, две проститутки, Шиптар, политички дисидент, лажен епилептичар, силувач, параноичен наркоман, стар робијаш, шверцер, хомосексуалци, затворски редари, бербери и што ли уште не. Широк спектар на ликови со веќе споменатите недостатоци има и во триптихот СВЕТЛО СИВО: во првата приказна една грда и осамена девојка, еден сонувач, две баби, еден енигматичар, двајца близнаци, еден внук, неколку комарции, еден брачен пар, една девојка и нејзиното момче што ѝ пее дури не се смират; во втората приказна: побегнат младоженец, неговата жена, откачен рецепционер, кафеанска пејачка, нејзиниот обожавател, еден брадест осаменик, една разочарана жена, неколку статисти и еден серенада-пејач на контејнер. И во АНГЕЛИ НА ОТПАД маргиналците не можат да се добројат: една група бивши циркузанти, друга група работници во комунално претпријатие, трета група фабрички работници, четврта група бивши директори, новопечени капиталисти, шверцери, па и една сирак-девојка и еден гневен информбировец. Порелаксиран распоред на ликови има во СРЕКНА НОВА '49 и во САМОУНИШТУВАЊЕ, така што се има повеќе простор за оживотворување на ликовите, пред сè, преку примарната филмска компонента, дејствувањето, играњето. Но и во овие случаи, како и во претходните, луѓето ги има и премногу во однос на времето и местото, односно хронотопот, а тоа е доволно за создавање една посебна трагична ситуација, зашто, како што вели Барт „трагиката се јавува онаму каде што нема место за двајца“, а за повеќе, како во овие случаи и да не зборуваме.

Во овие филмови хронотопот е јасно прецизиран и згуснат, времето е интензивирano и трае од неколку часа (СВЕТЛО СИВО) до неколку месеци (СРЕКНА НОВА и САМОУНИШТУВАЊЕ) а, просторот е ужасно стеснет, клаустрофобичен. Во СРЕКНА НОВА '49 тоа е една семејна кука во која што треба да живеат „три петли“ сите различни на „едно

буниште“. Во ТЕТОВИРАЊЕ тоа е една затворска ќелија и пошироко самиот затвор во кои треба да живеат и искупениците и нивните чувари. Во АНГЕЛИ НА ОТПАД на депонијата живеат, речиси, сите бивши вредности, бивши луѓе, а постојано доаѓаат нови со рушење на дивогоградбите и губењето на работните места. Во СВЕТЛО СИВО тоа е една зграда без тераси со сите нејзини станари, односно една крчма со сите нејзини посетители намерни или случајни. Во САМОУНИШТУВАЊЕ хронотопот е стеснет во речиси митската ситуација на парацидот т.е. генерациската смена и љубовните хексааголници во кои влегува главниот лик. Оваа ситуација, споменавме, резултира во едно трагично чувство, но тоа никогаш не се јавува во чист вид согласно со „нискоста“ на темите и ликовите, а и со употребените стилопоетички и жанровски постапки. Токму тие со својата разноликост се *differentia specifica* на поновиот македонски филм што за поранешната фаза не беше карактеристично.

Со нешто покласична композиција и поблиску до критичкиот реализам е политичкиот филм на Столе Попов СРЕКНА НОВА '49, но него и во поглед на севкупниот ефект го земаме како предвесник на новата продукција.

Неговиот нареден филм, ТЕТОВИРАЊЕ е помодерен и во пристапот и во градењето на ситуациите. Стремејќи се кон една кафкијанска атмосфера и кон еден бекетовски апсурд, дејствието во филмот се интензивира и згуснува, преминувајќи час врз судбината на главниот лик час врз преостанатите, мешајќи ситуации на комични негови, разуздан гнев и апсурдни чинови, а сето тоа надополнувајќи го со документаристичка веродостојност и издржана метафорика, при што некои ситуации се директна пародија на востолчени филмски клишеа, како што е смртта на главниот јунак. Во САМОУНИШТУВАЊЕ за цело време постои една трагикомична визура, доближувајќи ни го искарикирано светот на тие саможиви маргиналци, при што во својата структура има доста елементи на германската комерцијална продукција, а формалната заокруженост на дејствието е алузија на филмот на Милчо Манчевски ПРЕД ДОЖДОТ.

Вистински постмодернистички градби се омнибусот од 1993 СВЕТО СИБО на авторите Митревски, Јанакиевски и Поповски и "АНГЕЛИ НА ОТПАД" на Димитрие Османли од 1995. Веќе споменавме дека нивните ликови се многу повеќе симболи и алегии отколку полнокрвни карактери. Затоа место имиња имаат именски и придавски квалификативи односно библиски алузии: Енигматичарот, Девица, Губрецијата, Плачкото, Тепкавиот, Трагачката по возбуди, Гаврил, Атанасие, Ицко, Матеј. Така и нивната актерска игра е многу повеќе според Брехт, отколку според Станиславски. И во двете остварувања се мешаат комични, трагични, а најмногу гротескни ситуации, се цитираат Хичкок, Фелини, Де Сика, се спомнуваат пародии на стрип, пародии на жанр, магичен реализам, надреализам, а најдалеку отидоа промоторите на АНГЕЛИ НА ОТПАД употребувајќи квалификативи како: реалистичка морално-психолошка фарса, неореалистичка трагикомична персифлажа, надреалистичка онирично-стилизирана гротеска. Верувам на ова би им позавиделе и најголемите филмски мангули. Без разлика на вистинската оствареност на овие жанровски и поетички заложби, тие се главна карактеристика на новиот македонски филм и ја отсликуваат активната рецепција на светското филмографско искуство, но сепак мислиме дека основната функција им е што попластично и пооригинално видување на светот на маргиналците.

Во таа смисла индикативен е односот на авторите спрема една значајна филмска конвенција - сликањето на херојот. Веќе СРЕКНА НОВА '49 покажува значајни поместувања во однос на доминантните позиции на црно-белото сликање во македонскиот филм. Двајцата браќа, Коста и Пиги, се наоѓаат на сосем спротивставени позиции во почетокот на филмот - едниот херој, другиот антихерој. Коста - храбар, достоинствен и пожртвуван, а Пиги - саможив, алчен и лукав. Љубовниот триаголник низ кој минуваат и соочувањето со вистинскиот лик на новото општество ги разменува нивните стојалишта за 180 степени. Коста ќе ја предаде подмолно жената што ја љуби и ќе ја распадне домашната заедница, а Пиги останува верен на заложбите да им помогне на тие што ги љуби и да ја зачува виталноста на семејството.

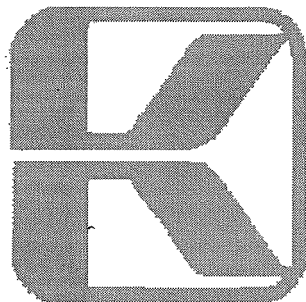
Многу човечки, комплексни и реални се хероите во ТЕТОВИРАЊЕ. Тие се грешници, лажливци, храбри и подмолни, а симпатиите во онаа антихеројска смисла ги стекнуваат поради експлицитното непочитување на старата евангелска максима „тој што е доволно чист прв да посегне по каменот“. Оние што треба да им бидат судии тоа очигледно не се.

Амбивалентен, но во финалето доволно строг, е авторскиот однос спрема главниот лик на САМОУНИШТУВАЊЕ, кралот на сите саможиви, Кумплунг. Тој завршува трагикомично, во основа фатално и тоа нужно произлегува од високата концентрираност на негативни својства што ги поседува чичко Кумплунг.

Овој кроки-текст би го привршиле со преостанатите филмски елементи што ја комплетираат сликата за светот на маргиналците и нивната (анти)култура. И во овој поглед не ни е тешко да ја утврдиме шареноликоста што произлегува од различните културни нивоа на маргиналците. Во однос на музиката наспроти раскашаната вулгарна дегустација на увозниот турбокич во СВЕТО СИБО и САМОУНИШТУВАЊЕ, постои и една романтична интерпретација на евергрин шлагерите "New York, New York", "Strangers in the night" и "Wonderful world" или вокменско слушање на култната група **Rage Against The Machine** што има чисто фактичка и комуникативна функција. Слична функција има и инсистирањето на потиснатата градска култура во СРЕКНА НОВА што на овој филм му обезбеди статус на култност. Во таа смисла особено се инсистира и на мизансценот со препознатлива и типизирана сценографија и костими: стари ентериери, слики, адидас тренерки, кожни јакни и фармерки, невкусна долна облека и сл. Посебно маркантно и во Бахтинова смисла полифонично се користи различниот лингвистички узус на ликовите. Во сите филмови апсолутно се зборува на сленг како едно од главните обележја на маргиналните слоеви, освен во филмот АНГЕЛИ НА ОТПАД. И тука, можеби поради влијанието од другите филмови, употребата на јазичната норма ни се чини премногу стриктна, изнасилена, театрална и неадекватна на темата и стилските постапки. □

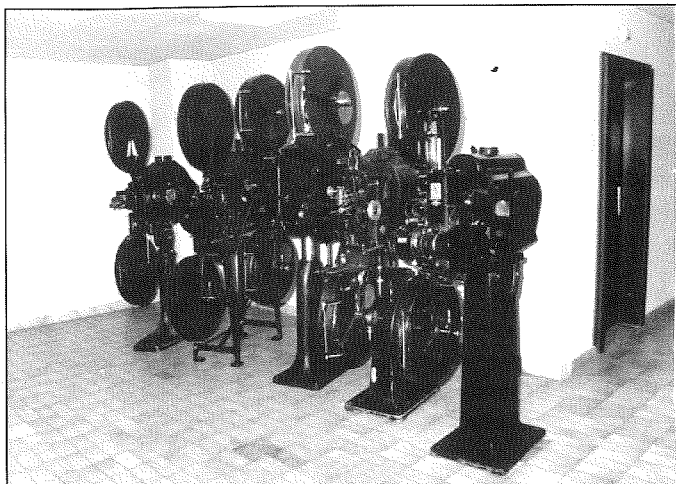
20 ГОДИНИ НА КИНОТЕКАТА НА МАКЕДОНИЈА

На 29 април 1974 година е објавен Законот за формирање на Кинотеката на СР Македонија како институција од општ интерес за Републиката, со задача да прибира, обработува, чува, заштитува и презентира филмови и филмски материјали од посебно уметничко, културно, научно, историско и друго општествено значење, потоа да создава фонд на филмови и филмски материјали од домашното филмско творештво и филмско производство, да создава и фонд на значајни филмски остварувања од други национални кинематографии од земјата и странство. Во членот 6 од истиот Закон се назначува дека подготвителните дејствија до конституирањето на Кинотека-та ќе ги врши привремен извршен орган кој ќе го именува и чии овластувања ќе ги одреди Извршниот совет на Собранието на СР Македонија. Извршниот совет на Собранието на СР Македонија на 22 јули истата година донесува решение со кое ги именува членовите на привремениот извршен орган (Предраг Пенушлиски, секретар на Заедницата на култура на град Скопје, Ацо Петровски, претседател на Друштвото на филмските работници на Македонија и Илинденка Петрушева, уредник на Секторот за филм при Домот на младите „25 Мај“ - Скопје) и ги назначува задачите на истиот (да ги подготви нормативните акти потребни за почеток на работата на Кинотеката и да склучи самоуправни спогодби со заинтересирани органи и организации за сместувањето, начинот и условите на чување, користење и презентирање на филмовите и филмските материјали). Врз основа на членот 9 од Законот за филм Извршниот совет на Собранието на СР Македонија, на 25 март 1976 година, донесува решение со кое Атанас Петровски-Ацо, филмски работник од Скопје, е именуван за директор на Кинотеката. Започнува редовната работа на Кинотеката на Македонија, сместена во Домот на младите во Скопје.



1976

Преземени се првите филмски материјали - оштетени филмски копии од поплавата (во 1962 г.) од филмското производство на „Вардар-филм“. Фондот на значајни светски филмски остварувања започнува да се



**Музејски
експонати во
Кинотеката**

1977

оформува со првите 137 наслови главно од „Македонија-филм“. Во специјализираната филмска библиотека се набавени првите 450 наслови стручна филмска литература, воспоставена е и претплата на 26 стручни филмски светски списанија, а започнува и обработка на прес-клипинзи за македонскиот филм. Во салата на Домот на младите се одржуваат 3 кинотечни филмски циклуси со вкупно 27 остварувања: „Лукино Висконти“, „Екранизирани литературни дела“ и „Ретроспектива на југословенскиот филм“.

Кинотеката, соочена со просторниот проблем, го изготвува првиот елаборат, од повеќето подоцнежни, за трајно решавање на овој проблем. Се вршат интензивни истражувања на филмско архивска граѓа во „Вардар-филм“, Заводот за наставен филм, Етнолошкиот музеј, Хигиенскиот завод во Загреб, Архивот на Македонија и др. Од Домот на културата во Кавадарци се преземени 164 броја филмски журнари од повоениот период. Во киносалата на Домот на младите во Скопје се прикажани девет кинотечни циклуси од кои ќе ги издвоиме следниве: „Од Ејзенштејн до Чухрај“, „Француски филмски реализам“, „Првите две децении на Оскарот“ итн. Од повеќето специјални програми ја издвојуваме Вечерта посветена на кинематографијата на ДР Кореја. Започнуваат предавањата и проекциите на Отворениот филмски универзитет, проект реализиран со Естетичката лабораторија при Филозофскиот факултет на Универзитетот „Кирил и Методиј“ во Скопје. Во оваа година започнува и издавачката дејност на Кинотеката на Македонија. Покрај неколку каталожки изданија од Одделението за обработка, се појавуваат и првите 9 броеви на списанието КИНОТЕЧЕН МЕСЕЧНИК, кое околу себе собира еден широк круг на филмски работници, критичари, естетичари, културни дејци и други соработници.

1978

Во комплексот на Музеите на Македонија е извршена адаптација на една просторија во која привремено е сместен филмскиот фонд на Кинотеката. Од Архивот на Македонија се преземени филмовите на браќата Манаки. Во дел од работните простории на Кинотеката што се наоѓаат во Домот на младите е адаптирана една просторија во која се сместува кинотечното целно кино со капацитет од околу 40 седишта. Таму се одржуваат специјални филмски програми од кои ги издвојуваме „Џез на филмот“ и „Релации на уметноста“. Во изложбениот салон на Домот на младите се одржува голема изложба на цртежи од Сергеј Ејзенштејн, а во киносалата се реали-

зирани повеќе циклуси како што се на пример „Хауард Хокс“, „Хемфри Богарт“, „Марк Донској“ итн. Посебен настан е вечерта посветена на пионерот на светскиот филм Жорж Мелиес на која присуствува и внуката на Мелиес, Мадлен Малтет-Мелиес. Во соработка со Републичката комисија за односи со странство Кинотеката на Македонија ги реализира манифестациите „Денови на корејскиот филм“ и „Денови на кинескиот филм“.

1979

Една стара машина за развивање на филмска лента е приспособена за миене и дезинфекција на филмови и во неа, во текот на 1979 година, е извршена регенерација на околу 60.000 метри филмска лента од тонските копии на македонската документарна продукција од периодот 1948-1964 година. Набавени се 2 монтажни маси „Превост“ за обработка на филмскиот материјал. Во оваа година започнуваат и истражувањата поврзани со развојот на репродуктивната кинематографија за периодот од 1900 година до 1944. Притоа се извршени повеќе анкетирања на живите учесници од Битола (Михаил Пема, семејство Чому), Штип (Лазо Казанџиев), Велес (Лазар Кртев), Охрид (семејство Петковски), Пехчево (Димитар Станоев), Скопје (Александар Етемовски) итн., а воедно се собрани и повеќе стари експонати од филмската техника (проектори, проекциони ламби, најдл грамофонски плочи, кинозасилувачи) како основа за еден иден кинотечен музеј. Редовната кинотечна програма од оваа година се одвива во скопското кино „Вардар II“, а Кинотеката презема и повеќе гостувања низ Републиката (Штип, Куманово). Од специјалните кинотечни програми ги издвојуваме новата програма од колекцијата „Жорж Мелиес“ со второ гостување на неговата внука Мадлен Малтет-Мелиес, претставување на Кинотеката од Тулуз, „Денови на шведскиот филм“ со трибина, „Денови на кубанскиот филм“ со трибина итн. На стручните трибини што ги организира Кинотеката во оваа година гостуваат Слободан Новаковиќ, филмски критичар од Белград, проф. Ричард Блуменберг од САД, проф. Милан Дамјановиќ од Белград, проф. Микел Дифрен од Франција... Во Битола е организирана манифестацијата Денови на филмската камера „Милтон Манаки“, зародиш на идниот фестивал на филмската камера. Кинотеката на Македонија е еден од организаторите на оваа манифестација.

**Мадлен
Малтет-
Мелиес, внука
на Жорж
Мелиес, во
посета на
Македонија
(1979)**

1980

Во Кинотеката е адаптирана стара машина за копирање и редуцирање на филмови со што е овозможено копирање на филмските материјали. Пронајдени се уште неколку ролни снимени материјали од Милтон Манаки. Започнува прибирање на архивска-пишувана граѓа за ма-



**Филмското
депо на
Кинотеката во
Куршумли ан
(горе десно)**

**Странски
гости на
отворорањето
на Музејот на
Кинотеката во
комплексот на
Музеите на
Македонија
(1983)
(на средина
десно)**

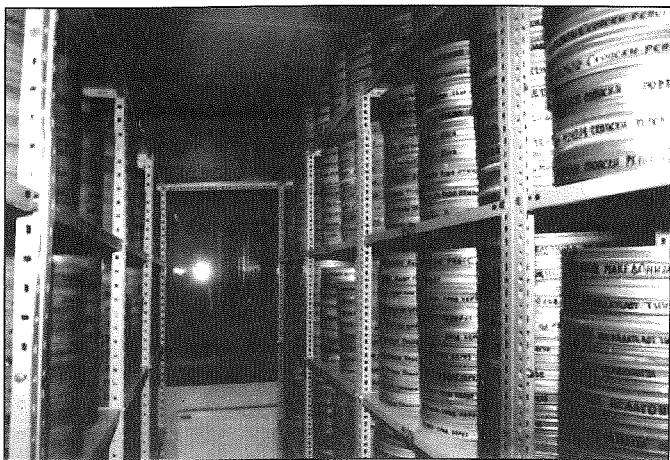
**Во
кинотечниот
филмски
салон во
комплексот на
Музеите на
Македонија
(1983-1988)
(долу десно)**

**Во филмското
депо на
Кинотеката**

кедонската кинематографија (сценарија, книги на снимања и др.). Раководствата на градот Скопје и Републиката преговараат за изнаоѓање најсоодветни решенија за просторното сместување на Кинотеката. Неколку месеци мирува редовната кинотечна програма во Скопје поради немање сала. Кон крајот на годината проблемот се решава со киното „Бамби“ (денес „Манаки“) каде што започнува прикажувањето на кинотечните циклуси. Во меѓувреме Кинотеката редовно ги одржува програмите на Отворениот филмски универзитет, гостува во Музејот за современа уметност, гостува во Кочани и Берово и ги реализира манифестациите „Денови на турскиот филм“ и „Денови на унгарскиот филм“. По повод 100-годишнината од раѓањето на Милтон Манаки, Кинотеката настапува на вторите Манакиевци средби во Битола со изложба посветена на животот и делото на браќата Манаки.

1981

Во Кинотеката се извршени лабораториски проби за дублирање на филмските материјали од браќата Манаки. По повод 40-годишнината од Народно-ослободителната војна и Револуцијата е реализиран филмски караван (Скопје, Дебар, Кавадарци, Богданци и Кочани) од 4 програми (12 документарни филмови) и подвижна изложба „НОВ и Револуцијата во југословенскиот филм“. Во соработка со Францускиот културен центар се реализирани специјални програми посветени на браќата Лимиер и Рене Клер, додека, пак, во рамките на Отворениот филмски универзитет, покрај повеќето трибини, ќе ги издвоиме „Можности за фантастика во филмот“, „Романтичниот дезилузионизам“, „(Анти)херојот на нашето време“ итн. Во рамките на редовната кинотечна програма во Музејот на современа уметност е одржана и трибината „Фолклорот како драмска структура“. Она што посебно го привлече вниманието на пошироката јавност беше одржувањето на филмската програма и трибина посветена на еден од водечките светски теоретичари на филмот Славко Воркапик, за кого зборуваше асистентот од Факултетот за драмски уметности во Белград Божидар Зечевиќ. Кинотеката соработува во подготовките и реализацијата на третите Манакиевци средби и по тој повод издава и специјален број на КИНОТЕЧНИОТ МЕСЕЧНИК посветен на улогата на камерата во филмското творештво.



1982

Со адаптација на 14 простории во Куршумли ан (комплекс на Музеите на Македонија), делумно и привремено е решено прашањето со сместувањето на филмскиот фонд. Во 12 простории е сместен архивскиот филмски фонд, а во преостанатите 2 простории се вршат конзерваторско-регенераторски работи. Во филмскиот фонд на Кинотеката се впишува уште едно зна-

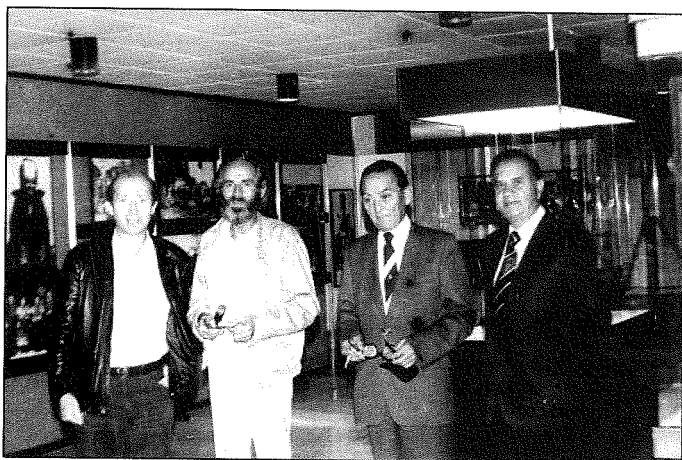
чајно дело - филмот „Македонија“ од Арсениј Јовков, снимен во 1923 година, за кој, првпат во нашата повоена периодика, се појавува текст во КИНОТЕЧНИОТ МЕСЕЧНИК број 26. Извршени се истражувања во Франција, во филмскиот архив на француската армија, при што се регистрирани повеќе наслови на филмски материјали од I-та Светска војна. Преземен е аматерскиот филмски фонд од Академскиот кино клуб од Скопје. Од повеќето веќе стандардизирани форми за презентација на кинотечни филмски програми ги издвојуваме „Недела на канадскиот експериментален филм“, „Деновите на советскиот филм“ и „Денови на кинескиот филм“, проследени со трибини и разговори со соодветните филмски делегации.

1983

На 30 јуни 1983 година, во дел од комплексот на Музеите на Македонија, е отворен Музејот на Кинотеката со постојана изложбена музејска поставка и со киносала со капацитет од стотина седишта. Во оваа сала започнува редовната кинотечна филмска програма.

1984

Во Кинотеката е набавена видеоопрема со што започнува работа на прибирање на видео-документација. Во Музејот на Кинотеката, низ неколку форми, се одвива интензивна кинотечна филмска програма, паралелно со гостувањата во домовите на културата низ Републиката. Во оваа година Кинотеката е реализатор на филмскиот дел од мани-



фестацијата „Денови на узбекистанската култура во СР Македонија“. Издадена е Библиографија на КИНОТЕЧНИОТ МЕСЕЧНИК од првиот до триесеттиот број.

1985

Првиот директор на Кинотеката Ацо Петровски заминува во пензија. Извршниот совет на Собранието на СРМ, на 21 март 1985 година донесува решение за именување на нов директор. Тоа е Борис Ноневски, публицист и уредник во часописот „Социјализам“.

Во филмскиот архив се вршат подготовки за интензивирање на работата на фондот на пишувана архивска граѓа, при што се отворени 80 архивски кутии за досиејата на македонските филмски автори. Кинотеката, покрај редовните филмски програми, во соработка со Републичката комисија за културни врски со странство, ја реализира манифестацијата „Денови на советскиот филм“.

1986

Најзначаен ангажман на Кинотеката во оваа година е учеството во реализацијата на манифестацијата „Денови на југословенскиот филм“ во Париз. Подготвена е репрезентативна изложба за животот и делото на браќата Манаки, која е поставена во изложбениот салон на центарот „Жорж Помпиду“ во Париз, а дел од неа е поставен и во ликовниот салон на парискиот Југословенски културен центар. Манифестацијата „Денови на југословенскиот филм“ во овој престижен светски културен центар е отворена со проекција на филмовите на браќата Манаки. По овој повод Кинотеката на Македонија издава репрезентативен тријазичен каталог „Манаки“.

Во почетокот на годината, филмскиот фонд се збогатува со, дотогаш најголемиот преземен контингент филмови, 1407 филмски наслови од советско производство. Со ова уште подрастично доаѓа до израз просторниот проблем на Кинотеката.

Оваа година започнува со работа Фототеката на Кинотеката, каде што се прибира, систематизира и обработува фотографскиот, рекламниот и плакатниот материјал со кој располага Кинотеката.

Во 1986 година започнува примарната кинотечна обработка на филмовите, како претпоставка за формирање на централниот филмски каталог. Исто така, во оваа година го бележиме и почетокот на долгорочниот истражувачки проект „Филмолошка библиографија“, којшто треба

*Изложба за
браќата
Манаки во
културниот
центар „Жорж
Помпиду“ во
Париз (1986)*



да опфати библиографски единици за филм од периодични изданија од 1895 до денес. Од редовната кинотечна филмска програма ја издвојуваме манифестацијата посветена на мексиканскиот филм. Изготвена е Филмографија на аматерскиот филм во Македонија 1956-1986.

1987

Во Кинотеката се интензивираат истражувачките активности: направен е увид во архивите на Британскиот филмски институт и Империјалниот воен музеј во Лондон, прибрана е граѓа од историските архиви во Прилеп и Штип, како и мемоарска граѓа за Трифун Хаџи Јанев, Кирил Миноски и Благоја Поп Стефанија за периодот до крајот на II Светска војна, додека пак во рамките на истражувањата на повоената македонска кинематографија започнато е интервјуирањето на Киро Билбиловски и Трајче Попов. Во однос, пак, на аматерскиот филм е извршен увид во документацијата на штипските аматерски кино клубови.

Покрај редовното прибирање на филмови и филмски материјали, во оваа година е извршен и откуп на филмски материјали од „Филмске новости“ од Белград што се однесуваат на земјотресот во Скопје од 1963 година. Во пролетните месеци од оваа година, во организација на Британскиот филмски институт и Кинотеката на Македонија се одржува вечер посветена на творештвото на браќата Манаки во Националниот филмски театар во Лондон. Од редовната кинотечна филмска програма што се одвива во кинозалата на Кинотечниот музеј и во џепното кино ги издвојуваме програмите посветени на Андреј Тарковски и Сергеј Парацанов.

1988

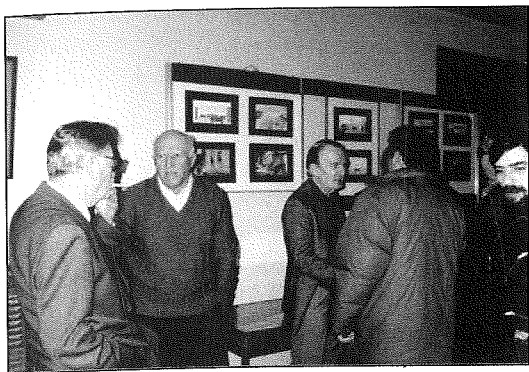
Кинотеката се преселува од Домот на младите во новиот дом на РТВ-Скопје. Започнува истражувањето за предвоената филмска и фотографска дејност на Благоја Дрнков, а паралелно се одвиваат и истражувањата за предвоената киноприкажувачка дејност во Костурско, Гевгелиско, Штипско, Тетовско и Гостиварско. Кинотеката на Македонија, во соработка со Друштвото на филмските работници на Македонија, го организира симпозиумот на тема: „Почетоците и првата етапа на повоената македонска кинематографија“. Во втората половина на 1988 година започнува да се реализира долгорочниот проект „Метаморфозите и стилските особености на македонскиот игран филм“. Покрај редовните активности за прибирање на филмови и филмски материјали, во оваа година фондовите на Кинотеката се збогатуваат и со филмските материјали од Благоја Поп Стефанија, Кирил Миноски, Благоја Дрнков, браќата Лимиер итн. Во оваа година се оформува и фонотечна збирка во која се депонираат грамофонски плочи, касети со музички записи, нотни партитури и слично.

Кинотеката на Македонија настапува на Светскиот фестивал на немиот филм во Порденоне, Италија. Тука е одржана вечер на филмови од браќата Манаки, а прикажани се и инсерти од документарниот филм МАКЕДОНИЈА од 1923 година, а воедно е отворена и изложба за Манакиевци.

Во текот на оваа година Музеите на Македонија организираат, во сите свои изложбени простории, голема ретроспективна изложба и со тоа е



Средба со кубански филмски творци во Кинотеката (1979)



Од симпозиумот посветен на филмот „Солунските атентатори“ (1991)



затворен Кинотечниот музеј со киносалата. Кинотеката дефинитивно останува без киносала во Скопје. Овој недостаток се надоместува со организирање на една интензивна прикажувачка активност низ републиката. Во оваа година излегува последниот број на КИНОТЕЧНИОТ МЕСЕЧНИК (број 35).

1989

Кинотеката на Македонија создава компјутерска база за филмски, кинотечни и видеоинформации ДАТАФИЛМ, која е вклучена во меѓународната комуникација и е достапна до целата светска културна јавност. Во издание на Кинотеката се појавува списанието за историја, теорија и култура на филмот и другите уметности КИНОПИС, кое всушност претставува продолжение на „Кинотечниот месечник“.

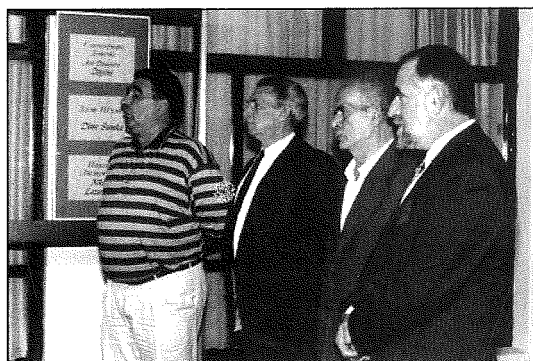
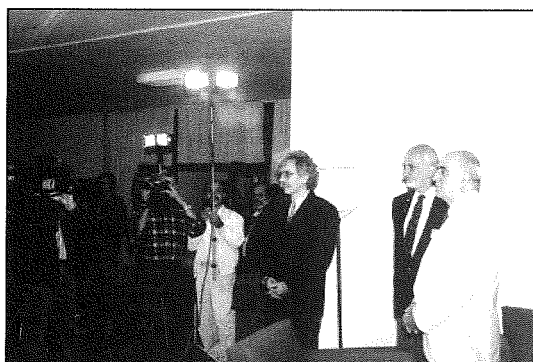
Кинотеката на Македонија, со цел да се згуснат попродукционите сознанија за процесите, феномените и уметничките доблести на нашата филмска продукција, пристапува кон интердисциплинарно и тимско истражување на македонската играна продукција преку формата - симпозиуми. Така, во 1989 година се реализирани два симпозиума - едниот за првиот македонски филм ФРОСИНА, другиот за вториот игран филм ВОЛЧА НОК. Од тековните истражувања ги издвојуваме оние за дејноста на Хигиенскиот завод од Скопје и неговиот снимател Стеван Мишковиќ помеѓу двете светски војни, како и прибирањето на мемоарска граѓа од Петре Прличко, Војне Петковски, Франце Штиглиц, Драгомир Фелба, Благоја Дрнков и Трајче Попов.

Од Депарتمانот за филм при Империјалниот воен музеј во Лондон се преземени

филмски материјали снимени во Македонија за време на Првата и Втората светска војна. Југословенската кинотека од Белград ѝ подарува на нашата кинотека пет сандаци книги, списанија и други публикации. Обезбедена е и видеокасета на филмот МАЈКА КАТИНА со тематика од граѓанската војна во Егејска Македонија. По повод 25-годишнината од смртта на Милтон Манаки Кинотеката реализира пригодна изложба во НУБ „Климент Охридски“ во Скопје. Во лабораториите на „Јадран-филм“ од Загреб е извршено префрлување од 8мм на 16мм лента и заштита на филмовите од Кирил Миноски, Благоја Поп Стефанија и Благоја Дрнков, додека во лабораторијата на „Филмске новости“ во Белград се изработени нови тонски копии од првиот

македонски игрaн филм ФРОСИНА. Недостигот од киносала Кинотеката го надоместува со филмски програми низ републиката, потоа учество на разни културни и научни манифестации, како и обезбедување практична настава за студентите од повеќе факултети.

1990



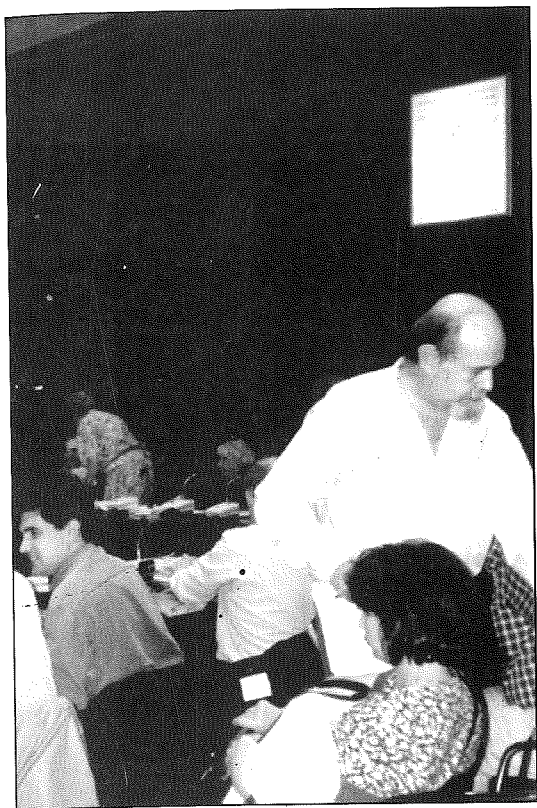
Кинотеката на Македонија, во оваа година, ги реализира симпозиумите посветени на македонските играни филмови: МАЛИОТ ЧОВЕК и МИС СТОН. Поголем број трудови што се резултат од истражувањата спроведени во Кинотеката се појавуваат во списанието „Кинопис“ и ова, во понатамошната концепциска реализација на ова списание, станува редовна практика. Покрај редовното прибирање на филмско-архивска граѓа, во оваа година се обезбедени 9 документарни филмови од Тутунскиот комбинат од Прилеп, како и две стории од филмски журнари од Музејот на Революцијата во Белград - за земјотресот во Пирава (Валандовско) во 1931 година и за окупацијата на Скопје од страна на германските трупи на 8 април 1941 година. Извршено е санирање и репарирање на поголем број аматерски филмови од АКК од Скопје. Започнува компјутеризирање на каталошката обработка на филмовите и филмските материјали. Кинотеката ја издава книгата „Вториот почеток на македонскиот филм“, зборник на трудови од симпозиумот „Почетоците и првата етапа на повоената македонска кинематографија“. Промоција на списанието „Кинопис“, покрај онаа во Скопје, се одржува и во Белград, во рамките на Југословенскиот фестивал на документарен и кусометражен филм. Во текот на оваа година Кинотеката реализира три пригодни изложбени поставки: првата во рамките на промоцијата на КИНОПИС, во Уметничката галерија во Скопје, втората во рамките на симпозиумот посветен на филмот МИС СТОН во Клубот на делегатите во Скопје и третата во Битола, на Фестивалот на филмската камера по повод промоцијата на книгата „Вториот почеток на македонскиот филм“. На меѓународен план го издвојуваме ангажманот на Кинотеката како реализатор на манифестациите „Денови на македонскиот филм во Турција“ и возвратната „Денови на турскиот филм во Македонија“, за што е изготвен и двојазичен каталог.

Од
меѓународниот
симпозиум
„Кинематографиите на
малите народи“ (1995)

Извршниот одбор на Меѓународната федерација на филмските архиви (ФИАФ), по разгледување на елаборатот и извршениот увид во активност и дејноста на Кинотеката на Македонија, донесува одлука за прием на Кинотеката во ФИАФ со статус на придружен член. Оваа одлука е потврдена и од страна на Генералното собрание на ФИАФ одржано во месец април истата година во Атина.

Во текот на 1991 година се одржуваат два симпозиума за македонски играни филмови - едниот за МИРНО ЛЕТО, вториот за СОЛУНСКИТЕ

АТЕНТАТОРИ. На планот на истражувањата, најзначајните истражувања се извршени во Сојузниот филмски архив на Германија во Кобленц, каде се прегледани и идентификувани сите филмски материјали снимени во Македонија за време на Првата и Втората светска војна. За проектот на предвоената креативна и репродуктивна кинематографија се вршени истражувања во Прилеп (преземена е документација од семејството Напевци), потоа во Музејот и Архивот на Битола (за киноприкажувачката дејност на Ристо Зердески), додека, пак, во архивот на МАНУ е истражена оставината на Арсениј Јовков, а во архивата на Народна техника на Македонија е прегледана документацијата на Кино сојузот на Македонија. Филмскиот фонд континуирано се пополнува со филмски остварувања преземени првенствено од „Вардар-филм“ и „Македонија-филм“, но и од други дистрибутери и продуценти, како и од други организации како што се Црвениот крст на Македонија, Матицата на иселениците на Македонија, Народна техника на Македонија итн. Во оваа година е преземен филмскиот и друг фонд од оставината на Виктор Ачимовиќ. Во издание на Кинотеката на Македонија се појавуваат две книги: „ФРОСИ-

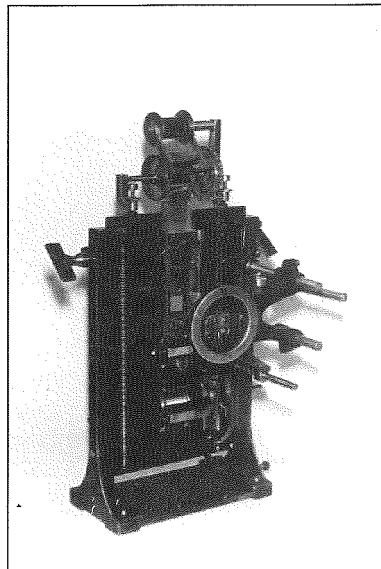


Од конгресот на ФИАФ во Атина (1991)

НА - првиот македонски игран филм" (зборник на трудови од симпозиумот посветен на филмот ФРОСИНА) и „Филмолошка библиографија 1944-1954“ од Илинденка Петрушева (хронолошки и предметно систематизирани одредници од печатот во Македонија). И двете книги се промовирани на Фестивалот на филмската камера во Битола. Во оваа година се реализирани и две пригодни изложби: едната за филмот МИРНО ЛЕТО, а другата за филмот СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ.

Кинотеката на Македонија се вклучува во макропроектот „Културата на тлото на Македонија“ кој се реализира под покровителство на Маке-

донската академија на науките и уметностите. Покрај другите редовни истражувања, во оваа година се преземени интензивни истражувања во Музејот на град Скопје, Архивот на Скопје, Музејот на Велес и Архивот во Велес при што е регистрирана и обработена значајна граѓа за киноприкажувачката дејност во Скопје и Велес меѓу двете светски војни. При овие истражувања се пронајдени и фотографии и потпис на Хаџи Косте, зограф и фотограф од средината на минатиот век. Исто така треба да се забележи дефинитивното обликување на сеќавањата на Трајче Попов и Кочо Недков. Кинотеката, во месец октомври, подготвува пригодна изложба на фотографии, плакати и други материјали по повод 30-годишниот јубилеј на македонскиот филмски и театарски творец Коле Ангеловски. Во издание на Кинотеката се појавуваат три книги: „Македонскиот игран филм“ од Мирослав Чепинчиќ (прв дел од долгорочниот проект „Метаморфозите и стилските особености на македонскиот игран филм“), „Генеа на македонскиот игран филм“ од Љубиша Георгиевски и „ВОЛЧА НОЌ - вториот македонски игран филм“ (зборник на трудови од претходно одржаниот симпозиум). Приемот на Кинотеката на Македонија во ФИАФ овозможува интензивирање на активностите на меѓународен план, како во однос со самата ФИАФ, така и во однос со поединечни странски филмски архиви и кинотеки. Започнува една интензивна двонасочна размена на информации, искуства, размена на материјали, литература, списанија... На почетокот од 1992 година Кинотеката на Македонија се вклучува во електронската пошта ("e mail") преку сопствениот компјутерски систем.



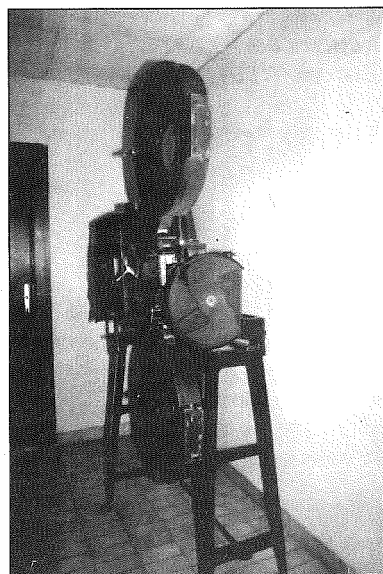
Музејски експонати во Кинотеката

1993

Филмскиот фонд на Кинотеката, покрај другото, се збогатува и со 1230 метри архивски филмски материјал добиен од Филмскиот архив во Кобленц, Германија, кои се снимени во Македонија за време на Првата светска војна.

Кон крајот на 1993 година Кинотеката во соработка со Институтот Отворено општество Македонија го организира меѓународниот симпозиум „Бегалците и филмот“ со учество на голем број теоретичари, филмски работници и новинари од Источна Европа.

Југословенскиот фестивал на филмската камера „Манакиеви средби“, по едногодишна пауза, во 1993 година прераснува во Меѓународен фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ со битно видоизменета програмска концепција и Кинотеката на Македонија, со одлука на министерот за култура на Р. Македонија, е одредена за главен организатор на оваа значајна манифестација. На фестивалот се прикажани 16 остварувања од 13 европски земји и САД, а фестивалот го следат 45 странски гости. Од другите тековни активности на Кинотеката во 1993 година ги





**Меѓународен
фестивал на
филмската
камера „Браќа
Манакѝ“ во
Битола (1993)**

ализирана изложбата „Егзодусот на децата-бегалци од Егејскиот дел на Македонија“, во соработка со Бугарската национална кинотека е реализирана изложба посветена на бугарскиот филмски плакат и третата изложба му е посветена на творештвото на македонскиот филмски творец, снимателот Љубе Петковски итн. Во издание на Кинотеката се појавува книгата „МАЛИОТ ЧОВЕК - третиот македонски игран филм“ (зборник на трудови од претходно одржан симпозиум).

Со приемот на Република Македонија во УНЕСКО е овозможено и нашата Република да конкурира и учествува во програмите и проектите на оваа организација. Кинотеката поднесува два проекта до Националната комисија: „Трајна заштита на филмовите на браќата Манакѝ“ и „Кинематографиите на малите народи и нивната партиципација во медиосферата“.

**Милчо
Манчевски на
фестивалот на
филмската
камера во
Битола (1994)**

1994

Започнуваат подготовките за проектот „Браќа Манакѝ - фотографска, филмска и киноприкажувачка дејност“ кој има цел да изврши темелна систематизација на нивниот опус за да може да се оформи една студиозна



и објективна рекапитулација на делото на пионерите на филмот во Македонија и на Балканот, воопшто. Во оваа година е реализирано краткорочно сондажно истражување во филмскиот архив на Романската кинотека. Кинотеката на Македонија, во соработка со Романската кинотека, ги реализира манифестациите „Денови на македонскиот филм во Романија“ и возвратната „Денови на романскиот филм во Македонија“, за што е подготвен и соодветен двојазичен каталог. Во рамките на овие манифеста-

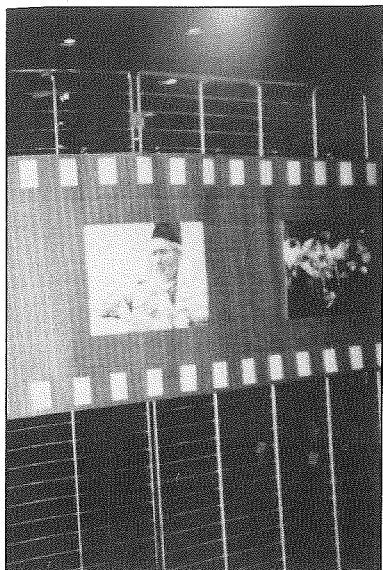
ции се реализирани и изложбите „Од творечкиот опус на браќата Манаки“ и „Македонскиот филмски плакат“ во Букурешт и „Романски филмски плакат“ во Скопје.

Кинотеката и оваа година е реализатор на Меѓународниот фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“, во чии рамки, покрај основната фестивалска програма, се одржани и 3 изложби („Творечкиот опус на Бранко Михајловски“, „Современ албански филмски плакат“ и „Филмот ПРЕД ДОЖДОТ низ фотографии“).

Во текот на 1994 година во Кинотеката на Македонија истражува познатиот публицист и дописник на „Холивуд Репортер“ и „Варајати“ Рон Холовеј кој подготвува поопсежна студија за македонската кинематографија. Во издание на Кинотека се појавуваат две книги: „Бегалците и филмот“ (зборник на трудови од претходно одржаниот истоимен меѓународен симпозиум) и „Окото на камерата“ од Доминик Вилен, прва филмолошка книга од странски автор преведена на македонски јазик. Кинотеката на Македонија со свои изданија учествува на меѓународните саеми на книги во Франкфурт (Германија) и во Истанбул (Турција).

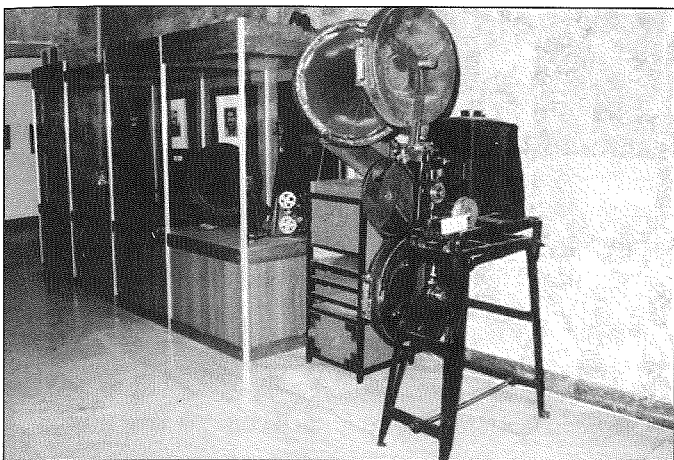
1995

Започнува планетарната прослава на 100-годишнината од појавата на филмот под покровителство на УНЕСКО и ФИАФ. Кинотеката на Македонија, со свои манифестации влегува во годишниот јубилеен календар на ФИАФ. Уште на почетокот на годината Кинотеката учествува на Фестивалот на реставрирани филмови и на Изложбата на филмски фотографии во Париз, со што практично започнува светската прослава на 100-годишнината од појавата на филмот. Резултатите од долгорочните истражувања во Кинотеката доаѓаат до полн израз токму во оваа година, кога на извесен начин, поради одбележувањето на 100-годишнината од појавата на филмот и 90-годишниот јубилеј на филмот во Македонија, се прави одредена рекапитулација. Зголемено е, притоа, и прибирањето на архивски и музејски експонати, нивно идентификување и конзервирање. Кинотеката најнапред настапува на Меѓународниот саем на книгата во Скопје, каде што на еден соодветен простор, покрај штандот на своите изданија, презентира и дел од богата филмска музејска збирка (фотоапарати, кинопроектори, музички кутии, камери, фотографии и сл.), а во малото кинотечно саемско кино се одвива филмскиот маратон „100 филма за 100-те години филм“. Соработниците на Кинотеката, сублимирајќи ги сознанијата за развојот на кинематографијата подготвија две исклучителни изданија: најнапред се појави проектот „Филмското столетје во Македонија“ (споредбена хронологија на светската и македонската кинематографија) како подлисток на ревијата „Екран“ во тираж од 15.000 примероци, а на самиот ден од 100-годишнината на светскиот филм, 28 декември 1995 се појави и специјалниот број на КИНОПИС (број 13) со значително пообемна аргументација за историјата на македонската кинематографија. Во есенските денови на оваа јубилејна филмска година Кинотеката на Македонија, во соработка со Институтот Отворено општество Македонија, го организира меѓународниот симпозиум „Кинематографиите на малите народи“ со учество на 35 учесници од 17 земји од Централна и Источна Европа. Централен настан во одбележувањето на филмските јубилеи претставува големата ретроспектив-



Македонскиот дел на изложбата на филмски фотографии во Париз (1995)

Од изложбата „Векот на филмот во Македонија“ (1995)



на изложба „Векот на филмот во Македонија“, што е отворена на 27 декември 1995 година во очи на големиот светски јубилеј, во сите изложбени салони на Музејот на град Скопје. На простор од околу 700 м² се изложени над 1000 експонати (фотоапарати, камери, кинопроектори, плакати, каталози, фотографии, награди, дипломи, книги и други материјали), а во малото импровизирано кино се одвиваат секојдневни филмски проекции. Во рамките на оваа изложба, што траеше до 19 јануари 1996 година, е промовирана книгата „Естетиката на филмскиот кадар“ од Стефан Сидовски, заедничко издание на Кинотеката и издавачот „Епоха“. Голем број авторитетни личности оваа изложба ја прогласуваат за културен настан на годината.

Од другите активности што се одвиваат во Кинотеката во оваа јубилејна година ги издвојуваме: истражувањето на рускиот теоретичар Мирон Черњенко кој подготвува студија за македонскиот филм, учество на соработници на Кинотеката на Годишното собрание на ФИАФ во Лос Анџелес, од Кралскиот филмски архив во Брисел е набавен

филмскиот журнал „Балкански војни“, Кинотеката добива на подарок две колекции на филмови (од Турција и од Тајван), се вршат последни подготовки за трајна заштита на филмското наследство на браќата Манаки во договор со Унгарската филмска лабораторија, во соработка со Ревизјата „Екран“ и Градските кина од Скопје се реализираат „Денови на македонскиот филм“ во Скопје итн.

Кинотеката на Македонија станува медијатор и активен учесник во проектот за основање на Првата фондација за централно и источноевропска соработка за Македонија - АЛФА ТВ, која, како составен дел од Меѓународната фондација, со седиште во Будимпешта, има за цел да етаблира сателитски канал со содржини од областа на културата и уметноста. Делегација од Македонија учествуваше во работата на основачката конференција во Будимпешта „Организиран Бабел“ каде што е потпишан договорот за формирање на оваа значајна Меѓународна фондација.

1996

Кинотеката на Македонија својот 20-годишен јубилеј го одбележува наполно работно:

- Во филмската лабораторија во Будимпешта е извршена комплетна заштита на филмското наследство на браќата Манаки;

- Реализирано е стручно усовршување на еден соработник на Кинотеката на Меѓународниот семинар за репарација и конзервација на филмови, во организација на ФИАФ и Британски-

от филмски институт, што се одржува во Лондон;

- Откупен е кинопроектор „Урбан биоскоп“ од 1905 година;
- Завршен е долгорочниот проект „Метаморфозите и стилските особености на македонскиот игран филм“;
- На 14 ноември се одржува тркалезна маса на тема „Македонскиот филм и моделите на националната култура“ со учество на околу 20-ина угледни научни работници, теоретичари на филмот, публицисти итн.
- Кинотеката настапува со филмовите од браќата Манаки на фестивалите во Бари (Италија) и Кодбус (Германија), како и на „Неделата на младата македонска култура“ во седиштето на ООН во Њујорк.

20-годишнината од основањето Кинотеката на Македонија ја дочека со:

- над 7.500 филмови и филмски материјали;
- околу 100 метри должни пишувана документација;
- над 60.000 фотографии, филмски плакати, каталози, албуми, проспекти и друг пропаганден материјал;
- респективна збирка на музејски кинотечни предмети;
- специјализирана филмолошка библиотека со над 2.100 книги и списанија;
- меѓународно поврзана компјутерска база на филмски и кинотечни податоци;
- членство во ФИАФ (Меѓународна федерација на филмските архиви);
- КИНОПИС, списание за историја, теорија и култура на филмот и другите уметности;
- сопствени изданија на филмолошка литература (17)...

20-годишнината од основањето Кинотеката на Македонија ја дочека:

- без сопствени работни простории;
- без објект за депонирање на филмови и филмско-архивска граѓа;
- без киносала за прикажување на кинотечна филмска програма;
- без соодветна техничка опрема;
- без објект (или простории) за кинотечен музеј...

*Од изложбата
„Векот на
филмот во
Македонија“
(1995)*



подготви: И. Петрушева

ВЛИЈАНИЕТО НА ПСИХОЛОШКИТЕ ОСОБЕНОСТИ НА ЛИЧНОСТА ВРЗ АКТЕРСКОТО ТВОРЕШТВО

□□□□□□□□□□□□□□

Резултатите на психолошките истражувања укажуваат дека творците во различни подрачја на уметничкото и научното дејствување имаат, покрај специфичните и ним својствените, заеднички способности и црти на личноста. Во психолошката литература најчесто се пишува за когнитивните, емоционалните и конативните особини на личноста кои го карактеризираат творецот, воопшто. Меѓу нив се издвојуваат силата на егото, исклучителната потреба за независност и автономија, супериорната интелигенција, силната уверливост во ставовите и мислењата, отфрлањето на конформизмот, наклонетоста спрема редот, методите и точноста, но и интересот спрема разјаснувањата на контрадикторностите, нехармоничноста и неуредноста. Во збирот на особините на креативните личности се дадени особеностите на личноста (когнитивните особини, цртите на темпераментот и карактерот, мотивациските особини, когнитивниот стил, преференциските ставови и др.) и од нив, во голема мера, зависи и успехот во многу видови од творечкото мислење и однесување. Така, на пример, во истражувањето на **когнитивниот стил на личноста на творецот** (когнитивен стил е, всушност, начин на

мислење и перцепција, особеност на когнитивните активности на личноста во целина) е утврдено дека творците се одликуваат со перцептуален стил и со стил на „флексибилна контрола“. Тие имаат развиен и **дивергентен** (творците од дадените односи креираат разновидни, оригинални и многубројни идеи, решенија и рефлексии) и **комплексен** (тие не се фиксирани за едно нешто, туку во процесот на творењето се ориентирани кон повеќе значења на перцепираното, создаваат целини од нешто што на прв поглед изгледа неспојливо, ја воочуваат хармонијата во несообразноста) создаен стил. Тие се со отворен дух, неконвенционални, независни во своето мислење и отпорни на конформизмот.

Во истражувањето на **мотивите и мотивациските особини** на творецот, исто така, е утврдено дека творците се одликуваат и со специфичен сплет на мотиви. Така, меѓу другото, е утврдено дека творците се љубопитни, дека мотивите им се неверојатно силни и постојани и дека имаат исклучително развиен мотив за самоактуелизација. Тие се карактеризираат и со силна внатрешна мотивација, не се плашат од непознатото, таинственото и несекојдневното. Покажуваат знаци на чудење и пред наједноставните појави. Во обичните и минливите детали, благо-



дарение на високата способност на **имагинарноста**, ги откриваат длабочината, значењето и ја надзираат нивната нова релација.

Филозофот и естетичарот Павао Вук Павловиќ укажува на важноста на **верата** како силна мотивациска димензија на личноста на творецот. Верата е градител на вис-тинската внатрешна дисциплина, таа го одржува творечкиот занес и ја насочува творечката енергија во конструктивна насока. Верата не е ниту неразумна, ниту слепа, ниту, пак, може да биде, зошто и самата во својата основа е поставена врз перцепцијата на вредноста, со други зборови, затоа што нешто непосредно центрира како свој предмет, зафаќајќи ја смислата на она што е мерило, воопшто, и исто така прифаќајќи ја можноста за определено вредносно мерило како насока за еден определен можеен живот, дури и ако тоа не го прави на **рационално-дискурзивен** начин, како што тоа се случува при **докажувањето** во вообичаената смисла на зборот, туку својот посочен предмет конкретно го доловува главно (не само) врз емоционална почва и со **интуитивен** зафат. Не може, разумно, да се смета за безумно тоа што човекот живее во таа и во таква вера за да се определи творечки и тоа да може да го оствари, како и тоа што таа вера безусловно им припаѓа на основните потенцијали на неговата творечка позиција.

*Впрочем, во рамките на ова разгледување не треба да се загуби од вид дека станува збор за **творечката вера**, а тоа значи за **непосредната вера**, за верата која од никого или од никаде не е **накалемена**, туку, напротив, изникнала од еден самостоен став спрема светот и животот, па веќе затоа е вера која мора некако да е мотивирана, а која, исто така, и може да мотивира. Што се однесува до докажувањето на некое животно мерило во коешто се верува, за него - ако тука се работи за **творечко** стојалиште - со оглед на претпоставките на творечкиот живот, вооп-*

*што, не е решавачко тоа што споменатото мерило може обопштено или некако добро да се **докаже**, туку, напротив, тоа што во својата особеност може да се доживее како опфатна насока, која животот треба да го поведе кон негово исполнување. Животот не може надвор од себеси однапред да се одреди, туку тој, всушност, е храброст и судбина, која како човечко и индивидуално живеење и доживување нема свој извор во теориските разложувања, ниту во нив ја наоѓа својата појдовна точка, единствено може, а и мора да тргне од верата проткаена со љубов и надеж. (Павао Вук Павловиќ, 1994, стр.22).*



Од поранешниот преглед на најважните способности и потесни особини на личноста на творецот се гледа дека е можно, врз база на анализа на особините кои го одликуваат творецот, воопшто, да се дојде до сознание и за некои карактеристични црти на личноста на **актерот**. Кои се, всушност, тие способности и особини на личноста што ја карактеризираат личноста на актерот? Колкаво е учеството во општите творечки особини на личноста, а колкаво е учеството во специфичните особини, во театарското и филмското творештво? Успешното актерско

остварување може да го постигнат само оние поединци кои поседуваат сè или пак, поблаго кажано, во најголемиот број психолошки истражувања, се откриени когнитивни, афективни и конативни црти на личноста на творецот. Откриените заеднички црти на творецот се битен предуслов за значаен успех во секој вид на творечкиот процес. Според тоа реално е да се тврди дека актерот во одреден степен поседува и општи творечки особини. До ваков заклучок се доаѓа преку споредување на особините на актерот и општите црти на творецот. Сигурно дека може врз основа на сигурна идентификација и проценка на нивното учество во актерската креација да се предвиди успехот на актерот во една театарска или филмска представа. И покрај тоа што

едно вакво гледање е прифатливо, сепак, тоа не значи дека може **само** врз база на знаења за способностите и цртите на личноста, кои секако се важни во секој вид творечка работа, да се донесува заклучок за актерското творештво. Треба да се знаат и оние **специфични, особени и понекогаш недефинирани особености, особености кои го прават актерот она што тој е - актер.**

Признатите теоретичари не се двоумат во оценката на театарското творештво. Во театарското творештво особено важна е умешноста, вештината, но театарското творештво не е вештина, умешност, туку уметност. Според тоа актерското творештво е уметност, уметничко создавање. Занаетчискиот дел на уметничкото создавање е важен во секоја уметност. Тој е важен и во театарското творештво, но и големото занаетчиско мајсторство без оној другиот, може да се каже, побитниот, **духовниот** дел, нема од поединецот, кој сака да биде актер, да создаде просечен, а камоли голем актер. Првото може да се научи, а другото може да се **развије и усоврши** ако, внатре во личноста на актерот, постои основа за тоа. Добрите познавачи на театарското творештво тврдат дека „вториот дел, **духовниот** дел на театарската уметност е всушност, творечка работа на фантазијата, треперење на нервните центри при доживувањето и искажувањето на одредени чувства, концентрирано внимание, контрола на целокупниот психички апарат. Тој дел, исто така, бара голема работа за да се совлада, но не може да се дојде до резултат ако за тоа не постојат услови во самиот човек - талент". (Радомир Плаовиќ, 1950, стр.14).

Радомир Плаовиќ, како и другите автори, говори за талентот како за битен, внатрешен, психолошки услов за успехот во авторското творештво. Без него театарските и филмските актери би биле безживотни, неуверливи, неделотворни. Во современите коментари, расправи и оценки за творечките

дострели на актерите во филмските и театарските остварувања, исто така, се употребува терминот талент. Но, се чини, дека под овој поим се подразбираат разни психички процеси, различни способности и црти на личноста. Некои истакнуваат дека талентот на актерите најмногу доаѓа до израз во **фацијалните, говорните експресији, како и во експресиите на гестот.** Тие се несомнено значајни, затоа што со изразот на лицето и со гестовите можат да се изразат **чувствата** на личноста кои актерот ги пренесува врз гледачот. Во секојдневната комуникација луѓето ги изразуваат своите чувства со фацијални експресији и со гестови, а не само со зборови.

Леонардо да Винчи многу одамна ја воочил врската меѓу изразот на лицето и видот на емоцијата. Тој со едноставна полукружна линија свртена угоре или удолу, ја посочи разликата меѓу веселото расположение (линија на устата свртена угоре) и тажното (линијата нацртана спротивно). Повеќемина книжевници настојувале да го опишат изразот на очите или, пошироко, изразот на лицето и со тоа да посочат на карактерот и силата на одредените емотивни возбуждавања.

Следбениците на бихевиоралната психологија и денес тврдат дека психологијата е наука за однесувањето. Психологијата, тврдат бихевиористите, ја интересираат само надворешните манифестации, затоа што само врз база на анализа на надворешни, мускулни и жлездени манифестации, може да се разбере човечкото однесување. Точно е дека разновидните човекови емотивни состојби секогаш се проследени со физиолошки процеси и со надворешни телесни манифестации, но и врската меѓу она што се случува во човекот и она што се манифестира не е толку проста како што, понекогаш, им изгледа на лаиците. Поврзаноста постои, но тоа не значи дека **секој** поединец може, врз база на надворешните телесни манифестации, да се **препознае**, особено да се **прене-**



се со фацијална експресија, со гест и(или) интонација на емотивното расположение врз други луѓе. Да се препознае, на пример, врз основа на изразот на лицето карактерот на емотивното доживување, навистина, е тешко. Истото емотивно доживување може да се искаже на различни начини. Во вистинските животни ситуации сигурното оценување на видот на емотивните состојби, врз база на изразот на лицето, е многу посложено.

И покрај тоа што актерското творештво можеме да го дефинираме како специфичен сплет на способности и црти на личноста кои популарно ги нарекуваме талент, сепак, тоа не значи дека оние кои на телесните манифестации им даваат одредено значење немаат право. Неспорно е, дека, она што за актерското творештво е навистина важно - **предизвикување и манифестирање емоции** - се отставува со мимика, со експресија на целата фигура, со гестови и интонација. Кшиштоф Зануси истакнува дека „мимиката е само вештачки издвоена сфера на човековата експресија. Во неа, исто така, спаѓа и гестикацијата или пошироко: експресијата на целата фигура, интонацијата - апарат благодарение на кој ја збогатуваме содржината на искажаните пораки - на понекогаш решавачките информации. (Искажувањето со ироничен тон, со ироничен израз на лицето или гестот значи нешто спротивно на неговата семантичка содржина). Повторно забележуваме дека луѓето надарени со богатство на гестови и интонации успеваат да се разберат побрзо, поцелосно и попрецизно од просечните смртници.

Се чини дека токму во оваа сфера треба да го бараме критериумот на способноста на некој предложен артист - човекот што ќе го гледаме на екранот мора да поседува најголема способност за пренесување на информации - со други зборови најниско ниво на „шумови“ и „пречки“ за време на „емитувањето“. (Кшиштоф Зануси, 1, 1989., стр.42).



Искусните актери најдобро ги воочуваат штетите кои можат да се јават поради несоодветното затегнување на мускулите. Глумењето е поврзано со напрегање на мускулите. И покрај тоа што различниот степен на затегнување на мускулите говори за различни нивоа на психичките доживувања, сепак тоа не значи дека односот меѓу нив е однос на заемност. Силното мускулно напрегање не само што не е знак или показател на исклучително духовно возбудување, туку може да има наполно спротивни ефекти. Во големата мускулна затегнатост се **парализирани** психичките процеси од кои во голема мера зависи и успехот на филмскиот или театарскиот актер. Преголемата мускулна затегнатост, всушност, е причина за децентрација, сиромашно емотивно доживување, слабеење на имажинативната моќ и прекин на трансферот на емоциите меѓу актерот и гледачот. Радомир Плаовиќ истакнува дека мускулното затегање не само што не му користи на преживувањето, туку е и штетно поради други причини односно „заблудите за поврзаноста на мускулната напрегнатост и длабоките чувства. Тоа актерско уверување дека преку мускулните напрегања се изразува сила-

та на доживеаното чувство ги става луѓето на бината во непоколебливо уверување дека она што го прават на сцената е токму она што на неа и треба да се прави - она вистинското. Тие токму поради тоа што се сигурни во тоа и не се обидуваат да го променат својот начин на работа и да побараат поинаков пат. Тие заблуди понекогаш траат доста долго, а некогаш и до крајот на животот, и многу тешко можат да се отстранат и да се воочат. Особено ова чувство е лажливо кога се работи за сцени со силно возбудување. Тука најчесто и на прв поглед има оправдување дека мускулите мора да бидат затегнати. Простата логика, меѓутоа, го докажува спротивното. Затоа што ако нешто не е точно за мало количество чувства, и ако се оневозможува појавата на

слабите чувства, како може да биде корисно за поразвиените чувства, кои со сигурност бараат и поголем замав и поголемо ангажирање на човековата личност" (Радомир Плаовиќ, 1950, стр.103).

Актерското творештво не може да се сведе на уметност на изразување на когнитивни, афективни и конативни црти на личноста со помош на мимика, гестови и говор. Актерското творештво подразбира активирање на сите, свесни и несвесни, потенцијали на актерот. Во процесот на актерското творење се истакнуваат различните способности и црти на личноста на актерот. Глумата е сложена и суптилна работа, па, според тоа, нормално е и да се очекува раздвигување на сите „видливи и невидливи психички сили“ со природна дарба и со стекнатите знаења и вештини на актерот. Театарската уметност е уметност на **преживување и претставување**. И покрај тоа што меѓу овие два вида на уметничкото творештво постојат разлики, сепак, не значи дека еден вид бара помалку надареност и помалку труд, а другиот поголема надареност, поголема вештина стекната со вообичаениот процес на учење - физиотехника и психотехника. Што се случува во внатрешноста на личноста на актерот во процесите на создавањето на свежото, непосредното и вистинското уметничко доживување? Кои сè психички механизми се вклучени? Што е тоа што со себе го носи стремежот на актерот, во секој момент, во текот на претставата, да предизвикува во себе соодветни чувства? Вистинското актерско доживување, всушност, значи **„вистинско“** раздвигување на сите нервни центри кои треперат и во вистинскиот живот кога се работи за истите чувства, но тоа раздвигување се пропушта низ едно одредено, специјално чистилиште (филтер), така што **квалитетот** на тие нервни вибрации останал **ист** како и квалитетот на **вистинските** животни случки, само што е послаб во интензитетот (силината) и нивното

траење е покусо. Значи, ист вид, ист квалитет, но намален интензитет и намалено траење, и - по правило - поголема пластичност на изразувањето". (Радомир Плаовиќ, 1950, стр.24).

И во другиот вид на уметничкото творење, во претставувањето, се случуваат, во личноста на актерот, сродни психолошки процеси. Се случуваат, но не во моментот на самата претстава, туку за време на увежбувањето. Вистинското чувство, доживеано во текот на работата, со вежбање може до таа мера да се усоврши, така што актерот, за време на претставата, да ги пренесува стекнатите чувства на еден виртуозен, технички префинет начин.

Точно е дека вежбата го прави мајсторот. Но тоа, се разбира, не важи за секоја вежба и за секој поединец. И најголемите театарски учители не можат да создадат од актерот перфектен актер ако тој нема соодветни способности и црти на личноста. Добрите познавачи на театарската и филмската уметност го потенцираат значењето на **имагинацијата и вниманието**. Тие се битни, но не се единствени. Цртите на личноста и способностите за кои порано говоревме се значајни и за актерското творештво. Колкаво е и какво учеството на секоја способност и



црта на личноста во актерското творештво, сè уште, е малку истражено. Меѓутоа, врз база на анализата на природата на актерското творештво и, досега откриените способности и црти на личноста на уметникот може да се посочи на некои од нив кои играат битна улога во актерското творештво. Актерот е извонредно сензибилен, флексибилен и со нагласени особини на вербална флуентност. Се одликуваат и со доста остри опсервации. Наклонети се кон спонтано изразување на сопствените идеи, со отворен дух се и отпорни на шаблоните и инерцијата во мислењето и постапките. Нивната сила на егото е исклучителна, покажуваат силна потреба од независност и автономија, не се подложни на инхибиција и конвенционализам.

Со оглед дека актерите се во различни односи - однос спрема себе, спрема партнерот, спрема масата на сцената, спрема публиката како и спрема нереалните објекти - нормално е, исто така, да се претпостави дека мораат да имаат и високо **ниво на социјална интелигенција**. Актерите со високо развиена социјална интелигенција покажуваат поголема способност за **соживување** со внатрешните психички состојби на другите, подобро ги **перцепираат** емоционалните расположенија на публиката и поуспешно се **прилагодуваат** на разновидните социјални состојби во кои се наоѓаат за време на актерското творење.

Социјалната интелигенција е една од побитните компоненти за ускладување на внатрешните, мисловни и емотивни нешта, со надворешните изразни видови на однесувањето на актерот. Длабоките преживувања и совршенството на изразот (со телесни гестови, мимика и со глас) се остварува она што, од исклучителните актери, се очекува: силни емотивни нешта во личноста на гледачот и длабоко чувство на задоволство кај актерот.

Во синтагмата „зрачење и впивање на зрачењето“ Станиславски интуитивно ја насетил природата на посакуваниот психолошки однос меѓу партнерите на сцена. Во оваа синтаagma се содржани механизмите на социјалната интелигенција: соживувањето (емпатија) со внатрешните емоционални нешта на партнерот, внесување на нашите емотивни доживувања во него и перцепирање, врз основа на експресијата на лицето, телото и говорот, на сето она што се случува во личноста на партнерот. Го следиме, исто така, и сето она што се случува во нас во овој толку суптилен, динамичен, и често, „неверојатен“ однос. Радомир Плаовиќ пластично го опишува овој однос: „тонот, движењето, тоа се телесни манифестации. Тоа е надворешен однос, воочлив однос. Постои и внатрешен однос, помалку воочлив, душевен, кој може да се нарече „зрачење и впивање на зра-

чењето“. Всушност, тоа е пренесување на чувствата и мислите без зборови, без гестукулација, без движење. Тука главната ролја ја играат само очите, всушност погледот. Немото зрачење и впивањето на зрачењето најубаво може да се спореди со хипнозата. Тоа пренесување е, всушност, предавање на своите мисли и чувства докрај, така што накрај во тоа дејствие постои едно безмалу физичко чувство на излучување. Од предната страна на черепот како да се движи нешто зад нас. Во поглед на примањето, тоа е нешто налик на чувството на скокоткање, добро познатото скокоткање кое влијае на нашата кожа кога ќе почувствуваме дека некој интензивно гледа во нас, може тоа да е и зад нашиот грб“. (Радомир Плаовиќ, 1950, стр.128).



Актерското творештво е тесно поврзано со карактерните особини на актерот. Истрајноста, самоувереноста, искреноста и чесноста најчесто се спомнуваат кога се разгледуваат важните црти на личноста на актерот. Се разбира дека постојат и други за кои се пишува во стручната литература, посебно во биографиите на познатите актери во светот. Ќе се задржиме на една од нив: на **чесноста** како црта на лич-

носта. Ја издвоивме затоа што таа, покрај индивидуалното, има и пошироко, општествено, значење. Нечесниот однос ѝ нанесува штета на вистинската уметност. Големо прашање е дали можат да се наречат актери сите оние кои со импровизации, дилетантизам и саморекламерство сакаат да се здобијат со слава и почит. Тоа не оди заедно со вистинската театарска и филмска уметност, и покрај тоа, што за жал, во нив, додуша повремено, се појавуваат. Лажниот однос, кој е погрдниот израз за нечесноста на актерот, е индикатор за неспособноста на актерот да ги доживее лично преживеаните чувства. Кога не може или пак не знае да ја искаже уметничката вистина, таквиот актер се служи со, оние средства, кои навистина не претставуваат уметност -

трикови. Со трикови тој, всушност, се обидува да ги фалсификува вистинските чувства и со нив, што самото по себе претставува заблуда, да ги предизвика вистинските чувства кај гледачот или пак слушателот. Радомир Плаовиќ тврди дека овој лажен однос „најчесто се јавува во овие форми: 1) таканаречениот празен однос; тоа е однос во кој се мисли само на ефекти и тоа драстично, брутално, сурово; оној што го слуша актерот со таков однос од сцената прима некакви ефекти, но не разбира ништо од она што го работи актерот на сцена; 2) вториот начин на фалсификување на односот е кога се покажуваме себеси во улога; во тој случај актерот не го кажува она што го одредува улогата, туку се служи со улогата за да ја прикаже и покаже својата техника, бравурозност, вештината на движењата, виртуозноста на својот говор; и покрај тоа што тоа може да биде убаво, сепак, како и она првото, гледачот не разбира за што се работи; 3) третиот начин на фалсификуваниот однос е многу подобар; кај него се покажува ролјата во себе, односно се донесува форма, надворешната форма на една ролја, која некогаш била преживеана, се остава трага од преживеаната ролја без посвежо преживување; тоа не опфаќа; и покрај тоа што е подобар од првите два случаја на неvistинскиот однос спрема ролјата, сепак тоа не е вистински однос; вистинскиот однос постои само за време на соживувањето со улогата, а тоа всушност значи пренесување врз партнерот на сопствените, личните, човечки чувства, кои се истоветни со чувствата на ролјата која ја прикажуваме; во тој случај за актерот постои само партнерот како најбитен факт и тој воспоставува однос само со него; сето друго доаѓа само по себе". (Радомир Плаовиќ 1950., стр.127).

Актерското творештво носи во себе уште многу нешта, психолошки дадени, но тешко е да се опишат. Во нив се вкрстуваат мислите на епохата, во нив царуваат и добро-

то и злото, храбрите и заплашените, грубите и нежните. Тие треба да плачат кога не им се плаче, да се смеат кога не им е до смеење, да говорат на јазикот на човекот спрема кој имаат аверзија во својот интимен свет. Тој, понекогаш, мора да ја активира дури и енергијата на несвесниот дел од својата личност, тој мора да го смирува растревожениот карактер или, пак, да го „запали" својот мирен темперамент. Во секое стремеење на актерот „содржан е елемент на залудност и срам. Срамот се јавува поради свеста за злоупотребата што ја претставува глумата - за режисерот, срамот е прва реална пречка во работата со

артистот врз проектот. Срамот е поврзан со преправането - човек не се срами од тоа каков е, туку поради тоа што се труди да излезе надвор од себе, да биде некој друг, да имитира друг човек или чувства што, воопшто, не ги доживува или за кои нема никаков повод.

Моментот на срам се јавува, пред сè, во работата со непрофесионалните артисти, обично ги парализира сите добри желби на интерпретаторот, предизвикува фрустрации, човекот наместо да дава лажни информации (на пример, за тоа дека е весел, безгрижен) дава вистин-

ски информации за тоа дека е збунет.

Се разбира дека во таквите моменти можеме да се потрудиме да го доведеме актерот во состојба во бараната сцена да ги преживува вистинските чувства, но ситуацијата ретко дозволува вакив тешки експерименти. Сепак, полесно е да се наведе актерот на автосугестија или ладнокрвно симулирање на сопствена иницијатива (многу е полесно да се пречекори прагот на срамот во друштво).

Противтежа на срамот е празнината, потребата за потврдување, делумно желбата да им се допадне на луѓето. Во секојдневниот живот луѓето по таа цена често ја губат својата личност, стануваат актери во секојдневниот живот, актери кои се играат самите себеси. Во работата на проектот, рефлексот на



согласување за режисерот е основен поттик со кој влијае врз интерпретаторот." (Кшиштоф Зануси, 1, 1989., стр.44).

Од поранешниот третман на психолошките димензии на актерското творештво произлегува и ставот дека актерското творештво го карактеризираат, покрај својствата кои се заеднички со сите видови на уметничкото творештво, и карактеристики кои се особени, дистинктивни, **својствени** само на актерското творештво. Особеноста на актерското творештво подразбира и особеност на структурата на личноста на носителот на актерскиот творечки процес. Во секоја друга уметност постојат уметник и материјал од кој, на кој и со кој се остварува уметничкото дело. Писателите, композиторите, сликарите и другите уметници можат, дополнително, да го елаборираат своето дело, да го корегираат она што е полошо. Актерот, пак, е творец и материјал кој се обработува истовремено. Во актерското творештво контролата не може да се врши по творењето, туку единствено во моментот на творењето. Оваа „битна особина на актерското творештво му наложува и бара од актерот и одредени психички особености кои ниедна друга уметност не ги бара од своите претставници. Актерот мора да го развие тоа двојство на својата психичка природа, односно способноста во ист миг и да твори и да врши контрола, и според тоа да ја гради својата уметност." (Радомир Плаовиќ, 1950., стр.17).

Што е актерот? Дали актерот е странец лично? Еден од познатите, Luis Jovet прв ја направи „разликата според која во театарот од една страна постои **le comédien**: актер, а од друга страна **L'acteur** учесник. Современиот театар, како што знаеме, се определува за учесникот, напореда со тој театар особено се насочени на учесникот, психодраматистите.

Психодраматистите во ставот Актер го препознаваат оној кој дозволува некоја лич-

ност да го обземе, додека во ставот Учесник го препознаваат оној кој ја обзема личноста.

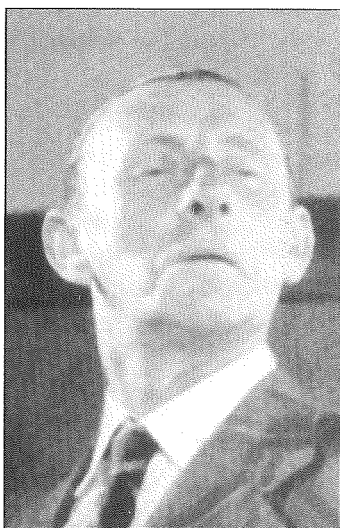
Романтичниот **comédien** со своето дионизиско поставување всушност се дели од разумниот **acteur** и од неговата, всушност, аполониска поставка". (Вјеран Зуппа, 1989., стр.67).

Актерот е сè она што всушност е и, што може да биде токму благодарение на посебниот сплет на способностите и цртите на личноста. Без нив тој не би можел да ги оживее, да ги збогати и оживотвори ликовите, тој не би можел да ги направи привлечни за себе и за другите. Глумата бара високо ниво на

сценско самочувствие, насочено, но, и флексибилно и подвижно внимание, извонредно емотивно помнење и хармонија меѓу мислите и чувствата од една страна, и средствата на актерското искажување од друга. Нема неважни ролји. Секоја бара актерска **дарба** (специфичен сплет на способности и особини на личноста) и **упорност**. Но тоа не значи дека сите ликови носат еднаква сложеност на психолошката структура. Сите големи креатори на улогата на Хамлет најдобро знаат колку Хамлет, како личност, во себе носи психолошки вредности. Да се

игра Хамлет значи да се изрази целото богатство и разновидност на човечката психолошка природа. Анализите на личноста на актерите кои успеале да го изразат богатството на личноста би откриле дека тие актери ги имаат сите оние способности и црти на личноста кои го прават актерот исклучителен и уште **нешто повеќе**.

И сценариото и режијата се битни предуслови за актерското творештво. Во сценариото се дадени одредени услови. Режисерот кој ги поврзува елементите во една целина, исто така, поставува одредени услови. Дали тоа значи дека сè однапред е фиксирано, дека сè е ставено во рамки и дека на актерот му преостанува само консеквентно да ги остварува „туѓите замисли"? Тоа е само



почеток. Актерската имажинација, дури во процесот на обликувањето на разновидните елементи, создава една жива, психолошка целина. Очигледно е дека не е „потребна особена грижа па да се воочи дека токму во таа состојба на одредени елементи и се состои исклучително големата сила на актерското творештво. Актерот е присилен да создава според туѓа тема и во одредени граници. За да се создава во таква рамка, потребно е да се има исклучителна дарба, моќ за пробивање покрај сите и преку сите граници да се создаваат бои и да се искомпонираат во еден систем, и за сето тоа е неопходно да се има и голем уметнички творечки дух". (Радомир Плаовиќ 1950, стр.159).

Во оваа пригода не можеме да даваме оценка за сето она што досега е кажано и напишано за актерот и актерското творештво и тоа, се разбира, не само во психологијата, туку и во другите науки и уметности. Тоа, практично, и не е можно, не само затоа што тоа е премногу обемно, туку и затоа што е и противречно. Тој факт говори за големината и особеноста на актерското творештво. Доволно е, во овој момент, само да си спомнеме на зборот **персона** кој во прво време, имал, значење на **маска**, а подоцна прераснал во **личност која носи маска**, во актер. Ова го истакнуваме затоа што **личноста** (персона) е најсложената и најсуптилната психолошка даденост. За актерот, во овој контекст на толкување, говори и Вјеран Зуппа. Тој вели: „Латинскиот збор **персона**, е преземен од етрурскиот, веројатно според грчкиот *prósopon*, кој изворно значи: театарска маска, а дури потоа она добро познатото: личност. Езоп е личност со маска на Роб кој слуша, и со лице на Некој кој се обидува да разбере. Тој, меѓутоа, никогаш не е и не може да биде Господар. На хоризонталното прашање каде ќе оди, тој не го знае одговорот, затоа што токму ова прашање отсекогаш се обидува да го разбере вертикално. Поради тоа е и севкупен. Еден за Господарот, другиот за Стражарот, но Себеси непознат.

Впрочем: „Што станува со битието,

штом одзади нема ништо?" Актер, *comédien*, *histrion*, ќе биде слика и прилика на оваа Езопова приказна.

Актерот ја презема улогата, ги менува маската и ликот, стражарите и господарите: него **го праќаат и го водат** во Меѓувремето на неговото темелно прашање: каде ќе одам?



Тоа Меѓувреме е *idios kosmos* на **актерот**. Она кон што тој без прекин е свртен. Затоа оценуваме дека тој е и сонувач, дека е чудака, и дека е лудак. Тој сосема природно ги има сите тие лица и сите тие маски. Странец на својата земја, странец лично.

Затоа што и понатаму не може да се сети каде ќе оди, ниту пак го гледаме каде е.

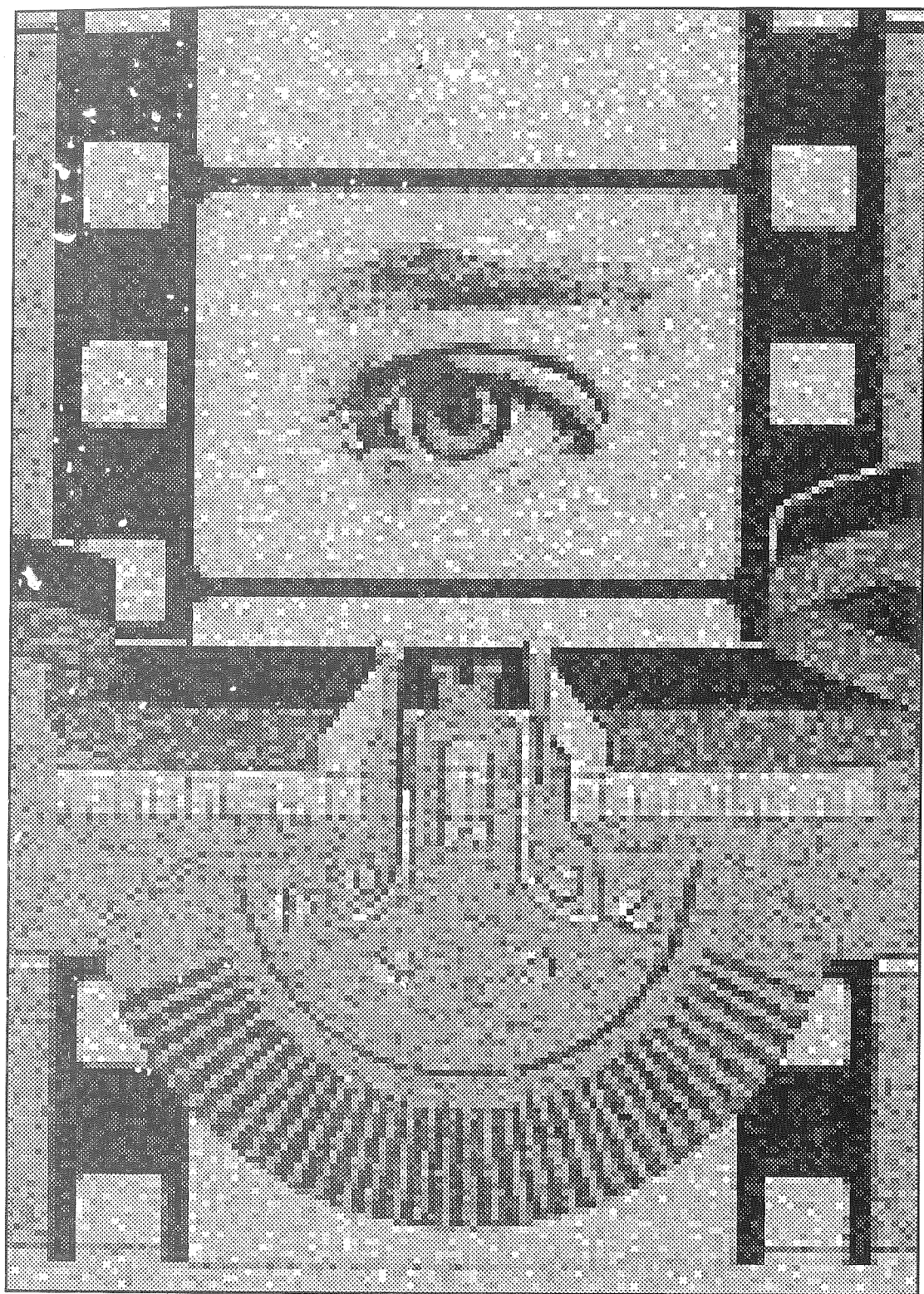
Верувам, меѓутоа, дека неговото лудило сè уште добро соработува со иднината". (Вјеран Зуппа, 1989., стр.69). □

превод од српски: Д. Рубен

Литература:

1. Adams, D.P.: The Person, Harcourt Braće Jovanovich, New York, 1990.
2. Arnhajm, R.: Umetnost i vizuelno opažanje, Umetnička akademija, Beograd, 1971.
3. Barron, F.: Creativity, Creative Person and Creative Process, Holt, Reinhart and Winston, New York, 1968.
4. Cross, P., Cattell, R. and Butcher: The personality pattern of creative artist, British Journal Psychology, 37, 1967.
5. Чепинчиќ, М.: Македонскиот игран филм, Кинотека на Македонија, Скопје, 1992.
6. Dizdarević, I.: Stvaralaštvo i društveno ponašanje mladih, Svjetlost, Sarajevo, 1980.
7. Dizdarević, I.: Stvaralaštvo i društveni razvoj, Psihologija, 3-4, 1989.
8. Dizdarević, I., Rakić, B.: Percepcija nekih mogućih činilaca razvoja obdarenih učenika, u knjizi: Kreativnost mladih i slobodno vrijeme, Zagreb, 1972.
9. Gavrić, T. Moć imaginacije, Rad, Beograd, 1989.
10. Kvaščev, R.: Psihologija stvaralaštva, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1981.
11. Kris, E.: Psihoanalitička istraživanja umetnosti, Kultura, Beograd, 1970.
12. Lippa, A.R.: Introduction to Social Psychology, Wadsworth Publishing Company, Belmont, 1990.
13. Leksikon filmskih i televizijskih pojmova, Beograd, 1993.
14. Mitri, Ž., Estetika i film, I i IV, Beograd, 1972.
15. Nikolić, S., Čiček, M. Borovečki, Ž.,: Drama i psiha - Teorija i praksa scenske psihoterapije, Nolit, 1990.
16. Ognjenović, P., The meaning of art and the organization of brain functions, Laboratorija za eksperimentalnu psihologiju, Beograd, 1994.
17. Panić, V.: Psihološko istraživanje umetničkog stvaralaštva, Naučna knjiga, Beograd, 1989.
18. Plaović, R., Elementi glume, Beograd, Rad, 1950.
19. Павловиќ, В.П.: Творештвото и музејската естетика, Метафорум, Скопје, 1994.
20. Wortman, B.C., Loftus, E.E., Marshall, E.M: Psychology, McGraw-Hill, New York, 1992.
21. Зануси, К.: Артистот во светлината на теоријата на информациите, Кинопис, 1, 1989.
22. Zuppa, V.: Uvod u fenomenologiju suvremenog hrvatskog glumišta, ili: Štap ili šešir, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1989.





ИЗБОР / ОПРЕДЕЛБА*

□□□□□□□□□□□□□□

ИЗБОР НА ТЕКСТ

Ерик Лежеб: „Како се решавате да работите некое сиеже?“

Сејмјуел Фулер: „Треба силно да ме заинтересира или да влезам во битка против нешто што ме вади од кожа, ме револтира или ме воодушевува.“

Најнапред, знајте дека не е срамно ако сакате да адаптирате литературен текст за екран. Други го правеле тоа пред вас и не останале помалку познати во историјата на филмот.

Благодарение на нив, често се слуша „Хамлет? Секако дека го знам, сум го гледал филмот!“ „Жил и Џим? Не, не сум ја читал книгата, но го гледав филмот трипати.“

Примерите се многубројни. Тогаш зошто да не им се приклучите?

Барем десетина книги ви се допаѓале, книги што ве занесувале во детството, што ве придружувале за време на младоста, и кои сега, како возрасен, сè уште ги чувате во вашата библиотека. Колкупати само, читајќи ги, сте ги замислувале, дури виделе, двобоите

на мускетарите, зачуденото лице на Алиса, бегството на грофот Монте Кристо? Илјадапати, две илјадипати? Правејќи го тоа без да сакате, без да знаете, сте го правеле и вашиот прв обид за адаптација.

Па зошто да не го направите тоа уште еднаш? Но овојпат вистински, одејќи до крај. Дали сте толку горди што не сакате да ја делите вашата слава на млад сценарист-адапатор со Шекспир или сте премногу срамежлив за да го сторите тоа?

- Признајте дека има од двете по малку.

Одлично, тогаш да зборуваме за други работи. Да зборуваме за адаптацијата. Да видиме прво што значи тоа. Според речникот Пети Робер, „адапатор(ка), е автор на адаптација (во театар или на филм)“. Ако оваа дефиниција не ви одговара, знајте дека втората не ќе ве унапреди многу повеќе, бидејќи таа опишува „механизам или дел од механизам“.

Во „Енциклопедијата на филмот“ од Роже Бусино, дефиницијата е појасна, но не сосема задоволувачка: „Во строго стручната смисла на зборот, работата на адаптаторот, што значи на специјалистот кој ги познава правилата на филмското пишување и на книгата на снимање и кој ги оформува за режисерот туѓите идеи, теми или сценарија“. И ав-

*Од „ТАЈНИТЕ НА АДАПТАЦИЈАТА“ од Тудор Елијад, 1981, Едиција Дижарик, Париз

торот завршува, велејќи: „Ако тој самиот е автор на оригинални сценарија, се нарекува сценарист. Може, значи, да се биде адаптатор без да се биде сценарист“.

Еве нè, значи, во с'ржта на темата. А и на една полемика стара колку и самата историја на филмот. Да не ве оптоварувам со детали ќе резимирам кажувајќи дека на филмот, вистински проблем му е проблемот на авторството.

Кој е авторот на филмот? Сценаристот, адаптаторот, режисерот или писателот на книгата според која е правен филмот?

Филмот секогаш се сметал за уметност, и како таков, една од неговите грижи, од почетокот, била да стави само еден потпис под делото. Како сликарството, литературата или театарот. Да, но маката е во тоа што филмот е колективна уметност. Тогаш што да се прави? За да не напишеме овде уште една книга која би се надоврзала на 17 282 други кои говорат за проблемите на филмот, ви предлагам како излез од оваа ситуација, неколку претходни предуслови - ориентир - договори - наречете го тоа како што сакате - што ќе можат, низ целово дело, да ни помогнат да зборуваме со ист јазик, да напредуваме во нашата задача која се состои од набројување на проблемите што адаптаторот може да ги сретне во својата работа.

Првото од овие уточнувања е да сметаме дека просто и јасно филмската адаптација е техничка работа.

Оваа операција се заснова врз повторно пишување на едно литературно дело така што тоа да може да се сними.

Очевидно е дека надвор од овој технички аспект, може, исто така, да се зборува за една друга димензија: талентот. Но, бидејќи оваа книга не е непогрешлив метод за стекнување талент, читателот ќе разбере, и ќе извини, што овде се задржуваме единствено на анализата на видливиот дел на замрзнатиот брег.

Патем, верувам дека голем дел од тешкотиите што ги имаат авторите на речниците и енциклопедиите при дефинирање на оваа работа, доаѓа од самиот збор „адаптација“. Тој нуди многу толкувања и многу асоцијации. Предлагам, значи, без намера да навредувам никого, дека специјалистите најмногу се при-

клонуваат кон еден друг термин што јас лично го сметам, за појасен. Тој доаѓа од глаголот „екранизира“ и би го заменил зборот адаптација со зборот „екранизација“. Овој збор можеби не е многу убав, но по мое скромно мислење подобро би ја дефинирал оваа операција.

Да додадам уште нешто што подобро од сите дефиниции ќе ја опише работата на адаптаторот. Во „Живот без маска“ Марсел Карне раскажува како работел со Шарл Спак при адаптирањето на „Тереза Ракен“. „Имав, - вели тој, чуден впечаток дека тргам конец од плетиво чии котелци лесно се попуштаат за да се формира големо волнено клопче. Плетилото, секоја чест, беше романот на Зола, а волненото клопче, сценариото...“

Се наметнува и едно друго уточнување: тоа се однесува на статусот на адаптаторот. Мошне често, читаме на шпиците од француските филмови „Сценарио од Монсавон“, „Адаптација на господин Дипон.“ Тоа како да укажува дека меѓу работата на сценаристот и онаа на адаптаторот има разлика. Но, по наше мнение таа не постои.

Да се разбереме еднаш засекогаш: или сценаристот е наполно специјализиран техничар способен да направи текст поаѓајќи од кој цела техничка екипа ќе работи за да реализира филм - а пак улогата на посредник што ја игра адаптаторот во овој случај е непотребна, или не е така.

Во вториов случај, зборот „сценарист“ би требало да биде заменет со „писател“, а зборот „адаптатор“ со „сценарист“.

Без оглед дали тргнува од оригинална идеја или од веќе напишана книга, техничката работа на сценаристот е иста. Секако, постојат разлики што ќе ги испитаме веднаш. Но знајте, пред сè, дека тие не се во врска со самата природа на работата, туку почесто со начинот на кој се врши таа. Сценарист или адаптатор, секогаш е еден оној што треба да го напише текстот кој ги следи, во двата случаја - оригиналното сценарио и адаптацијата - истите правила.

Значи, ние ќе го нарекуваме овде адаптатор оној што главно се нарекува сценарист. Единствено затоа што зборуваме за адаптацијата и за нејзините проблеми, а ни најмалку затоа што мислиме дека има разлика меѓу двете струки. Во ред, ќе кажете недо-

верливо и убедени дека сакам по секоја цена да ви докажам дека не е срамно да се биде адаптатор - но сепак, во практиката, повеќето продолжуваат да ги одвојуваат двете функции.

Точно, но нашиот општо познат оптимизам ни влева надеж дека денот кога оваа заблуда ќе биде разбиена не е многу далеку. Ако, сепак, таа истрајува, тоа е поради повеќе причини: најнапред навиката, или рутина-та ако сакате; потоа затоа што меѓу сценаристите кои работат денес, среќаваме луѓе што самите претпочитаат да се нарекуваат „адаптатори“ со оглед на тоа што нивната работа доаѓа дури откако резултатот на претходниот сценарист - на истиот филм бил оценет како незадоволувачки. Значи поради обсири тие се нарекуваат „адаптатори“ бидејќи точниот збор би бил „поправачи“. Конечно, а тоа е најраспространет случај, адаптаторот и реализаторот се една иста личност. Две објаснувања за таа ситуација: или сценаристот е неспособен докрај да ја заврши работата (да разработи книга на снимање за која ќе зборуваме подоцна) и реализаторот се оптоварува, или реализаторот - впрочем лошо платен - сака да го подели со сценаристот својот хонорар.

Во првиот случај би било поправедно да го нарекуваме сценаристот само „писател“, а во вториот би било пожелно реализаторот сосема едноставно да го наречеме косценарист.

За да завршиме еднаш засекогаш со овој проблем, дозволете ми да ги цитирам, од збор до збор, како да се мои зборовите на мистериозниот „А“, кој уште во ноември 1946 во број 2 од „Реву ди синема“ рече, заклучувајќи го своето пледоаје за подобра дефиниција на зборот сценарист: „Лингвистичката практика ја одразува практиката (добра или лоша) на еден занает. Обратното е можеби подеднакво точно. Токму тоа ја објаснува нашата желба да го преобразиме нашиот професионален речник. Ние мислиме, навистина, дека еден прецизен и јасен назив ѝ дава поголемо достоинство на функцијата, отколку еден вештачки, погрешен, недоволен или неразбирлив назив. Штетно е и не ѝ служи на чест на нашата уметност и на нашата индустрија, да ѝ ја препушти работата на секој од

нас на неизвесноста. Едно јасно одредување на улогите не го спречува меѓусебното влијание на соработките ниту ги отстранува поттикот и фантазијата, туку напротив“.

ОПРЕДЕЛБА

"Како можело да помине покрај толку убави работи, тоа животно!"

ФЕРДИНАНД ЗЕКА, еден од оснивачите на францускиот филм зборувајќи за некој си Шекспир.

Што и да правите за да адаптирате роман, треба да започнете сведувајќи го во димензии на филм.

Раскажувајќи како работел врз својата адаптација на „Злосторство и казна“, Лев Кулицанов вели дека кога би го снимале романот во неговата сеопфатност би биле потребни дваесет до дваесет и пет часови проекција.

Но тој располагал само со два и пол часа.

За да се прикаже целината на романот од Маргарет Мичел „Однесено од виорот“, пресметано е дека би требало 68 часа т.е. една недела проекција.

Но Кјукор располагал само со два и пол часа.

Еве го, значи, првиот проблем со кој нашиот адаптатор ќе се судри: скратување на текстот.

Неговото читање не ќе биде пасивно, туку активно. Едно прашање, што, сепак, ќе си го постави повеќепати, е што да се скрати, а што да се задржи.

За да одговориме, принудени сме да ја комплетираме дефиницијата за адаптацијата што ја изнесовме предмалку и да кажеме дека тоа е крајно субјективна постапка.

Тоа може да се прави на три начина:

а) Апсолутна верност:

Во овој случај адаптаторот ја почитува пораката и духот на делото по кое работи. И покрај сите напори што ќе ги правите во таа насока, овој метод може да се употреби мно-

гу ретко и примерите за него, во историјата на филмот, се скоро непостојни.

Оваа невозможност произлегува од самиот раздор меѓу особеностите на обете уметности, литературата и филмот. Обете имаат сопствен метод, како што ќе видиме веднаш, и улогата на адаптаторот којашто е улога на посредник, на преведувач, поради својата сопствена природа ја исклучува наполната непристрасност.

Сепак, во случај на класичните и многу познати дела, критиката и публиката ја бара непристрасноста.

Поради тоа Сузо Чеки Д'Амико вели: „Во областа на филмот убеден сум дека ако сценариото е направено според книга, речиси е подобро таа книга да не биде, таканаречено, ремек-дело“.

При адаптирањето на Шекспир, на повеќето автори што се држеле до принципот на апсолутна верност им се префрлувало за мошне театралниот карактер на филмот.

А сите што се обиделе да се оддалечат биле обвинети за предавство. Па, тогаш што да се прави?

б) Делумна верност:

Во овој случај адаптаторот ги задржува од оригиналниот текст главните личности, драмската линија и важните сцени.

На тој начин врши пренесување во филм внесувајќи некакви измени. Но и тука го обвинуваат за неверност.

Префрлувајќи му на Андреј Михалков-Кончаловски за скратувањата што ги направил за да го пренесе на екран „Благородничко гнездо“ од Тургенев критиката, сепак, признала дека епохата и начинот на живот биле прекрасно доловени.

„Двојна грешка“ вели адаптаторот. Од една страна затоа што со зачувувањето на деловите што ги исфрлил не би имал поверен филм, туку подетален, а од друга затоа што ни костимите ни декорот не одговараат на епохата“.

Михалков подоцна раскажува дека за да ја прикаже целата атмосфера на минатиот век, се посветувал со еден специјалист од Ленинград, одличен познавач на историографијата. Но тој не сакал да работи со него. „Знаете, му рекол, јас сум болен и немам на-

мера да се разболам уште повеќе. Веќе сум работел на филм и тоа искуство ме доведе до лудило. Се убив да ги опишам за секоја сцена, оружјето што го носеле офицерите во таа епоха, местото на ордените и начинот на нивното носење. А кога го видов филмот забележав дека медалот што еден свештеник би требало нормално да го носи околу вратот тој го обесил околу мевот. Режисерот ми рече дека така изгледало поубаво. Зошто тогаш сакаат да ме ангажираат? Нека си ја работи секој својата работа“.

в) Минимална верност:

Во овој случај, адаптаторот си зема во однос на делото скоро наполна слобода. Тој повеќе го задржува духот отколку содржината и се труди да оди над ограничувањата поставени од текстот, почитувајќи ја, сепак, неговата генерална идеја, неговата замисла.

Примерите за ова се многубројни.

Да ја земеме адаптацијата на „Магбет“ од Вајда, на пример. Неговиот филм носи наслов СИБИРСКА ЛЕДИ МАГБЕТ, а за него се инспирирал од новелата на Николај Лесков „Леда Магбет од Мзенската парохија“ која, пак, е пренесување на Шекспировата драма во руско село.

Кога се знае дека самиот Шекспир го нашол изворот на инспирација за неговиот текст во Холмшидските хроники тоа ги покажува последовните етапи на адаптацијата.

Насекаде љубовниците убиваат, но за секој адаптатор причините се различни.

Значи, сè е овде, бидејќи АДАПТАЦИЈАТА Е, ПРЕД СЕ, ЕДНО ТОЛКУВАЊЕ, ЕДНО ГЛЕДИШТЕ, ЕДНА ОПРЕДЕЛБА. □

Превод од француски:
Русомир Богдановски

IN MEMORIAM

MARCEL KARNÉ (MARCEL CARNÉ) (1909-1996)

Марсел Карне е роден во Париз во занаетчиско семејство, чии традиции требаше и самиот да ги продолжи. Напоредно со изучувањето на столарскиот занает и стапувањето во служба како чиновник, посетува вечерно техничко училиште. Во 1929 година го снима со сопствени средства својот прв документарен филм, **НОГЕН, НЕДЕЛНИОТ ЕЛДОРАДО** (*Noçent, Eldorado du dimanche*). Веднаш потоа почнува да се занимава со филмска критика, а кога Жак Фејдер се враќа од Холивуд, станува негов постојан асистент. Соработката со овој значаен уметник му го отвора патот и на Марсел Карне кон една бриљантна кариера. Автор на книгата *"Животот има убави заби"* (1975).

ГЕОРГИ ВАСИЛЕВСКИ

УДК 791.44.071.1(44)(049.3)
Кинопис 16(8), с. 91-99, 1996

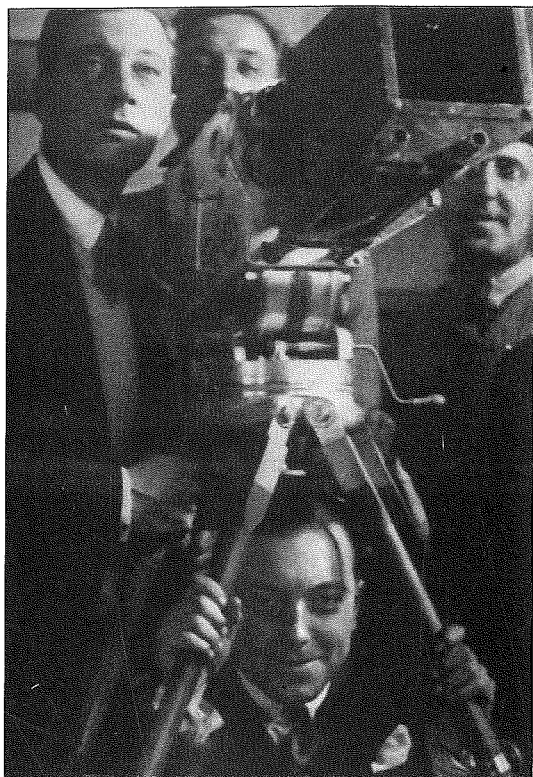
ПОЕТСКИОТ РЕАЛИЗАМ ВО ДЕЛАТА НА МАРСЕЛ КАРНЕ

Марсел Карне влезе во светот на филмот во атмосфера на нараснат интерес кај француските филмски работници за социјалните потреси и моралната резигнација на општеството кое почна драматично да ги чувствува ударите на економската криза. Тоа беше и времз кога големите ветувања на француските филмски импресионисти и надреалисти од дваесеттите години ја губеа не само привлечноста на своите визи и идеи кај любителите на новата уметност, туку и плодносноста на програмите во кои на филмот му се изрекуваа избрзани и непоколебливи забрани да остане настрана од книжевните или театарските помагала, какви што се фабулата, приказната и класичната драматургија.

Навистина, големиот предвесник на обновата на интересирањето за естетиката на реализмот, кому во триесеттите години му беше додаден прилогот поетски, Жан Виго, со својата прерана смрт како да го обезглави движењето кое наскоро на француската кинематографија ќе ѝ го врати загрозениот примат и таа со нова енергија ќе го освои не само домашниот, туку и европскиот пазар.



Марсел Карне



Марсел Карне (долу) како асистент на Жак Фејдер

Нешто пред Марсел Карне на освојувањето на поетиката на реализмот, а тоа значи, на проблематизирањето на социјалниот амбиент во кој како од искона талкаат сенките на губитниците, деградираните идеалисти, гангстерите, изиграните љубовници и криминалците, ќе работи со голема љубов, со многу интелигенција, но повеќе од сè, со многу талент, промоторот на Карне во светот на филмот и особено, во филмската режија, Жак Фејдер.

Карне, покрај критичарската активност што во тие години ја практикувал со завиден успех (1929-1936), снимал и поголем број кусометражни документарни филмови. Но пресудна ролја во одлуката на Карне да му се посвети на филмот, одиграл веќе спомнатиот Жак Фејдер кај кого асистирал во неговите три прочуени филмови, ГОЛЕМАТА ИГРА, ПАНСИОНОТ МИМОЗА и ХЕРОЈСКИ-ОТ КЕРМЕС.

Оригиналноста на својот талент Карне ќе го најави уште во својот прв долгометра-

жен игран филм ЖЕНИ (1936), чија режија, всушност, му ја препушти Жак Фејдер. Но поголема важност и значење од половичниот успех на неговото деби имаше за Карне соработката што тој ја оствари со прочуениот поет Жак Превек. Почнувајќи со ЖЕНИ, таа мелодрама за осовременетиот мит за Федра во која и двајцата автори мораа да ги платат долговите на почетничките илузии дека статичноста и непроменливоста на клишеата можат да оживеат со посредство на магијата на фантазијата, тие долго време ќе соработуваат и ќе го чуваат престижот на најдобар филмски тандем, феномен кој десетина години подоцна ќе се повтори во креативната спrega на талентите на Виторио де Сика и Чезаре Цаватини.

Но нешто од компромисните недоумици, толку специфични за раната фаза од творештвото и на најголемите филмски автори, ќе се повтори и во конструкцијата на приказната на наредниот филм на Карне и Превек, СМЕШНА ДРАМА (1937). Бизарното сиже за патетичните обиди на една жена, која ја играл големата ѕвезда на францускиот филм од триесеттите години, Франсоаз Розеј, да се скрие од здодевниот роднина кој ѝ е дојден во посета, а потоа е прогласена за убиена, па така неконтролирано го повлекува тркалото на апсурдот и ги изложува на светлина пороците на грабежливоста, лицемерието и лукавоста, како да е сочинето од елементи на фантазија и хумор кои си противречат. Од друга страна, многу повеќе отколку што тоа е случај во ЖЕНИ, филмот СМЕШНА ДРАМА ги трпи влијанијата на натурализмот преземен од богатата традиција не само во литературата, чиј најдобар израз доби во делото на Емил Зола, туку и во раната документаристичка школа фундирана во првите снимки на браќата Лимиер.

Но триумфот на талентот на Карне и Превек, допрва претстои; до него дојде со појавата на филмот БРЕГ ВО МАГЛА (1938), работен според романот на Пјер Мак Орлан во мошне слободна адаптација на Жак Превек. Уиграниот тандем овде веќе детаљно го конструира својот трагичарски универзум. Тој е заснован врз судирот меѓу светот на корупцијата, бруталноста и грабежливоста, од една страна, и беспомошноста на поединецот да се избори за својата среќа, од друга.

Дејствието на филмот е ситуирано во Авр, пристаниште во чие подземје царува бандитизмот на чело со неговите бонапартистички водачи; корави криминалци и подмитливи трговци кои им ги кројат судбините на беспомошните поединци. Во ова царство на опасни пресметки пристигнува нашиот херој, осамениот воен дезертер Жан, со намера да фати брод и да исплови во слободниот свет. Овде тој ја среќава самоглавата, но чувствителна убавица Нели, роднина на трговецот кој работи за криминалците, и заедничката судбина неповратно ги зближува овие две осамени суштества.

Ролјите на младите љубовници ги толкуваа Жан Габен, тогаш веќе култно име на францускиот филм, и прекрасната Мишел Морган, која по оваа ролја стана прва дама не само на францускиот, туку и на меѓународниот филм. Љубовта на Жан и Нели која во визијата на Карне и Превер се разгорува со сила на исконски бунт против сите забрани, уцени и казни, ја носи како моќен импулс што незадржливо се стреми кон среќата и својата спротивност - смртта.

Темата на фаталноста, воопшто, е еден од моќните агенси во разгорениот космос на човековите илузии, омразата и поделбите што Карне и Превер ги компонираат како трагичен огранок на космичките сили.

Интересно е дека не само во БРЕГ ВО МАГЛА, туку и во своите наредни остварувања овие двајца поети на човековите порази внимателно одбегнуваат драмски да ја разработат темата на љубовта и од неа да создадат некоја клучна интригантска игра. Нивните главни ликови, Жан и Нели, неповратно се втурнати во волшебниот вител на љубовта, па можеби токму затоа што оствареното спојување во трагичните околности станува неповратно и конечно, и самата љубов е трагична.

Во БРЕГ ВО МАГЛА мотивот на судирот го откриваме во силниот стремеж на Жан да се избори за правото на љубовта и среќата, од една страна, и дивеењето на мрачните сили, отелотворени во поведението на подмитливите криминалци и нивните прислужници. Жан Габен ќе стане жртва на бандитите кои како смртоносни фантоми ги опседнале полутемните улочки на зафрлените пристанишни квартави, сиромашните хотелски соби, маг-

ливите крајбрежни шеталишта и докови. Нивното фаталистичко присуство го подвлекува со трагичарски тонови зарипнатата сирена на бродовите што го напуштаат пристаништето и подмолно објавуваат дека од пеколната тежба што го заробила малиот град, нема каде да се побегне.

Па сепак, наспроти поразот на добрината и љубовта, светот во кој поделбата на добро и зло е остро подвлечена, како да не е докрај изгубен за добрите и благородните. Во визијата на Карне тој постои како спротивност на полот околу кој се групираат лажливците, корумпираните и ограбувачите. Добрината не постои само како метафизичка сила, туку и како реална моќ која се напојува од изворите на љубовта.

Талентот на Карне не се огледува само во уверливоста со која го слика кривкиот и трагичарски свет на жртвите. Тој наоѓа извонредно ефикасни миметски решенија за обликувањето на ликовите на негативците. Тие во



ДЕЦАТА НА РАЈОТ (1944 - 1945)



БРЕГ ВО МАГЛА (1938)

своето однесување понекогаш ги користат виртуозно манирите на рафинираните буржуи, другпат добиваат улога на пророци на фаталниот исход на навидум разрешливи недовразбирања, чувајќи ја притоа заедно со припадноста кон слоевите осудени на распаѓање, уште и специфичноста на својата индивидуалност. Видени низ оптиката на револутиот што авторот никако не го банализира и деградира во патетично обвинување на нивното поведение, туку најчесто го коментира со саркастична смеа или непосреден хумор, тие претставници на морално-социјалниот гнилеж, не можеш, сепак, докрај да ги отфрлиш ни да не го насетиш во нивните изопачени егзистенции синдромот на осаменост, напуштеност и изолационизам.

Но поетскиот реализам, каков што тој ни се открива во стилот на Марсел Карне, не ги исцрпува своите вредности во драмската и

трагичарска констелација на судирите, подигнати на ниво на бунт против мрачните сили на злото. Пред да се појават филмовите на Карне, француската кинематографија можеше ретко да посочи примери во својата продукција во која дијалозите добија толку јасна функција на регулатор на драмското дејствие. Квалитетот на фотографијата, од друга страна, која во оствареното единство на фактографска уверливост и надреалност, можеби најнепосредно го дефинира концептот на поетскиот реализам, па небаре сама од себе ја произведуваше музиката, во исто време дискретна, и драматично впечатлива, е рамноправен дел од стилското единство на целокупното остварување.

По големиот успех на **БРЕГ ВО МАГЛА**, Марсел Карне се согласи на ризикот да ја проба среќата во реализацијата на филмот **ХОТЕЛ СЕВЕР**, без соработка на Жак Превер. Искушенијата беа големи до толку повеќе што новиот сценарист и автор на дијалозите, Анри Жансон, не можеше да ја разбере природата на трагедијата со чии херојски импликации тандемот Карне-Превер беа во извонредно интимен дослук. Навистина и во **ХОТЕЛ СЕВЕР** меѓу протагонистите на главните ролји се најдоа актерски величини од форматот на една Анабела, тогашна голема звезда на францускиот и американскиот филм, фаталната Арлети, извонредниот драмски артист Луј Жуве и големиот миленик на француските и американските гледачи, Жан Пјер Омон, и тие извонредно ги извршија своите задачи. Не се без извесна лирска вредност ни секвенците проткаени со типично Карнеовска меланхолија. Но поезијата на овие инспиративни глетки направени во париските предградија не можеше да ги скријат пукнатините на драмскиот монолит на приказната, па така сторијата за двајцата вљубени кои што поради големата беда решаваат да си го одземат животот, завршува како патетична мелодрама, без изворна емоционална сила што ги сврзува судбините на трагичните љубовници.

Но затоа наредниот филм на Марсел Карне, **ДЕНОТ СЕ БУДИ** (1939) во кој Превер повторно се појавува како автор на сценариото и дијалозите, ќе го надмине, според мислењето на многумина современици, успехот на

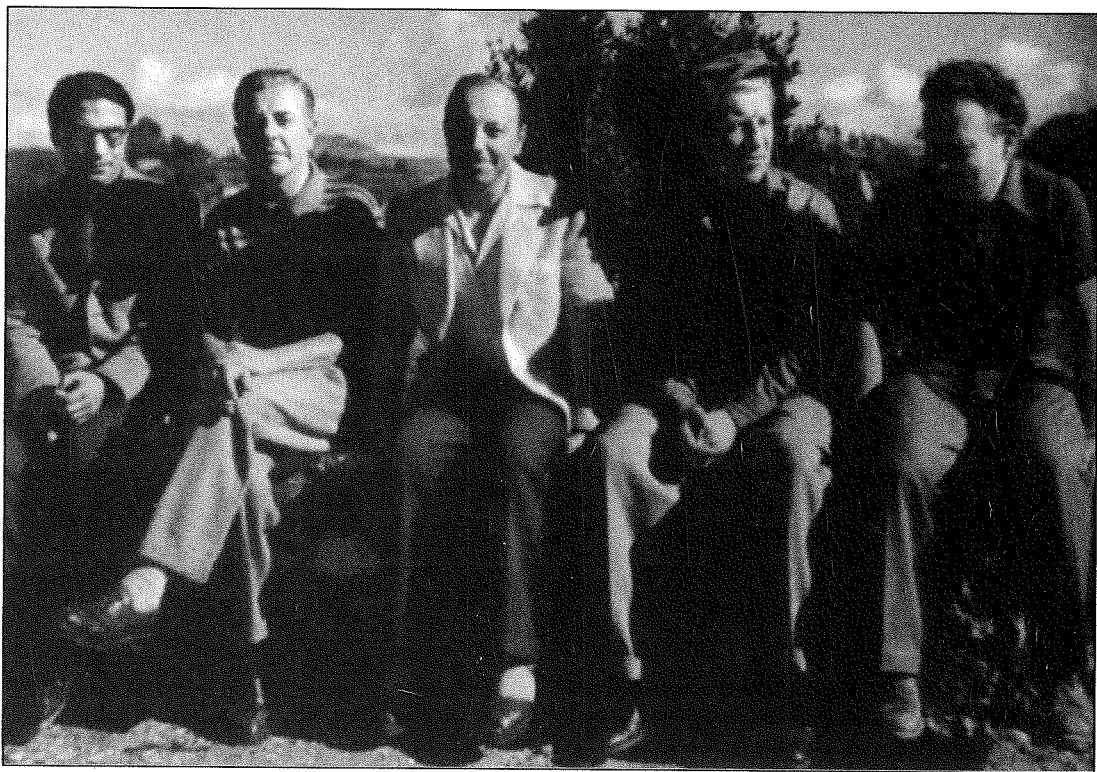


ТЕРЕЗА РАКЕН (1953)

БРЕГ ВО МАГЛА. Не е тешко да се заклучи дека овие два филма ги обединува идејата на заедничката судбина на бунтовникот против социјалните зла и неправичноста. Импулсот на добрината што допре до нежното и херојско срце на Мишел Морган во БРЕГ ВО МАГЛА, го наведе и херојот од ДЕНОТ СЕ БУДИ, кого исто така го игра Жан Габен, на убиство. Тој како библиски прогнаник се крие во мансардата на изолираната кука во бедниот квартал и турнат во вителот на спомените за изгубената љубов, го подготвува сопственото самоубиство. Самостојноста и неподмитливоста на моралот на овој губитник е во остар контраст не само со моралната хипокризија и додворништво на ривалот кого го ликвидира поради тоа што му нанесол голема човечка навреда, туку и со преостанатите ликови кои, пак, од своја страна, се чини, не живеат интегрирани во овој макар и кукавички свет, во ова заедништво, туку ропски го одминуваат и се соблазнуваат од неговите химери.

Како што по помалку од една деценија по појавувањето на филмовите на Карне Холивуд ќе го создаде својот модел на црниот филм (FILM NOIR), така и авторот на БРЕГ ВО МАГЛА и ДЕНОТ СЕ БУДИ, ја разви т.н. црна поезија во иконографските решенија на полутемниот ентериер тоа мрачно кралство на осамениците, во кое хероичната фигура на аутсајдерот се поистоветува со атмосферата на напуштеност, резигнација и аскетизам. Морално психолошки црната поезија во ДЕНОТ СЕ БУДИ се манифестира во раскилот на нашиот херој со општеството репресивно исправено пред него како статичен законик на кој не смееш да му приговориш, драмски, пак, во синтезата на неподмитливото бунтовништво, на резигнацијата и стоицизмот.

Ова јадро на моралните доблести најде извонреден естетички еквивалент во раскажувачката структура на приказната, во која секоја ретроспекција на настаните што го доведоа Жан Габен до судбоносното решение



Жозеф Косма (композитор), Жак Превер (поет и сценарист), Марсел Карне, Жан Габен, Александар Тронер (снимател)

да крене рака на никаквецот кој арогантно и цинично сака да ги присвои за себе и туѓата среќа и туѓата волја, секој гест, секоја измена во лицето на актерот, открива некоја нова димензија на трагичната положба на ликот што тој го толкува и некое ново сознание за неговата интимна личност.

Годините на германската окупација ќе ги изгонат од татковината најзначајните автори на францускиот филм. Рене Клер отпушта најпрвин во Велика Британија, а потоа во Холивуд каде што наскоро се доселија уште Жан Реноар и Жилиен Дививие, како и актерите Мишел Морган, Жан Габен, Мишел Симон и др. Единствен од славната режисерска четворка што го сочинуваше најрепрезентативниот дел на францускиот предвоен филм кој не замина за Холивуд беше Марсел Карне. Неговите филмови беа забранети за прикажување во Франција, а потсилената цензура што окупаторот и владата на Патен ја воведоа за сето она што излегуваше од француските студија, го турнаа Карне во позиција на извесна изолација. Неговата намера да го реализира футуристичкиот филм БЕГАЛЦИ ОД ГОДИНАТА 4000-ТА, за кој темелно се подготвуваше и направи голем број нацрти, не беше по вкусот на властодршците и тој проект мораше да се одложи. Така се случи наместо во далечната иднина својот нареден филм, ВЕЧЕРНИ ПОСЕТИТЕЛИ (1942) Карне да го лоцира во ренесансното милје на средниот век. Главниот лик на оваа легенда, ѓаволот, требаше според замислата на сценариото на Жак Превер, да има некои белези на Хитлер. Но овие алузии во завршната верзија не беа докрај разработени, така што гледачите, кои, патем речено, го пречекаа новиот филм на Карне со овации, припишувајќи му својства на генијално остварување во кое на најубав начин беше демонстриран рафинираниот вкус на еден беспримерен естетизам и во кој демонстрираа фантазијата и интелигенцијата, не можеа тие алузии ни да ги насетат.

Сепак, заедно со критиката која од своја страна ги квалификува ВЕЧЕРНИТЕ ПОСЕТИТЕЛИ како грандиозна конструкција на духот и талентот гледачите хипнотички ја следеа приказната изнурната од пасторалното минато, како осовременета бајка за сила-

та на злото и триумфот на љубовта. Таа зборува за средбата на двајцата патувачки пејачи, Жил и Доминик со Ани, ќерка на сопственикот на еден старински замок. Иако пратеник на ѓаволот, Жил ќе се вљуби во Ани и ќе одбие да ги слуша заканите на својот господар. За да ја казни неговата непослушност ѓаволот ги претвора младите љубовници во кипови, но притоа не успева да го спречи тупкањето на нивните срца кое непослушно и победоносно се огласува под студениот камен на кипот.

Во борбата на верната и непоколеблива Ани за правото на својата љубов современите на ВЕЧЕРНИТЕ ПОСЕТИТЕЛИ го гледаа симболот на отпорот на Французите спрема дијаболскиот окупатор.

Успехот на овој филм за чии поетски вредности смогна сили да најде убави зборови и критиката на вишиевскиот режим, го измени и статусот на неговите автори обвинети во очите на цензурата за субверзивна активност. Така на Карне и Превер им беа одврзани рацете да пристапат кон реализација на своето наредно ремек-дело, ДЕЦАТА НА РАЈОТ, чие снимање почна во 1943, а заврши поради воените услови на работа, дури во 1945 година.

Романтичната историја за големата љубов на пантомимичарот Жан Гаспар Дебиро, кој бранејќи ја честта на својата љубена го убива дрскиот насилник и поради тоа е уапсен, им ја беше раскажал на Карне и Превер, големиот актер Жан Луј Баро, кој откако ги придобил своите славни пријатели за реализација на приказната што го потресла целиот Париз, ја беше добил главната улога на несреќниот пантомимичар.

Дејствието на филмот се одигрува во XIX век. Историските рамки што ја одредуваат епохата во која интерпретаторите на езотеричната игра на љубовта, тагата и стоицистичкото трпење, добиваат двојна функција на непосредни носители на драмата и нивни интерпретатори, добиваат и самите улога на драмски посредник за актуелизирање на недоловливите и по нешто апстрахирани настани. Во тоа живописно и романтично милје се вкрстуваат судбините на сензибилните актери, пантомимичарите, анархистите, куртизаните, поетите, ситните крадливци и големите

сонувачи. Тие како да си ги менуваат еден со друг ролјите, прескокнувајќи ги, во исто време, преградите што го одвојуваат полето на уметноста од непосредниот живот, сцената на театарот од сферата на имагинацијата.

Судбините на овие ексцентрични, романтични и таинствени ликови понекогаш буквално се преплетуваат со судбините на хероите што ги интерпретираат на театарската сцена. Всушност, филмот и почнува како една илузионистичка претстава; завесата се крева и почнува заплетот во кој тажниот Батист е несреќно вљубен во таинствената Гаранс, а него го љуби скромната Натали. Тие по многу години, кога се чинело дека ги преболеле старите рани, повторно се среќаваат и повторно изнурнуваат на површина незгаснатите чувства на љубовта, пожртвуваноста, одмаздата, за да исчезнат (дали за секогаш?) во карневалскиот метеж со кој, всушност, и почна имагинарната игра во светот на илузиите испреплетен со светот на стварноста.

Таинственоста и променливоста на емоциите што ликовите од ДЕЦАТА НА РАЈОТ ги туркаат од една љубов во друга, од еден сон во друг, наоѓаат наративен пандан во класичниот модел на триото преземено од италијанската комедија дел арте. И во ДЕЦАТА НА РАЈОТ, како и во старите италијански алегии, секој од трите костимирани ликови според улогата што му е наменета ја згуснува во одделни пасажии од фабулата на филмот сета приказна и ја извлекува неговата поетска компонента. Карне умее во таа еквилибристичка игра на поетските синтеси и наративни апстракции да ја направи невидлива границата на преминот од една во друга ментална и духовна состојба на ликовите. Аурата која ги обединува трансформациите од состојба на меланхолија во екстаза, од тага во младешки занес, дотрајува да ја чува целината на поетскиот неред и да не ги остави фрагментите да се распрснат надвор од гравитационото поле на единствената и хомогена визија на светот на уметноста.

Големиот успех што го постигна ДЕЦАТА НА РАЈОТ не можеше да не го покаже и лошото лице на успехот. Карне и Превер во очите на своите љубители беа должни да работат и натаму заедно, а она што ќе го остварат ако не го надмине триумфот на ДЕЦАТА

НА РАЈОТ, тогаш, барем, да го одржи стекнатото реноме и високото квалитативно ниво. Но практиката ги демантира овие големи барања, па така нивниот нареден филм ВРАТИТЕ НА НОКТА (1946) ќе открие и некои негативни аспекти на езотеричната поетика на ДЕЦАТА НА РАЈОТ. Иако приказната на новиот филм беше конципирана како реалистички приказ на егзистенцијата на еден млад човек во милјето на повоеан Париз, таа е докрај апстрахирана и дематеријализирана од честата употреба на симболите на судбината. Поезијата на тагата и страстите врасена во стилот на предвоените филмови на Карне, во ВРАТИТЕ НА НОКТА е насилно инкорпорирана во натегнатите и неприродни дијалози. Изневерените критичари одеа толку далеку во изливот на своето незадоволство што филмот го нарекуваа пародија на Превер. Сепак, и во тие претерувања не можеше да се оспори високото мајсторство со кое Карне ја раководеше играта на младите актери Ив Монтан и Натали Натие.

Ни наредниот филм на Карне, МАРИЈА ОД ПРИСТАНИШТЕТО (1950) во кој ја прекинува обработката со Превер, нема да му донесе нови признанија, па дури, како што критичарите во своите ламенти, ќе продолжат да го обвинуваат, ќе го оддалечат од неговите изворни преокупации, сеедно што по толку години главната ролја во неговиот нов филм повторно ќе му биде доделена на Жан Габен.

Стануваше очигледно дека Марсел Карне минува низ некоја фаза на творечка криза. Во содржините на неговите нови филмови почвата на стварноста што некогаш ја напојуваше неговата имагинација, сега стануваше ровка. Филмот ЖИЛИЕТА ИЛИ КЛУЧОТ НА СОНИШТАТА (1951) ги разнежи љубителите на апстрактните симболи со лирските изливи на фантазијата, но во приказната за мечтаењето на еден млад затвореник (Жерар Филип) кој треба да се сретне со својата љубов во некоја имагинарна земја, сликите на сонот се вкаменуваа во клише кое остро ѝ се спротивставува на слободата на фантазијата.

Но адаптацијата на романот на Емил Зола, ТЕРЕЗА РАКЕН (1953) со Симон Сињоре во главната ролја ќе им донесе на почитувачите на талентот на Марсел Карне, многу радост; во неа непосредно и драматично ќе

биде актуелизиран мотивот на фаталноста чии робови овојпат станаа мажествениот, силен и чувствителен Раф Валоне и незадоволната, унесреќена Симон Сињоре. ТЕРЕЗА РАКЕН, сепак, претставуваше некој вид збогување со старите преокупации на Карне, кој почнувајќи со филмот ВОЗДУХОТ НА ПАРИЗ (1954), сè почесто им прави отстапки на комерцијалните барања на продуцентите. Обидите, пак, да побара нови драмски и морални мотиви во животот на модерната младина, како што тоа го стори во филмовите ИЗМАМНИЦИ (1958), или НЕСИГУРЕН ТЕРЕН (1960), не ќе му ја донесат очекуваната творечка сатисфакција. Голем број критичари, особено радикалните соработници на прочуеното списание „Cahiers du cinèma“, ќе му приговорат дека не ги познава проблемите за кои зборува со полемичка реторика и оти нивната социјална острина ја разблажува туркајќи ги ликовите во сферата на сентиментот и личните

недоразбирања. Од овие приговори не ќе бидат поштедени ни наредните филмови на Карне, ТРИ СОБИ ВО МЕНХЕТЕН (1956) со Ани Жирардо и Морис Роне во главните роли и МЛАДИТЕ ВОЛЦИ (1968).

Последните години од творечкиот век на Марсел Карне не беа многу среќни и тие не му донесоа на авторот на БРЕГ ВО МАГЛА или ДЕЦАТА НА РАЈОТ признанија кои во минатото се изрекуваа со екстатичен занес. Времето - велеше Антониони - проработи против Карне. Но неговите филмови иако застапени го стимулираа формирањето на новиот вкус, на чувствата и поезијата со кои ќе бидат проткаени најдобрите дела на современиот европски филм. □



Џон Форд и Марсел Карне на фестивалот во Венеција

ФИЛМОГРАФИЈА НА МАРСЕЛ КАРНЕ

ЖЕНИ (JENNY, 1936)
 СМЕШНА ДРАМА (DRÔLE DE DRAME, 1937)
 БРЕГ ВО МАГЛА (QUAI DES BRUMES, 1938)
 ХОТЕЛ СЕВЕР (HÔTEL DU NORD, 1938)
 ДЕНОТ СЕ БУДИ (LE JOUR SE LÈVE, 1939)
 ВЕЧЕРНИТЕ ПОСЕТИТЕЛИ (LES VISITEURS DU SOIR, 1942)
 ДЕЦАТА НА РАЈОТ (LES ENFANTS DU PARADIS, 1945)
 ВРАТИТЕ НА НОКТА (LES PORTES DE LA NUIT, 1946)
 МАРИЈА ОД ПРИСТАНИШТЕТО (LA MARIE DU PORT, 1949)
 ЖИЛИЕТА ИЛИ КЛУЧОТ НА СОНИШТАТА (JULIETTE OU LA CLÉ DES SONGES, 1950)
 ТЕРЕЗА РАКЕН (THÉRÈSE RAQUIN, 1953)
 ВОЗДУХОТ НА ПАРИЗ (L'AIR DE PARIS, 1954)
 ЗЕМЈАТА ОД КАДЕ ШТО ДОАЃАМ (LE PAYS D'OU JE VIENS, 1956)
 ИЗМАМНИЦИ (LES TRICHEURS, 1958)
 НИЧИЈА ЗЕМЈА (TERRAIN VAGUE, 1960)
 ХРАНА ЗА ПТИЧКИТЕ (DU MOURON POUR LES PETITS OISEAUX, 1962)
 ТРИ СОБИ НА МЕНХЕТЕН (TROIS CHAMBRES À MANHATTAN, 1965)
 МЛАДИТЕ ВОЛЦИ (LES JEUNES LOUPS, 1967)
 УБИЈЦИ ВО ИМЕТО НА ЗАКОНОТ (LES ASSASSINS DE L'ORDRE, 1971)
 ЧУДЕСНАТА ПОСЕТА (LA MERVEILLEUSE VISITE, 1973)

БОЈАН ИВАНОВ

УДК 77.04:06.064(100)(049.3)
Кинопис 16(8), с. 100-103, 1996

"ФОТОМЕДИА '96" - ИЗЛОЖБАТА И ИЗЛОЖЕНОТО

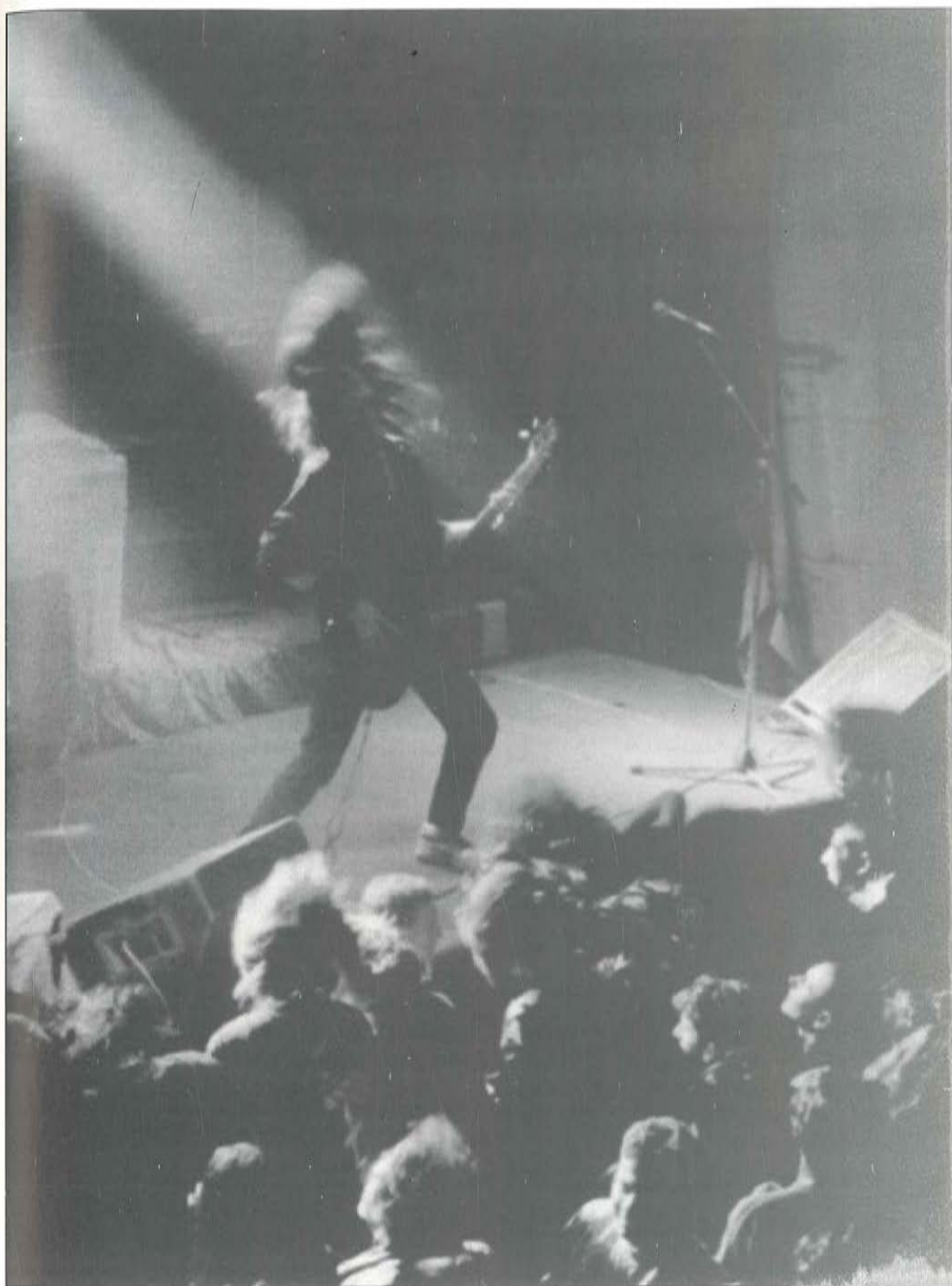
□□□□□□□□□□□□□□

Со изобилието експонати и разнородноста на опфатени теми и мотиви, со разновидноста на техниките и авторските постапки, како и со широкото зафаќање од меѓународниот контекст на современиот фотографски идиом, поставката на „Фотомедиа '96“ се наложува како извонредно значаен културен

настан. Овој спектакл на фотографијата, остварен во просториите на Уметничката Галерија Скопје (13.11.-13.12.1996), претставува зрел производ на повеќегодишните настојувања на организаторот, врз јасно поставени цели и саморазбирливи критериуми, да изгради една престижна биенална манифестација на модерната визуелна култура. Според тоа, основната развојна претпоставка врз којашто почива „Фотомедиа '96“ би можела да се соопшти и преку страста која група посветеници на фотографскиот израз ја имаа преточено во трајна потреба од натамошното унапредување на фотографскиот медиум и неговото вградување во тековните вредносни матрици



„Работник“ (Манфред Кригелштејн, Германија)



„Санаториумски живот 2“ (Станимир Неделковски, Македонија)



„Браќа“ (Георг Борисовски, Украина)

на авторскиот труд. Вака поставените цели на манифестацијата се, несомнено, веќе остварени. Останува прашањето на поставените критериуми.

Имено, од „Фотомедиа '96“ се очекуваат и одредени критериуми за фотографијата, за нејзината уметничка компонента, за експресивните својства на медиумот, воопшто. Станува збор за сосредоточен, делотворен израз на методолошките претпоставки, којшто популаризацијата на фотографската практика и на нејзините артефакти, остро ќе ја издвои од автентичното унапредување на оние творечки процеси чијашто изразна осно-

ва е фотографската технологија. Во тој поглед, поставката на „Фотомедиа '96“ е монолог за сигурниот растеж на манифестацијата, кој одвај да содржи по некоја поплатно срочна мисла за можните или неопходните перспективи на уметничкото дело. Како поинаку би можел да се протолкува впечатокот на ликовниот критичар, чиешто сеќавање на некој успешен ликовен настан е лишено од возбудата, вчудоневиденоста или уживањето искусени пред одделни експонати вградени во настанот. Тоа што ефектната организација, селекција, излагање и каталожка обработка на „Фотомедиа '96“, како целина многукратно

ги надминува дострелите на делата опфатени со овој проект, говори за инхерентната слабост во артикулацијата на критериумите, што од своја страна сериозно се заканува да ги компромитира, и напорите, и намерите на организаторот.

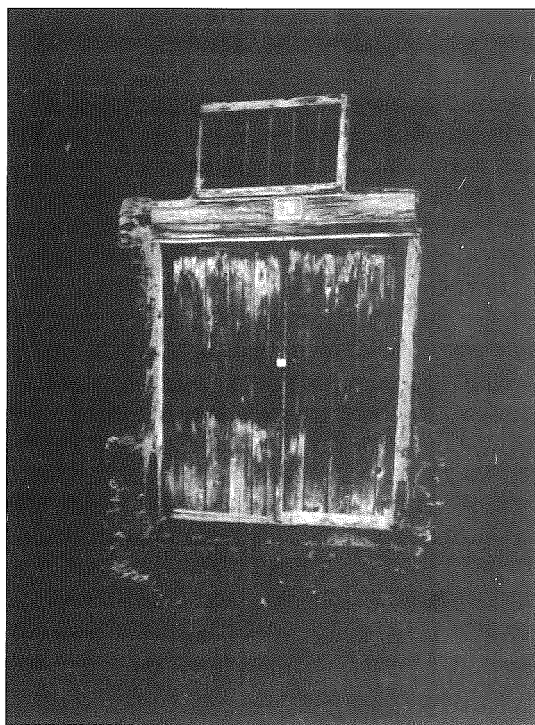
Првичните размисли околу причините за конфронтација меѓу изложбата и изложението го наведуваат ликовниот критичар да посегне по аналогните сознанија, главно стекнати во средбата со периодичните презентации на дејноста остварувана во асоцијациите на сликарите, карикатуристите или архитектите, а чијашто редовност веќе со децении го одредува ритамот на ликовниот живот. Смеслата на таквите изложби се остварува, во прв ред, преку унапредувањето на професионалната позиција на уметникот, а само во исклучително ретки пригоди се работи и за афирмирање на критериумите коишто придонесуваат кон унапредувањето на неговата творечка позиција. Токму на рамништето на критериумите, „Фотомедиа ‘96“ засега ја продолжува традицијата на ликовните настани за коишто е поважно кој излага, кој со колку дела е застапен и која генерација или јазична ориентација е доминантна. Следствено, наградените дела се од неспоредливо помала важност од наградените уметници, од нивната национална припадност, или возраст и пол.

Од аспект на системското, историографско дејствување, таквата тенденција поседува карактер на бавен, но незапирлив дегенеративен процес, чишто рани симптоми се откриваат и на „Фотомедиа ‘96“ - најнапред во воздржаноста на организаторот кон заемањето проблемски, или макар тематски ангажиран став по сè уште отворените прашања за местото на фотографијата во денешницата, за технологиите коишто ја одредуваат суштината на медиумот, за автентичниот фотографски мотив...

Во моментот кога владее општата увереност дека најголемиот дел од проектите на модерното време се само неодговорен политички, социјален и културен експеримент, чишто трагични последици по светот и човекот секојдневно наново се откриваат, сосема е разбирлива одбивноста спрема исчекорувањето од изодените врвици што безбедно водат кон сигурните, секогаш повторливи ре-

зултати. Уметноста, пак, наспроти сè, и натаму останува тајна, затскриена со непросирните човечки мотиви, недофатлива зад густотот преплет на социјални односи, несогледлива од силните, непрекршени одблесоци на стварноста каква што е и каква што би можела да биде.

Судбината на „Фотомедиа ‘96“, поточно, судбината на идните изданија на оваа манифестација, непосредно е сврзана за решителното прифаќање на неизвесностите што го следат обидот за расветлување на барем дел од тајната на фотографијата. Наедно, тоа значи и решително напуштање на затвореното, цеховско поимање на медиумот и застапување за истражувачката димензија во фотографското творештво. Досегашните резултати на манифестацијата заслужено го имаат привлечено вниманието на јавноста. Во годините што следуваат, изложбата треба да го привлече и вниманието на фотографите коишто, не задоволувајќи се само со излагањето на своите проекти, го бараат најповолниот сплет на критериуми за вреднување на сопствената авторска мисија во целина. □



„Под катанец“ (Дарко Башески, Македонија)

ТОМИСЛАВ ОСМАНЛИ

УДК 791.43.05:769.9(497.1)(049.3)
Кинопис 16(8), с. 104-111, 1996

СУПЕРЈУНАЦИТЕ СО ДВОЕН ИДЕНТИТЕТ

ОД МИТОВИ ДО
ВИГИЛАНТИ

□□□□□□□□□□□□□□

(Кон книгата "Осаменост на суперхероите: Капетан Нитрат" на теоретичарот и стрип-сценарист Борислав Станоевиќ и графичарот Синиша Радовиќ во издание на "Дедалус", Белград, 1996 година)

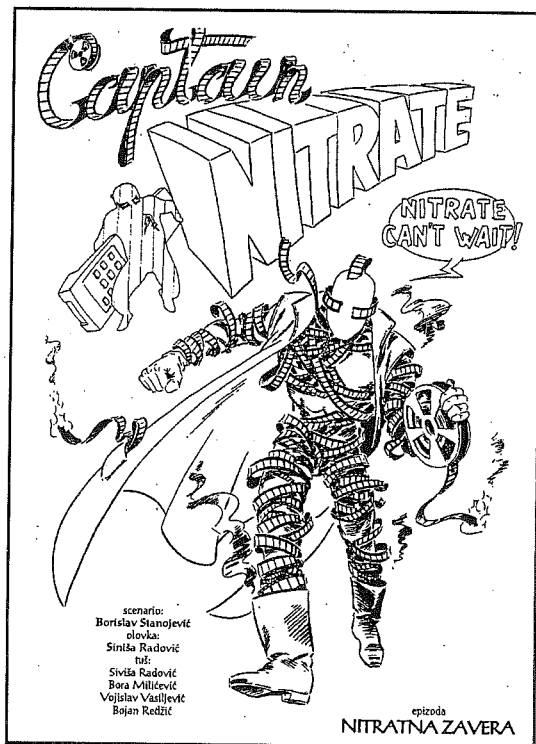
Во ова уморно време, на депресивниот полуостров што стана CNN-ова арена на најжестоките документарни жанрови, значи во времето на општиот распад на сите вредности и надежни очекувања, во најновиот, петти авторски бран на позната белградска стриповна школа и во годината на заокружувањето на шесте децении на српскиот стрип - се појави нов суперхерој. Капетанот Нитрат, духовното чедо на теоретичарот, сценарист и филмски работник Борислав Станоевиќ и цртачот Синиша Радовиќ, се појави во особена стрип-книга "Капетан Нитрат" која спојува една извонредно богата теоретска рамка во обемниот аналитичен есеј "Осаменост на суперхероите" со стрипот што го промовира новиот суперјунак од јужноевропската современост.

Веќе со своето име, Капетанот сочинет од запалливата супстанција (на нитратната лента), олицетворува борбен, пламенен ју-

нак, појавен на опустошеното поле на постмодерниот свет. На овој особен суперхерој, веднаш ќе се испостави, не му е предодредена месијанската улога во тој, туку само и единствено - во светот на наративните медиуми. Капетан Нитрат е, имено, чедо на блиската врска меѓу филмот и стрипот, што функционира, пред сè, во идеите и богатата имажинација на неговиот творец. Потоа и во општата стриповска свест.

ПОСТМОДЕРЕН (ЧУДЕСЕН) ХЕРОЈ

Како што е познато, Суперхероите се јавуваат во времињата на кризи, неизвес-



ност, кога се излучува безнадежност и кога расте чувството на општествениот безизлез. Така, суперхероите од првата генерација во медиумот на стрипот се појавија помеѓу големата економска криза, во екот на појавата на нацизмот и Втората светска војна. Тие не се случајно тука. Суперхероите имаат крупни, цивилизациски, но и етички и масовно-психолошки мисии. Од една страна, се појавуваат, за да ги исправат дефектите во простосмртниот свет и така да го обноват универзалното важење на принципите на апсолутната правда и постојниот ред на нештата. Тие по правило се борат за конзервирањето на загрозуените традиционални вредности и структури.

Тој вкупен контекст е особено важен за одредувањето на стилските својства на новопојавениот јунак - во драстично променетиот свет. Овој свет, имено, никој веќе не може да го спаси. Тој е, како што потсетува и авторот Борислав Станоевиќ во својата богата студија за суперхероите, една неизвесна модерна реалност, истрошена помеѓу 100-те години на филмските фантазии и, едновременно, исправена пред хилијастичките застрашувања за крајот на светот. Во едно хегеловско, а денес веќе и вендерсовско време во кое сè мириса на - крајот на историјата.

Впрочем, Вим Вендерс е тројно врзан за проектот на белградските стрип-автори. Најнапред, како што тоа го соопштува филмскиот критичар и теоретичар Динко Туцаковиќ во кохерентната рецензија за оваа, како што проникливо ја нарекува, „графичка новела“ на Станоевиќ: „... некои исклучително значајни автори од светот на филмот, со стриповско педигре (како Вим Вендерс, на пример) ја поддржаа појавата на овој стрип, како во фазата на идеја, така и во финалната верзија“... Таа поддршка од авторот на филмските елгии за тажните осамени ангели од НЕБОТО НАД БЕРЛИН и исто такви уморни луѓе од ДО КРАЈОТ НА СВЕТОТ, секако, не е случајна.

Од друга страна, во почетокот од есејот на Станоевиќ посветен на осаменоста на суперхероите, како негово мото, стои имено мислата на Вендерс: *„Американците ја колонизираат нашата потсвест“*. Независно што - заради комплетност - кон ова медиумски точно поаѓалиште, треба да се додадат уште и

интерпретативните зборови: „...И таму го пронајдоа изворот на неисцрпната, митолошката надеж во спасот на светот!“ Што е важно да се каже особено во контекстот на творештвото на „седмата“ и „деветтата“ уметност кои, впрочем, како и другите, непрекинато се напојуваат од тој извор. Создавањето, во таа смисла, не е ништо друго, туку судир. Агон. И драмска борба меѓу јунаците, а низ нив и на постојаните принципи, идеи и чувствувања за разочарувачкото дејство на ослободената Деструкција и еликсирот на приказните од („Вендерсовата“) внатрешна колонија во која би требало да се обновуваат дел од силите на потиснатиот Ерос...

ПРОДУКТИВЕН ХИБРИД

Возбудата што ја добива читателот, запознавајќи се во воведните табли на новиот суперхеројски стрип „Капетан Нитрат“ од Борислав Станоевиќ е, имено, спојот на стрипот и филмот, двата медиума што се во стара органска, драмско-иконографска, и во сè поцврста (наративно-медиумска) комерцијална врска. Така, наеднаш, носачот на „филмски спомени“, старата, превладеана филмска нитро-лента ја подготвува својата одмазда. Имено, во алхемискиот процес во нитратната супстанција што ја загрева „архивистот од трет ранг“ Ватрослав Восток, се одвива процесот на фантастичната „атомска персонификација“ на најнеочекуваните оживевани личности и слики, при што чудесната енергија на нитратните фотофиксаци експлодира, трансформирајќи го „третокласниот архивар“ во новиот суперхерој. Тоа се случува во историјата што со својата монтажност и цртачки динамична нарација и со забележливо реалистичен ракопис во, главно, прозирниот, линиски цртеж ја раскажува графичарот Синиша Радовиќ.

На тој начин, Капетанот Нитрат се појавува на стриповната сцена, како постмодерен, ироничен јунак со двоен идентитет и без патетична спасителска мисија. Како чист израз на циничната извесност на алхемиските закани што во секој миг можат да се реализираат во овој жестоко прагматичен свет во вид на нови пермутирачки - чуда. Така, американ-

ската колонизација на стриповските Чуда продолжува. (Јасно големата буква на зборот „чуда“ е тука да означи една цела стриповна категорија, позната во практиката на „деветтата уметност“ под името Marvel).

Додуша таа колонизација продолжува на пристојно растојание од директноста на мултимедиумската наива на „новиот свет“, имено во „стариот свет“, на неговиот југ толку пати и на толку многу полиња и начини потврден со бујната, благородна, но често и морбидна, во секој случај, темпераментна фантазија. Капетанот Нитрат, значи, се појавува како суперхерој со бележита (европска) дистанца, од американските суперстриповски примероци за кои Вендерс и вели дека ја колонизираа нашата потсвест. Тоа секако не (ќе) може да се каже за новиот суперхерој на Станоевиќ. Тој е готов за динамични акции, но не и на физичко спасување на светот отиден веќе далеку во безнадежната деструктивност. Капетанот Нитрат е потврда на циничната дистанца што постои меѓу новиот суперхерој и неможноста на новата реалност да роди каква било сорта на Спасител од доверба.

Таа антимитолошка димензија на јунакот и стрипот смислен од Борислав Станоевиќ е неговата двојна легитимација: како интелектуална и, воедно, како комуникативна творба. Од една страна како ирониска, духовита „екстранација“ од суперјунаците со планетарни спасителски мисии, а од другата како динамична, возбудлива игра на фантазијата во која (дури и буквално) органски се преплетуваат медиумските, сликовните, но и најразличните „персонални“ субреалности на стрипот и филмот.

ПОСТМОДЕРЕН ПАСПОРТУ

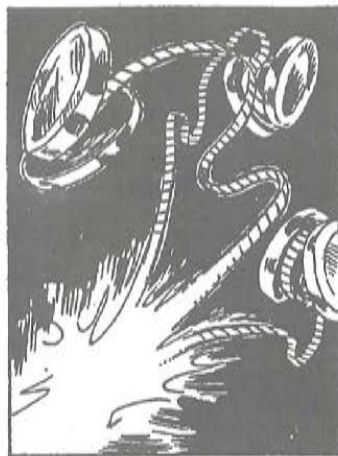
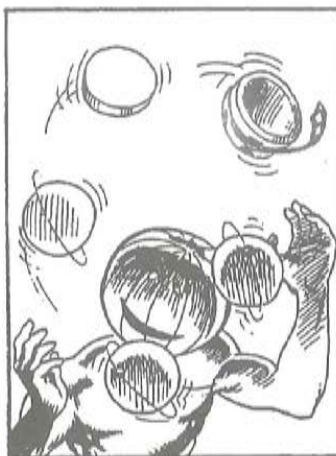
Претставен во првиот албум кој е, всушност, „Книга на настанокот“ (Genesis) на постмодерниот балкански Overman, стриповскиот супербарбарогениј (како во надградените идеи на зенитистот, српскиот модернист и балкански метаничеанец Љубомир Мициќ), во суштина е херој со исклучителни потенцијали. Тоа, бездруго, ќе се докаже во неговиот иден стриповски, а би било за очекување, и

мултимедиумски живот. Капетан Нитрат, од една страна претставува два медиумски света со завидна традиција, стрипот и филмот, како носители на веќе архетипски слики, реални авторски појави, ликови на пронаоѓачи, иноватори, експериментатори, филмски јунаци и најразлични глетки во кои се супсумираат сите искуства на оваа (пост)модерна цивилизација.

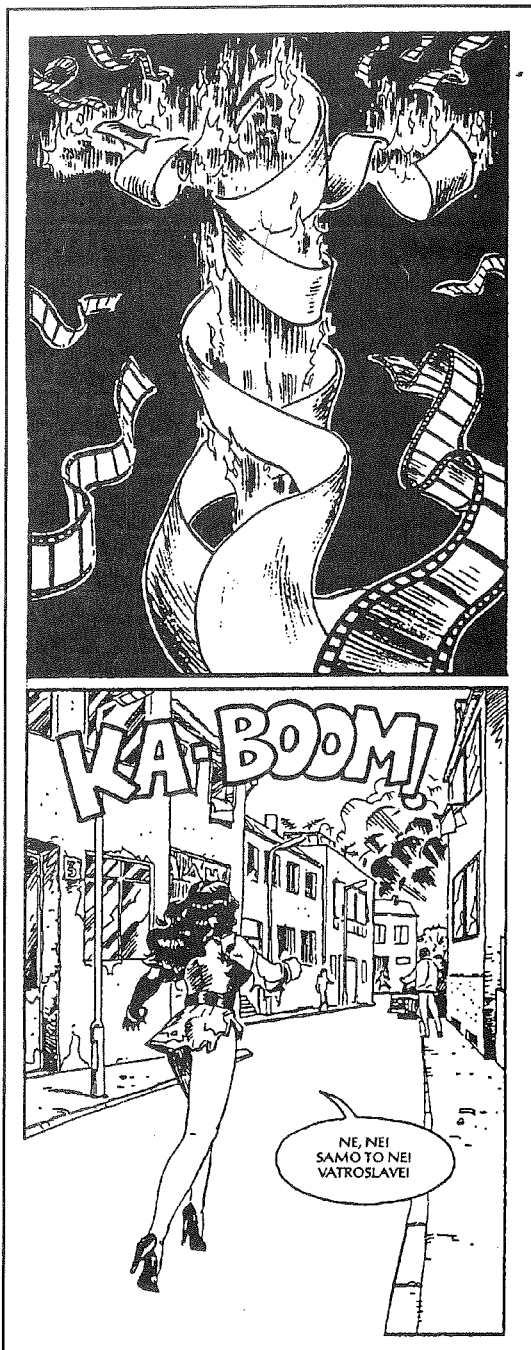
Така, Капетанот Нитрат („... оној непознат, добар од нас, кој живее скриен во нас самите“) има можност за предочување најбогати иконографски фантазии и најразнородни филмски приказни: како од филмуваната, така и од стрипуваната историја на медиумскиот и реалниот живот. Тој има потенцијал да се развие во јунак помокен од Супермен, зашто - да речеме - во себе ги содржи и филмската и стриповската приказна за сите, па така и за најпримерниот суперхерој, Натчовекот од планетата Криптон. Во таа смисла и Капетанот Нитрат доаѓа од еден Криптон (што во старогрчки е етимолошки корен значи - Скриено), од микроуниверзумот на таинствената нитро-хемија на филмската лента и, секако, од Скриената „колонија на потсвеста“ што ја наведува Вим Вендерс во својата ударна мисла.

Со таа разлика што Капетанот Нитрат, како наполно „транзиционен“ филмско-стриповен феномен има уште поголема, сè уште претпоставена медиумска моќ. Тој, имено, може да се враќа во минатото на своите фототипски и цртачки фиксаци, да оживува во црно-бели, колорирани варијантни, во најразлични гами и фактури, низ кој било реален или фикциски лик забележан на нитратна, целулоидна или хартиена подлога, движејќи се низ медија-просторот во преломните стрип-филмски столетја, и појавувајќи се на секоја можна точка од временско-просторниот континуум. Со други зборови, тој е медиумски Паспорту, суперјунак зашто има потенцијали да биде наполно транзиторен: медиумски, жанровски, темпорално и спацијално универзален херој. Новиот особен суперхерој ја има способноста да се претставува не само во нашата американска, „Едисон-Аутколтовска“ (Thomas A. Edison, пронаоѓачот на првата филмска направа и Richard Fenton Autcault, пионерот на американскиот стрип), туку и во

IV ČIN: ZVEZDANE STAZE ("STAR TREK: THE MOTION PICTURE")



Од стрипот „Капетан Нитрат“



Капетан Нитрат

нашата европска, „Лимиер-Тепферовска“ (Louis Lumière, пронаоѓачот на современиот кинематограф и Rodolphe Toepfer, швајцарскиот автор кој се смета за таткото на

стрипот) наратолошка потсвест. Се разбира, ако ја добие својата широка медиумска шанса да се реализира. Впрочем, како и секоја успешно пронајдена формула на секој друг дејствен, (ал)хемиски „препарат“.

ЛАБОРАТОРИСКА ВИВИСЕКЦИЈА

Таа формула чие почетно дејство е на вистина ефикасно, Станоевиќ, творецот на Капетан Нитрат ја пронаоѓа рационално: анализирајќи ги својствата на досега познатите, стриповски суперхеројски инвенции во својот сестран мегаесеј „Осаменоста на суперхероите“. Станува збор за една исцрпна аналитична и познавачка студија, пишувана со повеќедимензионално задлабочување на феноменот на суперхероите, почнувајќи од неговата појава во матичното српско, а слободно може да се рече и балканско стриповско и културно милје. Веќе таа вивисекција Станоевиќ ја прави беспштедно: „Српските традиционални морални гледишта, со оглед дека се компатибилни со оние средновековните и витешки, маскираниот суперхерој би го квалификувале како плашливец. Супер? - пишува Станоевиќ - Овде постои само херој: под полно име и презиме, наполно одговорен и горд над своите остварувања и дела...“.

Значи, иако спротивни на културната матрица, првите суперхерои срамежливо ќе се појават во текот на 30-те години во тогашниот популарен југословенски печат, во ситуација, како што вели авторот, слична на оваа на денешните деведесетти, при што *Бели*(от) *дух*, *Црна сабласт*(Црното сениште), *Црна*(та) *маска* - *Лорд*(от) *Варвик*, *Кит Дарант* и *Господар*(от) *на смрт*(та) се било буквални копии на оригиналните херои *Scarlet Pimpernel* и одмазникот *Zorro*, било копии на „лиценцните“ појави во стрипот како легендите на предвоениите генерации познати како *Осамениот јавач* (*Усамљени јахач*), *Зигомар* и непрекинато популарниот *Фантом* на *Ли Фалк*.

Од друга страна, новиот бран на домашните суперхеројски преработки на американските оригинали се случува во текот на седумдесеттите години со јунаците *Магирус*, *Кет Клоу* итн., а најновиот трае и денес кога белградскиот издавач „Luxor“ ги појавува но-

вите ликови на српскиот стрип, преработени од американските оригинали на Marvel и Image реализирани во стриповите „Генерација Тесла“ и „Борци на самракот“ во вид на хероите Шепот (*Шепот*) и *Сајбернаут* на кои им недостига подвлекувањето на двојниот идентитет. Разликата од US-егземпларите, наведува авторот, би се свела на тоа што дејствието се случува во блиската иднина на Белград, а некои од ликовите се презиваат на -ик. Со други зборови, анализирајќи ги прототиповите на маскираните херои од „домашно производство“, Станоевиќ доаѓа до констатацијата за нивниот неуверлив суперхеројски идентитет. Тоа сознание секако придонесе кон создавањето на контурите на идниот нитратен суперјунак.

МАСКА И (НАТ)ЧОВЕК

Од друга страна, во својата суперхеројска студија, Станоевиќ се занимава со анализата на цивилизацискиот и драматуршки идентитет на суперхероите, констатирајќи дека херојството е нивната професија, која останува прикриена, загадочна и потисната во alter ego-то на овие ликови што реквизитите на маската, костимот и псевдонимот ги чинат неодминливи. Тоа го создава двојството на личностите, зашто - вели авторот на „Осаменоста на суперхероите“ - човекот скриен зад маската на Суперхеројот не може да ги прифати последиците на својата моќ и потфати.

Но, за разлика од досегашната теорија што ги имаше предвид романтичарски интонираните суперхерои, Станоевиќ во своите тези ги има предвид и оние од најновата генерација. Оттука тој и констатира дека „зад маската на суперхеројот може да стои кој било, што било“. Од земјанинот Брус Вејн до Бетмен, преку екстратерестријалецот Супермен, сè до нордискиот бог Тор, изгонет од митската Валхала, живеејќи во потсвеста на својот alter ego, па и смртниот човек, архитектот Ерик Мастерсон од каде што излегува и ги изведува своите спасителски суперхеројски мисии. Впрочем, слично на сите стрипјунаци со натчовечко потекло, изгонети во Торовиот Мидгарт (среден свет) во кој опстојува обич-

ниот човек, испратени таму по наредба, по случајност или по казна, за да се испкупуваат, спасувајќи ја етичката постојаност на тој свет исполнет со гревови и зло. И така натаму.

Со други зборови, Станоевиќ ја унапредува теоријата за суперхероите, врз основа на своите најсовремени анализи предлагајќи нови видокрузи. Наместо една класична архетипска ситуација дефинирана имено од Аристотел низ синтагмата дека „Човек сам е или бог или демон“, што одлично го покриваше осаменичкото романтичарство на суперјуначките Спасители од раните генерации, овој теоретичар го предлага терминот Вигиланти, од латинската именка (vigiles) што означува ноќна стража, во антички Рим и пожарничарски одреди, а како придавка (vigilans) означува буден, предострожен, оној што бдее.

БДЕЕЊЕ НАД ДРЖАВНИТЕ ИНТЕРЕСИ

Тој нов појмовник посодржајно ја изразува сè помногубројната галерија суперхеројски појави, во меѓувреме намножени по принципот на чудесната медиумска аритметичка прогресија. Од воените ветерани: „... принцот Атлантида, Намор (Submariner), Капетанот Америка и Бетмен (кои) се борат во Втората светска војна на американска страна, против Силите на оската, (и) Супермен (кој) ги застапува истите бои во Виетнамската војна“... сè до 1991 година кога мутантската група Freedom Force се судрува со Арапите во стриповскиот дел од „Заливската војна“. Иако формално нивната мисија на „светлата страна“ на општите хумани вредности продолжува, суперхероите запливаа во други мисонерски води. Во овој свет на испарцелизираните доктрини, верски и политички концепти, тие станаа носители не на општите, туку на конкретни државни мисии. Во стрип-арсеналите на американското современо вооружување веќе се набројуваат и суперхероите како ставки. Суперхероите се ставаат во функција на вршење не општочовечки, туку службени мисии, што тие ги работат со поранешната пожртвуваност, без оглед што нивната универзална телеологија веќе ја нема.

Најдобар доказ за таа еволуција е медиумски маркантната историја за смртта на

Супермен, што како главна вест ја пренесоа сите агенции, а ја забележаа најсериозните гласила, веќе со оглед на фактот дека смртта на легендарниот суперхерој во уредништвата се почувствува како значајна новост и далекосежен медиумски настан. Смртта на суперхеројот со кој се идентификуваше не само модерниот полетен дух на ова столетје, туку и неговите етички идеали, секако, беше знак за воведувањето во една друга не само медиумска ситуација од крајот на ова севозможно, па и морално истрошено столетје. Така, во изданието бр.75 од 1993 година на стриптетратките „Супермен“, овој новомитолошки Херкул на 20. век загина во таинствена, политичка мисија на еден од фронтите на некогашна Југославија што е можеби и најударното дејство на една пропагандна функција на инаку легендарниот стрип и херој кому дотогаш не му можеа ништо сите сили на злото на оној свет, но кој, ете, не можеше да го преживее дејството на оние најмонструозните, од мрачниот и таинствен, балканскиот дел на планетава...

„Контролата над суперхероите, пишува Борислав Станоевиќ во својата студија, дури и ако некој ќе ги нарече само шарени цртежи, започна со нивното здружување во различни организации, како Друштвото на правдата (Justice League of America) на издавачот „DC“ или Одмаздници (Avengers), Икс-луге(X-men), Алфа Лет (Alfa Flight) на „Marvel“, итн. Тие организации подоцна се легализираат, инкорпорирајќи ги суперхероите во државните служби за безбедност и шпионажа како FBI и SHIELD (Штит) во корпорации со мистериозните сопственици како Оливер Квин (односно Зелениот стрелец), Брус Вејн (алиас Бетмен) на DC, Тони Старк (алтер-егото на супер-херојот Железен човек, Iron Man), ROXXON или Cross Technology Enterprises, Marvel или дури и во така аморфен параван на дисимулирани мегадисипатори на политичка моќ како што е тоа Советот за безбедност на ОН“. Така индивидуалистите од претходната, новомитолошка суперхеројска ера што имаа самонаметнати, романтичарски светско-историски месијански мисии, подоцна се тривијализираат, станувајќи државни службеници, трансформирајќи се во Вигиланти, во бдејачи на обичните државни служби и интереси.

ОСАМЕНИЧКА ДВОЈНОСТ

Суперхероите, според Станоевиќ, имаат една заедничка црта со суперкриминалците: и едните и другите се отпадници. Божествено надарените силници и националните заточеници како Самсон, Ахил и Крале Марко, за разлика од суперхероите ја немаат нивната осаменичка двојност, - смета тој. Од друга страна, Тарзан е осаменик, но неговото дејствување нема никаков ефект за човечката заедница. Тој не е суперхерој зашто е природен дел од милјето во кое дејствува. Затоа и неговите значења се поинакви: тој е јунак, но од атаквистички, не од суперхеројски тип. Суперхероите се раѓаат како култови: тие се такви поради негувањето на спасителски и високи морални вредности, меѓу кои темелната специфика им е воздржувањето од убивање, што овој вид јунаци го подигнува до митски статус.

Подвлекувајќи го солипсизмот на суперхероите, Станоевиќ ќе напише: „Заедничката црта на сите суперхерои е лицето изобличено во гримаса на натчовечки напор што директно го доградува познатото Брехтово тврдење дека е напорно да се биде зол. Затоа и најмоќните супернепријатели се само обичен сценски ефект за подвлекување на вистинската и најтешка борба на суперхеројот - борбата сам со себе. Токму во тој аспект суперхеројот е одек на Ничеовиот натчовек: на човекот што постојано треба да се надминува, да се усовршува, за конечно еднаш да престане да е креатура и да стане - креатор“. Тоа е, впрочем, одликата што нив ги прави суштествени појави, но и феномени на нашата мултимедиумска современост.

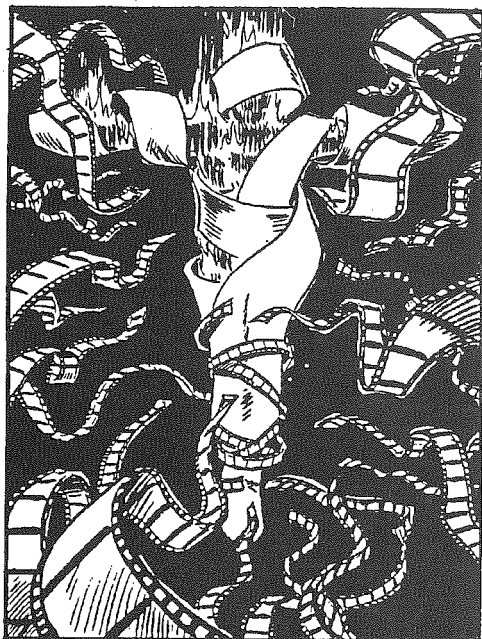
Така суперхеројот е амбивалентен лик: тој е едновременно и човек и натчовек. Авторот на „Осаменоста на суперхероите“ потсетува дека натчовекот со маската и силата го штити својот човек, колку од огромната моќ на суперзлосторниците, барем, исто толку и од кривката егзистенција и од слабостите на обичното човекување. Истражувајќи ги овие тези, авторот на студијата за осаменоста на суперхероите се занимава со осаменоста и болката како специфични својства и мотивации за подвизите на маскираните херои. Притоа, Станоевиќ врши еден раскошен пре-

глед на овој особен вид стрипјунаци, третира- ни и во „блиските“ медиуми на играниот („седма“) и цртаниот филм („осма уметност“: почнувајќи од *Бетмен*, *Хокмен*, *Принцезата Проектра* или *Господинот Фантастичен* вода- чот на познатата *Фантастичните четворица* (Fantastic Four), маскираните кечери од мек- сиканската комерцијална кинематографија *Ел Санто* и *Мил Маскарас*, потоа италијански- те *Дијаболик*, *Флешмен*, *Супераргос*, *Голд- фејс*, *Фантабулус*, познатиот британски стрипхерој со двоен идентитет *Дердевил* и многу други.

Во последното поглавје на својата сту- дија, Борислав Станоевиќ говори за 1990-те како граничник во кој паднаа маските и завр- шуваат суперхероите, за што сведочи стрип- повското усмртување и погреб на Супермен и неговиот двојник Кларк Кент, како и крајот на Флеш со својот човечки „јатак“ Бери Ален, или, пак, тешката инвалидност на Бетмен... без оглед на нивните последовни наративни воскреснувања. Значи, без оглед на тоа, усмртувањата се факти на културолошкиот и медиумскиот замор на суперхероите, знаци за крајот на еден вид херои што моќта ја црпеа од психолошки, симболички и естетски сложениот феномен на маската. Во времето во кое маските исчезнуваат, завршува и еден вид суперхерој, каков што го познававме.

Исправени сме, смета Станоевиќ, пред новиот феномен на ништожноста на чистата комерцијализација. Пред профитната логика како гигантска сила што си поигрува со светот на митовите и хероите: еднаш ги усмрту- ва, па ги воскреснува, според слободното наоѓање и законот не на наратологијата, туку на пазарот. Магиската амбивалентност на профитот, од друга страна, укажува дека сè не е изгубено. Зашто којзнае, мртвиот јунак во едното, може да се појави наново и поси- лно во другото продолжение. Иако поминат низ тие болни искуства и стигматизации на драстично променетиот свет без традицио- налните вредности, тој никогаш веќе нема да е истиот. Но ќе живее. Иако остарен, ослаб- нат од митски суперјунак со општи спасител- ски мисии, сега сведен на обичен вигилант на државни или конзорциумски интереси. Но се- едно „стриповен“ и по тие својства на неиз- весното континуирање.

Зарем стрипот, впрочем, не е раскажу- вање возбудливи и цртани приказни - во неиз- весни продолженија? □



Капетан Нитрат

СУЗАНА МИЛЕВСКА

УДК 7.091.4:681.3(100:492)(049.3)
Кинопис 16(8), с. 112-114, 1996ГРАДОТ КАКО ПРОСТОР ЗА
ВИРТУЕЛНО УЖИВАЊЕ

Дигитализираниот урбан простор на сајбер градовите ја исцртува новата, виртуелна географија, архитектурата се претвора во нестабилна информациска мрежа, а реалноста во бегалец. Интеракцијата меѓу реалното и виртуелното создава еден меѓупростор на комуникација, дигитална територија без центар која, според теоретичарот на новите медиуми Пјер Леви, треба да се употреби како супститут при реетаблирањето на урбаниот социјален живот и за овозможување на поквалитетен човечки контакт.

Ова се почетните парадигми на повеќе симпозиуми и изложби кои беа реализирани во септември 1996 година во Ротердам во состав на програмите на **Холандскиот фестивал за електронски уметности - ДЕАФ** и **Меѓународниот симпозиум за електронски уметности - ИСЕА**.

Новоизградениот Еразмов мост со својата светло-сива мрежеста структура може да се искористи како впечатлива визуелна метафора за сајбер дискусиите. Повеќетонската градба се претвора во лесен решеткаст цртеж меѓу водата и небото и изгледа како иматеријална, бестежинска халуцинација. Комбинацијата меѓу реалното, материјалното, функционалното и имагинарното, просирното и уметничкото ја оправдуваат потребата од спој меѓу науката и уметноста и од интерактивната комуникациска мрежа како метафора за градот.

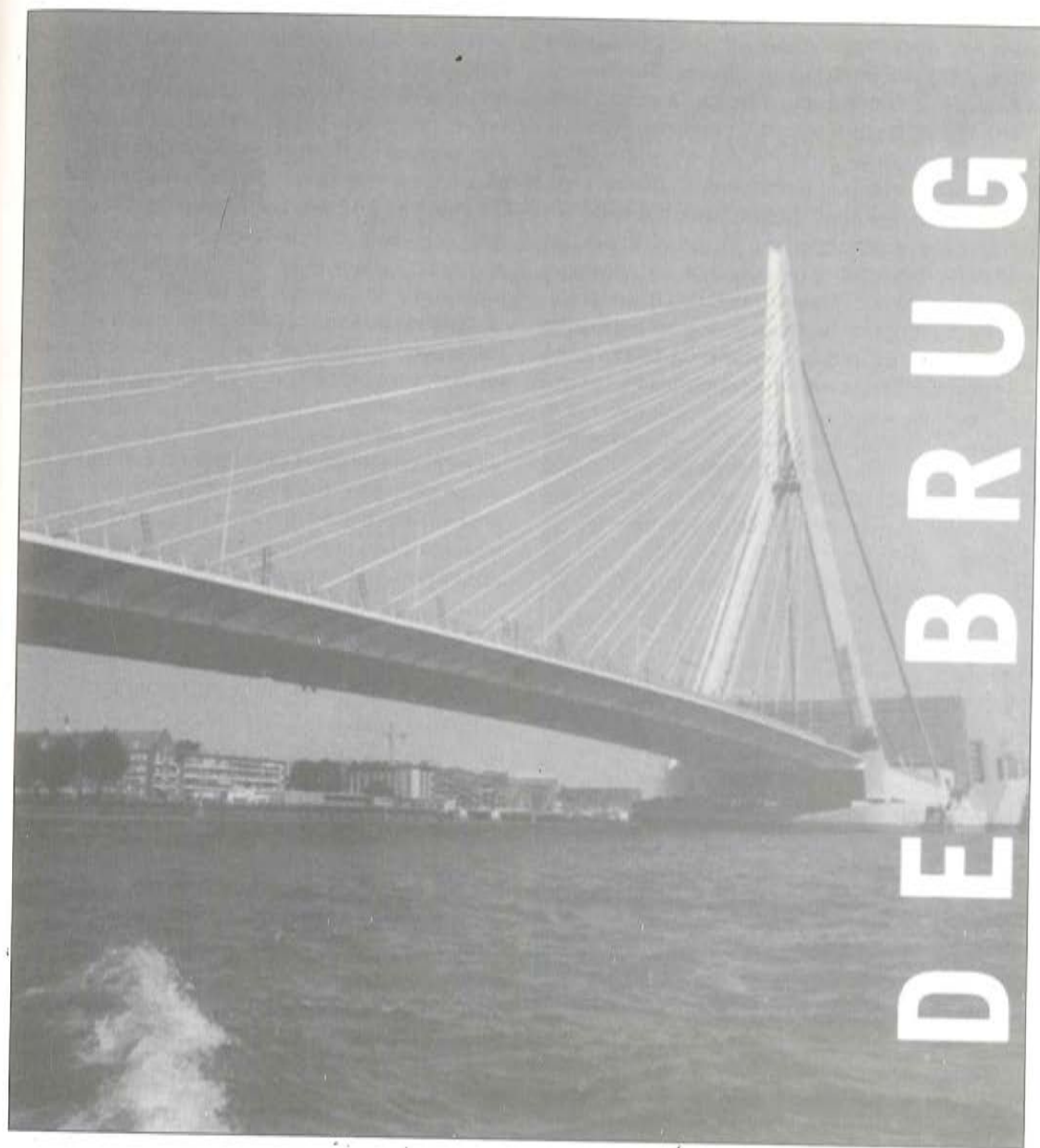
ЗА ХОЛАНДСКИОТ
ФЕСТИВАЛ НА
ЕЛЕКТРОНСКИ
УМЕТНОСТИ -
ДЕАФ '96 И ИСЕА
'96 - 7.
МЕЃУНАРОДЕН
СИМПОЗИУМ ЗА
ЕЛЕКТРОНСКИ
УМЕТНОСТИ,
ОДРЖАНИ ВО
РОТЕРДАМ

Теоретските дискусии на двете манифестации беа сфатени како нужни за втемелувањето на новиот дискурс на сајбер, виртуелното и дигиталното, инаку составни концепти на интегративната естетика на делата реализирани и презентирани најчесто во комбинација на неколку медиуми - видео и компјутерски инсталации, анимации, ЦД Ромови, Интернет проекти и слични употреби на високата технологија. Филозофските проблеми што најчесто произлегуваат како консеквенци на ваквите естетски парадигми реферираат на многу по-

рано лоцираните дискусии околу различните модели на репрезентација, дихотомиската поделба тело/ум и комплексниот однос меѓу научниот и уметничкиот „прогрес“.

За сондирање на раслојувањето на реалноста на неколку нивоа (материјални и духовни) и за интерпретација на овој процес со мапирање на новосоздадените Е-Торои може да се појде од Бодријаровата теорија за **симулацијата и симулакрумот** (4 степени на реалност), од Вирилиовата теорија за промената на перцепцијата поради еноормната брзина (**дромотологија**), од Делез и Гатаријевиот модел за **ризомот** како структура без центар или пак Флусеровите размислувања за односот меѓу телото на книгата и хардверот на компјутерот.

Сиве овие веќе етаблирани теоретичари постојано добиваат нови колеги, па листа-



та на критички интерпретенти се надополнува со имињата на **Мајкл Хајм, Пјер Леви, Тимоти Лири, Тимоти Дракреј** кои нудат различни пристапи за поадекватно лоцирање и трасирање на дискурзивниот флуks на електронски создадените уметнички информации и нивната медиумска апликација.

За да биде појасно зошто е толку важна теориската поткрепа, но и критичката интерпретација на спојот меѓу новата техноло-

гија и уметноста овде ќе се задржам на активноста на уметниот кoт кој најмногу ги проширува границите на естетските, но и етичките категории и поставува повеќе прашања околу потребата од редефинирање на многу термини од нашиот досегашен вокабулар.

Станува збор за **Стеларк**, уметник со грчко потекло кој живее во Австралија, но е присутен на многу светски фестивали за уметноста на електронските медиуми. (Име-

но, вакви фестивали веќе традиционално и сè почесто се одржуваат во повеќе градови во Европа, САД и Канада - **Линц, Ливерпул, Карлсруе, Оснабрик, Париз, Амстердам, Хелсинки, Будимпешта, Торонто, Ванкувер, Чикаго**). Со неговиот перформанс „Ping Body“ беше отворен фестивалот „ДЕАФ '96“.

Веќе неколку години овој уметник го истражува комплексниот интерактивен однос меѓу телото и технологијата, вклучувајќи го и физички сопственото тело во невообичаените перформанси. Имено, тој, со помош на научници и техничари конструира **Трета рака** - роботски ситем кој го надополнува телото на Стеларк како несовршено. Ваквото простетичко надоместување на телесноста, теоретски предвидено кај Бодријар, ги преиспитува границите на материјалните детерминанти на телото, но и на неговото свесно контролирање.

Во текот на неговите перформанси Стеларк е приклучен на електронската мрежа преку Интернет каде што неговите проекти имаат своја страна на која што можат да бидат гледани, но и преку која корисниците на Интернет може и директно да се вклучат во проектот. Токму овој момент на вклучување на анонимни „хакери“ ја обезбедува радикалноста на концептот на Стеларк. Имено, секој анонимен посетител на неговиот website за време на одржувањето на перформансот може да интервенира врз неговото тело со пуштање импулси на нисконапонска струја (0-60 Волти) во неговите мускули. Овие **пинг информации** ја креираат кореографијата и композицијата на перформансот.

Насловот на неговиот последен перформанс „Пинг тело“ доаѓа од терминот **пинг** позајмен од примената на ефектот на ехо при мерењето на подводни далечини во подморниците. Во случајот на Стеларк пинг вредностите се адекватни на просторните и временските параметри на Интернет, но и на движењата на неговото тело под тоа дејство на електричните импулси. Телото на Стеларк при сите перформанси се движи не под влијание на неговиот интерен нервен систем, туку под влијание на мрежа од екстериорни податоци (импулси кои траат од 0-2000 милисекунди) активирани преку мултиплициран мускулен стимулатор.

Корисниците на Интернет на својот монитор добиваат видеослика на перформансот и можност да одберат точки на Стеларковото тело во кои ги упатуваат импулсите. Постои и повратна информација на местото на одржувањето на перформансот со која се одредува од кој град доаѓаат импулсите. На овој начин се остварува една виртуелна комуникација меѓу жителите на различни градови со тоа што медиум на таа комуникација станува телото на уметникот. Наместо телата колективно да ја детерминираат операцијата на Интернет, тука структурата и процесирањето на информациите преку Интернет активно го движат телото.

Според Стеларк, на Нет/Веб не треба да се гледа како на опасност од исполнување на метафизичките желби за распарчување и исчезнување на телото и Јас, туку како на нудење неочекувани моќни индивидуални и колективни стратегии за засилување на телото и телематско скалирање на субјективността. Слично на **Артур Крокер** според кој сајбер телото е совршено тело кое не се распаѓа и не е валкано како човечкото тело, Стеларк нуди едно ремапирано и реконфигурирано тело: тело без своја меморија, тело без секаков метаболизам, без кожа и без желби, тело непоседувано и што не поседува, мултилингвално и транссексуално.

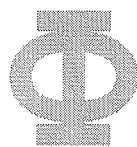
Прашањата што со ваквите радикални изјави на Стеларк се наметнуваат, пред сè, се однесуваат на тоа дали електронскиот простор може наполно да го замени човечкиот просторот на хуманото дејствување. На тоа Стеларк би одговорил со својата позната амбивалентна изјава „можеби да се биде човечки, воопшто, не значи да се задржи нашата човечност“.

Сепак, ваквиот апокалиптичен призвук не е и единствениот можен заклучок за судбината на човекот во дигитализираната територија на неговиот град. Како и секогаш, теоретичарите се повнимателни при давањето финални оценки од уметниците, па во Роттердам можеа да се слушнат и поумерени гледишта за релацијата меѓу новоотворените врати на перцепцијата, виртуелната глобализација на градот и артикулацијата на новите форми на електронски идентитет и демократија во променетата дигитална урбаност. □

УЛТИМАТИВНА ИКОНА НА

90-ТИТЕ

□□□□□□□□□□□□□□



Филмот БРОЕЊЕ ВОЗОВИ досега сум го видел двапати. Првиот пат беше во Битола на фестивалот „Браќа Манаки“. Вториот во Скопје на полноќните проекции. И во двата случаја (што не е секогаш случај, нели) салата беше преполна. Главно со млада публика. Тие филмот веќе го беа насетиле. А секогаш кога некој филм ќе биде добро насетен, и згора проследен со информации дека само во Британија инкасираше 15 милиони фунти, дека добил неколку награди (т.н. „Пеколен портокал“ за 90-тите, најдобро адаптирано сценарио на Британската академија), нашето суетно око со посебна минуциозна малициозност ги бара „дупките“ за да ја докаже својата аристократска истенченост да гледа повеќе од другите. Но со TRAINSPOTTING, впрочем, како и со сите одлични филмови, нашето око беше поразено. Не дека немаше „дупки“. Тие само покажуваат дека од овие филмации можеме да очекуваме уште повеќе. TRAINSPOTTING одлично го погодува нервот на генерацијата од крајот на векот (за чиј дел се мислиме и ние) наметнувајќи се како нејзин идеолошки и поетолошки зенит. Односно, ултимативна икона.

Зошто?

БРОЕЊЕ ВОЗОВИ
(TRAINSPOTTING) РЕЖИЈА: ДЕНИ БОЈА СЦЕНАРИО: ЏОН ХОЏ (ПО РОМАНОТ НА ИРВИН ВЕЛШ) ДИРЕКТОР НА ФОТОГРАФИЈА: БРАЈАН ТУФАНО Б.С.Ц.; ПРОДУЦЕНТ: ЕНДРЈУ МЕКДОНАЛД; УЛОГИ: ЕВАН МЕКГРЕГОР, ЕВАН БРЕМЕР, ЏОНИ ЛИ МИЛЕР, КЕВИН МАККИД, РОБЕРТ КАРАЛАЈ, БЕЛИ МАКДОНАЛД, АНГЛИЈА, 1996.

* * *

1. УЛТИМАТИВНА:

Погледнато во историјата на светската поп-култура, а од чии сокови TRAINSPOTTING се напојува, од Beatles и Presley преку Sex Pistols до Oasis и Prodigy, ќе видиме дека култноста е статус на која таа најмногу инсистира, или ако сакате попрецизен теоретски термин, фактичката функција, како што би рекол Роман Јакобсон. Силни средства за одржување на комуникацискиот канал меѓу



БРОЕЊЕ ВОЗОВИ (Дени Бојл, 1996)

испраќачот и реципиентите се употребени во филмот. Најпрвин тука е темата. Реална, жешка и блиска до најголемиот дел од оние што одат на кино и оние што се наоѓаат од десната страна на комуникацискиот канал - поп-култура. Токму тие се во фокусот на овој филм: младите луѓе, најчесто од долната класа, од предградијата (Единбург денес, е конкретниот хронотоп), што не се спортисти,

туку спортски фанови (да се сетиме само на противречноста позната како „Бриселски Хејсел“). Нивните погледи, проблеми, задоволства, начин на живот, начин на комуникација, нивната гардероба, физичкиот изглед, екстериерите и ентериерите во кои се движат, тонската лента на која се снимени дваесетина записи на модерната поп-музика, од химната на Iggy Pop "Lust for life" до Blur, Left-

field, Primal Scream, Pulp, Underworld, нивниот говор сочинет од сленг и шкотски дијалект, сè се тоа елементите што го одржуваат чист комуникацискиот канал и ја ништат дистанцата меѓу испраќачите и реципиентите и го наметнуваат филмот како своевиден **ултиматум** до сите припадници на поп-културата. И наметнувајќи го познавањето на поп-културата како **ултиматум** за правилно читање на овој филмски код дека севе ова што го зборуваме е сериозно нека послужи фактот што токму поради игнорантскиот однос или непознавањето на специфичниот код на поп-културата многу светски списанија го дочекаа филмот на нож, оценувајќи го како *prodrug movie* што според нас е *non sense, par excellence*.

А сега да ги разгледаме иконичните својства на овој филм, што ќе го потврдат нашето мислење што, антитетички, би гласе-

ло "ова е најголемиот *antidrug movie* што е некогаш снимен", а и својства што ќе потврдат дека е идеолошки и поетолошки зенит на генерацијата од XX-от *Fin du siècle*.

2. ИКОНА:

Најголема вредност на овој филм е неговата висока морална доблест, доблест што на западниот цивилизациски модел отсекогаш му била туѓа. Наместо плитката дидактичност и морализирање, режисерот Дени Бојл ги користи сите изразни филмски средства да ја долови другата страна: она што ги тера луѓето да земаат хероин - барем во почетокот. Тој не слика депримиран руини, туку прикажува млади, полетни момци, полни со живот. Тој во многу сцени со посебна забавеност на камерата, сликањето во детаљ, ја до-



*Дел од екипата на филмот БРОЕЊЕ ВОЗОВИ
Ендрју Мекдоналд (продуцент), Џон Хоџ (сценарист) и Дени Бојл (режисер)*

ловува екстатичната мистика на земањето хероин и задоволството од него - „инаку не би го правеле тоа“ - вели Рентон. Прикажувајќи го тоа отворено, филмот е поморален од сите „борби“ и проповеди против зависностите. „Избрав да не го избирам животот“ вели Рентон, Хамлет на хероинската дилема - „а причини, што ќе ти се кога имаш хероин“. Но Рентон ги кажува и причините: тоа е отпорот и желбата да се излезе од маѓепсаниот круг на

потрошувачкото општество. Станувајќи зависник, Рентон ја прави фаталната грешка: маѓепсаниот круг на хероинот, е гротескна слика во мало, на истото тоа конзументско општество. Затоа во финалето, увидувајќи тој му се враќа на тоа општество. Дразбите на телевизорот, Це Де плеерот, адидас патики-те, семејството, децата, не се толку интензивни како хероинските, но не се ни толку фатални.



БРОЕЊЕ ВОЗОВИ (1996)

Поетички, тоа веќе донекаде го увидовме, филмот е целосно во кодот на поп-културата. Основната разместеност на карактерите е блиска до многуте тинејџи и адолесцентски филмови. Рентон, главниот лик, е бивш студент, премногу паметен за да заврши како другарите, и премногу „навлечен“ за да успее; Сик Бој е луд по Шон Конери, со уникатна животна филозофија „го имаш, па ќе го изгубиш и отиде за навек“; Спад, кутрец што сиот дожд и сè друго баш него ќе го „очука“; Бегби, налудничав тепач, психопат, со застарени погледи, со еден збор, непристоен, за сите животни ситуации; невиниот Томи, атлет, кој последен се „навлече“, а прв си замина; Даен, „крената“ нимфоманка од следната генерација, што ги потсетува дека и со дрогата, како и со сите моди треба да се биде секогаш „ин“. Оваа помалку или повеќе схематична структура е надмината со одличната актерска игра. Сите ликови се типични анти-херои, или поточно, херои на нашето време, амбивалентни во своето однесување, всушност како и животот. А тие само се обидуваат да пливаат, и тоа не најуспешно, во тоа немирно море. Тие се губитници, крадци и лажливци, нивното пријателство, како и нивните личности, се дезинтегрира. А и што друго би очекувале - тоа е кристалниот резултат на секоја хероинска адикција.

Но да не се стекне погрешна слика дека филмот сè слика со документаристичка прецизност. Визуелните метафори и хиперболи, ирониското проседе и цинизмот на директното обраќање на Рентон, црниот хумор, комичните сцени и нихилистичката саркастичност ја изместуваат крутата хероинска реалност, и прават невидена естетска дискрепанца. Токму затоа филмот и ја доби наградата „Пеколен портакал“. Но меѓу овие два филма постои видна разлика! Кјубриковото ремек дело многу повеќе плови по апстрактните предели на негативната утопија, а TRAINSPOTTING е многу поблиску до магичниот реализам, при што фигуративниот јазик секогаш поаѓа и му служи на конкретното.

Фотографијата на филмот е особено импресивна и активниот однос на Брајан Туфано спрема нејзините естетски и експресивни валери „дише“ од секој кадар. Да споменеме само неколку антологиски сцени: влегувањето на Рентон во „најгласното WC во Шкотска“ и пливањето во канализацијата во потрага по изгубените опиумски седативи; сликањето на ритуалот на фиксацијата; визуелното решение на апстиненцијалната криза на Рентон; сликањето на „high“ состојбата; сцената на појадокот кај девојката на Спад; топлите, сини и црвени, нијанси на вечерните сцени. Штета што фестивалското жири на годинашниот фестивал „Браќа Манак“, опинено од харизмата на Марсел Мартен ги превиде фотографските квалитети на овој филм.

Не ги спомнуваме тукутака фотографијата и секвенците од кои е граден филмот. Тие произлегуваат од видеопродукцијата на поп-културата. Затоа и филмот е релативно краток, динамичен и набиен со енергија. Дејствието е фрагментарно, и како да е градено од спотовски секвенци. Погледнете го само најновиот спот на Iggy Pop за песната „Lust for life“ правен од секвенци од TRAINSPOTTING! Нема разлика. Токму на тој спотовски начин е решен преминот од старата поп-рок кон новата поп-техно-култура и преминот од хероин на ecstasy, како релативизација на сите идеолошки вредности на младите панкери.

* * *

По овој филм едно е јасно: некои ќе ги зацврстат своите одлуки да не земаат дрога, други да земаат, а трети ќе се расколебаат во своите ставови. Но сите ќе уживаат од филмските импресии. А најмногу ќе ужива Еван Мекгрегор кој сега не само што може да биде во бекстејџот на своите миленици Oasis, туку и ќе може да пее со нив. Иако како актер нема да може никогаш да му каже fuck off на филмскиот крем, како што тоа му го порача Oasis на музичкиот при последното доделување на Brit awards... □

КИНОПИС

списание за историјата,
теоријата и културата на
филмот и на другите уметности
Број 16 (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
Елка Јачева-Улчар
Систематизација по УДК
Оливера Ивановска

Превод на англиски
Таска Гавровска

Превод на француски
Наташа Ѓондева

Компјутерска обработка и
коректура на текстот
„Догер“ - Скопје

Печатница
НИП „Нова Македонија“
тираж: 700 примероци

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

KINOPIS

Journal of Film History, Theory and
Culture and the Remaining Arts
Num. 16 (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
Elka Jačeva-Uičar

Systematization UDK
Olivera Ivanovska

English translation
Taska Gavrovskaja

French translation
Nataša Ćondeva

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 16 (8), 1996

ISSN 0353-510 X
UDK 778.5+791.43

Editeur
Cinematheque de Macédoine
Box 161, 91000 Skopje
tél.: + 389 91 228-064,
Fax: + 389 91 220-062
Compte de banque: 40100-603-
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
Elka Jačeva-Uičar

Systématisation UDK
Olivera Ivanovska

Traduction anglaise
Taska Gavrovskaja

Traduction française
Nataša Ćondeva

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

Tirage: 700 exemplaires
Publié deux fois par an

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 ос Тарифата на
данокот на промет на законот за данокот на промет на производи и услуги за кои се
плаќа посебна повластена даночна стапка од 5 %.



ФОТОМЕДИЈА '96, Дунг-Јунг Лин (Хонг Конг) ПЛАНИНСКА СЦЕНА



Запис од Хаџи Косте во црквата "Св. Димитрија"
во Велес (1855)

Први записи за постоење на фотографијата во Македонија

Печат на Хаџи Косте врз фрескоживописот во црквата "Св. Ѓорѓи"
во село Чичево (1860-1868)

