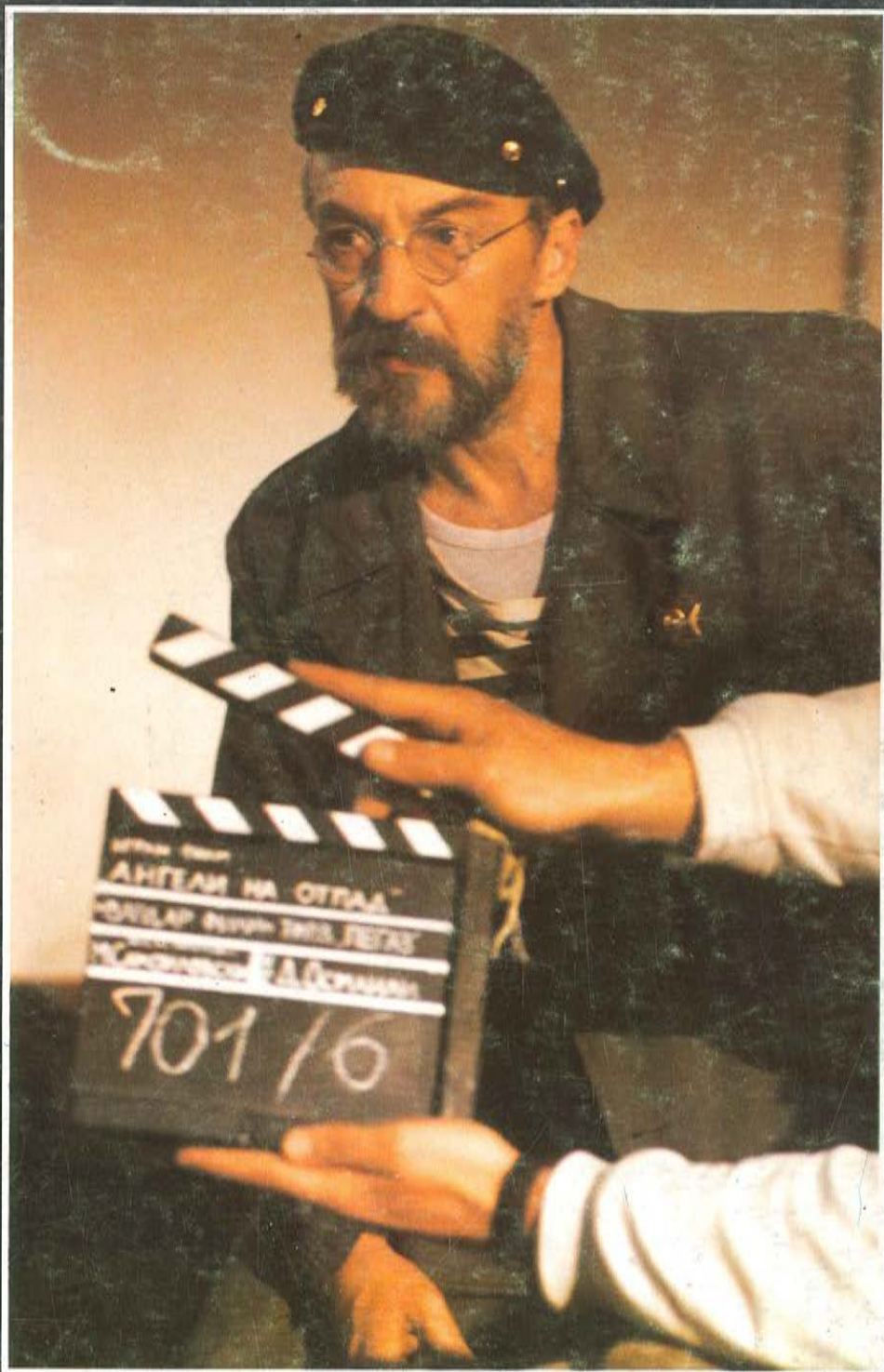
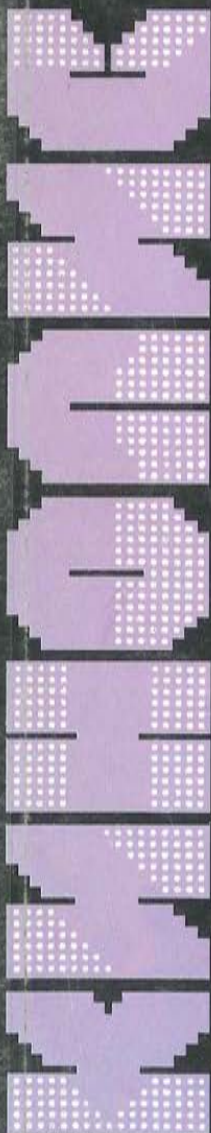




Димитрие Османли
АНГЕЛИ НА ОТПАД (1995)



Ретроспективна изложба
ВЕКОТ НА ФИЛМОТ ВО МАКЕДОНИЈА

КИНОЛИС



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

СОДРЖИНА

▼ ИСТОРИЈА НА ФИЛМОТ

(прилози за историјата на филмот во Македонија)

- 7 - Јелена Лузина: Мис Стон како драмска/театарска провокација

▼ ТЕОРИЈА

- 13 - Мирослав Чепинчиќ: Методолошка шема за еден општ хрестоматиски преглед на филмолошките теории
17 - Сузана Милевска: Филмот како текст и фантазам (влијанијата на деконструкцијата и психоанализата врз филмската теорија)
25 - Лора Малви: Визуелното задоволство и наративниот филм

▼ ПОВОДИ

- 37 (1995 - 100 години од раѓањето на филмот)

- 38 - Борис Ноневски: Векот на филмот во Македонија (вовед од каталогот за истоимената ретроспективна изложба)
47 - Димитрие Османли: Година на значајни кинематографски јубилеи (Реч на свечената академија на Друштвото на филмските работници на Македонија)

▼ МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ ДЕНЕС

„Ангели на отпад“, игран филм на Димитрие Османли

- 56 - Александар Прокопиев: Залудниот сон за Атлантида (кон сценариото „Ангели на отпад“ од Томислав Османли)
59 - Љубомир Костовски: Вирусот на буништето
63 - Благоја Куновски: Каде ли се КЛОВНОВИТЕ од УЛИЦИТЕ на АМАРКОРД?
68 - Марина Костова: Премногу историја
71 - Мирослав Чепинчиќ: Минатото како митологема
74 - Христо Крстевски: Филмскиот триптих на Томислав Османли

▼ ТЕЛЕВИЗИЈА - ВИДЕО

- 78 - Јадранка Владова: Смеата е забранета (само) во царството на смртта (за феноменот на хуморот на ТВ серијата K15)

За долгометражниот видео филм „Н.Е.П.“

- 84 - Љубомир Костовски: Динамиката на фактите
87 - Владимир Георгиевски: Жива филмска слика
89 - Благоја Куновски: Една антидогматска медиумска парабола

▼ ФОТОГРАФИЈА

- 94** - **Бојан Иванов:** Визуелни, амбиентални и гестуални искази (кон фотографската изложба „Врати и прозорци“ на Дарко Башески)

▼ IN MEMORIAM

- 96** - **Јагода Михајловска-Георгиева:** Боите на заминувањето (за двојниот живот на Кшиштоф Кишловски и за неговите умирања, 1941-1996)
101 - **Мирослав Чепинчиќ:** Непokoјот на застанатата игра (Џин Кели, 1912-1996)

▼ ФЕСТИВАЛИ

- 106** - **Благоја Куновски:** Фестивалски паралели (за фестивалите во Кан, Лондон, Виена и Вајадолид - 1995 година)

16-ти интернационален фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ - Битола

- 125** - **Георги Василевски:** Мајсторство и интуиција
130 - **Дубравка Рубен:** Филмска магија, да или не? (разговори со директорите на фотографија Дик Поуп, Даниел Баро, Виви Василе Драган и Фабијан Едер)
139 - **Илинденка Петрушева:** Најбитно е она што треба да се каже (разговори со директорите на фотографија Карпо Година, Мајкл Спилер и Вилко Филач)
151 - Програма и награди на 16-тиот интернационален фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ - Битола

▼ НОВИ ИЗДАНИЈА

- 156** - **Јасминка Димитровска:** Една значајна книга (за книгата „Филмскиот кадар и неговата естетска суштина“ од Стефан Сидовски)

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



и

OPEN
SOCIETY
INSTITUTE
MACEDONIA



ИНСТИТУТ
ОТВОРЕНО
ОПШТЕСТВО
МАКЕДОНИЈА

KINOPIS

A review for history, theory and culture of film and other arts

CONTENTS

▼ FILM HISTORY

(Supplements for film history in Macedonia)

- 7 - Jelena Lužina: Miss Stone as dramatic/theater provocation

▼ THEORY

- 13 - Miroslav Čepinčik: Methodological scheme for a general chrestomathical survey of film theories

- 17 - Suzana Milevska: The film as a text and phantasm (influences of deconstruction and psychoanalysis on film theory)

- 25 - Laura Mulvey: Visual pleasure and narrative film

▼ OCCASIONS:

- 37 (1995 - 100 years of film)

- 38 - Boris Nonevski: The film century in Macedonia (introduction to the catalogue of the retrospective exhibition with the same title)

- 47 - Dimitrie Osmanli: A Year of significant cinematographic Jubilees (a speech at the formal meeting of the Society of film workers of Macedonia)

▼ MACEDONIAN FILM TODAY

"Angels of the suburb", a feature film by Dimitrie Osmanli

- 56 - Aleksandar Prokopiev: The futile dream about Atlantida (to the screenplay of "Angels of the suburb" by Tomislav Osmanli)

- 59 - Ljubomir Kostovski: The "Trash heap" virus

- 63 - Blagoja Kunovski: Where are the KLOWNS from the STREETS of AMARCORD

- 68 - Marina Kostova: Too much history

- 71 - Miroslav Čepinčik: The past as mythologeme

- 74 - Hristo Krstevski: The film Triptych by Tomislav Osmanli

▼ TELEVISION-VIDEO

- 78 - Jadranka Vladova: Laugh is forbidden (only) in the kingdom of Death (about the phenomenon of humor in the TV series K15)
About the long-length video film "N.E.P."

- 84 - Ljubomir Kostovski: Dynamics of facts

- 87 - Vladimir Georgievski: Live film picture

- 89 - Blagoja Kunovski: An antidogmatic medium parabola

▼ PHOTOGRAPHY

- 94 - Bojan Ivanov: Visual, ambivalent and gestural statements (to the photo exhibition "Doors and Windows" by Darko Baševski)

▼ IN MEMORIAM:

- 96 - Jagoda Mihajlovska-Georgieva: The colors of leaving (about the double life of Krzysztof Kieslowski and about his dyings, 1941-1996)

- 101 - Miroslav Čepinčik: The unrest of the stopped play (Gene Kelly, 1912-1996)

▼ FESTIVALS

- 106 - Blagoja Kunovski: Festival parallels (about the festivals in Cannes, London, Wienne and Vayadolid - 1995)

16th International Festival of Film Camera - "Manaki Brothers" - Bitola

- 125 - Georgi Vasilevski: Mastership and intuition

- 130 - Dubravka Ruben: Film Magic, yes or no? (Talks with the directors of photography: Dick Pope, Daniel Barau, Vivi Vasile Dragan and Fabian Eder)

- 139 - Ilindenka Petruševa: It is important to say... (Talks with the directors of photography: Karpo Godina, Michael Spiller and Vilko Filač)

- 151 - Program and awards at the 16th International Festival of Film Camera "Manaki Brothers" - Bitola

▼ NEW EDITIONS

- 156 - Jasminka Dimitrovska: An important book (about the book "Film shot and its esthetic essence" by Stefan Sidovski)

KINOPIS

Revue de l'histoire, de théorie et de culture du film et d'autres arts

TABLE DES MATIÈRES

- ▼ **HISTOIRE DU CINEMA**
(Articles sur l'histoire du cinéma en Macédoine)
 - 7 - Jelena Lužina: "Miss Stone" comme provocation de drame/ théâtre
- ▼ **THEORIE**
 - 13 - Miroslav Čepinčik: Schème méthodologique pour un sommaire de chrestomathie des théories filmologiques
 - 17 - Suzana Milevska: Le film comme texte et fantasme (les influences de la destruction et de la psychanalyse sur la théorie cinématographique)
 - 25 - Laura Mulvey: Le plaisir visuelle et le film naratif
- ▼ **OCCASIONS**
 - 37 (1995 - 100 ans de la naissance du cinéma)
 - 38 - Boris Nonevski: Le siècle du cinéma en Macédoine (Introduction du catalogue de l'exposition rétrospective du même nom)
 - 47 - Dimitrie Osmanli: Une année d'importants anniversaires cinématographiques (Discours de l'académie solennelle de la Société des cinéastes de Macédoine)
- ▼ **LE CINEMA MACÉDONIEN AUJOURD'HUI**
"Les anges dechus", film de Dimitrie Osmanli
 - 56 - Aleksandar Prokopiev: Le rêve vain d'Atlantide (sur le scénario pour "Les anges dechus" de Tomislav Osmanli)
 - 59 - Ljubomir Kostovski: Le virus du fumier
 - 63 - Blagoja Kunovski: Où sont les CLOWNS des RUES D'AMARCORD?
 - 68 - Marina Kostova: Trop de l'histoire
 - 71 - Miroslav Čepinčik: Le passé comme mythe
 - 74 - Hristo Krstevski: Le triptyque du cinéma par Tomislav Osmanli
- ▼ **TELEVISION - VIDEO**
 - 78 - Jadranka Vladova: Le rire n'est interdit que dans le royaume de la mort (sur le phénomène de l'humour dans la série télévisée K15)
Sur le long métrage vidéo "N.E.P."
 - 84 - Ljubomir Kostovski: La dynamique des faits
 - 87 - Vladimir Georgievski: Image vivante de cinéma
 - 89 - Blagoja Kunovski: Une parabole antidogmatique des médias
- ▼ **PHOTOGRAPHIE**
 - 94 - Bojan Ivanov: Récits de visuel, d'ambiance et de geste (sur l'exposition photographique "Portes et fenêtres" de Darko Basevski)
- ▼ **IN MEMORIAM**
 - 96 - Jagoda Mihajlovska-Georgievska: Les couleurs du départ (sur la double vie de Krzysztof Kieslowski et sur sa mort, 1941-1996)
- 101 - Miroslav Čepinčik: L'inquiétude du jeu arrêté (Gene Kelly, 1912-1996)
- ▼ **FESTIVALS**
 - 106 - Blagoja Kunovski: Parallèles de festival (sur les festivals de Cannes, Londres, Vienne et Valladolid - 1995)
16e Festival international de la caméra "Frères Manaki" - Bitola
 - 125 - Georgi Vasilevski: La maîtrise et l'intuition
 - 130 - Dubravka Ruben: La magie du cinéma, oui ou non? (conversations avec les directeurs de la photographie Dick Pope, Daniel Barrau, Vivi Vasile Dragan et Fabian Eder)
 - 139 - Ilindenka Petruševa: L'essentiel et ce qu'il faut dire (conversations avec les directeurs de la photographie Karpo Godina, Michael Spiller et Vilko Filač)
 - 151 - Programme et prix du 16e Festival international de la caméra "Frères Manaki"
- Bitola
- ▼ **PROMOTIONS**
 - 156 - Jasminka Dimitrovska: Un livre important (sur le livre "Le cadre de cinéma et sa substance esthétique" de Srefan Sidovski)



ЖОРЖ МЕЛИЕС

*100 години од филмот ИСЧЕЗНУВАЊЕ НА ЕДНА ДАМА ОД ТЕАТАРОТ (1896) со кој
Жорж Мелиес ги постави темелите на играниот филм*



Мис Елен Стоп

ЈЕЛЕНА ЛУЖИНА

УДК 791.43-293.7(497.17)(049.3)

791.43(497.17)(091)(049.3)

Кинопис 14(8), с.7-12, 1996

МИС СТОН

КАКО ДРАМСКА/ТЕАТАРСКА ПРОВОКАЦИЈА



Најисклучителната, најславна и, без-малку, во секој поглед *најхероина* на севкупната македонска кинематографија несомнено е - една Американка!

Родена во некоеси опскурно провинци-ско гратче наречено Роксбери (не успеав пре-цизно да го лоцирам ниту со помош на темел-ната *Encyclopaedia Britanica!*), државата Ма-сечусетс (*Massachusetts*), пред точно 150 го-дини (1846), оваа енергична дама ќе стаса до балканските дивини некаде околу 1878, кога - најпрвин во Самоков, а потоа и во Пловдив, Струмица, Банско... - организира редица успе-шни протестантски центри со различна наме-на. Дамата е, впрочем, професионална миси-онерка. Нејзиното име како да се совпаѓа со нејзиниот непоколеблив карактер: за камен, стена или карпа, Англичаните/Американците велат - *stone!*

Дваесетина години подоцна, истата енергична госпоѓица Елен М.Стон (*Ellen M. Stone*), ненадејно ќе стане протагонистка на еден неверојатен настан со несомнена поли-тичка заднина и невидени меѓународни им-пликацији:

Кон крајот на летото во 1901 (точно на 21. август, по новиот календар), на триесети-на километри од Банско - од каде што, во при-дружба на десетина други луѓе и жени, по ус-пешно завршената работа, тргнала *дома*, во Солун (каде што е стационирана повеќе од две десетлетја), госпоѓицата Стон ќе биде пресретната од „вооружена група одметници“ (како што запишува, подоцна, во својот дне-вник). И - ќе биде грабната од нив!

Од тој миг, па сè до крајот на февруари 1902, цели шест месеци подоцна, интензивно ќе се развива она што во историската наука обично се нарекува „Аферата Мис Стон“.

Димензиите на оваа *афера* значително ги надминаа границите не само на Македони-ја и на Балканот, туку и на турската империја, па и на цела Европа. Немаше што-годе сери-озен европски и американски весник кој, во протег на драматичните шест месеци но и по-доцна, по ослободувањето на двете заробени мисионери, не им ги посветија на овие наста-ни своите насловни страници. Дури и амери-канскиот Конгрес морал да расправа за начи-нот на кој ќе се обештетат - дополнително, во 1912-та оние граѓани на Соединетите Држави кои собираа пари за да ја откупат својата куражна сонародничка. Како што знаеме, онаа „вооружена група одметници“ од американ-скиот конзул во Солун побарала откуп од 200.000 тогашни долари - несомнено огромна сума, дури и за богатата Америка! За да се со-берат овие пари - износот подоцна е испазар-ен на 14.500 златни турски лири, што изне-сувало околу половина од бараната доларска противвредност - биле потребни цели шест ме-сеци, во текот на кои, чувана и гледана од сво-ите грабнувачи, госпоѓицата Стон храбро се ја-зела по Пирин Планина... бегачки од турските потери и грижејќи се, постојано, уште и за сво-јата помлада и *бремена* придружничка, госпо-ѓата Катарина Цилка...

Во најдраматичниот дел од оваа нап-ната приказна, спомнатата госпоѓа Цилка среќно ќе се порооди - во некое планинско тр-

ло, сред снежна виулица, во контекст кој сериозно му прилега на библискиот... Во македонскиот филм за мис Стон, еден од најдобрите (не само најважните!) македонски филмови на сите времиња (режисер Жика Митровиќ), оваа секвенца ќе биде снимена/режирана како *битовска* (а не, да речеме, како *витлеемска*): нејзината *тезичност* исцело ќе се потпре врз *мајсторлакот* на Петре Прличко, а не врз универзалниот говор на симболите, вклучувајќи ги и библиските. Самиот Прличко, како што се сеќавате, во оној антологиски благослов на тукушто роденото *женско дете*, мајсторски ќе функционира токму во оваа полза, сплотувајќи ги (маестрално!) архетипските, фолклорните, митските и „програмските“ елементи/слоеве на самиот „библиски“ чин: и тетовско јаболко, и вита ела пиринска, и чета која се бори „и за твојата слобода“... Филмот е снимен во 1957-та. Тогаш можело - само така.

За и околу овој филм знаеме безмалку сè: - Кинотеката на Македонија има организирано симпозиум исцело „посветен“ на оваа ексклузивна тема (1990 година), во рамките на кои се разговараше за сè и сешто: за сентименталните евокации, за естетичките дострели на целулоидниот артефакт, за историските референции, за „технолошката“ постапка низ која тие се престорувале во филмската приказна, за маките и сопките коишто авторите мораа да ги совладаат (или прерипнат) за да се снимат она што денес претставува мит на националната македонска кинематографија...

Неколку години по одржувањето/заклучувањето на овој респектибилен симпозиум, истражувајќи го македонското драмско наследство, налетав и на една важна, дотогаш безмалку непозната пиеса - која го тематизира токму грабнувањето на мис Стон!

Нејзиниот автор е Димитар Г. Молеров, Пиринец од Банско, професор во тамошното средно училиште, едуциран филолог (има дипломирано славистика на Филозофскиот факултет во Софија.), пасиониран истражувач на филолошкото и фолклорното наследство, автор на пет (шест?) драмски текстови, од кои еден - *најекстензивен, најсложен, едновремено и најдобар* - е токму оној во кој агира и нашава агилна мисионерка.

Молеров овој свој текст жанровски ќе го определи како „драма во 5 дејствија и 1 картина со илустрации“, актантски ќе го „пренасели“ со дури 52 драмски лица, како протагонисти ќе определи и неколку несомнени историски фигури (Гоце Делчев, Јане Сандански, Христо Чернопеев), а како *инспирација* ќе ја евидентира токму „Мис Стон, американска мисионерка“ - во кастингот, впрочем, запишана на високото *прво место*!

Драмата, инаку, треба да е напишана некаде *пomeѓу* 1902 и 1907 година - на книгата во која таа е отпечатена (издание на самиот автор) датација, за жал, нема! Со сигурност знаеме дека никогаш не е играна во својата интегрална верзија: само еднаш, во Разлог, по повод денот на светите Кирил и Методиј (1926), еден од учениците на шестиот клас гимназија, Никола Јонков - идниот македонски поет Вапцаров! - „го раководел поставувањето на вториот чин на пиесите 'Ајдучка полјана' и 'Јуда Искариотски' од учителот Д.Г. Молеров. Во првата Вапцаров ја игра улогата на Кочо Левенов, а во другата на војникот Станчо. Пиесите се играни во салонот на библиотеката во Разлог“ (в. Никола Јонков Вапцаров, *Спомени, писма, документи*, изд. Българската академия на науките, София, 1953, стр.306).

Како, сепак, се случи мис Стон да стане *persona dramatis* во една компликувана и за нас денес, безмалку сосема непозната театарска пиеса? Дали нејзиниот автор својата хипотетичка хероина првично ја „запознал“ преку нејзината медиумска слава - веќе рековме: немаше што-годе сериозен весник кој тогаш, 1902/1903, опширно не пишувааше за аферата! Или ја „почувствувал“ низ нејзината легендарна, безмалку митска егзистенција - мис Стон е, впрочем, и грабната во непосредната близина на гратчето Банско, каде што живеел писателот Димитар Г. Молеров и каде што грабнувањето, бездруго, мора да функционираше како топ-тема подолго време (Банско тогаш имало 6500 жители, од кои 870 биле протестанти - податоците се преземени од книгата на Манол Пандевски *Јане Сандански и мис Стон*, 'Мисла', Скопје, 1992, стр.28).

Или, можеби, Димитар Молеров и мис Стон се имаат сретнато во некои подиректни, посуптилни околности?

Од автобиографските белешки на нашиот писател дознаваме дека татко му починал во 1876, во истата година кога ќе му се роди и единствениот брат Костадин, подоцна професор по психологија, етнограф, комита... Податокот дека двајцата браќа пораснале без татко, но затоа под будното око на дедо им Симеон, без подоцнежната консултација на веќе цитираната книга на Манол Пандевски немаше да ми се види којзнае колку битен (позитивистичките читања никогаш не биле мој модел на интерпретација на некој феномен!). Меѓутоа, од книгата на Пандевски разбрав дека истиот Симеон е забележен како еден од членовите на Разлошкиот околиски комитет на ВМРО во годината 1901, токму оној комитет што го има испланирано грабнувањето на американската мисионерка! Дедото Симеон Молеров е токму онаа *persona historica* која ќе се обиде - и тоа буквално во последен момент! - да го *спречи самото грабнување*: до четата на Сандански, која веќе седи во заседа крај Потпрената Карпа, тој (по курир!) ќе испрати писмо со коешто „ги моли комитите да се вратат, зошто некои од чорбаците-протестанти во Банско се изјасниле против грабнувањето на нивната мисионерка" (М.Пандевски, цит. дело, стр.42).

Има - *понатаму!* - сериозни индикации дека токму во четата на Сандански, во тој критичен момент, се наоѓа и комитата Костадин Молеров, дваесет и петгодишен студент по психологија, кој - според подоцнежното сведоштво на брат му - своите револуционерни/романтични денови и ги бележи во интимен дневник. Ракописот на тој дневник (насловот му е „Ајдучки дневник“) Димитар Молеров повеќепати ќе го спомне во своите автобиографски записи, напомувајќи дека многупати се користел со неговите страници додека ги пишувал сопствените. Оттука и логичното прашање: дали и колку Димитар го користи тој дневнички материјал и при пишувањето на својата најобемна и најамбициозно конципирана драма, насловена (дури) и со идентичната атрибуција/асоцијација („ајдучка“), во која се театрализира имено аферата со грабнувањето на мис Стон? Од каде можноста да се *совпаѓаат* - а се совпаѓаат безмалку до најситен детаљ! - дидаскалските записи во кои се опишува местото на грабнувањето („Потпре-



Димитар Г. Молеров

ната Карпа“) со описите на истото место забележани во дневникот на мис Стон (скопскиот неделник „Пулс“, помеѓу јули и октомври 1992, во седум продолженија го има објавено преводот на дневникот на мис Стон, првично објавен во англиското списание *McClure's Magazine*, во мај 1902).

Дали аферата со грабнувањето на мис Стон претставува - всушност - некој вид семејна историја на Молерови?

Во дневникот на мис Стон има и едно убаво место кое, можеби, зборува токму за Костадин Молеров. Или јас, сепак, сакам тоа место да зборува токму за него:

„Едно утро ги отворивме очите во нашиот темен затворен простор, за да видиме прекрасна глетка. Ни поставиле нов стражар, во текот на ноќта, кого пред тоа го немавме видено. Тој, очигледно, штотуку си ги беше измил лицето и рацете па, кога го погледав, живо ги бришеше лицето и вратот со белузлава крпа. Потоа, наместо да ја стави во торбата, како што беше обичајот кај другите, најде еден чатал, или клинец, и ја обеси да се суши. Сетне почна да си ја чешла косата, па и брадата; да ја оптегнува блузата, да го мести реденикот и да се дотерува и секогаш потоа го

забележување како таков. Првин мислење дека секој одметник мора да биде нечист, но ова покажа дека може да се биде и разумно чист" (неделникот „Пулс“, 20. август 1992, стр.34).

Зачуваните фамилијарни фотографии го покажуваат Костадин имено како таков - млад, убав, дотеран, внимателен... Госпоѓицата Стон, строга 55-годишна протестантска мисионерка со остро око, просто мораше да го забележи ваквото едно *поинакво* 25-годишно момче, кон кое почнува да се однесува со сите симпатии, просто - *мајчински*. За разлика од резервираниот однос што ќе го изгради спрема оној „одметник“ што во дневникот постојано го именува како *'Лошиот човек'* - таа, инаку, никаде не спомнува имиња! - а зад кој, можеби, стои самиот Јане Сандански, тогаш 30-годишниот војвода-сангвиник!

И двата дневника, како и импресивната, цврста драмска структура на „Ајдучка полјана“, сугерираат интересен, динамичен, напнат, исклучително жив историски контекст населен со исти такви луѓе/ликови: интересни, динамични, исклучително живи. Филмот МИС СТОН, меѓутоа, како да преферира *жанровски*, а не *веристички* пристап кон нивното постепено градење: како и во класичните вестерни (оние на Џон Форд!), дамите секогаш се внимателно исчешлани (дури и кога се 'внимателно разбушавени!') и уште повнимателно затегнати во своите мидери; витезите секогаш настапуваат од некаква романтична позиција/поза на живи паметници, главно русокоси (како Јане Сандански во толкувањето на Илија Милчин); лошите или незгодни момчиња се априорно лоши/незгодни (црномурести) и априорно невротични (пијат, пушат, зборуваат неумерено, реагираат темпераментно - како Чернопеев во интерпретацијата на Илија Џувалековски)...

Само еден од сите многубројни целулоидни херои од филмот МИС СТОН - еден единствен! - функционира надвор од ваквата жанровска априорност во градењето на ликовите, поточно: функционира *спроти/контра* неа: Манданата. Еден од косценаристите, почитуваниот Трајче Попов, доајен на македонската кинематографија, раскажувајќи ми го „потеклото“ на оваа филмска тема, ми има кажувало и за своето директно („живо“) за-

познавање со „вистинскиот Мандана“ - комита кој наводно ја чувал мис Стон. Запознавањето се случило во Бугарија, во Роженскиот манастир, при едно чествување на гробот на Јане Сандански, во 1946 година. Впечатокот, сепак, како да не бил премногу силен (или, пак, комитата сепак не бил „вистински“, туку некаков 'чичероне' - тип): во оригиналното сценарио за филмот МИС СТОН, верзијата од 1952 година, Мандана е сведен на епизода, безмалку незабележителна. Како се случи, подоцна (во текот на снимањето?), Петре Прличко толку да го надгради овој лик што - за среќа - Мандана успешно го „краде“ за себе целиот филм, преместувајќи го жанровското и естетското тежиште сосема накај „маргиналноста“: наместо *херојска*, МИС СТОН станува *обична* приказна за еден мал-голем човек, за еден мал-голем народ...

Сценариото од 1952 го сугерира, мислам, токму обратниот пристап!

Спротивно на ова, во драмата на Димитар Молеров Манданата е замислен/запишан неверојатно сугестивно. Именуван е како Русата Брада, а претставен како подостарен, добродушен и добромислен комита, присутен секаде и во секоја ситуација (безмалку во секоја сцена), но и - апсолутно нем: авторот му нема дадено/дозволено да изговори макар и една единствена реплика! Градејќи го токму вака - со минимум изразни средства но, затоа, со нивното максимално редувантно користење - Молеров создал еден од најинтересните ликови во севкупната македонска драматика, до денес.

Прашањето што сака да го постави овој есеј е сосема директно: дали и во која/колкава мера авторите на сценариото за филмот МИС СТОН ја познаваа/користеа драмата „Ајдучка полјана“?

Досегашните истражувања за можната „пра-мис-Стон“ главно се насочуваа накај романот на Антон Страшимиров („Роби“, София, 1930), кој - исто така - ја тематизира аферата со грабнувањето на американската мисионерка. Трајче Попов се сеќава дека текстот на овој роман првпат го има видено/прочитано како средношколец, во текот на војната (1942 или 1943 година), во Скопје, запознавајќи го како дел од задолжителната училишна лектира. Подоцна, кога ќе го пишува сценари-

ото (1950), најпрвин сам, а подоцна и со Ѓорѓи Абациев, повторно ќе посегне по романот - наративната структура врз која се темели сценаристичката предлошка од 1952 (онаа со која диспонира архивот на Кинотеката), главно, се темели врз наративната („раскажувачка“) структура на романот на Страшимиров.

Трајче Попов знае дека постои некаква драма за мис Стон, но ја нема видено/читано никогаш.

Сепак, во текстот на сценариото од 1952 јасно се декодираат дури три секвенци кои директно ги асоцираат сличните/истите драмски ситуации од драмата на Димитар Молеров: грабнувањето покрај „Потпрената Карпа“ (вклучувајќи го и описот на местото!), првиот контакт што го имаат жените со Мандана (во филмот тоа е секвенцата снимена во манастирот Свети Јован Бигорски) и, најпосле/најважно, секвенцата во која мис Стон го слуша говорот на Јане Сандански (но не го гледа, бидејќи таа се наоѓа во визбата, а Сандански во собата над неа).

Ако првите две ситуации и можат да се објаснат како коинциденции (сите автори, да речеме, располагале со исти извори - со весниците кои пишувале за аферата, со дневникот на самата госпоѓица Стон, со историските извори...), третото совпаѓање, сепак, е премногу дословно:

Во четвртиот чин на драмата, додека во една од собите мис Стон со комитите расправа за „убавите нешта“ - за Гете, за „Илијада“, за Бетовен, за Кант - „од соседната соба влегува Русата Брада и ја остава вратата да зјае. Седнува кај огинот и се грее. Од собата, без да се гледа, се слуша гласот на Гоце Делчев“.

Цитираниот текст Молеров го запишува во ремарка, по која следува долга дискурзивна тирада на самиот Делчев, кој не се гледа, ами само се слуша. На крај, Русата Брада ќе стане од кај огинот, ќе ја премине собата и - ќе ја затвори фамозната врата. Во текстот на Молеров, по ова, мис Стон ќе каже: „*Ете вистински апостол*“ (в. Димитар Г. Молеров, *Драми*, 'Мисла', Скопје, 1993, стр.198).

Во идентичната ситуација, во сценариото на Ѓорѓи Абациев и на Трајче Попов (верзија 1952) - респектирајќи го фактот дека просторниот диспозитив овде е вертикален

(визба-спрат), а не хоризонтален (соба-соба) и дека Гоце Делчев е „заменет“ со Јане Сандански, не можам, без да видам/забележам дека, на крајот од задолжителната „дискурзивна тирада“, мис Стон ќе реплицира точно вака: „*Вистински маченици*“. За да додаде, веднаш потоа, Катерина Цилка: „Во срцата на тие луѓе гори вистинскиот пламен на љубовта“.

„- Да, да. Инаку можеа да не убијат - потврдува мис Стон и продолжува: - А студентите срца на нашите рисјани не оставаат да се мачиме заедно со тие луѓе. Ги стискаат парите“ (сценариото 1952, стр.58).

Добро, последното „наравоучение“ на мис Стон бездруго го евидентираме/разбираме како контекстуално: него го „произведува“ токму *структурата на чувствителноста* (синтагмата е на прочуениот англиски театролог Рајмонд Вилијамс (Raymond Williams) на *периодот/епохата/стилската формација* во кој е пишувано сценариото на тандемот Абациев-Попов.

Што е тоа што ги „произведува“ зачувачките совпаѓања на цитираните реплики на мис Стон или на цитираните драмски/филмски ситуации? Дали овие совпаѓања сигнализираат дека барем еден од двајцата ко-сценаристи го познавал текстот на „Ајдучка полјана“? Дали тој познавач е, сепак, Ѓорѓи Абациев?

Пред да биде преведена на македонски и објавена во издание на 'Мисла' (1993), оваа драма беше непозната и достапна не само за македонските, туку и за бугарските читатели (судбината на писателот Димитар Молеров е сосема идентична во двете негови татковини - *двете го заборавајќи*). За да дојдеме до нејзиниот текст, д-р Васил Тоциновски и јас моравме да организираме цела една детективска акција на внимателно асоцирање/следење најразлични траги. Последната (трага) не одведе до приватната библиотека на Димитар Митрев: таму, евидентирана под сигнатурата Б. 2631, има и една книшка со мал формат, без корици и без датација... На нејзината внатрешна насловница пишува „Ајдучка полјана“...

Литературните критичари често зборуваат за феноменот наречен „пра-Фауст“...

Дали да зборуваме и за феноменот „пра-мис-Стон“?

SUMMARY

In Macedonian filmology, judging according to recent researches, there is an opinion that in case of one of the most important, most popular and (undoubtedly) the best Macedonian film *MISS STONE*, the very historic event, the kidnapping of the American missionary in August 1901, near the town of Bansko, Pirin Macedonia, functioned as its direct thematic provocation.

This event, thanks to its implicit dramatics, as much as to the romanticism with which it is inevitably connoted (two helpless women were kidnapped by some terrible outlaws and taken to the mountains - typical melodramatic theme, in structure according to the "usual" esthetic matrix of the 19th century), was the subject of several interpretations: in literature, journalism, on film... The Macedonian filmologists - up to now - assumed that the screenplay writers of *MISS STONE*, the writer Gorgi Abadžiev and the director Trajče Popov, relied mainly on historic and memoir facts, and also on the novel by Anton Strašimirov "Slaves" (published in 1930), where those facts were put in literature.

However, in the corpus of the Macedonian dramaturgy, there is a play written/published somewhere between 1902 and 1907; its theme was the very kidnapping of Miss Stone. Its author is Dimitar Molerov (1874-1961).

RESUME

Dans la filmologie macédonienne domine l'opinion, selon les recherches faites jusqu'à présent, que dans le cas de l'un des plus importants, des plus connus et sans doute des meilleurs films macédoniens, *MISS STONE*, comme une **provocation thématique directe** a fonctionné un événement historique, l'enlèvement de la missionnaire américaine qui eut lieu en août 1901, près de la ville de Bansko, dans la Macédoine de Pirine.

Cet événement, "grâce" à sa dramatique implicite, aussi bien qu'à sa connotation romantique inévitable (deux femmes délaissées, enlevées par des rebelles et emportées dans les montagnes - sujet typiquement dramatique, structuré selon la trame esthétique "valable" au 19e siècle!), est devenu l'objet de plusieurs interprétations sous forme de littérature, de feuilleton, de cinéma.

Les filmologues macédoniens - jusqu'à maintenant - ont supposé que le scénariste du film *MISS STONE*, l'écrivain Georgi Abadžiev, et le metteur en scène, Trajče Popov, s'étaient appuyés sur des faits d'histoire et de mémoires, mais aussi sur le roman d'Anton Strašimirov *LES ESCLAVES* (publié en 1930) où ces faits sont élaborés littérairement.

Dans le corps de la dramaturgie macédonienne on note une pièce - écrite/publiée entre 1902 et 1907 - dont le thème est l'enlèvement de Miss Stone. Son auteur est Dimitar G. Molerov (1874-1961).

МИРОСЛАВ ЧЕПИНЧИЌ

УДК 791.43.001
Кинопис 14(8), с. 13-16, 1996

МЕТОДОЛОШКА ШЕМА ЗА ЕДЕН ОПШТ ХРЕСТОМАТИСКИ ПРЕГЛЕД НА ФИЛМОЛОШКИТЕ ТЕОРИИ

Во своето целосно најшироко значење, поимот филмологија односно наука за филмот во својата содржина опфаќа такви методолошки претпоставки и цели какви што се: техниката и технологијата на филмот, организацијата на филмското производство, економијата на филмот итн... Нас, овде меѓутоа, примарно нè интересира онаа проблематика која по природата на својот предмет ѝ припаѓа на областа на филмската естетика. Но за да стане појасна смислата на одделните појави во творечкиот простор на филмот, мислиме дека треба, барем, во основа да се фиксира и влијанието на многу други фактори врз филмските креативни процеси.

Што се однесува до естетиката на филмот, неа можеме да ја поделиме на следниве три подрачја: 1. Теорија на филм, 2. Естетска анализа на филмот или филмска критика, 3. Историја на филмот. Во оваа поделба Теоријата на филмот ги истражува посебностите на филмот како еден определен изразен систем. Таа, на пример, може да ни одговори на прашањето што е тоа филм од гледна точка на неговата културолошка функција, односно во какви сè околности филмот станува уметнички медиум; додека естетската анализа на филмот, односно филмската критика во прв ред ги утврдува постапките и методите за вреднувањето на филмските дела. За историјата на филмот знаеме дека се занимава, односно го испитува досегашниот развој на кинематографијата како планетарен процес или, пак, како одделни национални кинематографски движења.

Теоријата на филмот како, впрочем, и теориите на другите уметности, па и теориите на различни научни дисциплини, пред сè, упатена е кон тоа да ги истражи, теоретски да ги фиксира, значи на некој начин да ги издвои, а конечно до најголема мо-

жна мера и да ги објасни општите феноменолошки принципи на нејзината област на истражување.

Сиве овие проблеми спаѓаат во доменот на теоријата на филмот, но и на филмската критика, коишто на некој начин се две поврзани, па сепак не и истоветни дисциплини. Всушност, нивната заедничка цел е да се дојде, односно да се оформи некакво позитивно спознание околу и за феноменот на филмот.

Меѓутоа, во овој дијапазон лежат уште многу простори и моменти во кои овие две дисциплини и се допираат, и се разидуваат. Инаку со создавањето на теоријата на филмот и со нејзиното дејствување на некој начин се формираат и извесен број важни дихотомии. Така, како што веќе е спомнато, постои разлика помеѓу теоријата, која што е повеќе идејативна, да не речеме идеална категорија, и критиката која по правило е дејност којашто има една практична функција. Сево ова без друго ја навестува старата спротивставеност помеѓу она што е замислено и она што е остварено, помеѓу концептот и делото.

На горната теза може и не баш толку условно, да се надоврзе и спротивноста помеѓу онаа теорија или онаа критика којашто само опишува и онаа другата којашто пропишува извесни ставови, принципи...

Така, секоја теорија што на некој начин ги канонизира своите согледувања е ангажирана врз она што треба да биде филмот, додека пак, теоријата која што само ги опишува своите ставови, е упатена само кон она што филмот навистина е.

Она што условно го нарековме пропишана теорија, и што е во извесна мера канон, е индуктивната. Имено, теоретичарот тука најпрво се определува за еден вредносен систем, па отпосле стварните филмски дела ги определува, ги одмерува во однос на тој свој одбран систем. Наспроти тоа, описната теорија е дедуктивна и во тој случај теоретичарот го испитува севкупниот обем на филмската ситуација и дејностите во неа и дури тогаш ги извлекува оние, донекаде емпириски заклучоци за вистинската природа на филмот.

Врз сево ова логично се надоврзува и дихотомијата која постои помеѓу двата различни методолошки пристапа, којашто се случува токму во почетоките на настанувањето на теоријата на филмот. Секако, тоа се однесува на спекулативниот и емпириски пристап кон нејзиното оформување. Така, методолошки гледано, првите теоретски произнесувања за филмот се во обидите на Ричото Канудо, Вејчел Линдзеј, Хуго Минстерберг, Јан Мукаржовски. Но, во почетокот на дваесеттите години Луј Делик веќе се обидува да протолкува и истакне некои од битните средства на филмското изразување, откривајќи ги нив во делата на Дејвид Грифит, Томас Инс, Мек Сетнет и Чарли Чаплин. Тука се веќе никулците на еден понасочен емпириски метод.

Сите тие ставови ќе ги синтетизира нешто подоцна Жан Епстен, во чии први теоретски огледи објавени '21 и '22 година, можеме да го насетиме поставувањето на првите начела на визуелното изразување засновано врз елементите кои, сè уште, се сметаат за основни: монтажата и крупниот план, односно ритамот и симболиката. Континуитетот на овие истражувања, кои сè повеќе се доближуваат до некои посистематски и попромислени теоретски поставки, така што тие веќе не се засновуваат само врз моментни и не секогаш хармонични впечатоци, сепак, се случува во Советскиот Сојуз благодарение на теоретските трудови на Љев Кулешов, Сига Вертов, Всеволод Пудовкин и Сергеј Ејзенштејн.

Мора да се рече дека сиве овие теоретски искази носат главно еден субјективен белег, но без оглед на тоа знаеме, на пример, дека теоретскиот опус на еден Ејзенштејн и денеска ги содржи оние релевантни поими на филмската естетика, бидејќи тука се работи навистина за една теорија на уметноста, за една на крајот на краиштата стилистичка теорија, но таа како системски обид останува непроменлива, зашто претставува една затворена естетика.

Нешто подоцна и на нешто поопшт план се среќаваме со обидите на Рудолф Арнхајм и Бела Балаж. Тие и двајцата настојуваат, користејќи ги сите дотогаш познати теоретски спознанија, на еден систематски и што поцелосен начин, да дефинираат и да кодифицираат што поголем број дејствителни елементи на филмското изразување. И покрај тоа што од денешен аспект нивните дела можат да изгледаат по малку, анахроно, сепак нивните теоретски поставки ги означуваат важните меѓиници помеѓу немата кинематографија и тукушто настанатиот звучен филм.

Во тоа време веќе станува јасно дека звукот во филмот донесува нешто квалитативно ново во филмскиот израз. Во Франција, некаде по војната, настанува и едно мошне влијателно филмолошко движење во кое земаат учество еминентни имиња какви што се: Жилбер Коен Сеа, Анри Валон, Лисјен Сев, Анри Ажел, Етјен Сурио итн. Разгледувајќи ги нивните истражувања, ќе ни стане јасно дека во овој контекст се работи како за нов феноменолошки пристап кон филмското дело, така и за нашите рецептивни способности во однос на тоа дело.

Можеби во определена смисла, една своевидна синтеза на поставките од ова движење, наоѓаме во мошне богатиот критичко-теоретски опус на Андре Базен, особено кога тој ги анализира еволуцијата на филмскиот јазик и онтолошките елементи на фотографската слика. Кај него, односот на филмот спрема стварноста станува реверзибилен процес.

Заснованоста на овие ставови, се чини, на најдобар начин ја надградува теоретскиот систем на Жан Митри во низа свои фундаментални дела. Тој тргнува од мислата дека филмската слика колку и да претставува ме-

ханички одраз на реалниот свет, секогаш е, пред сè, една транспонирана, осмислена вис-тина. Конкретната стварност ја спознаваме, значи, тука, преку една форма структурирана по определени закони и која во определени контексти добива карактер на симбол или знак, што, пак, на филмот му дава право да се нарече јазик од посебен вид.

Потпирајќи се врз овие, веќе во добра мера структуралистички поставки, нешто подоцна се развива едно семиолошко-структуралистичко движење чие потекло, сепак, датира нешто отпорано и кое со времето зафати еден поширок европски културен простор. Така, првите вакви логоморфистички аспекти спрема филмот се јавуваат уште кај Роман Јакобсон, потоа кај Виктор Шкловски и Јуриј Лотман во Русија. Во Франција носител на ова движење е се чини, сепак, Кристијан Мез, а покрај него тука се и Ролан Барт, Микел Дифрен, Жан Луј Комоли, Паскал Бонизе и Мишел Шион. Во Италија постојат, исто така, низа претставници на оваа теорија предводени од Пјер Паоло Пазолини и Умберто Еко, а тука спаѓаат и Ѓанфранко Бететини, Емилио Гарони и Галвано Дела Волпе. Од другите културни средини ги спомнуваме овде уште Ноел Бирш, Питер Волен, Јан Петерс. Се разбира, овој преглед би можело да се надополни и со неколку имиња од Полска и евентуално од уште некои други источни земји.

Конечно, останува да се прикаже и пресекот на развитокот на филмската теорија на нашиве простори. Во тој однос кај нас, сепак, засега постојат само осамени навестувања, но секако и тие треба да бидат фиксирани.

За почетоците и развојот на критичко-теоретската мисла за филмот во Македонија, секако е потребно да се проговори и во еден ваков контекст. Макар што пишувањето за филмот на овие простори започна релативно подоцна со објавување на, главно, популарни текстови за овој феномен и тоа во почетокот не толку континуирано, сепак, мислењето за и околу филмот набргу ќе доживее една поголема афирмација во децениите што доаѓаат, следејќи го, се разбира, развојот на севкупниот кинематографски комплекс.

Почетоците на македонската филмска критика како сопатник на еден новонастанат

медиум и како специфична публицистичка ориентација, се врзуваат некаде за првата половина на педесеттите години. Секако, ќе се согласиме дека формирањето на една естетичка теорија, која ќе произлезе од низа дела на македонските литературни критичари и теоретичари, ќе ѝ овозможи и на филмската критика да ги надмине своите првични неупатености, па и неуспешности. Овде мораме да спомнеме неколку такви дела какви што се: книгата на Димитар Митрев „Критериум и догма“, потоа книгата „Одроз-Израз“ на Мито Хаџи Василев, како и збирката на д-р Георги Старделов „Есеи“. Кон овие текстови можеме да придружиме и уште неколку книги кои излегоа горе-долу во истиот период. Тоа се, на пример, збирката од литературно-критички студии „Време и израз“ на д-р Милан Ѓурчинов, потоа делото од сличен жанр „Патишта кон зборот“ на д-р Александар Спасов, а, исто така, и книгата „Оплеменета игра“, збирка театарски критики и есеи од познатиот македонски раскажувач и сценарист Јован Бошковски.

Некаде во синхронизираност со овој период, со сериозен пристап кон феноменот на филмот, со свои написи започнуваат да се јавуваат и младите македонски литерати како Славко Јаневски, потоа Бранко Заревски, Томе Момировски, Саша Маркус, Мето Јовановски и Илхами Емин. Кон оваа група нешто подоцна ќе се приклучат и писателот Димитар Солев, како и филмскиот режисер Бранко Гапо. Ова е генерацијата која со своите размислувања за филмот на некој начин го означил и оној преломен момент кон осознавањето на медиумот.

Секако дека нашето постојано инсистирање на терминот „филмски медиум“, можеби може да предизвика недоразбирање во определена смисла, а со тоа на некој начин и да го спречи неговото правилно разбирање. Меѓутоа, филмот во тој период, барем кај нас, сè уште е во некои, би ги нарекле, по малку догматски естетски рамки, кои ја ставаа токму филмската теорија во, по некои нешта, незавидна положба. Поради сето тоа и вистинските истражувања на медиумот доаѓаат нешто подоцна.

Македонската филмска критика својата вистинска функционалност почнува да ја

пронаоѓа во дејствувањето на познатите македонски критичари и прозаисти: Александар Алексиев, Благоја Иванов, Бранко Варошлија и Благоја Анастасовски, чија критичарска дејност се совпаѓа со крајот на педесеттите и почетокот на шеесеттите години. На овој временски крстопат ќе се судрат немал број естетски влијанија и теории, од кои една од поважните беше односот помеѓу реализмот и модернизмот, пројавен веќе тогаш во една поширока културолошка констелација, па на тој начин присутен и во филмската критика.

Овој вид критика, се разбира, со нешто поизменет пристап кон медиумот, особено успешно ќе го практикуваат критичарите: Јован Павловски, Петар Т. Бошковски, Атанас Вангелов, Зоран Јовановски, Мето Петровски и Александар Ѓурчинов, кои се јавуваат некаде кон крајот на шеесеттите и почетокот на седумдесеттите години. Се разбира, во оваа форма беа третирали главно делата од странска продукција, додека за сè уште релативно ретките домашни остварувања се отстапуваше поголем критички простор. Тогаш доаѓаше до израз и онаа аналитичка критичка форма која дотогаш се чинеше дека е по малку запоставена. Но, сепак, до очекуваниот судир или, пак, измирување, помеѓу едната и другата форма на критиката, едноставно не доаѓаше. Паралелизмот на нивното егзистирање ќе се покаже како една по многу нешта далекусежно успешна критичко-теоретската практика.

Во следниот период, се чини дека најдобро функционираше онаа критика чии промотори тогаш се појавија и според тоа немаа особено цврст контакт со традицијата, ниту, пак, со мерилата што таа некогаш ги имаше поставено. Така во овој период во македонската филмска критика, едно од најзабележителните места заземаше онаа критика пласирана преку радиото, како и онаа публикувана во тогаш, сè уште, ретките ревијални изданија. Овде ги спомнуваме имињата на Георги Василевски и Цветан Станоевски, критичари кои мошне успешно и со сета потребна професионалност навлегоа во тековите на современите трендови на критичко-теоретската мисла за филмот.

Односот спрема критиката, спрема мислата за филмот, воопшто, како за еден автохтон уметнички изразен феномен, овде веќе беше воспоставен на едно релевантно теоретско рамниште. Таа ситуација уште понатаможно ќе се наметне со појавувањето на првото специјализирано филмско гласило во Македонија, „Кинотечен месечник“, што го покренува Кинотеката на Македонија. Афирмирањето на новите визуелни вредности, но и ревалоризацијата на старите дострели на тој план, што значеше еден поинаков пристап кон медиумот, започнаа токму со написите на една, да ја наречеме, критичарска групација собрана тогаш околу „Месечникот“. Во неа учествуваа Георги Василевски, Цветан Станоевски, Илинденка Петрушева, Благоја Куновски, Томислав Османли, Љупчо Тозија, Љубомир Костовски, Мирослав Чепинчиќ и други...

Сиов овој тренд подоцна ќе резултира со покренувањето на списанието „Кинопис“, повторно под покровителство на Кинотеката на Македонија.

Во исто време како рефлекс на овие иницијативи и филмската критика во овој период пак ќе го заземе својот сè позабележителен простор и на страниците на дневниот и ревијалниот печат. Овој вид и како форма и како метод, се покажа мошне влијателен со оглед на неговата можност и фреквентност на јавување и реагирање на актуелните медиумски движења. Овдека би ги спомнале критичарите Слободан Петровиќ, Димитар Курчиев, Јагода Михајловска-Георгиева, Фидан Јаќоски и Стојан Синадинов.

Конечно појавата на изданијата од областа на филмот какви што се „Филмот и политичкото“ на Томислав Османли, потоа монографијата „Браќа Манаки“ на Павле Константинов, па „Време на филмот“ од Георги Василевски, „Искушението-филм“ на Цветан Станоевски, „Генезата на македонскиот игран филм“ на Љубиша Георгиевски, првиот том на филмолошката студија „Македонскиот игран филм“ од М. Чепинчиќ и „Естетика на филмскиот кадар“ на Стефан Сидовски, секако означуваат една забележителна синтеза на теоретската мисла за филмот во Македонија.

ФИЛМОТ КАКО ТЕКСТ И ФАНТАЗАМ

(ВЛИЈАНИЕТА НА ДЕКОНСТРУКЦИЈАТА
И ПСИХОАНАЛИЗАТА ВРЗ ФИЛМСКАТА ТЕОРИЈА)

Иако од самите почетоци на својот развој филмската теорија претендирала на автономност, таа нужно трпела влијанија од актуелните филозофски концепти. Феноменологијата, егзистенцијализмот, а подоцна и структурализмот, психоанализата и марксистичкиот дискурс, одиграле огромна улога во пречистувањето на теориските постановки на некои од најзначајните филмски теоретичари: *Андре Базен (André Bazin), Зигфрид Кракауер (Siegfried Kracauer), Кристијан Мез (Christian Metz), Жан Луј Бодри (Jean-Louis*

Baudry), Ноел Бирш (Noël Burch), Жан Пјер Удар (Jean-Pierre Oudart), Стивен Хит (Stephen Heath), Лора Малви (Laura Mulvey), Тереза де Лоретис (Teresa de Lauretis) и многу други.

Дискусиите за филмот на теориско ниво главно се одвивале околу прашањето на *mimesis* - околу тоа каков однос се воспоставува меѓу филмската репрезентација и референтноста на реалноста. Не било случајно што во почетокот преовладувала аналогната т.е. тавтолошката релација меѓу филмот и стварноста: тоа било детерминирано од





потребата филмската теорија да обезбеди уметничка и културална легитимизација на новиот медиум. Така, за Базен филмската слика претставувала „отпечаток на реалноста“. „За првпат една претстава на светот е формирана автоматски, без креативна интервенција на човекот.“¹ Неговото заложување за „естетски реализам“ или „психолошки реализам“ се должи на тенденцијата ретиналната ретенција или phi-ефектот, карактеристични за перцепцијата на филмската слика, да се интерпретираат како совладување на дисконтинуитетот во функција на еден идеален отпечаток на реалноста.

Феноменолошкиот реализам на Базен и Кракауер², базиран на Бергсоновиот flux, се покажал како најсоодветна теорија за толкување на остварувањата на Жан Реноар и на италијанските неореалисти. Нивната приврзаност за длабинската монтажа може да се интерпретира и со Мерло Понтиевият³ холистички дискурс за обединување на гледачот и гледаното во телото на светот⁴.

Меѓутоа, Базеновиот феноменолошки реализам бил поврзан со списанието „Esprit“

и со неговата теолошка детерминираност, поради религиозната ориентација на соработниците Муние (Mounier) и Ајфре (Ayfre), па тоа придонесло ваквата аура на „враќање на теолошкиот извор“ и Платоновият идеализам да влијае дестимулативно врз опстанокот на овие идеи во време на интензивираниот политизирање на филмската продукција и критика од доцните шеесетти.⁵



Токму од тој период, од амалгамирањето на структурализмот, психоанализата и марксистичката теорија, датира и критиката на окуларцентризмот што за првпат почнала да ги преиспитува негативните импликации на новите визуелни технологии како проширување на човековиот капацитет за гледање.

Прашањата што произлегувале од претходните, претежно семиолошки, анализи на филмот, сè уште, биле присутни во текстовите на Мез (соработник на Ролан Барт во „Communications“, а редовно објавувал и во „Cahiers du Cinéma“). Во неговата критичка фаза од 1964-1968 година преовладувале проблемите на научност: како да се дефини-

раат разликите меѓу вербалните лингвистички системи и визуелниот јазик на филмот, која е улогата на конотација и денотација во кинематското значење, која е улогата на кинематската нарација, која е најфундаменталната единица на кинематската анализа, што е разликата меѓу филмичното и кинематското? Но дури и во моментите кога Мез прифатил целосна структуралистичка и формалистичка интерпретација на филмот, тој не ги напуштил феноменолошките постановки за дијететското време во филмската нарација и за зависноста на кодираниот филмски јазик од симулакрумот на проживеаното искуство и неговата аналогна денотативна базираност

тот на писмо и *différance* на Жак Дерида (*Jacques Derrida*) постепено почнале да се пробиваат во филмскиот жаргон како едно напуштање на семиолошкото читање на филмот како декодирачки текст и воспоставување на метапсихологија на гледачот.

На овој стадиум филмската теорија за првпат навлегува во механизмот на самиот *apparatus*⁸ - метафора за функционирањето на филмот, не толку на техничко и хемиско ниво колку на психоаналитичко ниво⁹. Според марксистички ориентираните критичари на скопофиличната уметност, „филмската камера е еден идеолошки инструмент кој на свој начин ја изразува буржоаската идеологија пред да изрази што било друго".¹⁰ „Човечкото око е центар на системот на репрезентација, и со таа централност истовремено се исклучува кој било друг систем на репрезентација, осигурувајќи ја доминацијата на окото над сите други сетилни органи и ставајќи го окото на стриктно божествено место".¹¹



во дадениот момент: дијахроничноста за Мез претставувала неодминлив факт.⁹

Синхроничниот структурализам, толку алијателен во шеесеттите години, се покажува како недоволно адекватен концепт самостојно да ги следи промените што настануваат во филмскиот јазик по 1968 година⁷. Апсорпцијата на идеите на Луј Алтисе (*Louis Althusser*) и Жак Лакан (*Jacques Lacan*), како и концеп-



Така гледачот се идентификува не толку со самиот спектакл, со она што е претставено, колку со окоето на камерата како трансцендентален субјект.

Влијанијата на Дерида и Лакан стануваат очигледни во текстовите на Бодри и Мез, (особено во втората фаза на Мез кога тој ја напушта студената кинесемииологија од есеите „Филмскиот јазик“ и „Јазикот и филмот“ и зазема позиција на милитантен кинематограф („Имагинарниот означувач“). Додека Бодри¹² носталгијата за неиздиференцираното себство ја наоѓа во прекинематската желба за гледање, сведена на нарцизам, за Мез концептот на скопофилија, базиран на Лакановиот скопички нагон, создава непремостлива дистанца меѓу субјектот на желбата и неговиот објект.

Во натамошните исчекорувања од затворените структуралистички анализи на филмскиот јазик најмногу влијае критиката на знакот кој „мора да се разбере како нецелосен, по својата природа несоодветен за бараната употреба, па затоа класичните сфаќања и искуства на субјектот кој знае, како зачеток на исказот и обединување на позицијата на разбирањето, се неприфатливи“¹³. Според ваквото освестување за идеолошката детерминираност на знакот, борбата на нивото на писмо секогаш е на ниво на некоја институција, никогаш само однос меѓу некој означувач и некое означено¹⁴. За некои автори¹⁵ Деридаовата критика на метафизичкото сфаќање на знакот се доближува до марксистичката критика на свеста: нестабилноста на означувањето на *трагата* која е *секогаш веќе* (always already) во дејство би била адекватна на Алтисеовите сложени социјални целини кои се „секогаш веќе зададени“. Деридаовата деконструкција на знакот и субјектот, неговата диференцијална семиотика го лишува знакот од каков било однос на адекватност. Второстепената положба на адекватација како израз на мислите и на светот е заменета со бесконечната игра на означувачите кои така произведуваат нови значења. Во таквото повторно повикување на означувачите на други означувачи значењето престанува да биде конечно присутно¹⁶. Бодри оди уште подалеку во прогласувањето на филмската слика како текст: „писмото мора да се јави како пи-

смо, текстот како текстуалност, а тенденцијата кон нешто означено во читањето мора да се спречи“¹⁷.

Аплицираната граматологија, како што *Грегори Алмер*, (Gregory Ulmer) ја нарекува практиката на деконструктивистичкото читање, како свој организиранички принцип го зема хиероглифското писмо¹⁸. Хиероглифите за Дерида се поврзани со дефонетизацијата, со историјата на пишувањето (Шамполионовото дешифрирање на Розетата), со психоаналитичките метафори за јазикот и умот кај Фројд (толкувањето на сонот како ребус) и со историјата на мнемоничкото.

За разлика од гледиштето на Мез дека филмот е јазик без систем, говор без код, *Стивен Хит*, под влијание на Деридаовата книга „Глас и феномен“, а повикувајќи се и на Барт, прави разлика меѓу филмот како репродукција, рефлексција и репрезентација и *кине-текстот* како продукција, драматизација, писмо. Полемиката околу овие две различни гледишта се одвивала на страниците на филмските списанија „Cahiers du Cinéma“ и „Cinèthique“. Всушност, мислењата се поделиле околу тоа дали филмот треба да се служи со средствата на авангардата или со популарните медиумски форми.

Дури и самите филмски теоретичари на „Cinèthique“ се повикувале на новиот „авторефлексивен филм“ како на деконструктивистички¹⁹. Тој пристап кон филмот, не како кон референца на која било слика, туку како кон јукстапозиција на слики радикално е различен од Мезовиот кратилизам, ја разделува претставата од објектот што таа го претставува, го демотивира analogonot.

Како адекватен пример за оваа операција биле интерпретирани филмовите и текстовите за теорија на монтажата на *Сергеј Ејзенштејн* (Sergei Eisenstein). Неговите експерименти со сликите и зборовите, особено во *интелектуалната монтажа*, и концептот за *внатрешен говор* и *вербални слики*²⁰, се многу блиски до внатрешните монолози кај Џемс Џојс, но и на *археписмото* на Дерида и несвесното кај Фројд и Лакан.

Не е случаен фактот што вербалните слики и внатрешниот говор се типични за независните, авангардните и политички ориентирани филмски автори: тие претставуваат

обид за двојно кодирање, двојна артикулација на филмската слика, за едно раскинување со идеологијата на реализмот и репрезентацијата. Истовремено, со објективното разоткривање на настаните се разоткрива и субјективниот начин на кој тие настани минуваат низ свеста на ликот, што во филмот, според Ејзенштејн, може да оди уште подалеку отколку во „Улис“.

Тука повторно се допираат деконструкцијата и психоанализата, како и руските психолингвисти.²¹ Имено, за да можат да се изведуваат релевантни анализи и критички проценки на знакот, било потребно да се воспостави нешто што ќе ја регулира играта на разлики и ќе дозволува одредување на трагата во текстуалните специфичности со што се наметнува и прашањето за позиционирање на субјектот.

Пресудна точка за регулирањето на означувањето е конструкцијата на човековото битие како субјект: „Една поинаква естетска практика би требало да предложи и поинаков вид на субјект, а таа разлика би влијаела и врз конструкцијата на поинаков општествен поредок“.²² Ваквата радикална критика на знакот и на субјектот најчесто се врзани со психоаналитичките истражувања кои понудиле најадекватна стратегија: полето на конструирање на субјектот дало и некои од најпродуктивните резултати во филмското теориско изложување на проектот на општата семиотика. Поимот субјект како надворешен член се покажал како продуктивна итрина во критичките интерпретации на знакот.

Самиот Мез посегнал кон оваа форма на позиционирање²³ на субјектот, наметнато од доминантниот филм за тој да се конституира како модел на гледање. Сепак, за Мез, сè уште, постои „чист акт на перцепција“ што е услов за можноста на перцепцијата и како вид на трансцендирање на субјектот додека Дерида е исклучив: „Јас не знам што е перцепција и не верувам дека постои нешто како перцепција. Перцепцијата е концепт конституиран врз интуиција или врз зададено произлегување од самото нешто, присутно во значењето независно од јазикот и системот на референцијалност“.²⁴

Следејќи ги неговите траги, Бодри го дефинира филмот не како систем обележан



од привилегиран однос спрема реалноста, туку како функција на артикулацијата од желбата на разликите. Аналогизирањето како ефект на филмската слика за него е ефект на желбениот субјект: „Гледачот при уживањето во привилегираната форма на перцепција, што ги потиснува неговите дисконтинуитети, компензира за актуелните дисконтинуитети меѓу репрезентацијата и светот, меѓу јас и претставата: така, тој остварува форма на желба во која смртта е истовремено и репрезентирана и негирана. Самото отсуство или дисконтинуитет е она што е имплицирано од репрезентацијата како драматизација на настанот на огледалната фаза - она што е перцепција на субјектот за автооперацијата низ или преку отсуството, тоа е самата суштина на фактот дека филмот, како сон, може да биде третиран како обид за заобиколување“.²⁵

Психоаналитичките текстуални анализи на филмот во седумдесеттите предложуваат и демонстрираат еден модел на читање на класичните холивудски филмови како места на доминација на сексуалната разлика, дефинирана со термините преземени од „огледалната фаза“ кај Лакан. Оваа проблематика послужила за инаугурирање на наративното со воведување на разликата во стабилноста на повторувањето, за крајна цел да има негација



на сексуалните разлики. Тоа довело до многу симплифицирани текстови во кои жената функционира како централно место на анализата, а желбата на мажот го конституира изказот на филмот. Како корелант се јавува самиот гледач кој станува финален нишан за одмор.

Динамиката на погледите, важна за филмската нарација, се делат на оние на задоволство кај машкиот гледач во публиката и на оние на задоволството на машкиот лик на екранот: сите желбено свртени кон женското тело. Така, се воспоставува една единствена динамика - онаа на едипалната траекторија. Наративното е редуцирано исклучиво на машко едипално сценарио за сметка на женската едипалност, оригиналните фантазии и прималната сцена. Вакви поларизирани анализи се типични за текстовите на *Белур* (*Belour*) и *Малви*.

Импликациите на познатиот текст на Лора Малви „Визуелното задоволство и наративниот филм“²⁶ биле толку моќни што, сè уште, во филмските списанија се сретнуваат полемики инспирирани од неговите основни тези. Имено, авторката (и самата режисер) во почетокот на есејот ја открива својата амбициозна намера психоаналитичката теорија да ја усвои како политичко оружје „демонстрирајќи го начинот на кој несвесното на патријархалното општество ја структурирало

филмската форма“.²⁷ Според Малви, парадоксот на фалоецентризмот во сите свои манифестации зависи од претставата на кастрираната жена. Нејзиниот недостаток го продуцира фалусот како симболично присуство. Функцијата на жената во формирањето на патријархалното несвесно е двојна: прво, таа ја симболизира кастрацијата со вистинскиот недостиг на penis и второ, таа го подигнува своето дете како симболично надоместување.

Овој процес не постои во светот на законот и јазикот освен како секавање кое осцилира меѓу секавањето на мајчинското изобилство и секавање на недостигот. Малви тргнала од Фројдовиот концепт на нагонот за гледање што е резултат на задоволството наречено скопофилија, а кое е само едно од задоволствата што ги нуди филмот. Ова задоволство е резултат на изолираноста на гледачот во филмската сала и илузијата што му е понудена - илузијата дека воајерски сирка во нечиј приватен свет.

Второто задоволство би било нарциситичкото идентификување со човечките форми од екранот што е адекватно на задоволството што детето го чувствува кога за првпат се препознава во сопствениот одраз во огледалото (меѓу шест и осумнаесет месеци). Тоа својот одраз го прима дури и како посовршена и покомплетна претстава од искуството на сопственото тело, како едно супериорно, идеално его - подготовка за идентификување со другите. Значи, „скопофилијата доаѓа од задоволството во употребата на друга личност како објект за сексуална стимулација низ сетилото за вид“²⁸, а вториот контрадикторен аспект на структурата на задоволството во гледањето во конвенционалната кинематска ситуација е развиен низ нарцизмот и конституцијата на субјектот преку идентификацијата со претставата.

Првото задоволство (во функција на сексуален инстинкт) бара одвојување на еротскиот идентитет на субјектот од објектот (на екранот), другото (како либидо) идентификација на егото со објектот на екранот. Задоволството во гледањето радикално е деконструирано само во авторскиот европски филм кој ги преиспитува доминантните идеолошки концепти на филмот од главната струја.

Стереотипната поделба на погледите на активни/машки и пасивни/женски, потоа на мажот како носител на погледот и жената како спектакл и централен објект со кој гледачот може да се идентификува, (присутна и во анализите на Хичкоковите филмови во текстовите на Белур) била предизвик за многу теоретичари кои се обиделе да воспостават посуптилни, изнијансирани интерпретации. Како сите тие теории да биле антиципирани во Бартовата имплицитна претпоставка дека динамиката на текстот, неговите потенцијални искази, не е специфично подредена според законот на сексуалната разлика, туку еднакво им е достапна и им нуди задоволство на сите конзументи²⁹.

Чистите полови разликувања од текстот на Малви се апстракција, а на авторката ѝ се припишуваат занемарување на дистинкцијата меѓу читањето и текстот, превидување на војеристичките и фетишистички погледи машко-машко во вестернот како и заобиколување на фантазмите.³⁰ Дури и самата авторка подоцна ги преформулирала своите дихотомични тези, земајќи ги предвид критиките од Хит и Џејн Галоп (*Jane Gallop*), за запоставувањето на фантазмите и нивното барање за свртување на текстуалната анализа кон демонстрација на тенденциите на текстот и неговите доминантни опсесии. Улогата на гледачот и ликовите се заемно променливи, па наместо едната позиција на машки субјект постојат повеќе влезови во текстот и мултиплицирани идентитети. Секој исказ зависи од контекстот, а зборовите немаат фиксирано значење.

Концептот на фантазам е психолошки концепт кој на гледачот му овозможува релативна автономија и различни можни идентификации со актерите. Извор за различните фантазми може да се најде во прималната сцена што го претставува индивидуалитетот, во фантазијата со заведување што го означува потеклото на сексуалноста и во фантазмот на кастрација од што произлегува разликата меѓу половите. Со свеста за мултиплицирањето на можните психоаналитички толкувања на филмот како текст се отвораат неколку можни патишта за превладување на опозиционата шема на првите вакви текстови:

- може да се елаборира една опозициска женска разлика

- може да се отфрли идејата на Лакан за фалусот како арбитражен означувач и да се заснова биолошко тло за психо-сексуален дуализам

- може да се мултиплицираат категориите на разлики за да се помести репресивната хиерархија на единечниот дуализам (Галоп ја потенцира разликата меѓу самите жени)

- може да се критикува темелот на сексуалната разлика и да се одбие да се извлече дијалектички заклучок со што би се избришала разликата

- може да се раздвои психичкиот процес на диференцијација од оној на симболизацијата со што би се негирале Лакан и *Лис Иригари* (*Luce Irigaray*) и би се одвоила социјалната хиерархија на машко/немашко од онаа на јас/другиот. Така жената би се третирала како друго од немашко, а не како друго и немашко.³¹



1. Basin, J., "The Ontology of Photographic Image" in What is Cinema, University of California Press, 1987
- Според Базен, "Крадец на велосипеди" на Виторио Де Сика е еден од првите примери за чист филм во кој нема актери, приказни и сценографии, па така, во совршената естетска илузија на стварноста нема веќе филм. B: Brunette, P. Wills, D., SCREEN/PLAY, Derrida and Film Theory, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1990, str.70
2. Jay, M., The Down-Cast Eyes - The Denigration of the Vision in the Twentieth Century French Thought, University of California Press, Berkeley, L. Angelos, London, 1994
3. Џеј упатува и на некои постари филмски теоретичари кои се инспирирале од Бергсон, на пример Жан Епштајн, но и на Жил Делез (Gilles Deleuze, Cinema I: The Movement Image, Minneapolis, 1986)
3. Merleau-Ponty, "Eye and Mind", во The Primacy of Perception, Evanstone, 1964
4. Според Грегори Улмер (Ulmer, G., Applied Grammatology, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1985), Питер Волен го поставил вистинското прашање: „До кој степен филмот комуницира со репродуцирање на отпечатокот според Базен, на реалноста и на природната експресивност на светот, како Вероника или посмртна маска? Или до кој степен тој ја посредува или деформира реалноста и природната експресивност со нејзиното поместување во повеќе или помалку арбитражен и неаналоген систем и така реконструирајќи го не само имагинативното, туку и симболичкото?" цит. од: Wollen, P., Readings and Writings: Semiotic Counter Strategies, London, 1982, str.5
5. За подетална историја на теоријата на филмската критика и различната ориентација на филмските списанија во Франција (нивната поделеност по прашањата на семиотиката и марксистичката негација на филмскиот медиум) в. Jay, M., op.cit.str. 461-470
6. Metz, C., Film Language, A Semiotics of Cinema, Oxford, 1974
7. Во својот разграден систем на писмото Барт внесол и едно поисторизирано гледање на овој проблем, за разлика од другите француски теоретичари. Додека langue претставува социјален хоризонт на комуникативните средства, а стилот е личен биолошки атрибут на писателот, писмото е свесен извор на манипулација на социјалните знаци кои ја идентификуваат самата литература: така, писмото се јавува како однос меѓу креацијата и општеството. сп. Rosen, F., "Politika znaka i teorija filma", во Kodovi predstavljajnja i kriza znaka, Institut za film, Beograd, 1987, str. 157-188
8. Baudry, J.L., "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus", Film Quarterly, 27, 2, Paris, 1970
9. Метафората на апаратусот ја експлоатирале многу француски теоретичари на филмот (Бодри, Мез) под влијание на познатиот текст на Жак Дерида „Фројд и сцената на пишувањето“, објавен во неговата книга „Пишување и разлика“ во кој тој ги критикува оптичките претстави на несвесното кај Фројд.
10. Марсел Плејне е еден од најрадикално марксистички ориентираните француски ликовни и филмски теоретичари во кругот на "Cinématique" Pleynet, M., Thibaudau, J., "Economiue, ideologie, forme", Cinématique, 3, 1969, cit.sp. Jay, M., op.cit.str.473
11. Ibid, 473
12. Во текстовите на Бодри „Идеолошките ефекти на базичниот кинематографски апаратус“ и во „Апаратус“, како и во интервјуто на Мез „Кинематскиот апаратус како социјална институција“ може да се проследат нивните различни гледишта околу желбата за гледање и дали таа произлегува од регресивната желба за стопување на субјектот со објектот од екранот (Бодри) или, напротив, од скопичкиот нагон кој го прави филмот антисоцијален.
13. Rozen, F., op.cit.str.157
14. За да дојде до ваквото сфаќање на знакот и значењето, Барт поминал низ неколку различни фази; во почетокот и самиот учествувајќи во воспоставувањето на митот на знакот („Митологија“), тој подоцна предлага разликување на темелните претставувања на знаењето и на целата терминологија (означувач, означено, знак) со поими кои подобро би можеле да ја изразат фразеолошката густина и взаемното дејство.
15. На пример Стивен Хит и Фредерик Џејмсон
16. Разликата меѓу Алтисе и Дерида би била, според Џејмсон, во тоа што кај Алтисе слободната игра на значења која кај Дерида продолжува во бескрај поради изолираната интерпретација на знакот, може да се сопре.
17. Baudry, J.L., "Writing, Fiction, Ideology", Afterimages, No.5, 1974
- Ова бил еден од првите текстови во кој експлицитно е употребена Деридаовата терминологија во филмската теорија.
18. Derida, Z., Glas i fenomen, Istraživačko izdavački centar SSOS, Beograd, 1989
19. Концептот на филмско писмо како поместување, според Стивен Хит, овозможува пат за аплицирање на француската философска мисла врз радикално различната пракса на филмот која има потреба од поинаква интерпретација. (цит.сп. Улмер)
20. Условите за „вербални слики“ се повеќе: ако една слика, на пример, може да се замени со некој збор или идиом што постои во јазикот на режисерот и ако тие зборови имаат и пошироко од своето буквално значење.
21. За сличноста меѓу Лакановото несвесно „структурирано како јазик“ и проблемот на „индивидуалитетот како внатрешен говор“ кај Виготски в. кај: Willemen, P., "Cinematic Discourse - The Problem of Inner Speech", Screen, 22, 1981
22. Кај Јулија Кристева постојано се испреплетува нејзиното формалистичко наследство со психоанализата.
23. Brunette, P., Wills, D., op.cit.str.55
24. Ibid., str.72
25. Ibid., str.116
26. Mulvey, L., "Visual Pleasure and Narrative Cinema", Screen, no.3, 1975, pp.6-18
27. Ibid., str.6
28. Ibid., str.10
29. Brunette, P., Wills, D., op. cit.str.69
30. Merck, M., "Difference and its Discontents" in Deconstructing Difference, Screen, No.1, 1987
31. Ibid., str.7

ВИЗУЕЛНОТО ЗАДОВОЛСТВО И НАРАТИВНИОТ ФИЛМ*

I.

а) Политичка употреба на психоанализата

Овој текст има намера да ја употреби психоанализата за да открие каде и како почнало повторното зајакнување на фасцинацијата од филмот со помош на претходните схеми на фасцинација кои веќе функционираат во индивидуалниот субјект и социјалните формации што го моделирале. Текстот за своја појдовна точка го зема начинот на кој филмот рефлектира, открива дури и ја користи нормалната, социјално етаблирана интерпретација на сексуалната разлика што ги контролира сликите, еротските начини на гледање и самата глетка. Би било полезно да се разбере што беше филмот, како функционираше неговата магија во минатото, додека се испробува една теорија и практика што би го преиспитувала. Така, овде психоаналитичката теорија е применета како политичко оружје, демонстрирајќи го начинот на кој филмската форма била структурирана од несвесното на патријархалното општество.

Парадоксот на фалоцентризмот во сите негови манифестации се состои во тоа што тој е зависен од сликата на кастрираната жена за таа да му го понуди поредокот и значењето на неговиот свет. Идејата на жената е како стожер за системот: нејзиниот недостаток е она што го претвора фалусот во симболичко присуство, нејзината желба го прави добар тој недостаток што го означува фалу-

сот. Најновите текстови за психоанализата и филмот објавени во Screen недоволно ја потенцираат важноста на претставата на женската форма во симболичкиот поредок во кој, во краен случај, таа зборува само како кастрација и ништо друго. Да сумираме накратко: Функцијата на жената во формирањето на патријархалното несвесно е двојна: таа прво ја симболизира заканата од кастрација со нејзиниот реален недостиг на фалус и второ, затоа нејзиното дете израснува во симболичкото. Кога еднаш ова е постигнато, нејзиното значење во процесот е при крај. Тоа не трае во светот на законот и јазикот освен како сеќавање кое осцилира меѓу сеќавање на мајчинското изобилство и сеќавање на недостигот. И двете се базирани на природата (или на анатомијата од Фројдовата славна фраза). Желбата на жената е подредена на нејзината слика како носител на крвавата рана; таа може да постои единствено во релација со кастрацијата и не може да ја трансцендира. Таа го претвора своето дете во означувач на нејзината сопствена желба да поседува penis (условот, таа си замислува, да влезе во симболичкото). Или таа ќе мора елегантно да му го отстапи патот на светот, името на таткото и законот, или да се бори да го задржи детето со себе долу, во полусветлото на имагинарно. Тогаш жената стои во патријархалната култура како означувач на машкиот поредок, врзана од симболичкиот поредок во кој ма-

*Laura Mulvey, Visual Pleasure and Narrative Cinema, Screen No. 3, 1975



Мерилин Монро во филмот РЕКА БЕЗ ПОВРАТОК (1954)

жот ќе може да ги изживее своите фантазии и опсесии низ лингвистички наредби, со нивно наметнување на безгласната слика на жената, сè уште врзана за нејзиното место на носител, а не творец на значење.

Во оваа анализа постои еден очигледен интерес за феминистките, една убавина во егзактното изразување на фрустрацијата доживеана под фалочентричниот поредок. Тој не води поблизу до корените на нашето угнетување, ја приближува артикулацијата на проблемот, не соочува со крајниот предизвик

како да се бориме со несвесното структурирано како јазик (формирано критички во моментот на пристигнувањето на јазикот) додека тоа сè уште е фатено во јазикот на патријархатот. Нема начин на кој ние можеме да пронајдеме некоја алтернатива на оваа тага, но можеме само да почнеме да ја прекинуваме со преиспитување на патријархатот со орудијата што ни се дадени, од кои психоанализата не е единственото, но е меѓу најважните. Ние сè уште сме одвоени со огромен јаз од важните прашања за женското несвесно, кои

одвај да се релевантни за фалоцентричната теорија: половоста на женското дете и неговата релација кон симболичкото, сексуално зрелата жена како немајка, мајчинството надвор од значењето на фалусот, вагината. Но, во овој момент, психоаналитичката теорија, во оваа ситуација, може барем да го подобри нашето разбирање на status quo, на патријархалниот поредок во кој сме фатени.

б) Деструкција на задоволството како радикално оружје

Филмот, како развиен репрезентативен систем, поставува прашања за начините на кои несвесното (формирано од доминантниот поредок) ги структурира начините на гледање и задоволството во гледањето. Филмот се измени во текот на последните неколку децении. Тој веќе не е монолитен систем базиран на огромните капиталистички инвестиции најдобро претставени во Холивуд во текот на триесеттите, четириесеттите, педесеттите. Технолошкиот напредок (16 мм. итн.) ги промени економските услови за филмска продукција, која што сега може да биде занаетски добра како и капиталистичката. Така беше можно да се развие и алтернативниот филм. Холивудскиот филм, колку и да успеа да стане самосвесен и ироничен, се ограничи себеси на формалистичка режија која го одразува доминантниот идеолошки концепт на филмот. Алтернативниот филм овозможува простор за раѓање на филм кој е радикален и во политичка и во естетска смисла и ги искушува основните претпоставки на филмот на главната струја. Ова не значи дека овој вториот треба моралистички да се отфрли, туку дека треба да се откријат начините на кои неговите формални преокупации ги одразуваат психичките опсесии на општеството кое го произвело и, уште повеќе, да се нагласи дека алтернативниот филм мора да започне посебно со реагирање против ваквите опсесии и претпоставки. Денес е можен еден политички и естетски авангарден филм, но тој сè уште може да егзистира само како спротивставување.

Магијата на холивудскиот стил во најдобрите моменти (и од сите филмови кои беа во неговата сфера на влијание) се издигна, не

единствено, но во еден важен аспект, со помош на неговото вешто и задоволувачко манипулирање со визуелното задоволство. Непреиспитуван, филмот на главната струја еротското го кодираше како јазик на доминантниот патријархален поредок. Алиенираниот субјект од високо развиениот холивудски филм, во неговата имагинарна меморија раскинат од чувството на загуба, од теророт на потенцијален недостиг во фантазијата, единствено преку ваквите кодови можеше да го пронајде погледот на задоволството: низ неговата формална убавина и неговата употреба на сопствените составни опсесии. Овој текст ќе зборува за испреплетувањето на тоа еротско задоволство во филмот, неговото значење и, особено, централното место на сликата на жената. Се вели дека со анализирање на задоволството или убавината тие се уништуваат. Токму тоа е намерата на овој текст. Задоволувањето и зајакнувањето на егото што ја претставуваат високата точка на филмската историја, мора да бидат нападнати. Не за сметка на ново, реконструирано уживање што не може да егзистира апстрахирано, ниту за сметка на интелектуализирано неуживање, туку да се отвори пат за тотална негација на леснотијата и изобилството на филмот на наративна фикција. Алтернатива е возбудата што доаѓа од напуштањето на минатото не со едноставно отфрлање и трансцендирање на излитените и угнетувачки форми, туку со осмелување да се раскине со нормалните уживачки исчекувања за да се зачне нов јазик на желбата.

II. ЗАДОВОЛСТВОТО ВО ГЛЕДАЊЕТО/ ФАСЦИНАЦИЈА ОД ЧОВЕКОВАТА ФОРМА

А. Филмот нуди различни можни задоволства. Едно од нив е скопофилијата (уживањето во гледање). Постојат околности во кои гледањето на самиот себе е извор на задоволство, исто како што во обратниот развој постои уживање во бидувањето гледан. Изворно, Фројд во своите „Три есеи за сексуалноста“ скопофилијата ја изолира како еден од составните инстинкти на сексуалноста кои постојат како нагони доста независни од ерогените зони. Во таа фаза тој ја поврзал скопо-

филијата со третирањето на другите луѓе како објекти, подложувајќи ги на контролирачкиот и љубопитен поглед. Неговите посебни примери биле фокусирани на воајеристичките активности кај децата, нивната желба да гледаат и да бидат сигурни во личното и забранетото (љубопитноста за функциите на гениталиите и телото на другите луѓе, за присуството и отсуството на пенис и ретроспективно, за прималната сцена). Во оваа анализа скопофилијата е суштински активна. (Подоцна, во „Инстинктите и нивната променливост“ Фројд ја развил теоријата за скопофилијата понатаму, според што, по аналогија, задоволството на погледот е пренесено на другите. Тука има блиска корелација меѓу активниот инстинкт и неговиот понатамошен развој во нарцистичка форма). Иако инстинктот е модифициран од другите фактори, особено од конституцијата на егото, тој продолжува да постои како еротска база за уживањето во гледањето во друга личност како на објект. Во овој екстреман случај, тој може да биде фиксиран во перверзија, произведувајќи опсесивни воајери и сиркачи чија единствена сексуална сатисфакција може да биде гледањето, во една активна контролирачка смисла, како објективизиран друг.

На прв поглед, изгледа дека филмот е далеку од скриениот свет на скришните набљудувања на непознатата и несаканата жртва. Она што се гледа на екранот е покажано многу очигледно. Но, најмногу од филмовите на главната струја и конвенциите во чии рамки тие свесно еволуирале, го отсликуваат херметично запечатениот свет кој магично се одвртува индиферентен на присуството на публика, за неа произведувајќи чувство на одвоеност и сметајќи на нејзината воајеристичка фантазија. Уште повеќе, екстремниот контраст меѓу темнината во аудиториумот (која исто така ги изолира гледачите еден од друг) и блескавоста на наизменичната промена на светло и сенка на платното помага да се промовира илузијата на воајеристичкото одвојување. Иако филмот навистина се проектира, тој е таму за да се гледа, условите на прикажување и наративните конвенции на гледачот му нудат илузија на гледање во некој личен свет. Меѓу другото, позицијата на гледачите во киното е едно од видливите

потиснувања на нивниот егзибиционизам и проекција на потиснатата желба врз изведувачот.

Б. Филмот ја задоволува примордијалната желба за уживачко гледање, но исто така оди понатаму, развивајќи ја скопофилијата во нејзиниот нарцистички аспект. Конвенциите на филмот на главната струја го задржуваат вниманието на човечката форма. Размерот, просторот, приказните, сè е антропоморфно. Овде љубопитноста и желбата за гледање се измешани со фасцинацијата од сличноста и препознавањето: човечко лице, човечко тело, однос меѓу човечката околина, видливо присуство на личноста во светот. Жак Лакан објасни дека моментот кога детето ја препознава сопствената слика во огледалото е круцијален за конституцијата на егото. Овде се релевантни неколку аспекти на оваа анализа. Огледалната фаза се појавува кога психичките амбиции на децата го прстигнуваат нивниот моторен капацитет, со таков резултат што нивното препознавање на себеси е забавно бидејќи тие си замислуваат дека нивната огледална слика е покомплетна, посовршена отколку искуството на нивното сопствено тело. Така, препознавањето е прекриено со погрешно препознавање: Препознатата слика е сфатена како рефлектирано тело на себеси, но нејзиното погрешно препознавање како супериорна го проектира телото надвор од себе како идеално его, алиенираниот субјект кој, уфрлен како его идеал, го подготвува патот за идентификацијата со другите во иднина. Овој огледален момент, за детето, му претходи на јазикот.

За овој текст е важен и фактот дека матрицата на имагинарното е конституирана од една слика: матрицата на препознавање/погрешно препознавање, и оттаму, на првата артикулација на јас, на субјективноста. Ова е момент кога една постара фасцинација од гледањето (во лицето на мајката - како најочигледен пример) се судира со почетните навестувања на самосвеста. Оттаму ова е раѓање на долгорочната љубовна афера/очај меѓу сликата и сопствената слика која што најде толкава интензивност на експресијата во филмот и толку радосно препознавање во филмската публика. Доста далеку од различ-

ните сличности меѓу екранот и огледалото (врамувањето на човечката форма во неговата околина, на пример) филмот има доволно моќни структури за да дозволи привремено губење, истовремено, зајакнувајќи го. Чувството на заоравање на светот, додека егото доаѓа да го согледа (јас заборавив кој сум и каде сум бил), е носталгична реминисценција на пре-субјективниот момент на препознавањето на сликата. Истовремено, филмот се издвои себеси со произведување на егo-идеали, на пример со системот на создавање ѕвезди.

Ѕвездите обезбедуваат фокус или центар за просторот на екранот и за неговата приказна каде што тие изведуваат комплексен процес на сличности и разлики (гламурозното го олицетворува вообичаеното).

В. Во деловите А и Б од овој текст беа поставени двата контрадикторни аспекта на уживачките структури на гледањето во конвенционалната филмска ситуација. Првиот, скопофилијата, произлегува од уживањето во употребата на друга личност како објект на сексуална стимулација преку видот. Вториот, развиен преку нарцизмот и конституцијата на егото, доаѓа од идентификацијата со видената слика. Така, во филмската терминологија, првиот го имплицира одвојувањето на еротскиот идентитет на субјектот од објектот на екранот (активната скопофилија), а вториот бара идентификација на егото со објектот од екранот преку фасцинацијата на гледачот со себепрепознавањето. Првиот е функција на сексуалните инстинкти, вториот на егo-либидото. Оваа дихотомија беше од круцијална важност за Фројд. Иако тој на двата аспекта гледаше како на интерактивно преплетени, тензијата меѓу инстинктивните нагони и самоодржувањето се поларизира во уживањето. Но и двата се развојни структури, механизми без скриено значење. Сами по себе тие немаат значење, освен ако не се поврзани за некоја идеализација. И двата имаат за цел индиферентност кон перцептивната реалност и мотивираат на еротизирана фантазмагорија што влијае врз перцепцијата на субјектот на светот со што ѝ се подбива на емпириската објективност.

Во текот на историјата на филмот изгледаше дека се разви една специфична илу-

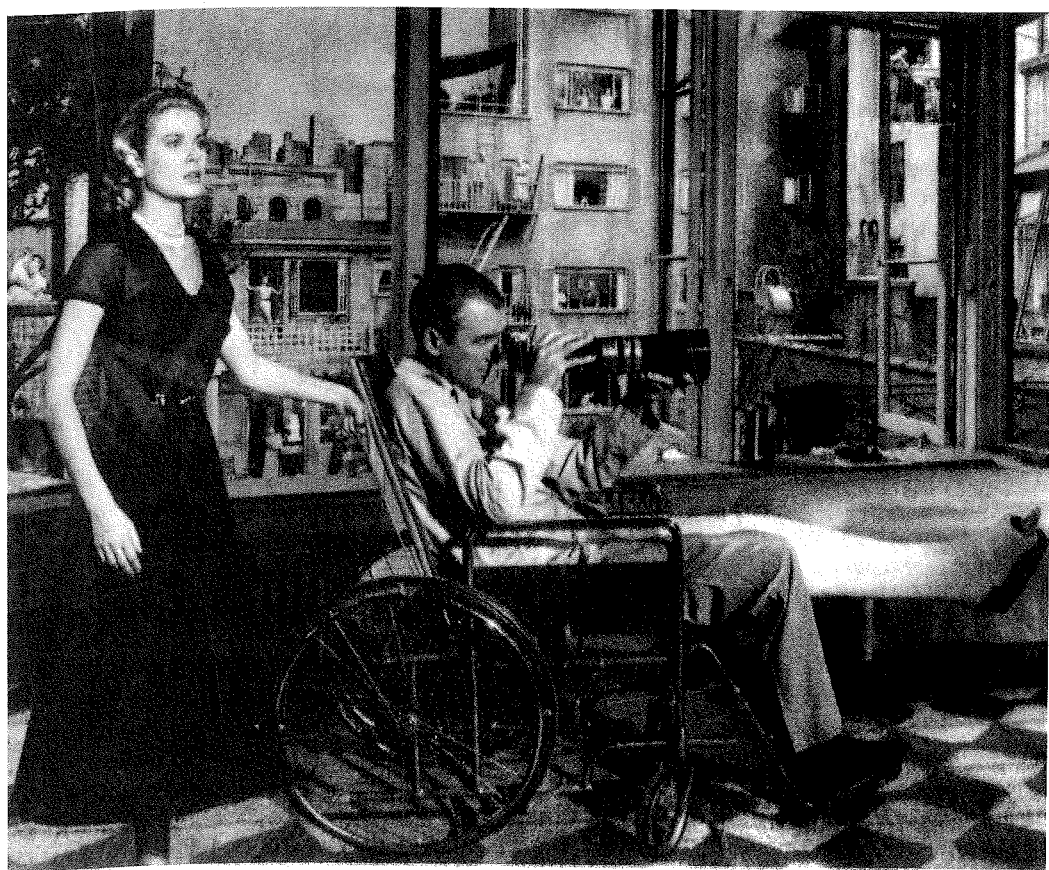


Мерилин Монро

зија на реалноста во која оваа контрадикција меѓу либидото и егото најде прекрасен фантастичен комплементарен свет. Во реалноста фантастичниот свет од екранот е предмет на законот од кој тој е произведен. Сексуалните инстинкти и процесите на идентификација имаат значење во симболичкиот поредок кој ја артикулира желбата. Желбата, родена во јазикот, дозволува можност за трансцендирање на инстинктивното и имагинарното, но нејзината точка на референтност постојано се враќа на трауматичниот момент на нејзиното раѓање: комплексот на кастрација. Оттаму погледот, задоволувачки според формата, може да биде заканувачки според содржината и она што го кристализира овој парадокс е жената како претстава/слика.

III. ЖЕНАТА КАКО СЛИКА, МАЖОТ КАКО НОСИТЕЛ НА ПОГЛЕДОТ

А. Во светот што е управуван од разнишаната сексуална рамнотежа, уживањето во гледањето е поделено меѓу активно/машко и пасивно/женско. Детерминирачкиот машки поглед ја проектира сопствената фантазија врз женската фигура, која што е претставена во стил што му одговара. Во нивната традиционална егзибиционистичка улога жените се истовремено гледани и изложени, а нивната појава е кодирана така што да има силно визуелно и еротско влијание и за нив може да се каже дека конотираат *да-се-биде-гледа-ност*. Жената изложена како сексуален објект е лајт-мотив на еротската глетка: од рип-



ПРОЗОРЕЦ ВО ДВОРОТ (1954) на Алфред Хичкок

ур до *streak-tease*, од Зигфилд до Базби Беркли, таа го задржува погледот и игра за машката желба што ја означува. Филмот на главната струја уредно ги комбинира глетката и наративното. (Сепак, забележете како се прекинува текот на дијегезисот во музичките и танцовачките точки). Присуството на жената е еден неоминлив елемент на глетката во нормалниот наративен филм, а сепак нејзиното визуелно присуство се стреми кон тоа да биде наспроти развојот на линијата на приказната, да го замрзне текот на акцијата во моментите на еротска контемплација. Така, ова чудно присуство мора да биде интегрирано во кохезија со наративното. Како што вели Бад Бетичер (Bud Boetticher):

„Она што се смета е она што го провоцира хероината, или уште повеќе, она што таа го претставува. Тоа е она или подобро, љубовта или стравот што таа ги предизвикува кај херојот или, пак, грижата што тој ја чувствува спрема неа, што, всушност, го тера да дејствува како што дејствува. Сама по себе жената нема ни најмала важност“.

(Најнова тенденција во наративниот филм е да се намали целиот овој проблем; оттаму развојот на филмот што Моли Хаскел (Molly Haskell) го нарече “buddy movie”, во кои активниот хомосексуален еротизам на централните машки фигури може да ја носи приказната без вртење на вниманието). Традиционално, изложената жена функционираше на две нивоа: како еротски објект за карактерите во приказната на екранот и како еротски објект за гледачот во публиката, со тензија што се преместува меѓу погледите на која било страна од екранот. На пример, идејата за *show-girl* овозможува технички да се обединат двата погледа без некој видлив прекин во дијегезисот. Жената игра во наративното; погледот на гледачот и на машките карактери во филмот уредно се комбинирани без да се прекинува наративната веродостојност. За момент, сексуалното влијание на жената што глуми го води филмот на ничиј терен, надвор од неговиот простор и време. Такви сцени се првото појавување на Мерилин Монро во РЕКА БЕЗ ПОВРАТОК и песните на Лорин Бекол во ДА СЕ ИМА И ДА СЕ НЕМА. Слично функционираат и конвенционалните крупни кадри на нозе (на пример на

Марлен Дитрих) или лице (Грета Гарбо) кои во наративното интегрираат различен модел на еротизам. Еден фрагмент на телото го уништува ренесансниот простор, илузијата на длабочина барана од наративното; тој му дава плошност на екранот, еден квалитет на исечок или икона, повеќе отколку веродостојност.

Б. Хетеросексуалната поделеност на трудот на активен/пасивен слично ја контролира наративната структура. Според принципите на владејачката идеологија и оние психички структури што ја поддржуваат, машката фигура не може да го носи товарот на сексуална објективизација. Мажот е неподатлив за погледот во смисла на егзибиционизам. Оттаму, раздорот меѓу глетката и наративното ја поткрепува активната улога на мажот за напредувањето на приказната, ги прави нештата да се случат. Мажот ја контролира филмската фантазија и, исто така, се појавува како претставник на моќта во следнава смисла: како носител на погледот на гледачот, префрлајќи го зад екранот за да ги неутрализира тенденциите надвор од дијегетското претставени од жената како глетка. Ова е овозможено преку процесите придвижени од структурирањето на филмот околу главната контролирачка фигура со која гледачот може да се идентификува. Кога гледачот се идентификува со главниот машки протагонист, тој го проектира својот поглед на неговиот, на сурогатот од екранот, така што моќта на машкиот протагонист, бидејќи тој ги контролира настаните, коинцидира со активната моќ на еротскиот поглед; и двата нудат задоволувачка смисла на семоќ. Така, гламурозните карактеристики на машката филмска звезда не се оние на еротскиот објект на погледот, туку тие имаат посовршено, комплетно, помоќно идеално его зачнато во почетниот момент на препознавањето пред огледалото. Карактерот во приказната може да направи да се случи нешто и да ги контролира настаните подобро отколку субјектот/гледач, исто како што сликата во огледалото има поголема контрола врз моторната координација.

Во контраст на жената како икона, активната машка фигура (его идеалот во процесот на идентификација) бара тридимензионален простор што ќе одговара на оној од огле-

далното препознавање, во кој отуѓениот субјект ќе ја вклучи сопствената претстава на неговото имажинарно постоење. Тој е фигура во пејзаж. Тука функцијата на филмот е што поточно да ги репродуцира таканаречените природни услови на човечката перцепција. Технологијата на камерата (особено примерот со длабинскиот фокус), и движењата на камерата (детерминирани од дејствувањето на актерите), комбинирани со невидливата монтажа (неопходна во реализмот), се стремат кон замаглување на границите на просторот на екранот. Машкиот протагонист е слободен да управува со сцената, сцена на просторна илузија во која тој управува со погледот и го создава дејствието. (Се разбира дека постојат филмови со жени главни протагонисти. Ако овде го анализирам овој феномен сериозно, тоа ќе ме одведе далеку. Пам Кук (Pam Kook) и Клер Џонстон (Clair Johnston) во својата студија за РЕВОЛТОТ НА МАМИ СТОБЕР во *Raoul Walsh*, (ed. Phil Hardy, Edinburgh, 1974) покажуваат со еден шокантен пример како моќта на женските протагонисти е повеќе привидна од реална.

В.1 Деловите III А и Б ја поставија тензијата меѓу начинот на претставување на жената во филмот и конвенциите што го опколуваат дијегезисот. Тие се поврзани со погледот: оној на гледачот во директниот скопофилчен контакт со женската форма изложена на неговото уживање (означувајќи ја машката фантазија) и оној на гледачот фасциниран од сопствената слика поставена во една илузија на природниот простор, што преку неа постигнува контрола и поседување на жената во дијегезисот. (Оваа тензија и преместувањето од еден пол на друг може да го структурира единичниот текст. Така и во АНГЕЛИТЕ ИМААТ КРИЛЈА и во ДА СЕ ИМА И ДА СЕ НЕМА, филмот почнува со жена како објект на комбиниран поглед на гледачот и на машките протагонисти во филмот. Таа е изолирана, гламурозна, изложена, сексуализирана. Како што се развива наративното, таа се вљубува во главниот машки протагонист и станува негова сопственост, губејќи ги своите надворешни гламурозни карактеристики, нејзината воопштена сексуалност, нејзината конотација на show-girl: нејзиниот еротизам е подреден на

самата машка звезда. Гледачот може да ја поседува, исто така, со средствата на идентификација со него, преку партиципирањето во неговата моќ).

Во психоаналитичка смисла, женската фигура, сепак, поставува еден подлабок проблем. Таа конотира, исто така, и нешто околу што погледот постојано кружи, но го негира: недостигот од пенис што имплицира закана од кастрација и оттаму нелагодност. На крај, значењето на жената е сексуална разлика, визуелно востановено отсуство на пенис, материјален доказ на кој се засновува комплексот на кастрација, кој е суштински за организирањето на влезот во симболичкиот поредок и во законот на таткото. Така, жената како икона, изложена на погледот и уживањето на мажите, активните контролори на погледот, секогаш се заканува да го предизвика стравот што изворно го означува. Машкото несвесно има два пата да го избегне стравот од кастрација: преокупацијата со повторното постигнување на оригиналната траума (со истражување на жената, со демистифицирање на нејзината мистерија) контрапунктирана со девалвација, казнување или зачувување на виновниот објект (средство типизирано со интересите на film noir), или со комплетното негирање на кастрацијата со помош на супституција на фетишизираниот објект; или, пак, претворајќи ја самата презентирана фигура во фетиш, така што таа станува посигурна, а не опасна (оттаму преценувањето, култот на женските ѕвезди).

Овој втор начин, фетишистичката скопофилија, ја изградува физичката убавина на објектот, трансформирајќи ја во нешто задоволувачко по себе. Првиот начин, воајеризмот, напротив, се поврзува со садизам: задоволството лежи во воспоставената вина (веднаш поврзана со кастрацијата), потврдувајќи ја контролата и потчинувајќи ја виновната личност со казнување и простување. Оваа садистичка страна добро се усогласува со наративното. Садизмот бара приказна, зависи од правењето нешто да се случи, форсирајќи промена во другата личност, битка на волја и сила, победа/пораз, што се појавуваат во линеарното време со почеток и крај. Фетишистичката скопофилија, од друга страна, може да егзистира надвор од линеарното

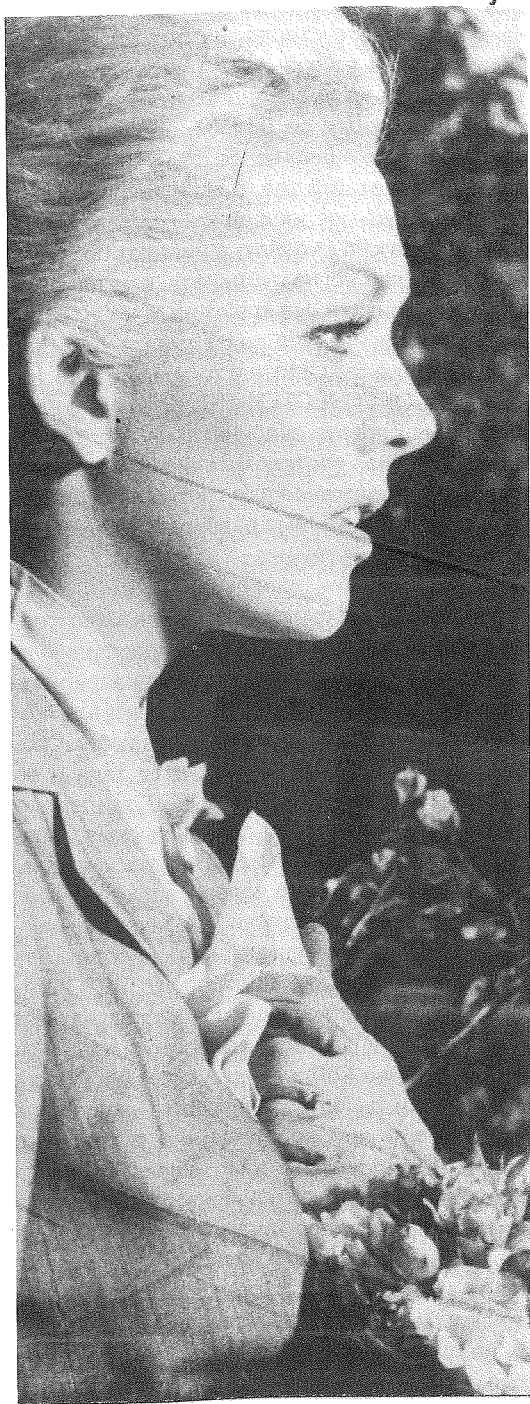
време бидејќи еротскиот инстинкт е фокусиран на самиот поглед. Овие контрадикции и двосмислености едноставно можат да бидат илустрирани со употреба на делата на Хичкок и Штернберг; и двајцата погледот го третираат како содржина или субјект во многу нивни филмови. Хичкок е покомплексен бидејќи ги употребува двата механизма. Делата на Штернберг, пак, нудат многу чисти примери на фетишистичка скопофилија.

В.2 Штернберг еднаш рекол дека тој би го поддржал проектирањето на неговите филмови наопаку така што приказната и судбината на карактерите не би се мешале со неослабнетото почитување на гледачот на сликата на екранот. Оваа изјава е разоткривачка, но остроумна: остроумна во тоа што неговите филмови бараат женската фигура да може да биде идентификувана (Дитрих, во циклусот филмови со неа како краен пример); но разоткривачка во тоа што го потенцира фактот што за него сликовниот свет затворен со рамката е најважен, поважен од наративното или процесот на идентификација. Додека Хичкок навлегува во истражувачката страна на воајеризмот, Штернберг продуцира краен фетиш, доведувајќи го до точката каде што погледот на машкиот протагонист (карактеристика на традиционалниот наративен филм) е прекинат за сметка на сликата на директен еротски однос со гледачот. Убавината на жената како објект и просторот на екранот се обединуваат; таа не е веќе носител на вината, туку совршен производ, чие тело, стилизирано и фрагментирано од крупни кадри, е содржина на филмот и директниот реципиент на погледот на гледачот.

Штернберг ја отфрла илузијата на длабочина на екранот; неговиот екран се стреми кон еднодимензионалноста, како светло-сенка, тантела, пареа, фолија, мрежа, зраци кои што го редуцираат визуелното поле. Постои мало или никакво посредување на погледот на главниот протагонист. Напротив, осенчените присуства како *La Bassiere* во *МАРОКО*, глумат како сурогати на режисерот, одвоени од идентификацијата на публиката. И покрај инсистирањето на Штернберг дека неговите приказни се неважни, очигледно е дека тие ја земаат предвид ситуацијата, не суспенсот, и

не толку линеарното туку цикличното време, додека компликациите во заплетот се вртат околу недоразбирања, а не околу конфликти. Најважно е отсуството на контролирачки машки поглед во сцената на екранот. Највисоката точка на емоционалната драма во типичните филмови со Дитрих, нејзиното надмоќно еротско значење, се случува во отсуство на човекот што таа го сака во фикцијата. Постојат други сведоци, други гледачи што ја набљудуваат на екранот, а нивниот поглед е заеднички со оној на публиката, а не наместо оној на публиката. На крајот на *МАРОКО* Том Браун веќе исчезнува во пустината кога Еми Џоли ги фрла сандалите и тргнува по него. На крајот на *ОБЕСЧЕСТЕНИТЕ*, Крану е индиферентен спрема судбината на Магда. Во двата случаја, еротското влијание, казнето со смрт, е изложено како глетка за публиката. Машкиот херој не ја разбира и, пред сè, не ја гледа.

Кај Хичкок, напротив, машкиот херој гледа исто што и публиката. Сепак, иако fascinацијата со една слика низ скопофилниот еротизам може да биде субјект на филмот, улогата на херој ги отсликува контрадикциите и тензиите доживевани од гледачот. Особено во *ВРТОГЛАВИЦА*, но исто така и во *МАРНИ* и *ПРОЗОРЕЦ ВО ДВОРОТ*, погледот е централен за заплетот, осцилирајќи меѓу воајеризмот и фетишистичката fascinација. Хичкок никогаш не го криеше својот интерес за воајеризмот, филмскиот и нефилмскиот. Неговите херои се примери на симболичкиот поредок и законот - полицаецот (*ВРТОГЛАВИЦА*), доминантно машко што поседува пари и моќ (*МАРНИ*), но нивните еротски нагони ги втурнуваат во компромисни ситуации. Моќта садистички да се потчини друга личност на волјата или воајеристички на погледот е свртена кон жената како објект во двата случаја. Моќта е поткрепена од извесноста на легалното право и на етаблираната вина на жената (евоцирајќи кастрација, зборувајќи психоаналитички). Вистинската перверзија тешко се сокрива под површната маска на идеолошка исправност - човекот е на вистинската страна на законот, жената на погрешната. Хичкоковата вешта употреба на процесите на идентификација и либералната употреба на субјективната камера од точката на



**ВРТОГЛАВИЦА (1958) на
Алфред Хичкок**

гледање на машкиот протагонист длабоко ги вовлекуваат гледачите во нивната позиција, терајќи ги да го чувствуваат неговиот нелагоден поглед. Гледачот е апсорбиран од воајеристичката ситуација во сцената на екранот и дијегезисот, која ја пародира неговата ситуација во киното.

Во анализата на ПОГЛЕДОТ ВО ДВОПОТ Душе (Douchet) го зема филмот како метафора за кино. Џефри е публиката, а настаните во апартманите отспротива, кореспондираат на екранот. Додека тој гледа, една еротска димензија е придодadena на неговиот поглед, на централната слика на драмата. Неговата девојка Лиза скоро и да не го интересира сексуално, сè додека останува на истата страна со гледачот. Кога таа ја преминува бариерата меѓу неговата соба и спротивниот стан, нивниот однос повторно се раѓа еротски. Тој не само што ја гледа низ објективот, како оддалечена слика полна со значење, тој, исто така, ја гледа и како виновен напасник изложен на опасниот човек кој ѝ се заканува со казна, и така давајќи си можност да ја спаси. Егзибиционизмот на Лиза веќе е етаблиран со нејзиниот интерес за облека и мода, бидувајќи пасивна претстава за визуелна перфекција; Воајеризмот на Џефри и неговото дејствување, исто така, се етаблирани преку неговата работа како фоторепортер, создавач на приказни и ловец на слики. Сепак, неговата принудена неактивност, што го врзува за седиштето како гледач, вистински го става во позиција на фантазирање како онаа на филмската публика.

Во ВРТОГЛАВИЦА субјективната камера е доминантна. Освен оној флешбек од гледна точка на Џуди, наративното се плете околу она што Скоти го гледа или не успева да го види. Публиката го следи растењето на неговата еротска опсесија и следствениот очај токму од неговата точка на гледање. Воајеризмот на Скоти е видлив: тој се вљубува во жена што ја следи и шпионира без да ѝ зборува. Неговата садистичка страна е, исто така, видлива: тој одбира (сосем слободно одбира, порано бил успешен адвокат) да биде полицаец, со сите придружни можности за следење и истражување. Како резултат, тој следи, гледа и се вљубува во совршена слика

на женската убавина и мистерија. Еднаш кога тој вистински ќе се соочи со неа, неговиот еротски нагон ќе ја уништи и ќе ја натера да каже со упорни вкрстени испрашувања.

Во вториот дел на филмот, тој повторно го придвижува својот опсесивен однос со сликата што сакал да ја гледа само тајно. Тој ја реконструира Џуди како Мадлен, ја принудува да се прилагоди на секој детал од вистинската физичка појава на неговиот фетиш. Нејзиниот егзибиционизам, нејзиниот мазохизам, ја прават идеален пасивен контрапункт на Скотијевиот активен садистички воајеризам. Таа знае дека нејзината улога е да глуми и само играјќи и повторно изведувајќи ја улогата може да го задржи еротскиот интерес на Скоти. Но, во повторувањето тој ја уништува и успева да ја осветли нејзината вина. Неговата љубопитност победува, таа е казнета.

Така, во ВРТОГЛАВИЦА еротското впуштање се враќа како бумеранг: фасцинацијата на гледачот е разоткриена како недозволен воајеризам бидејќи наративната содржина ги извршува процесите и уживањата кои тој ги практикува и ужива. Овде Хичкоковиот херој силно е поставен во симболичкиот поредок, во наративна смисла. Тој ги поседува сите атрибути на патријархалното супер-его. Оттаму гледачот, смирен од лажното чувство на сигурност од привидната легалност на неговиот сурогат, гледа низ неговиот поглед и се наоѓа изложен како соучесник, заробен во моралната амбивалентност на гледањето. Далеку од тоа да биде настрана од перверзијата на полицијата, ВРТОГЛАВИЦА се фокусира на импликациите на активното/гледањето и пасивното/да се биде гледан и нивното разидување во смисла на сексуална разлика, како и на моќта на машкото симболичко - затворено во херојот. МАРНИ, исто така, глуми за погледот на Марк Рутланд и се маскира како совршена слика за гледање. Тој исто е на страната на законот додека, вовлечен од опсесијата од нејзината вина, нејзината тајна, копнее да ја види во чин на извршување на злосторство, да ја натера да се исповеда и така да ја спаси. Така, тој, исто така, станува соучесник бидејќи ги покажува импликациите на неговата моќ. Тој ги контролира парите и зборовите; тој може да ја има тортата и да ја изеде.

IV. РЕЗИМЕ

Психоаналитичката заднина за која се дискутираше во овој текст е релевантна за задоволството и незадоволството понудени од традиционалниот наративен филм. Скопофиличниот инстинкт (задоволството во гледањето во друга личност како еден еротски објект) и различното од него его-либидо (кое ги оформува процесите на идентификација) дејствуваат како поредоци, механизми кои ги моделираат формалните атрибути на филмот. Сегашната слика на жената како пасивен суров материјал за активниот поглед на мажот аргументот го води чекор подалеку, кон содржината и структурата на репрезентацијата, додавајќи дополнителен слој на идеолошко значење барано од патријархалниот поредок во неговата сакана филмска форма - илузионистичкиот наративен филм. Аргументот мора да го вратиме назад, до неговата психоаналитичка заднина: жената во репрезентацијата може да претставува кастрација и да ги активира фетишистичките и воајеристичките механизми за да ја избегне оваа закана. Иако ниеден од овие интерактивни слоеви не е суштински за филмот, само во филмската форма тие можат да постигнат совршена и прекрасна спротивставеност, благодарение на можноста на филмот за преместување на акцентите на погледот. Местото на погледот го дефинира филмот, можноста за неговото варирање и изложување. Ова го разликува филмот од неговиот воајеристички потенцијал од, на пример, стриптизот, театарот, претставите и сл. Одејќи подалеку од потенцирањето на да-се-биде-гледаноста на жената, филмот гради начин за таа да биде гледана во самата глетка. Употребувајќи ја тензијата меѓу филмот како контролирање на димензијата на времето (монтажата, наративното) и филмот како контролирање на просторот (промени во далечината, монтажата), филмските кодови создаваат поглед, свет и објект, така произведувајќи една илузија сведена на мера на желбата. Овие филмски кодови и нивниот однос спрема развиените надворешни структури кои мора да бидат прекинати пред преиспитувањето на филмот од главната струја и задоволството што тој го нуди.

За крај, да започнеме со воајеристичкиот-скопофиличен поглед што е круцијален дел од самото филмско задоволство кое што може да биде прекинато. Постојат три различни погледи поврзани со филмот: оној на камерата што го снима про-филмскиот настан, оној на публиката што гледа во финалниот производ и оној на карактерите што гледаат еден во друг на илузијата на екранот. Конвенциите на наративниот филм ги негираат првите два подредувајќи ги на третиот, свесно средство кое отсекогаш постоело за да го елиминира наметливото присуство на камерата и да ја спречи дистанцираната свест во публиката. Без овие две отсуства (материјалното постоење на снимениот процес, критичкото читање на гледачот), фикционалната драма не може да постигне реалност, очигледност и вистина. Сепак, како што аргументираме во овој текст, структурата на гледање во наративниот фикционален филм содржи една контрадикција во своите сопствени премиси: женската слика како закана со кастрација постојано го става во опасност единството на дијегезисот и се распрснува во светот на илузијата како наметлив, статичен, еднодимензионален фетиш. Така, двата погледи материјално присутни во времето и просторот опсесивно се подредени на невротичните потреби на машкото его. Камерата станува механизам за произведување илузија на ренесансен простор, протечни движења компатибилни на човечкото око, една идеологија на репрезентација што кружи околу перцеп-

цијата на субјектот: погледот на камерата е негиран за да се создаде убедлив свет во кој сурогатот на гледачот ќе глуми веродостојност. Симултано, погледот на публиката е негиран од внатрешна сила: веднаш кога фетишистичката репрезентација на женската слика се заканува да го прекине проклетството на илузијата, и еротската слика на екранот се појавува директно (без посредство) пред гледачот, фактот на фетишизација, што го крие стравот од кастрација, го замрзнува погледот, го фиксира гледачот и го спречува да постигне каква и да е дистанца од сликата пред него.

Оваа комплексна интеракција на погледи е специфична за филмот. Првиот удар против монолитната акумулација на конвенциите на традиционалниот филм (веќе преземен од радикалните филмски творци) е да се ослободи погледот на камерата во неговата материјалност во времето и просторот и погледот на публиката во дијалектиката и страсното одвојување. Нема сомнение дека ова го уништува задоволството, уживањето и привилегијата на „невидлив гостин“ и го осветлува начинот на кој филмот зависел од воајеристичките активни/пасивни механизми. Жените, чии слики постојано биле крадени и употребувани во таа цел, не можат да го гледаат падот на традиционалната филмска форма со ништо повеќе од сентиментално жалење.

Превод од англиски: С.Милевска

1995 - 100 ГОДИНИ ОД РАЃАЊЕТО НА ФИЛМОТ



1995 година беше во знакот на одбележувањето на големиот јубилеј на филмот - заврши првиот век на подвижните слики! Во Република Македонија, кон овој јубилеј се надоврза уште еден - 90 години од првите снимени филмски кадри на Балканот. Значи, годината што измина беше во знакот на филмот, како во светот, така и кај нас.

Во одбележувањето на овие два кинематографски јубилеја се вклучија повеќе институции и организации, но, како што и доликува, повеќето настани беа сконцентрирани околу и во Кинотеката на Македонија. Во оваа пригода ќе потсетиме само на некои настани: Музејот за современа уметност во Скопје реализираше повеќе тематски филмски циклуси, Градските кина, исто така од Скопје, организираа две прекрасни програми од најнови светски филмови насловени како „100 години филмска магија“, во повеќе градови на Републикава (Кавадарци, Прилеп, Летната филмска школа во Струга) во соработка со Кинотеката беа реализирани предавања со филмски проекции посветени на почетоките на филмот во Македонија, во рамките на 16-от интернационален фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ во Битола беше реализирана пригодна изложба посветена на македонскиот филм, ПТТ на Македонија промовира две поштенски марки - едната со ликовите на браќата Лимиер, а другата со ликовите на браќата Манаки. Кинотеката на Македонија во почетокот на јануари учествуваше со филмови од браќата Манаки на Меѓународниот фестивал на реставрирани филмови, што се одржа во Париз под покровителство на УНЕСКО и ФИАФ, а потоа на Меѓународниот саем на книгата во Скопје, во месец мај, приреди вистински настан со филмскиот маратон, изложбената поставка и филмолошките изданија, а кон крајот на месец септември го реализираше меѓународниот симпозиум „Кинематографиите на малите земји“. Нешто подоцна се појави и специјалниот подлисток на ревијата „Екран“ со паралелен хронолошки преглед на развојот на светскиот и на македонскиот филм, што го подготви екипа од Кинотеката. Централните свечености се одржаа на 27 и 28 декември 1995 година. На 27 декември, во вечерните часови, во сите изложбени салони на Музејот на град Скопје, беше отворена големата ретроспективна изложба „Векот на филмот во Македонија“ што ја подготви Кинотеката на Македонија, а на 28 декември напладне се одржа свечената академија на Друштвото на филмските работници на Македонија. Истиот ден се појави специјалниот број на списанието „Кинопис“ во кој, тријазично, во сублимирана форма хронолошки е прикажан развојот на филмот во Македонија. Вечерта, на 28 декември, беше одржана премиерата на македонскиот игран филм АНГЕЛИ НА ОТПАД на Димитрие Османли. Во рамките на ретроспективната изложба, пак, беше промовирана и книгата „Естетика на филмскиот кадар“ од Стефан Сидовски.

Во рубриката „Поводи“ донесуваме два прилога: „Векот на филмот во Македонија“ од Борис Ноневски, директор на Кинотеката на Македонија (интегрален текст од Каталогот на ретроспективната изложба) и „Година на значајни кинематографски јубилеи“ од Димитрие Османли, доајен на македонскиот филм (Реч на свечената академија на Друштвото на филмските работници на Македонија).

ВЕКОТ НА ФИЛМОТ ВО МАКЕДОНИЈА

(ВОВЕД ОД КАТАЛОГОТ ЗА ИСТОИМЕНАТА
РЕТРОСПЕКТИВНА ИЗЛОЖБА)

Сто лета филм! - За многу лета! Со тие слогани во цел свет, сите земји и народи го празнуваат векот и ја благословуваат вечноста на филмот.

Пред сто години, повторно со помош на светлината, браќата Огист и Луј Лимиер (Auguste et Louis Lumière) уште еднаш го (пре-)создадоа животот на планетава. На 28 де-

кември 1895 година пред љубопитната, а по-тем стаписаната публика тие ја уприличија првата јавна филмска проекција. Репертоарот на нивниот настап (ПРИСТИГНУВАЊЕТО НА ВОЗОТ ВО СТАНИЦАТА СИОТА, ИЗЛЕГУВАЊЕТО НА РАБОТНИЦИ ОД ФАБРИКА, ПОЈАДОК НА БЕБЕ, ПОЛИЕНИОТ ПОЛИВАЧ...) избобилува со динамични елементи и ја пока-



Дел од изложбата ВЕКОТ НА ФИЛМОТ ВО МАКЕДОНИЈА

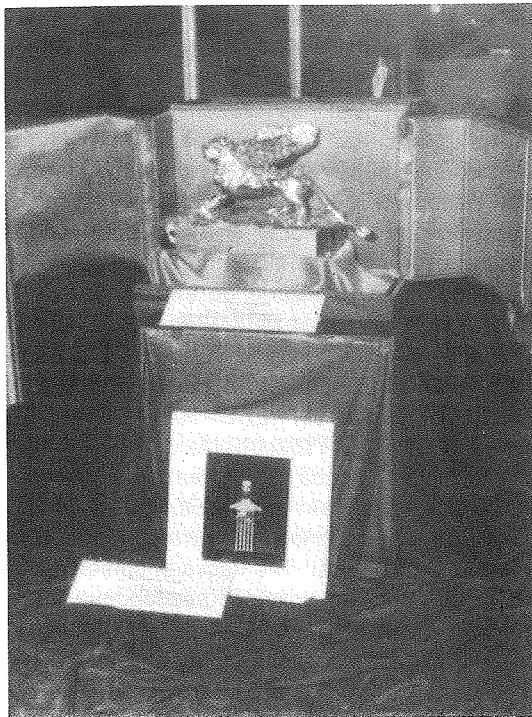
жува зачудувачката кинестетска интуиција на авторите. Со проекцијата на првите „живи слики“ тие не само што ги финализираа настојувањата, потрагите и копнежот на многу претходни страствени истражувачи, светот и животот да го претстават и да го обликуваат во неговата најавтентична состојба - во состојбата на движење, туку ги маркираа тогаш до крај ненасетените можности на филмскиот медиум.

Изложбата **Векот на филмот во Македонија** е посветена на стогодишнината од појавата на филмот во светот, но исто така и на 90-годишнината на креативната кинематографија во нашата земја. Имено, пред девет децении, во 1905 година, браќата Јанаки и Милтон Манаки ги направија првите снимки не само во Македонија, туку и на Балканот, воопшто. Нашата изложбена поставка, со намера да биде конкретна, откако ќе ги маркира првите пројави на филмскиот медиум, откако ќе го означи почетокот на филмското време со творбите на браќата Лимиер и Жорж Мелиес (Georges Melies), понатака, во најголем дел, ќе ги третира појавите и континуитетот на македонската кинематографија.

Изложбата условно е поделена во два дела. Првиот се однесува на спонтаното засадување на филмската култура, а вториот на институционално организираната кинематографија.

Спонтаниот развој на филмот на почвата на Македонија го опфаќа периодот до крајот на Втората светска војна. Во него, низ соодветни експонати се прикажани предисторијата на филмот, креативните резултати на нашите протосинеасти и киноприкажувачката дејност.

Првите филмски снимки за Македонија ги направија странски сниматели. Во 1903 година, инспириран со настаните од Илинденското востание, режисерот на компанијата „Браќа Пате“ (Pathé Frères), Лисиен Нонгие (Lucien Nonguet) во студијата во Венсан, близу до Париз, го уприличил костимираниот филм **КОЛЕЖИТЕ ВО МАКЕДОНИЈА** (MASSACRES DE MACÉDOINE). Но, сепак, првите автентични документарни филмови во Македонија ги снимил Чарлс Рајдер Нобл (Charles Rider Noble), кого продуцентот „Чарлс Урбан Трејдинг компани“ („Charles Urban Trading



*Од изложбата : „Златниот лав“ и номинацијата за „Оскар“ за филмот **ПРЕД ДОЖДОТ***

Со.) од Лондон, го пратил во Македонија да ги документа настаните предизвикани со Илинденското востание. За време на престојот Рајдер Нобл реализирал осум филмски записи. Во еден од неговите филмови (**МАКЕДОНСКИ ВОСТАНИЦИ СЕ БОРАТ СО ТУРЦИТЕ**) се смета дека е забележано првото убиство на филм.

Креативната историја на нашата кинематографија започнува со - за тоа време, особено за тогашните околности во кои се наоѓала Македонија - импресивниот опус на браќата Манаки. Откако постариот брат, Јанаки во 1905 година ја купил камерата BIOSCOPE No. 300, тие истата година ги направиле првите снимки **БАБА ОД 114 ГОДИНИ НА РАБОТА КАКО ПРЕДЕ, ДОМАШНА РАБОТА (СНОВЕЊЕ И ОСНОВА) И УЧЕЊЕ НА ДЕЦА ВО УЧИЛИШТЕ БЕЗ ЗГРАДА ВО ДВОРОВИТЕ**, во своето родно село Авдела. Потем Манакиевци снимале бројни визуелни записи за катаднев-

ни и свечени настани: панаѓури, свадби, народни обичаи, верски обреди, политички и други настани. По таквотекнатото искуство, но и со вроден инстинкт за иманентните особености на филмскиот медиум, прават опити и во посложени форми. Во 1911 година ќе снимат три репортажи, кои со своите структурни и содржински особености оптимално ги исполнуваат стандардите на зададената форма. Во оваа прилика ги имаме во вид филмовите: **ТУРСКИОТ СУЛТАН МЕХМЕД V РЕШАД ВО ПОСЕТА НА СОЛУН И БИТОЛА, ПОСЕТА НА РОМАНСКА ДЕЛЕГАЦИЈА НА БИТОЛА, ГОПЕШ И РЕСЕН И ПОГРЕБОТ НА ГРЕВЕНСКИОТ МИТРОПОЛИТ ЕМИЛИЈАНОС.**

Набргу потоа, на почвата на Македонија ќе се одвиваат двете Балкански (1912-1913 година), а потем и Првата светска војна (1914-1918 година). Тие настани браќата Манаки не ќе се во можност непосредно да ги регистрираат.

Војните повторно го предизвикале интересот на странските сниматели за Македонија. Во снимањето на настаните на Балканските војни биле ангажирани над 20 филмски

репортери на водечките компании. Втората Балканска војна ја бележеле и сниматели на завојуваните страни. Меѓутоа, Првата светска војна, остави многу поимпресивна меморија на филмската лента. Во нивното регистрирање освен водечките компании биле ангажирани и филмски одделенија кои работеле во склопот на поголемите формации на завојуваните армии. Покрај воените операции на Македонскиот фронт, снимени се и голем број секвенци од животот на цивилното население во заднината.

По премрежијата од војната, во која тие претрпеле и големи материјални штети (меѓу другото им било бомбардирано ателјето), браќата Манаки пак ќе бидат обземени со снимателската страст. Низ објективот на својата камера сега тие ќе гледаат некои нови луѓе, нови крунисани глави, но со веќе видени намери. Тогаш, по Првата светска војна, ќе ја снимат **ПОСЕТАТА НА СРПСКИОТ КРАЛ НА БИТОЛА, а потем и ОТВОРАЊЕТО НА ГРАДСКАТА КАФЕАНА** и некои други филмови. Манакиевци и понатаму ќе ѝ останат верни на својата камера, но во неможност да го комерци-



Во еден од изложбените салони

јализираат тој занает, тие ќе се преориентираат кон киноприкажувачката дејност, а снимателската работа сè повеќе ќе им малаксува.

Потреба од создавање, но на национална продукција со јасно кристализирана национална самосвест ќе почувствува, вториот наш значаен филмски деец, Арсениј Јовков. Тој борец за национално ослободување, поет, публицист, фотограф и филмски работник, по Првата светска војна ќе го напише првото сценарио за игран филм - ИЛИНДЕН. Сценариото на овој автор е пишувано во мањирот на битова драма и со познавање и владеење на законитостите на филмската форма. За жал неговиот труд останал нереализиран. Но, сценаристичките заложби Арсениј Јовков ќе ги оствари во документарниот род. Имено, по неговото сценарио ќе биде снимен документарниот триптих МАКЕДОНИЈА 1923, со кој била одбележена 20-годишнината од Илинденското востание.

Меѓу двете светски војни ги бележиме и првите актерски филмски остварувања. Тие опити нашите луѓе ги реализирале најчесто во странските кинематографии. Најпродуктивен меѓу нив е Борис Грежов од Костур, кој својата дарба како актер, а потем и како режисер, ја вградил во остварувањата на германската, бугарската и австриската кинематографија. Прилепчанецот Ристо Зердески-Зерде во 1922 година го посетувал и го завршил курсот за филмски актери во Загреб, а во 1927 година, во истиот град го снимил филмот ТИЕ ДВАЈЦАТА во кој ја толкувал главната машка улога. Зердески бил и кофинансиер на филмот. Еден наш артист стасал дури и до холивудската продукција. Гаврил, презимето засега не ни е познато, од струшкото село 'Ржаново, ги толкувал главните улоги во циклусот филмови ЕДИ ПОЛО - ЦАР НА ЦИРКУСОТ.

Континуитетот на филмската активност на почвата на Македонија продолжува со филмската дејност на Хигиенскиот завод од Скопје. Во рамките на неговото фото-филмско одделение во 1931/32 година биле реализирани пет здравствено-просветни филмови, чиј снимател бил Стеван Мишковик. Во некои од нив, како, на пример, МАЛАРИЈА, кој е работен по сценарио на доктор Драго Хлоупек, со цел поуверливо да се прикаже зами-

слата биле снимени и играни секвенци. За нивното реализирање биле ангажирани актери од скопскиот Народен театар и стручни соработници на Заводот. Во 1931 година Стеван Мишковик го снимил и филмот ЗЕМЈОТРЕС НА ЈУГОТ во кој ги документирал настаните и последиците по катастрофалниот земјотрес што ги зафатил Валандово, Пирава, Дојран и нивните околни места. Секвенци од филмот биле користени во повеќе филмски журнари на странски компании.

Кон средината на четириесеттите години филмската продукција која се потпираше на професионалните технички стандарди малаксува. Снимателскиот континуитет во тој период ќе го одржуваат филмските аматери: Кирил Миновски, Благоја Дрнков, Сифрид Миладинов, Благоја Поп-Стефанија, кои освен семејните филмови ќе снимаат и значајни јавни настани, оставајќи трајни визуелни сведоштва за историјата.

Првите филмски проекции кај нас се направени во Битола 1897 година, кога сè уште неидентификувана брачна двојка од Италија прикажувала краткометражни филмови од француско производство. Потем, како и секаде во светот на почетокот на веков, Македонија ја крстосувале патувачки кинематографи и, освен во Битола, претстави давале во Скопје, Велес, Дебар и други места. Преминот од патувачките кон стационарните кина се одвивал преку привремените биоскопи кои најчесто работеле во хотели, театри, кафеани, училишта и други места. Тој начин на посредување на филмската уметност со публиката го практикуваше Милан Голубовски (1906 година) во Скопје, кој давал филмски претстави во хотелот „Англетер“; во 1909 година Арсо Петров Картов од Велес својот кинопроектор го инсталирал во една месна кафеана, а браќата Ташко и Коста Чому за одржување на филмски проекции ја рентирале салата на Битолскиот театар.

Иако првото постојано кино кај нас проработило во 1912 година, во Скопје, подемот на стационарните кина се случил по Првата светска војна. Тогаш почнале да се градат наменски објекти со претходно изработе-

ни планови од архитекти. Такви кина се отворени во Воден, Битола, Охрид, Скопје и други места. Во новите објекти освен за конфорот киноприкажувачите воделе сметка и за постојаното техничко усовршување и подобрувањето на проекциите. За таа цел тие ќе ги набавуваат најновите модели на светските произведувачи на кинопроектори: Erneman, Urban Bioscope, AEG, Herlango, Hahn-Goerz, Victoria. Времето од пронаоѓањето на техниките и иновации до нивната практична примена постојано се скратувало. Бргу по пронаоѓањето на звучниот филм, во Битола во 1931 година е отворено тон-кино, а во 1934 година и во Штип е инсталирана тонска апаратура.

Во втората половина на триесеттите години започнува раслојувањето на процесот на рецепцијата на филмот. Неговата резонанца (освен естетските доживувања, забавата и комерцијалните ефекти) се проширува и на постигнување на други општествени цели. Во 1927 година Хигиенскиот завод од Скопје започнува со проекции на здравствено-просветни филмови во повеќе пунктови на земјава, пред сè, за селското население. Следната година со слична активност започнал да се занимава Народниот универзитет во Скопје. Меѓу двете светски војни, заради постигнување на повисоки образовни резултати, филмови се прикажувале и во француската гимназија во Битола. Конечно, во тој период кај нас се појавуваат и првите написи за филмот во локалните весници.

И покрај овде скицираниот подем на прикажувачката дејност, Македонија, која ослободувањето на земјата 1944 година го дочекала со триесет кина, во првата половина на филмскиот век останала недоволно кинофицирана земја.

Вториот дел на нашата изложба се однесува на институционално организираната кинематографија. Временски тој го опфаќа периодот по Втората светска војна, кога Македонија се ослободи и се конституира како суверена држава во рамките на Југославија. Тогаш се создадоа општествените, политичките и културните претпоставки за создавање на една национална кинематографија. За-

тоа, овој дел од изложбата, кој е значително побогат и посодржаен со експонати, задржувајќи ја и понатаму хронолошката компонента, дава систематски приказ на сите сегменти на кинематографијата.

Во воведниот дел се прикажани актите за конституирањето на трите основни сегменти на македонската кинематографија: дистрибуцијата, прикажувањето и производството на филмови. Од формирањето на Отсекот за кинематографија при АСНОМ во 1945 година, со цел да го организира дистрибуирањето и распределбата на филмови низ постојната кинорежа, до основањето на претпријатието за производство на филмови „Вардар филм“, во 1947 година.

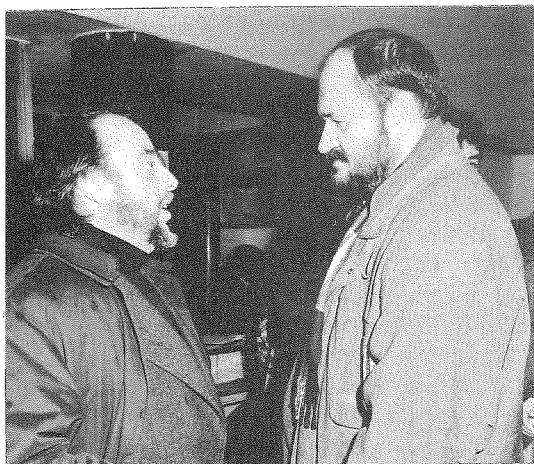
Најголемиот дел од поставката, воопшто, е посветен на продукцијата. На тој план нашата кинематографија за пет години (од 1947, кога Трајче Попов и Благоја Дрнков ги реализираа своите професионални документарни првенци ЖИТО ЗА НАРОДОТ и ВО ИЗБОРИ ЗА НОВИ ПОБЕДИ до 1952 година, кога е снимен играниот филм ФРОСИНА) се оспособи за реализирање и на најкомплексни проекти. Од тогаш до сега во македонската продукција, со променлив успех, се снимени 42 играни остварувања. Тој квантум, бездруго, е под очекувањата и желбите на филмските работници и пошироката културна јавност. Меѓутоа, и во така скромната продукција е остварена богата жанровска и стилска разновидност. А одделни остварувања, како ВРЕМЕ БЕЗ ВОЈНА на Бранко Гапо, ЦРНО СЕМЕ на Кирил Ценовски, СРЕКНА НОВА '49 на Столе Попов и ПРЕД ДОЖДОТ на Милчо Манчевски беа високо валоризирани и од најригорозната филмска критика и се закитија со награди и признанија на многу меѓународни фестивали. Најпрестижни се оние на Милчо Манчевски, кој, меѓу другите награди во 1994 година го освои и „Златниот лав“ на фестивалот во Венеција, а беше номиниран и за „Оскар“.

Документарната продукција е неспоредливо побогата. Во производство на македонските кинематографи снимени се над 500 документарни филмови. Ако се земат во вид критичките рефлексии, а пред сè, учеството, вреднувањата и наградите на меѓународните фестивали, тие се и многу пославодобитници

од играната продукција. Документарците на Трајче Попов, Димитрие Османли, Бранко Гапо, Мето Петровски, Коле Манев, Столе Попов и други се носители на највисоките награди на престижните фестивали во Белград, Краков, Оберхаузен и други. Документарецот ДАЕ на Столе Попов во 1979 година беше номиниран за „Оскар“.

Со снимањето на првиот цртан филм ЕМБРИОН NO. М на Петар Глигоровски, во 1971 година беше освоена и анимираната продукција. Потем неговиот пример во тој вид на творештво го следеа Дарко Марковиќ (нашиот бездруго најпродуктивен и најнаградуван автор), Боро Пејчинов, Делчо Михајлов и Афродита Марковиќ. Нивните уметнички доблести и креативни резултати високо котираа и беа валоризирани на сите меѓународни смотри на анимираните филм. Акцептирајќи ги нивните особености филмската критика ги именува како посебна „скопска школа“.

Со цел да се презентираат сите поединечни фази на создавањето, особено на играната продукција - за да се покажат пред јавноста, ако не сите, барем најрелевантните и најбележитите авторски индивидуалности - нашата поставка, преку соодветни експонати, ги претставува поединечните компоненти на колективното кинестетско творештво. Литературната замисла ќе биде експлицирана со избор на идејни скици, сценаристички записи, книги на снимања и други скриптарии. Ликовното обликување ќе биде претставено во посебен сегмент кој ќе го сочинуваат сценографски скици и цртежи на објекти и реквизити, костимографски нацрти на облека и фотографски снимки на објекти за снимање. Во таа композиција потем доаѓа визуелното обликување на зададената граѓа преку снимателската и монтажерската работа и, се разбира, музичката надградба која ќе биде илустрирана со фрагменти од партитури за филмска музика. Сите тие сегменти ќе бидат оплеменети со избор од најзначајните награди и признанија на односните автори. Постпродукцијата, пак, поправо фазата на подготовките на филмот за пласман на пазарот ќе биде илустрирана со експонати од неговото пропагандно „пакување“: плакати, каталози, афиши, форшпани, пропагандни фотографии и други материјали.



Љубиша Георгиевски и Столе Попов



Мери Бошкова и Милица Стојановска



Коста Крпач, Војне Петковски и Трајче Попов

Дистрибуцијата, бездруго, е еден од основните столбови на кинематографијата. Токму затоа набавката и пласманот на филмовите се еден од важните сегменти на нашата поставка. Непосредно по конституирањето таа дејност била централизирана и се одвивала како распределба на затекнатите филмови по ослободувањето на земјата. Набавката (увозот) на филмови ќе доживее значаен подем со основањето на „Македонија-филм“ 1952. Тогаш дистрибуцијата ќе заживее како релативно автономна дејност. Таа автономија ќе се огледа, пред сè, во слободата на увозот на странски филмови. За разлика од другите социјалистички земји, каде набавката на светските филмски остварувања беше ригорозно контролирана, кај нас, релативно полибералниот режим овозможуваше да се купуваат филмови со широк тематски, жанровски и стилски регистар. Токму заради тоа нашата публика беше во тек со најновите остварувања на светската продукција. Зголемувањата фреквенцијата на филмови ја овозможуваше и единствениот југословенски пазар. Како што „Македонија-филм“ имаше можност за пласман на југословенската кино-мрежа, исто така и југословенските дистрибутери, под определени услови (филмовите да бидат титлувани на македонски јазик), работеа со нашите киноприкажувачи. Во годините на најголемиот просперитет „Македонија филм“ увезуваше и повеќе од 30 филмови, а на југословенскиот пазар се нудеа и над 300 филмови. Меѓутоа, тој период на просперитет, со појавата на телевизијата во седумдесеттите години ќе биде разнишан, а видео продукцијата ќе му нанесе уште еден удар. И покрај тоа што дистрибутерите се обидуваа кризата да ја превозмогат со проширување на дејноста кон видео продукцијата, магнитудата на тие удари беше толку голема што сè уште не можат да се опорават. Таа осека, која без малку ја исуши кинематографската почва на Македонија, се обидуваат да ја премостат приватните иницијативи („Манаки филм“) и ангажманот на Градските кина од Скопје, кои преземаат и дистрибутерски зафати, но знаците на опоравување сè уште се дробни.

Прикажувачката дејност, со која најнепосредно и најпродуктивно се засадува филмската култура, кај нас, по ослободувањето на

земјата, започна со 30 кина, односно со 46 435 жители на едно кино, каква што беше состојбата во 1939 година. Новите власти вложуваа големи усилби да ја поправат таа незавидна состојба. По национализацијата на старите кина, државата вложи значајни финансиски средства во адаптација и изградба на нови кина. Веќе во 1955 година во Македонија се регистрирани 106 кина, кога на едно кино доаѓаат 16 524 жители. Со кино-мрежата, освен градовите, биле опфатени и селските населби. Тогаш се забележани 5 838 000 посетители. Оттогаш наваму бројот на кината ќе задржува релативно стабилен индекс, а ќе се зголемува нивниот капацитет (на седишта) и бројот на претставите. Тоа, како и разнобразниот репертоар ќе доведе до понатамошно зголемување на публиката. Во 1965 година кинопретставите ќе ги видат 9 131 000 гледачи. Во тој период кај нас ќе се појави телевизијата и сè повеќе ќе се шири бројот на телевизиските претплатници. Тоа ќе доведе до драстично опаѓање на филмската публика и во 1975 година се забележани 6 604 000 посетители. Со опаѓањето на воодушевувањето од телевизискиот медиум, но и со вонредни напори на киноприкажувачите се запне надолната линија на публиката. Дури почнува да се зголемува бројот на посетителите на кинопретставите. Во тој период ќе се појави и сè поширока примена ќе има видеото, а по тем и приватните телевизиски станици, кои ќе ѝ нанесат катастрофален удар на киноприкажувачката дејност. Бројот на публиката е рапидно намален. Во 1993 година, за која располагаме со податоци, забележани се 476 000 посетители. Тоа е за околу четири пати помал број на гледачи отколку во 1939 година. Рапидниот пад на публиката, освен во Скопје и повремено уште во неколку градови во Републикава, доведе до целосно замирање на киноприкажувачката дејност. Тоа секако не е инспиративно за една кинематографија со меѓународни претензии, но секако е добра причина за загриженост на културната политика.

Освен основните сегменти на кинематографијата нашата поставка ги третира и резонанците на филмот во нашата културна ситуација, како и институциите и асоцијациите, чија дејност се наметна како доградба на даденото искуство и практика со цел да се доо-

бликува еден развиен концепт на кинематографијата.

Хронолошки предимството во создавањето на една поширока референтна рамка во доживувањето, вреднувањето и социјализацијата на филмот ѝ припаѓа на филмската критика. Посредувајќи ги своите наоди прво низ дневниот печат и радиото, а потем и периодиката, таа не само што аналитички ги расчленуваше неговите иманентни структури, туку го етаблираше во еден поширок духовен контекст. Во нашата експликација се застапени сите генерации на филмски критичари како протагонисти на еволуцијата во која вреднувањето, ослободувајќи се од хетерономните наеви во интерпретирањето и оценувањето на филмското дело, го промовира автономното промислување за филмската уметност.

Процесите на социјализацијата на филмот, покрај редовните кинопретстави, се одвиваат и низ други комуникациски канали. По ослободувањето кога земјата беше зафатена со еден елан за подигање на образовното и културното рамниште на населението, филмот масовно се употребува во едукативниот процес и во просветувањето на населението. Таквите потреби бездруго биле големи кога државата најде за потребно во 1956 година да основа Завод за културно-просветен и наставен филм. Но, неговата практика последнава деценија се премести од масовното кон академското образование. Едни други форми, релативно поколоквијални, покажаа завиден учинок и виталност во дисеминацијата на филмската култура. Овде мислиме на синеастичките вечери, трибините, средбите со творци и други, кои ги организираа Домовите на културата во Републикава, филмските секции, Друштвата на народна техника и најагилните од нив - клубовите на филмските аматери. Сите тие значајно придонесоа во обликувањето и згуснувањето на една масовна, но при тоа и рафинирана кинестетска свест во нашата заедница.

Вториот бран на институционално обликување на созреаните, но и осознани потреби на кинематографијата и пошироката културна и научна јавност дојде со основањето на Кинотеката на Македонија, Факултетот за драмски уметности, поправо неговите од-



Илија Милчин

дели за режија, монтажа, камера и организација, и Фестивалот на филмската камера. Нивното формирање покажа дека нашата кинематографија ги има апсолвирано базичните задачи и дека почнува да се доградува со институции кои ќе ги регулираат суперструктурните потреби.

Идејата за основање на Кинотеката се заговараше во повеќе наврати. Кинотечни задачи му беа задавани во почетокот на „Вардар-филм“, а потем и на Архивот на Македонија. Но систематско прибирање, заштита, чување и презентирање на филмовите и филмските материјали од домашно и странско производство започна со започнувањето со работа на Кинотеката на Македонија во 1976 година. Како резултат на таа прибирачка активност во оваа наша институција се собрани над седум илјади филмски наслови. Со тој фонд таа се вбројува меѓу средните кинотеки во светот. Се разбира, ние нема да ја пропуштиме приликата најатрактивните филмови да ги прикажеме на Изложбата. Освен

традиционалните активности во Кинотеката особено внимание се посветува на истражувачката и издавачката дејност. Истражувањата се изведуваат како долгорочни проекти и краткорочни иследувања и согледби. Меѓу долгорочните ги издвојуваме филмолошката библиографија, проектот на филмолошката студија за Македонскиот игран филм и Историјата на светскиот филм и други. Резултатите од стручните и научните истражувања се публикуваат во списанието „Кинопис“, кое исто така го издава Кинотеката. Покрај единечните, во нашата институција се изведуваат и екипни интердисциплинарни истражувања, најчесто низ организирање на симпозиуми. Врз таквата, сопствена истражувачка подлога, Кинотеката ја започна и разви издавачката дејност. Во едициите „контраплан“, „симпозиуми“ и „каталози“ отпечатени се повеќе од шеесетина изданија кои ќе бидат презентирани на нашата поставка. Во последниве десетина години Кинотеката многу активно работеше на воспоставување меѓународни релации. По зачленувањето во ФИАФ (Меѓународната асоцијација на филмските архиви) нашата институција воспостави редовна комуникација со над 120 кинотеки и филмски библиотеки, а наши истражувачи престојуваа во најзначајните европски филмски архиви. Преку компјутерската база на филмски и кинотечни податоци која е вклучена во меѓународните мрежи, емпиријата за македонскиот филм постојано е присутна на сите компјутеризирани пунктови во светот. На трагата на интернационализирањето на нашето кинематографско искуство Кинотеката го организира и првиот Меѓународен фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ во Битола.

Факултетот за драмска уметност, поправо одделите за филмска режија, монтажа, камера и организација санираа една одамна присутна потреба за едукација и специјализација на стручни кадри во областа на кинема-

тографијата. Поранешните решенија со школување на кадри во југословенските и странските образовни центри, кои и покрај неспорниот углед на образовните институции, не можеа да ги задоволат потребите. Продукцијата на дипломирани студенти на односниот факултет, не само што ќе ги задоволи потребите на кинематографијата, туку и на телевизиските куќи, кои отвораат нови перспективи за високообразовните кадри.

Мозаикот на институциите спрема аспирациите на една кинематографија која сака да биде развиена во сите сегменти се доврши со Фестивалот на филмската камера. Мотивите за неговото создавање беа поттикнати, од една страна, со почитувањето кон делото на македонските првосниматели, браќата Манаки, а од друга страна, со потребата снимателската работа и снимателот, кои често пати се неправедно запоставувани, да бидат доведени во преден план и адекватно валоризирани. Откако група на ентузијастички 1979 година, во Битола, ги одржаа „Деновите на филмската камера - Милтон Манаки“, манифестацијата постојано се развиваше за потоа да прерасне во Југословенски, а на крај, во 1993 година да се промовира во Меѓународен фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“. На тој редок собир од таков вид во светски рамки, освен што се вреднува креативноста на снимателската работа и учиникот на камерата во обликувањето на филмското дело, благодарение на присуството на голем број на странски гости и учесници, се водат стручни дебати, се воспоставуваат продуцентски контакти и соработка, како и лични пријателства. Со еден однапред осмислен програмски концепт Фестивалот станува препознатливо место на светската кинематографска мапа, а на нашата земја ѝ го носи заслужениот меѓународен публицитет.

Идната средба на снимателите во Битола ќе се одржи во вториот филмски век. Да му посакаме вечност на филмот.

ГОДИНА НА ЗНАЧАЈНИ КИНЕМАТОГРАФСКИ ЈУБИЛЕИ



(РЕЧ НА СВЕЧЕНАТА АКАДЕМИЈА НА ДРУШТВОТО
НА ФИЛМСКИТЕ РАБОТНИЦИ НА МАКЕДОНИЈА)

Почитувани дами и господа,
Уважени колешки и колеги,
Драги пријатели на филмот!

Собрани сме на овој ден, како и илјадници наши колеги низ светот, да го чествуваме крајот на еден медиумски век и да го поздравиме доаѓањето на второто филмско столетје што почнува, ни помалку ни повеќе - туку утре.

Имено, точно на денешен ден пред 100 години, во 18 часот во индискиот салон на „Гран кафе“ што се наоѓало на булеварот „Капусин“ во Париз, француските индустријалци и пионери на филмот, браќата Огист и Луј Лимиер ја одржаа првата јавна кинопретстава организирана пред публика од 35 заинтересирани научници, професори, фотографии и обични љубопитници. Проекцијата траела околу половина час и била составена од десетина филмови од секојдневниот живот кои не биле подолги од две минути. Репертоарот е за она време необичен - документаристички: ИЗЛЕГУВАЊЕТО НА РАБОТНИЦИТЕ ОД ФАБРИКАТА „ЛИМИЕР“, ВЛЕГУВАЊЕТО НА ВОЗОТ ВО СТАНИЦАТА ЛА СИОТА, ПОЈАДОК НА БЕБЕТО, БОКАЛ СО ЦРВЕНИ РИПЧИЊА“... и првиот игран филм на светот, и водно првата филмска комедија - сторијата ПОЛЕАНИОТ ПОЛИВАЧ.

Веднаш по оваа прва јавна проекција, браќата Лимиер продолжуваат со снимањето и прикажувањето на своите филмови и тоа со влезни билети. Цената на една влезница изнесувала 1 франк, а првата кинопретстава во

историјата на браќата Лимиер им донесла профит од 33 франци, за три седмици подоцна, лионските индустријалци да инкасираат веќе 2.500 франци. Така, кинематографските проекции им стануваат и професионална дејност и профитен предизвик. Токму затоа, тие се сметаат за основоположници на кинематографската дејност, а денот на одржувањето



Од отворањето на изложбата: Борис Ноневски и Ацо Петровски

на нивната прва јавна проекција, за почеток на светската кинематографија.

На овие кинематографски „претстави“ им претходеа многубројни технички, технолошки и низа научни откритија кои ја создаваа илузијата на движење, обидувајќи се, најнапред статичниот цртеж, а потоа и фотографија - да ги раздвижат. Да се потсетиме: на Емил Рено и неговиот „Праксиноскоп“, Мареј и неговата „Фотографска пушка“, Мејбриџ со својот „Зоопраксиноскоп“ и, посебно, на прочуениот американски пронаоѓач Томас Алва Едисон и неговиот „Кинетоскоп“ - пронајдоци кои ги сочинуваат главните пунктови на инвенциската предисторија на - „Кинематографот“. Во милениумскиот развој на оваа цивилизација пронајдокот на Огист и Луј Лимиер го претставува епохалното достигнување што овозможи да се реанимира не само движењето, туку и да се отслика, да се фиксира и, конечно, уметнички да се реинтерпретира самиот автентичен живот.

Релативно кусото време од појавата и постоењето на кинематографскиот феномен се чини дека е во обратна пропорција со неговиот експлозивен и раскошен развој. Денес, имено, не само што постои една творечка ризница од стотици илјади филмови, илјадници производни, дистрибутивни и прикажувачки институции низ светот, туку се создадени и голем број кинотеки, библиотеки со импозантен број на литература од областа на кинематографската техника, филмското творештво, историјата, теоријата и естетиката на филмот, како и голем број разни национални и значајни меѓународни филмски фестивали, награди и признанија.

Ако сакаме само делумно, историографски да го систематизираме бујниот и импозантен развој на глобалниот кинематографски феномен и неговиот онтономиски идентитет, тогаш тоа ќе го постигнеме не само низ накусо веќе спомнатиот развојот на првичната кинематографска техника, туку и низ сумарниот преглед на трифазниот развој на неговите структурални параметри, и тоа:

- почнувајќи од самите *никулци на развојот на филмската дејност* и натамошните достигнуања

- преку создавањето на *индустриското филмско производство*

- сè до нагорниот филмолошки развој на *теоријата и естетиката на филмската уметност*

Додека првичните снимки на пионериите на кинематографската дејност биле само пасивни регистрирања на својата околина, или, пак, само имитации на театарското доживување, со време тие започнуваат и активно да учествуваат во настаните што ги снимаат. Било со употребата на крупниот план, или со придвижувањето на камерата. Конечно, филмските творци започнуваат да ги толкуваат настаните со монтажно подредување и временско одредување на снимениот материјал. Со тоа, всушност, и се дојде до најбитното изразно средство на кинематографијата, до монтажата. Токму монтажата, на филмот му обезбеди таков изразен идентитет кој го инаугурира во *автентична уметност*.

Паралелно со својот технолошки, филмот бележи и еден друг развој, комерцијалниот. На почетокот се снимале мал број филмови кои не се валоризирале низ „бројот на метрите“, туку се продаваат буквално - „на кило“. Немајќи можност за побогат и поразновиден прикажувачки репертоар, „биоскопиите“ биле принудени да ги менуваат местата на своите киноприкажувања. Така, едно време кинематографот станува вистинска патувачка панаѓурска атракција. Шаторот, пијаниното што ја компензира немоста на подвижните слики и зарипнатиот глас на раскажувачот стануваат составни елементи на тогашниот кинематографски фолклор. Подоцна, под одредени социјални, а пред сè производни и меркантилни околности, во големите светски метрополи започнуваат да се отвораат и специјализирани киносали во кои веќе редовно се менува филмскиот репертоар. Филмот, всушност, станува забава на граѓанските маси.

Во *уметничкиот развој*, пак, на филмот, се забележува една друга тенденција: создавање на жанровите. Од документаризмот на Лимиер, а потоа и на Смит, Вилијамсон, како и другите припадници на т.н. „Брајтонска школа“, преку илузионизмот на Жорж Мелиес и „уметничарските“ претензии на Ферди-

нанд Зека и Луј Фејад и, посебно, преку уметничките, романтичарски филмови на мајсторот на филмскиот израз, Дејвид Грифит, слепстикот на Мак Сенет како особен вид на немата филмска комедија, преку филмовите Едвин Портер и Томас Инс кои се основоположници на „вестернот“ како посебен жанр, филмот и творечки и изразно, сè побогато се самоосознава.

Паралелно со една светска социјална револуција, „седмата“ уметност токму во тогашниот Советски сојуз доживува и еден друг вид - уметничка револуција. По патетичните зборови на Ленин „Од сите уметности за нас е најзначајна уметноста на филмот“, во советскиот филм започнува епохата на т.н. автентичен монтажен филмски израз. Се појавува експериментаторската фигура на Лев Кулешов, а веднаш потоа и грандиозната фигура на Сергеј Ејзенштејн којшто филмот го подига на најчисто естетско рамниште, теориски поврзувајќи ги во едно ненадминато уметничко единство, сите филмски структури: иконографијата, монтажата, драматуршкиот контрапункт, визуелната метафора и симбол. Ејзенштејн е првиот монументален филмски автор од ерата на немиот филм, кој по пионерските зафати на Дејвид Грифит, со своите филмови ОКТОМВРИ и ОКЛОПНИКОТ ПОТЕМКИН монтажата ја подига на кинестетички пиедестал.

Популарноста, подеднакво со уметничкиот развој на филмот, многу брзо доведеа и до неговата индустријализација. Така, покрај појавите на моќните корпорации „Пате“ и „Гомон“ во Франција, како и на американските картели „Едисон“, „Бајограф“, „Витаграф“ и „МСА“, се појавуваат и низа нови творечки дејности, имиња и дела, поправо уметнички постигања со кои филмот веќе прераснува во моќен, влијателен медиум. Со преселувањето на кинематографијата од источниот, на западниот брег на Соединетите Американски Држави, поточно од Њујорк во предградието на Лос Анџелес, започнува кинематографскиот феномен на Холивуд. Ползувајќи ја Првата светска војна, која во Европа доведе до стагнација на филмското производство, американскиот филм динамично се развива и воспоставува дефинитивна индустриска, но и творечка хегемонија во светската филмска индустрија.

Во натамошниот развој, барајќи спас од банкротството, една од многубројните американски компании, „Ворнер брос“ посегнува по пронајдокот на доктор Ли Де Форест, кој уште во 1923-та година го пронајде принципот на оптичкиот тон-филм и четири години подоцна, на 23 јануари 1927 година го прикажа првиот делумно озвучен филм ЦЕЗ ПЕЈАЧ, за дури по две години да се реализира и првиот целосно озвучен филм СВЕТЛИНИТЕ НА ЊУЈОРК.

Со појавата на звучниот филм започнува една сосем нова ера во развојот на кинематографијата, со низа значајни продуцентски и авторски остварувања. Во плејадата истакнати авторски и продуцентски личности во седмата уметност, почесно место секако зазема универзалниот автор на немата, како и на тонската ера: продуцентот, сценаристот, режисерот, композиторот и актерот Чарлс Спенсер Чаплин којшто го создаде антологискиот лик на малиот, сиромашен и благороден оптимист Чарли кој станува прототип на филмскиот анти-херој.

Една друга авторска личност од парадигматично значење во модерната ера на тон-филмот, бездруго е личноста на ингениозниот автор Орсон Велс, особено со неговото ремек-дело ГРАЃАНИНОТ КЕЈН кој бездруго е сигнификантно творечко остварување на современиот филмски естетизам.

Уште голем број режисерски, сценаристички, снимателски, актерски, продуцентски и други истакнати творечки личности придонесоа за универзалниот и автентичниот развој на светската филмска уметност. Така:

- во Италија основоположниците на неореализмот Роберто Роселини, Виторио Де Сика и Чезаре Цаватини, веристот Лукино Висконти и фантазерот Федерико Фелини;

- во Соединетите Американски Држави, творецот на психолошкиот „вестерн“ Џон Форд, мајсторот на психолошкиот трилер Алфред Хичкок и на психолошката социјална драма, Вилијам Вајлер, но и дел од плејадата истакнати современи американски класици Роберт Алтман, Френсис Форд Копола, Боб Фоси и фантазерот Стивен Спилберг;

- во Франција, припадниците на „поетскиот реализам“ Рене Клер, Марсел Карне и

Жан Реноар, авторите од новиот бран Франсоа Трифо, Клод Шаброл и Жан Лик Годар;

- во Англија, Александар Корда којшто означил цела една епоха на британската кинематографија;

- Шведанецот Ингмар Бергман кој станал мајстор не само на скандинавскиот, туку и на светскиот интроспективен филм;

- Јапонците Акира Куросава и Кенџи Мисогучи со своите драматични историски спектакли;

- Индиецот Сатјаџит Реј со социјалниот филмски опус;

- полските великани Јежи Кавалерович, Роман Полански и Анджеј Вајда;

- критички ангажираните Унгарци Золтан Фабри и Иштван Бачо;

- истакнатите руски автори Григориј Чухрај, Сергеј Бондарчук и Никита Михалков;

- Чесите Јиржи Менцл и Милош Форман...

... да ги споменеме само неколкуте од најголемите, со антологиски и култни филмски опуси.

Две посебно значајни поглавја во историјата на светската кинематографија, претставуваат *документарниот и анимираниот филм*, со кои всушност и започнува светската кинематографска дејност. Филмовите на браќата Лимиер, всушност, биле и првите документарни остварувања, додека првиот анимиран филм го среќаваме уште во 1893 година, кога со својот оптички апарат „Праксиноскоп“ Емил Рено со брзина од 12 фотографии во секунда ги презентира своите 636 цртани фази од анимираната историја *ОКОТО НА ЕДНА КАБИНА*. Покрај Емил Кол и Џејмс Стјуарт Блектон бездруго најзначајниот творец на анимацијата е ингениозниот Волт Дизни, ненадминат создател на галерија веќе легендарни цртани ликови и филмови, и творецот на огромен број извонредно мечтателски дела што секогаш го следат модерниот ликовен и музички тренд. Во анимираната светска продукција мошне значајно место заземаат и чехословачката цртана школа, а посебно продуховеното творештво на Јуржи Трнка и Карл Зема. Канаѓанецот Норман Мекларен,

пак, е зачетник на модерната анимација и автор на низа филмови во кои предмет на обработка се разновидни материјали, а цел на анимацијата: предочувањето на чистото филмско движење.

Во сферата на светскиот документарен филм, бездруго најзначајна е т.н. „Британска школа“ со нејзиниот родоначалник Џон Гирсон и мајсторите на уметничкото обликување на документарната фактографија Роберт Флаерти и Пол Рота. Посебно истакнато место му припаѓа на модернистот и автор на теоријата на „Кино око“, советскиот документарист Сига Вертов, како и креаторската монтажна постапка на неговиот компатиот, документаристот Роман Кармен со потресните филмски сведоштва од Шпанската граѓанска војна. Израз на еден вид социјално ангажиран документаризам претставува долгометражниот документарец на прочуениот авангардист Жан Виго, под наслов *ПО ПО-ВОД НИЦА*, како и филмот на Луис Буњуел *ЗЕМЈА БЕЗ ЛЕБ*.

Познатиот американски режисер на играни филмови Френк Капра прави една извонредно значајна документаристичка серија од битките во Втората светска војна под заеднички наслов *ЗОШТО СЕ БОРЕВМЕ*, во која на потресен начин, од хуманистички аспект ги жигосува стравотиите на тоталитаризмот и војната.

Од овие парадигматични творби и опуси, филмското искуство од година во година се збогатува со импозантен број нови документаристички видувања што продолжуваат да го афирмираат овој автентичен филмски жанр.

Паралелно со развојот на кинематографската практика, филмската мисла ја збогатуваат и теоретските филмолошки идеи. Уште во далечната 1911 година поетот Ричито Канудо го поставува прашањето за иднината и моќта на кинематографијата и прв филмот го нарекува *СЕДМА УМЕТНОСТ*. Седум години потоа Луј Делик пред да стане режисер, го истакнува прашањето за потребата од востановување и на посебна, кинематографска естетика. Првиот вистински теоре-



Дел од изложбените експонати



тичар на филмското творештво, меѓутоа, станува Жан Епстен кој во 1922 година истакнува дека уметничката основа на филмскиот израз го сочинуваат крупниот план, монтажата и визуелниот ритам, потенцирајќи ја симболичната моќ на кинематографското изразување. Значајни општи естетики на филмската уметност подоцна напишаа и познатите филмски теоретичари Бела Балаж и Рудолф Арнхајм. Овој последниот навлегува во оптичката и, воопшто, во онтолошката естетика и во прашањата на психолошкото значење на филмот како автентично уметничко средство и израз. Теоретските поставки на Андре Базен за пластичноста на филмската слика и луцидните разгледи за употребата и злоупотребата на монтажата, имаат свој несомнен рефлекс на филмската практика во творештвото и естетиката на францускиот „нов бран“. Основите на теоријата на семиолошката анализа на филмските структури ги поставија Кристијан Мец, Ролан Барт и Жан Митри, кои покрај значењскиот потенцијал на филмската слика го апострофираа битието на филмот како специфичен филмски јазик.

Потсетувањето на овие сумарни филмски и филмолошки факти за нас, особено во оваа единствена пригода, претставува целоковен културолошки долг.

Дами и господа! Драги колеги!

Ова година за нашата национална кинематографија, претставува и посебен јубилеј во кој се заокружуваат македонските девет филмски децении...

Требаше да поминат само 10 години од фасцинантниот пронајдок на браќата Лимиер, за во 1905 година на овие простори нашите браќа Јанаки и Милтон Манаки со својата прочуена камера „Биоскоп“ со фабрички број 300, да станат иницијатори на филмска дејност на Балканот, а едновременно и родоначалници на македонската кинематографија. Тие во родното село Авдела го снимиле првиот филмски кадар на Балканот, во сторијата ТКАЈАЧКИ, во која како посебна атракција се појавува нивната 114-годишна баба: со време „камерата 300“ на браќата Манаки, станува документарен историски сведок на крупните настани, што се одвивале на овие простори во распон од половина век, прераснувајќи во

своевиден симбол на македонската кинематографија.

Така, нивната камера бележи: свечености, воени паради, манифестантни поворки и, воопшто, разновидни киноснимки од тогашниот општествен, културен и политички балкански панегирок од самиот почеток на 20-от век. Браќата Манаки успеаја да создадат еден не само пионерски, туку, пред сè, автентичен кинематографски опус, при што најинтересни и најзначајни се нивните битолски репортажи од најконтроверзните времиња на овој, тогашен балкански велеград. Нивните кинематографски стории ни го покажуваат духовениот усет за кинорегистрација со мајсторска фактографска прецизност. Тие нивни вешти документаристички бележења, се здобија со патина од непроценлива историографска и музејска вредност. Токму затоа нивните документаристички регистрации се веќе значаен дел од историјата на филмот кај нас и, наедно, дел од глобалната историја на уметностите. На тој начин, нивниот филмски опус стана зачеток не само на македонската деведесетгодишна филмска историја, туку и дел од универзалната културна ризница заштитена од УНЕСКО...

Во текот на тие девет филмски децении на македонско тло, правени се неколкукратни обиди за поцелосно континуирано производство. Тоа се случи дури по 1945 година, кога по Ослободувањето е создадена една континуирана, импозантна, како творечка, така и национална производна, прикажувачка, дистрибутивна, кинотечна, фестивалска дејност која трае и се развива и натаму.

Така, до денес во Македонија се произведени над 500 документарни, краткометражни и наменски филмови, снимени се веќе 42 долгометражни играни и околу 40-тина цртани и анимирани филмови. Нив креативно ги создаде една многубројна плејада вонредно талентирани творци: режисери, сценаристи, сниматели, сценографи, композитори, тонци, како и нивните соработници, способни организатори и успешни продуценти. Најголемиот број филмови се снимени во најреномираното македонско филмско претпријатие „Вардар-филм“, неколку бележити остварувања се снимени во продукција на Филмската

Работна Заедница и „Пегаз филм“, а едно и во копродукција со „Македонија филм“.

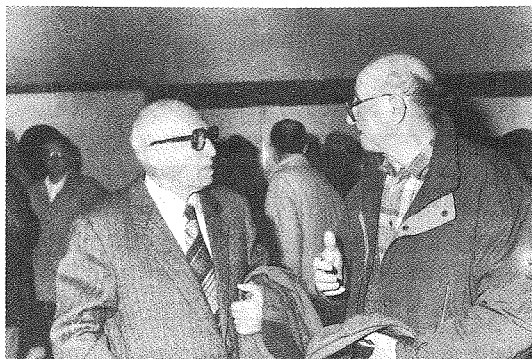
Нека ми биде дозволено во оваа пригода да спомнам само дел од таа плејада наши филмски автори: доајените Благоја Дрнков и Трајче Попов, потоа Кочо Нетков, Бранко Гапо, Мето Петровски, Кирил Ценевски, Александар Ѓурчинов, Љубиша Георгиевски, Петар Глигоровски, Дарко Марковиќ, Зоран Младеновиќ, Столе Попов, Боро Пејчинов, Делчо Михајлов, Коле Манев, Лаки Чемчев, Коле Ангеловски, Стево Црвенковски, Владимир Блажевски, Милчо Манчевски, Антонио Митрикевски, Александар Поповски и Дарко Митревски. Потоа нашите истакнати сниматели: Киро Билбиловски, Љубе Петковски, Бранко Михајловски, Мишо Самоиловски, Драган Салковски и Владимир Самоиловски. Сценографите Диме Шумка и Никола Лазаревски, мајсторите на тонот Глигор Павовски и Јордан Јаневски. Ова е само дел од импозантниот број наши филмски дејци. Од другите професионални средини кон македонскиот филм придонесуваа: Воислав Нановиќ, Жика Митровиќ, Франце Штиглиц, Бранко Бауер и Ватрослав Мимица, да спомеме само дел од колегите од другите поранешни југословенски републики кои ја задолжија нашата кинематографија. Тука, со должен респект треба да ги истакнеме и нашите истакнати сценаристи на играните филмови: Владо Малески, Славко Јаневски, Јонче Бошковски, Симон Дракул и Ташко Георгиевски.

Со особено задоволство сакам да потсетам дека повеќето од овие наши дејци имат добиено значајни награди и признанија, како на домашни, така и на големи меѓународни фестивали.

Дозволете ми во оваа пригода да го издојам успехот на филмот ПРЕД ДОЖДОТ на Милчо Манчевски, кој на македонскиот филм му го донесе светски престижниот венецијански „Златен лав“.

Меѓу другото, македонските филмски остварувања, двапати биле номинирани и за меѓународно најпрестижната награда „Оскар“.

Нашите филмски творби се присутни насекаде низ светот. За нив и нивните творци пишувано е во низа значајни светски филмски списанија и енциклопедии. Нашата кине-



Бранко Михајловски и Благоја Дрнков



Ацо Дуковски, Димитрие Османли и Ацо Петровски

матографска дејност позната е и присутна во светот и преку сè поразгранетата и богата дејност на Кинотеката на Македонија, која инаку е и членка на Меѓународната федерација на филмските архиви - ФИАФ. Токму во оваа институција започна излегувањето на првата македонска периодика, најнапред со „Кинотечен месечник“, а денес и со нашиот скапоцен филмолошки регистратор, списанието „Кинопис“.

Покрај сево ова, во кинематографскиот свет познати сме и ценети и со нашиот меѓународен Фестивал на филмската камера „Браќа Манакџи“ во Битола, кој се одржува веќе 16 години, постојано развивајќи го квалитетот и комуникацијата со светот на филмското творештво.

Нашата, пак, аналитичка филмска критика и мериоторна публицистика, како и сè поприсутната теоретска активност и издавачка дејност, претставуваат соодветен одраз на творечките и производни состојби и пости-

гања на севкупната македонска кинематографска активност.

Се разбира, ова се само сумарни согледувања на богатото македонско кинематографско творечко искуство и производна состојба, кои, секако, заслужуваат подетална анализа, во една посебна пригода.

Денес чествувајќи го стогодишниот роден ден на светската кинематографија, Друштвото на филмските работници на Македонија респективно се придружува кон овој меѓународен кинематографски настан, со овој свечен собир.

Но, да не заборавиме и на еден негов јубилеј. Токму тука сакам да потсетам дека годинава и самото Друштво на македонските филмски работници ја одбележува 45-годишнината од своето формирање. Имено, во 1950 година беше одржано основачкото собрание

на нашето професионално здружение кое, и тогаш му се оддолжи на својот основоположник, почитувајќи го филмското дело на Милтон Манак и избирајќи го за свој почесен член, а потоа и за доживотен претседател.

На крајот - почитувани дами и господа и драги колеги - ми претставува особена чест и задоволство, во оваа пригода да Ви искам три честитки:

Најпрвин, да Ви ја честитам стогодишнината од раѓањето на светскиот филм; потоа, 90-годишнината на нашата македонска кинематографија и, на крајот, четириесет и петте години на нашето професионално здружение.

Воедно, дозволете ми да Ви пожелам убав и плодотворен пресрет на 101-та годишнина од нашето професионално волшепство наречено филм!

SUMMARY

1995 was a year of marking of the big film jubilee - the first century of the moving pictures came to its end! In the Republic of Macedonia, besides this jubilee, there was another one - 90 years from the first film shots on the Balkans. Therefore, the passed year was in the name of film, in the world as well as in Macedonia.

In marking these two cinematography jubilees, several institutions and organizations were included. But, as it is appropriate, more of the events were concentrated around and in the Cinematheque of Macedonia. On this occasion, we would like to remind you of several events: The Museum of Contemporary Art in Skopje realized several thematic film cycles. The Town Cinemas, also from Skopje, organized two beautiful programs with the latest world films, entitled "100 years of film magic". In few towns of the Republic (Kavadarci, Prilep, the Summer film School in Struga), in cooperation with the Cinematheque, lectures with film projections were realized, dedicated to the beginnings of film in Macedonia; in the frames of the 16-th International Festival of film camera "Manaki Brothers" in Bitola, an exhibition dedicated to Macedonian film was realized. The Macedonian Post promoted two post stamps - one with the images of Lumière Brothers, and the other with the images of Manaki Brothers. The Cinematheque of Macedonia, at the beginning of January, participated with films by Manaki Brothers at the International Festival of restored films, held in Paris, under the patronage of UNESCO and FIAF; at the International Book Fair in Skopje, in May, it made a great event with a film marathon, an exhibition and filmological editions and, at the end of September it realized the international symposium "The Cinematographies of the Small Countries". A bit later, the special bulletin of the review "Ekran" appeared with a parallel chronological survey of the development of world's and Macedonian film, prepared by a team from the Cinematheque. The central celebration was held on 27th and 28th of December, 1995. On 27th of December, in the evening, in all the exhibition halls of the Museum of Skopje, a big retrospective exhibition "A Century of film in Macedonia" was opened, prepared by the Cinematheque of Macedonia. On 28th of December, at noon, there was a formal academy at the Association of film Workers of Macedonia. On the same day, the special edition of the review "Kinopsis" was published, into three languages, the film development in Macedonia was presented chronologically and sublimately. On 28th of December, in the evening, the premiere of the Macedonian feature film ANGELS OF THE SUB-URB by Dimitrie Osmanli was held. In the frames of the retrospective exhibition, the book "The Easthetics of film Shot" by Stefan Sidovski was promoted. The retrospective exhibition "A Century of film in Macedonia" is a sublimately of 20-years work in the Cinematheque of Macedonia. The exhibition displays were var-

ious-photographies, old film cameras (including Manaki Brothers Camera 300), projectors, photo and musical devices, propaganda materials, architectural plans of the old cinemas, scenography and costume-designer sketches for the Macedonian feature films, and numerous awards to Macedonian films, won at home and in international field. The exhibition was organized in thematic parts chronologically arranged (Film prehistory, the beginnings of film, Manaki Brothers, Film pioneers in Macedonia, war cameramen from the Balkan Wars, The First and the Second World War, the old cinemas in Macedonia, the constituted cinematography in the Second World War (production, distribution, presentation), film critic, amateur film, festival of film camera in Bitola and the Cinematheque of Macedonia). During the exhibition regular film program was on in one of the museum halls.

RESUME

L'année 1995 s'est écoulée sous le signe du grand jubilé du cinéma — la fin du premier siècle de l'image mouvante! Dans la République de Macédoine on ajoute à ce jubilé encore un autre — 90 ans depuis les premiers cadres tournés dans les Balkans. Donc, l'année passée était placée sous le signe du cinéma, autant dans notre pays que dans le reste du monde.

Dans la désignation des deux anniversaires cinématographiques ont été incluses plusieurs institutions et organisations, mais, comme il convient, la plupart de ces événements étaient concentrés autour de la Cinémathèque de Macédoine. A cette occasion nous ne vous rappellerons que quelques événements: le Musée de l'art contemporain de Skopje a réalisé plusieurs cycles thématiques, les "Gradski kina" (les Cinémas de la ville) de Skopje ont organisés deux superbes programmes des plus nouveaux films du monde sous le titre "100 ans de la magie du cinéma". Dans plusieurs villes de la République (Kavadarci, Prilep, l'Ecole estivale de Struga) en collaboration avec la Cinémathèque, ont été réalisées des conférences avec des projections des films consacrées aux commencements du cinéma en Macédoine. Dans le cadre du 16e Festival international de la caméra "Frères Manaki" de Bitola a été réalisée une exposition temporaire consacrée au cinéma macédonien. Les PTT de Macédoine ont fait sortir deux timbres postaux — l'un avec le portrait des frères Lumière et l'autre avec les portraits des frères Manaki. Au commencement du mois de janvier, la Cinémathèque de Macédoine a pris part à ce mouvement avec des films tournés par les frères Manaki, au Festival international des films restaurés qui a eu lieu à Paris sous le patronage de l' UNESCO et du FIAF, puis, au mois de mai, elle a présenté à la Foire internationale du livre de Skopje un véritable événement avec un marathon de cinéma, une exposition des éditions filmologiques, et à la fin du mois de septembre elle a réalisé un symposium international sur les "Cinématographies des petits pays". Un peu plus tard est apparue la brochure spéciale de la revue "Ecran", avec un sommaire chronologique du développement du cinéma en Macédoine et dans le monde, préparée par une équipe de la Cinémathèque. Les cérémonies principales s'étaient tenues les 27 et 28 décembre 1995. Le soir du 27 décembre, dans tous les salons d'exposition du Musée de la ville de Skopje était ouverte la grande exposition rétrospective "Le siècle du cinéma en Macédoine", préparée par la Cinémathèque de Macédoine; et à midi le 28 décembre s'est tenue une académie solennelle de la Société des cinéastes de Macédoine. Le même jour est apparue le numéro spécial de la revue "Kinopsis" qui dans une forme sublimée présente chronologiquement, en trois langues, le développement du cinéma en Macédoine. Le soir du 28 décembre, s'est tenue la première du film de fiction macédonien LES ANGES DECHUS de Dimitrie Osmanli. Dans le cadre de l'exposition rétrospective fut promu le livre "Esthétique du cadre de cinéma" de Stefan Sidovski.

L'exposition rétrospective "Le siècle du cinéma en Macédoine" présente un condensé de 20 ans de travail de la Cinémathèque de Macédoine dans le domaine des recherches, mais elle est aussi un résumé du développement d'un siècle de la Cinématographie de Macédoine. Les objets exposés étaient des plus divers: photographies, vieilles caméras (y compris la Caméra 300 de frères Manaki), ciné-projecteurs, appareils photographiques et musicaux, matériels publicitaires, plans architecturaux des salles de projections, dessins de décor ou de costume des films macédoniens, ainsi que les prix gagnés par les films macédoniens sur le plan national ou international. L'exposition était organisée par blocs thématiques et chronologiquement classifiée (la Préhistoire du cinéma, les Débuts du cinéma, les Frères Manaki, les Pionniers du cinéma en Macédoine, les Opérateurs de prise de vue pendant les Guerres Balkaniques, la Première et la Deuxième Guerre Mondiale, les Salles de projections d'autrefois en Macédoine, la Cinématographie constituée dans la Deuxième Guerre Mondiale (production, distribution, exploitation) la Critique de cinéma, le Film d'amateur, le Festival de la caméra de Bitola et la Cinémathèque de Macédoine). En parallèle avec l'exposition, dans un salon du Musée, se déroulait un programme permanent de projections de films.

АНГЕЛИ НА ОТПАД, игран филм на Димитрие Османли

производство: „Пегаз“ и „Вардар филм“ (Македонија) и „Чаплајн филм“ (Бугарија), 1995

сценарио: Томислав Османли

режија: Димитрие Османли

директор на фотографија: Мишо Самоиловски

композитор: Љупчо Константинов

сценограф: Крсте Цидров

костимограф: Ѓорѓи Здравев

директор на филмот: Панта Мижимаков

улоги: Владимир Јовановски, Јосиф Јосифовски, Мери Бошкова, Мето Јовановски, Илија Милчин, Ацо Јовановски, Петар Арсовски

АЛЕКСАНДАР ПРОКОПИЕВ

УДК 791.43(497.17)-293.7(049.3)

Кинопис 14(8), с. 56-58, 1996

ЗАЛУДНИОТ СОН ЗА АТЛАНТИДА

(КОН СЦЕНАРИОТО „АНГЕЛИ НА ОТПАД“ НА ТОМИСЛАВ ОСМАНЛИ)



Сонот за „ветената земја“ отсекогаш постоел на овој простор, пред сè, како печалбарски предизвик. Интересно е дека во секоја конкретизација на пријелкуваната „Атлантида“ (во овој период на исцрпувачка транзиција високо се котира, надвор од сите очекувања, најоддалечениот Нов Зеланд), за најизразит квалитет, по „богатството“, се истакнува „чистотата“: „Цел месец да чекориш по нивните улици, ни прашинка нема да ти се залепи на чевлите!“ Убеденоста дека „таму“ е многу почисто од „тука“ сигурно има своја фактографска поткрепа во евидентната еколошка некултура кај жителите на новокомпираните градски населби, каде што фрустрираната популација го искажува своето незадоволство и преку небрежното таложење отпадаци по рахитичните „зелени површини“, и преку автомобилските и мотоциклистичките претркувања низ претесните сообраќајници. Но високото вреднување на чистота-

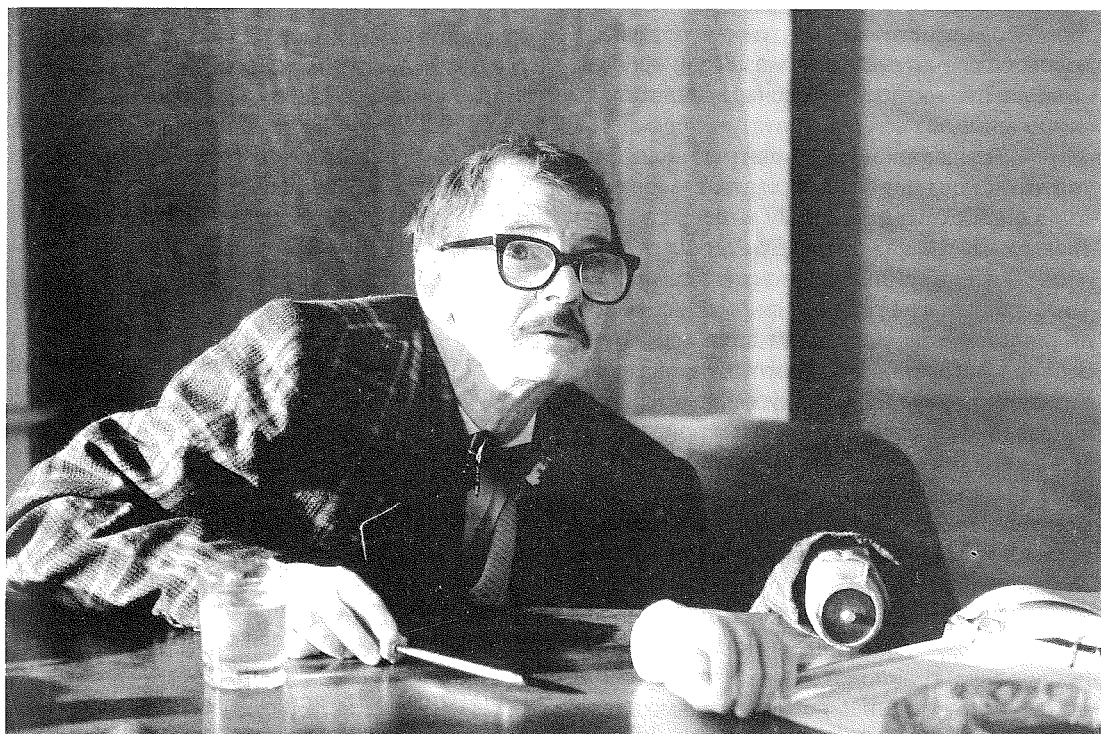
та во „ветената земја“ произлегува и од една повнатрешна потреба да се „средат“ изместените критериуми за начинот и смислата на живеењето.

Сценариото АНГЕЛИ НА ОТПАД на Томислав Османли е инспирирано токму од контаминираноста на времето во кое живееме, колку еколошка, уште повеќе етичка. Поднасловот - „Луѓе во меѓувреме“ - ја потенцира намерата да се прикаже дезориентацијата, изгубеноста на малиот човек во времето на големите посткомунистички промени, кога некогашните верувања и вреднувања се отфрлени на историскиот отпад. Оттаму, основниот амбиент во кој се одвива филмот е депонијата, и тоа онаа што се шири и ја „заразува“ не само природата, туку и човекот. Меѓу епизодистите доминираат пензионери со „испиени и запуштени лица“, фарсични апостоли кои во изабени, поткусени алишта талкаат низ отпадот. И имињата на некои од личнос-

тите носат горчливо-смешни конотации: Атанасие, „бесмртниот“, е сталинист, бивш ИБ-овец, со фикс-идеја да направи музеј од поранешни вредности и симболи, Гаврил, дувач на стакло, постојано во потрага по дом, ја задржал благоста од својот архангелски истоименик, а другар му Матеј доследноста на евангелист. Ицко, пак, отфрлениот клоун, кој сонува за единствената циркуска претстава, што во финалето на филмот ќе успее да ја изведе - со сијалици што се палат и гасат по рацете и во устата, со фигура „како да е распната на светлина“ - би можел да биде блага пародија на „синот божји“ - и според деминутивниот прекар, и според трагичниот крај, кога поради невнимание, изгорува наред својата омилена циркуска точка.

Во АНГЕЛИ НА ОТПАД, речиси, сите личности, постари и помлади, страдаат од криза на идентитетот и немоќни и унижени пред таканареченото „пазарно општество“ се влечкаат по периферијата на животот. Дури и

оние како Мино Маткалиев, директорот на Стактарницата или шверцерот Ѓорѓи Ѓошевски „Џокерот“, кои стартуваат со новопечени политички амбиции, изгледаат гротескно додека со сè уште несовладана реторичка вештина говорат за слобода и просперитет. Уште еден невообичаен лик, Виктор („Победникот“) кој доаѓа од сонот со карактеристична тажна насмевка и чекори по реката, обвиткан со црна пелерина и со сјаен полуцилиндар, се метаморфозира, и покрај сите порази, во опстојувачка надеж. Како што и депонијата, со сета своја гнасотија, може за Ицко, цуцето Херкул и склеротичната естрадна „уметничка“ Мими да стане „светска“ сцена, пат кон онаа прижелкувана Атлантида во која се исполнуваат големите желби. Во тие проникнувања на гротеската и сентименталноста може да се насети една фелиниевска нота на „смет низ солзи“, кога низ комични ситуации се насетува тагата на малиот човек и на неговото сиромашно секојдневје. Тоа во своите



Кадар од филмот АНГЕЛИ НА ОТПАД (1995) на Димитрие Османли

коментари, во книгата на снимањето, проникливо ќе го забележи режисерот Димитрие Османли: „Така ликовите ја потврдуваат својата иманентна „апсурдна поетика“, драматуршката и филозофска идеја што ја носат - како сновачи, како *трагачи по некоја основна човечка смисла по пределот на бесмислата*. Во меѓувреме, секој од нив се занимава со својот опсесивен, утописки проект, со својот оневозможен, однапред пропаднат, отфрлен сон...“.

Авторовиот напор да ја надвлее, или подобро, уметнички да ја облагороди документарноста со поетичност, во текот на текстот функционира доста упорно, иако, во таа намера, сценариото е оптоварено со поголем број интересни ликови кои се борат за свое „место под Сонцето (пред камерите)“. Освен тоа, сите тие личности имаат сложени меѓусебни односи, што треба да се согледаат на релативно кус простор. Тука, на Томислав Османли му помага досегашното успешно сценаристичко искуство, од работата на ТВ-филмовите, за драматуршки да ја мотивира психолошки амбициозно замислената „лична карта“ на своите јунаци. Низ назначената „постнеореалистичка“ поетичка постапка, е доловена впечатливата приказна за маргиналците на отпадот, колку конкретна, толку и симболична.

„Есенцијалниот елемент во која било уметничка дејност е мистеријата и генерално, тоа е она што на филмот му недостига“ - кон оваа констатација на Луис Буњуел од огледот „Поезијата на филмот“, спонтано се надоврзува можноста на доброто филмско сценарио да ја надомести, или барем да ја понуди таа барана мистерија. Иако патот од напишаното сценарио до неговата реализација во филм е неизвесен и често со отстапки и приспособувања кон филмскиот јазик и нему својствени вредности, по читањето на „живото“, поттикнувачко сценарио, режисерот не смее да остане „ист“. Транспонирајќи го добриот текст преку автономни, филмски средства во магија што ќе надојде од големото платно, режисерот, користејќи го токму креативниот потенцијал на сценариото, може да активира некои чисто визуелни, во текстот само навесмени, квалитети. „Во што е поентата на севкупното визуелно обликување, ако ситуациите, мотивите што ги покренуваат карактери-



Кадар од филмот АНГЕЛИ НА ОТПАД (1995) на Димитрие Османли

те и нивните реакции, ако дури и самите заплети се изневерени или копирани од најсентименталната, конформистичка литература?", повторно ја истакнува Буњуел во спомнатиот оглед, клучната разлика меѓу доброто и лошо сценарио во градењето на филмот. Според таа поделба, АНГЕЛИ НА ОТПАД на Томислав Османли, секако, спаѓа во горната вредносна група сценарија: поткрепен со чувствен однос спрема материјата, кој не е сам по себе цел, туку произлегува од оформени аргументирани пораки, текстот поттикнува на соучество, на дијалог со режисерот, како и со идниот гледач. Понекогаш, се чини дека визуелизацијата ќе мора да се ослободи од извесен „вишок“ на зборови, односно дека определени мисли, реплики и пасуси се повеќе од количеството што може да го прифати еден двочасовен филм, но во секој случај, филмското сценарио АНГЕЛИ НА ОТПАД на Томислав Османли поседува нешто од онаа неопходна мистерија за која пишува Буњуел. А тоа е немала предност во макотрпниот процес наречен „создавање филм“.

ВИРУСОТ НА БУНИШТЕТО



Иако градското буниште ни се наметнува во почетокот како интелегентно одбрано место за сместување на дејството, широката палета на настани, ликови и дејства го множат вирусот на т.н. дифузна драматургија, од која потоа гледачката концентрација добива исклучително висока температура, а интересот за догледување на делото дури добива сосема ослабен имунитет.

Веќе е старо правилото дека секој нов македонски филм кој се појавува пред гледачите претставува мал празник за нашата културна јавност. Без оглед на нашите евентуални предрасуди спрема одредени автори, секоја прва клапа на домашно филмско дело значела некаков внатрешен поттик кон убави претчувства, зачеток на треперења кои биле дел од емотивниот календар на луѓето, веруваме и на оние што професионално се врзани за седмата уметност и нејзиното следење, но и на обичните луѓе. Така било уште од времето на ФРОСИНА, така остана и сега, кога просечниот жител на државава дневно конзумира најмалку по еден филм!

Тоа произлегува од сè уште енигматичната атмосфера кога е во прашање создавањето во оваа област, како и од самата природа на создавањето на филмовите, која бара висок степен на организираност на креативните и финансиски потенцијали, работа која кај нас сè уште не е решена ниту на ниво на заедницата. Во извесна смисла таа прва клапа за нас е како испраќањето на Одисеј во пристаништето - кој знае низ што сè треба да мине екипата која ќе работи на филмот за да дојде до својата Итака - премиерата. Во исто време, авантурата на создавањето на целовечерно играно дело е некаква притаена на-

деж дека можеби како заедница сме дошле поблизу до онаа точка која значи фузија на повеќе општествени вредности и тие, ете, можат без напор низ едно групно, масовно уметничко дело истото тоа да го презентираат.

АНГЕЛИ НА ОТПАД е, како што е познато, дело на семејната манифактура Османли - таткото Димитрие е режисер, а синот Томислав сценарист. Обајцата направија неколку допадливи остварувања за малиот екран, кои покажаа недвосмислена дарба за емотивни дела, врзани како за лични, така и за заеднички реминисценции. Така, ТВ-филмот СВЕЗДИТЕ НА 42-ТА (сц. Т. Османли, р. Јане Петковски) беше завртен кон Битола за време на големата војна, кон градот во кој се наоѓаат нивните семејни корени, кои, се разбира, не можат да се отфрлат, ниту потиснат. Од друга страна, ТВ-филмот СКОПСКИ СНОВИДЕНИЈА (сц. Т. Османли, р. Д. Османли) им беше посебно препознатлив и близок на скопјаните, особено на оние што со право се подготвени да го делат сопствениот живот на период „пред“ и „по земјотресот“.

И АНГЕЛИ НА ОТПАД е дело кое во себе, некаде длабоко, ја има како мотивација потребата да фрли поглед назад, на времињата, делата и јунаците на едно време кое изминало, само што тоа го прави на еден поамбициозен и навидум проспектакуларен начин, во однос на СНОВИДЕНИЈАТА или СВЕЗДИТЕ. Како авторите да се обидуваат да стават црта под која треба да се покаже групната резултанта на времето кое се нарекува транзиција на општествените вредности, значи период во кој едни сознанија, добродетели и митови се заменуваат со други, но чија замена обично создава само конфузија во свеста

на обичниот човек и тој таквиот период го прима како време на духовно безредие и како ситуација на некадарност да се решаваат основните потреби на еднката.

Значи станува збор за период кој е вистински предизвик за сите уметници, кои, барем малку, во својата преокупација ја гледаат и потребата да се биде „ангажиран“, да се биде солидарен со духовниот багаж на нацијата. Нема сомнение дека дотука, до чинот на изборот на темата, авторскиот пар Димитрие - Томислав Османли биле на нивото на историскиот момент во кој е создавано делото, без оглед на тоа што од периодот на неговото подготвување, преку снимањето, сè до продукцијата изминаа барем три-четири години. Згора на тоа тие не решија како грото свои колеги (тука не мислиме, пред сè, на филмот, туку на уметниците од земјава, воопшто) да ги преспијат оние толку судбоносни денови за своите потенцијални консументи и да се загрнат со кожувчето на ларпурлартизмот.

Во реализацијата на конкретниот проект, сценаристичката определба градското буниште на македонската метропола да биде плацдарм за многубројната екипа е интелигентен, остроумен гест - на одбрано место навистина се влеваат сите отфрлени работи, идеи, па на крајот на краиштата и луѓе од еден голем град, во кој и се одигруваат најкрупните настани и тоа ни се присторува како некакво историско, судбинско чистилиште. Но, таквиот приод уште во зачетокот поставувал многу проблеми во однос на неопходноста толку многу нешта и сознанија на задоволителен начин да се опфатат, а сето тоа, од друга страна, да не се одрази врз потребата низ филмот да постои јасен раскажувачки костур, да постојат носечки личности и судбини.

Веднаш мора да се истакне дека авторскиот пар во таа задача успеал само делумно, што за жал, не го спасило делото од девалвација на наративната структура за



Кадр од филмот АНГЕЛИ НА ОТПАД (1995) на Димитрие Османли

сметка на општата слика, идејата и навалицата на поединечни судбини. Ако ни биде дозволено АНГЕЛИ НА ОТПАД наликуваат на огромен мозаик, во кој едноставно е видно дека некои ликови и настани имаат поголем простор од другите, но во тоа множество на стотина камчиња тие не се одлепуваат во глобалниот визуелен впечаток. Наместа се чини дека камерата немала многу смисла за портретирање, но по завршувањето на филмот како да сме поблиску до констатација дека едноставно „митингот“, кој е лошо место за правење портрети, е закажан уште во сценариото.

Во филмот имено се следи судбината на повеќе групи лица кои имаат наративна функција. Најпрвин тоа се неколкумина некогашни уметници - дел од екипата на некаков повоен циркус, кои живеат секој за себе и чие сретнување, налик на некакви комети кои сосема случајно доживуваат средба во „космичкиот простор“ на мегалополисот, непотребно го развлекува дејството на различни страни и ја наметнува потребата секој од нив, но во сцени кои нема да бидат секогаш драмски поврзани, да си ја објаснува својата судбина и да ни го наметнува како на гледачи своето драмско значење!

Втората група ја сочинуваат работниците на градското комунално претпријатие, кои, одново не се социјално кохерентна групација, туку дифузна и барале примена, на - како што веројатно би рекол режисерот - дифузна драматургија, која, пак, одново и сама по себе ги компликува севкупните односи меѓу актерите. Но, тоа не е крај - постои и трета група, врзана за една неименувана фабрика во која социјализмот се заменува со грубо - капиталистички, холсовски односи, а која во себе вклучува барем еден грст на ликови со подеднакво или блиско драмско значење. Веројатно не и како конечна да ја споменеме само и групацијата на ситните и средни сплеткари, шверцери и на нив слични но-вокомпонирани богаташи.

Притоа, меѓу сите нив се јавуваат некои односи, најчесто во форма на роднинско поврзување, кое, не го стеснило кругот врз кој ќе биде концентрирано вниманието на камерата - напротив односите се само усложнети, често оставени на самообјаснување на

гледачот. Непостоењето на јасна и лесно водена наративна линија на развојот на настаните е резултат на фактичката неможност да се најде ред во пластовите на самозначни дејства, што од друга страна, само го развлекува филмот (тој имено трае околу 140 минути) и влијае врз гледливоста на делото, кое се покажува, ако ја исклучиме потребата од дипломатско повладување, премногу ранливо на овој план.

Присуството на огромен број ликови не еднаш влијаело и нè соочувало со чудниот маниризам во македонската кинематографија - актери од врвен калибар да се жртвуваат на целосно неосмислени епизоди, достоини само за некаков многу гладен натуршчик. Со сема е нејасна употребата на големиот актер Илија Милчин, на еден Душко Костовски или дел од пензионерите „од првата видлива линија“ - или на една Сабина Ајрула (да ја споменеме овојпат само неа) кај женските ликови во делото. Па така, нешто што е можеби колегијален подарок во стартот, чин изнуден од реткото снимање на играни филмови кај нас, на крајот излегува како непотребна жртва на актерската аура.

Стилската определба за преместувањето на тежиштето од еден динамичен, социјален филм, каков што постоеше во италијанскиот филм во седумдесеттите, на пример, кон една фелиниевска носталгична алегорична е одново оптоварување за просечниот гледач - токму кога ќе ја прифатат едната, треба да се стокмат за средба со другата стилска варијанта, а тоа се случува пет или шест пати во филмот.

И ова е дело на нејасната концепција - што се сакало, како тоа требало да се изведе, кои ликови, ако не и - лик, се клучни. Едната социјална групација (онаа пролетерската) се следи во манирот на брзата, темпераментна и преораторска драматуршка линија, додека поетиката на симболизмот е резервирана за ликовите од минатото, на оние што имаат стаж на персони - еднаш отфрлени од историјата. Кај сцените во кои се сретнуваат „припадниците на времето кое доаѓа“ постојат елементи на трилер во обид... Наместо сето тоа, можеби, авторскиот пар можел да се определи за еден приод од времето на раниот Де Сика, како кај познатиот ЧУДОТО ВО



Кадар од филмот АНГЕЛИ НА ОТПАД (1995) на Димитрие Османли

МИЛАНО, навистина доста парафразиран (и кај Кустурица, да се сетиме), но каде што фантастиката е само резултанта на насобраната невозможна социјална тензија. Таа, фантастиката, како што веќе рековме, постои навистина и во АНГЕЛИТЕ НА ОТПАД, но таа тука се чувствува како разводнување, како чести „шприцери“ од иреалност, која, дури на мигови, се прикажува како свет што е паралелен, доволен на себе. И оваа ситуација не е без своја резултанта која можеби не е посакувана, но се наметнува како заклучок кај гледачите дека авторскиот пар едностав-

но изнудил ситуации на социјален бес и безизлез, но потоа немал сила докрај да ги протежира, да ги заврши во драмска смисла, па со тоа само влетал во некаков непријатен политички опортунизам. Тука може да се дозволи дека ќе постојат различни погледи кон ваквите моменти на авторската слобода на изборот.

Накусо, се работи за дело кое наликува на кулинарски производ во кое се измешани повеќе рецепти и чиј конечен „вкус“ тешко дека ќе најде на свои безрезервни вљубеници кај искрените консументи.

КАДЕ ЛИ СЕ КЛОВНОВИТЕ ОД УЛИЦИТЕ НА АМАРКОРД?



Македонската играна продукција со својата финансиска несигурност перманентно се наоѓа во дисконтинуитет што по традиција ги погодувал и погодува режисерите од сите генерации, постарите, чекајќи од филм до филм, секогаш да се чувствуваат како пред нов почеток, немајќи шанси да градат и заокружуваат препознатлив творечки опус; оние, пак, кои го пробиле дебитантскиот „мраз“ копнеат по вториот филм, а најтешко

им е на помладите кои, сè уште, ја немале „среќата“ да го доживеат својот првенец. На најстарата генерација секако ѝ припаѓа режисерот Димитрие ОСМАНЛИ кој во три и пол децениската филмска кариера, вклучувајќи го и најновиот АНГЕЛИ НА ОТПАД, реализира само 4 целовечерни играни филма, а еден му остана неосвоен сон - тоа е проектот ЕК-СЕЛЕНЦИИ МИРНО што засега е „конзервиран“ во форма на отпечатена, и барем како



Кадар од филмот АНГЕЛИ НА ОТПАД (1995) на Димитрие Османли

четиво за студентите на располагање, книга на снимање. Кога сме кај почетоците, нека ми биде дозволена една симболична споредба. Имено, Османли и неговиот двојно помлад колега Милчо Манчевски имаат заеднички дебитантски именител, обајцата дебитирале во својата 34-та година, постариот во 1961 кога, сепак, ја имаше честа и задоволството што во нашите кинематографски анали влезе историски како прв македонски режисер на играониот филм МИРНО ЛЕТО, воедно и првата македонска филмска комедија.

МЕЃУ ЗАМИСЛЕНОТО И ОСТВАРЕНОТО

Објективно говорејќи, режисерот Димитрие ОСМАНЛИ се изначека над две децении од неговиот претходен филм ЖЕД до најновиот АНГЕЛИ НА ОТПАД. Ова остварување е плод на подразбирливата тандемска творечка соработка: Томислав ОСМАНЛИ како сценарист (чие, пак, сценаристичко деби беше во 1980-тата, кога имаше 24 години, со сценариото за филмот ОЛОВНА БРИГАДА, еден од послабите филмови на режисерот Кирил ЦЕНЕВСКИ) и искусниот Димитрие ОСМАНЛИ како режисер. Инаку, самиот поднаслов на филмот „Луѓе во меѓувреме“ доста индикативно ги одредува стартните сценаристички позиции и на тоа надоврзаните режисерски координати, а тоа е, како што со новиот полит-вокабулар го нарекуваме - сегашното време на транзиција, кога Македонија ја гради својата историска самостојност и државност по смената на комунизмот со капитализам и некаков специфичен модел на балканска, посткомунистичка „демократија“. Состојба, политички, социјално, психолошки и етички како создадена за филм на современа тема, меѓутоа колку на прв поглед е неодоливо инспиративна, толку е и стапица ако она транзициското се сфати токму како зададена тема со сиот буквализам во опсервирањето и прикажувањето. Па како тогаш сценаристички да се кондензира тоа меѓувреме-невреме? И како режиски трајно убедливо да се отслика, кога уште на стартот демне хендикепот фигуративно означен како поглед во матно, со луѓе во некаков социјално-етички вакуум? И во случајот на филмот АНГЕЛИ НА ОТПАД се повторува напишаното правило дека сце-

наристичките, напишаните предлошки не мора автоматски да гарантираат режиско ефектуирање на замисленото иако, пак, некогаш го има и спротивното, добрата режија да ги спасува рутински напишаните нешта. Сепак, клучната заблуда на филмот АНГЕЛИ НА ОТПАД произлегува токму од тоа затечено меѓувреме како зададена тема, во кое треба да се отсликаат животните актуелности и појави во конфузниот транзициски мозаик, со навидум типизирани личности кои треба да се во функција на реално-метафорички „коментар“ на општествената и животна стварност со рецидивите од минатото или неизбежната, контаминирачка, идеолошка спрега со својствата: минатото како тоталитарна комунистичка, а сегашноста како на друг начин повторена *неправда*, како посткомунистички идеолошки мутант лажно граден на првобитната, преку ноќ спроведена и почувствувана, капитал-„демократија“, со чувството на нова илузија. А, за да не изгледа сè како прекопирано од ТВ-матрицата на секојдневното банално излудувачко хроничарење за општествениот галиматijas, со загрижувачката духовна и физичка загаденост, со урнисаниот морал и вредносни критериуми во заедничкиот именител - *депонијата* кон која водат сите животни патишта, со луѓето, како што сугерира самиот наслов - како „воскреснати“ ангели од некогашниот во сегашниот општествен отпад - режисерот Османли алиби ќе побара во она што видливо го негувал и го покажувал како негова скриена љубов, но и поголема способност, а тоа е комедиографското, навестувачки надежно демонстрирано уште на стартот на кариерата, во секако неговиот подобар ако не и најдобар филм, првенецот, комедијата МИРНО ЛЕТО, а и во театарот, со неговиот најголем успех, ефектната режија на комедијата БОЛВА ВО УВО на Фејдо, а што исто така потенцијално лежи латентно и во неслимениот проект ЕКСЕЛЕНЦИИ МИРНО.

Тоа потпирање врз комедиографското е втората заблуда на филмот АНГЕЛИ НА ОТПАД. Имено, колку тоа и да му лежи на режисерот Османли и колку тоа да е на прв поглед визуелно благодарно, токму таа изразна метафоричко-фарсично-гротескна „поетика“ (со доминантноста на стариот клон Ицко - алиас, од младоста, Калистратиус и неговата

некогаш убава но „неверна“ жена, во сегашноста исто така старата и мрдната Мими, со поентата на неубедливата трагика во финалната секвенца и смртта во огнот) - ја *ублажува* острината на социјално-критичката опсервација. Така е добиен хибридниот на половна, социјално-црнохуморна и „поетски“ интонирана комедија со трагичен крај. Затоа, свесно или несвесно, тоа го втурнало режисерот во компромисно, мозаичко и површинско регистрирање на појавите кои не можеле да бидат елаборирани и продлабочени со сета силина и драматичност како што можело да се подразбере, зашто и самите клучни протагонисти се оставени во стадиумот на мозаички зацртани кроки-личности кои се бегло втупени во маргините на општиот матеж, а остануваат неубедливи и поради амортизирачкото карневалско-гротескно доживување на животот во транзиција, параболично прикажан како депонија. Дури и таа клучно мотивирачка, метафоричка „функција“ на депонијата во филмот, околу која сè се врти како околу оска, е преекспонирана и априористичка, па е контраефектна во повторувањето и во својата крајна претендиозност. Оттука и илузијата дека тоа можеби ќе биде атрактивно за странската публика, во евентуалната средба на филмот со таква публика, во силната меѓународна конкуренција, од аспект на некој потенцијален фестивал или редовно репертоарско прикажување, под услов да дојде и до откуп. Значи, таа мозаичка структура каде што нема конкретна историја, што би рекле Американците - PLOT, од филмот АНГЕЛИ НА ОТПАД како на свој начин да прави буквално транзициско дело кое се губи во амбициите да собере во себе сè одеднаш, со галерија недооформени личности и со кои затоа не може да се истера поефектно докрај - филмот да биде, според назначените желби на авторите, некој вид нео-неореалистички уметничко-драмски паноптикум, за што меѓу другото симболично сведочат и некои цитати во режијата на Османли од антологиските филмови на италијанските и светски великани: Де Сика со „Чудото во Милано“ и Фелини со „Кловнови“ и особено „Амаркорд“. Добри се и чесни намерите на Османли, во годината кога се празнуваше векот на филмот, како што тој во една пригода на одбележување ќе го наре-

че големиот Фелини - како ненадминат фантаст, токму и во својот најнов филм нему и на Де Сика да им оддаде омаж, свесно вклучувајќи цитати од спомнатите филмови, со метафориката на клонвот Ицко и неговиот карневалски сон, со појавата на бродот на Вардар како оној од „Амаркорд“ со името „Рекс“ и слично. Но, што од тоа? - Само со цитати и угледаност на генијалците се нема доволно покритие за сопственото бледо и конфузно издание каков што е филмот АНГЕЛИ НА ОТПАД. Поткрепа за тоа дека карневалско-имагинарната контрапунктност во режиската структура ја отапува критичноста и личностите ги остава недоречени, а некои и депласирани, наоѓаме токму во петте, замислени како водечки драмски личности, за кои секако би била поефектна сценаристичко-режиската варијанта, кога една од нив би била поставена како драмски стожерна, а другите би биле во функција на доизградување со автотоната епизодска убедливост. Вака клонвот Ицко и неговата Мими не можат да го издржат товарот во мозаичката структура на филмот, а уште потипична во покажаната амбивалентност и спорност е личноста на Атанас, кого во погрешен кастинг-избор го толкува инаку одличниот наш водечки филмско-театарски актер Мето Јовановски. Неговиот Атанас, онака замислен и доловен од режисерот, дури создава забуна околу тоа колку години треба тој да има во сегашноста, зашто не е доволен и убедлив податокот дека тој ти бил некој вид македонски Бошко Буха! Во крајна линија, не може еден Мето Јовановски да толкува лик на старец без ронка маска и тој да му биде филмскиот татко на Владо Јовановски. Едноставно, неговиот лик таков каков што е прикажан во филмот, не се прима, зашто во најблага логичка варијанта тој на Владо Јовановски може да му биде само постар брат со сето реално сознание дека Мето се наоѓа во полна творечка рана средовечност и затоа тој со неизменет изглед од реалноста, во филмот АНГЕЛИ НА ОТПАД не може да биде убедлив. Згора на тоа, толкувајќи извстреан ИБ-овец кој во куката-дивоградба на синот пролетер, ни помалку ни повеќе, чува свој сталинистички музеј-соба! Токму затоа ликот на Атанас е најдепласиран, зашто во обата система, и оној бившиот



Кадар од филмот АНГЕЛИ НА ОТПАД (1995) на Димитрие Османли

од Титова Југославија, како сталинистички симпатизер и уште повеќе во сегашниот, транзицискиот, самиот е отпишан и затоа не може да биде гневно старо куче кое „лае“ во празно, плус и гревот што го има направено спрема Ицко. Таквата конструкција од Атанас прави драмски неодржлива личност која не верувам дека и сценаристот и режисерот ја замислиле до тој степен на самопоништување како морален квазимодо и идеолошки хипокрит. Се чини дека личноста на синот - стакларски работник, Гаврил била она потенцијално, но докрај неискористено драмско-критичко јадро на филмот АНГЕЛИ НА ОТПАД

со можната поента дека проleterите, работниците се секогаш изманипулираните и изневерените губитници, жртвувани како во комунизмот, така и во транзицискиот квази-демократски капитализам. Или, ако сакате, зошто не суштински прегнантна и сурова социјална драма за едно градско работничко семејство, чии три генерации се губитници и трагичари? Таткото пензионер кој верувал во некогашните идеали на самоуправниот социјализам, но со реална карактерна проекција во сегашноста, а не како музејски ИБ-еовско-сталинистички фанатик кој со својата депласираност автоматски се поништува, потоа не-

говиот син, работник-стечаец кого и во транзициското плуралистичко партиско време пак некој го поткусурува и лаже, оставајќи го да биде маргиналец и човек од животната депонија и конечно, потенцијално најударната личност од третата генерација, неговиот син, кој социјално и материјално затечен и немоќен, во таквата инфериорна семејна позиција на неговиот дедо и татко, однапред ќе нема перспектива и единствено што му преостанува е да го заврши училиштето и да размислува за бегство во странство. Наспроти нив како семејство од три генерации аутсајдери, блокот на новокомпонираните капиталисти, оние што се снашле во транзицијата, со сиот трагикомичен, социјално-политички фолклор. Да, но ваквата поставка е сценарио за некој друг филм! Во филмот АНГЕЛИ НА ОТПАД таквите работи само можат да се насетат, мозаикот е граден еднолиниски со формално контрапунктни, карикирани ликови од типот: транзицискиот хохштаплер Џокер, кванташки „Бог“, со амбиции да биде и политички лидер, на тоа надоврзаните партнери од истата крвна група - директорот со протеза во раката и устата, ситните кичерски облечени подводации и макроа од кои едниот „морало“ фелиниевски да е цуце, кој пак со Атанас ќе води уште и наивен дијалогски „двобој“ со буквалистичките конотации: болшевик-фашист, до бунтот на пензионерите предводени од стариот Професор кој е „принуден“ да си ги продава некогашните медали за заслуги!? Малку одржлив и нелогичен е и шоферот на мелницата за губре кој едноставно се вратил од Америка за да си има работа со губре од различен вид! Режиерот Османли така ја комплетира својата мозаичка, социјално-критички анемична циркузијада, барајќи поткрепа и во артифициелно изведените дијалогски флоскули: „Нам ни е пишано по отпад да талкаме“, „Животот е циркус, па оттаму и луѓето се како циркуски артисти“. Само уште да имавме богата циркуска традиција, та предозираноста од „карневалштина“ и особено клучната позиција на клоновот Ицко - со сите придружни реkvизити и илустрациски ликови во филмот АНГЕЛИ НА ОТПАД, да можеа да ни бидат поубедливи. И покрај дисперзираноста во режиската структура, понесен од желбата, по го-

лемата пауза од ЖЕД до најновиот филм, да покаже повеќе, Режиерот Османли како искусен, сепак, ќе има чувство за градење мали целини, особено двете имагинарни, сонсеквенци, плус неколкуте школски замислени трик-сцени, за да го подвлече посакуваното поетско. Во тие сегменти визуелна стандардност покажува искусниот директор на фотографијата Мишо САМОИЛОВСКИ, што пак не може да се каже и за музиката на Љупчо КОНСТАНТИНОВ која е формално, срамежливо илустративна. Што се однесува до кастингот, покрај веќе направените забелешки за изборот на Мето Јовановски (како божемниот татко - старец или дедо) веднаш до него го издвојуваме и Јосиф ЈОСИФОВСКИ како клонов-маѓепсник Ицко кои иако парадоксално, сами по себе зрачат со својата актерска енергија, па макар и погрешно насочена. Од друга страна, Владо ЈОВАНОВСКИ е можеби најприродниот, потенцијално најдрамскиот лик кој, за жал, е недооформен, иако филмот можел да биде граден врз него, како што во една можна верзија беше размислувано во текстов. Еден од најенигматичните ликови е секако убавата девојка која по „доживеаниот шок?!“ за загубените најблиски, „живее“ на дофат на депонијата! Типичен пример на улога заради улога или, како една атрактивна актерска појава се накалемува погрешно. Да не говориме и за по секоја цена прифаќањето измислени епизоди на неколку инаку талентирани млади артисти кои имаат потенцијали, но за улоги што се соодветни на нивната природа и појава. Исто така, и поискусните артисти, како Мери БОШКОВА и Илија МИЛЧИН, морало да имаат поефектна употребна вредност соодветна на нивната актерска класа. На крајот, се разбира, не мора од секој наш иден филм реализиран по ПРЕД ДОЖДОТ да бараме тој да биде на неговото ниво, но кога веќе тешко се прават филмовите и кога тешко се доаѓа до нив, тогаш барем, заради општиот кинематографски интерес, мора да се има поголема будност и категорична селективност во приоритетот на сценаријата за да не се соочуваме, постфестум, со тоа дека ни се случил ептен домашен и локален филм. Оттаму и воздишката: Ех, каде ли се КЛОВНОВИ-те од УЛИЦИ-те на АМАРКОРД!

ПРЕМНОГУ ИСТОРИЈА



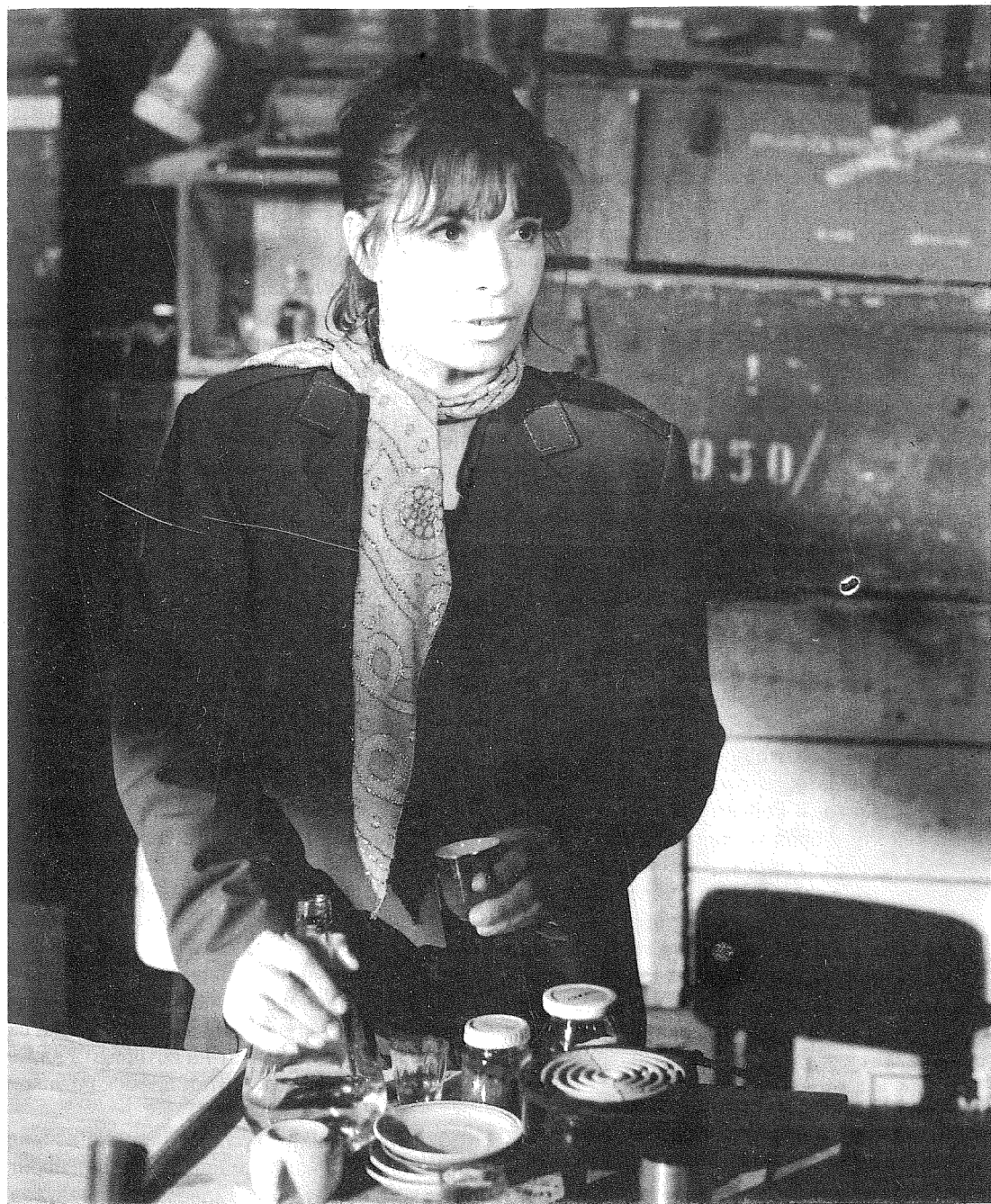
АНГЕЛИ НА ОТПАД е приказна за стаклодувачот Гаврил кој живее во дивогоградба и се обидува да добие стан од претпријатието... Не, не, АНГЕЛИ НА ОТПАД е приказна за еден стар клошар Ицко, некогашен клоун кој талка по ѓубриштето и таму ја подготвува својата неодиigrана животна циркуска претстава... Не, АНГЕЛИ НА ОТПАД е приказна за Атанасие, еден одлепен старец, бивш информбировец, разочаран болшевик кој лае против актуелната власт и си прави лично меморабилија - музејче со предмети од комунистичкиот период... Ма не, АНГЕЛИ НА ОТПАД е приказна за Мими, една остарена склеротична госпоѓа, некогашна циркуска уметница, која во сегашноста се грижи само за својата мачка, а за минатото нејќе да знае...

АНГЕЛИ НА ОТПАД е четвртиот игрaн филм на кинематографскиот доајен Димитрие Османли, негов прв снимен по дваесетгодишна пауза, по сценариото на Томислав Османли, кој вторпат потпишува филмски проект. Филмот е првиот реализиран по македонскиот најголем кинематографски успех на сите времиња, ПРЕД ДОЖДОТ на Милчо Манчевски, и беше проект што го промовираше своевременно новиот концепт во нашата филмска продукција. Снимен е во копродукција на државниот „Вардар-филм“, приватниот „Пегаз“ и софискиот приватен „Чаплајн филм“ и самиот процес на продукција заврши брзо и ефикасно летото '94, во планираниот рок од 52 дена. Но, потоа, поради недостигот од средства постпродукцијата беше запрена во текот на седум и пол месеци и продолжи по приливот на парите од државниот финансиер, затворајќи го буџетот на над милион и кусур илјади марки. Премиерата на АНГЕЛИ

НА ОТПАД беше токму на денот кога се навршија сто години од изумувањето на филмскиот медиум, на 28 декември 1995, јубилеј на кој, како што стои и во завршната шпица, му е посветен овој филм.

Главниот проблем на овој филм со поднаслов „Луѓе во меѓувреме“, е што има неколку релативно интересни ликови, но тие не градат цела, цврста приказка. Оттаму впечатокот дека во филмот јасно и (пре)нагласено е назначена само општата тема - рефлексите на современото време на посткомунизмот врз животите на малите луѓе кои се обидуваат да си го најдат своето место во хаосот што ги опкружува - но таа тема не е развиена, разработена во посебна наративна целина. Човечката драма, во приказката развиена во премногу фрагментирани сцени без меѓусебна последовна врска, во филмот се губи некаде, задушена меѓу метафорите и симболите (како депонијата, на пример) што треба да ја претставуваат/асоцираат оваа актуелна стварност. Во таа смисла, и ликовите изгледаат како авторска конструкција - како повеќе да се прототип на препознатливи појави од таа актуелна посткомунистичка стварност отколку на препознатливи човечки карактерни особини на живи луѓе. Во филмот ваквите ликови оживуваат само благодарение на играта на актерите.

И бидејќи е таков, филмот повеќе личи на бледо политизирање, отколку на жива, критичка, длабинска анализа на универзалната драма во декомпонирањето на комунистичката идеологија и систем, како „светски процес“ на рушење на идеалите и кршење на вредносните системи и норми, како и на последиците што тоа ги остава во духот на вре-



Кадар од филмот АНГЕЛИ НА ОТПАД (1995) на Димитрие Османли

мето. Оти, кои се тие посткомунистички луѓе? Што е тоа што им се случува и каква врска има со светот наоколу? Прашања на кои АНГЕЛИ НА ОТПАД во нешто повеќе од двата

часа колку што трае, не успева да одговори, за жал.

Веројатно единствениот лик што во текот на филмот се развива, се менува, е Га-

врил. На почетокот тој е добродушен, благ, наивен човек, стаклодувач кој си ја гледа својата работа, не бистри политика и не се плетка со дневнополитички ангажмани. Гаврил има конкретен проблем - со семејството живее во дивоградба, под постојана закана дека ќе биде иселен. И верува дека затоа што е добар и чесен работник, на чесен и праведен начин ќе добие стан од претпријатието. Но тој е грубо изманипулиран од својот директор, кој станот што му следува на Гаврил и што е општествена сопственост го калкулира како адут во својата приватна политичка конвертитност. Во тој процес на губење на станот, Гаврил ќе ја изгуби и својата наивност и верба во моралните вредности на системот врз кој е воспитан - системот му се руши пред очи и тој не може ништо друго да стори освен својот гнев, страв и немоќ да ги истури врз „општествениот имот“, кршејќи го стаклото што сам го произвел. Гаврил, значи, на крајот се претвора во гневен и уплашен човек, но кршењето на стаклото е единствената акција - климаксот на неговата трансформација во филмот изостанува, како што впрочем остануваат недоречени и преостанатите ликови и ситуации. Затоа е нејасно што се случува потоа со Гаврил, зашто по сцените на иселувањето и кршењето, неговото семејство се губи од приказната, а Гаврил пак го гледаме на крајот, кога го бара татка си Атанасие на депонијата и му помага да го најде својот изгубен филм... Владимир Јовановски ваквиот лик на Гаврил го игра со добро контролирање на степенувањето на гневот - неговото лице и гестови постојано, низ градација, ги навестуваат горчината и гневот што се таложат, за на крај да експлодира во впечатлив изблик на јарост.

Кловнот Ицко е најтрагичната, но и најоптимистичка личност во филмот. Тој е единствениот кој стварноста, животот, со сите добри и лоши нешта што му се случиле, ги прифаќа со метафизичка добра волја. Тој е единствениот што нема гнев во себе за злото и неправдите што му ги сториле конкретните луѓе од конкретно распаднатиот систем. Ицко е единствениот што знае да прости, но и единствениот што памети сè, веројатно оттаму е и неговата леснотија. Особена доблесност и жи-

вот на овој лик му вдахнува играта на ветеранот Јосиф Јосифовски, кој Ицко го слика со страст на сонувач и благородност на светец.

Атанасие, всушност, е најстатичниот лик во филмот. Тој е разочаран информбировец и болшевик кој, сè уште, ја чува сталиновата слика во својата соба од која прави музејче. Тој ги има сите класични гревови на ликовите од времето на опиеност од идеологија: и предавство на другари во името на Револуцијата, и судења, и станување жртва на сопствената револуција. Тој, сè уште, си го бара својот изгубен филм, ама во овој филм тоа изгледа некако необедливо - Атанасие едноставно има премногу историја зад себе за да изгледа стварен. Особено што ликот има лош кастинг, па човекот што треба да има скоро осум децении го игра четириесет и кусургодишен актер (Мето Јовановски) и тоа, речиси, без маска. Во својата игра од овој лик Мето Јовановски успева да извади максимум, со самото тоа што не го карикира, туку се обидува да оди „во неговите чевли“, успевајќи на моменти да пренесе и дел од трагичноста на еден скршен револуционер.

Режисерот Османли вака структурираната приказка решил да ја раскаже во своевиден нео-неореалистички стил со нагласени фантазмагорични елементи. Посветувајќи му го својот филм на стогодишниот јубилеј на овој медиум, авторот јасно ја демонстрира намерата ова негово дело да биде омаж, еден вид симболичка рекапитулација на врвните дострели на филмската уметност. Тоа како да е функцијата на цитатите (на пример, фантазмагоричното пловење на бродот како „Рекс“ во Фелиниевиот АМАРКОРД, или кловнот, циркуската претстава...) - тие се тука само слики за да потсетат на историјата на медиумот, без да имаат битна драмска функција.

Како слика најуспешен момент во филмот е сцената на кошмарниот сон на Гаврил, каде што со ритам на видеоспот се менуваат кадри со една опскурно надреална атмосфера. Фантазмагоричноста како еден од клучните елементи врз коишто авторот го гради својот режисерски ракопис во овој филм, токму во оваа сцена изгледа највпечатливо и најубедливо.

МИНАТОТО КАКО МИТОЛОГЕМА

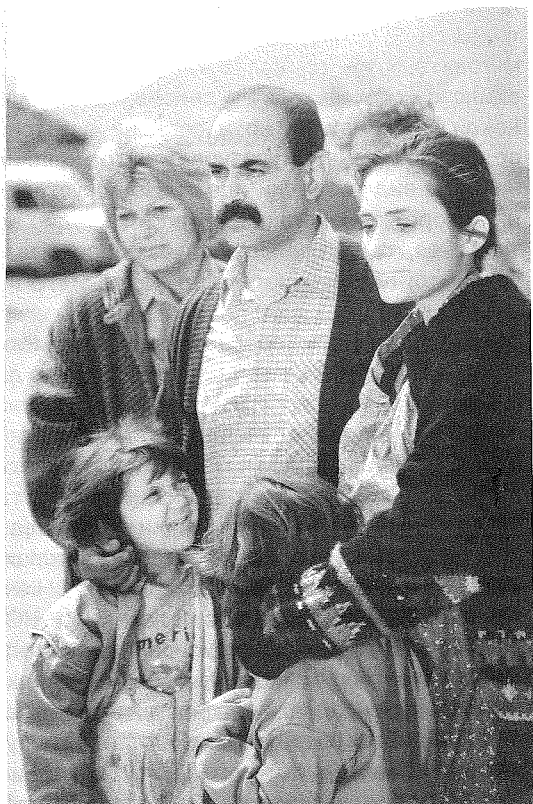


Доста долго време се очекуваше ново-то филмско остварување на реномираниот режисер Димитрие Османли. Конечно, тоа за нашата кинематографска практика и не е нешто невообичаено. Сепак, филмот АНГЕЛИ НА ОТПАД, се чини дојде во вистински час, пред сè, да ни ја поврати веќе помалку развишаната верба во домашното филмско творештво, а и да го означи во наши рамки, секако, несекојдневниот јубилеј - Стогодишнина од постоењето на филмот. Така, воедно, тоа беше можност која на неколку нивоа нè поврза со минатото, нè потсети и на домашната кинематографска традиција во која едно од најзабележителните места го зазема токму делото на Димитрие Османли.

По својот релативно не голем, но значаен филмски опус, Османли одамна претставува појава на автентичен филмски творец во просторот на македонската кинематографија. Рационализираната омеѓеност на тој опус, пак, недвосмислено укажува на ретко промислена употреба на медиумот, којашто во секој случај не може да се изедначи само со рутинска професионална коректност. Така, и од денешен аспект согледани, неговите филмски остварувања не трпат ниту малку поради хировитоста со која времето по правило му се осветува на филмското дело.

Османли веќе со своите први документарни филмови, успеа да афирмира еден определен авторски став, чии принципи и натаму консеквентно ќе бидат вградувани во неговото филмско творештво. Од друга страна, исто така, тие творечки принципи не содржат во себе строго академски третман врз зада-

дениот материјал, тие од самиот почеток не се она што би го нарекле пренесување на наученото или опишување на занаетот, туку се создадени во оној и од оној непосреден контакт со медиумот. Деликатноста на една таква привидна дистанцираност, не е, често, за-



Кадар од филмот АНГЕЛИ НА ОТПАД
(1995) на Димитрие Османли

бележлива во лабораториумот на филмскиот творец. Тоа е, се чини, по малку чуден спој што го донесува диктат на филмскиот материјал од една страна и диктат на творечкиот пристап од друга. Помеѓу овие две категории и се одвива сета творечка практика на филмскиот режисер. Но тие не се наметнати, и едната и другата нужно произлегуваат од природата на филмскиот медиум, кој еве и по едно столетје, сè уште, го истражуваме.

Постојаноста на забележливите траги, може понекогаш да изгледа и измамувачки, но оној суштински однос што се создава меѓу авторот и делото никогаш не се менува. Тој однос е колку креативно јадро, толку и незаменлива рецептивна нишка секако потребна за делото да го насочи кон бараната цел. Од друга страна, драматичноста на тој однос често е поголема од онаа што може да ја забележимо како појавен феномен материјализиран во филмот. Тука се случуваат низа менливи ситуации во чија, пак, плодотворност не треба да се сомневаме. Се разбира, ретки се миговите кога се воспоставува апсолутно единство меѓу авторот и делото, макар што некои и дамнешни, но и сегашни естетски предрасуди почесто упатуваат на тоа како на некаков вид творечки идеал. Но искуството на авторот понекогаш зборува и за судир во тој однос, па и за едно исцрпувачко освојување на тој постоен материјал кој сè уште не станал дело.

Од она што во севкупниот филмски опус на Димитрие Османли лесно можеме да го проследиме, без тешкотии ќе констатираме дека во овој случај е постигната ретко избалансирана релација меѓу авторот и неговото дело, којашто е остварена, минувајќи ги сите погоре соопштени творечки фази. Овде прво потсетуваме на неговите документарци, како што се: ДВАНАЕСЕТТЕ ОД ПАПРАДНИК, потоа ДЕВОЈКИТЕ ОД МАЛИ, па КЕЈ 13 НОЕМВРИ и уште некои реализирани непосредно по катастрофалниот земјотрес. Комплексниот документаристички пристап во нив следи една лирска паралела, којашто не ја нарушува документаристичката фактура на овие филмови, туку ја универзализира нивната порака. Неговите играни остварувања, пак, од среднометражниот филм БУНТ НА КУКЛИТЕ преку долгометражните МИРНО ЛЕТО, МЕ-

МЕНТО и ЖЕД, укажуваат на едно перманентно стилско-жанровско истражување кое како своја константа ја содржи само незгасливата творечка љубопитност на авторот.

Тука веќе станува јасно дека се работи за режисер кој на феноменот на филмот му пристапува како на еден простор не само за естетско предметување, туку и како материјал за можна рефлексивна надградба во дадените рамки. Од таа своја творечка поетика Османли не отстапува и во својот последен филм АНГЕЛИ НА ОТПАД кој како поднаслов носи една карактеристична синтагма „Луѓе во меѓувреме“, и со самото тоа веќе примарно ги дозира својата творечка определба и својот однос спрема сценаристичкиот материјал.

Повторно во тој однос за Д.Османли не постојат парадигматски ставови, ниту пак некои однапред дефинирани драматуршки форми. Но, дали сето тоа од друга страна ја гарантира спонтаноста на изградувањето на ликовите и дејствието. Спомнуваме, овде, дека оригиналниот сценаристички текст за АНГЕЛИ НА ОТПАД, го напиша веќе реномираниот сценарист Томислав Османли со една исклучителна и невообичаена наративна структура која поседува една своја развојна и разложна драматуршка цврстина. Всушност, впечаток е дека се работи за еден внимателно концептуализиран хаос од ликовите кои што го немаат упориштето во актуелниот миг на нивното постоење, а нивната движечка акциона доминанта главно ја наоѓаме во минатото претставено овде како посебен активен и драматуршки и психолошки вид на реалитетот на ликовите. Ваквата сложена структурираност на сценариото како да ги предизвикува на најдобар можен начин творечките афинитети на Д.Османли. Консеквентно на тоа режисерот во стилско-жанровска смисла му пристапува на материјалот, како што самиот вели, на три основни поетолошки нивоа. Тој, имено, ќе се обиде материјалот да го третира и како реалистичка морално-психолошка фарса и како неореалистичка трагикомична персифлажа, конечно и како надреалистичка онирично стилизирана гротеска.

Комплицираната специфичност на еден ваков стилски пристап, сепак, се чини, остава по малку непосакувани траги врз она што е доминантна наративно-драматуршка струк-

тура на сценариото, а тоа е како што спомнавме, минатото, некое бившо време, некои „бивши вредности“. Всушност, како што може да се заклучи, дејствието и ликовите тука не се оптоварени од рецидивите на минатото, сосема спротивно тие минатото повторно го проживуваат, забележувајќи притоа, но исто така на некој начин и игнорирајќи ја сопствената немоќ да го остварат тоа. Оттаму и во режисерскиот ракопис на Османли може да се почувствува и постојаното осцилирање помеѓу благото персифлирање и повремени критички наеви од она што го донесуваат маргините на секојдневјето во коишто се сместени најголемиот број драмски ликови.

Вистина е, исто така, дека ваквиот режисерски третман поседува и една надреалистичка црта која можеби на најефикасен начин ги дооформува основните ликови и ги чини драмски победливи. Меѓу другото во ваквиот пристап на режисерот можеме да го почувствуваме и силното влијание на Луис Бунуел, кое доминира во изградувањето на специфичната атмосфера на филмското дејствие. Посочуваме, овде, на брилијантно остварената секвенца во која Атанасие во празната киносала го гледа финалето на советскиот филм, а тука се и низата сцени на визуелизирани соништа на главните ликови.

Така, барањето на минатото, барањето на загубената смисла на животот, во оваа филмска драма има носечка функција околу која и врз која Д.Османли минуциозно го составува овој паноптикум на маргиналци, на затечените и загубените судбини. Но, одвреме-навреме во тоа одвивање можеме да почувствуваме и определено колебање меѓу пристапот и изразот на режисерот. Сето тоа се должи секако и на постојаните стилски осцилации коишто веќе ги спомнавме. Најконстантната линија, пак, во филмот е актерската игра. Комплетната актерска експресија е стриктно водена кон тоа да се создадат што победливи драмски карактери. Сепак, се чини, во тоа во најголема мера успеваат Владо Јовановски во улогата на Гаврил, потоа Мето Јовановски како Атанасие, па Мери Бошкова како Мими, исто така, и Јосиф Јосифовски како Ицко. Актерскиот напор вложен во овие улоги му придава навистина еден плодоносен печат на филмот.



Кадар од филмот АНГЕЛИ НА ОТПАД (1995) на Димитрие Османли

Од формален аспект гледано АНГЕЛИ НА ОТПАД го носи, пак, познатиот белег на режисерот познат од неговите поранешни филмови. Димитрие Османли како ретко некој македонски режисер им придава голема грижа и внимание на формалните компоненти на филмот. Прецизно изведената сценографска структура на Крсте Цидров, ненаметливиот музички фон на Љупчо Константинов, конечно, камерата на ветеранот, маестро Мишо Самоиловски, сите тие мошне успешно ни го посредуваат амбиенталното и акустичкото ниво на оваа специфична филмска приказна.

Останува, можеби, на ова место уште да забележиме дека сериозноста со која овој филм е правен, излегува по малку од навикнатите рамки на домашната играно-филмска продукција. Останува, исто така, и да се проследи каква судбина ќе ги пречека АНГЕЛИТЕ НА ОТПАД кај аудиториумот, сè помалку навикнат на овој вид филмови.

ФИЛМСКИОТ ТРИПТИХ НА ТОМИСЛАВ ОСМАНЛИ

„Под остатоците на секој предмет постои приказка“, вели Данило Киш во едно од своите последни интервјуа, собрани и објавени подоцна со помош на неговата животна сопатничка Мирјана Миоциновиќ во книгата „Горчливиот талог на искуството“. А неодамна, приопштувајќи дел од неговата оставнина, таа верна следбеничка на големото дело на прерано починатиот великан, ќе ни ја открие и речиси единствената позната поетска творба на Данило Киш, насловена како ГУБРИШТЕ.

Се разбира, ние во оваа пригода можеби дури и не би ја споменувале таа занесна темна поема на Данило Киш, ако нејзините стихови не се толку индикативни за темата со која сакаме да се позабавиме во овој наш текст, посветен на Томислав Османли, младиот македонски филмски (и телевизиски) сценарист, писател, естетичар и промислувач на филмската уметност, новинар, публицист, раскажувач и што ли уште не.

И токму така, навистина: зад кората на секој предмет се крие приказка. А детаљниот опис на кантата за губре, всушност, го претставува „резимето на целокупниот свет“. Светот како една голема депонија, губриште, буниште од кое петлите на Негативната Утопија го најавуваат трагичното инферно за крајот на светот. Темните ескадрони на Негативната Утопија ја навестуваат Апокалипсата преку коњаниците на гладот, на војната, на смртта (на илузиите, на идеолошките заблуди, на надежта) еколошката смрт итн. итн.

Секој кој имал можност (како авторот на овие редови), речиси, секојдневно да ми-

нува низ сувиот и гол рид (прочуениот велешки рид) наднесен над градот за кој обично се вели дека во топографски (а можеби и во некој друг поглед) го претставува срцето на Македонија, знае и сфаќа дека тоа срце веќе одамна е само една пуста и грозоморна депонија и дека тоа драматично ги отчукува можеби своите последни сигнали.

Со една таква смрт, транспонирана во својот речит уметнички облик, младиот филмски мајстор на пишуваниот збор Томислав Османли ќе се зафати во својот проект, во своето сценарио за филмот АНГЕЛИ НА ОТПАД.

Но пред да поминеме на некој поконкретен пристап кон сценаристичкиот опус на Т.О., со посебен акцент врз неговиот последен сценаристички и творечки успех, да проговориме збор-два за некои од најкарактеристичните и најопшти одлики на таа сосема апартна и необична носталгичарска поетика и естетика на тој вонсериски *Laudator temporis acti*, на поетот на минатото и на поминатото, на грижливият и трогателен чувар на вредностите на Скопје и сè околу Скопје, собирач на ситнеж и купувач на старо од сето она што минало и поминало под небото на овој чудесен град.

Пред сè, ми беше необично чудно што токму Томислав Османли, а не некој друг, значи, токму тој, младич без некое поголемо животно и творечко искуство, нарамен со муницијата на својот талент и гола поетична миметика, тргна во освојувањето на едни такви творечки и уметнички дострели, кои беспоговорно бараа добро наполнета животна бовча и целосна решеност за херојскиот чин на се-

бенадраснувањето. Таква храброст, сила и уметност, Томислав Османли, за среќа, имаше и покажа во доволна мера.

Кога за првпат се соочив со ТВ-драмската реализација на „Свездите на четириесет и втората“, во режија на талентираниот и прерано починат режисер Јане Петковски, јас, речиси, двај можев и да поверувам дека во една изразито НОБ-овска тема забродил и младиот Томислав Османли, исто онака, како што и на авторот на овие редови нееднаш му беше забележано и забележувано пред тоа дека се зафатил со жешката тема на својот роман „Жестина“, поточно речено, се осмелил да се зафати со една таква тема, небаре патентирана и резервирана за некои пера, кои безмалку со двајца сведоци и уредно пополнет регистариум можеа да навлезат во тие строго контролирани сфери на уметничките полигони. Оттаму, мојот однос спрема обидот на Томислав Османли уште во стартот беше позитивно маркиран и предопределен. За среќа, се покажа дека младиот Османли, како пред тоа и неговиот колега Горан Стефановски во „Диво месо“, имаше доволно творечка доблест и талент на патот кон реализацијата на својата уметничка идеја да тргне по интроспективниот, психолошко-мотивацион образложениот метод, единствениот уметнички валиден ракурс, а не по оној клишетизиран, надминат и депласиран - површински, транспарентно маркиран пат на ефемерниот надворешен ефект.

Верното психолошко сенчење на ликовите и карактерите, извонредно доловената предвоена и воена атмосфера во окупираниот град, општо остварената карактерологизација и мотивација на личностите и настаните, говорат за вродената драматуршка сила на овој автор, кој уште во своето драмско деби ги покажа јасните знаци на својот творечки дар.

Сценската визија во 48 слики насловена како „Свездите на четириесет и втората“, всушност, претставува вистинско, громко авизо и една занесна пролегомена за појавата на Томислав Османли во светот на седмата уметност, големиот вљубеник и сонувач во магијата на целулоидната лента, автор кој, речиси, сиот свој творечки жар го насочи и излеа врз таа волшебна бајка на подвижните

слики. И како што подоцна можевме да се увериме, тој и со своите наредни два проекта покажа и докажа дека филмот, ТВ-екранот, подвижните слики се оној *agens movens*, кој драматично и делотворно го предизвикуваат творечкиот порив на овој автор, еден од ретките, така да кажам, „филмски“ писатели во овие простори, човек чија оптика и творечка визија судбински инклинира кон играниот, филмски израз. Во нашата скромна филмска продукција, се разбира, ние имавме и пред тоа имиња чии дела беа предмет на филмска екранизација (Славко Јаневски, Ташко Георгиевски и др.), но морам да кажам дека младиот Томислав Османли е еден од оние ретки писатели чиј елементарен експресивен набој дифузно се стреми кон филмскиот израз. Со други зборови, тој е, речиси, нешто како роден сценарист. Би рекол, нешто како опоетизиран, облагороден Гордан Микиќ, со сиот ризик за очевидната параболичност на предложениот урнек за споредба. Но, не знам. Има писатели кои едноставно имаат вроден дар да ја оживеат сликата, да внесат здив на чист и најчист движечки живот во секој свој напишан ред, а од редот на тие и таквите писатели е токму Томислав Османли, човекот кој низ својот Филмски триптих ја покажа и докажа оваа моја теза за „филмичниот“ израз на своето перо. Би можело да се спори за симплификаторскиот пристап кон разоткривањето на есенцијалните валери на оваа ретка „носталгичарска“ поетика на младиот автор, би можело да се спори за ова или она, впрочем, би можело да се спори за сè во принцип, но чинам, не би можело да се спори околу некои основни нешта што ја одликуваат визуелно-наративната сфера на овој автор, која речиси низ сиот простор на својот експресивен хоризонт врие од живи, конкретни, уверливи и маестрално остварени ликови и типови, какви што се веќе, речиси, парадигматичните Вељо, Рада, Нако Скопски, Панче Шпанецот, Сара, Ицко, Атанасие, Мими, Ѓош и толку многу други. И навистина, тешко е и, речиси, сосема неверојатно на толку мал простор (се разбира, во квантитативната смисла на опусот) да се оствари толку многу живот, во еден таков збиен, штур, тескобен и ограничен простор на луѓе од ареалот „на дното“, во таканаречениот свет на малите луѓе, да се вивнат во



Кадар од филмот АНГЕЛИ НА ОТПАД (1995) на Димитрие Османли

просторот толку многу судбини, да изблигне толку многу животна енергија, да се ослободи толку многу уметничка сила.

Нема сомнение, таков е случајот со Филмскиот триптих на Томислав Османли.

Меѓните теми и мотиви во созвездието на поновата историја на овој народ со кои се зафатил Томислав Османли се три. Тоа е почетокот на војната, еврејската трагедија, потоа живото и разиграно ориентално-урбано социјалистичко Скопје во деновите и ноќите спроти Големиот татнеж на земјотресот и, конечно, модерното метрополизирано и урбанизирано Скопје со своите Отпади, Кванташки пазари и Бивши вредности. Растежот, Падот и Буежот на Скопје. Еден пресек што покрива половина век и го претставува можеби нај-

круцијалниот период во постоењето на Тој Град.

Како го прави тоа Томислав Османли?

Пред сè, со една суптилна, благородна, софистицирана, поетичка теза, одбирајќи теми, простори, личности и мотиви кои допираат од најсветлите до најтемните и најопскурните страни на човекот и неговото опкружување. Јас не можам никако да се отргнам од впечатокот дека кога мислам и помислувам на „Свездите од четириесет и втората“, автоматски во мојата свест пробива сознанието за одгласот на шпанско-сефардскиот идиом на Јаков и Сара Ароести, звукот на шпанската гитара на младиот револуционер, ехото на старите грамофони и милозливниот алт на Зара Леандар, шармот на бугарската салонска кокетерија и борделските офкања на дотогаш малограѓански стутканата душа на Марија, занесната жена на трговецот со книги и жолти еврејски свезди со шест зраци... Тоа е еден одамна мртов и одвеан свет низ виули-

ците и виорите на минатото, а Томислав Османли со својата млада и огнена творечка имажинација, со помошта на својот талент и вродената сила на своите сетила „го видел“, „го гледа“ и го доживува сиот тој живот до сите негови најдлабоки звуци, мириси, бои и трепнежи...

И потоа во „Скопските сновиденија“...

Тој тргнува од еден звук, поточно од звуците на песната на Шпато и темниот алт на Нина Спирова, од песната „Идила“, па преку боите и линиите на „кинцето“ на Тања да нè воведе во еден наоко мирен и дремлив провинциски свет во кој ништо не се случува и кој замира во монотонијата на своето секојдневје, но во чии темни комори, обвивки и кори се крие приказката. Демне драмата. Небаре како кај Михалков. Сè започнува наоко невинно, мирно, обично, а завршува со трагедија. Така и тука. Се редат обичните настани од семејството на Игор, Марија, Тања и дедо ѝ, од семејството на Дејан и неговите колоритни родители и братчиња, како и од старото скопско семејство на Вељо, Рада и Панче, за да заврши сè во една, речиси, профетска, дезилуционистичка каденца за крајот на социјализмот и неговиот лажен морал. Чудесна филмска историја на Томислав Османли, маестрално филмски реализирана од неговиот татко, режисерот Димитрие-Рули Османли.

И најпосле во АНГЕЛИТЕ НА ОТПАД...

Ангелите на отпадот, како што ќе ги нарече Томислав Османли, а неговиот татко Димитрие Османли ќе се обиде и ќе успее да ги реализира низ комплексната визура на реалистичка морално-психолошка фарса, нео-реалистичка траги-комична персифлажа и надреалистичка онирично-стилизирана гротеска. Значи низ јазикот на фарсата, персифлажата и гротеската. Така, Филмскиот триптих на Томислав Османли ќе го добие својот завршен, финален акорд.

Како ни изгледа тој комплексен дезилуционистички епос на модерната филмска уметност, изразен превосходно како сценски говор и јазик на гротеската, фарсата, персифлажата, значи, низ феноменот на својот јазички и експресивен медиум и модел?

Пред сè, тоа е модерниот (постмодерниот) израз на деструкцијата (разбиената структура), погледнато низ својот најкос

стилски агол, а од аспект на експресијата се работи за еден јазик на апсурдот, во кој, речиси, сите досегашни познати и признати вредности се изместени и аберирали до степенот на *quod absurdum, pro urbi et orbi*. Тоа значи дека во ваков тип на филмска историја каква што е АНГЕЛИТЕ НА ОТПАД имаме работа со еден изразито суров, студен, напати обмислен, но секогаш концизен, лапидарен, рамен, тап, бесчувствен, емоционално немаркиран говор и јазик, во кој човековите пораки и крикови остануваат на другиот брег, од онаа страна на животот, само дополу насетени, навестени, неоткорнати камења од зборови што се кријат и назираат во длабоките, темни и ледени просторства на апсурдот. Во интелигибилните сфери на потсвеста. Во тоталниот и беспомошен бродолом. Напати, човек помислува дека Ицко и неговата циркузантска братија, од која не измолкнува дури ни величествената сенка на надреалистички летнатиот Виктор (кој неодоливо влече кон филмската парабола на Роселини и Де Сика!) не се никој друг, туку балканската сенка на своите париски пандани Естрагон, Владимир, Поцо и Лаки, кои неутешно го чекаат својот Годо, кој никогаш нема да дојде.

Од друга страна, приказката за Гаврил, Ицко, Мими, Атанасие, Дуле, Рушка, Џокерот, Ѓош, Мино Маткалиев и другите крие во себе и нешто специфично, својствено само на овие простори и предели, на овие постсоцијалистички, изместени, плурални, сосема отчовечени, демистифицирани, антропоаморфозирани елементи на тоталната морална деструкција, семка во својот гнилежен процес кон целосната пропаст и мрак, буниште од кое петлите на Негативната Утопија го кукурикаат трагичното инферно за крајот на сите наши бивши Илузии и бивши Вредности.

Тоа, во голема мера, грозоморно и атонално *tutti* на крајот од таа мрачна дисхармонична и атонална симфонија на распаѓањето, го навестуваат и тешките, оловни зборови на Томислав Османли и визионерското пледоаје на неговиот татко.

Со него и завршува Филмскиот триптих на Томислав Османли, но останува вербата и надежта во очекувањето на неговите идни творечки пробиви во *cosvezdiето* и *галаксијата* на седмата уметност.

производство: A1 Телевизија и Етер медиуми

автори: Бранко Огњановски, Васко Тодоров и Љупчо (Бубо) Каров

режија: Љубиша Ивановски, Сашо Зајков

снимател: Бранд Ферро

ЈАДРАНКА ВЛАДОВА

УДК 792.096(497.17):82-7(049.3)

Кинопис 14(8), с. 78-83, 1996

СМЕАТА Е ЗАБРАНЕТА (САМО) ВО ЦАРСТВОТО НА СМРТТА

(ЗА ФЕНОМЕНОТ НА ХУМОРОТ НА ТВ СЕРИЈАТА K15)



Со овој наслов, парафразирајќи го кажувањето на Проп¹ го констатираме поаѓалиштето на современиот човек, поточно се потпираме врз европската традиција чијшто христијански морал подразбира респект и *сериозност* во третманот на смртта. За љубов на вистината, мораме да истакнеме дека Европеецот во подалечните наслојки на својата цивилизација ја поседува и т.н. *сардониска смеа*² (којашто во современи услови го раѓа фразеологизмот со кој се означува грубата, злобна смеа), но, европскиот цивилизациски модел подразбира *забрани на смеата* во определени мигови во коишто етикецијата смета дека не е соодветно на ситуацијата да се реагира со смеа, при што односот спрема смртта генерално - беспоговорно го табуизира овој аспект:

Уметноста како поле во коешто човекот ја *реализира* бесконечноста на својата

слобода, во својата историја бележи многу *еретичности* по однос на табуизираниите вредности (покрај смртта, тука ги поместуваме и авторитетите од различна провиниенција).

Го направивме овој вовед за да стасаме до констатацијата дека многуте граѓански естетики дефинираат две форми комика: висока и ниска коишто Проп ги коментира на следниов начин: *При дефиницијата на комичното фигурираат исклучиво негативните поими: комичното е нешто ниско, безначајно, бескрајно малечко, материјално, тоа е тело, слово, форма, непринципиелност, привид во нехармоничноста, во спротивставувањето, контрастирањето, соочувањето во противречноста со возвишеното, големото, идејното, духовното итн. Арсеналот на негативните епитети што стојат до поимот на комичното, спротивставувањето на комичното, со возвишеното, високото, убавото, идејното итн. ука-*

жува на извесен негативен однос спрема сме-
ата и спрема комичното, воопшто, дури и на
омаловажување на комиката.³

Во кажувањето на Проп се согледува
категоричното отфрлање на ваквата подел-
ба, бидејќи, како што вели тој, тоа би значело
отфрлање на големиот дел од наследството
на нашите класици, затоа што му припаѓа на
ниско-комичното.⁴

Навистина, ако се свртиме нанзад, так-
виот строг однос ќе ги селектира и големите
примери од античката и од руската литерату-
ра коишто ги наведува Проп, но (ги наведува-
ме без амбиција на исцрпност) ќе ги селекти-
ра и еден Стерн, Свифт, Сервантес, Рабле,
Бокачо и многу други без коишто не може да
се замисли светската литература, воопшто.

Го правиме овој генерален вовед во
текстот што треба да го опише хуморот на
една телевизиска серија (K15), затоа што
сметаме дека феноменот на комичното (во
просек!) многу полесно се сфаќа и се толери-
ра дијахронски, додека современите мно-
гу потешко ги препознаваат вредностите на

она што, можеби, детронизира и живи автори-
тети, на она што по малку и боли затоа што
како огледало застанува пред нас.

K15 по својата појава на програмата на
A1 предизвика многу бурни реакции коишто
имаат од крајно негаторски до крајно афир-
мативен пристап. Интенцијата на овој текст е
да го опише хуморот на K15 што е можно по-
објективно, користејќи ги искуствата во опи-
сот на комичното во литературата.

Серијата K15 има структура што е пре-
познатлива за динамиката на телевизискиот
жанр: таа се ситуира во свеста на гледачите
со својата мозаичност што ја сочинуваат и му-
зичкиот спот и рекламната порака како рам-
ноправни делови на емисијата чијашто основ-
на цел е хуморот.

K15 со трите најприсутни лика и без не-
кое поцврсто сценарио изгради типови. Доку-
ментарниот филм за снимањето на серијата
ги покажа како очигледни принципи во град-
бата на оваа серија играта и импровизацијата
коишто се основата на секоја креација.

K15 ја користи вистината дека човекот



Јунаците на K-15: Љупчо Каров, Бранко Огњановски и Васко Тодоров

може да биде смешен, речиси, во сите свои манифестации. Исклучок е страдањето, што го забележа уште Аристотел. Смешен може да биде надворешниот изглед на човекот - лицето, ставата, движењата; може да се примаат како комични неговите судови во коишто тој би покажал недостиг од ум; карактерот на човекот е особена област на потсмевањето, областа на неговиот морален живот, на неговите стремежи, желби и цели. Смешен може да биде и говорот на човекот како манифестација на оние негови особини коишто не се забележувале додека молчел. Накусо речено, објект на смеата може да биде човекот како физичко, умствено и морално суштество.⁵

K15 својот хумор го гради врз традиционалните постапки - исмевањето, преувеличувањето, пародирањето хранејќи се со мотивите од секојдневјето (недостатоците на луѓето се трансвременски). Бурниот политички живот на Македонија искомбиниран со номиналното застапување за демократијата е, исто така, благородна почва за хумористичниот жанр. Со помош на хуморот, всушност, како и секогаш во историјата, најсилно се *полемизирало* со авторитетите, а политичките авторитети, во сите времиња се предизвик за детронизација и сведување до човечките димензии на *обичните смртници*. Затоа сцените со натсинхронизирани *слики* од Собранието, мораме да ги восприемеме како нешто сосем природно и логично за движењето на Македонија кон демократските процеси како луѓе коишто слатко им се смееле на таквите слични сцени во сличните емисии кога тие се однесувале на парламентарците од Англија, Франција или Америка.

Односот на K15 спрема авторитетите се согледува и во нивниот третман на различните професии. Аспектот *исмевање на професијата* во комичниот жанр е општо место. Под општо место би го ставиле и изборот да се подложат на *исмевање* престижните професии, титулите, позициите во власта (лекарската, раководителските позиции, научниците, поетите, титулите...). Со особено внимание се исмеани слабостите коишто не се очекуваат, а се наоѓаат кај овој *вид* луѓе.

Кон овој аспект гравитира и мотивот личности од историјата, но во овој случај -

мислиме на скечот со Гоце Делчев, хуморот (иако малициозните можеле и така да го прочитаат) не функционира како детронизација на авторитетите, туку иронизира со современиот однос спрема историските вредности.

Се чини дека со мотивот на малограѓанштината (култот спрема медиумите, исмевањето на смешното поздравување *по телевизија* во емисиите по коишто во нашата географски малечка татковина поздравените веднаш може да се сретнат дома) K15 заокружува цел еден универзум во својата смеа. Онаа смеа со која и самите, во многу случаи незадржливо се смеат додека ја креираат за нас.

Талентот на екипата што го прави K15 се согледува и во моќта што *веќе слушнатиот виц* (тоа може да се земе и како своевидна слабост на приказната во скечот) умеат лудично да го надградат. Така се случи, на пример, во скечот со *дебилниот муштерија и кројачот* во којшто монолотот на кројачот Миле Паника со зашметувачките продлабочувања на кројачката професија го *компензираа* очекуваниот крај. Исто така и монолотот на Џацко Конопишки по скалите (со сите дополнителни средби со жителите на зградата) и многу други, сторија очекуваната поента, препознавањето на крајот да не го девалвираат скечот, туку вицот во тие монолози да исчезне, оставајќи го само впечатокот за блескавата природна артистичка креација.

РЕКЛАМНИТЕ СПОТОВИ ВО ФУНКЦИЈА НА СТРУКТУРАТА

Рекламните спотови се нешто што современата телевизија широко го експлоатира. Навистина, кај нас сè уште не е заживеано прифаќањето на *расцепканоста* на програмата со рекламните што поради економскиот аспект ги прекинуваат *најнапнатите* места од телевизиската програма. (Прекините со рекламните спотови се случуваат често, и тоа сосем редовно, на најнапнатите места во филмовите, во говорните емисии водителите *трошат* дури и најава за нив...).

Рекламите во K15 се исклучителни по тоа што тие иронични луѓе коишто ги прават, очигледно прават компромис со антирекламата (којашто е препознатлива и веќе иско-

ристена во искуствата на хумористичните емисии од рангот на K15 во светот) и класичната реклама во којашто треба да се исполнат барањата на оној што ја плаќа услугата - на нарачателот, на оној што рекламирајќи го својот производ не сака да биде *исмеан*. Таква опасност не постои дури ни во хумористична емисија ако се почитува старата постапка: *парчосување* на емисијата и пуштање на класичните рекламни спотови. Оригиналноста на рекламните спотови на K15 се состои токму во тоа што тие не се антиреклама, туку во рамките на старата структура (*пофалбата* на производот на нарачателот се исполнува), со ликовите од серијата се прават реклами коишто својот ефект го постигнуваат со природноста на *приказната* - неа гледачот ја восприема со двојно чувство: препораката на производот е јасна; пораката *Ова што го покажуваме е добро* се подразбира, но таа порака не се восприема низ предвидениот психолошки ефект од перфекционистичката идеализирана реклама од западен тип каде што гледачот се *залажува* со неприродната разубавеност на артистите коишто *играат* неуверливи приказни. Приказните во рекламите на K15 ги *играат* Миле Паника, Тошо Малерот и Цацко Конопишки со истите перики, со истите очила, со истите мустаки, во истата облека (или со малечки интервенции) од хумористичните скечови со што, всушност, ја *демократизираат* рекламата спуштајќи ја до *човечко рамниште* од оние височини што ги има воведено образецот на западната реклама. Во овие реклами има и иронија и свесно пресметана *превртена* десакрализација на блескавите манекени и артисти од *вистинските* реклами.

Во серијата K15 важен сегмент е и музичкиот спот во којшто низ сериозно професионалниот однос спрема музиката и со почитувањето на правилата на визуелното во овој жанр се потенцира комиката на текстот.

ЈАЗИКОТ ВО ФУНКЦИЈА НА ХУМОРОТ

K15 предизвика многу дискусии околу јазикот. Постои мислење во нашата јавност дека јазикот на ликовите од серијата негативно влијае врз своите гледачи при што особено се потенцира влијанието врз најмладите. Со оглед на тоа дека тој број на загриже-

ните во комбинација со *рамнодушните* спрема ова прашање може да биде мошне голем, чувствуваме потреба да го артикулираме и оној (постоен) став во кој нема страв од таква загрозеност.

Загрижените за јазикот, воопшто, навистина имаат причини за загриженост, бидејќи најобјективно гледано не можеме да бидеме задоволни ниту со степенот на владеењето на нормата на македонскиот јазик, ниту со говорната култура на Македонците. Но, да се смета дека една хумористична емисија (и со својата огромна популарност) го загрозува јазикот е во најдобар случај наивно. Уште повеќе што говорот на ликовите во K15 е едно од средствата со кои тие ги градат *типовите* Миле Паника, Тошо Малерот, Цацко Конопишки, во последно време и Таткото...

Јазикот се усвојува во семејството, во процесот на образованието и, во некое време на *релативна зрелост*, самосвест, јазикот се гради со сопствената свест, со желбата низ *усовршениот* јазик да се артикулира изградената самосвест, личност со став спрема светот, спрема нештата и спрема себеси.

Кога се прават забелешките на јазикот на K15 се инсистира врз *нечистиот* говор на Миле Паника, на србизмите и во говорот на Тошо Малерот. Но, интенцијата на K15 - со нив, но и со дијалектите, очигледно е *иронизацијата* со тие белези што реално функционираат во нашето секојдневје. Бидејќи, нормата ја *загрозува* и степенот на чувањето на родните говори надвор од семејниот круг, исто така. Да нема недоразбирања - секако дека *изворноста* на родниот говор е помала *закана* за националното отколку што е тоа говорот деструиран од елементите на туѓ јазичен систем, но, во јавното општење во Република Македонија токму и од национален аспект би требало да се инсистира врз нормата и врз нејзиното почитување.

Во таа смисла една хумористична емисија - којашто мораме да ја восприемеме како резултат на многу талент и дух, импровизирана (во најубавата смисла на зборот, иако постои место и за мали забелешки на сметка на импровизациите, повеќе од техничка природа) со многу чувство за хумор, со супериорноста на својата иронија не е никаква опасност за македонскиот јазик. Осилото на иро-

нијата на K15 е свртено кон оние од нас што сосем природно, во животот, не во хумористична емисија! - ги поседуваат јазичните црти на артистите во K15. Во тој случај и ТИЕ (K15) се НИЕ онака како што сите умови, сите големи писатели, на пример, со критиките на слабостите на својот народ не станувале помалку дел од него туку, со својата *повисока свест*, со својата (само)критичност станувале токму неговата совест и - гордост. Навистина се симплифицира (а објективно тој постои!) проблемот со јазикот ако се *префрла* вината на погрешна страна. Во оваа фаза, на овој степен од усвоеноста на нормата во македонската култура очигледно постои хетероген однос: просекот не задоволува, но високата критичка свест на малиот процент *исклучоци* дава некаква надеж.

Јазикот не е комичен самиот по себе-си, вели Проп и понатаму продолжува: *Во комиката што се реализира со јазичните сред-*

ства спаѓа и примената на различните форми професионален или сталешки жаргон. Тука не станува збор само за вербална комика. (...) Чудниот или необичниот говор го издвојува еден човек од другите луѓе, го карактеризира - исто онака како што го карактеризираат чудната облека или несекојдневното однесување итн.⁶

Комичното на овој аспект во K15 богато се користи - Миле Паника е носител на променливоста на жаргоните, Тошо Малерот е фиксиран во својот *скопски* жаргон со кој го гради блескавиот лик на самобендисаниот *скопски* фраер, а Цацко Конопишки својот *смешен* дијалект (затоа што е поредок, *по-драстично* се отклонува од говорите што ја сочинуваат нормата на македонскиот јазик) одвреме-навреме го заменува со *литературен*, а потребата на улогата виртуозно го свртува и во инаков јазичен израз. (Ја истакнуваме, на пример, луцидно одиграната *јазична*



Од снимањето на серијата K-15

улогана офицерот со белезите од некогашното престојување во некогашната ЈНА.)

Наизуст научените реплики на ликовите од K15 коишто децата ги повторуваат можат да го иритираат нетолерантниот слушател, но *вистинското решение* би било кога со грижа и внимание би им се објаснило на тие што се во опасност со механичкото повторување, во отсуство на свеста да го усвојат определениот збор, дека, на пример, *трансформиран*от Миле велејќи *кафик* му се потсмева на овој збор кој на македонски може да се каже *кафуле*, да се искористи таа популарност на јунаците на K15 токму во едукативни цели, бидејќи алузивноста на хуморот на K15 бара ерудиција и искуство за да се *фати* неговиот контекст, а тие полесно се очекуваат кај возрасните, нели?

Зашто една хумористична серија би била (по)виновна за јазикот на своите консументи од оние што институционално се задолжени и одговорни за тоа? Осилото на K15 е свртено и кон нив, всушност, кон сите нас што од ТВ екраните, од различните (и многубројни!) радиостаници, од катедрите, од јавните говорници во кој и каков било контекст, во весниците и списанијата им се обраќае на другите од позиција на професијата што обврзува и *подразбира* солидно владеење на нормата на јазикот.

На крајот би рекле дека хуморот на K15 произлегува не од оној аспект што го содржи афоризмот на Гете: *Не е никаква вештина да се биде духовит кога кон ништо се нема почит*⁷, туку, токму спротивното - од загриженоста, од сознанијата што произлегуваат од страшните вистини.

Со чувство дека овој наш впечаток може да се протолкува како *импутирање на намерата* ќе се вратиме до хуморот, до смеата за која јунаците (и целата екипа) на K15 се способни. (*А хумористичката жица е еден од белезите на даровитата личност*⁸).

За да не забораваме на насловот ќе речеме дека нашата припадност кон животот не прави чувствителни, жедни по радост, не прави *нормални* во желбата со смеа да реагираме на комиката што ја создава комплексноста на животот. Затоа K15 го дочекуваме со смеа. Не самобендисана, туку дури и исплашена бидејќи и себеси се здогледуваме во

тоа огледало што го држат пред нас Миле, Тошо, Цацко и нивните колеги. Убавото е што - држејќи го пред нас не одбегнуваат и тие самите да сирнат во него.

Затоа, со радост дека *ова* - K15 се слуша така урнебесно, така луцидно, со толку дух во *македонскиот јазик* (да, тоа е така и покрај тоа што малициозните ќе речат дека тука нема македонски јазик) не сакаме да ни се случи нешто што во историјата на човечката цивилизација многу често се случувало - некој со високи компетенции да ги признава и препознава вредностите на комичното во минатите *безболни*за него времиња, а без толеранција, (од суета или нешто слично), да не го препознае истиот принцип, истиот модел на духовитост, да не го препознае критичниот дух во *своето* време што само би се збогатил и надградил со таквото синхронично признателно препознавање.

Затоа велиме: K15, ве знам од порано. Убаво е што сте тука!



Миле Паника, Цацко Конопишки и Тошо Малерот

Белешки:

- 1 "Ritualni smeh u folkloru". во Književna kritika, 6, Beograd: 1986
- 2 исто, стр.139
- 3 Prop, Vladimir: Problemi komike i smeha. Novi Sad, Književna zajednica Novog Sada, 1984, str.22
- 4 исто, стр.23
- 5 исто, стр.29
- 6 исто, стр.105-114
- 7 исто, стр.109
- 8 исто, стр.31

Видео филм: Н.Е.П. или „Камењата што Господ ги фрли на барикадите“

Производство: А1 Телевизија, 1995

автори: сценарио и режија: Драган Абјаниќ и Игор Иванов-Изи

снимател: Бранд Ферро

ЉУБОМИР КОСТОВСКИ

УДК 791.43/43(497.17)(049.3)

Кинопис 14(8), с. 84-86, 1996

ДИНАМИКАТА НА ФАКТИТЕ



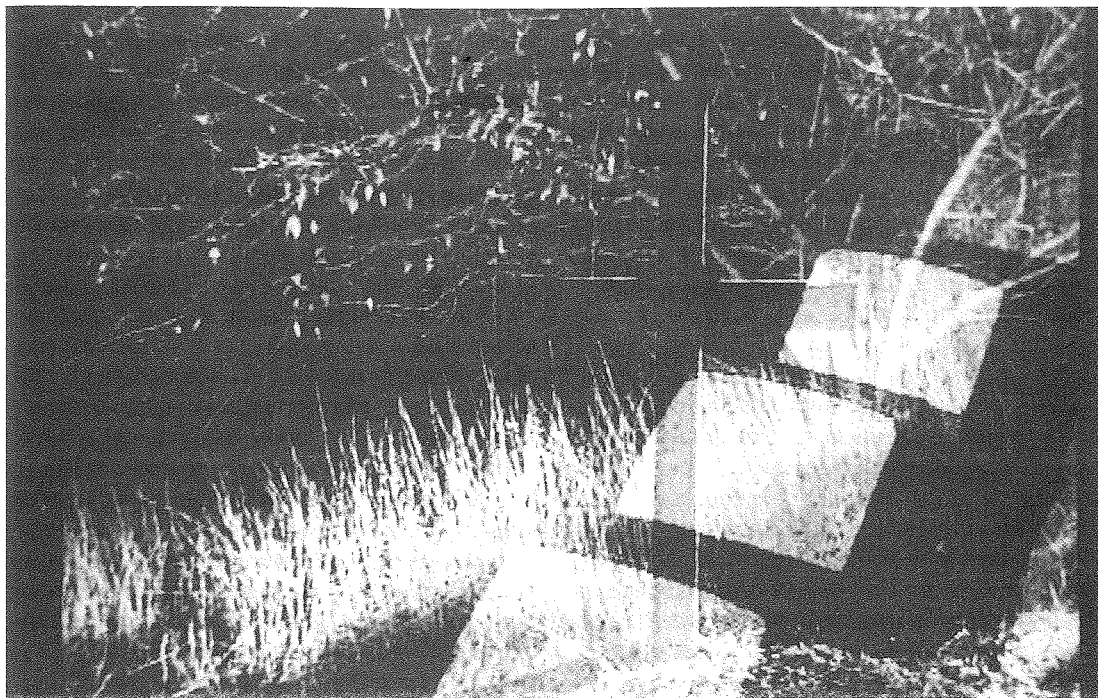
Во она што го следиме на малите и големи екрани се крие голема опасност: да веруваме на заведувачката можност на монтажата на атракции, еден стар советски трик на кого нè потсетуваат авторите Драган Абјаниќ и Игор Иванов.

Во апсолутно скудна продукција на филмските продуценти и многубројните телевизиски куќи, проектот на авторскиот пар Драган Абјаниќ - Игор Иванов - „Н.Е.П.“ предизвикува внимание поради повеќе свои белези. Најпрвин, тоа е храбар чин на млади луѓе кои и во една таква ретка шанса да се снимат нешто за малиот екран, бегаат од можноста преку конвенционални пристапи да си „заработат“ право да имаат влез на „големата врата“ на продуцентската милост во иднина, па преку доследното користење на сосема неиспробаниот „рецепт“ во визуелниот и тематски пристап за наши, но и воопшто - европски услови, да останат на барикадите на личниот печат на едно дело. Понатаму, тие прават филм кој има апсолутно политичка порака, што е релативно нормално за едни демократски, плуралистички услови, но ете, не предизвикува слични обиди, што само по себе веројатно е некаков знак за одважноста на авторската екипа која некаде на несигурниот Балкан, решила да „чепка мечка...“. Конечно, тоа е дело кое има сигурно и извонредна педагошка апликација која дозволува, ду-

ри, и на академиите за филм да се изучува едно модерно користење на теоретските поставки за седмата уметност, стари барем седум децении!

Јасно, таквите карактеристики на „Н.Е.П.“ требаа барем да предизвикаат поголем интерес на јавноста за овој проект, кој, од својата промоција во пролетта 1995 г. сè до денес, сепак, не го доби адекватното ехо во медиумите. Иако, тоа повеќе говори за самата критика, отколку за авторите, не е на одмет да се спомене дека веројатно на „загубениот интерес“ на онаа јавност која попрофесионално треба да следи сè што се случува на малиот и големиот екран, едноставно влијаеле сите погоре наведени белези, кои, ја покажуваат активноста на парот Абјаниќ - Иванов како асинхрона со сето она што веројатно е на визуелен план „треба или би било добро да ни се случи“!

Основниот мотив за правењето на филмот „Н.Е.П.“ веројатно е најден во изборната атмосфера која во нашата држава владееше кон крајот на 1994 година, што е видливо во самиот увод на делото, со сите оние расфрлени плакати и пораки од партиите. Целиот тој дизајниран обид да се влијае врз свеста на широките маси авторите едноставно го преточуваат во прашањето кое може да се сублимира во она - „дали може политиката да биде убава?“. Односно, како консек-



Кадар од филмот Н.Е.П.

венца - колку е тоа „здрaво“? Значи, по една естетичка дилема, која како да е лесно решлива, се јавува една етичка и во нивниот спој се бара една прастара вистина за уметноста.

Користењето на теоретските поставки и практиката на т.н. советски револуционерен филм како одговор на таа дилема се наметнува пред сè од фактот дека неговите архитекти во 20-тите и 30-тите години на веков едноставно сметале дека го имаат в рака тој спој на естетиката на политичката идеја и етичкото оправдување, кое, доаѓа од таму што, нели, тие се политкомесари на најпрогресивниот систем кој се раѓа во историјата. Притоа Луначарски, Вертов, Ејзенштејн и Кулешов и другите тргнувале од тоа дека најмладата држава во она време, последната идеологија под капата небеска и филмот како најмлада уметност, едноставно се фузија која дошла сама по себе, во некакво порачано време. Со мало усовршување на неговите можности - пред сè, на начин на кој *Сига Вертов* (поточно Денис Кауфман, 1896-1954) ќе го нарече „динамика на фактите“, на народот, кој во основа е неписмен и без големи

можности да ја преиспитува пораката која доаѓа од големото платно, му се создава агитаторско-публицистичка целина.

„Н.Е.П.“ е дело кое и самото, со својот наслов, нè враќа во тие времиња, сосема сигурно, едни од најбитните во теоретското и практичко уигрување на можностите кои ги нуди филмската камера. НЕП - колку за потсетување е синоним за новата економска политика, онаа која треба на заморениот социјализам, кој тешко војува со внатрешниот и надворешниот непријател и на народот главно му носи глад и други неволји, да му додаде малку пазарна логика и да ги „вади раните“ кои бурните настани ги донесоа во најголемата земја на светот. Во меѓувреме, идеолошкиот страв од враќањето на капитал-логиката е голем, па со посебни државни мерки се стимулира филмската индустрија, чии производи, веројатно, треба да ја одиграат улогата на идеолошки чувар.

Веројатно е тоа мотивот за насловот на ова дело, кое, инаку, има необична структура. Имено, секоја условно земено сцена (не сцена во еден технички, колку во еден логи-

чно-мисловен след на нештата) има четири посебни поглавја. Во првото се користат архивски материјали, од пропагандни филмови на социјалистичките земји, во кои се демонстрира користењето на онаа матрица што *Лев Кулешов* ѝ ја нарече - „гледачот го гледа она што со монтажата му се сугерира“ („Кинофот“ 3/22). По ова следува обично теоретски обид да се одговори на прашањето дали политиката има естетски особености, додека пред камерата говори некој домашен теоретичар.

Третиот дел од сцената ја сочинува играна променада во селски амбиент, кога на една трпеза достојна за некаква месна слава, се носат „егземплири“ на граѓани кои се веќе „заразени“ од она што им се сугерира, најчесто од малиот екран. Преку разговор со нив треба да се утврди сигурноста од „контаминација“ и степенот на нивната идеолошка обоеност. Последниот дел е еден вид барање на вертовско-кулешовска прагматика во домашните медиуми и програми, со тоа што овој визуелен сегмент веднаш се претопува во она што следи во следната, велиме условно земено - сцена... Значи во временски одредлив распон ни се пласира со вообичаен ритам следниов редослед - најпрвин секвенци од документарен материјал од „увозно“ потекло, потоа теоретска сентенца, па провокаторски дијалози на селската утрина, па малку домашна пропаганда и сè така во ритамот на филмското рондо...

Јасно, вредноста на проектот не е само во хронолошкото редување на она што е собрано или снимено како материјал, туку тоа подложи на натамошна обработка, на обмислено монтирање. Едноставно, филмот за идеологизацијата на една уметност се прави со истите „марифетлаци“ на Кулешов и компанијата. Репетицијата секако не е просто „мамење“ на гледачите, ниту само надгледно средство - едноставно тоа е „визуелна дрога“ која се дава откако на гледачот ќе му се објаснат последиците. Притоа, и самиот материјал кој е приспособен - паѓа во очи особено присуството на кубански визуелни афиши и својевидна револуционерна музика - има вредност сам за себе!

Кај сегментот на теоретската поткрепа на проектот - еден вид на анкетирање на на-

ши естетичари - паѓа во очи отсуството на доволно број имиња кои би влегле со свои размислувања во оваа материја. Тоа како да се надоместува со почесто вклучување на сценаристот на проектот „Н.Е.П.“ - Игор Иванов во тоа својство, што на некој начин може да се третира како авторска тавтологија: со зборови се објаснува она што сликата сама по себе ни го сугерира. Анкетата на познатите имиња (Ферид Мухиќ, Кирил Темков...) секако има друго оправдување, додека размислувањата на Иванов, без оглед на нивната висока вредност и свежина на логиката со која ѝ се претставуваат на гледачите, сепак во некоја средина со поголем број родени естети, секако, лесно и со право би се одбегнале!

Играниот дел, пак, плени со својата навидум опуштеност, но камерата на одличниот *Бранд Ферро*, со својата експресивна стилистика, како да ни навестува дека зад разговорот кој го води со граѓаните - „егземплири“ познатиот филмација од Скопје - *Сидовски*, всушност се крие „јадецот“.

Во вториот дел од филмот, кој има т.н. целовечерно траење, малку се губи спонтаноста, па наместо неа како да назира една погрубо пласирана смисленост, една конструкција во дијалогот, некаков посакуван редослед на одговорите, кој во извесна смисла е надвор од природноста која го опкружува пикникот.

Но и покрај тие ситни забелешки, ТВ-филмот „Н.Е.П.“ на А1 Телевизијата е вистинско освежување во стерилниот израз кој доаѓа од малите екрани кај нас. Особено затоа што како да се покажува дека со променетиот стил на живеење кај нас не се променети дијапазоните на интерес на сите оние што ги користат лентите и целулоидот во Македонија. Повеќе е од тажен фактот што во неколкуте анкети за културен настап кај нас за 1995 г. не се споменуваа многу овој проект, ниту тој влезе во ранг-листата на успешни телевизиски проекти!? Но и тука лежи некаква дополнителна вредност на „Н.Е.П.“ - тој е добар доказ колку како публика, а, пред сè, како критика треба да работиме на сопствено подготвување за минување низ широкото поле на демократијата - и како можност за естетски плурализам и како шанса за замена на монокултурните „релејни“ приемници.

ЖИВА ФИЛМСКА СЛИКА



Дали е власта естетска категорија? Прашање што е поставувано уште во древните филозофски системи. Дали е најден одговор на него? И денес голем број мислителци го промислуваат, анализираат и заклучуваат. Дијалогот со него е во тек. Точниот и прецизен одговор на теоретски план, барем засега е, речиси, неизвесен.

Проектот наречен Н.Е.П. или КАМЕЊАТА ШТО ГОСПОД ГИ ФРЛИ НА БАРИКАДИТЕ, на група млади луѓе е, пред сè, возбудиливо структурализирана визуелизација. И токму за тој елемент ќе стане збор во овој текст.

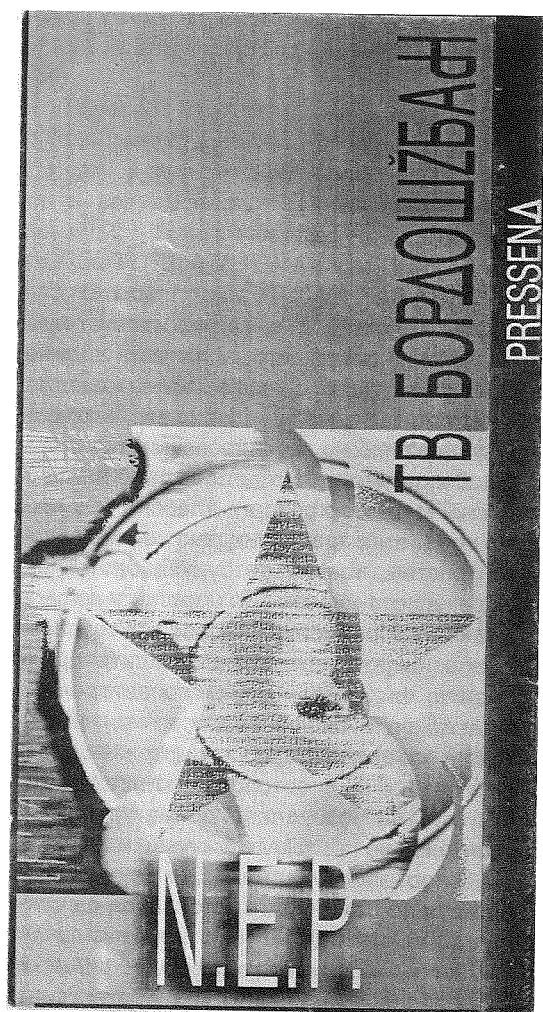
Да се промислува сопственото време и сопственото живеење низ уметностите, значи да се познаваат и почитуваат темелните знаци на секоја уметност одделно. Но, тоа не значи дека треба да се исклучи нивното меѓусебно влијание.

Филмската уметност, најмлада по својот животен век, е секако уметност со која дваесеттиот век ќе влезе во сечовечката духовна ризница. Сликите што се движат и ги возбуждаат сите наши сетила имаат сопствен јазик и сопствена методологија. Но, веднаш да потсетиме дека филмската уметност е сестрано опслужена со искуствата и на сите преостанати уметности. Еден од фундаменталните елементи на секоја уметност е КОМПОЗИЦИЈАТА. Таа во себе ги содржи и сите други неопходни сегменти на соодветната уметност. Бојата и просторот, звукот и зборот, архитектурата и играта, светлото и темното; ритмот, хармонијата и перспективата, поезијата и драмата најдоа сопствено место

во филмската слика, па според тоа и во филмското дело во целина.

Во Н.Е.П. или КАМЕЊАТА ШТО ГОСПОД ГИ ФРЛИ НА БАРИКАДИТЕ токму сликата и фотографијата играат мошне значајна и впечатлива улога. Конечно, прашањето дали власта е или не е естетска категорија е мошне сложен модел за творечко транспонирање. Неговата слојност бара јасен и длабоко личен творечки став.

Секое уметничко дело е дело на личноста на тој што го создал; длабоко соживеано и соодветно транспонирано со јасен знаковен систем, тоа нè возбужда без оглед какво е нашето мислење за моделот и неговото значење. Промислувајќи ја и доживувајќи ја композицијата како темел на сите други елементи, филмската слика на авторскиот тандем Абјаниќ-Иванов-Ферро, во овој проект е јасна и прецизна. Нејзиниот цртеж е цврст. Бојата заедно со просторот ја подигаат композицијата до возбудилива драматургија. Во тој контекст не помалку е значаен и нивниот сооднос со звукот, говорот и документот. Впрегнати во целина што се создава од секвенца во секвенца, тие ни откриваат личен творечки сензибилитет со сопствен филмски ракопис. Така, пред нашето око протекуваат иронијата и гротеската, интелектуалната опсервација и документот. Камерата, фотографијата и монтажата во овој проект се, речиси, невидливи. Тие имаат улога на актер што точно знае што прави и како се движи по сцената. Нивната творечка присутност го отвора и прашањето на метафората, како и на преостанатите стилски фигури кои се мошне инвентивно творечко проседе.



Од каталогот на
Лондонскиот филмски фестивал

Композицијата на кадарот, сцената и секвенцата е јасна мисла и силно чувство за селективниот процес што е неминовен во секој распоред кај сите уметности. Оттаму таа во својата убедливост го слика нашето секојдневје, движејќи се и во времињата зад нас, но истовремено насетува и ново време. Минатото компонирано како иднина, а сегашноста како минато е основна стилска одредница. Таквата композиција сосема сигурно налага специфични ракурси; отстојанија и приближувања, претопувања низ прецизно избрани симболи, документи, целини и детали. Бојата во овој проект е уште еден актер. Таа ја игра својата улога, пред сè, на драматуршки план и тоа е, пред сè, нејзината основна вредност. Сè што е обоено ја покрева визијата до, речиси, надреалистички значења. Црното и белото, во композициона смисла го засилува ритмот, па оттаму говорните блокови во проектот остануваат само како мошне важни податоци што ја подвлекуваат драмата. Така, секоја филмска слика во овој проект има свој почеток, потоа средина и крај. Но, таа, исто така, влегува и во наредната слика за да ја допристегне цврстата ликовна структура на делото во целина. Извонредно поткрепена со соодветниот музички звук, таа, речиси, и не трпи никаков текст.

Зад ваквата визуелизација од визионерски предзнак, стои човек кој умее да мисли низ слика. И тоа е од посебно значење. Совладувајќи ги сите технички знаења, на возраста на која се наоѓа, интелектот на снимателот Бранд Ферро отвора простори за уште посложни филмски остварувања. Конечно Н.Е.П. или КАМЕЊАТА ШТО ГОСПОД ГИ ФРЛИ НА БАРИКАДИТЕ е жива филмска слика за она што сите ние денес го живееме на овие балкански простори. Извесната историчност во филмската слика на Бранд Ферро, ја чини сегашноста што тој ја пресоздал уште подраматична. И тоа е негово право.

Дали е власта естетска категорија? По гледањето на овој проект тоа прашање станува уште подраматично и поактуелно!

Во Книгата на Проповедникот е запишано: „Времето сегашно и времето идно, можеби двете се содржани во времето минато“. И ете го вечниот модел за сите уметности, па според тоа и за филмската.

ЕДНА АНТИДОГМАТСКА МЕДИУМСКА ПАРАБОЛА

По евидентно освежувачкиот серијал SUBWAY што во првата година на постоењето и работењето на независната А1-Телевизија ѝ го донесе еден од побележитите резултати во тенденцијата да се внесе неконвенционален дух и пристап во ТВ-видео изразот, истото авторско трио во состав: Драган Абјаниќ и Игор Иванов-Изи како носители на сце-

нариото и режијата и снимателот Бранд Феро како нивен суштински визуелен осмислувач на замисленото, се појавуваат во истиот тренд со уште поефектното сериско остварување, какво што е Н.Е.П. или: „Каменјата што Господ ги фрли на барикадите“ чиј најавторски компактен и според изборот на самите автори, најрепрезентативен сумарум, беше



Кадар од филмот Н.Е.П.

кандидиран и на нивно и наше задоволство, вклучен во специјалната Видеопрограма на светски престижниот 39-ти Лондонски фестивал на фестивалите. Тоа беше дополнителна, клучна потврда на демонстрираните вредности на овој проект кој на најконкурентски можен начин ги одмери силите на едно врвно светско рамниште, какво што е ЛФФ каде што учеството во програмата е вистинска чест за секое дело и побрза меѓународна афирмација на неговите автори. Впрочем, авторското трио: Абјаниќ-Иванов-Ферро пред да се појави на ЛФФ веќе имаше свое меѓународно видеокрштевање со неколку настапи на своите остварувања на специјализирани фестивали, вклучувајќи го и успехот на спомнатиот претходен серијал SUBWAY.

Во создавањето на целиот серијал на ТВ-БОРДОШЖБАЊ нормално го препознаваме истиот ракопис на авторите како оној од претходниот SUBWAY, со кој личните идеи и опсервации се компилациски визуелно оживеани преку изборот на соодветни музички, документарни и видео материјали, се разбира, со стартно и базично свои снимени или реализирани ТВ-филмски и видеоартовски сегменти кои служат како конструкција на која се накалемуваат позајмените.

Меѓутоа, за разлика од музички инспирираната или на музичките MTV спотови главно мотивираната SUBWAY-серија, која беше збогатена и со локал-пародирање на некои наши животни актуелности, во новиот серијал авторите изразно и мисловно се посконцентрирани во одразувањето на еден свој поглед во историско-современи општествено политички рамки со поуниверзално, пансветско опсервирање на избраната проблематика. Пред и по појавата на Н.Е.П. или: „Камењата што Господ ги фрли на барикадите“, во процесот на создавање на вкупниот серијал, кој фактички остана како отворен, со нови сериски изданија, се чувствувааше таа послободна структура во компилациско-колажното редување на видео-музичкиот материјал, според препознатливиот рецепт пренесен од SUBWAY. Меѓутоа, токму во фестивалски репрезентативната видеофилмска целина, во траење од 90 минути, каква што е видео-филмот Н.Е.П. е достигната видливата димензија на авторска зрелост, со апсолвирана интен-

ција да се каже многу повеќе, поконкретно или метафорички, но сепак да се има концепт и пристап. Тоа најнапред се гледа од толкувањето на самиот иницијален наслов на видеофилмот Н.Е.П. што значи Нов економски поредок, а се однесува на сегашниот, транзициски, посткомунистички нов економски поредок во Македонија, со нејзините социјално-политички специфики. Всушност, авторскиот концепт на Абјаниќ и Иванов-Изи (кој овојпат своето водителство го збогатува со лични или компилациски размислувања) во Н.Е.П. може да се подели како трислоен однос и опсервација: Првиот, како примена и користење на веќе историски познатите искуства во спрегата: револуција, идеологија, тоталитаризмот на екстремите - комунизам и фашизам, демократија и филозофија на власта; Вториот, како анализа на актуелните општествено-политички пројави во новиот поредок на македонската држава и третиот - како поуниверзално проширено согледување на феноменот на политичката лага изразена во девијантноста на власта како страст за моќ, кога лидерите од победничката партија или коалиција го губат компасот на демократското раководење, како општ и прогресивен интерес во една држава.

Главно, интерполирајќи го историското со сегашното, авторите на Н.Е.П. ја градат параболата за државата, за власта како нејзина конкретизација и инкарнација во организирањето и функционирањето, сето тоа со континуирана визуелна пулсација и динамика на оригинално снимените или компилациски применетите документарно-архивски материјали кои секогаш имаат дополнителна интервенција во печатот што видеастички-колоратурно го втиснува и медиумски го облагородува снимателската интервенција на Ферро. Оттаму, преку визуелно-наративното кое е во функција на специфичниот видеорефлективен израз, авторите ја градат својата естетика за метаморфозата на власта како манипулација и лага, богато илустрирана со префрлени на видео препознатливи архивски, документарни филмски материјали, пред сè, од татковината на Октомвриската револуција, со историски апсолвираните искуства за деформираната црвена власт на комунизмот како тоталитарен екстрем на власта и нејзи-

ната политика како флагрантна лага, преку искуствата на Куба со Кастро и Че Гевара како негов романтично-заблуден контрапункт, до дијаметралните тоталитаристички искуства на политика и власт инкарнирани од Хитлер. Тука и нема некоја посебна оригиналност, авторите само ги користат материјалите за потенцирање на историско-политичката саркастичност, а сè како придружба за да се елаборира во паралелната одразеност искуството на довчерашните комунистички земји на Источна Европа и она што значи наше македонско транзициско искуство со сите квази-демократски, политичко-хермафродитски пројави кои од нашата држава прават своевиден мутант кој треба сериозно да се престрои ако сака да влезе во предворјето на демократските системи на западната европска и светска хемисфера. Така, сценаристот и водител Изи уште на стартот ќе го одреди тој саркастично-гротескен однос спрема идеологијата и власта како лага, поставувајќи ја на цивилизацискиот пиедестал државата како најдоброто од сите цивилизациски добра. Или кон тоа додаденото, за барање на клучот со кој се отвора-толкува власта на парламентарната демократија, со цинично толкувано наше 5-годишно искуство во тие води, оставајќи ги затечени и збунети обичните луѓе и граѓани кои тешко сфаќаат и се, сè уште, во чудо запрашани: зошто живеењето веќе 5 години во „слобода“ во најдемократскиот систем од сите можни - парламентарната демократија - е подобра од оние претходните системи?

За тоа, како и за доизградување на својата опсервација во покажувањето на трансисториската психопатологија на феноменот на власта, крунски персонифициран во лидерите на тоталитаризмот од комунистички или фашистички тип, со нивните меѓу варијанти, а воедно со цел да се одредат референците на лажното и девијантното во нашите македонски, па и пансветски размери - авторите на Н.Е.П. повикуваат на соработка неколкумина авторитети од филозофско-синеаистичка провениенција за да можат да ги поткрепат своите размислувања врз комплементарни, сродни погледи и искуства. Затоа уште на почетокот тие го покануваат филозофот Ферид Мухиќ (поставен во подразбирливо природни-

от амбиент на неговата вокација - библиотеката, меѓу две полици од книги како „распнат“) да говори за естетиката на власта, една типично филозофска опсервација за модалитетите на власта, за тоа кога таа е можно убаво, а кога е грда. Во тој контекст на зададената тема т.е. прашање, Мухиќ ќе ја елаборира суштината на власта како интерес и обратно, односот на владеаните и оние кои владеат со нив и дали и колку е можна „љубов“ меѓу нив со инклинираната алузија на политиката како „еротика“ и политиката како „порнографија“. Притоа, самиот Мухиќ ќе се повика на осведоченото филозофско толкување на Кант за естетиката на власта и неговото сфаќање на владеењето со народот како своевидна „нежна“ команда, значи како позитивна конотација затоа што тоа ја одразува волјата на народот или народот тоа го сака - да биде командован „нежно“. На спротивната страна, пак, е стадиумот кога власта го тиранизира народот, изразен во диктатурата, сеедно, на комунизмот или фашизмот. Филозофот затоа ќе запраша: - Што е со слободата? - за да одговори дека ја нема апсолутно, туку дека е можна оптимално тогаш кога ќе се најдат „уметници“ на владеењето, на власта, кои ќе го „обликуваат“ и владеат народот токму онака како што тој ќе посака! И во самото ова филозофско кажување авторите, всушност, сакаат да најдат одредена нишка на иронија, имајќи го предвид сознанието во современата светска практика според кое - степенот на демократијата и власта со која се раководи државата е во зависност и од степенот на цивилизациско-политичката еманципираност на единките-граѓани кои низ својата индивидуална автохтоност ја градат општоста и конзистентноста на нациот, па оттаму и непишаното правило - колку поосвестен народ, толку поголема демократија или секој народ си ја заслужува власта т.е. лидерите кои ја практикуваат.

На другото крило на барање поткрепа на своите опсервации авторите на Н.Е.П. неодоливо го користат учеството на познатиот скопски мајстор на аматерскиот филм, професор по филозофија Стефан Сидовски-Сидо, кој меѓу другото е клучно потребен за елаборирање на случајот на неговиот, меѓу скопските синефили, познат аматерски филм



Кадар од филмот Н.Е.П.

со политичка критичност: „Споменик на Револуцијата“. Неговото присуство во филмот е поекспонирано со намера да се покаже искуството и чувството на еден синефил-автор-филозоф кој во еден период на комунистичкото едноумие бил опструиран т.е. неговиот спомнат филм бил забранет за јавно прикажување. Сидо, исто така, ќе размислува во зададениот контекст на феноменот на власта, недемократијата, политичката манипулација-лагата. Неизбежно е да се направи анализа на неколкуте сцени во кои се појавува Сидо. Иницијалната секвенца со него е долгата трпеза со бела покривка. Сидо е седнат под чадор, зашто врне. Загледан е во камерата. Снимателот Ферро „влече“ долг кадар, зум-назад до белината на чаршафот, сега е Сидо снимен одзади - сè уште, врне. Наспроти него пионерче со црвена марама. Или Сидо во секвенцата со ТВ-екрани, во сина сепија-ОФФ музика-инди рок. Сидо пред споменикот кај бивша ЦК-а. Говори во стилот на квазитеза за комунизмот и социјализмот по принципот на изведен софизам. Символи на срп и

чекан плус звезда петокрака, српот за селаните, чеканот за пролетерите. Интернационалата и тоталитаризмот на Сталин и Хитлер во фашистичкото екстремно издание. 20-от век, Сидо свртен кон зградата на бивша ЦК-а со пледоајето за уметниците прогонувани од ком-партијата и Комесарот, тоталитаризмот против уметноста и уметниците. Сидо: „Вистината треба да се каже секогаш!“, кон тоа саркастично додавајќи дека во втората половина на 20-от век, а по претходните порани етапи на социјализмот и комунизмот како I поредок или фашизмот како II, во III-от т.н. поредок на пазарната демократија, командуваат разноразни белосветски мангупи и хохштаплери од типот на: Шорош, Морош, и други. Во друга секвенца Сидо е послужен со слатко, на трпезата и селанец-млекар со кого иронично ќе разговара на тема колку државата го експлоатира и дека треба да ѝ откаже послушност, тука е и Изи во различно расположение и поза, го следи разговорот меѓу Сидо и селанецот, а Ферро прави уште една симболична конструкција, како онаа

претходната - човек со глава - сина чаша, овојпат пендрек в чаша. Сидо кон млекарот со тон на наравочување: „Татковината“ се сака засекогаш, а државата се сака ако е добра за народот“. Селанецот: „Нашата држава е најдобра!“ - Сидо иронично потврдува: „Ура!!!“

Во комплетирањето на изразната структура, дијалогско-монологските опсервации со реално-ироничен призив, авторите ги придружуваат и доградуваат со колажно нижење на разни асоцијативни знаци и симболи плус музика со одредена функционалност. Исто така, за да поткрепат дека во посткомунистичките држави произлезени од екс-Југославија, постои идеолошка манипулација, ќе ги инкорпорираат и критичките размислувања за односот на уметниците, интелигенцијата спрема власта и обратно, во Белград или Љубљана. Трет учесник со свое размислување, пак, е авторот на „Кокино“, уметникот Ацо Станковски кој го дефинира ликот на наш или поуниверзален тип на млад јапи, според кој, влегувањето во политиката е со привид на насмеано лице и питомост, но дека такви, политичари или бизнисмени, кога ќе се искачат на врвот на полит или бизнис власта, од позиција на моќ и успех по секоја цена, набргу ги покажуваат, по други, деструктивните кинг-конговски лица и души. Притоа, водителот-автор Изи ќе уфрли неколку свои директно изречени или индиректно сугерирани опсервации. Еднаш тоа ќе биде надоврзување на размислувањето за генезата и еволуцијата на демократијата со карикирачко-ироничен тон, другпат на тоа ќе додаде дека моќта е илузија на политичката харизма што е рамно на идиотизам, за уште поостро да забележи дека по 5 години живот во слобода во Република Македонија, полицијата не го сменила својот мангупско-милитантен имиџ, за, додано кон тоа, интервјуто со министерот Фрчковски околу власта во Македонија, да одекне доста саркастично. Од друга страна, следејќи го водителот Изи, во забавена брзина, снимено што се вели - од жабја перспектива, со тапиот чекор на чизмите, снимателот Ферро ќе ја реализира сугестивната спотовска секвенца кога Изи ќе ги стави на „чистење“ чевлите на кутијата ТВ-екран, „газејќи“ најнапред врз ликот на актуелниот претседа-

тел, а потоа со слична карикирачка намера и врз ликот на против-кандидатот на опозицијата од претходните избори Љубиша Георгиевски. Во „гарнирот“ на мешаната, иронично зачинета современа слика-„салата“, за Македонија со својата изворна, карикирачки спонтаната појавност, посебен шмек даваат тандемот-граѓани патриоти, едниот кој ја воспева личноста на Претседателот Киро Глигоров, како „спасителот“ на Македонија и поради што како „икона“ си ја носи во џебот неговата слика, а другиот со својата специјално компонирана песна за Македонија, во уште похуморната музичка изведба со хармоника, свирче и свончиња на нозете, пее: „Има само една вистина, има една Македонија, Европо признајте ја Македонија!“ Контрапунктно на тоа, а сè во стилот на социјално-политичкиот Нов економски поредок во Македонија, со сета предупредувачка сериозност и димензија на уништување на системот на вредности, одекнува кажувањето на еден стопанственик на еден од скопските гиганти, според кој, преку ноќ добивме богаташи од нематеријалната сфера, профитери хохштаплери, за сметка на обезличување на инженерите и стручните кадри кои се принудени да се снаоѓаат за егзистенција како ситни кванташки трговци, со недозволен работи во поранешниот транспорт: север-југ, што е поразувачко и со тешки последици по нашата економија и иднината на земјата. Позајмувајќи го, меѓу другото, и мислењето т.е. дефиницијата на еден Англиски медиумски истражувач, според кој: „THE TELEVISION IS THE ULTIMATE DESINING MACHINE“, со богатството на разновиден илустративно-симболичен материјал, од архивски-документарен, преку анимациони колаж до самостојно видеаистички збогатени виџетки и заокружени секвенци снимени од Ферро, режиски водени од Абјаниќ и авторски моделирани од Иванов-Изи како текстуално-говорен осмислувач, видеофилмот Н.Е.П. претставува ефектно заокружена антидогматска, антиапологетска медиумска парабола колку за Македонија во сегашното општествено превирање, толку и за историскиот феномен на политиката и власта, се разбира, уште еднаш подвлечено, како дело реализирано со висока видеаистичка култура на младото авторско трио.

Изложба на фотографии: "Врати и прозорци" (напуштање на перспективата)
автор: Дарко Башески

БОЈАН ИВАНОВ

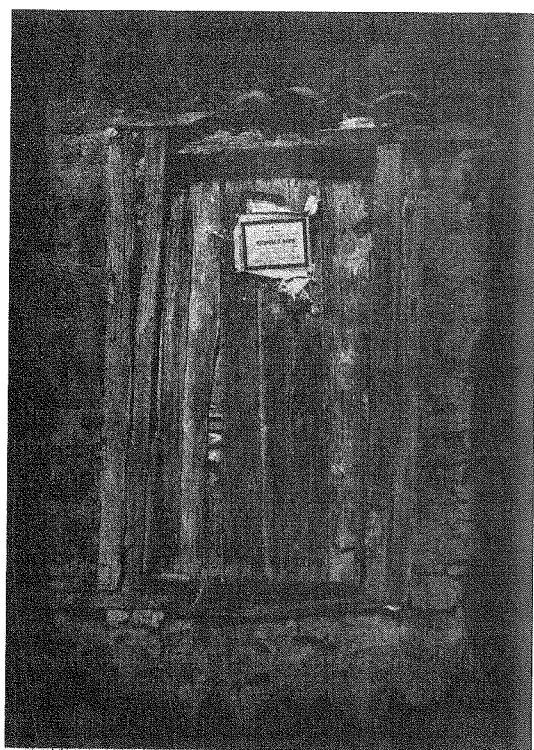
УДК 77.04(497.17)(060.64)(049.3)
Кинопис 14(8), с. 94-95, 1996

ВИЗУЕЛНИ, АМБИЕНТАЛНИ И ГЕСТУАЛНИ ИСКАЗИ



Неколките седмици од крајот на 1994 и почетокот на 1995 година, галеријата на Младинскиот културен центар-Скопје му ги посвети на настапот на младиот фотограф Дарко Башески (Прилеп, 1964). Поточно, станува збор за првото самостојно претставување на овој надарен автор и студент по филмска камера на Факултетот за драмски уметности во Скопје, чија досегашна фотографска дејност, на творечки и професионален план е веќе забележана, како на многубројни групни изложби, така и во редовните изданија на домашниот дневен и ревијален печат. Оваа поставка, меѓутоа, ги понижува со единствена раскажувачка нишка различните јазични устројства на фотографската изложба, видеоинсталацијата и перформансот, та оттука, и вреднувањето на доблестите на фотографот и оценката за смисленоста на неговите експресивни намери, се наложуваат како постапки на две независни појдовни точки во критичкото согледување и толкување.

Во целината на визуелни, амбиентални и гестуални искази на Башески, фотографската состојка е посредувана преку серијата од дваесетина црнобело тонирани фотографии, изведени во пригодни галериски формати. Основниот ликовен мотив се вратите и прозорците, кои со автентични фотографски средства се откинати од изворниот архитектонски, просторен и функционален контекст.



ЗАТВОРЕНА ПОРТА

Така, пропуштајќи ги во своите фотографии единствено алегориските вредности на отворите за комуникација во човечкиот простор, Башески ја подготвува потката на којашто се вткаени неговите пораки за социјалното и духовно созревање на еден генерационски одреден сегмент од современата македонска култура. Имено, проектот на авторот ѝ е посветен на групата АНАСТАСИЈА, со која, кон крајот на осумдесеттите години, е формулиран еден мошне специфичен музички, ликовен, сценски и, воопшто, културен ангажман. Во

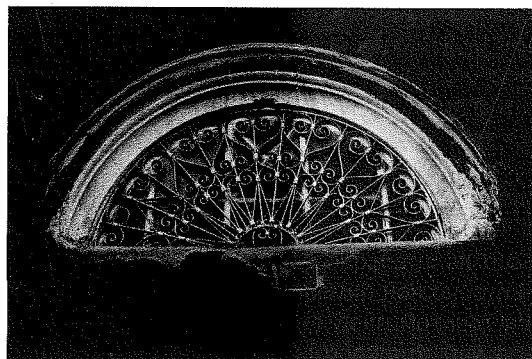


ПРОЗОРЦИТЕ НА КЕПЕ

опфатот на тој, не особено широк фронт од анонимни, религиозно интонирани и по својот карактер изразито преродбенски авторски концепции, е омеѓен и амбиентот во кој формалните, формативните и симболичките приоди на Башески кон фотографијата, се здобиваат со јасна развојна насока и заокружен авторски сензибилитет. Следствено, чувствувајќи се како посветен сведетел на движењето, кое со текот на времето и во променети околности ја има изгубено уверливоста на сопствените мотивации, Башески го предлага своето прво самостојно претставување во рамките на едно проширено поимање на фотографскиот медиум, односно, во рамките на проектот што го чествува веќе замрениот проект на групата.

Збогатувањето на првичната, инаку, еминентно фотографска замисла за изложбата, авторот настојува да го оствари со воведувањето на видео-медиумот, којшто придружен со мал огласувачки панел од светлечки диоди, претставува неракотворен, виртуелен олтар со кандило. На тој начин, Башески гради сложено ткиво на односи меѓу неракотворноста на фотографскиот отпечаток, неракотворноста на електронската слика и неракотворноста на икониичниот праобраз. Врз овие квалитети на нематеријалност, заробени на половина пат меѓу концептот и егзистенцијата, се темели контекстот на авторската наратија, која Башески драмски ја решава при затворањето на изложбата, подарувајќи ѝ ги изложените фотографии на присутната публика. Ако се има предвид дека музиката на АНАСТАСИЈА е постојано присутна звучна

кулиса на фотографската парабола за вратите и прозорците како премин кон оностраното, станува сосема јасно дека мотивот на Башески не потекнува од поривите или потребите за визуелно истражување на одделни форми, линеарни конструкции и тонски односи. Всушност, неговиот основен мотив е рекуперацијата на автентичната духовност негувана во групата и меѓу adeptите на нејзините музичко-сценски мистерии и miraкули. При реализацијата на овој проект, фотографијата е искористена само како повод, одбран совмесно со технолошките компетенции на авторот. Од своја страна, пак, во моментов единствено фотографскиот израз на Башески поседува доволен технички авторитет во посредувањето на авторската замисла и нејзиниот пожелен контекст. Токму чувството на Башески дека стариот речник на фотографијата е несоодветен за соопштување на новото доживување на стварноста, односно, дека на еден исцрпен и изнемоштен јазички исказ треба да му се обезбедат нови кодови на комуникација, ја заснова драмската тензија во неговиот проект. Затоа, во следните средби со делото на овој надарен млад автор, може да се очекува неговото натамошно творечко созревање да посегне по најдлабоките, затскриени генератори на кризата во фотографијата, и да ги проблематизира, образлагајќи ги со средствата на самиот медиум. Првиот самостоен настап на Башески е доволно цврста основа за искажување на таквата увереност.



НАД ВРАТАТА ПРОЗОРЕЦ

Јагода МИХАЈЛОВСКА-ГЕОРГИЕВА

УДК 791.44.071.1(438):929
Кинопис 14(8), с. 96-100, 1996

ЗБОГУВАЊЕ



БОИТЕ НА ЗАМИНУВАЊЕТО

(ЗА ДВОЈНИОТ ЖИВОТ НА КШИШТОФ КИШЛОВСКИ И ЗА НЕГОВИТЕ УМИРАЊА)

Нему му се чинеше - велеше така, дека светот што го опкружува станува сè поодвратен. Имаше впечаток дека Господ сака да го заврши своето дело. Рече: „Сè е убаво, дури и премногу убаво. Некои ќе зажалат кога сето тоа ќе оди по ѓаволите. Јас тргнувам од таа точка. Се обидувам да го извалкам овој свет“.

Мене ми се чинеше дека зборува исто како што и изгледа: мрачно, студено, речиси одбојно, како да го мрази сиот свет и себеси, како да му е сè што го опкружува здодевно, како да му е туѓо сè што (му) се случува, како одвај да чека ТОА да заврши.

Ова „се случуваше“ во 1990 година. За истиов овој Кинопис тогаш напишав: „Кшиштоф Кишловски: намуртено лице и ретка скржава насмевка, повеќе налик на грч со не сосема разбирлива „содржина“, темен израз во очите и острина на рацио што избива од погледот... А, зад сето тоа, некаде во недостижните длабочини, нешто ДРУГО - мистериозно, несфатливо, метафизичко, заумно...“

По шест години, сега, веќе не знам дали можам и дали смеам да бидам сигурна дека било така. Во секој случај сето тоа било толку одамна. Уште во времето на неговиот ДЕКАЛОГ. Потоа дојдоа неговите сосема други филмови и некој друг Кишловски можеше да се насре во нив. Или беше истиот, само напуштен од себеси? Веќе решен да почне да заминува?!

Пред две години, на Филмскиот фестивал во Кан, по прикажувањето на ЦРВЕНОТО, последниот филм од трилогијата ТРИ БОИ: СИНО, БЕЛО, ЦРВЕНО јавно објави: „Ќе престанам да снимам“. Нека ми биде просто - за интимизирањето: неговата одлука ја сметав за исправна. Кога некој толку многу ќе се изневери самиот себеси, во името на последната самопочит, чесно е да каже збогум.

Погледнете го на фотографијата! Убаво погледнете го! На тоа лице нема ништо што некогаш имало. Веќе е заминат на таа последната фотографија од неговиот стварен живот, снимена на 3 март годинава. Во зодијачкиот знак - риби! Во истиот знак, 10 дена подоцна, си отиде во вечноста, отпливувајќи во некои свои далечни длабочини каде што веќе ништо не е важно освен непроменливоста и бесмртноста.

Овој мој текст нека биде сфатен како приватно збогување со некого кого што сум го имала за свој. Оттука и релацијата на интимна блискост, создадена исклучиво врз основа на неговите филмови и сосема штурите средби, никако и никогаш директни лице в лице, туку општи, на конференциите за печатот по светските филмски фестивали, кои ете, биле доволни за да се состави мојот субјективен портрет за него. Се разбира, сите неточности, непрецизности и заблуди се на сметка на

„портретистот“ и дозволувам да немам право, ама нема кој да ме разубеди.

КОГА БЕШЕ СВОЈ?

Човек е свој кога верува во себеси и во она што го работи и кога знае дека нема потреба од компромиси. Или кога не сака да ги направи, зашто е сигурен дека тие би го оддалечиле од него самиот. Кишиштоф Кишловски најмногу е свој во времето кога го сними циклусот ТВ-филмови наречен ДЕКАЛОГ, составен од десет кратки остварувања во вкупно траење од 584 минути. Секој од нив ѝ е посветен на по една божја заповед, а сите тие заедно функционираат како една целина, иако и кога се гледаат на парче целовитоста и самостојноста им е обезбедена и не е неопходно да се бараат „заеднички именители“ меѓу нив.

КРАТКИОТ ФИЛМ ЗА УБИВАЊЕТО се појави првпат на Канскиот фестивал 1988-та и ја ничкоса филмска Европа. Неговата суровост, грубост и грдотија го срушија етаблираниот начин на гледање и просудување на филмовите. КРАТКИОТ ФИЛМ ЗА УБИВАЊЕТО поседуваше убојна острица и одлучност таа да се забодува. Без одбранбени механизми и системи наспроти неа Европските гледачи „се предадоа“ - филмот на Кишловски им го наруши нивниот дотогашен емотивно-ментален склоп и ги постави на друго рамниште критериумите за естетско и морално вреднување. Таа година режисерот ја доби наградата за најдобра режија во Кан, а неговиот филм го доби првиот „Феликс“ (најголемата филмска европска награда) во историјата на ова признание. Се очекуваше многу во тој момент од чудниот Полјак. И се дочека. Следеше ДЕКАЛОГОТ што го сними во текот на двете години потоа. Благодарение на десетте кратки играни филма од ДЕКАЛОГОТ, светот ретроградно го откри она што и дотогаш постоело, а немало кој да го види, сфати и признае за исклучително вредно. Оти пред ДЕКАЛОГОТ, режисерот Кишловски (роден 1941 година во Варшава), дипломец на Високата школа за филм, телевизија и театар во Лоф (1969 година) има сработено голем број документарни филмови, повеќе телевизиски и уште играните долгометражни КИНОАМА-

ТЕР, СЛУЧАЈ, БЕЗ КРАЈ. Речиси сите од ред тешко реализирани (затоа што Кишловски не бил никогаш миленик на полските власти) и молкома пречекувани и испраќани од страна на гледачите и критиката. Едноставно не им се допаѓал: темен, строг и остар каков што е во своите дела. Нему, пак, не му се допаѓало да стори што и да е за да им се допадне и не се согласил да ги „бојосува“ со светли, весели и привлечни бои филмовите за кои сметал дека треба да ја регистрираат чистата и гола стварност.

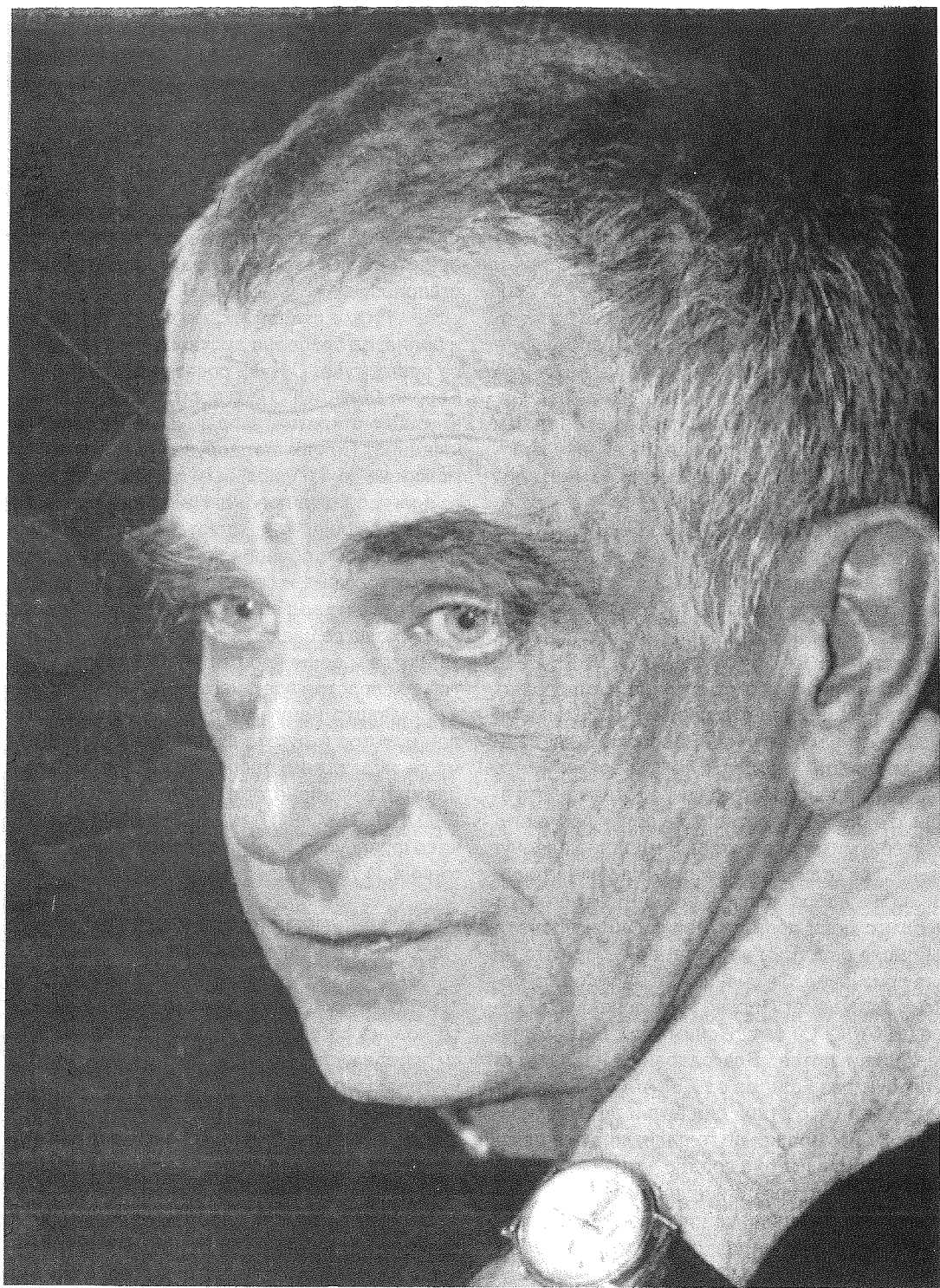
Туѓата стварност, кога е темна, мачна и болна, од безбедна дистанца многу полесно се проголтава. Оттука сосем природно е што Европа ДЕКАЛОГОТ го прогласи за свое ексклузивно откритие, а Франција го „посини“ генијалниот Полјак, додворувајќи му се на сите можни начини и ширејќи ги преграките за да го приграби што повеќе. На француската кинематографија, кон крајот на минатата деценија сосема обезличена, слабокрвна, млака и истрошена и беше потребна свежа крв, живо месо и тврд залак што ќе треба долго и жестоко да се цвака за да може да се проголта. Затоа ѝ беше неопходен Кишловски и затоа се спростре пред него.

Зошто нему му требаше новиот лагоден простор и луѓето што го ценат, сакаат и му се нудат, не е тешко да се претпостави. Заемната наклонетост резултира со филмот ДВОЈНИОТ ЖИВОТ НА ВЕРНИКА, снимен како француско-полска копродукција во 1991 година. И тогаш почна напуштањето.

МЕЃУПРОСТОР: КОГА ПОЧНА НАПУШТАЊЕТО

„Колку што стареам и созреваам толку сè повеќе се ослободувам од стварноста. И се приближувам кон она што не е јасно, што е мистериозно, она во што се сомневам и претчувствувам. Надворешното не постои, а јас на филмската лента го пренесувам само она што ме интересира, што се наоѓа во мојата глава и во мојата внатрешност“.

Ова се негови зборови од тоа време - времето на меѓупросторот, времето кога почнува да минува од една фаза во друга, сè уште, близок до самиот себеси, ама со секој нов чекор сè подалеку од себеси. Сè подале-



На 3 март годинава: во знакот на рибите - Кшиштоф Кишловски

ку. Можеби и во насловот на филмот работен токму тогаш, **ДВОЈНИОТ ЖИВОТ НА ВЕРОНИКА**, а можеби и во приказната, и во неговата порака е втисната суштината на преодот од едниот во другиот Кишловски, или токму моментот на нивното „преклопување“ пред конечната разделба?

Не можеше туку така да ја остави зад себе Полска и да го напушти Полјакот во себе за да се престори во Французин. Филмот е составен од две паралелни приказни за две Вероники, или за една двојна, родени во ист ден, иста година и ист час на две различни места. Едната во Краков, другата во Париз. Нивните животни стории се различни. Единствената сличност, сличност до идентичност, е талентот за пеење што ги разликува од сите други, што ги одвојува, - нивниот вонвременски, „космички“ глас, што ги фасцинира слушателите, доаѓајќи којзнае од кои непознати предели, височини и длабочини и заминувајќи кон истите места недостапни за обичните смртници.

Битно е да се знае овој дел од приказната: Вероника, девојката од Полска го наметнува постоењето на некоја друга, што е дел од неа, а не ја познава, не знае ни дали постои, ни каде, ама го чувствува нејзиното присуство. „Чувствувам дека не сум сама“ - вели таа, но не умеа да си го објасни тоа чувство. Ниту, пак, што значи да чувствува дека не си сам, туку дека те има уште на едно место, уште во еден друг облик, со иста суштина. При еден јавен настап, пеејќи се онесвестува и умира. Крај е на Вероника од Полска. Но нејзината приказна продолжува во Париз, во животот на двојничката, Французинката Вероника. Таа го „фаќа“, со помош на некои непознати за неа преносни системи, мигот на смртта што се случила во Краков. Не знае дека е смрт и не знае кој умрел и каде. Знае само дека е бескрајно тажна, „неоправдано“ и ненадејно. Вели: „Одеднаш се почувствував сама. Како некој да заминал од мојот живот“. И во истиот миг решава да престане да пее. „Не знам зошто ја носам оваа одлука - му соопштува на својот професор по пеење - ама сигурна сум дека така ќе биде. Нема веќе никогаш да пеам“.

Може да се претпостави дека во спровитивно би умрела, и дека слушајќи го својот

внатрешен глас што ја опоменува, низ примерот на нејзината полска двојничка, ја избегнува смртта.

Самиот Кишловски не го послуша гласот на сопствениот филм. Ја пушти во оптек пораката, ама одби да ја прими: продолжи да снима филмови. Француски, не свои. Негови се толку колку што успеа да се убеди дека останал свој и непроменет. Ама не беше така. **ТРИТЕ БОИ: СИНО, БЕЛО, ЦРВЕНО**, што ги направи од 1992 до 1994 година го имаат за автор оној другиот Кишловски многу туѓ на Кишловски од времето на **ДЕКАЛОГОТ**, на неговите десет божји заповеди на кои не им останала верен, „умирајќи“ за првпат во својата Полска. Во „својата“ Франција „умре“ вторпат, оној ден кога реши и објави дека ќе престане да снима.

ОТКАКО ЗАМИНА

Замина откако се нафати да ги работи **ТРИТЕ БОИ**. Се отклони од „својата точка“: „Се обидувам да го извалкам овој свет, оти се е убаво, дури и премногу убаво“. Тргна во обратен правец - да ги „разубавува“ сопствените дела. И во насловот на трилогијата ги втисна зборовите што означуваат бои. Ги смени дотогашните агли на снимање, карактеристични за него, ги исфрли од употреба филтрите со чија помош природната светлина и боите ги „премачкуваше“ со зеленикаво-жолтеникави нијанси, што на сликата ѝ додаваат разболаност, „нечистотија“, грдост, грубост и суровост. Ја смекна сопствената острица, го ублажи до непрепознавање резот, ги дотера до перфекција деталите, ги препегла. **ТРИТЕ БОИ** се наконтени помодарки нашминкани и намирисани по најнова европска мода. Неговите полски филмови, наспроти овие новопечени „Французинки“ личат на работнички во фабрика со испукана кожа на рацете и кал под ноктите. Ама личат на него од времето пред да замине. **БОИТЕ** личат на Кишловски „заминатиот“, направени така што да можат да му се допаднат на разгалеениот западен свет. Додворувачки направени.

Со **БЕЛОТО**, **ЦРВЕНОТО** и **СИНОТО** го постигна тоа што никогаш пред тоа во Полска не му успеваше: да ги полни киносалите, да биде наградуван и славен на големите европ-

ски фестивали, да им се допаѓа на луѓето. Не да ги разболува, растревожува и распарчува како со ДЕКАЛОГОТ, туку да ги допре нежно, патем и потоа да ги остави намира. Влезе во трендот, ја „фати“ формулата, го употреби „штосот“ - да се биде таков каков што другите сакаат да бидеш, таков каков што полесно ќе те прифатат. Генијален каков што беше, не му беше тешко да ја игра играта. Му беше тешко што умира. Чувствуваше дека е осамен по смртта на својот полски „двојник“, слично на неговата француска Вероника по смртта на Вероника од Краков.

Не му се допаѓаше кога од него бараа да ја демистифицира мистиката во неговите филмови. Тврдеше дека нема ништо мистично, сè е стварно, сето тоа се случува во животот, велеше. Не му веруваа. Бараа докази. Не

можеше и немаше желба да им ги даде, оти престана да си верува себеси. Откако замина.

Дури подоцна умре конечно и без шанси за повторни умирања. Уморен од заминувања и некако задоволен што ТОА конечно заврши. Имаше впечаток дека Господ сака да го заврши своето дело и знаеше дека некои ќе зажалат кога сето тоа ќе оди по ѓаволите.

Имам впечаток дека самиот тој сакаше да го заврши своето дело и дека затоа престана да живее. Имаше право: многумина зажалија кога сето тоа отиде по ѓаволите.

Погледнете го уште еднаш на последната фотографија од неговиот живот. Не е тоа лице на човек кој жали што си оди. Веќе е отиден. А, овој текст е збогување со Кшиштоф Кишловски од времето кога, сè уште, беше тука: кога беше свој.

КШИШТОФ КИШЛОВСКИ (Krzysztof Kieslowski) 1941 - 1996 **филмографија**

- 1969 - ОД ГРАДОТ ЛОЌ (Z MIASTA LODZA), режија, краток филм
- 1970 - БЕВ ВОЈНИК (BYLEM ŻOLNIERZEM), режија, краток филм
 - ФАБРИКА (FABRYKA), режија, краток филм
- 1971 - ГОСПОДАРИ (GOSPODARZE), режија, краток филм
 - ПРЕД ТРКАТА (PRZED RAJDEM), режија, краток филм
- 1972 - РЕФРЕН (REFREN), режија, краток филм
 - РАБОТНИЦИ 71 - НИШТО ЗА НАС БЕЗ НАС (ROBOTNICY 71 - NIC O NAS BEZ NAS), корежија, краток филм
- 1973 - СИДАР (MURARZ), режија, краток филм
- 1974 - РАДИОГРАФИЈА (PRZESWIETLENIE), режија, краток филм
 - ПРВА ЉУБОВ (PIERWSZA MIŁOŚĆ), режија, краток филм
- 1975 - ЖИВОТОПИС (ZYCIORYS), режија, краток филм
 - ПЕРСОНАЛ (PERSONEL), режија и сценарио, ТВ филм
- 1976 - УДАР (KLAPS), режија, краток филм
 - СПОКОЈСТВО (SPOKÓJ), режија, игран филм
 - БОЛНИЦА (SZPITAL), режија, краток филм
- 1977 - ЛУЗНА (BLIZNA), режија, игран филм
- 1978 - СЕДУМ ЖЕНИ ВО РАЗЛИЧНИ ДОБИ (SIEDEM KOBIEŃ W RÓŻNOWIEKU), режија, краток филм
 - ОД ГЛЕДИШТЕТО НА НОЌНИОТ ЧУВАР (Z PUNKTU WIDZENIA NOCNEGO PORTIERA), режија, краток филм
- 1979 - КИНОАМАТЕР (AMATOR), режија, сценарио, дијалог, игран филм
- 1981 - СЛУЧАЈ (PRZYPADK), режија, сценарио, игран филм
 - ДОЛГ РАБОТЕН ДЕН (DLUGI DZIEŃ PRACY), режија
- 1984 - БЕЗ КРАЈ (BEZ KONCA), режија и сценарио, игран филм
- 1988 - ДЕКАЛОГ (DEKALOG), режија и сценарио, ТВ серија
 - КРАТОК ФИЛМ ЗА УБИВАЊЕ - Декалог 6 (KRÓTKI FILM O ZABIJANIU), режија и сценарио, игран филм
 - КРАТОК ФИЛМ ЗА ЉУБОВТА - Декалог 5 (KRÓTKI FILM O MIŁOŚCI), режија и сценарио, игран филм
- 1990 - ГРАДСКИ ЖИВОТ (CITY LIFE), режија на сторијата „Седум дена во неделата“, омнибус
- 1991 - ДВОЈНИОТ ЖИВОТ НА ВЕРОНИКА (LA DOUBLE VIE DE VERONIQUE), режија и сценарио
- 1992 - ТРИ БОИ СИНО (TROIS COULEURS BLEU), режија и сценарио, игран филм
- 1993 - ТРИ БОИ БЕЛО (TROIS COULEURS BLANC), режија и сценарио, игран филм
 - ТРИ БОИ ЦРВЕНО (TROIS COULEURS ROUGE), режија и сценарио, игран филм

МИРОСЛАВ ЧЕПИНЧИЌ

УДК 791.44.071.2+792.73.071(73)(049.3)

Кинопис 14(8), с. 101-105, 1996

НЕСПОКОЈОТ НА ЗАСТАНАТАТА ИГРА

(БЕЛЕШКИ ЗА ТВОРЕШТВОТО НА ЏИН КЕЛИ)



За неодамна починатиот танчер, кореограф, глумец и филмски режисер Џин Кели и за неговото, над сè, плодносно творечко присуство во оформувањето на еден специфичен филмски жанр, постојат мноштво евидентни сведоштва. Благодарение токму на овој филмски жанр, неговите единствени дострели во кореографска и танчерска смисла, остануваат како доказ дека филмот понекогаш може да ги зафати и скроти вечноста и убавината на движењето. Сведоци сме, исто така, дека Џин Кели заедно со една група во која спаѓаат и Стенли Донен, Фред Астер, Базби Беркли, Винсенте Минели, Чарлс Волтерс, Џорџ Сидни и Боб Фоси, го создадоа и наполно во кинестетска смисла го афирмираа овој ревијален филмски жанр, таканаречен „мјузикл“, кој што многу придонесе во заповставената оригиналност на американската кинематографија.

Постојаноста на овој жанр и неговата естетска опстојност се должат секако и на неговата популарност кај публиката. Сето тоа, се разбира, го овозможи пробивањето на звучната техника во филмот. Меѓутоа отпрвин, поради „тромоста“ и неусовршеноста на тонските апаратури, музичкиот филм ќе трпи од извесна наметната статичност, која во многу нешта отстапуваше од архетипот преземен од оперетската и кабаретската сцена. Но набргу и многу подинамично од сите преостанати филмски жанрови, музичкиот филм

успева да еволуира во вистинска кинестетска форма.

Џин Кели, секако, е еден од видните соучесници во овој неодминлив процес кој се стремеше кон што поекспресивен облик на мјузиклот во кого играчкиот елемент ќе биде негов ненадоместлив придружник. Тој, инаку, заврши класични балетски студии и едно време и самиот држеше балетска школа во околината на својот роден Питсбург. Но неговата несопирлива танчерска имажинација упорно бараше нови изразни простори. Така, некаде во почетокот на четириесеттите години Џин Кели ќе се најде во Њујорк и веднаш ќе земе учество во низа продукции на театарско-ревиската Мека, Бродвеј. Нема сомневање дека токму тука за Џин Кели настанува барање на сопствениот стил на игра, па и некој вид кристализација на неговиот танчерски израз кој нема да остане незабележан во една од неговите први насловни креации во тогаш популарниот мјузикл, ПРИЈАТЕЛОТ ЏОЕ. Набргу по овој успех тој добива покана од Холивуд и таму ќе го реализира својот прв филм ДИ БАРИ БЕШЕ ДАМА, кој ќе го означи и неговиот прв контакт со режисерот Винсенте Минели, несомнено значаен и за двајцата. Нивната ретко успешна соработка понатаму, во многу елементи, навистина, ќе го оплемени овој жанр.

Музичкиот филм, инаку, во своето траење памети многу приврзаници. Главно тоа се

режисери и кореографи, кои својот афинитет кон музиката и играта ќе настојуваат да го пласираат во своите филмови, како едно искрено воодушевување од магијата што ја донесува средбата на сликата, музиката и движењето, без да забележат дека при таа средба нивната творечка интервенција едноставно се претвора во еден вид емотивно искуство. Исто така, често се случувало во овој жанр, режисерите и кореографите со поголем или помал успех, да се обидуваат, музичко-балетската компонента да ја интегрираат во ритмот на визуелното ткиво на својот филм, се разбира, сè со намера да го изнајдат нејзиното вистинско место во контекстот на целото дејствие. Дилемите од оваа природа претставуваат и некој вид жанровска кодификација на мјузиклот.

Искуствата на Џин Кели од неговите почетоци во Холивуд, зборуваат токму за неговото, пред сè, луцидно приспособување на сопствените играчки квалитети кон жанрот кој еволуира во тоа време. Потврда за тоа се и неговите следни креации пак во соработка со Минели: ДЕВОЈКА ОД НАСЛОВНАТА СТРАНА (COVER GIRL), потоа ЈОЛАНДА И КРАДЕЦ (JOLANDA AND THE THIEF) и ПИРАТ (THE PIRATE), кои што несомнено претставуваат успешни жанровски остварувања.

Веќе во тоа време, продуцентите сè повеќе настојуваат Кели, во филмовите во кои настапува, да ја преземе и функцијата на кореограф. Неговите креативни потенцијали на овој план стануваат сè поизразени, а неговиот стил на игра осцилира некаде помеѓу класичната балетска експресија измешана со елементите на американските фолклорни игри. Но вистинскиот елемент во тоа стилско барање за Кели претставува проблем кој гласи - како таа балетска експресија, суштински наменета за театарската сцена која ги поседува сите три димензии, со максимална танчерска ефектност да се адаптира кон филмскиот кадар ограничен на само две димензии. Успешното пред сè, драматуршко совладување на оваа стилска противречност, можеме да го проследиме во филмот ВО ГРАДОТ (IN THE TOWN), каде што Кели настапува со Френк Синатра и повторно соработува со Минели, но овојпат во екипата се наоѓа и режисерот Стенли Донен, кој од овој филм па ната-

му е веќе интегрален член на митологијата што овој филмски жанр ја презентира како еден од најатрактивните спектакли на нашето време.

Имено, тоа веќе не е период на формалното конституирање на мјузиклот, туку тој е веќе еден автохтон жанр во рамките на една поголема жанровска целина на музичките филмови. Среќната синтеза што се случи помеѓу сликата и музиката, движењето и мелодијата, резултира со една мошне успешна кинестетска структура создадена од несекојдневниот спој на ритмичките елементи на филмскиот исказ и ритмот на една музичка партитура, за оваа цел прилагодена кон живата слика. Музичката комедија со таквото прилагодување се здоби со една стилизација што ја направи Кели, пред сè, на кореографски план, во која помеѓу декорот, танцот и, се разбира, музиката, не беше запоставен ниту дијалог. Така ВО ГРАДОТ, претставуваше една своевидна иновација во веќе изградената стилистика на жанрот. Како што може лесно по гледањето на овој филм да се разбере, особено за попасионираниот приврзаник на овој жанр, ВО ГРАДОТ, означуваше тотална пресметка со дотогашната традиционална синтакса на мјузиклот; раскинување на некои веќе изветвени рамки, кои набргу станаа претесни за играта што сакаше да ја реализира Џин Кели.

Веќе овде се насетува она чувство, што го поседуваше не баш секој претставник на овој жанр. Станува збор, секако, за одредено сфаќање кое на светот и на животот му придава претстава за една вечна и универзална игра. Секако сфаќање старо колку и човекот, колку и неговата свесна активност. Тоа е така бидејќи, а ова не е само хипотеза: првата човекова свесна, интелектуална активност е онаа деликатна дистинкција помеѓу принудата и играта, помеѓу потребата и задоволството.

Понатаму, кон Келиевите несомнени успеси го вбројуваме бездруго и филмот АМЕРИКАНЕЦОТ ВО ПАРИЗ (AN AMERICAN IN PARIS), синкретичко остварување повторно во тандемот со Минели, кој ќе му донесе и „Оскар“. Во ова дело имаме дотогаш ретко досегнато стилско-ритмичко единство во кое музиката, ликовните елементи на кадарот и играта се преплетуваат, творејќи низ текот



Џин Кели

на целото дејствие, еден сосема невообичаен, екстатичен визуелен каледоскоп, во кој играта на Џин Кели и Лесли Карон има доминантна улога.

Некои битни драматуршки елементи во оваа фаза на кариерата на Кели, се разбира, овде се транспонирани во една нова функција, функција на доследната стилизација на ре-

алните животни глетки, со кои музичката комедија, всушност, манипулира и кои се нејзина почетна основа. Таквата транспозиција на реалноста во игра, значи творење на едно движење лишено од сите прагматични атрибути освен неговото голо траење во просторот. Претворање на катадневниот животен ритам во нешто што го надраснува, со самото тоа што го ослободува од еден добро познат и навикнат каузалитет и му дава, макар само за миг, можност да постои сам за себе. Сево ова е мошне воочливо во филмот **ДА ПЕЕМЕ НА ДОЖДОТ** (SINGIN' IN THE RAIN), еден од најголемите успеси овојпат на тандемот Кели-Донен. Приказната во него со малку супериорна носталгичност зборува за Холивуд од епохата на немиот филм и за пробивањето на звукот во филмските студија. Присутна е тука и иронијата на она што не остава горчливи траги зад себе. Во доста детали се чувствува и обид сатирата да биде акцентирана преку играта што маестрално ја изведуваат Џин Кели и Доналд О'Конор.

Нешто подоцна истиот тандем Кели-Донен го снимиле и филмот **ВРЕМЕТО СЕКОГАШ Е УБАВО** (IT'S ALWAYS FAIR WEATHER), дело кое на некој начин излегува надвор од контекстот на жанрот, макар што формално му припаѓа. Имено, тоа е мјузикл со нагласени драмски елементи во својата структура каде што Кели се впушта во уште една своја творечка авантура.

Сепак, синтеза на сите дотогашни Келиеви искуства во изработка на музички филм, претставува филмот **ПОКАНА ЗА ТАНЦ** (INVITATION TO A DANCE). Всушност, овде се работи за музички омнибус составен од три приказни, драматуршки и стилски различно конципирани, низ кои води личноста на Кели, овојпат и како кореограф, и како режисер. Овој филм недвосмислено го потврдува сиот раскошен играчки талент на Кели како и неговите богати кореографски квалитети. Сиве овие доблести Кели и понатаму ќе ги манифестира во своите филмови **ХЕЛОУ ДОЛИ** (HELLO DOLLY) и **КАНАДУ** (XANADY).

Ќе биде интересно да се спомне дека Кели со ист успех настапил во низа филмови само како драмски актер. Така, нашата публика ќе го памети како Дартањан во **ТРОЈЦАТА МУСКЕТАРИ** (THE THREE MUSKETEERS), потоа во филмовите **СО ГАВОЛОТ СЕ ТРОЈЦАТА** (THE DEVILS MAKE THREE), **ГАЛЕБИТЕ НАД СОРЕНТО** (THE SEAGULS OVER SORENTO) и **ДЕВОЈКИ** (LES GIRLS). Па, сепак, зборувајќи за Џин Кели како за творец на мјузиклот, кој како играч, кореограф и режисер го привеле овој жанр до определено естетско и креативно ниво, безусловно треба да се констатира дека Кели тоа го стори благодарение на неговиот играчки талент и на мошне оригиналниот творечки концепт за овој жанр. Но секоја игра има и свој крај, за Кели таа е застаната, за нас, пак, останува запаметена.

ЏИН КЕЛИ (Gene Kelly) 1912 - 1996 филмографија

- 1942 - ЗА МЕНЕ И ЗА МОЈАТА ДЕВОЈКА (FOR ME AND MY GIRL), улога
- 1943 - КРСТОТ ОД ЛОРЕН (THE CROSS OF LORRAINE), улога
 - ДИ БАРИ БЕШЕ ДАМА (DU BARRY WAS A LADY), улога
 - ПИЛОТ БРОЈ 5 (PILOT No. 5), улога
 - ИЛЈАДА ИЗВИЦИ (THOUSANDS CHEER), улога и кореографија
- 1944 - БОЖИКНИ ПРАЗНИЦИ (CHRISTMAS HOLIDAY), улога
 - ДЕВОЈКА ОД НАСЛОВНАТА СТРАНИЦА (COVER GIRL), улога и кореографија
- 1945 - КРЕВАЈ СИДРО (ANCHORS AWEIGH), улога и кореографија
- 1946 - БРОДВЕЈСКИ ПРИКАЗНИ (ZIEGFELD FOLLIES), улога
- 1947 - ЖИВОТ НА ВИСОКА НОГА (LIVING IN A BIG WAY), улога и кореографија
- 1948 - ГУСАР (THE PIRATE), улога и кореографија
 - ТРОЈЦАТА МУСКЕТАРИ (THE THREE MUSKETEERS), улога
 - ЗБОРОВИ И МУЗИКА (WORDS AND MUSIC), улога и кореографија
- 1949 - ВО ГРАД (ON THE TOWN), улога, кореографија и режија
 - ПОВЕДИ МЕ НА БЕЈЗБОЛ (TAKE ME OUT TO THE BALL GAME), улога, косценарист и кореографија
- 1950 - ЦРНА РАКА (BLACK HAND), улога
 - ЛЕТЕН ТЕАТАР (SUMMER STOCK), улога и кореографија



Цин Кели во ДА ПЕЕМЕ НА ДОЖДОТ (1952)

- 1951 - АМЕРИКАНЕЦ ВО ПАРИЗ (AN AMERICAN IN PARIS), улога и кореографија
- ОВА Е ГОЛЕМА ЗЕМЈА (IT'S A BIG COUNTRY), улога
- 1952 - ЃАВОЛСКА РАБОТА (THE DEVIL MAKES), улога
- УБАВО Е ДА СЕ ЛЌУБИ (LOVE IS BETTER THAN EVER), улога
- ДА ПЕЕМЕ НА ДОЖДОТ (SINGIN' IN THE RAIN), улога, кореографија и режија
- 1954 - БРИГАДОН (BRIGADOON), улога и кореографија
- ГАЛЕБИТЕ НАД СОРЕНТО (CREST OF THE WAVE/SEAGULLS OVER SORRENTO), улога
- ДЛАБОКО ВО МОЕТО СРЦЕ (DEEP IN MY HEART), улога
- 1955 - ВРЕМЕТО СЕКОГАШ Е УБАВО (IT'S ALWAYS FAIR WEATHER), улога, кореографија и режија
- 1957 - ПАТ НА СРЕКАТА (THE HAPPY ROAD), улога, режија и продуцент
- ПОКАНА ЗА ТАНЦ (INVITATION TO THE DANCE), улога, кореографија, режија и сценарио
- ТАНЧЕРКИ (LES GIRLS), улога и кореографија
- 1958 - ЛЌУБОВТА НА МЕРЌОРИ МОРНИНГСТАР (MARJORIE MORNINGSTAR), улога
- НЕШТО ЗА „ТАНЧЕРКИТЕ“ (SOMETHING FOR THE GIRLS), краток филм, улога
- ТУНЕЛ НА ЛЌУБОВТА (THE TUNNEL OF LOVE), режија
- 1960 - СЛЕДИ ГО ВЕТРОТ (INHERIT THE WIND), улога
- АЈДЕ ДА ЛЌУБИМЕ (LET'S MAKE LOVE), улога
- 1962 - ЖИГО (GIGOT), режија
- 1964 - ТАА И НЕЈЗИНИТЕ МАЖИ (WHAT A WAY TO GO!), улога и кореографија
- 1967 - ВОДАЧ ЗА ОЖЕНЕТИ МАЖИ (A GUIDE FOR THE MARRIED MAN), режија
- 1969 - ХЕЛО, ДОЛИ (HELLO, DOLLY!), режија
- 1970 - НЕ ЗАКАЧАЈ ГО КАУБОЈОТ ДОДЕКА ВОДИ ЛЌУБОВ (THE CHEYENNE SOCIAL CLUB),
режија и продуцент
- 1973 - 40 КАРАТИ (40 CARATS), улога
- 1974 - ОВА Е ЗАБАВА (THAT'S ENTERTAINMENT!), улога
- 1976 - ВРЕМЕ ЗА ШОУ (IT'S SHOWTIME), улога
- 1976 - ОВА Е ЗАБАВА II (THAT'S ENTERTAINMENT II), режија и наратор
- 1977 - ДА ЖИВЕЕ КНИВЕЛ (VIVA KNIEVEL!), улога
- 1980 - КСАНАДУ (XANADU), улога и музика
- 1981 - РЕПОРТЕРИ (REPORTERS), улога
- 1982 - НЕШТО ВО СРЦЕТО (ONE FROM THE HEART), приказна и музика
- 1985 - ОВА Е ТАНЦУВАЊЕ (THAT'S DANCING!), улога
- 1988 - ЗАМИНУВАЊЕ ВО ХОЛИВУД - ВОЕНИ ГОДИНИ (GOING HOLLYWOOD: THE WAR YEARS), улога

ФЕСТИВАЛСКИ ПАРАЛЕЛИ

(ЗА ФЕСТИВАЛИТЕ ВО КАН, ЛОНДОН, ВИЕНА И ВАЈАДОЛИД - 1995)



■ 48. ФИЛМСКИ ФЕСТИВАЛ ВО КАН

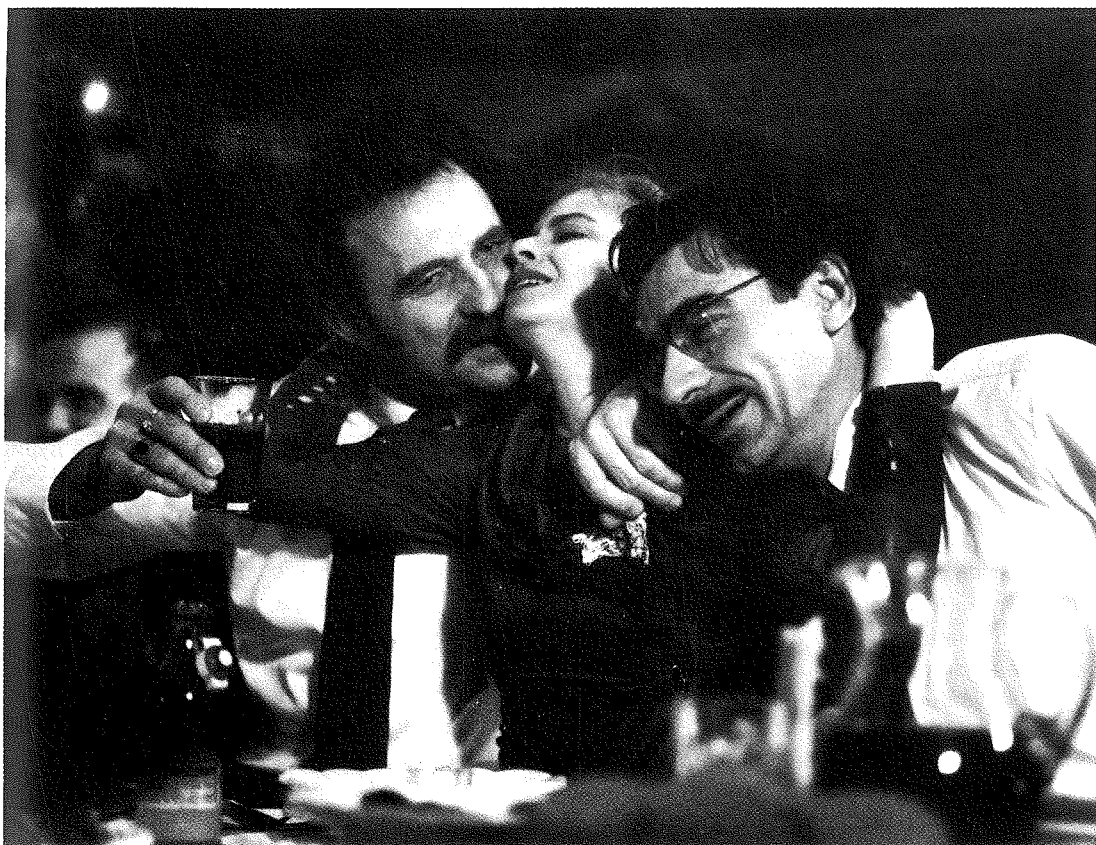
За фестивалите од првата светска А категорија како Канскиот, Венецијанскиот, Берлинскиот, имајќи ја предвид нивната голема традиција и сето она што во текот на неколкуте повоени децении ѝ го понудија на светската филмска антологија, критериумите на оценувањето на презентираниите едногодишни фестивалски изданија се логично во рангот на нивниот престижен статус и оттаму со право критиката во вреднувањето на понудените филмови тргнува со таквите однапред поставени репери. Од спомнатите три водечки фестивали со натпреварувачка конкуренција, видливо, секој за себе води сметка да селектира што е можно поквалитетни филмови демонстрирајќи ја на тој начин својата моќ во однос на другите два фестивала при што мора да функционира и нивната меѓусебна тивка „војна“ за обезбедување најквалитетни филмови од најновата светска филмска продукција. А бидејќи фестивалите отсекогаш го имале двојството на промотери на филмската уметност и естетика и воедно на филмската комерцијала, што ќе рече, прикажаните филмови од нивните програми по освојувањето и на некоја награда полесно и поефектно да го пробијат патот до светската дистрибуција и репертоарски успех што ќе значи профит за продуцентите и за авторите, па затоа на селекторите не им е сеедно какви

филмови ќе имаат во конкуренцијата или на другите придружни програми пред сè од водечките европски кинематографии: британската, италијанската или француската, а посебно од најголемата, водечката американска. Откако лани во Кан дојде до мал „курцшлус“ меѓу канските организатори и американските Мејџерси, иако како преодна утеха беше освојената „Златна палма“ за нехоливудскиот ЕВТИНИ ПРИКАЗНИ на Тарантино, веднаш се почувствува „селидбата“ на Америте од Кроасета на венецијанското Лидо. По тоа непријатно искуство, соочен со „губењето“ на толку потребните американски моќници и со намера да го намали интензитетот на нивното преселување на Лидо, директорот Жил Жакоб на 48-от Кански фестивал веднаш се потруди да ги врати Американците кои видливо доминираа во Главната програма дури со рекордни десетина филмови од кои: МРТОВ ЧОВЕК (DEAD MAN) на Џим Џармуш, ЕД ВУД (ED WOOD) на Тим Бартон, (во обата игра Џони Деп, а Мартин Ландау во Кан дојде со веќе освоениот „Оскар“ за споредна улога - како Бела Лугоси), ДЕЦА (KIDS) деби филм на режисерот Лери Кларк и АНГЕЛИ И ИНСЕКТИ (ANGELS & INSECTS) на Филип Хас во конкуренцијата и дури 5 филмови надвор од конкуренција како специјални сеанси: ОБИЧНО ОСОМНИЧЕНИ (THE USUAL SUSPECTS) на режисерот Брајан Сингер, ДА СЕ УМРЕ (TO DIE FOR) на Гус Ван Сент, ДЕСПЕРАДО на

Барбет Шредер и лошата вестерн-комедија со која ама баш не мораше да биде заклучен Канскиот фестивал БРЗИОТ И МРТВИОТ (THE QUICK AND THE DEAD) на режисерот Сем Раими, со Шерон Стоун која, според стратегијата на Жил Жакоб, требаше да биде завршна гламур-свезда, што беше погрешно пресметано, бидејќи филмот на Раими е очен и, воопшто, не беше на нивото на еден кански учесник, а понајмалку со почест да биде филм на затворањето. Но и тоа говори за додворувањето што Жакоб морал да им го направи на Американците за така масовно да се вратат на Кроасета, признавајќи им дека без нив и нивните пари градот домакин и фестивалот, воопшто, го немаат потребниот материјален стимул. Дали по секоја цена? Очигледно не, што нам барем ни е јасно ако не на Жил Жакоб.

АНЕМИЧНА ГЛАВНА ПРОГРАМА

Самиот факт дека во врвот на 48-от Кански фестивал се најдоа двата контроверзни филма: добитникот на „Златната палма“ АНДЕРГРАУНД на Кустурица и веднаш до него ПОГЛЕДОТ НА ОДИСЕЈ (TO VLEMMMA TOU ODYSSEA) на Гркот Ангелопулос доволно говорат за нивото на квалитетот на Главната програма. Посебна приказна е филмот на Ангелопулос на чиј блеф, по инерцијата од досегашните филмови и на препознатливиот синеастички сензибилитет, наседна поголем дел од критиката, чија општа култура и степен на интелигенција беа флагрантно тестирани токму во случајот на филмот ПОГЛЕДОТ НА ОДИСЕЈ, кој под тенкиот слој на „ангажираност“ и „солидарност“ со трагедијата на градот маченик Сараево, ја откри памфлет-



ПОДЗЕМЈЕ - АНДЕРГРАУНД на Емир Кустурица

ската манипулација во името на грчката кауза и што е уште потрагично за калибарот на еден Ангелопулос, тој си дозволил таков „луксуз“ да се стави полтронски во служба на дневната грчка политика што се потврдува во следново: Гордозвучното користење на феноменот на првиот снимател на Балканот, Милтон Манаки по чии „заборавени“, а фактички непостојни „фамозни“ три ролни ќе тргне во потрага режисерот-Американец од грчко потекло (Харви Кајтел) за според „мудрата“ формула на итриот кир-Ангелопулос да се трансформира по потреба, час како автентичниот режисер - Одисеј, час како Манаки, но сè со цел да се направи низата од априори зададените задачи за воспевање на големата грчка кауза. Така, во својата суштина филмот на Ангелопулос се поништува уште на стартот со присвојувањето, да не речам „крадењето“ на Милтон (Манакијас) како исклучително Грк и ништо друго. Дури на почетокот Ангелопулос како флагрантен фалсификат ќе ја „реконструира“ смртта на „големиот грчки патриот“ - Манаки на докот на солунското пристаниште покрај неговата камера, „заборавајќи“ притоа да ги информира белосветските „интелектуалци“ - критичари кои паднаа во транс по неговиот филм, за тоа дека Манакиевата Камера 300 се наоѓа во музејот во Битола каде што е и неговиот гроб. А пак „сиротите“ Битола и Македонија во филмскиот памфлет на Ангелопулос минуваат најлошо. Имено, Битола воопшто не се спомнува како таква, таа за Ангелопулос не постои, освен со грчкото име Монастири, па така измислениот режисер-Одисеј, откако не ќе може да ја премине еднострано блокираната, од грчката политика, граница со Македонија, патем таксистот што го вози да прокука заради „венењето“ на „несфатената“ Грција која почива на антички вредности, заедно да забележат како грчката полиција им ги враќа на Албанците нејзините бегалци-крадци во Грција, за по минувањето на границата со Албанија, таму во „фантомот“ град-Корица (а не Корча како што се вика овој албански град) на празниот плоштад да ја остави кутрата старица-Гркинка која поради албанскиот сталинизам не можела да си ги посети роднините - Грци во Албанија?! Кулминација на памфлетското испишување на зададената полит-филмска

задача Ангелопулос ќе има кога неговиот „мисионер на мирот“ режисерот - Одисеј со грчко педигре, во еден миг ќе ја изговори најпамфлетската реченица: „Ова е границата меѓу Албанија и Скопје...“ за потоа да се прошета низ „ничијата земја“, а фактички Република Македонија која што тој свесно не ја спомнува ниту именува, туку ја сведува на Скопје, според научената лекција на дневната грчка политика, доаѓајќи така до Монастири, кој, бидејќи не е Битола, премолчено испаѓа дека е град во Грција, што Ангелопулос ќе се потруди да го „потврди“, пуштајќи архивски филм во кој Манаки говори на грчки јазик. Режисерот Ангелопулос малку ќе „пушти срце“, доведувајќи го својот Одисеј на Скопската железничка станица, но не го „пушта“ да излезе од возот, зашто ќе треба да ја посети и Македонската кинотека и да му покаже на светот од каде потекнуваат старите филмови и камерата на браќата Манаки (тие во филмот се само Манакијас). Спикерот преку станичниот разглас најавува дека возот продолжува за Софија?! Патешествието на грчкиот Одисеј т.е. на програмираниот Одисеј на Ангелопулос, во Бугарија продолжува во стилот како и што започна, минувањето на границата е во сталинистички мрак, и таму Пловдив не е тоа туку со грчкото име, а лошиот бугарски граничар го корегира Одисејот-Грк дека дошол во Пловдив. Во Бугарија сега Одисеј (Кајтел) не е повеќе тоа туку Милтон кого сталинистичкиот бугарски режим сака да го ликвидира, зашто им бил верен само на Грците?! Откако некако ќе ја спаси главата од бугарскиот мрак, Одисејот на Тео ќе замине дури во Констанца во Романија, за и овде пак неслучајно да прикаже како едно грчко семејство е жртва на тоталитарниот режим на Чаушеску. Кутрите Грци, секаде каде што ги има сè некој ги малтретира, а Манаки - алиас Одисејот-режисер (всушност, алтер егото на Тео Ангелопулос) е сведок на тоа како ариевците - Грци го имале проклетство да се паднат на Балканот меѓу диви племиња далеку од цивилизираната Европа (алузија, со дневен печат, се разбира, и на припадништвото на денешна Грција на привилегираната 15-ка од Унијата), па дури еден Грк, како овој филмскиов - Одисеј, мора да шета низ темните Балкански вилаети во мисија на мирот. Колку наивно и

просирно?! Планот на Ангелопулос тече по зацртаниот ред, дури згора на сè, во пропагандниот фестивалски материјал се користи и географска карта за режисерот Тео да си обезбеди цврсто „алиби“ за „автентиката“ и за неговите „добри намери“. Од Констанца по Дунав грчкиот филмски Одисеј „случајно“ ќе се качи на еден шлепер кој „случајно“ ја пренесува огромната глава на Ленин од некој срушен споменик по паѓањето на комунизмот во некогашниот Варшавски пакт. Оваа секвенца Ангелопулос ја позајмил од спомнатиот филм на Макавеев „Горилата се капат на пладне“ или уште порано од секвенците на Вертов, но нема врска, тој мисли, а на тоа нареднува „силната“ критика, дека тој е оригинален. И така Харви Кајтел-Одисеј доаѓа по Дунав до „братскиот“ Белград кај „браќата“ Срби, но таму за позајмените архивски филмови на Милтон Манакс од некогашната Југословенска кинотека која, пак, тие филмови некогаш ги доби од Македонија, филмскиот трговец кир-Ангелопулос на пријателите од Белградската кинотека (притоа користејќи го името на автентичниот соработник на тамошната Кинотека Јовичиќ Стево кого во филмот го игра Љуба Тадиќ) не им се реванширал за сторената услуга за отстапувањето на филмовите на Милтон, па така Јовичиќ - алиас Љуба Тадиќ нема да биде посетет во самата Белградска кинотека, туку во амбиентот на некоја болница-лудница, во чиј растурен ентериер (од молерисувањето) „работи“ фанатичниот болен Јовичиќ. Својата „пацифистичка“ мисија Одисејот на Ангелопулос ќе ја круниса во Сараево. Како успева да влезе во градот во кој скоро е невозможно ни да се излезе ниту да се влезе, тоа само Тео знае; та нели во филмот секоја „метафора“ се толерира?! Таму во разрушениот град-фантом некојси стручен соработник на Сараевската кинотека Нино Леви, пред да биде убиен од „бед-гајсите“ во маглата, ќе успее да направи чудо, да ги „развије“ трите фамозни ролни, но бидејќи се измислени само како мамка во функција на грчката кауза, на грчкиот Одисеј-„пацифист“ не му останува ништо друго, туку филмскиот памфлет на Ангелопулос да го заокружи со лелекот над мртвото тело на кутриот Леви во стилот на грчките трагедии, но овојпат, за жал, со апропристичка примена и намена.

АНДЕРГРАУНД (ПОДЗЕМЈЕ) на Кустурица му ја донесе втората „Златна палма“ и покрај санкциите и политиката на земјата од чија средина доаѓа, СР Југославија и Белград. Пред фуриозното темпо на повеќе од тричасовната гротескно-фантазмагорична баража со поднасловот „Беше еднаш една земја...“, не можеше да одолее и жирито на чело со Жан Моро, кое ги имаше сите предиспозиции да му биде наклонето на Ангелопулос, но на крајот „Златната палма“ отиде во рацете на помалку контроверзниот филм, зашто, за разлика од памфлетската програмираност на ПОГЛЕДОТ НА ОДИСЕЈ, филмот АНДЕРГРАУНД, кој очигледно не обврзува сите да се согласуваат совидувањето на генезата и последиците од распаѓањето на Титова Југославија, барем му го остава правото на Кустурица да ја даде својата опција за која тој не крие дека е југо-носталгична и антифашистичка. Покритието за изворниот фашизам Кустурица го бара во автентичниот напад на Белград како главен град на Кралството Југославија од страна на Хитлеровата авијација, за потоа да се потпре и врз фактите од поствоената комунистичка Титова Југославија која се распаѓа по неговата смрт, а покритието, пак, за лудилото кое денес владее на нејзините простори го фокусира во граѓанско-братоубиствената војна на која ѝ кумувале колку домашните „непријатели“, толку и надворешните дипломатско-политички „делители на правдата“ на чело со јаловата мисија на ОН, за чија хипокризија Кустурица нема да има разбирање, па ќе стави равенство меѓу некогашниот Хитлеров фашизам со оној на јаловата политика на големите сили, во симболиката кога Лазар Ристовски, кој е своеобразно алтер-его на Кустурица, како инкарнација на југо-патриотот (што не мора да има функција на ламентација и алиби за дневната српска политика, на што оние кои не се согласуваат со таквото гледање и ќе му забележуваат) во крајната секвенца ќе го удри со глава претставникот на сините шлемови т.е. ОН, извикувајќи гневно за растурената му татковина: „Мајку ти јебем фашистичку!“ Тоа е водно и најголемата провокација што како поента ја срочува Кустурица. Дали најновите настани на боиштата на поранешна Југославија ќе го поткрепат и каков ќе биде расpletот на



КЕРИНГТОН на Кристофер Хемптон

војната која нема крај, останува да се види. Впрочем, Кустирица не е толку наивен како Ангелопулос да прави просирен памфлет, за што, исто така, може да добие обвиненија, побргу се има впечаток дека сака да биде апсолутно личен и да веруваме искрен во своето фантазмагорично доживување на АНДЕРГРАУНДОТ, во и околу распаднатата Титова Југославија, па оттаму, веројатно, има и право, барем, тој лично да верува во својата верзија и да се чувствува како човек кому земјата му е уништена, а тоа се и БиХ и неговото родно Сараево и конечно - непостојната Југославија, велејќи дека ќе умре како Југословен, а на апсурдот кога некој му го мери патриотизмот со повикот: „Да умре за својата земја“ - одговара со прашањето: која земја? - и дека е лудило некој да бара храброст од него, правејќи го притоа потенцијален посмртен херој со што иронијата на повторената историја а ла екс во сегашната СР Југославија или БиХ ги толкува во стилот: патриотизмот е последното прибежиште на никаквците.

Бледилото на Главната канска програма уште подрастично се потврди со тоа што некои режисерски марки не го дадоа очекуваното. Во прв ред високобуџетскиот воен спектакл РАНГУН (BEYOND RANGOON) на искусниот Џон Бурмен се доживува како веќе видено на познатата тема со воените жаришта и проклетствата од Индокина од поефектните филмови: ВОД на Оливер Стоун, ПОЛИЊА НА СМРТТА на Ролан Џофи, ГОДИНА НА ОПАСНОТО ЖИВЕЕЊЕ на Питер Вир и особено најспецифичниот од таа категорија филмови АПОКАЛИПСА СЕГА на Копола. Костимирираниот филм ЏЕФЕРСОН ВО ПАРИЗ (JEFFERSON IN PARIS) на, исто така, искусниот Џејмс Ајвори не ги повтори неговите претходно поефектни резултати, освен што курioзитетно не запознава со една етапа од животот и забранетите љубовни врски на еден од првите американски претседатели од неговиот престој во Париз. Од аспект на национална кинематографска презентација Британците, како и пред некоја година кога

триумфираа со филмовите: ДО ГОЛА КОЖА на Мајк Ли и ДОЖД ОД КАМЕЊА на Кен Лоуч, и во 1995 беа најдобри со трите претставника: ТАТКОВИНА И СЛОБОДА (LAND AND FREEDOM) пак на искусниот Кен Лоуч, кој по изминатите 6 децении прави реконструкции и анализа на причините за неуспехот на Шпанската граѓанска војна со отворената запрашаност: Каков ли ќе бил текот на настаните и како ли ќе се вртело тркалото на историјата ако бил победен Франковиот фашизам? Вториот и, веројатно, еден од најдобрите кански филмови е КЕРИНГТОН (CARRINGTON) на Кристофер Хемптон, ефектна драмско-психолошка ода за едно необично пријателство на две автентични личности од малку подалечното британско минато и костимирианиот ЛУДИЛОТО НА КРАЛОТ ЏОРџ (THE MADNESS OF KING GEORGE) на режисерот Николас Хитнер, со еднакво ефектни артистички креации, како и оние од КЕРИНГТОН. Од Американците, во конкуренцијата, најдобар впечаток оставија спомнатите ЕД ВУД, црно бела верзија на Тим Бартон за времето на немиот филмски Холивуд со евокација на личноста на Бела Лугоси и првенецот на Лери Кларк ДЕЦА (KIDS) кој скоро документаристички го опсервира феноменот на уличната тинејџерска делинквенција во американското урбано милје. Најновиот филм на Џим Џармуш МРТОБЕЦ (DEAD MAN) е можеби задоцнет неовестерн, чија појава има оправдување во постмодернистичката тотална демистификација на вестерн жанрот и на филмски создаваната „историја“ за американскиот див запад. Домаќините, Французите најпријатното изненадување го имаа во вториот филм по ред на талентираниот млад режисер Матје Казовиц. Неговиот ОМРАЗА (LA HAINE) е сурова вивисекција на урбаното животно зло, поточно филмот е обид да се откријат корените на омразата што ги генерира класно конфронтираното и социјално неправедното организирано западно општество, чии експлозии се случуваат на улиците на големите градови - Париз, конкретно. Во својот филм ВРЕМИЊА (WAATI) Малиецот Сулејман Сисе, како еден од поискусните и водечки африкански режисери, убедливо ја гради параболата за антиапартејдот со акцент врз настаните во Јужна Африка пред и по доаѓањето на

Мандела и, сè уште, актуелното прашање - колку црната и белата Африка можат да живеат заедно? Кинезот Жанг Јиму со најновиот филм ШАНГАЈСКА ТРИЈАДА (SHANGHAI TRIAD) не е на нивото на своите претходни филмови. Инаку, визуелно добро е сликан овој филм со содржинска специфика на прикажување на некогаш табу темата - за кинеската мафија со центар во европоидниот и подземно американизиран амбиент на Шангај. Своевидни разочарувања беа филмовите на двајца познати режисери: НЕОНСКА БИБЛИЈА (THE NEON BIBLE) на Теренс Дејвис и КОНВЕНТ (O CONVENTO) на португалскиот ветеран Мануел Де Оливеира.

■ 39-ТИ ЛОНДОНСКИ ФИЛМСКИ ФЕСТИВАЛ

Со прикажаните над 200 филмови во рамките на 39-ото издание во изминатата 1995-та година, Лондонскиот фестивал на фестивалите е без конкуренција најголемото собиралиште на светскиот филм чија програма во последната деценија, особено со доаѓањето на енергичната прва дама на фестивалот - критичарката Шила Витикер и нејзиниот соработнички селекторски штаб, претставува најкомпетентен барометар на најквалитетните достигнувања во едногодишната светска филмска продукција. По традиција, како Фестивал на фестивалите, ЛФФ не пропушта да им го презентира на своите верни приврзаници, кои во голем број се редовни членови-претплатници на НФТ (Националниот филмски театар на Саут Бенк) и на БФИ (Британскиот Филмски Институт), како и на многубројните редовни посетители од целиот свет, вклучително и на професионалните хроничари (филмските критичари и публицисти), особено од Европа - она што во суштина мора да се види, а тоа се, пред сè, победниците од другите конкуритивни светски фестивали, како и приоритетно најдобрите филмови од Латинска Америка, Африка и Азија (со доминација на водечката јапонска кинематографија и филмовите од кинеското говорно подрачје во кое влегуваат остварувањата од НР Кина, Тајван и Хонг Конг).

Секако, најголемата атракција на секој ЛФФ е изобилството од англоамериканските филмови поделени во продукциските катего-

рии на независни и филмови на големобуџетска продукција, а ако се прошири содржината од аспект на англискиот јазик, тогаш тука влегуваат уште и кинематографиите на Канада, Австралија, Нов Зеланд, кои особено во последниве неколку години неизбежно го свртуваат вниманието, како на големите европски натпреварувачки фестивали, така и на Лондонскиот, чија, пак, културно-филмска мисија е, меѓу другото, и да ги стимулира тие кинематографии во одржувањето чекор со водечките: британската и особено американската, а сè со цел на својата публика да ѝ го проширува хоризонтот на англиското јазично говорно подрачје.

АМЕРИКАНСКАТА ДОМИНАЦИЈА

Традиционалната супремација на најголемата светска кинематографија во рамките на Лондонскиот фестивал и во изминатото 39-то издание беше очигледна - дури една четвртина од вкупниот број на филмовите прикажани во текот на 2,5-те недели во ноември, им припаѓаа на Американците. Во Лондон, покрај доминацијата на тековниот репертоар, американските филмови од двете продукциски крила: независното и она од Холивуд т.е. високобуџетското, беа стожерот на програмата на ЛФФ. Фактички, оваа формално-материјална, буџетско-финансиска поделба во рамките на големата американска филмска продукција, може и треба да се гледа и од аспектот на авторско-креативните и жанровски пројави во бурната динамика на американската кинематографија. Па така, предлошката - Независен филм најчесто се однесува на филмови чии потписници се помлади, неафирмирани или, пак, режисери кои по успешното деби неизбежно се во фокусот на интересирањето на публиката и критиката, што пак ќе се покаже како делотворен филтер од каде што набргу високобуџетската, холивудска или њујоршка високопрофесионална, комерцијално-профитна олигархија, ги регрутира своите идни режисерски „Џокери“ со што на најприроден начин американската кинематографија се освежува и преродува со нова талентирана сценаристичко-режисерска гарнитура, која ја гарантира нејзината иднина. Токму пројавената неконвенционалност на

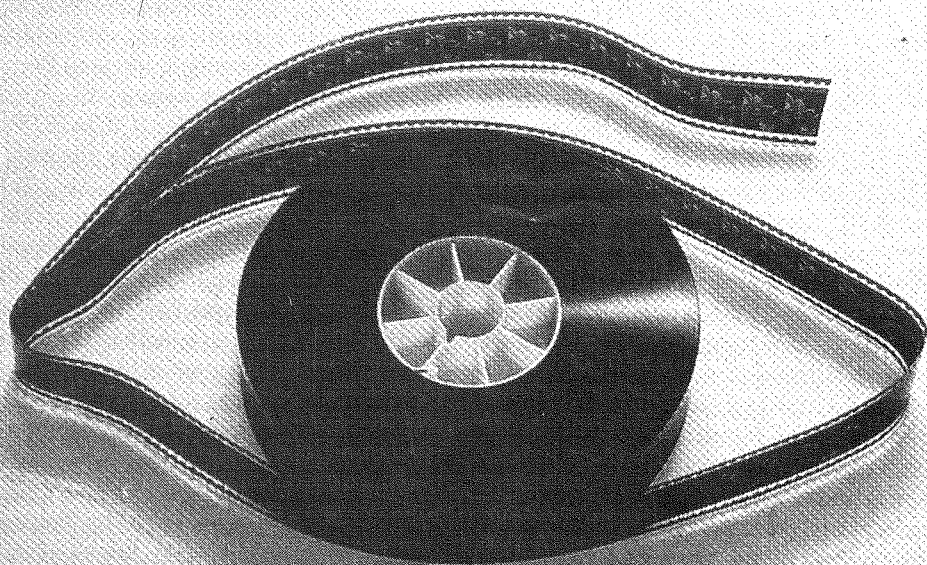
младите автори во нивните првенци или во вториот и третиот филм, се доволен „лакмус“ за биг-босовите од Холивуд да „фрлат“ око и пара на идните проекти кои ќе им значат нов мултипликациски круг во незапирливиот процес на филмскиот бизнис. Од друга страна, тука се и другите карактеристични појави во американската кинематографија, во која сè повидливо и самостојно место зазема независниот црнечки филм чиј најфлагрантен предводник е Спајк Ли со неговото најново издание филмот КЛОКЕРС (CLOCKERS), во кој го ангажирал еден од водечките светски актери Харви Кајтел во улогата на детективот Роко, кој во спрегата лов на дилери на дрога, најчесто црнци (браќата Страјк и Виктор) во стилот - игра на мачка и глушец, треба да ја докаже моралната вистина на злото во чиј вител еднакво ризична е играта како на полицискиот детектив Роко, така и на „клокерсите“, како што жаргонски се наречени дилерите. Друг карактеристичен тренд во американскиот филм е и консеквентноста на одредени режисери кои, држејќи до своето авторско и професионално кредо, не попуштајќи пред магнетот на големобуџетските магнати кои го наметнуваат својот профитерски интерес во правењето комерцијални отстапки - создаваат филмови кои се дел од нивната уметничка природа, кои можат да ги реализираат онака, за своја душа, зашто зад нив стојат продуценти чии амбиции не се како на оние од Холивуд, едноставно заедничкиот проект е дело на истомисленици. Таков е примерот со двата филма: ЧАД (SMOKE) и ТАЖЕН ВО ЛИЦЕТО (BLUE IN THE FACE) што ги потпишува авторскиот, сценаристичко-режисерски тандем: Вејн Венг и Пол Астер. Во нивниот прв филм ЧАД, Пол Астер фактички го пишува сценариото кое произлегува од неговата литературна предлошка, новелата со наслов: „Божикната приказна на Оги Врен“, а режисер е Вејн Венг. И во овој филм улогата на бруклинскиот сопственик на продавница за цигари, која претставува еден вид маалско собиралиште на неговите пријатели од соседството, ја толкува пак Харви Кајтел (Оги) во придружба на уште еден проверен актер, каков што е Вилијам Харт во улогата на писател изгубен во тагата по трагично загинатата млада сопруга, претходно погодена од заски-

тан куршум во некоја пресметка. Нему пак, еден вид алтруистичка енергија ќе му внесе несреќната судбина на младиот црнец Решид кој е во потрага по својот татко (Форест Витекер), чија, пак, грижа на совест за оставениот син, по губењето на саканата жена, ќе биде катарзично исчистена, откако Оги и писателот ќе посредуваат во средбата и соединувањето на таткото и синот. Кајтеловиот Оги е, сепак, централната, сврзувачка личност, чие хоби, да прави фотографски хроники на минувачите пред неговиот дуќан, ќе има фактографска симболика дури и во случајното регистрирање на несреќно загинатата жена на писателот, кому, пак, Оги на крајот ќе му ја раскаже инспиративната Божиќна приказна, како порачка за една ревија во пресрет на Божиќ, а што режисерот Венг, како круна на инаку извонредно топлиот дух на филмот ЧАД, ја „илустрира“ во финалето како своевиден одјавен-спот. И вториот филм ТАЖНИ ВО ЛИЦЕТО на уште пооригинален и поспонтан начин произлегол од претходниот ЧАД. Имено, сплотени до степен на тешка разделба по завршеното снимање на филмот ЧАД, сите протагонисти, од Венг и Астер до артистите Кајтел и Харт решиле да го снимат условното продолжение, поточно овојпат да направат филм посветен на Бруклин, како израз на љубов спрема таа „аорта“ на Њујорк, покажувајќи го документаристички спонтано космополитското лице, како на Бруклин, така и на Њујорк во поширокиот простор. Според реагирањето на главно синеастичката публика на Лондонската премиера, испадна дека, покрај изворната привлечност на прототипот ЧАД, од него произлезениот ТАЖНИ ВО ЛИЦЕТО, беше на свој начин уште попривлечен со својата непосредност и непретенциозност. Гледачите едноставно уживаа во неговата искреност, изразена во топлината со која актерите, меѓу кои се приклучиле и режисерот Џим Џармуш (кој во дијалогот со Харви алиас Оги ќе се откажува од пушењето, ритуално пушејќи ја последната Лаки Страјк цигара), потоа култниот рокер Лу Рид, како и артистите: Лили Томлин (маскирана до непознаватливост како велеградски клошар), Мајкл Фокс, Розен, вклучително и Мадона, во блиц-епизодата на „деливери грл“ која поштенската музичка пратка ја „исполнува“ лично. Сите

тие заедно учествуваат во филмот ТАЖНИ ВО ЛИЦЕТО, онака доброволно, со личен ангажман за да ја изразат љубовта спрема градот во кој живеат, поточно спрема Бруклин кому со овој филм-посвета му ја „пеат“ својата урбана ода.

Типични претставници на спомнатиот американски црначки филм се двете остварувања, исто така, тандемски плод: ПАНТЕР (PANTHER) на синот и таткото - Марио Ван Пибелс, како режисер и Мелвин Ван Пибелс, неговиот татко како сценарист и второто остварување: МРТВИ ПРЕТСЕДАТЕЛИ (DEAD PRESIDENTS) на братскиот тандем: Ален и Алберт Хјуџис како режисери. Во првиот филм ПАНТЕР таткото Мелвин со своето искуство го пишува сценариото кое на некој начин ги реконструира настаните од пред две децении кога Црните пантери, парамилитантно црначко движење ја возбудуваше Америка, а во рацете на синот Марио филмот се претвора во режиски динамичен акцион трилер во конфликтот меѓу ФБИ и лидерите на Црните пантери, за во тоа надмудрување конечно американската власт да го „реша“ случајот со ликвидирањето на потенцијално опасното и непожелно црначко движење. Другиот црначки филм МРТВИ ПРЕТСЕДАТЕЛИ е на свој начин анти-ФОРЕСТ ГАМП (оскаровскиот филм на Земекис), со тоа што, место приказната за растежот до национален јунак, од болежливо дете под контрола на својата мајка до вьетнамски супермен - кого го толкува Том Хенкс - братскиот режисерски тандем Ален и Алберт Хјуџис во својата црначка верзија, во центарот на драмата како антихеројска приказна за двете лица на Америка, го имаат младиот црнец Ентони Кертис кој потекнува од средностоечко црначко семејство и кој по завршувањето на средното училиште, место да студира, заминува за Виетнам од каде што се враќа како одликуван борец, а набргу потоа запаѓа во искушението за брза незаконска заработувачка. Со свои пријатели решава да обезбеди „мртви претседатели“ (како што во жаргонот се нарекуваат американските зелени долар-банкноти на кои се насликани поранешните американски претседатели). Таа симболика на жаргонското име на парите, во случајот на фаталната гангстерска акција на црнецот Ен-

THE BRITISH FILM INSTITUTE PRESENTS



LONDON

39th FILM FESTIVAL

LONDON

NATIONAL FILM THEATRE
ODEON WEST END · ICA
BOX OFFICE 0171 828-2252

2-19 NOV '95

FILM ON THE SQUARE
INFORMATION/TICKET BOOTH
LEICESTER SQUARE



тони, ја потенцира иронијата на неговиот општествен и животен статус. Во грабежот кој е инаку спотовски ефектно и динамично сликан и монтиран, крваво ќе гинат, како полицајците, така и неговите компањони, за во судскиот процес потоа Америка да се „откаже“ од својот некогаш примерен патриот борец, а Ентони како црнечка парафраза, анти-Форест Гамп, завршува како жртва на социјално-општествената поделеност во богатото општество, и е еден од многуте млади црнци кои го плаќаат цехот на заблудите и незадоволството. Од Лондонската фестивалска понуда, разновидноста на американската кинематографија ја збогатија уште два филма: НАПУШТАЈКИ ГО ЛАС ВЕГАС (LEAVING LAS VEGAS) на искусниот снимател и режисер Мајк Фицис и ДНЕВНИКОТ НА ЕДЕН КОШАРКАР (BASKETBALL DIARIES) на дебитантот Скот Калверт. Обата филма се занимаваат со личности губитници, во првиот, артистот Николас Кејџ толкува разочаран млад интелектуалец-новинар, кој по губењето на работата, очаен заминува во Лас Вегас каде што ќе го доживее тоталниот личен крах и збогувањето со американскиот сон, придружуван од исто така втората губитничка личност, проститутката Сера. Фицис и самиот го пишува сценариото, според истоимениот роман на Џон О'Браен, и ефектно ја режира алкохоличарската драма на Бен во одличната интерпретација на Кејџ. Вториот филм ДНЕВНИКОТ НА ЕДЕН КОШАРКАР е, исто така, базиран врз роман, овојпат автобиографски, во кој познатиот њујоршки писател Џим Керол ги забележал сопствените тонења во тинејџерската младост, кога од надежен млад кошаркар се претворил во самоуништувачки наркоман. Младиот режисер дебитант Калверт, со помош на сценаристичката подлога на Брајен Голубоф, гради извонредно ефектна драма за уште едно соочување со празнотијата на наивно замислениот американски сон, со извонредната креација на младиот талентиран артист Леонардо Ди Каприо како губитникот Џим. Примерот на уште еден американски филм е доказ за тоа како обична тема со една филмска звезда може да се претвори во комерцијален хит. Таков е филмот ОПАСНИ УМОВИ (DANGEROUS MINDS) на искусниот режисер од канадско потекло Џон Ј.Смит во кој Ми-

шел Фајфер игра учителка во еден клас на тотално безнадежни тинејџери, чие однесување нема надеж и „лек“ за од нив да се направат идни „нормални“ граѓани. Меѓутоа, „лекот“ е во самата појава и методот на професорката која, отфрлајќи ја стерилната педагогија и бирократска логика на колегите-хипокрити, на безнадежните млади луѓе кои се повеќето жртви на социјално-хендикепирачкиот статус, како нивен сопствен, така и на нивните семејства, им приоѓа на оригинален начин, придобивајќи го нивното верно пријателство, пред сè, со оригиналните предавања, меѓу кои е и начинот како да ја предизвика нивната латентна интелигенција што се огледа во примерот кога им задава писмена задача - натпревар, за да ги откријат сличностите меѓу еден Боб Дилен и Томас Дилен.

Сепак, најголемата оригиналност на разновидната американска кинематографија зрачи од крилото на Независниот филм (US INDEPENDENTS). По феноменот на еден Квентин Тарантино кој, неофицијално, со неговите филмови: ПОДЗЕМНИ КУЧИЊА (RESERVOIR DOGS) и особено ЕВТИНИ ПРИКАЗНИ, е прогласен за „анфан-териџ“ на новиот американски филм, како да се појавува негов наследник во помладиот снимател и режисер Грег Араки, кого го нарекуваат автор-стилист на т.н. „хетеросексуален филм“ во кој се занимава на ултра-провокативен начин со варијациите на тема: секс на тинејџерската генерација. По неговиот филм за хомосексуалците ТОТАЛНО ЗАЕБАН (TOTALLY F...ED UP), Араки се појави во Лондон со најновото шоќантно остварување ОТКАЧЕНА ГЕНЕРАЦИЈА (THE DOOM GENERATION) една ултратарантиновска верзија на ON THE ROAD филм со трио, како тројка на пат, две момчиња и една девојка кои талкаат низ амбиентите на еден велеград. Араки гради своевиден филм-стрип во кој уште понегласено од Тарантино, насилството, убивањето, крвта и „дивиот секс“ се во функција на демитологизација на Америка која за Араки и за неговите антихерои е нешто кое се зема или се остава: TAKE IT OR LEAVE IT! Покрај играта на младите актери Роуз Мекговен, Џејмс Дувал и Џонатан Сеч, Грег Араки посебно внимание во својот филм му обрнува на визуелниот дизајн, изразен во нагласените колор тонови, хиперреа-

листичката сценографија што на мигови дава футуристичка илузија, со еден збор Араки е новиот анфан-терибл на независниот американски филм чие најново остварување чини само 1 милион долари, а за разлика од ТОТАЛНО ЗАЕБАН е снимен на 35 мм лента.

Во категоријата на американскиот независен нискобуџетен филм е и жанровскиот хорор НАДЈА со Њујорк како фантомски, вампирски град-мегалополис, со Мартин Донован и Елин Ловенсон (обајцата актери во Хартли-евиот одличен филм АМАТЕР) во улогите на урбани вампири кои ги довикуваат сеништата на изворниот архетип на вампир од Трансилванија во Романија - Дракула, кој, пак, во Њујоршката пикселвизиска медиумска трансмисија добива галактичка димензија.

БРИТАНСКИОТ ФИЛМ

Домаќините по традиција на секој Лондонски фестивал имаат своја национална промоција како еден вид Фестивал во фестивалот. Во рамките на 39-от ЛФФ најновата британска продукција имаше 15 остварувања кои сведочеа за нејзината авторска и жанровска разновидност. Во прв ред како специфичен е примерот на филмот ХАКЕРС (HACKERS) што младиот режисер Јан Софтли (на кого ова му е втор филм) заедно со сценаристот Рафаел Моро, се инспирирале од една типично американска тема (која пак во меѓувреме со еден британски хакер стана уште препознатлива). Во филмот тоа е автентичниот случај на Дејв Марфи (како Зеро Кул) кој уште на 8-годишна возраст, како вундеркинд-експерт за компјутерска комбинаторика, направил дар-мар во над 1500 компјутери на Вол Стрит, по што ФБИ го осудува до полнолетството да не смее да допре телефонска слушалка, а за компјутерот не можел ни да сонува. И така, сè до наполнетата 18-та година, кога, сега како уште поголем махер, со група свои истомисленици хакери прави нов дар-мар во Њујоршкиот и светскиот компјутерски систем на осигурителните компании, при што режисерот Софтли, поради автентичката, добил дозвола делови за својот филм да снима ни помалку ни повеќе туку во Лондонската база на Лојд. Филмот ХАКЕРС е сво-

евиден стрип-компјутерски трилер, со „бркотници“ од пасивен тип преку надмудрувањата на експертите за ловење на хакери во самите компјутерски системи, до бркотниците низ Њујорк со една од најатрактивните секвенци во ъујоршката Централ Стејшн. Режисерот Јан Софтли направил еден ретко атрактивен трилер комбиниран со хај-тех компјутерски генерирана визуелност што ја доловува илузијата на влегување во мрежата на системите и метежот што е направен од опседнатите тинејџери кои ја бараат демократската логика на правото да се има увид во корпорациските тајни на осигурителниот бизнис, кој останува мистерија за обичната клиентела.

Еден од најспецифичните авторски филмови од британската кинематографија секако беше филмот ИНСТИТУТОТ БЕНЦАМЕНТА (INSTITUTE BENJAMENTA) првенец на познатиот тандем, инаку водечки аниматори, браќата Квеј, кои, пред ова целовечерно кинематографско играно крштевање, се прославија со неколку значајни анимирани филмови кои ги красеше одредена филозофска рефлексивност и посебно богатиот графичко-цртачки и сценографски дизајн. Авторите Квеј својот филм го работеле според мотивите на новелата „Јаков Фон Гунтен“ и други текстови од швајцарскиот писател Роберт Валсер, а во поднасловот филмот гласи: „Овој сон луѓето го нарекуваат човечки живот“. Снимен во црно-бела фотографија, филмот ИНСТИТУТОТ БЕНЦАМЕНТА е рефлексивно-фантазмагорично патување во потсвеста, кога централната личност ќе се запише во Институтот Бенцаумента на братот и сестрата Јоханес и Лиза, кои на специфично тирански начин создаваат своевидни слуги, а искушението на младиот кандидат за слугаспасител на убавата Лиза, минува низ дополнителни понижувања и сомнамбули од чиј мафепсан круг треба да се излезе и да се допре светлината на спасот. Во овој по многу нешта специфичен и редок авторски производ на браќата Квеј, духот на црно-белата фотографија е од посебно драмско значење, па оттаму директорот на фотографијата Ник Ноуланд има клучен удел во толкувањето и пренесувањето на филозофските интенции на оригиналниот креативен тандем - браќата Квеј.

Филмот АНГЛИЈО, МОЈА АНГЛИЈО (ENGLAND MY ENGLAND) е дело на искусниот режисер Тони Палмер и сценаристите, инаку водечки имиња во современата британска драмска сцена Џон Осборн и Чарлс Вуд. Како што сугерира самиот наслов на овој 2,5-часовен филм, авторите прават своевиден портрет на Англија, опфаќајќи триековен период од 1660-тата, времето на Кралот Чарлс Стјуарт и раѓањето на големиот композитор и музичар-органист Хенри Пурсел (чиј гроб се наоѓа во Вестминстер Ејби) до Англија од 60-тите од овој век, при што е направена една историско-современа парабола за некогашниот средновековен просперитет, изразен во личноста на Кралот Стјуарт и неговиот штилен Пурсел, кој, сепак, ќе заврши трагично и во мизерија, и Англија на 60-тите од XX-от век со нејзината рецесија и дилемите да се биде во Европа или не!? Се разбира, овие вториве референци се прекршуваат во она што е Велика Британија, денес, со новиот европски курс кој во 3,5-те децениски превирани не оставил кожна колкав оптимистички печат во свеста на Англичаните, без разлика дали тоа е погледнато од конзервативната Ториева визура и логика на чување на традицијата или на либералната Вигоова прагматичност и чувство за промени и „подобра“ европска иднина. Иронијата и цинизмот на така видената историско-современа спрега за Англија и Британија, во делото на тројцата големи автори ја остава дилемата отворена, со запрашаноста: каде оди островското општество, култура, морал и колку тоа заедно со себе и Европа е веќе заморено и неподготвено за промени?

Британските филмови во рамките на секој Лондонски фестивал се подложени на оценување од страна на домашната публика. Така, освојувач на наградата на публиката, која гласаше по секоја проекција на британски филм, стана драмската комедија КАМЕН-СИД (STONEWALL) на инаку искусниот ТВ-режисер Најџел Финч, кому ова му беше прв и последен целовечерен кинематографски филм, бидејќи почина во февруари 1995. Филмот КАМЕН-СИД е инспириран од автентичниот бунт на хомосексуалците во Њујорк во 1969-тата кои се бореле за своите права, обидувајќи се да го променат односот на општес-

твото спрема нив и да бараат похуман и толерантен статус. Централна личност на филмот е младиот хомосексуалец Дин Мети кој, доаѓајќи во Њујорк со надеж дека ќе најде на понапредна космополитска средина која ќе има разбирање за него и за нему сродните - фактички ќе се разочара во Њујорк каде што, исто така, владее нетолеранција, по што ќе се стави на чело на движењето на хомосексуалците со барањето праведен статус за нив во Америка. Посебно во филмот, како и во автентичните настани ќе биде потенцирана бруталноста на полицијата која физички ги малтретирала хомосексуалците, правејќи рации во нивната единствена оаза во Њујорк, клубот "Stonewall" („Камен-Сид").

Meѓу подобрите филмови од 39-от Лондонски Фестивал секако спаѓа и БРАЌА ВО НЕВОЛЈА (BROTHERS IN TROUBLE) на натурализираниот Британец од пакистанско потекло - режисерот Удајан Прасад, во кој, во духот на познатиот филм на Сколимовски РАБОТА НА ЦРНО (MOONLIGHTING) го прикажува сличниот пат на незаконски доселените пакистански имигранти во Велика Британија, во една кука - машка колонија, во која владее хиерархија на, како што сугерира насловот на филмот - браќата во неволја, но кои за надворешниот свет на белите британски домаќини се само натрапници и работнички современи „робови", чија драма и трагедија ќе ја засили белата жена која ќе му роди дете на самопрогласениот искусен лидер на пакистанските маченици во потрага по малку достоинство и среќа, што малку надежно ќе се појави во финалниот еманципирачки излив на поранешниот новодојденец.

Потврда на претходно демонстрираните режисерски квалитети на еден од водечките островски режисери Карл Френсис е и неговиот најнов филм УЛИЧЕН ЖИВОТ (STREET LIFE) чие дејствие се базира на автентичен случај од Велс, за што Френсис добил информација преку една новинска фотографија, за млада мајка која си го убила детето, под притисок на оженетиот љубовник. Филмот на овој режисер, инаку роден во Велс, потсетува по манирот и духот на социјалните драми на Кен Лоуч, со тоа што несреќната судбина на младата мајка-убиец на своето чедо - Френсис како комплетен автор

ја користи да упати и индиректна критика на пошироката општествена средина. Посебна вредност на филмот е младата артистка Хелен Мек Крори во главната улога на мајката чедоубиец - Џо.

Конечно меѓу позначајните британски филмови од програмата на ЛФФ, секако, треба да се истакне и дебитантското дело на сценаристот и режисер Пол Хилс БОСТОНСКИ УДАР (BOSTON KICKOUT). Тоа е филмска драма за животот на група другари-тинејџери од 60-ите во новоизграденото англиско мало гратче Стивенејџ, со сите карактеристики на генерацискиот младешки дух, но и со бргу осознаените животни стапици и безизлеси кои го отежнуваат патот до себеизнаоѓањето, како заробеници на социјалните семејно морални стеги кои ги фрустрираат младите, без да им понуди којзнае колкава перспектива и излез од затворениот круг на поширокото општество.

ДРУГАТА ЕВРОПА

Во рамките на континенталниот европски филм, што би рекле Британците, водечката француска кинематографија има посебно место. Така беше и на 39-от ЛФФ. ФРАНЦУСКАТА ПАНОРАМА (PANORAMA FRANCE), како што се нарекува овој специјален блок, беше составена од филмови од најновата продукција кои на најдобар начин ја потврдуваат константната големина на оваа водечка кинематографија. Челник секако е 3-часовниот филм БЕДНИЦИ (LES MISERABLES) работен според мотивите на истоимениот антологиски епски роман на Виктор Иго, а за својот филм режисерот Клод Лелуш вели дека конечно со тоа го остварил животниот сон да сними дело според романот на Иго. Лелушовата верзија акцентот на бедното го става во рамките на првата половина на XX-от век, со едно еврејско семејство во фокусот и возачот Анри Фортен (го игра извонредниот Жан Пол Белмондо) кој ќе сака да им помогне при бегството од фашистите, во Швајцарија. Интерполирајќи го наизменично во времето на Иговите Бедници и во она од појавата на фашизмот во Европа, Белмондо е ставен во еден вид двојна улога, еднаш да е Жан Валжан, а другпат возачот Фортен, со што Лелуш

ја подвлекува тезата дека историјата се повторува или животот е вечно поделен на добри и лоши луѓе, на жртви и целати.

Од постарата прославена новобрановска гарда со нов освежувачки филм ПАНДЕВУА ВО ПАРИЗ (LES RENDE-VOUS DE PARIS) се појавува и Ерик Ромер кој, како што сугерира насловот, прави симпатичен омнибус од три љубовни стории што им се случуваат на младите во градот на светлината. Исто така, искусната актерка и режисерка Јосиан Баласко во одличната комедија ЛЉУБОВНО ТРИО (GAZON MAUDIT) на љубовта ѝ погледнува од една попикуантна страна, имено, како тоа изгледа кога на еден голем мачо-освојувач жената ќе му ја преземе конкурентски една лезбејка која ја игра лично самата режисерка Баласко. СТАРИТЕ ДОБРИ ВРЕМИЊА (GOOD OLD DAZE) е реминисцентна драма во која авторот Седрик Клапич, иако самиот роден во 1961-та, нè враќа во времето пред 20 години за низ сеќавањата и тогашните доживувања на група другари да го доближи духот на хипи-движењето со паролата љубов и мир (LOVE AND PEACE), но и првиот бран на дрогата. Филмот, секако, најмногу ќе го допре сентиментот и носталгичното чувство на сегашните генерации меѓу 40 и 50-тата, кои помладиот Клапич ги враќа во нивната младост. Уште еден голем мајстор на француската кинематографија се појавува во својата најдобра светлина - Клод Шаброл со својот филм ЦЕРЕМОНИЈА го доловува духот на француската провинција низ бизарното пријателство на две жени аутсајдерки: Софи и Жан во извонредната интерпретација на Сандрин Бонер и особено Изабел Ипер.

Големиот Микеланџело Антониони и покрај преживеваниот мозочен удар кој го остави без можност да говори, на најдобар можен начин нè воведува во моралните дилеми на уметникот-режисер и смислата на создавање уметничко дело, кого во филмот НАД ОБЛАЦИТЕ (BEYOND THE CLOUDS) како негов алтер-его го толкува одличниот Џон Малкович. Сценаристичко-режиската структура ја градат 4 омнибус стории кои се надоврзуваат и кои се случуваат по две во Италија и Франција и говорат за човечките љубовни средби и уште поболните разделби кои им оставаат лузни на душата. Егзекутор на замис-

лите на постариот колега Антониони е, исто така, големото режисерско име Вим Вендерс кој паралелно работеше со Антониони и беше спроведувач на сето она што Антониони некогаш го забележувал, а со косценаристичка и корежиска помош на Тонино Гвера и Вендерс, конечно го преточува во извонредно снажен филм, колку во доживувањето, толку богат и во психолошко-моралното нијансирање.

По скоро еднодецениска пауза, водечката режисерка Маргарет Фон Трота се појави со еден од нејзините подобри филмови ВЕТУВАЊЕ (DAS VERSPRECHEN) една драма на двајца, чија љубов од младоста, е судбински прокоцкана со бегството само на девојката во Западен Берлин. По паѓањето на ѕидот, затечени во средовечноста и секој со свое семејство, сфаќаат дека љубовниот жар во меѓувреме прегорел и ги оставил апатични.

Педро Алмодовар е уште едно маркациско режисерско име на европскиот филм, во шпанската кинематографија од статусот на анфан-терибл созреа во авторитет спрема чиј филм секогаш се има респект. Такви чувства побудува и неговиот филм ЦВЕКЕТО НА МОЈАТА ТАЈНА (THE FLOWER OF MY SECRET), една современа урбана драма за конфузијата и несреќата што ја следат во љубовта една средовечна писателка, чии проекции од романите не се соодветни на оние од нејзиниот приватен и љубовно-интимен живот.

И конечно учеството и на еден македонски филм: видеодокументарниот филм Н.Е.П. или НОВ ЕКОНОМСКИ ПОРЕДОК (N.E.P. NEW ECONOMIC POLICY) што го потпишува провереното трио: Драган Абјаниќ, Игор Иванов Изи, како сценаристи и режисери и Бранд Ферро како снимател, е само по себе успех. Поканата од селекторите на Лондонскиот фестивал е гест на престиж за кој сонуваат многу млади автори низ светот, зашто да се најде едно дело на најголемиот едногодишен самит на светскиот филм, каков што е ЛФФ значи апсолвиран квалитет што не ги оставил рамнодушни одговорните за програмирањето на фестивалот на фестивалите. Засега толку за филмот Н.Е.П. во рамките на овој фестивалски осврт, зашто за него посебно пишувам во овој број на „Кинопис“.

ФИЛМСКИ ФЕСТИВАЛ ВО ВИЕНА '95 - ВИЕНАЛЕ

ВИЕНАЛЕТО има повеќе од тридецениска традиција и самиот тој факт доволно говори дека овој фестивал кој се одржува во еден од позначајните европски културни центри, каков што е Виена, со историски освечените искуства на австрискиот филм, упатува на еден грижливо граден фестивалски концепт со најсинеаистичка провениенција, во последните години под диригентската палка на младиот филмски критичар и публицист, неговиот уметнички и програмски директор Александер Хорват кој видливо втиснал во духот на фестивалот и дел од својата интелектуална природа и сфаќања за иновантните вредности на светскиот филм кои ја гарантираат освежувачки креативната и авторска иднина на филмската уметност како пансветска придобивка. ВИЕНАЛЕТО не е натпреварувачки фестивал и тоа само по себе укажува дека амбициите на неговите програмери на чело со уметничкиот директор Хорват допираат до нивото на задоволување на синефилските потреби на виенските филмски поклоници кои и во последното издание, со видлива страственост и со чувство дека во повратната спрега суштински му припаѓаат на фестивалот, како што тој им припаѓа и е детерминиран од нив како верна публика, ги исполнуваа 5-те виенски киносали, кои за гостинот од страна го оставаа чувството на пријатност зашто се нашол во средина која на филмот му се препушта со сета искреност и љубов. Програмата на ВИЕНАЛЕТО '95 на најдобар можан начин им возврати на своите верни гледачи, понудувајќи им разновидност од најновата светска продукција, но со акцент на новите трендови во независниот филм, сеедно, дали е тој од јапонската толку интересна, но, сепак, недоволно позната кинематографија за Европа или пак е тоа поглед во алтернативниот американски филм, другиот дел на азискиот, или пак потсетување низ добро одбраната ретроспектива на американскиот филм од 70-ите, поточно онаа златна деценија од 1967 до 1976-тата под заедничкиот симболично индикативен наслов ПОСЛЕДНАТА ГОЛЕМА АМЕРИКАНСКА КИНО-

ПРЕТСТАВА (THE LAST GREAT AMERICAN PICTURE SHOW), како и ретроспективите на двајца режисери: Французинот Филип Гарел и, покрај Кјаростами, еден од водечките ирански автори Бахрам Бејзаи.

ВИЕНАЛЕТО 95-та беше поделено на три програмски блока: Главна програма составена од дваесетина филмови од најновата светска продукција, потоа ЗОНАТА НА САМ-РАКОТ во која се најдоа филмови со одредени авторски и жанровски специфики, и третата која се состоеше од 30-тина долгометражни документарни филмови со оригинални изразно-режиски и содржински привлечности.

За дијапазонот на Главната програма најдобро сведочат два примера, прикажувањето на најновата урбана комедија од австриска продукција УЛИЦАТА АМАЈЗЕН на косценаристот и режисер Микаел Главогер и новиот американски холивудски комерцијален хит АПОЛО 13 на режисерот Рон Хауард, со Том Хенкс во улогата на еден од американските космонаути кои доживеале автентична драма во космосот. Драмската комедија со црнохуморни акценти УЛИЦАТА АМАЈЗЕН (DIE AMEISENSTRASSE) е своевидно жанровско освежување во рамките на поновата австриска кинематографија која очигледно доживува ренесанса и чии филмови се сè поприсутни на светските фестивали. Во својот филм косценаристот и режисер Главогер, како што сугерира самиот наслов, автентичното драмско дејствие го лоцира во добро познатата виенска улица Амајзен, како инкарнација на урбаното социјално милје и тоа, одбирајќи една кука во која според социјалата живеат различни станари и потстанари, од југо-гастарбајтери преку осамени и напуштени старци кои таму и ќе го доживеат својот животен крај, до полски работници на црно кои ќе го изведуваат реновирањето на зградата, чии станари се мал, типичен исечок на виенското секојдневје со сите варирања на малограѓанскиот урбан менталитет во срцето на Виена, чиј трагикомичен микрокосмос на документа-

ристички спонтан и визуелно култивиран начин ни го доловува режисерот Главогер. Вредностите на оваа комедија ги потврди и националната комисија на Австрија која филмот УЛИЦАТА АМАЈЗЕН го кандидира за австриски претставник на годинашното, 68-мо по ред, доделување Оскари за странски филм.

Карактеристика за разновидноста на фестивалската Главна програма, секако, ќе биде и учеството на одличната австралиско-американска комедија БЕЈБ (BABE) на режисерот Крис Нунан, кој заедно со Џорџ Милер (ЛУДИОТ МЕКС) го пишува сценариото за оваа ефектно режирана филмска басна во која животните ги персонифицираат човечките ка-

рактери, предводени од централната „личност“ - малото свинче Бејб кое ќе ја доживува својата авантура меѓу луѓето. Посебна вредност, меѓу другото, на овој филм му е ефектната анимација во која животните ја добиваат човечката природа и карактер, со моќ да зборуваат и водат дијалози, а на вкупните вредности не можеше да им одолее и жирито на ФИПРЕСЦИ кое му ја додели едната од двете награди на филмот БЕЈБ, што се потврди и со „Златниот глобус“ доделен на почетокот на 96-та за најдобра филмска комедија и што сериозно му ги зголеми и шансите за конечен триумф во конкуренцијата на Оскарите (што можеби ќе се случи со оглед на тоа дека текстов е пишуван пред 25-ти март

1996 кога и ќе се знаат 68-те по ред Оскаровци).

Второ откритие во Главната програма на ВИЕНАЛЕТО беше филмот КОРИДОР на 31-годишниот литвански сценарист и режисер Шарунас Бартас чија условна оригиналност е што е филм без дијалог и под влијанието на големиот Тарковски претставува визуелно-асоцијативна парабола за една животна метафизика со дезориентирани личности затечени во просторот и времето, а по кинестетскиот израз филмската драматика природно е доловена низ сликите и лицата на актерите кои како да се пренесени од Сталкер-земјата на Тарковски, додека црно-

VIENNALE INTERNATIONALE FILMFESTWOCHE WIEN

белата фотографија само ја нагласува драмско-визуелната тензија.

Новиот јапонски филм во рамките на Главната програма на ВИЕНАЛЕТО имаше посебно место, а тука беше паралелно застапен и дел од инаку огромната комерцијална продукција на т.н. PINK-филм, специфична мешавина од порно и еротски содржини инспирани од јапонското отуѓувачко современо секојдневје, со видливата доминација на мачоменталитетот во јапонското општество, филмови кои се некој вид видео-филмска инстант продукција во општо траење од по еден час и се исклучително од евтина комерцијална продукција, чија огромна бројка укажува на популарноста на овој вид филмови кои, иако немаат кинестетски квалитет, сепак, беа полезно запознавање на една европска фестивалска средина со спецификите на јапонскиот комерцијален независен филм. За разлика од овој вид шпaгeти-продукција на Главната програма во Виена беа прикажани и филмови кои сведочат за еден вид нов филмски бран во јапонската кинематографија, сеедно дали се работи за филмови на поискусни автори или на оние од најмладата генерација. Меѓу најинтересните, секако, спаѓа филмот ТВРДОГЛАВ И УЛАВ (BO NO KANASHIMI) на 68-годишниот режисер-ветеран Тацуми Кумаширо, кој е и косценарист. Филмот е работен според романот на Кензо Китакачи чиј бестселер неодоливо ја наметна и филмската верзија, а најатрактивното во него е личноста на „откачениот“ Танака, член на една Јакуза-банда, кој, и покрај верноста спрема босот, кого ќе го „замени“ служејќи ја неговата робија, сепак, ќе биде „излудуван“ од сопствениот неидентификуван немир со сопствен закон на однесување и самоодржување. Танака не ѝ се препушта на толпата потчинети Јакузи и верувајќи само во себе, тврдоглаво ќе истрајува и ќе се бори за голиот живот, што се вели „раѓајќи“ се секогаш одново, откако смртно ранет самиот ќе се „оперира“, буквално закрпувајќи си ги раните со игла и конец, што е црнохуморна карактеристика на неговата современа самурајско-камиказе-јакуза „коктел“ личност.

Од независната американска продукција, по освојувањето на Големата награда на фестивалот во Довил, на ВИЕНАЛЕТО беше прикажан и филмот ЖИВЕЕЊЕ ВО ЗАБО-

РАВНОСТ (LIVING IN OBLIVION) на сценаристот и режисер Том Дисило, една ефектна (сега веќе и со светски комерцијален успех) комедија, инспирирана од медиумот на кој му припаѓа, како уште една верзија на филм во филм, во конкретниов случај низ какви перипетии и доживувања минуваат членовите на една независна филмска екипа која снима нискобуџетен филм при што режисерот Дисило и неговите соработници како да се исповедуваат, самоопсервираат со видлива доза на хумор на своја сметка, правејќи го своето дело како еден вид авантура во која, сепак, влегуваат и истрајуваат со сета своја фанатичност и љубов спрема филмот.

Селекторите на Главната програма на ВИЕНАЛЕТО и од француската најнова нискобуџетна продукција избраа неколку интересни филмови кои сведочат за еден вид нов француски филмски бран од 90-ите. Тоа во прв ред е ТВ-кинематографскиот филм МУРИЕЛ ГИ ФРЛА ВО ОЧАЈ СВОИТЕ РОДИТЕЛИ (MURIEL FAIT LE DESESPOIR DE SES PARENTS) на косценаристот и режисер Филип Фокон, кому ова му е трето целовечерно играно остварување. Конципиран според формулата на патувачки филм, со отворена синема-верите структура, како постновобрановски израз, филмот ја поседува условната провокативност во тоа што централната личност, тинејџерката Муриел ќе ѝ признае на својата мајка дека повеќе сака девојки отколку момчиња, по што ја следиме нејзината психичка и духовна конфузност во барањето на вистинската љубов во статусот на лезбејка. Вториот филм е дебитантското остварување РОЗИН на косценаристката и режисерка Кристина Кариер во кој е прикажан хендикепирачкиот и осаменички живот на 14-годишната Розин и нејзината, сè уште, млада, напуштена мајка, шиканирани од еготицистичната и натрапничка личност на таткото и маж, повратникот Пјер, што младата Розин ја турка во барање излез и спас за себе. Сместен во амбиентите на едно типично работничко милје на северна Франција (што е сè почеста преокупација на француските режисери) филмот РОЗИН претставува документаризиран одраз на реалноста во чие сивило се втопени двете женски личности кои се и жртви на мачо-однесувањето.

Посебна програмска вредност на ВИЕНАЛЕТО '95 беа 30-ина долгометражни документарни филмови, меѓу кои со своите извонредни содржински и изразни потенцијали се издвојуваат двата портрет-документарни филма: ИКОНАТА-НИКО (NICO-ICON) на авторката Сузан Офтерингер и УЛРИКЕ МАРИ МАЈНХОФ (ULRIKE MARIE MEINHOFF) на авторот Тимон Кулмасис, обата германски претставника кои, како што сугерираат самите наслови, тргнуваат од автентичните судбини на две личности - Германките: Криста Фегген-Нико, и Улрике Мајнхоф, две самоуништувачки жени, првата од светот на музиката и уметноста, другата од политиката. Во документарниот филм на Офтерингер нѝ се открива целата трагичност на некогашната убавица Криста која ќе замине во Америка по слава, во меѓувреме раѓајќи син од врската со Ален Делон, за, по доживеаните трауми и заоѓањето на убавината, да прерасне во опскурна, безволна кантавторка, блиска пријателка

на култниот њујоршки медиумски Бог - Енди Ворхол и на групата „Велвет Андерграунд“, која ќе тоне во наркоманијата, патем вовлекувајќи си го и сопствениот син во вителот на дрогата, чија жртва, по самоубиствената доза, ќе стане на само 48-годишна возраст. Со личноста на Нико, во својот самоуништувачки нагон, е блиска и Улрике Мајнхоф, легендарната терористка и лидерка на РАФ, (Rote Arme Fraktion или Црвените Бригади, терористичка организација која влеваше страв во Западна Германија од 70-ите) и која се обеси во затворската ќелија. Од филмот на Кулмасис поодблиску се запознаваме со личноста на Улрике која како левичар, новинар-интелектуалец, целата своја животна филозофија ја става во служба на борба против западно-капиталистичката олигархија, во потрага по поднослив идеолошко-социјален општествен баланс, за накрај да ја сфатиме димензијата на нејзината трагичност, чии мотиви во суштина биле благородни. Доведена во безизлез и очај, откако дијалогот и перото не биле повеќе можни, се фаќа за оружјето и низ терористичките акции ја бара својата правда.



40-ТИ ФЕСТИВАЛ ВО ВАЈАДОЛИД

Со своите 4 децении постоење, покрај фестивалот во Сан Себастијан, SEMINCI или Интернационалната недела на филмот во дрвниот универзитетски центар на покраината Кастија Леон-Вајадолид, е еден од водечките меѓународни шпански фестивали кој во својата Б-категија си изгради достоинство место за респект, со престижен углед што го обезбедува секој филм избран да учествува во конкуренцијата за наградите меѓу кои најзначајна е „Златниот клас“ за најдобар фестивалски филм што ја доделува меѓународно жири.

Традиционалната содржина на секое фестивалско издание во Вајадолид ја сочинуваат: Главната програма составена од 20-ина филмови во конкуренцијата за наградите, меѓу кои и наградата за најдобра филмска фотографија т.е. за најдобриот Директор на фотографија, потоа ТОЧКА НА СРЕДБА, програма во која влегуваат филмови од најновата

светска продукција кои се или веќе наградувани или имаат специфични содржински и авторски вредности и комплементарно со конкурентската програма го прошируваат видикот во светскиот филм; третата програма е ВРЕМЕТО НА ИСТОРИЈАТА, составена од долгометражни документарни филмови, а на јубилејниот фестивал во Вајадолид забележителни беа и двете ретроспективи: онаа на класикот на данската кинематографија Карл Драер и водечкото авторско име на италијанската кинематографија Нани Морети, и уште една традиционална програма составена од краткометражни филмови кои се, исто така, во конкуренцијата за награди во таа категорија плус комплетната ретроспектива на прославената чешка школа на анимацијата, како и редовното запознавање на странските гости со најновата шпанска играна продукција.

Меѓу 20-те избрани филмови во конкуренцијата на фестивалот во Вајадолид посебно треба да се истакне една група кои се секој за себе оптимални претставници на своите кинематографии. Така, британската независна продукција и нискобуџетскиот филм ја претставуваше филмот БАКНЕЖ НА ПЕПЕРУТКАТА (BUTTERFLY KISS) на 34-годишниот режисер Мајкл Винтерботом, кому ова му е прв кинематографски филм, кој инаку досега реализирал повеќе ТВ филмови. Специфичноста на филмот е централната личност Јунис, девојка психопат која во потрага по Цудит, единствената жена која ја сакала, ќе изврши серија ладнокрвни и свирепи убиства врз мажи што ќе ги сретне, заемно тешејќи се во љубовната лезбејска врска со осамената Мириам, за во тоа патувачко лудило, поттикнато од загубениот идентитет, да го подготвуваат финалниот самоубиствен чин. Артистката Аманда Пламер во улогата на ненормалната Јунис е во својот актерски елемент и по малку потсетува на онаа епизодна улога од филмот на Тарантино ЕВТИНИ ПРИКАЗНИ. Карактеристичен производ на независниот британски филм е и вториот претставник на островската кинематографија во Главната програма на Вајадолид, тоа е третото остварување по ред на режисерот Корин Кемпбел Хил КРИМИНАЛ (CRIMINAL) во кој е реконструиран автентичниот живот и трагичната смрт на тинејџерот Сајмон Вилертон кој се

обесил во 1990-тата во затворот во Армли, претходно осуден за безначајна сума од неколку фунти. Домашната, шпанската кинематографија во конкуренцијата беше претставена со дебитантскиот целовечерен игран филм ЗДРАВО, САМА ЛИ СИ? (HOLA ESTAS SOLA?) на 28-годишната сценаристка и режисерка Исиар Болан, во кој, пак, во стилот на многу често применуваната он-де-роуд формула, двете другарки Трини и Нина ќе го започнат својот пат-авантура од Мадрид до Севилја во потрага по нови доживувања, малку љубов и среќа, а сè како парабола во барање на сопствениот идентитет како вечна тема на современиот урбан свет.

Типичен он-де-роуд, значи патувачки филм, со применета американска формула на чешки начин, е филмот ПАТУВАЊЕ (JIZDA) на 30-годишниот Јан Сверак, кој го применува американскиот слободарски дух од 60-тите во патувањето на двајца другари низ Чешка на кои ќе им се придружи една убава девојка во интерпретација на чешкиот фото-модел и манекенка Ана Гајслерова.

Уште еден режисер дебитант, овојпат Белгијанецот, 31-годишниот, Франк Ван Пасел нѝ ја понудува својата верзија за младите во потрага по љубов и сопствен идентитет во филмот ХАРИ И ЖАН (MANNEKEN PIS) кога осамениот, обременет од трагедијата на загубеното семејство и со грижа на совеста - Хари ќе замине во Брисел каде што ќе ја сретне својата љубов - девојката Жан која работи како возач на трамвај. Филмот на Пасел е непосреден и поетично интониран во прикажувањето на интимата и внатрешните кршења на осамените млади кои само во љубовта можат да најдат лек и спас за непријатните спомени и за проклетството на осаменичкиот живот во големиот град. Уште еден филм се занимава со човековата осаменост во големиот град, каков што е Париз, тоа е најновото остварување НЕЛИ И ГОСПОДИН АРНО (NELLY I MONSIEUR ARNAUD) на искусниот ветеран на француската кинематографија Клод Соте. Како што сугерира самиот наслов, врската е меѓу многу помладата, осамена девојка Нели, чиј брак не успева, и богатиот пензиониран бизнисмен господин Арно, кои ќе ги зближи платонската љубов и барем на тој начин ќе им ја даде утехата и илузијата за

малку среќа; за Нели социјална сигурност во богатото гнездо, а за Арно преродувањето на телото и душата со еликсирот на убавата и нежна појава на Нели.

Меѓу најспецифичните учесници во Главната програма на Вајадолид, сепак, надвор од конкуренцијата, беше и долгометражниот играно-анимиран филм ТАКСАНДРИА на прославениот белгиски автор на анимираниот филм Раул Серве, чие најново остварување е своевидно фантазмагорично патување меѓу сонот и јавето во непостоечката земја Таксандрија, при што Серве ги демонстрира своите добро познати авторски, изразни средства кои го направија еден од врвните светски автори на сликарско-графичката анимација.

Конечно и филмот кој ја освои највисоката фестивалска награда, како најдобар според меѓународното жири. Тоа е АМЕРИКА НА НЕКОИ ДРУГИ ЛУЃЕ (SOMEONE ELSE'S AMERICA) во британско-француско-германска копродукција, а во режија на еден од водечките режисери на белградскиот круг Горан Паскаљевиќ, кој според сценариото на искусниот Гордан Микиќ го анализира синдромот на туѓинство во ехото на сегашното балканско воено време-невреме, кога Црногорецот Бајо (го игра одличниот Мики Манојловиќ) ќе замине на печалба во Америка, каде што ќе се дружи со латиноамериканецот Алонзо (исто така одличниот Том Конти) и со кого ќе ја преболува личната трагедија по несреќно загубениот син, со што е дефинитивно ставен печатот на проклетството - кога се бара среќа во туѓина. Паскаљевиќ уште еднаш го покажува своето режисерско мајсторство да ги слика судбините на малите луѓе

низ миговите на животна радост и тага, чија драматика режиски ја облагородува со многу топлина, потпирајќи се врз актерската енергија на тандемот: Манојловиќ-Конти.

Во рамките на панорамата на најновиот шпански филм, треба секако да се истакне одличниот филм СКОК ВО ПРАЗНО (SALTO AL VACIO) на младиот автор, сценарист и режисер Даниел Калпарсоро, едно за шпански услови атипично дело кое побргу би го очекувале од независниот американски или британски филм, но во секој случај, по фуриозноста со која е излеана анархоидно-панкерската енергија од централната личност, тинејџерката со машки имиџ-Алекс, би можел да му позавиди и еден Тарантино. Насловот на филмот кореспондира со празнотијата на животот во кој се движи девојката Алекс на чиј тил, како дел од потстрижената фризура, е напишано: ПРАЗНО (VOID). Таа е дете на предградието, работнички резерват од шпанското секојдневје, која ладнокрвно се бори за опстанок меѓу споулавеноста и дезинтеграцијата на сопственото семејство, применувајќи ја сета суровост на револверист-ликвидатор во подземјето на мачо-дилерите на дрога, чие чекорење низ кошмарот на стварноста како да го предодредува конечниот, фатален, можеби и самоубиствен скок во празно, што ќе рече скок во смрт. Филмот СКОК ВО ПРАЗНО е филм на стрип-атмосфера, со неконвенционално динамична камера и атмосфера на фотографијата како демонстрација на мајсторството на Кико де ла Рика, а младата артистка Најма Нимри е вистинско откритие во улогата на бунтовникот-без причина, девојката со Воу имиџ-Алекс.



ГЕОРГИ ВАСИЛЕВСКИ

УДК 778.55.091.4(497.17:100)(049.3)

Кинопис 14(8), с. 125-129, 1996

МАЈСТОРСТВО И ИНТУИЦИЈА



Уште една фестивалска смотра посветена на снимателската уметност е зад нас. Успешна, полна со ветувања дека патот на афирмацијата на нејзините резултати во све-

тот сè пошироко се отвора, со ентузијазам неначнат од симптомот на конформизмот и самодопадливоста. Уште една традиција е вградена во мозаикот на нашите културни



ВЕЧЕРНА ВРСКА (р. Чен Ји Феи, дир. на фотографија: Ксиао Фенг)

преокупации; да ги вреднуваме, според светски мерила, не само техничките својства на фотографијата и нејзините психолошки ефекти, туку активно да учествуваме во рецепцијата на онаа густа значењска мрежа што го одредува емоционалното пулсирање на кадарот и го шири неговиот метафизички контекст. Времето кога се повикувавме на „совершената“ фотографија и на „функционалната“ употреба на камерата мислам дека го надминавме и тоа веќе е зад нас. Денес за ликовната фактура на кадарот зборуваме како за органски сегмент на една естетичка целина во која контрастите меѓу светлите и темните површини, судирот на јаките и згаснатите бои, промената на крупните и општите планови, се дел од еден полифоничен говор и тие имаат иста естетска вредност како и фабулата на филмот, на пример, неговите дијалози или драмските судири.

На овие поттици на анализата на снимателската уметност, анализа која, патем речено, во нашата критичарска практика од изминатите децении не само дека беше маргинализирана, туку, освен во ретки случаи, беше наполно запоставена, им соодветуваше целокупната атмосфера на фестивалот. Конференциите за печатот на кои и авторите на фотографијата на фестивалските филмови беа видно изненадени од манифестираната љубопитност за спецификите и финесите на снимателскиот труд, ни овозможуваа на убав начин да дознаеме некои од тајните за професијата која - да се потсетиме и на тоа искуство - била високо ценета уште од пионерскиот период од развојот на филмот. За иновациите во полето на оптиката кои никогаш не можат да бидат прецизно изброени, фестивалските гости и професионалците можеа да бидат исцрпно информирани и на сеансите организирани во рамките на Филмската работилница. А тука беа уште и контактите со снимателите од светот за кои и на претходните фестивалски смотри во Битола можевме да се увериме дека се извонреден сој луѓе: високи професионалци, култивирани синеасти и бескрајно дружељубиви соговорници.

Што се однесува до прикажаните филмови сеедно дали беа влезени во конкуренција или имаа статус на гости, тие ни открија еден завиден спектар на авторски видувања

на комплексот на ентериерот или екстериерот, на визуелните честички што го сочинуваат амбиентот, на изразните преобразби на човековото лице и, воопшто, на универзумот опфатен во видното поле на камерата.

Нашиот стар познајник Дик Поуп, кој годинава беше претседател на жирито, овојпат ни го донесе, прикажан надвор од конкуренција, својот најнов филм СТРАШНО ГОЛЕМА АВАНТУРА. Режиер на оваа драма, ситуирана во милјето на Ливерпул непосредно по Втората светска војна, е Мајкл Њуел, автор на култ филмот ЧЕТИРИ ВЕНЧАВКИ И ЕДЕН ЗАКОП. Дик Поуп, кој минатата година ни се претстави со снимателското ремек-дело ОГОЛЕНИ, овојпат немаше многу сложена задача. Во приказната за емоционалното и сексуално созревање на една тинејџерка тој мошне лесно - иако не без инвенција - го реконструира амбиентот на малите приградски театри каде што се одигрува најголемиот дел од дејствието на филмот. Згаснатите амбиции на артистите кои само до вчера мечтаеле за меѓународна слава, Поуп ги објективира користејќи ги хроматски задушените тонови врз лицата и предметите. Таквата фактура на фотографијата во исто време поставува и некоја временска дистанца во однос на годините кога се забораваа ужасите на војната и тој сплет на носталгија, тага и иронија предизвикува едно мошне богато визуелно доживување.

Сосема спротивно на оваа снимателска постапка е користењето на гламурозниот сјај на фотографијата за кој се решија снимателите Пјер Мињо и Жан Лепен во најновиот филм на Роберт Алтман, ВИСОКА МОДА вклучен, исто така, надвор од конкуренцијата. Авторите на овој извонреден филм кои светот на модата ни го откриваат со неприкриен восхит и иронија, немаа намера да ѝ додадат на пластичноста на фотографијата некое метафизичко значење што би ѝ доделило на тривијалноста на глетката и на краткотрајноста на нејзините асоцијации некоја нова содржина. Лицата на големите ѕвезди го чуваат негибнат сјајот на своите насмевки што им го наменија медиумите и пазарот. Заедно со интенциите на режиерот снимателите на ВИСОКАТА МОДА разнежено го преземаат како волшебна маската митот за славните личности, бришејќи ја зад блесокот на заводливата

насмевка, двосмисленоста на емоцијата, нејзиниот живот, нејзината борба да опстане во оваа арена на соблазнителни измами.

Меѓу најинтересните фестивалски филмови и како снимателско, и како режисерско остварување на програмата се најде и делото на Хал Хартли, АМАТЕР, чиј директор на фотографијата е Мајкл Спилер. Оригинален не само поради својата драмска структура низ чии скриени лавиринти талкаат трите главни лица, туку и поради возбудливата игра на колоритниот тоналитет кој непредвидливо се менува од едно до друго лице, од еден до друг објект. Од ова надигрување и бркање на боите изнурнува како анегдотски коментар пророшката сентенца дека од фатумот нема бегство, макар жртвата на прогонството се скрила зад амнезијата и таму безбедно го крие својот идентитет.

Филмот на Идриса Уедраого, АФРИКО, МОЈА АФРИКО, е во француска продукција, а директорот на фотографијата, Французинот Даниел Баро, мошне искрено и вдахновено го доживеал поднебјето на сончевата Африка. Во приказната за младиот селанец кој ја бара својата среќа во привлечното милје на градот, Баро со ист интензитет ќе ја користи златното бакарната боја кога ги насликува селото и дречливиот колорит на градските улици на кои се води немилосрдна борба за опстанок.

Филмот ВЕЧЕРНА ВРСКА во режија на Чен Ји Фен дојде од Хонг Конг. Суровоста на пресметките на шангајското подземје од триесеттите години на овој век доби нешто живо и заканувачко благодарение, во прв ред, на фотографијата со која раководи Ванг Жонг Ру. Полутемните силуети на заскитаните криминалци што изнурнуваат небаре од густата магла, питорескниот пејзаж на опасните улици и нејасните рабови на предметите во ентериерите на големите босови создаваат едно чувство на тежба и морничавост, а живописната орнаментика на палатите и парковите штотуку ве разгалиле со некој носталгичен повик на минатото, кога носталгијата одненадеж преминува во страв, а стравот во екстаза пред глетката на разлеаното злато на шангајското небо. Тоа подеднакво штедро се истура и во тесните улици, но веднаш по зајдисонцето овде како во рефрен кој нико-

гаш не ја губи убавината, се населуваат силуетите на љубовниците, гангстерите, терористите, окоравените платеници и скитниците.

Шведскиот претставник на годинашниот фестивал во Битола, МЕЃУ ДВЕ ЛЕТА, без никакво сомневање заслужено ја доби највисоката награда „Златна камера Браќа Манаки“. Тоа е едно софистицирано, а сепак потресно сведоштво за очајот на родителите по загубеното дете. Таа интимна агонија мошне убедливо ја отсликува пејзажот, белите сидови на становите низ кои очајните родители талкаат како призраци. И покрај доминацијата на парадната иконографија со која Холивуд ги освои сите пазари во светот, Шведите не забораваат на својата традиција која еден Мориц Стилер и Виктор Шестрем ја воведоа уште во почетокот на веков. Во нивната визија човекот е само дел од универзумот во кој со ист ритам дишат разјарените бранови на морето, снежните виулици и обилните дождови. Добродушниот и питом привид на морето пред да се случи трагедијата снимателот на филмот Стефан Куленгер колоритно им го спротивставува на сцените на безумната потрага по изгубеното дете. Темните облаци и разбранетото море како да се обединиле во безмилосниот удар врз мајчино срце која како изгубена стои на брегот, молејќи му се на Бога да ѝ го врати синот. Варијациите на агонијата дислоцирана во амбиентот на градот, ќе се менуваат до наредното лето кога помирените родители ќе се вратат на местото на несреќата кое фотографијата повторно ни го прикажува во својот идиличен мир и питомост.

Британскиот криминалистички филм НЕВИНИ ЛАГИ ликовно се надоврзува на англиската реалистичка традиција според чии кодекси секој детаљ во кадарот мора да биде јасно идентификуван, без да се мешаат својствата, светлинските нијанси и димензиите на деталите со кои ликовите остваруваат некаков контакт. Од друга страна, иако во дослух со реалистичката фактура на фотографијата во НЕВИНИ ЛАГИ, снимателот Патрик Блосие користи елементи на експресионизмот, како што тоа го правеше еден Керол Рид. Разликата на тоналитетот на објектите изложени на светлина ја диктираше жанровската определба на филмот во чие сизже убиствата,

сексуалните настрани, уцените претставуваат само израз на една состојба на духовна дегенерација, поттикната од очигледните најави на Втората светска војна. Дејствието се одигрува во 1938 година во раскошниот пејзаж на Јужна Франција.

Еден специфично фестивалски филм, ПОСЛЕДНАТА СТАНИЦА дојде од Унгарија, земјата која до неодамна продуцираше зачувачки оригинални и смели филмови. И делото на Петер Готар, режисер на ПОСЛЕДНАТА СТАНИЦА ги носи белезите на унгарската школа не само поради обновеното интересирање за поетиката на документарниот филм, туку, уште повеќе, поради формалните својства, при што користењето на боите, на пример, откриваат еден немир кој не исчезнал ниту по укинувањето на тоталитарните режими во Источна Европа. Сижето е колку едноставно, толку застрашувачко поради неговите критички импликации длабоко вратени во сивилото со кое густо е заситен буквал-

но секој кадар. Една млада жена е унапредена во раководител, но нејзиниот нов стационер повеќе личи на затвореничка ќелија отколку на просторија за истражувачка работа. Патот до последната станица претставува вистински кошмар за младата жена, состојба што се обидел да ја објективира романскиот снимател Виви Василе Драган. Сивите тонови што небаре го покажуваат патот кон пеколот, се неиздржливо депресивни и суви со својата едноличност и тие поуверливо од најдраматично изречената реплика ја соопштуваат потресната вистина дека тоталитарните општества мошне грижливо се труделе да ја скришат надежта кај своите граѓани и да ги пресушат изворите на волјата да се борат за правата.

Еден необичен снимателски експеримент годинава во Битола дојде од Турција. Филмот ПРИКАЗНАТА ЗА ЗМИЈАТА во режија на Кутлук Атаман и под снимателско раководство на Крис Скуирис, технички е напра-



МЕЃУ ДВЕ ЛЕТА (р. Кристијан Петри, дир. на фотографија: Стефан Куленгер)

вен, безмалку, според стандардите на холивудската продукција. Но магијата на атмосферата во која доминира духот на една унесреќена жена што го бара исчезнатиот син, како да испловува од егзотичните бајки на таинствениот ориент. Скуирис не се воздржува да ги употреби сите снимателски техники, а притоа да не ѝ наштети на конзистентноста на стилот заснован на помирувачката средба на реалноста и фантастиката.

Сосема спротивна снимателска постапка на турскиот филм е техниката на снимањето што од поодамна ја има доведено до мајсторско совршенство Карпо Година. Тоа се огледа и во словенечкиот филм РАДИО ДОК, снимен од него, а чиј режисер е Миран Зупанчич. Тоа е хроника на потрагата по причините на смртта на директорот од една провинциска радиостаница, што со многу енергија ја води една млада новинарка. Жанровски близок до криминалистичкиот трилер, но и до репортажните сведоштва, Карпо Година ги користи во филмов предностите на двата принципа; фактографска јасност на кадарот и визуелна драматичност на ситуациите и судирите.

Во еден од филмовите што фестивалската публика го прими со отворени симпатии, австрискиот претставник СЕ КОЛНАМ не се заборава на духот на експресионизмот роден во овие простори, кој по освојувањето на Европа во третата деценија од веков наскоро ќе го заплисне и Холивуд. Иако најголемиот дел од приказната за војничкиот живот во касарна е снимен како репортажа во која боите самоцелно блескаат како да се наменети за некој од претенциозните рекламни спотови, прологот и епилогот на филмот грубо не отфрлаат од удобната матица на секојдневјето и ликовно (но, се разбира, и според режисерската визија) не втурнуваат во интимниот свет на главниот јунак. Тоа е еден студен свет населен со просирни силуети и разлеани сенки што снимателот на филмот Фабијан Едер ги контрастира на глетките на идиличните полиња, на шумните кафеански вечеринки и на веселите недоразбирања во касарната.

Нешто од традицијата на експресионизмот има зачувано во својата визија за светот на осамените луѓе, и Германецот Том Тиквер, кој за снимател на своето деби СМРТОНОСНАТА МАРИЈА го избра извонредниот

Френк Грибе. Сепак во приказната за осамената Марија која секој на свој начин, ја малтретираат и саможивиот сопруг и злобниот татко, повеќе се чувствува влијанието на еден Фасбиндер или Дејвид Линч. Строгата контрола врз осветлувањето и колористичките промени на секвенците кои траат со минути, не држи во неизвесност не само поради очекувањето на исходот на конфликтните ситуации, туку и поради сведоштвото на мерата на очајот што го излева унесреќената жена во суровиот чин на убиството на своите мачители.

Разнообразието на фотографските техники и снимателските постапки како израз на внатрешната визија на авторите чии филмови ги видовме и годинава, како и во претходните години кога битолската смотра почна да наликува на космополитско собиралиште, беше навистина богато, но не и толку богато догодина да не биде надминато.



СМРТОНОСНАТА МАРИЈА (р. Том Тиквер,
дир. на фотографија: Френк Грибе)

ФИЛМСКА МАГИЈА, ДА ИЛИ НЕ?



*(РАЗГОВОРИ СО
ДИРЕКТОРИТЕ НА
ФОТОГРАФИЈА ДИК ПОУП,
ДАНИЕЛ БАРО,
ВИВИ ВАСИЛЕ ДРАГАН И
ФАБИЈАН ЕДЕР)*

За време на Интернационалниот фестивал на филмската камера „Браќа Манак“ Битола, е можеби единствениот град на светот во кој на толку мал простор и за еден кус временски период се среќаваат сниматели - директори на фотографијата од повеќе меридијани, се среќаваат снимателите од таканаречените големи и мали кинематографии, на моќните и сиромашните продуценти, презентирајќи ги своите филмски дела како резултат на своите естетски, уметнички и пред сè филмски искуства. Сакајќи да дознаеме што повеќе за професијата снимател-директор на фотографијата, како и да проникнеме што подлабоко во уметничките и естетските преокупации на луѓето кои стојат зад камерата, организиравме средба со директорите на фотографија од четири земји, четири различни културни средини. Им поставивме исти прашања на: ДИК ПОУП директор на фотографија на филмот СТРАШНО ГОЛЕМА АВАНТУРА (AN AWFULLY BIG ADVENTURE) од Англија, ДАНИЕЛ БАРО директор на фотографија на филмот АФРИКО, МОЈА АФРИКО (AFRICA, MY AFRICA) од Франција, ВИВИ ВАСИЛЕ ДРАГАН ди-

ректор на фотографија на филмот ПОСЛЕДНА СТАНИЦА (THE OUTPOST) од Романија и ФАБИЈАН ЕДЕР директор на фотографија на филмот СЕ КОЛНАМ (ICH GELOBE) од Австрија.

КИНОПИС: *Што е тоа што еден човек го провоцира да ѝ се посвети на снимателската професија? Се работи ли за некаква филмска магија? Можете ли да ни дадете кратка дефиниција на снимателската работа како творештво?*

ДИК ПОУП: Јас лично започнав со правење фотографии. Кога бев мал татко ми ми подари камера, таа беше проста и едноставна камера и јас правев фотографии веќе на 8-9 годишна возраст. Размислував за фотографии и кариера, ги сакав филмовите, но

никогаш не размислував за себе, како за професионален снимател, сè додека еден мој роднина не ми предложи дека тоа можеби би било добро. И откако тоа ми го кажа, а ми го кажа кога имав околу 13 години, јас посакав да станам снимател веднаш. Бев млад, го сакав фотографирањето, но помислата за правење на истата работа на филм, за мене беше нешто ново и од времето кога го напуштив училиштето, на 15 години, сакав да станам снимател и тоа повеќе никогаш не се измени. Ете, така јас навистина почнав, не се работеше за никаква магија или нешто слично, едноставно во прашање беше љубовта спрема фотографирањето, многу сакав да правам фотографии, сам ги правев, развивав и умножував.

ДАНИЕЛ БАРО: Започнав да работам како мајстор за светло во театар, а подоцна се префрлив на филм. Она што ме инспирираше да се определам за филмот и да станам директор на фотографијата беше љубовта спрема снимањето, љубовта и fascinacijata од сцените, како и различниот пристап кон снимањето на сцените. За мене првото нешто во филмот е кадарот, а потоа осветлува-

њето, а во некои филмови тие два фактора се заемни и се надополнуваат. Снимив многу филмови за животни, а како што знаеме, за филмовите со животни не е потребно осветлување и единствениот извор со осветлувањето е да се погоди моментот на доброто сончево осветлување. За мене, всушност, осветлувањето и кадарот се единствениот и најдобриот начин за изразување на емоциите и чувствата.

ВИВИ ВАСИЛЕ ДРАГАН: Најголемата среќа на човекот мислам дека е кога гледа. Исто така, пак, најголемата несреќа е кога не гледа. Можеби тука е и најголемата среќа на филмските сниматели кои што практично гледаат за другите. Тоа е поврзано и со историјата на кинематографијата. И браќата Лимиер, исто така, сакаа да гледаат за другите.

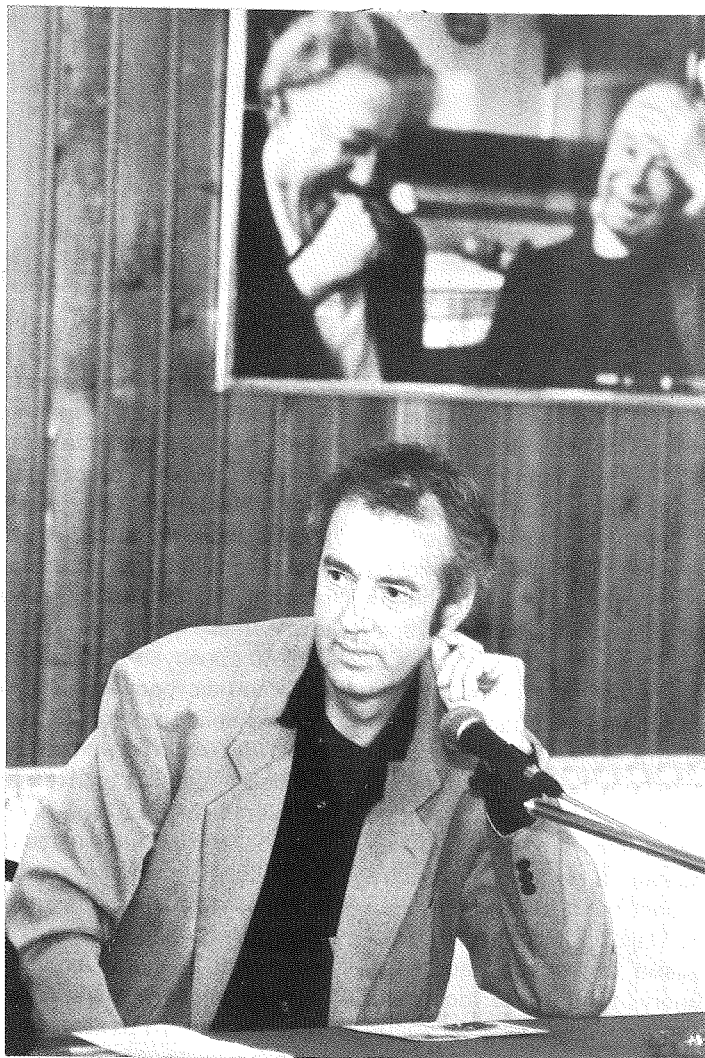
ФАБИЈАН ЕДЕР: Се разбира дека се работи за филмска магија, всушност, има поврзаност со филмската магија. По завршувањето на училиштето започнав да студирам културна историја, што навистина беше многу интересно, меѓутоа не ме задоволи и затоа се запишав на Школата за филм во Виена. Веќе во текот на првиот месец во таа школа бев убеден дека сакам да бидам директор на фотографија, и оттогаш сум само тоа - директор на фотографија.

КИНОПИС: *Какво е искуството кога се работи во тандем - режисер-снимател или*

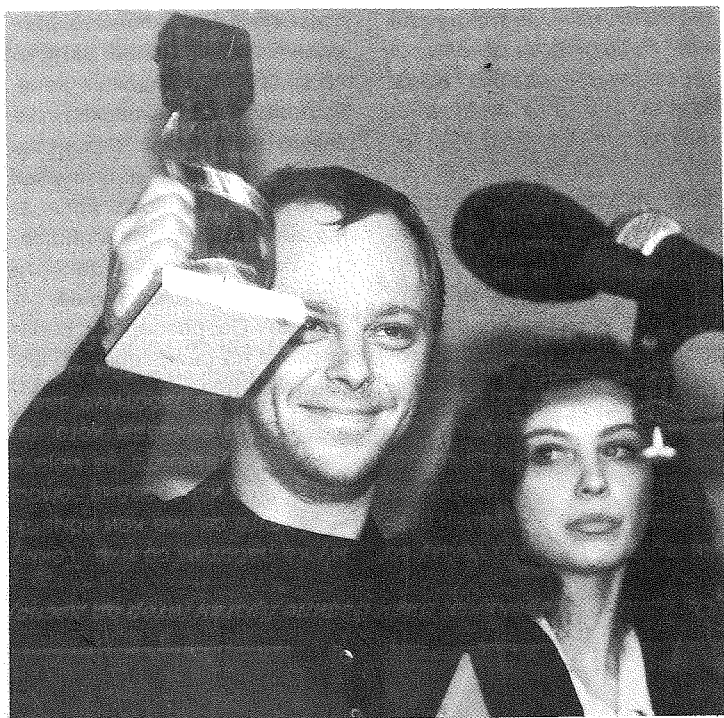
пак снимател-мајстор на светло? Работите ли секогаш со ист мајстор на светло? Камерата е таа што пишува со светло.

ДИК ПОУП: Соработката меѓу режисерот и снимателот е многу важен елемент во правењето филмови. Но, тоа не е и единствената соработка која е важна, постојат многу различни видови

соработка. Создавањето филмови е тимски напор, вклучува многу луѓе, мислам дека, на пример, продукцискиот дизајнер е, исто така, важен како и кој било друг филмски работник, неговото креирање на бараното расположение преку избор на декор и неговото разместување, и слично. Се разбира и соработката на режисерот со актерите е неверојатно значај-



Дик Поуп



Фабијан Едер

на. Мојата соработка, како снимател, со актерите е исто така многу важна. Луѓето често не зборуваат за тоа, но мораш да ја имаш довербата на актерите, тие мораат да веруваат во начинот на кој се фотографирани, во начинот на кој ја поставуваш камерата. Тој вид однос е, исто така, многу важен, но очигледно јас најмногу соработувам со мојата екипа: техничарите за светло и техничарите за камера. Сепак, соработката со режисерот е очигледно најважна за мене. Најголемата соработка што ја имав е онаа со Мајк Ли (Mike Leight). Развивме систем за работење, многу тесно сме поврзани еден со друг, се разбираме многу добро, постои голема доза на доверба. Многу е убаво да се работи со некого

повторно и повторно за секој поединечен филм, многу е возбудиливо, ги снемум стресот и притисокот, а останува креативниот тек, без никаков сомнеж и неверба. Без напор за воспоставување дијалог, тој веќе постои, така што е многу полесно. Што се однесува до соработката со мајсторот на светло, јас дванаесет години работев со истиот мајстор на светло, кој беше еден од моите најдобри пријатели. Тоа е многу важно. Тој работеше на секој филм што јас го снимав, тие дванаесет години низ целиот свет. За несреќа пред година и пол тој почина. Тогаш за мајстор на светлото јас го одбрав неговиот прв асистент, кој отсекогаш работел со мене како негов прв асистент и оттогаш работам со него. Нај-

често екипата за светло е иста, не секогаш, но најчесто, мајсторот за светло секогаш е ист, а екипата понекогаш се менува. Во основа се обидувам да работам со истите луѓе постојано.

ДАНИЕЛ БАРО: Единствената цел на директорот на фотографијата е да му ја оствари визијата на режисерот и метафорично искажано, директорот на фотографијата служи како четка за бојење и сликање и тој ја остварува конечната визија на сликата, секако според замислата на режисерот. Директорот на фотографијата треба да го знае многу добро сценариото, да го следи и да работи според него, а не по сопствена волја да води свој процес на снимање како директор на фотографија.

При секое снимање на нов филм на директорот на фотографијата му е потребен еден креативен мајстор на светло, кој, исто така, ја следи сторијата на сценариото, некој со кого ќе може да разговара, да ги размени мислите, во секој случај некој многу близок во поглед на работата со која се занимаваат. Мајсторот на светло треба, според мене, да биде доста креативен, да не го прави само она што му е кажано, туку и да внесе доста свое во прашањето на светлото.

ВИВИ ВАСИЛЕ ДРАГАН: Ќе направам една компарација со музичкиот оркестар. Во еден филм режисерот е диригентот, ведетата, односно главниот актер е првата виолина, а ако ја ставиме на-

страна техниката, тогаш директорот на фотографијата ќе биде поетот, всушност, тој тоа треба да биде, затоа што не секогаш е така.

Што се однесува до мојата соработка со мајсторот на светло, во моето дваесетгодишно работно искуство имам работено само со тројца мајстори на светло. Јас, всушност, имав само три добри врски во животот, а тоа беа врските со тие мајстори на светло, тие се мои пријатели и драги другари, ние сме истомисленици и пријателството со нив ми е многу важно. Во таа врска јас сум командантот, јас заповедам, и можеби ова звучи самобендисано, но сепак е така и таквиот однос не го намалува нашето пријателство. Но, едноставно, тоа така мора да биде, јас сум тој што раководи и ги дава основните и главни насоки.

ФАБИЈАН ЕДЕР: Сметам дека тоа е најбитниот однос што го бара еден филм. Затоа што токму овој однос покажува како секој зависи од секого, основата на еден ваков однос е да ги држиме ушите постојано отворени, меѓусебно да се почитуваме. Јас лично имам подолго време работено со еден режисер. Меѓу нас по сета соработка се разви и пријателство. Чувствата коишто постојат од почетокот - читањето на сценариото, снимањето на филмот, па до конечната реализација и финалната презентација на филмот, се навистина доста интензивни, така што во тешките моменти е навистина добро да се има еден добар однос со ре-



Од прес конференција: Виви Василе Драган (втор од десно)

жисерот, затоа што токму во тој момент ти е потребен пријател. Основното нешто во еден ваков однос е да се има доверба еден во друг. Што се однесува до соработката со мајсторот на светло, ова е навистина тешко, затоа што ако имате среќа во Австрија, може да се случи да добиете да снимите еден до два филма годишно. Тоа не е доволно за да се одржи екипата во една целина заедно. Всушност, има две екипи во Австрија со кои работам. Двете екипи се еквивалентни, но секако дека меѓу нив има и разлики. Всушност, и со двајцата мајстори на светло од двете екипи, во зависност од тоа кој е слободен, јас работам со задоволство. Веќе со години работам со нив и се надевам дека и ната-

му ќе работам со нив. Токму овие луѓе се тие кои помагаат, даваат извонредна помош во остварувањето на мојата визија. Се секавам кога започнавме да работиме заедно и во првиот филм што го работевме заедно, го препознаа мојот начин на работа, односно, мојот начин на снимање беше препознатлив, но веќе во следниот филм, сите беа изненадени затоа што јас го сменив пристапот и веќе не бев препознатлив во техничките работи. Сега, секој нов филм го снимам, се обидувам да го направам поинаку, всушност, како да го снимам својот прв филм.

КИНОПИС: Со која техника и со кои видови филмски камери најмногу работите? Нешто за Вашето искуство околу тоа.

ДИК ПОУП: Првите филмови што ги снимив беа снимени со АРИФЛЕКС камери, секогаш со АРИФЛЕКС БО камери. Започнав со АРИФЛЕКС БО 2 или 3, потоа беше АРИФЛЕКС БО 4, па БО 4 С секогаш со исти зајс објективи, а не со зум. Јас ги сакам зајс објективите. Но тогаш АРИФЛЕКС БО стана застарен тип и јас почнав да користам МУВИКАМ камера, прво СУПЕР-АМЕРИКА, а потоа КОМПАКТ кои се дел од новата технологија и многу тивки камери. Понекогаш се прашувам дали го имаат најдобриот систем за гледање, низ ИП, БО моделот знам дека беше поостар. Исто така имам снимено филмови со ПАНАВИЖН техника. Го сакам ПАНАВИЖН системот исто така, иако има многу опрема која е сместена во многу различни кутии, која за малите нискобуџетни филмови чини премногу пари за продуцентите. Панавижн примарните објективи се многу добри, со нив се има американски (поглед), гледање. Тоа е мошне чудно затоа што многу Европејци употребуваат зајс објективи за кои постои европско гледање. Американците користат ПАНАВИЖН примарни објективи кон кои постои американско гледиште. Не можам точно да Ви објаснам, но, на пример, ако снимате проба, еден кадар со жена со зајс објективи еден кадар со примарните објективи, дефинитивно е дека едниот кадар ќе изгледа американски, а другиот европски. Јас ги користам сите видови опрема, но моментално најмногу користам МУВИКАМ камера. Од филмови ко-

ристов КОДАК, а сега моментално најмногу користам ФУЦИ, кој е и многу поевтин.

ДАНИЕЛ БАРО: Самата техника и самиот вид на камерата се селектираат врз основа на сторијата и сценариото и, секако, желбата на режисерот. Јас лично најмногу сакам да работам со портабл камери и со такви камери е снимен и филмот АФРИКО, МОЈА АФРИКО. Претпочитам да користам и работам со МУВИКАМ камера, со АРИФЛЕКС, а понекогаш и со ПАНАВИЖН.

ВИВИ ВАСИЛЕ ДРАГАН: До 1989 година кога „летна“ Чаушеску и кога „некои лоши момци“ го стрелаа, работев со АРИФЛЕКС и со МИЧЕЛ камера. Кога се отвори пазарот и кога дојде странската конкуренција работев со американците три филма со нивна техника. Тогаш имав можност да работам со МУВИКАМ, со АРИФЛЕКС 3, 4, АРИФЛЕКС БЛ за да дојдам до сегашново ниво на работа, односно до сегашново искуство што го имам. Времето не е загубено, меѓутоа мислам дека додека да одам на оној свет, се надевам ќе работам и со ПАНАВИЖН. Меѓутоа, сепак, сметам дека не е важно колку е софистициран апаратот (камерата), затоа што најубавиот филм, што јас сметам дека сум го направил, во 1987 година, е во црно-бела техника. Тоа се, всушност, две серии, кои се направени со АРИФЛЕКС 2 Ц само со еден објектив од 25 мм, камерата не се помрднува повеќе од петпати во целиот филм.

Овој филм ги доби сите можни награди кои се доделуваат во филмската уметност во Романија (за режија, камера, за најдобар актер, за сценографија, и така натаму, вкупно десет) што значи дека може добро да се работи и без голема и скапа техника.

ФАБИЈАН ЕДЕР: Во основа сакам да снимам со 35-мм ленти, користејќи КОДАК филм и веќе неколку години јас снимам со истиот вид филм. За нас е голема среќа што веќе подолго време во Австрија постои фабрика за производство на МУВИКАМ камери, со кои јас работам и со зајс објективи.

КИНОПИС: *Речиси сите директори на фотографија работат музички и рекламни спотови. Дали Вие работите на тоа и какво е искуството наспроти филмот?*

ДИК ПОУП: Јас бев директор на фотографија на документарни филмови 15 години. На документарниот филм работев од 1968 до 1979, и на крајот од тој период навистина ми беше доста од документарци и сакав да работам на вистински филмови. Веќе се чувствував фрустриран и не ме привлекуваше начинот на кој се правеа документарците. Кога почнаа да се прават музички спотови, во доцните 70-ти бев многу амбициозен и учествував во снимањето на музика, посебно за ВВС, за кои бев еден од камерманите на стотици концерти. При ова снимање на музика, се снима на пример два дена и имаш шанси за креативност, мо-

жеш, на пример, со светлото да експериментираш. Навистина е предизвик. Никогаш немам снимано музика на видеокасета, затоа што за тоа се земаат посебни видеотехничари. Снимањето музика беше многу добра основа. Потоа доаѓаа луѓе кои видеа некои спотови што јас сум ги снимил и ме бараа да снимам телевизиска драма на 16-мм лента. Се сложив, затоа што тоа беше дефинитивно она што сакав да работам. Така почнав да работам на драма. Во Англија никој нема да ве земе за драма ако сте работеле само на документарци.

Имам работено и на реклами, но нив не ги сакам бидејќи не го сакам бројот на луѓето кои гледаат низ објективите. Тука се рекламната агенција, клиентите, режисерот... И сите се исплашени дека ќе ја загубат работата, дека нешто нема да испадне како што треба. Тоа не можам да го поднесам. Сакам работа со режисери кои работат според својата книга на снимање.

ДАНИЕЛ БАРО: Јас сум работел музички спотови, но со рекламни спотови немам никакво искуство. Пред две три години работев музички спотови и сметам дека тоа е многу интересна работа и, секако, многу интересен е начинот на снимање. Меѓутоа јас претежно работам на документарни и долгометражни филмови.

ВИВИ ВАСИЛЕ ДРАГАН: Фала му на Бога сè уште опстанувам финансиски и досега немав потреба да го работам

и тоа. Но, еве како минува времето, изгледа дека ќе треба да го сменам својот однос спрема оваа работа. Јас се согласувам дека рекламата е многу важна работа, но овој вид работа се коси со мојот начин на размислување и затоа јас сè уште немам никакво искуство на овој план.

ФАБИЈАН ЕДЕР: Снимив огромен број рекламни спотови, но имав среќа да работам со попроблематични спотови. Во која смисла, па затоа што работам анимирани филмови, односно комбинација на анимирани карактери и вистински луѓе. Со рекламните спотови го имате на располагање буџетот кој всушност ни овозможува да ги направиме сите тие работи што сме ги замислиле и сметам дека имав среќа што работам на вакви спотови кои даваат огромно задоволство и работата на нив е многу поинтересна отколку на рекламните спотови кои што се занимаваат, да речеме, со Памперс пелените. Значи искуството со работата на рекламните спотови ни овозможува запознавање со разноразни нови техники, кои потоа ние имаме можност да ги применуваме во работата на филмот. Ова е ист случај како, на пример, со пијанистот кој треба да вежба секој ден, така и ние, всушност, го увежбуваме својот занает секојдневно. Она што може да се искористи преку работата со рекламните спотови е тоа што тие ни овозможуваат да го истакнеме чувствителниот момент мошне концизно и прецизно во филмовите.

КИНОПИС: *Нешто за релацијата филм - видео - ТВ продукција. Дали овој начин на снимање го загрозува филмскиот израз?*

ДИК ПОУП: Ова ме навраќа на првото прашање. Самото снимање на еден филм е магија. Додека се снима никој не знае што има на филмот, па дури ни јас. Потоа доаѓа процесот на развивање, кој е мистерија за повеќето луѓе. На крајот филмот се наоѓа во киносалите, завесите се повлекуваат и следува изненадување, се надевам, пријатно изненадување. Е, тоа, кај снимањето на видеоспот го нема - сите гледаат што се случува, режисерот, целата екипа - и магијата исчезнува. Магијата на филмот е, всушност, мистериозноста на целиот процес. Како на примерот со сликите од вашиот одмор. Не знаете што е на нив додека не ги развиете.

ДАНИЕЛ БАРО: Не, не. Јас сметам дека видеото нема негативен одраз врз филмскиот израз. Колку и да се лоши музичките спотови, да речеме, тие, сепак, на некој начин изразуваат нешто, тие се експресија на чувствата, емоции на некоја тема.

ВИВИ ВАСИЛЕ ДРАГАН: Да. За мене тоа е криминал. Тоа го забележав и на овој Фестивал. Забележав одредена интенција кај одредени режисери дека кога го снимаат филмот веќе размислуваат дека тој ќе биде префрлен на видео. Тоа не се гледа само на овој Фестивал, туку тоа е една општа појава во светот.

Последната шанса на снимателот да биде креатор, а не само обичен техничар на тој начин се уништува. Телевизијата ја прави еден обичен мајстор од занает, техничар, а не креативец и самата техника на телевизијата создава некакви технички бариери и на тој начин ја ограничува креативноста. Последниот филм што го работев со режисерот Петер Готар (Peter Gothard) ПОСЛЕДНАТА СТАНИЦА го финансираше унгарската телевизија и имено кога го прашав режисерот дали додека работиме ќе треба да мислиме и на тоа дека филмот ќе треба да се прикажува и на телевизија, тој тајно ми даде знак дека нема да се раководиме според тоа. Ова

многу ме усреќи и изградува, затоа што се почувствував слободен. Кога работам за телевизијата се чувствувам затворен како во кутија и затоа сметам дека снимателите кои што сакаат нивните филмови да се презентираат и преку видеотехниката самите се ставаат во калап, односно рамка. Меѓутоа, да се надеваме дека и снимателите имаат свој Бог што ќе им помогне на сите нив.

ФАБИЈАН ЕДЕР: За среќа јас не работам видеофилмови, но кога би морал да работам на видеофилмови, јас би ја прекинал работата како директор на фотографија, затоа што во моменталната си-

туација видео-филмовите претставуваат процес на преснимување на лента и сметам дека ваквиот процес треба да се применува само кога се снимаат, на пример, вести или пак спорт. Видеоот не е препознатлив знак, тоа не е симбол на прераскажување на стории преку филм. Ако ги погледнеме тие камери за видеофилмови, ќе видиме дека тие, воопшто, немаат фиксирани објективи и со нив не може да се работи на еден прецизен начин, а покрај сето друго се уништува и видот. Бидејќи во некој филм со филмската камера ние самите гледаме низ објективот и така можеме да ги рефлектираме контрастите на бојата во самиот ум, да ги



Даниел Баро на снимањето на филмот АФРИКА, МОЈА АФРИКА

доживуваме, а на видеокамерата гледаме само еден екран во црно-бела техника, и ако веќе го користиме тоа за филмски израз, видеокамерата секако дека го загрозува филмскиот израз.

КИНОПИС: *Во некои кинематографии (особено помалите) постои практика - заради материјалниот момент - да се снима филм прво на 16-мм лента, а потоа да се префрла на 35 мм. Што мислите - дали тоа ѝ помага или, пак, ѝ одмага на филмската слика? Се работи за квалитетот на филмската слика.*

ДИК ПОУП: Јас потекнувам од онаа група луѓе кои снимале на 16-мм филм и тоа е она

што дефинитивно го ценам. Дури и мојата прва филмска драма, е снимена на супер 16-мм филм. Тој мој филм се викаше COMING UP ROSES и беше многу добар нискобуџетен филм. Кога се заврши со неговото снимање, сметаа дека е толку добар што го селектираа за Кан. Поради тоа и беше зголемен и префрлен на 35-мм. Бев многу задоволен од филмот. Всушност, имам снимено половина дужина филмови на супер 16 мм кои подоцна се префрлени на 35 мм. Задоволен сум од сите нив, но сметам дека човек треба да е особено внимателен и критичен кога се работи за квалитетот. Можно е да се добијат многу добри резултати во зголемувањето

од 16 мм на 35 мм, но не треба да се користи зум, и првобитниот филм треба да е на супер 16 мм, а не на обичен 16-мм филм. Мислам дека овој начин на снимање е многу добар за малите кинематографии, опремата е поевтина, а сега постои и таква опрема со која е невозможно да се препознае дека филмот бил снимен на 16 мм лента. Исто така, 16 мм филм е побрз како опрема за употреба, поради тоа што е многу полесна од опремата за 35 мм. Во Америка скоро и не се користи 16 мм филм. Тоа е можеби и поради квалитетот на кабловската ТВ, кој е толку лош во Америка, што ако се снимаше на 16 мм тоа ќе беше очајно за гледање.



ПОСЛЕДНА СТАНИЦА (р. Петер Готар, дир. на фотографија: Виви Василе Драган)

ДАНИЕЛ БАРО: Филмот АФРИКО, МОЈА АФРИКО го снимив на 16-мм лента. За мене не е битен форматот на лентата, односно дали таа е на 16 мм или пак на 35 мм, битна е приказната, идејата и темата на тоа што сака да се снима, односно на она што сака да се пренесе. 16-мм лента се употребува повеќе за уметнички цели и само под услов да е добар квалитетот на 16-мм лента зголемувањето ќе биде навистина добро и квалитетно. Всушност, снимањето со 16-мм лента треба многу внимателно да се прави, затоа што ако нешто не е добро снимено на 16-мм дупло полошо ќе биде на 35-мм лента. Еве, на крајот, да Ви кажам дека јас како директор на фотографија, всушност, му служам на филмот и при изборот на филмовите јас сум селективен, пребирлив, не многу, но сепак сакам јас да избирам што ќе работам.

ВИВИ ВАСИЛЕ ДРАГАН: Јас лично немам работено на 16-мм лента, но сметам дека тоа би го правел со задоволство, пред сè, затоа што се работи за филмска лента, а не видео или телевизиска лента, која бара сосема друг начин на работа. Исто така, сметам дека е добра работа и затоа што и 16-мм филм се проектира и се гледа групно, односно се проектира пред публиката која заедно го гледа филмот, заедно го доживува, заедно плаче или се смее. Во темнината на салата каде што се гледа филмот постои еден заеднички дух, луѓето се поврзуваат, човекот не е сам, како што е дома, пред

телевизорот. Во киносалата е силно чувството на заедништво и тогаш 16-те мм или пак 8-те мм, затоа што може и 8-мм лента да се следи на проекција, зголемени или не, не е важно, сепак, филмот останува еден спектакл, а јас сè уште сметам дека филмот е, и, треба да остане манифестација како што е операта, каде што луѓето треба да одат свечено облечени. И покрај тоа што телевизијата ќе си го стори своето, односно јасно е дека медиумот на телевизијата ќе надвлее, сепак филмот, според мене, ќе опстои како и објектите каде што ќе се проектираат филмовите и дека таму ќе одат специјалните, односно особените луѓе. Јас останувам вечен ентузијаст на филмот. Во оваа пригода би сакал да ги искажам својата среќа и задоволство што наградите на овој Фестивал ги добија директори на фотографија кои снимаа сосема различни филмови, ни малку слични едни на други. Како пример ќе го посочам мојот колега од Шведска, Стефан Кулангер (Stefan Kullanger), кој снимил еден филм сосема различен од она што јас досега сум го видел, на начин, на кој не сум ни помислил дека може да се прави филм и токму поради тоа се радувам. Постои во денешната модерна Европа еден американски стил на замислувањето на фотографијата, на режирањето, како и на пишувањето на сценаријата, каде што стариот Фројд повторно се актуелизира низ многуте филмови во кои има многу психоаналитика и јас сметам дека се работи за мода и ништо друго. Луѓето де-

нес се враќаат на едноставните работи и вредности исполнети со емоција, со директна приказна, односно со животни стории, ова не значи дека јас се залагам за популаристичката уметност, не, сметам дека и во животот постојат две точки на гледање, две нивоа, едното е како ние се гледаме, а другото е како другите нè гледаат нас. Така, во филмот постојано ќе останува интелектуализмот на одреден начин како и емоционалниот елемент. Тие две нивоа на комуникацијата, интелектуалниот и емоционалниот, постојано ќе бидат присутни.

ФАБИЈАН ЕДЕР: Во основа помага, затоа што ако имаш добра идеја а помалку пари, подобро е да се снимил филмот на 16 мм лента, отколку воопшто да не се реализира. Навистина треба да се внимава кога се снима на 16-мм лента, затоа што постои можност да се загуби квалитетот. Јас лично сум работел на тој начин два филма, првиот беше снимен на 16-мм лента, а вториот на супер 16-мм лента. Супер 16-мм лента е многу подобра за тој процес на префрлање на 35-мм филм. При префрлањето особено треба да се внимава на дизајнот и костимите, бидејќи тука многу може да се загуби во самиот процес на префрлување, и навистина е потребен добар негатив на 16 мм за да се постигне саканиот квалитет. Можностите се навистина лимитирани за сите директори на фотографијата со ваквиот начин на снимање и затоа е подобро да не се работи со 16-мм лента.

НАЈБИТНО Е ОНА ШТО ТРЕБА ДА СЕ КАЖЕ



*(РАЗГОВОРИ СО
ДИРЕКТОРИТЕ НА
ФОТОГРАФИЈА КАРПО
ГОДИНА, МАЈКЛ СПИЛЕР И
ВИЛКО ФИЛАЧ)*

За мајсторството на снимателската работа, за снимателското творештво, разговарав со три исклучителни личности - Карпо Година, Мајкл Спилер и Вилко Филач. Двајца од нив, Година и Филач, познати по некомуникативност со печатот и медиумите, но овојпат расположени за, што би рекле, интервју. Место на случување - Битола, 16-ти интернационален фестивал на филмската камера, 1995 година.

КАРПО ГОДИНА

Редовен гостин и учесник на овој фестивал уште од неговите почетоци. Роден е во Скопје, во 1943 година, но живее и работи во Љубљана. Во 60-тите години ѝ припаѓа на златната генерација на југословенскиот аматерски филм, а наскоро започнува да работи и на професионалниот филм. Реализира повеќе кусометражни филмови кои постигнуваат значајни успеси на меѓународен план, особено документарниот филм **ЗДРАВИ ЛУЃЕ ЗА РАЗОНОДА**. Набргу потоа започнува да ги снима филмовите на своите другари од времето на аматеризмот. Меѓу другите, во неговата филмографија како директор на фотография, се наоѓаат и филмовите **РАНИ ТРУДОВИ** на Желимир

Жилник од 1969 година, **УЛОГАТА НА МОЕТО СЕМЕЈСТВО ВО СВЕТСКАТА РЕВОЛУЦИЈА** на Бата Ченгик од 1972 година, **МАКИТЕ ПО МАТЕА** (1975) и **ОКУПАЦИЈА ВО 26 СЛИКИ** (1978) на Лордан Зафрановиќ итн. Во 1980 година дебитира како режисер на играни филмови со филмот **СПЛАВОТ НА МЕДУЗАТА**, за потоа да реализира уште неколку значајни дол-



Карпо Година

гометражни остварувања меѓу кои е и филмот **ЦРВЕНОТО БУГИ**. Денес е професор на Академијата за филм во Љубљана.

КИНОПИС: *Карпо Година е потомок на родители кои биле уметници: таткото Виктор Ачимовиќ, новинар и филмски документарист со исклучителен филмски нерв и мајката Милена Година, првенка на Македонскиот народен театар во првите повоени години, и на Драмското гледалище во Марибор...*

КАРПО ГОДИНА: Така е, и мислам дека сум ги наследил најубавите нешта од нив двајцата.

К. Бев сведок како Виктор ги собираше и најситните белешки од печатот што зборуваа за твојата филмска кариера. Голем број фотокопии од нив, со голема гордост, ми ги даваше.

К.Г. Така е. Виктор беше среќен и многу горд со мојата работа. Но тоа пред мене не го покажуваше. За тоа, практично, дознавав од моите пријатели, од тебе, од Окан (Зоран Младеновиќ, м.з.)...

К. *Па гледаш, тие твои пријатели, те знаат и те паметат*

уште од времето на твоите аматерски филмски денови. Ајде, оттаму да го започнеме нашиов разговор за филмот.

К.Г. Значи, започнав како филмски аматер; тоа беше уште во моите гимназиски денови. Јас многу го сакав филмот. Е, тоа е многу банална и излитена фраза, но тоа навистина беше така. Мајка ми го сфати тоа и бидејќи немаше пари, некако се снајде и ми набави една мала 8мм филмска камера. Беше тоа „Јашика 8“, имаше некаковси зум, што беше вистинско чудо за тоа време. Јас со таа камера спиев. Со неа ги направив и моите први филмови. Се секаваш, тоа беше оној убав период на југословенскиот аматерски филм кога се среќававме и дружевме на сето тоа подрачје. Беа тука Жилник, Зафрановиќ... и сите оние други имиња што подоцна нешто значеа во нашиот професионален филм. Е, тогаш јас не знаев многу што е тоа филм, едноставно работев од својата душа, се раководев од моите чувства, идеи, емоции... И кога доаѓав на тие аматерски фестивали мислев дека практично правам НИШТО, но наеднаш започнав насекаде да победувам и станав славен во тие аматерски кругови. И ќе се вратам на таа мала камера, што и денес ја сонувам. Тоа беше мојата „камера пенкало“, секогаш ја носев со себе, што се вели во џеп и секогаш штом ќе добиев некоја идеја, веднаш снимав. Значи, си бев сам свој мајстор, што всушност е прекрасно. Обезбедив и некаква мала мон-

тажна маса (8мм), имав и едно мало магнетофонче и така сè си правев сам. Сево ова ме доведе во светот на авторскиот филм.

К. *А како стаса во светот на професионалната кинематографија?*

К.Г. Некои пријатели од мојата генерација видеоа што правам со камерата и така Жилник ме повика во Нови Сад и ми рече: „Ајде ти да ми го снимаш мојот прв играл филм“. Се работеше за филмот РАНИ ТРУДОВИ. Јас дотогаш речиси ништо не знаев за 35 мм, знаев нешто малку оти бев веќе на 1 година на Академија. Во Нови Сад ми дадоа некаква Арифлекс камера (35 мм), и филмска лента Кодак. Јас сето тоа го гледав како едно големо чудо, но си реков „Ајде да го снимам тој филм, ќе се однесувам како со мојата осмица“. Значи тој филм РАНИ ТРУДОВИ го снимав како камерата да е 8 мм. А, се секавам, таа 35 мм Арифлекс камера беше репортерска која уште за времето на Хитлер била приспособена да снима во воени услови. Но, фала му на Господа, тука беше таа лента Кодак што уште во тоа време имаше фантастична осетливост, па затоа беше потребно многу малку осветлување. Сите тие нешта некако инстинктивно ги сфатив и така го направивме филмот РАНИ ТРУДОВИ. Тој филм беше мој последен филм работен според мојот идеал каде што камерата е токму „камера пенкало“ - да работам онака како што јас сакам и чувствувам.

К. *Што значи тоа „мој последен филм“?*

К.Г. Потоа поаѓав во некои проекти каде што постоеа поголеми обврски. Беа тука некои кабести камери, постоеше фар-количката, па некои специјални оптики... Потоа имав чувство дека јас не сум повеќе јас, требаше веќе да мислам во некакви рамки, а кога треба да мислам во рамки, тогаш сум бескрајно несрекен. Тоа е практично и мојата животна филозофија. Најсреќните мигови ги доживев токму со тие РАНИ ТРУДОВИ.

К. *Но, тие нови проекти што ги спомнуваш не се некоја „небулоза“, сепак, тоа беа филмови на авангардни југословенски режисери.*

К.Г. Точно е. Работев на цел тој простор што тогаш се нарекуваше Југославија. Работев со Бата Ченгиќ, со Лордан Зафрановиќ и може да набројам уште десетина авторски имиња. Тогаш дојде оној период на нашиот прекрасен, а во исто време и несрекен филм кој беше забранет и наречен „црн филм“. Истовремено работев и свои кусометражни филмови кои му припаѓаа на тој бран, па така поаѓав во пакетот на непожелни гости на тоа несреќно време во Југославија.

К. *Во тоа време особен впечаток остави твојот краток филм ЗДРАВИ ЛУЃЕ ЗА РАЗОНОДА.*

К.Г. Кога веќе ме провоцираш ќе објаснам нешто пове-

ќе околу тој филм. Замисли, токму денес Рон Холовеј ми рече дека тој на времето бил одушевен од тој филм и дека сè уште го сонувал. Јас му одговорив дека тој тогаш не го сфатил филмот, а тој ме прашува „Како не сум го сфатил?“ Јас му го протолкував следново: ЗДРАВИ ЛУЃЕ ЗА РАЗОНОДА беше работен во годината 1970 и ги доби сите можни награди и аплаузи какви што дотогаш никој немаше добиено на фестивалот во Белград, а веќе по една година беше забранет. Тогаш Холовеј се исчуди: „Забранет!? Тој филм, тој прекрасен филм?“ Му одговорив: „Да, и денес е во бункер.“ „Зошто?“ прашува понатаму Холовеј. Затоа што тогаш никој не сфати што раскажувам во тој филм. Во тоа време, во „Политика“ беше напишано нешто страшно, но од денешен аспект тоа можам да го примам само како комплимент. Ќе парафразирам: „Карпо Година со филмот ЗДРАВИ ЛУЃЕ ЗА РАЗОНОДА, во прекрасна амбалажа, ја крие најсубверзивната идеја дека постоењето на Југославија како земја не може да биде и покрај паролата за братство и единство. Дека таа е вештачка творба и дека порано или подоцна ќе се распадне.“

К. Ме интересира како реагираше на ова Холовеј?

К.Г. Холовеј се замисли и ми слам дека сè уште размислува. Гледаш, ова е нешто ПАТЕМ и постојано некако се потпираме на нешто ПАТЕМ. Вчера разговарав со Филач и тој ми вели дека нема да

дојде на презентацијата на Ари-техниката и на таа дигитална техника, затоа што, вели, „сега кога сум наполно созреан мене техниката повеќе не ме интересира, мене ме интересира содржината и дали некој има нешто да каже. Кога ми даваат текстови за проекти првенствено ме интересира она што треба да се каже и ако тоа не ми „легне“ не знам колку пари и да ми даваат, јас одбивам таков проект. Но, ако нешто ме провоцира, тогаш не ме интересира на каква лента ќе снимам, со каква техника ќе снимам, па нека тоа биде и на видео 8, јас ќе го работам тоа.“ Немав што да му одговорам, само му ја подадов раката и му реков: „Сè уште сме на исти бранови“.

К. Но ти беше на таа презентација и направи безмалку „дар-мар“ во дискусијата. Можеби е ова и убав премин за вториот дел од нашиот разговор, односно да прозбориме нешто повеќе за мајсторството на снимателската работа.

К.Г. Најнапред, за таа презентација на Ари-техниката. Јас морав да појдам од проста причина што предавам на Академијата и морам на децата да им кажам што има ново, иако сето тоа веќе ми е познато бидејќи сум многу љубопитен човек. Знаеш, уште во младоста земав шрафцигер и ја расклопував камерата за да откријам како функционира тој механизам. А за онаа констатација за некаков „дар-мар“, сите тие беа малку повеќе изне-

надени и збунети затоа што премногу добро знам за сета таа работа. Јас само сакав со таа моја провокација да внесам малку живот во тој, инаку, студен академски разговор и сакав да сфатиме дека, во крајна линија, не е важно со каква техника работиме, туку што имаме да кажеме.

К. Дали тоа „што имаме да кажеме“ е дел од она што го нарекуваме ФИЛМСКА МАГИЈА и дали таа е она што човека го провоцира да ѝ се посвети на снимателската професија?

К.Г. Јас, за среќа или за жал, не сум само директор на фотографија, туку сум и монтажер и режисер. Значи, јас сум со сето мое битие во филмот, јас практично го живеам филмот. Еве, како директор на фотографија досега сум снимил околу 25 филма плус тука се и моите 3 играни авторски филма и сега сметај - секој филм посебно значи 2 или 3 месеца интензивен живот што одговара на 10 години живот на еден човек што работи од 7 до 3. Значи јас веќе сум проживеал 400 години живот на еден нормален човек. Што значи тоа? Кога ќе влезам во еден филмски проект јас морам да запознаам илјада луѓе од различни професии, морам да поминам половина од бившата Југославија и да ја прокрстарам Европа, да изнајдам пејзаж што ќе ми одговара; веќе реков познанства со многу луѓе при што ги запознавам и нивните судбини, па потоа склопувам некаков си механизам што подоцна ќе

ми помогне во филмот. И верувај, никогаш не помислувај да го заменим мојот живот со животот на некој од друга професија. Да резимирам - ние снимателите (а и некои други луѓе од филмот) сме луѓе што, условно, најдолго живееме, живееме со интензитет од 250, 300 или 500 години, а покрај тоа го задржуваме менталниот склоп и духот на еден 25-годишник. И што - ете ти магија!

К. Бидејќи ти си една комплетна авторска филмска личност, ајде малку да побоборуваме за следниве релации: режисер - директор на фотографија и директор на фотографија - мајстор на светло.

К.Г. Ова е едно прекрасно прашање, што често и јас самиот си го поставувам. Ќе започнам со онаа втора релација: директор на фотографија - мајстор на светло. Прво, она што е многу важно, снимателот мора да има мајстор на светлото кој разбира што е филм и кој знае што е светло! А од најдамнешни времиња се знае дека СВЕТОЛОТО, тоа е ФОТОГРАФИЈАТА. Понатаму - светлото значи и резултат, и содржина, и емоција и, практично, СЕ на филмот! Така што, ако јас не добијам вистински гафер (мајстор на светло), тогаш сум несрекен, работам насила, се мачам. Значи, мајсторот на светлото е мојот главен помошник и ако тој не го држи под контрола и не го разбира тој огромен светлосен парк и ако не разбира што му зборувам, тогаш нема филм, нема

фотографија. И токму затоа ова е суштинско прашање. Што се однесува за онаа друга релација: режисер - директор на фотографија, тоа во мојов случај е интересно, бидејќи јас сум и едното и другото. Како што реков претходно - фотографијата со сенки и светло, значи КОНТРАСТОТ НА СЛИКАТА е она што ќе те допре емоционално, атмосферата што ја гради тој контраст, содржината, идејата - тоа се нештата што допираат до тебе (за жал телевизијата со својата техника и технологија досега не го има остварено тој основен елемент што филмот го има како примат - контрастот на сликата) и сега каде е тука режисерот, а каде директорот на фотографијата? Ќе дадам еден пример - кога го работев филмот ЦРБЕНОТО БУГИ (тука бев и режисер и директор на фотографијата) во еден момент, во мене, се скараа овие двајца. Му реков на тој режисер во мене: „Зошто правиш некаковси ангажиран филм, кога снимателот е повеќе лирик, сака својата идеја да ја искаже низ одредена поетика, а не низ некакви пароли, низ некакви декларативни идеи.“ Кавгата во мене, веројатно, ќе продолжила и филмот не ќе беше финализиран, ако во еден момент не се појавеше Вилко Филач, кој ги постави работите на вистинското место. Ја презеде камерата и го „среди“ тој режисер, затоа што бевме на иста бранова должина. Ти гарантирам дека ако не беше Вилко ЦРБЕНОТО БУГИ немаше да постои. Потоа јас тој филм го од-

работив само како режисер. Значи сакам да го дефинирам следново - ако режисерот и снимателот се разбираат, исто чувствуваат - тогаш има резултат, ако не - тогаш нема ништо!

К. На денешната сесија од филмската работилница онаа прекрасна провокација ја „фрли“ Карпо Година-режисерот или Карпо Година-снимателот?

К.Г. Ја „фрли“, ако сакаш, само Карпо Година. И без мистификации околу тоа - јас едноставно го поставив само прашањето дали Арифлекс развива, покрај таа своја нова камера што има и видео-приклучок, нешто што ќе има квалитет на една Бета, така што тоа ќе може веднаш и да се користи. Се разбира, покрај филмската лента. Јас навистина не знам што се случи со тоа мое прашање - или преводот не беше добар или пак не ме разбраа. Туку наеднаш во салата настана молк. А јас само сакав малку да го поттикнам разговорот во правец филм-видео.

К. Еве можност да го искажеш сега своето мислење по тоа прашање.

К.Г. Накратко - Филмот е филм, видеото е видео! Тука доаѓа и она што веќе го реков за контрастот на фотографијата што го овозможува филмот, додека видеото, во тој поглед, сè уште е некоја споредна линија, но која фантастично бргу се развива. Но, јас сепак најмногу го сакам она што е запишано со помош

на механиката. Сакам, едноставно прстот да ми е на лентата, а не на нешто што не можам да го видам и со што може да се манипулира.

К. *Значи ли ова дека со видео-техниката не може да се создаваат уметнички дела?*

К.Г. Не значи! На видео може да се реализираат многу интересни дела, ако, се разбира, имаш силна идеја или мисла. Во таков случај јас наполно го прифаќам видеото. Но, постои една работа што, воопшто, не ја сакам. А тоа е игноратството што видеаистите (авторите на таканаречениот видеоарт) го покажуваат спрема филмот. Три дена пред моето доаѓање во Битола гледав на телевизијата едно интервју со водечката словенечка авторка на видеоарт. Таа и нејзините компаниони бескрајно го плукаа филмот, впрочем плукаа по сè, а до небеса ја креваа таа нивна видеоуметност. А се испостави дека буквално немаат поим за ништо - ниту за лентата, ниту за идејата, ниту за животот. Но, таа со својот асистент умее фантастично да манипулира со некакви реглери, копчиња и да прави комплетна збрка со една врамена слика која ти е предложена и, ти се молам, сега таа вели **ДЕКА Е ТОА УМЕТНОСТ**. Практично, зад тоа нема **НИШТО!** Но, да се разбереме, јас познавам и почитувам голем број автори на видеоартот кои знаат **КАКО** и знаат **ЗОШТО**. Јас практично се грозам од блеферите (а тие се помногубројни). Мислам дека зад тој видеоарт се

кријат некои медиокритети, многумина зад тој свој блеф го кријат своето незнаење, својот неталент, својата немоќ. А таа видеокамера може да ја користат како „камера пенкало“, онаа за која зборував на почетокот од овој разговор. Можеби сум премногу критичен, но мислам дека тоа е така.

К. *Благодарам што се согласи да разговараме за КИНО-ПИС.*

МАЈКЛ СПИЛЕР

Припадник на помладата генерација американски сниматели. Роден е во 1961 година во Њу Брунсвик (Њу Џерси), но пораснал во Бруклин, Њујорк. Во 1979 година ја завршил школата на Едвард Р. Мјуроу. Постојан директор на фотографија е на режисерот Хал Хартли, со кого ги има снимено филмовите **НЕВЕРОЈАТНА ВИСТИНА, ДОВЕРБА, ОБИЧЕН ЧОВЕК** и **АМАТЕР**. Како директор на фотографија снимил уште седум филма со различни режисери, а во Битола пристигна непосредно по завршувањето на снимањето на филмот **ОДЕЊЕ И ЗБОРУВАЊЕ** на режисерката Никол Холофсенер. Покрај играните филмови има остварено и значајна телевизиска дејност, а снимил и голем број документарни филмови и музички спотови. На фестивалот во Битола учествуваше со филмот **АМАТЕР**.

КИНОПИС: *Господине Спилер, доаѓате од една голема кинематографија каква што е американската. Какво е тоа ис-*

куство да се припаѓа на една таква кинематографија?

МАЈКЛ СПИЛЕР: Би сакал да ги прецизираме работите. Јас доаѓам од Њујорк, значи му припаѓам на њујоршкиот филм, а не на холивудската индустрија.

К. *По интонацијата со која го изговорите ова ми се стори дека правите голема разлика меѓу Њујорк и Холивуд?*

М.С. Апсолутно. Во Њујорк се создава филмска уметност, филм близок, по сензибилитет, на европскиот филм. Холивуд е нешто друго. И ќе бидам искрен - никогаш не сум посакувал да му припаѓам на Холивуд! Таму сè е совршено, но, според мене, таму ја нема душата. Ќе Ви кажам едно нешто: не ги сакам убавите и совршени слики кои ќе те восхитат, но ќе те остават рамнодушен.

К. *Се чини дека ваквиот Ваш став го откриваме и во филмот **АМАТЕР** што синоќа беше на фестивалската официјална програма. Тука, во тој исклучително обликуван њујоршки амбиент, како да го откривме сензибилитетот на европскиот филм. Дали тоа беше ваше заедничко настојување со режисерот Хартли?*

М.С. Па неслучајно Хартли и јас сме еден добро истрениран тандем. Мислам дека чувствуваме ИСТО! Тоа што Ве потсетува на европскиот филм е веројатно затоа што се обидовме светлото да го направиме така за да изгле-

да природно. Исклучок се оние сцени што ги снимаваме ноќе каде што има доста синило. Значи, се трудејме светлото да биде нормално и да не привлекува големо внимание. Се трудејме ликовите да изгледаат добро, но не и нападно - гледачот да почувствува дека гледа филм. И ќе се вратам на Холивуд - таму се создаваат прекрасни слики, но тие го одвлекуваат вниманието од самото филмско дејствие.

К. Кажете ни како се определите за оваа професија.

М.С. Па, одговорот е веројатно многу банален, но е вистинит. Уште како дете многу ги сакав филмовите и тогаш,

воопшто, не размислував за тоа како се создава еден филм. Тогаш талкав од кино во кино, а и цели деноноќја минував пред телевизискиот екран, гледајќи стари филмови. Би рекол, ги голтав! Мојата мајка е сликарка и таа уште од најраното детство ме поттикнуваше чувствата да ги изразувам преку сликање, цртање. Кога наполнив 12 години добив супер 8 мм филмска камера и така започнав да снимам свои филмови. Потоа отидов во училиште за филмска уметност кое првенствено беше насочено кон режисерската професија, но се изучуваа и другите аспекти во правењето на филмови. Јас некако нормално се ориенти-

рав кон фотографијата. На сите други студенти им се допаѓаше мојата работа како снимател и така сите започнаа да ме бараат да работам на нивните проекти.

К. Значи ли тоа дека професијата на филмски снимател уште од млади години Ве возбуждувала, Ве провоцирала?

М.С. Тоа е точно така. Она што најмногу ме возбуждува во мојата професија е комплицираноста и комплексноста на снимателската работа. Таа работа е навистина креативна, а поседува и техничка и научна страна во тоа создавање на сликата. А постои и еден друг аспект што мене ме исполнува како човек - филмската екипа е збир на многу луѓе од различни професии (артисти, сценографи, шминкери и други) и додека трае создавањето на филмот вие се дружите со сите тие луѓе. Значи, ме провоцира и ме исполнува и таа друштвена страна на правењето филм. Знаете, сиве овие луѓе се здружуваат и во еден момент сè се фокусира кога светлото минува низ објективот на камерата и запира во моето око. Тоа е најголемото чувство што го носам од мојата професија.

К. Може ли да дадете дефиниција за Вашата професија?

М.С. Па, еве да се обидам - да се биде снимател, тоа значи да ја носиш сета одговорност за визуелната глетка на еден филм. Истовремено раководиш и со техничката страна, со осветлувањето, со лу-



Мајкл Спилер

ѓето-асистенти на камерата и општо кажано - ја раководиш сета процедура на снимањето на филмот. Режисерот повеќе работи со актерите и нему му преостанува само да им верува на луѓето што работат зад камерата и што гледаат низ објективот.

К. *Последниов Ваш исказ би го протолкувала како добро функционирање на тандемот режисер-директор на фотографија.*

М.С. Сметам дека тандемот режисер-директор на фотографијата е најважниот тандем кога станува збор за снимањето на еден филм. Оваа соработка започнува многу порано пред „првата клапа“. Минуваме многу саати заедно, гледајќи други филмови и притоа разговараме за тоа дали проектот што ќе го работиме ќе биде сличен или различен од сите тие други филмови. Потоа бараме локации што ќе бидат најпогодни за нашиот филм, потоа разговараме што ќе треба да се менува во една одредена локација и слично. Кога ќе падне првата клапа, меѓу нас двајцата сè е, речиси, расчистено и јасно.

К. *Но во тој момент, кога ќе падне првата клапа, доаѓа до израз и еден друг тандем: директорот на фотографијата и неговиот мајстор на светлото.*

М.С. Постаивте вистинско прашање, кое никогаш не го среќавам во вакви интервјуа. Ова е многу значаен тандем и ќе Ви кажам дека јас работам во сите мои филмови со

еден ист мајстор на светло - гафер. Како што директорот на фотографијата е десна рака на режисерот, така гаферот е десна рака на снимателот. Јас работам со еден ист гафер затоа што многу добро се разбираме и нашите мислења околу осветлувањето се совпаѓаат. Инаку сакам да работам со луѓе што ја поседуваат истата онаа страст спрема филмот што ја имам и јас и затоа, речиси, секогаш сум со исти соработници; тука мислам и на асистентите. Со мајсторот на светлото минувам исто така многу саати за да го направиме светлото токму онакво како што сме го замислиле. Но во текот на снимањето понекогаш морам да го потсетувам дека на тој простор треба да се случат и други работи - да речеме понекогаш гаферот не сака да му остави простор на микро-манот или пак се лути кога актерите сами одат таму каде што нема доволно светло. И така јас сум некаков си балансер меѓу режисерот и мајсторот на светло - одржувам мир и хармонија.

К. Во детските години започнавте со мала супер 8 мм камера. Каква техника денес преферирате и со каква филмска лента најмногу сакате да работите?

М.С. Најмногу користам Арифлекс и Панавижн и најмногу ги сакам фиксните панавижн-објективи, но да се разбере, јас нив ги третирам само како предмети за работа. Ќе Ви кажам дека не се преокупирам многу со развитокот на техниката и технологијата,

та, бидејќи сите проекти на кои работам се едноставни. Имено, она што се користело пред дваесет години, на пример, во светлото, тоа мене ми користи и денес. Што се однесува, пак, до лентата користам и Кодак и Фуџи, кои последниве години имаат голем напредок и меѓу нив има навистина многу мала разлика. Јас само пред почетокот на секој проект предлагам да се испроба секоја лента поодделно за да се види која најмногу му одговара на тој проект.

К. Кажете ни, дали како директор на фотографија имате и одредено искуство во снимање на музички и рекламни спотови?

М.С. Јас снимам и музички и рекламни спотови и, ќе Ви признаам, многу ја сакам таа работа. А еве зошто - кога работиш рекламен спот имаш доста време на располагање и слободен си да го направиш токму она што си го замислил. И за оваа работа те плаќаат многу, па така потоа можеш да работиш на филмски проект што тебе ти се допаѓа, но за помалку пари, се разбира. За музичките спотови не се плаќа многу, но бидејќи кога бев млад сакав да бидам рокенрол ѕвезда, тие ми обезбедуваат да бидам најблиску до таа моја дамнешна желба. И постои уште нешто кај музичките спотови - може многу да се експериментира со сопствените идеи и гледања, што не би можел да го испробувам на некој скап проект. Денес во филмските проекти има многу нешта што

потекнуваат токму од музичките спотови и тоа понекогаш има добар ефект, а понекогаш лош. Од музичките спотови учиме како визуелно да ја раскажеме приказната, а не она што го зборуваат актерите, и притоа не е битно која техника се користи, туку како да се збогати визуелната глетка на приказната.

К. *Спомнавте дека не е битно со каква техника се работи. Мислите ли тука и на видеотелевизиската техника и технологија?*

М.С. Видеопродукцијата е друг начин на изразување. И, нормално, се разликува од правењето филмови, како што се разликува и сликање-

то со маслени или водени боици. Во овој момент видеотехнологијата сè уште не може да го замени филмот, но којзнае што ќе се случи по неколку години!? Но ако побараат од мене да снимам нешто на видеолента ќе го направам тоа, но притоа треба да се знаат ограничувањата на таа технологија и до максимум да се искористи она што го овозможува таа. Видеоето може да биде прекрасен алат за оние што сакаат да го користат, но кога ќе посакаат тоа што го снимаат да изгледа како филм, е тука е промашувањето, од проста причина што во таков случај не доаѓа до израз вистинскиот видеоекспрес. Тоа е како ова - сакам да пијам вода, а посто-

јано пијам кафе и не можам да осетам што е тоа вода.

К. *Во некои посиромашни продукции постои практика да се снима со видеотехника, а потоа, заради експлоатација, проектите да се префрлаат лабораториски на филмска лента.*

М.С. Во тој поглед моето искуство е мошне скромно - имам неколку документарни филмови што ги снимив со видеокамера, а потоа ги префрливме на филмска лента. Резултатите не беа лоши и со оглед што таа технологија секој ден се повеќе се подобрува, мислам дека префрлањето ќе биде сè поуспешно и поуспешно. Лично мислам дека



АМАТЕР (р. Хал Хартли, дир. на фотографија: Мајкл Спилер)

тој процес е многу интересен, а воедно, со ваква постапка многу повеќе луѓе ќе имаат можност да прават филмови отколку досега. Овој многу поевтин процес на создавање филмови ќе овозможи своевиден квантитет, а од него ќе се појават и квалитетни творци. Ова е навистина една добра можност. Во Америка овој процес е многу развиен.

К. *Постои уште еден процес кој е условен од ниските филмски буџети. А тоа е снимање со 16 мм филмска техника и префрлање на 35 мм. Дали Вие имате некаков искуство во тој поглед?*

М.С. И тоа како! Поради малиот буџет имам снимено 4 играни филмови со 16 мм техника и потоа сето тоа е префрлено на 35 мм лента, за прикажување. Јасно е дека во еден ваков процес во прв ред се жртвува квалитетот на сликата, потоа е тешко да се најде добар мајстор што квалитетно ќе го изврши тоа префрлање (а и тоа чини доста пари). Јас, на пример, имам некои филмови што сум ги работел на 16 мм лента и кои никогаш не се префрлени на 35 мм. Но ќе Ви кажам нешто - имам 16 мм камера која ја обожавам и не би ја дал за ништо друго на светот. Таа е мојата душа и можеби затоа и не го сакам Холивуд!

К. *Благодарам.*

ВИЛКО ФИЛАЧ

Постојан директор на фотографијата на филмовите на Емир Кустурица почнувајќи од СЕ СЕКАВАШ ЛИ, ДОЛИ

БЕЛ?, па преку ТАТКО НА СЛУЖБЕНО ПАТУВАЊЕ, ДОМ ЗА БЕСЕЊЕ, АРИЗОНА ДРИМ сè до ПОДЗЕМЈЕ. Роден е во Птуј во 1950 година, завршил ФАМУ во Прага. Покрај соработката со Кустурица снимил повеќе играни филмови на просторот на бивша Југославија, а денес сè повеќе работи во странство. Иако во повеќе наврати беше лауреат на Фестивалот на филмската камера „Браќа Манаки“ (последната награда беше во 1993 година - „Златна камера 300“ за фотографијата во филмот АРИЗОНА ДРИМ) тој лично не присуствуваше на ниту еден. За првпат се појави во Битола во 1995 година и тој негов престој како гостин на филмската работилница го искористивме за овој разговор.

КИНОПИС: *Господине Филач, познат сте низ светот како директор на фотографијата на филмовите на Кустурица, Ваш пријател и колега од студентските денови на ФАМУ во Прага. Што беше тоа што ве испровоцира да ѝ се посветите на професијата филмски снимател?*

ВИЛКО ФИЛАЧ: Патиштата се, знаете, различни, како што се и можностите различни. Што се однесува до мене лично, татко ми беше фотограф и јас како дете од шест години веќе имав фотоапарат и сликав со него. Практично го наследив она што татко ми веќе го имаше во својата крв.

К. *Претпоставувам дека во тие детски денови ја добивте и првата камера?*

В.Ф. Тоа се случи нешто подоцна; поточно јас не добив камера, туку со 12 години станав член на филмскиот клуб во Постојна и тука со клубската аматерска 8 мм камера почнав да ги правам своите први аматерски филмови. Со тие мои филмови учествував на многу фестивали, добивав и некакви награди. Но решив да завршам фотографска школа. Дури подоцна му се вратив на филмот.

К. *Кажете ми што Ве натера, по таа фотографска школа, сепак да ѝ се посветите на подвижната фотографија?*

В.Ф. Мислам дека динамиката што ја има во себе филмската фотографија беше пресудно да ѝ се посветам. А потоа, тука беа и други елементи што филмот ги поседува, а што јас многу ги сакав. На пример, текстот односно литературата, па потоа музиката... Големо е тоа чувство на љубов спрема музиката...

К. *Пронајдовте врска помеѓу музиката и фотографијата!?*

В.Ф. Апсолутно ДА! Музиката може да раскаже приказна, а и сликата може да биде „музикална“. Мислам дека преку филмската слика и движењето на камерата може да се слушне музиката.

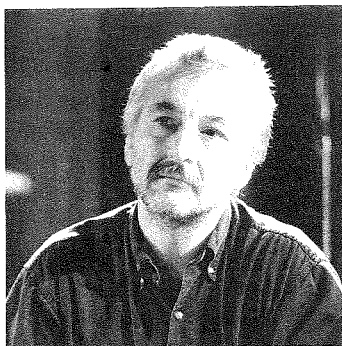
К. *Можете ли накратко да го дефинирате снимателското творештво?*

В.Ф. Ќе се обидам да го објаснам следново: снимателската работа стои некако спроти сликањето, на пример. Во

сликарството боите се нанесуваат на платно, а во филмот тоа се елиминира затоа што постои реалност од која треба да се издвои она што на таа слика не ѝ одговара, а да се употребат оние елементи што ги сакаме. Тоа е навистина токму спротивно од сликарството.

К. Во светот станавте познат како директор на фотографијата на филмовите на Кустурица. Како би го оцениле односот режисер - директор на фотографија?

В.Ф. Јас работам со многу режисери, а тоа што сум ги снимил сите филмови на Кустурица, тоа само укажува на тоа дека меѓу нас не постои само професионален однос режисер-снимател, туку постои и нешто повеќе во нашето меѓусебно комуницирање. Ние се познаваме уште од Академијата во Прага, тука беа поставени основите на нашето пријателство и професионално работење. Ние двајцата имаме речиси исти гледања на многу нешта, не само на оние што се однесуваат на филмот. Нашата заедничка работа датира уште од тие студентски денови и нормално е што добро се запознаваме, па така не ни е потребно многу енергија за објаснување на нештата. Едноставно работите ги чувствуваме заеднички и тука е успехот на еден тандем. Истото беше и кога работев со Карпо Година на неговиот филм ЦРВЕНОТО БУГИ. Тој, најнапред беше и снимател на тој свој филм, но дојде во извесна криза и така јас ја



Вилко Филач

презедов камерата, а тој продолжи да режира и така го финализиравме тој исклучителен филм.

К. Обично директорите на фотографијата работат со иста екипа свои соработници (асистенти, мајстори на светло...) Дали е тоа и кај Вас случај?

В.Ф. Не, јас немам своја постојана екипа, туку секогаш работам со други луѓе. Можеби тоа е и добро - секој има свој начин на работа и, ќе бидам искрен, јас многу учам од тие луѓе затоа што тие имаат многу повеќе искуство одошто јас. И, ќе ми дозволите, една споредба - Карајан диригирал со многу оркестри, сè се тоа различни музичари и секоја изведба претставува ново искуство, ново созвучје, ново сознание... Јас, значи, примам и давам и тоа е една убава и творечка размена. И ако мајсторот на светлото е навистина добар, тогаш тој ми е вистинска десна рака. На таков гафер доволно е само да му се објасни што се сака од атмосферата, доволно му е да се постават некои главни, генерални поставки на свет-

лото и тој самиот да ги реши сите тие мали нешта.

К. На овој фестивал, како и на претходните, се практикува презентација на нови видови камери, светло и слично. Кажете ми со кои камери најмногу сакате да снимате?

В.Ф. Знаете што, сето тоа околу камерите е чиста мистификација. Целата моја генерација во поранешна Југославија започнавме на ист начин со она што тогаш го имаше. А немаше некаков голем избор. А еве денес, кога навистина може многу тоа да се избира, тоа мене буквално не ми значи ништо. Техниката мене ми служи само за да ми помогне да го исполнам тоа што го сакам, па така сите тие силни имиња, Арифлекс, Панафлекс апсолутно не ме интересираат. Знаете како е тоа - сите тие можности што денес му се овозможуваат на еден снимател се бескрајно далеку од оној дамнешен ентузијазам кој е толку потребен за едно дело. Еве вчера правевме муабет со Карпо. И двајцата се согласивме дека по толку години искуство и кај двајцата ни се враќа желбата да се создаде нешто со минимални средства, а со многу љубов и ентузијазам, и со сето тоа да се добие максимален ефект. Оваа денешна кабеста техника, верувајте, го уништува духот. Па кој ќе мисли на оние ужасни 27 куфери што ги има денес една, на пример, Панафлекс камера. Ете, јас би сакал повторно да правам филм со 16 мм камера и тоа од рака.

К. Но филмската индустрија се потпира токму на една таква кабеста техника.

В.Ф. Тоа што се однесува до филмската индустрија е сосем во ред, но сето тоа има многу малку врска со уметноста и со вистинскиот ентузијазам, без кој, ви гарантирам, нема филм. Па ви се молам - таа стравична демонстрација на врвна техника што го има во холивудскиот филм, тоа е нешто што го уништува духот. И ќе бидам искрен, јас дури не го следам толку развитокот на филмската техника. Мислам, дека, а тоа и го докажувам преку мојата работа, денес може да се создава прекрасна фотографија со многу постара техника. Но она што навистина ме интересира кај камерите е исклучиво оптиката - значи сакам камери со одлична оптика. Тоа ви е нешто како при шиенето со Сингер машина. Тоа е тоа.

К. А каде е тука филмската лента?

В.Ф. Многу е битно со каква филмска лента снимате. На тоа многу обрнувам внимание. Јас сум работел со повеќе видови лента, но Кодак е најбогат во нијансите за потемни атмосфери кои јас најмногу ги сакам. Во овој контекст е многу битна и лабораториската обработка, како и, се разбира, осетливоста на филмската лента.

К. Го загатнавте прашањето на филмските лаборатории. Претпоставувам дека сте

работеле во повеќе познати светски лаборатории, па кажете какво е Вашето искуство во однос на ова.

В.Ф. Знаете, секоја лабораторија има свој начин на работа, но постои една одредена константа која е битна и важи за сите тие лаборатории. Инаку сè зависи од луѓето што работат во лабораторијата. Работев и во Англија, и во Америка, и во Франција, па и во Истанбул каде што добив многу добри резултати. Луѓето во Истанбул навистина многу се трудеа и јас бев многу задоволен од тие резултати. Според ова, немам лабораторија што ја преферирам, работам таму каде што треба, но се обидувам секогаш да го извлечам најдоброто.

К. Интересно би било нашите читатели да дознаат дали славниот Вилко Филач работи музички и рекламни спотови?

В.Ф. За жал, никогаш не сум работел музички спот, но затоа работев и денес работам рекламни спотови. Тоа е многу корисна работа. Ја одржуваш кондицијата меѓу два филма. Тоа е како секојдневното вежбање на некој музички инструмент. Но тука постои и еден друг, денес многу важен момент - рекламните добро се плаќаат и не се за отфрлање во ова време на преживување. И знаете, постои уште нешто - тоа се убави мали форми каде што можеш да експериментираш и затоа јас тие мали филмови (реклами) многу ги сакам.

К. Ако ми дозволите сега да се префрлиме од она што е филм и филмска техника на она што сега е во експанзија - електронската филмска слика. Постои процес, што е од ден во ден сè поактуелен, особено кај нискобуџетните проекти, филмското дело да се сними со видеотехника, а потоа да се префрли на 35 мм филмска лента. Дали имате Вие некако искуство на тој план?

В.Ф. Па пред неколку години јас снимив еден игран филм во Белград со видеокамера, а потоа тоа беше префрлено на филмска лента. Зедов седум видови видеокамери и ги истестирав, а потоа го прилагодив начинот на осветлувањето на таа синтетичка слика што ја овозможува видеотехниката. Да Ви објаснам зошто велам синтетичка слика? Филмската емулзија има зрно и тоа ѝ ја дава волшебната структура на филмската слика, додека, пак, електронската емулзија нема зрно и затоа велам дека таа е синтетичка. Но, многумина се исклучиви и велат НЕ за видеотехниката. Јас тоа ниту можам, ниту сакам да го кажам и да бидам априори против. Ако е добар режисерот, ако е добра приказната, зошто да не? Тоа се можности, тоа се работи од немаштија; никој не сака сигурно да работи филм на видео, но, веќе реков, ако е добар режисерот и ако е добра приказната, јас ќе работам!

К. Во овој контекст да го спомнеме и видеоартот. Можно ли е, се слушаат и такви

мислења, дека тој е обична камуфлажа за не-талентираниите.

В.Ф. Ми се чини дека видео-техниката просто насилно влезе во алтернативниот филм, каде што дотогаш царуваа супериорните супер осмицата и шеснаесетката - тука имаше многу убави филмови, прекрасни филмови. И што се случи - видеотехниката практично го истисна алтернативниот филм и се појави некаковси видеоарт. Еднаш гледав во Љубљана, во Цанкарјевиот дом, некаков фестивал на тие арт-филмови и морам да признаам дека бев изненаден од дрскоста со која се оперира со видеото и можностите што тој ги има. Сето тоа не ме привлече, ниту имам намера да му припаѓам на тој делтворци, но сепак не би можел така едноставно да го игнорирам, се согласувале ние со тоа или не: тој вид филм е сè повеќе присутен, наспроти оној стар добар експериментален алтернативен филм.

К. *Постојат видеасти од овие простори кои се повикуваат на експерименталните филмови на Нуша и Сречо Драган.*

В.Ф. Е, нивните експериментални филмови беа ФИЛМОВИ. Тие двајцата експериментираа, но сепак создаваа ФИЛМОВИ! Знаете, имам чувство дека сега во тој видеоарт има доста шминка и тоа нема никаква врска со алтернативниот филм или како што ние некогаш го нарекувавме аматерски филм.

Па, за волја на вистината, токму од тој аматерски филм подоцна се појавија режисери какви што се Ракоњац, Павловиќ, Макавеев, Зафрановиќ, па Карпо... Да се разбереме, овој видеоарт нема никаква врска со она што ние го сакаме и што ние го правиме.

К. *Видеастите велат дека нивната интенција во видеоартот е да ги предизвикаат чувства на гледачите.*

В.Ф. Кај мене предизвикуват одбојност. Со еден збор - видеоартот не ми е драг.

К. *На годинашниот фестивал во Битола дојдовте како предавач на филмската работилница.*

В.Ф. Како што Вам ви е познато јас сум многу некомуникативен човек, тешко зборувам дури и на зададени теми, па затоа, можеби, денес на предавањето бев по малку и непријатен. Но, ме поканија, дојдов и мислам дека со тоа си направив лоша услуга себеси. Јас сум учествувал на многу слични работилници, но тие секогаш биле поврзани со практична работа и во тој случај јас сум на свој терен. Значи, практичната работа е најбитна за вакви работилници. Инаку повторувањето на сите стари вистини и размени на искуства што човек ги повторува барем педесет пати - сето тоа станува по малку банално, а тоа и сите луѓе го знаат. Сметам дека ваквите работилници треба да бидат многу позатворени, да биде тоа еден мал избран круг на стручњаци каде што

послободно ќе се разговара и каде што практично ќе се работи. Тоа треба да претставува училишен час - некој треба да покаже одредена атмосфера според својот начин на работа и потоа врз база на тоа да се води дискусија. А вака, некакви академски прашања кои во основа се толку општи, а некогаш и непрофесионални, тоа нема никаква цел. Значи, јас сум за работилници врзани со практична работа - да се овозможи демонстрација, да се повика стручњак што ќе работи со светлото, а предавачот ќе треба да осветли некаков објект при што ќе се долови некаква атмосфера. Знаете, како задача во училиште.

К. *Господине Филач, Ви благодарам што се согласивте за овој разговор.*

В.Ф. Вие добро знаете дека јас не давам никакви интервјуа, ниту за печатот, ниту за другите медиуми, но во една пригода Карпо ми го покажа КИНОПИС, бев вчудоневиден од сериозноста на третманот на филмот во списанието и, еве, мене ми беше чест да разговарам со Вас.

ПРОГРАМА

НА ФЕСТИВАЛОТ НА ФИЛМСКАТА КАМЕРА

"БРАКА МАНАКИ" - БИТОЛА '95

4.10. 1995

20,00

Свечено отворање на
Фестивалот

20,30

Фестивалска шпица
- Предигра: архивски
документарни филмови од
Милтон Манаки
- Отворање: СТРАШНО
ГОЛЕМА АВАНТУРА (AN
AWFULLY BIG ADVENTURE)
Велика Британија 1995, р. Мајк
Њуел, директор на
фотографија: Дик Поуп (вон
конкурвенција)

5.10.1995

ФИЛМОВИ

17,00

Прва проекција
- Предигра: документарен филм
СВАДБАТА НА ШАРПЛАНИНЕЦОТ
на Трајче Попов, 1971
- СЕ КОЛНАМ (ICH GELOBE),
Австрија (прв филм во
конкурвенција), 1995
режисер: Wolfgang Murnberger,
директор на фотографија:
Fabian Eder

20,00

Втора проекција
- Предигра: документарен филм
ДАЕ на Столе Попов, 1979
- МЕГУ ДВЕ ЛЕТА
(SOMMAREN), Шведска (втор
филм во конкурвенција), 1995
режисер: Kristian Petri, директор
на фотографија: Stefan
Kullaenger

22,30

Трета проекција
- Предигра: анимиран филм
ФЕНИКС на Петар Глигоров,
1977
- АМАТЕР (AMATEUR), САД
(трет филм во конкурвенција),
1994
режисер: Hal Hartley, директор
на фотографија: Michael Spiller

ПРЕС КОНФЕРЕНЦИЈА 12,00

Дик Поуп, Д.О.П. на филмот
СТРАШНО ГОЛЕМА АВАНТУРА
Филип Хинчклиф продуцент на
филмот СТРАШНО ГОЛЕМА
АВАНТУРА, Велика Британија

ФИЛМСКА РАБОТИЛНИЦА

ФИЛМСКА ПРЕТПРОДУКЦИЈА 10,00

претпладневна сесија
Предавање: Европските
искуства во организацијата и
реализацијата на филмските
проекти.
Предавач: Сајмон Пери,
директор на Бритиш Скрин,
Велика Британија

14,00

попладневна сесија
Предавање: Мој начин - за
искуствата и праксата на
филмскиот снимател.
Предавач: Мајкл Спилер,
Д.О.П., САД.
Промоција: KODAK
CINEMATOGRAPHY MASTER
SERIES - презентација на дел
од KODAK-овата видео
библиотека за реализацијата на
познати светски филмски
бестселери.

6.10.1995

ФИЛМОВИ

17,00

Прва проекција
- Предигра: документарен филм
ЛИКВИДАТОР на Трајче Попов,
1983
- РАДИО ДОК. (RADIO DOC.),
Словенија (четврти филм во
конкурвенција), 1995
режисер: Miran Zupanic,
директор на фотографија: Karpo
Godina.

20,00

Втора проекција
- Предигра: анимиран филм
ОТПОР на Боро Пејчинов, 1978
- НЕВИНИ ЛАГИ (INNOCENT
LIES), Велика Британија (петти
филм во конкурвенција), 1995
режисер: Patrick Dewolf,
директор на фотографија:
Patrick Blossier.

22,30

Трета проекција
- Предигра: анимиран филм

ПАКА на Дарко Марковиќ, 1980
- ВЕЧЕРНА ВРСКА (EVENING
LIAISON), Хонг Конг (шести
филм во конкурвенција), 1995
режисер: Chen Yi Fei, директор
на фотографија: Xiao Feng.

00,30

Четврта проекција
- Предигра: анимиран филм
КРАЈ на Делчо Михајлов и
Тонкица Митровска, 1994/95
- АФРИКА, МОЈА АФРИКА
(AFRIQUE, MON AFRIQUE),
Франција (седми филм во
конкурвенција), 1994
режисер: Idrissa Ouedraogo,
директор на фотографија:
Daniel Barau

ПРЕС КОНФЕРЕНЦИЈА 12,00

Фабијан Едер, Д.О.П. на СЕ
КОЛНАМ, Австрија
Стефан Куленгер, Д.О.П. на
МЕГУ ДВЕ ЛЕТА, Шведска
Мајкл Спилер, Д.О.П. на
АМАТЕР, САД

ФИЛМСКА РАБОТИЛНИЦА

ФИЛМСКА ПРОДУКЦИЈА 10,00

претпладневна сесија
Промоција на ARRIFLEX,
германски производител на
филмски камери
Предавање: Новите насоки и
концепции на филмската
камера
Предавач: Хајнц Фелдхаус, ге-
нерален директор на ARRIFLEX,
Германија
Предавање: Дигиталната ера во
филмската фотографија
Предавач: Андреа Ухлир, ARRI-
FLEX, Германија

7.10.1995

ФИЛМОВИ

17,00

Прва проекција
- Предигра: документарен филм
ГРАНИЦА на Бранко Гапо, 1963
ПОСЛЕДНА СТАНИЦА
(A REZLEG), Унгарија (осми
филм во конкурвенција), 1994
режија: Peter Gothard, директор
на фотографија: Vivi Dragan
Vasile.

20,00

Втора проекција
- Предигра: анимиран филм

ТЕШКОТО на Афродита
Марковиќ, 1989
- БОГОРОДИЦА (GOSPA),
Хрватска (деветти филм во
конкурвенција), 1994
режисер: Jakov Sedlar, директор
на фотографија: Vjekoslav
Vrdoljak.

22,30

Трета проекција
- Предигра: документарен филм
ГОЛГОТА на Мето Петровски,
1979
СМРТОНОСНАТА МАРИЈА (DIE
TOEDLICHE MARIA), Германија
(десетти филм во
конкурвенција), 1994
режисер: Tom Tykwer, директор
на фотографија: Frank Griebe.

ФИЛМСКА РАБОТИЛНИЦА

ФИЛМСКА ПОСТПРОДУКЦИЈА

10,00

претпладневна сесија
- Тема: Дигитална (пост)
продукција - третата
технолошка револуција во
филмот.
Предавање: Дигиталните
ефекти и нивната примена во
современите продукции.
Предавач: Пол Меккарти,
DISCREET LOGIC, Велика
Британија.
- Демонстрација на системите
на DISCREET LOGIC, светски
лидер во дигиталните ефекти
на филмот.

14,00

попладневна сесија
- ARRIFLEX во новата сине-
револуција и дигиталните
домени
Предавање: Приближувањето
на медиумите
Предавач: Анџела Ридвич,
ARRIFLEX, Германија
- Практична реализација на
дигиталните ефекти во филмот
и филмските спотови -
DISCREET LOGIC.

8.10.1995

ФИЛМОВИ

17,00

Прва проекција
- Предигра: документарен филм
МОЈАТА ЛЈУБОВ ЧАРЛИ
ПАРКЕР на Аљоша
Симјановски, 1994/95
- ПРИКАЗНАТА НА ЗМИЈАТА

(KARANLIK SULAR), Турција
(единаесетти филм во
конкурвенција), 1994
режисер: Kutlug Ataman,
директор на фотографија:
Chriss Squires.

20,00

Втора и последна проекција
- Предигра: документарен филм
БЕРИКЕТ на Митко Панов, 1995
- ВИСОКА МОДА (PRET-A-
PORTER), САД (вон
конкурвенција), 1994
режија: Robert Altman,
директори на фотографија:
Pierre Mignot & Jean Lepine

22,30

Свечено доделување на
наградите на 16-тиот
Интернационален фестивал на
филмската камера "Браќа
Манаки"
- Свечено затворање на
Фестивалот

11-13

ПРЕС БИРО
МАЈКЛ ЏОРК ЌЕ ИМА
ИНТЕРВЈУА СО СИТЕ
АКРЕДИТИРАНИ НОВИНАРИ

ПРЕС КОНФЕРЕНЦИЈА

13,00

Виви Драган Василе, Д.О.П. на
ПОСЛЕДНА СТАНИЦА, Унгарија
Франк Грибе, Д.О.П. на
СМРТОНОСНАТА МАРИЈА,
Германија
Даниел Баро, Д.О.П. на АФРИКА
МОЈА АФРИКА, Франција

14,00

Жирито ќе ги соопшти
добитниците на наградите на
Фестивалот

ФИЛМСКА РАБОТИЛНИЦА

ДЕН ПОТОА

10,00

претпладневна сесија
- Искуства и дилеми на жирито
Отворена дебата: Филмот
наспроти другите медиумски
продизвици

14,00

попладневна сесија
Демонстрација на технологиите
ARRIFLEX, IANIRO, DISCREET
LOGIC.

PROGRAMME OF THE FILM CAMERA FESTIVAL "MANAKI BROTHERS" - BITOLA '95

4.10.1995

20,00

Opening Ceremony of the Film
Camera Festival "Manaki
Brothers" - Bitola '95
- Prelude: Archives documentary
films of Milton Manaki
- Opening film: AN AWFULLY BIG
ADVENTURE
Great Britain, 1995
Dir. Mike Newell
D.O.P. Dick Pope
(out of competition)

5.10.1995

FILMS

17,00

The first projection
- Prelude: the documentary film
THE SHEPARD DOG'S WEDDING
by Trajče Popov, 1971
- I SWEAR (ICH GELOBE) -
Austria, 1995
Director: Wolfgang Murnberger;
D.O.P.: Fabian Eder (the first film
in competition)

20,00

The second projection
- Prelude: the documentary film
DAE by Stole Popov, 1979
- BETWEEN SUMMERS
(SOMMAREN) - Sweden, 1995
Director: Kristian Petri; D.O.P.:
Stefan Kullanger (the second film
in competition)

22,30

The third projection
- Prelude: the animated cartoon
PHOENIX by Petar Gligorov, 1977
- AMATEUR - USA, 1994
Director: Hal Hartley; D.O.P.:
Michael Spiller (the third film in
competition)

PRESS CONFERENCE

12,00

- Dick Pope, D.O.P. of the film AN
AWFULLY BIG ADVENTURE
- Phillipp Hinchliffe, producer of
AN AWFULLY BIG ADVENTURE

FILM WORKSHOPS

FILM PRE-PRODUCTION

10,00

morning session
Lecture: European experiences in

the organization and realization of film projects.

Lecturer: Simon PERRY, director of British Screen, Great Britain.

14,00

afternoon session

Lecture: My way - about the experiences and the practise of a cameraman.

Lecturer: Michael Spiller, D.O.P., USA.

Promotion: KODAK CINEMATOGRAPHY MASTER SERIES - presentation of a part of KODAK's video library for realization of famous world bestsellers.

6.10.1995

FILMS

17,00

The first projection

- Prelude: the documentary film LIQUIDATOR by Trajče Popov, 1983
- RADIO DOC. - Slovenia, 1995
Director: Miran Zupanic; D.O.P.: Karpo Godina (the fourth film in competition)

20,00

The second projection

- Prelude: the animated cartoon RESISTANCE by Boro Pejčinov, 1978
- INNOCENT LIES - Great Britain, 1995
Director: Patrick Dewolf; D.O.P.: Patrick Blossier (the fifth film in competition).

22,30

The third projection

- Prelude: the animated cartoon HAND by Darko Marković, 1980
- EVENING LIAISON - Hong Kong, 1995
Director: Chen Yi Fei; D.O.P.: Xiao Feng (the sixth film in competition)

00,30

The forth projection

- Prelude: the animated cartoon THE END by Delčo Mihajlov and Tonkica Mitrovska, 1994/95
- AFRICA, MY AFRICA (AFRIQUE, MON AFRIQUE) - France, 1994
Director: Idrissa Ouedraogo; D.O.P.: Daniel Barau (the seventh film in competition)

PRESS CONFERENCE

12,00

- Fabian Eder, D.O.P. of I SWEAR,

Austria,

- Stefan Kullanger, D.O.P. of BETWEEN SUMMERS
- Michael Spiller, D.O.P. of AMATEUR

FILM WORKSHOP

FILM PRODUCTION

10,00

morning session

- Promotion of ARRIFLEX, a German producer of film cameras.
Lecture: New directions and conceptions of film camera.
Lecturer: Heinz FELDHAUS, director general of ARRIFLEX, Germany.
Lecture: Digital era in the Film Photography.
Lecturer: Andrea UHLIR, ARRIFLEX, Germany.

7.10.1995

FILMS

17,00

The first projection

- Prelude: the documentary film BORDER by Branko Gapo, 1963
- THE OUTPOST (A REZLEG) - Hungary, 1994
Director: Peter Gothard; D.O.P.: Vivi Dragan Vasile (the eighth film in competition)

20,00

The second projection

- Prelude: the animated cartoon TEŠKOTO by Afrodita Marković, 1989
- MADONNA (GOSPA) - Croatia, 1994
Director: Jakov Sedlar; D.O.P.: Vjekoslav Vrdoljak (the ninth film in competition)

22,30

The third projection

- Prelude: the documentary film GOLGOTHA by Meto Petrovski, 1979
DEADLY MARIA (DIE TOEDLICHE MARIA) - Germany, 1994
Director: Tom Tykwer; D.O.P.: Frank Giebe (the tenth film in competition)

FILM WORKSHOP

FILM PRODUCTION

10,00

morning session

- Subject: Digital (post)production - the third technological film

revolution.

Lecture: Digital effects and their appliance on the contemporary productions.

Lecturer: Paul Mc Carthy, DISCREET LOGIC, Great Britain
- Demonstration of the systems of DISCREET LOGIC, a world leader in digital effects in film.

14,00

afternoon session

- ARRIFLEX in the new cine-revolution and digital domains (CINEON).
Lecture: Encountering of the media
Lecturer: Angela Reedwisch, engineer in ARRIFLEX, Germany.
- Practical realization of digital effects in film and video clips - DISCREET LOGIC

8.10.1995

FILMS

17,00

The first projection

- Prelude: the documentary MY LOVE CHARLIE PARKER by Aljoša Simjanovski, 1994/95
- THE SERPENT'S TALE (KARANLIK SULAR) - Turkey, 1994
Director: Kutlug Ataman; D.O.P.: Chriss Squires (the eleventh film in competition).

20,00

The second and last projection

- Prelude: the documentary film YIELD by Mitko Panov, 1995
- READY TO WEAR (PRET-A-PORTER) - USA, 1994
Director: Robert Altman; D.O.P.s: Pierre Mignot and Jean Lepin (out of competition).

22,30

Formal awarding of the Prizes of the 16th International Film Camera Festival "Manaki Brothers"
- The Closing Ceremony of the Festival

11,00 - 13,00 - PRESS OFFICE:
MICHAEL YORK AVAILABLE FOR INTERVIEW FOR ALL CREDENTIALLED JOURNALISTS

PRESS CONFERENCE

13,00

Vivi Dragan Vasile, D.O.P. of THE OUT POST, Hungary

Frank Gripe, D.O.P. of DEADLY MARIA, Germany
Daniel Barau, D.O.P. of AFRICA, MY AFRICA, France

14,00

The Jury announces the Festival awards

FILM WORKSHOP

THE DAY AFTER

10,00

morning session

- Experience and dilemma of the jury
Open debate: Film against all other media challenge.

14,00

afternoon session

Demonstration of the technologies
ARRIFLEX, IANIRO, DISCREET
LOGIC



PROGRAMME DU 16^e FESTIVAL INTERNATIONAL DE LA CAMERA "FRERES MANAKI", BITOLA '95

4.10.1995

20,00

Ouverture solennelle du Festival

20,30

Générique du Festival

- Introduction: Films
documentaires d'archives tournés
par Milton Manaki

- Ouverture: UNE TROP GRANDE
AVENTURE (AN AWFULLY BIG
ADVENTURE), Grande Bretagne,
1995, metteur en scène: Mike Newell,
directeur de la photographie: Dick
Pope (hors compétition)

5.10.1995

CINEMA

17,00

Première projection

- Introduction: film documentaire
LES NOCES DU CHIEN DE ŠAR
PLANINA de Trajče Popov, 1971
- JE JURE (ICH GELOBE),
Autriche (premier film en
compétition), 1995
metteur en scène: Wolfgang
Murnberger, directeur de la
photographie: Fabian Eder

20,00

Deuxième projection

- Introduction: film documentaire

DAE de Stole Popov, 1979

- ENTRE DEUX ETES

(SOMMAREN), Suède (deuxième
film en compétition), 1995

metteur en scène: Kristian Petri,

directeur de la photographie:

Stefan Kullanger

22,30

Troisième projection

- Introduction: film d'animation
PHENIX de Petar Gligorov, 1977
- L'AMATEUR (AMATEUR), USA,
(troisième film en compétition),
1994

metteur en scène: Hal Hartley,
directeur de la photographie:

Michael Spiller

CONFERENCE DE PRESSE

12,00

- Dick Pope, D.O.P. du film UNE
TROP GRANDE AVENTURE

- Philipp Hichliffe, producteur du
film UNE TROP GRANDE
AVENTURE, Grande Bretagne

ATELIER DE CINEMA

PREPRODUCTION DE CINEMA

10,00

Session du matin

Conférence: expériences
européennes sur l'organisation et
sur la réalisation des projets de
cinéma

Conférencier: Simon Perry,

directeur de British Screen,

Grande Bretagne

14,00

Session de l'après-midi

Conférence: A ma façon — sur les
expériences et la pratique de
l'opérateur de prise de vue

Conférencier: Michael Spiller,

D.O.P., USA

Promotion: KODAK

CINEMATOGRAPHY MASTER

SERIES — présentation d'une

partie de la Kodak vidéo-
bibliothèque concernant la
réalisation des films best-sellers
du monde

6.10.1995

CINEMA

17,00

Première projection

- Introduction: film documentaire
LE LIQUIDATEUR de Trajče

Popov, 1983

- RADIO DOC. (RADIO DOC.),

Slovénie, (quatrième film en

compétition), 1995

metteur en scène: Miran Zupanic,
directeur de la photographie:
Karpo Godina

20,00

Deuxième projection

- Introduction: film d'animation
RESISTANCE de Boro Pejčinov,
1978

- LES MENSONGES INNOCENTS
(INNOCENT LIES), Grande
Bretagne, (cinquième film en
compétition), 1995

metteur en scène: Patrick Dewolf,
directeur de la photographie:

Patrick Blossier

22,30

Troisième projection

- Introduction: film d'animation LA
MAIN de Darko Marković, 1980.

- RENCONTRE DE SOIREE
(EVENING LIAISON), Hongkong,
(sixième film en compétition),
1995

metteur en scène: Chen Yi Fei,
directeur de la photographie: Xiao
Feng

00,30

Quatrième projection

- Introduction: film d'animation LA
FIN de Delčo Mihajlov et Tonkica
Mitrovska, 1994/1995

- AFRIQUE, MON AFRIQUE,
France, (septième film en
compétition), 1994

metteur en scène: Idrissa
Ouedraogo, directeur de la
photographie: Daniel Barau

CONFERENCE DE PRESSE

12,00

Fabian Eder, D.O.P. du film JE
JURE, Autriche

Stefan Kullanger, D.O.P. du film

ENTRE DEUX ETES, Suède

Michael Spiller, D.O.P. du film
L'AMATEUR, USA

ATELIER DE CINEMA

PRODUCTION DE CINEMA

10,00

Session du matin

Promotion: ARRIFLEX, producteur
allemand des caméras

Conférence: Les sens et les

conceptions nouveaux de la caméra

Conférencier: Heinz Feldhaus,

directeur général d'ARRIFLEX,
Allemagne

Conférence: L'ère digitale pour la

photographie du cinéma

Conférencier: Andrea Uhler,

ARRIFLEX, Allemagne

7.10.1995

CINEMA

17,00

Première projection

- Introduction: film documentaire
LA FRONTIERE de Branko Gapo,
1963

- LE TERMINUS (A REZLEG),
Hongrie, (huitième film en
compétition), 1994/
metteur en scène: Peter Gothard,
directeur de la photographie: Vivi
Dragan Vasile

20,00

Deuxième projection

- Introduction: film animé
LE PLUS DIFFICILE, d'Aphrodite
Markovik, 1989

- LA SAINTE VIERGE (GOSPA),
Croatie, (neuvième film en
compétition), 1994

metteur en scène: Jakov Sedlar,
directeur de la photographie:
Vjekoslav Vrdoljak

22,30

Troisième projection

- Introduction: film documentaire
GOLGOTHA de Meto Petrovski,
1979

- MARIE MORTIFIÈRE (DIE
TOEDLICHE MARIA), Allemagne
(dixième film en compétition),
1994

metteur en scène: Tom Tykwer,
directeur de la photographie: Frank
Griebe

ATELIER DE CINEMA

POSTPRODUCTION DE CINEMA

10,00

Session du matin

-Sujet: Postproduction digitale —
la troisième révolution
technologique du cinéma

Conférence: Les effets digitaux et
leur application dans la production
actuelle

Conférencier: Paul Mc Carthy,
DISCREET LOGIC, Grande
Bretagne

-Démonstration des systèmes de
DISCREET LOGIC, le producteur
principal du monde pour les effets
de cinéma

14,00

Session de l'après-midi

-ARRIFLEX dans la nouvelle
révolution du cinéma et les
domaines digitaux

Conférence: Le rapprochement
des médias

Conférencier: Angela Reedwisch,

ARRIFLEX, Allemagne

-La réalisation pratique des effets
digitaux dans le film et le spot de
cinéma - DISCREET LOGIC

8.10.1995

CINEMA

17,00

Première projection

-Introduction: film documentaire
MON AMOUR CHARLI PARKER
d'Aljoša Simjanovski, 1994/1995

- L'HISTOIRE DU SERPENT
(KARANLIK SULAR), Turquie
(onzième film en compétition),
1994

metteur en scène: Kutlug Ataman,
directeur de la photographie: Chris
Squires

20,00

Deuxième et dernière projection

- Introduction: film documentaire
BERIKET de Mitko Panov, 1995

- PRET-A-PORTER, USA, (hors
compétition), 1994

metteur en scène: Robert Altman,
directeur de la photographie:
Pierre Mignot & Jean Lepine (hors
compétition)

22,30

Cérémonie de remise des prix du
16e Festival International de la
caméra "Frères Manaki"

- Clôture solennelle du Festival

CONFERENCE DE PRESSE

13,00

Vivi Dragan Vasile, D.O.P. du film

LE TERMINUS, Hongrie

Frank Griebe, D.O.P. du film

MARIE MORTIFIÈRE, Allemagne

Daniel Barau, D.O.P. du film

AFRIQUE, MON AFRIQUE,

France

14,00

Annonce des lauréats du Festival
par le Jury

ATELIER DE CINEMA

LE JOUR APRES

10,00

Session du matin

Débat ouvert: Le cinéma et les
autres défis des médias

14,00

Session de l'après-midi

Démonstration des technologies
ARRIFLEX, IANIRO, DISCREET
LOGIC

НАГРАДИ

16-ТИ МЕЃУНАРОДЕН ФЕСТИВАЛ НА ФИЛМСКАТА КАМЕРА "БРАЌА МАНАКИ" - БИТОЛА



НАГРАДИ

Членовите на меѓународното
жири би сакале да ја пофалат
селекцијата на филмовите
прикажани на Фестивалот и тоа
според општиот квалитет на
програмата, која се одликува со
разновидност на жанровите и
на снимателските стилови.

БРОНЗЕНА КАМЕРА 300

СЕ КОЛНАМ - Австрија
Директор на фотографија:
Фабиан Едер
за неговата визуелна
опсервација на детали во
обликувањето на хронологијата
на личните искуства на авторот
на филмот.

СРЕБРЕНА КАМЕРА 300

ВЕЧЕРНА ВРСКА - Хонг Конг
Директор на фотографија: Ксао
Фенг
за неговата вештина во
создавањето на перфектниот
израз на ноктурното доловено
во филмскиот израз.

ЗЛАТНА КАМЕРА 300

ПОМЕЃУ ДВЕ ЛЕТА - Шведска
Директор на фотографија:
Стефан Куленгер
за успешниот израз на
режисерската визија и неговиот
придонес во визуелната
длабочина на филмот.

Одлуката на жириото за првата
награда е донесена едногласно.

Дик Поуп, Претседател
Рон Холовеј
Столе Попов

PRIZES

The International Jury members wish to commend the Festival Selection Committee for the general quality of the programme with its diversity of genres and cinematographic styles.

BRONZE CAMERA 300

I SWEAR (ICH GELOBE) - Austria
Director of Photography: Fabian Eder
for his visual observation of minute detail in chronicling the film author's personal experiences.

SILVER CAMERA 300

EVENING LIAISON - Hong Kong
Director of Photography: Xiao Feng
for his skill in creating the perfect nocturnal mood in the film's imagery.

GOLDEN CAMERA 300

BETWEEN SUMMERS (SOMMAREN) - Sweden
Director of Photography: Stefan Kullaenger
for his craft in expressing the director's vision and his contribution to the film's visual depth.

The Jury's decision for the first prize was unanimous.

Dick Pope, President
Ron Holloway
Stole Popov

PRIX

Les membres du Jury International expriment leur admiration pour la sélection des films présentés au Festival au vu de la qualité du programme qui se caractérise par une variété des genres aussi bien que des styles de prise de vue.

Le Jury décerne:
"LA CAMERA 300 DE BRONZE" au film **JE JURE (ICH GELOBE)**, Autriche, et au directeur de la photographie Fabian Eder pour son observation visuelle des détails dans la formation de la chronologie des expériences personnelles appartenant à l'auteur du film,

"LA CAMERA 300 D'ARGENT" au film **RENCONTRE DE SOIR (EVENING LIAISON)**, Hongkong, et au directeur de la photographie Xiao Feng pour sa faculté de créer une atmosphère nocturne parfaitement rendue dans son expression cinématographique,

"LA CAMERA 300 D'OR" au film **ENTRE DEUX ETES (SOMMAREN)**, Suède, et au directeur de la photographie Stefan Kullaenger pour l'expression efficace de la vision du metteur en scène et sa contribution à la profondeur visuelle du film.

La décision du Jury pour le premier Prix a été prise à l'unanimité.

Dick Pope, président
Ron Holloway, membre
Stole Popov, membre

НОВИ ИЗДАНИЈА

ЈАСМИНКА
ДИМИТРОВСКА

УДК 791.43.01
Кинопис 14(8), с. 156-159, 1996

ЕДНА ЗНАЧАЈНА КНИГА

"ФИЛМСКИОТ КАДАР И
НЕГОВАТА ЕСТЕТСКА
СУШТИНА"

автор:
Стефан Сидовски
издавачи:
Епоха и Кинотеката
на Македонија
Скопје, 1995, 248 стр.

Кога пред повеќе години бегавме од часовите во нашето училиште за да стигнеме на време во едно друго училиште, на едни поинакви часови на кои за првпат ни се разоткриваше филмската магија, добивавме, во најдобар случај, неоправдани изостаноци и верувавме дека тоа беганье е, сепак, и повеќе од оправдана работа. Часовите ги држеше професорот Стефан Сидовски, беа „факултативни“ и, за среќа на оние што не учеа во „Р. Ј. Корчагин“, отворени, а предавањата кои ѝ беа посветени на

филмската уметност се викаа, или барем така ги викавме - едноставно „филм“. На тие предавања почнавме да сфаќаме колку многу нешта го прават филмот и колку многу нешта можат да се видат во еден филм; таму почнавме да насетуваме дека филмот може да биде повеќе од забавно доживување и дека за филмот може уште многу да се учи.

Оттогаш, па наваму и на филмот и нам ни се случила многу работи. Меѓу другото филмот наполни сто години и некои од нас се сетија дека сè уште ги чуваат забелешките од предавањата „филм“. И токму кога се славеше стогодишнината од појавувањето на филмот и неговата деведесетгодишнина на овој простор, а по повод тој јубилеј, од печат излезе книгата на Стефан Сидовски „Филмскиот кадар и неговата естетска суштина“. Ова прво филмолшко дело на активен филмски творец е засновано врз авторовата магистерска теза одбранета неколку месеци пред појавувањето на книгата на Филозофскиот факултет во Скопје и произлегува од неговите филозофски и естетички проучувања и професорско искуство, од неговото „кинофилско искуство“ и од обемното искуство на аматерски филмски творец. Оригиналноста на ова дело е, меѓу другото, во изборот токму на филмскиот кадар и неговата естетска суштина како предмет на истражување, а веројатно една од причините за таквиот избор е онаа содржана во зборовите на Андреј

Тарковски со кои авторот ја завршува книгата: „Секој филм целосно се содржи внатре во кадарот, до таа мера што, гледајќи само еден кадар, можно е, така ми се чини, со сигурност да се рече колку човекот што го снимил е талентиран“. Прецизирајќи го предметот на книгата како „естетската суштина на филмскиот кадар, што во себе ја вклучува и темата за односот меѓу филмскиот кадар и стварноста“ авторот нагласува дека сосема го прифаќа Шелинговото сфаќање за убавината како таква која единствено постои во *целината* на уметничкото дело и дека во таа смисла за кадарот како за дел од филмот ќе зборува само условно, само во неговата „релативна независност“ од она што му претходи и следува. Книгата има четири дела кои им соодветствуваат на четирите аспекти од кои авторот го обработува филмскиот кадар и тоа: суштина на филмскиот кадар, содржинска анализа на филмскиот кадар, естетските својства на филмскиот кадар и филмскиот кадар и стварноста.

Во воведот авторот прво прави краток преглед на историјата на филмот, наоѓајќи ги праимпулсите за настанувањето на оваа уметност во исконскиот стремеж на човекот „да стане што посигурен господар на својата судбина“, преку тоа што на различни начини ќе се обидува да ја прикаже и дофати најнепосредната манифестација, но и најнепосредната суштина на животот - движењето. Кога тоа конеч-

но ќе му успее со филмот, ќе започне раѓањето на новата уметност, на почетокот (како што и е вообичаено за секој почеток) проследено со контроверзни толкувања за неговата природа, раѓањето на новиот медиум чии елементи и изразни средства, речиси, сосема спонтано се конституирале и развивале сè до појавата на првите рефлексии за филмот како уметност, од кога „естетичката свест ќе го промислува филмот во неговото битие и творечки можности“.

Вистински вовед во проучувањето на естетската суштина на филмскиот кадар, всушност, претставува првиот дел на книгата насловен како „Суштина на филмскиот кадар“ во кој авторот прави преглед на теориите за филмот во однос на неговата суштина, структура, и нешто поопширен преглед на сфаќањата за филмскиот кадар директно или индиректно содржани во пишуваните дела на филмските теоретичари и творци. Неминовниот проблем при обидот да се направи ваков преглед, а кој произлегува од комплементарноста и суштинската неразделност на рефлексииите за филмскиот кадар, суштината и структурата на филмот во рамките на една филмска теорија, не го намалува значењето на овој концизен историјат на естетичката свест за филмот од нејзините почетоци кај француските „миракулисти“ до современите семиолошки сфаќања. Покажувајќи дека теоријата на филмот секогаш зависи од времето во кое

настанува, односно од степенот на усовершеноста на кинематографските изразни можности и филмовите на кои се однесува таа, авторот сугерира дека теоријата чиј естетички предмет е филмот е во принцип развојна, па според тоа и дека „не се докрај исцрпени толкувањето и објаснувањето на филмскиот кадар; тој како феномен е отворен за истражување и спознавање“. Воден од ставот дека движењето е *conditio sine qua non* на филмот авторот ја прифаќа дескриптивната дефиниција на филмскиот кадар: „секој кадар опфаќа некое визуелно збиднување - дејство во одреден амбиент“. Врз основа на естетичкиот принцип дека елементи на уметничкото дело се *содржината и формата* се конципирани проблемите кои се предмет на натамошното истражување изложено во вториот и третиот дел на книгата и тоа: „прво, испитување на својствата на стварност во филмскиот кадар (што би одговарало на прашањето за тоа *што* сака да се види), и, второ, испитување на естетските својства на филмскиот кадар (што би одговарало на прашањето за тоа *како* тоа сака да се види)“.

Така вториот дел на книгата со наслов „Содржинска анализа на филмскиот кадар“ ги обработува својствата на стварност во филмскиот кадар. Тие, според авторот, се одредени од својствата на супстанцијалната основа на филмот - филмската глетка која онтолошки претставува реалистична илузија на стварноста, однос-

но е „реалност што се создава или затекнува пред камерата“ и која без оглед на обликувањето на естетско ниво секогаш се карактеризира со реалистичност на основниот материјал. Елементи на филмската глетка се: просторот и времето кои апстрахирани од реалниот простор и време „стануваат димензии на една нова стварност - стварност што се добива со свои онтолошки ентитети кои ѝ даваат својства на стварност“, а кои како *географски простор* и *метеоролошко време* можат да добијат драматуршко и симболично значење; потоа сценографијата и костимите, актерската игра, говорот, мизансцената, шминката и маската, звукот, тишината и музиката, осветлението. Покажувајќи ги овие елементи како иманентни на филмскиот кадар и филмот, воопшто, и како такви од кои произлегуваат неговите својства на стварност, авторот истовремено нагласува и преку многу примери покажува како секој од овие елементи има (веројатно неограничен) потенцијал на значења. Посебно интересен е освртот кон звукот, тишината и музиката каде што авторот посебно место ѝ дава на тишината која во филмот добива огромни изразни можности и посебна димензија како специфична естетска категорија, додека пак функцијата и оправданата употреба на музиката (а тргнувајќи од сетилната автентичност како најважна карактеристика на филмот) се сведува единствено на тоа таа да биде автентичен

филмски звук кој има извор во самата снимена граѓа зашто во спротивно „без оглед дали е таа композирана или не за тој филм, е нешто туѓо на филмот, на самата филмска глетка“.

На формалната анализа на филмскиот кадар и на елементите кои „имаат функција да извршат ограничување на реалноста“ им е посветен третиот и најобемниот дел од оваа книга насловен како „Естетските својства на филмскиот кадар“. Тој започнува со уште едно нагласување дека она поради што филмот може да биде посебна уметност, во која уметникот воспоставува однос спрема стварноста, градејќи нова „естетичка стварност“, е (ако не исклучиво, тогаш секако примарно) „системот“, односно „процесот на кадрирање“. „Според тоа, филмскиот автор како свој прв творечки зафат го има утврдувањето на еднозначењската, односно повеќе-значењската функција на филмскиот кадар, што се постигнува со откривање на суштествените вредности на филмските кадри, меѓу кои и со избор на соодветни композициони, позициони, ракурсни, временско-просторни и динамички решенија, кои најнепосредно и најсугестивно ќе го изразат тоа драмско дејство“. Затоа формалната анализа на филмскиот кадар опфаќа обемна обработка на значењето и функциите на филмската лента и форматот, на рамката, планот, ракурсот, објективот, состојбите на камерата, композицијата на кадарот, траењето

на кадарот и просторот и времето на/во кадарот. Посебно внимание ѝ е посветено на проекцијата на кадарот на филмското платно - филмската слика која, како „мошне сложена појава“, била и е предмет на различни дефинирања, и во чие одредување, во принцип, се огледува и сфаќањето за суштината на филмскиот кадар, па дури и толкувањето на суштината на филмот. Неа, авторот, врз основа на претходната анализа, ќе ја определи како „синтеза“ на тоа „што“ се прикажува, на елементите на стварноста како вистина, и на тоа „како“ се прикажува, на елементите на естетското обликување на стварноста како убавина“, за да заклучи дека „филмската слика (кадар) ги има: својството на подвижност, т.е. кинематичност, потоа својството на реалност и својството на естетска обликуваност, преферирајќи ги категориите на Вистина и Естетско“. И токму тука е сублимирано авторовото оригинално сфаќање на естетската суштина на филмскиот кадар кое се состои во воведувањето на категориите Вистина и Убавина кои имаат клучно место во неговата дефиниција на кадарот: „Филмскиот кадар е основна, градбена единица на кинестетската стварност, која ги преферира категориите на Вистина и Убавина“.

Во четвртиот, последен дел на книгата „Филмскиот кадар и стварноста“ авторот обработува еден традиционален филозофски проблем - проблемот на односот субјект - објект, кој

конкретизиран во сферата на филмската уметност се вообличува во класичниот и во еден од најчестите проблеми на филмската теорија - прашањето за односот меѓу „стварноста и доживувањето на стварноста во филмот“. Иако основните назнаки на третирањето и односот спрема овој проблем во контекст на филмскиот кадар се провлекуваат низ повеќето претходни размислувања во книгата, токму во нејзиниот последен дел тој е експлицитно формулиран во неговиот субјективен и објективен аспект - филмскиот кадар како творечки чин и доживувањето на филмскиот кадар. Во најраните рефлексии за филмот (но не само таму) ова прашање се поставува како прашање за природата на филмот - дали тој со својата, до неговото појавување незамисливо голема, реалистичност е уметност или можеби, сепак, само репродукција, копија на стварноста? „Мислам дека само естетски разлози треба да се земат предвид, како што се гледањето од дистанца, уживањето во тоа, препуштањето на контемплација на тоа што се гледа. Зарем тоа повеќе не е акт на естетски избор и одбир од стварноста?... Самата веродостојност на кинестетската стварност произлегува од елементите што како стварност ги содржи самиот кадар, но сега се здобиваат со друг контекст - стануваат елементи на една естетска стварност кои имаат денотативни и конотативни значења“. Во таа смисла филмскиот кадар како субјективен чин нико-

гаш не е чин на механичко пренесување на стварноста, туку е секогаш креативен и творечки чин во кој „тоа што режисерот го прави како избор претставува толкување на стварноста“. Новонастанатата стварност, стварноста на филмскиот кадар е естетска стварност „посредувана низ и со својствата“ на кадарот, па нејзиното доживување е наполно различно од доживувањето на (секојдневната) стварност, таа е предмет на естетско доживување чии основни карактеристики се дистанцата и контемплативниот однос. Така, според авторот, „филмскиот кадар со својата естетска суштина ја твори естетската стварност на филмското уметничко дело“.

Книгата на Стефан Сидовски по проблематиката која ја обработува, по својата аналитичност и по оригиналноста во дефинирањето на својот предмет е, секако, едно од најзначајните дела на македонската, па и пошироката филмолошка и естетичка мисла. Нејзината исполнета амбиција да биде искрено заокружување на искуството на еден филозоф и филмски уметник, како и непретенциозниот и непосреден стил на пишување, и покрај тоа што се работи за стручно и научно дело, ја прави оваа книга учебник за сите кои сакаат активно да гледаат филмови, да прават филмови или теоретски да се занимаваат со филмот од кој и да е негов аспект.

КИНОПИС

списание за историјата,
теоријата и културата на
филмот и на другите уметности
Број 14 (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 Гондева

Компјутерска обработка и
коректура на текстот
„Догер“ - Скопје

Печатница

НИПРО „Нова Македонија“
тираж: 700 примероци

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

KINOPIS

Journal of Film History, Theory and
Culture and the Remaining Arts
Num. 14 (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-Ulčar
Systematization UDK
Olivera Ivanovska
English translation
Taska Gavrovska
French translation
Nataša Gondeva

Printed by

"Dogger" - Skopje
NIPRO "Nova Makedonija" -
Skopje
Copies: 700
Issued Twice a year

Фотографии за филмот АНГЕЛИ НА ОТПАД:

Александар Горгиев
Фотографии од Фестивалот на филмската камера:
Роберт Јанкулоски
Фотографии од изложбата:
Димитар Митровски

KINOPIIS

Revue de l'histoire, de théorie et
de culture du film et d'autres arts
Numéro 14 (8), 1996
ISSN 0353-510 X
UDK 778.5+791.43

Editeur

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

Pour l'Editeur

Boris Nonevski

Redacteur en chef

Ilindenka Petruševa

Rédaction

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

Mise en page

Ladislav Cvetkovski

Lecteur

Elka Jačeva-Ulčar
Système sation UDK
Olivera Ivanovska
Traduction anglaise
Taska Gavrovska
Traduction française
Nataša Gondeva

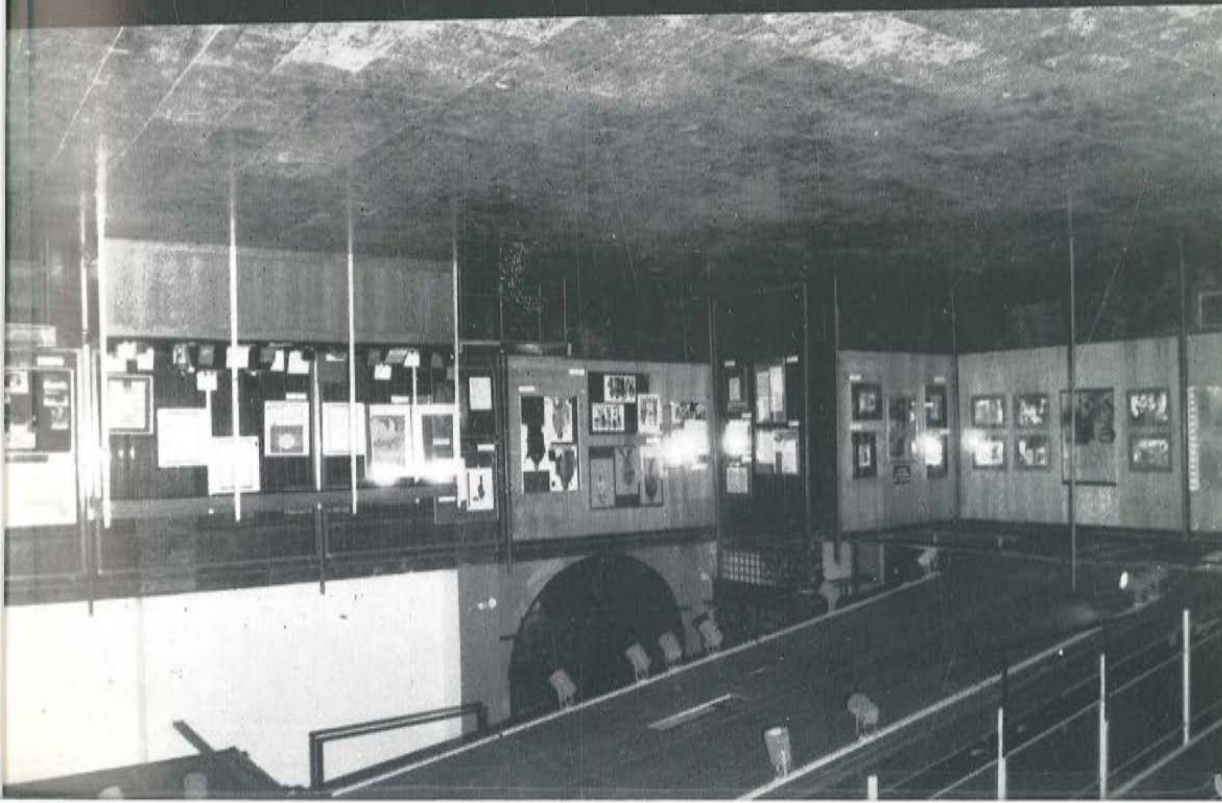
Imprimerie

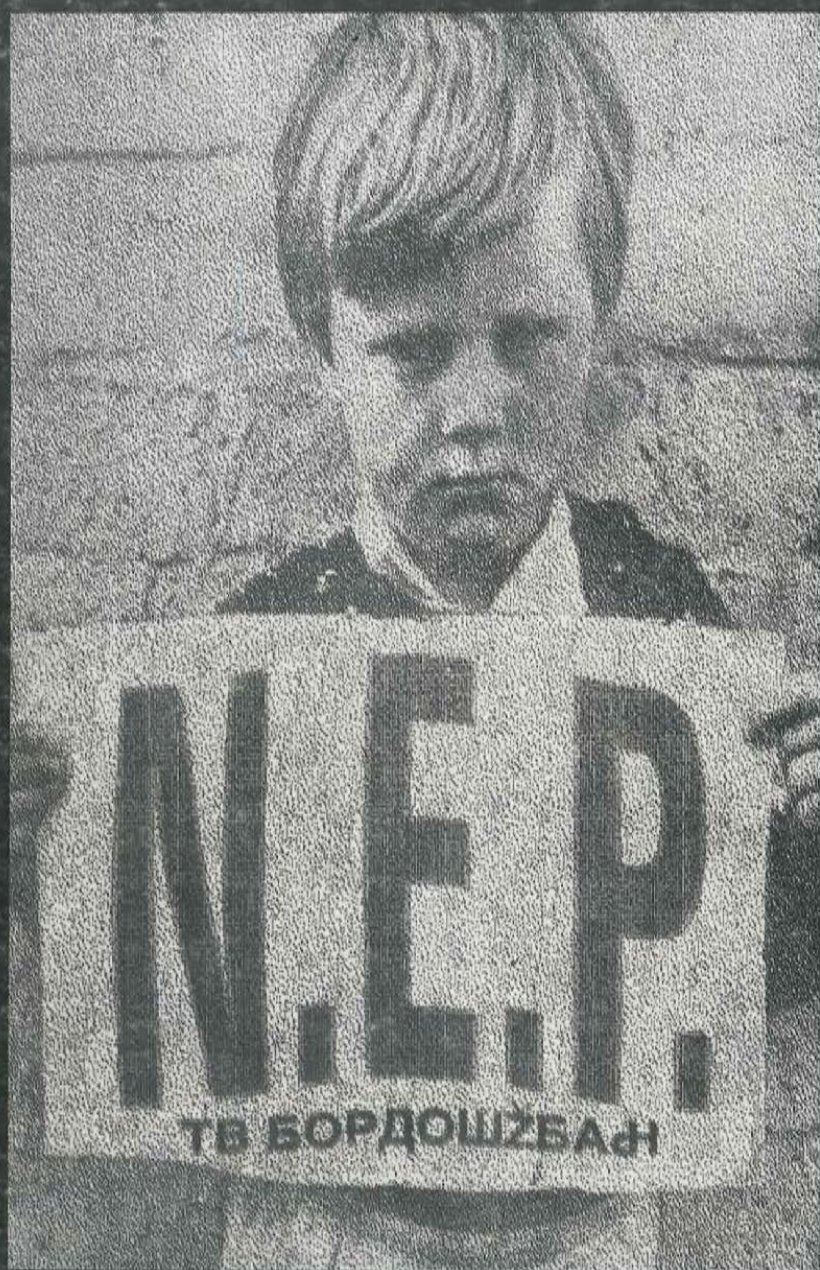
"Dogger" - Skopje
NIPRO "Nova Makedonija" -
Skopje
Tirage: 700 exemplaires
Publié deux fois par an

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 %.



Ретроспективна изложба
ВЕКОТ НА ФИЛМОТ ВО МАКЕДОНИЈА





Драган АБЈАНИЌ,
Игор ИВАНОВ-Изи

Н.Е.П.
(1995)