



ФАРГО (Џоел Коен, 1995)

СЕДУМ (Дејвид Финчер, 1995)





Марчело Мастојани
("Сладок живот", 1959)

СОДРЖИНА

▼ ИСТОРИЈА НА ФИЛМОТ

(прилози за историјата на филмот во Македонија)

- 5** - Костадин Костов: Момчето од Крива Паланка кое го создаде кралот на францускиот филм (сиже за краток расказ)

▼ БРАЌА МАНАКИ

- 11** - Игор Старделов: Балканските „сликари на светлината“ во темнината на историјата (кон монографијата „Творештвото на браќата Манаки“, Скопје, 1996)
- 21** - Томислав Османли: Книга на предубедувања и противречности (кон книгата „Браќата Манаки - Грчките пионери на балканскиот филм“ од Христос К. Христовулу, Солун, 1995)
- 31** - Марјан Цуцуи: Нови факти за врските на браќата Манаки со Романија
- 39** - Игор Старделов: Трајна заштита на филмското наследство на браќата Манаки

▼ ФИЛМОТ ВО БАЛКАНСКИОТ КУЛТУРЕН КОНТЕКСТ

- 45** - Кирил Темков: Филмот и Балканот (кон научниот проект „Филмот во балканскиот културен контекст“)
- 53** - Костадин Костов: Кирил Петров - пионер на филмот во Бугарија

▼ ТЕОРИЈА

- 63** - Мирослав Чепинчиќ: Филмска естетика и филмски изразни средства
- 69** - Георги Василевски: Знаковната трихотомија на кадарот (семиолошка анализа на кадарот на „Пред дождот“)

▼ ЕСЕЈ

- 74** - Роберт Алаџозовски: Сериските убиства на филмот (по повод филмовите „Седум“ и „Имитатор“)

▼ ИНТЕРВЈУ

- 78** - Сузана Милевска: Ренесанса на црно-белиот филм (разговор со Марсел Мартен)

▼ IN MEMORIAM

Марчело Мастојани (1923-1996)

- 83** - Георги Василевски: Ренесансниот витез на скепсата

▼ СТРИП

- 88** - Томислав Османли: Суперхерои на современата митологија („Супермен“ и „Бетмен“, мултимедиумски знаци)
- 95** - Виктор Шиков: Дремка во Хипнополис (македонскиот кварт на стрипот)

▼ ФЕСТИВАЛИ

17-ти интернационален фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ - Битола '96

- 97** - Мирослав Чепинчиќ: Постфестивалски импресии
- 104** - Сузана Милевска: Гласот и светлината на невидливото (за филмовите „Спроти брановите“ и „Мабороши“)
- Филмски фестивали во 1996 (Лондон, Виена, Валјадолид и Локарно) и во 1997 (Берлин)
- 107** - Благоја Куновски: Филмски фестивалски паноптикум

▼ ФИЛМОВИ

- 121** - Роберт Алаѓозовски: Низ смеа до солзите (за филмот „Фарго“)
123 - Сунчица Уневска: Вечната сила на злото (за филмот „Убавите села убаво гонат“)

▼ НОВИ ИЗДАНИЈА

- 128** - Владимир Ангелов: Една значајна монографија (за книгата „Се сеќаваме ли на Аки Павловски, првиот директор на „Вардар филм“ од Мишко Божиновски)
131 - Дубравка Рубен: „Книга за сите генерации (за зборникот на трудови „Мис Стон“ - четвртиот македонски игран филм“)

Печатењето на овој број го овозможува



Министерство за култура
Министерство за наука

и

OPEN
SOCIETY
INSTITUTE
MACEDONIA



ИНСТИТУТ
ОТВОРЕНО
ОПШТЕСТВО
МАКЕДОНИЈА

KINOPIS

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

CONTENTS

▼ FILM HISTORY

(Articles on film history in Macedonia)

- 5** - Kostadin Kostov : The young man from Kriva Palanka who created the king of the French cinema (a summary on a short story)

▼ MANAKI BROTHERS

- 11** - Igor Stardelov: The Balkans' "painters of the light" in the darkness of the history (on the monograph "The Creation of Brothers Manaki", Skopje, 1996)
21 - Tomislav Osmanli: A book of prejudices and contradictions (on the book "The Greek Pioneers of the Balkanic Film" by Hristos K. Hristodulu, Thessaloniki, 1997)
31 - Marian Tutui: New facts of the Manaki brothers' relations with Romania
39 - Igor Stardelov: Preservation and safeguarding of film heritage created by brothers Manaki

▼ THE FILM IN THE BALKANS' CULTURAL CONTEXT

- 45** - Kiril Temkov: The cinema and the Balkans (on the scientific project "The Cinema in the Balkans' Cultural Context")
53 - Kostadin Kostov: Kiril Petrov - a pioneer of film in Bulgaria

▼ THEORY

- 63** - Miroslav Čepinčik: The film aesthetics and film means of expression
69 - Georgi Vasilevski: The indicational trichotomy of the frame (semiological analysis of the frame in "Before the Rain")

▼ AN ESSAY

- 74** - Robert Alaѓozovski: The serial murders in the motion picture (on the occasion of the films "Seven" and "Imitator")

▼ AN INTERVIEW

- 78** - **Suzana Milevska**: Renaissance of the black and white film (an interview with Marcel Martin)

▼ IN MEMORIAM

Marcello Mastroianni (1923 - 1996)

- 83** - **Georgi Vasilevski**: The renaissance knight of the skepticism

▼ COMIC

- 88** - **Tomislav Osmanli**: Super heroes of the contemporary mythology ("Superman" and "Batman", multimedial signs)
95 - **Viktor Šikov**: A nap in Hypnopolis (Macedonian quarter of the comic)

▼ FESTIVALS

17th International Film Camera Festival "Manaki Brothers" - Bitola '96

- 97** - **Miroslav Čepinčik**: Post festival impressions
104 - **Suzana Milevska**: The voice and the light of the invisibility (on the films "Breaking the Weaves" and "Maborosi")

▼ Film Festivals in 1996 (London, Wienne, Vayadolid and Locarno) and in 1997 (Berlin)

- 107** - **Blagoja Kunovski**: Film Festival Panopticum

▼ FILMS

- 121** - **Robert Alađozovski**: Lougher through tears (on the film "Fargo")
123 - **Sunčica Unevka**: The eternal power of the evel (on the film "Pretty village, pretty flame")

▼ NEW EDITIONS

- 128** - **Vladimir Angelov**: An important monograph (on the book "Do We Remember Aki Pavlovski, the First Director of Vardar Film", by Miško Božinovski)
131 - **Dubravka Ruben**: A book for all generations (on the collection of articles "Miss Stone" - the Fourth Macedonian Feature Film")

□□□□□□□□□□□□□□

KINOPIS

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

TABLE DES MATIERES

▼ HISTOIRE DU CINEMA

(récits sur l'histoire du cinéma de Macédoine)

- 5** - **Kostadin Kostov**: Le garçon de Kriva Palanka qui a fait le roi du cinéma français (sujet d'un court récit)

▼ FRERES MANAKI

- 11** - **Igor Stardelov**: Les "peintres balkaniques de la lumière" dans les ténèbres de l'histoire (sur la monographie "L'oeuvre des frères Manaki", Skopje, 1996)
21 - **Tomislav Osmanli**: Un livre des préjugés et des contradictions (sur le livre "Frères Manaki - les pionniers grecs du cinéma balkanique" de Hristos K. Hristodulu, Thessalonique, 1995)
31 - **Marian Tutui**: Faits nouveaux sur les liaisons des frères Manaki avec la Roumanie
39 - **Igor Stradelov**: La conservation durable du patrimoine des frères Manaki

-
- ▼ **LE CINEMA DANS LE CONTEXTE DES CULTURES BALKANIQUES**
- 45** - Kiril Temkov: Le cinéma et les Balkans (sur le projet "Le cinéma dans le contexte des cultures balkaniques")
- 53** - Kostadin Kostov: Kiril Petrov - le pionnier du cinéma en Bulgarie
- ▼ **THEORIE**
- 63** - Miroslav Čepinčič: L'esthétique du cinéma et les moyennes d'expression de cinéma
- 69** - Georgi Vasilevski: La trichotomie des signes du cadre (analyse sémiologique du cadre du film "Avant la pluie")
- ▼ **ESSAI**
- 74** - Robert Alažozovski: Le meurtre en série dans le cinéma (sur les films "Sept" et "Imitateur")
- ▼ **INTERVIEW**
- 78** - Suzana Milevska: La Renaissance du film en noir et blanc (conversation avec Marcel Martin)
- ▼ **IN MEMORIAM**
- Marcello Mastroianni (1923 - 1996)
- 83** - Georgi Vasilevski: Le chevalier de Renaissance de la scepticisme
- ▼ **BANDE DESSINÉE**
- 88** - Tomislav Osmanli: Les super-héros de la mythologie moderne ("Superman" et "Batman", des signes multamédiaux)
- 95** - Viktor Šikov: Le sommeil à Hypnopolis (le quartier macédonien de la bande dessinée)
- ▼ **FESTIVALS**
- 97** - 17e Festival International de la caméra "Braća Manaki" - Bitola '96
- 104** - Miroslav Čepinčič: Impressions postfestivales
- 104** - Suzana Milevska: La voix et la lumière de l'invisible (sur les films "Contre les vagues" et "Maborochi")
- ▼ **Les Festivals de cinéma en 1996 (Londres, Wienne, Valladolid et Lucarno) et en 1997 (Berlin)**
- 107** - Blagoja Kunovski: Le panopticum des festivals de cinéma
- ▼ **FILMS**
- 121** - Robert Alažozovski: Par le rire jusqu'aux larmes (sur le film "Fargo")
- 123** - Sunčica Unevska: La force éternelle du mal (sur le film "Les beaux villages prennent feu")
- ▼ **EDITIONS NOUVELLES**
- 128** - Vladimir Angelov: Une monographie remarquable (sur le livre "Vous souvenez-vous d'Aki Pavlovski, le premier directeur de Vardar Film" de Miško Božinovski)
- 131** - Dubravka Ruben: Un livre pour toutes les générations (sur le recueil des récits "Miss Stone" - le quatrième film de fiction macédonien)

КОСТАДИН КОСТОВ

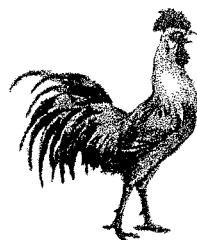
МОМЧЕТО ОД КРИВА ПАЛАНКА КОЕ ГО СОЗДАДЕ КРАЛОТ НА ФРАНЦУСКИОТ ФИЛМ

УДК 929:(497.17):791.43/.44(44)
Кинопис 17(9), с.5-9, 1997

С ИЖЕ ЗА ЕДЕН МАЛ РАСКАЗ

□□□□□□□□□□□□□□

С е случи во 1968 година. Во една од киносалите во Пловдив одржав кратко предавање за францускиот актер Хари Бор, по што започна проекцијата на филмот КЛЕТНИЦИ во продукција на компанијата „Пате-Натан“. По проекцијата ми пријде еден висок, набиен маж со темна баретка на главата - типичен француски клошар. Со лесен певлив акцент тој ми рече: „Јас лично го познавав Хари Бор, исто како и продуцентот Бернар Натан. А Вие, сте се сретнале ли со некој од нив?“ Во недоумица ги кренав рамењата: „Па, се разбира дека не сум ги видел лично. Па ниту Вие, мислам од каде Вие...?“ Одговорот беше поразителен: „Да. И не само што го познавав Бернар Натан. Тој мене ми го должи своето богатство и место во француската филмска индустрија“.



Непознатиот ме фати подрака и се упативме кон најблиското бифе. Врнеше снег. Ги затрупуваше трагите од нашите стапки. Тивко и спокојно непознатиот ми ја раскажа својата историја - една поучна лекција за една вртоглава кариера.

НЕПОЗНАВАЊЕТО НА ЈАЗИКОТ ПРЕДИЗВИКУВА НЕВИДЕНА "ШЕГА"

„Јас сум Георги Каназирски. Роден сум во Крива Паланка, мало гратче во близината на Ѓуешево и Кустендил, на границата помеѓу Македонија и Бугарија.⁽¹⁾ Роден сум во годината на раѓањето на филмот - 1895 година. Татко ми ме испрати да учам гимназија во Кустендил. Јазиците добро ми одеа, па така по матурирањето веќе добро зборував француски и горе-долу англиски. По Првата светска војна заминав за Европа во потрага по сопствената среќа. И така се најдов во Париз. Секоја вечер одев во кино. А

често наминував и во американските канцеларии за дистрибуција на холивудските филмови во Франција. Директорот на филијалата мистер Томкинсон ме забележа и ме назначи за началник на пропагандата на фирмата „Фокс“ за Франција. Една од причините за ваквата доверба беше и таа што јас го знаев францускиот јазик подобро од сите Американци што беа дојдени на работа во Париз.

Беше 1919 година. Секојдневно подготвував рекламни текстови за американските филмови што доаѓаа на репертоарот. Еден ден работодавците ме задолжија да пронајдам некој кој ќе може да прави копии за репертоарските американски филмови. Уште пред тоа се бев запознал со едно момче кое се претстави како Бернар Танензеф, роден во Бесарабија. Беше дојден во Париз исто како и јас - да си ја бара среќата. Зборуваше многу лошо француски и ние многу тешко се разбиравме. Го запрашав колку бара за еден метар копирање филмска лента. Тој набрзина нешто промрморе, и јас сфатив нешто како 250 франка за еден метар. Лекоумно ја прифатив неговата понуда. Кога ја потпишувавме испратницата разбрав дека тој побарал 2 франка и 50 сантими. А јас му имав платено стопати повеќе!

ЗА НЕКОЛУКУ ГОДИНИ БЕА СОСИДАНИ ДВОРЦИ

И така - Бернар (Танензеф) Натан⁽²⁾, заедно со својот брат Емил и Ерменецот Ормањан најмија една мала кука во близината на париските Хали, во која сместија нова машина за копирање филмски ленти и месечно почнаа да копираат по 50.000 метри лента. И кога ќе се земе предвид дека



Георги Каназирски и Костадин Костов (1968)

расходите за еден метар лента се помалку од 2 франка, можете да си претставите каков капитал натрупа тој човек за многу кратко време. По шест месеци Натан се пресели во една наполно нова кука на улицата „Франкер“ во центарот на Париз и ја создаде фирмата „Рapid филм“. Ормањан стана негов финансиски директор и главен благајник. Фирмата реализираше рекламни филмови, составени од форшпани од американски филмови. Тие форшпани им се продаваа на сите париски кина, а потоа одеа во провинцијата. Натан копираше по 300 илјади метри филмска лента месечно. Тоа значеше 30 милиони чиста добивка. Во ниеден друг сегмент на француската индустрија не е реализиран толку висок процент на печалба. Тоа беше вистинска лудница, во која 500 луѓе само собираа и броеја пари. Но слабите познавања на Ерменецот од областа на финансиите му ја скроија судбината на Бернар Натан“.

Келнерот ни ги сервира двата нарачани овошни чаја. Георги Каназирски бавно отпива од чајот и љубопитно ме гледа во очите. Сака да се увери дека му верувам за сето она искажано дотогаш.

ПАРИТЕ ЛЕСНО СЕ ПЕЧАЛАТ, НО И ЛЕСНО СЕ ГУБАТ

Момчето од Крива Паланка ја продолжува својата приказна: „Кон крајот на 1929 година Натан беше сметан за најкрупна фигура во кинематографската индустрија во Франција. Филмовите што ги произведуваше во веќе својата фирма „Пате Натан“ се прикажуваа на сите четири страни од светот. А Натан лекоумно потпишуваше чекови на милионски износи и ниту еден не се враќаше од банките без да биде претворен во пари. Тој поседуваше само во Париз неколку луксузни живеалишта-замоци и раскошни вили на Ривиерата. Еден Бесарабиец го беше присвоил француското национално знаме и го експлоатирал како заштитен знак на своите филмови, се разбира, заедно со ликот на галскиот петел (галскиот петел е знак на компанијата „Пате“ - з. И.П.).



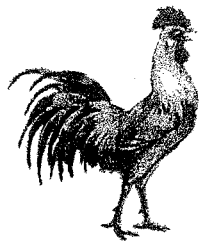
Во фирмата, пак, каде што работев одамна ја беа откриле мојата грешка и, нормално, ме отпуштија. Еден ден, откако ја изгубив работата во „Фокс“, отидов кај Натан. Го замолив за вработување. Ми се сврте паметот гледајќи го тој луд танц на милионите што се одвиваше во и околу неговата канцеларија, особено во финансискиот оддел. Ме покани да наминам на следната недела. Имено, сакал да размисли малку. Му напомена дека пред 10 години јас му помогнав давајќи му „голема баница која тој толку лакомо ја изеде“. Но ми беше јасно дека штом Натан одлага, тогаш ништо од мојата работа. Веќе во наредните денови весниците објавија дека ѝ претстои банкрот на мојната филмска империја „Пате Натан“. Но банките кои беа вложили милиони франци не дозволуваа да се зборува за банкрот. Тие автоматски продолжуваа да работат со неговите чекови и така ги финансираа и неговите финансиски операции. Но веќе во 1935 година неговото киноприкажувачко претпријатие објави банкрот, а една година подоцна истата судбина ја доживеа и целата негова фирма. Судските истражни органи открија фалсификати за 7 милиони франци и наредија апсење на Бернар Натан. Неговата жена и деца, ден пред апсењето, заминаа за странство, при што отвориле сметки во швајцарските банки со парите од продажбата на целокупниот имст извршена непосредно пред откривање на аферата. И оди, па поврати си ги „црвите“ од босиот.

Во 1940 година Германците ме открија во Париз и ме екстрадираа во

Бугарија. Сега сум веќе пензионер и го очекувам крајот на моите денови. И како што се вели, јас живеам во Аркадија, но тој бесарабиски Циганин Бернар Танензеф беше директно во рајот. Но, плати за сè. А нам, обично, доцна ни доаѓа памет. Кога разбрав дека му плаќам на Бесарабиецот стопати повеќе, требаше да го шутнам и сам да си организирам едно такво некомплицирано претпријатие. И така Крива Паланка ќе имаше свој филмски крал. А еве сега поседувам само една колекција од фотографии на ѕвездите од немиот француски филм и ништо повеќе".

Ги пиевме последните голтки од топлиот чај. Каназирски молчеше со наведната глава. Во мене се роди критичкиот поглед на еден филмски историчар и му го зададов следново прашање: „Добро. Вие спомнувате виситински имиња и факти од историјата на францускиот филм. Но како да Ви поверувам дека и Вие сте учесник во тоа?" Следуваше брз одговор: „Многу едноставно. Еве Ви исечок од софискиот весник „Зора", број 5208 од 3 јануари 1939 година, во кој уште тогаш е опишана оваа историја". Го зедев в раце исечокот и зедев да го читам написот како бесценета реликвија од историјата на филмот. Сè беше точно од почетокот до крајот. Станавме од масата и го испратив Георги Каназирски до блиската тролејбуска станица од каде што имаше превоз до својот стан во квартот „Кучук Париз", населен претежно со македонски бегалци (станува збор за македонски бегалци од Првата светска војна - з. И.П.).

ВЕЧНИОТ МАРКО ТОТЕВ⁽³⁾



Од оваа средба изминаа речиси две години. Еден ден, ненадејно, ме привлече една реклама за спорт-тото (спортска прогноза во Бугарија - з. И.П.). На фотографијата еден весел и среќен добитник со врзоп пари в раце спечалени на тото. Во заден план од фотографијата стоеше тажен и очаен мојот пријател Георги Каназирски. Го најдов во пензионерското кафуле. Ми ја раскажа следнава приказна: „Оној на фотографијата со врзопот пари е мој сосед. Тој ден имал многу работа, па ме замоли јас да го испратам ливчето од тото. И спечали шестка! Што да се прави, изгледа дека јас, момчето од Крива Паланка, сум класичен тип на Марко Тотев - човекот на кого никогаш и ништо не му оди одрака".

Неколку месеци подоцна го забележав некрологот со неговото име пред клубот на пензионерите. Скромнен некролог на еден човек кој ја беше создал филмската империја на Франција и богатството на еден самодоволен пловдивски еснаф. □

превод од бугарски:

И. Петрушева





Бернар Натан

Белешки:

1. Георги Каназирски потекнува од големо македонско семејство од Крива Паланка, кое подоцна се сели во Кустендил. Големо влијание врз светегледот на младиот Георги врши неговиот чичко Владимир Каназирев, резервен потпоручник чија чета учествува на страната на востанатиот македонски народ за време на Илинденското востание. Владимир Каназирев влегол во штабот на резервниот генерал Иван Цончев и со својата чета се борел во Источна Македонија. Покрај оваа своја дејност за каузата на слободата на македонскиот народ, тој бил и редовен соработник на весникот „Реформи“ каде што ја лансирал идејата за автономна Македонија. Од многубројните написи објавени во овој весник ги издвојуваме следниве: „Идеализам и предавство“ (слика на македонските кавги), „Една седенка во квечерина“ (ропска мелодија - пиеса), „Слики од Разлошкото востание“, „Страдањата на бегалците“ (репортажа), „Кон и околу границата“ (репортажа), „Писмо од Дупница“ (репортажа), „Старец и внук“ (поема), „Приспивна песна на Митко бегалецот“ (расказ), „Еден неделен ден во Мехомија“ (Разлошка идила), „Отворено писмо на Владимир Каназирев до Терезина Михаиловна“. Владимир Каназирев одлично го владеел францускиот јазик и го подучувал својот внук Георги уште во најраните детски години.

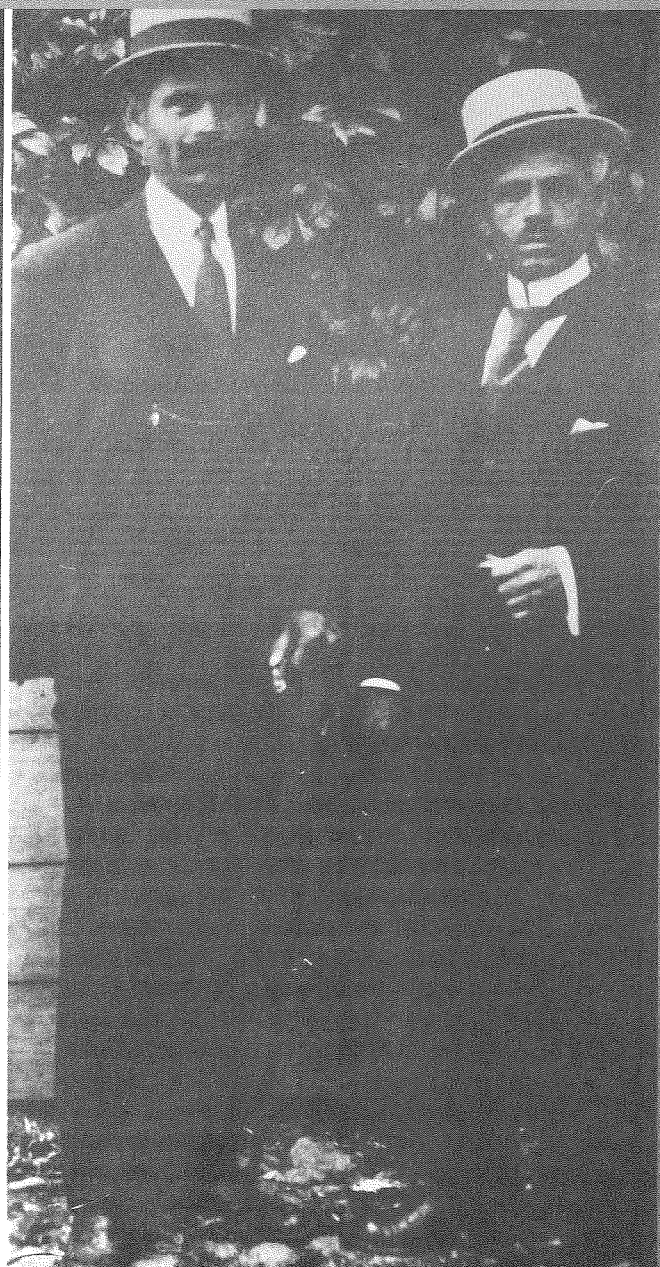
2. Браќата Бернар и Емил Натан, Романци по потекло, пристигнуваат во Франција во 1927 година. Бернар, со повеќе финансиски махинации, енормно бргу се збогатува, ја формира филмската компанија „Рапид филм“ и во 1929 година браќата откупуваат најголем број акции на компанијата „Пате фрер“ (сега веќе „Пате-Натан“) и со тоа правото да управуваат со оваа филмска империја. Нивното владеење се одвива во периодот од 1929 до 1944 година, кога се случува големиот финансиски скандал предизвикан од махинациите на Бернар па така браќата се принудени да ја напуштат компанијата која повторно го враќа својот стар имиџ на „Пате фрер“.

3. Во Бугарија, со името Марко Тотев се именува човек-губитник, односно човек на кого ништо не му оди одрака.

ТВОРЕШТВОТО
НА БРАЌАТА
М А Н А К И

L'ŒUVRE
DES FRÈRES
M A N A K I

THE CREATION
OF THE BROTHERS
M A N A K I



ИГОР СТАРДЕЛОВ

БАЛКАНСКИТЕ "СЛИКАРИ НА СВЕТАЛИНАТА" ВО ТЕМНИНАТА НА ИСТОРИЈАТА

КОН
МОНОГРАФИЈАТА
"ТВОРЕШТВОТО НА
БРАЌАТА МАНАКИ";

□□□□□□□□□□□□□□ АРХИВ НА
МАКЕДОНИЈА,
МАТИЦА
МАКЕДОНСКА,
СКОПЈЕ, 1996

Ч

итајќи ја книгата „Творештвото на браќата Манаки“ често ме опседнуваше мислата на Френсис Бекон, вака прекрасно дополнета од Јакоб Бурхарт, големиот швајцарски историчар. Се разбира, мудри но само под услов ако во неа го достигнеме она трансисториското, она што не е историски ограничено. Познато е дека наспроти деспотизмот на историјата во XVII-от век, рационализмот на XVIII-от и, посебно, идејата за промени на **историското разбирање** од XIX-от век, имаа огромно значење за развојот на модерната историографска наука. Овде особено го имам на ум големиот германски историчар, Леополд Ранке чишто три значајни начела: (1) пишувај како што се случило; (2) основата е во архивските истражувања и (3) историографијата не е само наука туку и уметност, имаа на методолошки план исклучително значење за една модерна рехабилитација на историската наука. Ранке со право, имено, сметаше дека кога ќе бидат испочитувани овие три начела, и кога истражувачот ќе го разбере т.н. **историски проблем**, тој тогаш него ќе го интерпретира, изворно и автентично, но неизбежно ќе внесе и елементи на субјективност. Со самото тоа тој одзема нешто од апсолутната, непроменливата вистина. Сосема свесен дека тоа се случува без разлика на историскиот пристап, ова ме наведува на заклучокот дека сепак зад Богињата Историја стојат историчарите, кои пак често во историјата ја правеле познатата логичка грешка позната како **замена на тезите**.

Текстов што следува го започнав токму со овие размисли од едноставна причина што книгата што ја имаме пред нас, „Творештвото на браќата Манаки“ претставува, всушност, класичен пример за споменатиот софизам бидејќи наместо дело за тоа творештво ние добивме историски прирачник, еден историски пресек на развојот на Битола и Битолско, само

*„Историјата ќе
не направи
мудри. Мудри
засекогаш, а не
паветни за
друго време“
Јакоб Бурхарт*

УДК 778.5.071:929(497.17)(091)(049.3)
949.717"18/19"(049.3)
КИНОПИС 17(9), с.11-20, 1997

бегло поврзан со животот и делото на „пионерите на филмот“ на Балканот, Јанаки и Милтон Манаки.

Точно е дека „творештвото на браќата Јанаки и Милтон Манаки зазема водечко место во балканската кинематографија“, точно е тоа дека тие се неразделен дел од светското филмско наследство, точно е и тоа дека нивното дело заслужува да биде обработено и систематизирано во сеопфатно монографско дело кое досега, за жал, не било објавено, но точно е и тоа дека нивното творештво треба да биде предмет на истражување и на други специјалисти, а не само на историчари и хроничари на Битола и Битолско.

Книгата „Творештвото на браќата Манаки“ во издание на Архивот на Македонија и Матица Македонска е замислена како монографија, сеопфатен труд за животот и делото на браќата Јанаки и Милтон Манаки кој, како што вели во Предговорот на книгата, директорот на Архивот на Македонија д-р Киро Дојчиноски, „ќе им овозможи на идните проследувачи и толкувачи на творештвото на браќата Манаки да извршат одредени тематски и естетски разграничувања и јасни синтези за нивниот целокупен опус“. Но, таа амбиција не ја остварува, или не ја остварува целосно, бидејќи во неа е применета погрешна или несоодветна методологија што е најверојатно резултат на начинот на кој е поделен, обработен и систематизиран фондот „Браќа Манаки“ во Архивот на Македонија - Подрачно одделение Битола.

Но, да одиме по ред со приказот на тематските поглавја во оваа книга.

1. ЖИВОТНИОТ ПАТ НА БРАЌАТА МАНАКИ

Книгата „Творештвото на браќата Манаки“ е поделена на три дела, „поради обемот на содржините и, секако, поради широкиот спектар на тематски целини“, како што ќе се истакне во неа. Во првиот дел „со јазикот на фактите“ е обработен животниот пат на браќата Манаки. Во вториот дел е обработена фотографската дејност, а на снимателската и киноприкажувачката дејност на браќата ѝ е посветен третиот дел од Монографијата.

Во првиот дел „Краток историјат за браќата Манаки“, Александар Крстевски-Кошка во три поглавја нè запознава со животниот пат на браќата. Во првото поглавје, сосема накратко, се запознаваме со семејството Манаки, поточно, речиси единствено со таткото на Јанаки и Милтон, Димитри. Другите две поглавја се посветени, поодделно, на животот на Јанаки и на Милтон Манаки. На крај се поместени 19 фотографии.

Кога сме кај фактографијата за нивната „богата и слојна животна врвица“, мораме да истакнеме дека досега во неколку наврати е пишувано за животот на Браќата и затоа овде нема да направиме поопширна експликација. Меѓутоа, мора да напоменеме дека како во овој случај, така и во најголемиот дел на сите претходни, единствено е користен фондот на документи и фотографии од Архивот на Македонија - Подрачно одделение Битола, како и книгата на Павле Константинов „Браќа Манаки“ која, пак, и самата се потпира врз податоците од споменатиот фонд. Во причините зошто не се користени други фондови, зошто не се консултирани други извори, познавачи и иследувачи на животот и делото на Манакиевци, како во земјата така и во странство, нема да навлегувам. Но, што може да се случи кога при пишувањето на ваква монографија не се користат сите



можни извори и целокупната литература може да се илустрира со следни-ов пример. Ако „во документацијата за оставнината на браќата Манаки во Битола не е зачуван податок за смртта на Јанаки“, тоа не значи дека „не постои точен датум“ за неговата смрт. Јанаки Манаки умрел во Солун на 19 мај 1954 година. Вакви недоследности во оваа Монографија има повеќе и за нив ќе зборувам во продолжението на текстов.

2. ФОТОГРАФСКАТА ДЕЈНОСТ

Браќата Манаки се значајни зашто се сметаат за пионери на филмот во Македонија и на Балканот. Но, тие се значајни и затоа што оставиле огромно, како по квантитет така и по квалитет, фотографско дело. Токму и затоа, веројатно, вториот и најголемиот дел од книгата ѝ е посветен на „Фотографската дејност на браќата Манаки“, при што, како впрочем и целата книга, овој дел избобилува со голем број убави, значајни и илустративни фотографии. Тука се поместени 15 текстови за различни области од животот на Битола и Битолско, области кои биле сфера на интерес на око-то на фотографската „камера“ на браќата Манаки.

Најпрвин, во првото поглавје на овој дел, Александар Крстевски-Кошка пишува за фотографската дејност на браќата Манаки преку една опширна, опсежна, систематизирана и детаљна анализа на зачуваниот фонд од 18.513 фото-единици негативи. Од нив 7.715 се стаклени плочи, 2.087 се план-филмови, а 8.711 се рол-филмови. Од вкупно 17.854 фотографии, 10.952 се оригинали, направени од браќата Манаки или во нивното ателје, а преостанатите 6.902 позитива се направени во лабораторијата на Архивот во Битола од негативите на стаклените плочи и план-филмовите. Авторот, фотографското творештво на Манакиевци го дели, сосема коректно, на **Јанински, Битолски и Пловдивски** период со изобилство на податоци прецизно систематизирани во неколку подрачја, би рекле, подобласти на овие главни три периоди. Од вкупно објавените 39 фотографии во Монографијата, 8 се од Јанинскиот период, 24 од Битолскиот и 7 фотографии од Пловдивскиот период.



И тука, веројатно, вториот дел би можел да заврши, но тој беспричински се протега на сè и сешто.

Без нималку потценување на ангажманот и трудот вложен од авторите на текстовите и не анализирајќи го и неоценувајќи го подетално секое поглавје одделно, мислам дека авторите на оваа книга морале постојано да имаат предвид дека Монографијата е посветена, односно би требало да биде посветена (така е впрочем и насловена) на творештвото на браќата Манаки. Но, што се случува? Од 524 страници колку што има Монографијата заедно со фотографиите, 360 страници (речиси 70%) ѝ се посветени на Битола и развојот на градот и околината, што значи дека оваа книга е повеќе монографија за Битола и Битолско од крајот на XIX и првата половина на XX век отколку за творештвото на браќата Манаки. Така е тоа со преостанатите нејзини делови. Додуша, сите преостанати 14 поглавја се, на некој начин, повеќе или помалку, поврзани и со творештвото на Браќата, но, за жал, таа врска најчесто е толку мала, толку тенка, дури и без поконкретни и поблиски допирни точки, што е речиси незабележителна. Некаде таа врска дури и не постои, или барем не е апострофирана освен со една реченица во текстот или во насловот.

Да ги претставиме сега поместените 14 текстови, за различни облас-

ти и со различна проблематика, кои се однесуваат на Битола и битолскиот крај од XIX до почетокот на втората половина на XX век.

М-р Иван Алексов пишува за „Политичките и економските прилики во Македонија и творештвото на браќата Манаки“. На крајот од текстот авторот дава и кратка анализа на фотографиите од фондот „Браќа Манаки“ (17.654 по број) и на 40-те филмски ленти (?) и ги групира, според содржината, во повеќе области. Текстот е збогатен со 20 фотографии.

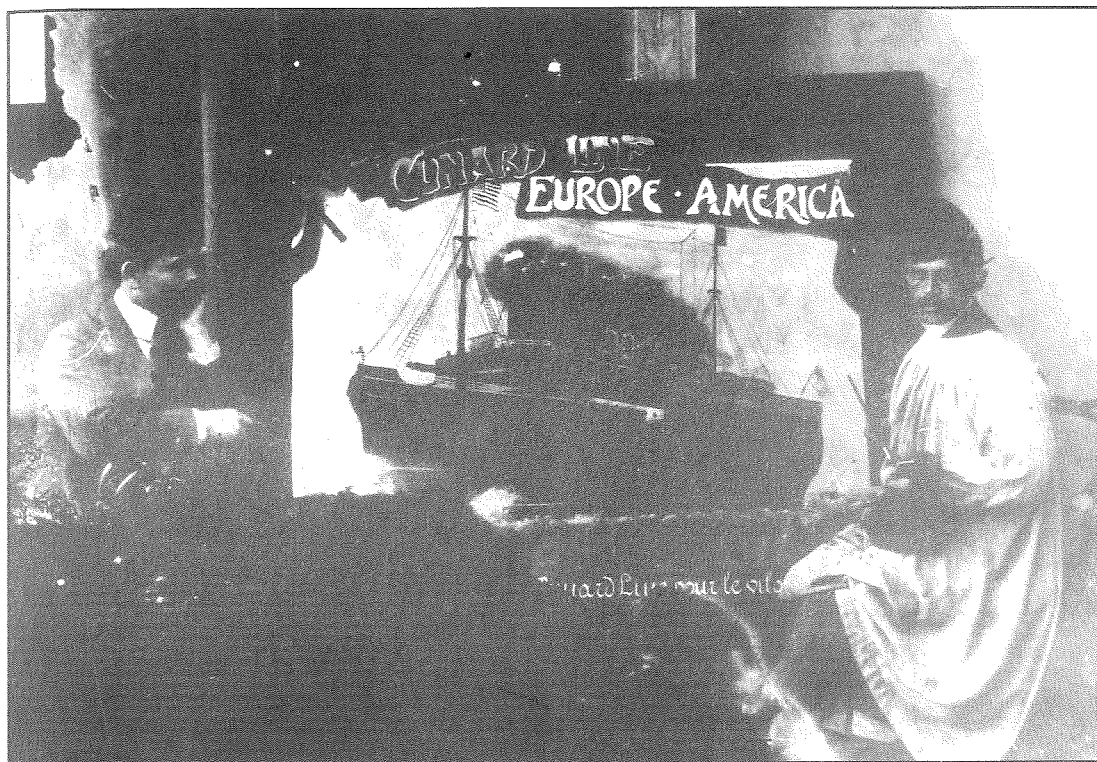
Сребре Дамчевски пишува за „Стопанскиот развој на Битола кон крајот на XIX и почетокот на XX век“. Текстот содржи завиден број на податоци и информации за развојот на занаетчиството, индустриските претпријатија и фабрики, за земјоделството, сообраќајот и трговијата, за лихварството и банкарството, за сточарството, шумарството, водостопанството, градежништвото и другите стопански, како и станбено-комунални дејности, поделени во два дела, во „втората половина на XIX век и до почетокот на XX век“, како и „до средината на шеесеттите години на XX век“. Но, фотографиите поместени во продолжение, од периодот на Османската управа 9, од Српската и од Бугарската управа 6, и од периодот по ослободувањето 4, се, единствено, некој вид фусноти на главниот текст наместо да е обратно ако веќе се пишува за творештвото на браќата.

За „Странските дипломатски претставништва во Битола“ пишува м-р Јован Д. Кочанковски. И во двата дела, „Дипломатските претставништва на Европските големи сили“ (Австрија, Велика Британија, Франција, Русија и Италија) и „Дипломатските претставништва на Балканските држави во Битола“ (Грција, Србија, Романија и Бугарија), среќаваме голем број информации користени од повеќе извори. Текстот е навистина обемен, речиси исто толку колку и текстот за фотографската дејност на браќата. Сигурно дека дипломатската преписка и извештаите на дипломатските претставништва имаат несомнено значење за науката, особено за историјата. Но, поводот за поместувањето на овој текст во оваа Монографија, во ваква форма и во овој обем, е апсолутно несоодветен, бидејќи не соодветствува на основната смисла на оваа книга. А повод се зачуваните „дваесетина фотоархивски единици од крајот на XIX-от и првата деценија на XX-от век кои се однесуваат на дипломатскиот кор во Битола“ од кои се публикувани десет.

Борбата за национално ослободување, Илинденското востание и периодот по неговото задушување, заземаат значаен дел во фотографската хроника на браќата Манаки. И не само тоа, туку и целиот период на османлиското владеење е комплексно забележан и овековечен на фотографиите на Јанаки и Милтон. Покрај големиот број портрети на македонските револуционери, среќаваме и луѓе од власта, воени, верски и цивилни личности и, особено, сцени и луѓе од секојдневниот живот од тој период. Наместо да се врши реконструкција на историјата од тоа огромно фотографско богатство, авторот на текстот „Националноослободителната борба во битолскиот револуционерен округ и браќата Манаки“, Ѓорѓи Димовски-Цолев, прави растегнат историски приказ без да се толкуваат и да се вреднуваат, историски и естетски, фотографиите. Текстот е илустриран само со 13 фотографии на комити, војводи и нивните чети.

За начините и интензитетот на странските влијанија пишува Александар Стерјовски во текстот „Странските пропаганди во Битола“. Од текстот се запознаваме дека формите и методите на овие влијанија биле најразлични. Од идеолошките, преку учителите во училиштата и свеш-





тените лица во црквата, преку пропагандата со книгите и библиотеките, па сè до директните средства, купување, закани и убиства. Сево ова, според авторот, не ги одминуваало ни браќата, со тоа што и тие потпаднале под одредено влијание. Но, значајно е што Милтон ги регистрирал, со фотографскиот апарат и со камерата, сите активности и претставници на странските пропаганди во Битола. Овде би назначил само една забелешка, во врска со погоре споменатото користење на податоците единствено од двата извора, а која се однесува на овој период и, се разбира, на личностите кои се забележани на фотографиите и на филмската лента. Имено, ниту во Битола престојувале романски министри ниту тоа се случило во 1909 година. Значи, тука се појавува проблемот со точното датирање, и во текстот и на фотографиите, што може да има одредено негативно влијание во осознавањето на историската вистина за некои други настани за кои ќе стане збор подоцна. Инаку овој текст е илустриран со 11 фотографии.

Во следните три поглавја станува збор за најзначајните настани не само во историјата на Битола, туку и за Македонија и за македонскиот народ, воопшто. Најпрвин, д-р Кочо Сидовски пишува за „Битола за време на младотурската револуција“, потоа, Ѓорѓи Димовски-Цолев во два одделни текста се осврнува врз „Битола во Балканските војни и во Првата светска војна“ и врз „Антифашистичката и националноослободителната борба во Битола и Битолско (1941-1944)“.

Сиве три текста изобилуваат со податоци, хронолошки и тематски поделени. Несомнено апсолутно корисно историско четиво со големо значење. Впрочем и Браќата, особено помладиот Милтон, со извонреден нерв

*Јанаки и
Милтон
Манаки
покрај
рекламното
пано на
Бродската
компанија за
превоз на
патници во
Америка
(1906 г.)*

за значењето на овие настани и на нивното овековечување, оставиле во својата ризница голем број фотографии. Од периодот на Младотурската револуција тоа се фотографии на нејзините познати организатори и водачи, како и од манифестациите по повод прогласувањето на Уставот, потоа тука се македонските револуционерни чети итн. Во Монографијата, од овој период се поместени 9 фотографии.

Во фондот „Браќа Манаки“ се зачувани голем број фотографии од периодот на Балканските војни и Првата светска војна. Тоа е период на долгогодишна непрестајна борба, период на промена на окупаторските и на „ослободителните“ војни. Ова за Битола е особено значаен, воедно и извонредно тежок период. Но, и во такви, воени услови браќата, особено Милтон, не престанувале со својата работа. На нивните фотографии среќаваме офицери и војници на разни армии; потоа движење на војските кон и од фронтот; како и ужасите и разурнувањата од војните, бомбардирањата, болестите, гладот и сиромаштијата. Тие се сведоци на страдањата на Битола во периодот 1912-1918 година, но, истовремено, и значаен документ со извонредна историска вредност. Од тоа неисцрпно богатство во Монографијата се публикувани 16 фотографии.

По преселувањето на Јанаки во Солун, Милтон останал во Битола и продолжил сам да се занимава со фотографската дејност. Содржината на фотографиите од периодот на фашистичката окупација е слична со оние од Првата светска војна, со тоа што овој квантум од околу 780 примероци е дело единствено на Милтон. Овде значајно место заземаат фотографиите на партизанските единици кои ја ослободиле Битола (Седмата бригада) или кои влегле во градот непосредно по неговото ослободување. Во овој дел авторот ги става и фотографиите кои Милтон ги снимил непосредно по ослободувањето. Многубројни манифестации, собири и други политички активности се забележани на 505 фотографии. Како илустрација на овој трет текст се искористени 19 фотографии.

Во продолжение, истиот автор Ѓорѓи Димовски-Цолев ни ја пренесува кусата историја на битолските Евреи. Животот на Евреите во Битола и нивното учество во сите сфери на животот, од нивното доселување кон крајот на XV век, па сè до учеството на Евреите во НОБ и нивната депортација во логорот Треблинка. Како фотограф и нивен сограѓанин Милтон Манаки фотографирал поединечни или групни семејни портрети, потоа разни манифестации, друштва и сл. Овде особено би ги истакнале огромниот број фотографии за лични карти пред депортирањето и ликвидирањето на битолските Евреи во Треблинка. Како илустрација на текстот се поместени 12 фотографии.

За следните неколку поглавја само накратко. Тие се однесуваат на 4 области кои се составен дел од оваа Монографија од едноставна причина што Браќата фотографирале личности, организации, манифестации, објекти и сл. од тие области. А колку тие се значајни за еден ваков монографски труд? И дали сè што снимиле Браќата заслужува да добие толку простор во ова издание? Но, респектирајќи го трудот мораме да ги споменеме: најпрвин д-р Петар Бојациевски кој пишува за „Развојот на здравството во Битола“. Текстот е илустриран со 12 фотографии; Иван Јолевски и Марија Кокалевска-Талева се автори на доста долгиот текст за „Развојот на просветата во Битола“. Кратко и концизно, иако со одредени недоследности, д-р Киро Дојчиноски се задржува на „Развитокот на културата во Битола кон крајот на XIX и првата половина на XX век“. И на крај, повторно, Алек-



сандар Крстевски-Кошка во доста обемен текст нè запознава со „Физичката култура кон крајот на XIX и почетокот на XX век во Битола“. Сите три текста се илустрирани со по 24 фотографии.

На последната глава од овој втор дел би се задржале малку повеќе, зашто имам впечаток дека таа тоа и го заслужува. Имено, станува збор за „Народните носии и обичаи во творештвото на браќата Манаки“. Автор на текстот е Нада Генева-Брачич. Уште во самиот наслов може да се види разликата, различниот пристап во однос на претходните текстови во овој дел. Преостанатите текстови ги интересира односната проблематика, областа која е поопширно елаборирана и на крај само накратко поврзана со фотографиите на Браќата чија содржина е обработената област. Наспроти нив, Нада Генева-Брачич го анализира творештвото на Браќата за да извлече одредени податоци и заклучоци за односната област. Авторот нè запознава со материјалната и духовната култура на Македонците, Власите, Турците, Евреите и другите етнички заедници. Овде се среќаваме со прецизна обработка на сите народни носии и обичаи што се наоѓаат во фотофондот на Браќата. Од вкупно 804 фотографии, 505 се носии, 185 свадбени обичаи и 114 погребени. Се разбира, сите тие подетално се поделени и анализирани за секоја етничка заедница посебно. Најголемиот дел од текстот им е посветен на народните носии. Така, можеме поблиску да се запознаеме со македонската и влашката машка и женска носија, потоа со албанската, грчката, српската, призренската и црногорската носија, како и со женската и машката градска носија. Овде би истакнале дека е направен извонреден избор од 35 прекрасни фотографии кои го збогатуваат и така илустративниот текстуален опис како на носиите, така и на обичаите.



3. РАЌАЊЕ НА КИНЕМАТОГРАФИЈАТА

Целиот трет дел ѝ е посветен на „Киноснимателската и киноприкажувачката дејност на браќата Манаки“. Автор: Александар Крстевски.

Делот во кој се зборува за нивната киноснимателска дејност е поделен на 7 поглавја. Во „Камерата 'Биоскоп 300'“ Александар Крстевски најпрво ни ја елаборира тезата дека идејата за купување на филмската камера кај Браќата, особено кај постариот Јанаки, не била случајна и ги наведува „двата контакта“ на Јанаки со филмот од каде што и се родила таа идеја. Првиот негов контакт е во 1897 година „кога проработело првото кино во Битола“. Бидејќи нема податоци за овој настан, освен едно сеќавање, тоа е првата претпоставка, а втората произлегува од фактот дека, како што се вели, „нема податоци за присуството на Јанаки на кинопретстави-те...“. Вториот контакт со филмот „браќата Јанаки и Милтон го имале за време на нивниот престој во Букурешт во 1905 година“. И повторно без никакви други податоци, факти и документи, освен сеќавањата на Милтон! И третиот контакт, кој авторот овде заборавил да го спомне, а го среќаваме во првиот дел од Монографијата (стр.24), и кој изгледа, во најдобар случај, нелогично. Имено, „контактот“ бил остварен за време на еднонеделните кинопретстави на италијанската брачна двојка Чинези во хотелот „Босна“, во 1907 година!? Нелогично, зашто се поставува прашањето зошто овој трет контакт се спомнува како една од причините за раѓање на идејата за купување на филмската камера. Нелогично поради следнава можна конструкција: Бидејќи Браќата во 1907 година биле во контакт со

филмот и се одушевиле од него, во 1905 година се „решиле за купување филмска камера“, и за таа цел „Јанаки отишол во Лондон каде што ја купил познатата филмска камера 'Биоскоп 300'“.

Бидејќи „некои автори сметаат дека Јанаки камерата ја купил 1907 година“, Александар Крстевски ги побива нив со следниве **4 факти**:

1. „Во фондот „Браќа Манаки“ постојат две фотографии од 1905 година снимени за време на престојот на Јанаки во Париз“. Прво, веќе укажав на проблемот со точното датирање на фотографиите од фондот (непрецизни, погрешни години). И второ, ми се поставува прашањето зошто не е објавена барем една од овие две фотографии?;

2. „Во фондот, исто така, постои и фотографија на Јанаки снимен на бродот со кој патувал преку Ла Манш за Лондон, датирана од 1905 година“. Точно е дека постои ваква фотографија, но ако го занемариме споменатиот проблем со датирањето не знам зошто истава фотографија, публикувана претходно по друга пригода, не е датирана!? Овде ми се поставува уште едно прашање кое произлегува од следниов податок кој, исто така, изгледа доста нелогично. Имено, авторот не наведува дека во фондот постои фотографија на „Јанаки Манаки во Лондон (1905)“ со која би можело да се докаже кога камерата е купена, но таква фотографија е отпечатена во Монографијата (стр.52, А.Е.5868)!?

3. „Според постојните податоци првиот документарен филм снимен од Јанаки е од 1906 година. (Во продолжение има фуснота бр.11), што значи дека филмската камера била купена пред 1907 година“. Овде се или направени две, можеби, ненамерни грешки или се тоа одредени недоследности. Првата грешка, иако не е многу веројатно двапати случајно да се згреша, е во датирањето на „првиот филм снимен од Јанаки“ (1906). Велам, веројатно грешка бидејќи истиот автор во истата книга, само на друго место, тврди дека Јанаки ја купил камерата во 1905 година и „истата година заедно со својот брат Милтон го прави и својот прв документарен филм“ (дел први, стр.24).

И уште нешто. Ако Александар Крстевски има податоци за горенаведеното тврдење тогаш се прашувам „според кои постојни податоци“ дошол до заклучокот дека првиот филм од Јанаки е снимен во 1906 година? Веројатно, според податокот наведен во погореспоменатата фуснота број 11 која гласи: „Ibidem, AK:3, AE:“. Ова е втората случајна грешка. Бројот на Архивската единица, веројатно ненамерно, недостига!

Овде, само накусо, би се задржал на анализа на одреден број фусноти кои предизвикуваат една, најблага речено, симптоматична ситуација, која, можеби, може да ја објасни горната „случајна“ грешка. Имено, станува збор за периодот 1905-1907 година. Во него, секаде каде што датирањето е проблематично, во секоја фуснота има одредена недоследност, односно грешка, која не верувам дека случајно се повторува. Да го поткрепам тоа само со неколку примери.

Во Поглавјето „Јанаки Манаки“ (дел први, стр. 24-25):

1. Фуснота број 23 (станува збор за златниот и сребрениот медал што го освоиле браќата на фотоизложбата во Букурешт), стои само „Ibidem“, без никаков друг податок, а претходната фуснота се однесува на персонален лист на Јанаки Манаки(?);

2. Фуснота број 27 (станува збор за престојот на Јанаки во Лондон и Париз(?) во 1905 година), пишува „....Фотодокументи КН.1.“, без број на документот или на фотографијата;



3. Фуснота број 28 (станува збор за Јубилејниот медал со кој Владата на Романија го одликувало **фотоателјето на браќата Манаки**!). Повторно стои единствено „Ibidem“. Не само што фуснотата е нецелосна, туку и податокот во текстот е погрешен; и

4. Фуснота број 34 (станува збор за тоа дека Јанаки при престојот во Париз во 1907 година се сретнал со старите познаници од првиот негов престој во 1905 година). Таа гласи: „Ibidem, фотодокументи КН.1, 1907 година“. Повторно нема број на фотодокументот, односно на архивската единица, ниту никакво дополнително образложение.

Уште една нејаснотија се јавува во поглавјето „Милтон Манаки“ (дел први, стр.34). Во фуснотата број 67 стои: „Ibidem, КН.IX, бр.5868“. Во текстот станува збор за „престојот во Букурешт во 1905 и 1906 година“ по што „ќе уследи купувањето на филмската камера“, а фуснотата се однесува на фотографија од Лондон која нема директна врска со текстот. Уште повеќе, ако фотографијата е илустрација на текстот тогаш може да се заклучи дека таа е снимена по 1906 година. Освен тоа, фотографијата е погрешно обработена и непрецизно датирана.

Овде не можам да се отргнам од впечатокот дали пропустиве (изоставување на броевите на документите и на фотографиите, на архивските единици) се во одредени фусноти случајни и ненамерни? Едноставно чудно е што нецелосни се најчесто токму фуснотите кои се однесуваат на престојот на Јанаки Манаки (1905-1907) во Париз(?) или Лондон и со самото тоа на годината на купување на камерата.

И, на крај, фактот број 4: „Сведочењето на Милтон дека неговиот брат ја купил филмската камера во Лондон во 1905 година“. Точно е дека постои вакво сведочење забележано и на филмска лента. Но, тоа е, сепак, само сеќавање. Да потсетам дека постојат одредени недоследности, непрецизности дури и при идентификувањето на сопствените филмски материјали од страна на самиот Милтон при предавањето на Архивот на Македонија, што, исто така, треба да се има предвид.

Во продолжение Александар Крстевски се задржува на филмолошката и естетската анализа на филмовите снимени од Јанаки и Милтон Манаки. Ваква анализа досега повеќепати е правена и овде нема да се задржувам посебно. Но, сепак не можам без да истакнам дека во Кинотеката на Македонија, каде што се чува целокупниот филмски фонд, дојдено е до одредени нови сознанија кои се и публикувани на повеќе места, кои, за жал, авторот не ги користи, туку се потпира, веројатно, единствено врз стара видеолента. Инаку, текстот е поделен на следниве глави: „Првите документарни филмови“, „Филмови снимени 1908-1912“, „Филмови снимени по 1912 година“ и „Филмови снимени по 1944 година“. Следува посебен текст под наслов „Филмското творештво“ во кој повторно е направена анализа на филмовите при што тие се поделени по нивната жанровска и родовска припадност, како и по години (периоди) и по места (предели) каде што се снимани.

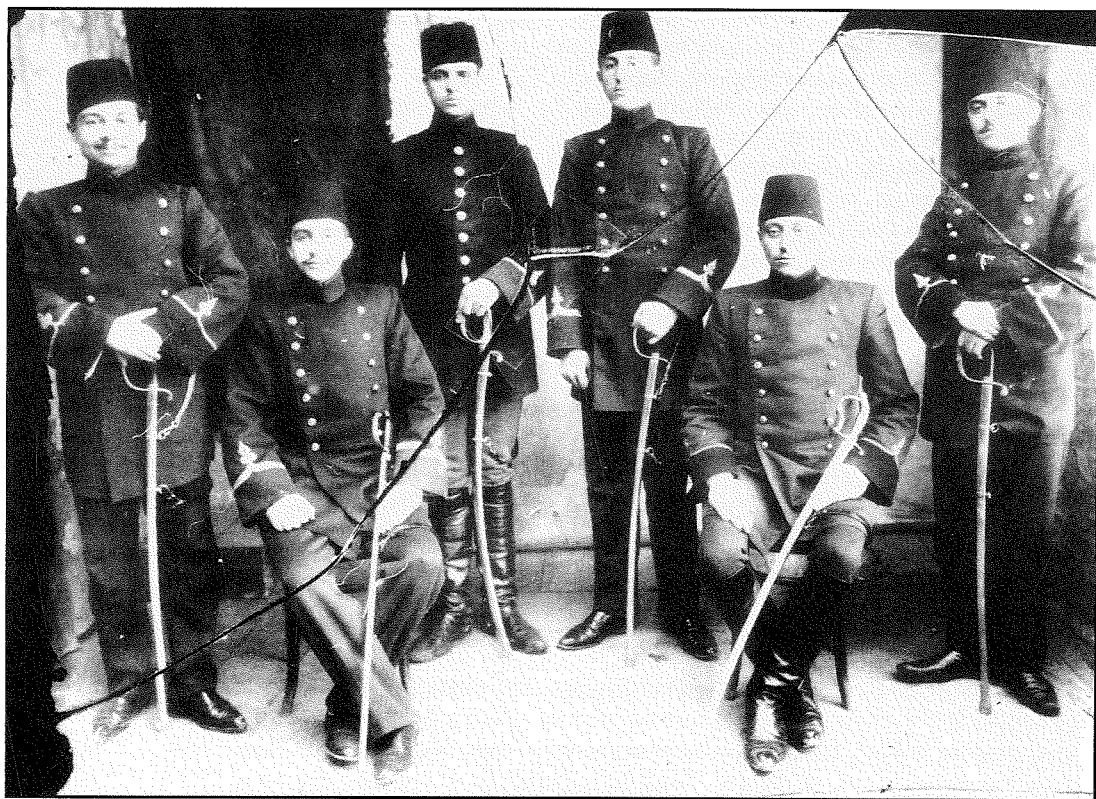
Вториот дел од текстот на Александар Крстевски е поделен на: „Киноприкажувачката дејност во Битола до појавата на браќата Манаки“, „Основање на киното 'Манаки'“ (се однесува на работата на кинобавчата), „Изградба на зградата на киното 'Манаки'“, „Работата на киното 'Манаки' од 1923-1927“, „Киното 'Манаки' од 1930-1935 година“ и „Крај на прикажувачката дејност на браќата Манаки“. Иако, можеби, овој дел е структуриран на премногу глави, тој изобилува со голем број интересни податоци



преку кои може да се стекне целосна слика за развојот на кинофикацијата во Битола до Втората светска војна, а во тие рамки и за целокупната активност на киното „Манаки“. Текстот, а со тоа и монографијата завршува со 23 фотографии од кои 13 се илустрации за киноснимателската дејност. За жал, само една фотографија е кадар од филмскиот материјал.

И да завршам.

Несомнено дека делото на Јанаки и Милтон Манаки е големо и особено значајно за македонската кинематографија и култура, воопшто. Со нивното целокупно извонредно богато творештво на повеќе полиња, Браќата заземаат истакнато место во нашата културна историја. Но, овие мистични „сликари на светлината“ од почетокот на векот на мултиетничкиот Балкан, истовремено им припаѓаат и на европската кинематографија и на светската историја, воопшто. Нивниот грандиозен опус несомнено заслужува да биде опфатен во едно репрезентативно монографско дело. Но, иако пред нас имаме навистина обемна, сеопфатна и богата (со податоци и илустрации) Монографија, не можам да се отргнам од впечатокот дека овој пат шансата и можноста за еден таков труд е пропуштена. Пропуштена меѓу другото и затоа што се изгубило предвид дека историјата несомнено се отсликува во фактографијата и фактите, но фактографијата - фактите не се само историја. □



Кемал Ататурк (седнат десно) со колегите-питомци на Воената академија во Битола (1905 г.)

ТОМИСЛАВ ОСМАНЛИ

КНИГА НА ПРЕДУБЕДУВАЊА И ПРОТИВРЕЧНОСТИ

КОН МОНОГРАФИЈАТА "БРАЌАТА
МАНАКИ - ГРЧКИТЕ ПИОНЕРИ НА
БАЛКАНСКИОТ ФИЛМ" ОД ХРИСТОС
К. ХРИСТОДУЛУ, СОЛУН, 1995,
ИЗДАВАЧ: ОРГАНИЗАЦИЈА ЗА
"СОЛУН '97 - ЕВРОПСКА КУЛТУРНА
ПРЕСТОЛНИНА"

□□□□□□□□□□□□□□□□

М

оже ли филмското наследство на браќата Манаки од уште едно јаболко на раздорот да стане еден од елементите на балканската културна соработка - е прашањето што се поставува со појавата на монографијата посветена на „Грчките пионери на балканскиот филм“ од Христос К. Христодулу ("The Manakis Brothers" The Greek Pioneers of The Balkanic Cinema), дотолку повеќе што таа се појавува под заштитниот знак на манифестацијата „Солун '97, Културна престолнина на Европа?“ Пионерското и документаристичко дело на браќата Јанаки (Авдела, 1878-1954, Солун) и Милтон Манаки (Авдела, 1882-1964, Битола), на битолските фотографии и кинематографи, денес се покажува со сета негова грандиозност, при што ние во Македонија можеме да бидеме задоволни од фактот дека претставата за неговата кинематографска големина, за македонската филмска и историска темелност и балканската мултикултурна широчина и сложеност, отсекогаш сме ја имале и сме ја негувале. Без тој комплексен однос спрема богатата повеќеслојност, на ова пионерско творечко дело, сведувајќи го на една професионална или национална димензија, го оштетуваме поливалентниот карактер на еден опус и особено на еден - балкански феномен.

Во таа смисла, добредојдена е секоја монографија што одново го тематизира и го проблематизира делото на Милтон и Јани Манаки. Особено, зашто и покрај досегашните истражувања, останува уште доста простор за расветлување на делото на носителите на македонската и балканската филмска писменост, но - ќе додадеме - и на собирачите на богат историски, етнолошки, културен и документаристички материјал за сложената мултикултура на Полуостровот. Тие се личностите во чиј оптички црно-бел документаристички опус е впиена суштинската разнородност и колорит-

ност на Балканот. На еден особен географски и етно-политички регион чија специфична одредница е имено таа богата разноразност и честопати, остро контрастирана национална, конфесионална и политичка **различност**. Онаа различност што, токму на централното и најбалканското тло на географска и мултиетничка Македонија, некогаш - во времето на борбата за создавање на националните држави и освојувањето на нови државни територии, политички, воено, а, пред сè, духовно - се изродувала во омрази, собирања во милитантни табори, што прснувало во најразлични меѓусебни судири, што избликнувало во борба на група против група, во подли пусии и во громогласни политички атентати, што се формирала во ослободителни движења, во тајни организации, низ делби и националистички агресивности, во геноцидни чети, разнородни комитети, закрвени партии, фракции и национално-црковни пропаганди... А којашто денес, во времето на дефинитивно формираните државни ентитети на невротичниот Полуостров, со полно право сакаме да ја дефинираме како балканско **единство во различноста**. Притоа ставајќи го акцентот не на единството - зашто од таму произлегуваат недоразбирањата на минатото, кога во едно државотворно или етничко шише се сакал да се набие грандиозниот мултикултурен дух на Балканот - туку имено на различноста. Но на еден точно определен вид различност што, слично на широкиот и недвосмислен документарен опус на браќата Манаки - нема да испушти ниту да премолчи ниту еден субјект, ниту еден народ и ниту една држава од раскошната мултикултурна орнаменталност на Балканот.



Во таа смисла и книгата на грчкиот истражувач Христос К. Христову „Браќата Манаки“ е едно бележито остварување. Таа, да кажеме веднаш, не е во состојба да донесе нови сознанија во однос на фотокинематографското дело на браќата Манаки зашто нивниот филмски и фотографски фондус е темелно расветлен од поголем број наши истражувачи и аналитичари. Но овој труд на Христову е особено продуктивен во дел од обидот на отсликување на индивидуалниот и семејниот лик на Манакиевци, нивното родно милје, на областа Пинд и посебно во селото Авдела, како и во предочувањето на политичко-историските контексти во кои тие дејствувале.

Па сепак, оваа монографија, без оглед на фактографските богатства, сериозно е оптоварена од еден национален редукционизам што се обидува да ги претстави како Грци, што е анахрон не само во однос на ликот и потеклото на Манакиевци, туку и на вкупниот сензибилитет на нашата современост базирана врз свеста и промоцијата на посебноста на човечките права и националните малцинства. Анахронизмот на оваа книга, треба да се каже притоа, можеби е наследен отпорано, зашто нејзиното грчко издание е објавено уште во 1989 година кога квалитетот и нивото на цивилната свест, заедно со ситуациите на Балканот беа сосем поинакви. Па, сепак, на критички однос обврзува преобјавувањето на оваа книга на англиски јазик и тоа под знакот на Европската културна манифестација „Солун '97“. Она што, притоа, на странскиот читател му се нуди, е стариот надминат систем на идеи, оценки и елаборации, наследен од минатото кога и се појави првата, грчка објава на авторот Христос К. Христову.

А таа објава од 1989 година претставува своевидно резиме најнапред на задоцнетите интересирања, а потоа и на идеите што почнаа да ги манифестираат грчките фељтонисти и историчари на филмот во однос на делото и персоналноста на браќата Јанаки и Милтон Манаки. Имено, тоа

интересиране, започна некаде во 1971 година со четирите написи од фељтонот на Костас Стаматиу во весникот „Та Неа“, продолжи со книгата „Историја на грчкиот филм“ на Аглаија Митропулу од 1981 година, или да речеме фељтонот на Ѓорѓис Ексархос, исто така, од четири продолженија објавуван во неделна „Елефтеротиџија“ во август 1989 година. Самиот Христодулу, од своја страна, се јавува како автор на повеќе текстови и прилози за Манакиевци објавувани во грчките весници „Македонија“, неделникот „Вима“, „Епикера“, како и на првата програма на грчката национална мрежа ЕРТ.

И додека Аглаија Митропулу за браќата Манаки говори како за Грци што работеле во Битола град кој, сосем типично за оваа група публицисти, го сведува само на елински центар на епохата, другите спомнати автори го признаваат влашкото потекло на Јанаки и Милтон, и, воопшто, на семејството Манаки. Недоразбирањето е во тоа што тие Власите ги сметаат за специфичен дел од грчкиот етникум. Така, Ексархос во својот новински фељтон, протестирајќи против „библиографијата со југословенска етноцентрична димензија“, во заклучните разгледи на својот фељтон, меѓу другото пишува: „... И сето тоа зашто „политиките“ на балканските земји одбиваат да прифатат дека Власите се латинофони Грци, родени и автономни, чијашто латинофонија се потврдува од 6-от век по Христа“.

Таа иста теза особено бележито продолжува да се практикува и во книгата на Христос К. Христодулу за која станува збор овде, која, всушност, целата е во знакот на тој обид за еднострано етничко и културно присвојување најнапред на потеклото, а следствено и на делото на браќата Манаки. Поставувајќи си таква цел, истражувачот, се разбира, ризикува со примената на таа редукционистичка „етнохигиена“, заедно со валканата вода на пристрасноста, да ги исфрли и чистите, плодотворните и значајни записи и факти со кои, инаку, обилува оваа книга. И уште нешто: тврдокорноста на мултиетничкиот, балкански разнороден дух на делото, а особено на особените биографии на браќата Манаки постојано ќе ѝ се одмаздуваат на таа редукционистичка постапка, како што ќе видиме подолу. Во таа смисла, Балканот останува да е, еден вид - мултикултурен циничен критичар на пропагандистичките искривоклучувања и пристрасности и на оваа книга.

За тој вид редукционистичка, потоа присвојувачка, но и негаторска оптовареност - во која не се сака да се признае ни посебноста на Власите како етникум, исто како ни онаа на Македонците како народ и на Македонија како посебна, порано федерална, сега самостојна држава - сведочат и структурата, и поднасловот, и самите одделни записи од книгата на Христодулу.

Таа започнува со еден необичен текст, а имено со изјавата на Г. Елефтеријадис, поранешен грчки конзул во Скопје, според која тој имал *„некои мошне дискретни контакти со Милтијадис Манакис кој ги спомна своите кинематографски и фотографски архиви и понуди да ѝ ги продаде на Грција, на неговата татковина, да ги употребам неговите сопствени зборови“*. Според истава изјава, се испоставило дека грчката држава тогаш не покажала разбирање за тоа присвојување. И повторно - дебакл. На почетокот од цитираната изјава на конзулот Елефтеријадис (починат во 1993 година), меѓу другото, стои: *„Во 1965 година јас бев испратен од страна на грчкото Министерство за надворешни работи во Скопје да го организирам конзулатот таму“*. Како и Костас Стаматиу, така и самиот Христос Христо-



дулу, во својата книга на неколку места жали над фактот што Манаки на Македонскиот државен архив му го продал и отстапил својот опус уште во 1955 година. Со оглед на тоа дека до средбата дошло секако по именувањето на Елефтеријадис за конзул, значи по 1956 година, се поставува прашањето како е можно, Манаки на доблесниот конзул да му нуди нешто што веќе го немал? Или што веќе било во тек на отстапување на Македонскиот државен архив.

Следејќи ја таа пропагандистичка структура, на читателот на книгата, потоа, му се предочува Предговорот на Николаос Мартис, екс-министер во Министерството за Северна Грција со седиште во Солун, ресор што по темпераментно заживување на сестраната употреба на терминот Македонија кој порано минимално се користеше, денес функционира под називот „Министерство за Македонија и Тракија“. Во таа смисла, Мартис го истакнува „големиот придонес на овие двајца браќа во инаугурацијата на првиот Филмски фестивал во Солун во 1960 година“, а по повод нивниот филмски и фотографски опус вели: „Овој материјал е во градот Монастир (Битола) кој отсекогаш бил центар на елинизмот и потпадна под контрола на Србија во 1913 година.“ Иако би биле добредојдени како подвлекување на придонесите дадени на филмски план, наводите на г. Мартис за „големиот придонес на браќата“ се суспектни поради тоа што во 1960 година Јанаки кој живеел сам во овој град, сосем повлечен поради домашната трагедија (смртта на синот-единец), но - како што ќе видиме подолу - веројатно и поради пропаднатите аромански образовни и културни идеали за населението на родниот Пинд, што ги негувал и тој, и неговиот брат со кого го делела грчко-југословенската државна граница, и нивниот учител влашкиот преродбеник А. Маргарит - бил веќе шест години покоен. Милтон, пак, се наоѓал во Битола, истоштен од дијабетот со кој се борел.

Што се однесува до спомнувањето на Битола како центар на елинизмот, тоа е теза која и не треба да се оспорува. Таа е крајно редуccionистичка и затоа промашена, дури и како обична хипотеза.

Потоа следува Воведот на самиот автор (од 1988 година) со благодарностите до определени личности, кои започнуваат со благодарност до друштвото „Василица“, асоцијација на Авделците, именувана според највисоката планина што од исток се издига над селото, која, лоцирана во Тирнавос, основала Музеј на славните браќа и иницира формирање Филмски центар во Авдела, родното село на Манакиевци.

Воведните текстови завршуваат со оној на спомнатиот истражувач и фељтонист Костас Стаматиу, насловен како „Книга-споменик за браќата Манаки“. Во него Стаматиу говори за Власите од Пинд и за „проблемот со Романизерите“, под кои и тој и Христос Христодулу ги подразбираат Власите што манифестираат самосвојна етничка свест, поистоветувајќи ги со дејноста на романската пропаганда во Македонија. Дека се работи за „проблем“ за самите автори со еленизаторски намери спрема вистинското потекло на Манакиевци јасно е и по себе. Во однос на редуccionистичката етнокултурна конструкција што ја застапуваат сите учесници во воведните текстови на книгата за „Браќата Манаки - Грчки пионери на балканскиот филм“, ќе се покаже многупати и потаму во книгата, кога матицата на фактите ќе го наведе авторот Христодулу да изнесе дека браќата Манаки биле под навистина силно влијание на таа автономна влашка свест и дека токму таа ги одредила не само нивните активности, туку и дел од нивните фото-кинематографски биографии, како, на пример, добивањето на почес-



ното звање „дворски фотографии“ од страна на романскиот двор, издадено и во форма на сертификат при нивната посета на Букурешт во 1906 година.

Сето тоа ќе ги чини залудни напорите на авторите да го претстават семејството Манаки како семејство на Грци-Власи (Елино-Власи) со „еленоцентрично однесување“ како што вели Стаматју, наведувајќи го името на нивниот предок Анастасис Михалоглу Манакис, кој учествувал во грчкото востание од 1821 против Турците и се борел на Месолонги. Веќе толку големото инсистирање е индикативно зашто се докажува теза со висок степен на „напрегнатост“ која произлегува од одбивањето да се признае еден многу поедноставен факт: дека Власите се посебен етникум кој, најбројно, живее во денешна Грција, како, впрочем, и во другите балкански земји, учествувајќи динамично и мошне влијателно во нивните еманципаторски процеси, во општествениот живот на овие држави од нивното формирање сè до денешен ден. Власите давале борбен, миротворен, работен и интелектуален придонес во создавањето на националните држави секаде каде што тие ветувале мултикултурен, па така и етнички просперитет за себе, како и за другите народи. Тоа е она што е заедничко за однесувањето на Власите кои пресудно учествувале во Востанието од 1821 во Грција (и самиот Христодулу ги наведува имињата на многу познати Власи кои рамноправно раководеле со востанието од '21-та), како и во Илинденското востание на македонскиот народ во 1903 година. Што, пак, не ги прави ниту Грци, ниту Македонци. Ниту било што друго, освен - Власи. Впрочем, како и Милтон и Јанаки Манаки. Дотолку повеќе што тие ја прифатиле романската пропаганда како израз на нивното ароманско чувство, која освен тоа им овозможувала и поголема потврда на негрчкиот идентитет, токму во времето на најзасилените елино-партијаршистички пропагандни активности...

Книгата на Христодулу има две глави, епилог и три апендикси, додадоци во кои се објавени: извадоци од необјавениот дневник на прогрчки ориентираните Влава Анастас Топалис (од 26 страници исполнети ракописно), насловен како „Последните национални денови на Битола“; некои од имињата на клиентите на Манакиевци во периодот од 1898-1912 година; и фотографии од тој период; потоа Библиографија во која авторот меѓу четириесетината извори ги наведува и оние македонските (Димитар Димитровски-Такец, Павле Константинов чија книга „Браќата Манаки“ обилно ја ползува и прилозите и написите на Димитрие Османли, од чија снимена репортажа посветена на Милтон Манаки и „Камерата 300“, ползува повеќе фотограми, пласирани како крупни фотоси во завршните поглавја на својата книга, не одбележувајќи ги, впрочем, како ни другите фотоси преземени од македонски автори).

Уште во првото поглавје на својата книга, Христодулу завлегува во веќе посочениот етнополитички редукционизам и негаторство. За нашата држава тој вели дека во 1945 била „прекрстена во југословенска Македонија“ (стр.12/1). Нешто подолу тој пишува: „Милтон беше славен од Југословените - и тоа со добра причина - како вистински пионер. Признанието што го следеше, секако, го опфати и неговиот брат. Мотивите што стојат зад тоа, меѓутоа, не беа сосем ослободени од политички калкулации. Многу умно, и речиси неосетно, ниту одречувајќи го, ниту, пак подвлекувајќи го Елино-Влашкото потекло на двајцата браќа ниту, пак, деталите на нивните животи, Југословените нив едноставно ги асимилираа во нивната мултинационална крпеница (patchwork)“. И натаму. „На тој начин тие успеаја со еден камен да убијат две птици:



- ја засилија автономната културна улога на „нациите“ формирајќи ја југословенската федерација, а посебно таканаречената 'македонска' нација, и

- ја презедоа врз себе улогата на пионери на киното на целото балканско подрачје“.

За конечно, во истиот дел од книгата, да констатира: „Но, за да се биде фер, треба да се признае дека иако делото на браќата Манаки им припаѓа на сите балкански народи, тие самите, нивните семејства и нивните предци мораат да му припаѓаат на еден народ, мора изворно да доаѓаат од едно место. Природно е само дека сè - сите различни фази и контрадикции на нивните животи и на околностите (sic!) - во крајна линија, покажува во една насока: кон Грција“ (стр.12/II).

Така, помаестрално промашување од горенаведеното во книгата на Христос К. Христодулу не можеше да се случи!

Но, да одиме по ред.

Чествувањето на личноста и делото на Милтон Манаки во Македонија и тогашна Југославија започна уште додека битолскиот филмски пионер беше жив. Никој не им е виновен на грчките филмски работници, аналитичари, а особено на новите Елино-Влашки ентузијасти што тоа чествување не го правеа и самите. Тоа задоцнување во респективниот однос спрема Манаки сериозно им ги намалува шансите да бидат земени предвид не само како грижливи етнофили, туку и како совесни - филмофили. Освен една нивна перманентно присутна, спрема другите исклучива национална оптовареност која се манифестира и во горните еднодимензионални идеи на авторот на грчката монографија за Власите Милтон и Јанаки Манаки.



Милтон и Јанаки Манаки (лево и десно)

На оној начин на кој се обидува(ше) да ја негира македонската нација, грчката официјална политика се плашеше и зазираше од секоја афирмација и на Власите, па така и на делото на двајцата кинематографи од Авдела. Денес ситуацијата се менува, со тоа што за Власите се говори токму во „македонскиот контекст“ кој е во тесна врска со осамостојувањето на нашава држава, па така се вклучуваат сите средства да се докаже дека Власите се Грци, вклучувајќи ги во тоа и монографиите како оваа.

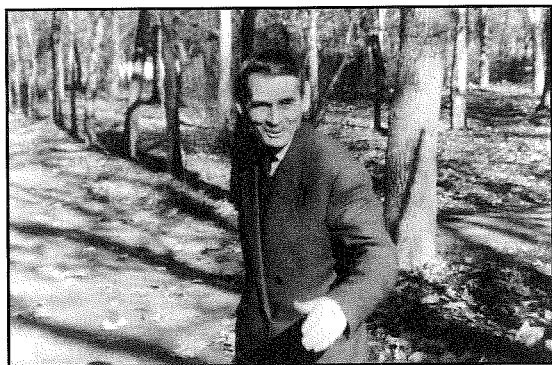
Но, секое посегание по тие прашања ќе ја покажеше лажната етничка монолитност на Грција која денес е општо и официјално признат факт (со извештаите на State Department-от на САД, европските комисии на ЕУ, Советот на Европа и институционалните и алтернативни хуманитарни организации за човекови и малцински права итн.). За жал, освен во самата Грција во која, сè уште, се спроведува „етнички чистиот“ идеолошки концепт „една држава-една нација“. На тој начин, поимот на „крпеницата“ (patchwork) за кој се определува Христодулу, која инаку е еден општо присутен балкански културен орнамент и особеност, и во суштина е мултикултурна предност на секоја балканска држава, а не проблем, само го изразува грчкиот минатовековен комплекс на национална монолитност. Зад тој комплекс во стварноста стоел, и особено денес стои, една етнички хете-

рогена структура (особено без признавањето на етничките Власи, Македонци, Турци и др.) која тврдокорно, со пропагандизмот наследен од минатиот век се негира. Правејќи ненадоместливи историски штети. Одејќи притоа нарака на процесот на асимилација на Власите, не само во Грција, што пред еден стар балкански народ создава жални, хазарски перспективи.

Настрана што со оглед на тој конзервативен пропагандизам со кој изобилува книгата за (националното потекло на) браќата Манаки, првата цел не е филмска, туку - вонкултикултурна, тесноградо идеолошка и политичка.

Неточно е тврдењето на Христодулу дека „Елино-Власите“ Милтон и Јанаки Манаки тивко, молкумно и без запомнување се асимилирани во поранешна Југославија. Самиот автор на овие редови сведочи за спротивното и со своите поранешни записи: за јавноста на проблематизациите на влашкиот идентитет на Манакиевци. Така, во големиот теоретски текст насловен „Cinématographe Manaki“, објавен покрај во „Кинотечен месечник“ (поранешно издание на Македонската кинотека од Скопје), уште и на ударното (почетно) место во загрепска „Filmska kultura“ бр.157/159 во 1986 година, каде што и самиот пишував, меѓу другото, и за влашкиот етнички идентитет содржан во дел од нивното дело, поточно во фолклорните претстави, теми и глетки и масовните влашки ора. Настрана од поопсежниот полемички текст кон книгата на Аглаија Митропулу, „По повод едно поглавје од ‘Историјата на грчкиот филм’ (Прилог кон етнонационалното дефинирање на филмскиот феномен Манаки)“, објавен пред тоа, во „Filmska kultura“ бр.135 од 1982 година, во кој говорев за влашкото национално потекло на семејството Манаки. Со други зборови, продолжувам да пишувам за изворната и целосна национална припадност на браќата Манаки и за делумната културна припадност на нивното дело - како дел и од влашката култура на Балканот од едноставна причина што во мојата земја во однос на автохтонитет етнички карактер на Власите недоразбирања не постоеле ни порано, а ги нема особено денес. Ова е значајната разлика меѓу нас и истомисленците на авторот Христодулу.

Па сепак, и не сакајќи Христос К. Христодулу се соочува со тврдокорноста на балканските факти од биографиите на Манакиевци во кои нема место за исклучиви етнички припадности, не само грчки или македонски, дури ни влашки. Тие тврдокорни стојалишта искривениот негаторско-присвојувачки концепт на Христодулу го денунцираат како неприфатлив. Затоа тој и е принуден да говори за *„сите различни фази и контрадикции на нивните животи и на околностите“*. Обидувајќи се да ги помири тие објективни разлики и контрадикции кои произлегуваат од духот на балканскиот „patchwork“ што го носат и ликот, и делото на Манакиевци, со својата еднонасочна теза која, нели, водеше: „кон Грција“. Но, кон Грција на хегемонизмот и пропагандите од минатиот век. Не кон Грција на античките идеали. Ниту кон онаа на 21-от век. Кон Грција од векот на формирањето и борбата на нациите, на балканските тесноградости и исклучивости. Зашто на грчката филмографија Манакиевци не ѝ се потребни како пионери. Имено, Аглаија Митропулу во својата книга за **грчки филмски пионери** веќе го



Милтон Манаки

прогласи Димитрис Меравдис Грк од Цариград кој во 1903 година се вратил од Париз со својата камера и проектор од марката „Pathé“. Тој факт и во оваа книга за (националноста на) Манакиевци во една голема фуснота го спомнува Христодулу (на стр.101). Манакиевци и нивното дело, со други зборови, на истомислениците на Христодулу во соседна Грција, им се потребни од други причини. Кои? Не е потребно посебно да се нагодува.

Во таа смисла материјал за потврдување на тезата за предубедувањата и противречностите на оваа монографија има доста. На пример, онаму каде што се говори за пропагандните влијанија, Комитетите и „комитациите“ (стр.17/II); за дејноста на веќе спомнатиот Апостол Маргарит, истакната личност на влашкиот духовен автономизам и заштитник и промотор на браќата Манаки кој го вработил и Јанаки во романската гимназија во Гревена, а потоа и во Битола и со кого Милтон Манаки и денес почива на истите гробишта во Битола, за кого Христодулу пишува изразито негативно, што со оглед на целите на неговата книга, впрочем, е и за очекување (стр.36/II); потоа занимливите детали за борбите во 1905 меѓу прогрчките Власи припадници на движењето на „Македоноборците“ (андартите, „Makedonopomahoi“) и палењето на куќите на авделците кои биле влашки автономисти, меѓу кои и куќата на Димитри Манаки, таткото на славните кинематографски пионери, за кој во еден извештај пишува дека е „еден од доста фанатичните Романизери“ (стр.57/II) што, и покрај сè, на авторот ни малку не му пречи да ги донесува своите далекусежни „национални“ заклучоци какви што ги донесува.



Или, пак, негирањето на наводите на „Скопјанците“ дека Милтон е член на ВМРО, не само зашто тоа е за очекување од еден автономистички определен Влаш, туку и поради фотографиите на водачите на македонското национално-ослободително движење што се наоѓаат во неговата богата архива од 12.500 фотографии, на што Христодулу - и покрај претходните наводи - одново промовирајќи ја тезата за грчката припадност на Милтон Манаки, ја наведува изјавата на Алексос Даукос од роднина на неговата идна жена Василики за „скришната работа на Милтон во полза на Грците“ (стр.68/I,II); како и сликите од Авдела на кои, вели, Милтон се појавува во дружините на прогрчки ориентираните соселани, згора на сè пишува дека се фотографирани уште 1903, значи пред репресалиите на соселаните-гркофили врз семејството и палењето на куќата на Манакиевци. И така натаму, на страниците кои се однесуваат на Манакиевци во Битола, за „националниот карактер“ на самиот град во кој нема ни збор за македонскиот идентитет на Битола (на стр.77/I); за пророманската Влашка унија во истиот град (стр.87/I), лошиот третман на „Грците“ во Битола по Балканските војни и доминацијата на словенскиот елемент предводен од Србија и од Бугарија, којшто „сега имал цврста контрола“ (стр.140/I,II); во сите овие наводи - следиме хроника на една напрегната пристрасност која не поаѓа од балканското богатство на различностите, туку поаѓа од националното предубедување и завршува во пристрасност.

* * *

Па сепак, по сето кажано за монографијата посветена на „Грчките пионери на балканскиот филм“ од Христос К. Христодулу, но за текстовите на неговите истомисленици, вреди уште еднаш, беневољентно и во ду-

хот на нашата современост, да го повториме почетното прашање: -Може ли филмското наследство на браќата Манаки од уште едно јаболко на раздорот да стане еден од елементите на балканската културна соработка?

Прашањето добива во тежина дотолку повеќе кога читателот се соочува со нескриените пропагандистичките намери на книгата во која, на едно ниво мошне продуктивно се раскажува историјата на семејството Манаки, Власи од Пинд, потоа биографиите на неговите најпознати потомци, браќата битолски фото-кинематографи и балкански филмски пионери, а на друго ниво се присвојува и се елинизира делото на балканските кинематографски пионери, целиот широк регион на кој тие се движат, а посебно Битола како нивен најзначаен домицил. Ова дотолку повеќе што тој зафат се изведува според добро позната, дедуктивна методологија: Милтон и Јани Манаки се Власи, а Власите се - Грци. Така, со еден пропагандистички потег, не нашата, туку пристрасната грчка страна постигнува два погодока. Обата надвор од фактите и вистината. И што е, исто така, важно, обата надвор од кооперативната и универзална цел на европската манифестација чиј знак го носат.

Без оглед на фактите врзани за биографијата на Милтон и Јани Манаки кои манифестираше јасна влашка етничка свест за своето лично и семејно потекло, а се однесувале, како што и им доликува на творци, наднационално во однос на своето фотографско и кинематографско дело. Зашто во него остануваат забележани и турски, и српски и грчки крунисани глави, престолонаследници и политичари, владици и валии, војници и генерали, дипломати и занаетчии, комити и андарты, водачи и борци на македонската национална, но и на антимакедонската борба, од прогрчките „македономаси“ до пробугарските четници, великодостојници и обични луѓе, граѓани и селани во најразлични етнички носии. Со еден збор, пред нивните камери дефилира заплетканата, мултиетничка и мултикултурна историја на Македонија од почетоките на овој бурен век во сиот богат, драматичен, но и духовит колорит кој го сочинуваат политичките, дипломатски, воени, образовни и црковни влијанија на балканските земји од овој период. Така, на делото на основачите на македонската кинематографија, претендираат не само нашата и грчката, туку - треба да се знае - и историчарите на турската филмска дејност...

Со други зборови, за разлика од г. Христос Христовулу сега, а пред него и за разлика од сега за жал покојната г-ѓа Аглаија Митропулу и нејзината „Историја на грчкиот филм“, творечкото дело на браќата Манаки треба да се одвојува од нивното етничко потекло. Од објективни и методолошки причини. Притоа, веднаш треба да се каже дека ни едното ни другото не е грчко. Едното има свој национален, другото општобалкански и наднационален идентитет. Спојувањето на двата елемента води до нови балканизации, што и порано се покажа како погубно за културите на народите на овој, исклучив во негациите и во присвојувањата, затоа и закаран, немирн и несреќен Полуостров, кој сè уште се храни од мемливите мапи, митови и парадокси од минатото, според кои оние нации што некогаш не се спомнувале - токму како Македонците и Власите - не постојат ниту денес.

Зад тие богати фактички постоења, стојат историските докази, меѓу кои најнедвосмислените е токму богатото документарно-фолклористичко дефиле на луѓето и нациите, претставени во снимките на браќата Манаки. Снимките на чија богата културна слоевитост не ѝ се дораснати идеите како оние од книгата на Христовулу, но и на оној некој кој мисли пропа-



гандистички поедноставено, редуccionистички, непринципиелно и присвојувачки. Искривокопчени идеи со кои се бришат едни, за сметка на други нации и култури. Ниту една култура не се збогатува приграбувајќи нешто што ѝ припаѓа на друга. Ниту една нација не е посупериорна ако го негира постоењето на друга. Така не се согледува стварноста, така една нација се затвора во фикција. Тој пат, едноставно, не води никаде. Тоа е балкански корсокак, а не европска крстосница на идеите и културите.

Со оглед на тоа што на овие простори денес се сака да се мисли сосем поинаку, крајно време е тука да почне да се случува Европа. На фактите и богатствата. Надвор од пропагандите. На културата која во себе е „patchwork“, а не едноделна покривка за вистината. На изразите на добра волја, меѓусебно признавање и почитување. И, следствено, на отворање на заедничка и рамноправна соработка врз заеднички проекти. Еден од кои секако треба да биде и на овој за делото на славните браќа од Авдела и од Битола. Ако денес не можеме да се согласиме околу националното дефинирање на потеклото на Манакиевци, секако, можеме да се согласиме околу нивното наднационално филмско и фотографско дело. Во нови заеднички монографски согледувања во кои ќе се ползуваат фактите од оние веќе постојните. Особено по оваа Солунска година на европската култура, во заеднички проекти во кои ќе се губат балканските предубедувања и нивната адреса, како своевремено онаа на Милтон во Битола, не ќе биде како што спомнувале сите истражувачи на делото на балканските филмски пионери само: „Манаки, Балкан“.

Туку уште поедноставно, но и повозвишено како: „Манаки, Европа“. □



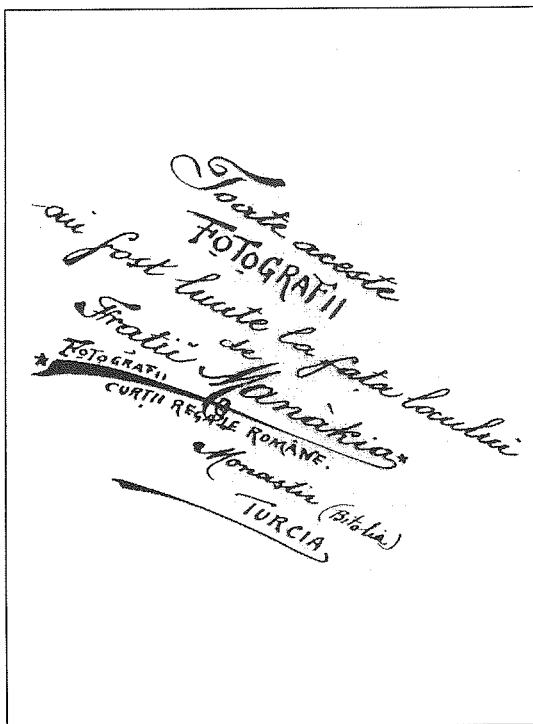
НОВИ ФАКТИ ЗА ВРСКИТЕ НА БРАКАТА МАНАКИ СО РОМАНИЈА

□□□□□□□□□□□□□□

У

ште од декември 1993 година, кога за првпат слушнав за делото на браќата Манаки од Борис Ноневски, имав намера да напишам нешто за нив дотолку повеќе што сега имам да додадам и нешто ново што неодамна го открив во додатокот на книгата „Браќа Манаки, пионерите на филмот на Балканот“, издадена во 1991 година, чиј автор е Георгиос Егзархос.

Неколку пријатели ми помогнаа околу преведувањето, а потоа неколкупати разговарав со самиот автор на романски(!) и јас дојдов до заклучок дека доколку постои некој во Грција да напише дека браќата Манаки се Власи, а Власите не се Грци, тоа би значело дека сè уште постои надеж, еден ден преку меѓусебна соработка делото на браќата Манаки да го вклучиме онаму каде што припаѓа, во историјата на балканската култура. На мое големо изненадување, книгата на Христос Христодулу „Браќата Манаки, грчките пионери на балканскиот филм“, која, неодамна е повторно издадена на англиски, овозможува нови елементи и интерпретации и која според принципот на „ignorantio elenchi“ (игнорирање



Од албумот на браќата Манаки сочуван во Романската академија

на суштината) се обидува да ги прогласи двајцата браќа за Грци, а од друга страна дава повод да се докаже спротивното.

Исто така, за детален пристап, многу ми помогнаа трезвените студии на Борис Ноневски, Мирослав Чепинчиќ и Љубиша Георгиевски. Мојам да изјавам дека оваа соработка беше многу плодна на ова подрачје: на филмот, кој се наоѓа во Романскиот филмски архив му е одредена неговата вистинска припадност и авторство, браќата Манаки. Се работи за филмот ПОСЕТАТА НА МИНИСТЕРОТ ИСТРАТИ ВО МАКЕДОНИЈА (за овој филм Бужор Т. Рапеану спомнува дека може автор е Јон Воинеску, романски снимател кој учествувал на патувањето, но тој само ги снимил фотографиите на тоа патување, а дури подоцна започнал да снима филмови).

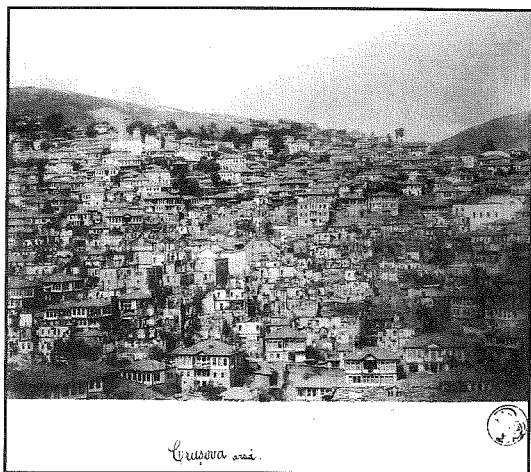
Моите досегашни истражувања се состојат во проучувањето на пет албуми со фотографии од Манакиевци кои се најдени во библиотеката на Романската академија, а кои се однесуваат на детали за Меѓународната изложба одржана во Букурешт, во 1906 година, кога Јанаки се здобил со златен медал, а исто така, тие се темелат и врз едно писмо напишано од Милтон во 1951 година.

Дури и под ризик да бидам нејасен, ќе се обидам да ги резимирам моите заклучоци, избегнувајќи да спорам со Егзархос, со кого, се надевам ќе соработувам во блиска иднина, но не успеав да ги избегнам несогласувањата со барем некои од отстапувањата на Христодулу, кои, за жал, наидуваат на добар прием во Грција. Затоа, јас не изнесувам толку нови податоци колку што сметам дека е неопходно да се исправат непоткрепените националистички тврдења.

Христодулу не успева во својот обид да докаже дека браќата Манаки се Грци и поради тоа јас сум му благодарен. Во овој поглед, тој прави листа на борци за независноста на Грција кои потекнуваат од Авдела. Тој започнува со Ригас Фераиос, роден во Авдела, но,

тој исто така, спомнува и некој Никоцарас, кој го повел востанието во Зини, блиску до Серес и го поддржал Караѓорѓевиќ во 1818, како и извесен Калогирас, кој се борел против Грците. Христодулу ја поставува дури и хипотезата дека Анастасиос Микалоглу Манакис дури би можел да биде предок на браќата Манаки. Анастасиос навистина бил член на „Филики Етаирија“, но, испратен од Колетис, тој бил во мисии во Молдавија и Србија, а пак Колетис бил исфрлен од владата и бил испратен како амбасадор во Париз, каде што тој тврдел дека е Романец(!).

За Авдела Христодулу тврди, користејќи го грчкото сведоштво, дека во 1900 година имала 1280 жители, од кои само 100 се сметале за Романи. Но тој исто така спомнува четири романско-влашки лидери кои врбувале трупи оттаму(!). Уште повеќе, како доказ за грчкото потекло на браќата Манаки, се користи постоењето на урнатините на нивната кука во Авдела, иако на сите други места се спомнува дека кука била изгорена меѓу другите 70-80 куќи од страна на грчки бунтовници (востаници). Зошто некој би палел некое село ако во него има толку малку Романи, и тоа кога куќите, кои се изградени од камен не можат да бидат запалени заедно ос-



Крушево пред востанието

вен ако тие не се палат една по една?

Георгиос Егзархос, исто така, во својата книга, користи некои „легенди“, ги одбива националистичките претерувања, како што е претворањето на името (презимето) Манакиа во грчко име, користејќи ги формите како што се „Манакис“ или „Манакиас“. Постојат неколку солүции за етимологијата на името, но тоа најверојатно произлегува од турскиот збор „манаф“ што значи трговец со овошје.

Треба да се подвлече дека Авдела е местото, во кое, во 1867 година, било отворено првото романско училиште во Отоманската империја, (кое, дури и Христодулу го спомнува во еден коментар), а ова не е случајно.

Постојат сигурни документи дека во 1862 година, калуѓерот (монахот) Аверки од Авдела бил испратен од страна на манастирот Илир, од Атос, во Романија за да добие компензација за секуларизацијата на имотите на романските манастири, кои биле потчинети на Атос. Христодулу, користејќи ги уште еднаш сеќавањата на еден Грк, не објаснува зошто Аверки дошол во Букурешт, туку тврди дека тој го сторил тоа во 1850 година и дека тој бил распопен. Имотите на манастирите од Романија, кои му припаѓале на Атос, Антиохија и на Константинопол, во тоа време претставувале една третина од обработливата земја и нивната секуларизација му дозволила на принцот Џуза (Куза) да изврши аграрна реформа. Приходите од овие имоти биле користени за да се платат компензациите на Атос, додека, пак, еден дел од нив биле искористени во финансирањето на романските училишта за Власите. Ова се должи на иницијативата на некои интелектуалци, каков што е Димитрие Болинтинџану, министер за образование, чиј татко бил Влав од Охрид и кој ја посетил Македонија и напишал патеписни сеќавања и еден циклус песни, наречени „Македонски“. Аверки бил импресиониран во Букурешт од првата парада на романската армија (по соединувањето на Влахија (Влашка) и Молдавија) и извикал: „И јас сум Романец!“. Потоа, тој се вратил во Авдела, го изградил првото училиште, а подоцна, неговиот внук станува инспектор во романските училишта во Турција. Неговиот внук бил викал Апостол Маргарит.

Ние не знаеме дали Апостол Маргарит бил навистина „убиец“, како што Христодулу тврди, но сигурно е дека тој му бил пријател на Димитрие Манакиа, таткото на двајцата браќа, и подоцна тој го вработува Јанакис како учител во романското училиште во Авдела. Синот на Апостол Маргарит, од своја страна бил секретар на големиот везир во Истанбул и е многу веројатно дека тој им помогнал на двајцата браќа да се запознаат со високото друштво во престолнината на Отоманската империја. На крајот, Апостол Маргарит бил убиен, како и една друга личност која му помагала на Јанакис, Лакадамос Лаза-

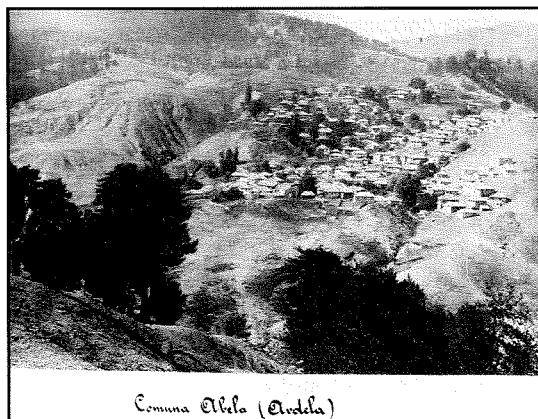


Pal-Agelal Edim bei dem Ohrid



Охрид

Авдела (1903)



Comuna Avdela (Avdela)

реску, кој го назначил за учител во Јанина. Во 1905 година, новиот инспектор Лазар Дума, близок роднина на сопругата на Јанаки, Анастасија, го префрлил во Битола, но истата година бил убиен во Солун од страна на „грчките патриоти“, како што ги нарекува Христодулу.

Затоа, може да се тврди дека Јанаки недвосмислено имал романска свест, пренесена од неговото семејство, од образованието, од кариерата (тој секогаш работел во романски училишта во Авдела, Јанина, Краниа, Битола и Солун), па дури и поради страдањата кои ги претрпеле неговите роднини и пријатели. Дури и неговиот татко, Димитрие, во 1905 година, бил сметан за „романски фанатик“ од страна на грчкиот конзул, додека, пак, самиот Јанаки бил уапсен и протеран по инцидентот во Вовуса кога грко-филските Власи не дозволиле велигденската церемонија да се одржи и на романски јазик, што било поттикнато од грчкиот митрополит. Овој инцидент, проследен и со други, во кои се лееа крв, доведува до прекинување на дипломатските односи меѓу Романија и Грција во траење од две години. Грчкиот печат од тој период, не правејќи никаков осврт врз уметничките способности на Јанаки, го спомнуваат неговото име, кое е проследено со навредливи термини: „поттикнувач“, „мајмун“ („Глас на Епир“), „Фотографот од Авдела“ („Пирхус“), „Фотограф и пропагандист“ („Борба“).

Треба да се спомне дека и амблемот (натписот) на „Студиото за уметност и фотографија“ било напишано на турски и романски и дека и неговото уметничко признание произлегува од Меѓународната изложба, одржана во 1906 година во Букурешт, кога, тој добива златен медал.

Меѓународната изложба одржана во Букурешт, во 1906 година била организирана по повод годишнината на 1800 години на романската колонизација на Дакиа, 40-годишното владеење на Карол I од Хохенцолерн - Зигмаринген и 25-годишнината од прогласувањето на кралството. Отворањето било одржано на 6. јуни од страна на кралската фамилија, во присуство на сите дипломати во Букурешт, со исклучок на турскиот амбасадор. Изложбата била национална во намерата, но со учеството на Романци кои живеат надвор од границите (со исклучок на оние од Бесарабија, на кои не им било дозволено да дојдат од страна на Русија), а со постоењето на некои павилјони од некои од поголемите земји и со учество на многу странски фирми, изложбата станала меѓународна и конечно, за таква е и прогласена. Имало одделни павилјони и неколку фирми од Австро-Унгарија, Италија, Холандија, Русија, Шведска, Германија, САД, Велика Британија, Србија, Бугарија, Турција итн.

Изградбата на објектите и на другите капацитети траела една година, а пак самата изложбата била отворена две недели за јавноста. Целата површина на изложбата била сместена во полето Филарет на 41 хектар, аранжирана од францускиот архитект и инженер за хортикултура Редонт, и имала 4000 дрва и 9000 елки и грмушки. Биле подигнати 165 градби, меѓу кои, четирите најзначајни, сè уште, постојат. Исто така биле аранжирани и два хектара со езерца и реки. Меѓу другите, во оваа изложба свој придонес дале и архитектот Черкез и инженерите како што се Грант и Ели Раду (пронаоѓачот на феробетонскиот мост).

Главен комесар на изложбата бил академик доктор Константин И. Истрати, екс-министер за градежништво, хемичар со европска репутација. Пет години подоцна, браќата Манаки го снимаат за време на неговата посета на Македонија, по што, тој објавува три труда за неговите научни резултати од патувањето, кои вклучуваат откривање на нов минерал, што тој



го нарекува „албаните“.

Проучувајќи ја филмската копија (168 м.), која се чува во Романскиот филмски архив под наслов ПОСЕТАТА НА МИНИСТЕРОТ ИСТРАТИ ВО МАКЕДОНИЈА (во Романија под наслов ЕКСКУРЗИЈА ВО ТУРСКА МАКЕДОНИЈА), понатаму, проучувајќи една статија во неделниот магазин „Сап-тамана“ („Недела“ на романски) и три научни извештаи на таа тема, подготвени за Романската академија, од доктор К. И. Истрати, ние може да го одредиме точниот датум на патувањето: од 1. до 20. април 1911 година. Исто така, може да се додаде дека на тоа патување тргнале 27 личности: научниците како што се Истрати, доктор Георге Мургочи, истакнат геолог, адмиралот Виктор Урсеану, основач на првата научна астрономска опсерваторија во Романија, Николае Кокулеску, астроном и физичар, Константин Радулеску, инженер, М. Дјувара, фармацевт, пет судии и еден адвокат, учители, два ученика од средно училиште и третиот од Универзитетот Иаши, шест жени, сопруги и роднини на некои од мажите-учесници и еден „Македонец“, кој се викал Перлепе, за кого не постојат други податоци. Исто така, не постојат никакви податоци за снимање на некаков филм за време на патувањето или, пак, нешто за браќата Манаки, освен албумот на фотографии објавен следната година од Јон Воинеску, како официјален фотограф на експедицијата. Единствената референца за браќата Манаки е индиректна: неколкупати се спомнува помошта на учителите од романското средно училиште во Битола. Всушност, патувањето било направено по покана од страна на овие учители, а во печатот се спомнува дека делегацијата ги претставувала Универзитетот и Комората на Букурешт.

Во тоа време Константин И. Истрати, (1850-1918), не бил министер. Тој бил министер за јавно градежништво во периодот 1899-1900, за верски прашања, 1900-та, за земјоделие, трговија, индустрија, во 1907 година, како либерал и министер за индустрија и трговија, 1916-1917, како конзервативец. Како научник тој станува доктор на медицински науки и хирургија во 1877 година, во Букурешт и доктор по хемија, 1885 година во Париз, а работи и како физичар во војната од 1877 година и имал и неколку научни трудови во областа на хемијата и геологијата.

Исто така, на изложбата постоел и павилјон за Македонија, комплетиран од романскиот конзулат во Битола и со прилозите на 17 личности, кои позајмиле специјални етнографски артефакти, но, исто така, и со црквени материјали и старо оружје.

На фотографското натпреварување (конкурс) учествувале 15 фотографии, главно Романци, но во каталогот на изложбата не е вклучено името на Јанаки Манаки, можеби поради фактот што тој пристигнал во последен момент.

Милтон, од своја страна, иако помалку решителен во своите политички погледи, не покажувал некои грчки симпатии. Само грчкиот конзул во Битола, во времето кога Милтон бил стар, тврди дека Милтон се сметал себеси за Грк. Дури ова и да е вистина, може да се заклучи дека тоа било од практични причини: за да се продаде неговата филмска колекција и да обезбеди иднина за својот син.

Како што тврди Христодулу, Милтон може да се види на фотографија во облека на борец на ВМРО. Од друга страна, пак, во едно писмо од 6.02.1951 година, напишано од Битола, тој му пишува на чист литературен романски јазик на Николае Бокшан, романски учител од Вршац, Војводина: „Јас сум Романец и кога јас гледам и читам дека романскиот народ



напредува во културата, моето срце се исполнува со радост". Писмото е напишано по повод неговото излагање во еден напис од списанието „Либертатеа“ (на Романците од Војводина), во кое тој спомнува дека тој е дописник(!), за претставата на Бранислав Нушиќ „Госпоѓа Министерка“ на романски јазик во режија на Бокшан. Исто така тој му испраќа на учителот Бокшан една фотографија на Нушиќ и додава дека тој знае дека авторот бил по потекло од „романски родители од Клисуре, кое е чисто романско село“ и дека тој се сретнал со Нушиќ во 1912 година кога Нушиќ бил конзул на Србија во Битола. На крајот тој спомнува со гордост дека „мојот филм (ПОСЕТАТА НА СУЛТАНОТ...) се прикажува насекаде во Југославија“ и се потпишува „Милтон Манакиа“. Сево ова се случува во 1951 година, кога романско-југословенските односи се затегнуваат по „девијацијата“ на Тито, за што известува генералниот секретар на романската Комунистичка партија во тоа време, Георге Георгиу Деж!

Исто така, може да се забележи дека и обајцата браќа се однесувале како типични припадници на малцинство. Постои одредена дипломатија спрема властите, одредена лојалност спрема нивната припадност за време на сите владеења, што е погрешно разбрано од некои, како „цинцарска препреденост“. На пример, едни други браќа, Власи, (родот е институција која што сè уште важи за планинската популација), банкарите Евангелие и Константин Цапас направиле огромен придонес со изградбата на олимпискиот стадион и политехникумот во Атина, како и со изградбата на Атенеум (симфониска музичка сала) во Букурешт. Истото се случува и со Манакиевци, нивните филмови се чуваат во Скопје, но два филма и во Букурешт.

Општо, може да се заклучи дека Власите имаат слична судбина со Ретороманите (Романчи) во Швајцарија: иако тие се една стара популација, тие се асимилирани. Денес, Власите или Ароманите, како што тие се нарекуваат себеси, ја усвоиле политиката на Корзиканците: Корзиканците сакаат да се сметаат за поинакви (различни) од Французите, но не сакаат повеќе да се сметаат ниту за Сардинијци, ниту пак за Италијани. Во случајот на Власите, таквата политика може да се објасни дека тоа е извесна огорченост од Романија, која не инсистирала при договораната за време на мировниот договор во Букурешт, од 1913 година, во однос на правата на Власите, кои требало да се третираат од страна на балканските земји и што, пак, довело до асимилација и трагична миграција од јужна Добруџа, по 1913 година, бидејќи оваа територија ѝ била повторно вратена на Бугарија во 1940 година и Власите уште еднаш морале да доживеат репресалии и повторно да мигрираат. Уште една неуспешна „помош“ била иницирана од Италија со проектот на „Републиката Пинд“, според која по Втората светска војна на Грците им се дава можност да им се светат на влашките интелектуалци. Ова се случува и за време на „студената војна“ и за време на Граѓанската војна во Грција, кога извесни работи можат да се чујат и во странство, а особено, во исто време кога комунистичкиот режим во Романија, во 1948 година им ги продава сите школи, цркви итн. на балканските земји и прифаќа да се создаде Република Молдавија во рамките на СССР. Ова имало „фатален импакт“.

Треба да се спомне дека, логично е што Романија никогаш не побарувала ништо друго освен права за Власите бидејќи таа никогаш не била нивен сосед, а Христодулу тврди дека постоеле дури и некои други планови спрема Грција(!).





Насловна страница на каталогот за меѓународната изложба во Романија (1906)

Може да се каже дека дури и во областа на кинематографијата, Романија никогаш не се обидела да го „присвои“, на пример, Џони Вајсмилер, кој што е Евреин, роден во Тимишвар, кој подоцна станал олимписки шампион во пливање на САД и најдобар интерпретатор на Тарзан. Ова истото се однесува и на Бела Лугоши, кој е роден во Лугој и кој станува познат интерпретатор на романскиот принц и на вампирот Дракула. Истово се однесува и на браќата Манаки, кои се споменуваат како пионери на филмот, од страна на Бужор Т. Рапеану, во 1989 година (по Роже Бусино) и вторпат од мене, во 1994, иако Христодулу тврди такво нешто. Романците никогаш не помислувале да го бараат македонскиот сликар Никола Мартиновски, кој е роден во Крушево, а кој студирал во Романија.

Како краен заклучок може да подвлечеме дека браќата Манаки ѝ припаѓаат на Македонија, и по политичка и по историска смисла бидејќи тие ги доживеале како своја татковина подеднакво четирите странски владеења. Припаѓајќи им на раселените племиња на Власите и истовремено оставајќи вредни филмови за сите балкански земји, тие се Балканци, универзални по важноста на нивното дело, споредливо со она на Херодот или Титус Ливиус. Ние можеме само да им бидеме благодарни на Македонците бидејќи тие ја спомнуваат нивната националност.

Можеби не постои коинциденција во фактот што браќата престанале да снимаат филмови по 1927 година, во времето кога се појавил тонскиот филм. Тие успеале да бидат објективни сведоци со монтирање и со инсертирање, но во новите тешки времиња коишто следувале, тонскиот коментар ќе ги направел сомнителни дури и ако избереле одреден јазик. Немиот ефект на нивните филмови може да се смета како најдостоинствен начин да се одбранат од пропагандата. Последната војна со своето „студено“ траење засекогаш ги разделува Милтон и Јанаки, но, за среќа, нивните ремек-дела не се раселени, туку зачувани во Македонија. На нивното дело може да имаат претензии и други, со што, всушност, се споделува судбината на самата Македонија. Во блиското минато и земјата и реките на Македонија биле побарувани, а границите биле поставувани на нив. Но, и реките некаде имаат свој извор. Како и Вардар, изворот на делото на браќата Манаки е Македонија. Ова, воопшто, не се доведува во прашање... □

Превод од англиски:

В. Масловариќ



ИГОР СТАРДЕЛОВ

ТРАЈНА ЗАШТИТА НА ФИЛМСКОТО НАСЛЕДСТВО НА БРАЌАТА МАНАКИ

УДК 791.43/44(497.17):7.025.3/4
Кинопис 17(9), с.39-44, 1997

С

□□□□□□□□□□□□□□

амо неколку години по првите живи слики на браќата Лимиер, во почетокот на веков, браќата Манаки ги направиле првите снимки во Македонија и на Балканот, воопшто. Нивниот богат филмски опус кој има исклучителна вредност во историјата на македонската кинематографија и култура воопшто, се чува во Кинотеката.

Зачуваните филмови на браќата Манаки, што Македонија ги поседува како филмско наследство, а кои имаат не само регионално, туку и многу пошироко, универзално значење, се документарни записи на најзначајните настани и личности кои престојувале во Македонија во почетокот на веков. Овде особено би ги истакнале манифестациите околу прославата на Младотурската револуција од 1908 година, како и посетите на Битола на претпоследниот турски султан Мехмед V Решад и на романската делегација на чело со академик Константин Истрати (1911) и на српскиот престолонаследник Александар Караѓорѓевиќ (1913). Освен тоа, Манакиевци забележале и голем број обичаи, свадби, верски празнувања и разни манифестации. За значењето на овие филмски записи доволно зборува податокот дека неколку поединци и институции од повеќе земји во светот (Италија, Франција, Турција, САД, Романија, Албанија, Грција...) се обраќале до Кинотеката на Македонија со барање за (не)комерцијално користење на овој филмски фонд.

*Кадар од
филмот „Селска
свадба”*



КИНОПИС

Досега во Кинотеката на Македонија, во неколку наврати биле преземани чекори за заштита и конзервација на филмскиот фонд на браќата Манаки, но сето тоа биле делумно, нецелосно решение.

За да се стекне целосна слика за состојбата во која се наоѓа филмскиот фонд на Манакиевци, накратко ќе го изложиме историјатот на неговото прибирање и на досегашните методи на неговата заштита и репарација.

По предавањето на филмските материјали, од страна на Милтон Манаки на Архивот на Македонија, во 1957 година е изработена позитив-копија (на незапалива лента) во должина од околу 1.200 метри, од оригиналниот негатив. На оваа копија, како и на оригиналниот негатив, меѓутоа, тешко им се влезе во трага, односно нема евиденција каде сè се движеле!? Од тој период, па сè до 1976 година, кога е формирана Кинотеката на СРМ, материјалите се наоѓале во Архивот на Македонија. Покрај оригиналниот (запалив) негатив и репарираниот позитив, тогаш е предаден и оригиналниот (запалив) позитив материјал во должина од 853 метри. Во 1982 година овој запалив позитив е копиран на незапалива лента и се изработени негатив и позитив-копија. Од целиот материјал на незапалива лента, потоа е направен дубл-негатив, кој заедно со пробите и дубловите изнесува 2562 метра, од кој, во 1990 година, во ЦФЛ во Белград се изработени 2 дубл-позитив-копии. Направени се две копии со цел едната (архивска копија) да се подели и измонтира по наслови кои ги навел Милтон Манаки при предавањето на материјалите на Архивот на Македонија¹, а втората да остане во интегрална верзија и да не се експлоатира за да остане за понатамошна заштита. Со тоа се мислело дека материјалот дефинитивно и целосно е заштитен, но, фактички, состојбата, сепак, не е задоволувачка. Имено, поради фактот што различни материјали се репарирани и копирани во различни периоди, како и поради различните технички услови, репарираниот материјал не е со изедначен квалитет и не ги задоволува нормите за успешна репарација и заштита (лошо прочитано светло и не-синхронизирана брзина).



Минатата година (1996), со помош на Министерството за култура во Владата на Република Македонија и на УНЕСКО, Кинотеката на Македонија го презеде овој проект за трајна заштита на филмскиот опус на Јанаки и Милтон Манаки, а сè со цел да се направи комплексна анализа на филмовите кои се во депоата на Кинотеката, од аспект на нивната техничка состојба, како и да се изгради продлабочено и стручно сознание за методите и начините за нивна високо професионална и стручна заштита од нивното натамошно физичко пропаѓање.

Во рамките на проектот компаративно се анализираа и целосно се ревидираа досегашните методи кои се користени во заштитата на филмскиот опус на Манакиевци и врз основа на тоа се преземаа нови и современи начини за неговата дефинитивна заштита.

Во Кинотеката на Македонија, поради досегашната несоодветна техничка заштита и копирање, од целокупното филмско наследство на Јанаки и Милтон Манаки, денес се чуваат повеќе видови материјали. Тие можат да се поделат во пет групи:

1. Оригинал негатив-слика (запалив) во должина од 1.460,5 метри;
2. Оригинал позитив-слика (запалив) во должина од 945 метри;

3. Дубл-негатив-слика (незапалив) во должина од 2.562 метри;
 4. Дубл-позитив-слика (незапалив), во должина од 2.562 метри (интегрална верзија); и

5. Разни материјали на незапалива лента кои се неупотребливи (разни проби, редукции 35/16 мм, телопи, фестивалски и други копии и сл.) кои се работени без претходна соодветна техничка подготовка, како и без дефинитивна обработка и идентификација на материјалот.

Треба особено да истакнеме дека во 1991 година, при преземањето на еден контингент филмски материјали од Архивот на Македонија, пронајдени се и два нови материјала снимени од браќата Манаки. Станува збор за: ПОГРЕБОТ НА МИТРОПОЛИТОТ ЕМИЛИЈАНОС ОД ГРЕВЕНА, снимен во 1911 година, на оригинална позитив (запалива) лента во должина од 92 метра и ПРЕЧЕК НА ГРЧКИОТ КРАЛ И ПРЕСТОЛОНАСЛЕДНИКОТ ПАВЛЕ ОД СТРАНА НА ГЕНЕРАЛ БОЈОВИЌ, 1918 ГОДИНА ВО БИТОЛА на оригинална негатив (запалива) лента, во должина од 27,5 метри. Овој наслов е преземен од сеќавањата на Милтон, помладиот од браќата Манаки, при предавањето на филмските материјали на Архивот на Македонија, во 1955 година. Меѓутоа, за жал, овој материјал досега не е доволно истражен и не може со сигурност да се тврди за кој наслов станува збор, особено поради фактот што во филмот, на неколку места, се забележува и Александар Караѓорѓевиќ. Овие два материјала досега, воопшто, не беа заштитени, репарирани и конзервирани.

Инаку, што се однесува до ПОГРЕБОТ..., филмот е направен сосема професионално. Развиен е и монтиран од браќата Манаки во документарна целина. Се смета дека ова е нивен прв, а можеби и единствен, документарен филм во вистинската смисла на зборот.

Освен овие материјали во Кинотеката на Македонија се чуваат и 20 кутии непознат оригинален (запалив) материјал на браќата, чија должина изнесува околу 600 метри. Материјалот досега воопшто не е третиран и не се знае дали воопшто е снимен, и ако е снимен дали е развиен. Веројатно неговата конзервација и репарација би можела да се направи во некоја специјализирана лабораторија во светот и на тој начин да се идентификува. За жал, Кинотеката на Македонија не поседува технички можности тоа да го направи!



РЕСТАВРАЦИЈА И КОНЗЕРВАЦИЈА

По комплетната техничка и филмолошка обработка кај целокупниот филмски материјал од браќата Манаки што се чува во Кинотеката на Македонија, е констатирана следнава состојба: На оригиналниот запалив материјал, на повеќе места емулзијата е отпадна и набабрена, на голем дел од материјалот се јавува декомпозиција на емулзијата, а перфорацијата е собрана (од 1,5 до 8%), напукната и оштетена; што се однесува до незапаливиот материјал, како што претходно спомнавме, поради ограничените технички можности, тој е со незадоволителен квалитет (непостоење на измонтирана верзија без какви било лепенки, лошо читано светло, појава на крацери и шлаери, неадекватна брзина и сл.).

Поради ваквата состојба неопходно беше да се преземат итни чекори за соодветна заштита на материјалите. Подолу подетално ќе ги опишеме реставраторските работи, овде, само накратко, ќе ги апострофираме техничките проблеми. Првиот и најголем проблем со кој се судривме, беше

проблемот со перфорацијата, односно, со местоположбата на сликата во однос на перфорацијата. За разлика од стандардната филмска лента каде што линијата на раздвојување меѓу две соседни слики се наоѓа меѓу две перфорации, во филмовите снимени од браќата Манаки таа линија паѓа точно на перфорацијата!? Освен овој проблем кој ни задаваше најмногу проблеми и за чие решавање беше потребно и најмногу време, проблем беше и редукцијата на сликата и корекцијата на брзината, како и погоре споменатиот проблем со некоректно читаното светло.

Во продолжение ќе ги изнесеме постапките кои беа преземени за целосна и оптимална реставрација на филмовите, а кои доведоа до задоволителни, би рекле оптимални резултати. Веројатно со текот на времето и со развојот на техниката ќе можат да се постигнат и подобри резултати, но во овој момент резултатите ги задоволија високите стандарди на заштитата пропишани од ФИАФ, Меѓународната федерација на филмски архиви, чија членка е и Кинотеката на Македонија.

По обезбедувањето на сите неопходни претпоставки, и по решавањето на проблемите, целокупната реставрација и копирањето на филмовите се изврши во Унгарската филмска лабораторија во Будимпешта.

Најпрвин, нитратните оригинали беа прегледани и прецизно беше восстановена нивната физичка состојба;

- По пат на тестирање беше идентификуван степенот на собирање на перфорацијата;

- Според одредени модификации на сувата капија беа извршени промени на мократа капија на оптичката трик-машина за да се добијат најдобри резултати од реставрацијата;

- Поради тоа што големината на перфорацијата беше надвор од сите денешни стандарди, како и поради нејзиното големо собирање, нитратните оригинали не можеа да се копираат на прилагодената машина за копирање на архивски филмови со екстремно голем процент на собирање на перфорацијата;

- Следниот обид беше направен на оптичката трик-машина OXBERRY, на која ѝ беа извршени прецизни измени, поточно беше модифицирана нејзината мокра капија, но и на вака подготвената машина не можеше да се копираат материјалите. Причината беше поради споменатиот проблем со местоположбата на сликата во однос на перфорацијата. Имено, линијата на раздвојување на два соседни фрејма на нитратните оригинали со полн квадрат, од некоја причина (можеби поради дефект на камерата при снимање), не се наоѓа симетрично помеѓу две перфорации (што е нормален стандард), туку со разлика, поместување од два милиметра, точно во центарот на перфорацијата;

- Со каква било корекција оригиналниот OXBERRY-систем за влечење на филмот не беше во можност да го реши овој проблем, што значеше дека со него не може да се ископираат материјалите. Поради тоа беше направен целосно нов систем за влечење на филмот кој, се разбира, беше поврзан на машината за копирање;

- По модификацијата на мократа капија, поврзана на новиот систем за влечење на филмот, како и по неколкуте теста, беше констатирано дека е пронајдено решение за проблемот и дека може да се копираат дубл-материјалите од нитратните оригинални, при што, најпрвин, беше направен мастер-позитив од сите материјали.

- Потоа беше направен дубл-негативот со редукција на сликата од c-35мм (полн квадрат) на денешниот стандард (академи-маска) со големи-



на 1:1,37. Освен тоа, корекцијата на брзината од 16 на 24 слики во секунда беше направена со дуплирање на секој втор фрејм за што беше користена посебна компјутерска програма на оптичката машина за копирање. Иако идеално решение на проблемот со брзината во стручната литература не постои, се препорачува овој метод со дуплирање на секоја втора слика, при што се добива оптимален резултат, најблизок до идеалниот.

- Следниот чекор беше монтирање на дубл-негативот и потоа, од така измонтираниот дубл-негатив со корекција, читање на светлото, изработка на 2 позитив, архивски копии. На крај, целокупниот материјал ќе биде префрлен на БЕТА-видеосистем.

НАТАМОШНИ АКТИВНОСТИ

На целокупниот филмски опус на браќата Манаки, кој се чува во депоата на Кинотеката на Македонија, му е направена примарна кинотечна обработка, при што се користени досегашните сознанија и извори кои го обработуваат нивното дело, и истиот е поделен и систематизиран во 42 наслова (стории).

Но, и оваа поделба не е завршена и дефинитивна и ќе зависи од новите сознанија, што катадневно ги откриваме и ќе ги откриваме во иднина, за делото на првите сниматели на Балканот. Во долгорочниот проект на

*Кадар од
филмот „Селска
свадба”*



Кинотеката на Македонија, за истражување на фотографската, снимателската и киноприкажувачката активност на браќата Манаки, предвидени се повеќе престои и истражувања во странски архиви, музеи и библиотеки во светот (Лондон, Бадфорд, Париз, Белград, Атина, Букурешт, Тирана, Москва...), за кои имаме сознанија дека имаат материјали од и за браќата Манаки. На тој начин ќе се изврши целосна обработка и идентификација на нивното богато и значајно дело.

И на крај наместо заклучок. Кинотеката на Македонија ја покренува иницијатива во функција на комплексна и комплетна заштита на филмскиот опус на браќата Манаки. Притоа се појде од две основни причини.

Првата причина беше неговата алармантна состојба, особено на запаливиот материјал од кој единствено може да се направи реставрацијата и да се добие коректен резултат. Неговото натамошно опстојување беше прашање на денови и доколку не се презедеа предложените мерки можеше да дојде до дефинитивно распаѓање и самоуништување на овие филмски материјали со непроценливо културно-историско значење, што ќе претставуваше не само одраз на несовесноста на оваа генерација, туку и злосторство за идните поколенија. Во овој контекст особено предупредуваме и потсетуваме дека во повеќе земји во светот во сила е Закон по кој Филмските архиви (кинотеките) се должни, во најкраток можен рок, да го префрлат запаливиот материјал на сигурносна, незапалива филмска лента, а запаливиот да го уништат². Ова предупредување не се однесува само за оригиналните материјали на браќата Манаки, туку и за сите преостанати запаливи филмски материјали кои можат да се најдат во приватни збирки, тавани, подруми или дури и кај некои институции!

Втората причина, пак, беше квалитетната реставрација на целокупниот филмски опус на Јанаки и Милтон Манаки да придонесе во расветлувањето на многуте непознатици и недоследности околу одредени значајни датуми, личности и настани поврзани со животот и делото на овие браќа. Со надеж дека ова расветлување ќе придонесе да се создаде една објективна и комплексна монографија, дело кое ќе го опфати творештвото на Јанаки и Милтон од сите можни аспекти.

Зашто, како во случајот со заштитата на филмовите, така и во случајот на секое досегашно истражување и толкување на животот и делото на браќата, резултатите беа делумни, парцијални и нецелосни. □



Белешки:

1. Во Договорот при предавањето на филмовите, на 23.09.1955 година, Милтон Манаки навел 67 наслови.

2. Кај старите, многу декомпонирани нитратни (запаливи) филмови може да дојде до запалување и на 40°C, при што тие горат, речиси, со сила на експлозија (20 тони запалив филм за околу 3 минути) и се создава температура повисока од 1700°C.

КИРИЛ ТЕМКОВ

ФИЛМОТ И БАЛКАНОТ

□□□□□□□□□□□□□□

КОН НАУЧНИОТ ПРОЕКТ
"ФИЛМОТ ВО
БАЛКАНСКИОТ
КУЛТУРЕН КОНТЕКСТ"

УДК 791.43/.44(497)(049.3)
Кинопис 17(9), с. 45-52, 1997

Балканот е страсно поле. Во него вријат крвта, емоциите, надежите, верата. Во него визиите се преплетуваат со традицијата, занесеноста со итоста, умноста со залудното трошење на енергијата. Фанатизмот е негова срцевина, развиеноста на барјациите најубава глетка, понесеноста на крилјата најзначајна состојба, брзината на реакцијата најголеми квалитети. Во него сè е во движење (дури и никаде да не стигне), никогаш во запир (се нема сензитив за здивнување), динамиката е во клетката, од која секоја пулсира како мало незапирно срце, често секоја свртена и тегнејќи на своја страна во некоја своја насока. Балканот е не само регион, и клима, туку и определен карактер и раса.

Балканот е и страст. Него го обожаваат тие негови луѓе кои надоаѓаат - дури и кога го споредуваат со помирните и постабилни краишта/раси и кога омаловажуваат во таа споредба, него го сакаат и кога успеале да се оддалечат од него, ги повторуваат во себе неговите силни биежи, ги шират неговите импулси и тогаш кога тие веќе не се ефикасни и се пијанат од неговите вриежи и тогаш кога веќе не вртат поинаку освен во самиот човек. (Можно ли е да ги совладаат, толку стотици поколенија вградувани во Балканците низ генетски кодови и културни повторувања и засилувања?)

Затоа Балканот ќе биде точка на живот различна од другите и тогаш кога ќе се втопи во другите, помирни океански и континентални води, и кога ќе се развие во нешто друго; и кога ќе секнат неговите животни извори, тој ќе пробликува сè одново, зашто тоа е неговата температура на тлото и на телото, неменливо според нејзината природа, дури и ако и природата ќе ѝ биде изменета.

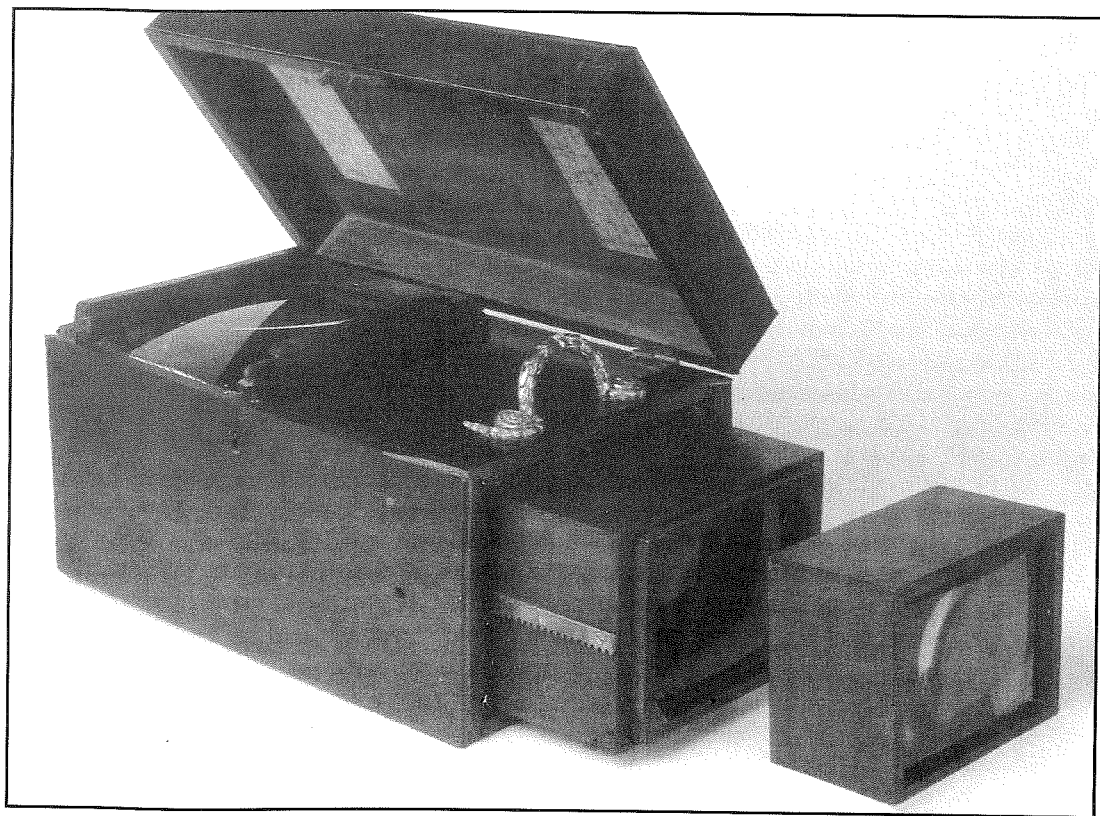
На Балканот страстите комуницираат со егзистенцијата на начин на доверливост, меѓусебно интимизирање и поттикнување. Тие се крепат до

страсна егзистенција или до егзистенција на страста низ сите пројави. Затоа Балканот ја сака уметноста, ѝ верува, се вложува со срце во неа. Впрочем, за Европа таа тука е измислена и во неа имплементирана. Зашто уметноста е страст поткрената до културна егзистенција, страст употребена за опишување на битието на човекот и на животот, вид страст самата сакана до лудило.

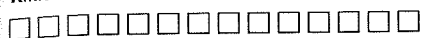
Од тие, Балканот особено ги сака новите форми, кај кои страста уште не е преживеана, сублимирана, софистицирана, облагородена до рачување и бескрвност. Во тоа филмот има посебно место и улога. Како израз на динамичката форма на дејствување, како изблик на кинематичноста, како пресек на големите тензии и поглед со минимални детализации, како голема апотеоза на Животот и на Страста на еден модерен и дрзок начин, полн со сентиментализам, реминисценции, интимни конвулзии, непрестајни преиспитувања и слепо држење за идеалот - тој е мистична уметност за новиот Балкан, и како репертоар и како творештво.

Балканот го сака филмот со невина страст на нешто најинтимно, свое, неразлично, неразлично од своите судбини, потребно, како нешто коешто ја репетира функцијата на митските раскажувачки форми и на архетипските идентификации, но и ја антиципира чистата емоционалност на љубов без ограда, на страдање без страв и на омраза без одмазда. Тој е модерна катарзична форма на балканското трагичко чувствување на животот.

Затоа не е право што Балканот подобро не се познава во доживувањето, секавањето и творењето на филмот. Тоа може да стане негова



Kiril TEMKOV



LE CINEMA ET LES BALKANS

Sur le projet

"Le cinéma dans le contexte des cultures balkaniques"

Les Balkans sont un champ passionnant. Le sang, les émotions, les espoirs, la foie y bouillonnent. Les visions y sont entrelacées avec les traditions, les rêveries avec les ruses, l'intelligence avec le gaspillage de l'énergie. Le fanatisme est leur quintessence, les drapeaux déployés leur meilleur spectacle, l'exaltation audessus des ailes — l'état le plus important, la vitesse de la réaction — la plus grande qualité. Tout y est en mouvement (bien qu'on n'arrive nulle part), jamais en arrêt (on n'a pas le goût de reprendre haleine), la dynamique est dans leurs cellules qui battent sans relâche comme un petit cœur, chacune d'elles tournant et tirant souvent vers sa part, vers un sans à soi. Les Balkans ne sont seulement une région et un climat, mais aussi un caractère et une race distincte.

Les Balkans sont aussi une passion. Ils sont adorés par leurs gens qu'y arrivent — même quand ils sont comparés avec des régions et des races plus calmes et plus stables et quand ils sont dédaignés dans cette comparaison. Ils sont aimés même quand les gens sont loin d'eux et quand ils reprennent en soi leurs fortes pulsations, quand les gens répandent leurs impulsions qui, peut-être, ne sont même plus efficaces. Les gens s'enivrent de leurs tourbillons même quand ils n'aboutissent que dans l'homme. Est-il possibles dans les Balkans de maîtriser tant de générations entrelacées à travers les codes génétiques et les répétitions et les intensifications culturelles?

C'est pourquoi les Balkans seront le point de vie différent des autres même quand ils seront noyés dans des eaux paisibles, d'océan ou de continent, et quand ils se jetteront dans d'autres; et quand leurs sources de vie secheront, ils surgiront toujours parce que c'est dans leur température du sol et du corps, c'est quelque chose d'invariable par sa nature, même quand leur nature serait changée.

Dans les Balkans les passions communiquent avec l'existence d'une manière de confiance, d'intimisation et d'incitation. Elles se soutiennent jusqu'à l'existence passionnée ou jusqu'à l'existence de la passion dans tous les phénomènes. C'est pourquoi les Balkans aiment l'art, ils en croient, ils y sont de tout son cœur. D'ailleurs, pour l'Europe, c'est ici que l'art est conçu, et y est implémenté. Car l'art est une passion levée jusqu'à l'existence culturelle, une passion utilisée pour décrire l'essence de l'homme et de la vie, une passion aimée à la folie.

De tout cela, les Balkans aiment surtout les formes nouvelles où la passion n'est pas encore vue, sublimée, sophistiquée, ennoblée jusqu'à la diffusion et l'anémie. Le rôle et la place du cinéma en sont particuliers. Comme une expression de la forme dynamique de l'action, comme un flux de la cinématographie, comme un point des grandes tensions et d'une vue avec un minimalisme détaillée, comme une grande apothéose de la Vie et de la Passion, d'une manière moderne et audacieuse, pleine de sentimentalisme, de réminiscen-

Kiril TEMKOV



THE CINEMA AND THE BALKANS

TOWARDS THE SCIENTIFIC PROJECT

"The Film into the Balkans' Cultural Context"

The Balkans is a field of affections. The blood, emotions, hope, faith is boiling (fermenting) all the time in it. It interweaves the visions with the tradition, the enthusiasm with the cleverness, reasoning with the waste spearing of energy. The fanaticism is its core, the fluttering of the flags is the most beautiful sight, the start of the wings is the most important condition, and the speed of the reaction is one of the most important qualities. Everything is set in motion in the Balkans (even one would not reach the final goal), never stopped (there is no sense for rest), the dynamics is into the cells, among which, each of them is pulsating like a small never ending heart, each of them is bringing over to its own side, in its own direction. The Balkans is not only a region and a climate, but it is also a particular character and a race.

The Balkans itself is a kind of passion. It is adored by the people who is coming - even when they compare it with some more peaceful and more stable region and races, even when they disdain it during such a comparison. It is beloved region even for those who moved away from it, who are repeating its strong beatings in their mind, they are spreading its impulses even when they can not be effective and are drunk by its own inner boiling which still survive only in them. (Is it possible to overcome such things through hundreds of generations in the Balkans, through their genetic codes and cultural repetitions).

That is the reason why the Balkans would be the point of life, different from the others, even when it would be united with the others in some more peacefully ocean or continental waters, or if it will be developed in something else. Even when its life springs will dry up, it will revive once again, as the main point of life is its temperature of the soil and of its body, which can not be changed by its nature of that point of life, even that nature would be changed too.

In the Balkans, the passions communicate with the existence in a way of confidence, in their mutual intimacy and urging. They relay each other to the level of passionate existence or existence of passion throughout all the ways. That is the reason why the Balkans is affected to the art, it trusts the art and devotes it from the bottom of the heart. In fact, Europe considers exactly the Balkans as a birth place and cradle of an art where art is supposed to be born, founded and implemented. It dues to the fact that the art is a passion raised to the level of cultural existence, a passion used for describing the being of the human and of life, a kind of passion madly adored by itself.

Among those forms of passion, the Balkans is especially fond of the new ones, where passion is not overcome yet, it is not sublimated, sophisticated, it is not made in something precious to the condition of dilution and bloodlessness. Particularly, the film itself has a special place and role in it. As an expression of dynamic way of action, as an outpouring of cine aesthetics, as an overview of the great tensions and a focus with minimal details, as a big apotheosis of the Life and



прва стапка во новото меѓусебно разбирање. Старите идентични митови и пагански ритуали полека се загубуваат во својата повторливост и чиста форма, сличните историски случки стануваат поларизирано локализирани - само уметничката страст може да ја регенерира еднаквоста на доживелицата, на значењето и на смислата и на квалитетот на егзистенцијата на истите, на оние кои од слични се загубија и, не барајќи се, мислат дека повеќе не можат да си се пронајдат.

Филмот е она што Балканот може меѓусебно да го доближи повеќе отколку што тоа реално денес е факт. Слична им е судбината на откривањето на волшебната на подвижната слика, на мајсторијата на оживувањето на настаните со своја рака и преку свое око, слични им се убавината на снимените сублимирани слики и возбудливото восхитување на мултиплицираните очи на колективитетите. Слична е неговата прикажувачка историја на големите занесни ѕвезди, судбини и дела од големите светски центри, како и на придружната музика, гестови, морални дилеми и решавања на комуникацијата со универзалните човечки категории. Слично им е возникнувањето и опаѓањето на творечките импулси во согласност со политичката стварност и со културните ревандации, со понесните идеи и ретроградните упадоци, со славата на ликовите и со гласот на ситните шикарциски историско-политички мотиви. Вкупно, слична е балканската кинематографска историја и филмска сторија.

Затоа треба да се истражува Балканот и кинематографијата - **филмот во балканскиот културен контекст.**

Една таква задача е исклучителна - според замислата, според нејзиното културно и меѓународно значење и според резултатите кои ќе се добијат. Оваа тема досега не е обработувана. Националните култури на балканските народи одделно ја истражуваа кинематографската практика и историја на своите простори, не согледувајќи ги нивните културни и творечки димензии во контекстот на поврзаноста и блискоста со другите балкански култури. Балканските кинематографии беа согледувани како затворени системи, како автохтони културни творби и процеси, евентуално беше истакнувано влијанието од некој значаен светски фактор или центар.

Новите процеси на демократизација ги отворија визиите и ги охрабрија амбициите за согледба и на блискоста на балканските култури на планот на филмот, како низ структуралистичкиот пристап на моделите на кинофикација, филмска комуникација и филмско творештво, така и низ многустраната анализа на значењето на психо-социјален план на филмот во балканските земји и на неговите пошироки културни влијанија.

Проектот „Филмот во балканскиот културен контекст“ може да биде многу значаен придонес на научната мисла кон вкупните балкански согледби и кон воспоставувањето подлабоки сознанија за сите балкански народи, заедно со воспоставувањето поблиски односи и соработка меѓу културните и научните дејци на балканските земји и градењето нови начини на научна политика и релации во рамките на Балканот.

Релевантноста на сознанијата е исто така значајна - бидејќи филмот е најпродуктивна, најактивна и највлијателна уметност на XX век, па претставува јасен одраз на сложените национални психо-социјални тенденции и е израз на културните дострели и насоки, а истовремено е поврзан со динамиката на развојот на светски план, учествувајќи во интернационалната градба и судбина на овој вид творештво. Затоа филмот е податлив не само



ces, de convulsions intimes, d'interrogations permanentes et de soutien aveugle de l'idéal — le cinéma est l'art mystique des Balkans nouveaux, en tant que féopertoir et en tant que création.

Les Balkans aiment le cinéma d'une passion chaste comme quelque chose qui est la plus intime, privée, qui n'est pas différente de leurs destins, quelque chose qui est nécessaire et qui répète la fonction des formes mythiques de la narration et de l'identification archétypale, mais qui anticipe l'émotion de l'amour sans limite, de la souffrance sans peur et de la haine sans vengeance. Ils sont la forme moderne cathartique du sentiment tragique balkanique de la vie.

C'est pour cela qu'on a tort de ne pas connaître mieux les Balkans dans l'expérience, la mémoire et la création du cinéma. Mais, cela peut devenir le premier pas vers la compréhension mutuelle. Les vieux mythes identiques et les rites païens se perdent lentement dans la répétition de la pure forme, les semblables événements historiques deviennent localisés et polarisés — il n'y a que la passion artistique qui peut régénérer l'égalité de l'expérience, de la signification et du sens et de la qualité de l'existence de ceux qui se sont perdus parmi les semblables et qui, sans se chercher, croient ne pouvoir plus se retrouver.

Le cinéma est cette chose qui peut approcher les Balkans, plus que ce qui est le fait réel aujourd'hui. Dans les Balkans sont semblables les destins de la découverte des magies de l'image mouvante, de la maîtrise de l'animation des événements par sa main et par son oeil, de la beauté des images prises et sublimées ainsi que de l'adoration émouvante des yeux multipliés de la collectivité. L'histoire de la présentation du cinéma est semblable à celle des grandes vedettes séduisantes, aux destins et aux oeuvres des grands centres mondiaux, ainsi qu'à la musique joignante, aux gestes, aux dilemmes moraux et aux solutions de la communication avec les catégories humaines universelles. L'entrelacement et la chute de l'impulsion créative leurs sont semblables tout en accord avec la réalité politique et la revendication culturelle, avec les idées séduisantes et les irruptions rétrogrades, avec la gloire des personnages et la misère des petits motifs historiques et politiques. En somme, l'histoire cinématographique balkanique et semblable à l'histoire de film.

C'est pourquoi il faut rechercher les Balkans et la cinématographie — le cinéma dans le contexte culturel balkanique

C'est un devoir extraordinaire — selon l'idée, selon la signification culturelle et internationale, et selon les résultats qu'on pourra obtenir. Ce thème ne fut jamais élaboré. Les cultures nationales des peuples balkaniques ont déjà recherché séparément le pratique et l'histoire cinématographique des espaces nationaux, sans se rendre compte des dimensions culturelles et créatives dans le contexte des liaisons et de la proximité des autres cultures balkaniques. Les cinématographies balkaniques étaient traitées comme des systèmes fermés, comme des oeuvres et des procès culturels autochtones, on soulignait éventuellement l'influence d'un facteur ou d'un important centre mondial.

Les nouveaux procès de la démocratisation ouvrent des horizons et encouragent les ambitions de traiter les cultures balkaniques sur le plan du cinéma, tant par l'abord structural des modèles de la cinématographie

the Passion in a kind of contemporary and impudent way, full of sentimentalism, reminiscences, intimate convulsions, with everlasting researching and blind sticking to the ideal - the film itself is a mystic art for the new Balkans, both as a programming and showing policy, and as a creative art as well.

The Balkans is fond of film like an innocent passion of something which is most intimate, something own, identically with Balkans' people destinies, like something which is necessary, which repeat the function of the myth retelling forms and of archetypal identifications, however, it anticipates the pure emotionalism of love without boundaries, of suffering without fear and of hate without revenge. The film itself is a kind of contemporary catharsis of the Balkans' tragic life experience.

That is why, it is not fair that the people of the Balkans does not sufficiently know each others in the field of experiencing, reminiscing and in creating the film itself. It could be its first step in the new mutual understanding. The old identical myths and pagan rituals slowly disappear in their revising and purified form, the similar historic events become localised by polarisation. It is only the artistic passion that can regenerate the equality of the same experience, of the same meaning, the sense and the quality of their existence.

Particularly, the film itself is the right thing that can make the Balkans closer then it is nowadays a factual reality. The people in the Balkans shares the same destiny discovering the magic of the moving image, the skill of reviving the events with one's own hand and own eye, they shares the similar beauty of the shooted sublimated images and records as well as the exciting thrill of the multiplied eyes of the various ethnic collectives. It is also the same with the similarity of the showing history related with the great film stars, fates and film works originating from the big world film centres, as well as with the accompanying music, gestures, moral dilemmas and with the dissolving the communication of universal human categories. Balkans' nations share the same rises and decreases of the creative impulses in accordance with the current political reality as well as with the various cultural usurpations, with the beared ideas and the retrograde intrusions, with the glory of some personalities and with the disgust of some trivial greedy historical and political motives. In totally, the Balkans' cinema history is a kind of film story.

That is why the Balkans and the cinematography should be researched as a project on The Film in the Balkans' Cultural Context.

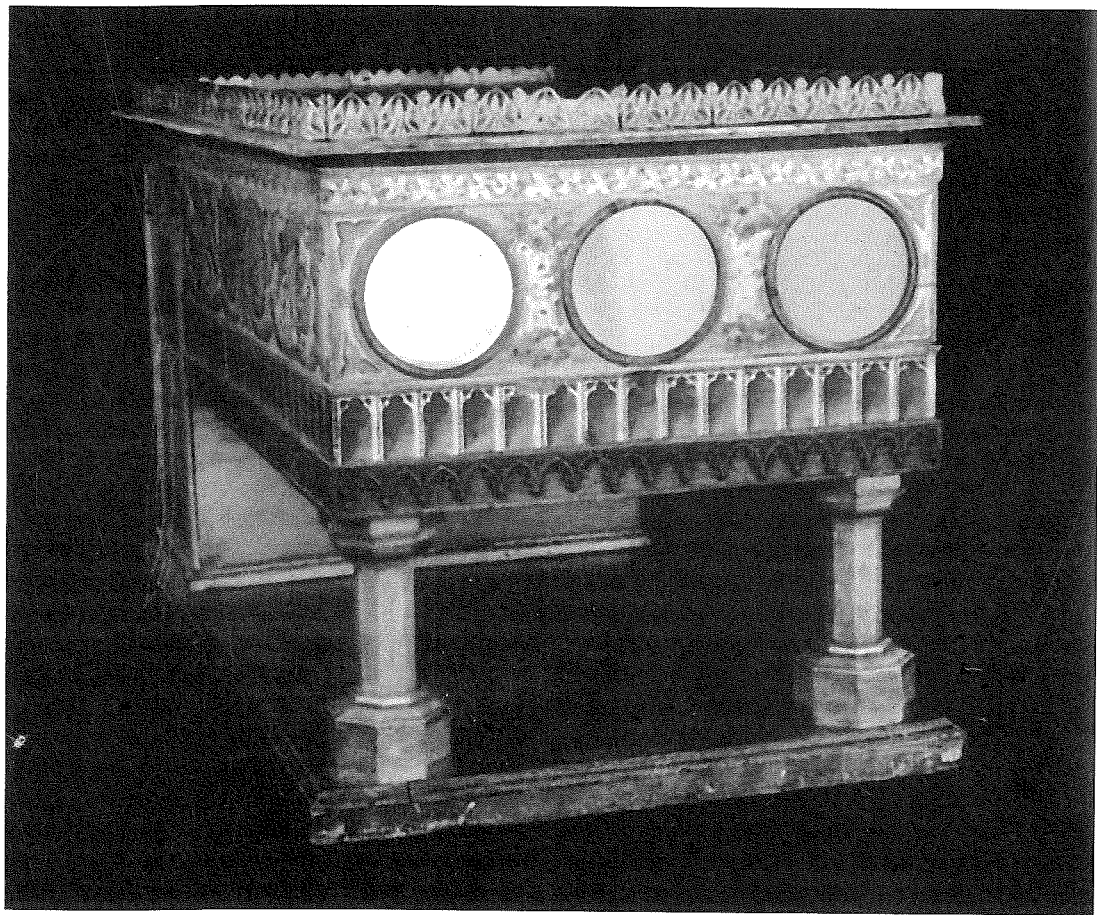
Such a task is an extraordinary one, according to its cultural and international significance as well as according to the results that should be won. This topic has not been considered so far. The national cultures of the Balkans' people have been researching only the cinematography practice and film history of their own areas, and not having considered their cultural and creative dimensions in the context of the relationship and closeness with other Balkans' cultures. Balkans' cinematographies have only been dealt with in exclusive circled systems, as autochthonous cultural works and processes. Eventually, the influence of some important world factor or centre has been underlined.

The new processes of democratisation open their visions and urge the ambitions of consideration the closeness of Balkans' cultures in the field of moving pictures through the structural attitude of the models of the

за стручно-технички филмолошки истражувања, туку и за пошироки согледби на културните контексти, националните стремежи, човечките драми и судбини, всушност, за добивање релевантна целокупна слика за човечките, моралните и духовните стремежи на епохата.

Кинотеката на Македонија е соодветна институција за ваков амбициозен проект. Таа е многу активна и доблесна наша културна и научна установа. Објавува одлично списание (околу кое се собира најширок можен круг истражувачи на филмот), има искуство и многу значајни резултати во научно-истражувачката дејност, има организирано неколку широки интернационални научни собири, има добри врски со сите кинотеки во светот, а особено со блиските (балканските), има објавено многу книги од областа на филмот и е апсолутно способна и погодна за изведување на едно вакво интердисциплинарно и интернационално истражување.

Проектот „Филмот во балканскиот културен контекст“ е извонредна научна тема; фактичноста на состојбата укажува на значењето на истражувачкиот материјал и ќе даде можност за негово експлицирање, анализа, компарирање и доаѓање до добри синтези; сериозноста на организаторот на истражувањето Кинотеката на Македонија, неговите искуства и врски со соодветните институции и личности во балканските земји и



graphie, la communication et la création cinématographique, que par les analyses multiples de la signification du cinéma sur le plan psycho-social des pays balkaniques et ses influences culturelles.

Le projet "Le cinéma dans le contexte culturel balkanique" peut donner une contribution très importante à la pensée scientifique pour toute la vue balkaniques, pour approfondir les connaissances entre les peuples balkaniques, pour nouer des relations et des collaborations plus proches entre les créateurs culturels et scientifiques des pays balkaniques, pour trouver des nouvelles voies de la politique scientifique et des relations dans les Balkans.

L'utilité des connaissances est aussi très importante — étant donné que le cinéma est l'art le plus productif, le plus actif et avec la plus grande influence du XXe siècle, il est aussi un reflet clair des tendances compliquées nationales et psycho-sociales et une expression des apports culturels, mais il est aussi lié avec le dynamique de développement sur le plan mondiale, et il prend part à la construction et au destin international de ce genre de création. C'est pourquoi le cinéma est prenant non seulement pour des recherches filmologiques professionnelles techniques, mais aussi pour un plus large traitement des contextes culturels, des tendances nationales, des drames et des destins humains, enfin, pour avoir une image importante des tendances humaines, morales et spirituelles d'une époque.

La Cinémathèque de Macédoine est une institution convenable pour ce genre de projet. C'est une institution scientifique et culturelle très active et vertueuse. Elle publie un bon magazine (un grand cercle des chercheurs de cinéma y prend part), elle a une expérience et des résultats importants dans les activités scientifiques et de recherches, elle fut l'organisateur des scientifiques colloques internationaux, elle publia un grand nombre de livres du domaine de cinéma et elle est absolument capable et convenable d'entreprendre une recherche interdisciplinaire et internationale de ce genre.

Le projet "Le cinéma dans le contexte culturel balkanique" est un thème scientifique extraordinaire; la facilité de l'état montre la signification du matériel de recherche et donnera la possibilité de l'expliquer, de l'analyser, de le comparer et de le synthétiser. L'organisateur de cette recherche, la Cinémathèque de Macédoine, par son expérience et ses relations avec des institutions et des personnes respectives des pays balkaniques donne des garanties que cette recherche des cinématographies nationales des pays balkaniques obtiendra des résultats importants et comparables; le thème promet des intéressants résultats scientifiques qui seront utilisés sur le plan culturel et politique, mais tout d'abord sur le plan de l'amélioration des connaissances et des relations mutuelles des peuples balkaniques.

Donc, le cinéma s'imposera d'une manière nouvelle dans l'internationalisation et dans l'actualisation des Balkans, pour avoir des impulsions du domaine scientifique de la filmologie pour se connaître mieux mutuellement et pour nouer des liaisons émotionnelles. Il n'y a pas la description plus précise de la puissance de l'art du cinéma, ni la meilleure fonction de la culture cinématographique que celles-ci. □

establishment of movie theatres, the cinema communication and film creation, as well as consideration through the various points of view analysing the significance of the psycho and social level of the film in the Balkans' countries and its wider cultural influences.

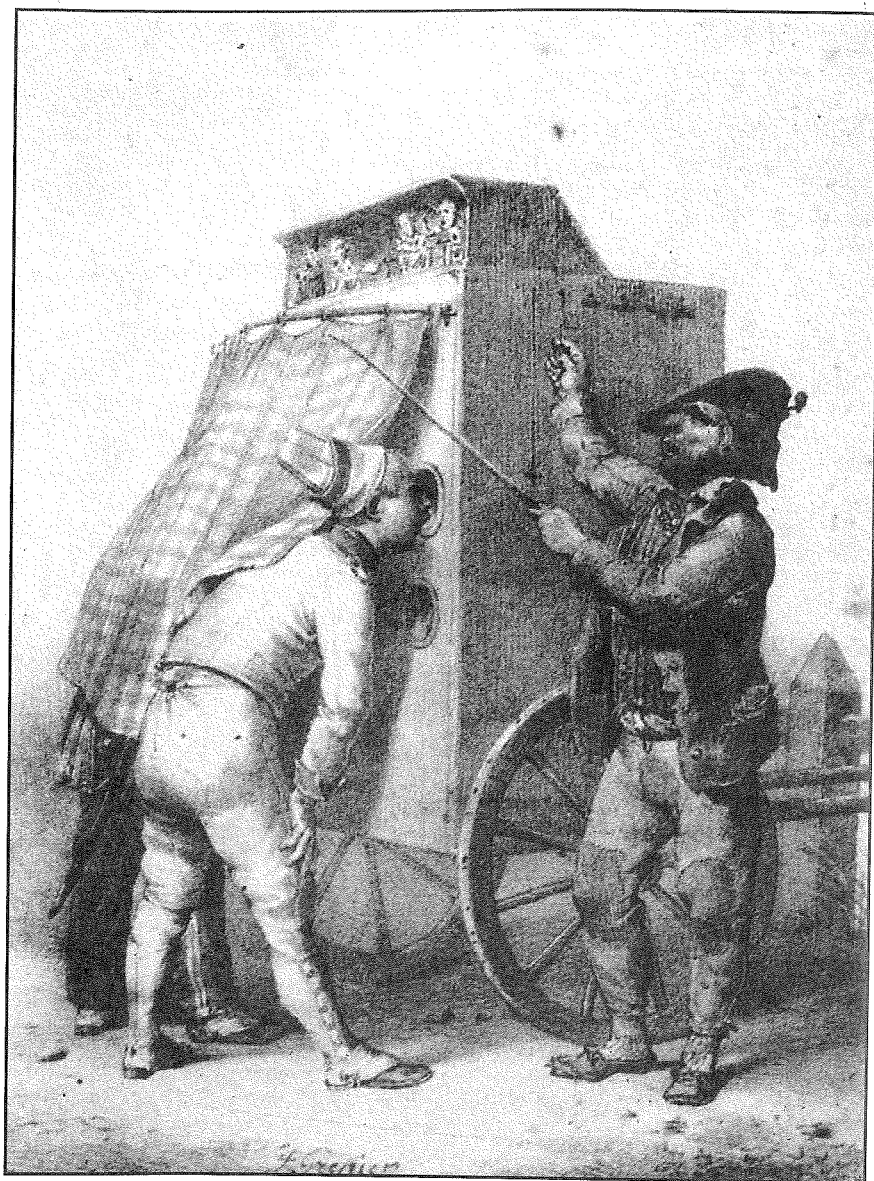
The project "The Film in the Balkans' Cultural Context" could be very important contribution for the scientific attitude towards the entire Balkans' considerations and towards establishing more profound knowledge for all Balkans' people, including the creation of closer relations and cooperation among the cultural and scientific workers of the Balkans' countries as well as establishing new ways of a scientific policy and relations all over the Balkans.

Also the relevant knowledge is very important as the film is the most productive, most active and influential art of the 20th century. It is a reflection of the complex national psycho and social tendencies as well as it is an expression of the cultural accomplishments and directions, and simultaneously, it is connected with the dynamics of the development on the world level, taking part in the international creation and fate of such a kind of creativity. The moving picture itself is flexible not only for such a professional and technical cine aesthetically researching, but also, for wider realising of the cultural contexts, of the national aspiration, of the human dramas and fates, in fact for getting a relevant and entire insight into the human, moral and intellectual aspiration of the epoch.

The Cinematheque of Macedonia is a quiet a suitable institution for such an ambitious project. The Cinematheque is our active and virtuous cultural and scientific institution. The Cinematheque publishes an excellent magazine - KINOPIS (which gathers the widest possible circle of film researchers), it is an experienced institution, achieving significant results in the scientific and researching activity, having organised several international scientific meetings, accomplishing relations and good cooperation with the other cinematheques and film archives world wide and especially with the neighbouring (Balkans'). The Cinematheque has published a number of books on the various film topics and is absolutely capable and suitable for taking such an interdisciplinary and international researching.

The project "The Film in the Balkans' Cultural Context" is an extraordinary scientific topic; the factuality of the circumstances points out the meaning of the researching material which will enable its explication, analyses, comparison and accomplishment of successful syntheses. The seriousness of the organiser of this researching, The Cinematheque of Macedonia, its relation with the adequate institutions and personalities among the Balkans' countries and further on, proves a guarantee that it would be achieved relevant and comparable results during researching the national cinematographies of all Balkans' countries. The topic itself promises that the achieved interesting and scientific results could be used either in the cultural or in the political levels, and above all, they will promote the knowledges and the mutual relations among the Balkans' people.

In that way, the film in the Balkans even in new way will interweave in its international and contemporary appearance - the impulses for its better knowledge and emotional connecting will originate exactly from such a scientific field of the filmology. There is no more appropriate description of the power of art of film itself, neither better function of the film culture. □



пошироко дава гаранција дека ќе се добијат релевантни и компарабилни резултати од истражувањето на националните кинематографии на сите балкански земји; а самата тема ветува дека ќе се добијат многу интересни научни резултати, кои можат да се користат и во културната и во политичката сфера, а пред сè ќе ги унапредат сознанијата и меѓусебните врски меѓу балканските народи.

Така, филмот на Балканот и на нов начин ќе се вмеша во неговата интернационализација и осовременување - од научното поле на филмологијата да дојдат импулсите за неговото подобро меѓусебно спознание и емоционално поврзување. Нема поточен опис на моќта на филмската уметност, ниту подобра функција на филмската култура од тие две. □

КИРИЛ ПЕТРОВ - ПИОНЕР НА ФИЛМОТ ВО БУГАРИЈА

К

□□□□□□□□□□□□□□

Кога ќе влезете во фоајето на кинотечното кино во Софија, меѓу познатите и популарните снимки и имиња на пионерите на филмот во Бугарија стои и еден портрет на непознат човек за широката публика. Снимен во профил, кој го оцртува неговиот орлов нос, а од лицето му зрачи достоинство и увереност. Тоа е снимката на Кирил Петров Перфанов. До скоро тоа име не говореше ништо за киногледачите. За првпат името на тој кинодеец се појави во програмите на кинотечното кино во годината, кога Бугарската национална кинотека организира целосна ретроспектива на бугарското филмско творештво по повод одбележувањето на 1300-годишнината од основањето на бугарската држава. Во таа панорама беа проследени сите пројави на Кирил Петров во областа на филмот.

И така, кој е Кирил Петров?

Роден е во Панаѓуриште во 1890 година, во семејство на сиромашен занаетчија, а мајка му има далечно македонско потекло. Немаштијата ја принудила фамилијата во 1896 година да се исели во Књажево - квартал на Софија, кој се наоѓа во пазувите на плани-



Кирил Петров

ната Витоша. На двај 13-годишна возраст е запишан како дете-воспитаник во Школата за резервни офицери во Књажево - квартал на Софија. Во 1903 година кога се одржувале воени маневри на Школата на Шипка, од зградата на касарната на питомците исчезнуваат 80 пушки манлихери. Подоцна ќе се покаже дека во тоа дело е вмешан младиот ученик Кирил Петров и неговиот вујко, капетанот Азманов. Пушките им биле предадени на македонските револуционери, кои го подготвувале Илинденското востание.

„На 17. февруари во текот на ноќта, од училиштето на резервните потпоручници биле украдени 96 пушки. Таа е втора кражба: во текот на есента исто така беа украдени 46 пушки од магацинот на 6-от полк. Авторите на тие две дрски кражби не се откриени. Од 18. февруари наваму воените власти и полицијата прават детаљни истраги: во Књажево и во Владаја ги претресле речиси сите куќи, направени се претреси и по околните села, но и досега не се откриени никакви траги и индиции.

И двете кражби се припишуваат на патриотски пориви. Какви и да се поривите, ние сме огорчени од таа кражба. Македонско-Одринското ослободително дело почива на сочувството и сострадањето на слободните Бугари. А неспорно е дека таквите дејствија ја подриваат почвата на сочувството и влеват заладување со нашите поробени браќа во Македонија и Одринско. Со крадењето на неколкуте десетици пушки не може да се ослободи нашата поробена татковина, и ѝ се прави голема штета. Освен тоа, таквите дејствија им нанесуваат штети и непријатности на задолжените лица и војниците.

Ете зошто ние ги осудуваме таквите дејствија, какви и да се побудите“.

(Весник „Реформи“, бр.48, Софија, од 5.03. 1903 година), „Кражба на пушки“)

За време на Балканската војна е доброволец. Ветеран на македонско-одринското здружение на доброволци и негов претседател, а потоа и почесен претседател до годината на неговата смрт - 1979 година.

Кирил Петров е уредник и издавач на филмското списание „Кинозвезда“. Пионер е на филмската дистрибуција и еден од првите пропагатори на филмот во Бугарија.

Сценарист, режисер, снимател и продуцент на 10 документарни филмови. Продуцент на 3 играни филма. Сценарист на 2 незавршени играни филма. Режисер на еден незавршен игран филм.

Организатор на снимањето на пристигнувањето на партизанската чета на Чапај во железничката станица Белево на 9. септември 1944 година.

При објавувањето на Балканската војна Кирил Петров е на 22 години. Останал надвор од регрутните списоци, бидејќи не ја имал отслужено воената служба, тој се јавува пред бироата за регистрирање на доброволци и се вклучува во Единаесеттата серска дружина, којашто зема учество во сите борби на ослободителната војна. Во најдолго памтење во животот на младиот панаѓуриштанец ќе останат 8-дневните битки кај Одрин (Едрене), во кој е извојувана победата над корпусот на Јавер-паша. За покажаната одлична борбена дисциплина и самопожртвуваност во борбите Кирил Петров е удостоен со воени одликувања, меѓу другите и со орденот „За заслуги кон бугарската армија“.

Кирил Петров е еден од основачите на Сојузот на Македонско-одринските ослободителни друштва во текот на 1932 година и долги години работи како негов претседател, а подоцна и како негов почесен претседател, кој до последниот здив ги пропагира патриотскиот подвиг и самопожртвуваноста на своите воени другари, катадневно ги решава прашањата на организирањето и лечењето на болните, држи предавања и објавува статии за македонските поборници.

На 20. мај 1920 година во Пловдив започнува да излегува списанието „Кинозвезда“ - издание за филмска литература и филмска уметност. Уредник и сопственик на тоа издание е Кирил Петров, кој во таа дејност е потпомаган од актерот Иван Георгиев и писателот Васил Павурчиев, кој пишува под псевдонимот „Васка П“.

Од 1925 година списанието започнува да излегува веќе во Софија кога станува орган на кооперацијата „Кинофилм“. Во тој вид „Кинозвезда“ суштествува до 1929 година. Во тоа издание, едно од најдобро уредуваните филмски изданија во Бугарија во тие години, печатат статии видни претставници на бугар-

ската интелигенција како Николај Рајнов, поетесите Дора Габе и Елисавета Багряна, актерките Елена Снежина и Марта Стаматова. Во списанието издавано од Кирил Петров за првпат започнуваат да се печатат материјали и информации за дотогаш непознатиот советски филм. Во текот на 1923 година во „Кинозвезда“ се поместени неколку материјали за документарниот филм во СССР - за филмот на Есфир Шуп „Русија на Николај II и Лав Толстој“. На страниците на тоа списание за првпат се соопштува дека во Москва се создава музеј на рускиот и советскиот филм - основите на идниот „Госфилмфонд“. Поместени се и неколку теоретски статии на Аркадиј Аверченко.

Често строгата цензура спречувала не само одделни материјали, туку и цели броеви, којашто ги предизвикувала протестите на издавачот Кирил Петров. За да не ја открие вистината пред своите читатели многупати при прекинувањето на издавањето на „Кинозвезда“, во следниот број редакцијата соопштувала, дека тоа се должи „на технички причини“.

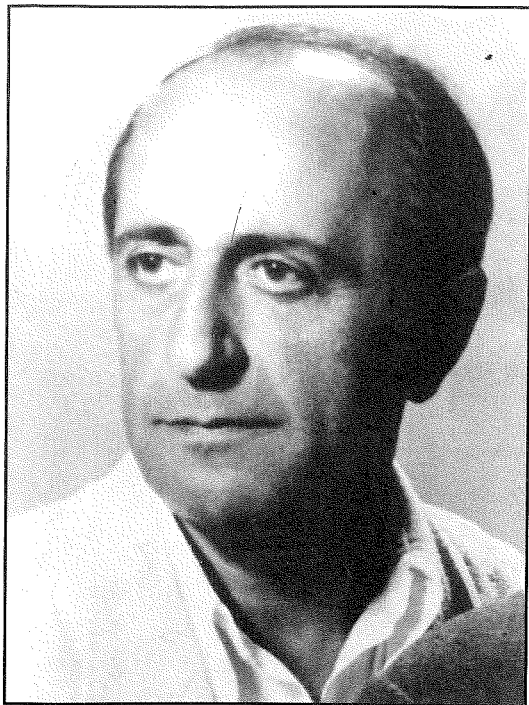
Погрешно би било да се мисли, дека списанието „Кинозвезда“ било само едно информативно издание, кое ги задоволувало вкусовите и интересите на широката публика за вестите и пикантните подробности од филмскиот свет и животот на филмските ѕвезди. Тоа бргу се наложува како најдобро уредувано филмско списание во Бугарија, коешто ги одразувало и поткрепувало низа животни важни тенденции во развитокот на бугарскиот кинематографски живот. Така, на неговите страници се лансира идејата за професионално организирање на службениците и работниците во кинотеатрите, а исто така и за формирање на Сојуз на кинооператорите (изведувачи на филмски проекции) во Бугарија. Кога се има предвид дека Кирил Петров својата работна дејност ја започнува како помошник-прикажувач, (тогаш нарекувани кинооператори), тој многу добро ги познавал тешките услови на работата, како и неопходноста од заштита на законските права на таа најважна категорија вработени во кината. По иницијатива на Кирил Петров кон крајот на 1920 година во Софија се свикува основачко собрание на коешто присуствуваат најистак-



Кадар од филмот „Весела Бугарија“ (1928)

натите претставници на тој професионален слој, а исто така и на помладите нивни колеги. За своето 25-годишно суштествување тој сојуз неуморно ги заштитува интересите на кинооператорите.

Во 1907 година Кирил Петров започнува да работи во едно од многубројните патувачки кина, кое што ги обиколувало градовите и селата низ Бугарија. Подоцна се вработува во првиот постојан кинотеатар во Бугарија - софискиот „Модерен театар“. Тој пројавува исклучителна трудељубивост, упорност и љубов спрема избраната професија. За кусо време тој ги научил подробностите на занаетот, се збогатува и од 1920 година станува изнајмувач и директор на пловдивското кино „Модерен театар“. Киното било во непосредна близина на клубот Работничка партија, и за да привлече повеќе гледачи во салонот цените на билетите му биле значително пониски од другото пловдивско кино „Екзелсиор“. Таму работниците ги одржувале своите собранија и масовни пројави. Затоа и киното „Модерен театар“ било прочуено во Пловдив како „народно кино“.



Борис Грезов

Кога салонот на „Модерен театар“ во Пловдив е земен од општината и даден на драмскиот театар во градот, Кирил Петров го изнајмува најголемото кино во Пловдив „Екзелсиор“ и е негов директор до национализацијата на кината во 1948 година. Како израз на општествено признание во киното „Екзелсиор“ се организира бенефис на Кирил Петров на 26. март 1922 година на кој што се одбележала 15-годишнината од неговата дејност во кинематографскиот живот.

Кирил Петров е иницијатор и за свикувањето на основачкиот конгрес на Сојузот на киносопствениците во Бугарија на 10. септември 1924 година во Велико Трново. Тој конгрес е свикан бидејќи изникнала неопходноста од обединување на настојувањата на заинтересираните страни за натамошен плодотворен развој на бугарските кина и на бугарскиот филм. Сојузот на киносопствениците ги изразува тогашните интереси на ситните сопственици на киносали, особено на оние од провинцијата, коишто страдале од необично тешките даночни придонеси и високите такси за изнајмување на филмови. Непосредниот

резултат од создавањето на Сојузот на киносопствениците е и формирањето на првата потрошувачка и производствена кооперација во Бугарија - „Кинофилм“ на 8. декември 1924 година, чии што основачи се Кирил Петров и Коста Коев. Кооперацијата имала цел да го уредува увозот на филмови и нивното издавање под наем со минимални такси на сопствениците на кина, како и општата реклама на филмовите од репертоарот.

Во продолжение на 4 години кооперацијата „Кинофилм“, покрај засилената дејност соучествува и во производството на бугарски документарни и играни филмови. Кирил Петров ја врши должноста директор на кооперацијата без надоместок. Тој обид за поопштествување на една област од бизнисот на масовната забава во Бугарија во оние години го потпомагала развојот на бугарското филмско производство.

Во своите спомени датирани од 14. март 1969 година и поместени во списанието „Кино“ бр. 2/1996 самиот Кирил Петров посведочува за следново: „Наспроти тешкотиите кооперацијата го реализира филмот ВЕСЕЛА БУГАРИЈА - филмска комедија - гротеска, по сценарио на Димитар Панчев и со учество на артистите: Мими Балканска, Борис Руменов (Борју Зевзекот), Никола Балабанов, Мара Фратева, Борис Пожаров, Коста Арменов и други. Во филмот учествуваа и многу други познати личности во метрополата како Кокон Харизанов, Димитар Тодоров-Даскалот, Атанас Николов-Телефончето и други. Режисер на филмот беше Борис Грезов, а снимател Валтер Андерс, личен пријател на режисерот. Со тој филм-сатира се исмејуваа и истакнуваа маните на општината на метрополата, на некои министри и други општественици. Општината на метрополата ги согледува моментите на „жестоки“ мајтапи и со управата на Софија ѝ издава наредба на командата да бидат исечени цели 600 метри од филмот. Бев повикан на испитување во својство на директор на кооперацијата. Во сведочењата изјавив дека филмот е безрезервно одобрен од цензорската комисија. Во тонската копија повторно ги поставивме исечените сцени. Прикажувањето на филмот продолжи со голем успех. Авторите беа имале среќна идеја да создадат филмска гротеска за жи-

вотот во метрополата, во којашто хероите биле познати лица на општеството, кои се играа самите себеси. Кој можеше да си го претстави Борју Зевзекот како премиер, Кокон Харизанов како министер на деликатните работи и Борис Пожаров како министер на пијачите. Но како и многу други бугарски иницијативи и културни пројави во уметноста и тие не можеа да се задржат подолго време поради злобата и зависта, кои што се ширеа меѓу луѓето."

Дејноста на кооперацијата „Кинофилм“ постојано била подложувана на тешкотии и пречки. Во 1929 година таа е ликвидирана кога заедно со тоа престанува да излегува списанието „Кинозвезда“, како орган на кооперацијата.

Во првите летни денови на 1933 година Кирил Петров организира гостување во Бугарија на веќе популарната германска артистка во земјата, Евелина Холт. Тоа било по повод прикажувањето на нејзиниот филм КОГА НАСТАПУВААТ ГОДИНИТЕ ЗА ЛЈУБОВ по екраните на бугарските кина. Во Пловдив бил приреден свечен пречек на русокосата, мило-

видна артистка од втора категорија. Таа го посетила спектаклот на пиесата „Ревизор“ во пловдивскиот драмски театар. По претставувањето Елвина Холт ја испеала на чист бугарски јазик народната песна „Богдане, Бог да те убие“. Вечерта на 7. јуни 1933 година на премиерата на нејзиниот филм, Елвина Холт се појавила пред егзалтираната публика на киното „Екзелсиор“ и пак го повторила исполнувањето на бугарската народна песна, по кое на бугарски јазик рекла: „Јас ја сакам Бугарија!“ Намерата на Кирил Петров била да сними игран филм по поемата на Пенчо Славев „Неразделни“ со учество на Елвина Холт во главната улога, но при договарањето на условите за реализацијата на филмот не била постигната согласност со германската страна и со самата артистка.

Во текот на 1933 година во Бугарија се подготвува чествувањето на 30-та годишнина од Илинденското востание. По тој повод активниот деец за независноста на македонскиот народ Кирил Петров, за потребите на јубилејните свечености, го подготви и сними документарниот филм ИЛИНДЕНСКА ЕПО-



Кадар од филмот „Искупување“ (1946 - 1947)

ПЕЈА. За тоа сведочи пловдивскиот дневен весник „Борба“ (број 3675 од 1.08.1933 година) во кој можеме да прочитаме: „На 2. август, кога е денот на Илинденското востание, во црквата „Света Марина“ во Пловдив ќе се отслужи панихида за паднатите борци-револуционери. Дотогаш во киното „Екзелсиор“ ќе се прикажува секој ден филмот ИЛИНДЕНСКА ЕПОПЕЈА - слики од Илинденското востание со сите револуционери, паднати во борбите при исполнувањето на својот долг спрема татковината“.

За филмот на Кирил Петров, ИЛИНДЕНСКА ЕПОПЕЈА, нема потврдени податоци, ниту дека е без трага загубен, ниту дека е зачуван досега. Истражувањата по тоа прашање продолжуваат и укажуваат дека со него се јавува првиот дисидентски, антиофицијален филм во историјата на бугарската кинематографија. Против тој филм официјалните власти војуваат и го одминуваат со молчење поради конјуктурни причини, главно, за да не се дразнат круговите на власта во тогашна Југославија. Во текот на 1933 година влас-

тите (во Бугарија - з.н.) го забрануваат честувањето на 30-та годишнина од Илинденското востание. Заедно со тоа на 1. август левите организации во Бугарија го насочуваат честувањето на некаков „ден на работникот“, кој е осуетен и минува без особено општествено внимание, но тоа се случува точно еден ден пред 2. Август - денот на востанието во македонските земји. За да противдејствуваат, официјалните власти од своја страна, поткрепени од партиите на мнозинството во парламентот, организираат одделно специјални свечености во планинското гратче Котел, за откривање на споменик на таму родениот бугарски револуционер Георги Сава Раковски. Големите дневни весници, особено официозите на властите, годишнината на Илинденското востание ја одбележуваат со кратки статии, напишани со најопшти и замаглени определби. Така се стигнува до општественото омаловажување на тој датум. И затоа е дотолку поголема заслугата на Кирил Петров, дека тој не само што е продуцент и автор на филмот ИЛИНДЕНСКА ЕПОПЕЈА, чиј што



Кадар од филмот „Испитување“ (1943)

снимател е познатиот бугарски фотограф Минко Балкански, туку е и распространувач на филмот. Во Пловдив и блискиот до него Асеновград достоин е одбележано празнувањето на Илинденското востание. Авторот на овие редови пред повеќе од 15 години ги предаде во архивите на Бугарската национална филмотека монтажните листи на повеќето документарни ленти снимени од Кирил Петров. Меѓу нив беше и листата со описи на кадрите на филмот ИЛИНДЕНСКАТА ЕПОПЕЈА, текстот кон него (сценариото - з.н.) и каква музика била исползувана при озвучувањето на филмот. Ако денес се заинтересираме не можеме да дознаеме каде се сега тие драгоцени вторични извори за едно важно дело за историјата на македонскиот филм.

Тој факт ниту ја одрекува можноста филмот да е уништен, ниту категорично потврдува дека некаде тој се чува. Зошто мислењето ми се раздвојува така на два спротивни пола? - Затоа што Кирил Петров му ги предал на Државниот филмски архив во текот на 1948 година - годината на национализацијата на филмската индустрија и дистрибуцијата - сите свои филмови. Тогаш таа институција се викала Киномузеј и била раководена од пионерот на бугарскиот филм - режисерот Васил Гендов. Дотогаш Кирил Петров скрупулозно ги чувал сите изворни материјали (негативите) што се наоѓале кај него, како и тонските копии на речиси сите свои филмови. Предавањето на материјалите во Киномузејот се случило доброволно од страна на нивниот сопственик, без притисок на властите. Сопственикот на тоа непроценливо национално филмско богатство бил вистински професионалец и ја разбираше нивната архивска историска вредност и самиот решил, дека филмовите најдобро ќе се чуваат и зачуваат за поколенијата, имено во една специјализирана организација за чување на стари филмови. Ако имаше некаков филм со наслов ИЛИНДЕНСКА ЕПОПЕЈА, тогаш тој неодминливо би бил каталогизиран од страна на соработниците на филмотеката и сега неговото досие ќе беше познато. Сите пребарувања од моја страна се покажаа безрезултатни. Од друга страна едно логично просудување нè наведува на следниов заклучок: како така тој добар стопан на своето филмско творештво дозво-

лил да биде загубен, или уште полошо уништен таков ценет за него филм за Илинденското востание, за кого тој оделил средства, време и творечки сили, за да го создаде точно во еден јубилеен ден за македонските борби - 2. Август 1933 година? Пројавувајќи историска свест, Кирил Петров не би требало да дозволи точно тој филм да биде без трага изгубен. Затоа секој заклучок за судбината на ИЛИНДЕНСКАТА ЕПОПЕЈА би следувало да биде претпоследен. Моите истражувања во таа област продолжуваат и при едни нови факти и информации, првото што ќе го направам е тие да станат сопственост на широката општественост и на специјалистите во областа на кино-архивската дејност во Република Македонија.

На крајот на 1938 година во Софија се завршува изградбата на кинотеатарот „Балкан“, кој по својата архитектура, внатрешната уреденост и техничката опрема е признат за најдобар киносалон не само во Бугарија, туку и на целиот Балкански Полуостров. Управниот совет на осигурителното друштво „Балканживот“ сопственик на зградата, го поканува Кирил Петров за изнајмувач. Тој од своја страна основа соборно здружение „Балкан“, кое имало цел да го експлоатира кинотеатарот, да купува странски филмови и да произведува бугарски филмови.

На 11. октомври 1941 година во Пловдив свечено се отвора кинотеатарот „Балкан“. Киното било сопственост на двата солидни киносопственика Кирил Петров и Лука Тодоров. Во техничкото опремување на киносалонот биле вложени значителни средства - особено во усовршувањето на проекционата опрема и звучните инсталации, мебелирањето и уредувањето на фоајеата и бифеата.

Во текот на 1940 година Кирил Петров создава собирно друштво „Светлина“, за експлоатација на киносали. Во периодот од 1940 до 1942 година заедно со Лука Тодоров, Кирил Петров станува партнер (кооперант) со сопствениците на скопското кино „Уранија“. Во тој период тој води грижа да се збогати репертоарот на најголемото кино во Скопје со нови наслови увезени од САД, Франција и Унгарија. Негова е заслугата и за прикажувањето, по првпат на македонскиот екран, на советскиот филм ВРАТИ МИ ЈА ЛЪУБОВТА (МУ-

ЗИЧКА ИСТОРИЈА, режисер Александар Иванскиј, 1940 година), кој што имал голем успех кај публиката.

Додека беше жив имав неколку средби со Бај Киро - како што го викавме ние помладите почитувачи на киното. На влезната врата на неговото живеалиште во Драгалевци, кварт на Софија во пазувите на планината Витоша, стоеше мал натпис на метална плочка: „Кирил Петров - режисер-снимател“. Во тој натпис имаше гордост и сознание дека тој вложил нешто од своите знаења, труд и преродбенички пламен во развојот на бугарската филмска уметност во нејзиниот пионерски период. За таа своја дејност Бај Киро зборуваеше со особена страст. Тоа не беше самофалба на престарениот ветеран, чии спомени не можат да бидат побиеени. За разлика од многу други бугарски кинематографи кои создавале во периодот пред 1944 година и не зачувале ништо или речиси ништо од своите филмови, тој човек ги беше сочувал во многу добра состојба и ги беше предал доброволно и без надоместок во депоата на Бугарската национална филмотека. Едно време авторството на некои од документарните филмови на Кирил Петров беше оспорувано од историчарите на филмот. Во издаваните месечни билтени на кинотечното кино - Софија беше посочено дека Бај Киро е автор само на два од прикажаните филмови во панорамата на бугарскиот филм до 1944 година.

Со сознанието дека преземам голема одговорност спрема историографијата на бугарскиот филм, сметам дека Кирил Петров е автор на 12 документарни филмови, кои што ги наведувам по број како прилог кон напишаното од мене. Зошто се ангажирам толку категорично? - Најнапред зашто сите тие филмови беа зачувани и предадени во кинотека-та од Кирил Петров. Во библиографијата на тие филмови нема посочени други автори - сниматели, режисери и продуценти освен Кирил Петров. Во своите автобиографски белешки од коишто има фотокопии во Бугарската национална филмотека, тој сосем точно и јасно ги посочува насловите на тие филмови како негови творби, раскажува за условите при нивното снимање со низа подробности, кои се потврдуваат при гледањето на односните филмови. Кај Кирил Петров (а по смртта

во кинотеката) постојат зачувани монтажни листови и нумери на музичките инсерти за нив. Така, на пример, Кирил Петров соопштува дека документарниот филм БОТЕВАТА ЕПОПЕЈА (или ТОЈ НЕ УМИРА) бил озвучен со апаратура конструирана од бугарските тонски оператори Кирил Попов и Георги Парлапанов, којашто подоцна ќе биде исползувана при тонското оформување на редица други бугарски играни и документарни филмови.

Триминутната лента ПРАЗНИК ВО ПЛОВДИВ ја регистрира манифестацијата низ улиците на градот. Камерата стои на општ план на „главната улица“, кога на преден план минуваат манифестантите, главно деца и ученици, а во дното на кадарот се гледа фасадата на киното „Екзелсиор“, чиј директор тогаш е Кирил Петров.

По повод 30 години од Илинденското востание - во 1933 година Кирил Петров реализира една своја творечка мечта - да создаде филм посветен на борбите на македонскиот народ за ослободување. На 6. август 1933 година на екранот на пловдивското кино „Екзелсиор“ е свечената премиера на филмот ИЛИНДЕНСКА ЕПОПЕЈА, чиј продуцент, сценарист, снимател и режисер е Кирил Петров. Исконската љубов спрема судбината на Македонците е главниот двигател на неговата творечка енергија, вдахновеност и преродбена желба да се создаде филм во кој ќе ги овековечи подвизите и славата на сите македонски револуционери. Филмот, макар што бил во нема верзија, бил придружуван од специјален хор и оркестар, кои исполнувале народни песни и музика од македонските земји. Печатот во Пловдив и другите градови на Бугарија го одбележале успехот на тој филм, кој бил гледан со огромен интерес од македонската емиграција.

Во 1942 година Бај Киро во својство на директор на кинотеатарот „Балкан“ влегува во врска со унгарската фирма „Хорват-филм“ и води преговори за снимање на еден заеднички бугарско-унгарски филм. Така се јавува на екран филмот ИСПИТУВАЊА (во унгарска верзија СЛУЧАЈ). Освен што е продуцент Кирил Петров е и директор на продукцијата, кој вложува сили да го обезбеди учеството на видните бугарски артисти Крстју Сарафов, Иван Димов, Борис Ганчев, Надја Нождарова,

Лили Попиванова и Стојан Коларов. Тој има заслуга што останал регистриран на филмската лента ликот на патронот на бугарската театарска и филмска академија Крстју Сарафов.

По неговото сценарио, пак во бугарска и унгарска верзија, Кирил Петров го подготвува во 1943 година снимањето на филмот ИВА САМОВИЛА. Поради тешките бомбардирања на Софија и паричните тешкотии продукцијата е замрзната и останува незавршена, а сите негативи се предадени во кинотеката.

Со името на Кирил Петров е поврзан и уште еден обид да се создаде бугарски игрален филм - овојпат во 1946 година. Тогаш тој го пишува и го предава за одобрување сценариото на филмот ИСКУПУВАЊЕ (ВО ВИОРОТ НА ЖИВОТОТ). Тогашното Министерство за пропаганда и Сојузната контролна комисија издаваат уверение број 1450 од 4. април 1946 година со кое го дозволуваат снимањето на тој филм. За режисер е поканет Борис Грежов, како помошник на режисерот Румен Герчев, сниматели се Васил Холиолчев и Симеон Симеонов. За исполнување на улогите се ангажирани Борис Михајлов, веќе со искуство од учеството во редица германски филмски продукции, Константин Кисимов, Цено Кандев, Елена Хранова и тогашното дете Христо Руков - денес ректор на Националната академија за театарска и филмска уметност „Крстју Сарафов“. Поради недостиг од средства и веќе крајно тешките услови за реализација на филмови, продукцијата останува незавршена. Негативите се чуваат во Бугарската национална филмотека.

Нашиот поглед кон личноста на Кирил Петров би бил нецелосен, ако не се спомне „свездениот миг“ во неговиот живот. Многу се пишувало и зборувало за уникатните кадри кои го покажуваат слегувањето на партизаните од четата „Кочо Честменски“ во железничката станица Белово, на чело со командирот Александар Пиопонков-Чапај. Тие слики настанале по предлог на писателот Крум Велков, кој тогаш е кмет на селото. Тој го наоѓа Кирил Петров, кој е евакуиран во Белово и му ги открива претстојните настани. Кирил Петров од своја страна го наоѓа снимателот Георги Парлапанов, кој ги правел снимките за игралниот филм РОСИЦА. Двајцата го снимаат

настанот, кој станал амблем за означување на борбата на бугарскиот народ против фашизмот. Бај Киро со возбудување ми раскажуваше за мигот, во кој мајката на Чапај, овај успеала да се провере меѓу развеселеното мнозинство и да го бакне милото чедо. Но снимателот Парлапанов му кажал дека камерата не била фокусирана. Тогаш Кирил Петров ја враќа мајката кон синот и при вториот дубл веќе тој трогателен и радосен миг бил регистриран на филмската лента.

За да се види и почувствува високо благородната и полезна дејност на тој висински преродбеник во областа на филмот ќе споменам уште еден факт. На 13. јануари 1946 година се организира јубилејно чествување на 35-годишнината од кинематографската дејност на пионерот на бугарскиот филм Васил Гендов. По предлог на Кирил Петров се собираат потписи за собирање средства за санирање на тешката финансиска положба на доајенот. Собрана е сума од 132.000 лева по тогашниот курс, која со потпис му е предадена на Васил Гендов. Поминувајќи сложен, долг и интересен пат во филмот, Кирил Петров со право зазема видно место меѓу пионерите на бугарската кинематографија. □

превод од бугарски:
Б. Ноневски

ФИЛМОГРАФИЈА НА КИРИЛ
ПЕТРОВ

1. ГОЛЕМАТА ПАРАДА НА
ПЛОВДИВСКИОТ ГАРНИЗОН ПО
ПОВОД ПРАЗНИКОТ НА
ОРДЕНОТ „СВЕТИ ГЕОРГИ“
(„ПРАЗНИК ВО ПЛОВДИВ“)
Сценарио, режија, снимател,
продуцент и дистрибутер: Кирил
Петров

Премиера на 4. јуни 1926 година
во кино „Екзелсиор“ - Пловдив
Зачувана кинотечна копија во
Бугарската национална филмоте-
ка - 1 чин, 60 метри позитив.

2. СВЕЧЕНОСТИ ВО ПЛОВДИВ
ПО ПОВОД 50 ГОДИНИ ОД
АПРИЛСКОТО ВОСТАНИЕ
Премиера на 4. јуни 1926 година
во киното „Екзелсиор“
Сценарио, режија, продуцент и
дистрибутер: Кирил Петров
Снимател: Минко Балкански
Зачувана кинотечна копија - 1
чин, 150 метри негатив.

3. СВЕЧЕНОСТИ ВО ПА-
НАЃУРИШТЕ ПО ПОВОД 50
ГОДИНИ НА АПРИЛСКОТО
ВОСТАНИЕ
Премиера на 4. јуни 1926 година
во кино „Екзелсиор“
Сценарио, режија, продуцент и
дистрибутер: Кирил Петров
Снимател: Минко Балкански
Зачувана кинотечна копија - 1
чин, 150 метри негатив.

4. СВЕЧЕНОСТИ ЗА 1000 -
ГОДИШНИНАТА ОД ЗЛАТНИОТ
ВЕК НА СИМЕОН
Премиера на 23. мај 1929 година
во кино „Екзелсиор“ - Пловдив
Продукција на филмската
кооперација „Кинофилм“
Сценарио, режија, снимател и
дистрибутер: Кирил Петров
Филмот не е зачуван.

5. ВЕСЕЛА БУГАРИЈА - игран
филм
Премиера на 19. декември 1928
година во кино „Метропол“ -
Софија
Продукција на кооперацијата
„Кинофилм“
Извршни продуценти: Кирил
Петров и Димитар Азманов
Режисер: Борис Грежов
Зачувана кинотечна копија - 1
чин, 294 метри позитив.

6. СЕНАРОДНИ СВЕЧЕНОСТИ
ВО СОФИЈА И ПАНАЃУРИШТЕ
Премиера на 31. мај 1929 година
во Државниот ученички кинема-
тограф - Софија
Документарен филм по повод
годишнината од ослободувањето
на Бугарија од турското ропство.
Сценарио, режија, снимател,
продуцент и дистрибутер: Кирил
Петров
Филмот не е зачуван.

7. БОТЕВИТЕ СВЕЧЕНОСТИ
Премиера на 10. август 1929
година во кино „Пикадили“ -
Пловдив
Сценарио, режија, снимател,
продуцент и дистрибутер: Кирил
Петров
Филмот не е зачуван.

8. НАШЕТО МОРЕ
Премиера на 10. август 1929
година во киното „Пикадили“ -
Пловдив
Пропаганден документарен филм
за морските спортови
Сценарио, режија, продуцент и
дистрибутер: Кирил Петров
Снимател: Жан Ивен
Зачувана кинотечна копија - 2
чина, 428 метри негатив.

9. ИЛИНДЕНСКА ЕПОПЕЈА
Премиера на 6. август 1933
година во кино „Екзелсиор“ -
Пловдив
Сценарио, режија, продуцент и
дистрибутер: Кирил Петров
Снимател: Минко Балкански
Филмот не е зачуван
„По желба на македонската
емиграција ќе биде прикажан
филм, кој ги илустрира во
уметнички епизоди животот,
борбите, подвизите и славата на
сите македонски револуционери
кои загинаа за слободата на
Македонија. Тој филм се
придружува со специјална
народна музика и песна“. (Весник
„Југ“ - Пловдив, бр.4371 од 6.
август 1933 година).

10. ПОСЕТАТА НА СРПСКИОТ
КРАЛ АЛЕКСАНДАР ВО СОФИЈА
Премиера на 10. октомври 1934
година во кино „Модерен театар“
- Софија
Сценарио, режија, продуцент и
дистрибутер: Кирил Петров
Снимател: Симеон Симеонов

Зачувана кинотечна копија - 1
чин, 76 метри позитив со тон.

11. АПРИЛСКОТО ВОСТАНИЕ
Премиера на 20. јуни 1936 година
во кино „Славјанска беседа“ -
Софија
Сценарио, продуцент и дистрибу-
тер: Кирил Петров
Режисер, снимател: Јосип Новак
Зачувана кинотечна копија - 2
чина, 500 метри позитив.

12. БОТЕВАТА ЕПОПЕЈА (ТОЈ
НЕ УМИРА)
Премиера на 20. јуни 1936 година
во кино „Славјанска беседа“ -
Софија
Сценарио, продуцент и дистрибу-
тер: Кирил Петров
Режисер-снимател: Јосип Новак
Зачувана кинотечна копија - 1
чин, 300 метри позитив.

13. ПРОСЛАВА НА БУГАРСКАТА
КАРТАГЕНА - ПЕРУШТИЦА
Премиера на 15. јуни 1940 година
во кино „Екзелсиор“ - Пловдив
Сценарио, режија, продуцент и
дистрибутер: Кирил Петров
Снимател: Минко Балкански
Зачувана кинотечна копија - 1
чин, 300 метри негатив.

14. ИСПИТУВАЊЕ - игран филм
Премиера на 9. ноември 1943
година во кино „Балкан“ - Софија
Продуцент и директор на
продукција: Кирил Петров
Режисер: Хрисан Цанков
Зачувана кинотечна копија - 9
чина, 2468 метри (91 минута -
тонска копија).

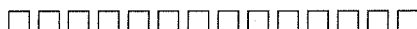
15. ИВА САМОВИЛА - игран
филм
Филмот не е завршен - 1943
година
Сценарио, режисер и продуцент:
Кирил Петров
Кинотечна копија - 4 чина, 1100
метри немонтиран материјал (41
минута).

16. ИСКУПУВАЊЕ - игран филм
Филмот не е завршен - 1946-1947
година
Сценарио, продуцент и директор
на продукција: Кирил Петров
Режисер: Борис Грежов
Зачуван немонтиран негатив.136

МИРОСЛАВ ЧЕПИНЧИЌ

УДК 791.43/.44.01
Кинопис 17(9), с. 63-68, 1997

ФИЛМСКА ЕСТЕТИКА И ФИЛМСКИ ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА



НЕНАМЕТЛИВИ АНАЛОГИИ

Конкретното филмско творештво, бездруго е комплексна работа, но тоа истото важи и за филмската теорија. Првата причина која на некој начин ја оправдува горната констатација е таа што филмот сепак е синтетична уметност. Меѓутоа и оваа синтагма со текот на времето го потврди своето главно паушално значење, бидејќи ако кажеме дека филмот е синтетична уметност, всушност него не сме го дефинирале на вистински начин. Тука, недостигаат уште голем број премиси коишто филмската теорија сè уште се обидува да ги изнајде и да ги презентира.

Во основа, пак, треба да се признае дека таквата синтагма е сепак најприближна до она што понекогаш, се разбира, во недостиг од поцврста аргументација, би можеле во позитивистичка смисла да го кажеме за феноменот на филмот. Од друга страна, таквата формулација автоматски вклучува во себе и низа содржински аспекти, коишто ваквиот донекаде спекулативен став спрема филмот нужно ги наметнува. Тука, се разбира, доаѓаат прашањата за познавањето на литературата, пред сè, потоа на актерската игра, па на сликарството и архитектурата, конечно и на музиката, ако тргнеме од претпоставката дека оној што е творец на филмот без оглед дали е тоа режисерот, снимателот, монтажерот, сценографот, композиторот итн., поседува талент, поседува општа култура, но и нешто што е чинам на ова место, мошне важно, и еден определен животен став, една би кажале, донекаде формирана животна филозофија.

Констатирајќи го, пак, ова веќе се наоѓаме на подрачјето на една емпирија која всушност го формира филмското дело независно од неговиот теоретски концепт. Навидум ова вака искажано изгледа како некаква

противречност, но надвор од секако сомневање е дека тоа не е така. Специфичноста на таа постапка е уште и тоа што горенабројаните уметности праксеологијата на филмот не ги користи како такви, значи како „леге артис“, туку исклучително како одделни културолошки дисциплини коишто се интегрираат во филмскиот изразен простор. Консеквентно на таа праксеолошка линија, за филмскиот автор не треба да биде прашање некоеи енциклопедиско знаење на литература или едно општо познавање на, да речеме, музиката, сликарството или архитектурата, туку се работи за една, би кажале пак, зрелост во познавање на сите тие дисциплини, што од своја страна претпоставува едно извесно одбирање, едно определено одредување на ставови спрема сиот тој огромен културолошки комплекс, кој може да се вика литература или сликарство или поинаку, но пред сè, тоа значи една темелна систематизација, односно селекција на таквите сознанија. Од ова, со други зборови, произлегува дека филмскиот автор во својата праксеолошка ориентација, нужно мора да поседува и определен вкус.

Од преостанатите праксеолошки постулати кои еден филмски автор мора да ги поседува, потребна е, се разбира, и една темелна филмска култура и тоа не само фактографско познавање на историјата на филмот, туку еден активен однос спрема неа, што значи и активен однос спрема тие маркантни филмски дела. Заради приближна илустрација на овие ставови може да наведеме дека за еден современ филмски автор, не е толку битно да ги знае сите поединости од животот, да речеме, на Жорж Мелиес, туку бездруго е важно да се запознае со неговата креативна оставина. Кон овој став наведуваме дека Мелиес е првиот автор кој почнува да експериментира со филмскиот израз, се разбира, пред сè, со неговите оптички можности. Воедно тој е еден од првите сериозни теоретичари на филмот, бидејќи успешно ќе ги формулира своите емпириски сознанија. Така, во неговиот теоретски есеј „Кинематографски снимки“ (1909), тој ги наведува принципите на тогашниот кинематограф, различните видови на кинематографски снимки, каде што прави забележителна дистинкција меѓу снимањата

надвор од студио, во „плерер“ и снимањата во студио во чиј контекст ги вклучува и така наречените комонирани содржини и снимки со оптички трансформации. Понатаму тој предвидува и некои нови кинематографски дејствија, коишто праксата на кинематографот во тоа време сè уште не може да ги реализира, какви што се научните снимки и анимацијата.

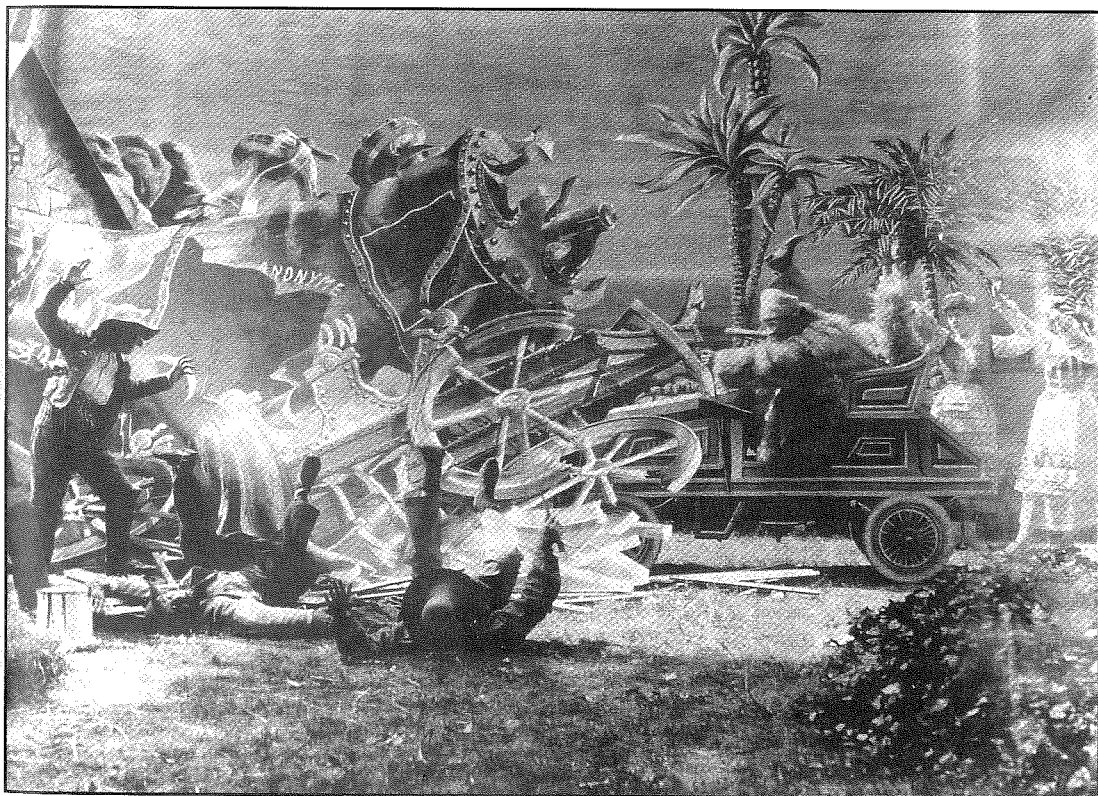
Авторското искуство на Мелиес така забележано, бездруго треба да му стане придобивка и на современиот кинематографски комплекс, израснат токму од кинематографот. Но без оглед на нивната технолошка поврзаност, тие првични искуства и примарни теоретски формулации врзани за нив, му придаваат една ненадоместлива структурална линија по којашто понатаму ќе се движи и развива филмскиот израз. Секако кон оваа донекаде апстрактна еволутивна насока мора да се додаде и тоа што погоре беше спомнато: индивидуалниот вкус на филмскиот автор, неговата субјективна творечка линија. Моќта на неговата селективност во однос на емпириските сознанија од историјата на филмот, но восприемливоста и за оние теоретски формулации произлезени од тој контекст.

Филмот поседува историја долга веќе едно столетје, еден цел активен творечки век. Меѓутоа тој во една цивилизациска смисла доаѓа малку доцна поради тоа што тој се втемелуваше врз онаа култура изградувана низ повеќе векови, но факт е дека поради тоа филмот мошне бргу созреваше како форма на специфичен визуелен израз. Од една страна, во овој случај, ја имаме онаа веќе спомнатата синтеза на отпорано постојните културолошки и уметнички дисциплини, чие дејствие несомнено беше врз филмот. Но имаме и една внатрешна структурализација на тие форми којашто се случува во самиот тек на созревањето на филмскиот израз.

Денеска ние имаме изобилство од филмски ремек-дела, а со тоа и најразлични можности за нивно одбирање, за една извесна селекција, врз основа на која и се базираат естетските принципи и определените ставови кои се реализираат во структурата на самиот филм и поради кои ние и филмот можеме да го наречеме уметничко дело. Овие вака изре-

чени тези својата праксеолошка илустрација можат да најдат, да речеме, во примерот на Орсон Велс. Тој отпрво се занимава со театар, каде што ги поставува драмите на Шекспир. Уште во тој период тој има една мошне изградена визуелна и аудитивна култура. Но, подготвувајќи се да го режира својот прв филм ГРАЃАНИНОТ КЕЈН, во њујоршкиот музеј на модерната уметност, значи во еден вид мошне специјализирана и тогаш сè уште не многу богата кинотека, ќе ги гледа сите филмови што тука можеле да се најдат. На крајот, она што за овој текст е најинтересно, ние во неговиот ГРАЃАНИН КЕЈН, низ една силно изразена индивидуална нота, која тој како автор му ја дава на својот филм, заправо можеме да согледаме не само еден збир од искуства на сето она што пред тоа е достигнато во филмскиот израз, туку и некој вид енциклопедиска претстава за сите тие најдобри средства на изразот што дотогаш филмот ги имал освоено и создадено.

Тука нашите емпириски механизми, што во изобилство ги користиме при следењето на едно кинематографско дело, не ни помагаат баш многу. Така е тоа уште од средбата со ГРАЃАНИНОТ КЕЈН, тој величествен и дарешлив трезор на филмскиот израз и филмската естетика. Овој филм означува, можеби, суштински пресврт во формално-содржинската структура на целиот дотогашен развој на звучниот филм; од дотогашната театарална наративност како нужен концепт, кон продлабочено драмско кажување и од лесно прифатениот монтажен класицизам до една неверојатна асоцијативна монтажна реченица. Сиве овие координати ќе бидат и понатаму присутни и развивани во делото на Велс. Секако, оригиналноста на неговиот прв филм не може да се оспори, меѓутоа низ една мошне силна авторска индивидуалност, Орсон Велс, тргнувајќи од еден субјективен однос спрема сето она што дотогаш било сторено, директно собира во тој филм, и секако



„Рели Париз-Монте Карло“ (Жорж Мелиес, 1905)

афирмира низ едно силно и фундаментално дело на звучниот филм, речиси, сè што-дотогаш постоело во филмот како израз. Она што Велс се обидува да ни претстави со овој филм, сепак, е резултат на еден своевиден уметнички концепт во кој авторот сака да нè вовлече со помош на дотогаш неискористениот метод на визуелна нарација. Она што овде импресионира е доследноста на ваквата постапка. Меѓутоа, иако оваа постапка наликува на поставување одредени драматуршки стапици за гледачот, всушност, се чини дека Велс неа ја одбира поради можноста што поцелосно да го осветли основниот карактер на филмот. Воедно, тоа на Велс му дава и можност максимално да отстрани секаква субјективна интерпретација во врска со главниот лик.

Ваквата креативна методологија која што Велс ја инаугурира со својот прв филм може да претставува и парадигматска ситуација и за сите преостанати филмски творци, без оглед на нивната функција, се разбира, ако тие сакаат со своето дело да ја движат кинематографијата напред, доколку, пак, уметноста воопшто може да се движи напред. Секако дека од чисто праксеолошки аспект креативниот метод и авторските ставови на Орсон Велс, сепак, се покажаа не толку едноставни и лесно применливи во случајот на другите творечки индивидуалитети.

ДОБЛЕСТИ НА ПРАКСАТА

Филмот како форма на визуелно изразување по сè изгледа, непрестајно влегува во процесот на сопствената промена, како еден од условите секогаш да остане ист, само со привид на новото во себе. Трагајќи, така, по докази за оваа теза, можеме да си спомнеме на низа филмски дела од подоцнежен или поранешен датум, кои сè уште се присутни во нашите претстави и кои се врзуваат за поимот на оваа дискутабилна уметничка дисциплина. Овде не сакаме да ги спомнуваме насловите со нивните изветвени податоци, кои со еден збор кажуваат сè за наведениот наслов, а често се плод на долготрајни колективни заблуди. Тие лаконски срочени епитети, тие телеграфски детерминанти за естетската вредност на едно филмско дело, долго

време нè следеа во нашите напори преку нив да ја осознаеме суштината на медиумот.

Зборувајќи натаму во оваа насока, можеме да утврдиме дека за развојот на филмскиот израз безмалку подеднакви вредности поседуваат и филмовите како што се: ПАТУВАЊЕ НА МЕСЕЧИНАТА на Жорж Мелиес или ГОЛЕМИОТ ГРАБЕЖ НА ВОЗОТ на Едвин Портер, како и РАЃАЊЕТО НА ЕДНА НАЦИЈА на Дејвид Грифит или, да речеме, ОКТОМВРИ на Ејзенштајн. Во оваа смисла, секако, не треба да се навраќаме на претставите кои се градени и дотерувани грижливо и по мера на некогашни и некакви владејачки критериуми. Нивното важење бездруго можело и да остане извесни траги главно доколку биле интегрирани во некој од порано настанатите обиди за фиксирање на еден единствен естетски систем на филмскиот израз. Не можеме децидно да кажеме ниту дека филмската практика ги коригира овие спорадични заблуди, бидејќи таа никогаш или мошне ретко ги проследува теоретските постулати.

Од друга страна, потпирајќи се врз резултатите што сега се општо познати, филмот како изразна структура веќе е проанализиран, проверен, па и затворен во одредени формални схеми, определени изразни стереотипи. Но, би сакале сè уште да веруваме дека практиката е таа која секогаш носи настојувања за пробивање на овие схеми и за нивното негирање, што е тенденција која е присутна и во другите духовни активности на помалку или повеќе видлив начин. Консеквентно на ова за верување е дека и денешниот филм во своето траење во сите можни правци би требало да ги сумира сите досега остварени стилистички методи и нивните изразни компоненти.

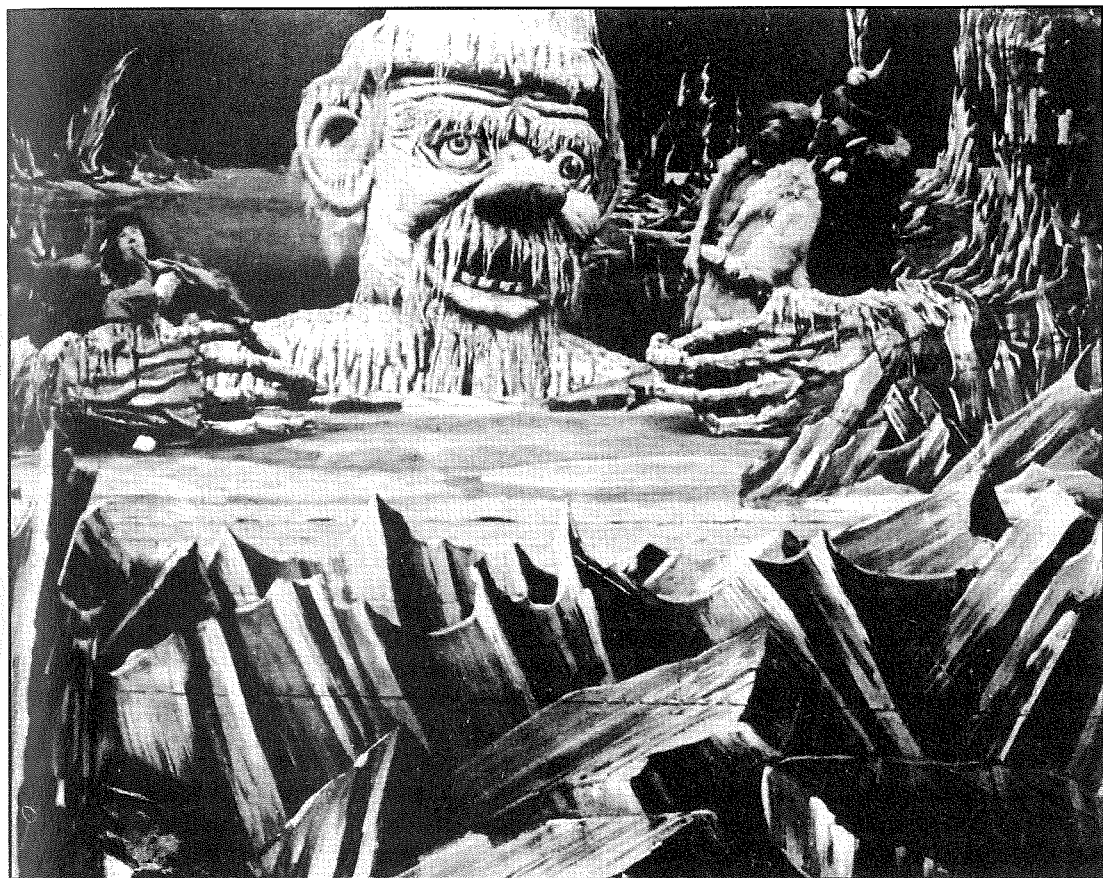
Ако ваквиот тренд, пак, денешната теорија на филмот го запоставува, а практиката го негира, ќе се сретнеме набргу со знаци на една сериозна естетска стагнација на медиумот. Значењата што сите тие стилски методи и правци ги имале за развитокот на самиот медиум, секако, се посебна тема и ќе бидат, можеби, предмет на една подоцнежна анализа. Но, можеме да констатираме дека современиот филм од разните светски продукции избобилува со насилство, брутална и непредвидлива игра на злото во човекот. Таа

монструозна енергија на агресивност и нејзиното манифестирање, филмот и порано го користел како свој омилен мотив. Се чини, дека со приврзаноста кон феноменот на злото филмската поетика ја оправдува на некој начин својата не секогаш присутна етичка ангажираност. Како што може од ова да се насети ваквата стилска ориентација има свои корени и во филмската теорија, а не само во практиката.

Овде, пак, посебно е значаен ставот на авторите во смисла на оние тези изречени во почетокот. Така, филмскиот автор се осмелува оваа претенциозна, но и ризикантна, а над сè потребна етичка порака, да им ја довери на очите и умот на гледачот. Тоа е едно од неадекватностите средства кои авторот ги презема за да го достигне посакуваното естетско рамниште, што филмот како медиум и како

глобално изразно средство може да му го овозможи. Потребата врз гледачот да се дејствува воспитно и, секако, намерата злото да се фиксира низ конкретните настани, на тој начин одразува и еден по малку срамежлив мemento на човечките судбини и порази. Но, овој битно хуманистички аспект на делото мора, како што рековме, да произлезе од индивидуалниот став на филмскиот творец.

Во секој случај откривањето и посочувањето на злото како и неговото осознавање е потреба за моралниот развој на луѓето. Успешното отстранување на оваа негативност на човечката егзистенција, секако, зависи од неговата прецизна дијагноза. До неа, како што гледаме, можеме да дојдеме и преку филмскиот медиум и неговата автентична имажинативност која е една од неговите битни изразни компоненти.



„Освојување на полот - чудесно патување“ (Жорж Мелиес, 1912)

На овој план, во праксеолошката област на филмот, стануваат евидентни таквите проникнувања не само меѓу теоријата и емпиријата, туку и меѓу естетиката и етиката. Никој не е повеќе недоверчив во тоа дека филмот не е доволно сериозен и сеопфатен медиум да ги збере сиве овие елементи, да ги синтетизира, односно да ги направи видливи. Наспроти тоа постои уверение дека филмот сè уште е можеби единствениот тоа не само ефектно, туку и впечатливо да го стори со сите свои изразни средства кои денес му стојат на располагање. Секако, крајната цел е сиве овие теми собрани во филмскиот исказ да ја преминат бариерата на сопствената ограниченост и да се доближат со прераснување во морална порака.

Од друга страна, а ние тоа почесто го повторуваме, филмот како форма на визуелен исказ се стреми кон определен вид на сопствена изразна трансформација којашто е, по сè се чини, пак, еден од праксеолошките постулати да ја зачува својата првобитна структура. Од овој аспект секако битен во праксеолошка смисла, можеме да согледаме сè уште голем број на непознати факти во истражувањето на овој феномен, за кого, пак, мислевме дека е дел од нас самите, изразен механизам потчинет единствено на нашата свест и желба, одамна објаснет и докрај осознаен.

Заводливоста на горниот став, отсекогаш и по правило била илузионистичка, особено, во праксеолошка смисла. Патиштата кои од него излегуваат најчесто за авторите се измамувачки, наводно, креативни дострели, но тие се воедно и некој вид потврда на различни теоретичарски ставови и мислења. Тоа се тие недоразбирања меѓу теоријата и практиката во филмот. Тие во неговата историја беа чести, но и понекогаш незабележливи. Нас, пак, сè уште, нè наведуваат на вакви безмалку агностички заклучоци. Сепак се осмелуваме да речеме дека овој агностичизам единствено може да му користи на некој иден пристап кон истражувањето на филмскиот медиум.

Теоретските отстапувања во едно вакво истражување се присутни и тоа во разни правци, но нивните резултанти немаат еднакви вредности ниту даваат еднакво вредни

практични резултати. Сè поголемата комплексност во пристапот, користењето на сложени логички методи во изнаоѓањето на структурата на филмскиот израз, го поставуваат овој вид иследување на рамниште на еден есхатолошки зафат. Лингвистиката и семиологијата веќе одамна се сметаат за комплементарни дисциплини, определувајќи ја така и сложеноста на структурата на визуелните медиуми. Но, сложеноста на ова истражување датира уште отпорано, а можеби за ова најкарактеристична илустрација се двата теоретски тренда од кои едниот почнува уште од раните триесетти години на чело со Рудолф Арнхајм и неговите следбеници кои што ќе ја поддржуваат тезата за антинатуралистичкиот карактер на филмот. Наспроти тоа во педесеттите години ќе се појави новото теоретско видување за филмот почнувајќи со Зигфрид Кракауер кој категорично се залага за враќањето на филмот кон, како што вели тој, „физичката стварност“.

Она што до пред извесно време беше уметност која егзистираше паралелно со помалку или повеќе срамежливите настојувања да ѝ се признае право на граѓанство во еден одамна остварен естетски космос, филмот не наеднаш, туку по пат на своевидна еволуција и експанзија на визуелното, станува медиум кому граници на експресивност и значење веќе не можат да му се определат, опфаќајќи ги притоа сè поразновидните подрачја на духовното и материјалното.

Стектантата универзалност со овие и вакви случувања, една комплексност одамна барана и насетувана, станува интегрален дел на медиумот. Тука би можеле уште да додадеме дека класичната форма на изразување се губи пополека, отстапувајќи им место на елементите на експресијата во настанувањето, чии форми не успеваме секогаш и во целост да ги согледаме во времето што ни го наметнуваат рамките на траењето на една филмска претстава. Таквата нивна отвореност станува ознака на една слобода на израз која се поистоветува со слободата на авторскиот третман. Тука сме повторно на теренот на односот меѓу филмската естетика и нејзината праксеолошка манифестација, што беше една од носечките тези со која и го започнавме овој текст. □

ГЕОРГИ ВАСИЛЕВСКИ

УДК 791.43/.44.01(497.17)
Кинопис 17(9), с. 69-73, 1997

ЗНАКОВНАТА ТРИХОТОМИЈА НА КАДАРОТ

□□□□□□□□□□□□□□

СЕМИОЛОШКА АНАЛИЗА НА КАДАРОТ НА "ПРЕД ДОЖДОТ"

Интересираната на филмолозите за спецификите на семиологијата на филмот потекнуваат уште од годините кога се поставуваа теоретските основи на уметноста на подвижните слики. Еден макар и бегол поглед врз историјата на теоријата на филмот ќе го привлече вниманието што подоцна сè повеќе ќе се потсилува за резултатите до кои доаѓал Сергеј Ејзенштејн кога ја анализирал структурата на филмскиот кадар. Во неговата иконографска фактура, авторот на КРСТОСУВАЧОТ ПОТЕМКИН наоѓал голем број информативни, значењски или алегорични вредности кои во голем број случаи си противречеле, но многу почесто се сродувале една со друга без да ги избришат притоа знаковните разлики.

Проблемот на многузначноста на филмскиот кадар во дваесеттите и триесеттите години заземал значаен дел од преокупациите во теоретските проучувања уште кај приврзаниците на француската авангарда, во огледите, значи, на еден Луј Делик, Жермен Дилак или Леон Мусинак - да ги споменеме само најистрајните во битката за осамостојувањето на теоријата на филмот како засебна научна дисциплина; потоа во анализите на Унгарецот Бела Балаж, на Германецот Рудолф Арнахајм, како и на претставниците на руската формалистичка школа Борис Ејхенбаум, Јуриј Тињанов, но и на големиот љубител на македонското фрескосликаство, Виктор Шкловски.

Но семиологијата на филмот, како што денес ја разбираме оваа научна дисциплина, е чедо на лингвистичката наука иницирана во делото на Швајцарецот Фердинанд де Сосир, „Општа лингвистика“.

Во анализата на структурата на кадарот од филмот ПРЕД ДОЖДОТ на Милчо Манчевски, во која се надоврзуваме на принципот за тријадската функција на филмската слика, нема да ги интерпретираме начелата според кои Сосир го развива својот систем на знаците поради тоа што општествениот контекст во кои швајцарскиот лингвист ги сместува и ја проучува

нивната еволуција во кодови обрасци, е мошне сложен, а потоа, и поради извесни ограничувања на неговиот дијадски модел на знакот, на кој некои од современите семиолози со право му ја спротивставуваат значењската исцрпност и сеопфатност на тријадскиот модел.

Класификацијата на знакот на три нивоа претставува во однос на претходните категоризации извонреден напредок и олеснување во проучувањето на семиологијата, но треба да се има предвид дека ниеден од аспектите не е строго исклучив во однос на другите и не функционира како значењски ентитет, отргнат од импликациите на преостанатите два аспекта. Тие, како што ќе видиме во анализата на кадарот во филмот ПРЕД ДОЖДОТ, во голем број случаи се совпаѓаат и семантички конвергираат независно од нивните конотативни разлики.

Какви се, значи, значењските нивоа на кадарот коишто - ако судиме дури и според класификацијата на семиолозите кои во своите анализи ги озаконуваат само двата аспекта на филмската глетка - нејзиното информативно и нејзиното симболично ниво (Ролан Барт, Кристијан Мез, па и Андре Базен) - ја збогатуваат вредноста не само на кодот, и на неговата потенцијална аналогност и променливост ставена во движење од механизмите на монтажата што произведува разлики и сличности, туку и на јазикот, сфатен во неговото пошироко значење.

За нас е мошне интересна класификацијата на знаците што уште во почетокот на веков ја направи Американецот Чарлс Сандерс Пирс, а подоцна иако занемарена или, пак, погрешно интерпретирана од страна на неговите современици, ќе ја открие за новите генерации семиолози Роман Јакобсон. Сепак, најголемата заслуга во афирмирањето и актуелизирањето на Пирсовиот модел на знакот, приспособен, се разбира, на природата на филмскиот кадар, му припаѓа на Британецот Питер Волен, следбеник на "теоријата на авторот" и страстен поддржувач на концептот дека знакот во филмот мора да се сфати како органска спрега на иконичната, индексната и симболичната димензија на кадарот.

Иконичниот знак, според типологијата на Питер Волен (Ролан Барт овој знак го нарекува информативно ниво), ни ја соопштува

сличноста на знакот со означениот предмет. Питер Волен се согласува со тезата на основачите на семиолошката наука и подоцнежните проучувачи на природата на знаковните системи во филмскиот кадар, дека односот меѓу означеното и означувачкото мора да се заснова врз сличноста и истоветноста. Така на пример, идентитетот на портретот на главниот лик од филмот ПРЕД ДОЖДОТ, Александар Кирков, не смее во ниеден момент да биде изложен на ерозијата од допирот на некакви апстракции, тој мора консеквентно и децидно да личи на својот оригинал.

На соопштението за истоветноста на портретот на Александар Кирков со неговата изворна личност, се надоврзуваат информациите за неговиот живот, тој дејствува, се движи, љуби, се конфронтира и гине во амбиент што го препознаваме како непроменлив архефакт, сеедно што во еден период од неговиот живот ги минувал своите денови сред невротичната живост на лондонските улици, а потоа пак се вратил во амбиентот на родниот дом.

Иконичниот знак го презема во своја функција на соопштение уште и наративниот контекст на филмската глетка, сцената, драмското милје во кое се вселиле како во свое кралство ликовите и одовде тие носталгично или жолчно, колерично или нежно кореспондираат со своите непријатели, љубовници, роднини или туѓинци. Иконичниот знак го опфаќа, воопшто, целиот комплекс на информации за животот, обичаите, судирите и односите меѓу ликовите опфатени во филмската глетка.

Индексниот знак е посложен од иконичниот. Тој ја воспоставува „егзистенцијалната врска", како што би рекол Питер Волен, меѓу себе и означениот предмет. Кога Александар Кирков се враќа во селото неговото носталгично лице - колку годе на него густо да се ишарале индексните знаци на човекот дојден од белиот свет - ни кажува дека повратникот не ги прекинал исконските нишки со овој рустикален и опасен свет. Величествената руина на татковата куќа го врзува минатото на Кирков кога се градело, празнувало и љубело, со заканувачката сегашност која тој, со сета своја љубов, верност и благородност, не ќе може ни за трошка да ја измени.

Симболите ѝ припаѓаат на третата категорија на оваа знаковна класификација и нивните манифестации ѝ соодветуваат на дефиницијата за произволната природа на знакот што ја предложи Фердинанд де Сосир, додавајќи го објаснувањето дека тој е „немотивиран“. Звукот што го произведува напишаниот збор „река“ (вербална конвенција заснована на колективен „немотивиран“ договор прераснат во закон), нема никаква непосредна врска со означениот поим на феноменот на реката. Но зборот добил такво место и значење во духовната структура на неговиот корисник што стекнал вредност и сила на непоткупливо правило.

Слична улога во филмот ПРЕД ДОЖДОТ презема митралезот со кој младиот фанатик го пречекува Александар пред влезот во селото. Покрај иконичната вредност на знакот на митралезот (сличноста на означувачкото и означеното) тој го добива и граматичкото својство на кодова антиципација на

темата на смртта. Митралезот во рацете на младиот одмазтник го актуелизира и драматизира соопштението: Тоа е убиствено оружје. Во моментот кога Александар ќе го одземе митралезот од рацете на колебливиот уценувач и смирувајќи ја драмската тензија ќе му даде нов пресврт на дејствието, кодовата одредница: Тоа е убиствено оружје - не губи ништо од информативната вредност, ставена сега уште и во спрега со димензијата на индексниот знак на митралезот, кој придрушено ни дава на знаење дека означениот предмет има длабока сродност со темата на смртта.

Забележувајќи им на теоретичарите дека речиси секој од нив, макар тоа бил и еден Андре Базен, најчесто ја земаат како основа за својот теоретски систем само едната од трите значењски димензии на филмскиот знак, Питер Волен уште еднаш убедливо докажува дека тријадскиот модел што го иницирал оригиналниот и далековид Пирс, дава



*Губењето и обновата на волшепството во кадарот
(Раде Шербеија како Алекс и Силвија Јовановска како Хана)*

најдобри резултати во дефинирањето на естетиката на филмскиот кадар.

Како се манифестира иконичниот аспект на знакот во една од највпечатливите секвенци во филмот ПРЕД ДОЖДОТ; во сцената кога Александар влегува низ отворената врата на трлото како низ сончева, свечена преграда што прави издолжени сенки од неговата по нешто светечка и исцелителна силуета. Тој доаѓа овде со задача да ја спаси од пленство, од срам, а можеби и од смрт младата Замира, ќерката на неговата некогашна голема љубов, која можеби е и негово дете. На тој опасен чекор го упатува унесрекената Хана која и самата го минала целиот живот во посебен вид пленство, меѓу четири зида, без љубов, сочувство и разбирање. По ослободувањето на киднапираната Замира неговиот вооружен братучед му се заканува ако не ја остави гадната Шиптарка, дека ќе стрела во него. Александар не се осврнува на неговите племенски закани и затоа бидува казнет со рафал куршуми од зад грб. Девојката се спасува, убиецот покајнички го моли Бога да го остави Александар во живот, а одмаздниците поаѓаат во потрага по презрената виновничка за смртта на двајцата побратими. Но тоа што тие не ќе успеат да го сторат - да ја убијат иноротката, ќе го изврши нејзиниот роден брат, затруен од омраза спрема македонските соседи, пукајќи ѝ на ист начин како што тоа беше сторено со Александар, од зад грб.

Тоа е во груби црти описот на пораката на иконичниот знак во завршната секвенца од филмот. Но напоредно со него, овие исти лица, истите предмети, истиот пејзаж содржат и емитуваат значења кои според класификацијата на Пирс, се преземени од номенклатурата на индексните знаци. Сложеноста и многузначноста на индексниот знак се состои во тоа што врските кои тој ги воспоставува со означениот предмет можат да бидат непредвидливо многубројни, иманентни на идеите својствени за поетиката на соодветниот автор, а спротивни на метафоричкиот и мисловен склоп на делото на друг автор. Во исто време симболите чија постојаност како во вербалниот говор, е кристализирана во стилистичка конвенција (жена во када - навестување на подмолно убиство; кршење на мразевите - будење на свеста и ослободува-

ње) се случува да ги подмитат нашите опсервации, па во еден метафоричен контекст во кој не се почитува севластие на премолчано прифатените конвенции, да ги турнат нашите емоции во некоја спротивна или барем непредвидлива насока.

Споменатата секвенца во која Александар влегува во трлото не може да ја збрише и отфрли воспоставената врска меѓу темата на раѓањето и темата на смртта. Во една од претходните сцени на ова исто место каде што сега младата Замира чека да биде казнета од грабнувачите што ја беа осудиле на смрт, бевме свидетели на раѓањето на облизнетите јагниња, чин кој, според некаков космички поредок ја најавува смртта како залог за воспоставување библиски баланс.

За христијанската традиција трлото е не само засолниште и дом на човековите чедни хранители и пријатели, тој е и свето место; овде е роден Исус Христос, па затоа неразумните насилници еден ден ќе мора да платат за светогрдието на кое верниците се згрозуваат и кога на самиот влез на пастирското светилиште ќе го видат неразумниот безбожник како го држи в раце убиственото оружје, и кога во пазувите на божјата колиба ќе го видат уплашеното лице на невиното девојче осудено на смрт.

Милчо Манчевски неслучајно го внесува Александар низ вратата како низ некоја божествена аура. Пред да влезе во тоа миротворно катче на божјиот свет тој мигновено погледнува накај учесниците на свадбениот обред, уште една божја дарба што ветува среќа, љубов, пород, и чин на кој Александар со своите наклоности исконски му припаѓа и го заслужува.

Тој систем на сродности меѓу индексниот знак (означувањето) понекогаш ни ја поставува и изложува својата смисла, ако така може да се каже, на видело; таа е пред нас и ние убаво забележуваме дека намерите на Александар (чија маска, патем речено, не сум сигурен дека најсреќно ја приспособува на својот темперамент Раде Шербеџија, јас како рецептор на трагичната амбивалентност во природата на Кирков, би имал поголема сатисфакција кога би бил сведок на трансформациите за кои е способен да ги доведе до екстатично поистоветување со судбината

на овој трагичен лик, талентот на еден Александар Чамински), да ја спаси недолната жртва се остваруваат во сообразност со драмската логика и со „егзистенцијалната“ сродност на моралниот чин на кој се одважил Александар, од една страна и етичката храброст на неговата духовна конституција, од друга.

Помалку видливи се, меѓутоа, поимите и смислата излачени од процесот на поистоветувањето на индексниот знак со неговиот предмет, во случаите кога мотивите на чинот се помалку уочливи и препознатливи, кога трагичарскиот импулс не е во најблизок дослух со драмската логика на настанот и кога тој, чинот, како нечиста совест ту ги вознемирува сетилата, ту заскитува во лавиринтите на потсвеста. Во сцената кога на Александар, повлечен од халуцинантниот вител на сонот во романтичниот амбиент на собата во татковиот дом, му се привиѓува ликот на Хана, мигновено, како во чудесните бајки, се воспоставува еден волшебен поредок на осуетени соништа, на желби, кои и неостварени оставиле во срцето на мечтателите некој тежок и безобличен блок на среќата. Волшебната силуета на Хана небаре симната од шарениот плафон кој наликува на примитивните слики на небесното царство, добива, парадоксално, својства на етеричност благодарение на реалистичниот екот од преддождовната грмотевица. Наредниот кадар во кој Хана исчезнува, го продолжува траењето на волшебното преустројство на светот. Но... Хана, сепак, е тука со својата мајчинска молба и со нејасното признание дека Замира е можеби негово чедо, а само тој е во состојба да ја спаси од зло што ги заробило вооружените одмаздачи. Сега смислата на сонот е изгонета, светот на привиденијата го снемуга, тој се слева во симптом на неповрзаност и непостојаност која, сепак, постои како дополнителна стварност. Сенишните фрагменти на сонот ќе се скријат во шарите на сидовите, во стариот куфер на Александар каде што цели шеснаесет години го чува стариот примерок на „Нова Македонија“ со униформираниот портрет на Јосип Броз Тито на првата страница и некоја недопушена цигара.

На примерот од оваа секвенца може лесно да се воочи како индексниот знак жи-

вее напоредно со третиот знаковен аспект на кадарот - симболот. Сцената на трлото е драмско милје во кое доаѓа до трагичниот раскин на Александар со неговите роднини и пријатели по обидот да ја ослободи младата Замира и веднаш потоа, на половина пат меѓу неговото предворје и осаменото стебло со густо разгранета крошна, да падне покосен од куршумот на лекоумниот и милитантен Здраве. Но трлото, како што веќе спомнавме, е уште и симбол на засолниште, свето место на породот и на зачетокот на животот. Символично, тој функционира како библиска постела на тукушто родениот Исус врз која, меѓутоа, оние што се издаваат за правоверници, вршат сквернавање. Свадбата, пред чија свита правдољубивиот и добар Александар поминува како пред свеченост на која нема право ни време да учествува, исто така, ги има својствата на симбол на рожбата, среќата и хармонијата. И, конечно, дождот, тој вечен симбол на плодноста, обновата, прочистувањето, во космогонијата на симболите на Милчо Манчевски ја има и фаталистичката димензија на казната. Александар, заедно со Исус, е усмртен и казнет за гревовите на своите блиски, како и неговиот предок од пред две илјади години, а врз неговото благородно лице се истураат плодноносните капки на вечниот дожд.

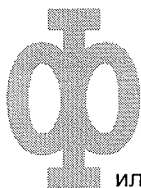
Тука се фокусираат сите три димензии на знакот: иконичната (лицето на благородниот Александар не ја менува веродостојноста на своето постоење и во смртта, тој падна на рамната земја покрај непроменливо исправеното стебло); индексната (Александар мораше со смртта да ја докаже припадноста кон оваа убава, опасна, библиска земја) и симболичната (смртта е само еден од ограночите на стварноста и на постоењето, Александар ги склопи очите, но земјата под неговиот труп ги впира заедно со шурките од неговата благородна крв и животворните капки дожд. Универзумот е вознемирен од грмотевиците што ги праќа небото но, се чини, патосот на неговиот гнев посвечено го објавува волшебната музика која ги презема неислушаните воздишки на Александар и ги пренесува меѓу немирните облаци што со исконска сила го излеваат летниот дожд врз измачената, сува земја). □

РОБЕРТ АЛАЃОЗОВСКИ

УДК 791.44-321.4(049.3)
Кинопис 17(9), с. 74-77, 1997

СЕРИСКИТЕ УБИСТВА НА ФИЛМОТ

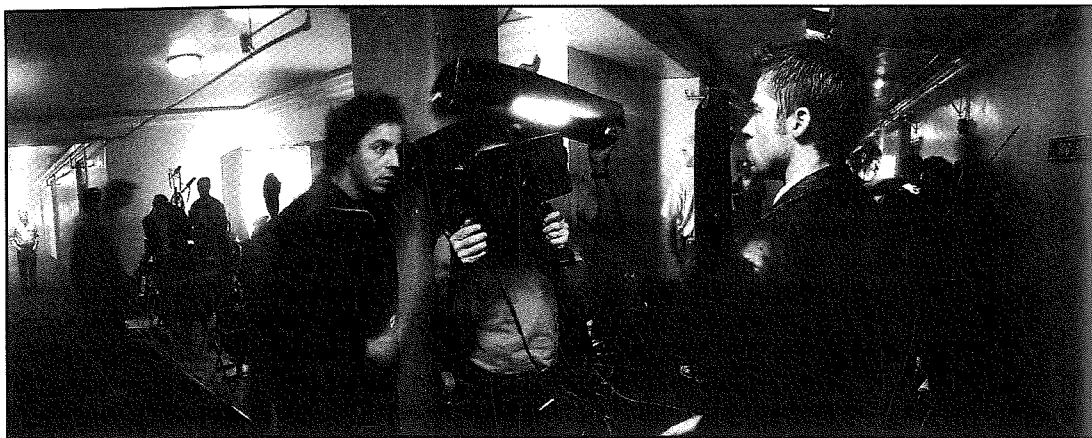
□□□□□□□□□□□□□□□□

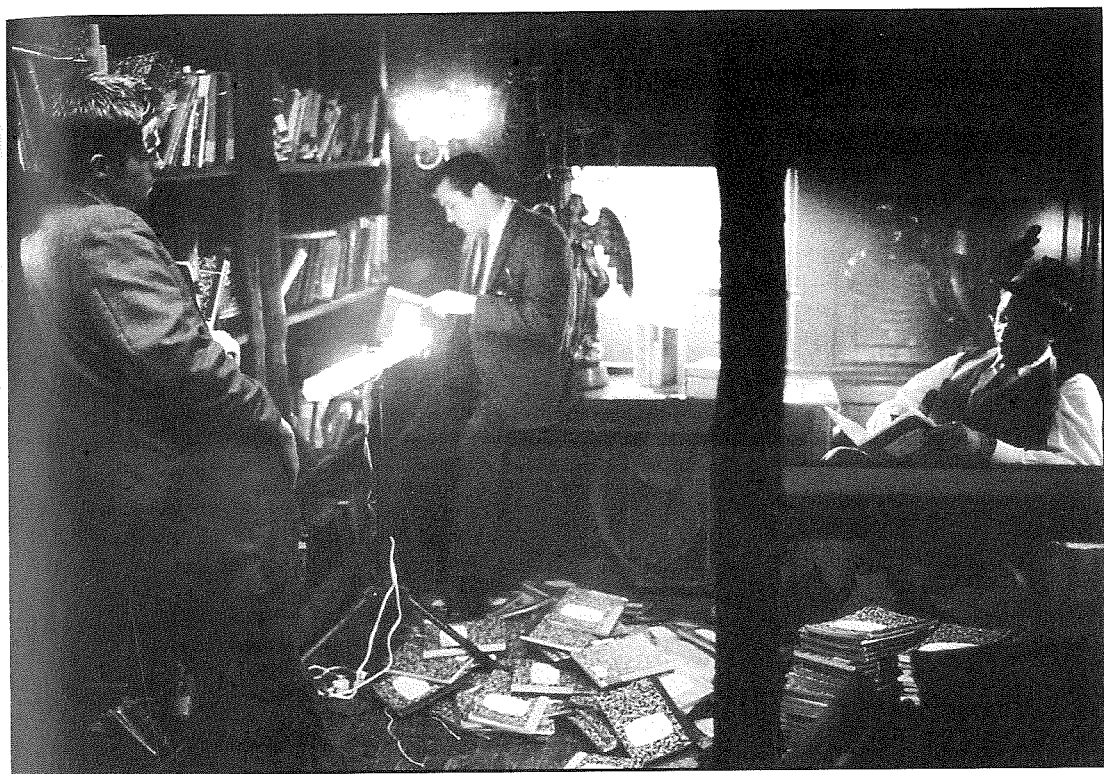
ПО ПОВОД ФИЛМОВИТЕ
"СЕДУМ" И "ИМИТАТОР"

Филмовите со мотивот на сериски убиец се константно присутни во филмската продукција. Тие со подеднаков успех го привлекуваат вниманието и на филмските творци и на филмската публика. Методот со кој тие социопатолошки „стручњаци“ ги вршат своите акции, квалитетот, квантитетот и резултатите на нивната „работа“ дава одличен материјал за докажување на драматуршките способности за создавање филмска тензија, за преиспитување на состојбите во општеството и за уметничко видување на уште еден судир во исконската и вечна борба меѓу доброто и злото.

Имајќи ги предвид најдобрите филмски остварувања од овој тип, можеби, би било најправилно тие да се сметаат како подвид на детективскиот жанр, или трилерот, иако постојат немал број филмови кои ги отфрлаат фините конвенции на детективската приказна и повеќе се стремат кон остварување на чист хорор ефект. Покрај ваквите филмови во кои мотивот на серискиот убиец зазема централно место, и тематски и функционално, постои и значајна продукција на филмови што споменатиот мотив го користат поплатно, за да внесат малку тензија во заплетот, или, пак, тематската подлога на сериските убиства ја користат за сосем подруги жан-

Од снимањето
на филмот
„Седум“





Кадар од филмот „Седум”

ровски, конструктивно-визуелни и социјално-етички импликации.

Повод за овој напис е зголемената продукција на вакви филмови во поново време, што можеби се должи на повторниот интерес за трилерот, воопшто, во светската продукција. Сепак, се чини дека успехот на, веќе антологиското остварување на *Џонатан Дем* од 1991-та, КОГА ЈАГНИЊАТА ЌЕ СТИВНАТ беше онаа иницијална каписла што доведе до тоа по него да се снимат редица забележителни филмови: *БЛИНК*, *РОДЕНИ УБИЈЦИ*, *КАЛИФОРНИЈА*, *НЕЗАДОВОЛЕНА ПРАВДА*, *БАКНЕЖОТ НА ПЕПЕРУТКАТА*, и најновите *СЕДУМ* и *ИМИТАТОР*.

Некои од причините за снимањето на овие филмови веќе ги споменавме. Во продолжение на текстот ќе се обидеме да посочиме некои од структурните специфики што жанровски ги кохезираат филмовите за сериските убијци, притоа сметајќи ги како подвид на детективскиот жанр и трилерот, а ќе

се апстрахираме од онаа струја што се стреми кон хоророт, а што беше доминантна во 70-тите и 80-тите. Зошто? Најмногу поради севкупниот уметнички ефект. Почнувајќи од *ТЕКСАШКИ МАСАКР СО МОТОРНА ПИЛА* (1974), преку *НОЌ НА ВЕШТЕРКИТЕ* (1978) на *Џон Карпентер*, *ПЛУКАМ НА ТВОЈОТ ГРОБ* (1979), па до серијалите *ПЕТОК 13-ТИ* (1980), *КОШМАР ВО УЛИЦАТА НА БРЕСТОВИТЕ* (1984), овие филмови како да се натпреваруваа кој поверно и побрутално ќе ги прикаже бизарните убиства и притоа длабоко вливуваа во водите на нискобуџетните хорори. Тие еднострани прикази на безлични и непобедливи убијци, всушност, само предизвикаа полемики околу етичката смисла на нивното снимање од разни верски, родителски и цензорски асоцијации во Америка. Крајниот резултат беше спротивен и екстреман. Продолженијата на овие серијали промовираа еден крајно реакционерен религиски став: преживуваа само оние тинејџери што имаа пример-

но поведение, ја задржуваа чистотијата на своите срца и не им подлегнуваа на искушењата. Сите други ги јадеше, не баба Меца, ами Фреди Кругер или Џејсон.

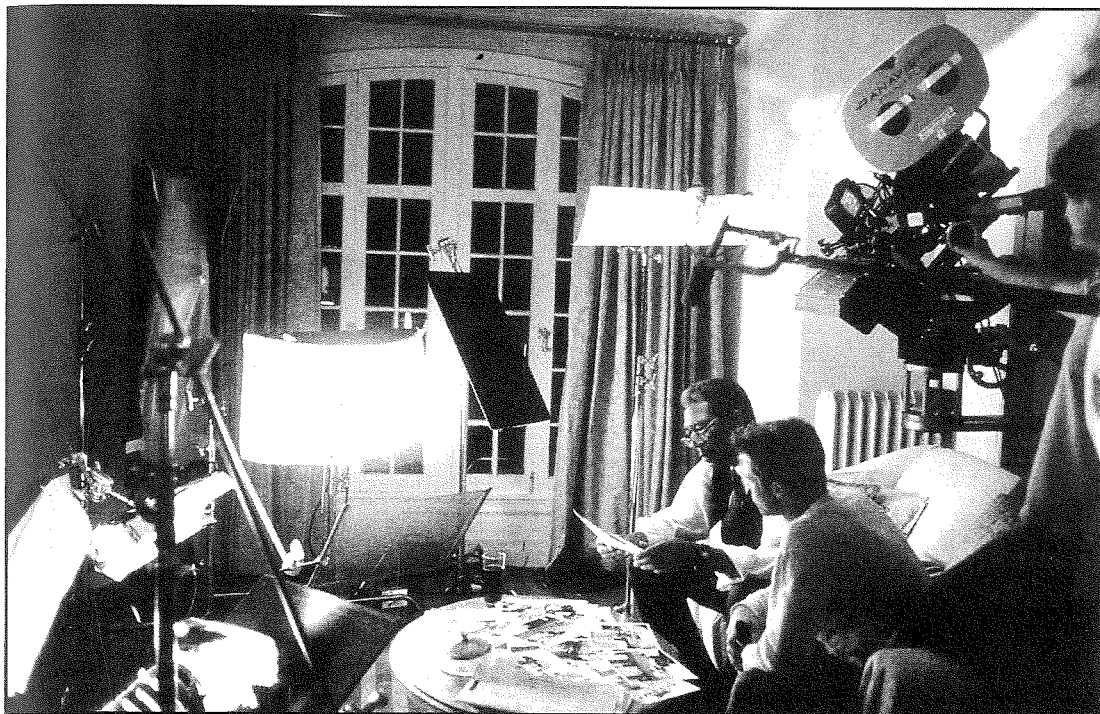
Влечејќи ги своите корени уште од првите детективски приказни за Огист Дипон на *Е.А. По* и за Шерлок Холмс на *Артур Дојл*, во сиве овие филмови наидуваме на една не толку остра критика на општеството, колку на оние институции што треба да го штитат тоа општество - полицијата, пред сè. Уште од УБИЕЦОТ М (1931) на *Фриц Ланг* и ПСИХО (1931) на *Алфред Хичкок*, па до КОГА ЈАГНИЊАТА ЌЕ СТИВНАТ (1991) на *Џонатан Дем*, СЕДУМ (1995) на *Дејвид Финчер* и ИМИТАТОР (1995) на *Џон Ејмил*, полицијата со својата формализирана постапка и поставеност, е немоќна пред планираните и ефектни убиства на психопатот. Дури ни силните индивидуалци од типот на Холмс, што само формално ѝ припаѓаат на полицијата, се немоќни пред способностите на психопатот. Ни Милтон Арбогаст (ПСИХО), ни Клерис Старлинг (КОГА ЈАГНИЊАТА...), а уште помалку поручникот Сомерсет (СЕДУМ) можат да го спречат убиецот во неговите намери. Тоа формално ѝ успева на Инспектор Монахен, но отворениот крај на филмот не остава простор за оптимизам. Толку фалената церебрална моќ на Шерлок Холмс е немоќна пред огромните понори на несвесното на убијците. Споменатите филмови го исцрпуваат своето дејствие во воспоставувањето на логичките премиси за "акцијата" на психопатот, а неговите вистински мотиви остануваат необјаснети. Голите сциентистички образложенија што постојат во филмовите се само потсмевање на утописките "моќи" на науката. Таа критика на можностите на психоанализата, особено, се чувствува во ПСИХО (во завршните кадри на психијатриското видување на личноста на Норман Бејтс), во КОГА ЈАГНИЊАТА ЌЕ СТИВНАТ (Клерис Старлинг го интервјуира д-р Ханибал Лектер за потребите на Бихевиористичкиот(!) оддел на ФБИ) и во ИМИТАТОР (професионалниот и интимниот крах на д-р Хелен Хадсон). Но без разлика на овој силен антисциентизам, филмските автори, во своите идеолошки ставови, а особено во карактеризирањето на ликовите во значајна мера се потпираат врз Фројдизмот и врз неговата поделба

свесно-несвесно. Сите сериски убијци се во основа хомо дуплекс. Сите тие живеат двоен живот. Ханс Бекерт (УБИЕЦОТ М) е сосем обичен, помалку и инфериорен во секојдневниот живот. Тој има некој темен нагон што го притиска, и единствено со убивањето на девојчињата, за момент се ослободува од него. Во личноста на Норман Бејтс, Хичкок проектира многу забранети, табу-теми: инцестуозност, едиповштина, трансвестизам, потисната еротичност. Д-р Ханибал Лектер и самиот бил психијатар. Токму за да ја задоволи својата професионална потреба, тој ја подложува Клерис на психоаналитички тестови, како противуслуга за дадените информации на полицијата.

Во тој фројдистички контекст многу индикативен е и односот убиец-жртва. Бекерт вели дека тој и неговите жртви, девојчињата, стануваат едно (серијалот за Фреди Кругер за свој интертекст го има токму овој филм). Норман Бејтс оргазматично го доживува убивањето на своите жртви, а сличен однос има и д-р Ханибал Лектер кој дури и ги јаде своите жртви (реминисценција на старите жртвени ритуали). Таков еротичен однос има и Дерил Ли Калам спрема д-р Хадсон (ИМИТАТОР) што во филмот е и експлицитно кажано (тој ѝ ги бара гаќичките на докторката за спомен). Казнувањето на жртвите по седумте смртни гревови (СЕДУМ) покажува една инквизиторска ревност зад која се оцртуваат контурите на жестока еротичност (однос што го нагласуваа уште предромантичките готски романи).

Во однос на карактеризацијата на психопатот, за разлика од секојдневните Бекерт и Бејтс, д-р Лектер (благодарение, можеби, на Б-продукцијата во 70-тите и 80-тите) ја означува линијата на семоќниот, бескрајно интелигентен, суров и зол убиец. Таа фасцинантна претстава на длабоката човечка изопаченост ја следат и СЕДУМ и ИМИТАТОР. (Во овој текст предност им даваме на типолошките специфики во овие филмови, а се апстрахираме од естетските нијанси при нивната кинестетска реализација, што впрочем спаѓа во доменот на рецензијата).

Значајна отстапка во однос на детективскиот жанр претставува раното откривање на идентитетот на убиецот. Тензијата мошне успешно во, речиси, сите филмови се



Од снимањето на филмот „Седум“

постигнува со другите филмски средства - музиката, монтажата, осветлувањето, необичните агли на снимање, движењето на камерата, различните точки на гледање, играта „мачка-гловче“. Тоа рано откривање на идентитетот е особено важно за создавање емотивен однос на гледачите спрема убиецот, однос што е посилен од логистичкиот како главно обележје на детективскиот жанр.

Особено важни постапки, што како наследство се провлекуваат низ сите филмови за сериските убијци се: метонимскиот ефект, симулирањето документарност и паралелната монтажа.

Документарноста се постигнува преку директно спомнување на историски убијци, места, преку новински извештаи, сидни весници, фотографии, телевизиски вести, компјутерски податоци (зависно од технолошките достигнувања во фиктивното време на филмот).

Едни од најсилните сцени во УБИЕЦОТ М или КОГА ЈАГНИЊАТА ЌЕ СТИВНАТ се паралелната монтажа на идентичните сцени на заседавањето на полицискиот и скитничкиот штаб, односно паралелната монтажа на поли-

циската акција и „акцијата“ на психопатот, при што полициската акција завршува како црвена харинга.

Метонимскиот ефект (парс про тото) е основен начин на прикажување на грозоморните убиства, при што се покажуваат само последиците, или дел место целината, а целокупната слика гледачите сами ја оформуваат во својата глава. Во УБИЕЦОТ М тоа се постигнува со прикажувањето на одвеаниот балон или новинскиот извештај место чинот на убивање, во ПСИХО тоа е антологиската сцена во бањата, но и во односот меѓу првото и второто убиство, во КОГА ЈАГНИЊАТА ЌЕ СТИВНАТ убиството го гледаме преку реакциите на оние што ја гледаат жртвата, во СЕДУМ низ брзите преминувања на камерата и разните агли на снимање, а во ИМИТАТОР најчесто преку фотографии и компјутерски анимации.

Без желба да бидеме сепеоопфатни и докрај доречени, овој текст би го привршиле со мачното чувство што се наметнува по гледањето на СЕДУМ и ИМИТАТОР: ако вака продолжи филмската продукција сигурно треба да очекуваме пораст на сериските убиства, барем во Америка. □

СУЗАНА МИЛЕВСКА

УДК 791.45.072(44)(047.53)
Кинопис 17(9), с. 78-82, 1997

РЕНЕСАНСА НА ЦРНО-БЕЛИОТ ФИЛМ

□□□□□□□□□□□□□□

РАЗГОВОР СО МАРСЕЛ МАРТЕН

Марсел Мартен е познат француски и светски филмски критичар и теоретичар. Роден е во 1908 година. Бил долгогодишен уредник на списанието „Cinéma“, автор е на светски познатата книга „Филмски јазик“ (објавена во 1955 година, а дополнета во 1962 година) во која се наброени изразните средства на филмот подредени во прецизни и во шематски обликувани категории опремени со многубројни примери. Интервјото со Марсел Мартен е направено во Битола за време на одржувањето на Фестивалот на филмската камера „Браќа Манакџи“ во 1996 година каде Мартен беше претседател на стручното жири.

Кинопис: Господине Мартен, првите прашања ќе бидат поврзани со Вашата славна книга „La language cinématographique“ која многу рано беше достапна (1966 година е преведена на српскохрватски) и на овие простори. Иако



Марсел Мартен во Битола

веќе поминаа триесет години од нејзиното објавување таа сè уште се цитира и е предмет на професионални теоретски полемики. Би сакале ли да ни кажете нешто повеќе за контекстот во кој се појави таа, зошто беше толку важно да се направи дистинкција меѓу филмската и објективната реалност во тоа време?

Марсел Мартен: Книгата беше издадена во 1955-та, во Париз, и ја напишав како универзитетски труд. Тоа беше првиот специфичен труд за филм на Сорбона, во 1954-та и беше доста познат во тоа време. Анри Ажел го прочита манускриптот и веднаш ми го зеде за да го издаде во едисијата „Седма уметност“ којашто, сè уште, беше во своите почетоци. Таа, на времето, беше единствената колекција на книги за филм која постоеше во Франција, и тоа беше триесет и вториот број на серијата, значи претходно беа издадени веќе доста книги. Мојата книга веднаш доживеа голем успех и беше преведена на петнаесет странски јазици. Првиот превод беше на руски, благодарение на мојот пријател Сергеј Јуткевич кој беше дојден во Париз поради ретроспективата на неговите филмови која се одржуваше во Француската кинотека. Јас бев напишал многу пофална статија за неговите неми филмови - филмовите од немиот период, тој беше многу среќен поради тоа и ние станавме пријатели. Потоа следуваше преводот на јапонски и други неочекувани преводи како ју-

гословенскиот превод, финскиот, драпскиот, грчкиот... Значи книгата беше производ на мојата опсервација на филмот главно во Француската кинотека. Го открив филмот доста доцна, ако така можам да кажам, во 1948 година кога пристигнав во Париз за да студирам на Сорбона. Тогаш во Француската кинотека имаше проекции секоја вечер и јас секоја вечер бев во кинотеката и видов стотици филмови. Значи видов стотици филмови и филмот веднаш ме заинтересира, не само како средство да се мине времето на интересен начин, туку како средство на изразување, како јазик. Поради тоа ја нареков оваа книга „Кинематографски јазик“. Насловот можеби не беше сосема точен, можеби требаше да ја наречам „Филмски јазик“, поради разликата меѓу термините „кинематографски“ и „филмски“, но на времето не бев баш известен, бидејќи семиологијата се појави многу подоцна. Во 1954-та не стануваше збор за семиологија и единствено на Сорбона имаше серија предавања одржани од група професори и критичари на филмот, а сето тоа се викаше „Институт за филмологија“. Јас ги следев тие предавања што ги држеа Жан Митри, Жорж Садул, Анри Ажел, односно сите врвни критичари и професионалци на филмот од тоа време. Тоа претставуваше значајно збогатување на пристапот кон филмот. И јас работев практично како аматер, фаќајќи приклучок од филмовите. Имав цела планина

такви приклучоци и еден ден почнав да ги запишувам на систематски начин - тоа е мојата картезијанска црта и цртата на производ од Сорбона. Тоа е рационалното средување на филмските елементи, поради што книгата беше поделена на поглавја кои се обидуваа да ги покријат сите аспекти на филмот. Она што најмногу ме изградува е тоа што оваа книга беше употребувана во филмските школи. Во 70-тите години среќавав многу млади филмации кои ми велеа: „Ја прочитав твојата книга“ и тогаш бев многу почестен и многу среќен што таа книга послужила за нешто. Во тоа време немаше ништо друго освен една книга од еден италијански автор, чиешто име го забравив, и којашто го користеше истиот принцип: практична студија за филм, тргнувајќи од анализата на филмови. Тоа беше повеќе констатација отколку теоретска студија за филм. Се разбира, се обидов да теоретизирам малку за да го оправдам моето вреднување на филмовите, но во основа тоа беше утврдување на процедурите на изразување што ги гледав на екраните, кои беа од доменот на сликата, на тонот, на употребата на просторот, на времето... И од сите овие аспекти се создаде констатацијата на сè што се правеше во филмот и тоа особено благодарение на фактот што во Француската кинотека можев да ги видам скоро сите значајни филмови...

К.: *Од кои филмови се инспириравте?*

М.М.: Да, многу, ако мислите на содржината на книгата: ги има сите филмови што ги бев видел на времето и што придонесуваа од аспект на филмскиот јазик. Сега, тоа е многу помалку точно, сега немаме скоро што да кажеме за филмовите.

К.: Дали и денес би можеле да направите дистинкција како онаа што тогаш ја направивте меѓу филмовите на Антониони и на „La Cinema de Vérité“?

М.М.: Мислам дека би требало да се земе одново историјата на филмот, така како што се одвива: „Новиот Бран“ не само во Франција, туку и во Канада, дури и во Јапонија. „Новиот Бран“ во почетокот на шеесеттите години коинцидираше со појавата на „Филмот на вистината“ (Le cinema de vérité), коинциденција која не е случајна и произлегува од појавата на нови кинематографски материјали: подвижните камери, многу лесниот магнетофон „награ“... Значи реалноста можеше да биде снимена на многу поедноставен, подиректен, полесен, поблизок начин. Тоа не ја укинуваше режијата, концептот на режија беше сè уште валиден дури и во „Филмот на вистината“, бидејќи штом треба да се направи избор за да се снима реалноста, постои и концепт на режија. Реалноста не се репродуцира, туку се создава нова филмска реалност...

К.: Кога во својата книга зборувавте за филмската каталогиза наведувате три закони:

оној на материјалниот ред, на драмската прогресија и на психолошкиот суспенс; закони кои подоцна, во второто издание не се споменати. Зошто?

М.М.: Не се сеќавам на тоа. Сакав да бидам поспецифичен во втората едисија. Втората едисија се појави веднаш по „Новиот Бран“ и „Филмот на Вистината“, така што перспективите беа малку изменети, но мислам дека сè уште важи истата поделба. Потоа следуваше проширувањето на перспективата, но таа не се измени суштински - сликата на реалноста предадена од филмот. Но беа откриени синеасти како Рене, како Антониони, како Озу, чие значење беше огромно во ширењето на свеста за нов пристап кон реалноста, пристап, пак, којшто, воопшто, не беше традиционален.

К.: Сè уште е актуелен проблемот на „длабинска монтажа“ како средство за приближување на филмската до објективната реалност. Според некои теоретичари тоа е, сепак, ограничено средство...

М.М.: Можеби тоа е широкиот план, кој трае долго време и кој го одбегнува „le champ contre-champ“ (план контра-план) и тоа е пресудно во пристапот кон реалноста бидејќи на актерите им дава голема слобода, го укинува вештачкиот рез на „champ contre-champ“ и создава поим на простор, на употребата на просторот, на актерот во просторот и особено

на траењето. Напредувањето на широкиот план е значително: тоа е впишување на траењето во самиот план. Додека традиционалниот рез го прекршува траењето, овде имаме вреднување на траењето во самиот план.

К.: Еднаш ја употребивте споредбата меѓу јазикот на филмот и јазикот на поезијата?

М.М.: Денес тоа е банално. Филмскиот јазик реферира повеќе на музиката и на поезијата отколку на театарот или на литературата, но ова е доста банално мислам, сите теоретичари ја донесле оваа констатација. Во филмскиот јазик има нешто поетско, затоа што реалноста е употребена како метафора, а не како репрезентација, или репродукција на реалноста.

К.: Според некои теоретичари филмот е во метонимиска релација спрема реалноста повеќе отколку спрема нејзиното метафорично презентирање. Каков е Вашиот однос спрема овој проблем?

М.М.: Можеби грото на продукцијата е едноставно имитација на реалноста, но вистинската филмска креација е токму креацијата, истовремено метафорична, психолошка, и тоа е важно. Тоа е жалењето што можеме да го имаме за актуелниот филм: а тоа е дека оваа специфична креативност исчезнува.

К.: Разликата меѓу метафоричната и метонимиската ин-

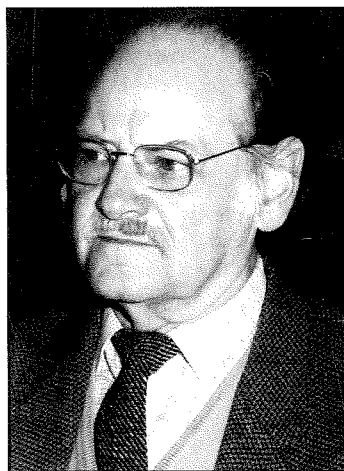
терпретација на филмот ја наметнаа теоретичарите на семиологијата...

М.М.: Не го разбрав добро проблемот на семиологијата. Се разбира, го прочитав Кристијан Мец, сето тоа е екстремно паметно, суптилно, но тој во една од своите последни книги изјави дека неговите семиолошки истражувања не водат кон ништо, дека доведуваат до кор-сокак, кога станува збор за перцепцијата на реалноста преку филмот. И тоа ми остави впечаток. Можеби оттаму произлегува мојата недоверба. Можеби тоа е поради мојот карактер или поради времето во кое работев како критичар, и коишто ја условија мојата недоверба спрема семиологијата. Во последната едисија им посветив три страници на семиолошките термини, заради информирање на читателот, но никогаш не навлегов навистина во овој свет.

К.: *Да се свртиме малку кон новите тенденции во филмската наратија. Старите принципи на монтажата како да не се веќе толку неотповикливи, наратијата е сè пофрагментарна, но реалноста е сè уште моќен предизвик за режисерите, на пример, за Ларс фон Триер во СПРОТИ БРАНОВИТЕ?*

М.М.: Мислам дека тој им остава голем простор на актерите. Широчината му одговара исто и на пејзажот, на тој огромен исландски пејзаж (или каде веќе се случува) и односот на широкиот екран,

што е паметен начин на употреба на големиот екран. Потоа и камерата е како актер во акцијата, и тоа е фасцинантно. Тоа денес е ретка употреба. За да се добие истиот впечаток би требало да се навратиме на Антониони, мислам. Се секавам на кадарот во АВАНТУРА каде што двата лика ја бараат исчезнатата девојка и камерата ги снима од далеку, а пред тоа има еден благ травелинг како таа да ги гледа додека тие ја бараат. И тоа е чудесно. Камерата, зна-



чи е ликот што го бараат во акцијата, но таа употреба денес е екстремно ретка.

К.: *Хронологијата во раскажувањето е исто така разбиена...*

М.М.: Го има принципот на „flash-back“-от кој постои уште од почетоките на филмот и го има начинот на прекршување, на сечење на хронологијата за да се даде субјективна визија на настаните, но тоа се, мислам, две различни работи.

К.: *Бидејќи овој фестивал е специјализиран во областа на филмската камера, ме интересира како гледате на односот меѓу филмската слика и сликарството, колку тие си влијаат една врз друга или се разликуваат?*

М.М.: Односот меѓу филмот и сликарството, тоа е композицијата на сликата, сликата што е повеќе или помалку стилизирана во зависност од намерата на режисерот. Значи: или во позицијата на сликата или во позицијата на камерата, мислам на Озу на пример. Но односот со сликарството е сè подалечен. Не гледам веќе некако јасно пиктурално влијание врз филмот, денес. Можеби тоа важеше за еден одреден период кога имаше поголема креативна работа врз сликата. Денес, дури и кај синеастите што многу ги сакам, ја нема повеќе таа креативност на сликата што постоеше едно време. Денес има најразлични тенденции; леснотијата на снимањето, брзиот филм, лесните камери го измениија пристапот кон реалноста на филмот и не знам дали некакви влијанија сè уште се видливи и опипливи. Не знам дали одговарам на вашето прашање, но сето тоа ми изгледа толку далеку. Мислам дека последните големи синеасти се мртви или не работат повеќе: Бресон, Антониони, Бергман..., кои имаа чудесен осет за креативноста на сликата. Денес нема никој меѓу младите синеасти кој работи со таква волја за стилизација на сликата на реалноста.

К.: *Што мислите, дали камерата, воопшто, може да се изолира од преостанатите елементи на создавање на едно филмско дело и да се оценува независно од нив?*

М.М.: Не мислам дека може да се одвои работата на камерата од остатокот на филмот. Но, тоа е темата на овој фестивал и за таа поделба ние моравме да водиме сметка при поделбата на наградите, и покрај тоа што во мотивацијата на нашите награди ја потцртуваме врската меѓу работата на сликата, **"the camera work"**, и психолошкиот и драмскиот тоналитет на приказната. Така, на пример, црно-белото: му дадовме награда на еден црно-бел филм зашто тоа ни изгледа мошне важно денес. Има некој вид Ренесанса на црно-белото кое во некои случаи е сосема адаптирано на темата. Дали станува збор за бразилскиот или францускиот филм, тука има скоро неопходност на црно-белото за да се биде во психолошка, па дури и артистичка врска со обработената тема. И оваа Ренесанса на црно-белиот филм, којшто беше скоро сосема исчезнат, е интересна. Тоа е феномен врз кој инсистираме затоа што тој покажува дека во некои случаи бојата е сосема непотребна.

К.: *Порано филмот беше ограничен на црно-белата фотографија од технолошки причини, денес причините се поинакви, таа станува личен избор на авторите...*

М.М.: Фамозниот цитат на Трифо гласи: „Кога се појавува бојата, се појавува и грдоста“. Тој тука се реферира на околината, на боите на рекламите, на пример, но тој исто така сака да каже дека има некаква леснотија, некаква вулгарност на бојата што ја нема во црно-белото. Црно-белото е стилизација на реалноста, додека, пак, бојата е работа на репродукција на реалноста, помалку или повеќе убава, во зависност од работата на директорот на фотографијата, во зависност од тоа дали тој ја работи бојата, дали ја креира бојата или едноставно ја репродуцира бојата на реалноста. Тука, мислам, има референции на сликарството, или пак во експресионистичкиот стил што некои синеасти го употребуваат сè уште, тука има вистинска креација и стилизација на драмската атмосфера преку сликата, но тоа сега, за жал, е многу ретко.

Не би сакал да генерализирам, но главниот впечаток од 700-те филмови што јас годишно ги гледам е дека сега филмот ја репродуцира реалноста на наивен, семплистички начин, и дека нема веќе вистинска креативна работа врз сликата. Тоа е можеби впечаток што е точен во однос на најголемиот дел од комерцијалната продукција, но за среќа остануваат независни синеасти кои прават креативна работа. Американските филмови што ги видовме овде, дури и РАЗУМ И ЧУВСТВА и ЦУД се токму холивудска фотографија, со

просечен квалитет, убава, но анонимна, без никаква личност; додека, пак, во јапонскиот филм има работа врз бојата која е доста специфична.

К.: *Постојат радикални мислења дека филмот би се развил сосема поинаку кога би останал нем, би бил посамостоен медиум...*

М.М.: Не, не мислам така. Актуелното искуство би било тоа на филмови без дијалог, но не филмови без звук. Секогаш има звучен фон кој е оној на реалноста. Дијалогот може да се отстрани, тој не е неопходен, но тоа не е навистина „нем филм“. На француски „немиот филм“, терминот „нем“, е замрсен затоа што може да се направи филм без дијалог, но секогаш ќе ја има звучната околина или пак музиката.

К.: *Господине Мартен Ви благодарам на исцрпниот разговор и на посветеното внимание на нашево списание. □*

МАРЧЕЛО МАСТРОЈАНИ (1923-1996)

- ☐ **Марчело Мastroјани** е роден на 28 септември 1923 година во Фонтана Лири, во сиромашно земјоделско семејство кое во 30-тите години се сели во Рим. По II светска војна работи како службеник и истовремено настапува во театарска група. На филмот дебитира во 1947 година, но за успешниот исход на неговата кариера е позначаен почетокот на театарската соработка со Лукино Висконти во 1948 година. Во почетокот на 50-тите години започнува неговата интензивна филмска кариера, а со меѓународна репутација се здобива со улогите во филмовите "Бели ноќи" на Висконти (1957) и "Обично непознати кратци" на Моничели (1958). Успехот на неговите филмови во странство му овозможува настапи и во меѓународни продукции како што се филмовите "Приватен живот" на Луј Мал (1961), "Аео последниот" на Џон Борман (1970), "Црни очи" на Никита Михалков (1987) итн. ☐ Марчело Мastroјани, покрај брилијантната филмска кариера, никогаш не го запоставил театарот, настапувајќи во улоги од најширок дијапазон (од Шекспир до Чехов, Милер и Вилијамс).

- ☐
☐
☐
☐

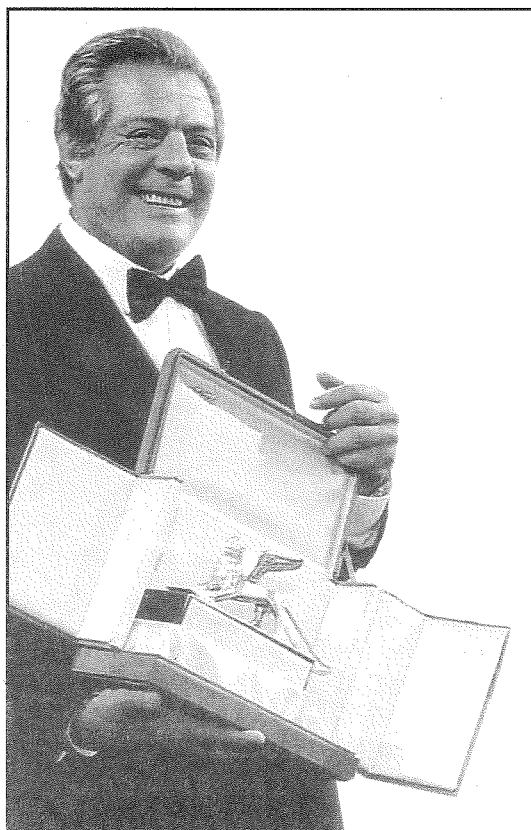
ГЕОРГИ ВАСИЛЕВСКИ

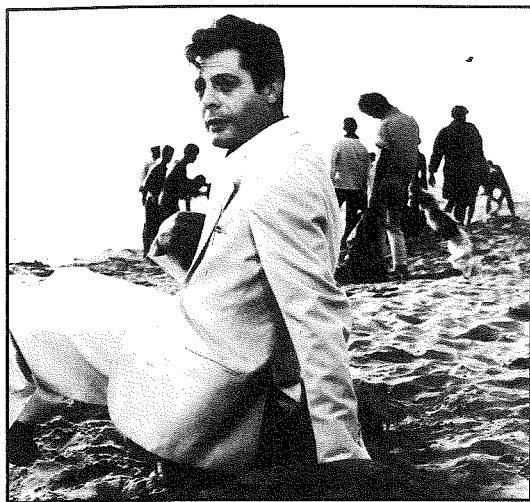
УДК 929:791.44.071.2(45)
Кинопис 17(9), с. 83-87, 1997

РЕНЕСАНСНИОТ ВИТЕЗ НА СКЕПСАТА

3

а генерациите коишто живеат со митот на еден Хемфри Богарт или Џејмс Дин, постоеше и едно друго актерско име, Марчело Мastroјани, кое не ги опседнуваше со својата хероична ауратичност, ниту со својата јуначка позиција на осамено божество што дели правда. Тие живеат во близок дослук со сензибилитетот на ликовите што Марчело Мastroјани ги интерпретираше и, како во мал број случаи, се поистоветуваа со нивните фрустрации, со мачните и осаменички извојувани победи. Смртта на Марчело Мastroјани, неизбежна, а сепак неочекувана, ги затекна овие генерации неподготвени за големата загуба и тие, како во безброј случаи пред тоа, се најдоа збунети и вознемирени пред тој факт, небаре првпат го гледаат пред себе бедемот на ненамирените обврски кои со години по ред одложуваат да ги решат, но, еве, сега се исправија пред загубата на човекот кој во исто време ја симболизира таа тревожна заборавност и ги развива во себе, без изливи на егзалтација, својствата на митот. Дали тие својства му ги припишуваат ние доделувајќи





„Сладок живот“ (Федерико Фелини, 1959)

му ги уште и како вродена дарба на неговата личност способностите на добрите волшебници да ги впијат во својата мудра глава, во срцето отворено за сите таги, тревоги и радости, уште и нашите соништа кои некажнето дозволваме да ги изневериме и запустиме, или тие зрачат од личноста на големиот уметник, е прашање на кое никогаш не ќе може докрај да се одговори.

Марчело Мастројани, од друга страна, тој симбол на модерниот Сизиф, кој се сомне-



„Намерите на доктор Антонио“ (Федерико Фелини, 1961)

ва во вредноста на љубовта и кога ја дава и кога ја прима, имаше во својот темперамент, во склопот на неговата личност, како и во биографијата, и нешто од дионизискиот триумф на радоста на која старите Латини во секоја пригода ѝ подигаа споменик во пантеистичка екстаза. Восхит кој, меѓутоа, кај Марчело Мастројани најчесто премолчан, не е во некаков судир со скепсата во вечноста на сетилните, но и на метафизичките вредности, со кои ликовите на Мастројани се во вечна битка, не е во судир ниту со збунетоста на античкиот хедонист кому во амбиентот на модерно Милано, некоја невидлива рака везден му го одзема од пред уста пехарот на задоволствата, или, пак, - што навидум изгледа парадоксално - со готовноста на современиот интелектуалец да ги прифати компромисите и мимикриските додворувања на институциите на моќта како единствен облик на комуницирање, па и егзистирање во модерниот свет.

Дојден во светот на филмот во еден исклучително значаен период не само за италијанската, туку и за европската кинематографија, неореализмот, Марчело Мастројани не можеше да не прифати некои од естетските и, посебно, актерски начела на движењето кое во втората половина на четириесетите и почетокот на педесеттите години ја откриваше со нова сила поетиката на реализмот. Веќе во своите први филмови што ги режира Лукијано Емер, НЕДЕЛА ВО АВГУСТ, 1949, ПАРИЗ СЕКОГАШ Е ПАРИЗ, 1951, ДЕВОЈКИТЕ ОД ШПАНСКИОТ ПЛОШТАД, 1952, и особено ДЕНОВИ НА ЉУБОВТА, 1954, што го режира прочуениот Ѓузепе Де Сантис, Мастројани развивајќи ги принципите на природноста и непосредноста, го профилира ликот на човекот кој во исто време се крие од искреноста, како и од опасностите на мизантропијата, во неговата веселост слична на радоста на детето, се појавуваат првите симптоми на заморот од кој тој бега во слатките измами на задоволствата. Природноста на изразните средства со кои Мастројани ја остварува оваа психолошка двосмисленост, не само што ја изразува автентичноста на по-



„8 1/2” (Федерико Фелини , 1962)



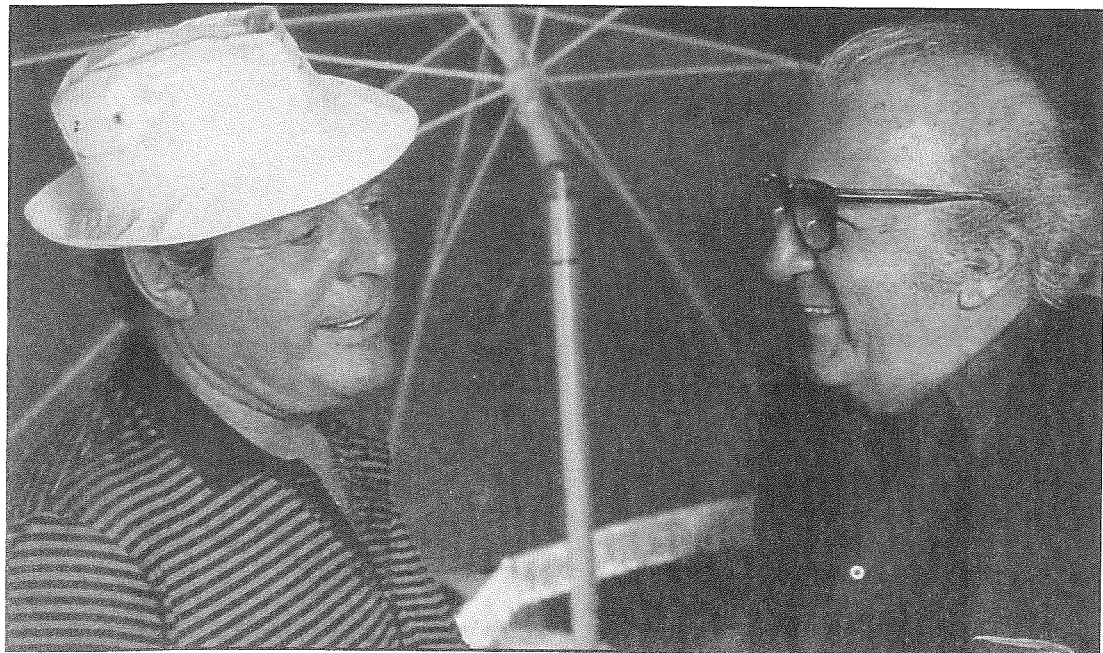
„Намерите на доктор Антонио” (Федерико Фелини , 1961)

ложбата во која се наоѓаат ликовите што ги толкува, туку уште ни ја открива тајната на еден сензибилитет кој се чува од неискреноста на големите гестови, толку привлечни за просечните таленти, и толку податливи за сомнителните страсти, од секоја голема емоција да се направи трагичарски фетиш.

Но Марчело Мastroјани не остана послушен верник дури ни на школата која го учи на спонтаност, поддржувана и храбrena од будното, внимателно око на режисерските величини како Виторио де Сика, Лукино Висконти или Федерико Фелини. Тој ја претпочиташе слободата на комуницирањето пред камерата на начин што му соодветсвуваше на неговиот темперамент, па затоа и по цена да ја доведе под сомневање постојаноста на својата личност, а тоа значи, на својот стил, тој ќе се согласи и на типолошките стилизации што ѝ се драги на егзибиционистичката природа на творештвото на еден Марко Ферери (ЛИЗА, 1972), или, пак, на трансформациите што ќе му ги наметнат Џон Борман (ЛЕО ПОСЛЕДНИОТ, 1970), Роман Полански (ШТО, 1972), или, дури, Луј Мал (ПРИВАТЕН ЖИВОТ, 1961).

Природноста и непосредноста во актерската личност на Марчело Мastroјани не се претворија и самите во фетиш, тие беа само дел од условите што ќе му дадат замав на неговиот талент да ја постулира во светот во кој не се почитува индивидуата и не се разбира нејзината грчевита борба за право на опстанок, релативноста на секоја емоција, границата на дивеењето на секоја страст.

На таа самостојност и право на индивидуалност која во најголем број случаи молчаливо ги поднесува поразите, иако знае да ги избегне со мимикриски кукавичлак, Мastroјани не потсети уште во својата рана младост, во филмовите како ХРОНИКА ЗА СИРОМАШНИТЕ ЛУБОВНИЦИ, 1954, на Карло Лицани, или, во веќе спомнатиот, ДЕНОВИ НА ЛУБОВТА. До појавата на екранизираната верзија на новелата на Достоевски, БЕЛИ НОКИ, кога Лукино Висконти, со кого Мastroјани соработуваше и многу порано, на театарските штици, ќе направи од него звезда од меѓународен формат, самоглавиот актер кој, за чудо, на многумина режисери ќе им изгледа како стопроцентна инкарнација на нивните визии, само дискретно ќе го модифицира и



Марчело Мastroјани и Федерико Фелини

преобразува ликот на осуетениот романтичар, готов цинично да им се подбива на сопствените и на туѓите соништа. Стекнатата меѓународна слава по БЕЛИТЕ НОКИ, сепак, не ќе го замагли сјајот на она внатрешно око со кое Марчело Мastroјани гледа на сопствениот успех со чудење, уживање и иронија, гледа и, со медитеранска лежерност, одминува како што одминува и пред сликата на бедата, лицемерието, фрустрираноста и интровертноста на неговите херои кои ги познаваме од комедиите на Виторио де Сика, ВЧЕРА, ДЕНЕС, УТРЕ, 1963, или БРАК НА ИТАЛИЈАНСКИ НАЧИН, 1964, и двата со Софија Лорен како негова партнерка, потоа во драмата на Микеланџело Антониони, НОК, 1961, или во фантазмагоричните визији на Федерико Фелини, СЛАДОК ЖИВОТ, 1960, ОСУМ И ПОЛОВИНА, 1963, или ГРАДОТ НА ЖЕНИТЕ, 1970, во делата на режисерот, значи, кој неосмнено спаѓа меѓу најзаслужните потомци на сојот на Пигмалион, што во непосредноста и природноста на глумата на Марчело Мastroјани, го насети трагичарското жариште на неговиот медитерански шарм.

Филмовите за кои со право се вели дека спаѓаат меѓу ремек-делата на постнеореалистичкиот период на италијанскиот филм, а таков бездруго е СЛАДОК ЖИВОТ, ни го претставуваат Мastroјани како колеблив и блазиран еротоман попаднат во длабока депресија од чии густе мрежи не ќе може да го извлече на чистина ни раскошната убавица Анита Егберг. Славата на миленикот на жените кој не може да се бори против својот замор и против фантомот што не му дава да љуби, незапирно се ширеше по триумфот на филмот НОК, но, исто така, и на комедиите БРАК НА ИТАЛИЈАНСКИ НАЧИН или ВЧЕРА, ДЕНЕС, УТРЕ во кои навистина реториката на психолошката драма е заменета со хуморот на популистичката, фолклорна комедија, а портретот, пак, на неговиот херој морално и психолошки остана непроменет; тој везден се удира од непробивниот сид на сомневањата, несигурноста и омразата.

Кога, пак, неговиот херој ќе им даде слободен замав на хедонистичките страсти озлогласени во кодексите на граѓанското однесување и оквалификувани како опасни атавизми, тогаш тие - како што ќе се случи во

гротеската на Марко Ферери, ГОЛЕМОТО ЛАПАНЕ, 1973, - первертитираат и се изродуваат во суицидни настранисти што роварат по менталното здравје на ренесансниот сладокусец, кого нема да го спасат од казната ни еротските оргии, ни бегството од задоволствата, ни раскилот со пријателството на тројцата другари од детство со кои ги дели гурманските баханалии.

Федерико Фелини и Лукино Висконти не се, како што видовме, единствените инспиратори и градители на митот на заводникот чија привлечност се заснова врз постулатите на две спротивни тенденции: создавањето на култот на природниот и непосреден љубовник и неговото радикално уривање. Фелини не попусти ќе изјави дека Мastroјани е негов омилен актер поради тоа што го фасцинира неговото лице на обичен човек. Таа маска на обично лице ги прикрива сите битки на нашиот современик да се ослободи од пипалата на баналноста, коментирајќи ги последиците на поразот или малите победи со дискретна насмевка на рамнодушен човек или со неприкриен цинизам што интелигентните деца го преземаат од своите родители и го покажуваат како амблем на нивната зрелост, индивидуалност и посебност.

Само до вчера Марчело Мastroјани го поминуваше покрај нас својот век на доверлив или ироничен сопатник на нашите прикриени надежи, на ситните измами и вечни компромиси, оставајќи нè во ирационална верба дека тоа заедништво на нашите судбини ќе трае вечно. Така и еден современик на Пикасо додека го гледаше големиот уметник пред себе како му зборува, како со некаков исконски мир и сигурност ги нанесува боите на платното, веруваше дека овој човек ќе живее вечно.

Но, еве ја пријателската и по малку неверлива насмевка на вечниот Мastroјани со која тој, како во филмот ЦИНЦЕР И ФРЕД, 1986, се простува од нас и уште еднаш, поуверливо од секогаш, ни повторува дека, покрај сите стравотии со кои смртта ни се заканува, таа ги прекрива нашите животи со златниот прав на една мудро хуморна воздишка. □

СУПЕРХЕРОИ НА СОВРЕМЕНАТА МИТОЛОГИЈА



Супермен е еден од оние имагинарни херои што од типични производи израснаа во заштитни знаци на епохата во која се создадени. Цртаниот јунак со црвено-син костум, двоен идентитет, натчовечка сила и романтичарска човекољубива пожртвуваност, всушност, впечатливо ги изрази духот и колективните фобии и желби на XX век. Овој јунак е производ на еден нов квалитет во стриповската фикција, веќе сходно и на задачата што ја доби во времето во кое беше создаден. Имено, за разлика од другите дотогашни стрип-јунаци што се исцрпуваа во акциите на, секако, високоморални и смели саможртви, но во акции на поединечни спасувања, Супермен требаше да израсне во спасител на вкупното, апстрактно загрошено човештво. Се разбира, таквиот јунак требаше да биде човек по моралните и психолошките одлики, но, секако, не и според индивидуалните својства и моќ. Така е создаден ликот на човекот-натчовек кој, секако, не можеше да има обична биографија.

Според стриповската приказна, Супермен е дојденец од планетата Криптон од која, пред сеопштата катаклизма, го испраќаат татко му Кал-Ел и мајка му Лара. Од родната планета Криптон (на старогрчки: „Скриено“), на Земјата тој пристигнува како новороденче што, заедно со вселенскиот брод, го пронаоѓа брачниот пар Кент, американски фармери кои го воспитуваат во духот на американскиот демократски и пуритански дух. На Земјата

тој добива натчовечки својства: способност да лета, супербрзина и сила со која во воздух лесно може да крева и прекуокеански бродови, вид кој рендгенски пробива во секоја материја, ултра-слух, топлински поглед и неповредливост - како античкиот херој Ахил. Тие, речиси, митолошки способности му ги одзема единствено таинствениот кристал од родната планета, криптонитот.

Тоа послушно и морално дете израснува во младич свесен за своето вонземјанско потекло и натчовечки способности, но и за високоморалните сложени хумани и патриотски задачи што му ги поставуваат воспитанието и самата огромна моќ. Супермен живее во метрополисот Метрополис, преправен во репортерот на весникот „Дејли планет“. Кога ги изведува своите подвизи, за миг го добива ликот на супер-херојот со син костум и црвена наметка, летачкиот витез на модерното време.

ПОЈАВАТА И ПРИКАЖУВАЊЕТО НА МЕДИУМСКИОТ МЕСИЈА

Цртачот Џо Шустер овој примерен суперхерој - според замислата на сценаристот Џери Сигел - го создаде уште во 1933 година. Инспирацијата за креацијата на Супермен авторите ја добија од стрипот „Гладијатор“ на Филип Вајли, создаден во 1932-та година, со таа разлика што наместо во мракот на историските епохи, својот мускулест херој го поставија во современото, супертехнифицирано модерно време. Поклопувањето на суперменовото медиумско создавање со последната година од големата американска економска криза и со првата година од Хитлеровото доаѓање на власт во Германија, секако, не е обична коинциденција. Суперјунакот со сродни својства како оние на дојденецот „од небо“, од планетата Криптон во основа го одразува истрауматизираниот и заплашен дух на епохата и сосем ја изразува ира-

ционалната колективна потреба по појавата на еден благороден и непобедлив новоцивилизациски спасител. Медиумскиот Месија веќе беше тука. Меѓутоа, како и на самиот Исус од новозаветната, и на Супермен од новомедиумската, ротобиблија, тој статус требаше да му биде признат,

Цели пет години авторите неуспешно ги обиколювале издавачките куќи. Шансата за новиот херој се појави во една нова форма, т.н. „стрипови во тетратки“ или „comic books“, лансирани во 1935 година со цел на едно место да ги соберат епизодите растурени по различни броеви или публикации. Куќата „Нејшнал периодикал“ („National Periodic“) во 1938 година го издава новото списание „Акционен стрип“ („Action Comic“) со првата, комплетна сторија за Супермен. Уште веднаш уследи голем успех. Суперјунакот на нашиот век, конечно, беше роден, а неговата слава доби не само масовни размери, туку започна да преоѓа од медиум на медиум.

МЕДИУМСКИ СЕЛИДБИ НА СУПЕРЧОВЕКОТ

Во златниот период „Супермен“ се печател во рекорден тираж од 1.600.000 примероци. Во 1940 година започнаа и радиопрограмите за Супермен, а наредната година и првата серија на цртани филмови. Во 1942 е отпечатен и романот на Џорџ Лоутер посветен на фантастичниот криптонски дојденец, а набргу на Бродвеј се појави и мјузиклот под наслов „Не е птица... не е авион... тоа е Супермен!“ од Дејвид Њумен и Роберт Бентон со музиката на Чарлс Страус. Како што може да се види, новите драматични историски настани, а, пред сè, избувнувањето на Втората светска војна, ја засилија славата на Супермен. Благородниот и слободољубив „челичен човек“ му беше потребен на светот, од кој добар дел стенкаше под чиз-



Кадар од филмот „Бетмен“ (1989)

мата на фашизмот, особено меѓу антихитлеровските сили од онаа страна на океанот. Супермен доби задача да ги бодри демократскиот дух и вербата во конечната победа над силите на фашизмот, којшто од своја страна во германскиот Рајхстаг од устата на Гебелс беше обвинет како експонент на еврејскиот космополитски дух.

Така, јунакот којшто, всушност, е американската фикциска, медиумски лансирана верзија на Ничеовиот „натчовек“, беше препознат како опасно идеолошко оружје, а стрипот како перфидна еврејско-американско психолошко пропагандна измислица што го загрозува новиот поредок во светот. Супермен, со оглед на своите дотогашни стриповски битки веќе ја стекна репутацијата на борец за праведната и слободољубива работа на западниот демократски свет. Заштитниот знак на западната демократија тој лик го доби во битките со фашизоидните злосторници како научникот Лекс Лу-



тор, Мистер Мхурк од петтата димензија, вселенскиот криминалец Брејнијак (Мозок-манијак) и многу други моќни креатури што го загрозуваа поредокот на нештата на планетата земја и посебно во суперменовата урбана „централа“, Метрополис.

По своето враќање во центарот на мас-медиумскиот интерес со втората серија забележани филмови од осумдесеттите, суперхеројот од митологијата на XX век започна да ги покажува знаците на стриповски замор дури минатата година, кога поради постојаниот пад на стрип-тиражите, неговата компанија реши да го - погребе. Се разбира, приредувајќи му во 1993 година (во изданието од серијата „Супермен“ бр.75), стриповски изведено атрактивно опело во надеж дека наскоро првиот костимиран јунак со двоен идентитет ќе се врати во стриповскиот живот со засилена популарност. Неодамна, впрочем, тоа и се случи. Супермен го доживеа своето медиумско „воскресение“ на еден крајно необичен начин: како прв стрип-јунак со троен (бел, црн и жолт) расен идентитет. Така Шустер-Сигеловиот филантропски суперхерој ја потврди својата доследна развојна линија и во самиот медиумски живот. Така, популарниот костимиран јунак со латиничниот впечатлив иницијал „S“ на градите, што веќе цели 55 години го спасува светот од опасните злосторнички и тоталитаристички закани на огромно задоволство на едно најшироко интернационално читателство, докажа дека е лик којшто навистина не познава никакви граници кога е во прашање човечноста како врвна вредност што, сè уште, треба да се брани дури и на самиот крај на овој истрошен век, на оваа чудна планета.

ОСОБЕНОСТИТЕ НА ЧОВЕКОТ-ЛИЛЈАК

Една доцна вечер во 1925 година, додека Томас Вејн (Thomas Wayne) заедно со жената и синот Брус (Bruce) се враќаат од кино, пред нив ненадејно се измолкнува силуетата на човек со заканувачки израз на лицето, зад кој ќе го препознаат озлогласениот гангстер Џо Вил (Joe Will) кој со револвер во раката, злокобно им ги бара парите и накитот. Вејн, инаку мошне богат човек, исправен пред таа

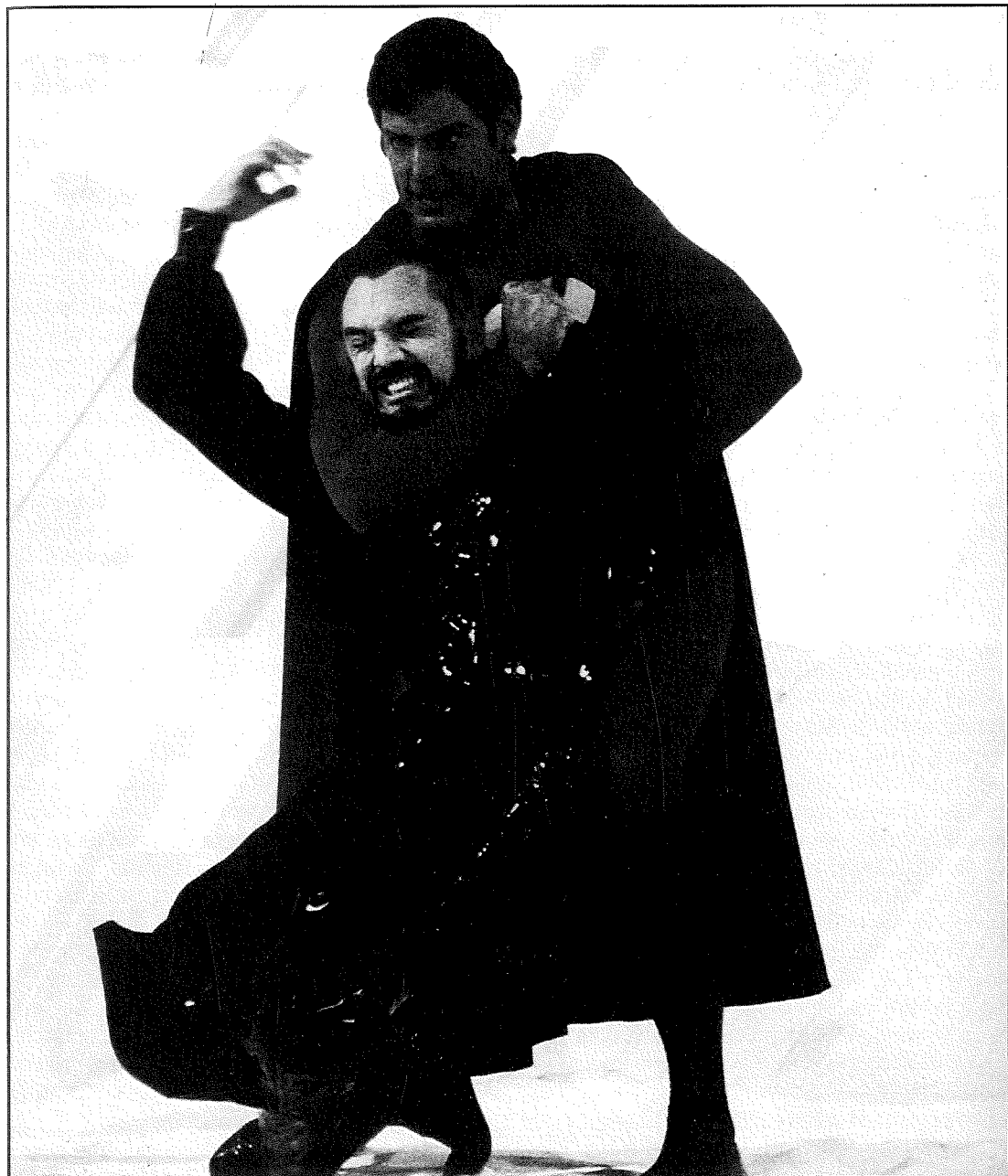
закана, се обидува да му се спротивстави, но Џо Вил без размислување пука најнапред во него, а потоа и во неговата жена која очајнички повикува на помош. Сето тоа се случува пред ококорените очи на нивниот син Брус Вејн. Неколку дена подоцна, откако се повратува од шокот, малиот Брус се колне дека ќе ги одмазди родителите и дека животот ќе ѝ го посвети на борбата против криминалот. Следните години протекуваат во сестрани подготовки за таа мисија, во што го вложува и големото богатство наследено од родителите. Брус станува врвен научник и атлет способен да конструира и најсложени машини, но и да изведе невозможни физички вештини. Една ноќ, размислувајќи за своето ново, одмаздничко име и лик, поточно за маската зад која, како бранител на правдата, треба да го скрие својот вистински идентитет, но и со која ќе сее страв меѓу злосторниците, во себе ги изговара следниве зборови: „Криминалците се страшливи кукавици, и поради тоа мојот костим мора да предизвикува паника во нивните срца. Морам да станам ноќно суштество, црно и застрашувачко...“. Во тој миг, во темната соба влетува лилјак. Таа ноќ е родено името и ликот на Бетмен, Човекот-лилјак.

Во оваа предисторија се поставени фабуларните и мотивациски основи на приказната за „Бетмен“ една од веќе легендарните медиумски фабули што, опстојувајќи повеќе од половина век, стана дел од мултимедиумската забава, но и од јувенилната култура на повеќе генерации. Приказната за Бетмен не само што рано се надоврза, како што ќе видиме подолу, туку ѝ додаде и нови значења, ликови и драмска атмосфера на стрип-галеријата костимирани јунаци со натприродна сила и двоен идентитет, што започна да се појавува во јули 1938-та година со воведувањето во живот на Супермен. „Бетмен“ ги избегнува научно-фантастичните одредувања и инклинира кон „готската“ атмосфера, романтичарско-експресионистичките мотивации и својства на осаменичките ликови кои ја боледуваат интимната „светска болка“ на авторот Боб Кејн.

Во споредба со својот поран пандан Супермен, Бетмен носи поособени и повеќе фантастички интонирани знаци. Неговата атмосфера, наспроти суперменскиот универзал-

лен оптимизам, зрачи со декадентност и самрачна свртеност кон светот на инстинктите и на извесна атавистичка навестеност што е на пат да експлодира и да се ослободи од жестокиот и агресивен порив во урбаниот

самрак на криминогената цивилизациска современост потоната во профитерство, неморал и насилство. При така депресивното чувствување на современоста, Боб Кејн нема сила да пронајде поинаков херој. Универзал-



Кадар од еден од филмовите за Супермен

ниот спас за него е невозможен. Херојот може да биде хуман спасител, но не и идеален супер-јунак, зашто и самиот е осуден да ги дели фрустрациите од таа морално отргната цивилизација, како и трагите на стигматизацијата од истата таа жестока криминогена современост, јавувајќи се како одмаздник за-ситен од нејзиниот гнилеж...

Како што се гледа, приказната за Бетмен е неразделна од онаа за појавата на Супермен. Стрипот за натчовекот од Криптон е оригинална творба на сценаристот Џери Сигел (Jerry Siegel) и на цртачот Џо Шустер (Joe Shuster), појавена во издание на "Action Comics", потоа преименуван во DC, односно "Detective Comics". Суперчовекот чие појавување олицетворува еден постиндустриски и урбан новомитолошки Херкул и самиот (научно)-фантастично „спуштен од небото“ (како потомок на високоинтелигентната, човекообразна и етична раса од далечната планета Криптон) има за цел да го спасува човештвото од предизвиците на злото што криминално се шири во неговиот модерен организам. „Супермен“ доживеал толку брза и масовна популарност што ја предизвикал реакцијата на севкупната американска стрип-индустрија со тоа што повеќето издавачи веднаш лансирале свои сопствени варијанти на суперхерои работени по Суперменовиот модел.

Меѓутоа, новиот квалитет, за кој овде говориме, е реализиран дури во 1939 година. Тогаш имено "Detective Comics" ја лансираа својата, ќе се покаже, нова продуктивна варијанта на костимиран херој со двоен идентитет, во стрипот за Човекот-лилјак. Како автор на стрипот за „Бетмен“ се јавува сега веќе легендарниот Боб Кејн (Bob Kane), стрип-цртач познат по склоноста кон напнати и застрашувачки слики инспирирани од атмосферата на експресионистичките филмови, кои толку доследно ќе ги примени во готски смислената приказна за својот неоромантичарски, осаменички херој кој ја боледува длабоката психолошка траума на суровата родителска загуба.

Причините за појавата на овој спасителски вид јунаци, во принцип, се објаснува со социјално-економските услови во САД, каде што во тоа време, сè уште, се лечат психолошките последици од големата криза во

1929/33, на излезот од којашто веќе се надвиваше опасноста на Втората светска војна која започна во 1940 година, значи само една година по појавата на мрачните бетменски претчувствувања на Кејн. Во гротескните ликови на негативците од стрипот, лесно можат да се препознаат гротескните ликови од тогашната историја. Иако во духот на стрипот е таа метафоризација да ја прави подискретно и значенско-иконографски „поскриено“, тој, сепак, ја носи, да речеме на оној начин на кој немиот германски експресионистички филм според теоретичарот Зигфрид Кракауер (автор на делото „Од Калигари до Хитлер“), е навестување на надоаѓачкиот нацизам.

Со оглед на перманентната популарност на суперхероите, од масовната потреба од имагинарни херои-спасители, нашата цивилизација, сè уште, се нема ослободено. Како, впрочем, ниту од самрачното чувство за современоста што им дава сила на готските и на квази-готските интерпретации кои во големи серии се појавуваат по современите медиуми, преминувајќи притоа и од еден во друг.

ИНСТИТУЦИЈАТА COMIC BOOKS

Но самата појава на двата најпопуларни хероја пандани се случува во медиумот на стрипот, во т.н. "Comic book" публикации што во принцип имаат по 64 страници во четирибоен печат што овозможува колорирање на стриповните фантазии за суперхеројските јунаци и спасители. Спомнатиот суперхеројски стрип во тетратки (comic book) е своевиден хибрид на два дотогаш разделени вида: т.н. палп (pulp) рото или тривијален роман и стриповските ленти во дневните весници и стрип-таблоата во нивните неделни изданија. Со други зборови, суперхеројските стрипови настануваат како синтеза на трите надминати елементи - палп-магазините, иновациите на големите мајстори на стрипот од триесетите години (како Алекс Рејмонд, на пример) и барањето на новата, поголема печатарска форма пронајдена во стрип-тетратките. Во таа форма се јавуваат и Супермен, по него и Бетмен, а по нив и многу други херои особено оние од хиперпродуктивното студио на стриповските чудеса, „Марвел“ (Marvel Comics).

Но, за разлика од Супермен кој излегувал кај истиот издавач, Кејн својот Бетмен го обликува како јунак без натчовечки способности, кој своите противници ги совладува со знаењето, со лично конструирани технички помагала и со извонредната физичка подготвеност што врвно ја владее. Сценаристот Бил Фингер (Bill Finger) на Кејновиот Бетмен му доделувал необични противници, гротескни суперкриминалци со помрачени умови што одговарале на самрачниот, полуксепресионистички дух на стрипот за Човекот-лилјак: Џокер, суровиот негативец со грозоморен кез на лицето, Дволикиот, со две различни страни на лицето или Енигматот, љубител на опасни ребуси и убиствени енигми, како и многу други, помалку или повеќе необични, споулавени и жестоки ликови на негативци.

Како што тоа го забележува американскиот теоретичар Џејмс Стиренко (James Steranko) на Detective Comics, Супермен им ја даде силата, но Бетмен им го даде тонот. Бетмен беше создаден како мрачен лик на осаменик во сенка, поединец надвор од законот, скриен од јавноста и јунак кој немилосрдно ги прогонува жртвите по самрачните и влажни улици на велеградот Готам. Токму таа атмосфера и посебно топонимот на Готам Сити како самрачна, негативно-утописка преработка на современиот американски мегалополис, се знаците што упатуваат на т.н. готско потекло на идејата на Бетмен, како дело кое понира во амбисите на темните предели на свеста, во кои борбата против распространетиот криминал и задоволувањето на правдата се, всушност, чинови на одмазда за една силно запечатена, неизбришлива и ненадоместлива, постојано преживувана траума, втисната и понесена од најкрвеквиот животен период.

ГОТСКА ИДЕЈА

На ова место треба да кажеме дека таа слика за Бетмен, можеби, најдоследно ја реализира стрип-цртачот Френк Милер (Frank Miller) кој во 1989 година го пресоздава херојот на Кејн во својот албум „Витезот на темницата“, со една, како што ќе рече стрип-теоретичарот Бојан Ѓукиќ, европски интонирана историја за Бетмен како физички и духовен старец кој одбива да сфати дека, како и

суперхероите во целост, ги згазило времето. Во овој исклучителен албум, кој своевременно требаше да се појави на македонски во „Мак-стрип“, Милер продлабочено обликува еден маскиран психотрауматизиран, скршен и немоќен јунак. За разлика од Метју Мердок, кој во текот на кариерата, постапно го уби разумот, Брус Вејн, на авторот Френк Милер, во кариерата на одмаздник влегува како болен параноик чие определување за борба со криминалот не е помалку чудовишно од методите на самиот тој организиран криминал. Така, со помош на своите соработници (Лин Верли и Клаус Џенсон), Милер го создава својот извонреден „Бетмен“, доследен и некомпромисен во доловувањето на темната слика на фрустрираната современост, која, според него, е невозможно да се промени зашто тоа нема кој да го стори: суперхероите се остарени и исфрустрирани осаменици што живеат под пресијата на личните нездрави умислувања и личната драма на одземената човечност.

Но да се вратиме на оригиналната Кејнова слика за Човекот-лилјак. Како што пишува и Дарко Главан, Бетмен во суштина не е суперхерој, тој е само натпросечен смртник. За разлика од Супермен на кој му се дадени апстрактни филантропски задачи во метафизичките пораки од изгубените родители настрадаани во космичката несреќа на далечната планета Криптон, Бетмен е побудливо, драмско-психолошки мотивиран со трауматичните „пораки“ забележани во одмаздничката потсвест на Брус Вејн.

ПОМОШНИ ЛИКОВИ

Секако, овој јунак не може да остане осамен. Особено што тој е далеку „политературно“ инспириран одошто е тоа случај со Супермен. За помалку од една година од својата прва појава, Бетмен од стрипот на Вејн стекнува и помошник во ликот на малиот Дик Грејсон (Dick Grayson), чии родители страдале на истиот начин. На тој начин е создаден и ликот на чудесното, исто така, маскирано момче, на кое авторот Боб Кејн - со завлегување од зададениот, во друг, класичен акционен образец - ќе му го даде името Робин (Robbin), именуван според Робин Худ, а сходно на тоа облекувајќи го и во „акциониот кос-

тим" кој треба да потсети на омилиот лик на средновековниот одметник од Шервуд. Веќе на тоа ниво се можни анализи на линија дека и Бетмен погодува некои класични нара-толошки и персонални модели на кои сме учени и кои дискретно ги препознаваме од различни, особено од приказните во преданијата. Така, познатиот американски теоретичар и критичар Лесли Фидлер (Leslie A. Fiedler) суперхеројските мотивации ги препознава како модел преземен од раскажувачките форми на народните преданија: „Разгледани во таа светлина, стриповите со легендите за вечно загрозените метрополи кои ги заштитуваат непорочните и скромни херои - што по секој подвиг се враќаат во статусот на физички деформиран продавач на весници, плашлив и збунет новинар, итн. - можат да се сфатат како продолжение на некои внатрешни импулси на народната уметност".

Впрочем, кога сме веќе кај средновековниот јунак од шервудската шума, како што и Робин се маскира и се трансформира во други личности за да ги изведува своите акции, во таа смисла и Црната шума од традиционалните раскажувачки форми станува - современ град, мрачен мегалополис и џунгла на асфалтот како во случајот на постмодерниот Готам Сити, „готскиот" град на Боб Кејн. Во тоа е и суштината на т.н. Јунаци со двоен идентитет, што во суштина ја предпочуваат тајната на западниот индивидуалитет, зад која, како што подоцна ќе покаже Марвеловата најнапред, стрипувана, а потоа и филмувана галерија, се кријат суперспасителите, но и суперзлосторниците.

За да излезе накрај со нив на Бетмен му е потребна и придружничка. Така се јавува и Жената-лилјак, Batwoman, од Кети Кејн (Katy Kane) на која ѝ здодеало неработењето, па решава да и се посвети на борбата против криминалот. Нешто помлада од неа е Девојката-лилјак (Betgirl) која во секојдневниот живот се вика Барбра Гордон (Barbara Gordon) и му е ќерка на полицискиот комесар Гордон, иако постоела уште една Девојка-лилјак, Бети Кејн (Betty Kane), внука на веќе спомнатата Batwoman.

По 1940 година стрипот за Човекот-лилјак достигнува максимална популарност, така што цртачот Боб Кејн е присилен да прими цела екипа соработници, а веќе во 1943

година е снимен и првиот филм за Бетмен во режија на Н. Хилиер, со Луис Вилсон (Louis Willson) и Даглас Крофт (Douglas Croft) во главните улоги, а во 1943 година и серија од 15 епизоди под наслов „Новите доживувања на Бетмен и Робин". Во 1950-та е реализиран филмот БЕТМЕН И РОБИН во режија на Спенсер Г. Бенет (Spencer Gordon Benett) со Џон Лори и Џон Данкан во главните улоги. Голем успех постигна филмот БЕТМЕН на Лесли Мартинсон (Leslie Martinson), од 1966 година со Адам Вест (Adam West) и Берт Ворд (Bert Word). Помеѓу 1940 и 1970 година Бетмен бил јунак во многу радиодрамски и телевизиски серии, како и во цртаните филмови, од кои најновиот е долготражната анимација БЕТМЕН: МАСКА НА ДУХОТ (BATMAN: MASK OF THE PHANTASM), од 1993 година.

Следува сиквелот од деведесеттите: филмот БЕТМЕН (BATMAN, 1989), од сценариото на Сем Хем (Sam Hamm) и Ворен Скаарен (Warren Skaaren), во режија на Тим Бартон (Tim Burton), а по што следуваа и екранизациите БЕТМЕН СЕ ВРАЌА (BATMAN RETURNS, 1992) и БЕТМЕН ЗАСЕКОГАШ (BATMAN FOREVER, 1995).

ПОЈАВА ВО ТЕХНОЛОШКИТЕ МЕДИУМИ

Суперхероите на нашата ера не можат да се јават во литературата. Од неа, секако тие влечат само свое далечно потекло. Со други зборови, тие неслучајно се јавуваат во стрипот, најтехнолошкиот, а воедно и најсубјективниот (и цртачки, но и фикциски) современ медиум. И неслучајно потоа преминуваат на филмот: најпрофитното и најмоќното средство за комуникација, но и индустрија што сè повеќе рециклира било стари, било туѓи медиумски приказни. Тоа му е сосем долично на технолошкиот лик на симболичните Херакловци на нашата епоха. Колку што е долично Флаш Гордон на планетата Монго да пристигне со ракета, а не јавајќи бел еднорог. Од друга страна, пак, појавата на новите (полу)божествени суперхерои функционира според принципот на „божествениот континуитет": кога старите божества се мртви, се (пре)создаваат нови. Инаку, човекот ќе живее застрашувачки сам на оваа и без тоа претаинствена, пренасилна и претревожна планета. □

МАКЕДОНСКИОТ КВАРТ НА СТРИПОТ

□□□□□□□□□□□□□□□□

ДРЕМКА ВО ХИПНОПОЛИС

„Од уметноста не проистекува ништо што би можело да опстане без ентузијазам. Таа е, така да се рече, само ентузијазам без коски и пепел, чист ентузијазам, кој согорува докрај, но сепак останува во рамка или меѓу корици, како ништо да не се случило. Таа никогаш не станува минато, туку секогаш останува наше минато“.

Како рефлексција по повод некој уметнички јубилеј, овие реченици на австрискиот писател Роберт Музил, надвор од рамките и кориците на нивното интерно значење, го именуваат „ентузијазмот“ - оган (пре)образител на самопоставените, уметнички необликувани императиви, и, звучат сосем применливо пригодно и за нашиов ненаметлив јубилеј годинава - 60 години македонски стрип, создаван токму и само на - ентузијазам.

Меѓутоа, именувани збирно како ентузијазам, непланираните искуства од, најчесто, моментните младешки творечки желби во кои лежи денешното отсуство на низа стрип-автори кои ја исцртувале македонската стрип-историја, се чини ја објаснуваат суштината на колебаливото постоење стабилна македонска стрип-сцена. Им се придодава и подразбирањето на ентузијазмот како независност од кооперативата со преобладавајќата меркантилистичка итрина, која стрипува на, секогаш го гледа низ нишанот на банализирачкиот комерцијален ефект од неговата јавна презентација. Но, таков слободен, единствено од строгата селекција на квалитетот не смее да биде ослободен, зашто прво, така би им се додефинирал профилот на постојни-

те стрип-ревији во кои се публикува македонскиот стрип: „Лифт“, „Стрип арт“ и „Тотем“, а второ, некомпромитиран ќе ја избегне прокрустовата постела на помодноста. Зашто, иако свое зглавје за сонување има во нонконформизмот на комуникациската потенција, иако флуиден, иако никогаш дофатлив за какви било шаблони, стрипот не е и неодговорен спрема пресериозната духовна застоеност на реалниот општествен механизам во кој е вглобен и самиот како мас-медиум.

Досегашните главно самофинансирани: три броја во 500 примероци на велешкиот „Стрип арт“, осумте броја во 500 примероци на скопскиот „Лифт“, и двата броја во 2.000 примероци на „Тотем“, засега не ни дозволуваат, од квантитативна гледна точка, да зборуваме за македонскиот стрип како за масовен медиум, а со оглед на сеопштествено споделената беспарица ниту да ја претпоставуваме нивната временска опстојност низ плуралитетот на насетените естетски преференции, кои исто, не би требало да ја закочат меѓусебната, стабилизирачка комуникација.

Со почесен исклучок на стожерната студија „Стрип-запис со човечки лик“ од Томислав Османли, македонската стрип-сцена отсекогаш била плитка и во димензијата на континуирано теоретско, историско-оценувачко промислување, центрифугална, рамнотежна сила во однос на гореспоменатите центрипетални естетски преференции.

Јасно е дека од стабилните стрип-списанија и репрезентативните стрип-албуми извира моќта на стрип-јунакот кој успе(в)а да се инсертира со статус на митологема во културните кодови не само на сопствената матична земја, зашто како еден од градителите (сонувачите) на безграничниот Хипнополис, стрип-авторот однапред е свесен за непречената комуникативност на сопствениот творечки ентузијазам (сон). Спротивно, што, пак, е карактеристика на македонскиот стрип, - сè одново би ја започнувал својата дremка во стриповскиот квартал на Хипнополисот. Конечно,

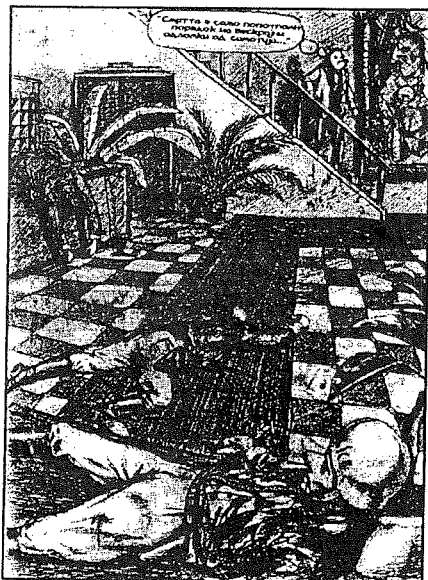
ЛАБРИС

ТУНЕЛ НА СТРАВОТ И УЖАСОТ

цртеж и драматуршки решенија:
Александар Станковски
текст: Пандалф Вулкански

КРАТКА СОДРЖИНА НА ДОСЕГАШНИТЕ ПРОДОЛЖЕНИЈА

"Многу по деновите и годишните времиња и суштествата и земјите" (со тој цитат на Рембо) почнува дејствието во големиот стрип-роман "Лабрис, тунел на стравот и ужасот". Главен лик е едно суштество, Наци Коминтерна, пола човек пола глушец (веројатно), со искуство на таен агент. Во неверојатниот след на случувања Наци е втурнат со еден телефонски повик на моќниот шеф на неколку тајни организации, грозоморниот господин Бахус. Во првата епизода од овој огромен проект (преку 1000 страници) Наци Коминтерна го откопува ковчето во кое е скриен еден дамнешен важен документ (врска со некои други неразрешени случаи?), а потоа во својот



необичен дом е нападат од агентот Шкорпиун. Наци успева да го совлада најмениот убиец и изнудува од него едно магливо признание во кое за првпат се споменува зборот "Лабрис" (со значење: двојна секира, или, подоцна, лавиринт). Пред да го предаде Шкорпиун на полицијата Наци Коминтерна повторно е нападат од едно чудовишно суштество со сурла, при што страда Шкорпиун. Наци вели: "Како переца од вистина, ми се чини, проектот; само вистина и цела вистина, со дупка во вистината..."

Во втората епизода "клопчето се одмолува"... Наци оди на директна средба со моќниот Бахус, со цел да дознае нешто повеќе за мистериозните напади. Во холот се сретнува со една стара пријателка, Филаутија, која доверливо му вели: "Тајната е во преобразбата". Бахус, во присуство на неговиот верен тело-

освен ако не се прифати како комплимент во целината на професионалниот уметнички ангажман (Станковски, Тошевски, Сотировски, Ботев, на пример), стрипот, деветтата уметност кај нас досега не препознал сериозен професионализам, кој, сфатен како врв

на прагматичното подразбира (и) платена (институционализирана) обврска со полно работно време, која, може но и не мора постапно да ги стеснува хоризонтите на "романтичарскиот" ентузијастички простор од духовната нижија земја. □

МИРОСЛАВ ЧЕПИНЧИК

УДК 778.53.091.4(497.17)(049.3)
Кинопис 17(9), с. 97-103, 1997

ПОСТФЕСТИВАЛСКИ ИМПРЕСИИ

ИНСПИРАТИВНА СЕЛЕКЦИЈА

Фестивалот на филмската камера „Браќа Манакѝ“, еден од ретките од таков вид во светот, не толку ненадејно, туку сосема очекувано, ја пречекува својата зрелост со грст најпријатни синеастички ветувања, на кои веќе од поодамна одвикнавме. Се разбира, и досега од година в година, секогаш куртоазно повторуваме дека Фестивалот еве сега веќе има определена традиција, па и една препознатлива физиономија. Некои ситни критериумски недоразбирања и технички недоделканости се превлекуваа, но важно беа навреме дијагностицирани. Остануваше секогаш тие да се искорегираат на претстојната смотра, која од друга страна, пак, почесто беше под прашалник. Па сепак во 1996 година се уверивме дека Фестивалот оформи и една своја сериозна организациона структура.

Не треба да се повторува, веќе, дека Фестивалот на филмската камера „Браќа Манакѝ“, е манифестација од најзабележително културолошко значење на нашиве простори. Редок, би кажале, единствен миг на кинематографски самит којшто им станува сè потребен на филмските работници од најразлични профили. Тоа е, исто така, можност и за едно спонтано проникнување на нивните професионални искуства и согледувања на сличностите, но и на разликите во овој комплексен процес на духовното творештво. Тука се и редица придружни манифестации кои без друго ја збогатуваат содржината на Фестивалот. Во 1996 година од страна на Фестивал-

скиот одбор беше организиран симпозиум на тема, „Улогата на критиката во одредувањето на трајните вредности на филмската уметност“, на кој зедоа учество реномирани домашни и странски критичари и публицисти. Од сиве овие фестивалски форми и содржини, секако, се издвојува оној најсуштинскиот компетитивен сегмент, официјалната филмска програма. Оваа програма, пак, имаше и неколку придружни синеастички ситуации, како што беа ретроспективите на загрепската анимирана продукција, а исто така и презентација на 25-годишниот јубилеј на македонскиот анимиран филм. Во информативната секција беа прикажани неколку филмови меѓу кои и целовечерниот САМОУНИШТУВАЊЕ на режисерот Ербил Алтанај и снимателот Синан Ѓунѓор, а во продукција на независниот продуцент „Нова продукција“ од Скопје.

Сепак, и без претерување и овојпат, најголемото збогатување на фестивалскиот контекст, секако, се оние непроценливи средби и контакти меѓу учесниците и публиката, меѓу заинтересираните и помалку заинтересираните, како и сета онаа неповторлива атмосфера која од тоа нужно произлегува, со надеж дека ќе потрае и до следната фестивалска средба. Конечно, потребата од фестивалот ваков каков што е, не е ниту измислена, ниту наметната. Фестивалот како специфична форма на кинопрезентација во сегашниов миг му го враќа она по малку загубено достоинство на филмот, укажувајќи при тоа дека неговата медиумска поставеност сè уште функционира без грешка.

Другата специфичност на фестивалот е позната од неговиот логотип, што значи дека се наградува, се вреднува единствено снимателската работа, како еден издвоен креативен комплекс на филмското дело. Критериумите притоа не се стандардизирани, тие единствено зависат од индивидуалните ставови на членовите на жирието.

Единственоста во валоризирањето на снимателскиот израз, секако, може да се примени во текот на селектирањето на филмовите. И овојпат, како и минатиот, таа задача со примерна доза на умешност и неегзалтирано пристапување кон сè помногубројните дела од светската играно-филмска продукција, ја направи филмскиот критичар Благоја Куновски-Доре. Од тој аспект, се чини, неспорно е дека овој фестивал беше досега најбогат и со најквалитетен избор на филмови. Секако, дека и сè можеше да биде уште подобро со мали корекции, но условите на селекторот, исто така, не се секогаш идеални.

Така добивме навистина забележителен квалитетен пакет од минатогодишната филмска продукција. Со тоа најверојатно е дека и работата на интернационалното жири во состав Марсел Мартен, како претседател, и Томас Пленерт и Фабијан Едер, како членови, не беше ниту малку едноставна и лесна. Авторитативното име на Марсел Мартен донесе секако и некои нови мигови за идното збогатување на тој критериумски комплекс кој за еден фестивал што се лимитира од оценување на снимателскиот израз е, бездруго, неопходен.

Воспоставување на што покомплексен пристап кон снимателската компонента подразбира вклучување на што поголем број елементи во нејзиното разгледување и проценување. Досега по некое наше, сепак, скромно искуство, се одеше обично на глобализирање на еден општ впечаток кој за фотографијата во определениот филм се донесуваше и, се разбира не секогаш по некоја намера, тој впечаток доминираше кај проценувачите. Но филмскиот кадар како единствен изразен корпус, како дијалектичка врска на целото дело, на неговата структура, нужно бара и еден поаналитички пристап кон неговото функционално согледување.

Не сме сигурни ниту дека таквиот пристап секогаш може да се примени во сепак

ограничениот тек на одвивање на Фестивалот. Но, методот на едно донекаде апстрактно набљудување на кадарот може да има и забележителна мера на суштински естетски квалификативи меѓу кои и гледачот и проценувачот ќе мораат да воспостават рамнотежа на нивните непосредни пластични функции.

Таков пластичен реалитет каков што е филмскиот кадар може да егзистира и сам за себе, но тој перцептивен факт во немал број случаи, внесува само конфузија и при проценувањето и при рецепцијата на делото. Кадарот како готова заокружена естетска творба, од друга страна, нужно е насочен кон другите свои соборака распредени со поголема или помалечка доза на вештина, во ткивото на афектуираниот филм. Таа релација никако не е занемарлив елемент во неговото севкупно функционирање, меѓутоа неговата естетичка автохтоност токму во таа релација по малку се губи, бидејќи во тој процес доаѓа до интеграција на кадарот со другите елементи, а тука веќе доминира монтажниот концепт на делото.

Остануваме на тврдењето дека снимателската уметност се манифестира единствено преку кадарот, а тоа и не е некоја нова дефиниција, па сепак, бидејќи кадарот е битно подвижна форма која постојано ги трансформира своите елементи, тој претставува и основна ритмичка структура во рамките на филмското дело. На тој план во кадарот, секако, се допираат две изразни тенденции, ликовната и ритмичката. Првата е, секако, посвојствена за кадарот, но и внатрешниот ритам на кадарот спаѓа во факторите на подвижната филмска слика. Тоа е онаа секогаш менлива структура во која треба да ги препознаеме кодовите кои го откриваат филмското дело.

Технологијата на филмскиот кадар, пак, во актуелната светска филмска продукција, е на високо стандардизирано рамниште. Но и тоа не значи дека овој елемент не влегува во конкурентната сфера на она што сакаме да го валоризираме како снимателски израз. Технологијата го зафаќа тоталитетот на делото, целта и во овој случај е снимателот да дејствува интелектуално и чувствително врз аудиториумот. Било како било, филмовите одбрани за 17-тиот Фестивал „Браќа Манаки“, супериорно го потврдија тоа.

НОВО ФЕСТИВАЛСКО РАМНИШТЕ

Веќе навикнати на изневерени очекувања, со особено задоволство можеме да ги одвиткаме секавањата на овој фестивал. Навистина, филмовите го прават своето и оној глобален впечаток сега слеан во едно пријатно секавање повторно можеме да го препознаеме. Така во оваа престижна селекција, на самиот почеток се сретнавме со филмот **РАЗУМ И ЧУВСТВО** (**SENSE AND SENSIBILITY**), англо-американска раскошна продукција, во режија на Анг Ли чиј скапоцен соработник овде беше снимателот Мајкл Култер, нам веќе познат по извонредно динамично остварената камера во англиската комедија **ЧЕТИРИ ВЕНЧАВКИ И ПОГРЕБ** (**FOUR WEDINGS AND A FUNERAL**).

Инаку, филмот **РАЗУМ И ЧУВСТВО**, всушност, е вешто направена адаптација на истоимениот роман на Џејн Остин, што овде значи дека едно дело на типичната викторијанска литература со неговата екранизација посредува до современиот гледач, отстранувајќи ги стандардните стилски обременувања познати од овој вид лектира. Таа адаптација не само вешто, туку најчесто и вдахновено, ја има направено актерката Ема Томпсон која доби и „Оскар“ за најдобра адаптација и е, патем речено, една од двете главни протагонистки во филмот. Тој нејзин пристап кон романот е интересен најверојатно поради тоа што



„Туѓа земја“, Бразил, 1995 (р. Даниел Томас и Валтер Салес, д.ф. Валтер Карвалјо)

потенцира еден ироничен аспект, инаку малку присутен во едно вакво романтично-сентиментално сиже. Стилот на фотографијата, пак, е во извесен контрапункт со оваа драматуршка ориентација што, секако, е пресметана содржинско-формална опција на овој филм. Тоа и го чини да биде доволно интересен за денешниот гледач. Ликовната перфекција на кадрите, сепак, целината ја доведува до еден краен естетизам за кој пак, мораме да признаеме е во духот на оваа литература.

Таа стилска насока, но со сосема спротивен ефект, можеше да се насети во германскиот филм **ЗАПАЛЕНИОТ ПОЛЖАВ** (**DIE BRENNEND SCHNECKE**), на режисерот-дебитант Томас Штилер и на неговиот снимател, нешто поискусниот Франк Грибе, лауреат на една од наградите на овој фестивал во 1995 година. Во сторијата за деформирано созревање на едно младо момче кое живее кај мајка си, а родителите му се разведени, камерата интервенира обидувајќи се да ги долови главно внатрешните доживувања на тој лик. Така, таа тука е ретко смирена, а најчесто е динамична и, би кажале, нервозна. Оптичката фиксација очигледно тука е упатена на една личност, со намера верно да ни ја презентира конфузноста на неговиот психолошки профил кој тукушто е во формирање. На тој начин и фотографијата е намерно стилски невоедначена, што неретко може и да го спречи рецептивниот однос на гледачот. Секако, и ова беше интересен и над сè функционален пристап на снимателскиот третман на зададената тема.

Во оваа смисла карактеристично за годинашнава фестивалска конкуренција не е само спомнатата стилско-драматуршка ориентација на фотографијата, туку и нејзината глобална тематизација кон што поактуелнотовидување и посредување на визуелниот материјал. Макар што сè на сè само два филма тематски беа врзани за минатото, односно за 19-тиот век, **ЧУВСТВО И РАЗУМ** и **ЏУД** (**JUDE**), работата на камерата во нив е во функција на доближувањето на дејствието и амбиентот до сензибилитетот на современиот гледач.

Особено ова по мое мислење, се чувствува во **ЏУД**, филм кој во голема мера со драмска тензија го режирал Мајкл Винтер-



„Омраза“, Франција, 1995 (р. Матје Козовиц, д.ф. Пјер Ејм)

ботом, а чиј снимател е искусниот Едуардо Сера. Навидум тоа е една класицистичка оптичка обработка на сиче од минатото. Сепак, фотографската структура на филмот, избилува со мошне прецизно реализирани кадри во тотали каде што сите планови функционираат беспрекорно, а деталите во нив изгледаат максимално автентично. Секако дека тоа е заслуга и на сценографското оформување, но умешноста на снимателот нив да ги експонира во композицијата на кадарот, останува доминантна. Втор ликовен квалитет на фотографијата на Сера, е грижливо создадената атмосфера на приказната за една прво несреќна и недоживеана, а потоа среќна љубов, која неочекувано создава трагичен крај, достоин на една античка трагедија.

Блиски по својата тематска основа, но различни по визуелен третман се, покрај веќе споменатиот ЗАПАЛЕНИОТ ПОЛЖАВ, и филмовите ТУГА ЗЕМЈА, СКОК ВО ПРАЗНО, ОМРАЗА, БРОЕЊЕ ВОЗОВИ, па и УБАВА Е МЛАДОСТА. Тоа сè се дела кои нагласено се

занимаваат со животот на младите и со искушенијата што ја демнат таа возраст. Главно во сите нив и камерата се соживува со драмските димензии на сичето. Така на пример, во францускиот филм ОМРАЗА (LA HAINE), реализиран во црно-бела техника не само поради тоа што тоа ми заличи на еден нискобуџетен филм, туку примарно поради тоа што токму тој стил на фотографија најдобро и соодветствува на сторијата на филмот. Тоа е приказна за група млади луѓе од периферијата на Париз. Тие се имигранти и над нивните и така маргинални егзистенции секогаш стои закана од некоја нова, но и посурова судбина. Црно-белата фотографија на Пјер Ејм, совршено го открива тој кошмар составен од постојани недоразбирања и секогаш присутната можност за конфликтна експлозија. Визуелниот материјал присутен во неа ниту ги смирува, ниту ги поттикнува настаните. Но не можеме да кажеме ниту дека само ги регистрира. Таа едноставно се вовлекува во дејствието како негов, можеби, непоканет сведетел. Интересен е впечатокот дека таа изгледа како надминување на оптичките искуства на некогашниот „синема-верите“ и таканаречениот „црн филм“. Па сепак, врските со овој вид жанровски фотографии, макар што се возобновени, сè уште се видливи.

Режисерот Матје Казовиц во ОМРАЗА апсолутно сметал на својот снимател и на неговиот усет на пластичен план да ја долови основната нишка на дадената акција. Истото тоа го прави и режисерот Даниел Калпарсоро во шпанскиот филм СКОК ВО ПРАЗНО (SALTO AL VACIO). Неговиот снимател Кико де ла Рика во најголема можна мера се обидува на визуелен план да кореспондира со дадената тема. А и во овој филм сторијата ни посредува една идејна и егзистенцијална безизлезност на група млади луѓе чии животи се одвиваат надвор од зададените општествени и законски норми. Главно, без некоја цврста почва во тој социјален амбиент, сите тие по некој сопствен инстинкт бараат излез од средината којашто, очигледно, ги трауматизира. Меѓу нив е и младата Алекс, единствената девојка во групата. Таа, исто така, со некакваси очајничка инертност ги следи, па дури и ги применува нивните злосторнички постапки. Но ведно со иста очајничка упорност, се обидува

да го измени таквиот живот. Режисерот не ни дава на крајот јасни назнаки дали таа во тоа настојување и ќе успее. Меѓутоа, камерата со својата перманентно клаустрофобична атмосфера, додава голема визуелна скепса што се однесува до позитивното решавање на нејзиниот конфликт.

Големи тематски сличности со шпанскиот филм, се чини, има британскиот БРОЕЊЕ НА ВОЗОВИ (TRAIN SPOTTING), работен според романот на Ирвин Велш, во режија на Дени Бојл, а чиј директор на фотографија е реномираниот Брајан Туфано. И овде основата на сижето се состои од залудните настојувања на младиот Марк Рентон, некако да ја измени бесцелноста на живеењето кое тој го води со своите другари. А нивното секојдневје се состои главно од што почесто дрогирање проследено со спорадичен секс, опкружени со вревата на рок-музиката и со недефинираната желба за промена на просторот, за патување. Движејќи се, главно, низ овие тематски категории, режисерот Бојл се обидува да им придаде една поинаква драмска конотација, односно севкупната таа ситуација да ја претстави како еден вид игра чиј исход е, сепак, неизвесен. Таквиот негов режисерски концепт совршено успешно го следи и Б.Туфано. Неговиот стил на фотографија, овде се заснова, би кажале, врз примената на извесно визуелно контрапунктирање во однос на драмските текови на приказната. Филмската слика е наместа исполнета со идилична, пасторална атмосфера на шкотскиот пејзаж, но наместа композицијата на кадарот драстично се менува. Тоа се случува секогаш кога јунаците на филмот ќе се најдат конфронтирани еден наспроти друг во крупни, средни планови, па и во полутотали. Тука, наеднаш се губи онаа јасна линија на хоризонтот врз која само во кадар пред тоа инсистира снимателот. Тука, наеднаш ќе проблесне оној внатрешен, интимен пејзаж на јунаците, оптоварен со бесперспективноста на нивното секојдневје. Макар што фотографијата на Туфано навистина беше едно од најголемите доживувања на Фестивалот, нејзината драматуршко-пластична функција остана, би кажал, не сосема забележана и камерата остана без заслуженото признание. Но, ќе признаеме и тоа, дека во една ваква конкуренција и тие пропусти се

толерантни.

Погоре кажаново, секако, не се случи со бразилскиот филм ТУЃА ЗЕМЈА (TERRA ESTRANGEIRA), работен по сценарио и режија на Даниела Томас и Валтер Салес, а чиј директор на фотографија е Валтер Карвалјо. Жирито на фестивалот во случајот на ТУЃА ЗЕМЈА не пропусти да ја апострофира оригиналноста на камерата во овој филм, доделувајќи му втора по ред фестивалска награда. ТУЃА ЗЕМЈА е повторно филм кој зборува за младите, за нивните недоразбирања и трауми, конечно за бесперспективноста на нивниот актуелен егзистенцијален миг. Дејствието на филмот, инаку снимен во црно-бела техника, се одвива помеѓу два подеднакво питеорески простори, помеѓу Сао Паоло и Лисабон. Ова без сомнение не беше основен, но, сепак, мошне значаен ликовен елемент во конечното конципирање на фотографскиот стил на филмот. Според мене она што е порешавачко тука е односот на снимателот спрема сето она богато, но веќе и по малку подзаборавено наследство на класичната црно-бела филмска фотографија. Тој однос е, пак, докрај проживеан и консеквентно на тоа доволно диференциран во смисла на ликовно-пластичните постулати кои со себе безусловно ги носи оваа ликовна техника. Несомнено е овде и уште нешто што жирито, исто така, добро го забележа, а тоа е функционалното редуцирање на сето тоа богатство од елементи и нивното прилагодување кон тематскиот извор на сижето.

Така, од двата филма во црно-бела техника, ОМРАЗА и ТУЃА ЗЕМЈА, добивме, всушност, два различни визуелни пристапа, од кој едниот ги следи некогашните траги на документаристичкиот стил на „синема верите“, а другиот впечатливо настојува да даде една скоро сосема стилизирана црно-бела фотографија, каква што и е во бразилскиот филм. Разликите се евидентни во смисла на редуцирање на визуелниот интерес: во ОМРАЗА се фокусираат ликовите и нивните доживувања, во ТУЃА ЗЕМЈА атмосферата и просторот. Секако, се согласуваме со одлуката на жирито во таа смисла што пластичниот дострел во ТУЃА ЗЕМЈА донесува, можеби, нови предизвици во сè уште неистражените можности на црно-белата филмска фотографија.

Со словенечкиот филм **КАРМЕН**, пак, се навратуваме на оваа најзастапена тематска линија на Фестивалот. И тоа е приказна за бесперспективност и дезинтеграцијата на младите, за нивните меѓусебни недоразбирања и сопствени заблуди. Меѓутоа, трагиката која произлегува од сето тоа е крајно немотивирана што не мора да значи дека е и измамничка. Но, нас филмот на крајот, и покрај сите проблеми и прашања што тој ги поставува, не остава рамнодушни. Дали е оправдување тоа што филмот е дебитантски обид на режисерот Метод Певец, работен по предлошка на неговиот, исто така, дебитантски роман, се едно е. Сепак, од визуелна страна филмот, би кажал, маестрално го дизајнира светски познатиот снимател Томислав Пинтер. Така имаме парадокс, од една страна тотално недефинирана драматургија, додека од друга едно изобилство на визуелно-пластични валери, кои, што не е ништо зачудувачки, извонредно успешно структурално се поврзани така што создаваат една нова изразна димензија сосема независна од замислената структура на филмот.

И шведскиот филм **УБАВА Е МЛАДОСТА** (**LUST OCH FAGRING STOR**), зборува за младоста, поточно за адолесценцијата, но неговото дејствие се одвива во 1943 во Малме. Главно, тоа е една романескна историја во чие средиште се гимназијалецот Стиг и неговите првични непосредни судири со светот на возрасните на кој и тој набргу ќе му се придружи. Една завидна целовитост и наративна убедливост на филмот му обезбедуваат прочуениот режисер Бо Видерберг и нам помалку познатиот дански снимател Мортен Брус. Тоа е, инаку, типичен фестивалски филм, каде што сите компоненти функционираат беспрекорно и без изразни осцилации.

Нешто сличен по тенденција и по визуелна форма е и холандскиот филм **АНТОНИЈА** на режисерката Марлин Горис, инаку добитник на „Оскар“ за најдобар странски филм во 1996. Се работи за помалку исфорсиран обид да се направи еп од една секојдневна животна приказна за Антонија, холандска селанка која на последниот ден од својот живот, на 90 години, се секава на најважните случки од тоа патешествие. Тој е уште и типично актерски филм кој целосно го изнесува

Вилеке Ван Амелрој, со навистина ретка синтеза на интуитивен и церебрален хистерионички талент. Камерата во овој филм, всушност, е во функција на портретирањето на главниот лик. Меѓутоа, она што по малку стилски изненадува во постапката на познатиот директор на фотографија Вили Стасен, не е доминанцијата на крупните планови во визуелната структура на филмот. Сосема спротивно, Стасен најчесто употребува полутотали и средни планови со извонредно ликовно оформени најшироки тотали. Но и оваа филмска фотографија за жал остана незабележана од жириото.

Истото се случи и со единствениот американски филм **СЕДУМ (SEVEN)** на режисерот Дејвид Финчер и на прочуениот снимател Дариус Конци. Малку е ако за овој филм кажеме дека е типизиран холивудски продукт. Секако, тоа е типичен жанровски филм, но се испоставува дека и таа констатација, ако зборуваме за драматуршката поставеност на делото, е само привидна, поточно кажано, незадоволувачка. Сите жанровски елементи тука се по правило поинаку структурирани од она што сме навикнале да очекуваме од овој вид филмови. Се разбира, ова е криминална историја, но и некој вид психотрилер, а неговата пластична форма по малку влече и кон своевиден образец на фантастичните филмови од типот на **ИСТРЕБУВАЧ (BLADE RUNER)**. Таква е и фотографијата на Дариус Конци. Таа е и статична, но и нервозна, па сепак, превладува оној динамички елемент кој нужно го бара оваа апокалиптична историја за сериски убиец.

Третонаградениот филм, пак, **СПРОТИ БРАНОВИТЕ (BREAKING THE WAVES)** работен во данска продукција поседува по нешто препознатлива стилска постапка на еден вид натуралистичка фотографска презентација. Сценаристот и режисер Ларс фон Триер, го сместува дејствието на својот филм, во еден бизарен пејзаж на едно мало место на северниот брег на Шкотска. Бизарна е и средината којашто ја сочинуваат жителите, припадници на калвинистичката верска секта. Конечно, бизарна е и судбината на младата Бес која се оттргнува од строгите правила на калвинистичкиот морал, вљубувајќи се во еден странски работник. И овој филм го носи извонред-

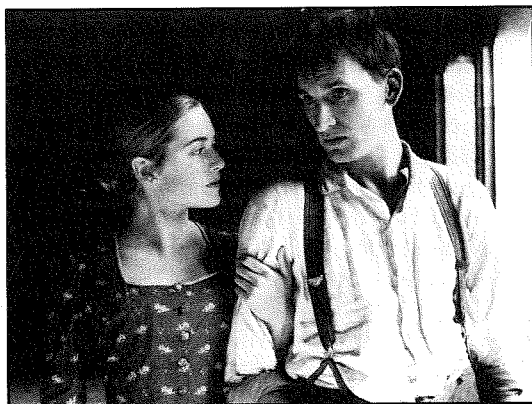
но доживеаната глума на Емили Ватсон, која е безмалку во секој кадар од филмот кој трае скоро три часа. Фотографијата на познатиот и искусен Роби Милер минуциозно ги следи нејзините преживувања и духовни трансформации од кадар во кадар, со впечатлива визуелна градиција. Ова, пред сè, се однесува на мошне успешно оформените визуелни метафори кога во кадарот доживувањата на хероината се поистоветуваат со елементите на природните збиднувања, нешто што, всушност, е дамнешна, но и незаборавна стилска карактеристика на класичната нордиска кинематографија. Така, како дејствието оди кон своето финале, и фотографијата станува сè пофуриозна, а жестокоста на човечката драма на визуелен план се идентификува со жестокоста на природната стихија.

Конечно, првонаградениот јапонски филм МАБОРОШИ (MABOROSHI), претставува по мое мислење вистинско ремек-дело, кое едновременно и воодушевува, но и збунува, во сите свои изразни сегменти. Тоа е инаку дебитантски филм на режисерот Хироказу Коре-Еда, но и на искусниот снимател Масао Макабори. Во добро подготвениот фестивалски каталог наоѓаме информација дека и главната протагонистка Макико Есуми за првпат настапува на филм, како и тоа дека филмот е, всушност, адаптација на еден кус расказ на Тору Мијамото кој добил јапонска литературна награда. Тоа се податоци кои сами по себе наведуваат на респект, но нам не ни зборуваат многу. Како и да е, можевме да се увериме дека МАБОРОШИ ни ја претставува јапонската кинематографија во нешто поинаква светлина од онаа на која бевме навикнати, следејќи ги нејзините традиционално проверени вредности. Ова е филм кој по многу свои стилски ознаки носи белези и на европската кинематографска традиција од нејзиниот најдобар период. Така, на пример, на мигови мошне потсетува на помладиот Ален Рене, а атмосферата му се доближува до онаа од некои филмови на Андре Делво. Сè на сè, филмот се прифаќа и дејствува како една синтеза на ориенталната естетика и европската стилска традиција, особено онаа на надреализмот.

Без оглед на овие стилски компилации, тематската основа на филмот останува во

типичните јапонски класицистички текови. Се работи за идеја на реинкарнација, како и за постојаната мистична подложност на фатумските сили. Самиот насловен термин „мабороши“, по сè изгледа има двојно етимолошко значење. Тој е воедно во означувачка смисла, илузија или привидение, но така се нарекува и некоја таинствена светлина што се појавува врз океанскиот хоризонт, а која, тој што ќе ја здогледа, неодоливо ќе го привлече да тргне кон неа преку секогаш неизвесната и измамничка морска широчина. Така, и хероината на филмот, Јумико на крајот ја забележува таа светлина врз океанот.

Јасно е дека задачата на снимателот



„Џуд“, Велика Британија, 1996 (р. Мајкл Винтерботом, д.ф. Едуардо Сера)

во овој филм, била предизвикувачка, но и исклучително тешка. Следејќи го изразниот концепт на филмот, кој е поставен, исто така, како еден вид илузионистичка структура, и тоа не само на перцептивен, ликовен план, туку и на емотивен, снимателот Макабори со извонредната визуелна суптилност во тоналитетот на кадарот и во движењата на камерата, ја надградува основната идеја во најфункционална пластична смисла. Она што, пак, особено импресионира овде е едно постапно, но незадржливо вовлекување на гледачот во ликовната атмосфера на филмот, што е елемент кој без оглед на својата естетска заснованост има доминантно рецептивно значење во медиумска смисла. Со еден збор жирито овојпат не згреши, бидејќи како лауреат назначи едно автентично ремек-дело. □

ГЛАСОТ И СВЕТЛИНАТА НА НЕВИДЛИВОТО

□□□□□□□□□□□□□□

Сферата на видливото е во постојана битка со сферата на невидливото, во една скопогамија. Скопофилијата секогаш се обидува да ја надвлеее привлечноста на мистично невидливото и необјаснивото. Верата во она што го гледаме како единствена реалност е во постојано искушение пред она во што веруваме, а не го доживуваме преку селата. Филмската уметност, самата во сферата на видливото, често се обидува да го претстави невидливото, недофатливото, возвишеното. Она што е невидливо не ни може да се сними, но може да се долови со филмски средства.

Во два филма прикажани на Фестивалот на филмска камера „Браќа Манаки“, одржан во Битола 1996 година, оваа љубов за прикажување на скопогамијата, битката меѓу видливото и невидливото, беше основна мотивација за авторите: во СПРОТИ БРАНОВИТЕ на режисерот Ларс фон Триер (Lars von Trier) и директорот на фотографија Роби Милер (Robi Miler) и во МАБОРОШИ на режисерот Хироказу Коре-Еда и директорот на фотографија Масао Накбори. Споредбата меѓу овие два филма нужно се наметнува поради радикалноста во филмскиот јазик, особено при употребата на камерата која во данскиот филм е толку подвижна што дејствува како еден од ликовите, а во јапонскиот филм скоро во ниеден момент не го оддава своето постоење преку движење.

ЗА ФИЛМОВИТЕ „СПРОТИ
БРАНОВИТЕ“, Р. ЛАРС ФОН
ТРИЕР, Д.Ф. РОБИ МИЛЕР,
ДАНСКА, 158 МИН. И
„МАБОРОШИ“, Р. ХИРОКАЗУ
КОРЕ-ЕДА, Д.Ф. МАСАО
НАКБОРИ, ЈАПОНИЈА, 110
МИН. - ПРИКАЖАНИ НА
ФЕСТИВАЛОТ НА ФИЛМСКАТА
КАМЕРА „БРАЌА МАНАКИ“ ВО
1996 ГОДИНА

Невидливото, во првиот случај Бог, а во вториот случај светлината без тело што ги повикува луѓето во брановидните прегратки на океанот, својата моќ ја гради како отсуство, како дразба со помош на отсуство на визија и со една друга димензија - било светлината, било звукот. Имено, невидливиот Бог во филмот СПРОТИ БРАНОВИТЕ се објавува со својот глас во дијалог со Бес, а илузијата, призракот во МАБОРОШИ се појавува како светлина (невидлива за сите) на брановите што ги привлекуваат луѓето во своите длабочини.

Во филмот СПРОТИ БРАНОВИТЕ главниот лик е Бес, жена која е правоверна во



„Спроти брановите“, Данска, 1996 (р. Ларс фон Триер, д.ф. Роби Милер)

рамките на една од најпатријархалните институционализирани вери: Калвинистичката црква. Младата Бес безрезервно се вклучува во сите верски ритуали и помага во добротворните акции на Црквата и пред, и по моментот кога се вљубува. Јан, Норвежанец ко-го како странец - работник на платформа, го запознава на некоја забава во селото, ја привлекува со својата веселост и таа набргу пожелува да се омажи за него. Дозволата да се омажи за странец одвај ја добива од советот од старците кои строго ја преиспитуваат нејзината одлука.

Главниот проблем за Бес станува не самата љубов за странецот, туку покажувањето на таа љубов. Единствено покажувањето на љубовта спрема Бога е општествено прифатено и поминува неказнето во нејзината средина на мноштво забрани и потиснувања. Претераните емоции (кој ја одредува границата над која емоциите стануваат претерани?) се сфаќаат како конкурентски. Како да не може истовремено да се сака и Словото и човекот.

Болеста на Јан само ја радикализира дадената ситуација. Бес и натаму продолжува со својата посветеност на сопругот и ги прифаќа и неговите најнеобични барања да води љубов со други мажи, со понуденото објаснување дека така ќе го одржи во живот. Иако тоа резултира со нејзина екскомуникација од Црквата, нејзината вера сè уште не стивнува.

Бес е во постојан дијалог со невидливиот Бог. Нејзиниот глас е и гласот на Бог. Таа

разговара со сопствената Другост, со Бог во себе. Бес не верува во некој Бог таму некаде надвор од неа. Нејзината вера е нерасипана од сферата на надворешниот видлив свет сè додека тој свет не почнува да навлегува длабоко во неа.

Во моментот кога Бес ја прекршува главната забрана во сопствената Црква: прозборува во Црквата иако е жена, таа ја руши и последната можност за рехабилитација. Невидливиот Бог се брани со помош на писмото, законот. Прашањето на Бес упатено до верниците е упатено токму кон тоа слепо почитување на Словото. „Како можете да бидете вљубени во зборови?“ прашува Бес, според неа може да се сака само личност. Секој закон е мртво писмо кое би требало да се прилагодува кон секој човек. Законот за Бес не покажува добра волја бидејќи таа прекршува една од основните божји заповеди: забраната за прељуба, иако во нејзиниот случај станува збор за едно огромно недоразбирање.

Нејзината љубов спрема парализираниот сопруг Јан ја води во парадоксални одлуки, таа ги прифаќа сите негови желби, па дури и таа да води љубов со други, но уште пострашно е неговото барање и да му раскажува за тоа. Ако тоа е единствен начин да го одржи во живот таа се жртвува и, иако не наоѓа никакво задоволство во тоа, оди докрај во таа перверзна игра, умира за да го спаси љубениот. Така, уште еднаш се повторува библиската приказна за спасителот кој се жртвува за грешните, жртвувајќи ја сопствената безгрешност.

За прикажување на ваквиот заплет режисерот Фон Триер и камерманот Роби Милер наоѓаат адекватни формални решенија кои понекогаш ги заобиколуваат и основните филмски законитости (на пример принципот на „непрескокнување на рампата“). Имено, сите филмски средства се ставени во функција на приказната. Камерата од рамо која вртоглаво се движи постојано околу главните ликови, следејќи ги промените на нивните лица со многу крупни планови, употреба на малку резони со помош на длабинско кадрирање, крупнозрнеста, на моменти несовршена текстура на фотографијата, сето тоа само ја подвлекува желбата за нагласување на драматичноста на сценариото и желбата да

се симулира објективната реалност. Затоа, убедливоста е една од главните карактеристики на режијата на овој филм. Вознемиреноста е нужен резултат на овие филмски средства кои само го реализираат емотивниот набој на сценариото.

Сличен ефект, но со сосема подруги средства, постигнува јапонскиот филм МАБОРОШИ. Приказната за жената, чиј сакан сопруг се самоубива од необјасливи причини и нејзините обиди да го заборави, тече бавно и без никакви нагли пресврти. Статичната камера со долги длабински кадри, забавените движења во рамките на кадарот и скоро наполното отсуство на крупни кадри ја потенцираат атмосферата на необјаснета трагедија.

Илузијата, привидението наречено „мабороши“ претставува заводлива светлина што доаѓа од океанот чија жртва била бабата на Имоко уште кога таа била дете. Неуспехот да ја спаси од смртта - светлината се повторува во последните моменти поминати со сопругот како неуспех да се објасни мистериозното беспричинско незадоволство.

Мистичното привидение што луѓето ги води во смрт своја метафора наоѓа во светлото што секогаш доаѓа од заднината, пробивајќи се низ некој ходник или тунел и оставајќи ги фигурите во сенка, оцртани само како силуети. Така, нивното движење станува движење слично на „театарот на сенки“. Удвојувањето на овие сенки со помош на рефлектирчка површина (обично влажните улични површини во кои се одразуваат фигурите) уште повеќе придонесува кон манипулирањето со сетилата и наметнувањето на стапица за нив.

Она што е видливо така станува истовремено и лага, симулација, додека невидливото станува пореално од реалното. Веројатно затоа ликовите тргнуваат во потрага по насетената фантазмагорична убавина на невидливото.

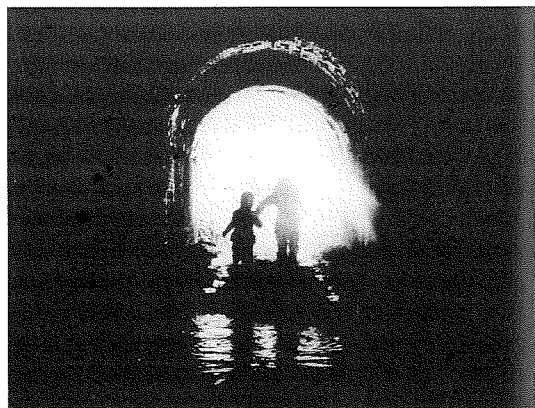
Јапонската традиција на непокажување на чувствата е потенцирана со дистанцата од која секогаш е снимена младата жена која е претставена како пасивен посматрач кој стои цврсто на земјата и до која не допрела заводливата моќ и тага за невидливото. Но и кога таа на своето лице би покажала некој израз на депресија или меланхолија (типични состојби на западната жена) ние не би

можеле да го видиме тој грч. Нејзината одлука повторно да се омажи е уште еден знак за прифаќање на традиционалните вредности, пасивноста на жената и прифаќањето на желбите на Другите како свои желби.

Сепак, сеќавањето на исчезнатиот сопруг не исчезнува лесно. И најмал детаљ за неговите последни денови (дека го заборавил паричникот, па немал лари да го плати кафето во соседската кафеана) повторно ги враќа спомените.

Единствената трага што, всушност, претставува доказ за идентификација на тропот на сопругот, звукот на приврзокот-свонче, како и многу други звуци (движење на воз, велосипед, радио) се провлекуваат во филмот и кога екранот е сосема празен: тие ја најавуваат или одјавуваат сликата, невидливи, но го исполнуваат отсуството на претстави со движење и ориентација во просторот.

Додека видливата реалност се разликува од место до место, во зависност од разликите меѓу погледите и контекстите, фасцинацијата од невидливото, необјаснетото, мистичното, е заедничка за сите луѓе. Она што е различно од нас секогаш останува скриено и неразбирливо, извор на страв и трагедија. И во двата претставени филма централна жртва на несовладлива моќ на невидливото е жената која се соочува со отсуството на Другиот. Кај Бес тоа беше моменталното отсуство на Јан, но и невидливиот отсутен Бог, додека мабороши е метафора за невидливата смрт како Другост. □



„Мабороши“, Јапонија, 1995 (р. Хироказу Коре-Еда, д.ф. Масао Макабори)

БЛАГОЈА КУНОВСКИ

ФИЛМСКИ ФЕСТИВАЛСКИ ПАНОПТИКУМ

УДК 791.43/44.091.4(4)(049.3)
Кинопис 17(9), с. 107-120, 1997

□□□□□□□□□□□□□□

40-ТИ ЈУБИЛЕЕН ЛОНДОНСКИ ФЕСТИВАЛ НА ФЕСТИВАЛИТЕ

Во далечната 1957 тогашните основачи на Лондонскиот фестивал, со изборот на десетина филмови на великаните: Фелини, Курасава, Ромер, Велс, Рид, Реј, Бергман, Де Сика и други, не можеа да претпостават дека го втемелуваат идниот најголем светски филмски фестивал. Во Лондон и не беше тешко да се оствари такво нешто зашто како светски космополитски центар на филмската уметност за синефилите доволен е и самиот тековен репертоар. Меѓутоа, за критичарите, основачи на ЛФФ, тој беше можност да се дисциплинира односот спрема вистинските дострели, движења и жанровско-авторски пројави на едногодишната, најнова светска филмска продукција. Лондонскиот фестивал растеше упорно низ формулата да биде фестивал на фестивалите, што ќе рече, на својата програма во двете скромни по капацитет киносали на Саут Бенк во НФТ (Националниот филмски театар), а во содејство со Институцијата каква што е БФИ (Британскиот филмски институт) на своите верни членови, гледачи абоненти со изграден вкус, да им го предочи не само највредното од светските фестивали (вклучувајќи ги и лауреатите) туку паралелно да гради и своја фестивалска концепција, на пример, да

го форсира поранешниот Британски независен филм во однос на продуцентски побогатиот и со отворена комерцијална насоченост, што се покажа дека и тоа придонесе во свеста на филмските стратегии на островскиот филм да дојде до денешната унифицираност на британската кинематографија која на програмите на ЛФФ во изминатата деценија веќе се презентира под заедничката најава како: Британскиот филм денес. Слично во последниве години се случува и со американскиот филм, објективно поделен на комерцијалната холивудска буџетски супериорна продукција без која не можат светските кинорепертоари па и сите фестивали, и на спротивната, би рекол, комплементарната страна Американскиот независен филм од чии редови како и во случајот на британското откривање нови режисерски таленти (преку продукцијата на BBC или Каналот-4 и други независни продуцентски куќи со мали буџети), се регрутира и трансфузира новата кинематографска крв на американскиот филм.

Годинашниов јубилеен 40-ти Лондонски фестивал токму на двете светски водечки кинематографии американската и британската, во рамките на својата рекордна програма составена од 210 филмови, им отстапи најголем простор. Јубилејното издание на ЛФФ воедно беше и петта година по ред от-

40th
LONDON
FILM FESTIVAL
7 - 24 NOVEMBER 1996

како фестивалот се прошири од НФТ до Лестер Скверот каде што во двете киносали на Одеон Вест Енд, под покровителството на весникот „Ивнинг Стандард“, се прикажува најударната програма на лондонскиот фестивал составена од избрани дела кои го отсликуваат пулсирањето во светскиот филм. Во тие рамки се испреплетуваат и резултатите од европскиот филм, кој, покрај малиот фестивал во фестивалот на домаќините, редовно прави селективни панорами на другите значајни кинематографии на стариот континент, какви што се француската, италијанската и годинава за првпат шпанската со која е означен евидентниот подем на ова поднебје богато со филмска традиција. Во растежот на ЛФФ една од најголемите и највредни традиции му припаѓа и на филмот од Латинска Америка, Африка и Азија, а годинава посебно, на јапонскиот најнов филмски бран.

Мора да восхитува фактот дека и покрај најголемиот тековен кинорепертоар на светот, Лондон квалитетно ја надоградува својата филмска понуда и со 200 нови филмски наслови кои во текот на ноември прават вистинска филмска Мека од овој водечки космополитски културен центар на светот. Ако во текот на 70-ите и првата половина на 80-ите уметничкиот директор на ЛФФ, Кен Влашин успеа да го развие во оптимални рамки во и онака стеснетиот простор на НФТ, во изминатата декада, прославувајќи ја во јубилејното 40-то издание и својата десетгодишнина и воедно последна година на чело на ЛФФ, директорката Шила Витикер може да си замине задоволна и горда на максимално остварените димензии на Лондонскиот фестивал, кој во своето маратонско траење, на спомнатата дисперзирана по капацитетот на киносали релација: НФТ-Лестер Сквер, во последните 5 години се приближуваше до „сонуваната“ бројка од 200 филмови, за во јубилејната година таа да биде надмината со рекордните 210, со десетина проекции секој ден и нов рекорд на гледачи на фестивалот од над 120 илјади.

Водечката позиција на британската кинематографија пред јубилејното издание на ЛФФ најфлагрантно беше потврдена со освојувањето на врвните награди на нејзини прет-

ставници на скоро сите најзначајни европски и светски фестивали. Походот започна со Златната мечка во почетокот на 1996 година во Берлин за филмот РАЗУМ И ЧУВСТВА на Анг Ли, за потоа во март Ема Томпсон да се искити и со Оскарот за најдобра сценаристичка адаптација на литературно дело. Триумфот продолжи на Канскиот фестивал каде што Мајк Ли ја доби Златната Палма за својот филм ТАЈНИ И ЛАГИ, потоа во Венеција филмот на Нил Џордан МАЈК КОЛИНС го освои Златниот лав, а актерот Лијам Нисон беше прогласен за најдобар во толкувањето на насловната улога, за во Сан Себастијан филмот ТРОЈАН ЕДИ на режисерот Џилис Мекинон, исто така, да ја освои Златната школка за најдобар фестивалски филм. 40-ото издание на ЛФФ ефектно се надоврза на таквиот триумфален поход на британскиот филм, прикажувајќи уште дваесетина нови остварувања кои потврдија од каде фактички генерира таквата сила на британскиот филм. Со свои филмови се појавија режисери од сите генерации, од најстарите каков што е Џорџ Шулцер со неговиот филм ВРЕМЕ НА КРИМИНАЛОТ (CRIME TIME) инспириран од феноменот на сериските убиства, фикциски поместен во блиската иднина и неизбежноста на ТВ-медиумот, а уште поспецифичен од Шулцер е ветеранот на ТВ-режигата Џон Хобс кој со филмот СТРАСТ (LA PASSIONE) го доживеа своето кинематографско крштевање, што пак покажа дека во силната британска конкуренција дури и искусните режисери од ТВ-медиумот мечтаат да се доберат до филм. Инаку филмот СТРАСТ е работен според сценариото на популарниот пејач и поп-композитор Крис Риа во кој, играјќи се себе си, Ширли Бејси ја пее истоимената насловна композиција која веднаш стана светски хит. Режисерите од средната генерација, исто така, имаа свој удел во најновата британска нискобуџетна продукција. 44-годишната Сју Клејтон во својот целовечерен игран првенец ИСЧЕЗНУВАЊЕТО НА ФИНБАР (THE DISAPPEARANCE OF FINBAR) базиран врз истоимениот роман на Карл Ломбард, внесувајќи дел од своето ТВ-документаристичко искуство, сторијата за исчезнувањето на тинејџерот Финбар од Даблин и неговиот другар Дени (кој како негоов двојник ја раскажува Финбаровата при-

казна) ја режира во духот на документаристичко-игран on the road со испреплетување на ирските легенди и современата стварност на младите во потрага по својата душа и дом, со елементи на мјузикл и ефектната фотографија на Едуардо Сера (ЏУД). Уште еден ТВ-режисер на BBC од средната генерација конечно доби шанса да режира целовечерен игран филм. Тоа е Сајмон Селан Џоунс кому неговата матична кука BBC му овозможи да ја реализира симпатичната љубовна драма на двајца млади ВО ТВОИТЕ СНИШТА (IN YOUR DREAMS). Слично искуство има и режисерката од средната генерација, Ен Бенсон Џилис која како искусен документарист за BBC има реализирано десетина ефектни документарци, за филмот СВОН (SWANN) да ѝ биде целовечерен игран првенец, базиран врз истоимениот роман на Керол Шилдс, инспириран од мистериозното исчезнување на Мари Свон која оставила извонредно вреден поетски дневник, полн со поетика која духот на „неуката“ Свон го возвишува до поетскиот Олимп. Сепак надежта на британскиот филм е во делата на режисерите од најмладата генерација кои донесоа очекувано нов изразен сензибилитет. Најпријатно изненадување се секако делата на дебитантите, во прв ред првенецот ЛЕТ (FLIGHT) на 33-годишниот режисер од индиско потекло Алекс Пилаи кој во соработка со сценаристката Таника Гупта го доловува животот на доселеничките индиски семејства на британскиот север. Натурализираниот Британец од француско потекло А.К. Амалу по филмското искуство стекнато во Лондон (дипломирал на Лондонската интернационална филмска школа), работејќи како продуцент на документарни филмови и видеоспотови и особено како сценарист и скрипт-консултант, исто така, успешно дебитира со жанровски ефектниот неофилм-ноар ТЕШКИ ЛУЃЕ (HARD MEN) cool-hard сторија за тројца сурови рекетари од лондонското подземје, режиски фуриозно „пакувана“ во стилот на Тарантино и со потребната визуелизација од страна на директорот на фотографијата Ник Сојер. Друг млад дипломец на една од лондонските филмски школи е Ананд Такер, кој, по краткото искуство како режисер-документарист на BBC, успешно дебитира со целовечерниот игран филм СЕНТ ЕГЗИ-

ПЕРИ (SAINT-EX) инспириран од неконвенционалната природа и дух на францускиот писател Антоан Сент Егзипери (авторот на незаборавниот роман „Малиот принц“) чиј живот Такер го режира поткрепен со документаристичко-биографски материјал, играно надграден како можно толкување на митот за Егзипери и неговата личност, половина век по неговата мистериозна смрт како пилот.

По светскиот успех на шкотскиот филм БРОЕЊЕ ВОЗОВИ, од Глазговскиот круг уште едно дебитантско дело. Тоа е филмот СТЕЛА ПРАВИ ТРИКОВИ (STELLA DOES TRICKS) на режисерката Куки Хидројк која во традицијата на британскиот социјален филм, во неоваријантата на 90-ите, ја бележи хрониката за младата проститука Стела, со артистката Кели Мек Доналд во насловната улога, која, инаку, се прослави појавувајќи се во спомнатиот БРОЕЊЕ ВОЗОВИ.

Од другата водечка европска кинематографија - француската, во рамките на нејзината традиционална панорама на ЛФФ, меѓу десетината најнови остварувања, секако, централно место има францускиот годинашен кандидат за странскиот Оскар СМЕШНО (RIDICULE), интелигентна, духовита, костимирана комедија од времето на Луј XVI со карактеристичните интриги во Версај, во режија на искусниот Патрис Леконт. Спецификите на францускиот комедиографски израз на типичен начин ги изразува и режисерот Етиен Шатиле во својата современа црна комедија СРЕКАТА Е НА ДОФАТ (LE BONHEUR...EST DANS LE PRE) во која комичарот Мишел Серо, во улогата на бизнисменот Френсис, ја открива спасоносната формула како да се извлече од прединфарктните стресови и да ја најде среќата во малите нешта. Режисерката Катерин Брија во контраиндикативниот наслов на својот филм ПЕРФЕКТНА ЛЪУБОВ (PERFECT LOVE) базиран врз автентичен настан, ја покажува генезата на привидно хармоничната љубов, меѓу помладиот фриволен бонвиван Кристоф и неговата постара, зрела и убава љубовница Фредерик, што ќе се изроди во нетрпеливост за да кулминира во садистичкото убиство што во хистеричен напад ќе го изврши Кристоф врз Фредерик.

Шпанската кинематографија својот подем во последниве години го демонстрира за

првпат во панорамата на Јубилејниот ЛФФ. Бележито место имаа двата филма кри го опсервираат феноменот на неофашизмот во современа Шпанија, секој од различни агли: ТАКСИ (TAXI) на искусниот режисер Карлос Саура, во одличната визуелна соработка на директорот на фотографијата Виторио Сто-раро и вториот филм БВАНА (BWANA) на ре-жисерот Иманол Урибе со, исто така, одлич-ната визуелизација на директорот на фото-графијата Хавиер Агиресаробе (кој ја доби специјалната награда на Фестивалот во Сан Себастијан за најдобра фотографија). Искус-ниот ветеран 70-годишниот Висенте Аранда го режира најамбициозниот високобуџетен шпански проект ЛИБЕРТАРИАС (кој дојде ка-ко контрапункт на далеку поефектниот филм на Британецот Кен Лоуч СЛОБОДА И ТАТКО-ВИНА) во кој се раскажува авантурата на гру-па млади шпански жени кои во вителот на граѓанската војна минуваат низ разни црнوخ-морни искушенија за на крајот да завршат су-рово масакрирани од ордите на анархистите. Уште еден искусен режисер, каков што е Ма-нуел Гомез Переира, во Лондон дојде со голе-миот шпански комерцијален хит УСТА НА УСТА (BOCA A BOCA) со популарниот Хавиер Бардем, инкарнација на шпански мачо-убавец (по Антонио Бандерас кој веќе успешно ја гра-ди својата холивудска кариера) во улогата на нов Бандерас алиас Виктор кој мечтае како да гради актерска кариера во Холивуд. На тој пат му се случуваат многу возбудливи бур-лески сплетки на локалниот шпански прос-тор, па сето тоа потсетува на Оскаровската комедија ЖЕНИ НА РАБОТ НА ПЕРВЕН СЛОМ на режисерот Педро Алмодовар. Од најновата шпанска продукција две дебитант-ски имиња неизбежно го свртуваат внимани-ето со своите целовечерни играни првенци: Агустин Дијаз Јанис со својот тарантиновски фуриозен и ефектно американизирано режи-ран трилер-суспенс НИКОЈ НЕМА ДА ЗБОРУ-ВА ЗА НАС КОГА ЌЕ СМЕ МРТВИ (NOBODY WILL SPEAK OF US WHEN WE ARE DEAD) со извонредната Викторија Абрил во улогата на Глорија која се бори да опстане во суровиот свет на мачо-шпанското подземје организи-рано по урнекот на американското и 25-го-дишниот Алесандро Аменабар чиј трилер-суспенс ТЕЗИС (THESIS) е инспириран од

морбидниот тренд на снимање забранети видеофилмови во кои жртвите се убиваат на-силнички пред видеокамерите во таканаре-чените "Suff Movies".

Од пошироката европска кинемато-графска сцена во рамките на главната прог-рама на јубилејниот ЛФФ под насловот „Фил-мови на скверот“, кои се прикажуваа на Лес-тер Скверот во двете киносали на Одеон Вест Енд и под покровителство на весникот „Ивнинг стандард“, издвојувам група впе-чатливи режисерски остварувања меѓу кои повеќето се и номинирани како национални кандидати за годинашниот 69-ти по ред Ос-кар за најдобар странски филм. Покрај веќе спомнатите БВАНА (Шпанија) и СМЕШНО (Франција), тука е и чешкиот филм КОЛЈА на Јан Сверак, чие дејствие е сместено во ерата на Горбачовата Перестројка и нараснатата антисоветска кампања во Чехословачка каде е поместена топлата приказна за несекој-дневното другарство меѓу средовечниот ер-ген Лука и Колја, детето Русинче чија мајка во меѓувреме мора да го напушти за да ги под-готви документите за своето заминување на Запад. Друг кандидат за странскиот Оскар прикажан на Лондонскиот фестивал е нор-вешкиот филм ДРУГАТА СТРАНА НА НЕДЕ-ЛАТА (THE OTHER SIDE OF SUNDAY) на режисерката и косценаристка Берит Нешајм во кој е прикажана провокативната драма за бунтот на тинејџерката Марија, инаку ќерка на ортодоксен свештеник, против црковниот и особено лажен морал на нејзиниот татко-хипокрит, поради што се бори за својата са-мостојна, индивидуална позиција на слободна личност, определувајќи се за атеизмот кој ќе ѝ овозможи соочување со убавините и поро-ците на световниот живот.

Еден од најубавите и најпоетични фил-мови на Лондонскиот фестивал дојде од Ита-лија. Тоа е реминисцентно-лирската комедија ЛУНА И НЕЈЗИНАТА СЕНКА (LUNNA E L'ALTRA) на режисерот, косценарист и актер Маурицио Никети. Дејствието на филмот е сместено во Италија од 50-ите, со повоеното ехо и рецидивите на фашизмот, борбата меѓу конзервативната десница и комунистичката левица, чиј општествен бек-граунд поетски е преточен во микрокосмосот на училиштето. Под очигледното влијание на Фелиниевата

поетика, во духот на „Амаркорд“, Никети создава своевидна изразно-режисерска поетика со топол хумор и актерска игра која пленѝ.

Лондонскиот фестивал во последниве 5 години, стана еден од најголемите прикажувачи на независниот американски филм, па затоа секое ново издание на ЛФФ предизвикува да се погледне во таа најнова американска продукција токму од поатрактивната, авторски, стилски, жанровски и кинестетски пооригиналната страна на независниот филм. Како карактеристичен профил на американскиот независен филм ќе го земеме режисерот, косценарист и директор на фотографија Том Дисило, кој на јубилејниот 40-ти Лондонски Фестивал се претстави со една оригинална комедија КУТИЈА НА МЕСЕЧЕВА СВЕТЛИНА (BOX OF MOONLIGHT). Во оваа црнохуморна комедија Дисило фактички ја гради метафората за загубената слобода на американскиот обичен човек токму во земјата која го гради митот за слободата на личноста и демократијата.

Калејки се како сценаристи во етаблираната филмска продукција, по примерот на братскиот авторски тандем Џонатан и Етен Коен, во продукција на Дино Де Лаурентис, на голема врата влегуваат новите таленти - режисерскиот дебитантски тандем Лери и Енди Вачовски со нивниот постмодернистички трилер ГРАНИЦА (BOUND) приказна од њујоршкото подземје. Синот на прославениот режисер-актер Џон Касаветис, Ник Касаветис успешно дебитира со современата драма ОТКАЧИ ГИ СВЕЗДИТЕ (UNHOOK THE STARS), филм за искушенијата и кризата на американското семејство во чии Сцили и Харибди на најголем испит се мајките за кои режисерот Касаветис вели дека се „архитекти на општеството“.

Од њујоршкиот круг на американскиот независен филм треба да се издвои уште едно дебитантско дело: ТАЛКАЧИ НИЗ ДЕНОТ (THE DAYTRIPPERS) на режисерот и сценарист Грег Мотола, чиј филм претставува хроника за едно њујоршко семејство во текот на 24 часа. Одлична драмска комедија во која Мотола се занимава и со феноменот на нефункционирањето на американското, поточно, урбаното семејство во велеградските. Веројатно, најмлад режисер од редовите на независниот американски филм е 20-годишниот

Салваторе Стабиле. Овој очигледно талентиран млад синеаст, прави своевидна апсурдна драма за четворица тинејџери денгуби и талкачи низ ноќните беспака на фаталниот мегаполис Њујорк, во кој се појавуваат четворица, исто така, непознати млади актери кои се дел од автобиографскиот свет на филмот КРАЈОТ НА ГРОБОТ (GRAVESEND). Дебитантскиот филм на режисерот Алан Тејлор - ПАЛУКАВИЛ (PALOOKAVILLE) претставува спонтан неоурбана комедија од американското секојдневје режирана на антитарантовски начин, што ќе рече, насилството не е цел ниту средство, туку, бегајќи од неговата провокација, Тејлор гради питка комедија со акцент врз антинасилството користено на препотенцираниот американски филмски начин.

Посебно освежувачка од Њујоршкиот независен филмски круг е појавата на режисерката-дебитант Никол Холофсенер, чија комедија ОДЕЖКИ И ЗБОРУВАЈКИ (WALKING AND TALKING), ја споредуваат со нов тип на женски Вуди Ален. Директор на фотографијата е Мајкл Спилер, еден од водечките млади сниматели од њујоршкиот круг, кој со филмот AMATEUR на Хал Хартли учествуваше на нашиот битолски фестивал во 1995 година.

Според она што беше видено на програмата на 40-от јубилеен Лондонски фестивал филмот во Австралија, Азија, Африка, Латинска Америка и Канада, исто така, покажува интересни, специфични и оригинални авторски, жанровски и кинестетски пројави. Австралискиот, на пример, од појавата на Питер Вир, Милер, Бересфорд и другите од плејадата кои го означиле светскиот подем на оваа далечна кинематографија, во последниве години има многу млади режисерски имиња меѓу кои жените режисери стануваат посебен „трејдмарк“, поттикнати и од светскиот успех на австралиско-новозеландската авторка Џејн Кемпион и нејзиниот филм ПИЈАНО. Во пооригиналните женски режисерски имиња спаѓа и Ема Кејт Кроген, најмладата во новата генерација. Филмот на 23-годишната Кроген, ЉУБОВ И ДРУГИ КАТАСТРОФИ (LOVE AND OTHER CATASTROPHES) е симпатична комедија од женскиот студентски свет на Универзитетот во Мелбурн, а во комедиографскиот жанр еднакво успешна е и Ширли Берет со комедијата ЉУБОВНА СЕРЕНАДА

(LOVE SERENADE), приказна за љубовниот триаголник меѓу две фрустрирани сестри и осамениот, бизарен заведуваач на женски срца. Третата дебитантка Моника Пелицари во својот првенец ЛОВ НА МУВИ (FISTFUL OF FLIES) е жанровски уште порадикална, создавајќи налудничава комедија за едно тотално наглава свртењо семејство со ќерката Марс, тинејџерка која е третирана како црна овца и чиј отпор е, всушност, метафората на Пелицари за еманципацијата и ослободувањето на жената од конзервативниот и пуритански свет на австралиското новодојденско општество, како конгломерат од разни етнички доселенички корени и сфаќања на моралот. Веќе искусната режисерка од средната австралиска генерација Нађа Тасс (се доселила во Австралија во 60-ите од Македонија) која се здоби со светска репутација пред една деценија со нејзиниот првенец, комедијата МАЛКОЛМ, се појавува со својот 5-ти игран филм Г-ДИН РИЛАЈБЛ (MR. RELIABLE), што претставува уште една драмска комедија базирана врз автентичен настан од Сиднеј. Режисерот од средната генерација Скот Хикс во својот филм СВЕТЛИНА (SHINE) е инспириран од автентичната и необична личност на генијалниот пијанист Дејвид Хелфгот (Евреин од доселеничко германско семејство во Австралија), кој, воспитуван под строгите животни и музички канони на својот амбициозен и фрустриран татко од сопственото детство, станувајќи негова жртва во зенитот на својата кариера, шизофрено ќе излудее и ќе потоне во мракот на загубеното его.

Од канадската кинематографија издвојувам две интересни дела: ОГАН (FIRE) на сценаристката и режисерка Дипа Мехта, натурализирана Канаѓанка од индиско потекло која со ова свое трето целовечерно остварување, по примерот на Мира Наир, се враќа во родната Индија, во Њу Делхи каде што ја режира храбрата, за индиското поднебје можеби еретичка драма за љубовта на две жени лезбејки кои на тој начин, принудени од мачо-егоизмот, ја бараат својата лична слобода и патот до еманципацијата. Вториот канадски филм е воедно второ остварување на 40-годишниот режисер од Квебек, Робер Лепаж кој по ефектното деби со филмот ИСПОВЕД (LA CONFESSIOINAL) и во ПОЛИГРАФ ја задржува

оригиналноста, правејќи нешто посимплифициран трилер за еден љубовен триаголник и едно мистериозно убиство.

Од присуството на африканскиот филмски дух, во последно време, покрај создавањето оригинални, изворни дела од разните поднебја, воспоставена е практиката особено на француските продуценти и режисери дојдени од Африка во Франција, со здружени сили да прават заеднички филмови кои се однесуваат на африканскиот човек. Такви два ефектни продукта од ЛФФ се француско-алжирската копродукција ЗДРАВО БРАТУЧЕД (SALUT COUSIN) на еден од водечките магрепски-Беур режисери, натурализираниот Французин кој живее и работи во Париз, Мерзах Алуаш, кој на документаристички начин ја доловува хрониката за посетата на еден млад Алжирец на своите роднини во Париз, каде што Алуаш нè запознава со типичностите на тој микрокосмос на обоените имигранти. Филмот ЗДРАВО БРАТУЧЕД е годинашен алжирски кандидат за странскиот Оскар, а треба да се напомене дека директор на фотографијата е одличниот мајстор на фотографијата Пиер Аим, познат по својата црно-бела фотографија и камера во одличниот филм ОМРАЗА на режисерот Казовиц.

Вториот копродукциски филм е ПЛЕМЕТО МАКАДАМ (MACADAM TRIBU) на 35-годишниот дебитант од Заир, Хозе Лаплен, кој се школувал во САД, Белгија и Франција. Неговиот филм е документаристичка хроника за секојдневјето на луѓето од Заир, меѓутоа, место да снима во оригиналните амбиенти на Киншаса, Лаплен морал тоа да го стори во Бамако во Мали, со што неговата опсервација за црна Африка на некој начин се проширува.

Покрај јапонската и индиската продукција како традиционално стожерни, азискиот филм во изминатава деценија големо засилување имаше од преродената кинеска продукција како и оние од другите две истоветни јазични подрачја, хонг-коншката и тајванската, а со појавата на Кјаростами и неговата игра-но-документаристичка спонтаност и следбениците кои се надоврзуваат на неговиот израз. И иранскиот филм бележи завиден подем во општата слика на азиската кинематографија. Значаен претставник на здружените

копродукциски кинеско-хонг-коншки сили од ЛФФ беше извонредниот историски спектакл СЕНКАТА НА ИМПЕРАТОРОТ (THE EMPEROR'S SHADOW) на истакнатиот режисер Жу Ксиаовен кој во стилот на Бертолучиевиот ПОСЛЕДНИОТ КИНЕСКИ ЦАР нè враќа во Кина во времето на владеењето на династијата Јинг во 210 година пред нашата ера, за да ја евоцира приказната за првиот Император обединувач на Кина-Јинг и неговиот другар Гао, музичар со фатална моќ, преку што е градена метафората за власта и вистината за човековиот дух и гениј. Покрај Кјаростами, водечко режисерско име на новиот ирански филм е секако Мохсен Махмалбаф кој во 15-годишната кариера има реализирано 20-ина филмови, за со последните дела да се здобие и со светска слава. Од пред две години тоа беше филмот САЛАМ СИНЕМА, минатата ГАБЕХ и годинава НУН ВА ГОЛДУН (БОЛ И ЦВЕКЕ). На програмата на ЛФФ беше прикажан ГАБЕХ, документаристичко-играна љубовна историја од животот на номадите ткајачи на прославлените персиски килими, што Махмалбаф на едноставен и спонтан начин потески го облагородува низ својот израз во кој доминира фотографијата на Махмуд Калари.

Предводник на јапонскиот нов филмски бран е секако режисерот-артист Такеши Китано, кој е култна личност во тамошната кинематографија. Неговиот најнов филм ВРАЌАЊЕТО НА КИД го задржува во трендот на Јакуза филмот, но и неговата опсесија од авантуризмот изразена во носталгичната слабост спрема боксот, што е уште посилено присутна во боксерски фуриозниот ТОКИСКИ БОКСЕРИ (TOKYO FIST) на режисерот Шинија Цукамото кој е комплетна авторска личност, јавувајќи се и како автор на сценариото, директор на фотографијата, монтажер и продуцент. Во филмот Шинија Цукамото, исто така, толкува дел од својата личност заедно со својот брат Коџи Цукамото, па така типичното психокинетичко создавање филм во стилот на Цукамото ја има и премисата дека овој фуриозен боксерски филм го има и печатот на личната доживеаност и ризик.

Меѓутоа, филм кој остава најголем впечаток меѓу видените на програмата на јубилејниот ЛФФ е секако ЗАСПАНИОТ ЧОВЕК (SLEEPING MAN) на режисерот и косценарист

Кохеи Огури чиј филм по својата визуелна рефлексивност потсетува на МАБОРОШИ на режисерот Коре Еда и директорот на фотографија Накабори. И Огури има извонреден креативен визуелен соработник во директорот на фотографијата Осаме Маруике, па тие обајцата од ЗАСПАНИОТ ЧОВЕК прават своевидна химна на исконскиот живот низ воспевањето на природата загрозувана од цивилизациониот „напредок“, во кој смртта е метафизичкиот контрапункт за заспаниот човек во куќата на родителите, селани кои заедно со пријателите и роднините се обидуваат да му го овековечат духот, сплотувајќи го со природата во вечниот курикулум вите. Оттаму, покрај МАБОРОШИ, филмот ЗАСПАНИОТ ЧОВЕК е уште едно снимателско ремек-дело.

ВИЕНАЛЕ '96 - ВИЕНА

Виенскиот фестивал повеќе од 3 децении успешно се приближува до формулата на големиот Лондонски фестивал со кој има допирни точки во некомпетитивниот карактер и презентирањето на филмови од најновата светска продукција, се разбира, кои одговараат на концептот на уметничкиот директор на фестивалот Александар Хорват, кому по 6 годишно успешно раководење и чија заслуга е сегашното високо реноме на ВИЕНАЛЕТО, ова му беше последно издание. Единствената разлика меѓу ЛФФ и ВИЕНАЛЕТО е што вториот во рамките на својата програма посебно внимание им посветува на портрет-ретроспективите на истакнати светски режисери. Така, на најновото ВИЕНАЛЕ се најдоа ретроспективите на два значајни режисерски тандема на европскиот филм и тоа од двете водечки кинематографии: **британската** застапена со ретроспективите на главните режисерски имиња: Кен Лоуч со иницијалниот повод во неговиот најнов ефектен филм ПЕЧНАТА НА КАРЛА (CARLA'S SONG) и Мајк Ли со врвот во неговиот опус, освојувачот на Канската „Златна Палма“ ТАЈНИ И ЛАГИ (SECRETS AND LIES), додека **француската** кинематографија го имаше како неодолив изборот во режисерите: Андре Тешине заклучно со неговиот најнов успех, филмот КРАДЦИ (LES VOLEURS) и Оливер Асаја со, исто така, предизвикувачкиот сензибилитет од најново-

то дело ИРМА ВЕП (IRMA VEP) во новобрановската парафраза на класичниот филм на Фејад - ВАМПИР со веќе средовечниот Жан Пјер Лео во улогата на конфузен режисер кој сака да го оживее митот за жената-фантом, но во неговата модерна верзија имитирајќи го трендот на комерцијализацијата што, пак, е циничен коментар на самиот Асаја.

ВИЕНАЛЕТО, како и во сите години под раководството на директорот Хорват, и во своето најново издание имаше Главна програма во која беа вклучени и последните дела на сите четворица режисери од портрет-ретроспективите, како и делата од најновата светска продукција, меѓу кои посебно место имаа американските филмови поделени, како и на Лондонскиот фестивал, на оние од официјалната, етаблирана, холивудска големобуџетска продукција и неолививите Независни американски автори од помладата генерација. Кон ова беше придодадена и ретроспективата на класичниот звучен американски филм од неговата пионерска, почетна фаза под симболичниот наслов: BEFORE THE CODE (со значење: филм како предизвик за цензурата, за реалитетот) кој го опфаќа Холивудскиот филм од 1929 до 1934-тата, првата полудекада на втемелувањето на сите жанрови на звучниот филм, каде што можеа да се видат реперните, антологиски филмови, како што се на пример ЧУДОВИШТА (FREAKS) на режисерот Тод Браунинг, еден од најимпресивните родоначални филмови на жанрот на стравот, првите мјузикли или прототиповите на криминалистичко-гангстерскиот жанр со Пол Муни: ЛИЦЕТО СО ЛУЗНА, на режисерот Хауард Хокс или БЕГАЛЕЦ ОД СИНЦИРИ, на режисерот Мервин Ле Рој, потоа ДРЖАВЕН НЕПРИЈАТЕЛ на режисерот Вилијам Велман со Џејмс Кегни како и филмови во кои настапуваат другите тогашни филмски старови: Клерк Гејбл, Барбра Стејнвик, Ме Вест, Џин Харлоу и други.

Од актуелната американска продукција на ВИЕНАЛЕТО беа промовирани најновите холивудски комерцијални производи: БЕГСТВО ОД Л.А. (ESCAPE FROM L.A.) нова верзија на некогаш култниот режисер Џон Карпентер, кој по 15 години од прототипскиот филм БЕГСТВО ОД ЊУЈОРК, Керт Расел во улогата на едноокиот спасител Снежк, во нај-

новата верзија го пушта во специјална мисија во Лос Анџелес. Во вториот високобуџетен филм ПОРТРЕТОТ НА ЕДНА ЛЕДИ (THE PORTRAIT OF A LADY), работен според истоимениот роман на Хенри Џејмс и во режија на Џејн Кемпион (ПИЈАНО) во насловната улога на младата Леџи настанува новата холивудска звезда на 90-ите Никол Кидмен. На другата страна, од списокот на Американскиот независен филм го издвојувам дебитантското дело на сликарот по вокација Џулијан Шнабел - БАСКИЈАТ (BASQUIAT), носталгична евокација на Њујорк со неговиот оп-артовски „крал“ Енди Ворхол, кому во филмот на Шнабел му е алтернатива како црн-Ворхол сликарот што тој ќе го открие и лансира Жан Мари Баскијат, кој, откако ќе дознае за трагичната смрт на својот идол Енди Ворхол веднаш ќе му се „придружи“, умирајќи од преголема доза на дрога. Откриена како голем талент од редовите на Американскиот независен филм во почетокот на 90-ите Алисон Андерс го режира според своето сценарио реминисцентно-биографскиот филм МИЛОСТА НА МОЕТО СРЦЕ (GRACE OF MY HEART) во продукција на Мартин Скорсезе, а со Илејн Даглас во улогата на композиторка на поп-музика и пејачка од 50-ите и 60-ите во Америка, која ќе се вљуби во нарцисоидниот композитор/философ на Бич Бојсите - Џеј Филипс (го игра Мат Дилон) кој издроган ќе се удави во морските бранови. МИЛОСТА НА МОЕТО СРЦЕ е симпатичен, гледлив драмски мјузикл.

Од француската група филмови покрај оние на Тешине и Асаја, по минатогодишниот симпатичен филм МУРИЕЛ ГИ ПРАВИ ОЧАЈНИ СВОИТЕ РОДИТЕЛИ, прикажан на ланското ВИЕНАЛЕ, режисерот Филип Фокон се појави со најновото остварување, сродно на претходното. Тоа е филмот МОИТЕ 17 ГОДИНИ (MES DIX-SEPT ANS) со светски актуелната тема од животот на тинејџерите - една тинејџерка од југот на Франција, по конфликтите со родителите, е испратена на психотретман во еден центар и по љубовната врска со еден млад наркоман ќе се зарази од СИДА. Интересна и непретенциозна е и животната хроника во филмот ОСАМЕНА ДЕВОЈКА (LA FILLE SEULE) на режисерот Жак Беноа за девојката Валери (Вирџин Ледојен) од париското секојдневје која ќе биде вработена во

еден хотел како сервисерка на доручек, а по разидувањето со своето момче од кого ќе го роди своето дете, продолжува да се бори со животот, поткрепена од својата мајка која во сопствената ќерка согледува дел од својата женска судбина. Од другиот светски филм треба да се потенцира големиот простор што му се отстапува на азискиот филм на чело со јапонскиот од чија група го издвојувам КАМИ-КАЗИ ТАКСИ на режисерот Масато Харада, чиј наслов јасно сугерира за каков специфичен јапонски жанр филм станува збор. Од преродената тајванска кинематографија симпатична хроника од секојдневјето на Тајпеј, исполнето со пробисвети и припадници на подземијето - претставува филмот на Едвард Јанг МАХЦОНГ со младата француска актерка, шармантната Вирџин Ледојен во улогата на девојката Марта која ќе пристигне од Париз во далечниот Тајпеј, барајќи го својот британски љубовник кој ја напуштил без да остави порака. И водечкиот ирански автор Махмалбаф (ГАБЕХ прикажан на Лондонскиот фестивал) се најде на програмата на ВИЕНАЛЕТО со својот најнов и, секако, најоригинален филм МИГ НА НЕВИНОСТ (A MOMENT OF INNOCENCE), чиј куриозитет е во автентичниот случај што го доживеал самиот Махмалбаф кој пред 20 години бил осуден на затвор поради напад на полицаец, а кога истиот тој полицаец се пријавил за претходниот филм САЛАМ СИНЕМА тогаш Махмалбаф му предложил да снимат филм за нивната случка во која авторот ја дава својата и верзијата на самиот полицаец-актер, со што е добиена уште една документарно-играна комедија, чиј дух го карактеризира најновиот филмски бран на иранската кинематографија, предводена од Кјаростами и Махмалбаф. Од кинеската кинематографија, нов режисерски талант. Тоа е 33-годишниот Жанг Минг чиј дебитантски филм ВО ОЧЕКУВАЊЕ (IN EXPECTATION) е лежерна драмска хроника со документаристички призвук за тешко остварената љубов меѓу осамената и незаштитена млада мајка Мај и срамежливиот Чен, работник на еден светилник крај големата река.

Долгометражниот документарен филм е традиционална содржина на фестивалот во Виена: беа прикажани 30-ина најнови остварувања од светската продукција при што нај-

доминантни, по обичај, беа американските, од кои како поефектни ги издвојувам: ДЕЈД-ТАУН (DADETOWN) на авторот Рус Хекстер, кој анализира случај на „срушен“ американски сон, кога во идиличниот мирен живот на малото провинциско гратче Дејд, локалните босови ќе започнат да отпуштаат од работа семејни работници, кои потоа од очај, соочени со егзистенцијалниот страв, ќе започнат мистериозни одмазднички акции, кои ќе внесат немир во дотогаш мирниот Дејдтаун, по што фонетската симболика на неговото име може да сугерира и прозвучи како МРТОВ ГРАД (DEADTOWN). Другиот документарен филм е ЦРВЕНИОТ ХОЛИВУД (RED HOLLYWOOD) во кој авторскиот тандем Том Ендерсен и Ноел Бирч ги користат типичните инсерти на режисерите левичари во ерата на студената војна, кои во макартистичкиот лов на т.н. „комунистички“ вештерки во редовите на Холивуд беа проскрибирани, а во филмов авторите покажуваат како, и покрај сè, тие на индиректен начин ги протежирале своите идеи, но не од комунистичка природа, туку од интелектуална и човечка убеденост да веруваат во слободата на изразот во земјата чие врвно начело е демократијата.

41-ВИ ФЕСТИВАЛ ВО ВАЛЈАДОЛИД

Покрај фестивалот во Сан Себастијан, Фестивалот во Валјадолид е вториот по големина шпански фестивал, со евидентно изборена светска репутација, чиј домаќин е дрвниот универзитетски центар на провинцијата Кастилја, Леон. По својата суштина фестивалот во Валјадолид е близок со оној во Виена, иако по траење и квантум на прикажани филмови нешто помал. Клучната разлика меѓу нив е што СЕМИНСИ (SEMINCI), што е кратенка од Недела на Интернационалниот Филм (популарното име на фестивалот) за разлика од ВИЕНАЛЕТО е натпреварувачки, со меѓународно жири кое ги доделува наградите Златен и Сребрен клас во категорија на најдобар филм, најдобра режија, најдобар директор на фотографија, најдобри артисти итн. Инаку во конципирањето на содржините на програмата, покрај Главната конкуренција, во Валјадолид постои традиционална програма на долгометражни документарни филмови под наслов „Време на историјата“, а година-

ва, исто така, во традиционалните портрет-ретроспективи беа поместени: комплетната ретроспектива на Горан Паскаљевиќ (повод беше минатогодишното освојување на Гран При на јубилејниот 40-ти Фестивал за неговиот многу добар филм АМЕРИКА НА НЕКОИ ДРУГИ ЛУЃЕ), втората портрет-ретроспектива му беше посветена на водечкиот белгиски автор-аниматор Раул Серве, а беше прикажана и ретроспективната програма „Фокус врз австралискиот филм“ во чија содржина се најдоа најзначајните филмови на водечката режисерска плејада: Вир, Бересфорд, Шеписи, Милер и други, реализирани во периодот од двете децении меѓу 1975 и 1995.

Од Главната конкуренција како поинтересни се наметнаа филмовите: ДОБРЕДОЈДЕ ВО КУКАТА НА КУКЛАТА (WELCOME TO THE DOLLHOUSE), второто целовечерно играно дело на режисерот Тод Солонц, духови-

та комедија за отфрленото „грдо пајче“ од семејството и околината. Оваа симпатична комедија со благо критичка и иронична нота беше високо котирана од жиријата на Фестивалот во Санденс кое ѝ додели Гран-При. Еден од големата режисерска плејада на шведската кинематографија 65-годишниот Јан Троел, воедно и во својство на директор на фотографија, се претстави со скоро 3-часовната скандинавска данско-шведско-норвешка

копродукција ХАМСУН, биографско-историска драма инспирирана од норвешкиот контроверзен писател Кнут Хамсун кој во времето на војната и фашизмот се определил од наводно патриотски мотиви за следбеник и симпатизер на Хитлер, а против Велика Британија, со што го навлекол гневот на голем дел од антифашистички расположените Норвежани кои го прогласиле за предавник. Макс Фон Сидов во насловната улога на Хамсун ја демонстрира својата актерска зрелост и големина.

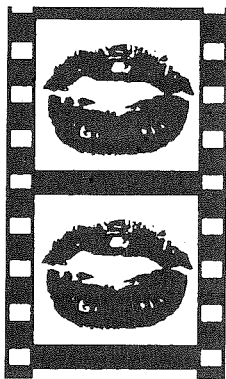
Една од традиционално позначајните содржини на секој фестивал во Валјадолид е, секако, програмата „Време на историјата“ составена од документарни долгометражни филмови. Меѓу поефектните ги издвојувам: АНТАРКТИК - БИЛЕТ ЗА ВЕЧНОСТА (ANTARCTICA - A TICKET TO ETERNITY) на холан-

дскиот автор Ролф Ортел кој во подолг период следи една британска експедиција на ледениот континент, прикажувајќи го тамошниот живот во стеснетите простори на ентериерот на базата, со неизбежните конотации на политичкото и научното што се испреплетуваат во секоја државно-национална експедиција кои претендираат на Антарктик како на своја научна територија, при што поставувањата на знамињата и пеењето химни се дел од ритуалот на таквата илузија да се поседува ничијата територија. Американските документарни филмови и во Валјадолид имаа главен збор: од категоријата филм - за филмот, авторскиот тандем Роб Епштејн и Џефри Фридмен во нивниот ЦЕЛУЛОИДНИТЕ ТОПЛИ БРАЌА И СЕСТРИ (THE CELLULOID CLOSET) низ мноштво филмски инсерти од американската продукција го анализираат феноменот на хомосексуализмот и лезбејството како

почесто присутен и експлоатиран во разни варијанти низ историјата на американските филмови. Вториот филм за филм е ретко ефектниот филмски портрет ДИВИОТ БИЛ - ХОЛИВУДСКИОТ БУНТОВНИК (WILD BILL - HOLLYWOOD MAVERICK) што авторот Тод Робинсон го прави за големиот режисер од класичниот период на Холивуд, Вилијам Велман, откривајќи ни го неговиот бунтовнички и непокорен карактер во времето на

холивудските биг-босови преку изјавите на познатите актерски имиња како и со неизбежното користење инсерти од Велмановите антологиски филмови што тој ги создаваше во долгата 35-годишна кариера, во животот исполнет колку за повеќе личности, како што тој во еден миг ќе му каже на својот син.

Своевиден филмски есеј за Париз од првите децении на 20-тиот век, со акцент дека со него духовно владееле повеќе жени интелектуалки какви што биле писателките Гертруда Стајн, Џуна Барнис, Колет, сликарките како Ромен Брукс и Мари Лоренсин, фотографката Жизел Фројнд, издавачката и библиотекар Адриен Мониеер или публицистката Жанет Фленер - создала авторката Грета Шилер, во својот филм ПАРИЗ БЕШЕ ЖЕНА (PARIS WAS A WOMAN).



49-ТИ ФЕСТИВАЛ ВО ЛОКАРНО

Ни помалку ни повеќе, фестивалот во Локарно, градот на едно од најголемите и најубавите езера во Швајцарија, е врсник со најголемиот фестивал од компетитивна А-категорија во Кан. Догодина обата ќе го прославуваат своето полвековно постоење. За да се издигне во престижните фестивали од посромната Б-категорија со својства на кои би можеле да му позавидат и фестивалите од А-категорија, богатството на организационите и програмските содржини го обезбедува швајцарската Федерална влада преку ресорното Министерство за култура кое заедно со богатите спонзори-компанији го финансира фестивалот како еден од врвните манифестации на швајцарската држава. Вистински однос нема што! Со таквата финансиска заднина зад себе, на првиот човек на овој симпатичен фестивал, уметничкиот директор, филмскиот критичар Марко Милер не му останува ништо друго освен од година во година да ги збогатува содржините на својот компетитивен фестивал, на кој меѓународното жири ги доделува наградите во симболиката на Леопардот - како маската на фестивалот. Како и во случајот на претходните два фестивала во Виена и во Валјадолид и во рамките на 49-тиот Фестивал во Локарно беше прикажана една комплетна ретроспектива, во овој случај, од импозантниот опус на најзначајниот египетски режисер Јусеф Шахин, чија филмографија се состои од 50-ина целовечерни играни филмови. А на самото затворање на 49-тиот фестивал, директорот Милер на огромниот аудиториум под отворено небо на Пјаца Гранде со најголемиот екран на светот, му соопшти дека за 50-тото јубилејно издание ја подготвува ретроспективата на Клинт Иствуд со негово лично присуство во Локарно, што е навистина пол погодок на кој може да му позавиди и Кан за својот, исто така, 50-ти јубилеј. Во Главната конкуренција на фестивалот во Локарно беа прикажани 22 филма меѓу кои, по свој избор, ги издвојувам: чешкиот МАРЈАН, дебитантски филм на младиот сценарист и режисер Петер Вацлав, кој ја реконструира автентичната животна приказна за младиот циган Марјан, кој од најраното детство ќе биде разделен од семејството поради

сиромаштијата и препуштен на социјалните институции чиј дискриминаторски квази-педагошки систем ја продлабочуваат неговата драма на аутсајдер и граѓанин од втор ред во игнорантската бела чешка средина, што ќе го доведе до неизбежното самоубиство. Вредноста на филмот МАРЈАН е играта на автентичните натуршчици, актери кои ефектно поистоветувајќи се со вистинскиот Марјан како дете и како момче, играат и дел од сопствената сродна судбина. Филмот МАРЈАН со право ја освои наградата на Меѓународното жири на критиката ФИПРЕСЦИ. Добитник, пак, на Гран При, Златниот леопард на фестивалот беше францускиот филм НЕТЕТ И БОНИ (NENETTE ET BONI) на режисерката Клер Дени која низ видливо нов сензибилитет ја режира драмата на братот Бони, чудакот и осаменик со своја филозофија и неговата сестра, тинејџерката Ненет, чие несакано дете тој ќе го земе под крила, при што и обајцата се дел од аутсајдерскиот паноптикум на младите во современото француско отуѓувачко милје на велеградот.

Од женскиот табор на австралиските режисерки во Локарно се појави годинашниот австралиски кандидат за странскиот Оскар ПЛОВЕЧКИ ЖИВОТ (FLOATING LIFE) на натурализираната Австралијка од кинеско потекло Клара Лоу, која низ сопственото искуство го отсликува животот во емиграција и синдромот на адаптација во мултикултурните и мултиетнички средини на едно кинеско семејство на релацијата: Европа, поконкретно Германија и како тоа изгледа со блага хуморна нота во австралиското секојдневје. Чешкиот ветеран автор, мајстор на анимацијата Јан Сванкмајер беше вклучен на програмата со играно-анимираната (техника на пиксилација т.е. оживување, анимирање на луѓе) персифлажа, современа басна и бајка КОНСПИРАТОРИ НА ЗАДОВОЛСТВОТО (SPIKLENCI SLASTI), изложувајќи ги на потсмев извитоперените страсти на луѓето-карикатури, жртви на цивилизацискиот „напредок“, кој во суштина ја загрозува човековата природа, правејќи од него сурогат на она што тој сака да биде, а не може поради хаосот што владее во него и надвор.

Исто како и фестивалите во Валјадолид и во Виена и фестивалот во Локарно го негува односот спрема долгометражниот документарен филм кој можеше да се види во

разни изданија на меѓународната потпрограма под насловот **„Синеасти на денешницата“** во чиј состав имаше и играни филмови со специфични авторски, содржински и изразни својства, како и во уште посспецифичната програма составена од филмови кои се инспирирани од медиумот на филмот, па се вклучени во потпрограмата **„Синема/синема“** или пак во третата потпрограма **„Перспектива на швајцарскиот филм“** како својевидна панорама или фестивал во фестивалот со цел да се одмерат и покажат силите на домашните, швајцарски, автори во општиот контекст на меѓународниот фестивал во Локарно, чија програмска заокруженост ја прават и филмовите со нагласен авторски печат прикажани во рамките на **„Неделата на критиката“**, составена целосно од 7 долготражни документарни филмови.

47-МИ БЕРЛИНСКИ ФЕСТИВАЛ БЕРЛИНСКОТО ЖИРИ МИСЛИ ПОИНАКУ ОД АМЕРИКАНСКАТА ФИЛМСКА АКАДЕМИЈА

Се случи делот од текстот посветен на Берлинскиот фестивал да го заокружам веднаш по доделувањето и на 69-те по ред Оскари, па на почетокот ќе биде интересна споредбата меѓу вкусовите на берлинското жири и на членовите на Американската филмска академија. Доделувањето на **„Златната мечка“** на контроверзниот американски филм **НАРОДОТ ПРОТИВ ЛЕРИ ФЛИНТ (THE PEOPLE VS. LARRY FLYNT)** на двократниот режисер оскаронец Милош Форман, (за неговите претходни филмови: **ЛЕТ НАД КУКАВИЧКОТО ГНЕЗДО** и **АМАДЕУС**) според она што и самиот го прогнозираше како мој личен афинитет, мора да се признае дека ваквата одлука на 11-членото берлинско жири, предводено од бившиот Митеранов француски министер за култура - Жак Ланг, импонира со покажаната самосвест за тоа на кој од веќе номинираните американски филмови за Оскари да му ја даде својата предност и да го награди со **„Златната мечка“**. Како што и во текот на фестивалот постоеше отворената скепса дека по 12-те номинации за **АНГЛИСКИОТ ПАЦИЕНТ (THE ENGLISH PATIENT)** на сценаристот и режисер Ентони Мингела, жирито на Берлинскиот фестивал би можело, по инер-

ција да биде заведено и по автоматизам да го награди исфорсираниот филм **АНГЛИСКИОТ ПАЦИЕНТ**, со доделувањето на наградата за Формановиот филм стана сосема јасно дека жирито се определило објективно за современата американска актуелност и проблематика што ја пласира и ја става на критичко преиспитување филмот на Форман во чиј наслов стои името на американскиот некрунисан **„крал“** на порнографијата од 70-тите - Лери Флинт, кој тоа ќе стане дури со издавањето на магазинот **„Хастлер“**, хард-кор поостратата конкурентска варијанта на умерениот и елегантен **„Пејбој“**. Паралелно со учеството на Берлинскиот фестивал и веднаш по освојувањето на **„Златната мечка“**, конзервативните кругови и морално-религиозните пуристанци не само во матичната Америка, каде што, како што сугерира и самиот наслов на филмот, народот **„се кренал“** против Лери Флинт поради неговата порно империја (и каде што еден фанатик ќе пука во него во 1978-та, по што, денес 54-годишниот Флинт е парализиран инвалид во количка), туку и во неколку европски земји го кренаа гласот против дизајнот на плакатот за филмот на Форман. Тој, пак, самиот, од прагматични мотиви, за да не го навлекува гневот на потенцијалните гледачи како и индиректно да влијае врз конечната одлука на членовите на Американската филмска академија, во пресрет на 69-тото по ред доделување на Оскарите - вети дека ќе го смени плакатот со Вуди Херелсон како Лери Флинт сликан а ла Исус Христос во топлес **„распятие“**, притоа не пропуштајќи да каже дека главното пледоаје на неговиот филм е: **„Слободата на печатот во американскиот демократски систем е многу позначајна од изборите и од слободниот пазар и дека порнографијата е цената што се плаќа таа да се афирмира“**. Членовите на Американската филмска академија, во хронологијата на настаните, на 12-ти февруари 1997, еден ден пред започнувањето на Берлинскиот фестивал, ги пуштија во оптек своите номинации, ставајќи го на искушение берлинското жири, а тоа пак, со доделувањето на **„Златната мечка“** за Формановиот филм **НАРОДОТ ПРОТИВ ЛЕРИ ФЛИНТ**, како да ја врати топката, ставајќи ги повратно на искушение и на испит доследноста на членовите на Академи-

јата, кои на филмот АНГЛИСКИОТ ПАЦИЕНТ најнапред му доделија максимални 12 номинации за по финалето во „Шрајн Аудиториумот“ во Лос Анџелес да го потврдат Оскарот за овој филм како најдобар, искидувајќи го со уште други 8 Оскари заедно со режијата на Ентони Мингела. Берлинското жири дури и во случајот на наградата за најдобра женска улога, како да ги корегира членовите на Американската филмска академија со тоа што наградата ѝ ја додели на Жилиет Бинош за истиот филм АНГЛИСКИОТ ПАЦИЕНТ, во кој, пак, Кристин Скот Томас беше номинирана од Академците, но сепак не го доби Оскарот за главна улога, додека на Бинош ѝ ја потврдија номинацијата и со Оскарот за споредна женска улога, што остави недоумица од покажаниот компромис, па дури и лицемерие што им се јасни само на членовите на Американската филмска академија. Берлинското жири, исто така, место номинираниот Ралф Финис од трагичната љубовна драма од пред и во текот на Втората светска војна АНГЛИСКИОТ ПАЦИЕНТ, наградата за најдобра машка улога му ја додели на младиот американски актер Леонардо Ди Каприо за улогата на Ромео во австралискиот рок-спотовски музички спектакл РОМЕО И ЈУЛИЈА. Иако оваа филмска верзија на режисерот Баз Лурман не ја смета за најсоодветно и најкоректно користење на стариот добар Шекспир, при што комерцијалната прагматика е проблем на продуцентите и на режисерот, сепак, имам делумно разбирање за мотивите на берлинското жири - наградата да му ја додели на младиот популарен актер Ди Каприо, на кој „паѓаат“ тинејџерките. За разлика од вкусот на берлинското жири на чело со Жак Ланг, јас имав други, драмски многу позрели актерски кандидати за наградата за главната машка улога, во прв ред: Јирген Фогел од многу добриот германски филм ЖИВОТОТ ТИ Е СЕ ШТО ИМАШ (DAS LEBEN IST EINE BAUSTELLE) или актерот од еден од филмовите на берлинскиот врв - РЕКА (HE LIU) на исто толку младиот тајвански режисер Тсаи Минг Лианг, првиот во улога на млад човек турнат во урбаната конфузија и алиенација од современото кризно германско општество, во кое покрај распаѓањето на семејството уште поголем е проблемот на осаменоста, и вториот, во слична,

малку побизарна актерска верзија, како млад човек во дезинтеграцијата на современото тајванско општество и чие семејство исто така е во распаѓање со паралелните животи што ги имаат тој и неговите родители.

Со потенцирањето на тајванскиот и на германскиот претставник како и со првично направената разлика во актуелноста и преферирањето на едниот од двата американски учесника во Берлинската компетиција (ЛЕРИ ФЛИНТ и АНГЛИСКИОТ ПАЦИЕНТ), со определувањето на жирито, фактички ги допирам трите карактеристични програмски пројави на 47-от Берлински фестивал, а тоа е во прв ред евидентната доминација на азискиот филм, особено во рамките на кинеското јазично подрачје. Покрај филмот РЕКА на режисерот Тсаи Минг Лианг, вториот квалитетен јазично кинески филм од Берлиналето е хонгконшката љубовна историја КУЈНА (WO AI CHULANG) на режисерот Јим Хо, одлично снимен и одигран мозаик од животот на младите во денешен Хонг Конг, при што врската со кинеската матица како да е антиципирана токму во годината кога Хонг Конг преминува од британската во сопственост на кинеската администрација и политика. Третиот јазично кинески филм меѓу подобрите од берлинската конкуренција е директниот претставник на кинематографијата на Народна Република Кина ПОЛИЦИСКО НАБЉУДУВАЊЕ (MAI GU) во кој режисерот Хуанг Цианксин афирмира две доблести на кинескиот морал и однесување во современите општествени превирања: предаденоста кон работата и верноста во љубовта. Од поширокиот азиски контекст би го издвоил и јапонскиот претставник, филмот МЕСЕЧЕВА СЕРЕНАДА (SETOUCHI, MOONLIGHT SERENADE) на режисерот и сценарист Масахиро Шинода, кој катастрофалниот земјотрес во јапонскиот град Кобе, го зема како фактографски повод за реминисценција на Јапонија непосредно по Втората светска војна, со присуството на американските победнички трупи за контрола во тогаш капитулираната и поразена Јапонија, сето тоа доловено низ патувањето на едно семејство, преку што Шинода ги одразува духот и психологијата на повоена Јапонија.

Вториот програмски сегмент карактеристичен по традиција и на 47-то Берлинале

беше, како што истакнав на почетокот - американската кинематографија која на главната програма ги имаше и двата црнечки претставника на американските Африканци, како што велат за себе; тоа се филмовите: ВЛЕЗЕТЕ ВО АВТОБУСОТ (GET ON THE BUS) на авторот Спајк Ли, кој едномилионскиот марш на Црните во Вашингтон го зема како повод за своја комично-драмска опсервација на карактеристичниот црнечки менталитет во сè уште расно оптоварената Америка. Вториот црнечки филм во конкуренцијата е РОУЗВУД (ROSEWOOD) на другиот режисер Џон Синглтон (МОМЧИЊА ОД СОСЕДСТВОТО) кој за корените на американскиот расизам од страна на белата Америка врз Црните, не говори низ историската призма на граѓанската војна, на пример, туку го зема автентичниот настан - масакрот што во 1923 година го извршиле белите расисти врз Црните во истоименото место Роузвуд, само како потсетување дека денешните Црнци во САД тоа не го заборавиле и што е комплементарно со современата проблематика за нивниот статус и поларизацијата меѓу белата и црната Америка од филмовите на Спајк Ли.

Конечно, третиот програмски сегмент на Берлинскиот фестивал - европскиот филм, застапен со десетина дела од различни кинематографии. Најнапред, француските претставници најмногу разочараа со тоталното промашување филмот ДЕНОТ И НОЌТА (LE JOUR ET LA NUIT) на режисерот Бернар Анри Леви, кој е една авантуристичка конфузија, чие дејствие се случува во Мексико, со сосема погрешна употреба, да не речам злоупотреба, на такви актерски големини какви што се Ален Делон и особено легендарната Лорин Бекол. Жанровски претенциозен и тежок за следење беше и филмот ГЕНЕАЛОГИЈА НА ЕДНО ЗЛОСТОРСТВО (GENEALOGIES D'UN CRIME) на искусниот чилеански режисер кој живее во Париз - Раул Руиз, кому ни искусниот тандем Кетрин Денев - Мишел Пиколи не му помага да излезе од лавиринтот на оваа крими-пазл игарија а ла жанровски лар пур лар. И третиот француски претставник, филмот ЛУСИ ОБРАК (LUCIE AUBRAC) на искусниот режисер Клод Бери, со Карол Буке во толкување на насловната личност, е неубедлива евокација на времето на фашис-

тичката окупација и движењето на францускиот отпор во лионското милје каде што работел озлогласениот Гестапо - шеф Барби.

За разлика од трите француски претставници, на домаќините - Германците им беше доволен само еден филм во конкуренцијата, спомнатиот ЖИВОТОТ ТИ Е СЕ ШТО ИМАШ во режија на Волфганг Бекер, па да се најдат во врвот, како што тоа се случи и со ефектниот руски омнибус ТРИ ПРИКАЗНИ (TRI ISTORIИ) на авторката Кира Муратова, чиј заеднички именител се три варијации на злосторството во бизарните приказни за различни убиства при што сторителите не се казнети, а преку чија метафорика и црнохуморност Муратова индиректно ја отсликува мрачноста на современото руско транзициско секојдневје.

Како шлаг на тортата, Американците, надвор од конкуренција, во Главната Берлинска програма го има и филмот НАПАДОТ НА МАРСОВЦИТЕ (MARS ATTACKS) на жанр-мејкерот Тим Бартон, со Џек Николсон во улогата на американски претседател кому ќе му падне задачата и искушението како да ги одбрани Америка и светот од евентуална агресија на зелените монструмчиња од Марс, една типична американска комерцијална комедија на фикциското или - како специјалистот од БЕТМЕН и сличните жанровски филмови, Тим Бартон, оваа стара, загатната тема уште од Орсон Велс, за тоа, што ако нè нападнаат Марсовци? - ја пародира и карикира во свој стил, на сметка на американскиот дух и менталитет. Кога на крајот ќе се приклучат и филмовите од другите две традиционално придружни програми: Панорамата на светскиот филм и Форумот, со доминација на младите автори во кои беа прикажани повеќе интересни остварувања, пред сè, од јапонската, американската и европските кинематографии, тогаш може слободно да се каже дека, за разлика од минатогодишното, годинашно-во 47 издание на Берлинскиот филмски фестивал понуди доста интересни филмски дела, кои се во функција на одржување на престижното реноме на Берлиналето во семејството на првокатегорните премиерни светски фестивали, покрај Канскиот, Венецијанскиот и фестивалите во Монтреал и Москва. □

РОБЕРТ АЛАГОЗОВСКИ

НИЗ СМЕА ДО СОЛЗИТЕ

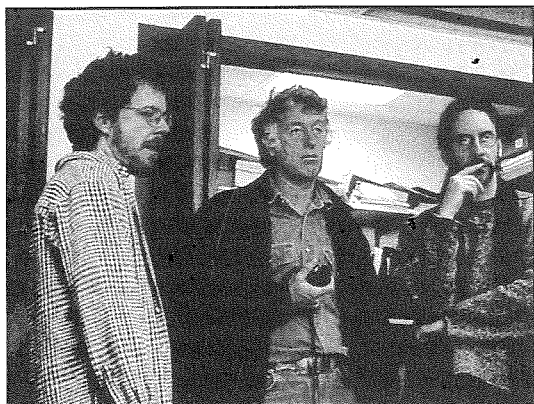
□□□□□□□□□□□□□□

Со ФАРГО изгледа дека браќата Коен ја стандардизираат својата поетика на едни од ретките американски неконвенционални филмски творци за чие мало ремек-дело е токму овој нивни филм. Таа стандардизација се однесува пред сè на тематската подлога на нивните филмови и на нивното постмодернистичко „оригинално поигрување со неоригинални структури“ како што тоа го дефинираат некои критичари. Но треба да се забележи дека во Фарго тој постмодернизам не е експлицитен, како во БАРТОН ФИНК, на пример, ами е длабоко скриен зад навидум невиениот фабуларен тек на филмот и е реализиран преку една дискретна пародизација на неговите жанровски одредници.

Неоригиналните жанровски структури на ФАРГО со хорор-крими-приказната и критичката драма, а оригиналноста лежи во нивната успешна комбинација и силната авторска иронија со која овие два жанра се травестирани и искарикирани. Каде е травестијата? Двајца криминалци вршат нарачано киднапирање. Како ликови тие се целосно спротивни: едниот е зборлест, а другиот молчалив. Првиот секогаш ја зафркнува работата, а вториот ја завршува радикално. Затоа меѓу нив не постои комуникација односно кога ја има таа се претвора во гротеска (небаре Хипо и Чипо

□
□
□ ФАРГО, САД, 1995
□ РЕЖИЈА:
□ ЏОЕЛ КОЕН
□ СЦЕНАРИО:
□ ЕТАН И ЏОЕЛ КОЕН
□ ДИРЕКТОР НА ФОТОГРАФИЈА:
□ РОЦЕР ДИКИНС
□ МУЗИКА:
□ КАРТЕР БАРВЕЛ
□ УЛОГИ:
□ ФРЕНСИС МЕКДОРМАНД,
□ СТИВ БАСЕМИ, ВИЛИЈАМ
□ МЕЈСИ
□

од познатиот јапонски цртан филм). Затоа тоа лесно киднапирање се претвора во вистинска одисеја. Самата сцена на киднапирањето се одвива наспроти сите конвенции на жанрот. Тие се невешти во киднапирањето, а жртвата е невешта во бегството. Кога бегаат надвор од градот поради сообраќаен прекршок ги запира рутинска контрола и во целата таа невешта ситуација паѓаат три жртви. Сите убиства се морбидни (согласно со конвенциите на хорор-крими-приказната), крвта отворено се лее низ кадрите, а насилството е потенцирано. Тоа е сурово бездушно и понижувачко. На пример, сцените на сите убиства или сцената на потсмевањето со киднапираната што се обидува да бега или сцената на мелењето на убиениот партнер. Случајот ѝ е доверен на една детективка во одмината бременост и тука травестијата го доживува својот зенит. Тој женски шериф Меклауд лека-полека со својот блажен товар и со својата дискретна интелигенција успева да ги фати криминалците. Истрагата се одвива лесно и кулминира со фаќањето на закоравениот криминалец кој успева да убие толку луѓе, но



Браќата Џоел и Етан Коен со директорот на фотографијата Роџер Дикинс

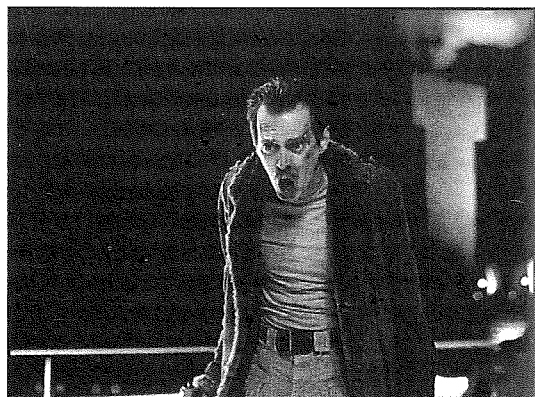
не успева да се справи со една бремена жена која патем му одржува лекција од хуманост. Значи главна постапка со која се врши травестијата на жанрот е она што руските формалисти го нарекуваат „очудување“.

Сè се одвива наспроти конвенциите и очекувањата на рецепиентите. Сред таа жанровска травестија со нескриена иронија и карикатуралност авторите се пресметуваат со суровата американска провинциска стварност. Киднапирањето на една жена го нарачува нејзиниот сопствен маж со цел по изнудениот откуп од нејзиниот татко во чија фирма тој работи конечно да ги реализира своите замислени бизнис-зделки. Во таа општествена сатира браќата Коен не поштедуваат никого. Зад хуморните пастиши се оцртуваат грубите контури на онаа бездушна и прагматична американска стварност во која бескрупулозноста и цинизмот на луѓето се осенчени во еден фокнеровски манир. Лицемерната семејна заедница на Ландегард склучена од интерес и неговото безмерно среброљубие, скржавоста на неговиот „дедо“, рутинизираната и бездушна полициска истрага, ефтиноста на проституцијата, но и во суштина нездравата семејна заедница на детективката Марџи, по тоа до крајна мера нарушените меѓучовечки односи и не баш ситните човечки недостатоци. Овие сцени на општествена сатира, додуша го разбиваат обично напнатото дејство на крими-приказната, но затоа создаваат ретко ефектни ситуации на трагикомедија, на сурови „солзи низ смеа“.

Режијата на Џоел Коен многу дисцип-

линирано ги комбинира сиве овие елементи. Тој доследно ја разработува одбраната тема и градациски ја експлицира зацртаната идеја. Во ФАРГО нема напластување на метафизички слоеви како во БАРТОН ФИНК, на пример, или на некои недоволно мотивирани дејства и карактери како во МИЛЕРОВИОТ КРСТОПАТ. Сè е обединето и остварено во рамките на главната идеја. Главни носители на филмот се актерите, што со својата фасцинантна игра на свои плеќи ја изнесуваат тежината на уметничкиот конструкт и го прават филмот жив и интересен за гледачите. Стив Басеми и Френсис Мекдорманд ја оправдаа целосно довербата на режисерот кој претходно им даваше епизодни улоги, а брилијантен е и Вилијам Мејси во улогата на Ландегард. Музиката на Картер Барвел ја следи филмската иронија и се јавува само тогаш кога нејзината строга функција тоа го налага. Фотографијата на Роџер Дикинс мајсторски ги отсликува бескрајните снежни предели на Дакота како опозит на филмското дејствие и обично со неколку рутинизирани потези успева визуелно да ја долови авторската идеја (на пример, потенцирањето на основачот на градот како еден иронизиран бог под чија закрила се одвива приказната на неговиот свет).

Во секој случај веројатно е прекрасно кога најдобрите елементи на филмот ќе добијат и соодветни филмски признанија: за најдобра режија во Кан и два Оскара за најдобро сценарио и најдобра женска улога. □



Кадар од филмот „Фарго“

ВЕЧНАТА СИЛА НА ЗЛОТО

□□□□□□□□□□□□□□

КОН ФИЛМОТ "УБАВИТЕ СЕЛА УБАВО ГОРАТ",
СРЈ, 1996, РЕЖИЈА - СРЃАН ДРАГОЕВИЌ

*Вечната сила на злото, порачува
Срѓан Драгоевиќ, може да го победи
човекот поединечно, а колективно
вербата во него.*

Филмот УБАВИТЕ СЕЛА УБАВО ГОРАТ што режисерот Срѓан Драгоевиќ ѝ го посветува на „југословенската кинематографија..." оваа година стана кандидат на југословенскиот филм во трката за номинација за Оскар во категоријата на филмови од неанглиско говорно подрачје. Секако, тука не станува збор за истата кинематографија, иако самата коинциденција е иронична, онака како што тоа го прави и самиот автор во овој негов втор филм; филм кој зборува за војната, за луѓето, за една земја која повеќе не постои, на начин, на кој се пресметува со лагата, со својата и со туѓата совест, со болката и со стравот пред неизвесноста. Бидејќи војната во која исчезна поранешна Југославија, со себе неповратно го однесе дотогашниот начин на живеење, однесе животи, ни ги одзеде



Кадар од филмот „Убавите села, убаво гора“

најдрагите спомени - спомените од детството, а донесе неизвесност, страв и непознаница.

ПРЕМНОГУ ЛИЧНО

Меѓутоа, ваквиот приод кон создавање на едно дело неизбежно ја носи субјективност, која е и карактеристична за овој филм и покрај автентичноста на приказната во него. Имено, во филмот е опишан вистинитиот настан од 1991 година кога српските војници биле осум дена заробени во еден тунел близу Вишеград, опколени со турски балии. Сценариото за филмот го прави новинарот Вања Булиќ кој своевремено за овој настан пишува во „Дуга“ под наслов „Осум дена во гроб“. На сценариото соработуваат и режисерот Срѓан Драгоевиќ и еден од актерите Никола Пејаковиќ. Иако, би рекле, сè што е авторско мора да има во него и дел од личноста на авторот, мора, а и треба да има субјективност во приодот кон нештата, сепак, филмот на Срѓан Драгоевиќ е премногу личен, тоа е револт, бунт, осуда и еден вид казна. Веќе самата посвета во почетокот на филмот „посветен на кинематографијата на земјата која веќе не постои“ зборува за мотивите при правењето на филмот. Кога би тргнале од тоа дека субјективноста најчесто е, всушност, и длабоката психолошка причина поради која гледачите ги гледаат филмовите, поистоветувајќи се со нивните ликови, судбини или настани, што пак доведува до своевидна катарза, до ослободување и задоволство или до револт и бес, а понекогаш и до разочарување и резигнација; тогаш би можеле овој филм на Драгоевиќ да го окарактеризираме како повратен удар кој авторот го ослободува од товарот, а посматрачите ги става во улога на сведоци, сведоци на неминовното простување од спомените и од пријателите, на крикот и очајното противење да се продолжи по еднонасочниот пат без можност за вртење назад. Посматрачите се сведоци на песната на поетот која излегува од длабочината на неговата душа со само една цел, да го намали гревот без вина, да ја намали сопствената болка, која станува огромна, примајќи ја во себе болката на целата своја генерација.

ПАРАЛЕЛА НА ДВЕ ПОСВЕТИ

Уметноста обременета со револт не може да добие во својот замав, болката ја

ограничува, бесот ја прави поконкретна од кога и да е, а незадоволството ја осиромашува. Самата тенденциозност ѝ одзема, не ѝ додава, ѝ ја одзема креативноста, ѝ ја одзема дистанцата, односно објективноста, а со тоа и можноста за оригиналност. Овде би можеле да го спомнеме канскиот лауреат ПОДЗЕМЈЕ на режисерот Емир Кустурица, кој се загуби во лавиринтот на сопствените емоции, правејќи ја својата особена посвета на некогашна Југославија навестена со вториот дел од насловот на филмот „Си била една земја“. Субјективноста на Кустурица ја надополнува и апстрактноста на овој филм, односно впечатокот дека се работи за одмазда на сè и сешто, дека филмот на моменти е сосем непотребно исполитизиран. Имено, по мотивот и целта филмот на Драгоевиќ му е многу сличен на ПОДЗЕМЈЕ, само што Кустурица како врвен мајстор во својот занает успева од филмот, и покрај револтот, и покрај личната пресметка со менталитетот, со идеологијата, со власта и со лагата, да направи уметност, успева да создаде палета од теми и преку метафоричноста да ја избегне монотонијата при повторувањата. Додека на Драгоевиќ тоа не му успева. Тој во својата желба да ги потенцира бесмислата и иронијата запаѓа во такви преповторувања, така што во моментот на опишувањето на различните судбини на главните ликови тие изгледаат различно, но само навидум, бидејќи во суштината тој не успева на посреден начин да нè соочи со реалноста, односно да биде метафоричен, ниту попат да допре повеќе теми, односно да биде повеќеслоен, туку останува едноставно реален и еднозначен. Цитирањето на своите омилен светски автори, исто така, го прави и Кустурица, но земајќи ја и оживувајќи ја поранешната југословенска кинематографија во желба таа да преживее или во желба да се простат од неа. Кустурица притоа запаѓа во стапицата на мегаломанството и на нешто што може да се окарактеризира како веќе видено. Затоа што тој истовремено сака да зборува и за политиката и за луѓето, и за љубовта и за изневерувањата, за искреноста и за лагата, за војната, за човечките вредности, за смислата и бесмислата, за една земја и менталитет; притоа останувајќи ѝ доследен на чешката школа, на надреализмот, на сво-

јата фасцинација од магичното и од Фелини. Во тие свои цитати, пак, Драгоевиќ на моменти карикира, се поставува над, па дури во почетокот на филмот во ликот на Драган Бјелогрлиќ го замислува Кустурица. (Драгоевиќ вели: „некои сцени во филмот се намерно режирани „несмасно“ за да потсетуваат на босанската кинематографија, чија одлика беше токму тоа). Единственото што навистина во пораката од сето тоа вреди да го издвоиме, е бесмислата на „партизанскиот филм“ и пародијата која сама по себе се наметнува гледајќи ги идеологијата, жарот и вербата со која се преплавени тие филмови и денешната состојба на истиот народ и истата земја. Самата таа паралела ја потенцира бесмисленоста на идеологијата, ироничноста на судбината на народот чија смисла на постоење е комплетно анулирана, ги оправдува изгубеноста, индигнацијата, револтот и одмаздата. Оправданост, барем, во негативниот пристап кон уметничките вредности, користејќи ја ситуацијата, нема и не може да има. Оригиналноста - исто така. Ниту потврдување на сопствена вредност. Неа би ја имало кога цитатите би биле извонредно вклопени во една оригинална приказна и филмска структура, во што до некаде Кустурица успева, додека со филмот УБАВИТЕ СЕЛА УБАВО ГОРАТ тоа не е случај, и покрај, би повторила, автентичноста на приказната.

ФИЛМ НА ЛИКОВИ

Филмот УБАВИТЕ СЕЛА УБАВО ГОРАТ почнува во 1971 година, а завршува во некое идно време. Со истиот почеток и крај, режисерот Драгоевиќ создава еден круг во кој ја сместува приказната, но кој не го затвора, туку напротив го остава отворен, со што сака да постигне безвременост. Безвременост постигнува поместувајќи го и потенцијалното зло, вреќалото од тунелот, како нешто секогаш присутно, кое демне и го чека погодниот момент. Почетокот на филмот е, всушност, журнал за отворањето на еден тунел некаде во Босна и Херцеговина, изграден како резултат на заедничката работа, како резултат на братството и единството на народите на поранешна Југославија, од што прави пародија, карикирајќи ги ликовите, играта и музиката. Меѓутоа, самата таа пародија е вовед во еден

реален настан, филм кој во својата целина не е пародија, туку според жанрот збир на повеќе жанрови, но во секој случај исклучително реален. Користејќи флешбекови режисерот како клучна ја раскажува приказната за пријателството меѓу Милан (Драган Бјелогрлиќ) и Халил (Никола Пејаковиќ), кои заедно растеле, приказната за едноставната, секојдневна блискост, приврзаност, единственост, која сепак ни војната, ни припадноста на спротивставените страни, како што ќе видиме подоцна во филмот, нема да ја избрише. Флешбековите течат низ целиот филм, и тоа не само заради опишувањето на нивното пријателство, туку и за прераскажување на животните судбини на сите српски војници, заробени во тунелот. Еден капетан, единствен од старата гарда, кој во социјалистичката војска бил заставник, што со самиот лик на Бата Живојиновиќ, кого најчесто го гледавме во партизанските филмови, прави извонредна асоцијација, потоа, еден белградски ситен крадец (Никола Којо), еден новоформиран четник (Милорад Мандиќ) и неговиот кум, чија политичка определба ја „формира“ телевизискиот медиум и пропагандата вршена преку него, каде што авторот директно им се потсмева на „најголемите лажговци“, цитирајќи ги Србите, потоа еден учител (Драган Максимовиќ), еден наркоман (Зоран Џвијановиќ), американската новинарка (Лиза Монкур) и секако, Милан. Автентичноста на приказната од тунелот режисерот ја постигнува и со помош на еден од тројцата преживевани.

Драмата која се одвива во тунелот, каде што војниците поминуваат осум дена без вода и храна, каде што секое движење води директно во смрт, под постојаниот психолошки притисок на затвореност, на безизлез, на блиската смрт, кога изборот се сведува на: да се продолжи агонијата, односно одложувањето на сопствениот крај или да се заврши со тоа, го претвора филмот во филм на ликови, филм за психологијата на живеењето и на смртта, за смислата и бесмислата на постоењето. Односно, во филмот нема војна, нема акција во вистинската смисла на зборот, иако акцијата режисерот ја доловува преку ритмот на филмот, преку кадрите и нивната извонредна монтажа. Па, така, што се однесува до жанрот, т.е. до повеќето жанрови кои претходно ги спомнав, тоа е психолошка вое-

на драма, тоа е вестерн, во што многу му помага асоцијацијата на партизанскиот филм и на неговите ликови и црна комедија. Затоа што црниот хумор е присутен во текот на целиот филм и тоа е единствената дистанца која ја употребува режисерот, и тоа многу ефектно. Всушност, црниот хумор и ритамот на филмот, како и популарните „зафркантски“ решенија во кои се користени жаргонот и иронијата, се најзаслужни како за популарноста која тој ја постигна во Југославија и во нашата држава, така и за енормната гледаност. А тоа е, сепак, неговата појавност.

БЕСМИСЛАТА И ИРОНИЈАТА - КЛУЧНИ ТЕМИ

Што се однесува до внатрешноста, до неговата суштина тој е еднозначен и сиромашен. Зошто? Затоа што во суштината секоја сцена во филмот е во функција на потенцирање на бесмислата и иронијата, односно мотивот што го води авторот низ целиот филм се преповторува постојано со истоветната цел - да укаже на бесмисленоста на војната и ироничноста на судбината на случајните протагонисти во неа. Така, бесмислата тој ја прекршува низ повеќе агли; видена низ ситуации (како состојбата на странската новинарка во тунелот, или состојбата на сегашниот капетан, поранешен социјалистички заставник) кога оној мотив што го води човекот, онаа смисла на своето постоење за која вреди да се живее, да се гради и надградува и за која човекот е готов да се жртвува, сега станува смешен, бидејќи моралноста и амбицијата во случајот не би ја измениле горчината, па дури и да преживеат; или пак видена низ различните судбини, на довчерашните верни пријатели кои сега по силата на припадноста на одреден ентитет мора и треба да се мразат, на луѓе кои немаат поим зошто се тука: некои дошле случајно (како наркоманот), некои затоа што така кажале на телевизија, а некој поради кумството, што е, секако, многу значајна роднинска врска; или видена низ чувствата, преку безначајноста и бесцелноста на омразата и одмаздата, што доаѓа до израз при средбата на излезот од тунелот меѓу Милан и Халил, и што особено доаѓа до израз во омразата на Милан спрема муслиманскиот војник во болницата.

Мрачноста на овој филм, остријата на тонот и потсмевањето произлегуваат од личната и колективна повреденост, од бунтот, од несогласувањето и непомирувањето со судбината во која се најдоа српските граѓани, од сегашната бесмисла во нивниот живот, во услови кога сето она во што верувале и во што биле учени да веруваат е насилно урнато, одземено, кога за сето тоа сега мора да веруваат дека не е добро, кога сите емоции, напори, љубови и пријателства немаат смисла, кога треба да се срушат сите мостови градени и негувани со години, безмилосно и без грижа на совест, кога најдрагите спомени треба да се заборават, како никогаш да не биле и кога луѓето треба да почнат одново да го градат својот живот и да му дадат смисла, кога не можат да продолжат каде што застаnale пред шест години, туку единствен „избор“ е сè да започне од почеток. Верувајќи во што, во кого? Дали новоизграденото ќе биде трајно, дали тоа ќе има смисла да ни го исполни она што ни останало од животот. Така завршува филмот, со потенцијалната можност за повторување на судбината, со мешањето на времињата, со неизвесноста, со врекалото кое и понатаму спие во тунелот. Режисерот директно зборува за иронијата преку иронијата, директно осудува, прашува и тагува, за насилно одземеното и бескрупулозно наметнатото.

ВЕРБА ВО ЧОВЕКОТ

Целиот филм, всушност, тече преку сеќавањата на Милан додека лежи тешко ранет во болницата, заедно со учителот и со наркоманот. Преку субјективните и објективните навраќања на минатото. Односно, режисерот на приказната се осврнува преку последиците, алудирајќи дека причини, всушност, и нема, со што нормално иронијата е уште поголема. Омразата на Милан спрема младиот муслимански војник е клучната точка во доловувањето на апсурдноста. Кулминацијата филмот ја достигнува токму во реченицата на Милан, дека „ќе се погрижам да победиме со еден гол разлика“, а својата буквално точка на вриење во моментот кога по смртта на наркоманот тој и ќе се обиде да го убие Муслиманот. Но, тогаш можеби со војната е готово, кога тој ќе се соочи со себе, кога

ќе сфати дека апсурдната омраза не ја затрула неговата душа, кога ќе сфати дека тој не е бездушен убиец, кога ќе ни порача дека злото може да повлече со себе во тунелот, но не и да победи. Тоа е и единствениот оптимизам во филмот, вербата во човекот (што во филмот е присутна и при последната средба меѓу Милан и Халил на излезот од тунелот), што ја среќаваме и во ПОДЗЕМЈЕ на Кустурица и во уште еден филм на истата тема, УБИСТВО СО ПРЕДУМИСЛА во режија на Горчин Стојановиќ (што му беше најголем конкурент на филмот на Драгоевиќ во трката за годинешниот југословенски кандидат за номинација за Оскар). А таа „мала“ точка во филмот, вербата во човекот, е енормно голема за да ја поклопи мрачната симболика на тунелот, кој во филмот е симбол со повеќе значења. Симбол, кој како што може да поврзе, може и да разедини, бидејќи линијата помеѓу небото и амбисот, како и линијата помеѓу човечкото и нечовечкото понекогаш е многу тенка и не-препознатлива.

Бесмисленоста на војната и на судбината во филмот сугестивно е потенцирана и преку музиката, не преку филмската музика, туку преку извонредно одбраните мелодии, кои беа култ мелодии на таа генерација („Рачунајте на нас“, „Југословенка“, „Бацила је све низ ријеку“, како и преку патриотските песни „У тунелу усред мрака“, „По шумама и горама наше земље поносне“) и преку нивно-то многу успешно вметнување во филмот, односно негово надополнување. Музиката од песната „Бацила је све низ ријеку“ на групата Индекси, го следи целиот филм, ја носи со себе поентата и токму на таа музика, во тунелот се одвива една од најсилните сцени во филмот, кога Никола Којо, не можејќи да го потисне поривот во себе, одбира да умре.

РЕЛАТИВНОСТА НА ПРИКАЗНАТА

Клучната приказна во филмот за пријателството меѓу Милан и Халил, како и за заробеноста на српските војници во тунелот, би можела да биде и некоја друга, бидејќи целта на режисерот не е во неа. Целта е да се проговори, за горчината, за очајот, за разочарувањето, за загубеноста, за напуштеноста, за изневерувањето. Целта е револтот, бесот,

изедначувањето на човечките судбини и нивната сведеност на ништожност. Целта е да се осудат оние кои лажеа, да се казнат оние кои прво ја изградија стаклената кула, а потоа безмилосно ја урнаа, не мислејќи на луѓето кои во неа се обидуваа да му дадат смисла на своето кратко, но драгоцено живеење. Целта е да се пресмета режисерот од свое име и во името на целата генерација со власта, со лагата, со моралноста, со идеологијата, со утопизмот на една замислена земја. Меѓутоа, правејќи ја пародичната и трагична паралела со партизанскиот филм, тој запаѓа во истата стапица, зборувајќи само за едната страна. А во сето тоа, обидувајќи се да проговори за различните судбини, режисерот започнува многу приказни, се обидува да допре до многу теми, да биде метафоричен и на филмот да му даде вкус на многузначност, но не успева во тоа. Се расплинува и останува на површината, не успева да ја извлече внатрешноста можеби поради неумешноста да се доловат клучните елементи, а можеби и поради расплинувањето. (Ова можеби всушност произлегува од размислувањето и споредбата со првиот филм на Срѓан Драгоевиќ НИЕ НЕ СМЕ АНГЕЛИ, кој без разлика што е на сосем поинаква тема, овде зборуваме за режисерскиот пристап, успева да направи едно комплексно, слоевито и многузначно филмско дело, иако и таму без стриктна жанровска определеност). Сакајќи во УБАВИТЕ СЕЛА УБАВО ГОРАТ, почнувајќи од гротескниот и сосем невообичаен наслов, да проговори, за работите за кои веќе многу е говорено, на поинаков начин, сакајќи да биде нов, тој ја разводнува нарацијата, ја губи силината, ја губи единственоста. За тоа придонесува и различниот стилистички пристап, односно од една страна наративниот пристап и од друга фрагментарниот модернистички, спотовски пристап. Во филмот има многу кадри, тоа е видливо, но монтажата, односно Петар Марковиќ, успева да се справи со нив, да им даде функционалност во следственоста. Истото важи и за сценографијата и за Миленко Јеремиќ, за различните амбиенти, времиња и ситуации, поради кои сепак во целината не се губи верноста и автентичноста. □

ВЛАДИМИР АНГЕЛОВ

УДК 791.44.075(093.3)(049.3)
Кинопис 17(9), с. 128-130, 1997

ЕДНА ЗНАЧАЈНА МОНОГРАФИЈА

□□□□□□□□□□□□□□

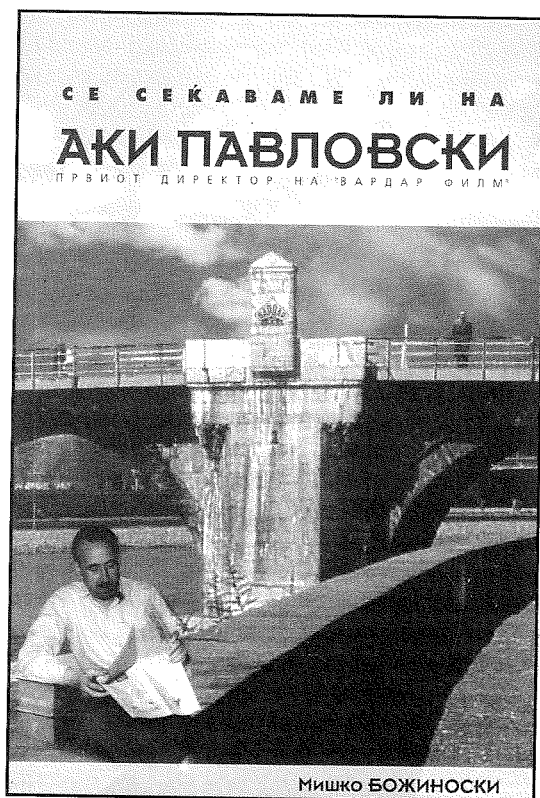
Со книгата „Се секаваме ли на Аки Павловски, првиот директор на Вардар филм“, на Мишко Божиновски, а во издание на Кинотеката на Македонија, домашната читателска јавност, љубителите на филмот и истражувачите на историјата и развојот на кинематографијата во Македонија, се здобиваат со вредно, конзистентно и поткрепено дело со

- ☐ МИШКО БОЖИНОВСКИ:
- ☐ "СЕ СЕКАВАМЕ ЛИ НА
- ☐ АКИ ПАВЛОВСКИ,
- ☐ ПРВИОТ ДИРЕКТОР НА
- ☐ "ВАРДАР-ФИЛМ",
- ☐ КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА,
- ☐ СКОПЈЕ, 1996 ГОДИНА

факти, кое го обработува животот и делото на еден од основоположниците на организираната кинематографија кај нас, Аки Павловски.

Акцентирањето во самиот наслов на Аки Павловски, како прв директор на „Вардар филм“, ја нагласува определбата на авторот, основата на книгата да биде времето кое Аки Павловски го поминал во оваа производно-филмска институција, како нејзин прв директор. Сепак, најдобро објаснување за формата, карактерот и структурата на книгата дава самиот автор, кој во Воведот ја нагласува определбата „сознанијата да ги изнесе во форма на хроника која се потпира врз достапната документација, објавените трудови во разни изданија, и се разбира, врз секавањата на неговите современици“ а се со цел „читателот сам да дојде до сознанија и суд за личноста на Аки Павловски“. Следејќи ја оваа определба, Мишко Божиновски своите лични секавања, и покрај долгогодишното другарување со Аки Павловски, ги остава на фонот на експликацијата и затоа трудот не резултира во сувопарно и беземотивно книжевно дело од монографски карактер.

Животниот пат и револуционерниот ангажман, за што е носител на партизанска споменица од 1941 година; улогата во заживувањето на театарскиот живот во Битола по ослободувањето; заложбите во формирањето на киноприкажувачката и кинодистрибуторска дејност во Македонија и омасовувањето на истата; улогата во институционализирањето на Македонската кинематографија и воспоставувањето организирани форми за нејзино



МИШКО БОЖИНОВСКИ

функционирање, што како крајна цел резултира со основањето на „Вардар филм“ и поставувањето на Аки Павловски за негов прв директор, се краток опис на работните дострели на Аки Павловски за време на краткиот (авторот наведува 26 години) работен век.

Книгата е систематизирана во седум поглавја, кои во зависност од обемот и потребите се делени на помали целини. Од седумте поглавја најобемно е она што говори за Аки Павловски како директор на „Вардар филм“. На тоа работно место тој оставил најдлабоки траги. Како што подвлекува и самиот автор, функцијата директор на едно производно претпријатие, во констелација со општествените услови, претпоставувало повеќе главен чиновник, отколку главен организатор на технолошко-производниот процес. Но, визионерството и свеста за започнување на нешто кое пред тоа не егзистирало на овие простори, освен како индивидуална пројава, а исто така и свеста за пошироката општествена корист и историските вредности на работата, резултирала во создавање на производно-филмска институција која реализира огромен фонд на филмско богатство, гледано од повеќе аспекти на живеењето (историско, етнолошко, кинестетско итн.). Следствено на тоа нема да се погреша ако Аки Павловски го наречеме: првиот филмски продуцент во Македонија, инагуирајќи една професија која е карактеристична за западниот начин на производство на филмови. Од содржината на книгата, а посебно од текстот кој Павловски го објавил во Нова Македонија во 1952 година, под наслов „Како да се организира филмската продукција“ видливо е дека Павловски бил свесен за тоа и на тоа поле ги насочил својот интерес и креативен ангажман. Фактот дека Павловски не учествувал во создавањето на филмовите, освен како техничко-организационен фактор, говори за личниот став спрема професионализмот, како основен фактор на секоја производна дејност, вклучувајќи ја и кинематографијата. Како одговор на нападите од поединци, а во одбрана на филмот и филмското творештво, тој во наведениот текст ги изнесува постулатите за организирањето на филмската продукција, кои не се многу поразлични од оние на развиените продукции, а во исто време се и временски неминливи. Претпоставките и тезите кои ги изнесува подоцна ќе резултираат и со издвоју-

вањето на техничката база во посебно претпријатие, „Техно филм“, кое пак подоцна ќе се фузионира со Македонската телевизија.

Шемите на организациската поставеност и кадровската екипираност на продуцентското претпријатие, заложбите за стручна оспособеност и соодветното образование на вработените, како основен предуслов во реализацијата на еден креативно-уметнички и технолошки медиум каков што е филмот, потоа и грижата за формирањето на техничката база (бележито место зазема конструкторско-иноваторската работа при изработката на машината за развивање на филмови), постепеното зголемување на производството по обем, квалитет и содржини, што во 1952 година резултира со реализирањето на првиот македонски целовечерен уметнички филм ФРОСИНА; говори за планско работење на Павловски. Преку тие содржини и факти, умешно водени од перото на авторот го составуваме мозаикот за ликот и делото на Павловски.

ФРОСИНА е круна на работниот век на Аки Павловски. Совладувањето на продукцијата на играниот филм како најтежок и најкомплексен филмски проект, преставувал императив за филмските творци од Македонија. Сознанието дека при централистичкиот концепт, „Вардар филм“, фигурирал само како сервис за реализација на филмови или како продуцент на полесни кратки филмски творби, ја обопштува тежината и отпорите кои ФРОСИНА ги предизвикала кај одредени личности и структури. Инаку процесот на изработка на филмот, од идејата преку усвојувањето на литературната подложка, нејзината разработка, чинот на подготовките и реализацијата, се синтетизирани во кажувањата на режисерот Воислав Нановиќ, снимателите Киро Билбиловски, Трајче Попов, тонскиот снимател Војне Петковски и сценографот Диме Шумка, претходно публикувани во едно од изданијата на Кинотеката. Преку овие кажувања, кои се наведени и во книгата на Мишко Божиновски, доаѓаме до сознание дека ФРОСИНА не претставува само чин на самодокажување, туку и релевантен уметнички резултат, а како потврда за тоа се наведени и поволните критики од тоа време, како и приказите и анализите кои го вреднуваат кинестетското доживување од временска дистанца.

Од завршувањето на филмот, па до напуштањето на Аки Павловски на функцијата

директор на „Вардар филм“, не минува долго време. (Отказното решение, т.е. престанувањето на правото да го претставува претпријатието тече од 04.11.1953 година). Не можејќи да најде солучија за отпорите кои доаѓале и однадвор и однатре, во колективот, Павловски поднесува оставка на функцијата директор, оставајќи ги во фаза на реализација двата наредни играни проекта, ВОЛЧА НОК и МИС СТОН. Резигнираноста од односот на поединци и организации спрема кинематографијата, резултирала во изолираност од сите форми на професионалното филмско производство, а набргу (1956) ќе им го отстапи местото на помладите и во функционирањето на филмскиот аматеризам во Македонија. Определувајќи се најкреативните години да ѝ ги посвети на кинематографијата и на нејзините техничко-организациони сегменти, давајќи го својот пионерски придонес во формирањето на македонското документарно филмско наследство и зародишот на играната продукција кај нас, а притоа не можејќи да остане индиферентен спрема нелогичностите за кои немал ингеренции да ги исправи, Павловски се повлекува од работењето во кинематографијата и останува доследен на таа определба и покрај обидите на поедини пријатели (Војне Петковски) да го наговорот да се врати на старата љубов, подвижните слики. Врз основа на претходно изнесените факти и премиси, авторот на крајот на ова поглавје, го сумира работењето на Аки Павловски, со табеларен приказ на растот на материјалните богатства поделени по години, заклучувајќи дека „Откако претпријатието почнало да се осамостојува од првобитните стеги на администрацијата, значајни се вложувањата во корист на опремата. Во однос на 1950 година, во 1953 година тие се поголеми речиси за 10 пати. Кај превозните средства за 14 пати или вкупно по двете групи технолошките помагала се зголемени за над 9 пати“.

Авторот Мишко Божиновски го обработува и ангажирањето на Аки Павловски во живувањето на филмскиот аматеризам во Македонија, изнесувајќи многубројни податоци, цифри и документи од неговото дејствување во таа област на филмското творештво.

Сумирајќи ги резултатите од животниот и работен пат на Аки Павловски, во „Завршниот осврт“ Мишко Божиновски подвлекува: „Ако браќата Манаки, особено Милтон,

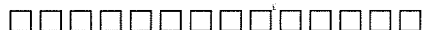
го претставуваат првиот почеток на македонскиот филм, веројатно Аки Павловски е една од позначајните, ако не и прва личност во вториот, организиран и институционализиран почеток на македонскиот филм“.

Со тоа Мишко Божиновски го завршува приказот за животот и делото на Аки Павловски. Оваа книга треба да го најде патот до читателската публика и тоа не само кон онаа која се сеќава на Аки Павловски, туку и кон оние кои од неговиот живот и дело треба да извлечат поука, целам на бројните вработени во телевизиските и продуцентските куќи, идните синеасти и филмски работници кои го продолжуваат создавањето на подвижните слики.

Мишко Божиновски ни нуди дело единствено по формата и определбата документите да се извадат од фасциклите, кажувањата и записите од зборниците да се преточат и оживотворат во сознанија за една, како што ни е предложено вонсериска личност. Пред нас е фактографија за животот и делото на Аки Павловски, првиот директор на „Вардар филм“, прикажана во пресек со општествено-политичките и економски услови на едно бурно време.

Интересот, кој кај мене го побуди оваа книга, произлегува и од личната преокупација кон организаторско-продуцентските односи во кинематографијата, за што и поседувам и соодветно академско образование на Факултетот за драмски уметности во Скопје. Афинитетите и образованието сами по себе подразбираат и претпоставки за познавање на историјата на Македонската кинематографија, на основоположниците и битните личности и творци од историјата и сегашноста. Сепак, за Аки Павловски, и неговата улога во организирањето на Македонската кинематографија, основните сознанија ги здобив преку оваа книга. Настапувајќи како претставник на помладата генерација љубопитни филмски работници можам да говорам за неоснованата изолираност на овој филмски ентузијаст и организатор на филмското производство од образовниот процес. Кинотеката на Македонија и авторот Мишко Божиновски го исправаат овој пропуст и во годината кога се навршуваат 50 години од формирањето на „Вардар филм“, треба да очекуваме и наполна валоризација и афирмација на делото на Павловски на културно-историски и едукативен план. □

КНИГА ЗА СИТЕ ГЕНЕРАЦИИ



Кон крајот на 1996 година филмолошката издавачка дејност се здоби со нова книга. Тоа е книгата **„Мис Стон - четвртиот македонски игран филм“** во издание на Кинотеката на Македонија. Станува збор за Зборник на трудови за истоимениот македонски филм, кој во 1958 година за продуцентот „Вардар филм“ го режираше Жика Митровиќ. Имено, Кинотеката на Македонија во 1990 година организираше Симпозиум посветен на овој филм, кој претставуваше само еден дел од долгорочниот проект што Кинотеката го реализираше со години наназад - симпозиуми за секој македонски игран филм одделно. Како резултати од тие симпозиуми беа и книгите „Вториот почеток на македонскиот филм“ (1990) за почетоците и првата етапа од развојот на институционално организираната кинематографија во Македонија, потоа книгата „Фросина“ (1991) за првиот македонски игран филм, следуваа книгата „Волча ноќ“ (1992), потоа „Малиот човек“ (1993) за да дојде до долгогодишна пауза и временски расчекор од времето на одржувањето на Симпозиумот (1990) до времето на издавањето на книгата „Мис Стон“ (1996). Проблемите што ја мачат македонската култура очигледно не ја одминуваат ни Кинотеката, па така недостигот од материјални средства за одвивање на нејзините основни дејности се одразува и во кинотечната издавачка дејност.

Меѓутоа, актуелноста во овој случај не е примарна бидејќи се работи за Зборник на трудови, во кој авторите и непосредните учесници во создавањето на ова филмско дело, прават реконструкција на културно-историската ситуација во која е создаден филмот, ги рекапитулираат неговите кинестетски

МИС СТОН -
ЧЕТВРТОЈ
МАКЕДОНСКИ ИГРАН ФИЛМ.
КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА.
СКОПЈЕ 1996

и уметнички вредности, и на тој начин се обидуваат да го одредат местото кое филмот ќе го заземе во Историјата на македонската кинематографија.

Книгата содржи седум поглавја, а на крајот се резимеата на содржината на англиски и француски јазик, што на ова дело му



КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА



МИС СТОИ

**ЧЕТВРТИОТ МАКЕДОНСКИ
ИГРАН ФИЛМ**

овозможува достапност на многу поголем број читатели надвор од нашата средиња.

Во првото поглавје се авторските трудови кои содржински и тематски го анализираат филмот МИС СТОН и ги разгледуваат структурално неговите историски и творечки компоненти.

Историчарите Манол Пандевски и Симон Дракул во своите текстови, кои се резултат на научни истражувања, релјефно ја оцртуваат пошироката историска рамка во која се одвива „аферата“ мис Стон.

Според Пандевски аферата мис Стон „претставувала историска средба на два света, или сеедно, актерите на драмата биле, од едната страна, група македонски револуционери, а од другата американската мисонерка мис Елена Стон и младата активистка Катерина Стефанова Цилка. Главните улоги им се доделени на Јане Сандански и мис Стон. Сите други учесници добиле, едни повеќе, други помалку, второстепени места во настаните“, - вели Пандевски и смета дека и едните и другите, односно „и грабнувачите и запленилите, всушност, биле заробеници на балканско-турската тиранија и на анархичната положба на христијанското население во Македонија“.

Симон Дракул за првпат на овој Собиr ги презентираше неколкуте документи чија главна содржина се однесува на „аферата“ мис Стон и чија содржина во периодот од 1901-1902 година го „држела на штрек севкупното светско внимание“.

Се работи за четири новопронајдени конзулски извештаи од руско потекло во врска со аферата мис Стон, кои се однесуваат, всушност, на финалето на оваа афера. Првиот документ е извештајот на дворскиот советник од Софија, Лермонтов до рускиот амбасадор во Цариград, во кој е опишан разговорот со вицепрезидентот на Врховниот македонски комитет во Софија, Цончев. Тука е и извештајот на Иван Цончев, кој на руската дипломатија ѝ предочува некои интересни работи, и вели: „Турците да не продолжуваат со репресии и прогон на грабнувачите на мис Стон, бидејќи на тој начин селското население само се присилува да ги напушта своите села и да оди во планината, зголемувајќи ги четите и правејќи го сè понеизбежно востани-

ето“. Следуваат писмата на Генералниот руски конзул за Македонија во Солун, Иларионов и на рускиот амбасадор Зиновјев, кој пишува дека: „Грабнатата, пред околу шест месеци, мис Стон, врз основа на откуп од 14 500 турски лири, е пуштена, а во Солун се сместила во куќата на рускиот поданик Хаџи Лазаро, кому му соопштила некои подробности, кои ќе бидат интересни и за руското министерство“.

Понатаму во извештајот на рускиот амбасадор Зиновјев се вели: „Неколку деноноќија по грабнувањето, хајката со пленичките талкала по пошумени планински предели за најпосле, бездруго за подолго време, да ги одведе до мала, неодамна изградена куќичка, на теренот на Источна Румелија. ... Меѓу другите, ги посетиле уште три лица, кои исто така зборувале англиски, и биле облечени во селска облека, но не биле селани. Тие им објасниле на пленичките, дека тие не се никакви разбојници, туку ѝ припаѓаат на Организацијата која си поставила задача да ја ослободи од турско иго Македонија, а „дека таа самата била грабната зашто во својата мисионерска дејност се обидувала да ги одврати македонските луѓе од нивната национална религија, православјето“.

Во текстот на Кица Барциева-Колбе насловен како „Историјата и филмот“ меѓу другото авторката се занимава и со размислувања околу „идеолошко-апологетскиот момент во структурата и интонираноста во македонскиот игран филм со историска тематика, кој го присилува драматургот/ сценаристот да го избере панорамското сликање на историски пренесените информации“.

Филмскиот работник Коста Крпач говорејќи за времето кога е создаден филмот МИС СТОН, односно за крајот на педесеттите години, со право го нарекува овој период златна етапа во развојот на македонскиот игран филм. МИС СТОН е првиот игран филм во колор и тоталскоп техника во Југославија и, вели Крпач, „претставуваше тогаш најголем и најамбициозен потфат во македонската кинематографија и еден од најзначајните на југословенските простори“. На Пулскиот филмски фестивал доделени се и три авторски награди: за главна женска улога на Олга Спиридоновиќ, за главна машка улога на Петре

Прличко и награда за сценографија на Василие Поповиќ-Цицо.

Филмскиот теоретичар Ранко Мунитиќ во својот текст со наслов „Жанр со идеолошко алиби“, меѓу другото вели: „... станува збор за еден од најрепрезентативните филмови, и југословенски и македонски и од присутниот автор, репрезентативен во смисла што во него се поставуваат и решаваат особено важни проблеми на пошироката југословенска, на македонската и на авторската кинематографија. Значи, кога би се пишувала една проблемска Историја на југословенскиот филм, ова дело, настанато во тој момент, би било меѓу десетте најзначајни остварувања“.

Драматургот Русомир Богдановски анализирајќи ги зачуваните верзии на сценариото на филмот МИС СТОН, заклучува дека патот до конечната верзија според која е снимен филмот е доста долг и тежок.

„Сценариото се темели врз вистинската случка само во најпотребните податоци. Сето она што гледачот го дознава како историски податок, го дознава преку нараторот-спикер“, забележува Богдановски. Понатаму тој смета дека филмот МИС СТОН ја користи матрицата на вестернот и на тој начин ја создава митологијата на комитскиот филм. „Оваа митологија ќе користи на себеси својствени приказни, легенди, ликови, предели, костими, реквизити и песни. Ликот на комитата е незамислив без неговиот костим, пушката, вербата во идејата за слобода или смрт, заколнувањето врз библијата, кама и пиштол, за ослободување на Македонија од турското ропство“.

И писателот Горан Стефановски има свои размислувања за драматургијата на МИС СТОН. Пред сè, тој ја потенцира својата сентиментална врзаност со ова филмско дело, нарекувајќи го филм на неговата најдлабока потвест. „Пред да влезам во салава, вели Стефановски, во една витрина на разни документи за филмов видов еден компјутерски извод. Напишан е, во согласност со сите светски стандарди, по некаква систематизација и номенклатура. Внатре филмот е расчленет на егзактни, студени и несентиментални категории. Прво пишува дека тоа е авантуристички филм за една вистинска мисионерка која ја киднапираат македонските

борци за слобода против турското ропство. Значи првата одредница на филмот е дека тој тематски е авантуристички филм. Во тој термин натаму се кријат сите видови натамошни одредници: и неговиот жанр, и неговиот склоп на дејството, и неговата карактеризација, што ќе рече, целата негова драматургија“. Понатаму Стефановски преку анализата на ликовите на мис Елен Стон, а потоа и на Манданата, за кој вели дека „има некаква поинаква свежина... а изворот на таа свежина е цивилизациски, типично наш, и дека неслучајно таквиот извор понатаму експлодира со гејзир на емоции кај гледачите“.

Излагањето на режисерот Борко Зафировски е насочено кон елементите на историската приказна, односно на сценариото на филмот МИС СТОН. „За да се одбегне опасноста од неуверлива мелодрама, темите со револуционерен романтизам и хероизам, според Зафировски, треба да му се препуштат на студен професионалец кој ќе ја одмери дистанцата и ќе изрежира филм за неутралните гледачи“, што во овој случај, според Зафировски, е успешно изведено. „Дејството се случува врз принципот на контраст и контрапункт, со што е создадена неопходната динамика и впечатливиот успех во задржувањето на вниманието“.

За проблемите на дистанцирањето на мис Стон од сопствената религиозност, говори Ана Шапкалиска. Со оглед на спротивноста на религиозните погледи на мис Стон со филозофијата на комитите, Шапкалиска ја анализира божикната сцена, во која мис Стон го учи Манданата да пее песна на англиски, а тој стрпливо и го држи преденото во рацете, која е клучна сцена за трансформацијата во ликот на мис Стон. Од оваа сцена, „од овој момент“, вели Шапкалиска, „па сè до крајот на филмот, мис Стон сукцесивно се доближува кон ставот на комитите, што на почетокот ѝ изгледал далечен и неприфатлив“. Мис Стон осознава дека не се работи за безбожници, туку поради неминовноста на историските настани тие се принудени да се бранат со оружје.

Како и во претходните книги и во оваа, Фидан Јаќоски употребува посебна методологија во анализирањето на филмот. Се работи за метод на одредување на елементите на

анализата, нивното пронаоѓање во филмската текстура, кодирањето, дистрибуцијата на фреквенциите на нивното појавување во филмот и на крајот квантитативната анализа, односно заокружување на процесот, преоткривање на квалитетите/слабостите на ова уметничко дело. По обработката на филм-елементите какви што се кадрирањето, поделбата на кадрите, движењето на камерата, аглиите на гледањето, односно ракурсите, спојувањето на кадрите, односно резот, препопувањето и кадрите-секвенци, Јаковски констатира: „Мис Стон, сè уште, останува синоним за успешен биланс меѓу уметничкото и комерцијалното, и во секој случај, може да се дефинира како еден од најуспешните филмови снимени, воопшто, во Македонија“.

Професорот од белградскиот Факултет за драмски уметности, Марко Бабац прави монтажа анализа на режисерскиот стил во филмот МИС СТОН, на режисерот Жика Митровиќ. Анализирајќи го овој филм кој има 44 сцени, од кои 29 се дијалогски, а 15 акционни, Бабац вели дека овој податок може да не наведе на тоа дека не се работи за акционен историски филм. Меѓутоа, наведувајќи примери од светската кинематографија, како што се филмовите на Хичкок СЕВЕР-СЕВЕР-РОЗАПАД и ПТИЦИ тој го истакнува високиот професионализам на Митровиќ и неговото познавање на занаетот, кое, всушност и се гледа од кадрирањето на сцените, кои професорот детално ги анализира.

За режисерското мајсторство на Жика Митровиќ говори и Владимир Милчин, кој смета дека МИС СТОН „дефинитивно не ѝ припаѓа само на историјата на филмот, и не е археолошки синеаистички факт. ... Филмот го живее својот продолжен живот како резултат не само на режисерската вештина на Жика Митровиќ: „Ми се чини, вели Милчин, дека одговорот се крие во прераснувањето на неговата професионална љубопитност во страст со која тој се определува низ јазикот на визуелното... Погледот на Жика Митровиќ се крие и се открива во очите на мис Стон“.

Преокупациите на Георги Василевски се околу транспозицијата на историскиот во естетички чин, во примерот на овој филм. Така тој смета дека МИС СТОН никако не може да се прогласи за анахроничен филм.

Тој има зачувано до наши денови завиден број раскажувачки, драмски и иконографски доблести во состојба на естетичка трајност и крепкост, за кои лесно ќе констатираме дека го гарантираат критериумот за актуелноста на неговите историско-морални пораки“.

Актерската игра и актерскиот израз го анализираат Благоја Куновски и Јелена Лужина. „Кога станува збор за актерските креации секако дека проектот на времето се одразува и врз начинот на артистичкиот израз и пристапот на режисерите во работењето со артистите“, вели Куновски, „... но пред да го примениме универзалното правило дека добриот филм, добрата режија, добрите улоги секогаш се добри, без разлика на периодот на нивното појавување, сепак“, според Куновски, „мораме да ја имаме предвид нашата мала кинематографска продукција со во просек од по еден игран филм годишно... директната врска со можноста т.е. неможноста на толку потребниот креативен и професионален континуитет на сите филмски профили, во случајов континуитетот на филмскиот актер и можноста тој да изгради завидна филмографија и со тоа... растење од улога во улога...“ И покрај овој дисконтинуитет во создавањето филмографија, актерските остварувања во филмот МИС СТОН се исклучителни според Куновски, „а централната актерска вредност е добиена во тандемот Мис Стон-Мандана, односно Олга Спиридоновиќ и Петре Причко“.

Јелена Лужина својот текст го насловува како „Случај на шестиот актер“. Ако фрлиме поглед врз „шпицата“ на филмот МИС СТОН, ќе видиме дека шестиот актер е **Петре Причко** во ликот на Мандана, - „пиранделовски магепсано лице - вели таа“. И по анализата на неговото актерство, на неговиот филмски израз, на крајот таа се прашува: „Што ќе се случеше со овој филм, ако во него - како шестиот актер - играше некој друг артист?“ за на крајот повторно да се праша: „Како, воопшто да се растајнува овој Апсолутен победник, творец по талент, а прагматик по темперамент, актер-учесник кој секогаш креира само така, што решително го поништува сето она што му го задаваат - однапред - како задача... Само така, што (секогаш) тврдоглаво и незапирливо работи **против**, тој всушност и умее да работи **за**... Гради како

што растура... Немајќи, притоа, потреба од својот режисер, не барајќи го својот писател, не потпирајќи се врз својот костим, камера, партнер. Верувајќи ѝ и предавајќи ѝ се единствено - на својата публика..."

Филмологот Мирослав Чепинчиќ ја анализира улогата на камерата која е во функција на новите визуелно-пластични модалитети. Чепинчиќ вели дека „формално-естетското рамниште на фотографијата во овој филм ќе потврди достигнувања на некои светски стандарди, дотогаш непостигнати во нашата кинематографија".

Понатаму се анализите на сценографијата на Василие Поповиќ-Цицо од авторот Владимир Георгиевски и анализата на музиката на Иван Рупник, од Димитрије Бужаровски и Александар Папеш, за на крајот на овој блок, Марко Ковачевски да проговори за вториот период на југословенскиот филм, од средината на педесеттите до почетокот на шеесеттите, чии глобални карактеристики се општиот пораст на професионалноста во кинематографијата, квалитативниот и квантитативниот пораст на продуцентскиот филмски потенцијал, што несомнено имаше голем удел и врз целокупната продукција, што секако позитивно влијаеше врз создавањето на филмот МИС СТОН.

Вториот блок од овој Зборник е насловен како „**Секавања**". Во овој дел директните учесници во создавањето на овој филмски проект, а тоа се режисерот Жика Митровиќ, директорот на „Вардар филм" Гојко Секуловски, еден од сценаристите Трајче Попов, актерот Илија Милчин, помошник директор на филмот Живко Султански, Марион Мишел, која и го позајми гласот на Олга Спиридоновиќ, се секаваат на времето на снимањето, на работата и на многу други нешта. Тука е и фељтонот објавен во „Нова Македонија" во март 1972 година, на доктор Михаил Левенски, во кој се објавени секавањата на неговиот дедо Ефтим Левенски, за средбата со мис Стон.

Третиот дел насловен како „**Дискусија**" е дел во кој се искажувањата на непосредните учесници во филмот МИС СТОН, режисерот Жика Митровиќ, сценаристот Трајче Попов, артистите Петре Прличко, Тодор Николовски, асистентот на режисерот Мики Стаменковиќ, асистентите на сценогра-

фот Диме Шумка и Никола Лазаревски, потоа Љубе Петковски кој во овој филм е снимател-швенкер, Ацо Алексов, Ацо Петровски и др. Сиве овие искажувања се особено драгоцен мемоарски материјал, кој на одреден начин ги заокружува фактите за овој филм.

Четвртиот дел на Зборникот го зазема **Дневникот** на Ристо Стефановски, воден за време на снимањето на филмот. Еден исклучително интересен материјал кој ја збогатува книгата со својата автентичност.

„**Одгласите од печатот**" се петтото поглавје на оваа книга. Најнапред е текстот „Околу случајот Мис Стон" („Нова Македонија", од 9.09.1958 година. Автори на текстот се Мито Хаџи Василев - претседател на филмскиот совет на „Вардар филм" и Гојко Секуловски, генерален директор на „Вардар филм", каде што се говори околу полемиките во весниците низ југословенскиот печат околу снимањето на втората верзија на истоимениот филм, но со американски партнер. Потоа се написите на Бранко Заревски во „Нова Македонија", по повод премиерата на филмот, потоа на Мира Боглиќ од „Вјесник", Загреб, на Мика Милошевиќ од „Филм Данас", Белград, на Душан Пешиќ од „Младост", Белград, и на Душан Стојановиќ од „Филм Данас", Белград.

Шестиот дел го сочинува **Сценариото** на филмот МИС СТОН, кое директно од тонската копија на филмот го извлекла драматургот Ана Шапкалиска.

Во седмиот дел се податоците од компјутерската база за филмски, кинотечни и видеоматеријали.

На крајот од овој Зборник е и резимето на целокупниот материјал на англиски и француски јазик.

По оваа сеопфатна анализа на сите сегменти на филмот МИС СТОН, оваа книга ги содржи допрецизираните судови и сознанија на филмското дело и, секако, претставува траен документ за идните генерации. □

КИНОПИС

списание за историјата,
теоријата и културата на
филмот и на другите уметности
Број 17 (9), 1997
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

Превод на англиски
Весна Масловариќ

Превод на француски
Наташа Гондева

Компјутерска обработка и
коректура на текстот
„Totem“ - Скопје

Печатница
НИП „Нова Македонија“
тираж: 700 примероци

излегува двапати годишно

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

KINOPIS

Journal of Film History, Theory and
Culture and the Remaining Arts
Num. 17 (9), 1997

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
Current Account Number 40100-
603-11763

For the Publisher
Boris Nonevski

Editor in Chief
Ilindenka Petruševa

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

Design
Ladislav Cvetkovski

Proof read by
Elka Jačeva-Ulčar

English translation
Vesna Maslovarić

French translation
Nataša Gondeva

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

Copies: 700
Issued Twice a year

KINOPIS

Revue de l'histoire, de théorie et
de culture du film et d'autres arts
Numéro 17 (9), 1997

ISSN 0353-510 X
UDK 778.5+791.43

Editeur
Cinéma-thèque 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

Traduction anglaise
Vesna Maslovarić

Traduction française
Nataša Gondeva

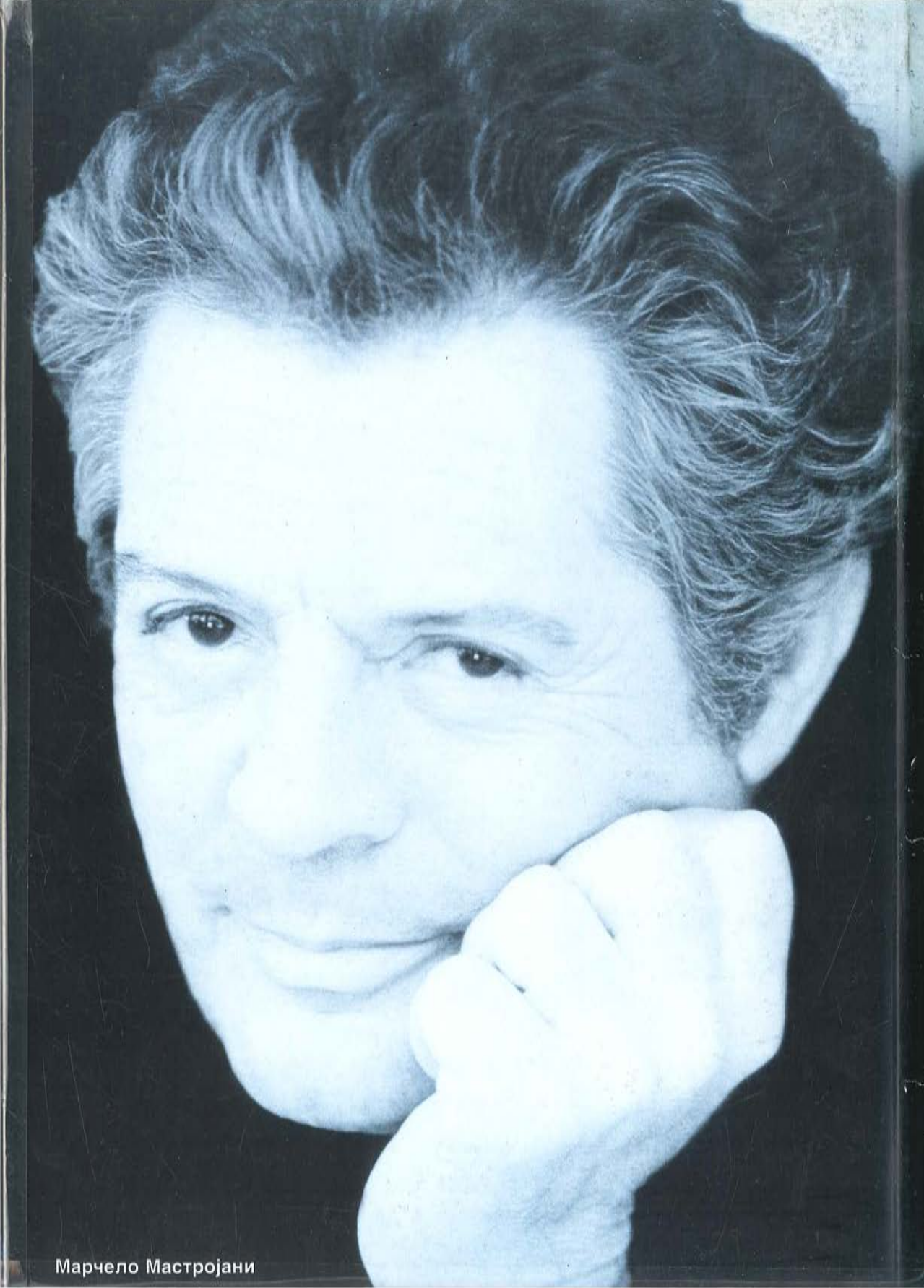
Imprimerie
"Totem" - Skopje
NIP "Nova Makedonija" - Skopje

Tirage: 700 exemplaires
Publié deux fois par an

Врз база на мислењето на Министерството за култура бр. 08/1-3223/2 од 14.05.1997
списание **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 %.

Марчело Мастојани
(1923-1997)





Марчело Мастојани