



Кан '94 - PULP ФИКЦИЈА на Квентин Тарантино (горе)  
Кан '94 - БРАУНИНГОВАТА ВЕРЗИЈА на Мајк Фигис (долу)

1941



---

# КИНОЛИС

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

---

## СОДРЖИНА

- ▼ **ИСТОРИЈА НА ФИЛМОТ**  
**7** - Васил Тоциновски: Сценаристичките обиди на Михаил Сматракалев
- ▼ **ТЕОРИЈА**  
**19** - Елизабета Шелева: Проблемските рамништа на релацијата книжевност-филм
- ▼ **ПОВОДИ**  
30 години од смртта на Милтон Манак  
**25** - Игор Старделов: Од историја на секојдневјето до документи за историјата
- ▼ **ИСТРАЖУВАЊА**  
**33** - Свонко Ѓокиќ: Его во креативен процес
- ▼ **РЕФЛЕКСИИ**  
**39** - Тамара Буштреска: Три приказни за маските
- ▼ **ФИЛМОТ И МУЗИКАТА**  
**43** - Мајкл Најман: Филмската музика има своја чудна логика, а тоа е логиката на филмскиот творец
- ▼ **ТЕЛЕВИЗИЈА - ВИДЕО**  
**53** - Благоја Куновски: Домашни видео и ТВ дострели (за „Кокино“ и „Subway“)
- ▼ **ФОТОГРАФИЈА**  
**63** - Роберт Јанкулоски: Дел од предвоената аматерска фотографија во Прилеп
- ▼ **IN MEMORIAM**  
Душан Стојановиќ (1927-1994)  
**69** - Мирослав Чепинчиќ: Унапредување на знаењата за филмот  
**73** - Душан Стојановиќ: Полигон на новиот израз
- ▼ **ФИЛМСКИ МЕРИДИЈАНИ**  
**76** - Мирон Черненко: Записи од времето сегашно (руската кинематографија денес)
- ▼ **ФЕСТИВАЛИ**  
**83** - Благоја Куновски: Животот е Pulp (Кан '94)

---

▼ ФИЛМОВИ

За филмот „Сонот на Аризона“ на Емир Кустурица

95 - Сунчица Уневска: Посегнување по вечноста

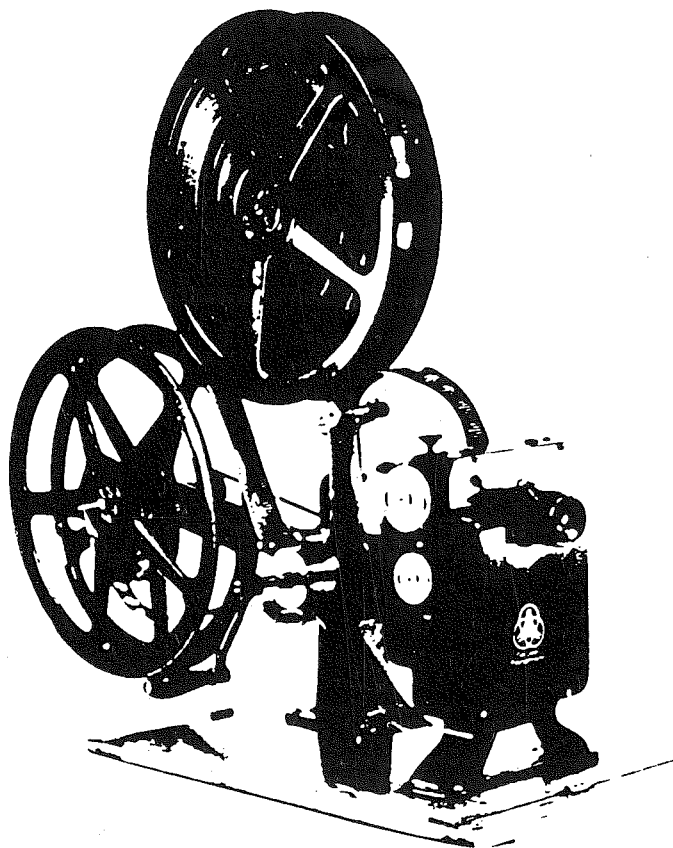
99 - Благоја Куновски: Во животниот аквариум на неостварените сништа

▼ ХРОНИКА

103 - Дубравка Рубен: Ретроспектива на македонскиот филм во Букурешт

▼ ФЕСТИВАЛСКО ДОСИЕ

107 Семинар за филмска камера (15 и 16 октомври 1993,  
Фестивал на филмската камера „Браќа Манакѝ“, Битола '93)



---

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

OPEN  
SOCIETY  
INSTITUTE  
MACEDONIA



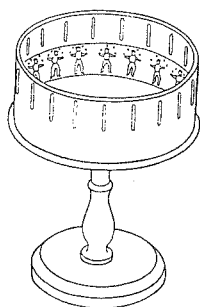
ИНСТИТУТ  
ОТВОРЕНО  
ОПШТЕСТВО  
МАКЕДОНИЈА

## KINOPIS

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

### CONTENTS

- ▼ **FILM HISTORY**
- 7 - Vasil Tocinovski: Screenplay attempts of Mihail Smatrakalev
- ▼ **THEORY**
- 19 - Elizabeta Šeleva: The issues stand points of literature - film relation
- ▼ **OCCASIONS**
- The 30-th anniversary of Milton Manaki's death
- 25 - Igor Stardelov: From history of everyday life to documents for history
- ▼ **RESEARCH**
- 33 - Zvonko Đokić: The ego in the process of creation
- ▼ **MEDITATION**
- 39 - Tamara Buštreska: Three stories on masks
- ▼ **FILM AND MUSIC**
- 43 - Michael Nyman: Film music follows a strange logic, the logic of the film maker
- ▼ **TELEVISION - VIDEO**
- 53 - Blagoja Kunovski: Home video and TV accomplishments /comments on "Kokino" and "Subway"/
- ▼ **PHOTOGRAPHY**
- 63 - Robert Jankuloski: A part of the prewar amateur photography in Prilep
- ▼ **IN MEMORIAM**
- Dušan Stojanović /1927-1994/
- 69 - Miroslav Čepinčić: Advancement of knowledge about film
- 73 - Dušan Stojanović: Battlefield of the new expression
- ▼ **FILM MERIDIANS**
- 76 - Miron Černenko: Notes about time present /Russian cinema today/
- ▼ **FESTIVALS**
- 83 - Blagoja Kunovski: Life is Pulp /Cannes '94/
- ▼ **FILMS**
- Comments on "Arizona Dream" directed by Emir Kusturica
- 95 - Sunčica Unevka: Reaching for eternity
- 99 - Blagoja Kunovski: In the life aquarium of unrealized dreams
- ▼ **CHRONICLE**
- 103 - Dubravka Ruben: Retrospection of Macedonian film in Bukarest
- ▼ **FESTIVAL FILE**
- 107 Film Camera Seminar /October 15 and 16, 1993, Festival of Film Camera „Manaki Brothers", Bitola '93/

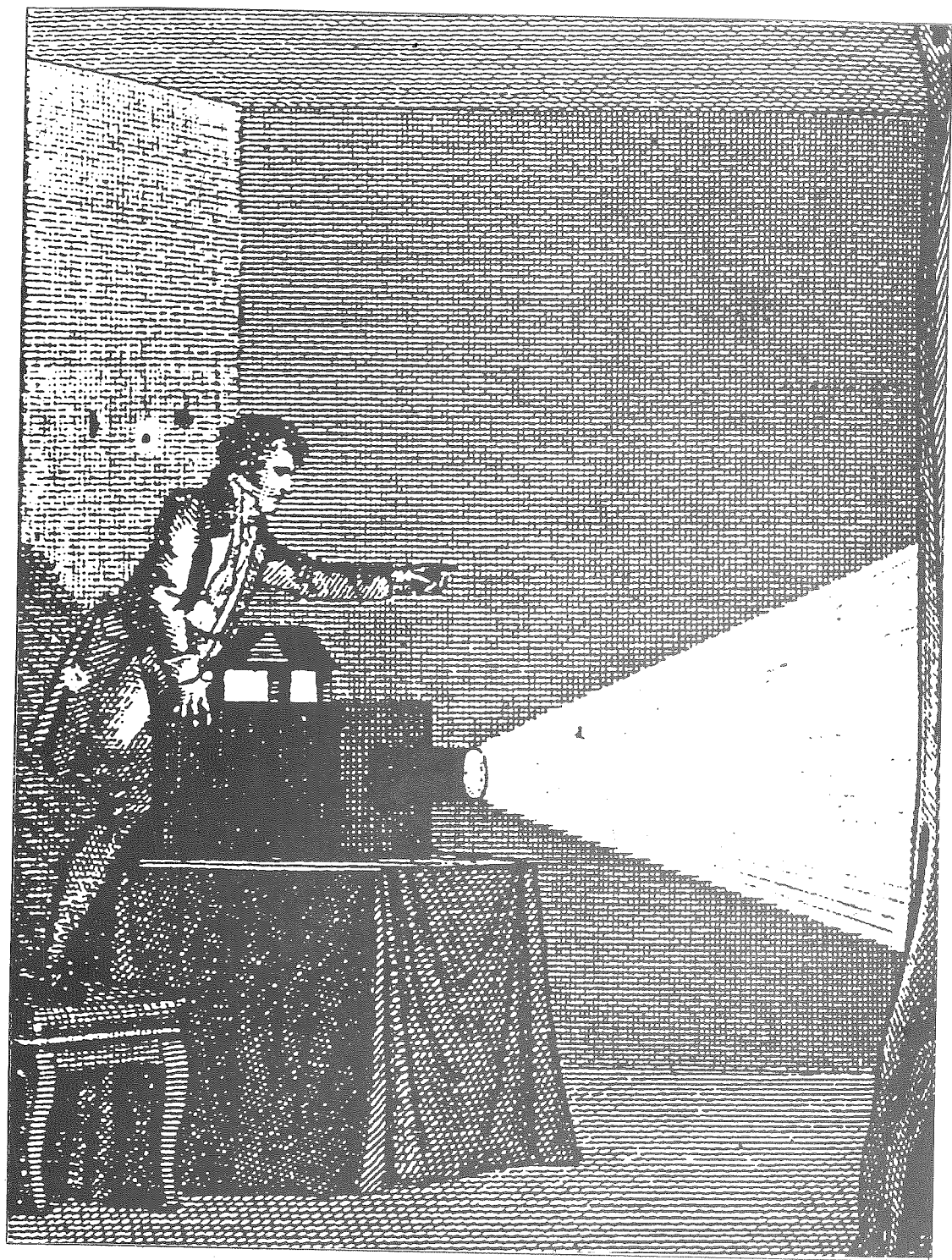


## KINOPIS

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

### CONTENU

- ▼ **HISTOIRE DU FILM**
- 7 - Vasil Tocinovski: Les tentatives de scénario de Mihail Smatrakalev
- ▼ **THEORIE**
- 19 - Elizabeta Šeleva: Les niveaux de problème de la relation littérature-film
- ▼ **OCCASION**
- 30 ans de la mort de **Milton Manaki**
- 25 - Igor Stardelov: De l'histoire de la vie quotidienne jusqu' aux documents pour l'histoire
- ▼ **RECHERCHES**
- 33 - Zvonko Gjokić: L'ego dans le processus de la création
- ▼ **REFLEXIONS**
- 39 - Tamara Buštreska: Les trois histoires sur les masques
- ▼ **FILM ET MUSIQUE**
- 43 - Michael Nyman: La musique de cinéma a sa logique étrange, et c'est la logique du créateur de film
- ▼ **TELEVISION - VIDEO**
- 53 - Blagoja Kunovski: Les portées de vidéo et de télévision du pays ("Kokino" et "Subway")
- ▼ **PHOTOGRAPHIE**
- 63 - Robert Jankuloski: Une partie de la photographie d'amateur d'avant la guerre à Prilep
- ▼ **IN MEMOIRAM**
- Dušan Stojanović (1927-1994)
- 69 - Miroslav Čepinčić: Le progrès du savoir sur le film
- 73 - Dušan Stojanović: Arène de l'expression nouvelle
- ▼ **MERIDIENS DE CINEMA**
- 76 - Miron Černenko: Des notes du temps présent (la cinématographie russe aujourd'hui)
- ▼ **FESTIVALS**
- 83 - Blagoja Kunovski: La vie est Pulp (Cannes '94)
- ▼ **FILMS**
- Sur le film "Le rêve d'Arizona" d' Emir Kusturica
- 95 - Sunčica Unevška: Saisir l' éternité
- 99 - Blagoja Kunovski: Dans l'aquarium de vie des rêves non réalisés
- ▼ **CHRONIQUE**
- 103 - Dubravka Ruben: La rétrospection du cinéma macédonien à Bucarest
- ▼ **DOSSIER DE FESTIVAL**
- 107 Séminaire de la caméra (le 15 et 16 octobre 1993, Festival de la caméra "Braća Manaki", Bitola '93)
- КИНОПИС



*Фантаскоп на Робертсон (1799 година)*



*Михаил Сматракалев (1956)*

## СЦЕНАРИСТИЧКИТЕ ОБИДИ НА

# МИХАИЛ СМАТРАКАЛЕВ

Во богатата и плодородна општествена и револуционерна, писателска и новинарско-публицистичка дејност на Михаил Сматракалев, (Ангел Жаров, литературен псевдоним, Серес, 1910), свое место наоѓаат интересот и творечката возбуда за театарот и филмот. Како еден вид сопствено одолжување спрема овие уметности, тој на сцената ќе се јави како актер и режисер, а во 1941 година, ќе ја напише и кратката драмска игра „Нестандардна агитација“. (1) Филмот, пак, меѓу членовите на Македонскиот литературен кружок во Софија, (1938-1941), веднаш по литературата претставува еден од најмоќните медиуми што тие го следат со интерес, речиси секојдневно се заедно во темните киносаали, живо дискутираат за гледаниот филм, а оние филмови, пак, кои го предизвикале нивниот интерес биле гледани и повеќепати. Затоа и неслучајно Михаил Сматракалев подоцна, како сценарист, ќе направи обиди и низ јазикот на седмата уметност да проговори за вистините на својата татковина Македонија. Во архивата на овој бележит и непокорен македонски син се зачувани два текста. Првиот насловен како „Сценарио за филм/ Пирнска Македонија /

под знамето/ на Отечествониот фронт“ и вториот „Илинденската епопеја / (Скица за сценарио на ксометражен филм)“. (2)

Претенциозното „Сценарио за филм/ Пирнска Македонија под знамето/ на Отечествониот фронт“, всушност, претставува само еден лист, формат 17/35 см., ракописно испишан со сино мастило. Овие првични белешки, за едно идно и вистинско сценарио за кусометражен документарен филм, биле направени во есента на 1946 година. (3) Подоцна тоа требало да биде разработено и предадено во некое од софиските филмски производни куќи, да се снимат документарен филм за Пирнска Македонија како дел од раскрвавената и распарчена татковина, од нејзината историја и традиција, самобитност и непокор. Но, авторот подоцна не се навратил повторно на овој свој сценаристички обид и така листот останал единствено и драгоцен сведоштво за својот автор и за своето време. Веднаш под насловот, тој како музичка подлога за филмската материја, конкретно забележува наслови на пет македонски народни песни: „Планино Пирин планино“, „Стар бел дедо овци пасе“, „Марш на Сандански“, „Гоцева песен“, „Песен за Парапунов“ и

др. Под нив следуваат дванаесет пагинирани сцени кои телеграфски ги соопштуваат нивните содржини. Првата го претставува симболот на овој дел од Македонија, Пирин Планина. Децидно неа ја претставува низ сликите на „Ел-тепе. Тодорин врџ. Мангър-тепе. Момин двор. Чемгал. Стражите. Хишите: Ел-тепска, Бъноерица и Разлошката. Езерата: Папазгол, Рибното, Васиљашкото и др.“ Во втората сцена пагинацијата ги набележува нејзините градови и села: „Благоевград, Разлог, Банско, Гоце Делчев, Петрич, Мелник, Сандански, Манастир, Белица, Јакоруда, Гобрисине, Влахи, Игуменец“. Третата пагинација дообјаснува оти „горните места и населби“ треба да се поврзат и дообјаснат, поточно тие се „поврзани со историски факти и личности“. Следната четврта сцена „Историја“ се надополнува на претходната со краткото допишување кон неа „со градовите и месностите“, а петтата „Стари деятели“ регистрира неколку од нив: Гоце Делчев, Сандански, Скрижовски, Бујнов, Казепов. Шестата сцена, пак, треба да ги претстави новите дејци на чиј список се Парапунов, Вапцаров, Попов, Козаров, Кавракиров. И седмата сцена телеграфски информира: „9ти септември. Нова ера“. Станува збор за периодот по завршувањето на Втората светска војна, новата ера започната со 1945 година и добивањето автономија на Пиринска Македонија.

Новите времиња на Пиринска Македонија под знамето на Отечествениот фронт, Михаил Сматракалев ги проследува во наредните пет сцени кои мошне јасно ги одразуваат тогашните историски димензии, но и вековните идеали и стремежи на македонските револуционерни генерации кои и во таа нова епоха не станале реалност или не биле тоа за кое тие сонувале и се бореле. Осмата сцена, прикажувајќи ја изградбата на земјата, ги нуди илустрациите со електроцентралите, патиштата и мостовите, фабриките и работилниците, зградите и куќите, па породилиштето во Банско, училиштата, гимназијата во Неврокоп, детските домови и др. Културно-просветната работа се прикажува во деветтата сцена, притоа посебно инсистирајќи на посебноста и специфичностите на македонската култура, за које Сматракалев јасно забележува оти таа е „Национална по формата

и социјалистичка по содржината“. Таа содржи седум потточки пагинирани со букви: „а). училища-учи се македонска историја./ б). читалишта./ в). вестници - в. „Пиринско дело“, редакцијата./ г). Литературни крџоци. Автори - поети, белетристи./ д). Самодејни Колективи./ 1. Колективот „Јане Сандански“ от Гоце Делчев. Картини - хора. Отличник и др...../ ф). театар и театр. (ски) групи“. Десеттата сцена е насловена како „Борба за мир“ и до неа е интерпукцискиот знак две точки, но по нив не следуваат никакви дообјаснувања и допишувања. И следната, единаесетата сцена го содржи само сопственото именување како Бугарско - советска соработка. Завршната, дванаесетта сцена „Титовци и Колишевци“ е проследена со коментарот оти тие се „агенти на америк. (анските) империјалисти“. По нив неколку дополнувања: „Лозунги. Митинги. Диверсанти и техноло заавене и съдене“. На овој лист именуван како „сценарио за филм“ се задржуваме информативно, зашто сите потребни објаснувања и коментари изворно ги содржи и дава вториот обид на Михаил Сматракалев за пишување на филмско сценарио.

Испишувајќи ја таа страничка како белешки за сценарио за документарен филм, Сматракалев неа и ќе ја остави во првичната верзија, никогаш повеќе не навраќајќи се на неа, како што тоа го практикувал во својата писателска и новинарско-публицистичка дејност кога речиси, постојано се навраќал на своите текстови и постојано и одново интервенирал во нив. Дали станува збор за едноставно забораване и отфрлање на тој свој зафат? Таа навика не му е својствена на немирниот и љубопитен дух на Сматракалев, што ќе го потврди и самиот тој. Веќе во следната 1947 година, тој одново му се враќа на филмот. Ја пишува „Илинденската епопеја“, односно сега веќе во вистинската смисла на зборот, како што запишува во поднасловот, тоа претставува „Скица за сценарио на късометражен филм“. Станува збор за шест пагинирани страници машинопис, формат 21,3/28,8 см., на кои авторот ракописно интервенирал со мастило и молив, со што овие страници и добиваат во својата вредност. Тогаш Сматракалев имал триесет и седум години, богата револуционерна и општествена дејно-



*Михаил Сматракалев во август  
1944 година*

ст, писателска и новинарско-публицистичка активност во кои единствена и највозвишена тема и идеал му била Македонија. Та ни малку случајно токму Илинденската епопеја како нејзин препознатлив знак и судбина, ја одбира како свој нов филмски предизвик поцелосно и помоќно да проговори за родната земја, нејзината историја и традиција, нејзините вековни борби за извојување на национални и социјални права и слободи, желбата, мислата на нејзиниот голем син Гоце Делчев светот да стане поле за културен натпревар меѓу народите да биде реалност и суштина на опстојувањето и иднината на човекот и светот. Така, авторската тенденција создава една своевидна историска читанка која со силата на зборот и сликата широко и популарно ќе комуницира со луѓето, со своите гледачи.

На овие шест страници од „Илинденската епопеја“, отчукани во густ проред, ѝ претходат други шест страници машинопис, со новинарски проред, со идентични податоци за насловот и видот на трудот, кои, исто така, датираат од 1947 година. Всушност, тоа

е првата верзија на „скицата за сценарио“, првите нафрлувања на темите и идеите за овековечување на македонските вистини, кои во втората верзија го добиваат својот заокружен, оформен вид. И во овие страници авторот ракописно интервенирал, а на шестата страница започнал и продолжил на нејзината заднина со сино мастило, речиси и испишувајќи ја, да ги бележи новите идеи и мисли вградени потоа во неговата втора верзија. Врз неа и ги правиме нашите проследувања. На почетокот од синопсисот, авторот започнува со историскиот преглед на петвековното турско владеење на Балканот. Во текот на XVIII и XIX век, народите се побуниле и дигнале востанија, па постапно се ослободиле Србија, Грција и Бугарија. Големiot руски народ, забележува Сматракалев, вистински многу им помогнал на балканските народи во нивните борби за слобода и национална независност. „Бугарскиот народ беше ослободен во 1878 година од победоносните руски војски“. Но, слободата и правдината не дошле до сите народи и држави. Македонија одново

ја почувствувала историјата како зловешта макеа. „Под јаремот на ропството остана македонскиот народ. Македонските селани продолжуваа да им работат на пашите и беговите за горчливиот залак, натопен со мака, пот и крв. Останат без земја, поробен, ограбуван од турски земјопоседници и грчки владици, народот тешко преживуваше. Неговите песни беа тажни, очите на жените беа зацрвенети од плачење. Десетици илјади мажи ги напуштија родните места, за да го фатат патот на несреќното печалбарство. Занаџството пропаѓаше под нерамноправната конкуренција на западноевропските капиталисти, чии производи незапирливо пробиваа во отоманската империја. Гнилата турска држава не можеше да заведе каков и да е државен ред и разбојниците пируваа и грабеа заедно со официјалните сопственици. Даноchnото бreme тежеше како воденичарски камен на вратот од народот“. Веднаш по текстот, авторот во заграда ги дава и податоците за илустративниот материјал. Тоа се слики за тешкиот живот на народот, сцени од нивите и полињата, заостанатоста, орањето со вол, магаре или крава, „да се прикажат селаните кои работат ангарија“. Да се покажат теророт и бегалците. За таа цел точно покажува кои фотографии од „Албумот“ (не запишува за кој албум станува збор), треба да бидат земени како видеоматеријали, (фотографии број 491, 488, 489, 481, 482, 483, 484, 479, 480 и 149). За таа цел треба да се користат фотографии и од списанието „Илустрација Илинден“ и други, запишува Сматракалев.

Новиот текст потоа истакнува оти и покрај тешкото ропство, македонскиот народ не паднал во очај и безнадежност, туку во него „топлела светлата надеж“. Ослободувањето на соседите само му влевало нова верба, та во „очите на намачените селани и занаџчии засветуваа радосни очекувања“. Идеите на големите револуционери Ботев, Левски, Бенковски, Хаџидимитар и Караџата проникнувале и во Македонија и ја закрепнувале нејзината интелигенција. На историската сцена се јавуваат револуционерни дејци кои во Солун, во 1893 година, ја формираат Внатрешната македонска револуционерна организација. „На чело на организацијата, на чело на борбата, на чело на својот херојски

народ, застава достоиниот водач на Македонија, кукушанецот Гоце Делчев. Неговиот лик светна во срцата на пробудените македонски трудбеници. Негови први другари беа легендарните револуционери Ѓорче Петров, Даме Груев, Јане Сандански, Пере Тошев, Димо Хаџидимов и уште десетици прекрасни раководители на пробудениот народ“. Како илустрација на текстот, Сматракалев во заграда ги набележува формирањето на ВМРО-Делчева, градот Солун, ликовите на основоположниците, а со повеќе фотографии да се претстави раководителот на македонската револуција Делчев. Да се испишат неговите мисли за борбата, за нејзините цели и задачи и за соработката со другите народи. И истакнува да се даде целосна слика за Македонија во која ќе бидат покажани нејзините граници, поважните градови, реки, езера и планини. „Да се прикаже на тој начин како самостојна стопанска и политичка единица“. Да се користат стихотворби за Гоце Делчев и другите револуционери, исто така, и народни песни кои ним им се посветени. Од „Албумот“ ги предлага фотографиите број: 26, 27, 28, 29, 30, 31, 38, 39, 40, 43, 44, 103, 104 и други, од „Илустрација Илинден“ и други весници и списанија, како и фотографии од приватни збирки. Како илустрација ја предлага и својата стихотворба „Песна за Гоце Делчев“ и притоа ги цитира нејзините први осум стихови.

Новиот текст, или ако него го именува како трет дел од новите филмски кадри, зборува за растежот и успесите на организацијата „по целата македонска земја“. Поставена на демократски основи таа бргу ги придобила потчинетите и осиромашени селани и занаџчии. Апостолиите биле на сите страни од земјата, по сите градови и села, го буделе народот, организирале комитети, набавувале пушки, формирале чети, го издигнувале политичкото сознание на Македонците. Идејата била инспиративна, примамлива. „Таа беше таена долги години во народната душа: Македонска народна република“. Патот до нејзиното доаѓање беше јасен и реален: внатрешно востание на сите незадоволни од феудалниот поредок. „Македонија ќе се ослободи со внатрешно вооружено востание. Кој мисли поинаку, тој се лаже и себеси и другите“ - повторуваше големиот Гоце. Непријате-

лот, исто така, беше јасно одреден: феудалната турска власт. „Ние не ги мразиме Османлиите како народ, зборувааше Гоце, туку турскиот систем на управување.“ По текстот, одново следуваат, би рекле, предлозите за неговото филмично преобликување. А тоа се панорами на градовите и местата во кои организацијата ги бележела своите најголеми успеси. Да се испише текстот на заклетвата при влегувањето во организацијата, и го цитира истиот, а во нив како препознатлив знак „да се даде фотографија со камата и револверот“.

Славните водачи десет години работеле на народното востание, го подготвувале народот за големиот момент кога ќе биде развеано црвеното знаме на слободата и ќе се изгради народната македонска република. И самиот член на ВМРО-Обединета, со право Сматракалев констатира оти организацијата имала изградено чуден, жив и моќен апарат за борба против тираниите. А тој бил поставен на принципот на демократски централизам, па дава подетални информации оти неговите раководни органи (Централен комитет, окружни, околиски, градски и селски комитети) биле избирани од членовите. Била создадена организирана војска (четите, кои ги командувал Гоце Делчев), свои судови, пошта, милиција, органи на просветата и здравството, едноставно „организацијата беше вистинска држава во држава“. Во подолгиот текст од овој дел на синопсисот, авторот се задржува на многу акции, собранија и други манифестации кои во народот го обновувале моралот и ја враќале вербата во скорашната победа. На сите страни ги бележи хероите чии дела станувале легендарни, припоменувајќи си за Доне Стојанов фатен со бомби во неговата кочија и уапсен, кој издржал нечовечки маки и не кажал ниту збор, за Дине Абдураман кого турскиот аскер го сардисал во неговата кука и кому му се доближувале носејќи ги пред себе неговите најблиски, но тој со гол јатаган сред турската војска се втурнал и така загинал. Или, пак, за еден од учесниците на Виничката афера, Јосиф Даскалов измачуван најсверски, горен со железо во устата за да ги издаде тајните на организацијата, ќе го заведе својот мачител на една карпа каде што божем имало скриено оружје и от-

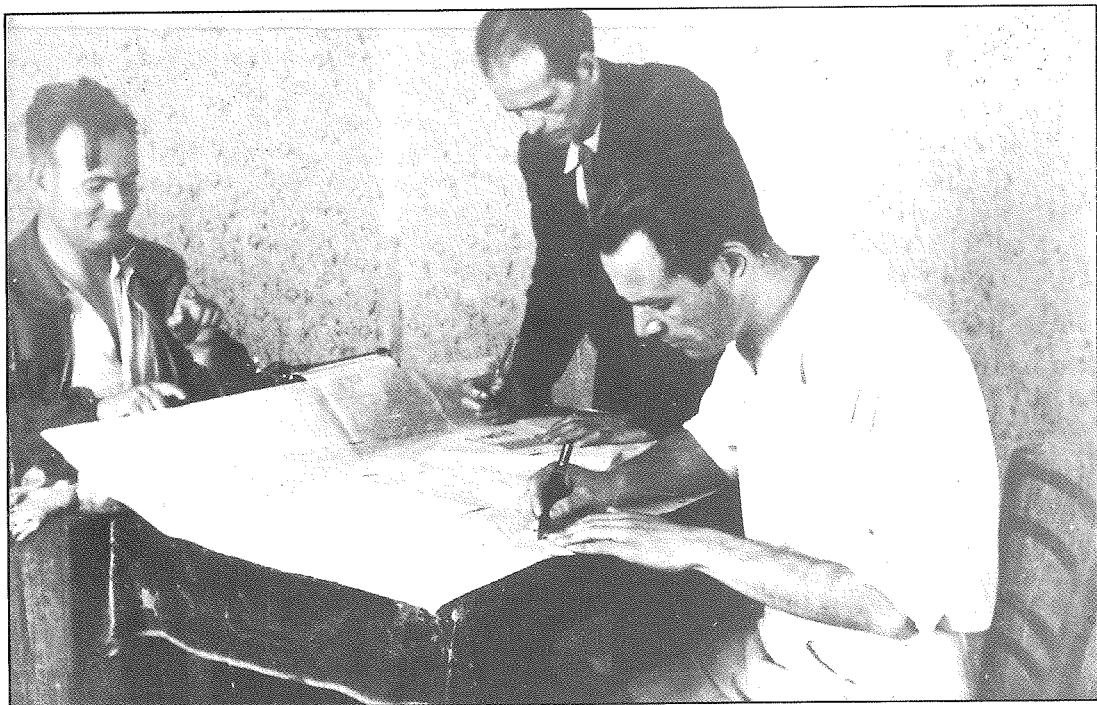
таму во амбисот со себе ќе го повлече и тираниот. Седум јунаци на чие чело бил Методи Патчев, по цел ден борба со душманите, за да не паднат живи во нивните раце, се самоубиваат. Потоа чинот на самоуништување го потврдува и низ примерот на гемициите. И го завршува текстот оти „сите тие и уште стотици такви херојски дела јасно зборуваат за страсниот стремеж на македонскиот народ, дури и по цена на сопствениот живот, да ја избори својата национална самостојност“. Во забелешката како нивна илустрација ги нуди портретите на попознатите херои, оние за кои станува збор и местата на настаните. Рачнописно со мастило потоа ги запишал броевите на фотографиите за илустрација, (111, 112, 52, 53, 70, 68, 71, 72, 75, 105, 106, 107, 108, 110, редоследот го даваме таков каков што го направил нивниот запишувач) и меѓу нив вметнувајќи го грабнувањето на Мис Стоун.

Наредната текстуална секвенца ја продолжува мислата од претходната целина, нагласувајќи го сенародниот карактер на востанието, во кое стотици народни синови и ќерки се воздигнале на пиедесталот на бесмртноста со борбата против отоманската империја. А таа е тешка, непријателите биле многубројни. И верен приказ на состојбите во кои „освен турската власт и грчката патријаршија, претенденти за македонската земја се јавија уште и бугарските, српските и грчките буржоаски класи и династии во тие земји“. Така состојбата станува сè покомплицирана. Наспрема организацијата, бугарските шовинисти организираат две провоцирани востанија, на чело со Трајко Китанчев и Борис Сарафов, кои доста ќе ги разлишаат внатрешните сили. Единствената цел на бугарскиот двор била да ја растури Гоцевата организација, и Македонија да ја присоедини кон Бугарија. Најголемо зло меѓу нив биле врховистите со својата лицемерна и лажна патриотска дејност. Токму тие сили со свои претставници внатре во организацијата успеале да го форсираат и самото Илинденско востание. Обидите на Делчев да го спречи тоа секнале со неговото трагично загинување во село Баница, серско, на 5 мај 1903 година. Така била олесната задачата на врховистите и дворот, мигот кој го имал предвид поетот Никола Вапцаров кога пее: „Вината не беше наша./ Вина-

та беше туѓа /и на друг му тежи/ стотона одговорност". Современик и учесник на тие собитија во нивното подоцнежено рефлектирање во светото македонско дело, Михаил Сматракалев не само што бележи и информира, туку коментира и пресудува. „Таа одговорност, одговорноста за неуспехот на востанието, за тешките страдања на народот, за убиствата, палежите, обесчестувањата, за масовното бегане и тешката состојба на бегалците, тежи врз бугарските монарси, бугарската буржоазија и македонските врховисти - издајници на својот народ. Нивната крајна цел беше да се уништи силата на Гоцевата организација, да се убие идејата за самостојна македонска држава". Кој е илустративниот материјал за тоа? Пишувачот на синапсисот забележува оти треба да бидат прикажани местата на настаните и аферите, да се даде Али Ботуш каде што Гоце планирал да го свика конгресот, селото каде што загинал - Баница, пред неговото запалување и потоа, самото место, над селото, на смртта на великанот. Да се илустрираат со ликот на Делчев,

стиховите и песните за него, ликовите на Димо Хаџидимов и Георги Радев кои војувале заедно со него, како и на оние другите што се бореле и загинале со својот водач.

Иако кренато предвреме, Сматракалев, со големи букви истакнува оти „Востанието беше понесено од самиот народ и беше раководено од ВМРО-Делчева". Па продолжува оти македонските раководители, верни стратегии на Гоце Делчев, застанале на чело на вооружениот народ и смело и храбро го воделе против неговиот вековен непријател и тоа не за да се зголеми царството на Фердинанд, туку за „СВОЈА НАРОДНА МАКЕДОНСКА РЕПУБЛИКА". Текстот го дополнува со стихови од својот близок другар и соработник Никола Вапцаров, одвојувајќи тринаесет стихови од неговата стихотворба „Илинденска". Стиховите: „Се почна бунтот./ И не беше обичај/да изостанеме.-/ Не се предадовме!/ Туку, / со крвта/ на народот обичен/ во Илинден наша / содржина кладовме!/ Што ли ќе речете за таа новост?/ В Крушево уште феудалот гнетеше/ и колкав скок? -/ Изградија



*Михаил Сматракалев со соработници (1946)*

република!", јасно ја покажуваат националната самосвест и на востанието и на поетот кој никогаш и никаде не бил ништо друго, туку само непокорен Македонец. Низ еден збиен текст, потоа, е проследена и историјата на востанието во кое „македонскиот народ си го избори правото да биде слободен и рамноправен меѓу другите народи", трите месеци борба и одбрана на татковината, освојувањето на Крушево, Клисуре и Невеска, и многу села, во кои народната власт ќе ги осветли новите перспективи на Македонија. Текстот да биде илустриран со фотографии на градовите и селата кои се споменуваат, на раководителите на околиците и градовите, посебно да се прикаже Даме Груев и местата каде што се водени битките. Разурнатите мостови и железнички линии, притоа забележувајќи оти би било добро да се прикаже мостот на реката Ангиста, дигнат во воздух од Гоце Делчев непосредно пред востанието. И одново да се дадат солунските атентати и нивните актери. Да се прикажат чети и борби со Турците.

Следниот текстуален дел ѝ е посветен на Крушевската република, на таа „најславна страница на македонската историја". Таа како светло знаме блеска во Илинденската епопеја, изборена со крв и оган. Единаесет дена се веело црвеното знаме на македонската слобода во Крушево, во кој биле изградени демократските начела на првата македонска република. На нејзино чело бил социјалистот Никола Карев, а владата била составена од Македонци и Власи. Републиката која свети во душата на сите македонски поколенија, а имињата на Никола Карев, Питу Гули и Иван Алабакот кои го дале животот за слободата на народот и својата татковина, станале легенди. И го завршува овој дел од текстот со манифестот кој јасно и децидно ја дефинира републиката. Покривањето на текстот со слика се содржи во фотографиите на Крушево и местата околу него каде што се случуваат настаните, на споменатите херои, куќата во која е прогласено востанието, местото од каде што е раководено тоа, како и илустрации од Клисуре и Невеска, Костур и



*Михаил Сматракалев со соработници (1949)*

костурско, кое опстојувало три месеци. По него следува делот за Илинденското востание во Пиринска Македонија. Јане Сандански успеал да им застане на пат на врховистите и да го ограничи востанието само на диверзантски акции, какви што барал и Делчев. Подоцна, во текот на септември се случиле повеќе настани со во голем број надојдениот турски аскер. Во Разлог се водени борби во кои загинал многу народ. Како потврда на тие времиња, авторот се задржува на борбата на четата на Радон Тодев во месноста „Света Богородица“, кај село Годлево, разлошко, во која херојски со турската војска загинава целата чета со својот војвода. Филмското обликување на текстот е со фотографии од личностите, местата и настаните за кои станува збор, како и да се снимат споменикот на Илинденците во Разлог.

Задушувањето на востанието е прикажано со бројки на злоделата што ги сториле варварските турски војски. Според Сматракалев биле запалени 210 села, изгорени 12.440 куќи, биле убиени, стрелани, заклани, живи изгорени 4.694 луѓе, 3.122 жени и девојки биле обесчестени или однесени во турските хареми, 70.835 луѓе останале без покрив над главата, 30.000 ги напуштиле родните огништа и станале бегалци. Во илустративниот дел авторот запишува, додека одат бројките да се прикажат запалените и опустошените градови и села, карваните со бегалци, користејќи ги стиховите од поемата „Бегалци“ на пишуваачот на синопсисот, или, пак, стихови од Пеју К. Јаворов и посебно од стихотворбата „Бегалци“. Во следниот текстualен пасус, дадени се одгласите на западните империјалистички земји кои востанието го примиле со луто непријателство. „Тие чкроботеа со заби, гледајќи ја револуционерната енергија и високиот дух на македонските востаници. Тие строго го чуваа „статусквото“ и посебно се плашеа од револуционерните идеи, од демократскиот карактер на македонската национална револуција. Тие се плашеа и од социјалистичките идеи на многуте од водачите. Но во замена за тоа прогресивните луѓе, работниците и селаните од цел свет со симпатии и восхит го пречекаа Илинденското востание и Крушевската република“. Илинден не успеа, констатира авторот,

но пролеаната крв не беше попусто пролеана. „Илинден стана највисокиот врв во борбената историја на Македонија. Тој ги упати новите македонски поколенија по патот на Гоце Делчев, а Крушевската република стана потаен идеал на сите Македонци, кои се борат за вистинска демократска република, за социјализам, за братство меѓу сите народи“. Иако од овој ракопис не делат речиси пет децении, а за тоа време многу нешта се променети, идеите и идеалите за кои се застапува и со кои живее бележитиот македонски син Михаил Сматракалев, покажуваат колку и денеска тие се актуелни и живототворни. Во натамошниот текст од овој дел на синопсисот, се запишани тогашните ставови и вистини како одраз на идеалите на старата генерација револуционери и вербата во новиот систем на демократија и социјализам на чело со Советскиот сојуз, и во тој голем и непобедлив фронт на мирот „македонскиот народ неминовно ќе ја избори својата слобода и независност, ќе го обезбеди обединувањето на цела Македонија“. Оттука искреното убедување оти ќе бидат симнати и уништени титовците и грчките монархофашисти, така како што паѓале султаните и царевите, „ќе блесне и во убавата македонска земја, среќно ќе заживее македонскиот народ во братското семејство на другите народи“. Како текст за идното сценарио потоа се понудуваат деветнаесет стихови од стихотворбата на Сматракалев „Македонија“. Под нив со истото мастило со кое се направени интервенции во стиховите, е забележана годината 1947, кога текстот како таков и бил обликуван.

Следните седум редови се пречкртнати, тоа ќе рече оти не влегуваат во завршната верзија на сценариото. Всушност станува збор за остра критика на Тито, обвинет оти сега во Вардарска Македонија потомците на Никола Карев, македонските работници и селани тој ги подготвува за „пушено месо во идната војна“, и оти тој ја „продава нивната крв за американски долари“. Во тој дел од текстот се наоѓаат и другите три реда во кои се зборува за Костур, Солун, Серес, Кукуш, Драма и Кавала каде што беснеат грчките монархофашисти, убиваат, палат куќи, интернираат, заплашуваат, иселуваат - го прават невозможен животот на Македонците во нив-

СЦЕНАРИО за филма  
ПИРИНСКА МАКЕДОНИЈА под знамето  
на ОТЕЧЕСТВЕНИЈА ФРОНТ.

Мирношасе соградо! Платице мирни лад.  
Нико, стар бад дедо овизи нас, младица са сав.  
Дански, Гоцева несе, асави да маранутовчи.

1. Пирин планина. Карпица. Ел-теле. Тодорци връх. Манастир-теле. Момин двор. Герман. Хищите: Етелма, Бучар, рица и Разлоцката. Езерата: лана, двол, трибното, Пасиашкото, и др.

*Факсимил од првата страница на сценариото „Пиринска Македонија..“*

ната сопствена земја. Само еден дел од татковината, само Пиринска Македонија била во „социјалистичкиот сектор“, оттука само тој дел од народот се чувствувал добро и слободно. „Со братската поддршка на Бугарската комунистичка партија Пиринците го изградуваат новиот социјалистички поредок“. Тој поредок и културниот растеж во чија основа е националниот идентитет на Македонија, смета тој, е пример и повик за другите два дела од распарчената татковина за нивното идно обединување, изразувајќи ја перспективата за „утрешна цела и обединета Македонија“. Во неа се изразени сите заблуди и измами, но исто така се содржани идеалите, целите и задачите на револуционерното дело како татковски аманет за иднината, слободата и просперитетот на Македонија. Оттука и последниот дел од завршниот текст на синаопсисот започнува со цврстата верба на „Македонците од трите дела на Македонија во скорошното ослободување и обединување на Вардарска и Егејска Македонија“. Таа верба е нескршлива. А тоа е така зашто се напојува од непобедливиот фронт на мирот, демократијата и социјализмот. Тие се напојуваат и од братските народи на Југославија, „кои исто

така се дигаат против американскиот агент - Тито и неговата банда." Пример за тоа имаат и во грчкиот народ, кој не ја пресушил борбата и нема никогаш да го заборави идеалот на слободна Грција. Всушност пример за тоа се сите народи кои се борат за мир и национална самостојност. И сосема сфатливо, најсвет пример е најмоќната држава на светот, големата татковина на социјализмот и комунизмот СССР, на чие чело е великиот Јосиф Висарионович Сталин.

Скицата за сценариото на кусометражниот документарен филм „Илинденската епопеја“, Михаил Сматракалев ја напишал во 1947 година, кога како адвокат работи во Неврокоп. По обидот на Арсени Јовков, засега ова е втор пример за пишување филмско сценарио во Пиринска Македонија, кое за разлика од првиот пример и останува нереализирано како филм. Сматракалев потекнува од револуционерно семејство. Неговиот татко, учителот Иван Сматракалев е близок другар и соработник на Гоце Делчев, пред него дава заклетва и влегува во редовите на револуционерната организација. Најстариот брат Димитар го создава младинското македонско движење „Атон“ и потоа заедно со Симеон

Кавракиров е еден од основоположниците на ВМРО-Обединета. Наскоро нејзин член и раководител станува и самиот тој. Оттука ни малку случајно љубопитниот творечки дух на Сматракалев на двапати како сценарист ќе направи обиди и во светот на магијата именуван како филм. Така тој не останал само негов верен почитувач и гледач, љубопитник и гласен критичар и полемичар, пред сè, во редот на светлото поглавје во македонската литература Македонскиот литературен кружок во Софија, туку се обидел и самиот нешто да стори на тој план. Најнапред во 1946 година, во Софија, како што веќе забележавме претенциозно, но без тенденција, ќе го запише листот „Сценарио за филм/ Пиринска Македонија/ под знамето/ на Отечествениа фронт“. Тоа претставува добра подготовка за еден веќе осмислен и заокружен филм, во вистинската смисла на зборот, како што и самиот забележува во поднасловот „скица за сценарио за кусометражен филм“ со наслов „Илинденската епопеја“. Она што само беше забележано или нафрлено во првиот пример, сега веќе ветува оти има основа и материјал за преточување на целолуидната лента. Единствената цел е да се запише дел од историјата и традицијата на Македонија, нејзините борби и револуции за изборување на сопствените национални и социјални права и слободи, и сето тоа како филм, како тогашно чудо, што повеќе да комуницира со луѓето, да биде ука и поука, потсетник на дедовските и татковските завети да се сака и да се брани татковината, да се знаат вистините за себе и за Македонија, да се извојува нејзината светла и трајна иднина. Така со носталгија и топлина раскажува за тие свои обиди Михаил Сматракалев во деновите на топлиот јули во 1993 година, во Софија, во неговиот дом.

Идејата не била само да се напишат сценарија и со тоа да биде завршена работата. Како и во секоја своја активност, така и во оваа тој се внесува со сета своја љубов и

самопрегор, сака да соопшти и да каже што повеќе од тоа што го чувствува и умее, му тежи и го боли, го измачува и бара пат сопствената трага да ја остави како нераскинлива врска со себе и со сите идни македонски поколенија. Автономијата на Пиринска Македонија е инспирација одново да се анимира интересот и предизвикот на творецот, сега низ медиумот на филмот, да се кажат вистините за Македонија, како смисла, свест и совест на честитиот човек. Пишувајќи ги своите сценарија, тој, всушност, во нив веќе го гледа и доживува филмот што ќе се прикажува на сите страни од поделената и потисната татковина, одново ќе го дигне народот да ги побара своите права, да живее на родното огниште и да зборува на мајчиниот јазик, да ја создава и гради својата татковина која ништо не ја заменува и исплатува како етичка категорија и како единствена тема во творештвото на учениот Сматракалев. Создадените поволни политички услови на доверба и соработка меѓу двете држави и нивните народи, не биле само инспирација да се напишат овие текстови, туку гаранција оти тие ќе можат и да се пренесат на филмското платно. Но, наскоро со познатите настани од 1948 година сето тоа пропаѓа. Македонската прогресивна емиграција во Бугарија, сфаќа оти одново се враќаат времињата на недоверба и омраза, прогонства и судски процеси кои најдобро на сопствена кожа постојано ги чувствувал и самиот тој. Така и идејата да се снимат документарен филм за Пиринска Македонија, потоа и за Илинденската епопеја стануваат едноставно утопија. Така и станува во животот. Текстовите на Сматракалев оставаат како пишан документ за сопственото време и како неминовност во судбината што литературата, предназначена за филмската уметност ја потврдува најчесто невидливата, но секогаш нераскинливата врска на творештвото со општествено-политичките текови и мерки кои никогаш не останувале настрана од богатствата на духот.

#### БЕЛЕШКИ:

1. Васил Тоциновски, Драмски запис за Македонскиот литературен кружок во Софија, Театарски гласник, Скопје, год. XV, бр.37, декември 1991,

стр.80-83; Ангел Жаров, Нестандардна агитација, исто, стр.83-89.

2. Од архивата на Михаил Сматракалев, Софија.

3. Од разговорите со Михаил Сматракалев, Софија, 12-17 јули 1993.

---

## SUMMARY

### ATTEMPTS FOR WRITING SCREENPLAYS BY MIHAIL SMATRAKALEV

The abundant and fertile social, revolutionary and creative work of Mihail Smatrakalev /Angel Jarov, his literary alias, born in Ser 1910/, a journalist, includes his particular interest and creative stimulation for theatre and cinema. In the documents of this eminent and insubordinate son of Macedonia, two texts are preserved. The first one under the title "A Screenplay For The Film Called Pirinean Macedonia Under the Banner of Fatherland Front" that was written in the Autumn of 1946. These initial notes actually are synopsis sketches that in 1947, although working as a lawyer, he developed into a screenplay for a short documentary film called "The Epopée of St. Iliah's Day". On six pages of single-spaced typing, the author speaks about the historic truth of his enslaved and divided fatherland of Macedonia, about its history and tradition, the uprisings and rebellions that were organized through centuries, about the contributions and the rights, and about national liberation. His works were offered to some film establishments in Sofia, in order to be presented to the public. Mihail Smatrakalev tried to write screenplays in the moment when Pirinean part of Macedonia became autonomous and he expected that his task should become reality.

But, very soon, the well-known events of 1948 took place, and the attempts of Smatrakalev remained as mere documents of exceptional significance about the autor and the time in which he lived.

## RÉSUMÉ

### TENTATIVES DE SCÉNARIO FAITES PAR MIHAÏL SMATRAKALEV

Dans l'activité sociale et révolutionnaire ainsi que dans celle d'écrivain, de journaliste et de publiciste étant riche et fructueuse concernant Mihaïl Smatrakalev (Angel Jarov, pseudonyme littéraire, Serres, 1910), son intérêt et son stimulus créateur envers le théâtre et le cinéma trouvent une place à part. Dans les archives de ce fils de Macédoine éminent et insubordonné sont conservés deux textes: le premier dénommé "Scéna-rio pour le film intitulé la Macédoine de Pirine sous le drapeau du Front de la patrie" fut rédigé en automne de l'année 1946. Si ce n'était que de premières annotations, esquisses pour un synopsis, déjà en 1947, en tant qu'avocat à Nevrocope, il rédigea le scénario pour un documentaire de court métrage intitulé "L'Epopée de la Saint-Elie". Sur six pages tapées à la machine et interlignées avec densité, l'auteur se met à parler des vérités historiques de sa patrie asujettie et déchirée - la Macédoine, de son histoire et de ses traditions, de ses émeutes et de ses insurrections séculaires ainsi que de l'acquisition de ses propres droits et libertés nationaux et sociaux. L'objectif en consistait d'être offertes auprès de quelques-unes des maisons cinématographiques de Sofia selon lesquelles auraient été tournés des films visant à communiquer avec des masses populaires. Ces tentatives de scénario furent faites par Mihaïl Smatrakalev à l'époque où la Macédoine de Pirine acquit son autonomie et il attendait avec droit que sa tâche à lui pût devenir aussi une réalité. Mais, bientôt après, faisant suite aux événements bien connus de l'année 1948, ces tentatives de Smatrakalev ne demeureront que des documents d'une valeur précieuse pour leur auteur et son temps.



КАЗАБЛАНКА на Мајкл Кертис, 1942

## ПРОБЛЕМСКИТЕ РАМНИШТА НА РЕЛАЦИЈАТА К Н И Ж Е В Н О С Т ■ Ф И Л М

Компаративната просудба на книжевноста и филмот има повеќе методолошки исходишта, потесни и пошироки: меѓу првите, секако, спаѓа компаративната книжевна наука, како една од интегралните современи науки, што го проширува својот домен и на вонлитерарните проблеми, потоа секако и компаративната естетика, или како што Јан Мукаржовски (1) ја именува - компаративна семиологија на уметностите. Меѓу пошироките методолошки исходишта ја вбројуваме постмодерната, епохално обусловена теориска рамка, каде што спаѓаат деконструкцијата („како удар врз класирањето на јазиците“) (2), одн. теоријата на текстот, иманентно определена со својот предмет, текстот, кон интердисциплинарните проучувања и интереси.

Уште во 1926 г., Борис Ејхенбаум, еден од припадниците на руската формална школа, позната по тесната врска и соработка со еминентни филмски автори и на конкретни филмски проекти, пишува: „Книжевноста е најбогатиот извор на материјал за филмот“ и уште: „Самата неопходност на сценариото веќе претставува врска на филмот со книжевноста. Отаде, без говорот (па макар бил тој говор и внатрешен говор на гледачот пот-

ребен за разбирање на кадрите и на смислата) филмот не може да се разбере, дури и самиот филм изискува говор! (3)

Врската меѓу книжевноста и филмот има комплексен карактер, таа не е едноточна, не е единствена ниту по својот облик, карактер, ниту по медиумската структура. Таа, со други зборови, не се исцрпува целосно ниту со аспектот на интермедијалноста: кој ги опфаќа само посебните релации и односи меѓу двата система на уметнички конвенции, конкретно самиот феномен на преносот, од еден во друг медиум.

1) Независно од можните заемни проникнувања, за кои подоцна ќе зборуваме, меѓу филмот и литературата, постојат првенствено сличности на медиумски план, би рекле на мономедијално ниво, определено од наративната структура, како нивен заеднички, обликотворен елемент. Токму поборниците на наратологијата, посебно оние што ја застапуваат примарноста на предметот на наративната, го свртеа вниманието кон постоењето на заедничките наративни структури, како интегративно јадро не само на филмската и книжевната уметност, туку и на многуте други, дискурзивни сфери (историјата, науката, дури филозофијата).

Надвор од тоа, филмот и книжевноста се сродни меѓу себе и како временски, темпорални уметности. Со посредството на нарацијата, која има темпорална структура, тие создаваат дијегеза, имагинарен простор и свет, во чие обликување темелна важност има точката на гледањето. Во врска со овој проблем, Алан Роб-Грије, сценаристот на суптилниот филм „Минатата година во Мариенбад“ и култна фигура на францускиот нов роман, изјавува: „Можеби под влијание на филмската приказна, романот како да стана свесен за истите проблеми: откаде е виден тој објект? Под кој агол? Од кое растојание? Сознајниот и сеприсутен романописец се отфрла“. (4)

Покрај точката на гледање, еден од структуралните императиви, што секоја од овие две уметности ги решава на свој начин, претставува дескрипцијата. Основната разлика меѓу книжевната и филмската дескрипција, американскиот наратор Симур Четмен (5) ја гледа во „контролираната селекција“ кај книжевната, одн. „изобилството и визуелната преспецификација“ кај филмската постапка. Она што ги поврзува обете е доминантниот метонимски принцип, (6) претставувањето на делот наместо на целината, како што, во филмот „Блоу ап“ од Микеланџело Антониони, ефектно е поентирана откивачката заднина на една фотографија, заднина што прикажува детаљ од извршеното убиство.

2<sup>a</sup>) Овие елементи, што ги карактеризираат книжевните и филмските дела независно едни од други, меѓутоа се надополнуваат со широк спектар на интерферентни односи. Првата група меѓу нив секако ја сочинуваат **феномените на адаптација**, како интерсемиотични проблеми: книжевните текстови, со различна жанровска и стилска провениенција, се адаптираат, значи се прилагодуваат и пренесуваат на филмското платно. Ова е најчестата група односи, и најпознатата - го сочинува текстуалниот образец, изворниот материјал на самата сценаристичка обработка. Веднаш, тука, треба да се подвлече дека обликот на индивидуалната, херменеутичка и поетичка интервенција, што се прави над книжевниот изворник, е во хармонија со иманентните медиумски барања на филмот; сижето го градат **оригинални стил-**

ски постапки. (7) Истовремено, се врши избор или актуелизација на одделни, специфични за самиот филмски автор или за културолошкиот фон на епохата, стилски аспекти. Со оглед на тоа, практиката на правење римејк филмови ја покажува токму индивидуалната природа на секој одделен проект, ја покажува стилизацијата својствена на едно авторско читање, но и стилогеноста на самиот филмски медиум, по однос на литературата. Тука, во најголема мера, се одигрува процесот наречен „стопување на хоризонтите“: хоризонтот на минатото (самото книжевно дело) и хоризонтот на сегашноста (филмската адаптација), особено значаен во случаите на адаптација на историските романи и драми. Принципиелно гледано, филмот, од различни причини и законитости, со својата уметничка структура, предочува автономна и, пред сè, **креативна отстапка**, од оригиналниот книжевен пред-текст.

2<sup>b</sup>) Втората група интерферентни односи ги опфаќа самите **интермедијални про-никнувања**: временската природа на уметничките медиуми, на филмот и книжевноста, придонесува, преземањето на одделните постапки и материјали, како што укажува Пavao Павличевиќ, (8) да се одвива во метафорична смисла, со посебно нагласување на интермедијалната релација. Филмот може, од своја страна, да преземе книжевен цитат, (9) како што тоа често се случува во делата на Жан Лик Годар (во „Живеење на својот живот“ се цитира цела една филозофска расправа за јазикот). Но, преземањето може да биде и посуптилно, да се огледа во подражавањето на романескниот наративен образец: „во умножувањето на приказната, евоцирањето на внатрешниот монолог, предочувањето на сопствената генеза како тема“. (10) Тоа е особено видливо во новите филмови: кај Вим Вендерс, кој соработува со еден реномиран раскажувач, како Петер Хандке (во „Небото над Берлин“ се подражава внатрешниот монолог), кај браќата Коен, во метафилмскиот проект „Бартон Финк“, филм за настанокот на еден филм! Обратно, книжевноста од филмот најевидентно ја позајмува **монтажата**, како облик на организација на материјалот, поточно како јукстапонирање на хетерогени наративни секвенци, карактеристично за



*КАЗАБЛАНКА на Мајкл Кертиз, 1942*

авангардните остварувања, за краткиот расказ, за романите на Хулио Кортасар, на пример. Според некои теоретичари, филмската поетика има одиграно свое влијание врз техниките на реификација, својствени на новиот роман: „прикажувањето на предметноста по себе, на безвременската сегашност, на објективноста на јазикот итн.“ (11) Во пост-модернистичката книжевност, состојбата е уште поинтересна и посложена: Брајан Мекхеил, говори за нејзиниот „филмски пристап, за филмските метафори, кои ги заменуваат јазиците на прозната наратива, за филмскиот речник, за оголувањето на филмските техники“. (12) Филмот, според овој теоретичар, и самиот станува онтолошки степен помеѓу стварноста и нејзиното текстуално претставување. Тоа ја овозможува металеписата, преточувањето на различните дијегетски степени еден во друг, на текстот во стварноста, на филмот во стварноста, на филмот во текстот.

3. Возвратното дејство на книжевноста врз филмот, доаѓа од областа на книжевно-научната методологија и епистемолошките аналогии во проучувањето на филмската и книжевната уметност, што ја сочинуваат тре-

тата, последна група на соодноси меѓу овие две уметности, третото проблематско рамниште на нивната сложена релација.

Филмот се покажал податлив на повеќе методолошки пристапи, школи и ориентации, почнувајќи од руските формалисти (Шкловски, Ејхнебаум), чешките структуралисти (Мукаржовски), феноменолозите (Ингарден), структуралистите и семиотичарите (Барт, Лотман, Еко).

Постојат и неколку нови теориски поддисциплини, специјално прилагодени на филмот како аналитички предмет: тоа се филмската семиологија (со Кристијан Мец на чело), и најновиот тренд - филмската наратологија, (13) распространета како во Европа, така и во САД.

Теоријата на текстот, поникната во рамките на моментно најактуелната методолошка школа, постструктурализмот, исто така афирмира некои нови теориски термини, ги посочува одделни, досега занемарени уметнички постапки или структурни елементи на делото, кои можат да бидат доведени во апликативна врска и со доменот на филмската уметност.

Имено, теоријата на текстот, во рамките на својот аналитички предмет, текстот, ги вбројува повеќе не само книжевните, туку и невербалните знаковни структури, како музиката, сликарството, филмот, одејќи натаму сè до глобалните текстови на културата, историјата и светот.

Најзначајната постапка на оваа теорија е поставката за фундаменталната проникнатост и врска, која постои помеѓу различните дискурзивни сфери, тн. **интертекстуалност** и на неа примерените посебни аспекти на соодноси, како: цитатноста, метатекстуалноста, хипертекстуалноста, паратекстуалноста и архитектстуалноста (сите тие елаборирани во книгата на Жерар Женет „Палимпести“).

За филмот како уметност секој од овие аспекти наоѓа своја практична и реална поткрепа во самото творечко искуство, во односот спрема филмската, но и другите видови уметничка традиција, конечно во самата концептуална потреба за конечно, суштинско преиспитување на смислата, генезата и обликот на филмските конвенции, одделните филмски жанри, и самиот филм како медиум.

Цитатноста, како наједноставно воочлив феномен на интертекстуалност во книжевната уметност, во сферата на филмот се карактеризира со поголем број тешкотии, во врска со самото препознавање и дефинирање на цитатот. Заради полесна ориентација, хрватскиот теоретичар на филмот Анте Петерлиќ, (14) предлага глобална типологија на филмските цитати, како **меѓуфилмски** и **инофилмски** (одн. интермедијални) и притоа предупредува, дека цитатот како феномен на филмската поетика, редовно подлежи на процесите на преобразба; со оглед на динамичноста на самиот филмски кадар, цитатот може да има различно траење, посебен простор во филмското доживување, посебна драматуршка функција, која се разликува од оригиналот и токму во таа функционална оправданост на индивидуалната обработка одн. контекстуализација на цитатот, во новиот филмски продукт, според Петерлиќ, треба да се очекува и бара автономната вредност на новосоздаденото дело.

Цитатот, значи, не се надоврзува на механичката трансплантација на одделни де-

лови и кадри од еден во друг филм, или друга уметност; слично како и во книжноста, определбата на цитатот е мошне деликатна задача, која бара посебен усет и ерудиција од критичарот, проникнување не само во формалните аналогии, туку и во структуралните хомологии.

Во својата анализа на „Казабланка“, како култен филм, италијанскиот семиотичар Умберто Еко, (15) воведува две нови категории, релевантни во расветлувањето на филмската интертекстуалност: **интертекстуалните** рамки ја преставуваат групата на „стереотипни ситуации, изведени од поранешната текстуална традиција“, како на пр. двобојот меѓу шерифот и мангупот. **Интертекстуалните архетипи** или магичните интертекстуални рамки, означуваат исто така „однапред определена и честа наративна ситуација, рециклирана од безбројни други текстови, но која предизвикува и силни емоции и нејасно чувство на „*deja vu*“.

Во врска со значењето, што го имаат овие интертекстуални елементи, за вкупната естетска вредност или поточно егзистенција на филмското дело, У. Еко вели: „Казабланка“ стана култен филм, токму затоа што тоа не е еден филм. Тоа се „филмови“... Кога сите архетипи ќе избијат на виделина, ние тука ја чувствуваме хомерската длабочина. Две клишеа тераат на смеење, но стотина - не трогнуваат“.

За разлика од „Казабланка“, каде што цитатноста несвесно се спроведува, постмодерните филмови настапуваат со развиена „интертекстуална свест“, цитатноста за нив, како што смета Еко, претставува „единствен начин да се поднесе товарот на филмската енциклопедиска стручност“.

Навистина, современиот филм настапува, исто како и современата литература и сликарството, со втемелена, некогаш и експлицитно изразена свест за себеси, за уметничките конвенции, традицијата; со други зборови, тој има кохерентна концептуална база, во одделни примери и отворена концептуална програма.

Едната од неговите омилените постапки, **интекстуалноста**, претставува појава на текст во текстот, одн. филм во филмот, удвојување на онтолошките степени на самиот

текст, или пак металепа - прелевање на тие степени еден во друг. Тоа се случува во „Жената на францускиот поручник“, филм за снимањето на еден филм и за актерите на филмот; понатаму, во „Бартон Финк“, кој посебно го истакнува својот метатекстуален сегмент.

Понатаму, она што Еко го нарекува „интертекстуални рамки“, спаѓа во доменот на **архитекстуалноста**, онаа свест за жанрот и неговите законитости, за реториката на тој жанр, за наративната структура и ликовите, кои се точно препознатливи и определени, зависно од тоа дали се работи за мелодрама, трилер, вестерн, историски спектакл, научно-фантастичен филм.

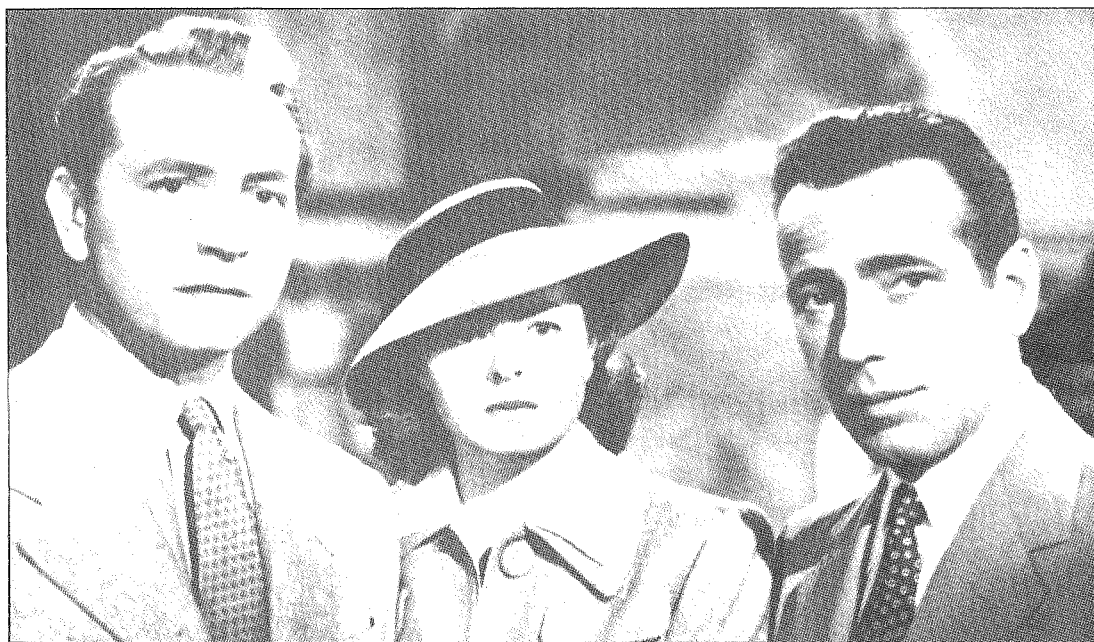
Сепак, кон жанровските императиви на една одредена жанровска структура може да се пристапи на различен начин: поддржувајќи ги, или обратно - пародирајќи ги жанровските топоси. „Има ли пилот во авионот“ е пародија на филмот-катастрофа, додека во практиката на т.н. римејк филмови доминира спротивното начело, на подражавање или пастиш на жанровскиот урнек. „Дракула“ во режија на Ф.Ф. Копола, надоврзувајќи се на

серијата хорор филмови, инспирирани од оваа легенда, не само што го пастишира нивниот реторички ефект, туку го асимилира и со романтичарскиот архетип на сотонскиот Љубовник; исто како што „Последниот Мохиканец“ ги вкрстува благородните традиции на историскиот спектакл, вестернот и мотото за благородниот дивјак.

Во групата на инофилмските цитати има исто така повеќе подгрупи:

1) - Цитати од другите уметности (во „Готвачот, крадецот, љубовникот...“ од Питер Гринавеј, тоа е сликата на Халс „Офицерска гозба“; во „Луди за љубов“ од Дејвид Линч, омилениот музички хит на Елвис Присли; во „Бетмен“ - истоимениот стрип; во „Сиот тој цез“ - модерниот балет).

2) - Цитати од митологијата - во филмот на Вим Вендерс „До крајот на светот“ во кадарот со претоварениот камион во моментот, кога радиото јавува за светската катастрофа, препознаваме библиски интертекст, приказната за Ноевиот потоп и чунот. Филмот „Легенда“ од Ридли Скот во целост се напојува со митскиот коњ Еднорог и со наративната структура „Убавицата и сверт“. Одличен е



**КАЗАБЛАНКА** на Мајкл Кертиз, 1942

примерот со филмот „Кралот на рибарите“, каде што митската фигура од келтските преданија, Кралот на рибарите, во метафорична смисла се преселува и потврдува во современо-ниот, урбан контекст и цивилизација.

3) - Цитати од историјата - каде што, во пресудна мера се искажува и индивидуалната филозофија на историјата, својствена на филмскиот автор, кој текстот на историјата може да го актуелизира и осовремени, да ја пронајде сегашноста во историјата, или пак да остане доследен на својата хронолошка дистанца. Конечно, како во филмовите на Мел Брукс („Десетте божји заповеди“), авторот може да ја пародира историската тема, ликовите, одн. самиот жанр на историскиот спектакл.

4) - Цитати на стварноста - тоа би биле ситуации на непосредно вметнување документарен материјал во филмот, новински текстови, на пример, или документарни репортажи и фотографии. Исто така, тоа се случува, кога во филмот играат натуршчици, на пример во „Амаркорд“ од Ф.Фелини, односно во „Дом за бесење“ од Е.Кустурица, кога натуршчиците се играат себеси.

Како што може да се види од досега изложените примери, елементот интертек-

стуалност, како глобална ознака за различните релации меѓу филмовите, меѓу филмот и другите уметности, односно другите дискурзивни сфери, овозможува откривање и досег-ање на некои занимливи сознанија, за природата на филмскиот медиум, особено за структурата на филмската традиција, за жанровските обрасци и типовите на филмска нарација. Со помош на аналитичките аспекти, кои ги апострофира Теоријата на текстот, може да се распознаат посуптилните обликотворни елементи и постапки, од состојбата на латентност - истите да се доведат до нивото на теоретската рефлексija и анализа, да се проникне во архетипските слоеви на фасцинацијата, предизвикана од филмското дело, од филмските јунаци и филмските жанровски стереотипи.

Наместо заклучок, на крајот од овој текст, може да се каже: поединечните уметности не само што се проникнуваат една со друга, тие исто така заемно можат и да се објаснуваат, на еден прониклив, инвентивен и иманентен начин, како што го прават тоа книжевноста и филмот.

1994 година

## БЕЛЕШКИ

1. Зоран Константиновиќ: „Интердисциплинарне повезаности, „Увод у упоредо проучавање книжевноности“, Београд, 1984
2. Jan Mukaržovski: „Strukturalizam u estetici, in: Struktura, funkcija znak, vrednost“, Beograd, 1987 g., s. 187
3. Kristin Gliksmann: „Dekonstrukcija i marksistička kritika filosofije“, Polja, br. 350, 1988 g., s. 148
4. Rolan Bart: „Teorija teksta“, Republika, br. 9/10, 1986
5. Boris Ejhenbaum: „Književnost i film“, Književnost, Beograd, 1972, s. 4
6. Alen Rob Grie, cit. spored: Tardi: „Novi roman i film“, Polja, br. 358, 198
7. Seymour Chatmen: „Šta može roman, a ne može film, i obratno“, Polja, 358, 1988g., s.561
8. Vsevolod Ivanov: „Struktura znakova u filmu“,

- Treći program RTB br. 42, 1979 g., s. 506
9. B. Ejhenbaum, nav. delo, s.149
10. Pavao Pavličić: „Intermedijalne situacije“, Republika, br.5/6, 1987
11. M.Claire Ropars - Wulleumier: „Novi roman i film“, Filmska kultura, br. 78-79-80, 1972
12. Brian McHale: „Post-modernistička proza“, Delo, br. 6, 1989
13. Zdenko Vrdlovec: „Filmska naratologija“, Ekran, br. 5/6, 1989
14. Ante Peterlić: „Prilog proučavanju filmskog citata“ (Intertekstualnost / intermedijarnost, zbornik, Zagreb, 1988) i Nerina Kocjančić: Brata „Cohen in film devedesetih“, Ekran, december, 1991
15. Umberto Eko: „Kazablanka-kult filmovi i intertekstualni kolaž“, Moment, br.18, 1990

## 30 години од смртта на Милтон Манаки

ИГОР СТАРДЕЛОВ

УДК 778.5(497.17):929  
Кинопис 11 (6), с. 25-32, 1994

# ОД ИСТОРИЈА НА СЕКОЈДНЕВЈЕТО ДО ДОКУМЕНТИ ЗА ИСТОРИЈАТА

---

Семејството Манаки потекнува од малото влашко село Авдела, во близина на гратчето Гревена (Костурско), на прекрасните падини на источната страна на планината Пинд. Во бракот на Луша и Димитрие Манаки се родиле пет деца, три ќерки и двајца синови, постариот Јанаки (1878-1943(?)) и помладиот Милтон (1882-1964). Разликата во карактерите и образованието не претставувала пречка во нивниот заеднички творечки и професионален ангажман. Напротив, во нивното севкупно кинематографско и фотографско творештво тие непосредно соработувале, се надополнувале и надоградувале, создавајќи една хомогена целина. Имено, Јанаки бил образован и мошне талентиран за цртање, додека пак, Милтон, темпераментен, со немирен дух исполнет со голема љубов спрема коњите и со еден голем мерак: играњето табла. Со еден збор, бил преполн со љубопитност за живо-тот, луѓето и, особено, за техничките новини на новата цивилизација на слики што непопустливо ја запис-

нувала Европа на крајот на XIX и почетокот на XX-век.

### ПРЕСТОЈОТ ВО ЈАНИНА

По завршувањето на основното образование Јанаки Манаки се запишува во Романската гимназија во Битола. Со оформувањето на средното образование се стекнува со диплома која му овозможува да се вработи како просветен работник, професор по ликовно воспитување во Романската гимназија во Јанина во 1898 година. Меѓутоа, дефинитивно Јанаки стапува на својата должност на 20 октомври 1899 година и сè до 31 август 1906 година предава калиграфија и цртање. Во меѓувреме Јанаки го отвора своето фотографско ателје, и го зема помладиот брат Милтон, да ја учи фотографската вештина. Така започнува нивната заедничка работа. Со својот љубопитен дух и со големата трудољубивост, Милтон мошне бргу го совладал фотографскиот занает и станал голем мај-

стор на фотографијата. Целото свое знаење Милтон го стекнал од братата си Јанаки, и во тој почетен период е под неговото силно влијание. Ликовната култура на Јанаки му помогнала на Милтона да препознае што е вредно да се забележи со камерата и да научи како да го компонира кадарот. Но, љубопитноста што го краси Милтона, придонесува тој да развие сопствен критериум и афинитети спрема забележувањето на историските настани и фолклорното богатство на нашиот народ и пределите низ кои се движел и во кои престојувал во првите неколку децении од XX-от век.

Во 1904 година кај браќата Манаки започнува да се раѓа идеја да го префрлат своето ателје во Битола и таа година купуваат празно дворно место на „Широк сокак“. Во тој период Милтон неколкупати патува на релацијата Јанина-Битола, а изборот на Битола за нивна следна станица, што за Милтон ќе се покаже и последна, не бил случаен. Таму Јанаки завршил средно образование и го запознал градот, а што е уште позначајно, во тој период Битола бил значаен политички, стопански и културен центар на Балканот. И така, во 1905 година Манакиевци го префрлаат своето ателје од Јанина во Битола и на „Широк сокак“ го отвораат надалеку познатото „Ателје за уметничка фотографија“. Во меѓувреме, пламнува Илинден (1903) и Милтон со својот фотографски апарат ги следи сите настани околу и по востанието.

Но, историјата се движи како и сè друго во нашево столетје со вртоглава брзина. Доаѓа пресудната 1906 година и Големата светска изложба на фотографии во Синаја, Романија. По покана од романскиот крал Карол I, браќата учествуваат на оваа фотоизложба и за нивната колекција се наградени со златен медал. Како резултат на ова признание тие се стекнуваат со титулата Дворски фотографи на Неговото Величество Карол I, а постариот Јанаки добива еден вид платена специјализација за престој во неколку европски метрополи.

## РАЃАЊЕ НА КИНЕМАТОГРАФИЈАТА

Така започнува Европското ходочастие на постариот Манаки. На пат кон светска-

та сликарска метропола, градот на светлината, Париз, Јанаки, најпрвин е во Виена, а потоа, накратко, навратува и во Лондон и тука се збиднува историскиот чин. Јанаки за првпат гледа камера за подвижни слики! Подоцна се враќа во Лондон и ја купува камерата производство на CHARLES URBAN TRADING CO., и тоа 300-тиот примерок од серијата bioscore. Се претпоставува дека камерата може да е купена и во Париз каде што имало претставништво на компанијата. И така, со познатата Камера 300, на почвата на Македонија започнува раѓањето на кинематографијата на Балканот...

Првите „подвижни слики“ браќата Манаки ги прават во родната Авдела, каде што ја овековечуваат својата 114-годишна баба Деспина, заедно со другите предилки, кои изгледаат ретко експресивно и сугестивно.

Така почнува да се гради еден богат филмски опус, сведоштво на Јанаки и Милтон за нивното време, кој е мошне богат и плоден. Од зачуваните материјали заслужуваат да се споменат филмските записи „Посетата на турскиот султан Мехмед V Решад на Солун и Битола“; „Романска делегација во Битола, Гопеш и Ресен“; „Номади, Каракачани“; „Прослава на верскиот празник Водици“; „Принцот Александар во посета на Битола“; потем серија од снимки на селска и на градска свадба, на народни обичаи, ритуали и празнувања, како и познатите кадри од репресалиите врз македонското население по Илинденското востание.

Меѓутоа, паралелно со забележувањето на сите позначајни настани на филмска лента, браќата Манаки ја продолжуваат својата основна дејност, фотографската. Нивниот дуќан продолжува да работи, а Милтон дури фотографира и за време на големите турбуленции што се случувале на Балканот во првата половина на XX век: Првата и Втората балканска војна (1912-1913) и Првата и Втората светска војна. Од целата таа долгогодишна активност на браќата Манаки, денес останало огромното богатство на сведоштва за тоа време, за луѓето, за обичаите, за градовите. Тоа е сведоштво со непроцеливо значење за реконструкција на сите позначајни и клучни настани и личности од регионалната историја на Битола, но и многу пошироко.



*Кадар од филмот „Султанот Мехмед V Решад во Битола“, изворен материјал*

Иако палетата на интересирање на објективот на нивниот фотографски апарат е огромна и не би можело да се направи одредена класификација, ние овде би споменале само неколку целини: (1) одбележувањето на македонските револуционерни чети, востаници и војводи, како и на Младотурската револуција; (2) колекциите на претставниците на дипломатскиот кор како и многу познати личности, портрети на кралеви, шефови на држави и влади, министри и воени команданти кои престојувале во Македонија во тој период и кои донесувале ропство или слобода; (3) посебно импресивна и особено значајна е следнава целина... Фотографии од Балканските и од Првата светска војна. Една војна без прекин. Доаѓање и заминување на војските. Разнишани воловски коли, ислужени топови. Труп покрај патот, француски војник во свечена униформа. Кренати глави, спуштени глави... Една војна заврши, втората почнува. Германски и бугарски чизми по битолската калдрма. Офицери во нови униформи, распартален вој-

ник. 1944 година. Седмата македонска бригада влегува во Битола. Фотографии полни со динамика и со празнична атмосфера. Крај на војните и различните војски.

За цело време на нивната фотографска дејност покрај горенаведените целини, браќата Манаки континуирано фотографират и секојдневни работи. Многубројни портрети, семејства, групи луѓе, носии, занаети, панорами на населени места, позначајни објекти, разни настани, обичаи и манифестации. Тоа ни дава право да заклучиме дека кога зборуваме за овие славни браќа не станува збор само за фотографии со кои си ја обезбедувале егзистенцијата, туку и за уметнички творци т.е. за создавање на снимки „за своја душа“. А радиусот на нивното движење и местата каде што престојувале и фотографирале е навистина огромен. Од Битола, Ресен, Охрид, Дебар и сите околни места, потем во нивните краеве во Егејска Македонија, Авдела, Бер, Гревена, Дољани, Јанина, Баница и многу други, на исток до Цариград, а на север

преку Романија, Букурешт, Синаја, Костанца и Плоешти, сè до Париз.

Денес, во Архивот на Македонија, под-  
рачно одделение Битола, се чуваат околу  
6.000 обработени фотографии, а се претпос-  
тавува дека во фондот Манаки има уште око-  
лу 10.000 необработени и некаталогизирани  
плочи и фотографии.

## КИНОТО „МАНАКИ“

Освен работата на нивниот фотограф-  
ски дуќан и снимањето со филмската камера,  
браќата се обиделе и на уште едно поле, а  
тоа е киноприкажувачката дејност. Очиглед-  
но ним не им недостигале идеи во постојана-  
та потрага по нешто ново и непознато. Имајќи  
го на ум податокот дека филмовите што  
самите ги снимале можеле да ги прикажат и  
пред пошироката јавност, а поткрепени од  
фактот дека во Битола, во тоа време, немало  
постојано кино, кај нив дефинитивно се роди-  
ла идејата за основање сопствен „биоскоп“.  
Првата премиера во новото кино „Манаки“,  
кое било под отворено небо на „Широк со-  
как“, била одржана во 1921 година. Кино-  
бавчата била привремено решение, па затоа  
следниот чекор на браќата била изградбата  
на наменски објект, киносала. Изградбата на  
зградата започнала во есента 1922 година,  
откако склучиле договор за заедничко вло-  
жување и работење на киното со Коста Чому  
и со Димитрие Георгиевски-Старагла, со што  
било овозможено зградата да се доизгради, а  
киното да се докомплетира. И така, на 1 де-  
кември 1923 година, во Битола почнало да  
работи новото, старо кино, под фирмата „Ма-  
наки“. Со променлив успех киното „Манаки“  
работело сè до 1936 година. Совладувајќи  
повеќе нагорнини и падови и неколкупати  
менувајќи ги сопствениците, дефинитивно, на  
1 декември 1936 година, поради низа неис-  
платени долгови од страна на браќата Мана-  
ки, киното му припаднало на Ристо Зерде. Ки-  
ното продолжило да работи, сега под името  
„Корзо“, но само за кратко. Имено, во 1939  
година од пожарот во кинокабината тоа це-  
лосно изгорело и дефинитивно престанало со  
работа.

Имајќи го предвид сето погоре кажано,  
слободно можеме да кажеме дека со нивното

целокупно, извонредно богато творештво на  
повеќе полиња, браќата Јанки и Милтон Ма-  
наки заземаат истакнато место во нашата  
културна историја, а посебно во историјата на  
кинематографијата на Македонија, која со  
нив започнала на блескав начин, одбележу-  
вајќи ги нејзините ѕвездени мигови.

## КИНОСНИМАТЕЛСКАТА ДЕЈНОСТ НА БРАЌАТА МАНАКИ

Во продолжението на текстов ќе се  
задржиме малку поопштинско на филмските  
материјали снимени од браќата Манаки.

Во Кинотеката на Македонија се чу-  
ваат 1.466 метри позитив филмски материјал.  
Освен тоа во депоата на Кинотеката се де-  
понирани и оригиналниот нитратен негатив,  
во должина од 1433 метри и нитратен пози-  
тив во должина од 946 метри.

Анализирајќи ги овие материјали, пр-  
виот впечаток е дека Милтон Манаки, кој ги  
снимил најголемиот дел од кадрите, при с-  
нимањето со својата филмска камера го задр-  
жува фактографскиот однос спрема ствар-  
носта. Тоа, секако, произлегува од влијани-  
ето на статичната фотографска снимка, но во  
однос на изборот на содржината што ја  
снима, пресудно влијание кај Манаки има ин-  
тенцијата да се репродуцираат само најбит-  
ните елементи на една историска реалност.

Во филмскиот опус на Милтон Манаки  
преовладува спонтаното фактографско бе-  
лежење, со вроден инстинкт за најзначајни-  
те збиднувања во Битола и битолско. И пок-  
рај тоа што Манаки инсистира на вистинитос-  
та на фактите во неговите кадри, тоа се, се-  
пак, настани кои имаат исклучително значе-  
ње. Оттаму е уште поголемо неговото зна-  
чење и знаење да го направи вистинскиот из-  
бор во забележаните материјали. Токму на  
ова поле би го истакнале значењето на први-  
от балкански снимател, а не во анализата на  
неговото познавање на филмскиот јазик, т.е.  
кадрирањето, изборот на кадрите или ракур-  
сите, движењето на камерата и слично, иако  
сиве овие елементи се присутни во првите  
филмски снимки на Балканот.

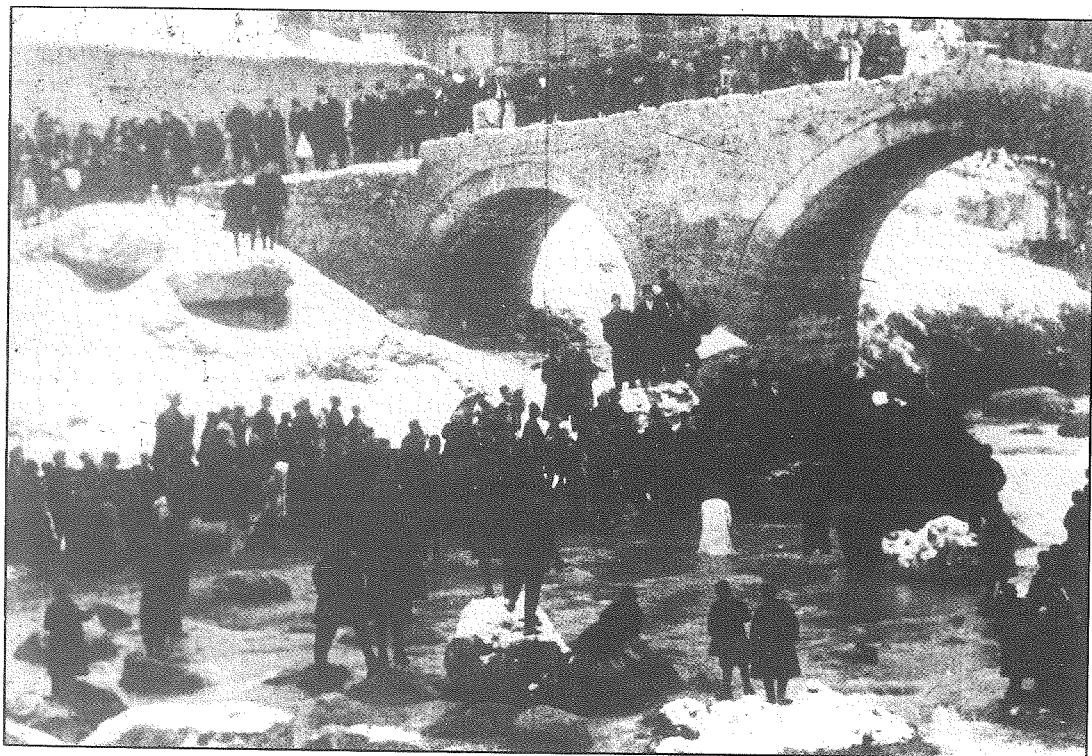
Но, како и да е, во одредени материја-  
ли, можеме слободно да кажеме дека Мил-

тон, со извонреден усет за композиција на кадарот и за негова динамика, како и за правилен и правремен избор на аглите на снимање, се доближува до одредени естетски критериуми во создавањето на документарна целина. Но, сепак, најсилен впечаток остава експресивноста на неговата „Камера 300“. Таа експресивност е присутна уште во првиот филмски материјал, кој Јанаки и Милтон го снимиле во родната Авдела, за рачната работа на влашките жени и нивната баба Деспина.

Бидејќи досега, на неколкупати е правена родовска и жанровска поделба, како и филмолошка анализа на филмскиот опус на „балканскиот Лимиер“, овојпат доменот на нашето интересирање ќе го насочиме во друг правец, кон кинотечната анализа. Со единствена цел, одбележувајќи ја 30-годишнината од смртта на Милтон Манаки, содржината на овие материјали да ја доближиме до пошироката јавност. Не да ја вреднуваме поетиката на филмскиот јазик на Милтон Манаки, ниту неговото стручно и техничко знаење,

туку единствено поради огромното значење што го имаат овие материјали како филмски документ, за историјата и посебно за етнологијата.

При евидентирањето и обработката на филмските материјали од браката Манаки, најмногу е користен списокот што Милтон лично го составил при предавањето на материјалите на Архивот на Македонија. Бројот на филмовите во овој список е доста голем и веројатно не му соодветствува на вистинскиот, поради тогашната состојба на материјалите, како и возраста на самиот Милтон, односно поради временската дистанца од времето кога се снимени. При класификацијата на овие материјали по нивната содржина, а по консултирањето на архивските документи и фотографиите од фондот Милтон Манаки во Архивот на Македонија-подрачно одделение Битола, како и по споредбата со други филмски материјали и пишани документи од тој период, е дојдено до бројката 40 наслови, што не значи дека таа е и дефинитивна.



*Кадар од филмот „Празнување на Водици“ изворен материјал*

Без претензии ова филмско богатство попрецизно да се класифицира или, уште повеќе, хронолошки да се подреди, зашто во оваа фаза тоа и не е возможно за одреден дел од материјалите, ќе се обидеме во продолжение само да ги опишеме, без нивно естетско и филмолошко вреднување.

## СЦЕНИ ОД СЕКОЈДНЕВНИОТ ЖИВОТ

Првите кадри што браќата Јанаки и Милтон ги снимиле се познатите „Предилки“ и нивната стара баба Деспа. Во 3 кадри во должина од 20,3 метри, се гледаат жени во влашки носии, меѓу кои е и баба Деспа, и во кои е забележан процесот на предење.

Во Авдела е снимен и материјалот „Влашко училиште“, во должина од 37 метри. На 4 кадри е забележан училишен час на отворено. Како и во претходниот случај, и тука камерата е статична, но во првите два кадра децата влегуваат и излегуваат од кадарот.

Интересна е целината составена од повеќе делови, снимена во Гревена и нејзината околина, во должина од 88,1 метар. Овде за првпат среќаваме движење на камерата. Панормата на Гревена е снимена со долг швенк на лево. Освен тоа се забележани и кадри од пазарот, на кој има и касапи кои продаваат месо, потем Влаинки како перат на река, како и месната црква. Во околината на Гревена се снимени и група Власи-номади, кои се подготвуваат за тргнување по краткиот одмор, како и дел од нивниот пат. Во оваа целина го сместивме и материјалот за погребот на гревенскиот Митрополит Емилијанос (?). Од овој материјал има само еден дел позитив слика на незапаллива лента (14,4м.) додека целокупниот изворен позитив, во должина од 93 метри, е на нитратна лента. Што е уште позначајно, овој материјал, кој е развиен, најверојатно од браќата Манаки, е подготвен како документарна репортажа за јавно прикажување. Овој материјал е значаен и по тоа што тоа е веројатно прв обид и прво приближување на браќата до документаристичкиот приказ, кој ќе го сретнеме и подоцна во неколку други целини, како и по тоа што е зачуван во изворната форма. Особен впечаток остава репортажното следење на целата церемонија, од обредот во црквата, преку пре-

несувањето на моштите, до самиот погреб. И еден куриозитет, гледано од денешна гледна точка. Телото на умрениот митрополит, облечен во свечена одора, за цело време на церемонијата е во седната положба.

Освен овој погреб, Милтон забележал уште еден, овојпат во Битола. Должината на ова парче изнесува 14 метри во еден кадар, и тоа горен ракурс. По должината на погребната поворка може да се заклучи дека станува збор за погреб на угледна битолска личност (?).

Што се однесува до јавните и верските собири, свечености и прослави, Милтон Манаки имал особен интерес спрема забележувањето свадби и верски празнувања, како влашки, така и македонски. Во оваа група би влегле поголемиот дел од материјалите во вкупна должина од 353,7 метри.

Оваа целина е поделена во 10 наслови во две групи:

Во првата група, материјали од јавниот живот, тоа се, најчесто, сцени од разни собири, т.н. „Панаѓури“, каде што се забележани народни игри, машки и женски, влашки и македонски ора во народни носии. Прекрасни етнолошки документи. И уште два материјала: градска и селска влашка свадба. Особено селската свадба изгледа импресивно од неколку аспекти. Најпрвин поради нејзиното документаристичко забележување, а потем и поради сеопфатноста на народните обичаи. Повторно запис со извонредна етнолошка вредност. И на крај, но не и најмалку значајно, целина во која среќаваме режисерска постапка, прекрасен мизансцен и ритмична композиција на кадрите, од кои бликаат обичаите и ритуалите со сета своја фолклорна убавина.

Втората група, пак, ја сочинуваат сцени од верски обреди и обичаи. Така во овие материјали среќаваме прослави на верските празници: „Водици“, во градот Бер; „Гурфовден“; „Задушница“ и „Св.Кирил и Методиј“ (?).

Во оваа група на материјали од секојдневниот живот би можеле да влезат и: материјалот за работата на една ветеринарна станица, односно, според Милтон Манаки, на еден професор во земјоделско училиште, во должина од 12 метри; потем кратко парче снимено во бачило (?), долго 8,4 метри, каде

што овчар коле овца покрај други веќе зак-  
лани; и парче во должина од 44,3 метри, а на  
кое е забележано свеченото отворање на  
„Градската касина“ во Битола.

## ОД МЛАДОТУРСКАТА РЕВОЛУЦИЈА ДО ПОСЛЕДНИОТ ТУРСКИ СУЛТАН

Посебно значајни по обем и по квали-  
тет, се материјалите кои браќата Манки ги  
снимиле во периодот 1908-1911, односно од  
прокламирањето на Младотурската револу-  
ција, па сè до посетата на последниот турски  
султан Решад V на Солун и Битола.

Младотурската револуција имала ис-  
ключително значење за натамошниот развој  
на Турската империја. А, како што веќе ре-  
ковме, Милтон имал вроден осет за одбеле-  
жување на најзначајните настани, па такво  
место во неговиот опус имаат и овие матери-  
јали од прогласувањето на Уриетот. Тоа се  
материјали со извонредна историска вред-  
ност. Материјалите што спаѓаат во оваа це-  
лина се во вкупна должина од 91,1 метар. И  
овде, донекаде, Јанаки и Милтон се обиделе  
да ги евидентираат сите позначајни случува-  
ња по одреден редослед. Така, најпрвин гле-  
даме турски великодостојник како говори  
пред офицери, претставници на дипломатски-  
от кор и насобрани граѓани. Следуваат мани-  
фестации со кои се одбележува победата на  
Младотурската револуција, односно паради и  
дефилеа на приврзаниците на водачот на  
Уриетот, Нијази бег, и последниот дел, мате-  
ријал кој не е докрај идентификуван. Тоа е  
една поворка на членовите на друштвото  
„Пелистерски јунак“ по улиците на Битола.

Од овој период датира и материјалот  
на кој се забележани неколкумина обесени  
луѓе, веројатно припадници на македонска  
револуционерна чета. Материјалот е долг 28  
метри и има 6 кадри, сите снимени од различ-  
ни агли, од кои во два има швенк налево.

Во 1911 година, од 1 до 20 април, во  
посета на Македонија престојувала 29-члена  
Романска делегација, на чело со проф. Др.  
Константин Истрати, бивш романски минис-  
тер, професор по хемија на Универзитетот во  
Букурешт и член на Романската академија.  
Делегацијата ги посетила, меѓу другите, и мес-  
тата: Скопје, Велес, Крушево, Прилеп, Бито-



*Кадар од филмот „Рачна изработка на  
ткаенина“, изворен материјал*

ла, Ресен, Охрид, Гопеш, Моловишта, Воден  
и Бер. Според сеќавањата на Милтон Мана-  
ки, тој и брат му Јанаки ја пречекале делега-  
цијата на влезот во Битола, а потоа и ја сле-  
деле на нејзиниот пат, преку Гопеш и Ресен,  
до Охрид, се разбира, снимајќи со својата ка-  
мера. Од овој престој на романската делега-  
ција во Македонија се зачувани материјали во  
должина од 143 метри и тоа од пристигнува-  
њето на делегацијата во Битола, потем од  
нејзиниот пречек во Гопеш, од патот кон Ма-  
гарево (?) и Ресен, и од нејзиниот престој во  
овој град.

Од периодот на Отоманското царство  
во филмскиот опус на браќата Манаки има  
уште две целини.

Првата целина ја сочинуваат дефилеа,  
паради на разни единици на турската армија,  
пешадија, коњаница, артилерија, како и воен  
оркестар. Целокупниот материјал, во долги-  
на од 66,3 метри е снимен со статична каме-  
ра. Војниците влегуваат и излегуваат од ка-  
дарот.

Втората целина, претставува врв на  
снимателската дејност на браќата Манаки.  
Тоа е комплетна репортажа за посетата на  
последниот турски султан Мехмед V Решад,  
на Солун и Битола. Целиот тек на оваа пос-  
ета браќата го снимиле по хронолошкиот ред  
на нејзиното одвивање.

Вкупната должина на овој материјал  
изнесува 475,8 метри. Репортажата започну-  
ва во солунското пристаниште, при доаѓање-  
то на бродот на султанот. Овде среќаваме  
неколку интересни кадри. Тоа се извонредни,  
долги панорами, со неколку швенкови налево  
и надесно на пристаништето и еден кадар  
снимен од брод во движење. Следуваат кад-

ри од Солун и неколку објекти и места што ги посетил султанот.

Посебно интересни се кадрите снимени од патот на султанот од Солун до Битола, преку Соровиќ и Воден. Имено, најголемиот дел од овој материјал преставува еден долг фар, бидејќи е снимен од возот во движење, при што се гледаат пределите низ кои минувал возот, како и неколку попатни железнички станици.

И третиот дел, најдолг и најимпресивен, престојот на Мехмед V Решад во Битола. Велиме импресивен, зашто просто ни се чини неверојатно како браќата успеваа за толку кратко време да се префрлаат од едно место на друго, за да го забележат овој историски настан толку целовито. Имено, забележани на филмска лента останале: пристигнувањето на султанот на битолската железничка станица; манифестациите во негова чест, големата парада пред битолската општина, во која престојувал султанот, и во која учествувале припадници од сите возрасти, на сите класи и народи од Отоманската империја, (и при снимањето на оваа целина Манакџи успеваа да ги промени аглиите на снимање, а ништо да не изгуби од континуитетот на парадата); следуваат кадри од обиколката на Битола, излегувањето на султанот и членовите на неговата придружба од општината, низ битолските улици, смотра на турскиот гарнизон и посетата на Тубме-кафе; и испраќањето на султанот од битолската железничка станица. Сè на сè, целосна документарна репортажа, која, покрај со своите филмолошки и естетски вредности, остава импресивен и, просто, зачудувачки впечаток ако се има предвид развиеноста на филмската техника, односно на камерата со која снимале браќата Манакџи (од тешката преносливост до неопходноста за често менување на лентата, односно касетата со филм). Уште повеќе, ако внимателно се следи целиот овој материјал, на одредени места се добива впечаток дека браќата Манакџи снимале со две камери (?!).

Браќата Манакџи продолжуваат да снимаат и по завршувањето на Првата светска војна, но со многу помал интензитет. Во Кинотеката на Македонија се зачувани три материјали од овој период: за посетата на престоно наследникот Александар Караѓорѓевиќ

на Битола; за пречекот на грчкиот крал во Битола по завршувањето на Првата светска војна; и материјал на кој се гледаат колона цивили и српски офицер, на чие чело има попови, а околу нив многу насобран народ. Последните два материјала не се доволно идентификувани и се со послаб технички квалитет, така што не може со сигурност да се тврди што претставуваат всушност (при нивната идентификација се користени сеќавањата на Милтон Манакџи при предавањето на материјалите).

За разлика од нив материјалот за престојот на Александар Караѓорѓевиќ во Битола, претставува сосема солидна целина, забележана по истиот принцип, како и во случајот на султанот Мехмед V Решад. Должината на зачуваниот материјал изнесува 58,8 метри. Забележани се: пристигнувањето на Александар Караѓорѓевиќ со придружбата на железничката станица во Битола; излегувањето на делегацијата (покрај Александар Караѓорѓевиќ, во неа се и Никола Пашиќ, митрополитот Варнава и др.) од Митрополијата; по тем верска свеченост на украсена бина; и од свеченоста на поставувањето на камен-темелник и негово осветување (?), при што се става текст во шише кое потем се запечатува. Материјалот завршува со многу кратко парче од смотра на воена единица, што ја врши Александар Караѓорѓевиќ во придружба на неколку офицери.

Филмскиот опус на браќата Манакџи е несомнено богат и извонредно значаен. Неговата содржинска и естетска вредност досега повеќепати е валоризирана. Но, со изминувањето на секој миг, на секоја година, таа вредност добива една друга димензија, историска. Оваа димензија од ден на ден станува сè позначајна и токму затоа е неопходно потребна негова натамошна обработка и идентификување во рамките на едно постудиозно истражување. И не само тоа. По наше мислење, веќе се создадени сите предуслови овие материјали да станат достапни за пошироката јавност, за сите оние на кои може да им биде од непроценливо значење филмскиот материјал како историски документ, во овој случај, посебно, како етнолошки, и тоа не само во нашата земја, туку и во странство. Времето на фетиши, на мистификации, на заблуди незапирливо минува.

# Е Г О

## ВО КРЕАТИВЕН ПРОЦЕС

Креативниот процес со векови, просто на маѓепсен начин, го привлекувал внимание-то и интересот на луѓе со различни духовни и образовни насочувања, побудувал незгаслива желба за конечно расветлување, останувајќи при тоа непротолкуван. Во зависност од цивилизациските развојни нивоа, а не помалку и од некои идеолошки струења, му биле придавани најразлични значења и толкувани детали во творечкиот мозаик, но на крај секој обид како да станувал беспомошен пред автентичноста на уметничкото дело. Со развојот на психоанализата се дошло до непобитно сознание дека моќта на создаденото дело извира од длабочините на уметничкото несвесно, но начинот на кој се дошло до реализацијата останувал нејасен, недовршен.

Во поново време повторно се актуелизираат за извесно време запоставените подрачја на претсвесното. Некои автори сметаат дека творецот тргнува од овие позиции кон материјалот на несвесното, додека некои претсвесното го дефинираат дури и како единствен извор не само на инспирација, туку и на сите содржини кои уметникот ги користи во создавањето на своето дело. Од енергетски аспект, според Крис, се смета дека во претпоставената прва фаза, т.н. „фаза на ин-

спирација", е овозможено лесно примање на импулси од Ид, а во претпоставената втора „фаза на обработка" со јакнењето на Его катексите на одделни функции се користи неутрализирана енергија. Како услов за одвивање на креативен процес е прифатена способноста на уметниковиот Его да користи флукутирачка и реверзибилна регресија во потрага по содржини од несвесното. Притоа се отвора можност одредени функции на Его да добиваат првенство и да стануваат енергетски хиперкатектирани. Досегашните согледувања за почетокот на креативната постапка го наметнуваат заклучокот дека започнувањето творечки процес е можно единствено во посебни моменти на често спомнуваната инспирација, со која се тргнува на необичен пат во несвесното.

Започнувањето на креативниот процес може да предизвика претстава, мисла, доживување, перцепирање. Тоа може да се случи во моментот на перцепирање на објекти од околината или, пак, да тргне по трагата на некакво сеќавање. Ова би се совпаднало со опишуваниите состојби на инспирацијата, спонтан почеток на креацијата. Меѓутоа, креативниот процес може да биде и присилно покренат од свесно барање, антиципација,

зададена цел на уметникот пред самиот себеси или под влијание на важни личности и ситуации во животниот амбиент. Овој начин се разликува од претходно споменатиот бидејќи, додека во спонтаната креација, креација на т.н. „моментна инспирација“ почетната позиција е веќе во претсвесните, од Его катектирани, содржини и со тоа е олеснато натамошното одвивање на процесот со препуштање на тие содржини на Ид, во свесно започнатиот, целен, креативен процес, содржините се лоцирани во фокусот на Его. Во овој случај како неопходно се чини натамошно предвижување на овие содржини кон подрачјето на претсвесното, при што доаѓа до промена внатре во самиот Его на творецот.

На самиот почеток на процесот доаѓа до насочување на автономните апарати, пред сè, перцепцијата, кон содржини кои ги творат почетните претстави. Ваквата концентрација на Его кон интрапсихички содржини или, пак, кон одредени објекти од надворешниот свет доведува до постапно стеснување на доживувањето на сопствената личност и реалноста во целина. Со натамошното интензивирање на обземеноста на вниманието со почетните претстави и надоаѓањето на афективно сè побогатите асоцијации, како и збогатувањето на катексите на функциите кои се насочени кон нив, постапно се намалуваат инвестициите во предочувањата на телесниот и духовниот Селф, како и во функцијата на тестирање на реалноста. Со ова настануваат иницијални промени во Его кои овозможуваат пристап и навлегување во сферите на претсвесното. Почетните слики, фантазми и асоцијации, служејќи како матрици, се заменуваат со афективно сè побогати содржини кои остануваат во суштествена врска со првобитните. Тие стануваат сè послободни, флуидни и обременети со сè посилни емоции заканувајќи се да предизвикаат конфликт со делови на Его готови за судир, а кои имаат цел да го зачуваат неговиот интегритет. Креативниот процес може да остане на ова ниво, ниво на претсвесното и оттука да црпи материјал за дело.

За натамошно продлабочување неопходно е да бидат повлечени катексите на Его од подрачјата на претсвесното, по што содржините би биле катектирани само од страна

на Ид, а секундарниот процес заменет со примарен. Меѓутоа, за тоа да биде и вистински остварено, Его мора да претрпи промени, специфични за креативниот процес, како и привремена реорганизација на сопствениот систем. Имено, доаѓа до дисоцијација во самиот Его, исклучување и блокада на структури и функции кои се готови во судир со несвесните содржини и полнежи да создадат конфликти и во нивното надминување да вклучат одбранбени механизми, со цел да ги неутрализираат нивните енергетски вредности. Во спротивно, ако овој услов не биде исполнет, содржините од несвесното би биле подложени на секундарна ревизија, налик на претворањето латентни содржини на сонот во манифестни. Со тоа несвесните содржини би ги загубиле изворните облици и енергетските вредности, а процесот започнат како творечки би завршил како одбранбен, не реализирајќи се во дело. Со ваквото исклучување на функциите на Его кои се способни за конфликт и на нив придодадените одбранбени механизми, се исклучуваат и механизмите кои обезбедуваат интегритет и континуитет на секундарниот процес. Со ова содржините во подрачјето на претсвесното стануваат ослободени од катекси и подвижни, а ланецот на асоцијации кој започнал да се создава како свесно детерминиран, целен, ги добива карактеристиките на слободни асоцијации и со тоа им подлегнува на законите на примарниот процес: кондензирање, придвижување, симболизација и др. Бидејќи усогласувањето на асоцијациите со емоционалните полнежи во единствено доживување е можно да се обезбеди единствено со помош на интегративните функции на секундарниот процес, доаѓа до раздвојување на дериватите на нагоните од претстави и асоцијации, губење на врската помеѓу нив и нивното доживување станува засебно. Исчезнува и причинско-последовната, логичната поврзаност и континуитет на доживувањата кои му се нужно потребни на Его во интегрирана состојба, а просторот и времето остануваат лишени од своето значење кое го имаат во таа поврзаност.

Значи, со вака поделениот Его примат им се дава на подрачјата и функциите ослободени од конфликти, способни да му се препуштат на започнатиот синџир на асоција-



*"М" на Фриц Ланг (1931)*

ции, претстави и содржини кои навираат од сè поголеми длабочини неприкриени. Дисоцијативното обезбедување на конфликтуозните делови од Его и инстанци на Супер Его е нестабилно, флукуиращо, туѓо за самиот Его и подложно на силни притисоци за враќање во поранешна состојба на дефинирани ин-

тер и интраструктурални односи. Од неговата сила зависи и до кои длабочини креативниот процес ќе посегне по материјал за уметничко дело. Ако постои мојна конституционална готовност, предиспозиција во вид на можност за ваква реверзибилна реорганизација, како и извежбана техника на брзо

преструктурирање во уметниковата личност, добиените содржини можат да носат неочекувани вредности.

Поради исклучувањето на функциите кои ги одредуваат границите на телесното Его, предочувањата на Селф и на надворешните објекти, како и повлекување на катексите од околните предмети со згаснувањето на функцијата за тестирање на реалноста, а во текот на концентрирањето на вниманието врз интрапсихички содржини, во повремени можни пробиви на заштитниот расцеп се доживуваат феномени на деперсонализација и дереализација. Наоѓајќи се сред бурата на силни навирачки содржини на несвесното, покренати од асоцијативната низа, а одвоен од своите заштитни механизми, уметниковиот Его доживува урнувачка анксиозност, страв од дезинтеграција. Во овие мигови доаѓа до секавични обиди за враќање во границите на телесната и духовната сопственост, обид за нивно препознавање и запоседување, како и повторно запоседување на репрезентатите на објектите од надворешниот свет.

Како што биле забележувани состојби на дезинтеграција и влегување во психоза по буђењето од сон, така низ историјата бил опишувачки и психотичен атак врз започнатата работа на уметникот врз неговото дело. Се чини дека во овие случаи демонската привлечност на несвесното била причина за погрешна проценка на сопствените можности на творецот. Феноменот на стравот и анксиозноста му е добро познат на секој што се впуштил во творечки процес. Тие можат да се јават во секоја фаза на креативната постапка, а секој Его има индивидуален праг на толеранција. Доживеаниот страв над тој праг остро го прекинува натамошното одвивање на творечкиот чин, додека застрашениот Его брза да се врати во претходните, препознатливи граници, вклучувајќи ги одбранбените механизми. Ако доживеаниот страв пред сопственото несвесно достигне високи вредности, уметникот може да биде не само сопрен да го заврши започнатото дело, туку често и неспособен за извесен период да започне ново.

Понирајќи сè подлабоко, повлечен од низата претстави, делот од Его оспособен за ваков подвиг се доближува до комплексните

содржини, материјал кој е енергетски најсилно набиен. Во тие мигови процесот најчесто се прекинува под налетите на урнувачките афекти, ослободени со пробивот на асоцијациите во овие добро чувани зони. Енергијата која се ослободува од вакви депоа може да го урне бедемот околу заштитениот дел на Его и да го доведе до прагот на дезинтеграција, преплавувајќи го со силна анксиозност и мобилизирајќи заштитни реакции. Ако Его е добро обезбеден со дисоцијативниот механизам, благодарение било на наследениот потенцијал, т.е. „талент“ или „уметнички дар“, или, пак, на способноста стекната во многубројни поранешни обиди, синцирот на претстави може да допре и до уште поголеми длабочини каде што динамиката е заменета со аморфен мир. Тоа е подрачје на архетипови, архајски содржини и колективни симболи, подрачје на севремениот и сепросторниот, зона на сеопфатното. Тука незаштитениот Его би бил во опасност да се најде под дејството на несовладливо привлечната сила на слевање во сеопштост, препуштање на конечен мир и пасивност со откажување од сопствената индивидуалност и акција. Содржините од овие подрачја директно се репродуцираат во уметничко дело, не подлегнувајќи на секундарна обработка, а Его по враќањето во своите граници ги доживува како туѓи и неразбирливи.

Во текот на креативниот процес може да се јави доживување од типот на „deja vu“. Обично е поврзан со содржини кои се во наметување, кои се јавуваат и губат во мигови. Се чини дека повремениот присуство на овој феномен не се должи само на опишаните состојби на деперсонализација. Суштественото потекло го наоѓаме во додавање на претходно фракционираните афективни вредности од матичните претстави на моментно перцепираните содржини, краткотрајно спојување на познато чувство со нов објект. Ова е овозможено во вака дисоцираниот Его, а реализацијата е преку дејството на законите од примарниот процес. „Јама ву“ феноменот, ако се јави, секогаш е продукт на силно изразена дереализација, по рекатектирање на објектите од надворешниот свет со сè уште исклучена функција на тестирање на реалноста.

Претставите добиени од асоцијативната низа се прифатени од автономните функции на Его, пред сè перцепцијата, и со посредство на симболи карактеристични за одредени гранки на уметноста проицирани во уметничко дело, најчесто преку моториката. Ако на овој начин не биде реализиран, материјалот од несвесното со силата на својот енергетски потенцијал директно пробива во подрачјето на свесното и се доживува како халуцинааторна измама.

Енергетски послабо исполнетата содржина се доживува како богата фантазија, до псеудохалуцинација. Ова се случува поради заобиколување на претсвесните подрачја каде што содржините се обработуваат и неутрализираат со вклучувањето на секундарниот процес. Материјалот добиен од претсвесното и несвесното ја прави и содржината на уметничкото дело. За реализацијата до завршни форми и односи потребно е да бидат вклучени интегративните функции на Его и подрачјето на секундарна автономија, кои се отсликуваат во уметниковата вештина за обработка на делото. Со ова креативниот процес се завршува со естетски чин, кој делото го обликува во единствена целина која е огледало на личноста на уметникот. Притоа, постапките на Его се под влијание на интројектирани ставови од објекти на поранешни идентификации.

Афективните вредности, кои биле одвоени од примарните претстави и така станале мобилни, даваат енергија неопходна во реализацијата на креативниот процес. Тие ја поттикнуваат моториката, преку која најчесто доаѓа до проицирање на изворните содржини, при што го исполнуваат телесното Его на творецот, проткајувајќи се и низ психофизиолошките реакции и механизми. Квалитетот на овие реакции е во сооднос со учеството на либидинозните и агресивните инвестиции во афективните полнежи, како и со конституционално предодредените патишта за нивното празнење во сомато-висцералната сфера. Конечно отелотворувањето на афективниот потенцијал го откриваме во ритмот, бојата, силината на движењето и линијата, динамиката во делото. Интеграцијата на овие вредности со фантазмите, асоцијациите и симболите, побудени во текот на

одвивањето на креативниот процес, ја прави композицијата на уметничкото дело, со што творечкиот чин е завршен, синтетизиран во целина и производ кој ќе биде јавно прикажан. Оваа завршна целосност е единствена и неповторлива, таа претставува мозаик кој може само еднаш да се создаде. Секој обид за негова репродукција би значел и промена во тој мозаик во смисла на одземање и додавање во обем и квалитет. Покрај ваквата неповторливост, композицијата на едно уметничко дело носи во себе и неповторливост на авторовата индивидуалност, единственост на неговиот Селф во творечките мигови.

Регресијата е неминовно присутна, би рекле основен услов за одвивање на креативниот процес. Регресивните феномени се огледаат не само во привремено препуштање на законите на примарниот процес, туку и во меѓусебните односи на двата нагона, либидниот и агресивниот. Тие се дедиференцираат и слеваат во творечката постапка, реализирајќи се заеднички со различна застапеност зависно од продуцираните содржини на кои им се придодадени. Се чини дека ова е резултат на дисоцијативната состојба во Его-механизмот со чија помош Его привремено се ослободува од идентитетот, пред сè, од предочувањата на Селф, и со тоа регредира на недиференцирана релација Селф-објект. Со отстранувањето на блокадите на Его и враќањето во границите на стабилното и препознатливото настанува селективна неутрализација на дериватите од нагоните со одбранбени механизми. Бидејќи овде, во рекатексите на подрачјата на претсвесното од страна на Его, се троши голема енергија, Его се истоштува. Бранејќи се од вишокот дразби, тој мошне често го вклучува механизмот на емоционална изолација, кој може да прогредира и до привремен аутизам. Со вклучувањето на секундарниот процес е овозможено враќањето на функцијата на тестирање на реалноста во процесот на повторно запоседнување на предочувањата на објектите од надворешниот свет, враќање на причинско-последовната поврзаност и логичните редослед, како и значењето на димензиите простор и време.

По успешното враќање на Его во стабилната организација на структури и функции

доаѓа до ненадеен судир на авторовиот Селф со сопственото дело, бидејќи делото сега се доживува како објект надвор од себе, туѓ на самиот творец. Ова поттикнува силна амбивалентност во уметникот, судир помеѓу чувството на отуѓеност и сознанието за сопствена продукција. Содржината на самото дело, носејќи во себе и урнувачки полнеж од непријатни афекти, ја разгорува амбивалентноста спрема сопственото дело до максимум, вклучувајќи го при тоа и дејството на Супер Его инстанците. Его овде се наоѓа во мошне непријатна позиција спрема творбата на своите претходни напори. Во него расте сè поголема агресија насочена кон причината на вакви преиспитувања, агресија која неретко може да заврши во растоварување со деструкција. Во вакви случаи, а некои се познати и често спомнувани во биографиите на големите уметници, творецот уништувајќи го делото го уништува и резултатот на обидите за задоволување на свои симбиотски потреби, како и за стекнување самопочит, и со тоа запаѓа во депресивна состојба. Во ваква состојба е крајно загрозувана егзистенцијата на уметникот, а можноста за суицидален исход е силно присутна. Ако уметниковиот Его е способен да издржи вакви автоагресивни импулси, често провоцирани и со интрасистемски конфликт со Его-идеал, доаѓа до неутрализирање на агресиивни пулзии со одбранбени механизми и фазата завршува со прифаќање, интернализација, повторно сплотување со сопствената продукција.

Во процесот на повторна инкорпорација на сопствениот производ уметникот едновременно ја прифаќа и сопственоста над несвесните, непријатни и дотогаш отфрлувани содржини. Ова неминовно доведува до извесни промени во структурата на Его, до менување на ставовите спрема предпочувањата за сопствената личност и репрезентантите на предметите од надворешниот свет, промени во смисла на адаптацијата. Со ова се зацврстуваат поинакви интер и интрасистемски односи од претходните, се воспоставува нов начин на распределување на енергијата и неутрализација, јакнење и натамошна диференцијација на автономните функции на Его.

Во текот на одвивањето на креативниот процес, во некои моменти доаѓа до силни

либидинозни инвестиции во Селф, покрај агресивните, како и до тонизирање на моториката и претходно споменатите психофизиолошки реакции, што е проследено со побудувања на чувство на пријатност. Ова зголемување на нарцистички инвестиции со доживување на пријатни дразби на и во самиот себе, а во фаза на регресија на Его на безобјектен стадиум, е корен на потребата на уметникот за повторно понирање во сопственото несвесно. Тука треба да се бара објаснување за пасивноста, црта на личноста често споменувана во анализите на уметниците. Тоа е поткрепа во надминувањето на стравот од нови и неочекувани предизвици, остаотоци од сè уште свежи сеќавања на стравовите доживувани во поранешните обиди. Овде го наоѓаме и коренот на мазохистичката готовност на уметникот да се подложи на механизмот на принуда на повторување. Поткрепа на ваквата готовност ѝ даваат и социјалните сатисфакции во вид на прифаќање и вреднување на создадените дела со јакнење на структури на Его настанати и зацврстени во идентификационите модели. Оттука се разбирливи и потребите на уметникот кои наликуваат на експозиционистички, потребата во јавноста да се изнесат продукти на сопствената, длабока и болна интима. Често притоа, уметниковата личност е изложена со делото на привлечни садистички налети, плаќајќи ја цената на својата потреба за комуникација, самопотврдување и пронаоѓање објект од вредност во потрагата за задоволување на симбиотските потреби.

Од сето претходно кажано се наметнува сознание дека потребата за создавање е повеќеслојна, и таа се раѓа од мотиви произлезени од различни нивоа на личноста на творецот и од различни инстанци во одделни фази на творечкиот чин. Доживувајќи го дотогаш недоживеаното, осветлувајќи го дотогаш мрачното, осознавајќи го дотогаш непознатото, прифаќајќи го забранетото, сопственото, уметникот се стреми кон достигнување на сопствена целосност, слобода и автентичност. Се чини дека тоа е патот на индивидуализацијата кон цел која означува единство на личноста, цел која досега најчесто е нарекувана јаство, сепство.

ТАМАРА БУШТРЕСКА

УДК 688.75

Кинопис 11(6), с. 39-42, 1994

# ТРИ ПРИКАЗНИ ЗА М А С К И Т Е

*Маските се атрибути на играта - животна или драмска.*

**Маска** - Заштита, криење, трансформација, небитие. Може или да обединува или да идентификува, да биде или „маскираност“ или, поинаку речено, да симболизира загубеност, стопување со масата, или да претставува маскирање со цел - поистоветување со некое својство на маската, маскирање со идентификациско обележје. Божјата маска е илузија на појавниот свет, маја. Во верските претстави маските симболизираат натприродни сили, во обичните претстави ги симболизираат внатрешните карактеристики, кои надворешната личност може да ги прикрива. Животинските или птичјите маски означуваат воспоставување заедништво со животните и птиците и повторно доаѓање, воспоставување на рајската состојба, а исто така можат да ја претставуваат и инстинктивната мудрост на животните, од кои човекот може да учи, како и човековата животинска природа, со која тој мора да се соочи. Маската ја покажува и смртната вкочанетост и може да биде апотропеон. Носителот на маската се поистоветува со моќта на претставениот лик. Маските можат да симболизираат или да подарат некаква сопствена моќ.

## ПРВА ПРИКАЗНА

Приказната започнува некаде во Франција, во времето одредено како раскошна, малициозна и первертирана епоха на барокот. Место? Иако не е толку важно, сценографијата на оваа приказна им соодветсвува на скоро сите ваши претстави за раскошниот барок - луксузни салони, грандиозни летниковци, геометриски поткастрени градини и, се разбира, пренатрупани, разместени и секогаш живи спални соби.

Госпофата седи во својата легендарна спална соба и на своето мудро, (не, не би се рекло мудро, повеќе би ѝ одговарало интелегентно и пресметливо) лице го нанесува заштитниот слој.

Приказната започнува некаде во нејзиното женско битие. Госпофата која вешто го контролирала својот живот, свесна за маските кои ја опкружуваат, свесна за маската која самата одбрала да ја носи, му подлегнала на луксузот наречен љубов. Којзнае, можеби во тие мигови, вешто и долго градената структу-

ра на разумна жена се поколебала пред налетот на страста и неразумот на исконската жена. Можеби дури и посакала да ја смеји својата стара, веќе закоравена маска... Да бидат двајца, да се биде заедно... каква слатка измама. Измама на која без исклучок, во еден момент од животот, во еден момент од мислите, ѝ подлегнуваат сите.

Приказната започнува некаде во нејзиното повредено битие. Госпоѓата вложила премногу во својата маска, речиси, целиот живот, за да ја смени толку лесно со маската на евтимиот општ занес. Госпоѓата е повторно своја на своето. Суптилната маска, дебелиот слој пудра, ја враќаат во светот кој не признава лесни и занесни решенија. Госпоѓата е сама? Па, нели сме сите сами?!

Потоа настаните се одвиваат логично. Зад повторно прифатената стара маска се развива нова, скоро неочекувана сигурност. Госпоѓата го подготвува своето ремек дело - одмаздата. Одмазда во која се вложени сите магиски сили на маската, и многу повеќе, најдлабоките магиски сили на еден живот. Госпоѓата победува, пеејќи ја својата лебедова песна. Госпоѓата губи многу повеќе отколку што добила, но сепак само едно е важно - лекцијата е научена. Старата маска совршено ѝ прилега, па дури и самата почнува да се сомнева во нејзиното постоење. Па, зарем самата не ја одбрала токму таа чудна структура за да го гради по нејзин урнек својот живот, своето битие?

Госпоѓата, сепак, нема право, и многу добро го знае тоа. Ако не за друго, маската што е нејзин живот, не подразбира сентименталности од каков било вид. Најмалку од видот на блуткаво сладникавото самосожалување. Маската ја владее неа.

Ситните уметници на животот, оние што нејзината суптилна игра, воопшто, не ја разбираат, збиени, како што им прилега, еден до друг, брџаат со сигурните одбранбени механизми на масата - стравот и зависта.

Госпоѓата си дозволи уште еден луксуз - направи втора грешка. Играта е завршена, маската е истрошена и нејзиното натамошно постоење е невозможно. Потребен е одмор во пустините на сопствениот пораз....

Госпоѓата го брише своето грижливо нашминкано лице.

Приказната завршува пред огледало, но којзнае, можеби токму тука повторно почнува некоја друга приказна? Некоја нова маска?

Пустините се прекрасно место за учење.

## ВТОРА ПРИКАЗНА

Господинот се наоѓа сред карневал, во една февруарска топла ноќ, кога обично и се случуваат карневалите. Којзнае од кои причини се верува дека по ослободувањето на душите, зад маските, само во една единствена ноќ, силите на злото се провоцираат до смртно уморување и наместо нив настапуваат силите на доброто?

Господинот е опкружен со маски. Атмосфера згусната до лудило.

Господинот е сам. Се раѓа новиот живот и веројатно доаѓа пролетта. Само по некој залутан дух скита без маска, носејќи несреќа. Зашто се верува, ако не го открие својот темен дел зад маската, таа вечер силите на злото можеби нема да се изморат до смрт. Можеби ќе се заглават негде во загадените води на тој град ослободен со лудило; најраскошен и најскапан на сиот свет...

Господинот скита меѓу маскираните групи. Не носи маска. Можеби и не крие зло. Неговото лице не е заштитено зашто господинот не разбира - зарем маските нешто сокриваат?

Тој се наоѓа во потрага по својата маска? Можеби. Целиот свој живот го минал следејќи ги нејасните гласови на својот таинствен бог, распнат под неговото срце. Премногу маски на неговиот ациски пат. Премногу лица со или без име, премногу тела и знаци...

Неговата казна е потрагата. Само кога би знаел што бара. Господинот се раѓа одново и се бара себеси во светот на маските, и можеби неговата душа е веќе многу, многу уморна од бесконечните допири... Господинот, сепак, патува. Целиот живот го поминал под едно лице, премногу гласови чул за себе, премногу соншта се испреплетени со неговата стварност за да може да знае кој е.

Понекогаш се чувствува како автомат. Неговата душа е заробен бог во телото на ав-



*КАЗАНОВА на Федерико Фелини, 1976*

томатот околу кој се шири улава и распусна слава.

Господинот нема време да запре, ниту да продолжи, тој нема време ни да умре.

Цел живот под едно лице, под едно тело - нели е маска и тоа? Можеби некаде во почетокот и самиот тој ја стркалал лавината на сопствената слава, но сите својства што му се припишуваат и што ќе му бидат припишани, градат од него раскошна, разблудна и невозможна катедрала.

Господинот сака само малку - да заборава сè. Себеси? Да заспие... Но нема време. Распусниот бог во неговата душа не му дава мир. Господинот патува не знаејќи веќе за ништо. Заборава, не верува во крај... Завршува, играјќи со автомат. Завршува ли?

### ТРЕТА ПРИКАЗНА

Човекот е несигурно битие. Му треба заштита во светот на демони и богови, му треба заштита пред сопственото лице. Еднаш се погледнал во мазната површина на водата, но не се знае дали навистина се вљубил. Едно е сигурно - се маѓепсал себеси.

Од таа инфантилна страст не може многу да се роди, а сепак како незгрижено дете човекот посегнал по ликот во водата... и од тој магиски однос се родила вечната потрага - некои ја викаат уметност.

Човекот е единствено битие кое е во состојба да дава и да бара смисла. Затоа пос-

тојат маските. Има ли некој што ги познава маските? Има ли некој што живее со нив во симбиоза?

Можеби е студено и очајно да се истражуваат маските до болка, до последната можна граница. Можеби е ужасно да се види дека конечно зад нив нема никаква смисла, или е толку непоимлив што создава сериозни проблеми на кривката човечка душа.

Можеби е ужасно, но тоа го знаат само оние што биле таму, што го посетиле конечниот - бесконечен центар и крај.

Глумецот се буди и заспива, ги носи во себе сите маски, сите трагични лица на овој свет. Неговата сопствена болка е неважна. Глумецот трагичар е надземска фигура. Тој патува под земја. По сите можни скриени делови на душите што постојат во трагичните маски.

Глумецот не се буди и не заспива. Секогаш во себе ги носи своите маски. Проклет зашто сакал да ги види центарот и крајот на светот. Тој е во центарот, тој е на крајот. Дали се загубил или заспал? Тргнал на патување свесен за цената што ја плаќа, но не го знаел крајот.

Сепак замајан меѓу маските - мршојадци на неговата душа, успеал да го насети крајот. Слатката надмоќ над обичниот свет.

Глумецот трагичар, метаморфозно битие, во центарот на светот, сонува без да заспие меѓу маски и души...

Се загубил, влегувајќи во центарот на светот. Загубил сè!

МАЈКЛ НАЈМАН

УДК 78.071.1(410):[791.43:78(047.53)

Кинопис 11 (6), с. 43-52, 1994

## ФИЛМСКАТА МУЗИКА ИМА СВОЈА ЧУДНА ЛОГИКА, А ТОА Е ЛОГИКАТА НА ФИЛМСКИОТ ТВОРЕЦ

Мајкл Најман е име што на нашата филмска публика ѝ стана познато преку филмовите на англискиот режисер Питер Грина-веј, особено по успехот на филмот „Готвачот, крадецот, неговата жена и нејзиниот љубов-ник“.

Роден е во Лондон, 1944 година. Студира на Кралската музичка академија и Кралскиот колеџ во Лондон, каде што дипломира во 1960 год. Од 1964 до 1976 година, молчи како композитор, одбивајќи да ѝ се приклучи на тогаш доминантната современа школа на Булез и Штокхаузен, но затоа, пак, многу е плоден како писател за и околу музиката. Тој е заслужен за воведувањето на терминот „минимализам“ во музиката. За време на овој период често настапува со разни групи и музичари, како Стив Рајх или „The Flying Lizzards“. Автор е на книгата „Експериментална музика - Џон Кејџ и понатаму“ (1974). Откако повторно му се враќа на компонирањето, речиси, редовно соработува во сите филмови на Питер Гринавеј, автор е на балетска музика и музика за разни ТВ емисии (меѓу другото тој беше еден од шесте композитори на кои Би-Би-Си им нарача емисии со специјално компонирана музика по повод јубилејот од 200-годишнината од смртта на Моцарт). Од неодамна се јавува и како композитор на филмска музика за други режисери.

За соработката со Гринавеј и со други режисери, Мајкл Најман одржа две предавања минатата година, од први до петнаесетти септември, во Кажимирж Долни, Полска, во рамките на семинарот за филмска музика. Текстот во продолжение се состои од извадоци од овие две предавања.

### ЗА ПОЧЕТОЦИТЕ КАКО КОМПОЗИТОР НА ФИЛМСКА МУЗИКА И ЗА СОРАБОТКАТА СО РЕЖИСЕРОТ ПИТЕР ГРИНАВЕЈ

Кога повторно почнав да пишувам музика во 1976-77 година, по пауза од 12 години, веќе бев релативно стар, бев во раните триесетти години. На некој начин ги немав

проблемите што други млади композитори ги имаат со тоа како да почнат. Од некоја причина едноставно почнав и речиси во истиот момент станав Мајкл Најман - композиторот. За 16 години музиката се измени, се разви, но почетната позиција што јас ја зазедов како композитор беше сосема упорна, така што тоа е нешто што се случуваше независно од филмовите на Питер Гринавеј. Се случи

така да го познавам Гринавеј во тоа време и тој да ја сака мојата музика. Му се допаѓаа и оние области каде што се среќаваа нашите интереси, каде што моите процеси беа од ист вид како и неговите процеси. Се согласувавме во врска со толку многу работни методи, така што се чинеше најлогично да работиме заедно. Како прво, му се допаѓаше звукот на мојата музика, како второ му се допаѓаше начинот на кој што таа музика беше структурирана, а како трето, мене ми одговараше што тој ѝ овозможуваше на мојата музика да има сопствен глас, да не биде нешто скриено зад дијалозите, нешто употребено како заднина. Станува збор за такво создавање филмови во кои музиката е охрабрена да има сопствена автономија. Токму поради тоа, за мене работата со Питер Гринавеј беше прекрасно искуство и можност да се развивам како композитор.

#### ЗА НАЧИНОТ НА РАБОТА СО ПИТЕР ГРИНАВЕЈ

Генералниот начин на работа со човек како Питер Гринавеј (а тоа е главно мојот начин на работа со мнозината режисери и кореографи) е јас да создадам доста голем резервоар од материјали кои на некој начин произлегуваат од дискусиите, од моето општо чувство за филмот или пак од многу специфичната работа со специфични музички материјали. Потоа му го свирам тоа на режисерот кој ја презема одговорноста да направи некој вид генерална почетна селекција за тоа која музика ќе биде најпогодна за одредени сцени. Ова на некој начин ја трга одговорноста од мене, а од друга страна, му дава поголема одговорност на режисерот, бидејќи тој многу подобро од мене знае што треба да изрази филмот, знае повеќе за целата атмосфера на филмот. Ова е една предност кога се пишува музиката пред да биде снимен филмот, особено затоа што во овој случај режисерот е тој што ја следи музиката. Питер Гринавеј е школуван како монтажер, и нему како и на сите монтажери, додека монтираат, му е потребна некоја надворешна логика, надворешно средство што нема да ја создаде монтажата, ама ќе влијае врз „тајминг-от“ и на можноста да се поврзат кадри кои без

музика немаат никаква логика. Се разбира, ваквиот начин на работа не успева со сите режисери и филмови, но јас на некој начин имам многу среќа со Гринавеј.

... На почетокот на работниот процес јас имам целосна слобода и контрола, не сум прекинуван од режисерот, тој ми ги дава неговите општи инструкции и јас се однесувам само како композитор. Она што се случува потоа, а тоа е нешто што бескрајно се повторува во мојот однос со Гринавеј, е следново: јас ја снимам музиката и му ја давам нему. Бидејќи за повеќето режисери е многу тешко да си ја замислат музиката дури и кога ја свирите на пијано, работата со нив е многу апроксимативна. Морате да кажете: „Ова што сега го слушате е пијано, а ова ќе биде саксофон“. Музиката станува жива за режисерот дури откако е снимена и тогаш таа почнува да се однесува како едно сосема поинакво животно. Она што било многу контролирано, прецизно, монохроматско, одеднаш станува многу динамично, она што сум го свирел како главна мелодија, некогаш и некако се губи во преостанатата музичка информација. Така, инструментацијата и аранжманот оставаат сосема поинаков впечаток врз режисерот од оној што го имал кога сум ја свирел музиката на пијано.

Режисерот станува публика, реагира на музиката повеќе емотивно отколку интелектуално и тие реакции често го водат кон решенија што се во спротивност со решенијата што сме ги договориле на почетокот.

А од друга страна, режисерите многу лесно се „закачуваат“ за одредено парче музика што им се допаѓа толку многу што потоа сакаат да го употребат, исклучувајќи ги сите други верзии на тоа парче, и тука јас најмногу и постојано се расправам со режисерите, особено со Гринавеј. Тоа е делумно и моја вина, бидејќи пишувам музика што е толку привлечна за режисерот и се чини дека може да има многу различни улоги во филмот, така што тие (режисерите) сакаат да ја употребуваат постојано и речиси бесконечно.

Режисерите често бараат од композиторот да обезбеди некој вид работна лента, груб пример за тоа како на крајот ќе изгледа музиката, можеби понекогаш и снимка на синтисајзер. Процесот на монтирање на еден

филм е току репетитивен што тие се навикнуваат на сите детали од грубата снимка, на сиот несовершен и ужасен звук произведен од ужасни вештачки инструменти, и кога тие инструменти во студиото ќе ги замените со голем гудачки оркестар, сосема често тие ќе ви речат: „Каде е оној прекрасен синтисајзерски звук?“ Тоа е ситуација во која не можете да победите. Јас никогаш не правам работна снимка. Сум го правел тоа во минатото, особено кога работев на реклами за ТВ. Првата реклама што сум ја направил, ја направив како демо на КАСИОТОН, јас го имав првиот КАСИОТОН во Англија, беше донесен од Њујорк, беше многу глупаво парче музика со многу глупав звук. Му ја дадов на режисерот, а потоа потрошив многу време да ја снимам новата, вистинската верзија, но тој на крајот рече: „Жал ми е, повеќе ми се допаѓа претходната“.

### **ЗА „ДОГОВОРОТ НА ЦРТАЧОТ“ (П.Гринавеј), ПО ПРЕТХОДНО ОДРЖАНАТА ПРОЕКЦИЈА НА ОВОЈ ФИЛМ НА СЕМИНАРОТ**

„Договорот на цртачот“ го немам видно можеби веќе осум години. Иако личеше како да се гледам повторно со познат пријател, како да се враќам во позната околина, овој филм, сепак, имаше одредени изненадувања за мене. Би сакал да ви го свртам вниманието на еден момент зашто мислам дека од тој момент може да се дознае многу за особениот и чудниот начин на кој што сум работел како филмски композитор, а бидејќи работам на особен начин со особен режисер, тоа е веројатно лош пример за сите други.

Има еден момент, пред самиот крај на филмот, кога цртежите што се некој вид предмет и концепт на филмот, се ставени во оган и изгорени. Горењето на оганот е придружено од специјален музички ефект. Ако некој го гледа овој филм, вклучувајќи ме и мене, заклучокот би бил дека режисерот го направил филмот, му го покажал на композиторот и му рекол: „На ова место сакам музика како илустрација на огнот“. Но всушност се работи за нешто сосема спротивно. Овој бриљантен ефект беше создаден сосема случајно. Ако некој ми побараше да ја илус-

трирам оваа посебна секвенца од слики, прво, се сомневам дека, воопшто, би го направил тоа, а и да морав да го направам, се сомневам дека ќе го илустрирав толку успешно како што тоа беше направено во филмот. Еве како дојдовме до овој посебен ефект:

Дејствието на филмот се одвива во доцниот седумнаесетти век и единствениот договор меѓу режисерот и мене уште пред да започне снимањето на филмот беше дека музиката на некој начин ќе биде поврзана со музиката на доцниот седумнаесетти век.

Во 1976 година, кога повторно му се вратив на компонирањето, напишав една композиција во која за модел зедев шеснаесет такта од „Дон Џовани“ од Моцарт. Поентата во врска со оваа композиција е што таа за Питер Гринавеј ја претставуваше идејата дека може да се направи уметничко дело што истовремено е во два века. Музиката на Моцарт сè уште беше препознатлива како таква, но беше очигледно дека третманот им припаѓа на седумдесеттите години на нашиот век (личеше повеќе на некој вид рок-ен-рол пијано свирење). Така, на некој чуден начин, ова претставуваше своевидна концептуална заднина за Гринавеј, што му овозможуваше да го наслика својот филм во доцниот седумнаесетти век, од една страна, а од друга, да се занимава со концепти на доцниот дваесетти век, да се занимава со сопственоста, со политиката и сл. На тој начин, идејата дека музиката треба да биде директно заснована врз доцниот 17 век, беше предлог што јас го дадов пет години пред тоа, со онаа композиција на Моцарт.

Откако заврши средбата со Гринавеј јас му кажав дека музиката за филмот ќе биде директно базирана врз музика од Хенри Персл. Штом си замина тој, јас почнав да барам во мојата музичка библиотека. Најдов една партитура од Персл и набрзина ја разгледав за да најдам парче музика што би ме интересирало како композитор и што би било подложно на моите композиторски третмани. Најдов едно такво парче и го развив во десет или дванаесетминутно парче музика во кое што има цели серии тотално независни музички решенија што немаат никаква врска со филмот. Му ја дадов оваа музика на режисерот, а тој во меѓувреме го снимаше филмот,

така што постоеше процес на сè поголемо приближување на овие два некако независни уметнички феномена. Тој знаеше дека пет минути пред крајот на филмот, има оган, ја слушна мојата музика и сосема случајно откри дека постои таа прекрасна музика како илустрација за огнот содржана во секвенцата од дванаесет минути, што кога повторно ја видов сношти, бев навистина некако вцашен колку соодветна беше оваа музичка слика, а сепак, тоа беше нешто што во прв ред, воопшто, и не беше замислено како музичка слика, туку беше сосема независно функционирање на мојата музичка структура.

Значи, системот со Гринавеј е да почнеме од договор, во врска со музичката структура. Кога почнав да ја пишувам музиката за овој филм, воопшто, го немав прочитано сценариото, така што работев делумно според општото чувство за тоа како ќе изгледа филмот. Во тој момент немав никаква информација за содржината на филмот, никакви показатели за драмата, за раскажувачкиот дел од сижето.

Почетната точка на нашиот договор беше многу едноставна. Цртачот добива нарачка да направи дванаесет цртежа. Гринавеј реши секој цртеж да има своја музика, и ова на некој начин беше метод да се идентифицираат времето и местото, како за гледачот така и за кој и да е друг што работи на филмот. На некој начин, тоа е уште еден апстрактен предлог што нема никаква врска со филмот, нема врска со она што обично се очекува од филмската музика во филмот. Во општиот контекст на филмска музика, се очекува филмската музика да го репродуцира она што се гледа на платното, да додаде чувство онаму каде што го нема, да додаде атмосфера, да го турне филмот напред кога тој не оди напред. Музиката на некој начин има позитивна улога, но исто така има и негативна улога. Има врска со многу нешта што ги прави самиот филм, или со нешта што му недостигаат на филмот. Значи, ние се согласивме за план што на некој начин немаше врска со филмот како готов производ, туку повеќе како некој вид концептуален план. Вториот план е дека секој цртеж е направен во различно време од денот, во идеален свет, а идеален свет е филм што трае 3-4 часа, значи

во идеален свет филмскиот творец би ја прикажал постапната еволуција на секој од овие цртежи. Тоа беше идејата што мене ми беше претставена. Цртачот поминува шест дена, правјеќи еден цртеж, во одредено време на одредено место, па така јас го зедев тој структурален модел како средство за генерирање на мојата музика. Искористив многу едноставна аналогича, а таа е дека цртежот почнува со празен лист и по шест дена завршува со многу детали внесени во него. Моето претставување на цртачкиот процес би бил музички еквивалент на оваа многу едноставна идеја за постапно додавање визуелни информации. Решив да почнам и јас не само од шест парчиња музика од Персл, туку од шест подлоги, од шест басови линии, што Персл сам ги употребил како варијациони форми. Мислам на шаќони, пасаќањи, такви нешта. Зна-чи, теоретски, почнувањето од празен лист беше претставено со басовата линија, а понатаму се јавуваа различни степени на довршеност или недовршеност, што, би рекол, многу директно ги претставуваа различните степени на довршеност на цртежите. Се разбира, ова е сосема вештачки, бидејќи може да се заврши слика или цртеж, но ваква музика е бескрајно променлива, штом се почне со додавање на нивоата.

Пред малку кажав дека првиот пат кога јас и режисерот разговаравме, зборувавме за многу идеална, идеализирана ситуација. Да го напишеше сценариото така, филмот ќе требаше да трае четири часа. За време на тие четири часа ќе можеше да се види целиот детален растеж и развој на дванаесетте цртежи, но еден од проблемите со кинематографските остварувања е што во игра влегуваат многу комерцијални моменти, а тие се поврзани не само со количеството пари вложени во филмот, туку и со одредени очекувања во врска со должината на филмот за тој да може да се продава во јавноста. Така, овој филм беше скратен на 90 минути. Сите идеалистички, систематски и експериментални идеи за правење временски заснован филм во кој наративното време во филмот е, всушност, поделено и спротивставено на друга нарација, онаа на создавањето на цртежите, целата таа идеалистичка шема мораше да се отфрли, бидејќи филмот мора



*ПИЈАНО на Џејн Кемпион, 1993*

да се повинува на барањата на конвенционалното филмско време, како и, во извесна смисла, на наративните барања, барањата на чистото и просто раскажување на приказната.

Заднината е дека ова е прво кинематографско остварување на Гринавеј, иако не беше негов прв филм. Тоа беше првиот филм што беше наменет за главната кинопублика, и на тој начин прв филм што беше дел од кинокултурата. Филмовите што ги работевме претходно, Гринавеј и јас, беа нешто што би го нарекле експериментални филмови, што траеја од 10 минути до три часа, што имаа свое сопствено наративно време, што не

мораа да подлежат на барањата на дистрибутерите или критичарите. Формата што Гринавеј најмногу ја сакаше беше филмот како список, како речник, филмот како акумулација на приказни. Поради тоа и во почетокот „Договорот на цртачот“ на еден начин гледа напред кон наративните филмови, а на друг гледа назад кон филм составен од стотици приказни. Мислам дека заднината на ваквиот вид филмско творештво доаѓа од полето на музиката, од еден термин што го напиша Џон Кејџ и го нарече „конечност“. Тој дал една лекција што се состоела од одреден број приказни и искуства, нешта што луѓето му ги кажувале, и целата структура на овој

перформанс била поделена во едноминутни сегменти. Така, секоја приказна требало да биде кажана во тој простор од една минута, без разлика дали имала само неколку збора или, пак, многу информации содржани во неа. Но, настрана од тоа, формата на пиесата била акумулација од сите приказни. Мислам дека ова дело има сè силно влијание врз Гринавеј.

„Договорот на цртачот“ се обидува истовремено да претставува два различни филма. Се обидува да биде експериментален филм, обидувајќи се колку што е тоа можно да ги елаборира неговите структурални делови, а од друга страна, во тие структурални делови е сместено нешто што не е присутно во ниеден претходен филм на Гринавеј, а тоа е меѓусебното влијание на личностите. Така, според мене, она што се случува музички во средината на филмот е многу незадоволувачко, бидејќи режисерот ги претстави шесте парчиња музика за шесте цртежи и потоа, многу бргу, мораше да направи своевиден синопсис на другите шест цртежи, без да се покаже онаа прекрасна меѓуигра меѓу она што е нацртано и она што е видено и сета неочекувана информација што влегува во филмската игра, преведена и транспонирана на планот на слика. Така, наместо да ги користи шесте парчиња музика што ги напишав, филмот помалку или повеќе ја повторува музиката што ја напишав за првиот дел од филмот. Тој прекрасен систем во кој секоја локација е идентификувана со одредено парче музика, целосно исчезнува и она што се јавува е нешто што е добро, но и лошо со мојата музика, а тоа е репетицијата на нешто што веќе самото по себе е репетиција. Во тој момент секоја идеја дека јас како композитор можам да имам квазисимфониска контрола врз „саундтрак“-от и како последица на тоа врз филмот, исчезнува. Од еднаш во филмот има период кога воопшто нема музика, а причината за тоа е што, во музички термини, филмот има експозиција (ако зборуваме за сонатна форма) и во средината има развоен дел во кој треба да разбереме што е причината за овие цртежи. Музиката исчезнува додека сета драма и меѓуигра на филмот се случува и ова на некој начин е многу добар пример за бескорисноста на недостигот од

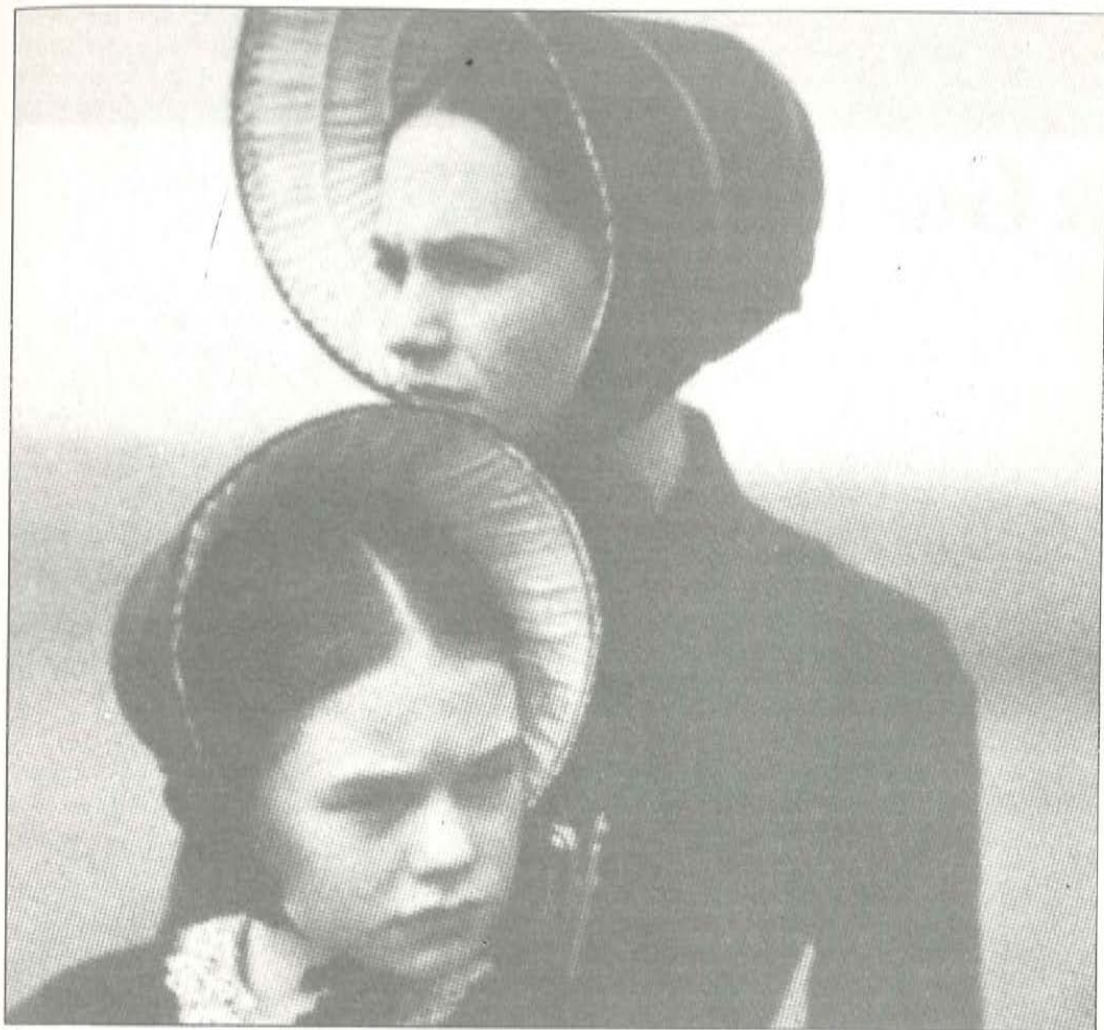
бескорисност и диспонибилитет на музиката во филмот. Оној прекрасен систем во кој ќе има едноставна верзија, потоа малку покомплицирана, и на крајот полна симфониска верзија што се слуша на крајот, при завршувањето на цртежот, целиот труд што го вложив за да го создадам тој вештачки музички предмет, што многу специфично и директно се однесува на процесот на создавање на цртежот, е целосно негиран.

Ако работите онака како што работам јас, ако ја пишувам музиката без да го видите филмот, не можете да сфатите за што, всушност, говори филмот. Така, јас најчесто пишувам филмска музика, за филм за кој знам нешто за средината во која се одигрува дејствието, знам што прават личностите, но се додека филмот не е завршен не можете да ги откриете крајните вредности што ќе ги претставува тој филм. Чувствувам дека постои сурово разидување меѓу она што сум мислел дека го правам и она што го гледам, всушност, потоа на платното.

Па сепак, повеќе сакам да ја имам можноста за целосна контрола на самиот почеток на работниот процес, а потоа да ја изгубам, отколку да работам на оној другиот начин, откако филмот е завршен да морам да обезбедам специфични видови материјали за специфични секвенци, што ќе траат одредено време, каде што музиката има специфична функција.

### ЗА ФИЛМОТ „ДАВЕЊЕ ПО БРОЕВИ“

Овој филм веќе беше во фаза на завршување, кога јас почнав да ја пишувам партитурата, така што ова е единствениот случај со Гринавеј, кога морав да напишам музика на филм што веќе постоеше и објавата се согласивме дека филмот и музиката не се согласуваат баш најдобро, бидејќи во овој случај на Гринавеј му недостигаше едно нешто додека го монтираше филмот-дозвола да го задржи кадарот подолго време отколку што би требало кога би бил без музика. Во овој случај тој ја немаше таа дозвола и тоа на некој начин докажа дека нашиот нормален метод на работа, кога музиката се работи пред филмот, а потоа филмот реагира на таа



*ПИЈАНО на Џејн Кемпион, 1993*

музика, е всушност најдобриот начин на работа (барем за нас!).

**ЗА ФИЛМОТ  
„СОПРУГОТ НА ФРИЗЕРКАТА“  
НА  
ПАТРИС ЛЕКОНТ**

Работата на музиката за овој филм е сосема поинаква од онаа работа за филмовите на Гринавеј. Во овој случај јас играв улога на вешт композитор со одредена задача, што мислам дека ја завршив сосема добро, иако навистина не чувствувам дека со таа музика го користам мојот сопствен глас.

Начинот на кој што работи Патрис Лекоонт е токму спротивниот од начинот на Гринавеј. Филмот е завршен и режисерот точно знае каде треба да има музика, и каква треба да биде таа, а тоа е очигледно нешто што Гринавеј не го знае кога ќе го заврши филмот. Барањата на режисерот се толку прецизни што тој, всушност, користи друга музика како водич за композиторот. Во овој случај тој го користеше Брамс, Дворжак и Шопен, и јас мислам дека тоа беше многу соодветно. Тоа од една страна ви ја олеснува работата, ви кажува каква музика треба да напишете, но понекогаш е многу тешко да се замени таа музика или, пак, да се направи уште поубава.

така што не ја сфаќам смислата на пишувањето ваква музика. Тоа е случај кога пишувањето филмска музика станува стилска вежба.

### ЗА ФИЛМОТ „ПИЈАНО“ НА ЏЕЈН КЕМПИОН

Мошне е интересно што кога луѓето дискутираат за музиката на овој филм, опишуваат музички свет што многу се разликува од оној во филмовите на Гринавеј. Обично велат дека повеќе не ја пишувам музиката на Гринавеј. Мојот одговор на тоа е дека, всушност, музиката на Гринавеј е музиката на Мајкл Најман што поради особениот начин на работа си најде отворен простор во овие филмови.

Кога почнав да ја пишувам музиката за овој филм, тој, сè уште, не беше снимен, морав да ја напишам прво музиката за пијано, бидејќи Холи Хантер, глумицата што ја толкува главната улога, всушност самата го свира пијаното, така што мораше да ја свира целата музика на самото место, што може да се забележи и од филмот. Главната задача беше да се напише музика што би му припаѓала на времето околу 1850-1860 година. Јас доборо ја познавам романтичната музика за пијано и изгледаше дека е многу лесно да се направи такво нешто, но всушност тоа е најтешката партитура што сум ја напишал, бидејќи од една страна не сакав да пишувам пастиш, а од друга беше очигледно дека музиката што ја пишував за Гринавеј ќе беше сосема несоодветна. Потрошив многу време на студирање на романтична музика за пијано, притоа обидувајќи се да ја натерам таа музика некако да ми проговори, но ништо не се случи. Тогаш почнав да правам портрет на таа жена во моите мисли. Таа е нема и музиката што ја свира на пијаното е јазик со кој ги изразува своите чувства.

Токму поради тоа, музиката што таа требаше да ја свира требаше да биде нејзина лична музика. Јас на некој начин требаше да се ставам во позиција да компонирам репертоар што би го компонирала таа жена, со сето нејзино особено потекло. Откако ми дојде таа инспирација, ми беше многу полесно. Стана јасно дека, бидејќи таа потекнува од Шкотска, ќе биде најлогично нејзината музика да

ја засновам на музиката што таа ја слушала околу себе, а тоа би биле шкотски популарни и фолклорни песни. Така, две парчиња од оваа музика се, всушност, аранжмани, верзии на две шкотски песни што ги пронајдов.

На некој начин, работата на музиката за овој филм беше токму спротивната од онаа за Гринавеј. Кога се работи со Гринавеј, човек не мора да мисли на карактеризација на личностите, на тоа од каде доаѓаат тие личности, човек само треба да ја напише музиката, да му ја фрли на режисерот и потоа тој да ја употреби онака како што сака. Во овој филм се работеше за очигледно многу почувствителен портрет на таа жена како индивидуа, но исто така и на културата на која што ѝ припаѓа. Музиката мораше да биде напишана така што главната глумица да може самата да ја отсвири, па тоа беше уште едно ограничување за мене. Покрај тоа, таа требаше да чувствува дека музиката навистина извира од неа, за преку музиката да може да го портретира ликот што го толкуваше. Холи Хантер ми испрати касета со музика што самата ја свиреше. Сите бавни, чувствителни пиеси што ги свиреше, ги свиреше со голема страст. Изгледаше логично дека музиката што јас би можел да ја напишам, а таа би можела да ја отсвири, беше бавна, страствена и интензивна музика. Ете тоа се факторите што го диктираа стилот на партитурата. Престанатата музика ја напишав откако беше снимен филмот. Тоа е оркестарска музика од која најголемиот дел е заснован врз музиката за пијано.

.... Мислам дека овој филм ги има истите проблеми што ги има и „Готвачот, крадецот, неговата жена и нејзиниот љубовник“. Тоа е дека јас пишувам музика што толку многу ѝ се допаѓа на режисерката што сакаше да ја користи постојано, исто како што и Гринавеј користи едно парче постојано. Но необичното со оваа музика е тоа што, без да се направат големи измени, можеби едноставно свирејќи ја малку побргу или малку побавно, се чини дека е во можност да се прилагоди на голема разновидност од сцени...

.... Мислам дека некако созреав, пишувајќи ја музиката за овој филм. Начинот на кој работеше Гринавеј ми овозможуваше да бидам многу неодговорен и незрел дури и на



*ПИЈАНО на Џејн Кемпион, 1993*

оваа возраст, бидејќи кај Гринавеј, финесата за она што го изразува музиката всушност и не е важно, додека во овој филм многу е лесно да се напише погрешна музика, што сосема ќе го уништи сензибилитетот на филмот.

### **ЗА ТРЕТМАНОТ НА НАСИЛСТВОТО ВО ФИЛМОВИТЕ НА ГРИНАВЕЈ И ВО ФИЛМОТ „ПИЈАНО“**

Мислам дека она што го видов повторно гледајќи ги „Готвачот, крадецот....“ и „Договорот на цртачот“, е всушност едно многу опасно дело во поглед на третманот на човечките суштества, како и во поглед на начинот на кој ликовите се манипулирани од режисерот за да се манипулираат еден со друг, при што е присутна и оваа моја доста невина музика што исто така е манипулирана од режисерот на истиот начин како и ликовите...

... Од друга страна, насилството во „Пијано“ е многу позастрашувачко, едноставно, затоа што произлегува од емоционална ситуација, а не е само формална репрезентација, како кај Гринавеј, каде што насилството е своевиден концептуален запис....

### **ЗА ВРЕДНОСТИТЕ НА ФИЛМСКАТА МУЗИКА, ВООПШТО**

Како композитор на филмска музика јас имам една карактеристика што е истовремено и моја предност и мој недостаток, а тоа е дека мојата музика е веднаш препознатлива. Во поголемиот дел холивудски филмски музички партитури, многу е тешко да се одреди дали музиката е од Џон Вилијамс, Џери Голдсмит или Марк Ишам. Мојата позиција е интересна затоа што јас сум композитор што одвреме-навреме пишува и филмска музика, додека професионалните филмски композитори мошне ретко пишуваат концертна музика.....

...Јас само го видеоизменувам она што обично го правам до одреден степен. Особената вредност на холивудските композитори е тоа што тие се навистина способни да направат што и да е. Но од друга страна поради тоа пак не можете да погодите кој е композиторот. Оние филмски композитори што ме интересираат мене се композитори што имаат препознатлив музички јазик, а тоа се Енио Мориконе, Нино Рота и слични на нив.

...Кај сите филмски партитури што сум ги напишал постои некој вид паралелна стварност; постои реалноста на музиката што ја слушате во филмот, што си има своја особена и понекогаш чудна логика, а тоа е впрочем логиката на филмскиот творец, и истовремено со тоа постои „саундтрак албум“ што ја претставува музиката онака како што е таа напишана, онака како што е снимена и понекогаш е сосема забавно да се споредат овие две. Понекогаш, кога сум депримиран, се прашувам која е, воопшто, вредноста на пишувањето филмска музика. Ако човек се сфати сериозно како композитор, се прашувам зошто, воопшто, се мачиме да се вовлечеме во пишувањето филмска музика. Дури и во ваква ситуација, во која изгледа дека јас се наоѓам во идеалната ситуација да пишувам музика што си има една своја генерална логика, во која индивидуалните музички парчиња можат да бидат развиени онака како што јас сакам, на крајот се судирате со нешто во кое вашата работа постојано ѝ се прилагодува на друг вид реалност. Постои некој вид вечна борба меѓу свеста за независната вредност на музиката и свеста дека сте постојано во служба на нечија друга визија. Навистина зависи од тоа како го сфаќате придонесот на музиката во филмот....

Кажимирж Долни, 6 и 7 септември, 1993

подготви: Јана Андреевска

Благоја Куновски

УДК 792.097:791.43(497.17)(049.3)

Кинопис 11 (6), с. 53-62, 1994

# ДОМАШНИ ВИДЕО И ТВ ДОСТРЕЛИ (за „Кокино“ и „Subway“)

## ART LIFE SURVIVAL ИЛИ ПРОШЕТКА НА ART-ФАНТОМОТ

КОКИНО, продукција МРТВ, 1993 година  
автори: Александар Станковски,  
Златко Трајковски и Драган Абјаник

Ars Gratia Artis-познат латински слоган за благодарноста упатена од уметноста за уметноста или од уметноста до уметникот и обратно, трајна вистина за која, во многу нешта, во времињава во кои живееме, времиња на нарушени критериуми и девалвиран морал, а особено во затеченоста во која се наоѓаат уметникот и уметноста-мора да се бара нова, модифицирана формула во одбрана на достоинството и добреста на уметникот и уметноста како иманентни духовни вредности на цивилизацијата. Авторите на видеоарт проектот КОКИНО во првиот слој на изразно-кинестетската, видеоартовска структура, нè наведуваат таа модификација да ја бараме во кованицата: видеоартот му благодарни на филмот, попрецизно, на искуствата на андерграунд-филмот од неговите најдобри, би рекле, класични времиња со максималните дострели на американскиот андерграунд од 50-ите, 60-ите и 70-ите, низ делата

на Маја Де-рен, Кенет Ејнџер, Стен Брекиц, браќата Мекас, Ван Дер Бик, Грегори Маркопулос, Џек Смајт до Енди Ворхол и други. Поинаку кажано, свесни дека помладиот електронски израз видеоартот не може да побегне од своите корени сврзани за филмскиот андерграунд, а притоа не дозволувајќи медиумска автархичност која во крајноста на ларпурлартизмот би довела до самодеструкција, авторите видеоарт изразот медиумски го облагоудуваат, напојувајќи се, свесно или несвесно, од ненадминливите сокови на андерграундот. И покрај тоа што видеоартот има свој живот и генеза, авторите на проектот КОКИНО, во дослук со некои европски и светски искуства, побарале засилување токму од филмскиот андерграунд израз, поточно, со видео техниките средства успешно го следат постарото филмско искуство, кое го облагоудува нивниот видеоизраз. Затоа тие и си го обезбедуваат алибито за таквата синтеза, во посуровото, за денешната реалност, „посварливо“ антиутописко транскрибирање на позицијата на уметникот и неговото творење, како неизбежна животна и планетарно-цивилизациона составка. Затоа, централната личност на КОКИНО со идентичното име (во интер-

претација на еден од авторите Златко Трајковски, во самопозицијата на актер-уметник, а всушност за внатрешната историја уметник-фантом, уметник-вампир, егзорцист) ќе рече: „Животот е бура (би додал-порој, блуеж) од измет, а уметноста е чадор што штити од тоа"! А на тоа, како нова инкарнација, се надврзува логиката на новоизведениот слоган: Art-Life-Survival, што ќе рече: уметност-живот-преживување, опстанок.

Испреплетувајќи се со филмскиот андерграунд (што пак не е изневерување на автентичниот видеоарт израз, туку, веќе рековме, негово облагородување и збогатување) проектот КОКИНО покажува дека уметниците, неговите творци, не можејќи повеќе да најдат медиумско задоволување во артифициелноста и изразната лимитираност на видеоартот (кој медиумска полност и чистота обезбедува во пократки параметри на времетраење, во формата на етиди или спот-артовска визуелна нарација) - туку, свесни за околината што ги опкружува, животот во сета интегралност-тие бараат модус вивенди, изразна коегзистенција т.е. патишта за SURVIVAL. Оттаму нивниот проект ја одредува и авторската, уметничката позиција на опсерватори, кои во сплетот и спрегата видеофилм, преку кодирање, цитати, алузии, полит-сатира, прават своевиден портрет за Скопје и за Македонија, инспирирани и поттикнати од сегашните мигови на живеење. Затоа, централната, насловната личност Кокино, во самата синкопирана историја, во комбинацијата на македонско-англиски монолози (готово или автентично применети) во сегментот за дрогата и парите како генератори на цивилизациската автодеструкција, индиректно прозвучува и како „арт-дилер" во својство на уметник-фантом-анти-Диоген, но и уметник-„егзорцист". На социјален план, исто така, ефектно ќе биде импрегнирана и документа-ристичката секвенца за социјалниот скопски слам, еден од многуте, автоматски, како инкарнација за сите други светски сламови (снимен од кучешка, ниска позиција во некој амбиент на Шутка или слично). Во паралелниот политички сегмент на видеофилмската наративна опсервација, со свесната интонација на сатиричното и црнохуморното-авторите, корените на планетарно цив-

илизациската деструкција во текот на XX-от век, ги бараат во фашизмот и комунизмот, во нивното тотали-таристичко равенство. Така, во скечот со кафезот во кој е чуван Фашизмот, во организираното бегство со помош на анархистот-Кокино, по „заробеништвото" од 50 години, Фашизмот бега и одново се наоѓа на „слобода", за тоа, во отворената алузија, да е во дослук со неговите сегашни, пансвестски неофашистички пројави. Во тој сегмент од историјата, авторите на КОКИНО ги користат автентичните филмски-документаристички снимки со Хитлер, Мусолини или Садам Хусеин, чие „завивање" во тонскиот slow motion, најсоодветно ја одразува суштината на фашистичкиот феномен, а од познатиот репертоар на Хитлеровите мисли, во неговиот говорнички параноиден транс, е издвоено кажувањето на Хитлер за тоа што го инспирирало да го започне својот воен данс-макабр во фашистичкиот погром: „...тоа не биле интелектуалците (би додале уметниците и другите припадници на духовноста и мисловноста), туку селаните и работниците" (доказ за модифицираната примена на Лениновиот социјализам во Хитлеровите намери на национал-социјализмот). Од друга страна, во конотирањето на Македонија како „безимената земја", авторите на КОКИНО ќе уфрлуваат полит-хумор од дневно анегдотски тип, но со задржано ниво во изразноста и како илустрација на реченото, какви што се, на пример: маскенбалската тајна вечера, шлагерите и нивното сценско видеодизајнирање во костимирани скечеви од Балканските соседи, до она завршното како сарказам за безимената земја која, футуристички-проречено, некаде кон средината на XXI-от век, би добила име, но тогаш и цивилизацијата и планетава би станале безимени. Притоа, не помалку функционални се и пансвестски конотираните анегдоти во секвенцата на „оживувањето" на Фантомот-уметник Кокино, кој, кревајќи се вампирски од погребниот сандак, ќе рече дека Соса-Cola го излечила, му го спасила животот, за веднаш потоа да ја проба новата Соса-еликсир (всушност алузија, низ играта на зборовите, за Соса-инот). На тоа се надврзува и анегдотиката т.е. пародирањето на историското, односно квази-историското во „философскиот"



*КОКИНО, МРТВ, 1993*

дијалог меѓу Аристотел и Платон или фраерскиот блиц-дијалог во средбата меѓу панкерот Кокино и Аристотел во врска со неговиот (Аристотеловиот) договор со Филип Македонски да го учи неговиот син Александар. Препознатливи флоскули со актуелна, саркастична евокација. На глобално цивилизациски план, авторите на **КОКИНО**, во делот од своите пораки-опсервации, ќе ги потенцираат двете најголеми животни трагедии: првата-да се добие она што се барало и втората-тоа да не се добие (со заедничкото значење на проклетството и предизвикувањето на судбина-та). Во режиската структура, авторите на КОКИНО Станковски, Трајковски и Абјаниќ, својата изведена арто-кратија изразно ја преплетуваат, варирајќи ги, како што самите ќе подвлечат, манифестантно: искуствата на фантастичниот реализам, на поп-артот, нео-дадаизмот и постомодеризмот. Преку тоа соодветно ја градат апокалиптичната атмосфера во рушењето на визуелниот техницизам и шематизам, а покрај користењето на готови спотови, применета анимација и кадар-видео-инсталација (сликата-рамка-екран од која сè почнува и во која пак сè се враќа), авторите на КОКИНО, продолжено око и рака имаат во видео-снимателството на Лаки Панчетовиќ и филмски користената монтажа на Секуловски и Јовановски. Музичката кулиса и андерграунд нумерите дишат со визуелната нарација во култната заемност меѓу музиката и сликата чија осмоза предизвикува нови рефлексивни бранувања. А за крај, парафразирајќи ја жаргонската идеја за насловот на проектот КОКИНО, во нешто Како-Кино или Како во Кино и самата премиерна промотивна сeанса во кинематографскиот амбиент на киносалата, во, која со посредство на видео-бимот едно видеоарт-дело е доближено до нивото на постарата-седма уметност, беше воедно функционалната симболика за остварената синтеза меѓу видеоартот и филмскиот андерграунд и тоа дури и во стандардното времетраење на видеопроектот КОКИНО од 90-ина минути, како целовечерен параметар за поамбициозно уметничко кажување и истражување, со чувството дека не само во оваа, туку и во други слични пригоди, едно вакво дело може да го најде своето прикажувачко живеење во киносалата и нејзиниот голем

екран, со нему својствениот ефект, покрај она што значеше и првичната медиумска намена и автохтоност за прикажување на малиот ТВ екран. Репризното доживување секако беше медиумски различно, во киносалата првично како да победуваше сугестијата за андерграунд филмот, а на ТВ екранот, природно, видеоартот. Па сепак, како да беше однапред симптоматично што премиерата на проектот КОКИНО беше изведена во киносалата, со сугестијата дека филмот е бесмртен и на кој видеоартот, ако ја сака својата виталност и перспектива, ќе мора да смета како на помудар и постар изразен "брат".

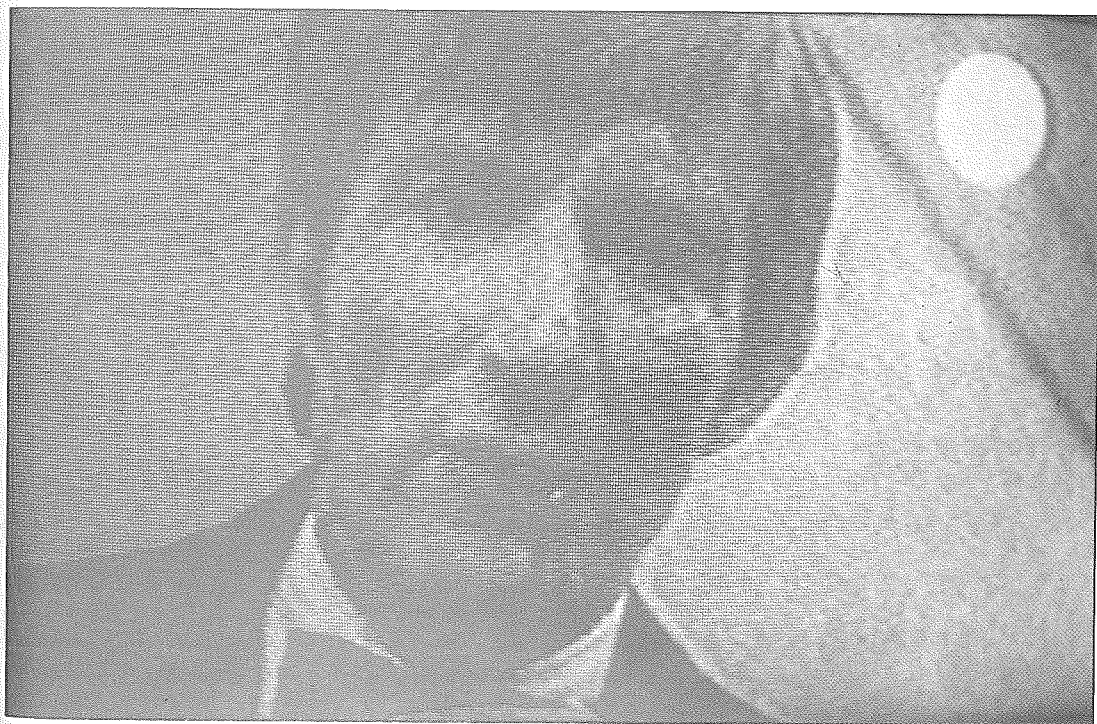
### **МЕДИУМСКАТА „МИРИЗБА“ НА МУЗИЧКИОТ СЕРИЈАЛ „SUBWAY“**

*SUBWAY, продукција A1 Телевизија, 1993/94*  
*автори: Драган Абјаниќ, Александар Поповски, Игор Иванов-Изи и Бранд Ферро*

Доминацијата на англо-американската аудиовизуелна т.е музичко-телевизиско-филмска продукција во светот во последнава деценија е евидентен факт. Сателитски поврзаната светска телевизиска мрежа сè поинтензивно и понеизбежно ги претвора во стварност Мак Луановите предвидувања за земјата-планета како глобално комуникациско „село“. Американската аудиовизуелна империја која го „контролира“ планетарниот комуникациски систем на најфлагрантен начин се илустрира со податокот дека од севкупната годишна продукција само за развиената Европа се пласира медиумско-комуникациски извоз од околу 70 %, од што дури ни водечките јазично-културни средини како оние на Французите, Германците, Италијанците или Шпанците не можат да се одбранат од тој хиперпродукциски наплив, а што останува за помалите народи и држави или неразвиените од третиот свет на Африка, Азија и Латинска Америка, останува само по себе јасно. Во таквите координати појавата на MTV (Musical Television) со својата апсолутна доминација во скоро секое телевизиско катче на земјината топка, избори таква медиумска популарност што за огромниот дел од тинејџерската и општо младата слушателско-гледачка публика стана насушна потреба и своевидна „духов-



*КОКИНО, МРТВ, 1993*



*SUBWAY, A1 ТВ, 1993/94*

на" храна. Динамиката на технолошкиот развој до совршеност во музичко-спотовската продукција прави MTV од својата лондонска база да пласира нон-стоп спотовски нумери на главно англо-американски бендови од најразновиден вид, во дијапазонот на музичките трендови: од стандардната диско-поп, рок-џез, рап, фанк, нео-панк и техно до онаа од алтернативниот рок на т.н. независна продукција. Со други зборови, хиперпродукција и хиперпонува на музички спотови чие создавање во англо-американските спотовски „лаборатории“ овозможува високи креативни стандарди кои музичките спотови на MTV ги издигнаа до степенот на култна, нова, аудио-визуелна култура, што ќе рече, создавањето спотови за продукцијата на MTV во прв ред, без исклучок и на другите сродни ТВ продукции, се претвори во специфичен музички ТВ-жанр во кој, во стандардното траење од 3 минути, специјализираните тимови на спот-мејкерите кондензирано ги применуваат сите можни, веќе измислени, изразни средства и технолошко-компјутерски знаења. Според тоа, она што го нуди MTV е со недостижни високи стандарди и критериуми и секој обид да се копираат или парираат нејзините спотови е однапред хендикепирана желба да се истрае во силната конкуренција, па оттаму за ТВ-куките и нивните канали низ светот, стана во-обичаена практиката помирливо и сервилно-епигонски да се презема готовата продукција на гигантската специјализирана MTV која автоматски стана центар кој ги диктира правилата на медиумската игра и разонода. Сè што другите прават надвор од MTV е или буквално преземање на нејзината нон-стоп програма, или користење на спотови кои се уфрлаат во локалните специјализирани ТВ-музички емисии кои со тоа се збогатуваат.

### **ДОБРИОТ ПОТЕГ НА A1-TV И ПОЈАВАТА НА "SUBWAY"**

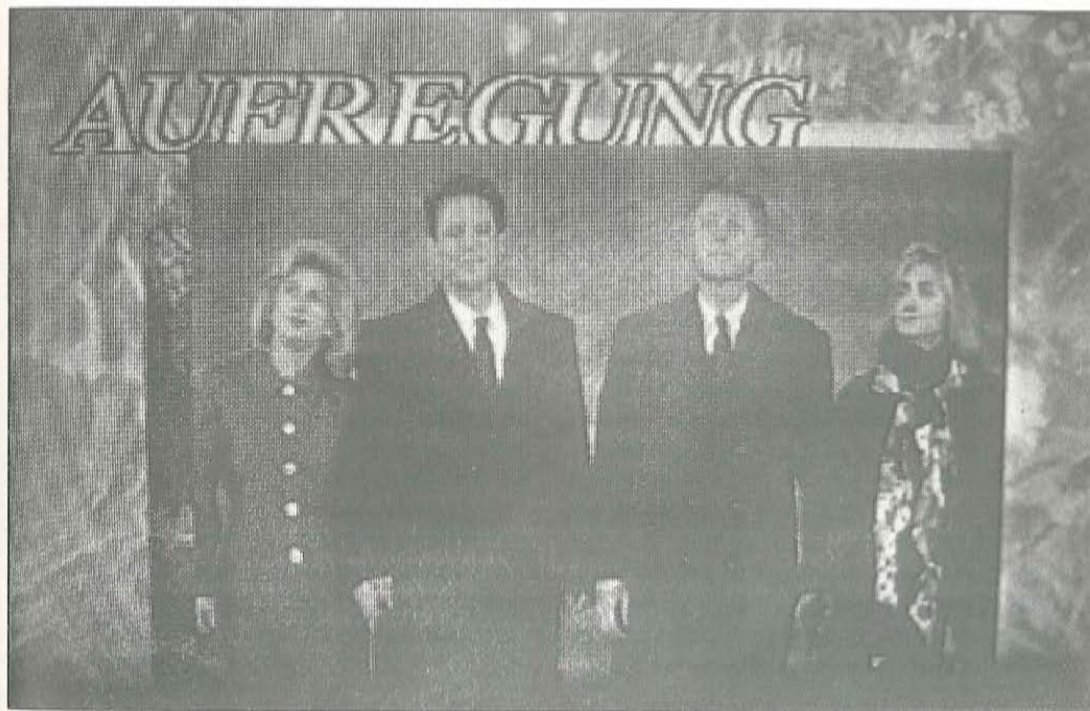
Уште со самото конституирање на новата независна ТВ-кука A1, нејзините програмски осмислувачи не можеа да освојат подобар медиумски поен од тоа на група млади видеасти со веќе проверена видеофилмска и општа култура да им дадат шанса да имаат свое програмско катче, замислено според

стандардната формула: програма од млади за младите гледачи, што во изминатиот период од нешто повеќе од една година, во заедницата спрега на творци-консументи, како локална ТВ-медиумска оригиналност, го инкарнира музичко-видео-спотовскиот серијал SUBWAY.

Во трансферот при комплетирање на списокот на соработниците, четворицата автори на SUBWAY беа ангажирани како веќе доволно искусни момчиња кои своите медиумски и професионални знаења ги стекнуваа во различен статус: Александар Поповски и Бранд Ферро, како проверен авторски тандем, веќе зад себе имаа завидна филмско-аматерска актива, оставајќи неколку забележителни киноаматерски остварувања кои ја најавија нивната професионална проверка и во заедничкото создавање на една од трите стории на дебитантскиот кинематографски омнибус „Светло Сиво“. Ферро претходно се калеше и низ соработката со MPTV од чии редови, пак, Драган Абјаниќ за A1 беше ангажиран како веќе зрел видеаист за кого нема тајни во видеоизразот. Впрочем Абјаниќ беше и еден од тројцата автори на видеофилмот KOKIHO од кој во првите SUBWAY изданија беа уфрлувани инсерти што не беше ништо необично зашто во суштина станува збор за сроден видеоракопис и сензибилитет, конечно Абјаниќ и си го користеше правото како коавтор на „Кокино“ да потсетува на ова свое остварување кое беше комплетен уметничко-медиумски резултат. Четвртиот коавтор на SUBWAY Игор Иванов-Изи, пред да премине во A1, своите први медиумски искуства ги направи на програмата на Македонското Радио во специјализираната младинско-музичка 103-ка и своето музичко познавање на англо-американската алтернативна рок-сцена, како и нескриениот новинарско-водителски нерв, само како апсолвирано искуство, ги доразви како автор-водител на ТВ-видео серијалот SUBWAY. Со таквото искуство и медиумско предзнаење, на овие момчиња не им преостануваше ништо друго освен да измислат една популарна ТВ-емисија по урнекот на спомнатата MTV од чија понуда (а доминатно од специјализираната емисија посветена на англо-американската рок-алтернатива: „120 минути“) во сво-

јот концепт доминатно ќе позајмуваат готови спотови со рок-групи кои одговараат на нивниот визуелно-музички сензибилитет, но, сепак, приоѓајќи со своја селекција од преголемата понуда на MTV. А за да не останат само голи, рутински преземувачи и позајмувачи на готовите спотови, авторите на SUBWAY го осмислуваат и она што е нивна креација која збогатена со избраните спот-умери ја прави целината на нивниот серијал. Од водителски аспект, при што таа задача му паѓа само на Игор Иванов-Изи, тие не го преземаат статичното водителско однесување на неколкуте водители на MTV, кои главно стојат во студиото и ѝ се „обраќаат“ на камерата, со повремени разигрувања за сето тоа да не биде толку конвенционално-туку, во водителскиот дел на Изи, тој, во подоминатна раздвиженост дури и кога е седнат во неконвенционална поза или ситуација, го применува стилот на „партнер“ кој, обраќајќи ѝ се на камерата, која пак е постојано на рамото на снимателот и во исто така подоминатно движење, како да „разговара“ со својата пуб-

лика. Односот, значи, меѓу водителот Изи и камерата е индиректно дија-лошки, што го подразбира постојаното движење, при што реализаторите Абјаниќ и Ферро водат сметка не само за кинестетичкото, туку, пред сè, и за фотографското компонирање на кадарот и секвенцата, со посебно внимание на оформувањето карактеристична видеодокументаристичка црно-бела гама во која само се потенцирани некои бои (на цвет, дел од сценографијата, очилата на водителот и слично). Таа раздвиженост на водителот и камерата која го следи е доследно спроведена како во ентериерите, така и во екстериерите. Вториот оригинален пристап во водителскиот дел на Изи е во она што тој го говори и како го говори. Главно тоа е имиџ на еден млад водител кој најавува и „пушта“ спотови по свој избор, спотовите, како што веќе реков, се од MTV, но тие сепак му се гарнир за пласирање на некои свои погледи, тој е едноставно гласноговорникот од името на другите коавтори кои се негови истомисленици и кои со SUBWAY создаваат круг на привр-



SUBWAY, A1 TB, 1993/94

заници со сличен, не само музичко-спотовски сензибилитет, како еден вид „братство по музика“, туку и поглед на свет и критичка опсервација на појавите и најчесто аномалиите во нашето поднебје и нивниот животен круг. Со други зборови, односот на Изи како водител не е без став, без свое сфаќање на нештата, напротив, бидејќи својот свет во кој живее, а тоа се Скопје и Македонија денес и евентуално утре, сака да ги види во поинаква светлина, па најчесто неговиот водителски однос спрема камерата, што ќе рече, спрема своите гледачи-истомисленици, е ироничен, со специфичен бап-хумор, со неизбежниот скопски жаргон со кој говорат не само неговите генерациски врсници, туку и постарите, меѓу кои SUBWAY со право си стекна не мал број симпатизери (вклучувајќи ја и мојата маленкост, па оттаму и мојата инспирација да ѝ го посветам овој текст на групата творци на SUBWAY). Водителот Изи не би бил она што е и не би бил водител на неконвенционалната по израз ТВ-видео емисија, ако и самиот според природата и генерациската припадност не би бил ле-жерен, што би се рекло COOL, спортски облечен, со темни очила во помал кружен формат, со капче на главата, со хозен-трегери и обврзно со фармерки и понекогаш ранец на грбот кога е на терен, во својата почеста „сафари“-мисија, кога ги посетува познатите скопски сламови (а ла Шутка или Колонија Идризово или некоја перифериска Џармушовски избрана дупка од меана со егзотичните имиња: „Велчево меанче“, „Ел Дорадо“ и слични). Во говорот на Изи и неговиот „асистент“ (дечко-то - Томи Дучевски - кој се појавува за да уфрли уште по некоја локална зафрканција на наши тековни животни теми, кои со самото тоа што се такви какви што се, доволно е малку да бидат извртени) воопшто не е тешко да се препознае за која појава, каква политичка глупост или личност од парламентарниот живот, се однесува исфрлената иронија и потсмев. Изи така и ги одбира своите соговорници, некои за да му послужат како потврда на иронијата, други да ги афирмира во нивното авторско-музичко значење (се разбира млади талентирани дечки од нашето поднебје) што е доказ дека Изи не сака а priori да негира сè и сешто. Тој всушност во договорот со другите коавтори,

прави избор што ќе стави на потсмев, а што ќе подвлече како вредност, при што таквите случаи се малку за жал, негативностите доминираат, но и тоа е во духот на тоа да се биде колку што е можно пообјективен, за да се покаже конечно и зад што конкретно или индиректно стојат самите автори. Структурата на секоја SUBWAY емисија т.е. нејзината содржина главно се состои од спотовските нумери преземени од MTV, што Изи ги најавува по сегментот што е авторски подготвен од него и неговите колеги, така што водителот на почетокот, а потоа и во текот на емисијата најавува дека: SUBWAY е емисија за високоинтелектуална музика (при што се чувствува амбивалентното значење на така изговорената дефиниција, од аспект на елитистичката претенциозност на други за музичките родови или културата воопшто, тогаш зошто рок-музиката што ја сакаат и слушаат младите, а што по избор на Изи и неговите френдови ја популаризираат преземено од MTV, да не биде исто толку интелектуална, со својевидна филозофија присутна во текстовите, како и сето друго од животниот спектар). Оригиналните филмски сегменти се избирани или „ловени“ во стилот на синема-верите, мириса на изворен документаризам, најчесто се, како што реков, во амбиенти на социјален слам. Така, на пример, некаде во Шутка водителот е обиколен од група Цигани кому му се обраќаат (се разбира по негова инструкција) како на „другарот Изи“, од кои едниот, држејќи го микрофонот во улога на Изи ќе рече: „Од сите кои живеат во Македонија: Македонци-каури, Турци, Шиптари-ние Циганите сме најмногу за братство-единство - ние сме за Браќа и Единци!“. Слична документаристичка ситуација е доловена во Колонија Идризово каде што меѓу две спот-нумери Изи, во својство на репортер (што е исто така пародија на етаблираното, рутинско ТВ-новинарство) разговара со граѓаните кои му се жалат дека ги „труе“ смрдеата од расипаната канализација, а Изи пак иронично се надоврзува со прашањето: - Дали некој од градските фактори или од Владата презел нешто за тоа, што само по себе ја има критичката намера. Како средство за директно иронизирање или уште поточно бап-зафркавање за и околу музиката и животот, воопшто, а како одраз

на продолжувачката дневно-политичка ба-  
нализација на инаку суштинските животни  
феномени и проблеми, водителот Изи ги ко-  
ристи и измислените т.е. темпираните  
откачени интервјуа со откачен соговорник, за  
што најтипичен пример е интервјуто со Рам-  
бо-Амадеус. Тие обајцата водат во студиото  
„смртно сериозен интелектуален разговор“  
кој нема никаква врска со интелектуалното и  
со сериозното, при што Рамбо Амадеус ја  
откривасвојта „животна филозофија“ на  
рокер-поет чиј најголем, антологиски дострел  
во неговата поезија, која ќе го стави рамо до  
рамо со Десанка Максимовиќ, е песничката  
или сонгот: „Марш у пизду материну“, што тој  
потоа „длабоко интелектуално“ го елабори-  
ра, додавајќи дека во неговиот инаку мо-  
нотон живот кој се состоел во „стани-појаду-  
вај-ручај-вечерај-па пак легни си“, решил да  
внесе малку живот со тоа што започнал да  
пушта нокти, кои, кога ќе пораснеле, „ги  
шишал“. Еден тотално тенденциозен, свесно  
анархоиден дијалог меѓу Изи и Рамбо Ама-  
деус, за на крајот да биде пуштен спотот на  
неговиот истоимен бенд „Инспектор Нагиб“  
(го игра, „главом и брадом“, самиот Рамбо  
Амадеус) и сè се исцрпува со таа крајна  
откаченост во која не е тешко да се препоз-  
нае дека низ формулата на зафркавање со  
сè и сешто, на удар се многу нешта кои инаку  
во животните канони и демагогија се пласи-  
раат како примерни, а кои се всушност намет-  
ната неправда. Момчето-артист кого веќе го  
нареков „асистентот“ на Изи е исто така ка-  
тализатор на иронизирачко-потсмешливиот  
водителски стил, кој час ќе се појави во уло-  
гата на министер за култура, ветувајќи им на  
гласачите дека ако го изберат повторно ќе им  
ги симне ѕвездите од небо, а друг пат, па-  
родирајќи го тогаш актуелниот и потоа  
сменет најмлад министер Антони Пешев  
(поточно фрлајќи иронија на негова сметка  
како што тоа претходно ќе го направи и Изи  
во „интервјуто“ - најавувајќи го својот гостин  
како Антонио Пешиќ-наречен Рамбо Ама-  
деус). „Асистентот“ на Изи во друга пригода,  
ставајќи се во улога и на квази-музички  
критичар, а пак со основната намера да ста-  
ви на потсмев некого или нешто, ќе рече  
дека, воопшто, не може да сфати која е раз-  
ликата меѓу музика со хит-рефрени и музика

со фолк-рефрени и дека не може така да го  
зафркава некој си Тони (пак зезање на смет-  
ка на экс-министерот), продолжувајќи дека  
многу ја сакал групата „Меморија“ (иронија се  
разбира) но дека на ИНТЕР-ФЕСТ имало и  
подобри. Во друга скеч-нумера, „асистентот“-  
артист се заборава „трескајќи“ и  
„озборувајќи“, на што, во кадарот влегува  
„шефот“ Изи кој го брка од кадарот  
„непослушниот“ соработник.

Во делот на споменатото визуелно об-  
ликување и фотографско пакување на сери-  
јата снимателот посебно внимание им обрну-  
ва на секвенците што ги снима, што се вели,  
од рака. Таков ефект на сугестивна секвенца  
има онаа снимена во минатото лето (како  
движење низ суво жито) чиј „воен“ дух е  
постигнат со користење на архивски снимки  
од војната во Виетнам во двојна експозиција.  
Изи ја „брише“ таа илузија обраќајќи се кон  
камерата, а алудирајќи на сушата: „Летото го  
направи своето“. Рез-ја најавува нумерата  
„20-th Century“, потоа пак продолжува движе-  
ње на камерата низ сувото жито, а во двојна  
експозиција одат снимки од некакви  
танцовачи и пораѓање на некоја жена.  
Повеќето од споменатите примери на  
автентично снимени и режирани ситуации се  
поместени во постојаната рубрика со сугес-  
тивниот наслов SMELLS LIKE SUBWAY, што  
го одредува авторскиот однос одново во ам-  
бивалентната сфатеност на таквото етети-  
рање. Тоа дека нешто „мириса како SUBWAY“  
може во преден план да се однесува на ста-  
вот и пристапот на авторите кон појавите кои  
ги покажуваат, критикуваат или исмеваат, а  
на вториот план тоа може да извира од  
етимолошкото-урбано значење на терминот  
SUBWAY, што се однесува на сообраќајните  
градски подземни пасажи, а во преносна  
смисла тоа име на емисијата или тој „мирис“ а  
ла SUBWAY е метафора за своевидниот UN-  
DERGROUND-однос и поглед во смисла: она  
што не го покажуваат и за што не говорат дру-  
гите медиуми-за тоа говори SUBWAY и него-  
вите неконвенционални автори.

За да се потврди тој однос, тој став, таа  
„миризба“ на SUBWAY, имено, дека авторите  
не ставаат на критичко-ироничен удар сè и  
дека својот избор, својот афирмативен SUB-  
WAY - предзнак, како TRADE MARK им го

обез-бедуваат на личностите и појавите (најчесто меѓу младите музички уметници или медиумски авангардно задоени луѓе) кои ја заслужуваат поддршката на SUBWAY, го земаме примерот со емисијата која доминатно му беше посветена (да не речам му беше нагости) на битолскиот неконвенционален рок-клуб FLUXUS во чија сценографија, во знакот на крстот на рускиот авангардист Малевич, водителот Изи водеше разговор со двајцата млади сопственици на клубот: Љупчо и Биби, кои ги изнесуваа своите интенции и цели за постоењето на клубот. Слично пледоаје за двајца млади македонски автори-музичари беше и разговорот под „отворено небо“ (на некоја ливада, покриени со чадор за сонце) што Изи го водеше со некогашните рокери во групите „Мизар“ и „Анастасија“: Златко Ориѓански и Горан Трајковски кои во својата најнова музичарска фаза му се посветиле на музичирањето со македонски музички фолклорни инструменти (кавалот и гајдата) за да се „одлепат“ од рок-доминацијата и зависноста од англо-американската музика и да внесат, за Европа и светот, нешто оригинално и самобитно од нашата музичка култура. Во своите видеопасажи авторите на SUBWAY посебно водат сметка за изборот и користењето на архивските филмски материјали, кои често се во функција или во контекст на она што се зборува или што се сака да се сугерира, исто како што самите музички спотови, позајмени од MTV, се во дослук со размислувањата на Изи и неговите френдови. Во таа смисла имиџот на серијалот SUBWAY е збогатен и со рубриката со иронично позајмениот наслов од еден наш домашен филм ИСПРАВИ СЕ ДЕЛФИНА, а со цел, во контрапунктно сфатеното „полнење“ на оваа рубрика со квалитетна филмска музика од познати светски филмски хитови, да се одреди и дегутантноста од слабо компонираната филмска музика за исто така слаб домашен филм. Рубриката ИСПРАВИ СЕ ДЕЛФИНА во повеќе наврати е исполнувана со ефектни музичко-филмски спотови од продукцијата на MTV

како оние од филмот DISCOVERY 1492, со музиката на Вангелис или од филмот на Дејвид Линч BLUE VELVET со нумерата (како позајмен глас во ОФФ), што ја исполнува Рој Орбисон. Од друга страна, позајмените гег-нумери, за визуелно да ги потенцираат духот и „миризбата“ на SUBWAY, прикажуваат „музичирање“ со отворање и затворање на патенти од фармерки, удирање на тип со глава во клавијатура или пак се уфрлуваат архивски секвенци од смртта и погребот на Тито, илустрирање на некогашниот и сегашен фашизам и милитаризам (портрети на Хитлер, Мусолини, Садам Хусеин, но и на Милошевиќ и Караџиќ), а од домашниот терен: сцени со просјаци, исповед на некој тинејџер во скопски „кафич“ за тоа како се „издувуваат“ младите скопјани (алузија на дрогата и „дуфките“ што ги пушат) или пак посета на „Велчевото меанче“ и разговорот на Изи со скопскиот „Нигр“ музичар Феруз Мустафов, а од страната на поддршка на некоја културна иницијатива на младите скопјани е и најавата-рекламата за тогаш пилот-бројот на младинскиот рок-музичко-филмски, неконвенционален магазин TPOTOAP. Во користењето, поточно изборот, на готовите музички-спотови од MTV, Изи и другарите се многу прецизни и пробирливи, пуштаат не секаква музика, не секаков бенд, не секаков спот, како што веќе реков, сето тоа мора да е нешто зад кое што тие музички и видеаестички стојат, за да им биде во функција. И не е импровизација кога Изи ќе го најави спотот од групата VELVET UNDERGROUND за која смета дека е во тој миг најдобра на светот или кога ќе се определи за SONIC YOUTH и нивниот спот со нумерата DIRTY 100%. Со не помало внимание и задоволство се следи натаму изборот на спот-хитот PETS на бендот PORNO FOR PYROS или тотално откаченото пеење во прво лице од спот-нумерата MY NAME IS MUD на групата PRIMUS или кога IGGY POP ќе ја пее WILD AMERICA.

Таквиот авторски концепт и израз прavi сето тоа да звучи и да се гледа во стилот: SMELLS LIKE „SUBWAY“.

РОБЕРТ ЈАНКУЛОСКИ

УДК 77.(497.17-21)(049.3)  
Кинопис 11 (6), с. 63-66, 1994

# О Д С Т А Р И Т Е А Л Б У М И

## ДЕЛ ОД ПРЕДВОЕНАТА АМАТЕРСКА ФОТОГРАФИЈА ВО ПРИЛЕП

*„Оние старите (фотографии), изложени на вообичаените болести на хартиените предмети, исчезнуваат, стануваат вредни, па се купуваат и продаваат ..... се лепат во албуми, се урамуваат ... музеите ги изложуваат, издавачите ги собираат.....”*

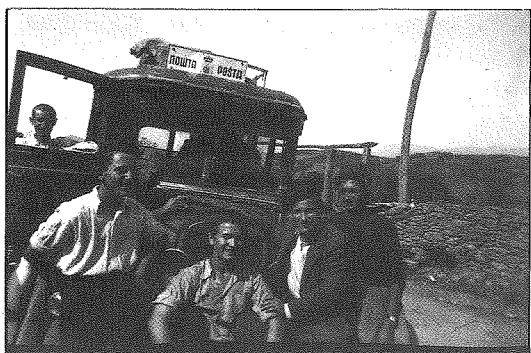
Сузан Сонтаг

Од овие зборови, што ги има напишано С.Сонтаг во своите есеи, кај нас, за старите фотографии важи само тоа дека тие полека исчезнуваат. Во најдобар случај се лепат во албуми додека на нивно место не дојдат други.

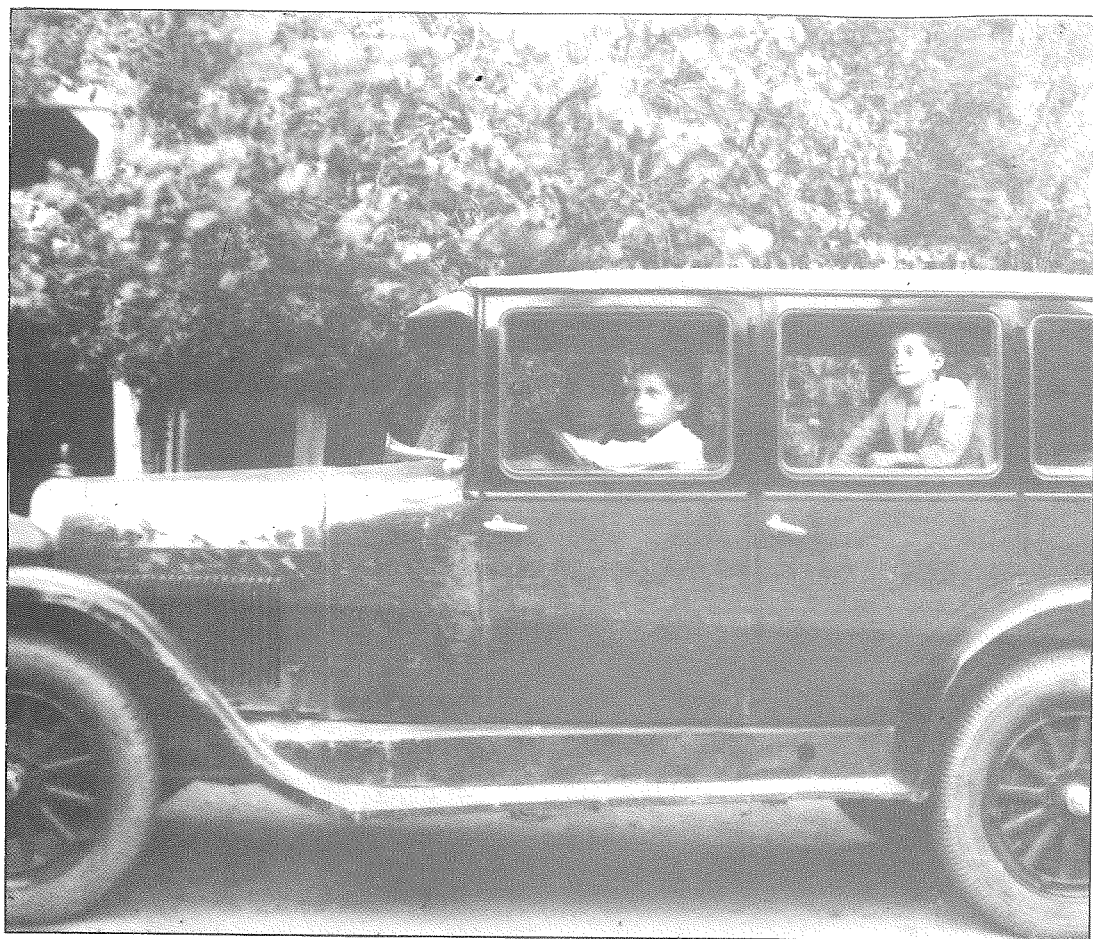
Во семејните албуми се чуваат фотографии што сведочат за личности од фамилијата и за настани што ним им се случиле. Кристијан Болтански прави еден експеримент со фотографиите од семејниот албум на еден свој пријател. Имено, сакал да го реконструира нивниот живот врз основа на тие фотографии, тој, што дотогаш немал никаква информација за нив. Откако го направил тоа увидел дека тие фотографии му даваат многу малку информации за тоа семејство и скоро сите фотографии би можеле да бидат од неговиот албум. Премногу го потсетувале на сопствените спомени и помислил дека сите



БОРИС ЖЕЖОСКИ, „Продавач на  
ѓевреци”, 1939



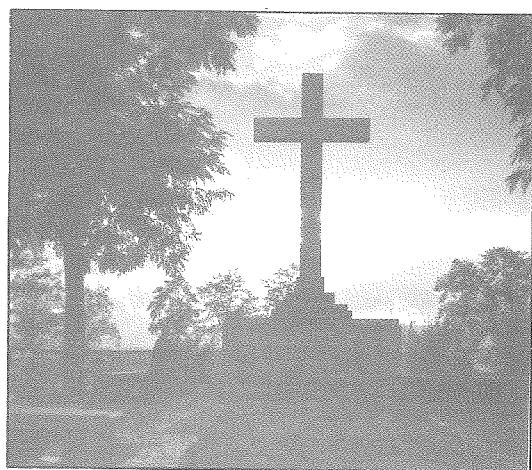
БОРИС ЖЕЖОСКИ, „Пред автобус”, 1940



**МИЛАН ЖЕЖОСКИ, „Портрет на синовите во автомобил“, 1929/30**

ние имаме еден ист албум со фотографии што сведочат за настани што им се случуваат на сите нас. Понекогаш и во овие албуми се наоѓаат фотографии што зборуваат сами за себе, носат и други информации покрај основните, кој е на фотографијата, каде е снимена таа фотографија и сл. Се надевам дека фотографиите на овие страници се едни од нив. Пронајдени се во албумите на две прилепски семејства во кои фотографијата зазема посебно место. Едното е семејството на Илија Миноски, син на Кирил Миноски (познат на читателите на „Кинопис“), а другото е семејството на Борис Жежоски кој се јавува како автор на некои фотографии.

КИРИЛ МИНОСКИ, сликар, педагог, киноаматер, фотограф, артист. Оние што не го познаваат неговото творештво може да доб-



**КИРИЛ МИНОСКИ, „Германски воени гробишта“, 1939**



**БЛАГОЈА ЖЕЖОСКИ, „Дете со круша“, 1929**



**КИРИЛ МИНОСКИ, „Врзување на снопе во село Слечче“, 1939**

ијат претстава за човек-дилетант. Еден човек да се занимава со толку многу работи? Но, кога ќе се погледаат неговите остварувања, се гледа дека на сите им приоѓал доста сериозно. Пред сè, тој бил човек кој многу истражувал и сакал да биде пред другите. Слободно може да кажеме дека сликарството му била главна преокупација (професија), а фотографијата хоби што ќе го следи цел живот.

Бев пријатно изненаден кога ги гледав неговите фотографии, бидејќи во секоја од нив е присутна однапред смислена идеја, експеримент изведен повеќе или помалку вешто. Но од сите блика едноставност, чистина и искреност, што е карактеристично за аматерската фотографија. Постои проблем околу тоа колку од тие фотографии навистина се негови, ако одиме по таа дефиниција дека

автор е оној што го притиснал копчето на камерата. Како што е познато К.Миноски сакал да биде артист, па јасна е неговата голема желба да се најде пред објективот. Фотографската камера секогаш ја носел со себе, ја местел композицијата (тоа најчесто биле негови пријатели), и сакајќи и самиот да биде на фотографијата, камерата ја давал на друг, откако ќе ги наместел сите вредности и ќе дадел инструкции како да снима, застанувал пред објективот. Се надевам дека денес кога би бил жив, тоа би го правел со камера која има копче за самоснимање (автокнипс). Во недостиг од копче тој користи човек кој во никој случај не е автор на фотографиите. Според мене и овие фотографии се дело на Миноски.

Голема грешка претставува тоа што сам не ги изработувал фотографиите, иако му биле познати тајните на лабораторијата. Фотографијата ја сфаќал како игра. Како и повеќето уметници, немарен спрема своите дела, Миноски не ги зачувал негативите, што потврдува дека фотографијата му била само хоби. Филмовите ги носел на развивање кај професионални фотографи, а се враќал само со фотографии, оставајќи им ги негативите на милост и немилост на мајсторот.

Најчеста тематска преокупација во фотографиите на Миноски, како и во неговото сликарство е човекот, неговата работа и мотиви од Прилеп. Сликарското искуство и големото чувство за композиција вешто ги пренесува на фотографиите. Во фотографијата „Берба на тутунско семе“, човечката фигура ја става во центарот на композицијата, но користејќи ги белините (облак, кошула, вреќа), гради цврста вертикала. За да ги истакне облаците користи жолт филтер, што го среќаваме на повеќето фотографии, што ни кажува дека Миноски добро ја познавал фотографската техника. Многу патува по околните села каде што ги забележувал полските работи на платно или на филм. Сериозно ги разработил темите жетва и вршидба. Некои фотографски композиции ги пренесол на платно, користејќи ја фотографијата како скица.

Секоја средба со БОРИС ЖЕЖОСКИ, преминува во неколкучасовен разговор за фотографија, било да се сретнеме на улица или кај него дома. Тој е многу чуден човек. По професија е банкарски службеник (пензио-

нер), а за фотографските камери знае повеќе од многумина професионални фотографи. Направил многу фотографии, исто така многу и уништил, несвесно, како дете играјќи се со стаклените плочи на својот татко, кој некое време и професионално се занимавал со фотографија. Но тоа траело многу кратко. Неговиот татко МИЛАН ЖЕЖОСКИ за снимање користел големоформатна камера (13x18 см), а подоцна и (9x12 см). Најчесто снимал на патувањата и излетите што ги организирал тој, работејќи со својот автобус како автопревозник. Исто така ги снимал и своите најблиски.

Најсилен впечаток на Борис му оставиле развивањето на плочите и копирањето на фотографиите, што ги правел заедно со татко му. Имале мала лабораторија залепена до куќата, која била добро заштитена од светлина. Имала само едно мало прозорче покриено со црвен целофан, кое служело како лабораториско светло, а го користеле и за осветлување (експонирање) на фотографската хартија. Правеле само контакт копии од негативите кои ги осветлувале со отворање на прозорчето, потоа го затворале и го контролирале развивањето.

Со фотографија се занимавал и чичкото на Борис, БЛАГОЈА ЖЕЖОСКИ. Благоја многу сакал да експериментира и како резултат на тоа е и оваа фотографија на дете направена со три експозиции директно на негатив (што е реткост за тоа време). Најчесто повеќето експозиции на еден негатив се правеле не сакајќи и се сметале за грешка. Со оваа фотографија е раскажана една приказна за дете со круша што другите две сакаат да му ја земат. Снимено е само едно дете. За да го постигне ова, Благоја користи црно платно обесено на сид. На еден дел од фотографијата се забележува дел од сидот, секако преосветлен, со што ја разголува фотографската техника. Дава нота на искреност и несвесно го зголемува квалитетот на фотографијата.

Од предвоените фотографии на Борис Жежоски ви презентираме две. Амбиентален портрет на продавачот на фебреци, каде што користејќи ги сенките успешно ја доловува утринската атмосфера кога се продаваат фебреците. И втората е групен портрет на неговите пријатели пред автобус.

# ДУШАН СТОЈАНОВИЌ

(1927-1994)

Загубата што ја донесе смртта на Душан Стојановиќ не одекна болно само во научните и филмските кругови во Белград, каде што ги познаваат придонесите на неговите истражувања и наоди од областа на теоријата на филмот, поодблиску и поцелосно. Големiot познавач и вљубеник во уметноста на филмот имаше почитувачи на својата научничка луцидност и ерудиција и меѓу синаестите, филмските критичари и новинарите и во Скопје, меѓу неговите некогашни студенти од Македонија што студираа на Факултетот за драмски уметности во Белград, каде што беше професор по Теорија на филмот.

Уште во раните критичарски и есеистички искуства (педесеттите години) Душан Стојановиќ ќе манифестира извонредна способност за забележување и издвојување на филмските феномени во медиумот кој, навистина, во светот имаше поставено сосема солидни теоретски основи, кои што, меѓутоа во средината каде што тој дејствуваше требаше допрва да се втемелуваат. Неговите теоретски афинитети ќе го упатат на Андре Базен, познат француски есеист и теоретичар, и на неговиот „онтолошки реализам“. Душан Стојановиќ ја разработува идејата за специфичниот дуализам на филмската глетка од чија рудиментарна сликовитост се издвојува нова структура на асоцијации и појмовни и емоционални обединувања.

Овие тези ќе најдат место во книгите „Филмскиот медиум“, 1966, (објавена на словенечки јазик), и „Големата авантура на филмот“, 1969.

Во почетокот на седумдесеттите години станува сè поочигледно приближувањето на идеите на Душан Стојановиќ до мислењето што го застапуваат семиолозите. Во неговото, можеби, најзначајно дело „Филмот како надминување на јазикот“, 1975/1984, се разработува тезата според која филмскиот јазик развива двојна комуникација, како на нивото на денотацијата, така и на нивото на конотацијата.

Не е од помало значење и трудот „Монтажниот простор во филмот“, 1978, во кој авторот се задржува со посебно внимание врз анализата на посредничките и дополнувачките својства на филмскиот знак.

Книгата „Филмот; теоретски огледи“, 1986, е возбудливо четиво за семиолошките преобразби што ги врши медиумот на филмот и во своите основни единици, каков што е кадарот, и во своите глобални структури, додека во едно од наредните дела, „Теорија на филмот“, 1978, се занимава со некои од аспектите на историјата на теоријата на филмот.

Трудовите како „Југословенската теорија на филмот“, 1981, или „Лексиконот на филмските теоретичари“, 1991, се убав пример како можат да се класифицираат класичните вредности според традиционалните зна-ченски номенклатури, а притоа, од тој сеопфатен поглед наназад, да не изостанат современите толкувања на уметноста на филмот и на веќе изречените идеи за неговите сознājни и емоционални влијанија.



*ДУШАН СТОЈАНОВИЋ*

# УНАПРЕДУВАЊЕ НА ЗНАЕЊАТА ЗА ФИЛМОТ

Неодамна почина д-р Душан Стојановиќ, професор по теорија на филм на Академијата за драмски уметности во Белград, еден од втемелувачите на теоретската мисла за филмот на бившите југословенски кинематографски простори. Професорот Стојановиќ во својата долгогодишна плодоносна теоретска и педагошка дејност, секако, остави една впечатлива трага во оваа кај нас, сепак, по малку задоцнета теоретско-научна дисциплина. Меѓутоа, разгледувајќи го сега неговото дело, евидентно е дека Стојановиќ посејуваше достатно и емотивна и интелектуална енергија за да создаде еден теоретски опус токму од оваа област, вреден за внимание.

Во оваа пригода би сакал само да потсетам на некои од битните карактеристики на тој опус во неговата развојна смисла. Така, почетоките на неговото занимавање со филмската критика и есеистика паѓаат некаде во втората половина на педесеттите години, кога кај нас сè уште одвај се насетува онаа медиумска компонента на филмот која, се разбира, подоцна ќе стане доминантен фактор на филмскиот израз и неговото доживување. Во таа насока тој веќе во еден од своите први теоретски трактати, книгата

„Филмскиот медиум“, објавена некаде кон половината на шеесеттите години, следејќи ги донекаде поставките на Андре Базен, застапува тези за битно онтолошка природа на филмскиот феномен, што во понатамошните теоретски истражувања на професорот Стојановиќ, ќе имплицира и определена структурална надградба на филмскиот феномен како израз, која можеме да ја видиме во неговата втора објавена книга, „Големата авантура на филмот“, во која на еден мошне оригинален начин, тој тие тези ги аплицира врз сето дотогашно филмско изразно наследство поставено овојпат на една историографска основа.

Понатаму ќе уследи и најважната фаза во теоретските истражувања на Стојановиќ, систематизирана во неговото дело, „Филмот како надминување на јазикот“. Во оваа, секако, една од неговите фундаментални книги, тој всушност со своето претходно веќе афирмирано теоретско искуство, се обидува да воспостави некои нови естетски релации помеѓу она што го нарекуваме структура на филмскиот израз, односно она што е во природата на фотографско-филмскиот феномен, со она што тој претставува како комуникациона структура, значи со она што се однесува

ва до можностите што истиот тој филмски израз го нуди како специфично медиумско доживување.

Во таа смисла професор Стојановиќ, во поставките на овој свој систем, експлицирајќи го креативното јадро на филмскиот израз, кој по својата фактура претставува вид специ-фичен јазик, сугерира, сепак, заклучок кој се надминува, ставајќи го на крај акцентот врз неговата рецептивна сфера. Овде Стојановиќ, во својата истражувачка ориентација е вклучен директно во најактуелните трендови на теоријата на филмот, но би можеле и да кажеме, дека тој всушност во ова свое дело прави и една теоретска полемика со семи-олошката теорија на филмот промовирана главно од Кристијан Мец, која во некои од решавачките функции на филмскиот израз, во неговата структура, се должат на некои во основата екстракинематографски кодови.

Во овој концепт можеби ќе ги почувствуваме навевите на, така да го наречеме, естетски трансцендентализам, кој што беше веројатно под влијание на таквите феноменални концепти какви што беа тогаш оние што ги застапуваа, да речеме: Жак Лакан, Микел Дифрен или Умберто Еко и се разбира, Ролан Барт. Професор Стојановиќ, проследувајќи ги своите ставови доаѓа, а што е од извонредно значење за оваа дисциплина, до проблематизирање на два битни фактора на филмскиот израз, а тоа се времето и просторот што го наоѓаме во неговата теоретска студија „Мон-тажниот простор во филмот“, објавена за првпат некаде кон крајот на седумдесеттите години, каде што онаа праксеолошка идеја во филмот таканаречена „генерален правец или насока“, му ја спротивставува на поимот, исто така праксеолошки, но нужен, што се вика „рампа“ и кој претставува, нели, некаков просторен лимит, каде што ги утврдува модусите на отстапување токму од тие кодовски конвенции што, пак, резултира со некакви каузални динамички варијанти на, се разбира, ритмичка организација на секое одделно филмско дело. Можеби вака сувопарно кажано оваа констатација и не изгледа богнае колку атрактивно, меѓутоа се чини дека токму таа не врзува со некои дамнешни-

поставки, да речеме, на еден Куљешов, Пудовкин или Ејзенштејн, со кои тие на времето се бидуваа да прокламираат една концепција на таканаречен „чист филмски израз“. Конечно, професор Стојановиќ е автор и всушност оставувач на една мошне забележителна антологија за „Теорија на филмот“, навистина исклучителна едиција каде што се презентираан по една хронолошка и, се разбира, селективна постапка сите најзначајни филмски теоретичари од почетоците, па до денес. Меѓу другото, треба да спомнеме дека професорот Стојановиќ, како еден пасиониран вљубеник на филмската уметност, како еден упорен проследувач на сите теоретски движења од областа на филмот, е иницијатор и создавач на филмското списание „Филмске свеске“, кое тој го водеше и го уредуваше во текот на безмалку две децении. Токму на страниците на ова списание тој започна да го реализира својот проект кој се однесуваше на една Антологија на филмската теорија, вклучувајќи ги тука и сите кинематографски центри на бившите југословенски простори. За жал, таа антологија остана неосстварена, но сепак сега е мигот и да се спомне дека тој токму на страниците на „Филмске свеске“, некаде во последните броеви, благодарение на својата навистина огромна способност за синтетизирање на сите тие различни теоретски текови и ставови што почнаа да се појавуваат, како еден од тогашните современи трендови некаде кон крајот на седумдесеттите и почетокот на осумдесеттите, во еден есеј наречен едноставно „Предговор за една Антологија на југословенската теорија на филмот“, меѓу другите движења ја апострофира и дејноста на Естетичката лабораторија при Филозофскиот факултет во Скопје, како и теоретските пројавувања на групата филмски критичари и публицисти кои тогаш го покренала филмското списание „Кинотечен месечник“.

Ете така, за жал, делото на еден филмски теоретичар останува за секогаш, а можеби е тоа и правило, не докрај остварено, но ако е тоа некаква утеха остануваат секако забележителни траги тоа да се продолжи...

Конечно, теоријата на филмот не трпи ситуации кои се докрај ламентативни. Делото на проф. Стојановиќ, токму во таа смисла и

ра-зубедува. Особено ова се однесува на медиумскиот контекст на филмот, кој Стојановиќ мошне луцидно го аперципира веќе во своите првични теоретски написи. Оттаму и започнува таквата повеќе или помалку, профетска конотација која филмот на некој автохтон начин го трансформира во една сè уште неистражена област на медиумските фактори.

Овде, се чини, е потребно и да спомнеме, дека проф. Душан Стојановиќ, не е само она што се вика „ерудит“, туку е и еден мислител кој во најголема можна мера е приспособен и насочен кон теоретското продлабочување на „медиумот“ наречен филм. Таа и таквата посветеност кон филмскиот медиум, се разбира, и нему ќе му донесе некои непотребни недоразбирања.

Но, можеби ова и не е миг да се навраќаме на тие, впрочем, секогаш кога е во прашање теоријата на филмот, добронамерно очекувани скептични забелешки, кои што, всушност, ја црпат својата никогаш неодмерена сила од традиционалните естетички рамки.

Така, по своето основно определување д-р Душан Стојановиќ е антитрадиционалист. Тоа на најдобар начин го потврдува неговата книга „Филмот како надминување на јазикот“, која е, всушност, како што веќе забележавме, мошне полемички ориентирана кон некои од постарите мислења од областа на филмската теорија. Ако сакаме поблиску да ги назначиме историските објекти на неговата полемичка насоченост, би кажале дека тоа во прв ред се, теоретичарите на „монтажната школа“, на една страна, а на друга следбениците на Андре Базен.

Токму по овој повод, би можеле да ја назначиме нешто поблиску позицијата од која, се разбира, на чисто теоретски план, поаѓа проф. Стојановиќ. Така да речеме, тој својата критика кон традиционалистичките шеми на филмското мислење, ја развива од позициите кои условно би можеле да ги наречеме структуралистички во најширока смисла на тој поим.

Ова, пак, од друга страна укажува дека Стојановиќ, не е во тотална смисла иницијатор на овој методолошки систем, ниту, пак, на која било друга школа која му припаѓа нему и која во актуелниот период на дејствувањето на проф. Стојановиќ, има безмалку

еден привилегиран идеолошки, па и помоден карактер. Неговиот однос спрема востановените вредности на модерната теориска мисла не се до таа мера вернички и епигонски, така што од модерните структуралистички струења Стојановиќ го прифаќа единствено нивниот дух, а не и нивното слово.

Во оваа смисла можеби е на место и да спомнеме дека Стојановиќ неспорно тврди дека филмот, според него, запаѓа безусловно во сферата на идеологијата, тој всушност станува и дел од неа. Филмот, вели тој, непосредно врши влијание врз индивидуалните идеологии, врз идеологиите на одделните членови на општеството, а со самото тоа и врз идеологијата на самото општество. Филмот и идеологијата не можат да се раздвојат во тој контекст, едно од друго. Во таа смисла кога идеологијата ќе ја сфатиме, или ако ја сфатиме, како индивидуален поглед кон светот, што пак претпоставува некој вид, искривена слика на свеста за историските случувања, она единечно што го носи доживувањето на филмскиот медиум, станува врска помеѓу филмот како општествен феномен и другите историски случувања. Врска која не може секогаш на вистински начин да се објасни, но која и во медиумската сфера станува нераскинлива. На овој план најчесто предизвикува недоразбирања и мошне лесно во практиката се толкува на догматски и симплифициран начин несфаќањето на оваа нераскинливост помеѓу филмот и идеологијата. Впрочем, актуелниот миг во кој проф. Стојановиќ на овој план беше и наделотворен тоа најдобро и го покажа. Имено, нераскинливоста помеѓу филмот и идеологијата не значи, според Стојановиќ, дека филмот претставува некојси регулатор на каква било идеологија. Според него филмот е идеологија, но идеологија во постојано менување, што всушност е случај и со секоја уметност. Но, сепак, како битен момент во теоретските поставки на Стојановиќ, повторно ни се наметнува проблемот кој по својата естетска природа е битно феноменолошки, а тоа е односот помеѓу уметничкото и јазичното; односно што е филмот како јазик, а што како уметност. Ако јазикот, кој исто е дел од идеологијата, е средство за комуникација во која е можно непосредно да се пренесуваат некои

духовни склопови и други поими кои ним им соодвестуваат, и ако тие пораки се пренесуваат по некој романтичарски концепт, од оној кој ја твори пораката кон оној што ја прима таа порака, што всушност означува извесно заразување на примачот со сопствените идеи и чувства, сосема е сигурно дека во уметноста работата не е таква.

Во таа смисла и уметноста и идеологијата се во постојано менување. Така уметноста, а се разбира проф.Стојановиќ овде мисли токму на филмот, станува и сама идеологија која се изградува, но и се менува, што значи идеологија која не може да се заврши или, пак, да се затвори или скамени во некакви постојани, традиционални, догматски рамки.

Со самото тоа што човекот, стапувајќи во контакт со уметничкото дело, се проицира себеси и во него наоѓа одговори кои и самиот себеси може да си ги даде, тој на овој начин во него открива можност за сопствените можности, што всушност делото ги самопровоцира. Тоа е и начинот на кој тој го доживува делото. Бидејќи таквото доживување е секогаш една нова структура, нова комбинација на елементите во човековата свест, уметничкото дело со себе секогаш носи и едно ново искуство. На овој начин доаѓаме повторно до две битни карактеристики на духот кој е вткаен во теоретскиот опус на Стојановиќ, односно на неговиот пристап кон проблемите на филмската уметност од чие име тој и ги поставува своите критики во однос на нејзините традиционалистички интерпретации. Прво е настојувањето таа да се согледа од позицијата на филмската творба како целост, а друго е да се укаже на состојбите во која таа се согледува во сета нејзина специфичност. Поради сево ова прозвучува

далекусежно и во теоретска смисла фундаментално предупредувањето извлечено од споменатата книга на д-р Душан Стојановиќ: „Ни во филмот како ни во другите уметности нема „специ-фичност на парче“. Во него сè е специфично, од најмалечките формемски до најголемите „катовски“ структури кои што се согласуваат во перцептивната севкупност на уметничко-то дело“.

Овие два става, всушност како и да ја искажуваат на еден прегнантен начин, носечката, доминантна мисла на Стојановиќ за неговиот пристап кон филмската творба и кон проблемите на уметноста, воопшто. Тука, пак, станува мошне важно неговото убедување дека доживувањето на филмот се состои од извесна размена на енергија помеѓу гледачот и на она што тој е во состојба да го перцепира на филмското платно. На тој начин филмот опстојува само во просторот определен за него, а тоа е киносалата, додека луѓето го гледаат, значи тој опстојува во тој единствен миг во свеста на гледачите, а таа свест пак во најголема, дури исклучителна мера го одредува филмот како дело.

Заклучокот кој произлегува од ваквите теоретски поставки на Стојановиќ на еден мошне непосреден начин е, всушност, тоа дека да се доживее филмот значи да се бараат одговори во она што се случува на филмскиот екран, одговори на прашањата, што човекот, односно во овој случај гледачот, сам себеси си ги поставува.

Ваквата теоретска концепција на филмот означува битно хуманистички пристап кон овој повеќеслоен феномен. Оттука и поставките на проф.Стојановиќ ќе имаат, барем во област на медиумот на кои му припаѓаат, свое нелимитирано важење.

# ПОЛИГОН НА НОВИОТ ИЗРАЗ \*

Ако во овој момент под нов филм се подразбира творештвото на еден Микеланџело Антониони на една страна, и на Жан-Лик Годар на друга, а спектарот блескави филмски остварувања помеѓу овие два пола вклучува и дела на автори какви што се, на пример, Робер Бресон, Федерико Фелини, Ингмар Бергман, Душан Макавеев, Луис Буњуел, Александар Петровиќ, Карл Теодор Драер, Франсоа Трифо, Живоин Павловиќ, Иван Пасер, Жан Руш, Милош Форман и уште неколкумина други, тогаш новиот филм би се осмелиле да го дефинираме како момент во кој филмскиот медиум во полна мера ги користи своите можности и создава во согласност со својата вистинска природа.

Не може да стане збор за тоа дека новиот филмски израз ги запоставува оние елементи што им ги припишуваме на потрадиционално ориентираните школи: динамична организација и ритам, значење, вистински карактер на глетката. Тој ги сублимира во себе. Но, ниеден од овие елементи денес нема самостојно значење и решавачка вредност, како што имаше во времето на своето целос-

**DUŠAN STOJANOVIĆ  
VELIKA AVANTURA  
FILMA**

\* текстот „Полигон на новиот израз“ е превземен од книгата VELIKA AVANTURA FILMA (1969, Beograd)

но владеење. Тие денес се дел од едно единство што во себе вклучува и неколку посебни карактеристики.

**1. Феноменолошки филм.** Поучен од неореализмот, реалноста да ја согледува „во нејзината глобална слика со посредување на глобалната свест“, творецот денес често се појавува во ситуација на навидум надворешен набљудувач. Не изостанува само продлабочувањето на смислата на збиднувањето со неговото аналитичко цепкање на многубројни монтажни елементи што би го овозможило неговото согледување од повеќе различни агли од кои секој претставува, меѓу другото, и посебна мала клетка на една исклучителна ритмичка каденца; не само што се „остава приказната сама да се раскажува“, туку во сценската ситуација се внесуваат и низа случајности што ја следат основната „тема“ и се испреплетуваат со неа; би можело дури да се рече дека настанот не се одбира и не се прикажува исклучително според „темата“ која режисерот сакал да ја извлече од него, туку се сака „темата“ да пробие до гледачот во составот на многубројните синхрони „теми“, а сите тие заедно прават комплекс на автентична животна реалност. Таа „вплотеност“ на авторовиот основен мотив во сложеното ткиво на „случајности“ кои што плетат богата полифониска тантела на дејствието логично доведува до една друга последица: набљудувачката улога на камерата не допушта постапките на личностите да им бидат објаснети на гледачите со посредство на исклучителни мотивации: животот на платното се одвива на навидум наполно објективен начин и ние можеме да го прочитаеме или протолкуваме единствено поради сопствениот суд за однесувањето на еднката. Со никаква литература или, пак, со психолошка анализа режисерот нема да ни помогне во тоа. Очигледно е дека сите елементи потекнуваат од сфаќањето дека е доволно од камерата да очекуваме бележење на бихевиористички дадени „сигнали“ на мотивациите, но не и обиди тие да се истакнат или тие да ни се протолкуваат: истото е и со однесувањето на луѓето во животот; нам ни останува да ја погодуваме смислата на нивните постапки; драмата како да не сака да го следи правецот што ни ја открива смислата, туку настоју-

ва да го прикрие во морето на секојдневните случајности кои максимално наликуваат на стихијата на животот. Најинтересно е тоа што делата на Антониони, Фелини, Бергман или Петровиќ вака исконструираниите драмски или, пак, уште подобро, жи-вотни ситуации ја откриваат својата подлабока смисла не низ односите и развитокот на тие „мистифицирани“ постапки на личноста, туку низ некаква згусната атмосфера на целината на збиднувањето, низ некаква флуидна набиеност со значења што го напојуваат секој елемент на просторот и секој момент на времето, низ една „глобална“ сугестија на смислата на една, речиси, ирационална артикулација.

За да се потсетиме на овие сублимни моменти во творештвото на современите автори доволно е да ги повикаме во сеќавањето покрај веќе наведените примери од филмовит **ДРУМ, ПРОБИСВЕТ** или **НОКИТЕ НА КАБИРИЈА** на Фелини, и таквите места какви што се потрагата по и губената девојка по каменестиот остров во филмот на Антониони - **АВАНТУРА**, или талкањето попустото предградие на хероината од филмот **НОК** - на истиот автор; возбудливата глетка кога почнува да паѓа снег преку пејзажот со силуваата и убиена девојка од Бергмановиот **ДЕ СТВЕН ИЗВОР** или замрзнатото езеро во кое Беиот Боро го сокрил трупот на Митра од **СОБ-РАЧИТЕ НА ПЕРДУВИ** на Петровиќ; немотивианото пријавување на полицијата на сопствениот љубовник на девојката од филмот на Годар - **ДО ПОСЛЕДНИОТ ЗДИВ** или сцената со песната за линијата на среќата на дланката на Маријан Реноар од неговиот филм **ЛУДИОТ ПЈЕРО**; како и честите неочекувани решенија на Џими Барката да гоменува својот животен пат во филмот на Павловиќ - **КОГА ЌЕ БИДАМ МРТОВ И БЕЛ.2. Филм-висина**. Тука не мислам на оној посебен документаристички метод кој пред седум или осум години се појави во западноевропскиот и американскиот филм и кој се состоеше од таканаречениот директен филм, сокриената камера која скришум ги фаќа глетките од вистинскиот живот што се одвива, не знаејќи дека камерата го набљудува, и од таканаречениот анкетен филм, каде што камерата инсистира на интервјуирање на обичниот човек сè до моментот кога од него, попуштајќи пред нејзината упорност, не бликне порој искрена емоционалност, туку на

неговите преработени и прилагодливи облици на кои се наидува во филмовите на Годар, Макавеев, Форман и други, во сцените во кои јунаците директно ѝ се обраќаат на публиката, коментирајќи го дејствието или размислувајќи на своја сметка за проблемите кои стојат во повеќе или помалку цврста поврзаност со темата и збиднувањето во филмот, укинувајќи ја барем за момент илузијата дека живо-тот на екранот се одвива независно од кино-салата и од гледачите во неа. Овој модерен вид на „дистанцирање“ од илузијата доживува постојани преобразби во богатиот дијапазон од Алексик на Макавеев, кој држи мали предавања пред својата верна публика, и Годаровиот Пјеро-Фердинанд кој медитира за животот, литературата и филмот, па сè до Циганот-музикант во најновиот филм на Петровиќ НАСКОРО ЌЕ БИДЕ ПРОПАСТА НА СВЕТОТ, кој со своите опсесивни песни иронично коментира за сè што се случува во филмот.

**3. Филм со разбиена структура.** Ова својство на новиот филм како навидум да ѝ се спротивствува на онаа „глобалност“ која веќе ја споменавме во врска со феноменалистичкиот филм: станува збор за тоа дека низ целото единство на ткивото на филмот се распостилаат поединечни „знаци“ на назначени единици во вид на животни елементи на дадената ситуација, кои меѓу себе се издвојуваат, судираат, или се одразуваат едни во други при што секој од тие „знаци“

добива смисла само во рефлексот што го прима од целината, од сите други знаци, и само според местото на кое се наоѓа во тој контекст. Тоа ја исклучува априорната симболика на кој и да е елемент „по себе“: еден феномен значи само во функција и во релација со другите, земајќи понекогаш само спротивно значење во однос на значењето што го имал пред тоа. Ова, секако се остварува не само со бомбардирање на свеста на гледачот со читливи, изрични и очигледни симболи, туку со прикривање на значенските елементи со помош на нивното апсолутно и природно вклучување во животната логика на ситуацијата, во оној Бартов **ЛОГОС**, со нивното претопување во атмосферата на реалноста, нивното привидно сведување на обичен и попатен животен податок кој не се препознава како „закачка“ на асоцијацијата или на евокацијата што наведува на откривање подлабока, скриена смисла. Такви се филмовите на Годар, некои во поголема, а некои во помала мера; речиси би можело да се каже дека нивно идеално отелотворување е **ЛУДИОТ ПЈЕРО**; но тука се и филмовите на Душан Макавеев, особено **НЕВИНОСТ БЕЗ ЗАШТИТА**, сите излиени од една порозна маса на асоцијативни врски од најразлични нивоа, од забавувачки и иронизирачки до луцидно и длабоко трагични.

Превод од српски: П. Гргуриќ

МИРОН ЧЕРНЕНКО

УДК 791.43 (47 + 57)(049.3)  
Кинопис 11 (6), с. 76-81, 1994

# ЗАПИСИ ОД ВРЕМЕТО СЕГАШНО (руската кинематографија - денес)

## ДЕБИТАНТИ: ВЧЕРА, ДЕНЕС И.....

За почеток, неколку бројки. Во текот на последните дваесет месеци - од јануари 1992-та г. до септември 1993 г. на екраните во Русија беа прикажани двесте и осумдесет долгометражни играни филмови. Според најскромни пресметки - секој трет од овие филмови е дебитантски. Ако пак кон оваа бројка ги додадеме првите филмови од 1991-та година, тогаш ќе излезе дека руската филмска уметност се подмладила туку речиси за една половина. Да одбележам: историјата на советскиот филм не познава сличен феномен; во рамките на централизираната и строго контролирана управа во кинематографијата постојат неприкосновени правила, со кои се утврдуваше бројот на филмовите во дадена година (не повеќе од сто педесет во сите републики на СССР, што изнесува некаде околу сто филмови во Русија, а за генерациониот сооднос се утврдуваше бројката - не поголема од десет насто дебитантски филмови годишно), за тематските, жанровските и идејните приоритети (толку филмови - историски, толку - воени, толку - современи, толку - комедии, толку - психолошки драми, а толку -

детективски...) и на крај, строга забрана за режирање на лица без соодветно режисерско образование.

Овој строен систем се урна уште пред распадот на СССР, па филмската продукција веднаш порасна за повеќе од трипати. Во земјата изникнаа над триста ситни и средни производни фирми, кои финансираа секакви проекти без да водат сметка за дистрибутерската судбина на идниот филм, зашто во поголемиот број случаи филмската дејност на ваквите фирми им служеше само како покрив за најнепредвидливи форми на бизнисот со учество на ортаци од „сивата економија“, а исто така и со таканаречените „партиски“ пари, вложувани од комунистичката елита во трговските структури.

Како резултат на сето тоа, практично секој што ќе посакаше да снима филмови и беше во состојба да напише повеќе или помалку професионално сценарио, се впушташе во производство. И во филмската продукција буквално пливнаа претставници од најразновидни уметнички професии: актери и сценаристи, долгогодишни помошници - режисери и камермани, театарски дејци и балетмајстори, сценографи и архитектки, а покрај

нив, и - инженери, економисти, правници, дистрибутери.

Впрочем, филмот го записнаа не само луѓе, туку на екраните се пробија и такви жанрови, кои дотогаш беа или на црните листи на цензорите, или цензурата не ги стимулираше: трилери, детективски, хорори, дури и класични мелодрами. Сега сето тоа се врволика на екраните во десетици модификации, еднакво непрофесионални и неумешни, буквални копии на стереотипите, по модели и мостри од аналогни американски филмови, кои мигновено ги исполнија екраните по големите и малите градови низ Русија (да напоменам, дека и на овој план постоеја строго контролирани квоти и бројот на филмови од западно производство, особено американските, во никој случај не можеше да ја надмине бројката и од една петтина од репертоарот).

Сево ова се поттикнуваше и од фактот, што отстранувањето на цензурата како ликвидацијата на семојното Госкино (министерството на филмот) разоткри гигантски пластови од дотогаш невидливата реална стварност, досега делумно или целосно табуизирана. Пред сè, неуспешната воена авантура во Авганистан, како и нејзините морални, политички и криминални последици. И во овој случај може дури да се говори за новото раѓање на стариот советски „истверн“, но овојпат не за епохата на Револуцијата и Граѓанската војна од 1918-1920г., туку за едно сосема блиско и познато време на секој гледач, на милиони семејства, кои на еден или друг начин ги засегна војната. Притоа, интересно е што сите тие ги подржуваа сличните американски филмови за Виетнам, со централна личност-самотник, што дури беше против природно за менталитетот на советскиот екран, но за разлика од холивудските урнеци, како правило, завршуваа со гибел на херојот, со еден збор - каде-каде попесимистички и пореалистички, уривајќи ја со самото тоа рамката на жанрот.

Од друга страна, некоку години пред тоа започнатата демитологизација на главниот жанр на соцреалистичкиот филм, познат под насловот „историско-револуционерен филм“, забележливо се манифестира на екраните преку неколку дебитантски остварувања, во кои внимателно беа изгладени идео-

лошките и етичките резони на спротивставените политички сили. Веднаш да кажам, дека во најново време почнаа да се појавуваат дури и филмови, така да се рече со „белоградиска“ ориентација.

Но сепак, без оглед на сета терапевтска значајност на оваа тенденција, најраспространет жанр во рацете на дебитантите во последните години е „вкочанетиот“ американски детектив, поточно неговата руска модификација на „црниот“ гангстерски филм од најдобрите холивудски години, што ја усвоија младите режисери по гледањето на стотици, ако не и илјадници пиратски видеокопии, што без секаква контрола се распространуваа по советските видеотеки и видео клубови. Притоа, не станува збор само за заемки-што е сосема објасниво-туку за околности далеку поогорчувачки-поетиката на нашите дебитанти буквално ги повторува слепите мајсторлаци на пиратските видеокопии, која се развива на самата авансцена на фабулата, лишена од длабочината и вториот план. И сето тоа се восприема како некаков естетски канон!

Како правило, меѓу сижеата на „новиот гангстерски филм“ и „новите истерни“ нема реска граница: почнато некаде во авганистанските планини, дејството се префрла во Русија, каде што херојот измамен од властите ја открива својата целосна осаменост, објавувајќи своја лична војна против мафијата и против нејзините високофункционални покровители. Со други зборови, сив овој наплив директно и недвосмислено истекува од „Рамбо“, „Кобра“, „Командос“ и на нив сличните. Сево ова богатство се потпира врз реална криминална атмосфера: дивеење на рекетарството, корупцијата, проституцијата, на семојни видови партиско-криминални кланови, тајфи и мафии.

И, на крај, последното „достигнување“ на дебитантскиот филм - „хорор на руски начин“, мистична драма, заснована врз далечни предреволуционерни традиции на родната литература и филмот, а исто така врз својевидното „филмско образование“ добиено по гледањето на десетици американски „страшила“. Се разбира, далеку подлабок извор на овој жанр, кој порано цензурата го класифицираше во категоријата на најопасните бур-

жоаски имитации, е онаа широко рашире-на, ќе речам дури, епидемиска потреба во нашето општество, лишено од првичните идеолошки и морални ориентири, -потреба од мистика, нова митологија, разновидни суеверија, нови религии. Интересно е, што токму во ваквите хорори особено расцуте еротиката, до денешен практично не својствена за руската визуелна култура, во тој ред и еротика нетрадиционална, каква што нуди, на пример, отворено хомосексуалниот филм на популарниот актер Андреј Харитонов „Стрв на страста“ или „Бандата на лезбејките“ на Олга Жукова, во кој се испреплетени елементи на трилер, „тврџ“ детективец, еротско платно и хорор.

Впрочем, наведените филмови спаѓаат во редот не само и не толку на популарните жанрови кои ја определуваат нивната, така да се каже, надоврешна форма, колку во редот на естетски оригиналните, индивидуалните филмски остварувања, кои остро се разликуваат од кинематографската конфекција какви што се апсолутно поголемиот број избрзани и безобирни дебитантски филмови од првите години на бесцензурното творештво.

И, според мене, тоа е далеку посуштествено и за оние дебитантски филмски остварувања, кои го свртеа вниманието на критиката и на фестивалските жирија, кои - вистина, за кратко време, му донесоа слава на новиот руски филм и на новите режисери, наречени од критиката малку избрзано „нови руски“. Ги имам предвид таквите филмови, што кренаа врева, какви што се „Такси-блуз“ на Павел Лунгин, „Замри, умри, воскресни“ на Виталиј Кањевски, „Среќните денови“ на Алексеј Балабанов, или помалу познатите, но ништо послаби од претходните во оригиналноста на филмското мислење: „Насмевка“ на Сергеј Попов, трагичната метафора на состојбата во постсоветското општество, надреалистичките фантазии на Татјана Чивикова „Перлиплин“ и на Вадим Гемс „Старица-Хармса“, како и лиричните драми на Сергеј Ливњев „Кикс“ и на Валериј Тодоровски „Љубов“, на Александар Хван „Дјуба-Дјуба“. Јас не ги споменувам чисто експерименталните филмови, снимени главно од санкт-петербуршките дебитанти, дојдени од таканаречениот „паралелен“, „катакомбен“ филм од почето-

кот на осумдесеттите години - „Тато, умре Дедо Мраз“ на Евгениј Јуфит, „Тракторист-II“ на браќата Алејникови, „Два капетана-2“ на Сергеј Дебижев, или различниот од оваа школа, но сепак сврзан со неа по општата атмосфера на петербуршкиот „Крајот на векот“ - Олег Ковалов кој го снимил зачудувачкиот „пастиш“ на класичната соцреалистичка комедија „Градините на Скорпион“.

Бездруго, јас не ги наведов сите имиња и ниту сите филмови, но, чинам, доволно се и овие. Ќе се задржам на околноста, која мене ми изгледа многу суштинска и денес и во иднина за нашата филмска уметност: голем дел, ако не најголемиот дел од овие филмови се снимени со финансиска поддршка на странски продуценти - примерите на Лунгин и на Кањевски се широко познати, исто како и примерот на учеството на француската телевизија во цела една серија на екранизација на класичната руска проза, која им овозможи дебитантски настап на неколкумина млади режисерски имиња од Москва и Санкт-Петербург. Меѓутоа во поново време овој извор, ми се чини, почнува да секнува: на бранот на губење општ интерес кон случувањата во Русија по распадот на комунистичкиот систем, паѓа и интересот за постсоветскиот филм. Тоа не значи, дека приливот на западниот капитал престанал, тоа значи само дека западните продуценти денес претпочитаат да го вложуваат својот капитал во веќе вчерашните дебитанти, кои се потврдија на меѓународните кинофестивали и филмски пазари. Следното поколение нив далеку помалку ги интересира и, се плашам дека може, воопшто, да престане да ги интересира.

Овој факт предизвикува страхувања и внатре во Русија, не толку за денешната положба, колку за утрешнината. Создадената државна структура при Владата во минатата година, повикана да ја координира дејноста на независните и државните студија и фирми, веќе е бессилна и нема моќ да им гарантира на дебитантите повеќе или помалку сериозни инвестиции. А тоа ќе значи - намалување на филмската продукција, и природно, смалување на бројот на филмските дебитантски остварувања, воопшто.

Меѓутоа, склон сум да помислам, дека ова не треба да биде повод за очај: по сè из-

гледа, производството на филмови во Русија ќе се намали до седумдесет-осумдесет годишно, а кое ќе овозможи дебитантски пројавувања на не повеќе од десетица режисери. Природно, тоа ќе доведе до каде-каде поголема и пожестока конкуренција, која-кој знае - можеби ќе ѝ биде од полза на идната филмска уметност во Русија. Јас лично на овој план можам само да изнесувам претпоставки и сакам да верувам дека моите претпоставки ќе се остварат; дека поради немањето доволно средства дебитантите и нивните постари браќа кои дебитираа во далеку поблагопријатни, може дури да се каже, во „оранжерис-ки“ услови на „перестројката“/„гласноста“ и во наредните години, дека тие ќе ги земат в раце портативните камери, ќе излезат на улица, и слично на она што го правела нивните постари колеги пред полови-на век низ улиците на Рим, ќе создадат нешто налик на руски неореализам... Дотолку повеќе, што дури и де-нес веќе можат да се забележат првите знаци на таквиот нов реализам.

### АМНЕСИЈА ЗА ВАМПИРИТЕ

Уште пред пет години кога насекаде безумствуваа перестројката, можевте да се обложите дека сè е можно, но дека советски хорор никогаш ќе нема. А за еротски филм-страшно беше и да се помисли. Домашно порно... Но, мистика, ужас поради ужас? Никогаш! До толку повеќе што набрзина беше измислена цела научна теорија за тоа дека на природата и на културата на словенството овој жанр му е спротивен по определба и дека тоа е само за развратните Англосаксонци и на нив сличните Французи. Кај нас, најголема работа се народните приказни, уште половина дузина раскази на Николај Гогољ, заедно со стерилната научна фантастика на советското време.

Всушност, покрај три до пет филмови за многу децении и нема што да се запамети: „Вампир“ и „Вечерите спроти Иван Купала“, ете, и тоа е сè. Навистина кон крајот на 70-тите години, одвреме-навреме на екранот се појавуваа некакви искри од тој жанр што сведочеа за тоа дека некаде во пазувите на културата и општественото значење се аку-

мулираат некакви тектонски сили кои-ако им дадеш шанса-ќе излетаат надвор. Но, кој тогаш можеше макар и едноставно да ги стави во еден ред „Сталкер“ од Андреј Тарковски и „Хотелот на загинатиот алпинист“ на Григориј Кроманов (и двата според делата на браќата Стругацки и обата не оставајќи камен на камен од цврстиот рационализам на советските класици).

И дури, речиси, во наши денови, по 1985 година, кога на екранот се појавија сплесканите и екранизациите лишени од сенката на мистиката на „Чудната историја на докторот Џекил и мистерот Хајд“ (режисер: Александар Орлов) и „Невидливиот човек“ (режисер: Александар Захаров) ништо не навестуваше брз триумф на странскиот жанр.

И одеднаш во 1988 година, буквално на бранот на гласноста, директно се појави амнестијата за вампирите, духовите, сеништата и другите слични суштества, се појавија, истовремено, речиси, редица филмови снимени главно во студиото „Ленфилм“. И пред сè, веројатно единствениот вистински хорор снимен на европско ниво меѓу тие 40-тина филмови што успеав да ги избројам за минатите пет години во сите републики на бившиот СССР.

Станува збор за „Господинот аранжер“ на Олег Тепцов, за екранизацијата на расказот на Александар Грин „Сивиот автомобил“, кој според својот дух и форма повеќе се приклучува кон англиската готска традиција, кон традиционалниот мит за уметнички дела кои му даваат самостојност на својот творец, во дадениов случај, на уметникот кој создава восочни манекени и мечтае за натпревар со самиот Бог, за создавање скулптура што ќе биде поубава од секое човечко суштество. Од убавицата која умира од туберкулоза херојот го ваја својот најдобар манекен, но по смртта на натуршчицата одново ја сретнува - оживеана, и таа ги убива сите што ги сретнува на својот пат, вклучувајќи го и самиот уметник. Ќе забележам дека по една година Тепцов сними уште еден хорор, можеби не толку успешен, но многу поконтинуиран во смисла на чистотата на жанрот. Го имам предвид филмот „Посветен“, историја на две паралелни постоења на младиот човек по-

светен во тајните на црната магија кој се трансформира во семоќен ангел - екстерминатор. Станувајќи сопственик на страшната дарба, неочекувано и за самиот себе, херојот добива можност со силата на својот дух да го изврши и последниот суд и овде, на земјата, во калта и омразата на провинцијалното руско гратче и таму - во светот на вселената каде што ангелите и демоните водат вечна и невидлива борба за душата на грешните луѓе.

Во тоа исто време, во истиот „Лен-филм“ се појавија еден по друг неколку филмови од кои го издвојувам најзначајниот, на водачот на нашата киноавангарда Александар Сокуров „Денови на затемнување“, мистична екранизација на целосно натуралистичката повест на браќата Стругацки „Милијар-да години до крајот на светот“ во која првпат на советскиот екран советскиот гледач можеше да види левитирачко советско момче...

Треба да се каже дека таа глупава традиција - рационализацијата на мистиката со помош на научната фантастика е одамна вклучена во почесниот соц-реалистички канон, не умира и денес од таа единствена причина што други традиции во нашата кинематографија навистина и немало. И тука е атмосферата на некоја мистична опасност надвиена над светот, анонимно и сеопшто зло, разлеано во детали, ситници, подробности што го чекаат својот час и кои го водат целосно баналното сие на пресметливо метафизичко ниво, размислувања за сегашниот свет и за сегашниот човек.

Тоа може да се каже и за филмовите на еден друг „Ленфилмовец“ Константин Лопушански, автор на познатите еколошки антиутопии „Писмата на мртвиот човек“ и „Посетител на музејот“ соочувајќи ги сите реалистични мотивирања што прилегаат на советската фантастика; неговите филмови пулсираат со тој ирационален ужас на секојдневното советско битие со што практично се полни сите филмови снимени во последниве години во нашата земја.

Тоа се однесува не само на мистиката на ленинградската „плима“, туку и на илјадниците километри од „Ленфилм“, во Ташкент, каде што се појави и филмот на Узбекот Назим Туљахоџаев „Демон“ каде што прекрас-

нодушното раскасче на Реј Бредбери се претвора во бојно поле на некакви пеколни сили што се материјализираат на телевизиските екрани, ту во вид на африкански лавови и тигри, ту во вид на сеништа на умрени луѓе кои неочекувано добиваат олицетворение и крв.

Туљахоџаев е повторен во Ереван од Ерменецот Сурен Бабајан, кој не остава ни камен на камен од розовиот хуманизам и верба во светата иднина на тој ист Бредбери: тој ги екранизира неговите „Марсовски хроники“ како фантазија за неистребливоста на злото што се таи во човекот, кој не умира со неговата мртва обвивка, а се возродува при првиот погоден случај со истата јарост, агресивност и омраза кон сè што живее.

Треба да се каже дека Бредбери, воопшто, не успева многу на нашиот екран. Таква вивисекција над неговите раскази „Стопан“ и „Гаволското тркало“ врши казахскиот режисер Александар Кван во својот филм „Доминоус“: секоје добро, секоја постапка извршена во најблага вера неизбежно раѓа зло, се свртува против сите наоколу.

Впрочем, „хоророт по советски“, одвај излегувајќи на слобода, се обидува да го отфрли од себе патот на интелектуалната фантастика и воопшто, каков било интелект. Патем, обраќајќи се кон рускиот фолклор, во кој, како и во секој друг, има многу валканост (овде ќе ја набројам само „Нечистата сила“ на ленинграѓанецот Ернет Јасан, приказна за младиот научник кој се запознава со волшебничката која го научува да ја командува нечистата сила), излегува на крај на јасниот пат на класичниот „гинољ“ и на неговите, на Запад, најпопуларни модификации.

Во овој ред јас би истакнал два основни мотива, пред сè, сатанскиот мотив, мотивот на апсолутното зло персонифицирано во ликот на вечниот непријател на човековиот род (а скриено, како патем алудира на сатанскиот карактер на власта, општеството, режимот). Притоа, авторите на овие филмови го прифаќаат Кнезот на темнината, како нешто реално и обично како дел на нашето секојдневје, како суштество без рогови и копита, без одблесоките на пеколниот пламен. Тоа се однесува и на познатите филмови („Сатаната“ на Виктор Аристов, лишена од

мистика, или руски демонизам кој без причина таи во самата суштина на нашиот живот) и на филмовите изградени од странски материјал, („Хрониката на младиот сатана" на Игор Маслеников), исто така екранизацијата на поевста на Марк Твен „Таинствениот непознат", историја на внукот на Сатаната кој се јавува во средновековно германско гратче за таму да посее зло. Ова се однесува и на филмовите снимени за гранката на графоманијата како филмот на Виталиј Дудун „Бес" или на Владимир Љубомудров „Хотел Едем".

Што се однесува на вториот мотив, што буквално се разоткрива на екранот во последно време, тоа е мотивот на класичниот англисаксонски вампиризам што за жал ги обременува сите соц-реалистички примероци и канони. Во тој ред јас би издвоил две екранизации на еден ист расказ на Алексеј Толстој „Вампир", една буквална екранизација, а тоа е „Пијат крв" на Андреј Соколов со француската артистка Марина Влади во улога на главната вампирка која ја пие крвта на својата сакана внука. Дејствието на филмот е пред самата револуција и им дава можност на авторите вонредно да им демонстрираат на гледачите колку среќна земја била царска Русија додека не ја изнасилувале болшевиците. Впрочем, темата на граѓанската војна и октомврискиот преврат и обратно, како трагедија на „белото" движење, содржи не малку сижети за уверливи хорори и судејќи по сè првите примероци на тој нов „историско-кон-

трареволуционерен филм" нè чекаат во најблиска иднина. Втората екранизација на истата новела, дејствие што е пренесено во нашите денови, „Семејството на вампирите" на Генadiј Климов и Игор Шавлак претставува, речиси, целосно и беспрекорно презентирање на сите класични атрибути на жанрот: страшно колнење на човекот кој умира, превртување на неговите роднини и блиски во вампири, боцкање на осата како радикално средство против вампиризам... Со еден збор во рамките на еден филм освојување на сите неопходни компоненти во целосен обем...

...Се разбира, јас овде не ги набројав сите филмови што во овој или оној степен се снимени во жанрот „хорор по советски". Всушност, тоа е многу поширока појава и нејзините одблесоци можат да се видат во филмови што немаат никаква врска со хоророт. Доволно е да се спомене филмот „Градот Зеро" на Керен Шахназаров за да се види и разбере: епохата на принудниот и тотален рационализам во советското сознание и потсознание отиде во минатото, пробивајќи ги жичаните огради на идеолошките и цензурни забрани рускиот ирационализам се проби на слобода, оставајќи ги зад себе убавите желби на оние што се надеваа просто да му подарат амнестија, зафаќајќи го не само тоа место што вистински му припаѓа, но и многу поширокото кинематографско пространство... Дали за подолго време и дали сериозно - ќе покаже времето...

превод од руски: Ч. Цветановски

# CARO DIARIO

(DEAR DIARY)

*un film di*  
NANNI MORETTI



Благоја Куновски

УДК 791.43.091.4(100)(049.3)  
Кинопис 11 (6), с. 83-94, 1994

# ЖИВОТОТ Е

P U L P

- Кан '94 -

**За личните филмови-лично во општото,  
лично во жанрот**

Најновото издание на Канскиот фестивал, како никогаш досега во Главната програма, беше во знакот на десетина остварувања кои по сите свои карактеристики го носат печатот на авторското, на личната креативна мотивација еден автор да го создаде делото што длабоко интимно го посакувал и чувствувал неодолива потреба да го исфрли на виделина, сеедно дали е тоа поттикнато од животните околности, од жанровските поставки или од желбата креативното да го одрази како иманентна составка на своите авторски погледи. Притоа тематските и содржинските инспирации се природно најразновидни, сврзани или за директната авторска инволвираност во непосредниот живот што уметност му значи т.е. уметноста што го детерминира неговиот живот или, пак, тоа е негова лична посветеност на национот на кој му припаѓа и од чија општествена констелација ги извлекува типичностите за да го запознае надворешниот свет со нешто што е автохотно; или, пак, тоа е крајно жанровска мотивираност, личното авторско да се стави во функција на внесување нова имажинација, нов

сензибилитет што жанрот одвнатре ќе го спаси од повторување, банализација наталожена од веќе виденото, по цена дури и да се поигра со жанровските правила со цел, во крајна консеквенца, тоа да значи ревитализација и трансфузија. Вака одредените координати на авторските пројави упатуваат на три категории авторски обоени дела.

Во првата би биле најличните чиј предводник е Нани МОРЕТИ со својот длабоко интимистички генериран филм ИНТИМЕН ДНЕВНИК (CARO DIARIO), веднаш до него е комедиографски концепираната лична комедија на авторот Мишел БЛАН, ГОЛЕМИОТ ЗАМОР (GROSSE FATIGUE), а пак кинескиот ДА СЕ ЖИВЕЕ (HUOZHE) е резултат на лично доживеаната судбина на самиот автор Жанг ЖИМУ кој она што го прикажува во филмот претходно и самиот го почувствувал на сопствената кожа, станувајќи жртва на културната револуција во Кина од средината на 60-ите, кога морал да ги напушти студиите и да работи сè и сешто, играјќи дури и кошарка, но со личната упорност, сепак, успеал да остане во водите на филмот станувајќи најнапред снимател, потоа и артист. Тој, откако ќе ја открие и студентката Гонг Ли, со неа ќе режира дури 6 играни филмови кои на обајца-

та им ја донесоа светската слава, искитувајќи се со неколку меѓународни фестивалски награди.

Во втората категорија филмови со внатрешна авторска мотивација, преку личниот уметнички ангажман да се проговори за општата национално-епска ситуација влегува делото **ЛАЖЛИВОТО СОНЦЕ (УТОМЛЕННИЕ СОЛНЦЕМ)** на авторот Никита МИХАЛКОВ кој во ова свое најново остварување се појавува во позиција на режисер, косценарист, толкувач на една од главните улоги, а покрај него, како централна личност, настапува и неговата ќеркичка Надја. Длабокиот авторски ангажман кој е во служба на животот и обичниот човек во Иран зрачи и од филмот **ПРЕКУ МАСЛИНОВИТЕ ДРВЈА (ZIRÉ DARÂKHÂN ZEYTON)** на водечкиот ирански автор Абас КИАРОСТАМИ чиј опус го карактеризира документаристичката опсервација, секогаш изворно импрегнирана во играната структура на неговите филмови. Сроден со сензибилитетот на Киаростами е и камбоџанскиот филм **ЛУЃЕТО ОД ОРИЗОВИТЕ ПОЛИЊА (NEAK SRĒ)** во кој режисерот Рит ПАН, применувајќи ја играно-документаристичката структура, нè воведува во животната с'рж и драматика на камбоџанските селани чие повеќедецениско проклетство е да се борат за гола егзистенција. Во истата втора категорија филмови со лично-креативна мотивација на самите режисери, но од аспект на рафинираната, би рекол, софистицирана психологија, се создадени три филма. Најнапред е **БРАУНИНГОВАТА ВЕРЗИЈА (THE BROWNING VERSION)** во кој режисерот Мајк ФИГИС, чувствувајќи ја потребата по 4 децении да го снимат римејкот на класичниот истоимен филм на Ентони Есквит, одново го актуелизира типичниот англиски синдром на колеџот како автохтона институција во просветно-општествениот естаблишмент на островјаните. Режисерот Алан РУДОЛФ, пак, со копродукциската поддршка од страна на големиот Роберт Алтман, во својот филм **ГОСПОЃАТА ПАРКЕР И НЕЈЗИНИОТ БЛИЗОК КРУГ НА ПРИЈАТЕЛИ (MRS. PARKER AND THE VICIOUS CIRCLE)** во формата на биографски филм за автентичната писателска личност на Дороти Паркер инволвирана, меѓу другото, и во Холивуд од 20-тите години поинтензивно и подоцна, го

елаборира американскиот дух на интелектуалните кругови со сите самоуништувачки последици што ги трпи индивидуализмот кој им се спротивставува на прагматизмот и фриволноста. Во филмот **ПАТРИОТИ (LES PATRIOTES)** младиот режисер Ерик РОШАН, како што сугерира самиот наслов, нè воведува во лавиринтот на феноменот на патриотизмот чиј синдром е доведен до вивисекција со сите параноидни консеквенци на професионалната организација на израелската разузнавачка служба Мосад.

И конечно, во третата категорија на филмови со карактеристиката на оригинален авторски концепт кој на жанрот му приоѓа со намера да го извлече од шаблонизација која доведува до маниризам и штетно повторување, спаѓа американскиот **PULP FICTION** на анфан-териблот Квентин ТАРАНТИНО во кој тој сериозноста на суспензот како жанр т.е. создавањето жанровски суспенз-филм, ја поставува, што се вели „на глава“, правејќи намерно салто-мортале со однапред зацртана пародиска концепција која го дава ефектот на црн-хумор со специфична бап-обоеност во стилот „клин клин - тера“, а доследно на изворното значење на жаргонскиот „pulp fiction“ - израз кој датира уште од 30-ите и 40-ите, а кој се однесува на евтините, што би рекле, петпаречки илустрирани крими-стрипчиња во продукција на булеварско-жолтиот печат, од кои подоцна ќе произлезе холивудскиот „Film noir“ - циклус. Инаку, самото значење на „pulp fiction“ се однесува на медиумски различна разонода без уметнички амбиции, од изворниот илустриран крими до од него инспирираниот филм од црно-белата фаза.

Филмот пак **ТРИ БОИ ЦРВЕНО (TROIS COULEURS ROUGE)** на специфичен начин се вклучува во третата категорија авторски филмови со кој самиот Кжиштоф КИШЛОВСКИ ја еманира својата авторска доследност на градење еден, пред сè, рафиниран, интелектуалистичко-кинестетски израз, заокружувајќи ја во овој случај неговата триколорна филмска триологија во симболиката на боите: сино-бело-црвено и метафориката на поимите што секоја од нив ги означува како: **LIBERTE-EQUALITE-FRATERNITE** (слобода-еднаквост-братство) при што филмот **ТРИ БОИ**

ЦРВЕНО е третиот дел од претходните два: „Три бои сино“ (минатогодишен освојувач на „Златен лав“ во Венеција) и вториот дел „Три бои бело“ (годинашен освојувач на „Сребрена мечка“ во Берлин). Од друга страна, покрај заокружувањето на оваа трилогија, најновото остварување на Кишловски длабоко комуницира и со претходниот ДЕКАЛОГ, серијата телевизиско-кинематографски дела од кои двата: „Краток филм за убивањето“ и „Краток филм за љубовта“ најмногу придонесоа за светската афирмација на овој не само водечки полски автор, туку и еден од пооригиналните европски, за што сведочи неговиот француски и во последниот филм швајцарски ангажман (во Кан како таков-претставник на швајцарската кинематографија), со тема и содржина кои се лоцирани и непосредно инспирирани од швајцарската современост, поконкретно, личностите и настаните се сврзани за женеvското поднебје.

Во продолжение ќе се осврнеме поединечно на неколку значајни остварувања прикажани, значи, на Кан '94.

### **ИНТИМЕН ДНЕВНИК (CARO DIARIO) на Нани МОРЕТИ**

Како што веќе реков во воведното разграничување и условна поделба во трите авторски мотивирани категории филмови учесници на Главната канска програма, филмот „Интимен дневник“ и по својот наслов е најтипичен, најкарактеристичен пример за авторски мотивирано остварување кое длабоко понира во карактерот и психологијата на неговиот создавач Морети, кој, покрај тоа што е автор на сценариото и режијата, иманентно неизбежно морал да се стави во позиција не толку на главен артист колку на водач кој во сопственото прво лице буквално нè води во својот филм, условно поделен во три омнибус делови и чиј заеднички именител е личниот поглед на свет и егзистирање на Морети како човек и уметник. Во трите стории со насловите: „За мојата Веспа“, „Острови“ и „Доктори“ Морети нè поканува да другаруваме со него низ три патувања кои значат воведување во неговиот интимен свет, проткаени со критички опсервации за животот што го оп-

кружува во Италија денес, во амбивалентната позиција на граѓанин-уметник кој напати прави хроничарски записи во својот интимен дневник што ете се преточил и во филм, но напати изразувајќи протест пред духовно-животните аномалии и декадентни пројави кои не можат, без да прозвучат иронично, па дури и саркастично.

Во сторијата со наслов „За мојата Веспа“ камерата го следи Морети кој ја вози својата веспа низ улиците и четвртите на Рим покажувајќи нè го „портретот“ на градот во август минатото лето. Суштината на видувањето на духовната атмосфера на главниот град Морети ја коментира преку позајмената реплика што ја изречуваат актерите на еден италијански филм: „Се променивме на полошо, се распродадовме и така се искомпромитиравме“. Во споменатата позиција на водач Морети нè запознава со улиците и куќите во различните градски четврти во кои живеат класно поделените жители, тоа е воедно албум за римската архитектура со избор на фасадите кои му причинуваат естетско задоволство, но и ламент за кризата во италијанскиот филм кој е принуден на повлекување пред агресивноста на комерцијалниот американски филм, на чија сметка иронизира, спомнувајќи го филмот DIRTY DANCE кој „извршил длабоко влијание врз него и неговите музички сфаќања“, поканувајќи ја лично Џенифер Билс да се појави во неговиот филм, играјќи се самата себе си, а нема да заборава и на секвенцата од „Хенри-портрет за сериски убиец“. Во тој стил Морети ќе продолжи со иронизирањето кога во еден миг ќе му ги чита исечоците од критиките на критичарот кој претходно интелектуалистички жонглирал, правејќи панегирик за тој вид филмови, но кој, во потсетувањето од страна на Морети, не може да ги слуша сопствените глупости, што е јасна критика на Морети на сметка на квази-интелектуалните критичари. Сето тоа на филмски план во првата сторија „За мојата Веспа“ Морети ќе го заокружи со цинизмот, посетувајќи го местото каде што бил убиен големиот автор Пазолини, што е, всушност, и завршниот ламент на Морети-уметникот на сметка на вистинските доблести и достоинственици на италијанската филмска уметност, за кои Морети со жалење

констатира дека се изумрени, со што италијанската кинематографска сегашност е осиромашена, но за утеха остануваат нивните антологиски дела. Морети вели дека, исто така, останува осиромашен и од тоа што лично не го познавал Пазолини. За негова утеха, настрана од неговиот филм, организаторите на годинашниот Кански фестивал не забораваат на големиот Фелини и на неговата животна сопатничка Џулиета Масина. Ним им беше оддаден специјален омаж не само со фестивалскиот постер на кој е прикажан Фелиниевите цртеж од неговиот антологиски Оскаровец „Улица“ со Масина во легендарната улога на Џелсо-мина, туку и огромното платно во големата сала со цртежи на личностите од Фелиниевите филмови, кои исто така се најдоа на специјалната ретроспективна програма во чест на големиот Федерико.

Во втората филмска историја со насловот „Острови“ Нани Морети ни приредува разгледување на група италијански острови. Патувањето со брод, од остров до остров, е новиот повод кој да ги срочи своите видувања проткаени со иронии. Во Липари тој го посетува својот пријател Џерардо кој го проучува Џојсовиот „Одисеј“, притоа напомувајќи дека скоро 30 години не гледал телевизија на чија адреса, уште повеќе од онаа за филмот и американската доминација, ќе изрече уште поостра критика во епизодата од посетата на островот Стромболи во чиј вулкан, буквално, тој и Џерардо кој во меѓувреме одново ѝ станува „роб“ на телевизијата, гледајќи ја со голема страст, ќе сретнат група американски туристи кои Морети ќе ги прашува за следното продолжение од некоја од најновите сапунски-мамутски ТВ-серији кои ја детерминираат и конфекционираат не само италијанската, туку и светската просечна публика. На Липари, место мир и креативна инспирација, Морети ќе најде на загрижувачка поплава од сообраќај и веднаш бега за Салина каде што владее детекративјата, имено, таму секое семејство има само по едно дете и затоа возрастите им се „тресат“ на единците кои се ставени во преден план на сите животни интереси. По спуштањето во кратерот на вулканот Стромболи и спасоносната „помош“ добиена од „верзираните“ американски турис-

ти, Морети и Џерардо нема ни да стапнат на тлото на островот Панареа каде што ги дочекува некоја новокомпонирана туристичка бизнисменка, нудејќи им ноќна разонода со девојки. Од таквата напаст тие веднаш се враќаат на бродот и заминуваат за последниот и најостровски остров-Аликуди, каде што нема сообраќај, за среќа на Морети, но нема ниту струја, а со тоа ни телевизија, од што збеснува ТВ-„манијакот“ Џерардо.

И конечно, третата историја од филмот ИНТИМЕН ДНЕВНИК со насловот „Доктори“ е и најинтимистички сврзана за личноста на авторот Нани Морети кој на најавтентичен начин не воведува во неговата историја на болестите од кои се обидува да се извлече и да најде вистинска терапија. Имено, првата дијагноза на неговата сериозна болест бил ракот на лимфните жлезди што било проследено со постојано чешање на рацете и нозете. Морети ја филмува својата хемотерапија и не поведува во визитите на серијата дерматолози кои, секој за себе, му препишуваат огромно количество лекарства. Камерата ни го покажува и тестот за неговата крв како и тестот за 32-те алергии на храна, потоа акупунктурата што му ја прават двајца кинески експерти на оваа древна медицинска дисциплина. Морети го слика и сопственото зрачење со X-зраци, во болницата и дома, за на крајот саркастично, по сите малтретирања и верувања во докторите, да констатира дека дијагнозите се погрешни и дека не му се заканува смртна опасност, па така, како што тој со олеснување ќе рече на крајот: „Денес, секое утро, пред да го испијам капучиното и да го изедам саканото парче торта, јас секогаш испивам чаша вода“. Какво релаксирање и какво катарзично спасување од медикаментозната тортура - за сè да се сведе на чашката чиста вода како најприроден прочистувач?! И како што вели самиот Морети, неговата намера, во оваа трета епизода со болеста и докторите, не била премногу да интимизира ниту да им се исповеда на гледачите, туку желбата да го раскаже она што му се случувало во еден значаен миг од неговиот живот, не сакал ниту да ги денуцира докторите, ниту да се жали на нивното лутање со терапијата која го сведува на медицинско заморче. Барем тоа не сакал да го прави на начин како што тоа би

го правела телевизијата, Морети, едноставно, избира прифатлив тон, нешто многу интимно и во секој случај тешко и сериозно каква што е болеста, да го прикаже без патетика и на нему својствен начин преку комика на сопствена сметка. Во тоа е и големината на Морети како човек и како автор кој сопственото уметничко дело го сфаќа на начинот: од себе кон другите, што ќе рече, со свој хумор за себе и другите. Таквата автоанализа, која уметникот го става во функција на животот околу него, е своевиден алтруизам, својство на големите уметници кои не кокетираат со уметноста, туку се осмотски сврзани со неа, за низ личниот пример авторот Морети да го испише равенството: уметноста=живот и обратно.

### **ГОЛЕМИОТ ЗАМОП (GROSSE FATIGUE) на Мишел БЛАН**

За разлика од Нани Морети, кој на документаристички начин се игра себеси во својот „Интимен дневник“, популарниот француски артист Мишел Блан измислува артифициелно филм за себе т.е. го пишува и режира својот личен филм во кој тој како автентичен уметник, под фактичкото име и презиме: Мишел Блан, еден ден осамнува со серија проблеми со најблиските пријатели (особено пријателките артистки меѓу кои Жосиан Баласко го обвинува дека ја силувал), а единствено Карол Буке се обидува да го сфати и да му помогне да се извлече од кошмарот кој станува уште поголем кога ќе се открие дека, всушност, на вистинскиот Мишел Блан сите проблеми му ги прави неговиот истоимен двојник. Комедиографскиот заплет е направен на начин каков што би замислил, на пример, еден Вуди Ален и кому сите незгоди би му се случувале обврзно во Њујорк. Мишел Блан, во тројната авторска позиција на сценарист, режисер и главен актер, прави комедија на сопствена сметка со динамика која дејствува разонодувачки, притоа авторот нема да заборава и да фрли потсмев, па дури и сарказам на адреса на самиот филмски медиум на кој професионално му припаѓа, со самоиронијата за цената со која се плаќа популарноста, која знае и да му згорчи на уметникот, кој во еден миг ќе го загуби својот

идентитет до апсурдност и кога ќе биде принуден да се бори за сопствената личност, но кога може да биде дури и предочна ако фаволот веќе ја однесол шегата. Во една секвенца со автентичното појавување на Филип Ноаре, тој и Блан, појавувајќи се на Елисејските Полиња ќе излеат дел од гневот за доминацијата на комерцијално агресивниот американски филм на сметка на веќе „мртвиот“ француски Синема, посетувајќи го неговиот фиктивен гроб со вечен оган, кон што Ноаре долеа масло со репликата упатена до загрижениот за својот идентитет Блан: „Што ќе ти е уметничкото име, тоа и онака не ќе ти треба зашто францускиот филм е покојник“. За ваквата автентична загриженост на француските филмации во однос на доминацијата на Американците сведочи и фактот изразен во овие пропорции: во 1981 година американската аудиовизуелна продукциска застапеност на францускиот пазар изнесувала 31,2 проценти во однос на 50,5 % од националната француска продукција. 10 години подоцна е добиена обратната пропорција: американската застапеност на францускиот пазар изнесува 58 %, а националната, француска, само 30,6 %. И оваа како и онаа загриженост изразена во филмот на Морети, индиректно или директно, сведочи за степенот на американската аудиовизуелна империја која доминира врз културата на стариот континент, па оттаму и загриженоста на водечките нации: француската, германската и италијанската, а тука е не помалку и шпанската, кои водат отворена јазична одбранбена борба во однос на англо-американската супремација.

### **ДА СЕ ЖИВЕЕ (HOUSSE) на Жанг ЖИМУ**

Доживувајќи ги последиците од кинеската културна револуција на свој грб во интензитетот на нејзиното траење во 1966-тата, кога бил насилно загрозен неговиот уметнички и човечки интегритет, режисерот Жанг Жиму тоа на најавтентичен начин можел да го прикаже во епската форма на уште еден кинески Новеченто, каков што беше на свој начин оној што минатата година го демонстрираше Американизмот Ченг Каиге во Канскиот освојувач на „Златната Палма“-„Доведување моја конкубино“. Филмот „Да се

живее" го опфаќа периодот од три децении: од крајот на 30-тите преку II-та светска војна и борбата за ослободување од јапонската окупација, доаѓањето на Мао на власт и неговата Културна револуција со тешки последици врз појавата на демократијата до 70-тите како можност за нова етапа на големата кинеска нација и држава. Самиот наслов на филмот се однесува на смислата да се преживее во тие најтешки, прекршувачки општествено-политички превирања, за да се избори достоинството на живеење. Епската димензија на филмот е сконцентрирана врз судбината и премрежјата на едно семејство кое од предвоеното богатство ќе западне во револуционерната беда и борба за опстанокот. Во фокусот на животната драма се: мажот Фугуи (во лауреатската интерпретација на Ге Ју) и неговата убава и верна жена Јианбен (ја толкува сега веќе светски афирмираната кинеска филмска звезда Гонг Ли). Преживувањето во екот на Културната револуција е колку катарза платена како спас од можната казна ако Црвената власт на Мао ги затекне како деструктивни-буржоаски и контрареволуционерни елементи, но толку и животна проба да се истрае и преброди во бедата, за одново да се најдат сили за новиот живот. Не е тешко во таа спрега да се види критичкиот однос на режисерот спрема политичкиот догматизам и животната деградација на Маовиот режим, но во исто време, тргнувајќи од таквите државно-национални искушенија, кои драстично го загрозиле кинескиот индивидуалитет, режисерот го остава отворено прашањето за тоа колку сегашното кинеско општество ќе има сили да фати приклучок со демократскиот свет и да избори рехабилитација и афирмација на личното граѓанско и семејно достоинство. Оттаму и логично претпоставените проблеми на филмот „Да се живее" со актуелната кинеска цензура.

### **ЛАЖЛИВОТО СОНЦЕ (УТОМЛЕНИЕ СОЛНЦЕМ) на Никита МИХАЛКОВ**

Како што режисерот Жанг Јиму во својот филм „Да се живее" клучната точка за индивидуално-семејната несреќа ја гледа во догматизмот и мрачниот тоталитаризам на Маовата Културна револуција, така и Никита

Михалков тој синдром го наоѓа во Сталиновите чистки, лоцирајќи ја својата драма во летото на 1936-тата, во амбиентот на една типична руска дача, каде што со своите најблиски роднини и пријатели живеат сталиновиот миленик-офицерот Сергеј (во интерпретација на самиот режисер Михалков), неговата млада жена Марусја и нивната ќеркичка Надја (инаку и во реалниот живот ќерка на режисерот Михалков). Тоа е времето на зацврстувањето на култот на личноста, кога во близината забрзано се гради конструкцијата на Сталиновиот цепелин-балон со кој треба да се популаризира личноста на големиот Сталин преку огромниот портрет на гигантското платно. Сè се одвива во духот на Чеховскиот мир, но до појавата на Митја, некогашниот љубовник на Марусја, кој пред 10 години исчезнал мистериозно, некаде во странство, обвинет за контрашпионажа. Клопчето во триаголникот: Сергеј-Марусја-Митја неизбежно започнува да се одмоткува со постепено развивање на драматиката на нерасчистените сметки меѓу Сергеј и Митја, меѓу кои стои, од обајцата, саканата жена. Така, оваа Чеховски започната драма на лежерен живот во провинциската дача, прераснува во драма на страсти, предавство, растурен живот и несреќа за Митја, кој се смета за оштетен и онеправдан поради некои потези на офицерот Сергеј. Посетата на Митја е само неколку недели пред започнувањето на Сталиновите чистки и депортирањето на проскрибираните антиреволуционери во фамозните „Гулази". Митја е во ново руво, овојпат рехабилитиран како офицер на НКВД и тој ќе го искористи новиот статус за да му се одмазди на Сергеј (чија тотална човечка деградација е покажана во неколкуте кадри, кога во автомобилот, со кој ги одвезуваат Митја и неговите помошници-црномантилци, ќе го претепаат до изобличување). Митја го остварува „сонот за реванш", сега тој ја користи шансата и тотално го уништува среќниот семеен живот на Сергеј, но што добива со тоа? - очигледно ништо, зашто во него само привремено е задоволена страста за одмазда, бидејќи неговата желба за живот одамна згаснала кога бил протеран и кога ја загубил саканата Марусја - сега му останува само личното поништување - во преполнетата када си ги пре-

сечува вените. „Лажливото сонце“ на историјата, поточно на Револуцијата, уште еднаш си го зема својот данок, овојпат дефинитивно двете, судбински, една на друга упатени, личности: Сергеј (кој подоцна ќе биде рехабилитиран, податок што го читаме од одјавната шпица), Митја си самопресудува, а како индиректни несреќници, кои го плаќаат данокот на мрачното време, се оние најблиските. Авторот Михалков, по повод својот филм, нема да пропушти да потсети на неговата парабла која допира до денешниве дни, велејќи дека Русија секогаш била распната меѓу политиката која сеела мрак и Господ како единствен патоказ кон иднината, додавајќи го судбинското прашање: „Ќе имаат ли рускиот народ и новата руска држава сили да си го изнајдат вистинскиот пат во животот?“ Како што сега стојат работите, а тоа многу сугестивно и документаристички потврдено го покажа постариот брат Андреј Кончаловски во својот филм РЈАБА ПИЛЕНЦЕ МОЕ („Курочка Ряба“) повикувајќи се и на својот некогаш цензуриран филм „Асјината среќа“ (за животот на селаните во еден Советски Колхоз) - сега наследниците на истите тие селани во Русија, потоната во анархија и царување на мафијата, не веруваат во иднината што им ја пропишува Елцин (според лажниот рецепт на Горбачовата перестројка), па оттаму и одговорот на Михалковото прашање за можното наоѓање на рускиот пат до среќата е покриен со големи сомневања и бесперспектива.

### **ПРЕКУ МАСЛИНОВИТЕ ДРВЈА (ZIRÉ DA-RÂKHÂN ZEYTON) на Абас КИАРОСТАМИ**

Кога станува збор за водечкиот ирански автор Киаростами би требало, за да се потенцира неговата големина, да се цитира, исто така, јапонскиот маг Акира Куросава кој ќе рече: „Сега кога Сатјацит Реј е мртов бев долго време несреќен, но кога имав можност да ги видам филмовите на Киаростами помислив дека Господ во вистински час ја испрати личноста која ќе го замени и поради тоа сум му благодарен на Бога“. Нема поголема поткрепа за силината на авторската личност на Киаростами од оваа изречена од големиот Куросава, со што, на планот на азискиот

филм, симболично е комплетирано големото авторско трио: Јапонецот Куросава, Индиецот Сатјацит Реј и Иранецот-Абас Киаростами. Секој голем во својата длабоко исконска сврзаност и инспирираност од поднебјето во кое живееле и живеат. Киаростами има голем филмски опус, составен од многу документарци и играни филмови, тој во последниве неколку години интензивно го сврте вниманието на светската критика и не случајно, на мина-тогodiшниот фестивал во Римини-Италија RIMINICINEMA имаше комплетна авторска ретроспектива. Тогаш го видов неговият претходен филм ЖИВОТОТ ПРОДОЛЖУВА и не ми беше тешко да ја согледам неговата сврзаност со најновиот филм на Киаростами прикажан на Главната канска програма. Уште поточно, филмот ПРЕКУ МАСЛИНОВИТЕ ДРВЈА суштински произлегува од претходниот „Животот продолжува“ што Киаростами, во нему својствениот документарно-игран стил, го снимил во иранското подрачје зафатено од катастрофалниот земјотрес од пред неколку години. Како што вели самиот автор, по завршувањето на снимањето, па дури и во текот на снимањето на филмот „Животот продолжува“, му се родила идејата да сними филм за филм, што инаку била негова дамнешна желба.

Така и суштински својот најнов филм „Преку маслиновите дрвја“ го детерминира т.е. надоврзува на претходниот „Животот продолжува“, имено, во филмот „Преку маслиновите дрвја“ во погоденото подрачје од земјотресот доаѓа филмската екипа која го снима филмот „Животот продолжува“ со што самиот Киаростами е диригентот-режисер зад камерата. Во филмот „Преку маслиновите дрвја“ него го игра артистот Кешаварз, а во филмот, пак, „Животот продолжува“, всушност филмот во новиот филм-артистот Фарад Керадманд го игра режисерот на тој филм. Со тоа Киаростами, покрај исполнувањето на условите за снимање филм за филм, го удвојува ефектот на синема-верите, ангажирајќи за својот најнов филм клучен тандем натуршчици: младите изворни селанчиња - момчето Хосеин Резе кој се игра себеси како Хосеин и девојката Техере Ладаниан, исто така, како автентичната Техере. Најоригиналната идеја за филмот „Преку маслиновите

дрвја" авторот Киаростами ја наоѓа во изворната љубов што се раѓа кај момчето Хосеин (кој инаку бил ангажиран да помага во екипа-та на снимањето на филмот „Животот продолжува“) спрема девојата Техере. Всушност, филмот „Преку маслиновите дрвја“ е тој филм во филм што се однесува на тие изворни Ромео и Јулија, со спецификите на религиозните строги забрани, во прв ред-момчето кое нема кука да не може да проси девојка, а Хосеин во своја „одбрана“, додворувајќи ѝ се за сето време на убавата Техере, вели дека по земјотресот сите се еднакви зашто ниту една кука во крајот не останала цела. Не осврнувајќи се на противењето, претходно на родителите на Техере (кои, пак, животите ги загубиле во земјотресот), а потоа и на нејзината баба, Хосеиновата љубов спрема Техере е незгаслива, тој е упорен и за разлика од молчаливата Техере која не проговорува ниту збор, тој има цели додворувачки љубовни тиради (што се резултат на природниот актерски талент на Хосеин Реза) за во завршниот тотал-кадар Киаростами да ја кулминира таа несекојдневна љубовна балада, кога упорниот Хосеин, откако ќе добие конечна потврда за возвратената љубов од саканата Техере, радосно да потрча во полињата разлеани со жито. Со тоа филмот „Преку маслиновите дрвја“ ја потврдува својата уметничка големина, продукциски непретенциозен, но животнo богат и во служба на малите луѓе и нивната љубов. Киаростами уште еднаш, во примената на документарно-играната формула на специфичниот уметнички Синема-верите, ја потврдува својата авторска големина и оригиналност. А бидејќи е помлад од Куросава и од веќе покојниот Реј, ако учел од нив имало и од кого да учи. За уметноста и уметниците нема граници тие постојат и творат во стилот на: GENS UNA SUMUS.

**ТРИ БОИ ЦРВЕНО (TROIS COULEURS ROUGE) на Кжиштоф КИШЛОВСКИ**

Круцијалниот инспиративен мотив кој се провлекува во сите филмови на Кишловски, од ДЕКАЛОГОТ (секој филм единечно) преку триколорната-трилогија: СИНО-БЕЛО-ЦРВЕНО, вклучувајќи го заокружувачкиот ТРИ БОИ ЦРВЕНО- е феномен на случајот,

случајот како судбински предзнак, како генератор на злото, на гревот, на неосвоената љубов, на несреќата и конечно на смртта. Случајот за Кишловски е исконски фатум на човекот, предестинираност на животот, за него случајноста не се случува случајно, Кишловски ја возвишува до степен на сопствена авторска филозофија, се чини дека сè е обусловено од случајот. Случајот како лајт-мотив, како заеднички именител на неговите филмови е самиот по себе инспиративен за анализата на сите негови филмови што секако бара посебен текст за тоа. Овојпат остануваме на филмот ТРИ БОИ ЦРВЕНО за чие создавање Кишловски посебно го подвлекува случајното купување на збирката поеми од современата полска поетеса Вислава Шимборска, чија книга ја купил во времето на минатогодишниот Божиќ во Варшава. Кишловски раскажува како во тој намуртен, маглив зимски ден, на тезгињата на уличните продавачи на половни книги случајно ја видел книгата на Шимборска која, пак, по некој случај му била омилена писателка на неговиот соработник-преведувач во трилогијата: СИНО-БЕЛО-ЦРВЕНО, Роман Грен. Тој решил да му ја купи книгата како подарок, но пред да му ја врачи, една ноќ, прелистувајќи ја, случајно на 26-тата страница ја видел и прочитал поемата со наслов „Љубов на прв поглед“ која била блиска со неговата идеја за филмот „Три бои црвено“. Затоа Кишловски решил збирката на Шимборска, која инаку не ја познавал лично, да ја задржи за себе. Во филмот ТРИ БОИ ЦРВЕНО постојат 4 централни личности од кои се издвојуваат: младата 23 годишна студентка, фотомодел и манекенка Валентин (во извонредно сугестивната интерпретација на Ирен Жаков) и 65-годишниот, тукушто пензиониран правник-судија (во драмски уште посложената интерпретација на секогаш големиот артист Жан Луј Трентињан). Обајцата, Валентин и Судијата се осамени, момчето на Валентин професионално подолго време престојува во Англија, а Судијата уште од младоста останал како волк-осаменик. Клучниот миг во неговиот живот за таквиот статус ќе биде подоцна расветлен по воспоставеното пријателство меѓу нив. А до тоа доаѓа, во суштина, по игра на случајот. Имено, една ноќ, враќајќи се дома

по напорната работа, Валентин со автомобилот ќе го удри случајно кучето, чиј сопственик е Судијата. По ветеринаскиот третман на педигрираниот пес, Валентин ја открива адресата на Судијата кој живее во предградието на Женева. Нивната средба е студена особено од страната на стариот Дудија, кој дури реагира незаинтересирано за сторената услуга од страна на Валентин. Меѓутоа, место да биде одвратена од таквата личност, толерантната и стрплива Валентин постепено му се доближува на Судијата, чиј бизарен „хоби“ е да ги прислушува телефонските разговори на соседите, вклучувајќи се во нивните линии преку домашниот радио-зсилувач. Меѓу прислушкуваните, како условно алиби во очите на вчудовидената Валентин, е и мафијашкиот дилер на дрога, кој место в затвор живее во луксузна вила во соседството на Судијата и кого Судијата во еден миг дури и ќе го повика преку телефон, следејќи ја скришум преку прозорецот паничната реакција на криминалецот што со право го мрази. Другиот тандем личности се дополнително упатени на првиот, тоа се 25-годишниот тукушто дипломиран правник Аугуст, кој мечтае за успешна судска кариера и неговата неверна девојка Карин. Иако живеат еден покрај друг, во издвоени станови во најблиското соседство, купувајќи почесто во исти продавници, чекорејќи по истата улица, Валентин и Аугуст не се познаваат, како што ни Судијата не ги знае Аугуст и Карин. Сепак, меѓу триаголникот личности: Валентин-Судијата и Аугуст има некоја флуидна, симболична врска што Кишловски ја базира на случајноста на повторената несреќна љубов во различните генерации или старосната хендикепираност таа врска да можела да се оствари меѓу Валентин и Судијата чии меѓусебни симпатии остануваат до границите на пријателството. Во еден миг на интимно испитување Судијата ќе ѝ го открие клучниот мотив за неговата осаменост и разочараност во љубовта и животот, тоа е она што Валентин само дотогаш го насегувала и претчувствувала, а судијата ѝ го открива како несреќна, поточно докрај неостварена љубовна врска со некоја сакана девојка која го изневерила и напуштила. Кишловски така ја води атмосферата на односите на личностите што на прв поглед помислуваме

дека младиот правник Аугуст е она што некогаш бил Судијата во младоста, а на тоа не наведува и мигот кога љубоморниот Аугуст ќе ја следи и скришум ќе ја види во прељуба со друг саканата Карин. Значи „Deja vu“ („веќе видено“) што го доведуваме во врска со она што му се случило на постариот судија. И за да ја доизгради спиралата на случајностите Кишловски, во финалната секвенца, ќе ги упати Валентин и Аугуст на едновремен излет со ферибот во Англија, за по бродоломот во невремето над Ла Манш случајот да сака да преживеат меѓу другите и Валентин и Аугуст кои натаму не се познаваат, но случајот судбински ги доведува и упатува на флуидната врска која симболично ги обединува во нивната неостварена и несреќна љубов, а спасувањето, како одново родени, им е, метафорички, катарзична награда за чистотата на моралот и карактерите. Кишловски намерно, но во суштина во одбрана на својата теза за случајноста, во финалната секвенца на филмот „Три бои црвено“, меѓу загинатите во несреќата, ќе ги стави личностите од претходните два филма на трилогијата, на пример младата несреќна сопруга и мајка на неверниот маж-композитор загинат во сообраќајка и нивната ќерка (осамената жена ја толкуваше многу добрата Жилиет Бинош во филмот „Три бои сино“). Нејзиниот трагичен крај Кишловски сценаристички не го зацртал за да ја подвлече нејзината негативна карактерна и морална природа, туку напротив, таа како невина и позитивна карактерна личност едноставно е жртва на несреќниот **случај**, што ќе рече на вишата сила.

### ***PULP FICTION на Квентин Тарантино***

И конечно, доаѓаме до третата категорија авторски филмови чиј флагрантен репрезент во Главната канска програма и заслужен освојувач на „Златната Палма“ е токму: PULP FICTION на анфан-териблот на поновата американска авторска генерација Квентин Тарантино. Самиот израз во насловот на филмот датира уште од 30-ите години и за неговите корени и значење веќе кажав на почетокот при тројната класификација на највредните филмови од канската конкуренци-

ја. Она PULP што го ставив и во самиот на-слов на текстов, а што се однесува на животот како каша, авторот Тарантино најнепосредно, според својата, за денешни услови и сфаќања, применета формула, му го става како предзнак на својот филм кој е концепиран како антижанр, што ќе рече антисуспенз, затворајќи ја последната страница од поглавјето на сериозниот суспенз филм во сите негови димензии и ја пројави меѓу кои покарактеристична на серија беа „on the road“ филмовите од поновата етапа. Меѓу нив со својата култноста влегуваат: „Диви во срцето“ („Wild At Heart“) на Дејвид Линч, „Телма и Луиз“ на Ридли Скот, „Калифорнија“ на Доминик Сена и „Вистинска романска“ („True Romance“) на режисерот Тони Скот, чиј неслучаен сценарист беше токму Квентин Тарантино, кој во позиција на сценарист како да ја антиципира предната жанровска природа на „Вистинска романска“ како стрип-суспенз „On the road“, со што си направил простор за своето најново авторско издание во филмот PULP FICTION. Замислен како филм-стрип на нашево време, поточно на 90-ите, со сета рокерска иконографија, Тарантино не го негира жанровскиот суспенз, туку, преземајќи ја деликатната улога на ставање точка зад сериозниот трилер-суспенз, врз себе во исто време ја презема обврската и на збогатување на жанрот на суспензот, внесувајќи нов сензибилитет кој, пред сè, се потпира на пародиското во третирањето на насилството и злото, доведени до пароксизам, различно од сериозните верзии на жанровскиот суспенз. Ако за сите суспенз филмови и особено оние од споменатата серија на трип-суспензите можеше да се говори дека насилството, пресметките и крвопролевањето беше доведено до култна жанровска иконографија, што исто така му се припишуваше и на Тарантино во неговиот првенец-суспензот „Кучиња на подземјето“ („Reservoir Dogs“) и што му го пренесе во задача и на Тони Скот за нивниот заеднички филм - спомнатиот „Вистинска романска“ - тогаш во случајот на филмот PULP FICTION работите се поништуваат уште во самиот старт, што ќе рече, во симболиката на терминот „pulp - fiction“ кој во сегашната формула значи стрип-филм со пародиски однос спрема сè што досега го возвишуваше сериозниот суспенз. Со

други зборови, Тарантино си поигрува со жанрот во стилот „клин, клин тера“.

Во PULP FICTION затоа сè е стриповски можно и дозволено. Филмот е замислен како стрип во три дела, три стории кои условно се поврзани повеќе во бап-манир отколку според логиката на некое дејствие на настаните и личностите. Најнапред е откачениот пролог со уште пооткачениот љубовен тандем: Хани Бани (ја игра Аманда Палмер) и Пампкин (Тим Рот), кои во еден типичен сендвич-бар, кројат план место да провалуваат продавници со алкохол да преминат на популарните Мек Доналдси и Вимпис барови каде што има многу повеќе муштерии со портмонеа. Филмот потоа нè запознава со уште еден откачен тандем-рекетари од подземјето на Лос Анџелес, кои ќе испреплашат група измамници кои се замериле со Винсентовиот (го игра Џон Траволта) и Џиловиот (Семјуел Џексон) бос-страшниот црнец Марселус Волас (во интерпретација на Винг Ремис). Тандемот рекетари Винсент и Џил се во потрага по мистериозниот црн портабл-куфер кој при отворањето само засветлува, а до крајот на филмот не се покажува каков е и што има внатре: долари или дрога, може само да се погодува, главно бап-мистеријата останува докрај за да се потенцира дека сета „каша“ што ја замислил Тарантино е само уште една подуховита и поинвентивна коктел, анти-жанр разонода. По прологот и запознавањето со тандемот Винсент-Џил, започнува првата историја со насловот: „Винсент Вега и жената на Марселус Волас“, замислена како пародиска епизода на темата дрога, рокенрол и „on the road movie“. Винсент алиас Траволта добива специјална задача да ја „беби-ситира“ девојката на својот страшен бос (девојката ја игра Ума Турман) која ќе ја изведе на вечера во еден бар чија сценографија е во стилот на американската филмско-рокерска иконографија-место столови и маси поставени се каросерии од разни модели на кабриолет автомобили (Шевролети, Крајслери, Фордови), келнерите се а ла Мерлин Монро или Елвис Присли секција, а Тарантино, претходно стекнатиот култ на Џон Траволта, диско-танчер од комерцијалните музички филмови „Треска на саботните вечери“ и „Брилјантин“, го разбие, сведувајќи го на лежерен и од дрога



Кан 94 - „Браунинговата верзија“ на Мајк Фигис



КАН 94 - „PULP фикција“ на Квентин Тарантино

зашемен твист-натпреварувач кој танцува со студената фигура на Ума Турман. Најпародиското во оваа епизода е кога Траволта и Ерик Штолц (кој толкува дилер на дрога) панично ќе се обидуваат да ја „вратат“ од дрогата „нокаутираната“ Миа (Ума Турман) која претходно, скри-шум, без знаење на Винсент (Џон-Тра) ќе позајми еден ултра „шмрк“ што претставува опасна мешавина од кокаин и хероин. И кога испаничениот Џон-Тра во градите, во пределот на срцето, ќе ѝ го збрца огромниот шприц со адреналин на колабираната Миа, по што таа ќе се разбуди како ништо да не било, во тој миг Тарантино најконкретно, во стилот „шприц со шприц се избива“, е во пародиска функција на создавање антидрога ефект. Онесвестувањето на Миа и нејзиното убодување од страна на Џон-Тра како да е тоа нож - свесно го создава чувството на непријатност, во постапката кога Тарантино си поигрува пародиски со тоа зло-наркоманијата. Па-родиското во pulp-стилот, Тарантино го продолжува и во втората епизода во која Брус Вилис игра боксер кој не го послушува страшниот црн бос Марселус (од кого имаат страв Винсент и Џил) и по цена да си има проблеми со него, место да ја предаде и загуби договорената боксерска броба, тој победува со нокаут и „кида“ со својата французинка Фабиен (Мариа де Медеироз). Но, за „белја“, заборавната Фабиен, чистејќи ја куќата, го заборава и остава драгоценiot семеен рачен часовник, подарок за Буч (Брус Вилис) од неговиот татко-инаку виетнамски борец кој загинал во војната. Враќајќи се назад по ча-совникот Буч во самоодбрана ќе го ликвидира Винсент (Џон-Тра), а потем ќе се судри и со босот Марселус во една старина-ница, чии откачени сопственици ги заробуваат и по жрепка прво го силуваат страшниот Марселус. Покрај сето прикажано во оваа епизода најантисуспензовското е токму тоа „тртење“ на страшниот црн бос, кого од натамошното понижување го спасува никој

друг, туку Буч. И конечно, во третата епизода Тарантино ја заокружува својата „каша-парада“ од антисуспензовски гегови и прес-врти со што пародиската димензија на филмот кулминира. Во третата епизода т.е. третата стрип-филм историја со насловот ЏИЛ, ВИНСЕНТ, ЦИМИ И ВОЛКОТ Тарантино и самиот се појавува во духовитата епизода на автомеханичарот Цими кој има страв од жена си која работи во третата смена како болничарка. И покрај тоа што во претходната епизода со насловот ДОБРИОТ ЧАСОВНИК Винсент алиас Траволта беше ликвидиран од Буч, Тарантино пак го враќа и не воведува во првата секвенца на запознавањето со тандемот-рекетари, за овој пат Тарантино, на најстриповски начин, да покаже дека куршумите ипукани од еден од сокриените измамници не ги погаѓаат или како што „експертот“ за цитати од Библијата-Џил ќе рече: „Тие преживеале како Божји чин“, што ќе биде повод Џил да се откаже од мафијашката работа, но, претходно, мораат со Винсент да му го врачат мистериозниот куфер на страшниот, во меѓувреме силуван, бос-Марселус, а исто така Тарантино ќе се „погрижи“ да го испародира и „Чистачот“ на Харви Кајтел од американскиот римејк „Никита“ во режија на Џон Бедем, доделувајќи му ја пародиската улога на „Волкот“ кој треба на смотаните Винсент и Џил да им даде инструкции за чистење на внатрешноста на автомобилот „извалкан“ од, со куршум „случајно“, просвирената глава на еден заложник. Филмот PULP FICTION завршува во започнатиот бап-стил кога Винсент и Џил, дотогашните страв и трепет рекетари, безволно гледаат во впечатените револвери од почетниот тандем откаченковци Хани Бани и Пампкин, препуштајќи им го мистериозниот светлечки куфер на босот Марселус. Тарантино како да ги порачува во својот пародиски стил: „Ништо не е толку **каша** како оваа што јас ви ја збркав и која вие толку слатко ја искравте“.

За филмот „Сонот на Аризона“, САД, 1992,  
р. Емир Кустурица

СУНЧИЦА УНЕВСКА

УДК 791.43 (73)(049.3)  
Кинопис 11 (6), с. 95-98, 1994

# ПОСЕГНУВАЊЕ ПО ВЕЧНОСТА

*„Сонот е многулик производ на душата кој ги претскажува добрите или лошите нешта што ќе се случат. Тоа е миг во кој потсвеста, ослободена од тесните стеги на „его-то“, има можност да се појави на површината и да се осмели да допре дури до самите извори на тајната на постоењето“.*

Артемидор

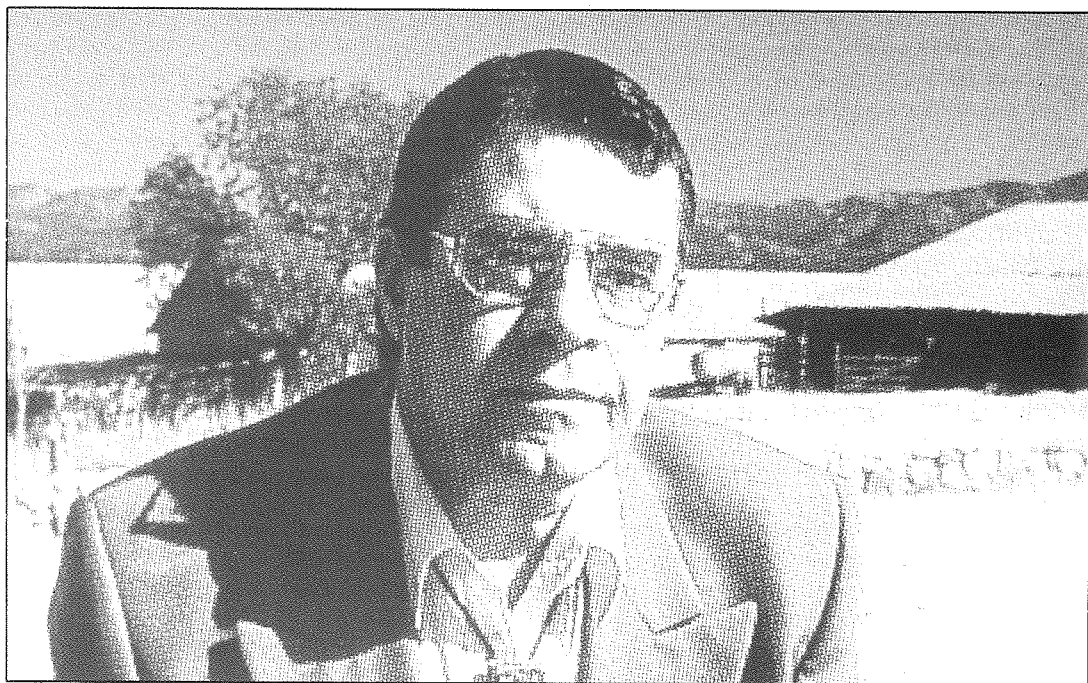
Симбологијата на рибата и желката, лежерно инкорпорирана во филмот на Емир Кустурица „Аризона сонувач“, во себе ги опфаќа сите постулати неопходни за опстанокот на човештвото. Рибата, поради својата извонредно чудесна способност за репродукција, е симбол на плодноста и на цикличното обновување, како во физичка, така и во духовна смисла. Желката, пак, како симбол на универзумот е олицетворение на стабилност, мудрост и вечност. Нејзиното повлекување во оклопот е, всушност, израз на основниот духовен став на човекот - концентрацијата. Присутноста на овие два симбола во филмот за Америка и за вечната, универзална тема на осмислување на сопствениот живот, има двојна цел, од една страна, тие во своето основно значење ги содржат базичните вредности кон кои се стреми човекот, додека од

друга, нивната асоцијативна симболика овозможува да бидат прибежиште тогаш кога судирот со реалноста го оневозможува остварувањето на сопствените соништа. Имено, поистоветувањето со рибата и желката во филмот и „оттргнувањето“ на едно парче од природата, претворајќи го во интегрален дел од својот живот, е еден вид компензација за нерамнотежата меѓу она што му е потребно на човекот и она што му недостига, за нерамнотежата меѓу моќта на соништата и реалниот свет. Враќањето кон сензибилитетот на природата во услови на колективна дезориентираност, на моменти е можно решение, но веќе во следните мигови, идеализиран сон, кој се распукнува како балон, немоќно насочен кон острлицата на сегашноста. Односно, реалноста обременета со основната човечка потреба за осмислување на сопственото постоење ја нарушува идеалната слика на природата и ја претвора во сон, недостижен, безвременски, вонпросторен.

„Аризона сонувач“ е, пред сè, филм за американскиот сон, кој ја отсликува потребата и потрагата по сопствениот идентитет. Тоа е филм кој зборува за осаменоста, оттуѓеноста, непомирливоста со судбината, филм за несреќните, депресивните, дезориентирани-



*СОНОТ НА АРИЗОНА на Емир Кустурица*



*СОНОТ НА АРИЗОНА на Емир Кустурица*

те, бунтовните и самоубиствено настроените (американци) луѓе. За да го почувствуваат сопствениот идентитет, за да го доловат неговиот интегритет на овие луѓе, всушност им е потребна само една идеја, само еден сон, доволен им е еден човек во кој ќе можат да ги проицираат сопствените очекувања. Таа императивна, егзистенцијална потреба е извор на најсилни тенденции, за неа главните ликови (како во филмот, така и во животот) се готови да ги ризикуваат своите животи, да се откажат од љубовта, да ја отстапат слободата, готови се да ги жртвуваат своите мисли, па дури и тогаш кога тоа чувство е илузорно.

Младиот Аксел (Џон Деп) утехата ја наоѓа во тивкиот подводен свет и во тајствените мисли на неговите жители. Тој сонува да се претвори во риба која лета, која може непречено да отпатува секаде. Идеализираната слика на Аксел за рибите ги содржи тезите дека „рибите се извонредно интелигентни и бидејќи знаат сè немаат потреба да размислуваат“ или „нема риба која не би сторила сè за својата егзистенција“. Тој мечтае да живее како Ескимите, во снежните, самотни, мирни, прекрасни предели, каде што царува љубовта и каде што постојано ќе биде во допир со тие совршени суштества.

Меѓутоа, во еден момент, во судирот со својот авторитет од детството олицетворен во неговиот вујко Лео (Џери Луис), Аксел ќе стане дел од една опсесија - да се изгради летало со кое ќе може да се отиде далеку, далеку одовде, во еден друг, многу подобар свет. Избегнувајќи да ја прифати работата на својот вујко како сопствена судбина и борејќи се да ја воспостави сопствената индивидуалност, паѓа во една друга стапица односно станува главен лик во екстравагантниот лет во царството на фантазијата на средовечната Елен (Феј Данавеј). На сцена стапува љубовта, љубовта како осмислување, надополнување, како објект кој ја исполнува празнината, како предмет на најскриените желби, како соучесник во најсмелите сншта. И тогаш, во паузите од екстатичните сексуални чинови, тие живеат и дишат за една идеја - да се создаде леталото. Додека Елен со возбуда на дете го очекува леталото кое ќе ја одведе во Папуа - Нова Гвинеја, Аксел со нескротлива

сила на средновековен рицар се бори да го направи и секогаш повторно, по неуспешните обиди да летнат, продолжува фанатично од почеток, со истата енергија и очекувања. Всушност, губењето на овој замислен објект кој им влева сила, храброст и сигурност, кој им дава волја за живот, смисла и цел, би значело опасност од губење на самиот себе си, опасност да се изгуби светлината, која, иако мами, сепак, движи напред. Имено, во желба да се совлада егзистенцијалната тежина предизвикана од свеста за сопствената беспомошност и издвоеност, состојбата на екстаза им овозможува да го стекнат повторно единството во себе.

Но, како што создавањето дава чувство на надминување на животот и досегнување на вечноста, исто така и уништувањето му овозможува на човекот да се чувствува над животот. Создавањето и деструктивноста не постојат независно еден од друг, тие се одговор на истата потреба за надминување, за бесмртност, па тогаш кога не може да се оствари едната, се јавува потреба за другата. Самото уривање е всушност второстепена потенција вкоренета во човечката егзистенција и има ист интензитет и моќ како и која било друга страст. Грејс, ќерката на Елен, ја одбира неа. Таа сонува да се претвори во желка, сонува како да се ослободи од сегашноста и како засекогаш да замине во вечноста. Потребата за сигурност и за формирање на сопствениот идентитет, а од друга страна притисокот кој го предизвикува инфантилноста на нејзината мајка, создаваат конфликти во неа самата. Наметнувањето да биде она што од неа се очекува, одземањето на слободата во изборот и во креирањето на својот живот кај младите, воопшто, паѓа резигнираност и отпор. Недостигот од хармонија и рамнотежа односно недостигот од синтеза на она што е една личност во суштина и на она како таа дејствува, кај Грејс, е основен двигател на неадекватни емоции и однесувања. Ирационалните идеи и очајничките обиди да се осуетат плановите на нејзината мајка доведуваат до драматичност, театралност и афектираност во нејзиното однесување. Дури и кога ја доживува сласта на возвратената љубов, таа ја одбива и се стреми кон сопствената, мазохистичка страст, сурово, незасит-

но, лакомо, се стреми кон уништувањето, се стреми кон вечноста.

Во таа спротивставеност на сонот ѝ ја вето Кустурица бескомпромисно нè соочува со непостоењето на американскиот сон. „Тука е крајот на светот, ќе дојдете во Америка и ќе се загубите“, во сопствениот сон или во потрагата по него, сеедно. Сцените од филмовите „какви што повеќе не се снимаат“, и тоа, „Север-Северозапад“ на Алфред Хичкок, „Разбеснетиот бик“ на Мартин Скорсиз и „Кум 2“ на Френсис Форд Копола, ја изразуваат неговата носталгија по американскиот сон и по сето она од што се состоеше тој. Лео, последниот човек кој верува во американскиот сон е, всушност, трогателна карикатура која сака да го задржи сонот, да живее за него, која сака да ги зачува старите вредности, за да може да им помогне на младите, да ги насочи, да ги поттикне да се борат, да веруваат. Дезориентираноста на младиот човек го збунува и во желбата да го избегне соочувањето со неа, влегува во трагикомички ситуации, во кои поради сопствената беспомошност предизвикува жалење. Жалење по она што претставуваше Џери Луис навистина, жалење за она неповратно загубено, осмислено, исполнето време.

Останува сонот, сонот за успех, за среќа, за престиж или сонот за пронаоѓање на сам себе, за толкување на она поради кое, соочени со реалноста, луѓето го губат тлото под нозете. Во филмот се преплетуваат сонот за Америка и индивидуалните соништа, фрустрации и потреби. Американскиот сон е

присутен и како причина за чувството на празнина и безизлез, но и како последица. Иако филмот започнува со размислувања сврзани со американскиот сон, подоцна тој се трансформира во филм за соништата, воопшто. А соновите на главните ликови не се обични сонови, тоа не се сонови кои носат психичко опуштање, тоа се сонови кои се во „функција“ на решавање на проблемите, како предлог за животни алтернативи. Соновите кои укажуваат на сопствените стравови и желби. Тоа не се сонови кои Шекспир ги нарекува „балзам на душата“, туку сонови кои ја потврдуваат дефиницијата на Шопенхауер, дека сонот е „привремен данок на смртта“. Во филмот „Аризона сонувач“ сонот претскажува, тој е императивен, тој открива, бара, наметнува, сонот е тој кој движи напред или убива, сонот го осмислува постоењето или укажува на неговата бесмисленост, односно сонот, преплетувајќи се со јавето, ја одразува стварноста.

Сонувачето и стремението кон остварување на сопствениот сон во услови кога сонот е мртов и идеалната слика на природата и иронијата кога таа се јавува како решение за човечката несреќа се контрадикторности кои напати доведуваат до заклучок дека сè е бесмислено, без излез. Но, само навидум. Затоа што соочувањето со сопствената потсвест, кое го овозможува сонот во динамика на современиот живот, е придобивка, која иако стара милиони години, со целата своја комплексност, го трасира патот по кој треба да се бараат решенијата.

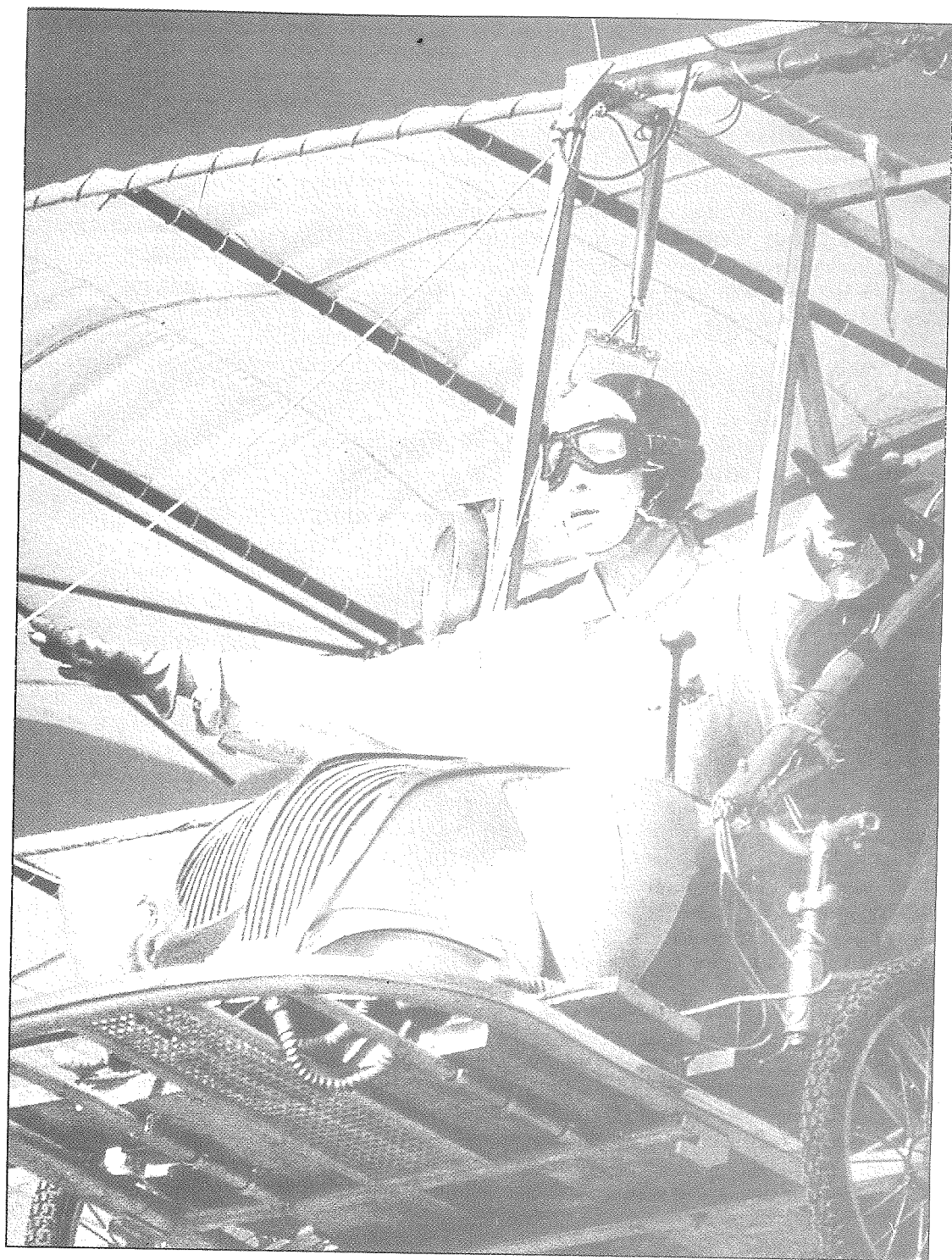
## ВО ЖИВОТНИОТ АКВАРИУМ НА НЕОСТВАРЕНИТЕ СНИШТА

Знаејќи ги претходните три филма на Емир Кустурица со големо љубопитство ја очекувавме средбата со неговиот прв, условно речено, странски филм, чија содржина не е сврзана за поднебејто на родното Сараево или поширокиот простор на сега веќе бившата југословенска федерација. Постоеја повеќе верзии и проекти кои го преокупираа Кустурица, можеше тоа да биде и тема од западноевропското поднебје, но сигурни сме дека филмот **СОНОТ НА АРИЗОНА** е вистинскиот избор на Кустурица, за кој му требале најмалку две години на инкубација поминати на американска почва како професор по филм, при што доаѓа до клучниот контакт со еден од неговите њујоршки студенти Дејвид Еткинс кој му нуди оригинално сценарио. Притоа, Кустурица не би бил доследен во своето авторство ако косценаристички не интервенира во текстот за да го добие она што, како поглед врз Америка и нејзината современа стварност, самиот го доживувал и сфаќал, проверувајќи го сопственото искуство. Всушност, сценариото на Еткинс авторски си го приспособува за да дојде до полн израз неговиот режисерски стил и концепт. Така, авторот на автобиографската маалска хроника од Сараево на крајот од 50-ите, режирана со поетски ре-

ализам - **ДОЛИ БЕЛ**, потоа на **ТАТКО НА СЛУЖ-БЕН ПАТ** во кој и покрај примарната политичка димензија и трагичната животна тежина, исто така наоѓа начин, низ сведоштвото и сеќавањето на детето, да го проткае тој поетски манир во режијата, за истата таа препознатлива режиска поетика на Маркесовски начин да дојде до израз во сагата за стогодишната ромска самотија во филмот **ДОМ-ЗА БЕСЕЊЕ**, во **СОНОТ НА АРИЗОНА** ја пренесува со сета своја специфичност таа изразна поетика, правејќи многу личен филм при што и извојниот автор на сценариото, помладиот Еткинс, го наведува на својот сензибилитет што директно се манифестира во самата режија. А во кои координати се движат тие поетски опсервации сугерира и самиот наслов **Сонот на или од Аризона** во кој се обединети снитата на група типизирани американски личности од различни генерации, за преку содржинското наративно ткиво, тоа да се преточи во контрастублимаат за уште една проверка или потврда-како американскиот сон пукнува во стилот на меур од сапуница. И, како што тоа можеше да се очекува, а што веќе беше доминантно присутно во филмот **ТАТКО НА СЛУЖБЕН ПАТ**-интимниот свет на централната личност во филмот **СОНОТ НА**

АРИЗОНА-Аксел (во интерпретација на младиот артист Џони Деп)-Кустурица нй го приближува со неговата ОФФ-нарација и уште повеќе од тоа. За да е во дослук со симболиката на самиот наслов на филмот (што е секако суштинска конотација на неговата содржина) Аксел, во изборот на Кустурица, повремено го раскажува својот личен сон како испреплетување меѓу сонот и јавето. А сè започнува, надвор од американската цивилизација, во далечниот свет на Ескимите, за кои обично велиме дека го живеат нај-чистиот, најздравиот, најисконскиот живот. Откако во стилот на омаж ќе не потсети на сцени (овој пат, се разбира, во функција на пролог на својот филм) кои асоцираат на Флаертиевият НАНУК ОД СЕВЕРОТ-од ескимскиот дом, по доживената незгода во која кучињата ќе го спасат смрзнатиот стопан - од Ескимскиот дом - Игло, по љубовниот чин и животната радост, по топлината и покрај северот и студот - поетот Кустурица ќе го „испушти“ црвениот балон на пораката и неостварените желби, во функција на балон-птица, а како дел од сè уште детскиот дух на Аксел, со панорамскиот лет врз Њујорк, ќе заврши како абер од сопствениот сон што си го испраќа Аксел во Њујорк, каде што со задоволство професионално им се препуштил на рибите со што си создава втор репер од личната, животна филозофија, споредувајќи ги луѓето и рибите со нивните симболични различности. Така, Кустурица го потенцира вториот клучен симбол на својот филм-рибите од Акселовиот сон се „поумни“ од луѓето, тие никогаш не зборуваат, а знаат сè, живеат во чиста вода и пливаат слободно низ животот-аквариум, но во таквата имагинарна проекција, се разбира, недопирлив за луѓето кои копнеат и сонуваат за него. Тргувајќи од различните страни на Америка од источниот брег преку Аљаска до западниот, за да ги вкрсти во пустинскиот амбиент на југозападот, поконкретно во Аризона-Кустурица го собира малото друштво на личности-сонувачи, кои во неоствареноста или поточно во илузиите од стварноста, го бараат својот идентитет, чистејќи се во сништата како низ имагинарно или реално хоби. Со посредство на асистентот Пол Лежер, Аксел ќе биде доведен во родната Аризона од неговиот чичко Лео-богатиот сопственик на

продавница за Кадилаци, кој, пак, во современата американска филмска бајка на Кустурица сонува да изнареди скалила од Кадилаци за да се искачи на Месечината, патем женејќи се за тројно помладата убавица, врсничка на неговиот внук. Лео (во интерпретација на подзаборавениот, некогашен магкомичар Џери Луис) е инкарнација на американскиот праг-матичен дух, сведен на успехот во бизнисот преку што остварува дел од американскиот сон на земјата, продавајќи токму Кадилаци како симбол од современата американска цивилизациска иконографија, но остварувајќи ја единствената цел да биде богат и со моќта на доларите да си ги исполнува сопствените животни желби, иако интимно осамени. Таму, на поседот на Лео, Аксел ќе ги сретне другите две осамени, женски срца: вдовицата Елен (во интерпретација на подмладената, лифтирана Феј Данавеј) и нејзината покерка Грејс (Лили Тејлор). Елен опседната од Икаровиот сон да лета, а искомпликсираната Грејс преку самоубиството сонува да се реинкарнира во жел-ка. Ставен во спрегата меѓу двете жени-ривалки, со едната во директната физичка врска на блудничка секс-машина, во која постарата Елен ја прави својата наткомпензација како женски комплекс, и духовно сфатената и така понудената љубов со искрени чувства од страна на помладата Грејс-Аксел, преку тој женски тандем, добива прочистување, латентна инцестуозна компензација за прерано загубената мајка и родителската љубов, воопшто, на една страна и катарзично „лечење“ од животната конфузија, на другата, плус „терапијата“ во играта руски-рулет со разочараната Грејс. Притоа, Кустурица, овој квартет осамени личности, секој на свој начин со сопствената несреќа и во нивните меѓусебни врски, пред да се испреплетат-ги поставува во нивниот генерациски контрапункт: Лео, својата осаменост ја покрива и бара сигурност во женачката со многу помладата убавица Мили која, пак, може да му биде ќерка, Елен го згрпчува неискусниот Аксел во својата секс-пајакова-мрежа иако и таа со него и тој со неа, побргу би имале друга врска-на мајка и син, а Грејс е реалниот коректив-жртва, морална и духовна, при што нејзиното самоубиство Кустурица го најавува во кадарот во кој ја



*СОНОТ НА АРИЗОНА на Емир Кустурица*

„подига“, а како остварување на трагичниот сон-бегство од јавето што ја измачува. Петтата личност е на некој начин модератор-тоа е Пол Лежер (во многу инспиративната креација на Винсент Гало) преку кој Кустурица не само што ги поврзува внатрешните филмски сонувачи, туку неговата страст како артист-имитатор, кој ги доловува саканите сцени со саканите артисти од познати антологиски филмови-на самиот режисер му дава можност за оддишка, како условно алтер-его и тој самиот да цитира некои дела од почитувани автори. Откако, како што веќе споменавме, ќе започне во стилот на Флаертиевиот НАНУК ОД СЕВЕРОТ, за потоа да „полета“ црвениот балон од истоимениот антологиски филм на Кустуричиното и сечие детство (на францускиот автор Албер Ламорис - филмот ЦРВЕНИОТ БАЛОН - реализиран во 1955 год.) - Кустурица, преку својот „филмски клон“ Лежер, страстен вљубеник во филмската уметност, кој ќе ги забавува луѓе-то со филмските актерски имитации, за своја душа (а се разбира со смислена комично-пародиска функционалност во историјата, но и како дел од природата на Пол Лежер) - ќе ги цитира секвенциите, во прв ред онаа со авионот што го брка Кери Грант во Хичкоковиот антологиски трилер СЕВЕР-СЕВЕРОЗАПАД, преку ПОБЕСНЕНИОТ БИК на режисерот Скорсиз со Роберт де Ниро во улогата на боксерскиот ас-трагичар Ла Мота (цитат по тој повод: сите најдобри американски артисти се од Њујорк) до КУМ на Копола со Ал Пачино како младиот Корлеоне Мајк. Сведувајќи ги така односите меѓу пет-шест личности, Кустурица во филмот СОНОТ НА АРИЗОНА е поблиску до психолошко-драмски, камерен режиски простор, како оној од драмите на Тенеси Вилијамс, во ентериери, со дијалозна нарација и драматика во меѓу-односите на личностите, а по-спектакуларното го има во атрактивноста на комично изведените Икарови летови на Ак-

сел и Елен, нанижувајќи и други анегдотски ситуации или негови, со сета негова поетска препознатливост во толкувањето, антиципирањето на делови од соништата кои на трагикомичен начин осмотски се слеваат со животниот аквариум, во кој, пак, рибите симболично се на своето, а луѓето парадоксално остануваат без животната сочност, завидувајќи им и со чија „по-мош“ бараат лет од онаа страна на стварноста и на животот како скок во огледало (ти-пичниот поетски кадар кога амбулантната кола со инфарктосаниот Лео „ќе летне“ кон Месечината, со што конечно се исполнува старата желба на Лео). Затоа, неслучајно, Кустурица во завршната секвенца Лео и Аксел ќе ги врати во почетниот сон на Аксел-како Ескимии кои во животната радост ја факаат заедничката риба на соништата, сребрена или златна, седно, која останува дел од бајката во која таа им ги исполнува желбите на луѓето. Со тоа СОНОТ НА АРИЗОНА како да продолжува, но со однапред поставената дистанца на Кустурица спрема она што го опсервира, зашто тоа е, строго приказна или бајка за современа Америка во која тој останува гостин-посматрач. Затоа, пак, таа своја „мудречка“, Марке-совски одново применета позиција - Кустурица ќе ја облагороди со посебната „употреба“ на артистите, што ќе рече, не во американски манир, туку извлекувајќи од нив поинаква енергија и страст, приближени со снимателско-фотографскиот гест на Вилко Филач (верното продолжено око на Кустурица), плус музичкиот „волшебник“ Горан Бреговиќ кој во најлирските сцени ја втиснал и душата на музиката од македонското поднебје, правејќи своевиден музичко-визуелен хибрид. Сето тоа, поврзано, прави дело за американската стварност видена низ очите и сензибилитетот на балканскиот „мудрец“ Кустурица, а во случајот на филмот СОНОТ НА АРИЗОНА кој кого облагородува-и тоа е јасно.

ДУБРАВКА РУБЕН

УДК 791.43(.44.09)(497.17:498)(049.3)

Кинопис 11 (6), с. 103-106, 1994

## РЕТРОСПЕКТИВА НА МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ ВО БУКУРЕШТ

Во периодот од 6 до 15 јуни 1994 година во Букурешт - Романија се одржа голема Ретроспектива на македонскиот филм. Оваа десетдневна презентација на македонската кинематографија ја организираа Кинотеката на Македонија и Националниот филмски архив на Романија, како заеднички придонес кон одбележувањето на стогодишнината од појавата на филмот во светот.

Иницијативата за ваков начин на соработка помеѓу Кинотеката на Македонија и Романската кинотека, всушност, е покрената за време на Меѓународниот научен симпозиум БЕГАЛЦИТЕ И ФИЛМОТ што го организираше Кинотеката во соработка со Хуманитарната фондација СОРОС, уште во декември 1993 година, во Скопје. Имено, на овој Симпозиум беше договорена соработка врз база на реципроцитет, со презентирање на двете национални кинематографии. До конкретизирање на соработката дојде на Конгресот на членките на ФИАФ (Меѓународна федерација на филмските архиви) во Болоња, чии членови се и Кинотеката на Македонија и Националниот филмски архив на Романија.

Познато е дека врските помеѓу Македонија и Романија, особено културните, иако на посреден начин, датираат многу одамна. Во

1906 година, на Меѓународната изложба на фотографии во Букурешт, браќата Јанаки и Милтон Манаки ја освоиле првата награда и златниот медал за најдобра фотографија. Во таа пригода, постариот брат Јанаки добил и стипендија за студиски престој во Европа и токму на тоа патување, во Лондон, ја купил историската камера „Bioscope 300“ со која се направени првите живи слики, не само во Македонија, туку и на Балканот, со што е означен и почетокот на историјата на творечката кинематографија кај нас.

На ова свое големо претставување во Букурешт, Македонија ја презентираше својата кинематографија со осум играни, дваесет и два документарни и осум анимирани филма. Исто така во рамките на Ретроспективата беше организирана и Изложба на плакати и фотографии од македонските играни филмови, како и Изложба на фотографии од творештвото на браќата Манаки, кои, еве, по еден цел век, дојдоа повторно да го пленат Букурешт.

Во програмата на играните филмови, беа презентирани филмовите: МИС СТОН (1958г.) режија Жика Митровиќ, МИРНО ЛЕТО (1961 г.) режија Димитрие Османли, ВРЕМЕ БЕЗ ВОЈНА (1969г.) режија Бранко Гапо,

ARHIVA NAȚIONALĂ DE FILME  
CINEMATECA ROMÂNĂ  
CINEMATECA MACEDONIEI

*vă invită*

*între 6-15 iunie 1994 la*



# RETROSPECTIVA FILMULUI DIN REPUBLICA MACEDONIA

*- pentru prima dată în România -*

## **TATUAJ / TETOVIRANJE**

Luni 6 iunie, ora 18.30 Sala Eforie "Jean Georgescu"  
Miercuri 8 iunie, ora 13.00 Sala Video

## **O VARĂ CALMĂ / MIRNO LETO**

Marți 7 iunie, orele 17.00 și 19.00 Sala Eforie "Jean Georgescu"  
Miercuri 8 iunie, ora 15.45 Sala Video

## **CAPUL SUS, DELFINA ? / ISPRAVI SE, DELFINA ?**

Miercuri 8 iunie, orele 12.15 și 16.45 Sala Eforie "Jean Georgescu"  
Joi 9 iunie, ora 15.00 Sala Video

## **CAMERA 300 ȘI ALTE DOCUMENTARE**

Joi 9 iunie, orele 14.30 și 19.00 Sala Eforie "Jean Georgescu"

## **PREȚUL ORAȘULUI / CENATA NA GRADOT**

Vineri 10 iunie, orele 14.30 și 19.00 Sala Eforie "Jean Georgescu"  
Sâmbătă 11 iunie, ora 13.30 Sala Video

## **MISS STONE / MIS STON**

Sâmbătă 11 iunie, orele 14.30 și 16.45 Sala Eforie "Jean Georgescu"  
Duminică 12 iunie, ora 15.00 Sala Video

## **SĂMÎNTĂ NEAGRĂ / CRNO SEME**

Duminică 12 iunie, orele 14.30 și 16.45 Sala Eforie "Jean Georgescu"  
Luni 13 iunie, ora 14.00 Sala Video

## **ULTIMII NOMAZI ȘI ALTE DOCUMENTARE**

Luni 13 iunie, orele 14.30 și 16.45 Sala Eforie "Jean Georgescu"

## **VREME FĂRĂ RĂZBOI / VREME BEZ VOJNA**

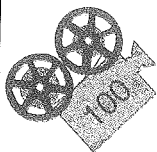
Marți 14 iunie, orele 12.15 și 16.45 Sala Eforie "Jean Georgescu"  
ora 18.15 Sala Video

## **KIRIL ȘI METODIE ȘI ALTE DOCUMENTARE**

Marți 14 iunie, orele 14.30 și 19.00 Sala Eforie "Jean Georgescu"

## **LA MULȚI ANI, 1949 ? / SRECNA NOVA '49 ?**

Miercuri 15 iunie, orele 16.00 și 18.45 Sala Eforie "Jean Georgescu"  
Miercuri 15 iunie, ora 17.00 Sala Video



ЦЕНА НА ГРАДОТ (1970г.) режија Љубиша Георгиевски, ЦРНО СЕМЕ (1971г.) режија Кирил Ценовски, ИСПРАВИ СЕ, ДЕЛФИНА! (1977г.) режија Александар Ѓурчинов, СРЕКНА НОВА '49 (1986г.) режија Столе Попов и ТЕТОВИРАЊЕ (1991г.) режија Столе Попов, сите од македонска продукција.

Македонската играна продукција се одликува со силна стилска, жанровска и тематска разноликост, што беше и еден од главните критериуми на селекционото тело на Кинотеката, при компонирањето на оваа програма. Всушност, на романската публика да ѝ се покаже еволуцијата на стилските особености и метаморфозите на жанровските и тематските особености на македонскиот игран филм, како и со застапеноста на повеќе релевантни авторски режисерски имиња.

Застапеноста на документарниот филм во програмата, дури со дваесет и две остварувања, се должи, пред сè, на фактот дека македонскиот документарец претставува битен вредносен сегмент на македонската филмска продукција, за што имаме потврда како, во филмската критика, така и во многубројната застапеност на документарниот филм во селекциите на реномираните меѓународни фестивали, каде што тој зазема високо место и е носител на многубројни награди и признанија.

Македонскиот анимиран филм на оваа Ретроспектива беше застапен со осум авторски остварувања. Тоа беа претставниците на таканаречената СКОПСКА ШКОЛА - Петар Глигоровски со ЕМБРИОН М, ФЕНИКС и АДАМ, Дарко Марковиќ со СТОП, ГРАНИЦА, ЦИРКУС и РАКА и Боро Пејчинов со ОТПОР, кои како автори и творци со исклучителна дарба и имажинација ѝ се наметнаа на нашата кинематографија, поради што филмската критика и ги именуваше како СКОПСКА ШКОЛА, со цел да ја истакне нивната посебност.

Ретроспективата на македонскиот филм беше организирана во кинотечната киносала во центарот на Букурешт, во која имаше околу 450 седишта. За оваа пригода беа изготвени плакати и каталог со исцрпни податоци за македонската кинематографија, како и фотографии од македонските играни филмови. Всушност, беа изготвени два

плакати, еден, кој ја најавуваше филмската програма и еден, кој ја најавуваше изложбата на фотографии на браќата Манакѝ.

Пред свеченото отворање на Ретроспективата, домаќините организираа прес-конференција, на која за културната соработка меѓу Македонија и Романија говореше директорот на Романската кинотека, г-динот Савел Стиопул и главниот организатор на оваа манифестација, г-дин Марјан Цуцуи. За почетоците и за историјата на филмот во Македонија, пред новинарите говореше директорот на Кинотеката на Македонија, Борис Ноневски кој, исто така, направи и преглед на современите состојби и движења во нашата кинематографија.

Ретроспективата свечено беше отворена со филмот ТЕТОВИРАЊЕ на режисерот Столе Попов и со анимиралиот филм РАКА на Дарко Марковиќ. Меѓу видните и значајни личности на романската јавност, кои беа присутни на отворањето, беше и филмскиот артист Јурие Дарие, кој со артистката Силвија Бадеску, е еден од носителите на главните улоги во филмот ЦЕНАТА НА ГРАДОТ на режисерот Љубиша Георгиевски, кој се наоѓаше во селекцијата на филмовите.

Во исто време, во фоајето на кино-ечната сала беше отворена и Изложбата на плакати и фотографии од македонските играни филмови.

Четири дена подоцна, на 9 јуни, беше свеченото отворање на Изложбата на фотографии од творештвото на браќата Манакѝ. Изложбата беше организирана во прекрасниот простор на изложбениот салон „Жан Георгеску“. Големите фотографии, изработени на платно, ја воодушевија романската публика, таа го почувствува вонредниот осет на браќата да го регистрираат она што е историско и најбитно во тоа време. Преку фотографиите на Манакѝевци, Романците го почувствуваа печатот на нашите простори, пред нив беа регистрираните народни и верски обичаи, свадби и процесии, крунисаните и хиротронисани глави, војсководители и востаници, сведоштвата од репресалиите по Илинденското востание 1903 г. и Младотурската револуција, како и посетата на турскиот султан Решед V на Битола, и многу други значајни настани.

Изложбениот салон беше преполн со луѓе кои за првпат се среќаваат со делото на пионерите на кинематографијата, но и со луѓе од влашко потекло, кои биле современици на браќата и кои лично се познавале со нив. Еден од нив го донесе и албумот со фотографии, подарок од Јанаки Манаки, печатен во Париз 1907 година.

Возбудлива беше средбата со овие луѓе. Повеќето од нив заминале од нашите краишта уште пред половина век, меѓутоа сè уште го говорат јазикот на своите предци, со архаичен призвук, а секако возбудливо беше и сознанието дека се среќни што го говорат повторно со нас, во оваа пригода.

И на Ретроспективата на македонскиот филм и на Изложбата на фотографии на браќата Манаки Романците ѝ дадоа исклучително голем публицитет. Манифестацијата ја одбележаа дневните весници: „România Liberă“ (најтиражен дневен весник), „Kurieru Nacional“; „Libertatea“ и „Adevarul“ како и неделниците „Asul de trefla“ и „Saptamana“. Романските радиостаници постојано информираа за програмата на Ретроспективата, а Радио „Total“ и интернационалниот канал на Радио Романија објавија и интервјуа. Специјален блок за Ретроспективата прикажа и телевизискиот канал „Soti“. Телевизиската станица „Siema“, пак, снимиле едночасовна емисија, во која директорот Борис Ноневски опширно ги запозна гледачите со филмската програма. Тој зборуваше и за историјата на македонско-романските културни врски, а по желба на водителот и за актуелната политичка ситуација во Македонија, за мирољубивата надворешна политика на нашата земја, за односите со соседните земји, како и за културните и политичките права на националните малцинства кај нас.

Делегацијата на Кинотеката на Македонија во Букурешт имаше интензивна активност. Покрај реализирањето на Ретроспективата и Изложбата на фотографиите на браќата Манаки, таа ги посети и депоата на Националниот филмски архив. Таму филмологот Игор Старделов изврши истражување на филмските материјали кои содржат сведоштва за балканските простори, за Македонија,

како и на материјалите од потпишувањето на Букурешкиот мир.

Исто така беше извршена и размена на книги и списанија од издавачката дејност на двете кинотеки.

Делегацијата, меѓу другото, ја посети и Синаја - летната резиденција на романските кралеви. Навистина беше исклучително задоволство да се види овој прекрасен дворец на Карол I, во чии салони 1906 година, браќата Манаки ги излагале своите фотографии, за кои и го примиле златниот медал, како награда и поткрепа за нивниот исклучителен талент.

Кога ќе се сумираат и резимираат впечатоците од оваа десетдневна манифестација, која ја овозможија со своја финансиска поддршка, Министерството за култура на Македонија и Хуманитарната фондација СОРОС од Скопје, очигледно е дека усилбите и заложбите на Кинотеката на Македонија да направи еден објективен пресек на македонската филмска продукција со оваа презентација, каде што беа застапени повеќе автори и дела од сите периоди на историјата на македонскиот игран, документарен и анимиран филм, од кои, дел беа титулвани на англиски и француски, а дури и половината на романски јазик, е повеќе од успешна.

Можеби, при селектирањето на филмската програма, имало и доза на субјективност или, пак, некој ненамерен пропуст, но се надеваме дека по оваа прва средба со Романија ќе уследат и други. можеби посистематски, по кои, тоа искрено го посакуваме, доживувањата и осознавањата ќе бидат посилни и подобри.

Затоа, нема да биде нескромно, ако се каже дека Букурешт ги живееше своите први десет јунски дни, од оваа 1994 година, во знакот на македонската кинематографија. Довербата што на Кинотеката на Македонија ѝ беше укажана со организирањето на оваа манифестација, целосно е оправдана, пред сè, со достоинствениот начин на кој беше реализирана, а и поради тоа што станува збор за мисија, која, покрај своите културолошки димензии и контакти, оствари и нови форми во македонско - романската филмска соработка.

# МЕЃУНАРОДЕН СЕМИНАР ЗА ФИЛМСКА КАМЕРА

(Фестивал на филмската камера  
"Браќа Манак" - Битола '93)

*Во рамките на минатогодишниот Фестивал на филмската камера „Браќа Манак“, што се одржа од 14 до 18 октомври 1993 година, значајно место имаше и Меѓународниот семинар за филмска камера. Тој се одржа на 15 и 16 октомври и во неговата работа зедоа учество голем број сниматели, филмозози, професори, филмски историчари и теоретичари од Македонија и повеќе земји од Европа. Семинарот работеше во две сесии, при што беа третирани проблеми од две глобални подрачја: современите тенденции во создавањето на филмската слика и стилските особености на камерата во создавањето на филмското дело. Во продолжение го презентираме текот на овој Семинар со сите соопштенија и дискусии. Поради желбата да го предадеме севкупниот тек на Семинарот го преобјавуваме воведното излагање на филмологот Мирослав Чепинчиќ „Трансформации на филмскиот формат“ објавен во рубриката „Фестивалско досие“ во Кинопис 9.*

## П Р В А С Е С И Ј А

**ФИДАН ЈАКОВСКИ**, филмски критичар  
(Македонија)

Дами и господа, почитувани гости и љубители на филмот,

Вообичаено беше секогаш на овој фестивал, покрај главните фестивалски случувања, да се одржуваат и разновидни придружни манифестации кои се обидуваат и да ја збогатат фестивалската понуда и да внесат барем мали, скромни, но сепак значајни придонеси во развојот на филмската мисла кај нас. Таков е и нашиов денешен собир. Тука сме сите

заедно собрани по повод семинарот за филмската камера кој го одржуваме заедно со голем број гости од повеќе земји од Европа. Пред сè, поканети се угледни активни филмски сниматели, но и теоретичари на филмскиот медиум. Ќе се обидеме тука сите заедно да промислиме некои практични и теоретски аспекти на снимателската работа. Ги назначивме само општите координати во кои ќе се одвива работата на овој семинар. Поделбата е главно во две глобални подрачја. Едното е современите тенденции во филмската работа, второто е историско и треба да ја опфати еволуцијата на техничките и стилските особености на камерата во создавањето на

филмското дело. Поканети се гости од десет европски земји и, со мали исклучоци, тие се тука со нас. Предвидено е работата на Семинарот да се одвива во две сесии односно во два дена. Денеска и утре претпладне. Меѓутоа, оставивме слобода работите да течат спонтано и да се дозволи, ако постои интерес, ако постои активност да продолжи работата денес во една целина. Тоа зависи, се разбира, од вашиот интерес и вашиот придонес бидејќи слободата на вклучувањето во работата е отворена за секого.

Го поканувам колегата Мирослав Чепинчиќ да го даде воведниот збор на Семинарот.

**МИРОСЛАВ ЧЕПИНЧИЌ**, филмолог  
(Македонија)

#### ТРАНСФОРМАЦИИ НА ФИЛМСКИОТ ФОРМАТ

Не знам колку ова ќе биде интересно за овој аудиториум, оти филмскиот формат е онаа ситуација која, се разбира, ја наложува неговата индустриска природа. Тој формат е создаден, ако не се лажам некаде во 1888 година. Тоа е она што го нарекуваме стандарден формат. Потоа, нели следуваат и некои други формати какви што се оние од 8; 9, 5 и 16 милиметри, таканаречените супстандардни формати.

Но без оглед на историските факти, филмскиот формат, односно просторот на кадарот, секогаш останува за нас, во феноменолошка смисла, еден рецептивен модел со кој ние ја чувствуваме или, пак, на некој начин ја апсорбираме филмската глетка.

Прашањето тука е, значи, некаде во нашата рецептивна моќ или немоќ. Сензибилитетот на гледачот секогаш реагира на нешто што е поатрактивно, на нешто што, всушност, означува една кинестетска позиција. Поконкретно таа позиција, тој рецептивен модел, да го наречеме така, е верувам битна ситуација не само за гледачот, туку и за оној што го создава филмското дело.

Сега овде јас ќе се повикам малку и на сопствената гледачка емпирија, која на крајот на краиштата, сепак, ме наведува на мислењето дека филмот, еве, непосредно пред

неговиот стогодишен јубилеј, некаде запрел од овој аспект, во својата медиумска еволуција. За да ја дообјаснам оваа теза, а потпирајќи се врз некои мои истражувања, кои, главно, се врзуваат за македонската играна продукција би се обидел во една реминисценција да илустрирам на кој начин се реперкуирале промената на филмскиот формат на овој план.

Колку што јас имам евидентирано, во македонската играна продукција се снимени само неколку филмови во панорамска техника, на таканаречен скоп-формат. Овде би ги наброил, почнувајќи, можеби, од првиот и најатрактивниот „Мис Стон“, па преку „Солунските атентатори“, потоа мислам дека тука се и „Три Ани“, па сè до „До победата и по неа“ и „Каде по дождот“ и мислам дека сево ова завршува со сјајно снимениот во панавижн техника, „Јад“.

Од ова, како што можеме да заклучиме, по квантитет не баш толку богато искуство во снимање со панорамска техника, јас, сепак, би ги издвоил оние елементи кои, како што кажав пред малку на рецептивен план го карактеризираат овој однос, или оваа метаморфоза на форматот.

Мошне прилагодливата природа на човечкото око, овде силно соучествува во надградувањето на просторната илузија, што претставува, секако, фундаментална карактеристика на филмот како уметничка изразна структура. Кај таканаречениот систем на панорамски филм, оваа карактеристика ја доживува својата, пред сè, оптичка метаморфоза, која со себе натаму имплицира низа психофизиолошки реакции, кои самата акомодација на окото, не секогаш ги компензира на задоволителен начин. Накусо, веднаш да забележам, дека оваа комплексна причина, освен многу други наодјени со текот на практиката, ќе биде решавачка за извесна редуцирана, односно унифицирана прифатеност на оваа оптичка техника каква што е денеска, таканаречената „вајд-скрин“. Но говорејќи, да речеме, за времето на „Мис Стон“, скоп-системот претставувал, без сомнение, не толку наметната, колку што ни се чини нужна еволутивна фаза во филмската фотографија и исто така, еден определен нов естетски став спрема филмскиот кадар.

Сфатен на тој начин, како нов во многу нешта видоизменет визуелно-пластичен модалитет на филмската изразна структура, скоп-системот ќе донесе, пред сè, екстензија на површината на кадарот, а со ова значително се зголемува и дијагоналата на функционалното движење на објектот во неговите рамки. Просторните импликации во овие услови, натаму доминантно ќе влијаат врз ритмот на филмското дејствие. Меѓутоа парадоксално, од овој аспект, е тоа што уште во почетокот на употребата на овој систем, тој беше во извесна смисла и жанровски обележен со тоа што со него главно се снимаа таканаречените акциони филмови, вестерни, псевдо-историски спектакли, воопшто, авантуристички филмови, каде што токму ритмот на дејствието е посебно акцентиран.

Сепак, се чини, во творечка смисла скоп-системот на некој начин, што се однесува до самиот кадар, ја зацврстува неговата реалистичка наративна веродостојност. По извесна ретенција на филмското дејствие скоп-техниката на овој начин како свој феноменолошки код набргу ќе прими и некои непожелувани елементи, така што наместа ќе отстапат дотогашните специфичности на визуелната нарација, кои при оваа постапка во голема мера дејствуваат како чисто пиктурална дескрипција.

Филмската глетка вообличена во оваа форма понекогаш и не дејствува во смисла на визуелната и психолошката анализа на сцената. Аналитичката наративна низа-монтажата во која подеднакво се сообразени и двата елемента, визуелниот и психолошкиот, го создава соодветниот ритам, кој овде не зависи само од ликовното варирање на дистанцата, на просторот, туку и од моторичката фреквенција на објектите во рамките на кадарот.

На ова рамниште филмската глетка главно функционира како хоризонтална композиција, во структура на која постојат мошне мали потреби за евентуално менување на аголот на гледањето, со што се намалува и визуелната вредност на ликовното издвојување на детали во рамките на една ваква композиција. Ако прифатиме и се задржиме врз една ваква констатација, можеме да заклучиме дека таа може во голема мера да

ја обесили претходно споменатата парадоксална ситуација, во врска со употребата на скоп-техниката во жанровска смисла.

Впрочем, творците, снимателите на „Мис Стон“, на „Каде по дождот“ и секако на „Јад“, од самиот почеток тоа го насетуваат така што употребата на панорамската постапка тука значи не само проширување на просторот на кадарот и просторот за дејствувањето на актерите, туку и пластичен ентитет во кој ќе се сместат што поголем број информации за времето за кое станува збор во овие дела. За сево ова во материјалите од кои се направени сценаријата за споменатите филмови, наоѓаме колку драматуршки оправдана, толку и визуелно-пластично погодна фактура.

Ова го велам и поради тоа што временската дистанца, по многу извори во уметничкото обликување, претставува една метаморфоза која паѓа во искушение времето да го направи просторно, што од своја страна е една метафора која на филмот како изразна форма, без сомнение, му прилега така што тоа искушение и го совладува по мера на неговата естетска поставеност.

Од друга страна, сепак, мораме да нагласиме дека трансформациите на филмскиот формат, бездруго макар и преку извесен визуелен прагматизам означува извесен „сигнум темпорис“, кој со отстранети пластични недостатоци сè уште трае. Основната опасност, која, се разбира, не мора нужно да биде и естетски недостаток, овде е пулсирањето на просторот, неговото, да кажеме, условно дишење или „празен од“, кој во филмовите кои се снимаат денес во овие формати, секогаш среќно успева да се компензира со строго и прецизно изведените динамички движења на камерата. Погодноста на овие формати за една, така да кажеме, таблопрезентација на визуелниот материјал, без оглед на неговата мизансценска организираност го израмнува скоп-форматот со некои типолошки ликовни композиции. Во исто време, таквиот ликовен простор тендира кон извесно нарушување на вообичаената пиктурална стигматизација. Средишниот простор на сликата, централното јадро на кадарот, останува повеќе или помалку, за визуелната кристализација на идејата, и понатаму, но реша-

вачките ликовни сегменти понекогаш се поместуваат поблиску до рабовите на кадарот.

Овој на извесен начин спекулативен ликовен шематизам, се разбира, може и да изневери во својата финална орнаментика. Линеарните судирања што се толку чести во сликарското творештво, во просторот на форматот добиваат многу покомплексен карактер на судирање на статички и динамички елементи на визуелниот материјал.

Оваа ваква по малку воопштено изнесена проблематика има свои визуелно-пластични резонанси во онаа низа филмови спомнати на почеток снимени на панорамски формат. Овде, пред сè, мислам на една забележителна застапеност на пластичен план, на иконографските традиции од оваа почва, се разбира, во една кинематографска перспекција. Ова ми се чини веќе беше акцентирano со самото појавување на „Мис Стон“, а секако таа тенденција се афирмира со филмот „Јад“. Оживеаните пластични извори на овој начин, несомнено го имаа оној вкус на автентичност, која сметајќи на спомнатата кинематографска, односно кинестетска перспекција во рамките на просторот на форматот, сега веќе не се само пиктурални елементи, туку и активни компоненти на кадарот, на неговата ритмичка структура.

Во многу елементи на ваквиот концепт на ликовен план на филмското дело, може да му се најдат аналогии и во македонското фреско-сликарство, особено во решавањето на динамичката композиција на дејствието. Иконолошките акценти композиционо соодветни, а ритмички, се разбира, надградени во оној решавачки кинестетички слој се очигледни и во оформувањето на кинематографската поетика на кадарот во овој формат и во македонските играни филмови во скоп-техника, но сметам дека тоа би требало да биде предмет на една посебна анализа.

**ГЕОРГИ ВАСИЛЕВСКИ**, филмски критичар  
и теоретичар (Македонија)

Поставете ги една покрај друга филмските снимки на прочуената секвенца од Лимиеровото „Влегување на возот во станицата Сиота“, и некоја од епизодите на Спилберговиот „Парк од Јура епохата“. Првата од мно-

гуге разлики што веднаш ќе ви паднат в очи е диференцијацијата на фотографската фактура во секој од поодделните примери. Ортохроматската белина на сликата на Лимиер, колку таа да одбележува и фиксира еден конкретен настан, не може да не нè втурне во лавиринтот на минатото во кое тешко се снаоѓаме и во кое луѓето, како што ни тврдат хрониките, се исчудувале и останувале фасцинирани од визуелни сензации кои во меморијата на нашиот современик ја зачувале трагата на визуелен симптом, но и симптомот, како што ќе наведе Андре Базен, на секавањето надвор од нашата свест.

Нашиот современик, од друга страна, им припишува својства на бајковидност и чудесност на глетки во кои фантомите, митските јунаци или монструмите се плод на имажинацијата и фантазијата на луѓето со чии биографии сме во мошне близок дослук и чии порази или победи уште не влегоа во побледените споменари засолнети во акумулираното време на светот на филмот.

Реализмот на сликата на диносаурусот од „Паркот од Јура епохата“ ја вткајува како предизвикувачки фосил во остријата на оптиката, тајнственоста и мистеријата на минатото и ја поставува рамо до рамо со една хипотетична визија на иднината.

Во овој чуден спој на елементи од фантастиката, мистеријата и пророштвата, на сегашноста ѝ падна дел да ја одржува рамнотежата меѓу овие два метафизички цина, и тоа во прв ред, благодарение на навиталистичкиот нерв на нашиот современик да ја помири во својот ум атавистичката мимикрија на своите предци со утопистичката енергија која го врзува за иднината.

Меѓу Лимиеровата точка на фактографско гледање во објектот кој, затоа што ни го доближува својот историски контекст, оцртува една перспектива која не може да се нарече поинаку освен како фантастична преобразба на фактот, и точката во која реализмот на Спилберговата глетка го остварува парадоксот на помирувањето на фантастиката со стварноста, на илузијата со фактографијата, на иднината со минатото, се протега бездната на преобразбите, измените, кристализацијата и значенската кондензација на филмската слика која, не е исклучено, веќе

филмската слика која, не е исклучено, веќе утре може да нè изненади со некоја нова фаза од своето усовршување.

\* \* \*

Во почетокот камерата настојуваше да го обелодени аспектот на секојдневјето на случката. Но од сцените на семејниот живот, од глетките во кои работниците излегуваат од фабриката, од сликите на кајакарските натпревари што истовремено ги правеа браќата Лимиер, или Вилијамсон и Смит во Брајтон, тривијалноста и баналноста на глетката ги изгони изумот на движењето. Современите му восклицуваа на овој феномен восхитено наречувајќи го прв естетички факт на филмската слика - движењето. Лисјето се веат-ликуваа првите гледачи и тој почетен импулс ќе го зароби големиот фантазер Мелиес и ќе го натера да ги пренесе од медиумот на илузионистичкиот театар во филмот сите маѓепснички трикови. Она што до појавата на овој фантазер живееше во нашата имажинација како волшебено маѓосно, однекаде, пред очите на непосредните сведоци, стана дел од стварноста.

Но, како што можеше и да се очекува, восхитот на гледачот пред статичната глетка, наспроти заводливоста на мултиплицираните трикови, наскоро ќе почне да стивнува додека наполно не згасне и повторно не се разгори со нова страст пред наративниот динамизам на филмската приказна.

Камерата ќе се отргне од летаргичната положба на статичен набљудувач и ќе стане дел од акцијата, како во филмот на Едвин Портер, „Големиот грабеж на возот“, кога ќе ги следи двете паралелни дејствија на единствената приказна.

Искусвата на перцепирањето на човековото лице, кое изложено на нови стравови и страдања се откриваше со нова изразна сила пред камерата, беа веќе добиени. Очите на вљубената девојка го исполнуваше екранот и од него зрачеа божествен мир и среќа. Но променливоста и кршливоста на среќата го преплавуваа тоа исто лице со болка која камерата можеше да ја облагороди или да ја открие нејзината опачина.

Сега камерата требаше да го освои и трансформира флуидот на променливоста и

паралелноста на повеќето дејствија. Крупниот план што Дејвид Грифит со својот снимател Били Бицер го користеше во „Раѓањето на една нација“ или „Скршениот цвет“, добиваше нова вредност во напоредната употреба на општите планови, снимени во природна светлина, потоа во монтажата со сцени направени со неостер фокус, со оттемнување или во двојна експозиција.

Но опсесијата на гледачите пред култот на лицата што го отелотворуваа повеќе или помалку омилените ѕвезди, камерата ќе продолжи да ја потхранува и поттикнува. Благодарение, во значајна мера, на усовршувањето на техниката на оптиката, но, уште повеќе, на интуицијата на снимателите, таа омиленост растеше до мера на екстатично обожавање.

Еден од многумината мајстори на фотографијата, проучениот Чарлс Рошер, ги познаваше како никој друг сите нијанси на изразните преобразби на лицето на големата холивудска ѕвезда Мери Пикфорд, која фанатички го чуваше покрај себе и само за себе овој модерен Ботичели, цели 12 години.

Чаплиновиот снимател Ролан Тоутеро ѝ беше верен моделатор на трагичната маска на големиот уметник, но од многубројните заслуги на неговото мајсторство треба да се издвои способноста со која тој филигрански ги преплетуваше актерските акробации на Чаплин во амбиентот на улицата или, пак, во динамичниот ентериер на салуните, полициските станици, сиромашните колиби или циркусните шатери.

Ова е период кога и во Европа големите ентузијасти не седеа со скрстени раце и кога со страст рамна на истражувачки фанатизам, ги бараа и откриваа новите пластични вредности на сликата. Поручениот Едуард Тисе, кој ги снимаше речиси сите филмови на Сергеј Ејзенштејн, се заложуваше за една сеопфатна композициона структура на филмската слика, за една глобална изразност во која ќе бидат стилски синхронизирани светлосните аспекти на кадарот, тоналитетот на сликата, иконографската структура и содржинските интенции на филмското дело. Орнаменталните или сижејните изненадувања, (како што ќе се присети Ејзенштејн за принципите до кои овој негов постојан

соработник, децидно се придржувал), тематските ограноци и психолошките аспекти на портретите на ликовите, мораа, сметаше Тисе, да се вткајат во глобалната пластична конфигурација на филмското дело.

На консеквенците на оваа експресивна јасност, им противречеше динамичната ликовност што ја застапуваше Андреј Москвин, соработник на прочуениот режисерски тандем Козинцев-Трауберг. Негов идеал ќе остане оживувањето на портретот на човекот кој не претставува само визуелна, макар и атрактивна компонента на филмот, туку уште повеќе мисловна, творечка или трагична и, во секој случај, противречна личност.

Галеријата руски истражувачи од 20-тите години, кои дадоа непроценлив удел во конституирањето на филмот како уметност на новото време, би била во каков годе хиерархиски контекст нецелосна, без името на Сига Вертов и неговите придонеси во ослободувањето на емоционалната енергија на уловениот предмет што се нашол на филмската слика. Култот на непосредната стварност, грубо во документарниот објект, ѝ додаде на и онака збогатената слика уште една димензија: поезијата на огрубената непосредна реалност.

И во Германија во овој плодноносен период се експериментира со светлината, со сценографските елементи, со стилизираната игра на актерите и повеќе од сè, со пластичните изразни можности на сликата. Снимателите како Карл Фројнд, Карл Хофман или Гинтер Ритау имаат големи заслуги во ослободувањето на сликата од положбата на статичност, па со оваа нова виталистичка црта, таа ќе може да ја помести и визуелната од изворот на психолошките рефлексии, во светот на реалноста и на неговите кризни социјални жаришта.

Снимателот Вили Хамајстер спаѓа меѓу најзаслужните за триумфот на експресионизмот, движење кое по „Кабинетот на доктор Калигари“ ја зафати барем половината од целокупната германска продукција и ги преплави содржините со фантазмагоричните сенки на злосторниците, убијците, таинствените скитници, кој од кој поконтрасно осенчени или затскриени зад маглите на надојдено-

то зло.

Дури со делото на Фридрих Мурнау, „Последниот човек“, што со бриљантната камера која е во постојано движење, го снимил споменатиот Карл Фројнд, почнуваат да се гонат фантомите од мрачните улици и од голите сидови, па симболите чии основи снимателите мошне прецизно ги лоцираат во реалниот свет, добиваат метафорично значење благодарение токму на надреализмот на нивното потекло.

Фриц Ланг ќе го насели тој свет со старите легенди и со футуристичките визији, кои низ оптиката на еден Карл Хофман, на пример, ќе добијат со своите светлински валери нешто од актуелноста на моралните противречности и дилеми на нашиот современик.

Ни Французите во периодот познат како авангарда не ќе ги примат некритично обрасците на ликовниот реализам што само до пред десетина години доминираше во француската продукција со која таа држеше своевиден монопол во Европа и Америка. Импресионистите од групата на чие чело стоеше Жермен Дилак, но, исто така, и мошне образованиот Жан Епстен, потоа протагонистите на чистиот филм меѓу кои го најде своето место и го откри својот богат талент Рене Клер, и особено надреалистите меѓу кои заземаше посебно место харизматичниот Буњуел, со своите сниматели Диберген, Морен или Перинал, френетично ќе ги огласат радикалните барања за една нова естетика заснована на говорот на филмската слика. Нејзината поезика по малку механички се откриваше во ексцентричните осветлувања и оптичките изобличувања на човековото лице. Играта на светлината доведена до екстаза можеше да ја прикаже човековата душа со нова сила и нови сознанија. Надреалистите ќе одат еден чекор понатаму, па во филмската слика ќе ја бараат најавтентичната вистина од која не можеа да се изгонат како настраност ниту мафијата, ниту сонот. Благодарение на острината на оптиката што ја постигна снимателот Диберген во трајна состојба на напнатост, поезиката во делото на Буњуел никогаш не ќе се деградира во памфлет кој ѝ објавува војна на рамнодушност на светот во кој владее безмилосниот принцип на угнетувања и саможивост. Во ониричниот надреален свет

сокот на свежата човечка крв и на рамно-душниот пејзаж, застрашувачки пулсира поредокот на една поетска стварност што ќе ја обелодени острата оптика на објективот.

Времето што ќе уследи по периодот на рускиот документаризам, германскиот експресионизам и францускиот надреализам до појавата на Велсовиот „Граѓанин Кејн“, ќе ѝ видиш на филмската слика нови импулси од светот на мечтаењата или на реалноста, каква што често сакаме да ја гледаме, сеедно што таа со вродената елементарна грубост умее да ги нагрди нашите илузии, или, дури, да ги демантира.

Гламур-фотографијата која ни предочи нешто од дивинистичката природа на големите ѕвезди, какви што беа една Грета Гарбо или Марлен Дитрих, не би смеео лековерно да се отфрли како ликовен сурогат и нејзината сјајна просирност да се оклевети како маска што ја затскрива драмата на човековото срце.

Снимателите како Вилијам Дениелс или Хери Стрединг, не само што ќе создадат сопствен снимателски стил по кој лесно ќе ги препознаеме спектаклите во кои настапувале големите ѕвезди како Џоан Крафорд, Кери Грант, Ерол Флин или Софија Лорен, туку во исто време ќе ги развиваат во својата филмографија со творечка напнатост од која запира здивот, и фотографските жанрови што се на другиот пол од традицијата на гламурот. Станува збор за школата на грубиот реализам што ја оживува атмосферата на социјалната и моралната беда, амбиентот на подземјето, сиромашното предградие и гетозираниите квартави.

Појавата на „Граѓанинот Кејн“ на Орсон Велс што го снимил Грег Толанд, благодарение на длабинскиот кадар, внесе еден нов чувствен однос спрема филмскиот простор. Тој афирмира еден нов тип реализам на објектите опфатени во кадарот и, ако така може да се каже, нова кондензација на стварноста.

Мошне се интересни забележувањата на Грег Толанд за однесувањето и променливите релфексии на објективот во просторот кој треба да ја зачува илузијата на стварноста незачната од езотеричните петна на апстракцијата, а сепак таа стварност да им се

приспособува на каприците на апаратот, на неговата бленда, на осветлувањето, на острината или на променливоста на композицијата на кадарот.

Иако длабинскиот кадар не е никаков изум на Грег Толанд и Орсон Велс, него го користеше, меѓу многумината други сниматели, уште и Жан Башеле, во едно друго ремек дело, во филмот на Жан Реноар, „Правилата на играта“, тој во „Граѓанинот Кејн“, како, впрочем, и во „Дамата од Шангај“, е доведен до оперативно и естетичко совршенство, кое, ми се чини, ќе ѝ стави крај на склоноста да се имитира или фалсификува стварноста.

Од времето на појавата на „Граѓанинот Кејн“ до денес документарниот филм живее мошне автохтоно класифициран во своите жанрови што му ја зголемија омиленоста и ја продлабочија актуелноста; хрониките, репортажите, едукативните филмови итн.

Играниот филм, пак, во истиот период го апсорбира извонредно радикално и консквентно реализмот на документарниот филм, неподмитливоста на неговата фактографија и оптика, елементи со кои тој толку слободно и експанзивно го остава зад себе светот на привидот и се вселува во езотеричните сфери на апстрактното и трансцедентното.

#### АПОСТОЛ ТРПЕСКИ, доцент на ФДУ (Македонија)

Мојот прилог нема да биде класичен и поопстоен, што би се рекло, теоретски труд. Исто не е ни историско-фактографски, туку ќе биде едно гледање врз еден сегмент од снимателската работа. И повеќе би требало да биде само првокација за сите присутни тука. Значи, ќе се осврнам на прашањето за релацијата снимател-светло.

Во современите динамични и сложени човекови комуникации играта на светлото и сенката, исто како и спротивноста меѓу фантазијата и реалноста, наоѓа многу патишта на трансмисија и трансформација. Со своите особености и можности светлото и филмот претставуваат директна материјализација на овие две спротивставености и еден огромен простор со многу патеки. Како основен сегмент на филмската слика светлото има исклучително ликовно естетско изразно значе-

ње. Тое е есенцијално за нејзиното формирање, а со тоа и за филмот. Филмската слика, со која визуелно се реализираат многу човекови имажинации, меѓу другото, се базира и на светлосните условности и законитости. Секоја уметност има свој специфичен медиум. Медиумот на филмската фотографија е светлото. Снимателот буквално креира со светлото и е немоќен без него, исто како што би бил и сликарот без боите, поетот без зборовите, композиторот без нотите.

За да ги искористи наполно сопствените, но и можностите на светлото, снимателот мора да ги познава од многуте, и четирите основни функции на светлото во однос на филмската фотографија. А тоа се: светлото го прави објектот видлив, го одредува волуменот и длабочината, ја прави атмосферата на сликата и ги обликува сенките. Во почетниот период на филмот, со снимањето на првите кадри од филмовите за влегувањето на возот во станицата и излегувањето на работниците од фабриката, пред снимателот не се поставувале такви задачи. Тогаш на светлото се гледало само како на средство кое едноставно ќе овозможи репродукција на одредени глетки и сцени од животот. За квалитетот на осветлувањето единствен критериум бил дали е тоа доволно за релативно правилна експозиција. Но, чекор по чекор, внимателно и стрпливо, снимателот ги откривал и другите функции и квалитети на светлото кои биле неопходни филмската фотографија да прерасне во уметност. Непрекинатото истражување мора да му биде постојан придружник на секој снимател во развој, како и на оној што веќе длабоко навлегол во практиката. Без оглед на периодичните промени во стиловите и модата. Фотографските стилови и моди доаѓаат и поминуваат. Но, она што некогаш, пред педесетина години, на пример, било модерно, денес во повеќето случаи може да биде и релативно неинтересно, освен во делата кои станале класични. Осетливоста на некогашните емулзии била прениска, често не поголема од 25 аса. А амплитудата на контрастот минимална. На сцената не смеело да има ништо што е сосема бело и ништо што е сосема црно. Сето бело било заменувано со жолтеникаво а црното со темно сиво или кафено. Во филмската слика не

смеела да се појави никаква оптичка дисторзија. А блиските планови на актерите биле снимани со објективи од 70 до 100 милиметри и со мекоцртачи, особено кога се работело за женската ѕвезда. Она што некогаш се сметало за најголема грешка сега веќе е дозволено. Крупен план снимен со широк агол, несигурно и немирно движење на камерата, размачкана панорама, некакви обоени штихо-ви и цела редица други работи кои некогаш биле табу, сега се веќе наполно нормални. Истото е и со светлото. Некогаш тоа морало да биде на грам измерено и избалансирано, никаде ништо не смеело да прегори како што не смеело да биде и сосема црно. Изворите на дифузното светло речиси не биле познати, а инсистирањето на волуменот довело до неизбежното задно светло кое се употребувало и во екстериери и во повеќето случаи изгледало префорсирано, исконструирани. Исто така се конструирало и светлото во ентериерите. Но, малку внимание ѝ се полагало на логиката на светлото. Важно било само светлото да биде ефектно, кое во повеќето случаи било и неприродно. Но со текот на времето гледачот се навикнал на таквата слика. Па и подоцна тоа бил чест случај, особено кај филмовите од стандардната продукција, што било условено и од користењето на сè уште многу класични расветни тела и прибор кои секако биле незграпни за работа. Сите тогаш-ни недостатоци и забрани сега се дозволени и снимателот може да прави што сака. Секако, ако знае што сака и ако тоа што го сака се вклопува во општата концепција на филмот. Во развивањето на тие класични концепции на филмската слика своевремено голема улога одиграле и аматерите кои поради немање финансиски средства не можеле да употребуваат класични технички средства. Од друга страна, пак, придонесол и општиот развој на филмската техника. Камерите и расветните тела стануваат помали, при што може да се снима и од рака, што некогаш му било дозволено само на репортерот. Аматерите снимале од рака затоа што немале кранови, фарови, дури ни стативи. Тие почнале да снимаат и со многу осетливи емулзии бидејќи не им пречело зрното, а им овозможувале снимање со минимум расвета. А понекогаш и без неа. Профе-

сионалците на ова, во прво време, гледале со гадење, потоа се навикнале, за на крај да увидат дека таквата слика е поживотна, поуверлива. Подоцна, кога тие аматери станале професионалци, двете искуства се помешале и од тој брак се родил модерниот филмски израз и тоа не само во фотографијата, туку и во другите компоненти на филмот, од сценариото до шминката. Поради напредокот на снимателската техника паднале многу конвенции и табуа бидејќи тоа што некогаш било наполно неизводливо и погрешно, сега веќе станало можно, а со еволуцијата на вкусот, и прифатливо. Значи табуата паднале, конвенциите се изгубиле, но сепак останала воздржаноста. Сè е дозволено, сè е можно, но само тогаш кога е осмислено. Снимателот кој светлото го расфрла насекаде по сликата, ненавикнат пред снимање да размисли за основата на глетката што има намера да ја снима, подобро да не влегува во студио. Можеби во екстериер, каде што работата повеќе се сведува на избор на објекти, некој ќе направи многу убави кадри, но само убавината на кадарот не смее да биде и единствен критериум за него.

Во студио снимателот, како и сликарот со четка, со рефлектори мора, речиси од нула, да ја гради својата слика. Непознавањето на работата со светлото/рефлекторите, ќе доведе до резултат што е обично беден. Меѓутоа, ова последново не треба да се сфати премногу драматично. Познато е дека има сниматели кои подобро се снаоѓале во екстериери, а има и такви кои подобро работеле во ентериери. Некогаш било сосема нормално овие два вида да се двојат. Денес речиси и не се прават разлики. Модерниот снимател мора еднакво да е сигурен и во студио и надвор од него, но јасно е дека можат да постојат индивидуални склоности, впрочем како и кај секој друг уметник.

Со светлото секојдневно и многу се експериментира. Физичките одредници на светлото мора да се почитуваат во онаа мера во која е потребно визулениот резултат да биде на ниво на одредени барања и норми од практиката во овој чувствителен сегмент од кинемаграфскиот медиум. Но со сè почестите отстапувања од нив не значи дека денешната технологија на филмската слика ги укинува. Таа само ги претвора во нови простори на

вечни трагања по совршенството на ликовниот израз. Во тоа трагање веќе многу класични принципи денес се или запоставени или доведени на ниво на сопствена негација. Меѓутоа, тука се поставува и прашањето на ефектот од оваа технолошка револуција, наводно, врз самиот конзумент. Бидејќи светлото е битен дел од креативниот процес во кинематографијата не би смеело да се дозволи тоа да стане цел само за себе или неконтролирана егзибиција. Како што гледаме, во ова подрачје има повеќе прашања кои се протегаат од теориски, преку практични до идејно-естетски. Одредени референци на овој план може да бидат опомена или предизвик за натамошните освојувања и усовршувања на медиумите. Големите технолошко-технички можности на современите материјали и можностите на современата расвета потпомогнати од голем број електронски помагала, овозможуваат нашите визии и креативните интерпретации, со нови мостови, да ги поврзуваме со можноста. Светлото, кое од една страна е категорија со универзален физички квалитет, од друга, во филмската слика, станува сè позначаен дел на дијалектичкиот однос меѓу темната и светлата страна на природата. На тој начин, изразувајќи ги своите неограничени лирски чувства, светлото, во својот ентитет и аритифициелност, всушност е еден од феномените со кои најуспешно ги градиме мостовите меѓу нашите соништа, нашите визии за форми и простори на реалноста.

Ова, рековме, треба да претставува провокација за третирање на повеќе аспекти на снимателската работа.

**ТОМАШ ЕДЕЛМАН**, професор на Високата филмска школа во Лоѓ (Полска)

Сакам накратко да кажам за современите технолошки процеси на 35 мм филмска лента, како и за техничката страна на камерите и објективите. Филмската лента денес е многу усовршена, тука пред сè мислам на нејзината осетливост. Исто така и светлото е многу усовршено така што овозможува полесно снимање, но, се разбира, тоа значи и добро познавање на законитостите на светлосните извори. Ваквата усовршеност му овозможува на снимателот да ја изрази сво-

јата креативна имагинација, но сето тоа, се разбира, во апсолутна кореспонденција со режисерот и неговата концепција. Исто така денес е голем изборот на одлични камери, на одлични објективи, а и работата во филмските лаборатории денес е умалена, така што сето тоа му стои на располагање на снимателот. Но тој, за да ги користи сиве овие благодети, треба и добро да ги познава (технолошки и технички). Денес имаме и појава на цела една нова техника и технологија-тоа е видеото. Снимателот мора да ја запознае и оваа новост, која сè повеќе се користи, затоа што и таа влегува во делокругот на неговата професија. Значи, сакам да подвлечам - снимателот мора добро да ја знае целокупноста на својата работа за да може да одговори на барањата на режисерот.

**ТОМИСЛАВ ОСМАНЛИ**, филмски критичар и теоретичар (Македонија)

Почитувани дами и господа, уважени колеги, мошне инспиративно за мене беше искажувањето на ценетиот колега Мирослав Чепинчиќ и иако не се подготвив за настап на оваа трибина, се почувствував поттикнат да земам учество во неа, имено поради тоа што тој ги покренал, спровел мене, можеби, најинтересните прашања (ги сметам теоретски фундаментални) во кои што господин Чепинчиќ го фокусира феноменот на форматите и динамиката на форматите. Со оглед на тоа што и јас имам доста размислувано на оваа тема би сакал да ви соопштам дел од моите сознанија што се однесуваат на можното задоволување на едно љубопитство. Имено, за тоа дали, можеби, постои фундаментален закон на композиционото организирање на кадарот. Господин Чепинчиќ го отвори прашањето за динамиката што постои во композиционото организирање на визуелниот материјал, на визуелната структура на кадрите во различните формати. Јас ова го сметам како темелно прашање за одредувањето на овој фундаментален закон. Во едно кратко излагање би сакал да ви го претставам своето гледиште и, се разбира, да го подложам на критичка анализа.

Имено, познато е дека композиционите елементи одат од целата композиција, спи-

ралната композиција, дијагоналата во елементарниот начин на организирање на визуелните материјали, па сè до оние покомплексните форт-планови, задни планови итн. Имено, тие подлежат на законот на организацијата во фокусот на кадарот. Каде го одредуваме тој фокус, се разбира, зависи од форматот. Од една страна го имаме нормалниот формат чие што тежиште, чиј што композиционен фокус отприлика се совпаѓа со кругот впишан во него. Познато е дека нормалниот формат е формат кој практично е близок до квадратот, а во квадратот е можно да се опише круг, но поразвлечен, и одговара на она што во класичната теорија на композицијата се нарекува *златен рез*. Ако понатаму го приближиме аналитичкото љубопитство кон пошироките форми на организирање ќе забележиме дека фокусите на пласирање на она што е суштински елемент во композицијата се одалечуваат, сè до, евентуално разгледувајќи го *in extremis*, циркорамата каде што тежиште заправо не постои, каде што функционира целиот простор во една тотална ситуација и се разбира, во филмска смисла на зборот, во едно динамичко поместување на елементите кои што го губат своето тежиште. Очигледно е дека меѓу експанзијата на екраните, меѓу ширењето на екраните и меѓу законите на композицијата постои некаков закон. За што се работи? Јас го нареков закон на елипсата. Едноставно зашто ме потсети на тоа дека експанзијата на екраните и на композиционите елементи на овие фокуси се движи по законите по кои се организирани фокусите на елипсата. Имено, познато е дека колку е потесна елипсата (има два фокуси), толку се поблиску нејзините фокуси. Колку елипсата се развлекува нејзините фокуси се дистанцираат. Така во поразвлечените филмски формати вие имате поинакви композициони елементи: еден крупен план, се разбира, дека нема да го сместите во средиштето на кадарот, туку ќе го помрднете за да се постигне, саканата од око, и одредената по чувство, јасна рамнотежа на кадарот. Едноставно тоа така треба да биде. Така треба да биде очигледно поради тоа што врз перцептивните закони, по сè изгледа, влијае геометријата, законите на геометријата, и

еден од нив апсолутно, овој закон што јас го нарекувам закон на елипсата, се поклопува со раздвојувањето на двата центра, така што елипсата ја имаме како елемент на организација на филмскиот материјал. Се разбира дека ова не е ништо ново под Сонцето, но тоа е само обид за промислување, за рационализирање на нашите чувствувања, особено на вашите творечки искуства. Меѓутоа, го сметам за важно заради тоа што може да одговори, на теоретски план, на прашањето кој е законот по кој се организира, кој ги детерминира фокусот и композиционата статика на филмскиот кадар.

**РОН ХОЛОВЕЈ**, филмски критичар  
(САД-Германија)

Сакам да прокоментирам, накратко, за некои новини во кинематографијата. Една од тие работи е нешто многу застрашувачко. Ќе се послужам со два дијаметрални примера.

Прочитав една статија за снимањето на филмот „На огнената линија“ од Питерсон во кој Клинт Иствуд го игра оној свој типичен јунак. Во една сцена требало Клинт Иствуд да биде прикажан како млад човек. За таа цел е земен филм што тој го снимил пред многу години и преку дигитално транспонирање бил изваден Клинт Иствуд од тој филм и вметнат во новиот филм „На огнената линија“. Ова значи дека може да се земе стар филм со Џон Вејн, да се „оживее“ во сегашноста, а и во иднината. Значи, може да се земе филм што е снимен одамна и да се реконструира по желба. Тоа е дигитално компјутеризирана фотографија. Во однос на ова сметам дека се соочуваме со една опасност во смисла на традиционалната дејност на снимателот, при што тој е турнат во заднината. Ова ме наведува на помислата дека во иднина специфичната работа на филмскиот снимател може да не биде она што била, затоа што ова значи дека е можно да се составуваат делови од стари филмови, односно да се вадат делови и да се ставаат во нов калап, како што е во анимираниот филм. На овој начин работата на камерманот исчезнува или се повлекува во заднината.

Но, во исто време ја откриваме величественоста на старата техника на снима-

ње. Доаѓаме, значи, до вториот пример што сакам да ви го предочам. Во таа смисла бев многу импресиониран од работата на еден млад студент на Академијата за уметност во Касел, кој со стара камера „Асканија“ од 1936 година снимил филм со наслов „Олимписко лето“. Во филмот се зборува за олимписките игри од 1936 година. За тоа, тој се послужил со камерата „Асканија“ и на многу креативен начин ја раскажа својата приказна во црно-бело. На тој начин, тој потсети на чудата што ги правеле камерманите на немите филмови и покажа колку се развила камерата оттогаш. Камерата „Асканија“, која сега е минато, еден вид старина, била земена од музеј и многу ефектно била употребена за снимање на нов филм.

Минатата недела ова момче ја доби бронзената награда на фестивалот во Токио, во конкуренцијата на млади творци, а исто така од германската влада минатата година ја доби втората награда за филм. Тој е млад човек од само 23 години кој ја сака историјата на кинематографијата.

Ова се два паралелни случаја кои говорат за состојбите во филмот во последните шест месеци. Ви ги кажувам само како мои опсервации, без никакви анализи или критики.

## АПОСТОЛ ТРПЕСКИ

Сакам само да се надоврзам на дискусијата на уважениот господин Холовеј. Лично не се согласувам дека револуцијата на компјутерската техника ја презема улогата на активниот, класичниот, снимател. Зошто мислам така? Сепак е потребен некој што на компјутерот ќе му ги одреди параметрите и квалификативните елементи на фотографијата, а тоа е, сепак, директорот на фотографијата, затоа што програмерот е нешто друго. Секако тоа не е онаа класична фотографија што ние ја знаеме од Лиммер наваму, но сепак тоа е фотографија без оглед на технологијата на која таа се работи. Во овој контекст е интересно да слушнеме и некои други искуства од електронските медиуми, особено што јас во моето првично излагање ги нагласив тие електронски помагала на релацијата снимател-светло како провокација за понатамошната

дискусија. Јасно е дека електронските помагала или компјутерите денес се користат во речиси сите сегменти од филмот. Знаеме денес дека со компјутерска обработка може да се обликува комплетната филмска сценографија. Исто така знаеме, дека со компјутери може да се одреди позицијата на камерата во одредена сцена што ќе се третира. Со компјутери, знаеме, може да се одреди и аголот на гледањето на камерата. Со компјутерите, исто така, знаеме, дека може да се изградат атмосферата на сликата, позициите на светлото, односите на контрастите и најодзад комплетната фотографија, која што е нешто друго, но сепак е фотографија. Јас сметам дека сиве овие работи треба да ги знае снимателот за да го „нахрани“ компјутерот кој само ќе му ја олесни работата. И затоа сметам дека никој не треба да се плаши од оваа нова технологија, за која сметам дека е само помош во изградувањето на личниот печат на секој снимател. Но друго е прашањето дали тие услови им се достапни на сите. Во секој случај, сметам дека овие новини треба да се следат и да се користат (доколку се има можности) во практиката.

**СЛОБОДАН СТОЈКОВ**, ТВ и филмски снимател (Македонија)

Факт е дека компјутеризацијата и во филмот неминовно навлегува, но од тоа не треба да се има страв. Лично сметам дека тоа е само една значајна надградба на филмското дело. Предлагам на симпозиумите што се организираат во рамките на овој фестивал да се организираат и презентации со оваа нова технологија кои би биле база за една конкретна и значајна дискусија.

**РОН ХОЛОВЕЈ**

Јас оваа наша средба ја сфаќам и како размена на искуства, добивање на информации, па во таа насока сакам да им поставам неколку прашања на македонските сниматели. Имено, во моментот пазарот нуди многу видови филмови, на пример, за снимање во ентериери, за снимање ноќе, за снимање до-

кументарни фактури, а исто така и телевизиската има сè понови технологии. Ме интересира со какви материјали се користат филмските и телевизиски сниматели во Македонија.

**ДРАГИ ТАНЕВСКИ**, ТВ и филмски снимател (Македонија)

Јас можам да зборувам за материјалите што се користат во Македонската телевизија. За жал, во нашата кука најмногу се работи на електроника, додека филмската лента е многу запоставена, иако најголемиот број сниматели од МТВ снимиле и играни и документарни проекти и на филмска лента и на електроника. Не треба да го споредуваме квалитетот на сликата снимена на филмска лента и на електроника. Филмската лента е она вистинското и ние би биле пресреќни кога би работеле почесто на филмска лента. Инаку, кога работиме на филмска лента се судираме со проблемот на лабораториската обработка, а кога работиме електронско снимање со една камера и тука имаме проблеми. Имено немаме видеоконтрола. Значи, проблем до проблем. Тука постои уште едно прашање, а тоа е начинот на работа. Во телевизија се работи многу бргу, една репортажа, некогаш, се снима за еден ден, а сличен е случајот и со документарните проекти. Па сепак, и покрај тој брз ритам, ние успеавме да добијеме добри резултати, па така голем број наши репортажи и документарни филмови се наградувани на разни фестивали во светот. На крајот од ова мое кусо обраќање до овој почитуван собир предлагам на Фестивалот „Браќа Манаки“ во иднина да се најдат, во конкуренција, и дела на снимателите од телевизиските медиуми.

**МИШО САМОИЛОВСКИ**, филмски снимател и директор на фотографија (Македонија)

Почитуваниот господин Холовеј ни упати нам, на македонските филмски и телевизиски сниматели, интересно прашање. Ќе се обидам најконцизно да одговорам на делот што се однесува на македонскиот снимател во филмското производство, од кое, госпо-

дин Холовеј, на овој фестивал ќе има можност да види еден целовечерен филм на дебитант-директор на фотографија и целовечерен омнибус филм каде што сите тројца сниматели се, речиси, дебитанти во филмското производство.

Јас ќе се задржам на прашањето за филмските ленти, филмските камери и лабораториската обработка во нашето филмско искуство. Мојам слободно да изјавам дека речиси 90 до 95 % од нашите филмови се снимани на Кодак, иако кај нас доаѓаа, особено на овој фестивал, и претставници од „Фуџи“, а еве оваа година и од „Агфа“. Ние добро ги познаваме овие ленти, ги следиме технолошките иновации на овој план и тука, мојам најкомпетентно да потврдам, не постојат никакви тајни. Проблемите се појавуваат кога ќе се дојде до лабораториската обработка. Бидејќи ние немаме филмска лабораторија, користевме и користиме услуги од оние најблиските. Најнапред работевме со лабораториите во Белград и Загреб, еве сега работиме со Со-фиската лабораторија, а слушам дека се водат преговори и со Истанбулската лабораторија. Знаеме дека постојат одлични лаборатории во Париз, Лондон, Будимпешта, но тоа за нас е премногу скапо. И во овој контекст, една мала дигресија-ние теоретски ги следиме сите технички и технолошки новини што се случуваат во светот на планот на филмот, но практично, во оваа наша мала земја, е речиси невозможно да се користат и практикуваат тие новини. Сето тоа за нас е речиси недостапно, пред сè, поради финансиските условености.

На ова, пак, се надоврзува и прашањето на техниката, односно камерите кои се користат во нашето филмско производство. Можеби за некогo ќе биде шокантно, но неодамнинлив е следниов факт-ние пред само десетина години набавивме камера Арифлекс, а дотогаш работевме со стари, воени камери. Ова е накусо состојбата во нашето филмско производство што се однесува до техничките и технолошките услови, па би сакал да слушнам од колегите од странство какви се состојбите кај нив. Еве, синока го гледам филмот на Емир Кустурица „Аризона дрим“ и што да кажам - јасно е со каква врвна техника е реализиран тој филм. Ни останува само да се

восхитуваме и да посакуваме и ние, еден ден, да располагаме со такви средства. Затоа, уште еднаш ќе повторам - многу ме интересира каква е состојбата, на пример, во Израел, во Албанија, во Русија, во Бугарија... И на крајот една забелешка - ние снимателите не сме добри говорници, зборовите им ги оставаме на мајсторите на зборот, а ние зборуваме со камерата, со сликата, па ова нека биде само едно оправдување за нашето, можеби, не големо говорништво.

#### ТРАЈЧЕ ПОПОВ, филмски режисер (Македонија)

Најнапред, драги пријатели, сакам да го искажам задоволството што овој фестивал, по едногодишна пауза, го продолжува своето живеење и тоа во меѓународно руво. Сметам дека овој фестивал, посветен на творештвото на филмскиот снимател, е најдобриот можен начин да се зачува и негува секавањето на делото на првите сниматели на Балканот браќата Милтон и Јанаки Манаки. И морам да кажам дека сум среќен што сум денес и тука со вас.

Јас ќе се задржам, како еден од постарата генерација македонски филмски творци, на времето кога новите формати (тоталскоп, синемаскоп, виставижн) го потиснаа класичниот формат. Ќе бидам искрен - нивната појава доведе до одредена збрка, затоа што со тоа кадарот требаше да се организира сосем поинаку. Кога се појави тоталскопот јас, како режисер, и Љубе Петковски, како снимател, меѓу првите почнавме да го користиме. Лично кај мене, како режисер, тоа многу не влијаеше во мојата режисерка концепција, но Љубе Петковски се најде пред нови задачи, се најде пред нови композициски решенија на кадарот и морам да кажам дека тоа тој многу успешно и бргу го совлада. Секако дека и режисерот имаше нови искуства, особено кога се работеше за игран филм во осмислувањето на мизансценот и композицијата. Во секој случај ќе го истакнам тоа дека нашите сниматели многу бргу ги совладаа замките на тие широки формати. Ние во Македонија доста снимаевме во тие широки формати, но набргу воочивме дека е потребно да

се избегнува тоталскопот. Моето најголемо искуство со овој формат беше работата во филмот „Мис Стон“ на Жика Митровиќ. Јас таму бев помошник по режија. Најголемиот проблем што се појави при снимањето на овој филм во тоталскоп техника беше сценографијата. Сè уште, во тој сегмент, се размислуваше на ниво на класичниот формат, и иако снимателите беа подготвени за овој вид снимања, сепак многу често ги одложувавме снимањата поради несообразноста на сценографскиот објект со барањата на широкиот формат. Кога зборувам за филмовите снимени на тоталскоп техника ќе го кажам и проблемот што се појавува при нивното емитување на ТВ програмите - прилагодувањето на филмската тоталскоп слика кон ТВ-форматот, што се врши преку адаптер, доколку, се разбира, односната телевизија го поседува.

Што се однесува, пак, до големиот наплив на електрониката, сметам дека треба да се води борба против таа појава. Мислењето дека снимателот треба да владее и со филмската и електронска техника, односно филмскиот снимател да ја владее и оваа техника, се, според мене, погрешни. Филмот треба да остане чист од сите надворешни електронски влијанија.

**ВАЛЕНТИН ЖЕЛЕЗЊАКОВ**, професор на  
ВГИК од Москва (Русија)

Најнапред се заблагодарувам што имам можност да настапам на овој почитуван собир. Длабоко ме импресионира воведниот збор на овој Семинар, меѓутоа сметам дека не треба да го фетишизираме прашањето за форматите. Во овој момент, според мене, многу е позначајно да разговараме за појавата на цела низа преосетливи филмски ленти, нови позитиви со нови разделувачи на бојачувствителна на светлината, за големите комплекти на филтри кои ни овозможуваат да управуваме со визуелната слика и со бојата. Потоа неопходно е да зборуваме за огромниот светски арсенал на камери и различните направи за тревелинг, за новите панорамски глави и за мошне осетливите стедикам. Потоа може да зборуваме за многубројните и

различни ефекти сврзани со користењето на дигиталната техника. И сево ова во прилог на фотографската природа на филмот, за која што тврдам ќе остане. Но лично сметам дека не треба да се бега од новите технологии, од компјутеризацијата, електрониката. Убеден сум дека компјутерските можности безусловно мораме и треба да ги користиме, се разбира, во разумни граници. И тука треба да собираме искуство. Во овој контекст сакам да приведам еден пример од историјата на развојот на филмската техника. Со појавата на звукот на сите нам или на тогашните филмски луѓе им се чинеше дека филмот преминува во сосема нови простори. Се случуваа пресврти. Истото беше и кога се појави бојата, а еве, и сега истото се случува со појавата на компјутерската техника. Сметам дека сите развојни скокови на технологијата и филмската техника во перспектива имаат определени прагови, граници. Но, според мене, најзначајно од сè е да зборуваме за рецептивните својства на изразната техника, за психологијата на рецепцијата, за естетското и над сè човечкото во филмскиот израз. Зошто мислам вака? Тое се елементите што на нашата уметност ѝ го овозможуваат она место што го има во масовната побарувачка. При ова ќе укажам на уште еден пример од историјата на филмот што ќе потврди дека имам право-сакам да ве потсетам на појавата и развојот на неореализмот во италијанската кинематографија. Тогаш техниката не беше на некое, којзнае какво, високо ниво. Но дали тоа им пречеше на тие филмови од хуманистичката историја во однос на квалитетот на емоционалната порака. Значи, сметам дека нашава дискусија треба да се одвива и во овој правец.

## В Т О Р А С Е С И Ј А

### ФИДАН ЈАКОВСКИ

Ја отворам втората сесија од Семинарот посветен на филмската камера. Од вечерашната работа останаа многу отворени, затнати, недопрени, недовршени, интересни прашања, а имавме и неколку најави за дискусија. Но, имаме и некои нови аспекти и нови

договори за денешната работа, која, денеска, ќе ја води колегата Румен Камилев.

**РУМЕН КАМИЛЕВ, филмски работник**  
(Македонија)

Во вчерашните неформални разговори надвор од работата на семинарот се наметнаа многу прашања и теми што би требало да бидат елаборирани тука. Меѓу другото, како ургентно прашање се постави изготвувањето на еден македонски филмски термилошки речник затоа што во една ваква комуникација, каква што е оваа (семинарска), се почувствува огромна празнина од непостоење на соодветни изрази во нашиот јазик за многу филмски термини (технички и технолошки). Потоа многу разговаравме и за прашањето на образованието на снимателите, па се согласивме дека треба да го искористиме присуството на големиот број сниматели и професори од разни филмски школи од повеќе земји од светот така што и во овој втор ден од работата да размениме искуства токму на овој план. Значи предлагам да разговараме на темата - Како се станува снимател?! Пред да ѝ дадам збор на Доминик Вилен, професор по монтажа и анализа на филмот на Универзитетот „Париз VIII“, ќе ви обрнам внимание дека таа со себе ги донесе своите две книги „Филмска монтажа“ и „Окото на камерата“ и секој заинтересиран ќе може да ги погледа. Во исто време се надевам дека овие книги ќе предизвикаат интерес и дека во догледно време ќе бидат објавени и кај нас во превод на македонски. Значи, молам за активно учество во размената на мислењата и искуствата на планот на снимателското образование.

**ДОМИНИК ВИЛЕН, професор на**  
Универзитетот „Париз VIII“ (Франција)

Првин би сакала да кажам дека јас не се занимавам со снимање, туку мојата вистинска преокупација е монтажа. И всушност поради монтажата почнав да држам предавања за филмот, односно практична настава за монтажа и предавања за анализа на филмот. Тоа е доменот на мојата работа. И токму во периодот кога ја пишував мојата

книга за монтажата, се свртев кон кадрирањето. Како фотограф-аматер самата си поставував прашања за смислата на кадрирањето, како на пример: зошто овој кадар е ваков, а оној поинаков. Така се свртев кон филмската фотографија, но доменот на мојата работа е анализа на филмот и тоа најмногу ме интересира. А, за мојата книга за кадрирањето се потпирав врз литературата за филмот и врз разговорите што ги водев со снимателите. Сакам да објаснам дека не сум најкомпетентна за прашањата на светлината. Мислам дека има голема разлика меѓу монтажата и снимањето. Според мене, во монтажа нема техники што треба да се научат. Кога се зборува за предавањата за монтажа, обично ме прашуваат што има да се учи во тие три години студирање монтажа? Јас имав среќа да ја завршам филмската школа што на времето се викаше IDHEC, Институт за филмски студии, а денес се вика FEMIS, Европска фондација за филмско и тонско снимање. Таму студирав монтажа. Во тоа време монтажата воопшто не ме интересираше, барем не онака како што ја предаваа. Тогаш ни даваа да монтираме филмови што веќе беа монтирани, односно монтиравме филмски дублови. А, задоволството на монтирањето го открив кога работев со големиот француски синеаст Жан Руш. Тој е познат со своите филмови во кои тој импровизира. Тој импровизира во текот на снимањето со актери-натуршници, потоа импровизира со сценариото, самиот тој е зад камерата, значи, импровизира со снимањето, но исто така открив дека импровизира и со монтажата. Дури тогаш почнав вистински да ја засакувам монтажата, да ја учам. Тука малку ќе се оддалечам од дискусијата за наставата за филмската слика зашто мислам дека тоа се разликува од прашањата сврзани со светлината. Сметам дека има многу техники што студентите треба да ги научат. Во врска со тоа би било интересно да го чуеме исказувањето на мојот земјак кој е директор на фотографија и кој исто така предаваше на школата IDHEC. Тој може попрецизно да ви зборува за предавањата во врска со светлината и за кадрирањето и за сето она што во Франција се вика фотографија. Ќе биде мошне интересно да се види како зборува еден директор на фотографија на филм. Во Фран-

ција има повеќе термини. На пример, оператор и шеф-оператор. Операторот е кадрер, тој што кадрира, а шеф-операторот е директор на фотографијата, значи тој што се грижи за светлината. Понекогаш две лица, а понекогаш само едно лице, со асистенти, ги извршува двете работи. Интересно е да се види како терминологијата им одговара на самата работа и на поделбата на работата. Тоа е првото што сакав да го кажам. Инаку, во врска со мојата професорска работа сакам да кажам дека имам среќа да работам на Универзитетот Париз VIII. Во Франција универзитетите се нумерирани. Во каталогот, во делот каде што се претставени учесниците на семинарот, има една мала грешка. Таму пишува дека предавам на Сор-бона. Во странство Сорбона е навистина престижна институција, но на Сорбона не се студира филмска уметност. Јас, за среќа, му припаѓам на универзитет кој прв во Франција започна со филмски студии. Значи, тоа е Универзитетот Париз VIII, формиран е во Вансен, во близината на Париз, по настаните од мај '68-та година. Тоа беше експериментален универзитет. Секако, дека не беше експериментален по сите области, затоа што на него предаваа познати професори по филозофија, како Делез, Шатле и други, и по сите други предмети што се изучуваат на универзитет. Предавањата за филмот на Универзитетот Париз VIII почнаа во '69-та, а јас почнав да предавам во '71-та година. Во почетокот предавањата беа замислени како предавања за литература, тоа беа анализи на филмот какви што се анализите на текстовите. Студентите што доаѓаа по '68-та година сакаа предавањата да бидат поврзани со практиката. Интересно е што благодарение на желбата на студентите беа повикани автори кои работеа на филм или беа филмски критичари. На пример: Жак Ривет, кој е голем француски режисер. Тој држеше предавања. Кога тој мораше да замине за да снима филм, го замени Жак Арғони кој пишуваше за „Cahères du cinéma“. И така наставата ја држеа луѓе кои имаа емпироско искуство, кои не беа исклучиво педагози. И јас почнав да предавам монтажа токму затоа што бев монтажерка. И веќе 20 години на универзитетот се следат студии што ги поврзуваат практиката и рефлексивната. Тоа е мно-

гу важно зашто универзитетот е формиран токму за тоа. Нормално дека филмот е скапа работа. Се работи на 16мм и на видео. И покрај таквата техника, правењето филм чини скапо. Многу е важно што на студентите им се дава можност на третата година од студиите да направат еден кусометражен филм, и тоа комплетен, од сценарио до миксирање. Со ова сакав да ви дадам мала престава за специфичноста на наставата на Париз VIII, во која и јас учествувам веќе дваесетина години, и морам да кажам дека ја сакам таа работа.

Инаку, сакам да проговорам за нешто што мислам дека е интересно за еден фестивал на камера. И јас се прашував што би било интересно во врска со снимањето. Ќе кажам неколку збора за двата француски филма што се даваа во киносалите во Париз, токму пред да дојдам овде. Ќе зборувам за француски филмови, но нема да давам панорама на француската кинематографија зашто тоа е мошне тешко. Сакам да зборувам за оној француски филм што многу ме интересира и што е многу сврзан со она што го работам на универзитетот, односно експерименталниот филм, истражувачкиот филм кој може да биде мошне успешен во поглед на креацијата. Малку се зборува за убавината, а филмот е уметност, и светлината, сликите, треба да бидат убави. Тоа не е убавина само заради убавината. Филмот може да ни остави впечаток ако е убав. Ме интересираше дали во француските филмови, што се снимаат сега, има истражувања што се интересни за да бидат анализирани на универзитетот. Има два француски филма што ѝ припаѓаат на маргиналната кинематографија, но мислам дека се авангардни. Тие, на некој начин влијаат, можеби не веднаш, ами долгорочно и имаат влијание врз целата француска продукција, а можеби и врз светската, зашто претпоставувам дека такви случаи има и во другите земји. Едниот е Жан-Лик Годар кој работи триесетина години и овде е познат со своите први филмови: „Револуција“, „До последниот здив“, „Жената е жена“, „Карабинери“, „Презир“ и други. Тој работи и денес. Вчера се зборуваше за технологиите, потоа за тоа каков е и колкав нивниот придонес? Како дејствуваат врз традиционалниот филм? Годар е интересен затоа што тој се служи со

сите можни технологии. Во еден момент Годар почна да работи со видео. Тој прави различни работи, експериментира. Понекогаш прави дела на фикцијата што тешко се следат. Неговите филмови по својата организација се мошне комплексни, но истовремено знае да направи и филмски стории. Тоа е особено интересно за сите оние што предаваат на универзитет зашто можат да ги видат сите тие работи. Интересно е дури и за нас во Франција, иако имаме можности да видиме такви нешта и во филмови или филмски стории и од други земји, а кои се интересни за наставата. Годар прави една историја на филмот и веќе реализира две поглавја од таа историја, но на негов начин. Користи видео, сликата е со добра композиција, мошне комплексна. Сакам да зборувам за последниот филм на Годар. Читав едно интервју со директорката на фотографија на неговиот последен филм, Каролин Шантетјен. Таа објаснува дека Годар во последниве години ја кадрира светлината. За мене тоа е нова и интересна идеја. Традиционално имаме од една страна кадар, а од друга светлина. Јасно е дека кадарот зависи од светлината. Во неговиот последен филм, планот јасно покажува за што се интересира Годар. Дури кога тој раскажува филмска историја што тешко се следи, она што го интересира е да ја кадрира светлината. Има планови во кои светлината е пред планот, планови со сенка. Светлината се гледа, се гледа изворот на светлината. Според зборовите на директорката на фотографија, Годар тоа го открил сосема случајно, пред неколку години, во еден филм што се вика „Негувај ја десницата“. Во еден дел од филмот тој снима една рок-група за време на пробите. Тој, во сосема црно студио, работи со рефлектори. Годар ги задржува рефлекторите и на снимката, интересно е да се види како е кога во самиот филм остануваат снимени и изворите на светлината и да се види какво е дејството на светлината во самиот филм. Можеби тука треба да се напомене дека е индикативно тоа што човекот кој ја измисли фотографијата се вика Лимиер (светлина). Мислам дека тоа е мошне интересно во врска со термините.

Директорката на фотографијата на филмот на Годар во една едноставна речени-

ца вели: „Годар ја кадрира светлината и токму затоа е убаво“. Јас токму тоа го предлагам за дискусија. Сево ова ме потсети на еден познат сликар. Не знам дали Годар го сака и дали се инспирира од него, но се потсетив на делото на Едвард Опер, американски сликар. На неговите слики се претставени човечки суштества во декор во кои се видливи изворите на светлината. Наидов на една негова реченица, иако ова не е дебата за сликарството, светлината и филмската слика. Во таа реченица тој вели, цитирам: „Мислам дека човечкото не ми е својствено, сакав да насликам не човечки гримаси или движења, туку да ја насликам сончевата светлина на фасадата на куќата“. Интересно е да се види како Годар се обидува да ја кадрира светлината, а како, пак, тоа го прави еден голем сликар од сосема друга епоха. Секако дека меѓу нив нема никаква врска. И Годар се обидува да ја наслика светлината. Тоа не се апстрактни дела, тој не се обидува да ја опфати светлината само заради неа, туку заради оној впечаток што го оставаат филмовите на Годар и платната на Опер, а што е мошне возбудливо. Тоа не е обична естетика.

Сакам да кажам неколку збора и за еден друг француски синеаст што многу го сакам и кој е помалку познат надвор од Франција, а и во Франција има мал број гледачи. Тој е помлад од Годар, но има снимено дваесетина долгометражни филмови. Сега можеме дури да ја прошириме дискусијата од вчера за средствата што се користат за филмската слика. Значи, Филип Гарел има снимено дваесетина долгометражни филмови, и има големо значење за филмската слика, исто како и Годар. Значи двајцата ги спомнувам поради нивните експериментални истражувања за филмската слика. Како Гарел успева во тоа кога работи со малку средства? Обично ова се истакнува кога некој млад човек работи со стара камера, а Гарел сите свои долгометражни филмови ги снимал со мала камера „Аменивел“. Интересно е да се види како може да напредува филмот, користејќи различни техники. Воопшто во филмот, и во монтажата е важно да се напредува и при осветлувањето или монтирањето. Ќе ви го кажам насловот на една добра книга, јас не ја напишав и немам никаков личен инте-

рес, освен како читателка. Таа добра книга, печатена во 1992-та година, му е посветена на делото на Филип Гарел, тоа е разговор со Гарел и јасно е дека авторот на книгата добро го познава делото на Гарел. Тешко е да се пишуваат книги за филмот. Во Франција се ретки интересните книги за филмот. Авторот секако е некој негов пријател или соработник. Книгата е добро конципирана, добро направена, многу јасна и грижливо напишана.

Би завршила со мала задршка на интервенцијата со која заврши семинарот вчера, при што беше речено дека не се важни само техничките проблеми, туку и човечките. Тука би го цитирала насловот на книгата што му е посветена на Гарел „Камера наместо срце“.

**АЛХАН АРАКОН**, филмски снимател и професор на Универзитетот во Истанбул (Турција)

На Универзитетот „Мимар Синан“ во Истанбул од пред десетина години постојат три оддела каде што се оспособуваат идните творци на турската кинематографија-тоа се оддели за режија, монтажа и камера. Но исто така, како и секаде во светот, постои и оној другиот начин на оспособување на камермани преку практиката, односно преку изучување на занаетот кај мајстори. До пред десетина години имаше големи спротивставувања и судири меѓу овие две различни групации на природно оспособени камермани и оние оспособени преку школувањето, но тоа е веќе надминат процес-денеска меѓу нив постои една толеранција и разбирање така што вистинскиот творец доаѓа до израз. Денеска, во време кога телевизијата се обидува на секој начин да го потисне филмот од кината и таму каде што тој дејствувал, ние во Турција чувствуваме потреба од брзо и ефикасно обновување на филмската технологија која сметаме дека треба да оди во чекор со технологијата во светот.

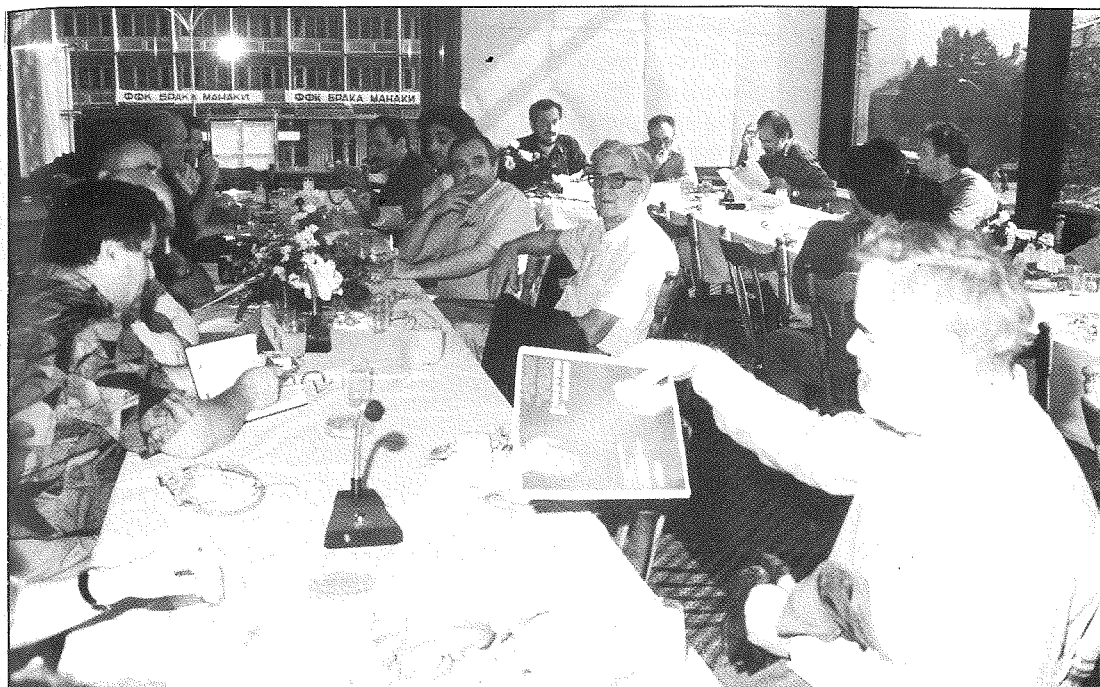
Инаку неволјите настануваат кога нашите студенти излегуваат од факултетските клупи и влегуваат во филмското производство. Тука, во производството тие се судираат со немањето на сите оние технички и технолошки услови што ги имале за време

на школувањето на универзитетот. Инаку, јас не сум посебно подготвен за еден ваков настап, не водев никакви белешки за оваа средба, но стојам на располагање да одговорам на секое прашање што ќе ми биде поставено.

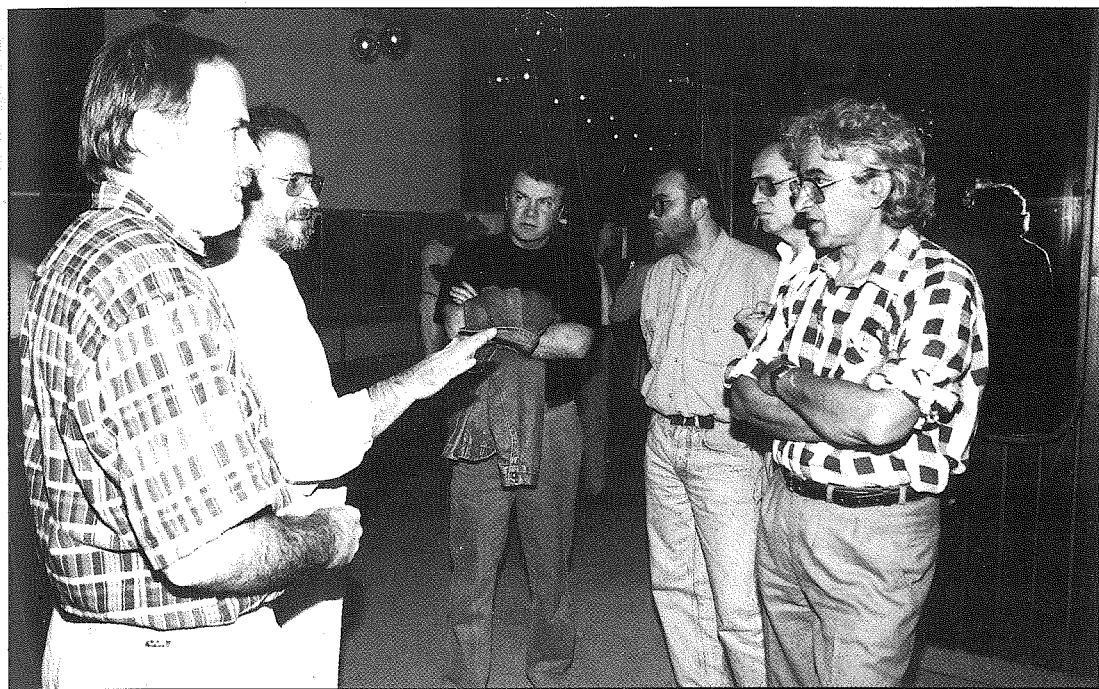
## РОН ХОЛОВЕЈ

Најнапред сакам да кажам неколку збора за професионалните здруженија на снимателите. Имено, во САД е многу тешко да се влезе во некое професионално здружение. Така, многу камермани со години се борат за да влезат во американското здружение за кинематографија. Како резултат на ова многу наши режисери имаат проблеми при работењето со нови методи, односно во кршењето на клишеата на комерцијалниот американски филм. Но мора да се признае дека последниве 10-тина години здруженијата станаа поеластични кога се во прашање некои европски сниматели и направија филмови што најдоа своја публика во САД. На пример, денес, неколкумина од снимателите што ги сметаме за најдобри во Америка, се Европејци. Најдобар пример за ова е Стораро. Овој исклучителен италијански снимател практично помогна да се внесат голем број револуционерни промени во филмската уметност. Друг таков пример е Германецот Михаел Баухаус, кој во последниве 10 години е на самиот врв и веќе има неколку номинации за Оскар и се надевам дека наскоро и ќе го добие.

Инаку, во Америка се формираат школи, мали школи, но со големо значење бидејќи тие им овозможуваат на младите филмски работници да комуницираат со значајни и признати филмски творци. Една таква школа, односно најдобрата од нив е „Санденс-Институт“, која е основана од Роберт Редфорд во планинската област на државата Јута. Со парите заработени од глума, тој го купил овој скијачки центар, каде што на лето работи Институтот за млади филмски работници. Тој вели: „Никој, всушност, нема практична можност за игра со тој медиум бидејќи е толку скап“. Тој барал материјална поддршка од индустријата и ја добил. Почнато е со програма од 7 проекти за секое лето, со работа од еден месец. Овие седум проекти се одбрани од страна на комитетот и тоа некаде во јануари.



*Битола '93 - Семинар за филмска камера*



*Договор пред почетокот на семинарот*

Им требаше многу време за да решат кои седум проекти ќе бидат работени, бидејќи само во првата година примија сценарија од 100 луѓе, а сега сигурно од 200 или повеќе. Одбираат и едно сценарио од Европа. На пример, беше одбрана Гусан Палси од Мартиниковите острови, Црнкиња, режисерка која една година беше гостинка таму. Потоа беше поканет еден млад режисер од Русија да гостува во „Сенденс Институт“. Имав задоволство да снимам документарец за оваа програма кога таа беше уште на самиот почеток, па едно лето поминав во разгледување на сето тоа, а следното лето се вратив да снимам.

Се снима на видеолента, што, според мене, е негативна страна, но не би можеле да ја завршат семинарската работа за еден месец доколку работат на филмска лента. Затоа ова е еден вид работење прекугрупа. Друго што е интересно во ова е што додека се снима тие покануваат режисери и сниматели (искусни) за да гледаат. Кога јас бев таму, беше дојден Михаел Баухаус кој ги посети сите проекти, значи сите седум проекти, и ги гледаше младите сниматели како работат. Тој само даваше некои совети и одговараше на прашања. Толку. Навечер, имаше дискусии на тркалезна маса и на нив обично беа повикани два-тројца сниматели од Њујорк или Лос Анџелес кои одговараа на голем број прашања. Или, имаше проекција на филм на познат снимател, па тој објаснуваше како го снимал.

Ова е всушност многу едноставно, тоа е оној американски начин на учење со правење на нештата, а не преку теории. Во овој систем теоријата е практично исфрлена. Теоријата се изучува на Њујоршкиот универзитет или на UCLA, а и на други универзитети. Но, само универзитетот во Ајова дава основни знаења од теоријата, а една од главните дисциплини е филмската естетика и затоа е многу ценет од страна на оние што сакаат да се занимаваат со естетиката, уметничката страна на правењето филмови.

Како резултат на ова, по програмата на Сенденс Институтот се појавија и други експериментални работилници и тоа не само за филм, туку и за театар, за танц итн. Мислам дека ова е многу добар пристап, но тој бара многу пари кои треба да се обезбедат од донатори (фондации какви што се: Форд, Рок-

фелер, на пример) за што е потребно многу време. Поради името на Роберт Редфорд, ова успеало до одредена мера, но сметам дека е лошо тоа што можат да се одберат само седум сценарија од цел свет. Мора да има барем 50 такви и мислам дека е лошо што е бројот стриктно ограничен. Исто така, мислам дека по некогаш одбираат проекти што се поегзотични или такви кои во себе содржат нешто што може да се вгради во некои други проекти. Проблемот со „Санденс“ е во тоа што тој стана многу бргу успешен.

Мене многу повеќе ми се допаѓа германскиот начин на работење во вакви школи. Таму постојат два система: едниот е академскиот, според кој талентираните луѓе се селектираат пред да влезат во академијата, а потоа настапуваат професорите кои ги водат низ проектите. Така работи Берлинската академија. Но, на Академијата во Минхен, каде што учел Вим Вендерс, се поделени на отсеци: отсек за камера, за сценарио, за режија итн. Многу е значајно и тоа што најголемиот успех во последниве шест месеци го постигна една студентка со 55-минутниот филм „Бришење на шминката“. Се работи за младата Кака вон Гарние која е на втора година во оваа школа. Приказната е многу интересна. Всушност, таа ја напишала приказната под влијание на она што го гледала на MTV, на музичката телевизија, начинот на кој прават рекламни спотови за музика. Така, решила да снима филм за две свои пријателки. Едната постојано се вљубува и постојано прави грешки, а другата работи цртани филмови и многу не ги сака мажите, но пријателката ѝ е потребна за да ѝ ги пишува приказните за цртаните филмови.

Таа прави еден смешен цртан филм за жената комарец. На крајот, расплетот е направен на англиски начин - онаа што постојано бара момче, пак доживува разочарување, а онаа што не сака да има момче, доживува вистинска љубовна романса. Сево ова се случува во 55 минути. Како е направен тој филм? Едноставно. Постои едно место што се вика Арифлекс студио (Арнолд и Рихтер), што прави и усовршува камери, ги тестира. Тие сакале да испробаат една нова, лесна камера со млад режисер за да видат што може да се направи со неа. Така, „Арнолд и Рихтер“ ја

одбрале Вон Гарние поради интересното сценарио и ѝ дале на располагање многу скапа камера. Освен скапата камера ѝ дале и луѓе да работат со неа и како резултат на тоа, „Бришењето на шминката“ е на врвот на листата од десетте најгледани филмови и има многу публика. Филмот го видоа половина милион луѓе, а направен е без голема мака и е прикажуван само во мали киносали. Минатата недела ми рекоа дека филмот ќе биде номиниран од страна на Германија за најголемата филмска награда „Оскар“. Тоа значи дека таа го привлече вниманието и надвор од Германија. Таа е многу бистра, интелигентна девојка која има посебен однос спрема работењето со камерата и која сака својата приказна да ја раскаже колку визуелно, толку и со дијалог.

Многу германски автори добро работат со дијалозите, но ретки се тие што умеат да работат со визуелните елементи, односно да се потпрат на визуелната страна на филмот. Оние што го умеат тоа ни се познати. Тоа се Вим Вандерс кој работеше со снимателот Роби Милер, кој даде голем придонес во снимањето на филмовите „Небото над Берлин“ или со францускиот снимател Анри Алекан на филмот „Крилјата на копнежот“, потоа Вернер Херцог кој прави уметнички документарци низ цел свет и работи со Јурик Смит Рајт-фајн кој е готов за снимателската работа да го жртвува и животот. Тука беше и Рајнер Вернер Фасбиндер кој беше стилист, кој знаеше дека приказната ќе му биде банална, ако нема добар снимател, па затоа работеше со Дитрих Ломан, па потоа со Баухаус и на крајот бил фасциниран од камерата на Шварценбергер кој има посебен однос спрема светлината. Тука е и поддршката на филмската лабораторија. Значи, не се работи само за снимателот, тука е и лабораторијата, човекот кој работи таму е многу важен. Оној од лабораторијата работи со снимателот, не со режисерот. Мислам дека тоа е виталниот елемент кој влијае врз постигнувањето на адекватна презентација на платното. Тоа е сосем поинаку од она што се среќава во нормалната телевизиска филмска продукција или во инстант направените акциони филмови.

Еден од најдобрите познавачи за тоа како се поврзува работата на снимателот со

онаа на човекот од лабораторијата, е Франц Рот кој е прекрасен учител. И ако некогаш сакате да поканите некој со кој би разговарале за снимателската работа во Германија, најкомпетентен е Франц Рот, кој почнал со документарци и кој има 30 години стаж како снимател. Тој ѝ беше главниот камерман на Маргарет фон Трота и е голем познавач на секој елемент од правењето на филмот, заедно со лабораториската работа. Постојат и двајца млади режисери чија што работа многу ми се допаѓа и многу се радувам кога ќе видам дека работеле со добар снимател. Тоа е Волфганг Бекер со Мартин Кукура, кои ги сметам за многу добри. Тие го снимаа филмот „Детска игра“ кој многу ми се допадна и уште еден филм што доби награда, се вика „Пеперутки“. Таков е и режисерот кој е токму по мој вкус, кој има доста преживеано пред да стане режисер. Се работи за 40-годишниот Михаил Клиер, кој е од Источна Европа, но живеел во Франција, а потоа дојде во Берлин. Прво снимил еден краток филм, а сега два целовечерни филма. Негова снимателка е една Французинка, Софи Монтењо, која ја запознал во Париз и со која сè уште не знам како се здружил бидејќи таа малку зборува англиски, а германски речиси воопшто не знае. Таа со Михаил Клиер снимил два филма кои освоила награди.

Се извинувам што можеби многу зборував, но сметам дека во суштината на снимателската работа, за таа да биде добра, мора да има експеримент, а исто така, тука е и духот, сржта на доброто филмско творештво.

## РУМЕН КАМИЛОВ

Се надевам дека овие дискусии ќе не соочат со некои нови цели и ќе развијат некои нови желби. Би ми било драго сиве овие факти и документи што ќе излезат од лабораторијата да бидат достапни и употребливи за поголемата јавност.

Мислам дека изложувањето на г-н Холовеј беше навистина драгоцено. Наеднаш добивме извонредно скапоцени сведоштва за ситуацијата на два различни фронта кои што, патем речено, и не се толку различни. Јас сум мошне љубопитен да ги чујам нашите гости од Русија. Најпрвин му давам збор на г-н Вален-

тин Железњаков, од Факултетот во Москва. Нивните искуства секако се разликуваат од оние што се практикуваат, како што чувме, од другата страна Океанот. Можеби ќе добиеме можност веднаш да ги споредиме двете искуства. Познато е дека во Русија постои посебна номенклатура за снимателските професии и ќе биде корисно тоа да го дознаеме и овде. Од г-ѓа Доминик Вилен чувме како е извршена таа поделба во Франција. Сметам дека е добро да чуеме и за тоа каков е односот на силите во снимателската практика.

### ВАЛЕНТИН ЖЕЛЕЗЊАКОВ

Приближно сè е исто насекаде т.е. обуката оди во два правца. Од една страна, студентите ги обучуваме на вештините на занаетот, а од друга, се обидуваме да образуваме и формираме уметник, при што убаво разбираме и сфаќаме тоа што го кажал еднаш Анатол Франс. На уметноста ѝ се закануваат две чудовишта. Уметникот што не стана мајстор и мајсторот кој што не постана уметник. Приближно е и кај нас. Во целиот процес на образованието секој студент снима четири до пет филма на камера и видео т.е. во текот на четири и пол години или самостојно како пост-автор или заедно со студентите од одделот за режија. Во еден дел од предавањата тој слуша теоретски дисциплини какви што се историјата на филмот, естетиката и др. Мислам кај нас се комбинира она што, ако добро сфатив, во Америка е разделено на различни институции. Извесни проблеми се појавуваат по завршувањето на нашата академија, во смисла на тоа каква ќе биде судбината на студентот. И по правило, неговата дообука продолжува во практиката. Првин како асистент, па камерман, а потоа и како директор на фотографијата. Зашто патот кон уметноста секој треба да го изнесе на своја кожа, односно да си ја бричи сопствената кожа. И во таа смисла никакви теоретски лекции не се од помош. Но, големо значење имаат семинарите. Слично како што мојот американски колега зборуваше ние ги покануваме најпознатите стручњаци, ги анализираме заедно со нив филмовите, поставуваме прашања и на тој начин се дополнува она што му е неопходно на секој човек.

**ВЛАДИСЛАВ ВАСИЛЕВСКИ**, професор на Високата филмска школа во Лоѓ (Полска)

Според мене, патот по кој минува младиот човек, почнувајќи од првите чекори на школувањето па до фазата кога ќе стане професионалец, се гледа мошне јасно. Јас сум филмски продуцент, професор, режисер и постојано сум во контакт со младиот човек. Ќе се обидам накратко да ги изложам и систематизирам етапите на школувањето.

Првиот чекор е фотографскиот апарат и правењето фотографии. Кандидатот мора да покаже дека неговото интересирање за филмот е автентично, а не хоби кое може лесно да се изгуби. Кандидатот треба да набави видео камера и со сниманиот труд да се појави на испитот.

Јас не би сакал многу да зборувам за програмата на нашата школа бидејќи таа е мошне слична со програмата на ВГИК за која овде доста се зборуваше. Ќе спомнам само дека главна работите на филмската лента на 35мм и со најнова видеотехника. Овде повеќе би сакал да се задржам на поважниот едукативен аспект на патот на снимателот и директорот на фотографијата. Студентите во одделот за камера многу блиску соработуваат со студентите во одделот за режија. Многумина од нас што седат овде се дел од тандемот снимател-режисер. На нашиот факултет се создава мошне блиска соработка помеѓу студентот по режија и студентот по камера и таа останува да се развива и во професионалната работа.

Во последно време во Полска е во вистинска експанзија рекламниот филм. Студентите по камера мошне често снимаат такви филмови. Тие го држат пазарот и се појавуваат како автори кои навистина снимаат интересни филмови. Тие не само што го рекламираат производот, туку го рекламираат и сопствениот труд. Така, режисерот, гледајќи ја снимателската работа на својот колега во некој рекламен филм, го ангажира за својата натамошна работа.

Како продуцент би сакал, исто така, да кажам дека во Полска продуцентската професија има големо влијание врз изборот на снимателот. За директор на фотографијата оставаме изборот да го направи режисерот.

Кога веќе го избираме режисерот му ја оставме слободата тој да го направи својот избор за снимател.

Првите позначајни трудови се документарните филмови кои претежно се работени за телевизијата. Тоа е една етапа низ која минуваат речиси сите сниматели во Полска. Тоа дава можност да се добие практика и, како што велíme, да се ослободи раката. Тие сами ја држат камерата, сами снимаат, самостојно го местат светлото, донесуваат брзи решенија: кога да се стартува камерата и кога да се исклучи. Младите колеги кои размислуваат да продолжат и да снимаат игран филм, пред себе имаат два патишта. Првиот пат е среќата да може самостојно да се направи игран филм, т.е. да го најдат својот пријател режисер кој ќе им ја даде таа шанса. И вториот пат, кој е подолг, но може да биде поси-гурен. А тоа е патот на асистентурата. Тоа значи, треба да работат како швенкери. Таквиот снимател работи во неколку играни филмови додека не стигне до самостојна реализација. Ова е еден краток приказ на патиштата по кои мора да помине младиот снимател во Полска. Овде не е забележан случај да се врши снимателска практика без да се заврши факултетот во Лоѓ или во Катовице.

### РУМЕН КАМИЛОВ

Се чини дека секој од нашите соговорници има зад себе различни искуства драгоцени за сите нас. Тука е и нашиот пријател од Тирана, Фарук Баша кој, како што изгледа, ќе ги изложи специфичностите на нивните методски и оперативни искуства.

**ФАРУК БАША**, професор на Филмската академија од Тирана (Албанија)

Едно време, снимателот значеше сè за филмот. А, потоа дојде време кога тој стана ништо. Големо значење за судбината на филмот имаат филмските критичари, особено европските, француските критичари. Тие говореа за новиот бран, за Годар, но не и за снимателот кој ја создал таа нова атмосфера во филмот. Така, тие создадоа култ спрема режисерот. Но, искуството покажа дека најдоб-

рите режисери сакаат да работат со најдобрите сниматели. Тоа покажува колкаво е значењето на снимателите за филмската креација. Но, сега не е предмет на дискусијата каква е улогата на директорот на фотографијата во филмот, туку кој е најдобриот начин за подготовка на нови генерации сниматели. Насекаде во светот има добри школи, некои од нив имаат богато искуство и тие даваат добри резултати. Но некои од нив сè уште ги учат студентите на клишеа. Алмандерс, познатиот директор на фотографија, предложи емпириски начин на пренесување на знаење. Тој мисли дека оној што сака да стане снимател, треба да купи 8мм камера и сè да снима. Од грешките се учи. Значи, секој со практика мо-же да стане снимател. Модерната камера тол-ку го упрости снимањето, што создаде илузија дека е најлесно да снимиш филм и дека тоа секој може да го прави. На овој начин е девалвиран високиот професионализам на снимателите. Но, правењето филмови е истовремено и уметност и занает. Значи, многу е важно да се учи практично, студентот да има шанса да реализира свои трудови додека се школува. Многу е важно да се здобие со знаења за новите технологии и тие да му се достапни. Но, ова не е можно да се изведе во мали земји со големи економски проблеми кои немаат можности за инвестирање во техниката. Шко-лата за сниматели во Албанија не е вистинска школа од тој вид. Имаме постдипломски курс за оние што веќе дипломираше на факултетот. Ова е кратко-траен курс, бидејќи нашите потреби за филмски работници се многу ограничени. Тоа се состои од групи од 4-5 студенти кои учат режисија, филмска камера или пишување сценарија. Оваа школа главно е теоретска, а дава многу малку практични знаења. Бидејќи немаме аматерски камери, 16мм-ски или 8мм-ски, се користи само професионална камера 35-ка. Затоа, студентите работат со професионална камера. Минатата година, Европскиот филмски колеџ во Данска, што е нова школа, покани тројца студенти од Албанија, да ја посетат експерименталната практична настава. Тие имаат завршено две години кинематографска школа, па имаат солидна теоретска подготовка. Тие експериментираа снимање со нова техника, со студенти по

глума, анализирајќи сцени од американскиот филм „Таксист“. Експериментот е многу интересен. Така сметаат професорите од школата. Се разбира, ваков филм не би можеле да направат кај нас, поради тоа што немаме таква техника. Не сакам да ја пренагласам улогата на техниката, но мора да се прифати фактот дека благодарение на таа техника се постигнало да се снимат многу сцени кои дотогаш не биле видени. Исто така, од голема важност за формирањето на еден филмски уметник е постоењето на кинотека. За жал, кај нас немаме кинотека, а новите идеи се раѓаат полесно, ако се има увид во она што веќе е направено. Благодарам за внимание-то.

**СТЕФАН СТЕФАНОВ**, професор на  
Филмската академија од Софија (Бугарија)

Јас ќе се обидам да зборувам на бугарски, но ако ѝ создадам проблеми на нашата симпатична преведувачка, можам да поминам и на руски. Но, јас сметам дека нашите јазици се многу блиски исто онака како што се Битола и Скопје блиску до Софија и Благоевград. Имено, во Софија и Благоевград се наоѓаат двата центра каде што се подготвуваат филмски сниматели специјалисти. Како се станува снимател во Бугарија? - Тешко. Веројатно како и во целиот свет. Еден од условите е да се има филмско образование, а потоа, дали ќе се стане снимател или не, зависи од многу нешта, не само од човекот кој го завршил соодветното образование. Вие веројатно разбирате за што станува збор. Од пред 20 години во Националната театарска академија постои факултет за филм и сега тој се нарекува „Национална академија за театар, филм и телевизија“. На тој факултет има неколку оддели: телевизиска режија, филмска и телевизиска камера што значи снимателско мајсторство, филмска критика, анимација и од пред две години, уметничка фотографија. Обучувањето, односно практичниот дел, ние се трудиме да го реализираме, и покрај тоа што е многу скапо, на 35 милиметри и на видеокасети за еднократна употреба. Програмите се многу слични како оние за кои зборуваа и колегите од Москва, од ВГИК и од ЛЕЦ. Јас нема да се задржам одделно на таа

програма. Сакам само да кажам дека основната тешко-тија е цената на обучувањето. Од многу разбирливи причини јас сум поборник на оптичкото прикажување на сликата. Секогаш ја поддржувам тезата дека за да се гледа еден филм на телевизија или, пак, на видео, е исто што и кога вашата жена ве моли да ја однесете на Деветтата симфонија од Бетовен, а вие наутро, кога се бричините, ѝ ја свирите со уста таа симфонија. Веројатно тоа е така. Една од основните дисциплини, се разбира, е снимателското мајсторство. Повеќе од наставниците се поканети предавачи, тоа се видни специјалисти во своите области. Исто така, една од техничките дисциплини е теоријата и технологијата на филмскиот и телевизискиот израз. Бидејќи тоа е моја специјалност, јас просто би сакал да ви дадам извесни информации за тоа. Имено, дисциплината што теоретски и практично ќе ја подготви мајсторот. Додека моите колеги работат практично, на другата страна од медалот, односно на творечкиот дел од оваа дисциплина, се разгледуваат факторите на уметничката информација. Во оваа дисциплина се разгледуваат носителите на уметничката информација, теоријата и технологијата на изразот, односно теоријата на тонот и изразот на бојата. Квалитетот на сликата е едно бескрајно тешко и дискутабилно прашање кое најверојатно на еден од идните фестивали, би требало да добие посебно место, затоа што е тешко да се каже која слика или фигура е добра, а која не, што е резултат и на квалитетна реализација особено кога вие го создавате со технички средства. Тоа постои само во главата на индивидуата, односно на гледачот. Впрочем, проблемот е мошне сложен и тој треба да се реши на некаков начин за да може студентот да знае како да ја постави платформата за работа.

## РУМЕН КАМИЛОВ

До оваа средба бев уверен дека го знам бугарскиот јазик. Меѓутоа сосема е очигледно дека во соседна Бугарија е изведена нешто поинаква терминологија од нашата. Таа доста се разликува од номенклатурата со која се служиме ние и во која има уфр-

лено доста несообразливи термини преземи- ни од нашите колеги во Загреб или Белград.

Тоа е доста јасен предзнак дека и кај нас во Македонија ќе мораме до крај да ја дефинираме оваа терминологија. Транскрипциите што во секојдневниот говор ги правевме понекогаш се мошне чудни и тие често треба да се стават во наводници бидејќи не им одговараат на техничките својства и на апаратурите и на операциите.

### СТЕФАН СТЕФАНОВ

Јас ќе продолжам да зборувам за нашата академија, која образува оператори и други кинематографски кадри. За да ги реши техничките проблеми, а техниката е секогаш скапа работа, таа соработува со телевизијата, со националниот филмски центар и, се разбира, со филмските лаборатории. Тоа значи дека нашите студенти можат директно да го продолжат процесот на образованието во однос на техниката која што навистина е последен збор во развојот на филмската техника. И тоа дава свои резултати. Тоа не е лесно бидејќи и таа нивна техника е зафатена со сопствениот производствен процес. Веќе две години филмот се изучува и во Благоевград, а одделни филмски специјалности се изучуваат во работничкиот универзитет во Софија. Тој веќе две години не е бесплатен и тоа е најскапото образование бидејќи студентите го плаќаат од свој џеб. Тука има оддели за режисери и сниматели. Со два збора, тоа е сликата за организацијата на образованието на филмските работници во Бугарија.

**ЖАК ЛОАСЛО**, директор на фотографија и Претседател на Француското здружение на филмските сниматели (Франција)

Зборувам само француски и можеби не ги разбрав претходните говорници, дури ни со англиски превод зашто малку разбираам англиски. Затоа можеби ќе повторам нешто што веќе било кажано. Јас можам да зборувам за моето искуство, а тоа се речиси 40 долгометражни филмови, со режисери што пред малку ги цитираше Доминик Вилен, значи Годар, Гарел, но исто така и Пиала, Боасе и многу

други. Од 1968-та до 1978-та година, работев како професор на Филмскиот институт во Париз кој произлезе од фондацијата за тон и за слика. Сега понекогаш предавам во една друга школа што е потехничка, тоа е школата „Луј Лимиер“ на која се образуваат сниматели кои се запознаваат со техниките на снимање. И покрај целото мое искуство, не можам да тврдам дека постои кралски пат за да се дојде до оваа професија. Мислам дека директорите на фотографија се, за среќа, многу различни луѓе, со различно образование. Може да се постави прашањето зошто некои успеале во својата професија? Мислам дека појдовна точка на нашта професија, што важи за сите директори на фотографија или сниматели или синеасти, (името е различно во зависност од земјата) е страста. Таа страст може да се изрази преку класични студии на филмскиот израз, или преку студирање на техниките. Кога зборувам за почетоците на моите колеги, барем во Франција, сигурно е дека најголем дел од нив ја завршиле школата „Луј Лимиер“ што е повеќе техничко училиште и во кое на практичен начин се објаснува пристапот кон нашата работа. Со изучувањето на техниките, луѓето кои ја завршуваат школата можат веднаш да се вработат како асистенти сниматели. Зборувам исклучиво за сниматели, не работам со видео. Кога ќе ја завршат школата, студентите имаат широко поле за работа, односно преку своето образование тие му се на располагање на режисерот. Исто така тие можат да одат на универзитет. Луѓето кои завршуваат универзитет или некоја друга теоретска школа, ако работат на филм ќе мора подобро да се запознаат со техниката. По неколку години разликите се очигледни, и тоа во зависност од личноста. И како што реков на почетокот, мислам дека страста е првиот критериум што ги мотивира директорите на фотографија.

Не сум навикнат да ја структурирам мислата мисла за вакво излагање, јас сум човек на филмската слика и затоа донесов филм, што е приказна за себе, мислам на правењето на филмот. И повеќе сакам нешто конкретно отколку да теоретизирам за професијата директор на фотографија, која е отворена за сите оние што ја сакаат таа работа.

**АМНОН ЗЛАЈТ**, филмски снимател од Тел  
Авив (Израел)

Јас сум директор на фотографија и  
обично се занимавам со снимање реклами.  
Играни филмови почнав да снимам во 1991.  
Досега снимив пет играни филмови, со шести-  
от ќе почнам идниот месец.

Во Израел е многу тешко да снимиш  
игран филм. Нема доволно пари, во филмот  
не сакаат да инвестираат. Затоа, без помош  
од Владата, во Израел не можеш да снимиш  
филм. Новите генерации студенти на филм,  
многу се интересираат за правење реклами,  
повеќе отколку за играан филм, токму поради  
овие тешкотии. Ако ја тргнеме настрана  
техничката страна, која е тешка, но кога  
еднаш ќе ја совладаш, со неа веќе лесно се  
владее, другата е онаа како да раскажуваш  
приказна со светлината што за мене станува  
сè потешка задача со секој нов филм што го  
работам. Тоа е така, пред сè, поради тоа што  
сакам да направм нешто ново, не сакам да се  
повторувам. Затоа, со секој филм мене ми е  
сè потешко и потешко.

**КОЧО НЕДКОВ**, филмски режисер од Скопје  
(Македонија)

Искажувањата на нашите гости ги  
следев со голем интерес и јас сум мошне бла-  
годарен што добив можност да создадам  
приближно целосна слика за кадровската  
состојба во кинематографиите на овие земји  
и за готовноста на младите луѓе креативно да  
ги користат искуствата на постарите колеги.

Нека ми биде дозволено во најкуси  
црти да ја отсликам состојбата во нашиот  
филм иако, се разбира, во неа ќе доминираат  
моите лични впечатоци. Спаѓам во групата  
синеасти на малкумината ентузијасти што ја  
имаа среќата да учествуваат во создавањето  
на македонската кинематографија во пово-  
ените години. Без никакво искуство, без ни-  
каква техника, освен со трофејни примероци  
понесени од фронтите и со еден голем вос-  
хит и љубов спрема нашата традиција. Кога  
велем традиција, мислам на наследството на  
браќата Манаки, но и на она што ни го остави  
еден Благој Дрнков како и некои други кине-  
матографски пионери. Кога зборуваме за тра-

дицијата ние не ги отфрлуваме достигнува-  
њата на новата технологија, меѓутоа во мојот  
восхит за новите достигнувања има и некоја  
тивка тревога поради заборавноста што тол-  
ку често ја манифестираме кога класичната  
технологија ѝ ја жртвуваме на модерната тех-  
нологија. Зошто го велем ова? Ние знаеме  
дека во шведските лаборатории се истражу-  
ваат можностите видеото да се префрли на  
филмска лента. Резултатите, за жал, не се  
многу импресивни. Тоа ме наведува да ја спо-  
делам тревогата со голем број мои колеги по-  
ради брзоплетоста со која се занемарува  
вредноста на филмската слика. Што се слу-  
чува денес? Политичките и социјални измени  
на кои сме сведоци едноставно не се регис-  
трирани со филмска лента. Во Русија тоа не е  
случај. Таму снимателите сè регистрираат на  
филмска лента. Тоа го прават и колегите во  
Романија и во Полска. Меѓутоа во една Бос-  
на, како што ни рекоа и колегите од Словени-  
ја, нема снимено ниту еден квадрат филмска  
слика од трагичните настани во босанските  
градови, како, впрочем, ни од десетдневната  
војна во Словенија.

Јас морам да признаам дека овие фак-  
ти ме потресуваат. Мојата вокација е сврзана  
со документарниот филм. Мојата професија  
ја започнав и дотрајувам да ја негувам како  
документарист. Затоа и по овој повод апе-  
лирам дека секое време, секој настан во тоа  
време важен за политиката, културата, исто-  
ријата, треба да биде регистриран со филм-  
ска лента и обликуван како креативен чин.

Мислам дека не претерувам кога го  
соопштувам својот став дека електрониката  
денес ја уништува историјата. Затоа предла-  
гам и молам сите колеги да го поддржат апе-  
лот упатен до работодавните фондации, др-  
жавните органи, приватните спонзори и дру-  
гите културни фактори, филмската слика за-  
фрлена во незаштитените депоа, да се ре-  
генерира и да се спречи уништувањето. Така  
таа ќе остане како траен документ за едно  
време.

Повторувам дека ги почитувам напори-  
те материјалите од видеосликата да се пре-  
фрлат на филмска слика. Колку ште ми е поз-  
нато и Спилберг ја користи оваа технологија,  
но само за потребите на извесни сцени. Тоа  
се прави и во Англија со ласерско префрлање

и контрола. Но резултатите се далеку под нивото и квалитетот на филмската слика. Да ве потсетам дека дури и прочуените спотови на Мајкл Џексон се правени на филмска слика, па дури потоа се миксирани. Сепак резултатите од комбинациите на релација филм-електроника, електроника-документ, документ-електроника се рамни на нула.

Бидејќи имав среќа да прегледам голем број филмски материјали во повеќе кинотеки во светот, јас можев да ја почувствувам и радоста од документаристичката реконструкција на соодветниот историски период. Затоа го сметам за конструктивен повикот да оставиме и ние нешто за генерациите што доаѓаат, бидејќи тие нема да ни простат ако бидат осиромашени од филмското сведоштво на периодот на транзицијата низ кои минуваат земјите во Источна Европа па, според тоа и нашата земја.

### РУМЕН КАМИЛОВ

Се надевам дека некој од нашите гости ќе може да одговори на овој сосема разбирлив апел. Можеби ова не е место да дебатираме со хипотезата дека филмот не смее да биде погребан. Тој, всушност, ниту е погребан, ниту, судејќи, според сè, ќе биде погребан. Но ако ги разбрав импликациите на апелот тие се однесуваат на разнишаната позиција на филмот по развојот на електрониката и на информатиката во современите електронски медиуми.

### РОН ХОЛОВЕЈ

Јас се согласувам со вашите дилеми и го поддржувам апелот. Мојам да Ви ја доставам последната статија на BCSTS на Британската асоцијација на кино и ТВ инженери. Нивната експертиза докажува дека квалитетот се намалува по девет, десет емитувања на ви-деоснимките, дури и на бета-камера.

**ЛЕФКО МОЈСОВСКИ**, филмски снимател од Сараево (Босна и Херцеговина)

Се јавувам да демантирам нешто од тврдењата што пред малку беа искажани. Не знам каква е состојбата во Словенија и во

Хрватска, но сосема е извесно дека состојбата со филмувани документи од Сараево е поинаква. Мојам да кажам пред овој уважен аудиториум дека во Сараево беа направени голем број филмови, иако снимени на 16мм лента. Дел од тој материјал се наоѓа развиен во „Јадран филм“ во Загреб. Јас не знам каква ќе биде судбината на тој материјал, но со полна одговорност тврдам дека и јас имам удел во она што е направено во Сараево, но исто така и во Тузла. Според мои информации Мирјана Зорановиќ, режисер од Сараево, е автор на голем број документарни снимки кои кога и да е ќе бидат обелоденети. Тие, се разбира, се направени од повеќемина автори и во различни техники. Некои од материјалите се разликуваат по својата фактура и не се правени како пренос од непосредните воени настани затоа што авторите сакаат да дадат поопшта слика за војната и да ги видат ужасите што ги носи таа од еден друг агол.

### РУМЕН КАМИЛОВ

Мислам дека дилемите околу опасностите што му се закануваат на филмот никогаш докрај не ќе исчезнат. Сосема е извесно дека многумина од приврзаниците на модерната технологија би сакале да ја видат смртта на филмската лента.

Но овојпат би сакал да го свртам Вашето внимание кон проблемот на едукацијата на снимателскиот кадар во Македонија и да ги повикам студентите кои се малку оддалечени од главните оперативни проблеми. Тие бездруго имаат сопствено гледање и објаснување на едукативните проблеми.

Овде се постави прашањето зошто во програмата на фестивалот не беа вклучени студентски трудови. Жирито што ги вреднува филмовите од официјална конкуренција би можело, исто така, да ги вреднува студентските трудови од академиите и факултетите за кои се зборуваше денеска.

### АПОСТОЛ ТРПЕСКИ

Не знам дали сте запознати со фактот дека организациониот одбор на фестивалот ја разгледа и оваа можност. Но со оглед на кусото време што ни остана за подготовки,

фестивалот го одложи овој дел од програмата за подобри времиња.

Освен тоа, ние размислувавме на фестивалот да дојдат и студенти од филмските школи во соседните земји. Нивното присуство секако би било драгоцено за фестивалската програма. Се надевам дека оваа идеја нема да биде отфрлена.

### СЛОБОДАН СТОЈКОВ

Ќе бидам краток и ќе се задржам на прашањето: - Зошто Одборот на овој фестивал не ги стави во рамноправна положба авторите од медиумот на телевизијата и од медиумот на филмот. Кочо Недков дискутираше за тоа дека филмот треба да ги зачува конзервирани своите доблести. Повеќе од јасно е дека овде никој не ја прифаќа идејата филмот да се урива. Но исто така е јасно дека филмот и тејпот треба компаративно да живеат и да се развиваат. Затоа сметам дека треба да се отфрли секоја можност да ѝ се одреди граница на новата технологија и на нејзината експанзија.

Се надевам дека Одборот ќе размисли за улогата на една голема армија сниматели кои остануваат надвор од животот на фестивалот и се осудени да ја прифатат услогата на статисти. Тие овде доаѓаат да ја следат работата на постарите браќа. А ова би требало да биде фестивал на двајцата браќа - филмот и тејпот.

### АПОСТОЛ ТРПЕСКИ

Би се обидел да одговорам на ова прашање. Ние не ја потценуваме сериозноста на ова прашање за кое зборувавме и во текот на фестивалските подготовки.

Сигурно е дека снимателите од телевизијата треба да го заземат своето место на овој фестивал. Во сите филмски школи се едуцираат кадри кои ќе работат и во кинематографијата и во телевизијата. И трудовите на телевизиските сниматели не треба да се потценат и да се поистоветат со материјалите од дневно-информативните програми. Телевизијата продуцира снимателски мошне квалитетни проекти кои се реализираат со една камера. А ние тука разговараме за сни-

мателите кои работат со една камера. Тоа значи дека треба да ги учуваме разликите и да не ја третираме телевизијата само како систем на камери во кои нашите почитувани колеги ја средуваат работата на секундарниот дел од професијата, а тоа значи само на швенкување. Затоа што таму другите сегменти што ја вообликуваат сложената структура на фотографијата ги работат други луѓе, додека луѓето кои работат со една камера ги сублимираат сите тие функции во задолженијата на еден човек кого ќе го наречеме автор.

### СЛОБОДАН СТОЈКОВ

Точно е дека понекогаш зборуваме за работи што не ги разликуваме и не ги одвојуваме во посебни оперативни сегменти. Мене како снимател ми е сеедно кое техничко средство ќе го користам за да ја извршам снимателската работа. Дали тоа ќе биде тејп или филм, помалку ме интересира. Јас размислувам со друг јазик и имам друга визија за делото што го реализирам. Кога влегувам во некој проект, значи, не е важно какво техничко средство ќе ми даде продуцентот за да работам.

### РУМЕН КАМИЛОВ

Да ве потсетам на она што го спомнавме уште на почетокот на нашите разговори. Овде, на фестивалските штандови имаме неколку интересни книги што можат да бидат мошне корисни особено за студентите, но нивната содржина бездруго е интересна и за другите снимателски и филмски профили. Ова иницира еден друг проблем. Проблемот со размената на програмите на факултетите чии претставници денеска се присутни на оваа маса. Размената би се проширила на размена на литература, на стручни изданија, кои имаат голема корисна вредност во процесот на едукацијата. За овие можности разговараме меѓу другите и со нашата пријателка од Франција, г-ѓа Доминик Вилен. Таа понуди дел од книгите што ги понесе со себе да ги остави и да му ги завешта на Фестивалот на филмската камера. Не е лоша идејата Фестивалот на филмската камера да формира сво-

ја библиотека која веројатно би имала свои донатори, затоа што е ужасно скапо да се обезбеди библиотека од таков карактер и таков формат што би направил пресек на делата на луѓето што доаѓаат тука. Оваа иницијатива, веројатно, ќе добива во својата тежина со текот на времето затоа што годините што доаѓаат ќе ни донесат нови наслови, нови авторски имиња и библиотечниот фонд ќе се повеќе и повеќе ќе се збогатува.

### РОН ХОЛОВЕЈ

Добрата критика секогаш фаќа место, но мора да се има на ум дека првиот фестивал од еден посебен вид, има право на грешки и врз основа на искуството тој ќе се надградува. Можеби, би требало овде да има, бидејќи е ова Фестивал на филмската камера, ви-део-опрема и да се презентираат творби кои можат да се гледаат и повеќе пати. Минатата година во САД беше направен еден многу добар документарец за историјата на филмскиот снимател. Би било многу добро студентите да го видат тој филм кој сигурно сега може да се најде на видеокасети. Сега во Берлин се потпиша некоја спогодба за чување на филмски материјали. Инаку, јас сум против видеото, мислам дека е подобро како овде во Битола, каде што има четири киносали, сите да можат да одат во кино.

### МИШО САМОИЛОВСКИ

Јас ќе се уфрлам со една мошне куса забелешка. На неа ме упати разговорот на некои мои македонски колеги, кои морам да признам, ме збунува. Никој од нас не е против авторската личност и против човекот што стои зад камерата, но да не заборавиме ова се вика Фестивал на филмската камера. Секој колега што работи во телевизија или во некој друг медиум тоа не може да го негира, но насекаде се знае дека нашата манифестација се вика Филмски фестивал. Сè што се работело во телевизијата со филмска камера има свое место на овој Фестивал. Но она што е снимано со тејп тоа не може да има рам-

ноправно учество на една смотра која што се вика Фестивал на филмската камера. Мислам дека нема недоразбирање, колегите сниматели што работат на телевизија се автори. Почитуваниот колега Слободан Стојков со кого работиме долги години заедно, сега работи на телевизија и неговите трудови направени со филмска лента јасно е дека треба да се најдат на фестивалската програма.

### АПОСТОЛ ТРПЕСКИ

Сметам дека не би требало да избрзуваме со заклучоци кои подоцна, по опстојната анализа, ќе се доведеме во ситуација да ги демантираме. Отаде и предлогот да не ги отфрламе толку категорично делата и авторите кои поради една или друга причина го користат тејпот како техничко средство, но нивната креативност, сепак, испливува на површината и станува видлива. Затоа не треба априори да ги отфрламе делата на луѓето што работат со поинаква техника од традиционалната. Да почекаме малку.

### РУМЕН КАМИЛОВ

Овде запираме со желба изложените идеи и предлози во дискусиите да најдат плодна почва во искуството и практиката. Им се благодарувам на пријателите што останала докрај со нас, како и на студентите кои првпат присуствуваат на една ваква филмска смотра. Се надевам дека на наредните фестивали тие ќе се појават како автори. Една од целите што институцијата на фестивалот си ја поставила е да влијае врз тие кадри да го проткајат своето искуство со искуството на нашите колеги, од кои може многу да се научи. Мислам дека новата творечка сила што доаѓа треба да се потрудиме да си ја најде својот пат и со помали жртви таа да се избори за своето место.

редактура: Г.Василевски, И.Петрушева  
преведувачи: М.Арсовски, Н.Гондева и  
Ж.Станоевска  
резиме: П.Пановска

---

## SUMMARY

### A FILM CAMERA SÉMINAR (October 15-16, 1993, Film Camera Festival "The Manaki Brothers, Bitola '93")

At the „Manaki Brothers" Film Camera Festival that took place in Bitola from October 14, to October 18, a film camera seminar was held, at which a great number of guests from Macedonia and other European countries spoke, eminent cameramen and also theoreticians of the film medium. The Seminar was held in two sessions and treated problems of two major fields: modern tendencies in film creation and characteristics of camera style in creating a film.

The introductory speech at the film camera seminar was made by the film theoretician Miroslav Čepinčić, under the title "Transformations of film format". At the very beginning, he pointed out the fact that film format, or frame space, remains to the viewer in a phenomenological sense, a receptive pattern through which the film view is absorbed. Čepinčić discussed the situation in Macedonian film production and by means of reminiscence, he illustrated the repercussions caused by the change of film format. In panorama technology, with the use of the so-called scope format, several films have been produced, of which the first and certainly the most attractive one, is "Miss Stone". In this film, as in the others made in this format, the adaptable nature of the human eye, takes part in the superstructure of the space illusion. This feature accomplishes its optical metamorphosis through a series of psycho-physiological reactions. The scope system is a necessary evolutionary phase in film photography and a new aesthetic attitude towards film frame. Therefore, the scope system brought an extension of frame surface, enlarging the diagonal of functional movement of the object within its limits.

Under such circumstances, space implications influence the rhythm of film action. The use of this system restricted also the genre determination and it was used for production of action movies with an emphasized action rhythm. Nevertheless, in the creative sense, the scope system consolidates the realistic narration of the frame. Further on, Miroslav Čepinčić pointed out that the transformations of film format through certain visual pragmatism, signify some sort of a "signus temporis". The major danger, but not a defect, is the space pulsating, its "idle speed" which in films still made in this format is compensated by precise dynamic movements of the camera. Apart from that, the mean image space, the frame core, is important for the visual presentation of the idea, but sometimes, the decisive fine-art segments are moved close to the frame edges. In many elements in the conception of such a film, we may find analogies with the tradition of icon paintings and also with Macedonian fresco painting, especially regarding the dynamic composition of the action. The iconological emphasis is evident also in the formation of cinema poetics of a frame with such a format.

Georgi Vasilevski, film critic, took part in the Seminar, by making a detailed review of the work of the most famous cameramen in the world. At the beginning, Vasilevski said, the camera tried to capture everyday events. Afterwards, the triviality and banality of the sights, for example the scenes of family life, and pictures of rowing competitions done by the Lumière brothers or by Williamson and Smith from Bryton, chased away the invention of movement. However, as one can expect, the thrill of the viewers at static sights, started to wear off and soon vanished completely, until a new passion was born by the narrative dynamism of film story... The camera became a part of the action new things were discovered for example new possibilities for recording the human face under going a series of transformations which showed different emotional states of the soul. Afterwards, the camera won and transformed the fluid of variability and parallelism of several actions. The total used by David Griffith in "The Birth of a Nation" and "The Broken Flower" in which cameraman Billy Bitzer added a new value by a parallel use of backgrounds. Another master of photography, Charles Rosher, worked for many years with Mary Pickford, one of the greatest Hollywood stars, recording the shades of expression on her face. Roland Touthero who worked with Chaplin, certainly contributed to his great success in the world of film. The

---

basic characteristic of Eduard Tisse who worked with Sergei Eisenstein, was a single, total expression with light aspects of frame, synchronized in style, a totality of the picture, of the iconographic structure and the subject matter intention of the work. Vasilevski mentioned another director-cameraman coupling, directors Kozincev and Trauberg who used to work with cameraman Andrei Moskvina, whose ideal was the revival of the human portrait, showing humans as complex, contradictory beings.

In his review, Georgi Vasilevski did not forget Ziga Vertov, also a great Russian explorer in the field of film camera. When it comes to Germany, the cameraman Karl Freund, Karl Hoffman and Günter Rittau contributed a lot to the liberation of the picture from its static quality, while cameraman Willy Hameister is one of the most responsible for the triumph of expressionism. Impressionism as a fine-art trend, enriched the work of Frenchmen Germaine Dulac and Jean Epstein, while surrealism found its way to the works of Diberguein Morin or Perinal, who worked with Buñuel and Rene Clair. The school of cruel realism revived the atmosphere of social and moral misery, but at the same time, the same cameramen, like William Daniels or Harry Streading, also filmed movie spectacles with a great many movie stars.

Cameraman Gregg Toland working on Welles's "Citizen Kane" introduced deep frame as a new attitude towards film space, promoting a new kind of realism of the objects captured by the frame. Finally, Vasilevski also mentioned the documentary film saying that it lives a life of its own, classified in its own genres which have enlarged its rating and relevance.

Apostol Trpevski, professor at the Faculty of Drama Arts, also took the floor and said that the major issue of concern to him was the attitude of the cameraman towards light and his treatment of it. He finds that in modern dynamic and complex human communications, the play of light and shadow like the opposites of fantasy and reality, finds a host of ways of transmission and transformation. The qualities and possibilities of light and film, make it become a direct materialization of these two opposites and a huge space with many roads. Being the basic segment of the film picture, light has exclusive artistic and aesthetic significance of expression. It is essential to its formation. The cameraman creates by means of light and without it he is powerless. He must know many, or at least the four functions of light in relation to film photography. Namely: light makes the object visible, it determines its scope and depth, it creates the atmosphere of the picture and shapes the shadows. From the initial treatment of light, as a basic element which enables filming, to the discovery of other qualities of light that are necessary for film photography to grow into art, several generations of cameramen have explored this field. Many conventions and taboos have been broken due to the progress of filming technique, and things that once were impractical, and unattractive, have become practical and through evolution of taste, acceptable. Any modern cameraman must be equally competent working in the studio or out of it, although there are individual inclinations towards working interiors or exteriors.

Light is still subjected to everyday experiments in many ways, it is one of the phenomena with which we can most successfully build bridges linking dreams, visions and reality. Tomasz Edelman from Poland, adding to the subject of light and its function in film making, said that lighting is getting easier and easier, due to the development of technical facilities, so now it is easier for the cameraman to express himself in the process of filming. He also talked about the need for ongoing education of cameramen, including learning about video-technology. Stimulated by the introductory speech of Miroslav Čepinčić, Tomislav Osmanli, a film critic and theoretician took the floor. He said that the elements of composition are subjected to the organization of frame focus. The setting of the focus, depends on the format. With a regular format the composition focus coincides with the circle inscribed in it. With wider forms of organization, focuses of the essential element of composition become more distant, in an extreme case there is no focus on the cinorama and the whole space acts like one in a total situation, where the elements lose their center of gravity. It is evident that between screen expansion and composition rules, there is some sort of law. Osmanli calls it the law of the ellipse, inspired by the knowledge that

screen expansion and composition elements of these focuses move in accordance with the laws by which ellipse focuses are organized. It is a well-known fact that the tighter the ellipse gets, the closer its focuses become, and when the ellipse is stretching, its focuses become more distant. Therefore, in stretched film formats, the total is not in the middle of the frame, but somewhere on the side. "These questions require a theoretical answer about the law by which this organization is made, which determines the focus and the composition statics of film frame..." Mr. Osmanli ended Ron Holloway, film critic and theoretician called their attention to a danger - the danger that traditional camerawork might take an awkward position and a small part in the creative act. As an example, he took the film "In the Line of Fire", directed by Peterson, in which by means of digital transposition, old sequences were used and the main character, played by Clint Eastwood, appears as a young man. However, Holloway took another example to show how to discover the beauty of the old filming technique, a student at the Art Academy in Kassel, made a film called "The Olympic Summer" where the action takes place in 1936, and the film is made by use of the Ascania camera, taken from a museum. Ron Holloway took part in the Seminar discussions several times. He talked about the role of the American Film Association and about the difficulties that many cameramen face when they are trying to become members. Holloway went on to talk about the educational system for film cameramen in USA, where small schools are also, established, like the well-known Sundance Institute founded by Robert Redford. Apart from their practical work, young film makers can also communicate and work with recognized film artists and talk around the table with famous US cameramen.

This system practically rejects theory and studying is done through film making. In Germany, young talents are selected before their Academy admission, and afterwards they are educated through projects supervised by their professors. Such is the Berlin Academy while the one in Munich is divided into camera department, screenplay department, directing department, etc. Dominique Villain, professor at the Paris VIII University, pointed out at the very beginning of her report, that her basic trade is not filming, but editing. She said however that framing is an attractive challenge, and she has written a book on it. When writing her book, she depended largely on film literature and talks she had with cameramen. Talking about education of film makers at Paris VIII University, Villain said that the studies involve practice and reflection. When students reach their third year there, they make a short film, completely by themselves from the screenplay to the editing. Afterwards, Dominique Villain talked about the last film of Godard with Karoline Steiner as director of photography, who once said that in the last couple of years, Godard had started to frame light. In some grounds, light is before the grounds, light can be seen and its source too.

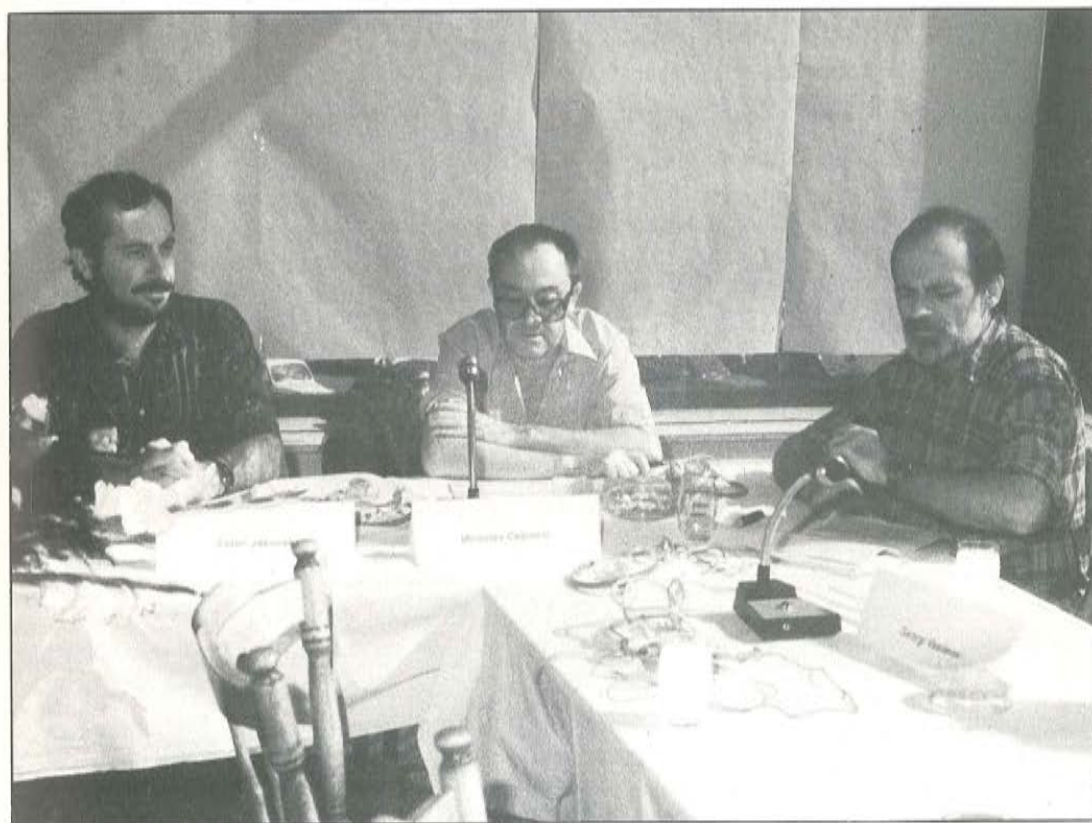
Valentin Železnakov, participant at the Seminar from Russia, said that the issue of film technique should not be and that the photographic nature of film must and will remain as such. Computer technology will certainly be used, Železnakov said, and like all new inventions, the sound movies for instance, it is bound to face opposition. He thinks that the rapid development of technology and film technique in the future will face certain thresholds and limitations. However, there are other more important things related to the profession of filming. Namely the receptive qualities of expression and the psychology of reception. This is because the aesthetic and above all the human factor is crucial for filming knowhow and film art in general. Talking about the education system in Russia, he explained that it takes two directions, meaning that future cameramen are trained for their craft, and at the same time shaped and educated as artists. During his period of studying, each student makes four or five films by film or video camera. The training is continued after graduation through practice, at the beginning through assisting, but afterwards through work as a cameraman and at the end reaching the position of director of photography. The experience of educating film makers in Turkey, was elaborated by İlhan Arakon. He explained that the "Mimar Sinan University" in Istanbul, includes departments for directing, editing, camera etc. But also, as in other countries, there is another method of training cameramen, which is through work with eminent cameramen. Producer Wladislaw Wasilewsky from Poland, talked about the education of cameramen and also the guest from Tirana-Faruk Basha. Each of them explained the system

which students of Poland and Albania go through. Stefan Steranov from Bulgaria talked about their circumstances and said that for someone to become a film cameraman, it is necessary to obtain film education, but whether someone becomes a cameraman or not, depends on many other things, like production for example. In this way, Stefanov pointed out once again, the reality of support problems that usually follow film creation.

The guest from France, Jacques Loiseleux, a director of photography who has worked with Godard, Garel, Pialat, Boisset, and others, and who is professor at the Film Institute in Paris and the "Louis Lumière" school, among other things, stressed passion as the crucial factor which according to him is the first criterium that justifies such film makers.

There are many directors of photography who have other sorts of education, but the starting point of this profession is complete dedication.

At the end, we ought to say that many Macedonian cameramen took part in the Seminar, starting with the first generations, represented by Trajče Popov, Kočo Nedkov, Mišo Samoilovski and others. They talked about the role of cameramen in the creation of film art, certainly about the segment of Macedonian tradition related to film art and about the creative part of the act of film-making that belongs to cameramen.



*Битола '93 - Семинар за филмска камера*

## RÉSUMÉ

### SEMINAIRE DE LA CAMÉRA (15 et 16 octobre 1993, Festival de la caméra "Braka Manaki", Bitola '93)

Dans le cadre du Festival de la caméra "Braka Manaki" qui a eu lieu du 14 au 18 octobre 1993 à Bitola, le Séminaire de la caméra avait une place remarquable; où participait un nombre considérable des invités de la Macédoine et de plusieurs pays d'Europe, comme des opérateurs de prise de vue d'une grande renommée, mais aussi des théoriciens de film. Le travail du séminaire se déroulait en deux sessions et on y traitait les problèmes de deux domaines globaux: les tendances contemporaines de l'oeuvre cinématographique et les particularités stylistiques de la caméra dans la création d'un film. L'introduction au Séminaire de la caméra intitulée "Transformations du format de film" était donné par Miroslav Čepencić, théoricien de film.

Dès le début il précisa que le format de film c'est-à-dire l'espace du cadre, pour le spectateur, au sens phénoménologique, reste un modèle réceptif par lequel on absorbe la vue cinématographique. Čepencić, ensuite, parlait de la situation de la production cinématographique en Macédoine et faisant une réminiscence il expliqua comment le changement de format se repercute dans nos circonstances. Plusieurs films ont été tournés avec la technique de panorama dite skop-format dont le premier et certainement le plus attrayant est "Miss Stonn". Dans ce film, aussi bien que dans les autres films tournés dans ce format, la nature adaptable de l'oeil humain participe à la construction de l'illusion spatiale. Cette particularité vie sa métamorphose optique à travers plusieurs réactions psychologiques. Le skop-format est une phase évolutive nécessaire de la photographie de film et une attitude nouvelle envers le cadre de cinéma. C'est pour cela que le skop-système apportera une extension de la surface du cadre qui va, aussi, aggrandir la diagonale du mouvement fonctionnel de l'objet dans le cadre. Les implications spatiales dans ces conditions auront une influence sur le rythme de l'action du film. La pratique de ce système conditionne la détermination du genre et avec ce système étaient tournés des films d'action où le rythme de l'action était particulièrement accentué. Cependant, quant à la création, le skop-système renforce la narration réaliste du cadre. Puis, dans son introduction, Čepencić affirme que la transformation du format à travers un pragmatisme visuel donne un "signum temporis". Un grand danger, mais non pas un défaut, est la pulsation de l'espace, son "allure vide" qui dans les films tournés dans ce format est compensé par des mouvements précis de la caméra. En plus, l'espace central de l'image, le noyau central du cadre est très important pour la présentation visuelle de l'idée; mais, les segments plastiques décisifs sont parfois placés aux bords du carré. Dans beaucoup d'éléments de ce concept de film, on peut trouver des analogies dans les traditions de notre iconographie et dans la peinture des fresques, surtout quand il s'agit de la composition dynamique de l'action. Les accents iconographiques sont évidents dans la formation de la poétique cinématographique du cadre dans ce format.

Le critique Georgi Vasilevski, participant au Séminaire de la caméra a fait une rétrospection détaillée sur l'oeuvre des opérateurs de prise de vue les plus connus. Au début, comme Vasilevski a dit, la caméra s'efforçait de noter l'ordinaire de l'événement. Puis, les scènes de la vie familiale, les vues des ouvriers sortant de l'usine, les images des compétitions de kayak qu'avaient pris les frères Lumière, Williamson et Smith de Bryton, la trivialité et la banalité de la vie, ont fait sortir l'invention du mouvement. Mais, comme on pouvait attendre, l'enthousiasme du spectateur devant la vue immobile, s'apaisait vite et puis s'éteignait pour qu'il enflammait une nouvelle passion envers le dynamisme narratif de l'histoire de film... La caméra devient une partie de l'action et donne des connaissances et possibilités nouvelles pour faire enregistrer le visage humain qui passe par une transformation montrant des émotions les plus diverses qui se produisent dans une âme. Puis, la caméra a conquis et transformé le fluide de la variabilité et le parallélisme de plusieurs actions. Le gros plan était utilisé par David Griffith dans "La naissance d'une nation" et "La fleur cueillie" où l'opérateur de prise de vue, Billy

Bitzer, a donné une nouvelle valeur avec l'usage parallèle des plans généraux. Un autre maître de la photographie, Charles Rosher travaillait de longues années avec l'une des plus grandes stars de Hollywood, Mary Pickford, enregistrant toutes les nuances expressives de son visage. Avec Chaplin travaillait Roland Toutouh, qui a certainement un grand mérite de sa réussite dans le monde du film. Edouard Tissé, l'opérateur qui travaillait avec Sergueï Eisenstein, pratiquait une expressivité globale où étaient synchronisés les aspects de lumière, la totalité de l'image, la structure iconographique et l'intention du sujet de film. Vasilevski mentionne aussi d'autres relations réalisateur-opérateur: les réalisateurs Kozincev et Trauberg qui travaillaient avec l'opérateur Andreï Moskvine dont l'idéal est de faire revivre le portrait de l'homme, comme une personnalité complexe et controversée. Ensuite, dans son exposé, Georgi Vasilevski n'oublie pas Ziga Vertov, un autre grand chercheur russe du domaine de la caméra. En ce qui concerne l'Allemagne, les opérateurs comme Karl Freund, Carl Hoffman et Günter Rittau ont un grand mérite pour la délibération de l'image du statisme, et Willy Hameister a le plus grand mérite pour le triomphe de l'expressionnisme. L'impressionnisme comme un mouvement de l'art plastique va enrichir les expériences et va laisser une trace dans le travail des Français: Germaine Dulac, Jean Epstein, et le surréalisme va trouver une réponse dans le travail de Duviguer, Morin ou Perin qui travaillaient avec Buñuel et René Clair. L'école du réalisme dur va revivre l'atmosphère d'une misère sociale et morale, et en même temps, les opérateurs, comme par exemple: William Daniels ou Harry Streeking, eux-mêmes vont tourner des films à grand spectacle avec la participation d'un nombre remarquable des stars. L'opérateur Gregg Toland, travaillant sur "Le citoyen Kane" de Welles, introduit le cadre profond et une relation nouvelles envers l'espace, affirmant un nouveau réalisme des objets englobés dans le cadre. Enfin, Vasilevski fait mention du film documentaire, indiquant qu'il vit sa vie autochtone selon la classification des genres ce qui augmente son actualité et sa popularité.

Apostol Trpeski, professeur à la Faculté des arts dramatiques de Skopje, a pris part au Séminaire et le thème de ses réflexions était le rapport de l'opérateur avec l'usage et le traitement de la lumière. Il trouve que dans des conditions de communications contemporaines, complexes et dynamiques, le jeu de la lumière et de l'ombre, aussi bien que dans l'opposition de la fantaisie et la réalité, on peut trouver beaucoup de voies de transmission et de transformation. Avec leurs possibilités et leurs particularités, la lumière et le cinéma représentent une matérialisation directe de ces deux opposants, et un espace immense avec beaucoup de sentiers. La lumière, en tant que segment principal de l'image de film, a une signification exceptionnelle pour une expression plastique et esthétique ce qui est essentiel pour la formation de l'image. L'opérateur crée à l'aide de la lumière et sans elle il est impuissant. Il doit connaître au moins quatre fonctions de la lumière au point de vue de la photographie de film. Ce sont: la lumière rend l'objet visible; elle définit son volume et sa profondeur; elle fait l'atmosphère de l'image et donne la forme aux ombres. Dès le traitement initial de la lumière comme un élément indispensable qui permet la réalisation du tournage jusqu'à la révélation des autres qualités de la lumière nécessaires pour que l'image de film devienne un art, les opérateurs de plusieurs générations faisaient des recherches dans ce domaine. Beaucoup de conventions et de tabous sont rejetés à la suite du progrès de la technique de prise de vue et les choses qu'autrefois n'étaient pas faisables ou ne plaisaient pas, deviennent possibles et même acceptables avec l'évolution du goût. L'opérateur moderne doit être sûr de son travail en studio qu'en extérieur, bien qu'il y ait des dispositions individuelles pour travailler à l'intérieur ou à l'extérieur. On fait toujours des recherches et des expérimentations avec la lumière dans des sens différents, elle est l'un des phénomènes à travers lequel on fait, avec un grand succès, des ponts entre les rêves, les visions et la réalité. Tomasz Edelman de Pologne continue sur le thème de la lumière en fonction du film. Il a dit que les dernières années le travail de l'éclairage est devenu plus simple à la suite du perfectionnement de la technique ce qui permet à l'opérateur de s'exprimer dans le processus du tournage d'une façon plus facile. Il parlait aussi du besoin d'une éducation permanente de l'opérateur ce qui comprend la connaissance de la vidéo-technique. Inspiré par l'exposé d'introduction de Miroslav Čepenić, Tomislav Osmanli, critique et théoricien de film, a pris part dans la discussion. Il a dit que les éléments de la composition sont soumis à une organisation de la focalisation

du cadre. La définition de la focalisation dépend du format. Chez le format normal, la focalisation de la composition correspond au cercle inscrit dans son intérieur. Chez les formats plus larges, les focalisations de ce qui représente un élément essentiel de la composition s'éloignent l'un de l'autre, pour que, dans le cas extrême du circhorama, la focalisation n'existe plus et l'espace entier fonctionne comme tel dans une situation où les éléments perdent leur point de poids. Il est évident, donc, qu'il existe une loi entre l'expansion des écrans et les lois de la composition. Osmanli appelle cette loi "la loi de l'ellipse", inspiré par le savoir que l'expansion des écrans et des éléments de composition, dans le cas de telle focalisation, se déroule selon les lois d'après lesquelles est organisée la focalisation de l'ellipse. On sait que plus l'ellipse est étroite, plus ses focalisations sont rapprochées et plus elle est étendue, plus ses focalisations sont éloignées. Ainsi, dans les formats plus larges, le gros plan n'est pas posé au centre du cadre. "La question de la loi qui définit la focalisation et le statisme de la composition du cadre demande une réponse théorique", dit Osmanli à la fin de son exposé.

La participation de Ron Holloway, le critique et théoricien de film, entre autre, démontra un danger: le métier traditionnel de l'opérateur peut occuper une rôle secondaire, peu enviable, dans l'act de création. Dans ce sens, il désigna le film "La ligne du feu" de Peterson où par la voie de transposition digitale on avait utilisés des matériaux qui étaient pris il y a plusieurs années, ou on voit l'acteur principal, Clint Eastwood, en tant que jeune homme. En même temps, Holloway mentionna l'exemple d'un étudiant de l'Académie de l'art de Kassel qui nous a découvert la grandeur de la vieille technique de prise de vue dans son film intitulé "L'été olympique" où l'action se passe en 1936, et le tournage est fait avec une caméra "Ascania" empruntée du musée. Ron Holloway a pris part plusieurs fois dans les discussions du Séminaire, il parlait du rôle de l'Association américaine de cinématographie et des difficultés contre lesquelles se heurtent beaucoup d'opérateurs en essayant de devenir membres de l'Association. En outre, Holloway parlait du système de formation des opérateurs aux Etats Unis où sont fondées de petites écoles, par exemple l'école "Sundance Institute" qui est très connue et fondée par Robert Redford. Les jeunes cinéastes, à part le travail pratique, peuvent collaborer avec des auteurs qui ont déjà une renommée ou rencontrer au cours des débats des opérateurs connus des Etats Unis qui y sont aussi invités. Dans ce système de formation, la théorie est pratiquement rejetée, et l'éducation se fait en tournant un film. En Allemagne, on fait une sélection des jeunes gens de talent avant de les admettre à l'Académie, et ensuite, ils apprennent leur métier à travers des projets menés par leurs professeurs. C'est le cas avec l'Académie de Berlin, tandis qu'à Munich il y a des sections de caméra, de scénario, de mise en scène...

Dominique Villain, professeur à l'Université Paris 8, a précisé dès le début de son exposé que son métier n'était pas la caméra, et que sa vraie préoccupation était le montage. Quand même, le cadrage, elle est auteur d'un livre sur le cadrage, est un vrai défi. Pendant qu'elle écrivait son livre, elle s'appuyait sur la littérature de cinéma aussi bien qu'aux discussions qu'elle menait avec les opérateurs. Concernant la formation des cadres de cinéma à l'Université Paris 8, Villain a dit que les études lient la pratique et la réflexion. Au cours de la troisième année, les étudiants font des films de court métrage complets: du scénario jusqu'au mixage. Ensuite, Dominique Villain a fait une rétrospection sur le dernier film de Godard où le directeur de la photographie est Karoline Steiner. Dans une interview, elle explique que les dernières années Godard fait le cadrage de la lumière. Donc, il y a des plans où la lumière est devant le plan, la lumière est visible, on voit la source de la lumière.

Valentin Železnakov, participant au Séminaire de Russie, en prenant la parole a dit qu'il ne faut pas faire fétiche de la question de la technique cinématographique car il trouve que la nature du film et doit rester photographique. C'est sûr qu'il faut utiliser la technique d'ordinateur, a dit Železnakov, et elle comme les autres innovations dans le monde du film, par exemple, le son, toujours provoque une opposition. Il trouve que les sauts de développement de la technologie et la technique du film en avenir auront des limites. Mais, il y a des choses qui sont encore plus importantes dans le métier d'opérateur. Ce sont les qualités réceptives de la technique, c'est la psychologie de la réception. Parce que ce qui

est esthétique, avant tout l'humain, est l'essentiel dans le savoir de l'opérateur et de l'art cinématographique en général. Quant au système éducatif de Russie, il a dit que l'éducation se déroule en deux directions, le futur opérateur apprend le métier et en même temps il obtient une éducation artistique. Durant les études, l'étudiant fait quatre ou cinq films avec la caméra et vidéo-caméra. Après les études, l'instruction se fait dans le pratique par l'assistance, puis en travaillant dans le métier et à la fin, l'opérateur peut devenir directeur de la photographie.

Pour les expériences de la formations des auteurs de film dans la cinématographie turque parlait İlhan Arakon. Il souligna qu'à l'Université "Mimar Sinan" à Istanbul il y a des sections de mise en scène, de montage, de caméra. Mais aussi, comme partout dans le monde, il y a encore une voie d'instruction des opérateurs, et c'est par l'assistance aux auteurs déjà affirmés.

La formation des opérateurs était le thème dont parlaient le producteur de film Wladislaw Wasilewsky de Pologne et l'invité de Tirana, Faruk Basha. Chacun d'eux expliqua le traitement par lequel passent les étudiants en Pologne, c'est-à-dire en Albanie. Pour les expériences de la formation des opérateurs en Bulgarie parlait Stefan Stefanov qui a dit que l'une des conditions pour devenir opérateur est, certainement, d'avoir une formation cinématographique. Mais, est-ce que l'étudiant après les études pratiquera ce métier, est-ce qu'il deviendra opérateur ou pas, cela dépend des choses différentes, comme par exemple, la production. Ainsi, Stefanov mentionna encore une fois, comme l'avaient fait les autres participants, le fait des problèmes matériels qui suivent, dans la plupart des cas, la création d'une oeuvre cinématographique. Encore un participant du Séminaire de la caméra, Jacques Loiseleux de France, directeur de la photographie dans beaucoup de films signés par les réalisateurs comme Godard, Garel, Pialat, Boisset et d'autres, professeur à l'Institut de film à Paris, et puis l'école "Louis Lumière", souligna la passion comme un facteur décisif pour la formation d'un opérateur c'est-à-dire selon lui, c'est le premier critérium qui motive les auteurs cinématographiques. Il y a un grand nombre des directeurs de la photographie qui ont différente formation, mais le point de départ dans ce métier, c'est le dévouement complet au métier.

Enfin, il faut dire qu'au Séminaire ont pris part des opérateurs macédoniens, commençant par les premières générations, après la formation de l'état macédonien, comme: Trajče Popov, Kočo Nedkov, Mišo Samoilovski et d'autres. Ils parlaient du rôle de l'opérateur dans la création d'une oeuvre cinématographique, mais aussi du segment de la tradition culturelle macédonienne qui concerne l'art cinématographique et ce segment de l'act créatif qui appartient aux opérateurs.

## КИНОПИС

списание за историјата, теоријата и културата на филмот и на другите уметности  
Број 11 (6), 1994  
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 Иванов, Фидан Јаковски, Јелена Лузина, Дубравка Рубен, Љупчо Тозија  
Издавачки совет  
Ацо Петровски (претседател), Георги Василевски, Д-р Милан Ѓурчинов, Фидан Јаковски, Мето Јовановски, Марко Ковачевски, Благоја Куновски, Мирјана Митевска, Мето Петровски, Илинденка Петрушева, Столе Попов, Емил Рубен, Мишо Самоиловски, Цветан Станоевски, Златко Теодосиевски, Љупчо Тозија и Љубомир Џуцуловски  
Ликовна и графичка опрема  
Ладислав Цветковски  
Лектор  
Елка Јачева  
Систематизација по УДК  
Оливера Ивановска  
Превод на англиски  
Жанета Станоевска  
Превод на француски  
Наташа Ѓондева  
Коректура  
Ана Иванова  
Компјутерска обработка на текстот  
„Догер“ - Скопје  
Печатница  
НИПРО „Нова Македонија“  
тираж: 700 примероци

## KINOPIIS

Journal of Film History, Theory and Culture and the Remaining Arts  
Num. 11 (6), 1994  
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  
Editorial Council  
Georgi Vasilevski, D-r Milan Đurčinov, Fidan Jakovski, Meto Jovanovski, Marko Kovačevski, Blagoja Kunovski, Mirjana Mitevska, Aco Petrovski (Chairman), Meto Petrovski, Ilindenka Petruševa, Stole Popov, Emil Ruben, Mišo Samoilovski, Cvetan Stanoevski, Zlatko Teodosievski, Ljupčo Tozija, Ljubomir Cuculovski  
Design  
Ladislav Cvetkovski  
Proof read by  
Elka Jačeva  
Systematization UDK  
Olivera Ivanovska  
English translation  
Žaneta Stanoevska  
French translation  
Nataša Đondeva  
Corection  
Ana Ivanova  
Printed by  
"Dogger" - Skopje  
NIPRO "Nova Makedonija" - Skopje  
Copies: 700  
Issued Twice a year

## KINOPIIS

Revue de l'histoire, de théorie et de culture du film et d'autres arts  
Numéro 11 (6), 1994  
ISSN 0353-510 X  
UDK 778.5+791.43  
Editeur  
Cinematheque de Macédoine  
Box 161, 91000 Skopje  
tél.: + 389 91 228-064,  
Fax: + 389 91 220-062  
Compte de banque: 40100-603-11736  
Pour l'Editeur  
Boris Nonevski  
Redacteur en chef  
Ilindenka Petruševa  
Rédaction  
Georgi Vasilevski, Bojan Ivanov, Fidan Jakovski, Jelena Lužina, Dubravka Ruben, Ljupčo Tozija  
Conseil d'editeur  
Georgi Vasilevski, D-r Milan Đurčinov, Fidan Jakovski, Meto Jovanovski, Marko Kovačevski, Blagoja Kunovski, Mirjana Mitevska, Aco Petrovski (président), Meto Petrovski, Ilindenka Petruševa, Stole Popov, Emil Ruben, Mišo Samoilovski, Cvetan Stanoevski, Zlatko Teodosievski, Ljupčo Tozija, Ljubomir Cuculovski  
Mise en page  
Ladislav Cvetkovski  
Lecteur  
Elka Jačeva  
Systématisation UDK  
Olivera Ivanovska  
Traduction anglaise  
Žaneta Stanoevska  
Traduction française  
Nataša Đondeva  
Corèction  
Ana Ivanova  
Imprimerie  
"Dogger" - Skopje  
NIPRO "Nova Makedonija" - Skopje  
Tirage: 700 exemplaires  
Publié deux fois par an

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

Врз база на мислењето на Министерството за култура бр. 21-4224 / 2 од 27.07.1994 списанието КИНОПИС е производ од тарифниот број 2 точка 12 од Тарифата на данокот на промет на законот за данокот на промет на производи и услуги за кои се плаќа посебна повластена даночна стапка од 5%

de

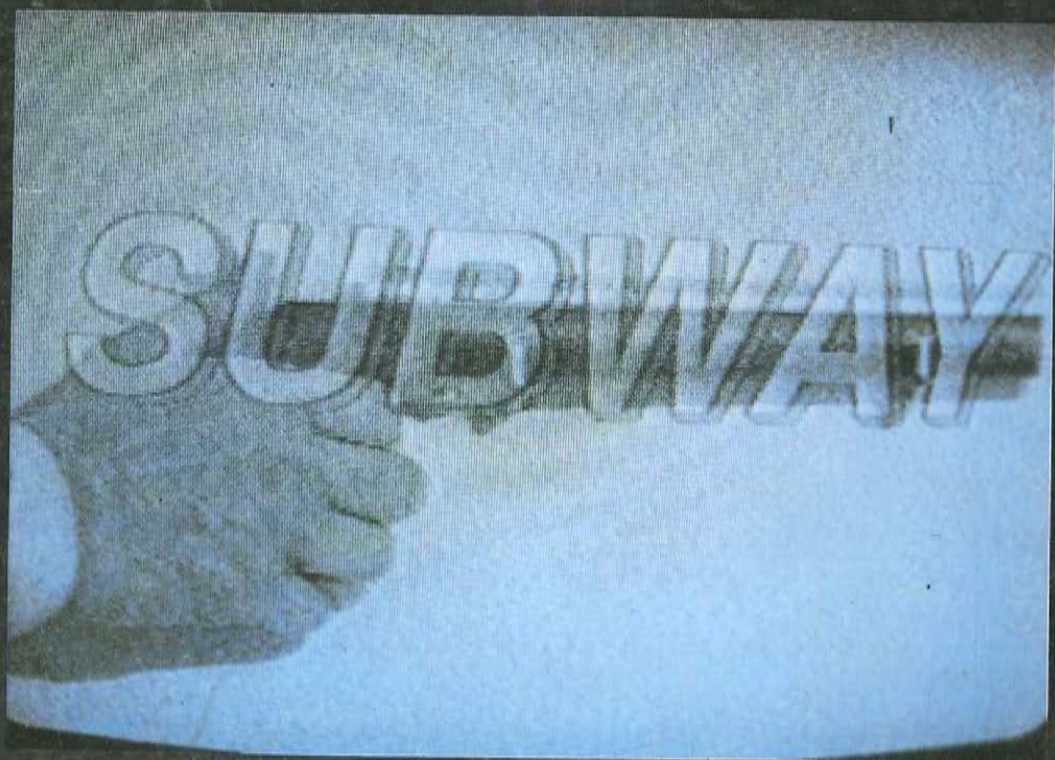
03-

Fi-  
Du-

ilan  
Jo-  
Bla-  
ska,  
eto  
eva,  
Sa-  
ski,  
tija,

pje

/ 2  
oj 2  
na  
ena



КОКИНО, МРТВ 1993 (горе) ▼ SUBWAY, ТВ А1, 1993/94 (долу)