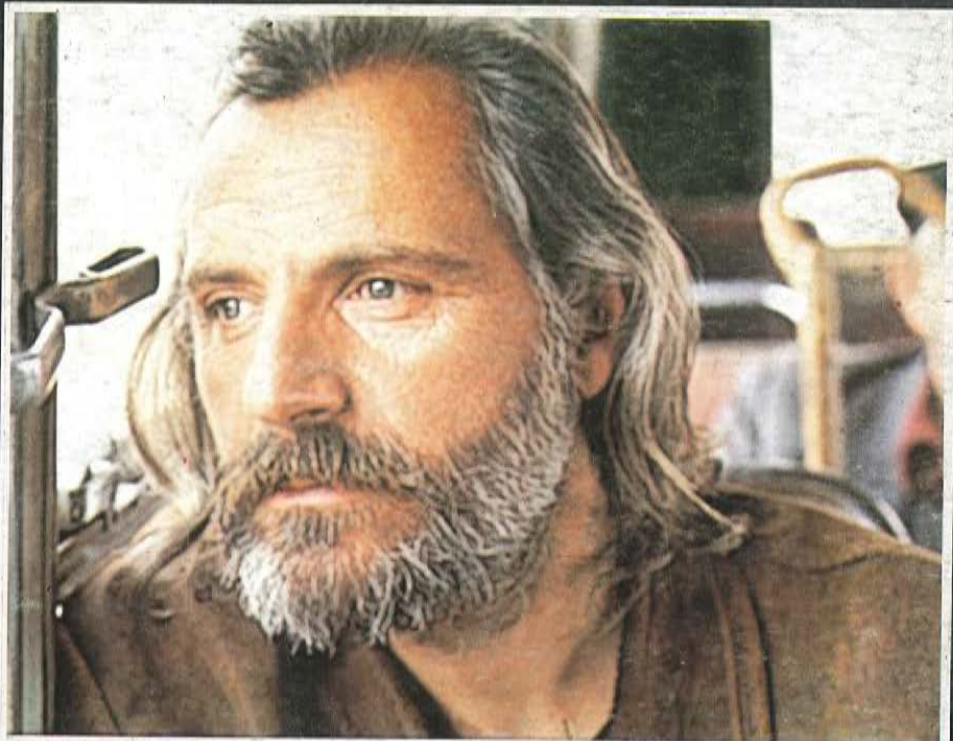


12

година VII, 1995
ISSN 0353-510X

ПОЛИТИКА



Милчо Манчевски
ПРЕД ДОЖДОТ (1994)



Милчо
МАНЧЕВСКИ

КИНОЛОГИС

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

СОДРЖИНА

▼ 1995 - СТО ГОДИНИ ОД РАЃАЊЕТО НА ФИЛМОТ

- 7 - Георги Василевски: Зрачењето на сјајот на класиката
- 11 - Георги Василевски: И последниот квадрат филмска снимка да се спаси од заборавот (по Фестивалот посветен на зачувувањето и реновирањето на филмот)

▼ ТЕОРИЈА

- 14 - Мирослав Чепинчиќ: Теориски фрагменти

▼ МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ ДЕНЕС

"Пред дождот", игран филм на Милчо Манчевски

- 21 - Венко Андоновски: Семиолошката фобија од туѓото
- 28 - Златко Андреевски: Бистри капки за жедните грла
- 31 - Сунчица Уневска: Вкрстување на судбини, настани, култури
- 36 - Мирослав Чепинчиќ: За камерата во филмот "Пред дождот"
- 39 - Благоја Куновски: Интервју со Милчо Манчевски

▼ ФЕСТИВАЛИ

- 61 - Благоја Куновски: Меѓу киносалите и песочните плажи на Лидо, Плаја Конча и Римини (1994 Венеција, Сан Себастијан и Римини)
- 73 - Георги Василевски: Во созвездието влезе и Милчо (Венеција, 1994)
- 81 - Благоја Куновски: Фестивал на достоинството на 7-та уметност (Лондон '94)

▼ IN MEMORIAM

Јово Камберски (1923-1995)

- 84 - Коста Крпач: Една значајна творечка и животна врвца

▼ ХРОНИКА

- 15. Фестивал на филмската камера "Браќа Манаки" - Битола '94
- 89 - Борис Ноневски, директор на Фестивалот: Нов поглед, ново препознавање (обраќање до гостите на Фестивалот)
- 91 - Георги Василевски, селектор на Фестивалот: Мозаичен отсјај на светот на сликата
- 93 - Жан Монсињи, директор на фотографија од Франција и Претседател на Жири комисијата: Реч на свеченото отворање на Фестивалот
- 95 - Бранко Михајловски, директор на фотографија од Македонија и доајен на Фестивалот: Реч на свеченото затворање на Фестивалот

Фестивалски дојени - Венец Димитров и Бранко Михајловски

- 98** - Вера Најденова: Фестивалот, земјата, творецот (реч за Венец Димитров)
103 - Мирослав Чепинчиќ: Скица за портрет на снимателскиот дојен, маестро Бранко Михајловски

Предавања

- 108** - Доминик Вилен: Мислење, снимање, монтирање
112 - Венец Димитров: Местото на снимателот (камерманот) во творечкиот процес при создавањето на играниот филм

Промоции

- 121** - Марјан Цуцуи: Промотивна реч за книгата „Бегалците и филмот“
122 - Фидан Јаковски: Промотивна реч за книгата „Екселенции мирно“
123 - Георги Василевски: Промотивна реч за книгата „Окото на камерата“

Изложби

- 124** - Мето Петровски: Реч на отворањето на изложбата посветена на Бранко Михајловски
124 - Арбен Баша: Реч на отворањето на изложбата на албанскиот филмски плакат

Фестивалски средби

- 126** - За Фестивалот и филмовите - серија разговори со фестивалски гости (подготвиле: И.Петрушева и Д.Рубен)

Одгласи

- 134** - Македонија во слава на снимателите (Дебора Јанг во „Variety“)
136 - За снимателското мајсторство - размислувања на еден учесник на Фестивалот на филмска камера - Битола '94 (Венец Димитров во „Кино“)
140 - Уметничка шпионажа во Скопје (Ефи Марину во „Епсилон/Елефтеротипија“)
144 - Големият свет во малата Битола (Сања Музаферија во „Danas“)
148 Фестивалска програма
156 Одлука на жирито на 15-от Фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ - Битола '94

KINOPIS

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

CONTENTS

- ▼ 1995 - 100 YEARS OF CINEMA
- 7 - Georgi Vasilevski: The Radiance of the Classics
- 11 - Georgi Vasilevski: To Bring Out of Oblivion Every Film Shot (after the Festival dedicated to preservation and restoration of film)
- ▼ THEORY
- 14 - Miroslav Čepinčik: Theoretical Fragments
- ▼ MACEDONIAN FILM TODAY
- "Before the Rain", a feature film by Milčo Mančevski
- 21 - Venko Andonovski: Semiological Phobia from the Strange
- 28 - Zlatko Andreevski: Clear Drops for Thirsty Throats
- 31 - Sunčica Unevska: Intersection of Destinies, Events, Cultures
- 36 - Miroslav Čepinčik: About the Camera in the Film "Before the Rain"
- 39 - Blagoja Kunovski: An Interview with Milčo Mančevski
- ▼ FESTIVALS
- 61 - Blagoja Kunovski: Between the Cinema Halls and the Sandy Beaches of Lido, Playa Concha and Rimini (1994 - Venice, San Sebastian and Rimini)
- 73 - Georgi Vasilevski: Milcho, too, Came into the Constellation (Venice, 1994)
- 81 - Blagoja Kunovski: Festival of the Dignity of the Seventh Art (London, '94)
- ▼ IN MEMORIAM
- Jovo Kambarski (1923-1995)
- 84 - Kosta Krpač: A Significant and Creative Life Path
- ▼ CHRONICLE
- 15th Festival of Film Camera "Manaki Brothers" - Bitola '94
- 89 - Boris Nonevski, Festival Director: New Look, New Focus (A Speech to the Festival guests)
- 91 - Georgi Vasilevski, Festival selector: Mosaic Reflection of the World of Image
- 93 - Jean Monsigny, director of photography from France and President of the Festival Jury: A Speech at the Opening of the Festival
- 95 - Branko Mihajlovski, director of photography from Macedonia and Doyen of the Festival: A Speech at the Closing of the Festival
- Festival Doyens - Venec Dimitrov and Branko Mihajlovski
- 98 - Vera Najdenova: The Festival, the Country, the Author (a speech about Venec Dimitrov)
- 103 - Miroslav Čepinčik: A Sketch for a Portrait of the Cameraman Doyen - Maestro Branko Mihajlovski
- Lectures
- 108 - Dominique Vilain: Thinking, Shooting, Editing
- 112 - Venec Dimitrov: The Place of Cameraman in the Creative Process during the Shooting of a Feature Film
- Promotions
- 121 - Marian Tutui: A Promotional Speech about the Book "Fugitives and Film"
- 122 - Fidan Jakoski: A Promotional Speech about the Book "Excellences, Attention!"
- 123 - Georgi Vasilevski: A Promotional Speech about the Book "The Eye of the Camera"
- Exhibitions
- 124 - Meto Petrovski: A Speech at the Opening of the Exhibition Dedicated to Branko Mihajlovski

- 124** - **Arben Basha:** A Speech at the Opening of the Exhibition of Albanian Film Poster
Festival Meetings
- 126** - About the Festival and the Films - series of talks with the Festival guests (by **I. Petruševa** and **D. Ruben**)
Echos
- 134** - Macedonia in the Glory of the Cameramen (**Deborah Young** in "Variety")
- 136** - About the Cameraman's Mastery - reflection of a participant at the Festival of Film Camera
- Bitola '94 (**Venec Dimitrov** in "Kino")
- 140** - Artistic Espionage in Skopje (**Efi Marinu** in "Epsilon/Elephterotipia")
- 144** - The Big World in Small Bitola (**Sanja Muzaferia** in "Danas")
- 148** **Festival Program**
- 156** **The Results of the Jury of the 15th Festival of Film Camera "Manaki Brothers" - Bitola '94**

KINOPIS

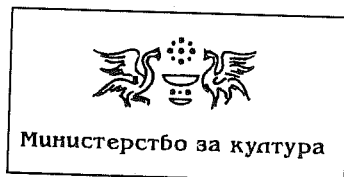
Revue de l'histoire, de théorie et de culture du film et d'autres arts

TABLE DES MATIÈRES

- ▼ **1995 - CENT ANS DE LA NAISSANCE DU CINEMA**
- 7** - **Georgi Vasilevski:** Le rayonnement de la splendeur du classique
- 11** - **Georgi Vasilevski:** Sauver de l'oubli même le dernier carré de l'image
du cinéma (après le Festival consacré à la conservation et à la
restauration du film)
- ▼ **THEORIE**
- 14** - **Miroslav Čepinčik:** Fragments théoriques
- ▼ **LE CINEMA MACEDONIEN AUJOURD' HUI**
- "Avant la pluie", un film de Milčo Mančevski**
- 21** - **Venko Andonovski:** La phobie sémiologique de l'étrange
- 28** - **Zlatko Andreevski:** Des gouttes limpides pour les gorges seches
- 31** - **Sunčica Unevska:** Le croisement de destins, d'événements, de cultures
- 36** - **Miroslav Čepinčik:** De la caméra du film "Avant la pluie"
- 39** - **Blagoja Kunovski:** Interview avec Milčo Mančevski
- ▼ **FESTIVALS**
- 61** - **Blagoja Kunovski:** Entre les salles de projection et les plages de sable
de Lido, Plaja Concia et Rimini (1994 - Venise, San Sebastian et Rimini)
- 73** - **Georgi Vasilevski:** Dans la constellation est entré aussi Milčo Mančevski
(Venise, 1994)
- 81** - **Blagoja Kunovski:** Festival de la dignité du septième art (Londres, 1994)
- ▼ **IN MEMORIAM**
- Jovo Kambarski (1923 - 1995)**
- 84** - **Kosta Krpač:** Un sentier de vie créative et remarquable
- ▼ **CHRONIQUE**
- 15 ème Festival de la caméra "Frères Manaki" - Bitola '94**
- 89** - **Boris Nonevski,** directeur du Festival : Un nouveau regard, une
nouvelle reconnaissance (discour pour les invités du festival)
- 91** - **Georgi Vasilevski,** sélectionneur du Festival: Le reflet de mosaïque du
monde de l'image

- 93** - Jean Monsigny, France, directeur de la photographie et président du jury du Festival: Allocution à l'ouverture solennelle du Festival
- 95** - Branko Mihajlovski, directeur de la photographie de Macédoine et doyen du Festival: Allocution à la fermeture solennelle du Festival
- Doyens du festival - Venec Dimitrov et Branko Mihajlovski**
- 98** - Vera Najdenova: Le festival, le pays, l'auteur (discours sur Venec Dimitrov)
- 103** - Miroslav Čepinčik: Dessin pour le portrait du doyen de la prise de vue - maître Branko Mihajlovski
- Conférences**
- 108** - Dominique Villain: Penser, tourner, monter
- 112** - Venec Dimitrov: La place de l'opérateur de prise de vue dans le processus créatif au cours de la réalisation du film
- Promotions**
- 121** - Marijan Cucui: Mot de promotion du livre "Les réfugiés et le cinéma"
- 122** - Fidan Jakoski: Mot de promotion du livre "Excellences, garde à vous"
- 123** - Georgi Vasilevski: Mot de promotion du livre "L'oeil à la caméra"
- Expositions**
- 124** - Meto Petrovski: Discours à l'ouverture de l'exposition consacrée à Branko Mihajlovski
- 124** - Arben Baša: Discours à l'ouverture de l'exposition de l'affiche du cinéma albanais
- Rencontres de festival**
- 126** - Sur le Festival et les films - série de conversations avec les invités du Festival (préparée par I. Petruševa et D. Ruben)
- Retentissements**
- 134** - La Macédoine à la gloire des opérateurs de prise de vue (Deborah Young dans "Variety")
- 136** - Sur la maîtrise de la prise de vue - réflexions de l'un des participants au Festival de la caméra - Bitola '94 (Venec Dimitrov dans "Kino")
- 140** - L'espionnage d'art à Skopje (Efi Marinu dans "Ipsilon/ Elefterotipia")
- 144** - Le grand monde dans le petit Bitola (Sanja Muzaferija dans "Danas")
- 148** Programme du festival
- 156** Décision du jury du 15^{ème} Festival de la caméra "Frères Manaki" - Bitola '94

Печатењето на овој број го овозможија



И

OPEN
SOCIETY
INSTITUTE
MACEDONIA



ИНСТИТУТ
ОТВОРЕНО
ОПШТЕСТВО
МАКЕДОНИЈА



ГЕОРГИ ВАСИЛЕВСКИ

УДК 791.43 (091) (049.3)
Кинопис 12(7), с. 7-10, 1995ЗРАЧЕЊЕТО НА СЈАЈОТ
НА КЛАСИКАТА

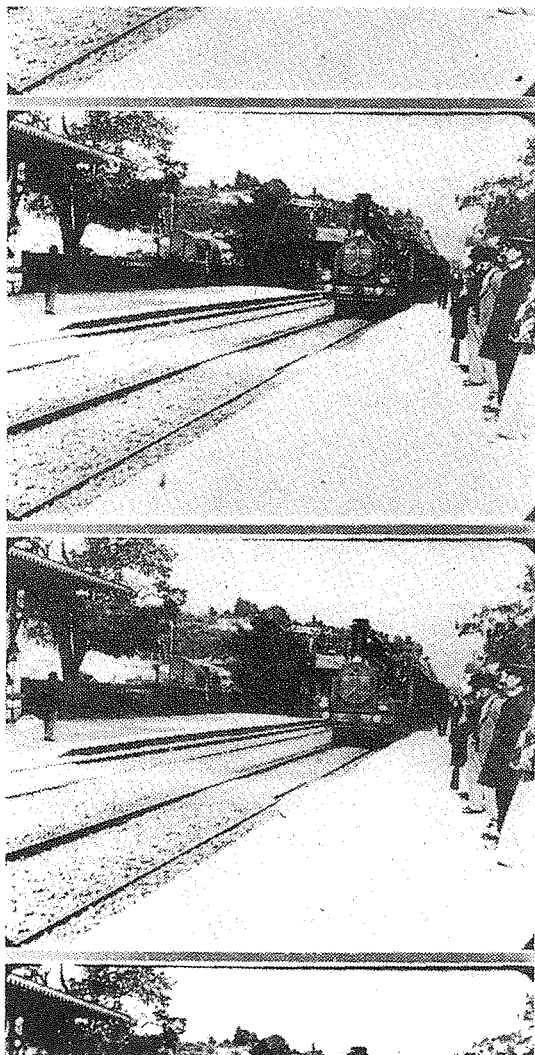
Знаете ли дека постојат и такви авторитетни научни имиња кои убедливо тврдат дека филмот е стар колку што е старо човештвото? Зад ова, во секој случај, смело становиште стои угледниот историчар на театарот Јозеф Грегор. Тој ја брани својата теза со фактот дека цртежите на животни во движења поттикнати од истите импулси што ја движат филмската слика, се направени уште во Алтамирската пештера. Театарот на сенките практикуван и доведен до уметност во стара Кина, е исто така дел од настојувањето на човекот да го прикаже движењето на сликите, чија конечна реализација ја блокираше недостигот од соодветни технички средства.

Таа страсна потреба по кинетичко претставување на светот се разгоруваше од век во век и на нејзините предизвици не остана рамнодушен ни генијот на Леонардо да Винчи, кого особено го заинтригира прародителот на модерната камера, камерата обскура. Во XVII век веќе е конструиран и првиот проектор на статични слики, чиј конструктор, Езуитот Атаназиус Кирхер, подробно ќе го опише во делото *Ars magna lucis et umbræ*. На читателот на ова импресивно дело не ќе му побегне од вниманието истакнатото својство на магичност што авторот ѝ ја припишува на оваа волшебна апаратура уште во самиот наслов. Затоа во периодот што ќе уследи, изумот на Кирхер ќе го приграбат како свој свет законик и ќе го користат за своите спиритистички цели, сомнителните пророци, проникливите измамници, пратениците на црната магија и многу други припадници на спиритистички организации и кланови.

Наскоро, по оваа експанзија на натприродните суштества отелотворена во сотонистичките слики што самоповиканите волшебници ги откриваа во Кирхеровата маѓепсничка кутија, заживуваше и сè позачестено се огласуваше потребата статичните глетки да оживеат и сликите да се стават во движење. Периодот од почетокот до крајот на XIX век беше, покрај другите големи изуми што го пленија светот, уште и во знакот на пронаоѓањето на подвижните слики.



Жорж Мелиес -
„Човек со гумена
глава“ (1901)



Лимиер - „Влегување на возот во станицата Сиота“ (1895)

Непомирливиот спор за пронаоѓачкото право на кинематографот во кој учествуваа голем број историчари и хроничари од Франција, Велика Британија, Германија, Белгија, Соединетите Американски Држави и Русија, беше компромисно решен и замрзнат со одлуката за датум на раѓањето на филмот да се прогласи 28 декември, 1895 година. На тој ден беше одржана првата јавна проекција во прочуеното Гран Кафе, на булеварот Каписин. Неа ја промовираа браќата Огист и Луј Лимиер и притоа беа демонстрирани не само техниката на снимање и проицирање, туку

уште и медиумското својство на новиот изум, на неговите волшебни прикази да присуствуваат поголем број посетители со платен билет.

На таа прва проекција се случуваше она што неретко се случува и денес во затемнетите киносали. Гледачите неприкриено, понекогаш трескавично ги огласуваа своите емоции, преплашени или восхитени од глетката цврсто ги стегала клепките додека не помине опасност, трчајќи кон имагинарното засолниште ги напуштаа седиштата, врескаа, восклицуваа или вернички го викаа бога на помош.

Денес може да се чини дека во тие среќни денови кога се роди една нова уметност, имињата на нејзините изумители и датумите на демонстрацијата на чудото наречено подвижни слики, се внесуваа во историските каталози со егзактна прецизност и точност. Ништо слично на тоа. Првиот и, до овој миг, најисцрпен историчар на филмот Жорж Садул, дури и во педесеттите години од веков се жалеше дека е необично тешко да се побараат почетоците на медиумот, кој во 1911 година првиот филмски теоретичар, Ричото Канудо, го нарече седма уметност, и оти сведоштвата за ова епохално откритие како да ги одвеал ветрот од нивните архиви.

Ветрот однесуваше и донесуваше многу технички и медиумски иновации, тој внесуваше многу духовити досетки во сферите што филмот со несопирлив експанзионизам ги освојуваше како свој посед на дејствување и владеење. Антагонизмите произлезени од спојот на уметничката и индустриската природа на филмот, на моменти се разгоруваше до жестоко непријателство, а веќе во наредниот период тие сојузнички се помируваа и ја достигнуваа хармонијата која им се припишува на синтезата на реалистичките својства на филмот и на илузионистичките особини на неговите визији.

Но и во таа хармонија вирусот на спротивностите можеше неочекувано да предизвика вистинска војна меѓу тезите за реалистичкиот карактер на филмската стварност и тврдењата дека филмот е уметност чиј реалистички привид ѝ служи на идејата за унапредување на сонот.

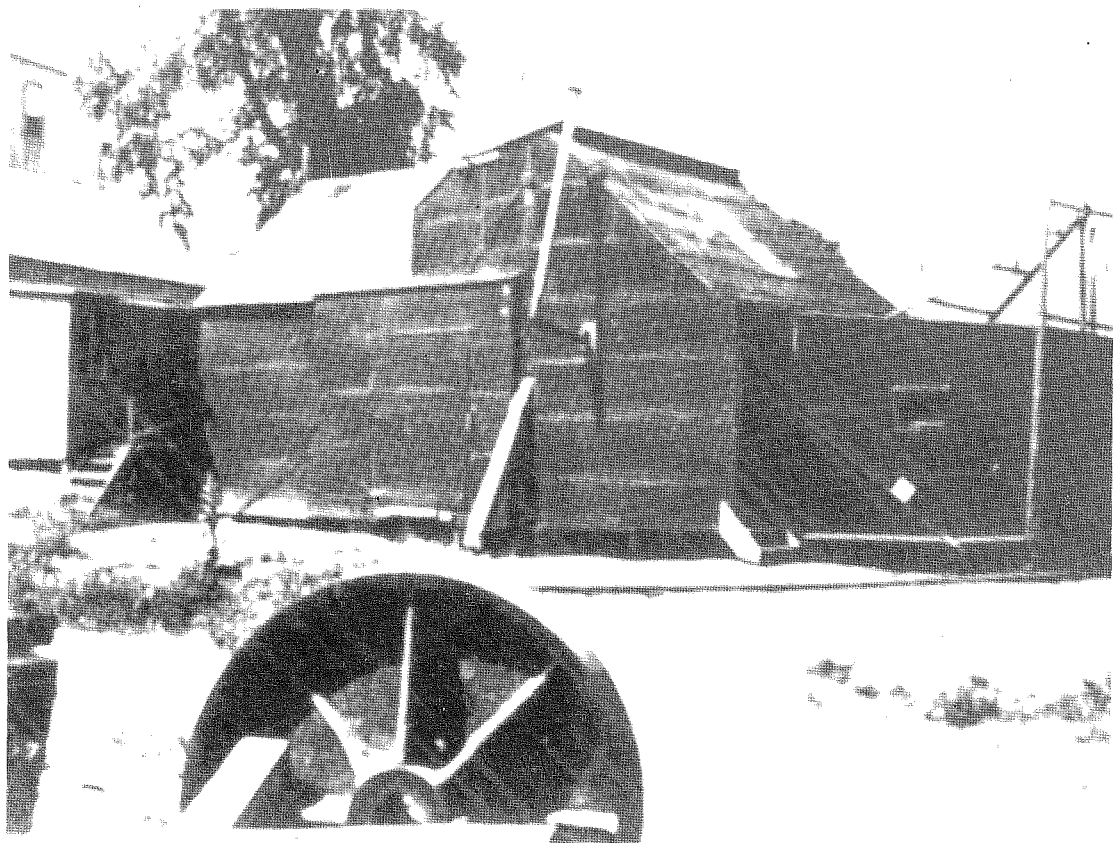
Зад првата теза чии корени ги наоѓаме во документаристичкиот опус на браќата Лимиер, стојеа моќните индустријалци ка-

ко Гомон и Пате во Франција, илиitrustот Едисон Бајограф во Америка, оној истitrust што го постави за претседател милитарниот Џеремаја Кенеди, кој со организирани банди пукал со огнено оружје во своите конкуренти. Околу втората теза, чиј духовен татко е Жорж Мелиес, се групираше интелектуалната елита, во чиј состав се наоѓаа величини како Луј Арагон, Анатол Франс, Фернан Лежер, Андре Бретон и голем број други претставници на надреализмот, импресионизмот или фовизмот и тие ќе дадат значаен придонес во процесот на кристализирањето на филмот, уметност на нашиот век.

Брзината со која луѓето од филмот настојуваа да го дефинираат неговиот уметнички карактер, не треба никого да го изненади. Французите на чело со Ричото Канудо уште во почетокот на втората деценија од векот го одредуваа битието на филмот како

синтеза на изразните форми на другите уметности. Авангардата од дваесеттите години во која челни позиции зазедоа Луј Делик (основач на првото списание посветено на филмот - CINÉ, 1921 година), Жан Епстен, Жермен Дилак, но Рене Клер, почна убедливо да ја проучува специфичноста на филмскиот јазик и особеноста на неговите цели. Таа категорично ги отфрлаше искуствата на традиционалните уметности обвинувајќи ги авторите, кои се потпираат на руините на фабулата преземена од литературата, како богохулници на чистиот филм.

На другата страна од Големата бара, меѓутоа, стануваше помоќна една друга естетска струја која, навистина, немаше поткрепа во аргументите на теоријата, но во нејзиното корито никнуваа великаните како Дејвид Грифит, Чарли Чаплин или Мек Сенет. Тоа беше струјата на реалистичкиот филм кој



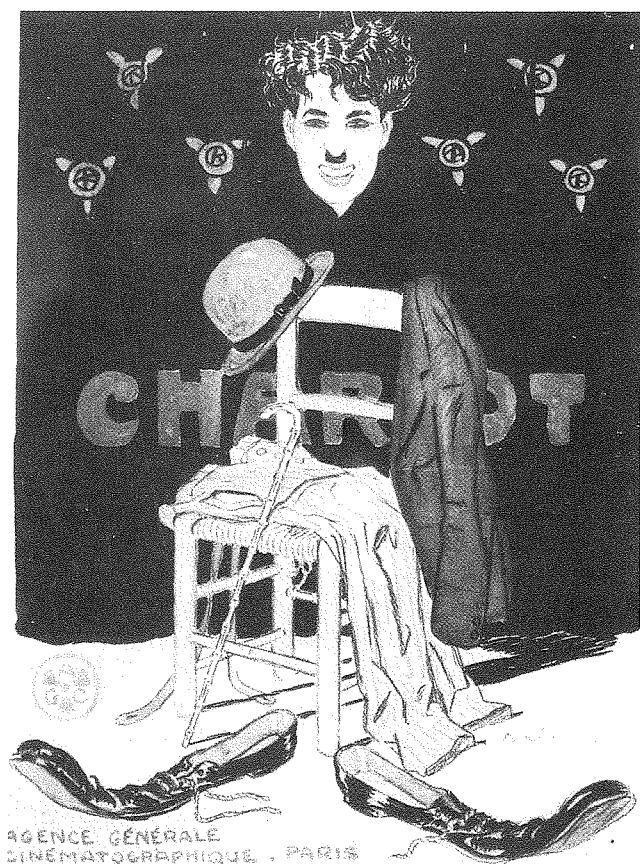
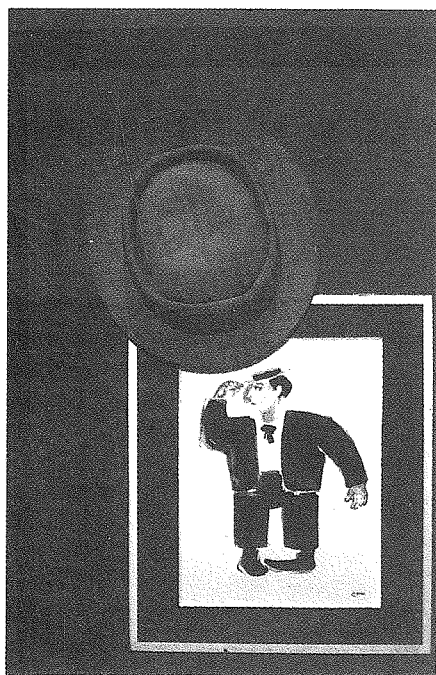
Студиото „Black Maria“ на Едисон

брзо доби своја публика, свои богати донатори кои, сепак, не престанаа еден на друг да си поставуваат финансиски сопки, и свои влијателни наследници.

Меѓу нив се вбројуваат, во нешто модифициран естетски облик, и основачите на прочуената руска школа, Сергеј Ејзенштејн, Всеволд Пудовкин, Александар Довженко и Сига Вертов. Во нивните филмови, исто колку и во нивните темелно разработени теории што до денешни денови не престануваат да ги инспирираат и fasciniраат филмозите, уметноста на филмот ги достаса своите свездени мигови.

По Ејзенштејн и Грифит, по Чаплин и Пудовкин, по Мурнау и Ерих фон Штрохајм, се

отвори пространо поле за непристрасно проучување на сите естетички, социолошки и психолошки аспекти на филмот, чиј уметнички супстрат не требаше како во годините пред тоа, да се брани од недовербата со која се толкуваше неговата отвореност за сечиј вкус. Дојде време кое, еве, се протега до наши денови кога анализата на филмот, таа уметност која го доби сјајот, силата и здравјето на класиката, не бараше од неговите проучувачи да го бранат со страст на нови верници. Тој веќе беше еден од сведоците на културните преобразби кои ги поттикнуваше и самиот тој, како што беше и еден од цивилизациските споменици чија доградба не се очекува во догледно време.



Рекламни плакати за Бастер Китон и Чаплин

И ПОСЛЕДНИОТ КВАДРАТ ФИЛМСКА СНИМКА ДА СЕ СПАСИ ОД ЗАБОРАВОТ

По Фестивалот посветен на зачувувањето
и реновирањето на филмот,
одржан во Париз под мотото
„Толеранција”

Прославите и јубилејните свечености не им служат на луѓето да ги задоволат импулсите на нивната суета и самољубие. Тие, се разбира, не им служат и само како ритуална објава на благодарност што новите генерации им ја посветуваат на заслугите со кои ги задолжиле старите, добри предци. Овие собири имаат уште една, многу поблагодородна, па, ако сакаме, и поживотворна цел; да продолжат низ интензивните контакти и размената на искуствата, вредностите на традицијата, а од наследството да се извлече и обнови сето она што е благотворно за културата и поттикнувачко за креативната енергија.

Тоа го правеле старите Грци и Римјани кога на големите свечени собири ги повикувале на дијалог своите дионизиски и аполонски божества, тоа го правеле и ренесансните трубадури, а тоа го прават денес и филмациите, музичарите или сликарите кои иднината на својот позив ја гледаат во збогатувањето на квалитетот и на својот труд.

Прославата на стогодишнината од раѓањето на филмот што се одржа под покровителство на УНЕСКО и ФИАФ од 9 до 22 јануари 1995 година, во Париз, е секако дел од тој сеопшт планетарен ритуал посветен на унапредувањето на уметноста. Но и таа, како и толку многу други сродни смотри, сепак, имаше своја специфична тежина и профил,

според кои квалитативно се разликуваше од многубројните консултативни средби што филмските ентузијастички секојдневно ги организираат сè со цел да ги разменат и унапредат своите сознанија за културните цели на медиумот на кој му го посветиле својот талент и знаење.

Париз, родниот град на уметноста на филмот, на оваа величествена смотра покажни претставници на повеќе од педесет центри од целиот свет, во кои се негува, реставрира и обновува наследеното филмско богатство, што само до неодамна беше оставено да биде подјадувано и уништувано од црвот на времето.

Големото мото на фестивалот беше, да го зачуваме од пропаѓање и навидум најбезначајниот филмски документ. Времето е тој неподмитлив фактор што ќе ја одреди неговата можеби запоставена, можеби преценета вредност. А заедно со оваа порака на мотото се одгласуваше и повикот до учесниците на фестивалот да не заборават на актуелноста и поддршката што треба да му се даде на еден прастар човечки идеал - толерантноста.

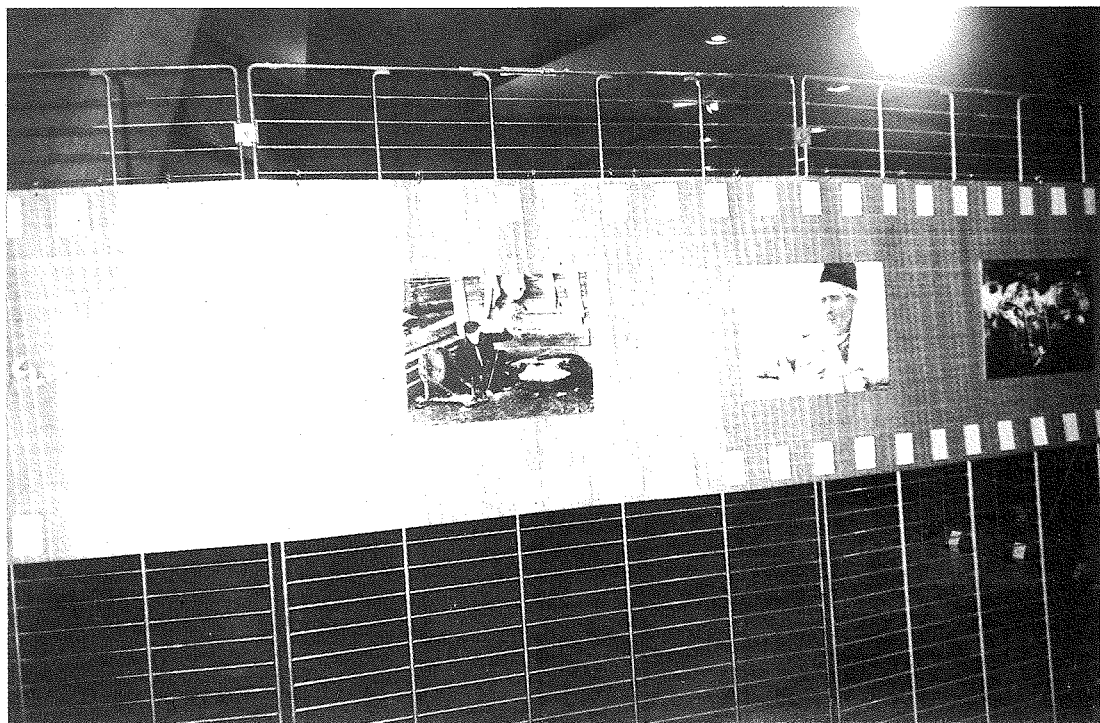
За македонската култура беше од големо значење фактот дека селекцијата што Кинотеката на Македонија им ја предложи на париските домаќини, во чиј организационен

тим се најдоа Федерико Мајор, генерален директор за образование, наука и култура на УНЕСКО, потоа кулното име на францускиот филм, Катрин Денев, министерот за култура на Франција Жак Тубон, Робер Додлен, претседател на ФИАФ, големата актерска ѕвезда на францускиот филм, Мишел Пикולי, и многу други имиња од културниот и политичкиот живот на Франција, беше прифатена и оценета со највисоки можни оценки.

Фрагментите на документарните снимки направени од браќата Милтон и Јанак Манаки во периодот меѓу 1907 и 1911 година, насловени под заедничкиот назив „Танци и костуми од Македонија“, ги остваруваат, според зборовите на Тереза Вагнер, директор на фестивалот и висок функционер на УНЕСКО, најубавите цели и задачи на Собирот, посветен на грижата да се обноват и ревитализираат старите филмски записи. Од друга страна, заклучува г-ѓа Вагнер, овој ваш фасцинантен филм ни ја открива особеноста на вашата култура; вашите живописни танци, фантазијата со која се изготвени костумите и

декоративните детали на нивната цврсто структурирана основа, обичаите, фолклорот, сето тоа ни го открива светот на една богата култура и традиција за која помалку знаевме, а, еве, филмот, со својата феноменална способност да памети, ни го предочува сето богатство на фантазијата и духот на тие ненадминливи креатори.

На фестивалот на реставрираните филмови во Париз бевме сведоци и на демонстрацијата на неколку примероци на вистинските чуда што може да ги направи современата технологија откако ќе се здружи со ентузијазмот и љубовта на луѓето посветени на ревитализирањето на старите филмски материјали. Гледачите и особено оној дел од нивниот состав што се заинтересирани за историјата на филмот, можеа да му се восхитуваат на заборавеното ремек дело на големиот шведски режисер, Мориц Стилер, „Крила“, чија копија до неодамна запустена и едноставно загубена од кинотечните трезори, ненадејно, во салата на УНЕСКО блесна како да е тукушто извадена од лабораторијата. И



Париз '95 - Изложба на фотографии со филмски мотиви - делот на македонската кинематографија

другите големи мајстори како Виктор Шестрем или Георг Пабст, овде ја доживеаја повторната премиера на своите ремек дела „Кочија на смртта“ и „Другарство“, на лента чија емулзија не ја затскри ни најдискретната миметска промена во лицето на актерите кои одамна не се живи.

При средбата со делата на овие големи мајстори на уметноста на филмот човек како богохулие ги доживува омаловажувачките коментари во кои се дисквалификуваат вредностите на филмовите настанати во немиот период. Величината на талентот и специфичноста на поетиката никната во една естетичка констелација кога се размислувало само со слика, без звук, можеше уште еднаш да се почувствува и доживее додека ги гледавме филмовите на Георг Пабст или Холгер Мадсон. Тие и по седумдесет години од првото појавување пред гледачите, не изгубиле ништо од својата класична убавина, останувајќи заштитени од тонската лавина на музиката и од натрапничките коментари на дијалозите.

Но, бранејќи го светот на тишината што некои од гениите на немиот филм ни го оставија во своите дела како негибната чедност, не треба да бидеме разбрани како експоненти на скепсата во унапредувањето што ѝ ја донесе звукот на уметноста на филмот. Впрочем, и звучниот филм, исто така, минува низ искушенијата да биде уништен или обезличен. На тоа нè предупредуваат апелите што пристигнуваат не само од запустените архиви на сиромашните кинематографии, туку и од институциите на богатата Америка, која сеедно што не е член на УНЕСКО, бара од оваа меѓународна организација значајни средства за реставрирање на еден ни малку занемарлив дел од филмскиот фонд изложен на руинарање.

Фестивалот на реставрираниот филм беше добар повод да се организира и изложба на фотографии со филмски мотиви, кои можат да ја дополнат сликата за културните преокупации на соодветната средина, како, Впрочем, и за техничките и финансиските проблеми со кои се соочува таа во реализацијата на тие цели.

Кинотеката на Македонија учествуваше и на оваа изложба со неколку впечатли-

ви експонати во кои повторно оживеаја мотивите од семејниот живот на нашите луѓе, нивните обичаи и занаети. Кога ќе ги видите еден покрај друг трудовите на еден Манаки, Дрнков или Трајче Попов, не можете да се отргнете од чувството дека нив ги обединува некој заеднички импулс, некој документаристички валер што може да изникне од почвата во која веќе постои некоја фотографска школа.

Еве уште еден предизвикувачки прашалник и поттик што се појави пред изложените експонати; дали покрај документаристичкото наследство на браќата Манаки, на кое ќе се угледаат и повоените документаристи, дали покрај никулецот на анимираниот филм и никулците на еден критички реализам во играниот филм, постои и некоја тенденција, досега недефинирана и можеби занемарена во нашите размислувања, некое недоволно профилирано движење што може да се именува како македонска фотографска школа. Претенциозно, можеби, но податливо за анализа и за проучување.



Отворање на фестивалот на реставрираниот филм

ТЕОРИСКИ ФРАГМЕНТИ

(воведни методолошки претпоставки за теоријата на филмот)

Филмот одамна се има структурирано како автохтона творечка и културолошка област. Оттогаш сè поголемо внимание започна да му се посветува и на научното истражување на цел еден комплекс појави, проблеми и условености кои што се врзани не само за креативните задачи на филмот и неговата културолошка функција, туку и за феноменот на филмот како специфична естетска форма. Поради тоа и можеби најважниот сегмент од таа наука за филмот е филмската естетика.

Поимот естетика на филмот опфаќа такви претпоставки и цели какви што, да речеме, на подрачјето на литература има науката за книжевност. Во своето, сепак, поцелосно, најшироко значење, поимот наука за филмот содржи освен филмска естетика и економика на филмот, и технологија на филмот и организација на филмско производство; бидејќи сиве овие домени, како што веќе се знае, учествуваат и суштински влијаат врз развојниот пат на филмот и врз основните карактеристики на секоја одделна кинематографија.

Во моментот нашето интересирање примарно ќе го задржиме врз онаа проблематика која по природата на својот предмет на истражување и припаѓа на областа на филм-

ската естетика. Но, за да биде смислата на одделните појави во творечкиот простор на филмот појасна, се чини дека треба барем во основа да се назначи и влијанието на многу други фактори врз филмските креативни процеси. Така, филмската естетика можеме да ја поделиме на три суштински подрачја. Тоа се: теоријата на филмот, естетската анализа на филмот или филмската критика, а исто така и историјата на филмот.

Во оваа поделба, теоријата на филмот ги истражува посебностите на филмот како еден определен естетски систем. Таа, на пример, може да ни одговори на прашањето што е тоа филм од гледна точка на неговата културолошка функција, односно во какви сè околности филмот станува уметнички медиум, додека, пак, естетската анализа на филмот, односно филмската критика во прв ред ги утврдува постапките и методите за вреднување на филмските дела. За историјата на филмот е логично тоа што таа се занимава односно го испитува досегашниот развој на филмот и на одделните светски кинематографии.

Теоријата на филмот, како впрочем и теориите на другите уметности, па и теориите на различните научни дисциплини, е упатена, пред сè, кон тоа да ги истражи, теоретски да ги фиксира, значи да ги издвои на некаков на-



Роберт Вине - „Кабинетот на доктор Калигари“ (1919)

чин и конечно до најголема можна мера да ги објасни општите, феноменолошки принципи на нејзината област на истражување. Така, овде на самиот почеток се наметнува едно колку неодминливо, толку и прашање кое има своја причина што е тоа филм? Постојат ли некакви универзални правила во филмската уметност? Што е тоа што го сочинува филмот како изразен феномен? Овде, секако, се мисли и на неговата пред малку спомната посебност во однос на другите уметности и уметнички дисциплини. Конечно, тука е и прашањето, кои се неговите ограничувања односно граници?

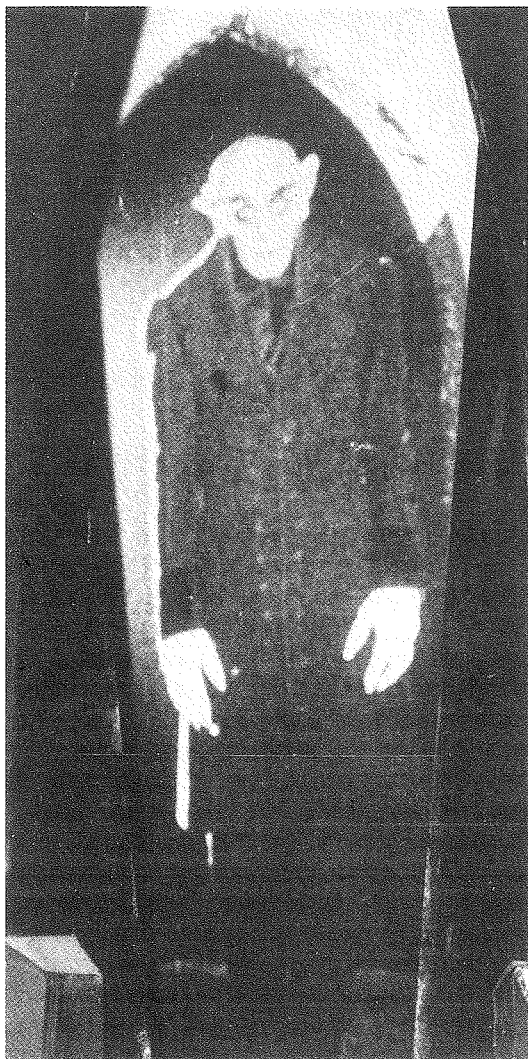
Сиве овие прашања спаѓаат во делокругот на теоријата на филмот, но и на филмската критика, кои на некој начин се две поврзани, но не и истоветни дејности, чија заедничка цел е да се дојде, всушност, да се оформи некакво позитивно сознание околу и за феноменот на филмот. Општо земено, познато е дека теоријата е поапстрактна од критиката, која, пак, по својата природа е попрактична. Во таа смисла, ако овој однос го

претставиме во вид на некаква скала, некаде на најнискиот дел од таквата замислена скала, го наоѓаме оној вид критика за кој се вели дека е рецензија. Како што знаеме таа е и најчесто во нашата досегашна теоретско-критичарска практика, и претставува повеќе репортерски напис отколку некаков вид анализа. Така, функцијата на рецензијата се состои во тоа да го дескрибира филмот и евентуално да го оцени, кои се две, сепак, различни задачи. На горниот дел од скалата, пак, се наоѓа оној вид филмска теорија која што има малку врска со вистинската праксолошка страна на филмот. Тоа е една, би можело да се каже, интелектуална дејност, што егзистира првенствено заради самата себе и не е нужно поврзана со вистинскиот свет, со реалитетот.

Меѓутоа, во еден ваков дијапазон сè уште лежат големи пространства на општо теоретско и критичко дејствување. Инаку, со создавањето на теоријата на филмот, како и со нејзиното дејствување управуваат, па на

некој начин и ја формираат, извесен број важни дихотомии.

Така, како прво, ја имаме разликата помеѓу критиката (која како што пред малку спомнавме е повеќе практична категорија) и теоријата која, пак, е идеативна, да не рече-ме и идеална категорија. Но сето тоа, секако,



Мурнау - „Носферату“ (1922)

ја навестува спротивставеноста помеѓу она што е практично и она што е идеално. Со ова, исто така, е тесно врзана и спротивноста помеѓу онаа теорија или онаа критика што пропишува, и оние другите кои што само опишуваат. Така, теоретичарот кој пропишува извесни ставови или принципи автоматски и ги кано-

низира, зашто едноставно е ангажиран со тоа и е заинтересиран за она што треба да биде филмот. Теоретичарот кој, пак, само опишува, е упатен на она што е навистина филмот во моментот.

Таканаречената пропишана теорија, што е канон на извесен начин, е индуктивна. Имено, тука теоретичарот најпрвин се определува за еден вредносен систем, па отпосле стварните филмски дела ги проценува, ги одмерува во однос на тој свој одбран систем. Наспроти тоа, описната теорија е дедуктивна. Имено, тука теоретичарот го испитува вкупниот обем на филмската ситуација и дејностите во неа и дури тогаш ги извлекува оние донекаде емпириски заклучоци за вистинската природа на филмот.

Теоретичарите и критичарите кои, како што кажавме, пропишуваат, природно се упатени на проценување. Бидејќи поседуваат свои вредносни системи, тие логично ги одмеруваат филмските дела според аксиолошките барања на определен систем и консеквентно на тоа донесуваат вредносни судови.

Третата, можеби најважна и најрешителна дихотомија е, се разбира, онаа помеѓу теоријата и практиката, кон која, впрочем, упатуваат и претходните сознанија. Така, факт е дека ниеден филмски творец не мора да ја проучува теоријата за да создаде некој свој специфичен израз. Впрочем, сè до неодамна, мошне мал број филмски творци, воопшто, се интересираа за теоријата. Меѓутоа, постапно, како што филмската уметност се усовршува, се воспоставува некој вид мост помеѓу теоријата на практиката. Тука некаде, како што ќе забележи и современата теорија на филмот, почнуваат полека, но сигурно да се бришат оние разлики кои ги спомнувавме пред малку, макар што сето тоа е еден комплексен и над сè, интелектуален процес.

За теоретичарот, сепак, макар што тој најчесто на тоа и не мисли посебно, како почетна точка на теоријата се, всушност, одделните филмови и неговите конкретни доживувања во врска со нив. Така, бидејќи филмовите и конкретното доживување во врска со нив, е она што му задава проблеми за размислувања, тој најнапред себеси овие дадености треба да си ги протолкува, односно да го разбере начинот на кои тие функционираат. Во психолошка смисла тоа е сличен меха-

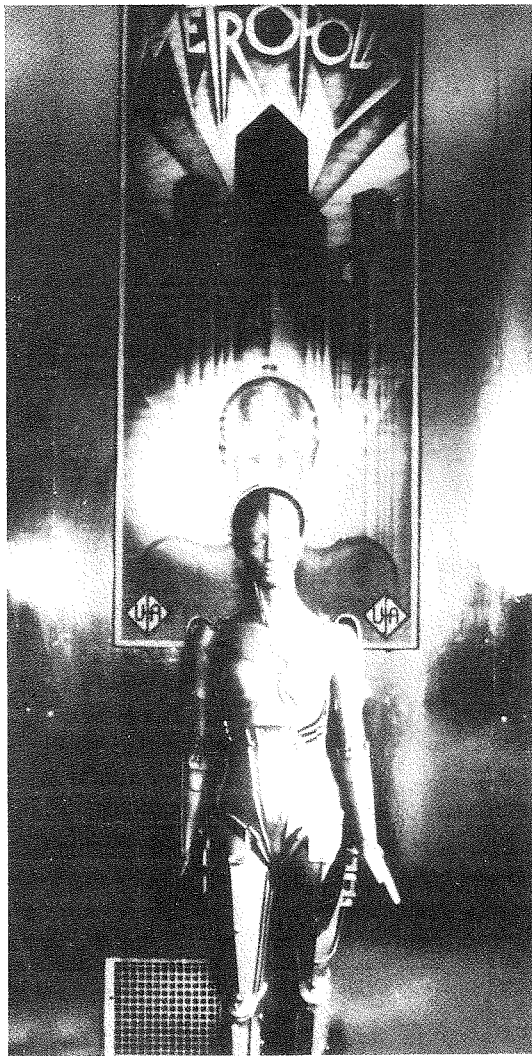
низам на оној кога некое дете по задоволувањето на првичното љубопитство, ќе посака по секоја цена да ја растури својата играчка за да дознае од што е составена таа. И теоретичарот, исто така, има потреба да ги оддели своите впечатоци, така што ги анализира филмовите кои ги гледа и ги доживува, за да разбере што е тоа што во одделното филмско го обусловува одредениот впечаток.

Меѓутоа, филмското дело не е само појдовен извор на теоријата, тоа е и постојано искушение и тест на успешноста на секоја теорија, на секој филмолошки потфат. Колку и да се сугестивни, со голем асоцијативен замав и опфат, теориите, создавајќи ги или читајќи ги, проучувајќи ги, исто така, не знаеме како да ги примениме некогаш на одделно филмско дело, врз одделните аспекти на тоа дело; така што тие на тој начин оправдано мора да предизвикаат и извесна сомнителност. Во таа смисла, впечатокот на теоретичарот дека својата теорија, во секоја пригода лесно ќе може да ја примени на одделен филм, најчесто е само привид и ништо друго. Меѓутоа, сепак, е потребно тој доста често тоа навистина и да го прави, значи доста често својата теорија да ја применува на одделни филмски дела, бидејќи дури тогаш ќе може добро да провери која е делотворноста и вредноста на неговата теорија.

Така, за разлика од своите не толку малубројни претходници, голем број од најинтересните филмски теории, денес, тргнуваат од цврсти теоретски темели, исто како што и современите теоретичари се склони да му обрнуваат многу повеќе внимание на оној праксеолошки аспект на оваа проблематика.

Следствено на горните тези, би издвоиле уште некој миг за, можеби, да ги дообјасниме, се разбира, без непотребни дигресији, суштинските ефекти на спомнатите, на некој начин, одредувачки дихотомии. Тука, пред сè, разгледувајќи ја досегашната историја на филмот, паѓа в очи, дека е малку чудно што прочуената холивудска кинематографија и нејзиниот стил, кој во голема мера сè уште доминира во историскиот контекст на филмот, никогаш не создаде некоја сопствена кодифицирана теорија. На прв поглед тој холивудски филм од триесеттите, четириесеттите, педесеттите години и натаму, зави-

сеше од еден сложен и моќен естетски систем, но, сепак, ниту во тој пролонгиран период не постои некоја холивудска теоретска основа како таква. Дали оттука може да се наметне претставата која јасно укажува дека за филмот, како впрочем и за сите други уметности, теоријата и не е потребна.

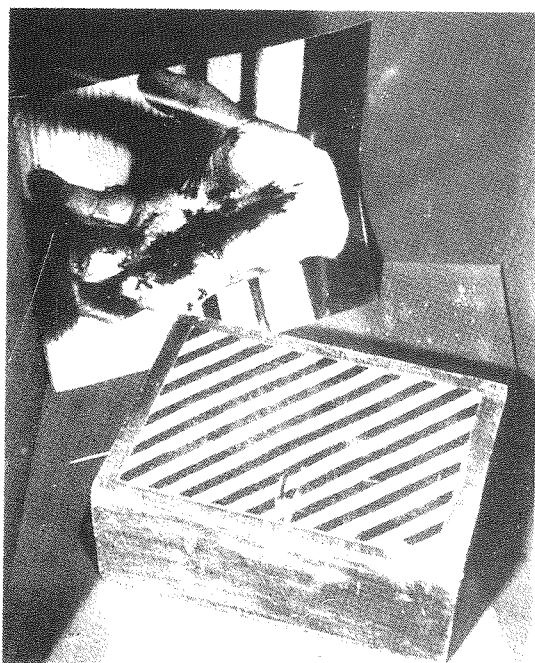


Фриц Ланг - „Метрополис“ (1926)

Во таа смисла, како емпириска поткрепа може да се наведе дека и пронаоѓачот на филмот во Америка, Томас Едисон секако го остава својот пронајдок без секако теоретско објаснување, браќата Лимиер исто така, па ниту Жорж Мелиес не ги формулира докрај своите творечки искуства, макар што кај



Орсон Велс - „Граѓанинот Кејн“ (1941)



Луис Буџуел - „Андалузиски пес“ (1928)

него, познато е, постојат никулци на воспоставување на некакви практични одредници, иако тоа, сепак, се однесува повеќе на фиксирањето на технолошките принципи кои би му ја олесниле работата при снимањето. Исто така, да речеме, најдоброто што прочуениот Дејвид Ворк Грифит (чиј опус потоа ги инспирира мнозина од теоретичарите) успеа да го формулира е по малку несмасната мисла дека отчукување на човечкиот крвотек е некојси таен метроном за делотворно создавање на филмско дело. Така, тој во својот напис „Темпо во филмот“, од 1926 година дословно вели: „Американската школа се обидува темпото на филмот да го одржува во согласност со отчукувањето на просечно човечко срце, чија брзина, се разбира, се зголемува под дејство на влијанието, како што е возбудата, а може дури и да запре во миговите оптоварени со напнатост“.

Голем дел на дополнителните умувања од овој вид, бее, всушност, плод од комплексот на помала вредност од која самиот филм долго страдаше како најмлад од сите дотогашни уметности. Кристијан Мез на едно



Жан Епстен - „Падот на куќата Ушер“ (1928)

место навестува дека психоаналитички гледано, функцијата на таквата теорија и критика е филмот да го извлече, да го избави од положбата на, како што вели тој, „лош објект“. Поедноставно кажано, во тоа време се размислувало вака: Ако филмот може да из-

држи еден гломазен теоретски систем, тогаш тој мора да биде угледен, како и која било друга од постарите уметности. Ова можеби изгледа како по малку инфантилен мотив за создавање теорија за филм, но мнозина големи интелектуалци и од тоа време, но да не

заборавиме и не толку одамна, обично сметаа дека филмот не треба да се зема толку сериозно. Така, барем, колку што мене ми е познато, во Соединетите Американски Држави, на пример, теоријата на филмот не стана општоприфатен предмет на изучување на колежите и на универзитетите, сè до почетокот на седумдесеттите години. Поради тоа, движечка сила на големиот дел од теориите за филмот беше желбата тој да се здобие со извесна мера на достоинство.

Резултатите од овие напори се состојат во тоа што големиот број од најраните теории на филмот даваа прописи, канони, како што ќе се види нешто подоцна, често сосема претенциозни, но понекогаш и интересно разработени. „Стандардите“, секако, беа неопходни и теоретичарите на филмот почнаа нормално нив да ги создаваат.

Денес кога теоријата на филмот веќе е устоличена како една научна дисциплина, многу помалку е веројатно дека ќе се настојува на прописи, правила, односно канони, кои често беа изведувани од подрачјата што се надвор од самиот филм, наместо тоа таа ќе се одредува, ќе се сосредоточува на развивање сопствени, пофлексибилни, но и попрецизни вредности.

Сепак, и во сферите на која било теорија на филмот, постојат извесен број спротивности, кои и не мораат нужно да бидат и дијалектички. Пред сè, дали теоријата е повеќе естетска или филозофска категорија? Дали таа се занимава со заемни односи на деловите на кинематографијата, или со заемни односи на сегментите од определено филмско дело? Или, пак, таа се занимава со односот на филмот и културата, на филмот и поединецот, на филмот и општеството?

Во таа смисла Сергеј Ејзенштејн, еден од најголемите теоретичари на филмот од почетокот на таа дисциплина е и еден од првите што воведува специфично филмска терминологија и тоа, се чини, во една глобална, метафоричка смисла, за да ги опише разликите меѓу поинаквите, индивидуализирани пристапи кон проучувањето на филмот. Така, тој во својот познат оглед „Крупен план“, на-

пишан во 1945 година, кога тој веќе исклучиво дејствуваше како педагог и теоретичар, ја опишува, односно ја назначува теоријата на филмот, да кажеме под наводници „во општ план“, како нешто што се занимава со филмот во контекст, ги оценува неговите политички и општествени импликации.

Проследувајќи го овој принцип натаму, за Ејзенштејн, пак, филмската критика, овојпат да кажеме во наводници „во среден план“, пак фигуративно, се разбира, се сосредоточува на онаа човечка димензија на филмот со која и денес се занимаваат најголемиот број од рецензентите. Меѓутоа, теоријата, таа што е „во крупен план“, како што вели тој, просудува од точка до точка, го анализира секое шрафче и така го расклопува филмот на елементи.

На пример, денес семиотиката на филмот, па и другите теории кои се обидуваат да се занимаваат со филмот како „јазик“, се теоретски пристапи, како што би кажал Ејзенштејн, „во крупен план“. Но, поимот кој овде, се чини, е битен, е класичната спротивставеност помеѓу формата и - не содржината, бидејќи овде сè уште не зборуваме конкретно за естетската проблематика на филмот, туку за неговиот спознајно-теоретски односно гносеолошки аспект, туку за спротивноста помеѓу формата и функцијата.

Проблемот тука, всушност, е во тоа, дали нас повеќе нè интересира што е тоа филм, значи неговата форма, или пак, како тој дејствува врз нас, односно неговата функција. Како што гледаме денес, требаше да помине доста време пред тоа, за теоријата на филмот да премине од нејзиното фиксирање на формата на уметноста кон една, секако, потешка, но би кажале, и пообмислена анализа на нејзината функција.

Натаму, колку повеќе теоријата на филмот ќе има помалку барања или претензии, а повеќе ќе биде склона кон истражувањето, толку повеќе некогашното пропишување, канонизирање, поставување или измислување на најразлични теоретски хипотези, ќе им отстапува место на научните методи на изучување.

„Пред дождот“, игран филм на Милчо Манчевски

ВЕНКО АНДОНОВСКИ

УДК 791.43(497.17):801.541.2(049,3)

Кинопис 12(7), с. 21-27, 1995

СЕМИОЛОШКАТА ФОБИЈА ОД ТУГОТО

Семиотиката на сличностите и
семиотиката на разликите
во филмот „Пред дождот“ на Милчо Манчевски

Вообичаено е, кога се говори за проблемите на семиологијата (општата наука за означувањето) на прво место да се постави прашањето за вечниот семиотички идеал: лесната, брза и ефикасна комуникација. Таа лесна, брза и ефикасна комуникација подразбира двајцата учесници, испраќачот и примачот, да се служат со еднаков јазик, односно со ограничен број исти знаковни единици, како и со ограничен број исти правила за комбинација, при што првото го сочинува речникот, а второто граматиката на таа комуникација. Се вели дека двата аспекта, речникот и граматиката, го даваат *кодот* на комуникацијата. Ќе потсетиме овде уште и на актуелните семиолошки становишта според кои и уметноста не може да се мисли надвор од комуникациониот модел, и дека таа, иако претставува специфичен комуникациски чин, сепак, во основа останува специфично кодиран семиолошки објект.

Во практиката, пак, се покажува дека таква лесна и ефикасна комуникација е речиси невозможна: дури и под претпоставка дека и едниот и другиот учесник во комуникацијата се служат со ист код, сепак, „ефективноста“ на комуникацијата, која обично се

мери со степенот на меѓусебното „разбирање“ на учесниците во комуникацијата (семантички корелат на означувањето), не е гарантирана. Постојат повеќе причини поради кои комуникацијата може да биде неефикасна. Една од тие причини, која мошне лесно се уочува и во филмот *Пред дождот* на Милчо Манчевски е: фобијата од непознатите кодови, односно - „туѓите“ јазици.

За нас, во оваа пригода, е важно прашањето: како се разбираат, дали се разбираат и во колкав степен се разбираат карактерите од филмот *Пред дождот*? Ќе се обидеме да извлечеме некои поважни црти на најопштата семиолошка постапка на талентираниот режисер, во филмот што сосема неподелено ги освои критиката и публиката. Филмот означува на еден специфичен начин, и со тоа станува семиотички објект од прв ред. Но, уште повеќе: тој, покрај тоа што е „чист филм“, покрај тоа што претставува естетски објект за дешифрирање, семиотички протек на означители со своја синтакса и семантика, во исто време е и еден семиотички *есеј* (мета-јазик!) за можноста да се разбереме сега и овде. На тој начин, тој, покрај евидентни естетски својства, покажува и својства на една

семиолошка, или ако така може да се каже обопштено - комуниколошка *студија* за условите на отежнатата комуникација!

ЗА ИСПРАЗНЕТИТЕ ЗБОРОВИ

Уште на прв поглед станува видливо дека троделната структура на филмот (трите дела носат наслови: *Зборови, Лица и Слики*) асоцира некаква таксономија од семиолошки тип. Станува, се разбира, збор за една „субјективна“, уметничка „поделба“, еден вид „номенклатура“ на семиолошките преносници¹. Познато е дека *зборовите* се основни единици на нашата комуникација од лингвистички тип; од друга страна, *лицата* веќе одамна во семиологијата имаат свое легитимно место на проучување и се сметаат за медиуми и семиотички системи со силна изразна моќ, па се класираат во рамките на таканаречените визуелни знаци, или потесно - паралингвистички кодови. Тие се сметаат за знаци со комплементарна моќ по однос на вообичаените, лингвистички означителски единици. И, конечно, *сликите* (во филмот: *pictures*; во семиологијата се користи терминот *icons*) претставуваат повторно еден тип визуелни знаци, но со далеку поразработена *просторна синтакса*² од зборовите и лицата.

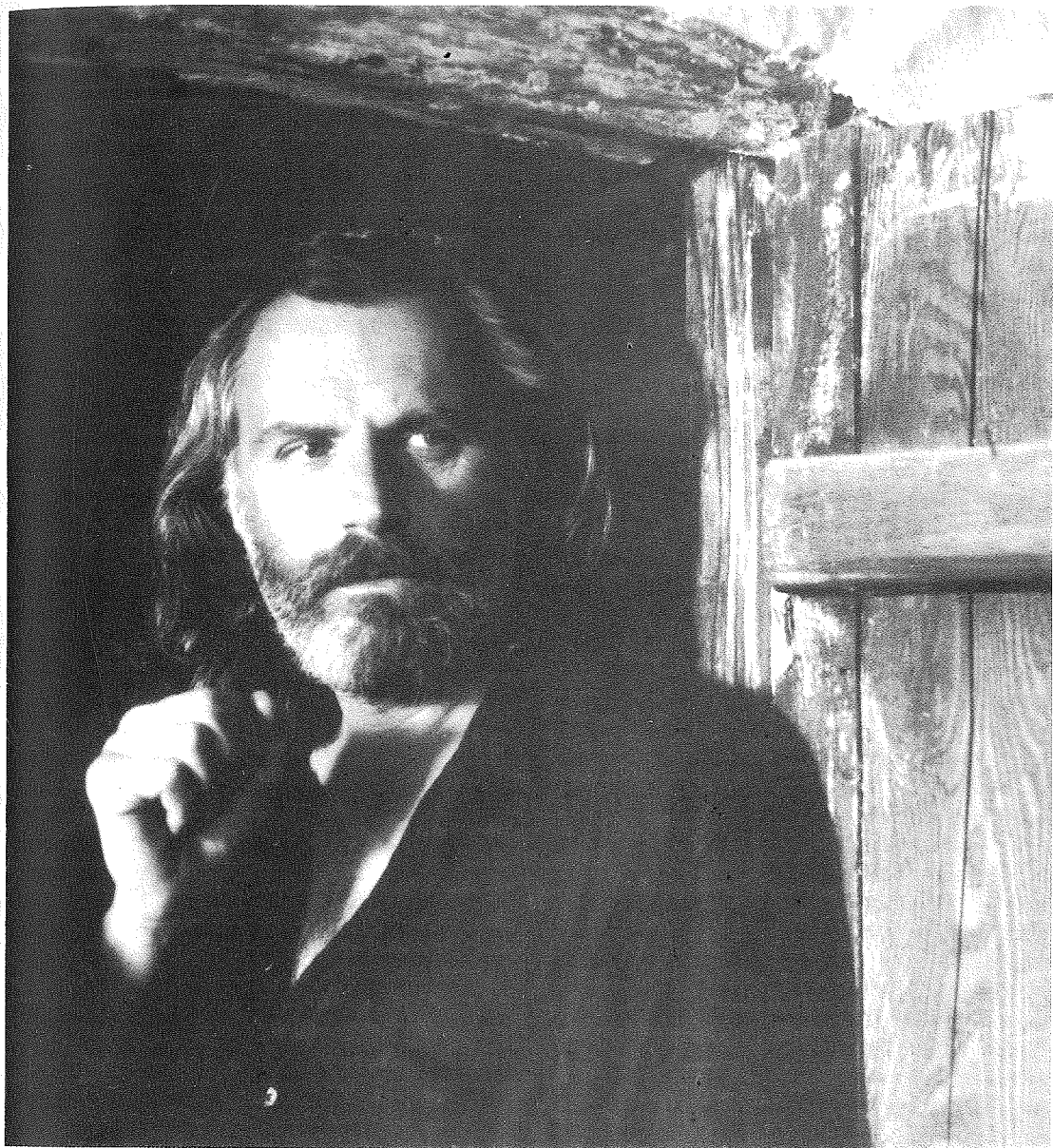
Кога во првиот дел од филмот (*Зборови*) преплашениот монах открива во својата искушеничка постела Албанка што се крие од потера, оти е осомничена за убиство на еден Македонец, тој се наоѓа во ситуација која во семиолошките прирачници би можела да заземе место на школски пример за *ускратена комуникација*. Тој не знае албански, таа не знае македонски; кодовите со кои се служат се наоѓаат во еден однос на семиолошка исклучивост и неконтабилност. Меѓутоа, постои и уште една семиолошка пречка кај едниот од говорниците, која на ниво на поетиката (на естетско ниво, на ниво на филмот) се исчитува како *метафора*: тоа е *доброволната немош* на искушеникот, кој се обврзал, во согласност со принципите на строгиот религиозен кодекс на - *молчење*. Таа метафора на естетското ниво на филмот повлекува реперкусии на семиолошкото, означителско ниво на делото: таквиот говорник се смета за *потен-*

цијален и од него, до крајот на филмот може да се очекува само - *да проговори*, како што тоа, впрочем, и се случува. Прашањето на кое во тој момент нема одговор гласи: дали *замолчаниот говорник* ќе проговори на својот, матичен јазик, или, пак, во интерес на комуникацијата со комуникантот, ќе усвои некој трет код, заеднички за двајцата, со кој ќе се суспендираат двата неупотребливи, локални, ограничени кода (во случајов кодови на два различни етноса).

Тој говорник, практично, ќе мора да *говори молчејќи*, за да ги оствари двата спротивставени императива: оној за комуникација и оној за лишување од комуникацијата!

Така, може да се каже дека: во првиот дел среќаваме еден типичен пример на *оштетена, ускратена комуникациска шема* меѓу карактерите.³ Оштетената комуникација ќе стане тема на целиот филм, модел за генерирање на нови тематски структури во хиерархијата на структурите што ја викаме - *текст* на едно дело.⁴

Каква филозофема се крие зад очигледниот семиолошки дефицит меѓу двајцата комуниканти во првиот дел од филмот? Препознаваме, очигледно, едно често елаборирано гледиште на уметноста на дваесеттиот век (летризмот на Исидор Исо е само најсилната асоцијација!) - дека зборовите се комуниколошки, семиотички и естетски *безвредни*! Овој семиолошки парадокс, се разбира, на ниво на филмот има функција на *фигура*. Инаку, од гледна точка на семиологијата, научно лесно се рационализира и од фигура се преведува во разбирлива експликација: зборовите се безвредни, затоа што зборовите на едниот комуникант му припаѓаат на еден, а оние на вториот комуникант - на друг код, а говорниците не си ги знаат кодовите меѓу себе. Зборовите, во овој случај се однесуваат како странски пари: може да се замисли средба меѓу двајца трговци - еден Арап и еден Еским, кои сакаат да тргуваат со стока. Но, иако секој точно ја знае вредноста на стоката што сака да му ја продаде на другиот, тој сепак не ја знае вредноста на монетите со кои другиот треба да му плати; напротив, тој ја знае вредноста на стоката изразена во сопствените пари. Двајцата трговци никогаш не ќе можат да купат ништо еден од друг со посредство на



Раде Шербеџија во „Пред дождот“

парите, затоа што не им е позната вредноста на парите со која другиот ја мери, одмерува и премерува вредноста на светот. Така и зборовите се само означители, етикети за кои другиот никогаш не знае што значат и какви означени врзуваат зад себе! Тие двајца ќе бидат принудени да ги отфрлат парите и да разменат - *нешта!*

Уште Фердинанд де Сосир, таткото на модерната семиологија и семиотика⁵ укажа дека знаците (што ќе рече и зборовите) имаат двојна вредност: тие можат да се разменат за нешто неслично - *значење*, при што означителот се менува за поим (во случајот на монетите, тие можат да се разменат за стока). Но исто така, зборовите може да се

разменат и за нешто слично - друг знак, друг збор, дури и глас, интонација: зборот *куче* лесно се менува за зборот *лес* или за ономатопејата „ав“⁶ (банкнотите се менуваат за монети).

Јунаците на Милчо Манчевски, во ситуација на тотална семиолошка немушност, поради непознавањето на вредноста на кодовите со кои се служат, решаваат да ги заменат безвредните зборови (она што има семиолошка вредност за Албанката нема семиолошка вредност за Македонецот и обратно) за нешто - слично на зборовите! Разликите се поништуваат во име на една нова, остварена сличност, па семиотиката на различното се заменува со семиотика на истото. И едниот и другиот лик се лишуваат од нешто драго (разбирливоста на сопствениот, матичен код) во име на една повисока цел: обединување во комуникацијата. Тие, едноставно, почнуваат да се служат со *нов јазик*; не е во комуниколошки оптек ниту едниот, ниту другиот, туку нов, новоприфатен јазик, *lingua univerzalis*, а имено - јазикот на: *интонацијата*, (во семиологијата често именуван метафорично како „јазик на птиците“), *мимиката* и *гестот*. Тие типови знаци во семиологијата се класираат во групата *логички кодови*, подгрупа *паралингвистички кодови*, вид - *јазични асистенции*. Тука спаѓаат: *прозодиските кодови* (висина, квантитет и интензитет на артикулираниот говор), *кинетичките кодови* (гестови и мимики) и *проксемичките кодови* (просторни кодови и просторни синтакси). Тие три семиолошки можности за разбирање што им преостануваат на комуникантите се всушност и „семиотички планови“ на трите дела на филмот на Манчевски: *зборови* (отфрлени, празни, заменети со интонации), *Лица* (мимики, кинетички кодови) и *слики* (проксемички кодови, кодови од елементи што добиваат значење во една просторна синтакса, меѓу кои пејзажот и односот на фигурите во него добиваат главна вредност).

Така, стравотната семиолошка бездна која се отвора меѓу комуникантите, меѓу оние на кои им се заканува застрашувачката можност да останат настрана еден од друг (а тие треба да делат ист простор, келијата на монахот!) се надминува со еден универзален семиолошки мост: зборовите се презрени и отфрлени, за да се добие - светот!

Но, токму тој „среќен“ избор на универзалното наместо локалното станува причина за нивниот трагизам и за нивното прогонство од заедницата/заедниците!

ОД АРБИТРАРЕН КОН ИКНИЧЕН ЗНАК

Ускратената комуникација, како што се рече, нужно ги упатува говорниците кон производство на нов, општоразбирлив, универзален јазик. Основното својство на знаците на тој јазик е: тие се мотивирани, природни знаци, за разлика од зборовите кои во семиологијата се сметаат за арбитражни или произволни. Таа произволност на зборовите се идентификува во школскиот пример на Со-сир: не постои никаква посебна причина во англискиот јазик зборот *sister* да се употребува за поимот сестра. И секој друг збор еднакво би можел да се употреби за означувањето на тој поим, оти кај арбитражните, договорени знаци не постои никаков *природен однос на сличност* меѓу означителот и означеното, меѓу фонематската низа s-i-s-t-e-r и поимот „сестра“⁷. Кај мотивираните знаци пак, тој однос е јасно видлив: една мимика со која се изразува болка е знак со тесен однос на сличност меѓу означителот и означеното и е универзален знак за сите народи и раси; исто така, еден просторен однос на оддалеченост на двајца комуниканти е буквално *слика* на раздалеченост, нетрпеливост, дисоцираност, исто како што еден просторен однос на блискост на два објекта е *слика* на некаква солидарност, конјункција.

Со презирањето на зборовите, ликовите на Милчо Манчевски ќе ја презрат и нивната арбитражност и ќе се заложат за *природен, иконичен (сликовит), мотивиран јазик*, јазик подеднакво разбирлив за сите, еден вид *lingua univerzalis*, по ист начин како што јазикот на птиците е *lingua univerzalis*: една семиолошка анегдота вели дека птиците пеат еднакво кај разни народи.

Така, може да се каже дека вториот дел од филмот (*Лица*) е логичен исход од семиолошкиот избор што го прават јунаците на Манчевски во првиот дел од триптихот, из-

бирајќи го природното, универзалното и мотивираното како јазик на комуникација. Тие ја избираат семиотиката на сличностите, а ја презираат семиотиката на разликите.

ЛИЦА

Лицата говорат, тоа е повеќе од јасно. Тие говорат со универзален јазик.⁸ Во вториот (и третиот) дел на филмот на Манчевски имаме работа токму со чисти мотивирани знаци. Во хиерархијата на мотивираните знаци челно место заземаат оние знаци што Роман Јакобсон, по углед на Пирс ги именуваше како дијаграми, односно знаци кај кои означителот покажува највисок степен на сличност со она што го означува.

Има ли нешто поверно на оригиналот од дагеротипијата, од фотографијата? Кај неа означителот е буквално еднаков на означеното! Таа „просирност“ на означителот граничи со коефициентот 100. Токму затоа, во вториот дел од филмот оној *lingua univerzalis* кон кој се стремиа двајцата карактери од првиот дел, се препознава како јазик на фотографијата, па Александар Кирков по професија *мора* да биде - фотограф.

Сè што се означува во овој дел од филмот, од една семиолошка перспектива претставува просирно стакло низ кое се гледа светот. На едно место од филмот, Александар Кирков се жали дека *во Босна не сликал нешто посебно* и дека *убил*. Неговото „убиство“, се разбира, е чисто семиолошки чин: тој убил, како што подоцна се дознава, со тоа што направил означител (фотографија) на едно убиство! Неговата семиолошка непагодност, неговиот психолошки синдром дека е убиец доаѓа од стравотната особина на *просирност* на медиумот со кој се занимава: означителот да биде слика, семиотичка икона на означеното. Значи, од една семиолошка перспектива, Кирков се жали на медиумот што го избрал за да го означува и разбере светот; тој е буквално згрозен од неговата *јазична универзалност*, истата онаа универзалност кон која беа упатени младиот монах и Албанката, во ситуација на оспорена комуникација. Или, со други зборови: *lingua univerzalis* е единствениот избор на оние на кои кому-

никацијата им е ускратена; истиот универзален јазик, во една комуникативно високоразвиена средина, каде што комуникацијата не е спречена, создава отпор кај талентираниот фотограф.

Логична последица од тоа е: Кирков сака да се врати дома, во Македонија. Ни самиот не знае зошто, но сака. Но, гледачите знаат: тој, едноставно, сака да ја провери застрашувачката „вистинитост“ на својот медиум, чија порака гласи: крв, војна во Босна. А Македонија е близу до Босна. Освен тоа: *тој не сликал ништо особено*, туку нешто *вообичаено*! А кога убиствата што стануваат *обичај*, *конвенција* се случуваат во соседството, човек посакува да биде - дома.

Останува, од вториот дел, во секавање сцената во која лицето на убиениот сопруг на пријателката на Кирков станува *непрепознатливо, масакрирано*. Уште еден семиотички медиум е поништен: војната им ја одзема силата на зборовите, но ја уништува и семиолошката моќ на лицата. Таа ги *обезличува* лицата, како што ги *обезначува* зборовите. Тоа Кирков многу добро го знае од лицето што го зел за означител при својот чин на семиолошко убиство.⁹

СЛИКИ

Ако не можеме да се потпремe на зборовите, поради нашата различност; ако лицето лесно се „демолира“ како семиолошки медиум со еден обичен акт на тероризам, тогаш кои се најстабилните семиолошки единици? Има ли шанси овој свет составен од разлики да се разбере преку семиолошки систем што ќе ги промовира сличностите? Каде е универзалноста во овој век во кој и духот, и науката, и уметноста, и народите се парцелизирани? Има ли шанса за нова Ренесанса, за обединување на различното?

Манчевски го води својот јунак во Македонија. Го става меѓу „неговите“. Но, тука настанува најголемиот комуниколошки парадокс: оној кој го користи истиот код со единицата со која општи (Македонец со Македонци), не може со нив да оствари регуларна, ефектна комуникација! Иако говорат со ист јазик, Кирков и милитантните Македонци-

одмаздници не се разбираат. Тие веќе го усвоиле кодот на оружјето. Нивните зборови се празни, затоа што се полни со афекти. Или, поточно: оние „неговите“, што тој ги затекнува таму, живеат во еден вид *семиолошка хипохондрија*: сè што е туѓ семиолошки ентитет, друг код, за нив е агресија. Истото се случува и кај Албанците: другиот код кај нив предизвикува агресивни чувства. Така Алија, братот на Хана, откако ќе слушне дека неговиот татко говори со Александар на македонски, вели: „Ќе го заколам!“ иако за тоа нема никаков драматски или наратолошки резон, освен - „туѓиот“ код на којшто се комуницира во албанската кука.

Како ретко некогаш, како ретко во некое дело, во *Пред дождот* на Милчо Манчевски наоѓаме дефиниција на војната: таа е отпор спрема различни и нови кодови. Таа е фобија дека семиотиката на различното ќе биде надвлеедана од семиотиката на истото. Таа е семиолошка апологија на разликите.¹⁰

ПРОСЛАВА НА ПРИРОДНОТО

Во комплетната суперструктура на филмот постојано се спротивставуваат две структури, два кода: едниот конвенционален, со ништо мотивиран, локален, другиот природен, мотивиран, универзален. Арбитрарни кодови се оние на црквата (строгиот кодекс според кој монахот е расчинет), оној на милитантните формации (строгиот кодекс според кој Александар е убиен од својот братучед поради ослободувањето на Албанката, а Албанката, во цикличната врска на трите епизоди е убиена од своите од слични, *конвенционални причини*), оној на брачната конвенција (пријателката на Кирков, иако тој ѝ е љубовник, останува на страната на конвенцијата и му се враќа на сопругот, одбивајќи да оди со него во Македонија). Производителите на *lingua universalis* поднесуваат стравотни порази, небаре се осаменици во тој свет на конвенцијата, каде што и убивањето станува конвенција според некое претходно утврдено правило. Во веќе разработените структури на заедницата нема место за *природен, универзален, мотивиран знак*! Културите, со други зборови, превентивно ја „елиминираат“ мотивираноста и спонтаноста на природните зна-

ци и наметнуваат конвенција, односно правила на употреба и толкување. Ова фобично, хипохондрично однесување на културата спрема сè што е природно и универзално е токму *семиолошка* тема на *Пред дождот* од Манчевски. Општеството се престорува во место непогодно за живот за секое хумано битие: ништо веќе не е спонтано и природно, туку *пропишано и конвенционализирано*. Албанката не смее да биде со Македонец, Македонецот не смее да биде со Албанец, не смее да се води љубов во такси; не смее да не се биде во воената формација што ги прогонува другите, не смее да се сокрие бегалец во црква ако тој е од друга вера; не е допуштено да се прекрши ниеден код кој е конвенционален. *Природното* му отстапило место на посиљното, договорното, конвенционалното, нормативното.

Токму затоа *Пред дождот* избобилува со магични пејзажи и *хуманизација* на природата. Природата, како што е познато од антропологијата, е опозит на културата и општеството. Природата е универзална, културите се локални. Општеството, со своите строго разработени конвенции не ѝ допушта на културата да се *оприроди*, да стане *lingua universalis*. Таа ода на природата во филмот се сфаќа како ода на *природните и мотивирани семиолошки објекти* (колку само значења во едно свездено небо или полната Месечина!).

Но, она што најмногу возбудува во *Пред дождот* на Манчевски од една семиолошка перспектива е токму есхатолошкото пророчество за семиотичките системи: тие, сè додека се под строгиот камшик на конвенцијата, нема да бидат во состојба да ја изразат природната и универзална суштина на човекот. *Пред дождот* е силен антрополошки крик против *обичаите и вообичаеното*, тој е повик на еден семиолошки бунт во кој треба да се укинат договорените, исцигани и празни преносници меѓу комуникантите. *Пред дождот* повикува на комуникација во која зборовите не се единствено неопходни: има нешто и зад зборовите и оние што ги изговараат нивните *разлики*.

Тоа во животот се вика: духовна, природна потреба од Другиот, Различниот. Со различните, во принцип можеме да се разбереме само преку *истото*.

1. Го задржуваме овде терминот на Чарлс Морис и на неговиот претходник Чарлс Саундерс Пирс vehicle, бидејќи англо-американската семиотичка школа, за разлика од Сосировската, посебно го истакнува значењето на материјалниот аспект на знакот во тријадата на семиозисот.

2. Семиолошките системи или имаат, или немаат синтакса. Синтаксата пак, може да биде временска (музика, говор) и просторна (сликарство); филмот ги користи и двете. Јасно е дека просторната синтакса на медиумот «слика» е далеку поразработена од онаа на медиумот «лице», поради променливоста на елементите кои влегуваат во синтаксата на сликата; таква непостојаност не постои кај елементите на медиумот лице, оти бројот на тие елементи е ограничен (конечен број црти на лицето). Штом бројот на елементите што влегуваат во синтаксата е поголем, тогаш и бројот на односите што можат да се воспостават меѓу нив, разбирливо, е исто така, голем.

3. Потенцираме дека мислиме овде само на внатрешната, фингирана комуникација, комуникација меѓу егзистентите во делото, а не на надворешната комуникација делорецепиент! Екстериорната комуникација на филмот со рецепиентите е, како што веќе се виде и од преполнетите киносали - брилијантна, ефикасна и кристално бистра!

4. Поимот текст го употребуваме, исто така, во најопшта семиолошка смисла: постојат лингвистички, но и нелингвистички текстови, каков што е текстот на пантомимата или, текстот на филмот.

5. Потсетуваме дека некои семиолози прават разлика меѓу семиотиката, како дисциплина за означителите, и семиологијата, како наука за означителот и означеното, при што втората нужно ја вклучува во себе и семантиката.

6. Синонимијата е семиолошки механизам со којшто секој јазик се штити од потенцијалната «непреведливост». Во таа смисла, синонимијата е универзален принцип на сите јазици, меѓу кои и на визуелните - па и на филмскиот.

7. Како што е познато, единствени «зборови» кои се мотивирани со однос на сличност меѓу означителот и означеното се ономотопеите. Тие често во романтичарските теории се ползуваат како доказ дека некогаш сите зборови биле мотивирани, но, со долготрајно абење и употреба го изгубиле првобитниот однос на сличност меѓу името и нештото што го означува името.

8. Ова прашање е проучувано кај речиси сите позначајни семиолози. Тие се согласни во фактот дека иако лицата, како и воопшто природните, мотивирани средства за изразување се опозит на арбитрарните, договорени јазици, сепак, и тие се подложни на конвенционализација. Со тек на време, и природните знаци бараат «правило» за да се разберат, па стануваат конвенционализирани. Природниот знак на икање на пример, во некои источни култури е веќе конвенционализиран и означува знак за пофалба на домаќинката по добриот ручек. Изоставањето на овој знак во оваа култура се смета за недостиг од домашно воспитување на гостинот.

9. На едно место во својата семиологија, Пјер Гиро ја поврзува западната цивилизација со индустријата на слики. Тој говори за еден вид семиолошка декаденција карактеристична за Западот. Тој, имено вели дека «благодарение» на рекламните пораки, на пример, ние не пушиме цигари, туку слики на цигари! Тој тип на «верност» на означителот кон «оригиналот» во многу нешта потсетува на фотографијата! Како «означителот» веќе да станува «пооригинален» и «повистинит» од оригиналот! Дали Кирков бега од таа декаденција, тоа е веќе прашање кое има основа да биде поставено од оваа семиолошка перспектива.

10. Познато е дека секоја воена формација води темелна грижа да се означи различно од другата; тоа е една екстремна семиологија на разликите. Неретко, во таа амблематика, ако едната страна избере за свој означител диво животно, другата одбира животно што е «посилно» во синцирот на природната исхрана, со што се симулира, на еден дијаграматски, аналошки начин, посакуваниот исход од војната.

БИСТРИ КАПКИ ЗА ЖЕДНИТЕ ГРЛА

"Ништо не успева како успехот" - гласи традиционалниот псалм на фуриозниот, забреван, модерен деловен свет кој со својата зачудувачка пробивност се допре и до нашите подзачмаени простори, ако не целосно, тогаш барем делумно, секако. Еден (наш) Милчо, инаку фром Њујорк, Ландн енд Скопје, или од секаде по малку, ептен „кул“ тип, ова папагалско кредо нема лесно да го заборава, бидејќи на него постојано ќе го потсетува едно блескаво трофејно лавче чија заслужена позлата нема да се измие ниту од бисерните капки на некој сеопфатен и (не)очекуван пороен дожд, кој имено, сепак, и покрај сувите облаци и сето друго, олеснително филмски - заврнал!

Да се дочека дожд, вода, симбол на животот, да се згасне жедта, да се разлади грлото, да се шумкне голтка божествена мудрост која денес е толку ретка што се мери на микролитри, и пак, да се истрае и издржи на патот кон прочистувањето и осознавањето, да се откријат вистинските животни вредности - тоа е задача и цел вековна, стара колку и светот, неисполнлива, речиси недофатна, но од паметивека всадена во секој од нас, па дури и кај оние што создаваат свои подвижни слики. Дали навистина постои дожд кој толку лесно ќе не измие и прочисти од сите гревови и лоши мисли и благонаклоно ќе ни даде макар уште една шанса, но овојпат пред да се доведеме во дилема дали мораме да избереме страна? Или, пак, страните ќе не избираат нас?

Од аспектот на вечна борба и секојдневна спротивставеност, дали вистинската храброст лежи, можеби, токму во желбата да се остане по секоја цена на средината на вогата, да не се избере страната и... (ете, судбина!) наместо еден, на грб да се имаат секогаш двајца противници? Таквиот утопистички избор безмалку редовно ја дефинира судбината на избирачот како безизлезна, загубена, а често и трагична, што е сосема евидентно во ова прекрасно дело во кое се подвлекува докажаната теза за безумието и беспредметноста на вооружените спорови, со силина прикажувајќи ја човечката апокалипса на прагот на новото илјадолетје. Назначените дилеми и недоумици тераат на болно соочување со стварноста и напрегната работа на мозочните клетки, за оние што тоа го сакаат и можат.

За некого може да не прозвучи најблагопријатно фактот што на огромниот свет му се претставуваме во лабилно издание, како огниште на можни идни конфликти, божеме тоа е единственото што разгалената и веќе презаситена западна цивилизација може да го прифати од овие ориентални, за неа романтично-мистични простори со закоравените стереотипи, но точно е и тоа дека никогаш досега, во современа смисла, на толку убедлив естетски јасен и креативно висок начин, не е изведено уметничко транспонирање на особеностите на нашата автохтона почва во професионално дело со универзален ракопис

разбирлив на сите меридијани, што ќе рече, со прецизни назнаки и широк космополитски дух кој не се стеснува ни заради лимитирачките граници на нашата домашна почва и објективно реалните генеративно уништувачки фактори. Неисцрпно е и длабоко задоволството од крајниот исход на овој сериозен и мошне издржан проект кој (не дека е главно наш, па мора да го исфалиме), покрај погоре изнесените моралистичко-филозофски двоумења, успешно се носи и восхитува со својата општа „испегланост“, волшебна визуелност и педантна контролираност, со што доста високо го рангира и издига вкупниот впечаток на остварената авторска замисла. За еден дебитант во долгиот игран метар кој целосно

јанси, со искомска, домашна топ ина, но и енергична заслепеност, дејствието еволуира до голема емотивна поврзаност со „ледачите“ што е несомнено и во суровите, остри сцени со посебен ефект. Свој придонес за општата слика даваат и прекрасната фотографска четкичка која сликарски се движи низ амбиенталните ентериери подеднакво успешно како и во пејзажите, но и звуците на илустративно-импозантната музика со примеси на нам познатиот мелос кои им се велемајсторски иманентни на драмските набои или носталгичната питеорескна широчина што споени во едно ѝ даваат ретко убав печат на целината, но и на деталите, за што на авторот можат искрено да му завидуваат и многумина поис-



Катрин Кертлиќ и Раде Шербеџија во „Пред дождот“

во свои раце го задржал и обликувал својот наум со изненадувачка леснотија, децидно и стабилност, како да нема големи тајни во претставувањето на конфликтната верско-национална атмосфера, во работата и водењето на актерските остварувања кои функционираат на специфично-животворен начин и одлично се вклопуваат во жестоката приказна, која, пак, поседува ритмична динамика и потенцирано чувство за драматика. Преку широката палета на прецизно колорирани, типично одредени ликови со актерските ни-

кусни во режисерската професија со кадекаде подолг стаж зад камерите.

Се разбира, кога пред нас имаме остварувања со светски тенденции, (не дека е главно наш, па мора и да го искудиме) си дозволуваме слобода да упатиме забелешки за некои дискутабилни точки кои паѓаат в очи, притоа изрекувајќи ги без пакосна злонамера и најмалку со цел да му се симнат „акциите“ на овој бисер во (со полно право) еуфоричниот прием, уште помалку, пак, да се подгреваат сомневањата за тангенцијално присутната

и напати вжештена вонфилмска асоцијативна игра во некои кругови и квадрати. Демек, ако се разбираме правилно, велиме дека забелешките пред сè се однесуваат и потекнуваат од концептуалната природа на зафатот кој, според наше субјективно мислење е изведен со доминантна и понагласена традиција на омажот на шематскиот вестерн сфатен во неговата суштинско-иконографска форма, што не е којзнае колку страшно (ниту пак авторот ја крие), но доволно е видлива како прототип на домашна фолклоризирана варијанта за „надворешна употреба“. Натому, во епскиот карактер на делото доста упорно се инсистира на вонвременски модел во согласност со истакнато-користениот лајтмотив за отворени времиња и нетркалезен круг кои, како токму во фактичкиот крај да се сврзуваат во лимитот на временското тркало, со што се поништува дотогашната теза и се добива препречна кружна конструкција искажана преку граматичкиот термин „минато свршено време“. Со некои драматуршки измени или дури и познати трикови, структурата од овој тип имала можност да се избегне и во катарзичното финале да добие крајно изострени, возвишени метафорични значења во кои прочистувачкиот пороен дожд би се вклопил со извонредно општосвселенско, универзумско и судбинско значење, значи, народски речено би легнал „како кец на десетката“. За да не останеме само на сува критика, (но и без желба да „солиме памет“) доблесно е на некој начин да се понуди и одредено согледување за можниот расплет, а би се осмелиле да го побараме во стилот на своевидниот „дежа ви“ ефект: Ако крајот им е веќе познат на гледачите, зошто истото да не се примени и на главните ликови во дејствието кои ќе бидат свесни за она што ги очекува и во тој случај, согласно со своите желби, авторот може да направи оптимистички или песимистички избор. Кај првиот концепт, свесни за надоаѓачката трагедија актерите собираат морална сила и ум да ја избегнат судбинската определба и тогаш претставуваат поинаков, свој крај на приказната. Кај вториот концепт, учесниците се свесни за претстојното, но немоќта да ја изменат иднината што се чувствува во воздухот просто ги прегазува и ги тера на уште едно повторување. Ваквите решенија

можеби би ја комплицирале драматургијата и поентата и би отскокнале од чистата едноставност, но сметаме дека би имале свои филозофски вредности како дополнителен плус. Но, ова се веќе финеси за кои, во едно толку жестоко и предизвикувачки-свежо остварување со цврсти фундаменти има простор за дебела полемика. Што се однесува до слоганот „изберете страна“ од рекламниот плакат бр.1, тој може да се сфати и претерано, да поттикне и доста негаторско-песимистички гледишта, бидејќи знаеме дека истиот е исфрлен од пристојна просторна (веројатно и временска) дистанца.

Како и да е, сосема на крајот (иако кругот не е тркалезен), ја означуваме предудувачката енергичност на филмот како раритет и ја подвлекуваме уникатноста што безусловно му прилега, благодарение на сите ангажирани фактори: режисерски, актерски, фотографско-снимателски, музички..... Вештото занаетско водство овозможува проектот рамноправно да конкурира и да комуницира со глобалните светски креативно-технички стандарди и да биде ретко и исклучително доживеано дело. Тука би се прашале дали неговата решителност и храброст навистина се должи на творечката моќ на изворниот мак-филм или е само пронајдена среќна комбинација на западниот професионализам покриен и стопен со сегашните трендови на високо цивилизациските погледи кон егзотичниот Исток? Заклучуваме дека меракот, гордоста и мелемот на душата благотворно ќе дејствуваат, жедните филмски грла ќе имаат со што да се насладуваат, но и одличен пример како да се стремат некаде угоре, а патем, останува несоборливиот доказ за историјата дека квалитетната работа си има свои апсолутно заслужни последици во достигнувањето на еминентни признанија, минати и идни, па така „Пред дождот“ го вбројуваме и прифаќаме како дело врз кое времето (што не умира) нема да остави посериозни траги.

Нам, секако ни останува да видиме дали ќе го дочекаме дождот и неговата отрезнувачка свежина (не само на филмското платно) и дали тој ќе ни даде надеж дека сите ќе бидеме поразумни отколку досега. Впрочем, кој не се согласува со нас, му останува само да одбере страна, нели?

ВКРСТУВАЊЕ НА СУДБИНИ, НАСТАНИ, КУЛТУРИ

**„Мртви не се оние што
умреа,**

**мртви се оние кои се
удавени во нечистата
поплава на живите“**

Маргерит Јурсенар

Деби-филмот на режисерот Милчо Манчевски „Пред дождот“, што на македонската кинематографија ѝ го донесе првиот Златен лав на 51-от Венецијански фестивал минатата година, како и уште многу неслужбени награди на овој и на други фестивали низ светот, претставува водено репрезент на македонската кинематографија, но и на македонското поднебје. Она што овој филм го издвојува и го прави посебен, е неговата извонредна функционалност и покрај непридржувањето кон логичниот редослед на нештата. Иако филмот е замислен кружно, кругот не се затвора, ниту, пак, ја следи кружната линија, па сепак успева да ја долови целината и да фасцинира со сопствената комплексност и компактност. А комплексноста е особина на филмот која повторно го издвојува, бидејќи, колку што таа се однесува на темите што ги опфаќа филмот, толку таа важи и за состојбите, ликовите, настаните и пораките. Имено, филмот „Пред дождот“ се осврнува на плејада филозофски прашања, на кои не дава одговор, туку само го потенцира нивното значење, служејќи се со противречностите, апсурдот, иронијата и заблудата. Љубовта и омразата, верноста и предавството, животот и смртта, јунаштвото и совеста, судбината и случајноста, смислата

и бесмислата, несреќата, злосторството, одмаздата, верската и националната нетрпеливост, се прашања кои Манчевски ни ги наметнува, исправајќи

и не пред последиците од неразумноста, соочувајќи не со жртвите на бесмислените настани, ставајќи не во улога на сведоци на напдно непотребни и случајни трагедии. Во филмот се вкрстуваат култури, кои и покрај сета своја различност не можат и не смеат да останат надвор една од друга, затворени во својата безгрижност или во сопствената ограниченост, затоа што патиштата се испреплетуваат, судираат, поклопуваат, вкрстуваат. А кога еднаш ќе притисне тегобноста на атмосферата пред дождот, кога темните облаци ќе го покријат небото, птиците ќе се разбегаат, воздухот ќе натежне, а напнатоста ќе кулминира, тогаш веќе е предоцна, предоцна за сè.

ИГРА НА СПРОТИВНОСТИ

Филмот „Пред дождот“, сниман во англиско-француско-македонска копродукција, е поделен на три дела насловени како Зборови, Лица и Слики. Уште во самиот почеток, преку репликата „Кругот не е тркалезен, времето никогаш не умира“ филмот ја из-

разува сопствената противречност, односно започнува една игра на големи и мали противречности кои ги акцентираат мотивите и пораките на ова остварување. Во првиот дел „Зборови“ режисерот постапно нè воведува во приказната за бесмислената, налудничавата потрага на огорчените Македонци по една млада Албанка, нè соочува со невиноста и наивноста на младоста и со лицата опиени од омраза, одмаздољубивост и бес. Целата, пак, таа апсурдна потрага се одвива во едно пито-мо село, навидум тивко и едноставно, во опкружување на чистиот пејзаж, во пазувите на божјиот храм и посветеноста на монасите. Но, наспроти пределот со нестварна природна убавина, каде што, се чини, сè уште не допрела цивилизацијата, значи наспроти неговата идиличност царува вирусот на национална нетрпеливост, владее злоба, потценување и понижување на соседите, владее недоверба и несигурност, желбата на другите да им се нанесе болка, да се повредат, да се убијат. Оваа омраза за нив е доказ за припадноста кон еден народ, доказ за верноста, доказ за херојство. Противречноста на монашките идеализми и идеалите на „трагачите“, кои во потрага по нивниот „плен“ ги водат во древниот манастир, Манчевски извонредно ја нијансира во сцената при нивното влегување во црквата. Употребувајќи го кадрирањето во функција на потенцирање на различноста, тој си поигрува со светлото и кадрите, префрлувајќи ги ту на движењата на вооружените и бесни селани, со изобличени лица, ту на мирните и духововени лица на монасите, со што успева истовремено да го долови чувството на решителност и на зачуденост, на бес и на мир, кои се уште понесфатливи кога се гледани со очите на другиот. На овој начин, режисерот успева да ја долови големината на апсурдот, длабочината на неразумноста и силната емотивност. Со тоа што на моменти визуелното го набива со згуснат набој, а на моменти простосрдечно го прикажува бајковитиот пејзаж, како да се стреми кон естетско совршенство. Она што во сето тоа најмногу плаши, е страста спрема таквата појава, страста која опива и заслепува, која не знае за сочувство, која не жали, а се задоволува единствено тогаш кога нанесе болка. Својата налудничавост страста ја доживува во

екстремизмот на локалната будалетинка - Трајче, што извонредно го доловува актерот Владимир Ендровски. Народот што довчера живеел заедно, сега е обземен од мислата да се убива меѓу себе, обземен е од гордоста и опсесијата да ја докаже својата бескомпромисна припадност. Тоа е народ, кој е готов во сета своја ограниченост да ги убие и своите кои се осмелиле да бидат поинакви, кои не можат да ја сфатат таа бесцелна поделеност, кои не можат или не сакаат да мразат. Напнатоста режисерот извонредно ја одржува сè до моментот кога настапува смртта на Замира, за веднаш потоа напнатоста да се претвори во разочарување. Разочарување, бидејќи, да се одбере страна значи да им се заврти грб на разумот и на човечноста, а тоа, пак, е единствениот можен начин да се преживее.

Од друга страна, на целата оваа состојба, режисерот ѝ го спротивставува светот на молкот и на тишината на монахот Кирил, светот на разбирањето, каде што има место за нежност, за поддршка и за надеж. Кога душата е чиста, отвореноста и разумноста, довербата и љубовта, човечноста и хуманоста се нејзин составен дел, па дури да мора да се жртвуваат и сопствените идеали. Искористувајќи ја и физичката конституција на Лабина Митевска за улогата на Замира и на Французинот Грегوار Колин за улогата на Кирил, како и експресивноста во нивната актерска игра, режисерот обликува два напдно различни света, кои освен што ја истакнуваат лудоста на другиот, во исто време со резигнирана помирливост ја извлекуваат и основната идеја на првиот дел од овој филм, дека зборовите доведуваат до напдно неразбирање, а молчењето до совршено разбирање. Страста е заедничка, таа ги придвижува и љубовта и војната, таа врзува за своите идеали, разликата е само во опседнатоста.

ЉУБОВТА КАКО ГЛАВНА И СПОРЕДНА ТЕМА

„Лицата“ во вториот дел на филмот „Пред дождот“ нè водат во еден сосем поинаков свет, современ, динамичен, отворен. Проблемите на осаменост, вљубеност или напуштеност добиваат поинаква димензија во

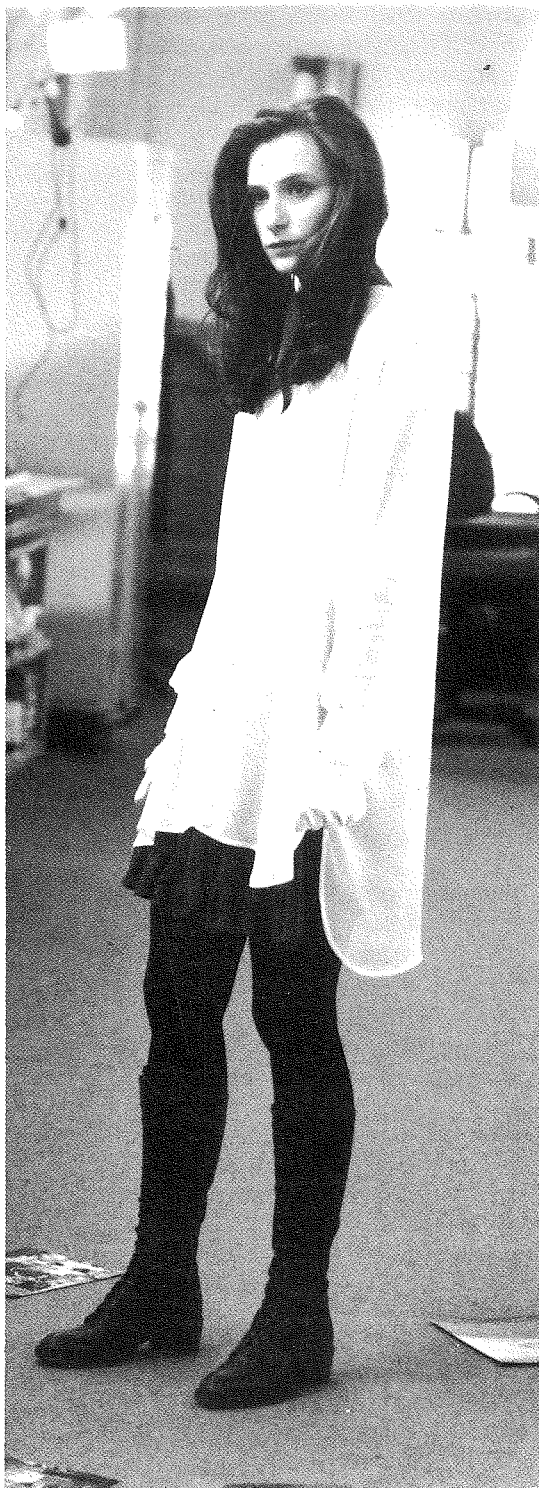
светот обременет со некои туѓи војни. Нишката која ги поврзува тие два света, е несреќата што ја носи војната, апсурдот поради кој умираат недоволните, осветољубивоста која во својата заслепеност решава и за судбината на случајните минувачи. Војната е зло, кое лесно ги преминува границите, затоа, оние што се надвор од неа не смеат да ја забораваат, порачува авторот.

Александар Кирков (Раде Шербеџија) е воен фотограф, добитник на Пулицеровата награда, сведок на многу војни, на безброј умирања, несреќи, катастрофи. Но, наеднаш камерата се претвора во негов непријател, во моментот кога таа станува учесник во војната, кога убива за него и поради него. Не можејќи да се помири со таа силна болка, Александар напушта сè, ги напушта Лондон, својата работа, својот дотогашен живот, својата љубов, барајќи прибежиште во долго сонуваниот мир на својот роден крај, не ни насетувајќи дека таму се води една од најбеспштедните војни. Иронијата е двојна. Во својата невиност и чиста добронамерност, тој индиректно ја повлекува трагедијата што му се случува на Ник, сопругот на неговата љубов Ен, а директно ја предизвикува сопствената смрт.

Страсната љубовна приказна помеѓу Александар и девојката од фотографската агенција Ен (Кетрин Кертлиц), е другата страна на овој филм, која може да биде и главна и споредна, истовремено. Така, љубовта која ги поврзува овие две суштества од сосем различните места во светот, може да биде спореден настан што основната идеја на трагизмот ќе го вовлече во себе, или, пак, може да биде основна идеја, која трагичноста дадена како „нормален“ сплет на околности ќе ја спречи да постои. Додека Ен се бори со својата дилема, дали да ја напушти сигурноста на домот и да оди со Александар во една несигурна земја, каде што ја чека непредвидлива иднина, загинува нејзиниот маж Ник (Џеј Вилерс), а релативноста на несигурноста, на настаните и лицата, трагедијата на случајноста, како да им се потсмеваат на нејзините двоумења. Начинот на кој Манчевски ги вкрстува судбините на овие луѓе е и реалистичен, но и лиричен, суптилно воведувајќи нè во меланхолијата која ја предизвикува неразумната трагедија.

Со функционална примена на плановите на снимање во кафеаната и користењето на светлината, тој им дава тежина на актерските физиономии и настани кога Ен, борејќи се со стравот и еуфоријата, се обидува да му сопшти на сопругот што решила, но во истиот момент и да донесе решение; кога Ник е уплашен и збунет пред нејзината нерешителност и чувството дека ја загубил засекогаш; кога Србинот (Љупчо Тодоровски) со екстатично задоволство убива половина кафеана... Со користењето на лежерноста и маркантната појава на Раде Шербеџија, згуснатата емотивност и исклучителната сензибилност на Кетрин Кертлиц, благата изгубеност и помирливост на Џеј Вилерс или со мудроста и остроумноста на Филида Леј (мајката на Ен), Манчевски мајсторски ги нијансира сцените, како и сцената во таксито кога страста и болката чинот пред разделбата го доведуваат до екстаза, а веднаш потоа до резигнираност; или сцената на средбата на мајката на Ен и Ен со Александар, во која само во неколку мига успева да долови изненаденост, збунетост, мудрост, опитност, палавост, потиснати емоции и страв дека тие се гледаат, дека ќе излезат и ќе ја предадат. Необичните пресврти, изненадувачките моменти и симпатичниот хумор со примена на карактеристиките на одредено поднебје го збогатуваат уште повеќе филмот, ја зголемуваат неговата вредност, и секако зборуваат за умешноста на Манчевски како режисер и сценарист и за неговата припадност на светот, што и на оваа тема, заедно со интернационалната екипа, ѝ дава вкус на универзалност.

Репликата која се појавува повторно во вториот дел - „Времето не умира, а кругот не е тркалезен“, зборува за нешто веќе видено. За нештата кои секогаш од почеток се случуваат, за законитостите кои никогаш не важат во целост, за работите кои само навидум се онакви какви што изгледаат, со еден збор: за релативноста на искуствата и за невозможноста да се биде претпазлив. Филмот во себе носи уште една сопствена противречност. Ако само се осврнеме на репликата изговорена, исто така, во вториот дел, „Не постои проблем што не може да се игнорира“. Филмот, сепак, го порачува токму спротивното, односно, состојбите не смеат да се игно-



Кетрин Кертли

пираат, бидејќи трагизмот е струја што повлекува сè околу себе, сè пошироко и сè повеќе, сè подлабоко и сè посигурно, која ги урива границите незабележливо. Тенденциозноста умее на моменти да се претвори во своја спротивност.

КАЛЕИДОСКОП ЗА ПОСЛЕДИЦИТЕ

Во третиот дел се нижат слики на лица, средби, желби, судбини. Слики од војна и надвор од неа, бидејќи да бидеш во војна не значи да си на местото на настанот и обратно. „Сликите“ би можеле да ги наречеме судбини, или лица, или средби. Замислените средби на Александар се претвораат во неразбирливи настани. Неговата отвореност и искреност само повеќе го збунуваат и него и тие околу него, зашто неговото враќање во селото добива сосем друг тек. Несвесно се вмешува во апсурдните настани носени од националистички побуди, влетува во братоубиствената војна наивно, не сфаќајќи колкаво место зазело злото во нивните души, не разбирајќи од каде доаѓа таа омраза и до каде може да оди. По сите боишта и војни, на кои поминува 16 години, си ја потпишува својата смртна пресуда, бидејќи не одбира страна, бидејќи не знае дека само така може да преживее, бидејќи не знае дека е учесник во најстрашната од сите војни, одвратна, налудничавачка, непростлива. Умира од раката на народот по кој копнеел, кој го сметал за дел од себе, од кој црпел сила, тогаш кога во спомениите се навраќал на тешките моменти. На ист начин како и Албанката Замира, чија младост, слабост и збунетост, чија недооформена убавина на дете и младешко непочитување на наредбите, не успеа да ги увери заслепените дека децата не можат да бидат злосторници и дека следењето на инстинктите не значи одбирање страна. Поради тоа нивниот грев е уште поголем. Тегобноста на атмосферата пред дождот ја доживува својата кулминација и тогаш започнува дождот, по кој повторно ќе свети Сонцето, како ништо да не се случило. Но, трагедиите остануваат врежани длабоко во човечката душа, во неговата меморија. Апсурдот и несреќите, како по-

следица од Сонцето, оставаат непоправливи траги, болка и горчина. Затоа филмот „Пред дождот“ предупредува, порачува, се обидува да освести. Тоа е очаен, ужасен крик, крик што боли, крик што сака да спречи, да прелаже, крик што се заканува, што очајнички бара помош. Тоа е филм што прашува што е верност, а што предавство, каде е смислата и бесмислата, што е со љубовта и со болката, со кое право јунаштвото и омразата решаваат кој ќе умре, а случајноста ја претвораат во судбина.

Иако лицата, настаните, сликите, судбините и случајностите се преплетуваат и се мешаат, иако се спојува заостанатото и модерното, следејќи го хронолошкиот ред на настаните, филмот, сепак, е компактна целина. И покрај фрагментарноста во која се осврнува на последиците, а намерно ги занемарува причините со што успева да ја избегне мелодраматичноста; и покрај мноштвото на лица и судбини Манчевски успева приказната да му ја наметне на гледачот. И покрај тенденциозноста при фотографирањето на пределите на својата земја, тоа е сепак филм што потресува. Тоа е филм што не остава место за рамнодушност соочувајќи нè со извалканата чистота, со згазената невиност, со казнетата искреност, ставајќи нè во едно време и еден простор, а истовремено укажувајќи на проблем кој е безвремен и безпросторен. Тоа е филм што тера на размислување, жестоко реалистичен, позитивно насочен, длабоко емотивен, универзален поради релативноста на настаните, местата, лицата. Со тоа Манчевски го потенцира сопствениот авторски поглед на нештата и на нивното препознавање. Режиерскиот пристап го одликува слоевитост, извонредното кадрирање во филмскиот израз, способноста да се долови чувството, емотивниот набој. Музиката на групата „Анастасија“ го продлабочува сето тоа со својата експресивност, чувствителност, длабочина, изворност, интернационалност и космополитизам. Филмот го карактеризира и сугестивната, визуелно возбудлива фотографија на Мануел Теран, прекрасната актерска игра, главната, споредната истовремено, како и монтажната постапка на Ник Распор, која овозможува комплетно сликовно-звучно осмислување на филмот.



Лабина Митевска

ЗА КАМЕРАТА ВО ФИЛМОТ „ПРЕД ДОЖДОТ“

РАЗРЕШУВАЊЕ НА ОПТИЧКИ КОНТРОВЕРЗИ

Големиот и заслужен успех на филмот „Пред дождот“, и на интернационален план и на планот на комуникацијата со публиката, поттикнува, секако, некои размисли кои се однесуваат на неговата глобална визуелна конструкција, која бездруго мошне успешно функционира во доменот на неговата сегашна медиумска егзистенција. Ова особено се однесува на неговата ликовна вообличеност која предизвикува едно ново и, би кажале, неочекувано чувство за овој простор и неговите неброени убавини.

Во една иконографска традиција што македонската кинематографија, неспорно ја има остварено како континуитет и препознатлив кинестетски квалитет, можеме да издвоиме голем број ликовни форми на кадарот кои по своите суштински содржински елементи се прелеваат од филм во филм, опстојувајќи така и надградувајќи се како посебна пластична структура. Тоа, пред сè, се однесува на отсликаните делови на просторот, на глетките од пејзажот, на антрополошкиот елемент како подвижна сила на кадарот и на флората и фауната што се делови на таа целина. Мошне успешно сето тоа е исцрпно филмувано во македонскиот документарен филм, а потоа сите тие мотиви стануваат и неодминлив дел и израз, се разбира, и на играниот филм.

Преку ваквиот снимателски метод и пристап негуван уште од Милтон Манак, македонскиот простор и човекот во него, го стекнаа несомнено својот визуелен, фотографски идентитет. Тоа би значело дека сите тие иконолошки елементи и ликовни мотиви, што се во целосна мера присутни и во средновековното фреско-сликарство и во соодветната иконичка презентација, ја заживуваат својата нова ликовна егзистенција, овојпат ставена во рамките на филмскиот кадар. Тоа е воедно и обновување на една богата ликовна традиција, но и барање на нејзините нови визуелно-пластични функции.

Потпирајќи се врз таквата традиција, македонската кинематографија, поточно нејзината снимателска компонента, успева да изнајде адекватни изразни форми не само за да ја зачува нејзината изворност, туку и за да ја збогати и уште еднаш да ја афирмира нејзината вековна вредност. Навистина, врската меѓу сликарството, земено во најглобалната смисла, и филмот во македонската кинематографија е мошне цврста и би можеле да тврдиме дека е доминантна во однос на релациите со другите изразни дисциплини. Овој момент секако претставува и една ситуација која поседува свој изворен каузалитет што често го пренебрегнуваме, но овој миг е и уште еден доказ за изразното единство за кое имаме исто така изобилство примери на конкретен праксеолошки план. Филмот и сликарството или сликарството и филмот во маке-



Мануел Теран, директор на фотографијата на „Пред дождот“

донската кинематографија не се напоредни изразни дејствија, тие се повеќе елементи на единствената структура на ликовно-пластичната експресија.

Зборувајќи така во оваа смисла нас не нè изненадува ниту недвосмислениот ликовен квалитет што го остварува снимателот Мануел Теран, инаку Шпанец по потекло со филмската фотографија во „Пред дождот“. Од малкуте информации што ги имаме за него, знаеме дека му бил асистент односно соработник на снимателот Дариус Конци, кој по добивањето на наградата „Феликс“ за фотографијата во филмот „Деликатесна продавница“, е веќе прочуено снимателско име.

Инаку, Мануел Теран во својата досегашна филмографија има само седум играни филма, од кои за еден и самиот ја доби француската национална филмска награда „Сезар“, но најголемиот дел од неговата филмографија го сочинуваат рекламните филмови и музичките видео-спотови. На тој план и започнува неговата соработка со режисерот Милчо Манчевски, бидејќи тие веќе во Англија снимаа еден видео-спот за една популарна музичка група. Таа соработка со голем успех, како што е евидентно, продолжи и во филмот „Пред дождот“.

Навистина, веднаш може да се констатира дека исклучително комплицираната

задача што ја имаше камерата во „Пред дождот“, а какво што е остварувањето на различни иконографски белези за секој од трите сегменти на дејствието, со извонреден усет за пејзаж и неговите детали, М.Теран ја изврши на најкомпетентен можен начин.

ПРИДОБИВКИ НА ТРАДИЦИЈАТА И ИЗВОРНОСТА НА СТИЛОТ

Несомнено е дека во работата на филмскиот снимател од доминантно значење е чувството за пејзаж, чувството за неговите ликовни потенцијали, па следствено на тоа и откривањето на неговите специфични кинестетски вредности. Талентот на Теран веднаш се соочува со богатството на македонскиот пејзаж, кој, секако, ќе го фасцинира секој снимател, но кое и ќе му наметне некои своевидни ликовни проблеми особено кога е во прашање филмската фотографија. Секако не е доволно само ликовното чувство за неговите можности, туку снимателот тој пејзаж треба и да го доживее, односно пластично да го апсорбира на некаков начин.

За да го илустрираме овој снимателски пристап нужно е да прибегнеме кон една дескрипција на основната драматуршка линија на сликата во „Пред дождот“. Така, Мануел Теран во првиот фрагмент наречен „Зборови“, на ликовен план создава една аркадиска атмосфера во која тој пејзаж изгледа на некој начин вонвременски, каде што на просторот му се одземени некои од неговите елементарни карактеристики, а визуелно јасно е акцентирана неговата суштинска аскетска природа. Оваа постапка, се разбира, најевидентно доаѓа до израз во пластичните впечатоци кои што бездруго ги предизвикуваат убаво снимените тотали на екстериерот. Овде максимално е истакнат и интензитетот на боите и нивното наместа остро контрастирање.

Веќе во следниот фрагмент наречен „Лица“, чие дејствие целосно се одвива во Лондон, имаме безмалку дијаметрално различен фотографски пристап кон тематската предлошка. Гамата, тука, е сосема поинаква, некако потисната и сведена на неколку основни бои кои сами по себе ќе бидат достатни за да му обезбедат драмски интензитет на кадарот. Овде, меѓутоа, дејствието доминан-

тно се одвива во екстериери на лондонските улици, така што подвижните елементи во кадарот се многубројни и нивната присутност на некој начин ги ограничува дејствијата и движењата на самите актери. Камерата од овие причини е повеќе статична, фиксирана на протагонистите во средни и средно-крупни планови. Практично, таа тука е во целосна зависност од движењата на ликовите, така што и во последната акциона секвенца (пукотницата во ресторанот) таа останува безмалку неподвижна. Сето тоа создава еден воздржан ритам кој на ликовен план е манифестиран со селективноста на декоративните елементи во кадарот.

Понатаму во финалниот фрагмент наречен „Слики“, визуелно-пластичниот фон се балансира и поседува еден недвосмислен реалистичен третман на кадарот. Камерата во своите движења, веќе, не ги следи исклучиво протагонистите, туку презема и свои независни излети во просторот на кадарот, кој овде е решаван композициски и главно во тотали и средни тотали. Ефектите на овој снимателски пристап, кој и овојпат се разликува од претходните два фрагмента, се навистина исклучителни и неочекувани. Тоа е едно визуелно спротивставување во кое кадарот постојано ја еманира онаа секогаш посакувана ликовна енергија. Кон ваквото визуелно богатство, мора да кажеме се стреми и сценографијата чии автори се Шерон Ломовски и Дејвид Мунс. Тие на најдобар начин го транспонираат реалитетот на постојните, автентични објекти, за да му овозможат на снимателот да добие една нова визура во хармонија со потребите на филмското дејствие. Се разбира, и овде не се избегнуваат наместа мошне питорескните детали кои со сигурност упатуваат на митското потекло на амбиентот.

На крај, би можеле да заклучиме дека Мануел Теран со фотографијата на овој филм, успева да создаде една успешна и над сè функционална трансформација на ликовен план, на оној македонски пејзаж што го знаеме од поранешните домашни филмови. Овој резултат е не само важен како стилско достигнување, туку тој уште и упатува и на другите скриени ликовно-пластични можности кон кои допрва треба да го свртиме нашето визуелно внимание.

РАЗГОВОР СО МИЛЧО МАНЧЕВСКИ

РАЗГОВОРОТ СО МИЛЧО МАНЧЕВСКИ, ШТО ГО ВОДЕШЕ БЛАГОЈА КУНОВСКИ ВО РАМКИТЕ НА РАДИО ЕМИСИЈАТА "РАДИО СПЕКТАР", Е НАПРАВЕН КОН КРАЈОТ НА 1994 ГОДИНА. ВО МЕЃУВРЕМЕ НЕГОВИОТ ФИЛМ-ПРВЕНЕЦ "ПРЕД ДОЖДОТ" БЕШЕ НОМИНИРАН ЗА НАГРАДАТА ОСКАР, А ДОБИ И ДРУГИ ВИСОКИ МЕЃУНАРОДНИ ПРИЗНАНИЈА

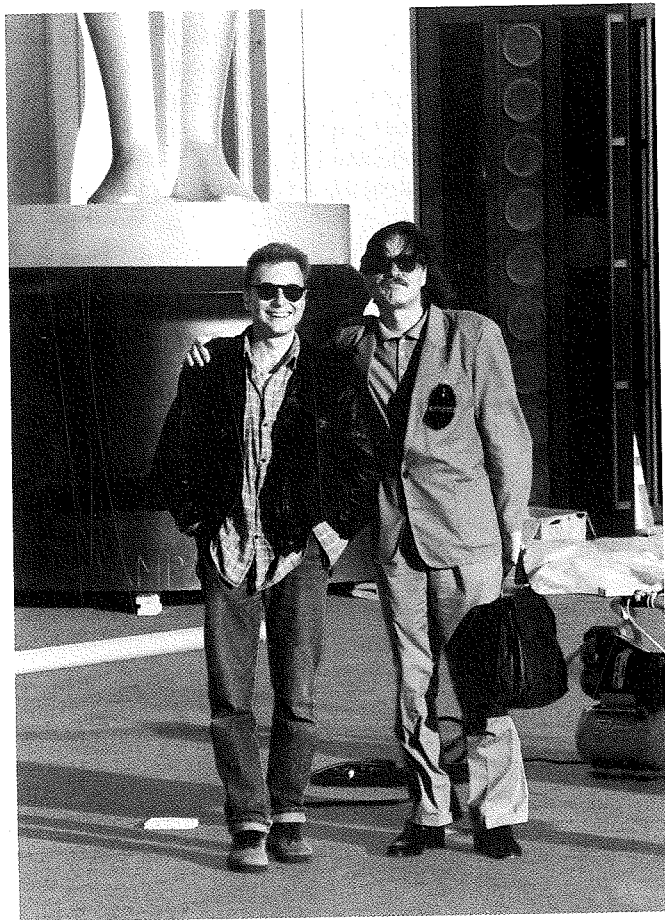
Благоја Куновски: Една од амбициите, како што и на почетокот ти предложив, е овој разговор да биде и генерален рекапитулар на сето она што ти се случуваше во врска со ПРЕД ДОЖДОТ, во најпозитивна смисла, од освојувањето на "Златниот лав", па наваму. Значи, да направиме резиме во стилот на едно од твоите главни мотоа во филмот - да се заокружи кругот.

Милчо Манчевски: Интересно е да го затвориме кругот по 3 месеци затоа што 3-ката некако испадна волшебна бројка по прашањето за филмот.

Б.К.: Во прв ред поради трите стории што го сочинуваат?

М.М.: Да, затоа.

Б.К.: Но, најнапред сакам да се задржиме малку на твоето живеење во Скопје пред сево ова, кога требаше да се случи твојот прв почеток, така да кажам, а кој не се случи со проектот МУСАКА. Еден неосвоен филм кој можеше многу порано да те промовира како автор и со кој би



Лос Анџелес 1995 - Милчо Манчевски и Благоја Куновски

ја започнал филмографијата составена од неколку евентуално реализирани филмови на домашен терен. Но што е тука е, без ламентирање за пропуштеното, ме интересира дали можеби на една МУСАКА би можел да ѝ се навратиш во духот на 90-тите, оти првата беше времето на твојата, природно, помладо доживеана рок-енд-рол генерација?

М.М.: Точно, знаеш, тогаш јас бев едно 12 години помлад, да не кажам помал, и мислам дека доста го прераснав тој текст, чисто како текст. Сега, како поглавје сите му се навраќаат или му се навраќаме. Тоа е завршена работа, знаеш, ако некогаш навистина го интересира, јас немам ништо против да дискутираме - што и како се случувало, меѓутоа мислам дека тоа е историја која поминала. Впрочем, МУСАКА е само предисторија што е можеби интересна во контекстот на филмот ПРЕД ДОЖДОТ. Значи, мислам дека тоа со МУСАКА е завршена приказна. Јас можам да ти ја резимирам во два-три збора и да кажам: требаше да се работи филм, имав сценарио, сценариото беше пристојно, тоа не беше сценарио за Нобелова награда, меѓутоа во тоа време и од оние сценарија кои постоеја тогаш тука, тоа беше многу добро сценарио. Беше подготвено да почне реализацијата, но тоа не се случи. Не се случи затоа што во тој момент, во таа политичка констелација, политиката, а и некои други луѓе кои ми се од браншата, не сакаа да се случи овој филм. Зошто и како

не сакаа тоа е за еден друг двочасовен разговор на тема: македонскиот синдром или синдромот - да му цркне на комшијата кравата или синдромот - јас сум поголема риба во малава бара, ако ти не станеш голема риба. Без оглед на сè, тоа се работи кои на сите ни се многу јасни. Јас сега не сакам да бидам гласноговорник за тие работи. Си постојат документи, јас мислам дека државата до ден-денешен го нема одбие-но тој филм, значи тој чекаше некаде околу 12 години, беше понуден во телевизија, во ТВ-Скопје, всушност, и беше одобрен, беше закажан датумот за почетокот на снимањето, потоа датумот беше откажан, потоа беше понуден во „Вардар филм“ и во „Македонија филм“. Би сакал ова да го искористам како последен момент, последна ситуација, последен пат, да го дискутирам проектот или сценариото МУСАКА што никогаш не стана филм. Биднало, на крајот, јас сум навистина благодарен што филмот не се сними, ова не е иронично, ова не е цинично кажано, зашто мојот живот поинаку ќе тргнеше и мислам дека вака ми е многу подобро.

Б.К.: *Значи, ако тогаш се случеше МУСАКА да излезе филм со еден, за тогашните југо-филмски услови, релативен успех во Пула, на пример, ти можеби ќе станеше милионер на една полит-културна гарнитура на мокници, ќе те разгалеа и ќе завршеше онака како што завршија некои.*

М.М.: Да, паметам кога пишу-

вав за ЕКРАН, тогаш бев многу млад, некои 17 години. Правев интервју со Горан Марковиќ и тој кажа една работа што ја запомнав: „Топлиот туш убил многу повеќе уметници, отепал многу повеќе уметници, отколку сите стрелачки водови во светот“. Точно тоа и се случуваше и се случува и тоа е страшно опасно.

Б.К.: *А ти беше и остана со имиц на еден голем индивидуалец, млад човек во цинс-гардероба што е и метафора за еден животен поглед, кој трае до денес. Значи, ти беше момчето на велосипед, со вокмен на главата, некаде како заскитан без план. И кога прегореа шансите, кога станаа неподносливи тие матежи околу МУСАКА, замина за Америка. И така испадна, ако се случеше МУСАКА немаше да се случи ПРЕД ДОЖДОТ.*

М.М.: Да, така е. Многу е интересно, Впрочем, тоа како функционираме ние тука или како функционира секоја мала средина. Затоа што, колку е помала средината, толку е поважен изгледот. Ти, баш, она пред малку точно го кажа: на велосипед се возиш, со вокмен, каде одиш - никаде. А да седнеме и да анализираме што сè сум направил во тоа време, ќе излезе дека сум правел повеќе отколку десетици наши „големи“ творци или целата наша кинематографија заедно. Имено, во тие 3 години што ги поминав во Македонија напишав 6 сценарија, само за МУСАКА напишав неколку верзии, ми-

слам дека стасавме некаде до 11-та верзија, сценариото го преведовме на српски и на англиски, ја подготвивме музиката, снимив некои 4 спотови, краток филм, напишав еден куп текстови, на пример, за СИНЕАСТ, од студии за американскиот авангарден филм, преку студии за американскиот хорор од 70-тите до текстови за „Политикин забавник“, патеписни репортажи итн. Имавме и Група 1-AM, група на перформанси и хепенинзи, која се занимаваше со работи кои беа постконцептуални, постструктурални, ако сакаш, во кои инсистиравме дека немаме име, дека тоа не се вика ни перформанс, ни хепенинг, ни концептуална уметност, ни Дада, ни earth-art, ниту ништо од тие работи, а потоа следниот пасус дефинираше дека - негативна дефиниција не е дефиниција.

Б.К.: *Тука веднаш би се надоврзал на твојата глоб-тро-терска „авантура“ низ светот - да патуваш, да бидеш со самиот себе, да се калиш како индивидуалец и да влиеш ново, интернационално - што би се рекло, искуство.*

М.М.: Па знаеш, тоа ти е онака, ќе седнеш или ќе тргнеш, па ќе инсистираш, па ќе го направиш, сеедно дали пишуваш или патуваш, тоа е целата филозофија и тука нема разгаленост! Зборуваме за тоа дека ние овде многу малку работиме, дека страшно малку се создава, постојано кукаме како нема сценарија. Ако ги нема - седни, па пишувaj, па барај сценарија, прави

конкурс, инсистирај, купи некое квалитетно сценарио, откупи ги правата за филмување роман, па изнајми друг кој ќе ја напише сценаристичката верзија, или купи стрип и најми писател кој ќе пишува според него.

Б.К.: *Ова само го потврдува моето мислење за твојата основна доблест - еден дисциплиниран и работлив индивидуализам, кој, ако не сега, ќе успее подоцна, само треба да се верува во себе и да се биде упорен, без разлика каде си.*

М.М.: Апсолутно, без разлика каде си и без разлика како изгледаш. Мене ме интересира само она што имаш да ми го испратиш како текст или на касета, а ако сакаш биди Марсовец и изгледај како Марсовец. Меѓутоа, кај нас нема многу работење за да се одржиш во интелектуална и творечка кондиција. Јас лично, пред да го реализирам ПРЕД ДОЖДОТ, истата година снимив некои 30-тина спотови, што значи илјадници минути снимен материјал, потоа преработував мои или туѓи сценарија, започнав да го пишувам ПРЕД ДОЖДОТ. Кога влегов во реализацијата на проектот престанав да ги работам спотовите. Со други зборови, јас постојано нешто работев. Во едно претходно интервју ме прашаа: дали брзо ми се случил успехот и не надејно. Ниту брзо, ниту надејно, но би сакал да ми се случеше пред 10-12 години.

Б.К.: *Значи една цела деценија макотрпно, самостојно*

работење полно со неизвесност, дури и како борба за егзистенција и пробивање во животот. Тоа е една класична приказна: сега Милчо Манчевски е афирмиран автор, го знаат сите. Но пред тоа, како изгледаше патот да се истрае во она што се сака и што се работи?

М.М.: Знаеш како. Јас отидов на студии во Илиноис во Америка, завршив студии, се вратив тука, пробав да работам, но не можев да работам, едноставно не се случи проектот. И ако не снимаш тогаш значи не работиш; можеш и да земаш некаде плата, но тоа не е баш некое големо задоволство, а можеби и е - можеш да си купиш „стојадин“ и така, дома, жена и две деца. Затоа се спакував и отидов за Њујорк, таму работев полно работи кои беа врзани за филмот, меѓутоа не беа режија. Не можев да добијам да режирам. Така работев еден куп други работи едноставно за да доплатам до она колку што беше киријата, мислам дека во тоа време беше околу 600 долари месечно. Откако стигнав во Њујорк точно 5 години ми требаа до првиот професионален договор. Се секавам дека стасав во јуни и 5 години подоцна некаде јуни-јули го имав првиот професионален договор. Таму страшно многу се работи, во Њујорк има илјадници луѓе од кои сите имале некој талент, имале нешто што ги мотивирало, некој адреналин што ги влечел како магнет од местото од каде што дошле. Во Њујорк доаѓаат не само од цела Америка, туку и од це-



Милчо Манчевски на прес конференцијата на фестивалот во Битола '94

лиот свет со тој некој сон и тогаш таму продолжуваат да работат и тоа е една перверзна конкуренција која е страшно стимулативна, а во исто време е и страшно тажна. Затоа што таму нема келнер кој е професионален келнер, сите тие се некакви сликари или актери или писатели или режисери кои работат за да ја платат киријата, додека не

дојдат до оној big-brake! И тоа е, не знам, мене ми се чини, страшно стимулативно, многу тешко, но воедно и многу добро.

Б.К.: *Значи ти во Америка на студии замина со своите 19 години веќе оформен, со изграден вкус, со афинитети, со посветеност на филмската уметност, со стотици про-*

читани книги, со научен јазик. Што би се рекло оформен во својата гимназистикотинејдерска фаза во Скопје.

М.М.: Па знаеш што, мојот вкус до некоја мера, да не кажам многу, ми беше изграден токму во Скопје, ми беше изграден на твоите радио филмски емисии, на „Филмска култура“, на „Синеаст“, на Кино-

течните програми, така што јас не се двоумев да отидам прво на филмска школа, а потоа во Америка. Всушност, се обидов да се запишам во Лоџ, но во Лоџ ми направија некој административен штос, божем треба да чекаш, немаме примено-имаме примено твоја молба, а не знам и каде отишла таа молба. Така, додека чекав за Лоџ јас не губев време и конкурирав и во Америка и таму ме примија. И заминав за Америка. Битно ми беше да отидам да го научам занаетот, затоа што секоја уметност веројатно си има два дела: еден е - она што го имаш и што сакаш да го кажеш, а вториот е - како ќе го кажеш. Е, она, како ќе го кажеш, во филмот е, ми се чини, и потешко и побитно отколку во другите уметности, затоа што има страшно многу технологија, страшно многу други луѓе кои се вмешани во создавањето на делото, страшно многу пари се во прашање итн. И од овие причини мислам дека филмот е и помалку уметност отколку што се другите уметности. Јас едноставно им завидувам на сликарите и на музичарите, затоа што нивната е вистинска, чиста уметност. Во секој случај, јас отидов во Америка за да научам кога да ставам крупен план, кога широк план, кога да се убие ликот, кога да имаме нокна, а кога дневна сцена и како да работам со снимателот, а како со продакшн-менаџерот и како да го добијам оној оптимум што ми треба.

Б.К.: По Академијата започна да си го пробиваш

патот на еден професионалец, зашто дипломата не значеше веднаш и гарантирана професионална работа т.е. режија.

М.М.: Да, да, мене ми се случила други неочекувани работи на Академијата во Илиноис. Таму наидов на група луѓе кои беа страшно загреани за авангардниот филм, за алтернативниот или андерграунд филмот и тоа беше нешто што дотогаш го немав видено овде во Скопје. Тоа беше филм како чиста естетика, филм кој се занимава со себе како медиум, кој себеси се сфаќа како уметност, а не како раскажување, не како амалгам на други уметности. Тој андерграунд филм беше страшно тежок за гледање, но во истовреме и силно привлечен, тој е како апстрактна уметност - или ти се допаѓа или не ти се допаѓа - едноставно нема објаснување. Тоа за мене беше многу чудно. Тогаш со моите 19 години сметав дека краен дострел на она што филмот може да биде уметност, е да имаш нарасија, ама така по малку забавена, по малку здодевна, интроспективна, Бергман, Курсава и одеднаш добиваш филмски дела од Мајкл Сноу и Кенет Енгер и Стен Брекич, Брус Конор.

Б.К.: Тоа е прославлената генерација на американскиот андерграунд филм од 60-ите и 70-тите години, нели?

М.М.: Да, јас имав и неколку професори кои беа од таа генерација и одеднаш ми се отвори еден друг видоглед, ед-

на друга диза што се вели. И тоа ми остана, така што, веројатно, дел од причината што во спотовите кои ги работам или дури и во ПРЕД ДОЖДОТ има некои играња со медиумот, играње со структурата на филмот, а што потекнува од тоа детаљно запознавање и вљубување во американскиот авангарден филм кој мене ми се случи на Академијата во Илиноис, значи некаде од 79-та/80-та па натаму. Инаку, авангардниот филм бил постојано изолиран, никој не ти го носел на чинија, требало само да постои интересирање и можност да се дојде до него и да се запознаеш со една синеастичка фаза на една гарнитура автори кои беа многу значајни како за американскиот, така и за европскиот филмски израз. Знаеш што, исто така, беше многу чудно? Кога се појавија за првпат спотовите, некаде кон средината на 80-ите години, мислам кога започна MTV, ние сите, цела генерација, цела класа, бевме страшно среќни затоа што мислевме дека одеднаш ни се отвори можност да правиме експериментални филмови за ТВ-продукцијата и тоа уште некој да ни го плати.

Б.К.: А корените беа во американскиот андерграунд?

М.М.: Апсолутно, тоа беше покрај многуте „Skorpio Rising“ на Кенет Енгер, потоа другите негови филмови. Тие филмови на Енгер и на другите андерграунд-мејкери во суштина се баш спотови затоа што тие ја имаат сликата која

се базира врз раните рок-енд-рол нумери или пол-нумери. Енгер, всушност, го започна жанрот на музички спотови, некаде 10-20 години пред да се појават спотовите. И ние, со тие сознанија за андерграунд-филмовите, ги гледавме спотовите како одлична можност за нов израз и дури во тој период се појавија неколку такви интересни спотови. Потоа тоа стана страшно комерцијално, јас баш однатре гледав како функционира таа комерцијалност, како има многу малку простор да си играш со медиумот, ти мораш да експериментираш, меѓутоа мораш да експериментираш во рамките на она што од тебе се бара како комерцијала, што е исто како и овој т.н. above-ground-филм.

Б.К.: Би било интересно, кога сме веќе кај видеоспотовите, нивната појава во 80-ите и твоите искуства со андерграунд филмот, да ни кажеш нешто токму за тоа твое професионално занимавање со спотови, како спот-мејкер. Фактички тоа е твоја доста клучна авторска етапа, заедно со она што ти се случи како успех со спотот за групата *ARESTED DEVELOPMENT*.

М.М.: Па, всушност, знаеш како се случи тоа? Јас имав едно сценарио за трилер кој се викаше *POSSESSION*, за кое имаше интересирање од неколку продуценти кои сакаа да го откупат како сценарио, меѓутоа тие сакаа некој друг да го режира, некој поискусен. Јас инсистирав на тоа дека тие ќе можат да го купат сценариото до колку

само јас го режирам, тоа беше мојот услов. Потоа најдов приватни инвеститори, кои инвестираа во филмот, не во целиот филм, туку инвестираа да се снимат „пилот“, да се снимат едно парче од филмот со кое би се покажало како тој ќе изгледа, што можеме да направиме, што можам јас да направам како режисер. Ние ги снимивме првите 7 минути од филмот и тоа во тоа време беше еден релативно нов начин на финансирање на филмови, при што луѓе кои немаат професионален т.н. track-record можат да покажат што знаат и умеат, обично за свои пари или за собрани пари од страна. Во дел од сценариото, значи во овој почеток, дел од првиот чин, постоеше една реклама каде што главниот женски лик во филмот е актерка која игра во една реклама за парфери. Така што ние како дел од овој филм т.е. од овие први 7 минути од филмот снимивме една лажна реклама за парфем кој е измислен, кој не постои, а кој се вика „*Possession*“. Потоа таа касета ја користев во „пакување“ на филмот и додека се „пакуваше“ филмот се случи чудна работа - многу луѓе реагираа на рекламата, се јавија рекламни агенции, се јавија грамофонски компании. Прва се јави *ПОЛИГРАМ*, (некако постојано ми е врзана судбината со *ПОЛИГРАМ*, иако тој тамошен американски грамофонски - *Полиграм* нема никаква врска со овој европскиот филмски - *Полиграм* во Франција и во Англија). И тука некаде ми беше понуден

првиот професионален договор - ми понудија да работам музички спотови врз основа на тоа што тие го виделе во снимената реклама која ќе беше дел од филмот кој никогаш и не се заврши. Значи, спотовите повеќе мене ме најдоа отколку што јас ги најдов нив.

Б.К.: Според тоа и ти на својот пример го потврди непишаното правило дека работењето како спот-мејкер е добар тренинг за игран филм, или како претходна реклама за тоа што ти можеш да понудиш како режисер. Таков беше случај со многумина британски режисери кои се калеа во Лондон, со неисцрпната спот-продукција на *MTV*, браќата *Ридли* и *Тони Скот*, на пример, кои по спот-етапата беа ангажирани од Американците како хит-режисери.

М.М.: Апсолутно, покрај браќата *Скот* тука се уште и *Алан Паркер*, *Едриен Лајн*, *Џулен Темпл* и целото тоа британско друштво, кои се веќе средна генерација. И да се вратиме на моето искуство како спот-мејкер. Знаеш, едноставно треба да седнеш и да работиш што повеќе, да работиш без инсистирање дека сè мора да ти се врати, да ти се плати тоа што си го сработил. Како и да е тоа, сепак, се враќа по 5 или 10 години.

Б.К.: Ти фактички влезе во кинематографскиот филм како веќе афирмиран спот-мејкер со спотот *TENES!* за *ARESTED DEVELOPMENT* и неговиот избор меѓу 100-те најупешни.

М.М.: Па да, мислам дека тоа беше еден доста успешен спот, а има уште еден куп други кои одлично функционираа, но кои ја немаа таа слава на ТЕНЕСИ. Со спотот ТЕНЕСИ се случи нешто многу интересно, мислам, мене сега ми е посебно интересно, затоа што ТЕНЕСИ и ПРЕД ДОЖДОТ имаат една паралела, една допирна точка во тоа што луѓето и на едниот и на другиот реагираат доста емотивно. Не е прашање дали ти се допаѓа или не ти се допаѓа, може некоја работа многу да ти се допаѓа, ама по прашањето на емотивноста да те остава ладен. На пример филмот „Минатата година во Мариенбад“ е одличен филм, ама те остава ладен, барем мене ме остава ладен. Велам, многу луѓе реагираат и зборуваат, на пример, некои ќе речат: душата ме заболела кога ги видов, и за ТЕНЕСИ и за ПРЕД ДОЖДОТ, значи тоа е некоја чудна паралела која ни во едниот, ни во другиот случај не беше намерна. И сега, откако сум свесен за неа, веќе се појавува „опасност“, затоа што најдобрите работи случајно се случуваат или се случуваат „непакувано“, непланирано.

Б.К.: Сега да се вратиме на моментот кога ти стегна заби и со својот индивидуализам и упорност го напиша синопсисот за ПРЕД ДОЖДОТ и во Лондон чукна на вратата на клучниот човек Сајмон Пери, кој и самиот минуваше низ Сцили и Харибди, но истраја докрај стоејќи зад тебе и твојот филм, и кому ти, со право, примајќи го венецијанскиот

„Златниот лав“ му оддаде почит, велејќи дека тој беше личност без која филмот немаше да постои.

М.М.: Па мене ми е многу жал што не водев дневник во текот на подготовките на филмот, прво „пакувањето“, а потоа подготовките, па потоа снимањето и на крајот продукцијата.

Б.К.: Кој би рекол? А постојано си со твојот мини компјутер кој ти е десна рака за податоци, информации и комуникација, полн со адреси, телефони и што ли уште не?

М.М.: Да, ама обично пишувам кореспонденција, факсови и се пцуеме преку писма, менуваме сцени и ги „лицкаме“ дијалозите.

Б.К.: Постои уште една практика - обично се снимаат документарни филмови за тоа како е сниман некој игран филм, на пример Фелини го сними „Сладок живот“, а неговиот поклоник Гидеон Бахман го сними портрет-документарецот „Чао Федерико!“

М.М.: Англискиот IV-ти Канал требаше да работи документарец за снимањето на филмот ПРЕД ДОЖДОТ кој требаше да се вика RAIN MAKING („Правење дожд“), меѓутоа, бидејќи IV-ти Канал се повлече и од реализацијата на самиот филм, тие се повлекоа и од правењето документарец за филмот.

Б.К.: За разлика од Сајмон Пери и „Бритиш Скрин“.

М.М.: Не само за разлика од Сајмон Пери, зашто токму тука беше и конфликтот - тие се повлекоа поради Сајмон Пери. Ќе се обидам тоа некако да го резимирам, да не кажам „резигнирам“: Дојдов во Скопје по 6 години отсуство од дома и за првпат почувствував потреба да напишам нешто за своја душа. Во тие 6 години работев многу комерцијални работи, пишував многу комерцијални сценарија, правев спотови, реклами, индустриски филмови со еден збор - сèшто. Меѓутоа сето тоа беше работено за еден одреден пазар, за едно холивудско гледање на работите или за едно Медисон Авенија-гледање на работите. Дојдов тука и напишав нешто за своја душа - не го нудев никому. Тоа си остана како за мене, како една хаику-песна што ќе ја напишеш и ќе ја чуваш во фиока. Додуша, ја дадов тука на едно место во Телевизија и изгледа дека, сè уште, решаваат по тоа прашање, така што немам одговор за тоа дали Телевизијата е За или Против. Потоа снимателот со кој работев неколку години во Америка снимаше нешто во Англија и ми препорача да го пратам тоа во „Бритиш Скрин“. Инаку, тој снимаше некој краток филм за нив тогаш. Јас не ни знаев кои се тие „Бритиш Скрин“, затоа што европскиот дел од бизнисот многу малку го познавав. И така го пратив текстот во „Бритиш Скрин“, тие ми одговорија, го бендисаа, ме прашуваа дали имам сценарио - реков немам, дали ќе пишувам - им реков: Ако го нарачат ќе пи-

шувам затоа што преку глава сум пишувал без нарачка, доволно пати сум се прешол, работејќи така. Тие го порачаа сценариото. Имав 3 месеци рок. Во меѓувреме требаше да завршам 2 спота и една реклама и кога и нив ги завршив, ми останаа околу 2 недели кои ми беа доволни за сценариото затоа што една и пол година се таложеше филмот, секој ден мислев на него, секој ден се крчкаше што се вели, така што физичката работа да се стави на хартија ми траеше двапати по една недела или нешто помалку. Половина го напишав во Конектикат, половина на Јамајка и тоа беше токму онака кога за првпат бев пак сам со себе од она доаѓање во Скопје пред една и пол година. Го испорачав во Лондон, „Бритиш Скрин“ влезе во проектот по само 2 дена. Значи, тие го примија, 2 дена го погледаа, размислуваа со своите бизнис-служби, ги погледаа финансиите и рекоа: „Ние сакаме да го кофинансираме овој филм“. Тие немаат статутно право да бидат главни финансиери, меѓутоа беа кофинансиери. Но затоа пак тие ги најдоа и останатите: IV Канал, ПОЛИГРАМ од Франција, а јас тука го приклучив и ВАРДАР ФИЛМ со Министерството за култура, кои влегоа во преговори со нив, што беа доста долги и комплицирани. Во исто време јас го подготвував филмот со останатите соработници. Но постојано имаше проблеми и тука и во Англија: ние за целото време моравме да се занимаваме и со административни и политички, не идејни,

туку политички проблеми како и проблеми меѓу луѓето, а многу помалку со самата креативна работа, па затоа ти велам дека ми е жал што немам дневник. Тука има прекрасни интриги, има прекрасни моменти, мислам, „Дервиш и смрт“ може „вода да му носи“ на сето тоа околу мојот проект. Така, некаде по 2 недели снимање, лондонски IV-ти Канал реши да се повлече, тие рекоа: „Ние не веруваме дека вие ќе го завршите овој филм!“ Како што гледаш тие беа „во право“. Тие се повлекоа и тоа во сите нормални услови, во сите нормални ситуации, значи дека проектот не постои повеќе, дека проектот се распаѓа, сме потрошиле што сме потрошиле, 300-400 илјади фунти, ама барем нема да потрошиме уште 3-4 милиони фунти. Тоа значеше дека од тој момент натаму четирите главни продуценти и јас веројатно немаше да можеме да најдеме работа во филмската индустрија за следните 10 години или, тоа беше смртна пресуда. IV Канал се повлече едноставно затоа што: прво мислеа дека филмот нема да се заврши затоа што организацијата беше во хаос, и покрај тоа што им се допаѓаше она што го имавме снимено и второ - затоа што тие си истеруваа некоја своја политика, се правеа како да се единственото студио во Англија. Кога ги повлекоа парите ние немавме време да бараме друг финансиер. Сајмон Пери побара одобрение од своето Министерство за култура и од Владата за да вложи двапати повеќе отколку што му

допушта Статутот. Тоа мора да било некоја многу чудна седница во Лондон, затоа што го прашувале следново: Ти бараш двапати повеќе - за што. -За каков филм? -Каде? - Во Македонија? - Во планините? - На кој јазик? -А зошто? -И единствениот одговор, единствената одбрана на Сајмон била: „Затоа што јас верувам во овој филм!“ Така, не само што Сајмон Пери и „Бритиш Скрин“ беа први луѓе кои го нарачаа филмот, кои го потпомогнаа, кои го финансираа од почетокот, туку Сајмон влезе со еден огромен личен и професионален ризик во одбрана на овој филм, некаде на половината од процесот на реализација. Тоа е професионален ризик земен врз себе каков што јас не сум видел во мојата кариера, која не е толку долга, но знам дека има други луѓе од филмскиот бизнис кои, исто така, велеа дека вакви работи гледаат многу ретко. И затоа, мене ми е драго што филмот успеа главно поради Сајмон, затоа што таквиот голем ризик на крајот му се исплати во соодветна мера. Искрено, многу повеќе ми е драго за сите освоени награди поради Сајмон, отколку поради самиот себе.

Б.К.: *Покрај Сајмон Пери, втора решавачка личност за твојот филм да се овенча со Златен лав беше и директорот на венецијанската Мостра, Џило Понтекорво, кој немаше предрасуди, туку едноставно, како искусен режисер, виде во ПРЕД ДОЖДОТ дело кое заслужува да биде во конкуренцијата, не водеј-*

ки притоа сметка дали филмот доаѓа од малку познатата Македонија, од еден анонимен дебитант. Така фактички, по освојувањето на Златниот лав и Понтекорво доби сатисфакција за својот избор, како што Сајмон Пери ја доби во својство на продуцент.

М.М.: Да, гледаш, тоа ти кажува дека еден филм не е дело само на тие кои обично се нарекуваат творци. Филмот не е само тоа парче уметност, туку тука е целиот мит, целата приказна која започнува со идејата, па оди преку истуркувањето, заедно со реализацијата, со пласманот, со постерот, заедно со фестивалот, заедно со интервјуата за весници, на ТВ и радио, значи сето тоа заедно е - Филм. И ако го гледаме од тој аспект филмот како дело - вистинскиот „татко“ на секој добар филм е продуцентот, а не режисерот. Режисерот е оној кој врши само една од работите, како што снимателот врши само една од работите или монтажерот или сценаристот или филмскиот композитор. За жал, во светот има многу малку вистински продуценти кои можат тоа да го осмислат како концепт и да го раздвижат, да го изведат докрај - тие се најчесто сметководители, па останува на тоа дека режисерот е творецот.

Б.К.: Да му се вратиме на **ПРЕД ДОЖДОТ**; што значи тој како твоје дело, како првенец? Идејата за него созрела по твоето повторно враќање во Македонија; во Скопје по 6 години. Се зафакаш со една

деликатна проблематика. Обично се вели - за да се погоди суштината потребна е историска дистанца, работите да одлежат, но ти не чекаш и реагираш, би рекол, со една извонредно погодена дијагноза колку за сегашните состојби толку и за проекцијата која помалку и пророчки предупредува како балканскиот синдром бдее со метафизиката на злото, но и нудиш предупредување - како од тоа може да се излезе?

М.М.: **ПРЕД ДОЖДОТ** е многу повеќе предупредување, одошто пророчство, се надевам.

Б.К.: Може да се каже и филм-превентива?

М.М.: Па да! Знаеш што, **ПРЕД ДОЖДОТ** прво и прво не е документарец за Македонија, второ и второ - ова не е документарец. Овој филм е за Македонија, но тој може да биде и за Северна Ирска, без многу големи измени. Можеби ние тука во Македонија нема да го видиме на ист начин, меѓутоа во суштина тоа може да биде еден многу, многу сличен филм кој се случува во Северна Ирска, кој се случува во Баскија, кој се случува во Азербејџан, кој се случува во кое било од многуте жаришта во светот. Мислам дека ние овде не сакавме да правиме ТВ-прилог, не правевме sixty minytes или twenty-twenty. Мислам дека филмов функционира - оние луѓе кои го сакаат, го сакаат затоа што тука се наоѓаат некои работи, некои чувства, некои моменти кои се многу подиректни, многу поопшти и

многу посилни од дневната политика.

Б.К.: Претходно го спомна романот „Дервиш и смрт“. Кажеш нешто поконкретно за тоа, што како пролог на филмот, како стартна, зародишна идеја го изразува немирот во душата, балканското зло, балканскиот мрак.

М.М.: Меша Селимовиќ е одличен пример и за тоа како се создаваше филмот **ПРЕД ДОЖДОТ**, затоа што јас постојано одев по интуиција: ова лежи, ова не лежи, ова лежи, ова не лежи, ова исто не лежи, е ова е одлично. Потоа кога ќе го составам ќе му се вратам и ќе почнам да го анализирам; писателот во мене постојано тоа го правеше ирационално, а режисерот ќе седнеше, па ќе го изанализираше, ќе го рационализираше за да може да им го објасни на другите и да бара од нив да му дадат зелен сид, да му дадат крупен план или да му дадат малку денфување во играта или да му дадат поедноставен аранжман во музиката. За оние кои, сè уште, не го гледале филмот, а како уште еден потсетник за сите кои го виделе, мото-мислата од Меша Селимовиќ на почетокот на филмот гласи: **СО КРИК ПТИЦИ БЕГААТ ПРЕКУ ЦРНОТО НЕБО, ЛУЃЕТО МОЛЧАТ, КРВТА МЕ БОЛИ ОД ЧЕКАЊЕ**. Тоа беше едноставно реплика која многу, многу ми легна на душава. Кога почнавме да работиме на филмот и кога го завршивме заклучив дека, всушност, оваа реплика, независно од тоа колку ми се допаѓа или

не - таа рационално многу добро го дефинира чувство-то на филмот и филмот самиот. Зашто ПРЕД ДОЖДОТ е филм за чекање, за исчекување. Да се навратиме пак на дневната политика - овој филм зборува за морални дилеми, за силни емоции видени во една структура на митови, тоа се приказни кои се познати, нема ништо ново измислено во филмот по прашањето на сториите: тоа се Ромео и Јулија, Хамлет и Одисеј, прераскажани по петилјадити пат. Прашање е само како тие се прераскажани овојпат? Дневната политика тука е само еден од елементите кои овде функционираат и тоа, се надевам, не е најважниот. Кога ние би правеле филм за војната на Балканот, прво - не би се случувал во Македонија, второ - тука би требало да има политичари, трето - целата работа би била многу погнасна и поперверзна и ужасна отколку што ја гледаме во филмов. ПРЕД ДОЖДОТ е филм за некои човечки дилеми и емоции, кои се човечки независно од тоа каде се случуваат и затоа луѓето реагираат со подеднакво силни емоции на овој филм и во Бразил и во Шведска и во Македонија. Мислев дека тоа ќе биде само за нас затоа што е наш филм, напротив, видов луѓе во Бразил кои по гледањето на филмот излегуваа плачејќи.

Б.К.: *Централната личност во ПРЕД ДОЖДОТ, е репортерот Александар Кирков, успешен Македонец во Лондон, лауреат на Пулицерова награда за воено репортерство,*

чија последна станица била Босна и тамошното воено пу-дило. Од таму ќе произлезе и неговата грижа на совест ве-лејќи дека убил со својот апарат. Александар е човек кој се враќа во Македонија по подолг период, на истиот начин како што и ти се врати по пауза од 6 години; обајца-та сте затечени, изненадени од големите промени во род-ната земја. Па, колку Алек-сандар Кирков во таа спрега е твое алтер-его? Тој е син-теза на Хамлет и на Одисеј, но е замислен од Милчо Ман-чевски така за да ги пренесе неговите човечки и авторски чувства.

М.М.: Па, е. Она чувство на враќање дома произлезе од некои конкретни чувства ко-га јас се враќав дома, кога сите најскапани тротоари, најскапани куќи блиску до твојата куќа некако ти изгле-даат убави, знаеш. Така што, точно е, има нешто од моите чувства во Александар. Јас сите ликови кога ги правам, не сите, туку оние поуспеш-ните, поаѓам од живи лично-сти, поаѓам од некојси Г'зла или од Ванчо или од Грчев, не знам, тргнувам од многу конкретни ликови кои се ста-вени во нови ситуации и то-гаш размислувам - како во оваа ситуација би реагирал еден Г'зла или како би реаги-рал Грчев. И, да ти одгово-рам конкретно на прашањето - конкретно има нешто малку од мене во Александар, ама има нешто малку од мене и во ветеринарот д-р Сашо за-тоа што тој е циничен, сè гле-да, сè знае, но ништо не пра-ви. Инаку, Александар си го

идеализирал своето родно село. Знаеш, тоа останало онакво какво што нему му би-ло кога тој имал 10-12 години и нему му е потребно тоа се-ло. До колку во тоа село има-ло некаква војна, тој ќе изми-слел некое друго место каде што би му било многу убаво, а тоа место ќе му постоело са-мо во главата, за тој да може да продолжи да функциони-ра во тој негов суров живот, затоа што тој патува од бо-иште до боиште и си ја оства-рува кариерата, го печали лебот, го «вади» целото она возбудување што него го движи низ животот, со тоа што присуствува на трагедии на други. Што поголема тра-гедија, тоа подобра фотогра-фија. И затоа нему му треба некое вакво утописко место, некаде во кошето на негова-та меморија, каде што сè е убаво. Значи, тој не сфаќа што се случува во тоа негово село. Во меѓувреме, тој и по-натаму одбива да сфати дека тука се «шетаат» пушки, се шетаат лоши луѓе. Знаеш, се-каде има и добри луѓе и лоши луѓе, прашање е само во да-дената констелација - кој ќе избие на површината? Ние овде «баратаме» со една фиктивна ситуација во која лоши луѓе како Митре (во овој филм), избиваат на по-вршината и добиваат сила и во која добрите луѓе, губат, нели, ако ова го поставуваме како една митска борба на доброто и злото, која голем дел од светските филмови, посебно американските, ја имаат за централен мотив. Така во ПРЕД ДОЖДОТ од добрата страна го имаме еден Александар, кој, откако

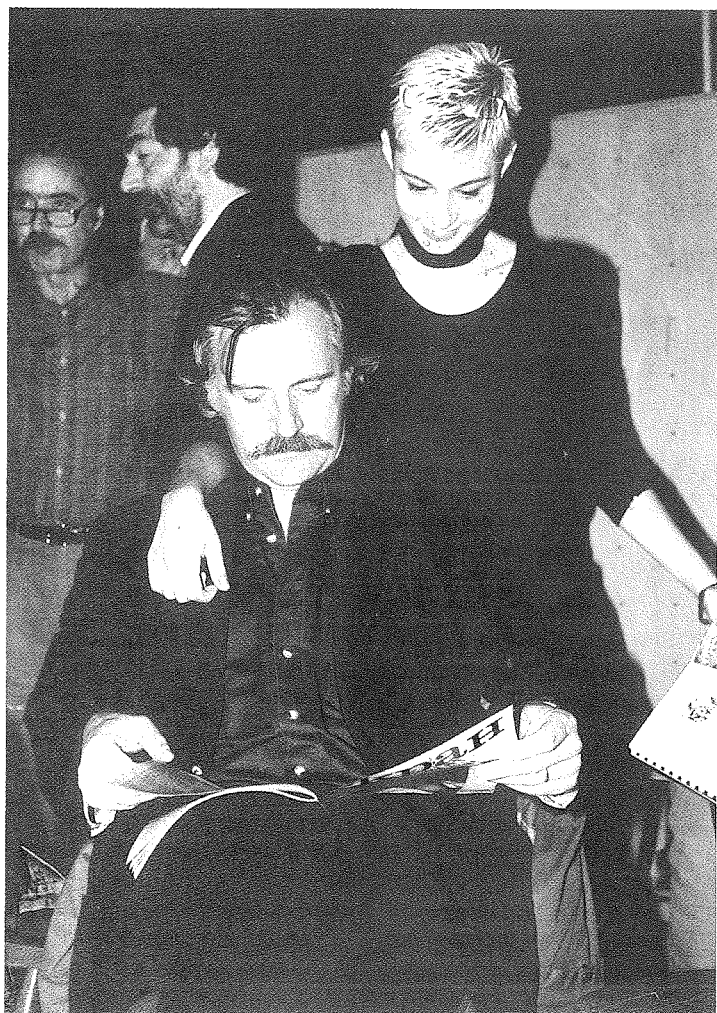
ја победува внатрешната дилема, тргнува да стане добар човек. За него е важен процесот на станување. Добар човек, не е толку важен резултатот колку самиот процес и него тие 30 секунди пред да умре, и иако умира, му се најважни во животот. Тој умира со насмевка на лицето, тој е единствениот среќен лик, затоа, иако тој умира, на крајот филмот ПРЕД ДОЖДОТ е филм на хепи-енд. Другите два главни лика преживуваат, обајцата остануваат понатаму да водат некои свои животи надвор од филмот, меѓутоа остануваат како луѓе со психолошка лузна, како луѓе означени, како луѓе уништени поради нивната нерешителност, поради нивното недејствување. Наспроти нив Александар е оној кој дејствува, иако тоа негово дејствување му носи смрт, тој умира среќен. И ете го парадоксот.

Б.К.: *ПРЕД ДОЖДОТ* со сета своја кинестетска и содржинска зрелост ја исполнува мисијата на, како што веќе рековме, предупредување, со сознанието дека ти како автор ги поместуваш настаните во една можна блиска, заканувачка, иднина за да ја сугерираш опомената како за едните, така и за другите, дека филмскиот, така да кажам, проектиран конфликт, може да стане реален во животната стварност. Затоа ти го ставаш акцентот на тоа дека до војната доведуваат екстремните водачи кои ја манипулираат претопената толпа, згазувајќи ја индивидуалноста која, пак, се потпира на сво-

јот морал, на својата лична одговорност. Затоа и секоја ситуација што ќе се предизвика и ќе кулминира во војната и крвопролевањето лежи во направениот грев на индивидуалната згазеност и уништување на личната одговорност...

М.М.: Која затоа се стопила во толпата, затоа што толпата победува, а тоа некому му одговара... Мислам дека еден од камен-темелниците на ци-

вилизираното постоење е личната одговорност. Сè додека ја имаме, нам добро познатата, колективна одговорност или додека имаме колективен егоизам, што значи стопување во толпата, било да е тоа националната толпа, било партиската толпа, било толпата на спортските натпревари, сè додека тоа постои како такво, не постои објективна шанса за цивилизирано постоење. Зашто ти не си виновен за ништо што ќе



Лабина Митевска и Раде Шербечија на фестивалот на филмската камера - Битола '94

направиш сè додека ти немаш твој морален став кој важи само пред тебе, тогаш кога си сам во темницата пред спиење. Сè дотогаш тоа ќе биде општество на луѓе кои ќе заколат овца, а потоа ќе ја облечат.

Б.К.: *Да се позанимаваме сега и со структурата на трите филмски приказни кои се условно испревртени, но ја задржуваат целината на кругот кој како што е речено - не мора да е тркалезен.*

М.М.: Значи филмот би започнал со втората, па третата и на крајот првата, со тоа што тука има еден временски парадокс така што кругот не се затвора како што треба. Тоа беше и најчесто прашањето кое го добивав на прес-конференциите и во интервјуата со новинарите. Меѓутоа, тоа луѓето постојано ги провоцира да мислат што му беше целта или една од целите на така структурираниот филм. Значи, една цел беше да се натераат луѓето да мислат на филмот по гледањето, кога ќе си одат кон автомобилот по завршениот филм, па додека го отклучуваат ќе си речат: а, бе, тоа е всушност круг, втората, прва, трета, но потоа ќе си го постават прашањето: ама чекај, тоа не се затвора баш како што треба? Втората цел беше да си играме, затоа што ти како творец, како уметник, ако не си играш, веројатно и на гледачот нема да му биде толку интересно, а, ако ти имаш игра која потоа многу консеквентно и многу „фашистички“ ја изведуваш, на која ќе ра-

ботиш црнечки, таа игра веројатно заразно ќе се пренесе и на гледачот, веројатно и него ќе го интересира - зошто и како? Едно од гледањата, што го „прочитала“ една жена која работи за Колумбија Пикчрс е ова: „Таа сцена каде што постои временски парадокс, каде што не се затвора кругот, каде што тој искочува од колосек, таа сцена е единствената сцена која ја гледаме сега, а тоа е сцената во која Ен во Лондонската фотоагенција ги гледа фотографиите со мртвата Замира и тажниот Кирил, што временски не би можело да се случи. Тоа е единствената сцена која ја гледаме сега, во моментот, а сето друго е флеш-бек.“ Ова за мене беше одлично „читање“, зашто и јас самиот не сум помислил на тоа, па си го запамтив еве вака за да можам да го дадам како едно дополнително гледање. Знаеш што, нема правилен или неправилен начин да се гледа ПРЕД ДОЖДОТ и мислам дека тоа важи за секое уметничко дело. На луѓето или им се допаѓа или не им се допаѓа, ако не им се допаѓа не постои начин ти да им го објасниш и да ги убедиш да им се допадне. А ако им се допаѓа, секое нивно „читање“ е релевантно. Мислам, како кога ти со некој ќе дискутираш за некоја слика, на пример, на Џексон Полок или на Ротко. Тоа е таа слика, во неа има две коцки и тоа е тоа, или два квадрата, или три бои. Не е важно за што е, важно е дали е добра или не е добра. Мислам, ова се три дела на филмот, секој филм всушност е составен од три

дела, од три чина, само што тоа овде јас го соопштувам, така што си играме очигледно со структурата, правиме едно структуралистичко дело кое е едната страна на спектарот, на екстремот, а другиот екстрем е што правиме едно доста сентиментално, романтично, емотивно, како сакаш наречи го, дело. А едното без другото би било кич, но кога ги имаме заедно јас мислам дека имаме релјефност и тридимензионалност.

Б.К.: *Да се вратиме и на уште една клучна спрега во филмската идеја, а тоа е спрегата меѓу Балканот и она што се случува таму во поцивилизираната Европа, изразено конкретно преку секвенцата на масакрот во Лондонскиот ресторан?*

М.М.: Па ти не можеш да се изолираш, не можеш само да ги гледаш војните на каналот CNN, па тогаш кога не ти се гледа ќе го смениш каналот, ќе преминеш на MTV. Не! Затоа што тоа ќе те снајде, знаеш. Има момент кога нема да можеш да го смениш каналот, кога далечинскиот управувач ќе се „заглави“ на CNN и кога по извесно време овие затепаните ќе скокнат од телевизорот и ќе ти „влезат“ во дневната соба. А тоа е затоа што, мислам, како во секоја морализаторска или морална или античка драма или трагедија, ние сите си ги плаќаме своите гревови. А во филмот ПРЕД ДОЖДОТ, Ен и тој некој Запад го плаќаат гревот на неучеството, го плаќаат гревот на complicity, затоа што тие се соучесници,

со самото свое неактивно учество тие стануваат соработници во еден колеж кој се случува преку река.

Б.К.: *За насловите на секоја од трите стории постои иницијален шлагворд. Така во првата стариот отец му вели на младиот Кирил дека и тој би се зарекол на вечен молк, но дека тогаш не би можел да ја опише езерската убавина...*

М.М.: Стариот отец вели: „Оваа божја убавина бара зборови“ и потоа го гледаме телопот: ЗБОРОВИ, што излезе некако случајно.

Б.К.: *Стариот отец Марко, како искусен поп-мудрец, уште во воведната секвенца ќе изрече една мисла што е клучна за целиот филм (и подоцна ќе ја видиме испишана како графит на еден лондонски сид): „Времето не запира, а и кругот не мора секогаш да е тркалезен“.*

М.М.: Еве вака, сега за првпат ми доаѓа како идеја, што не беше намерно, ама може интересно да се користи како читање, бидејќи сме ние повеќе орална култура, кај нас тоа се кажува, а Англичаните се веројатно малку повеќе пишана култура одошто орална, па кај нив тоа постои напишано макар и на сид како графит.

Б.К.: *Толку е уверливо напишан на циглестиот сид што изгледаше како автентичен.*

М.М.: Не, ние тоа го напишавме само за филмот. Па и тоа е всушност пак едно играње со медиумот.

Б.К.: *Поврзување на времето и просторот во спомнатата спрега меѓу европскиот Запад и европскиот Балкан.*

М.М.: Па да, TIME NEVER DIES, времето никогаш не умира, е еден стих од плочата „The mad hatter“ на Чик Кориа, што го употребив како едно благоиронично спомнување во овој контекст.

Б.К.: *Јас спомнувам синкопи, ти еве сега го спомнуваш Чик Кориа, мислам дека тоа оди во прилог на чувството дека целата структура и твојата режисерска постапка е своевидно визуелно-драмско цезирање.*

М.М.: Да, а може да се каже и како еден вез.

Б.К.: *Кога велам цезирање, мислам тука баш на испревртеноста на сториите: трета, прва, втора, дека кругот не е секогаш правилен...*

М.М.: Филмот има многу рефлексии, има многу огледала, има многу триаголници, има многу контрасти, сето тоа е дел од тоа синкопирање на филмот кој е една прилично комплексна „играчка“. Синкопирање кое се создава во пишувањето и во монтажата најмногу, иако тоа постои и во другите фази. Тоа постои и во донесувањето одлуки за време на снимањето, донесувањето одлуки во текот на кадрирањето на стори-бордот, одлуки во изборот на луѓето со кои ќе работиш. Меѓутоа, најсочна е синкопата кога се создава материјалот на обична харти-

ја и кога си сам и кога можеш да се „отепаш“ од играње без кој било да ти каже што и како треба да влезе во филмот и колку тоа ќе чини. И, кога по вторпат го пишуваш филмот, а тоа е во монтажата, затоа што ти си имал еден филм како сценарио, а сега имаш снимено друг филм и тоа никогаш не е истиот филм, некогаш е подобар, некогаш е полош, некогаш може да биде многу близок до сценариото како што тоа е случај кај Хичкок, меѓутоа тоа никогаш не е истиот филм. Прво и прво затоа што сега има слики, дотогаш тоа биле само напишани зборови и сликите биле во твојата глава. Мислам дека е многу важно во тој момент човек да биде свесен и подготвен, да биде свесен за таа ситуација и подготвен да работи со неа да се „носи“ со неа, ситуација на добивање нов филм. Во идеални услови режисерот ќе создаде подобар нов филм отколку што го имал на хартија, ние во случајот бевме многу верни на сценариото, меѓутоа пак создававме едно ново парче откако започнавме да го монтираме.

Б.К.: *Ги спомнував синкопите - една од покарактеристичните е онаа со претчувствувањето на смртта на саканиот Александар од страна на Ен која се појавува онака нестварно во пејзажот во текот на погребот. Додека камерата се движи во швенк од лево кон десно, во кадарот влегува едно куче, а Ен стои облечена во црн фустан со црни очила, извикувајќи: „Oh, my god!“ Потоа следува кадарот*

на туширање кој временски и просторно е условен, без разлика дали е таа тука или во Лондон.

М.М.: Па тоа е и таа метафизика, затоа што ако не си играме метафизички со филмот, тогаш ние веројатно само снимаме за да можеме да ја платиме киријата, знаеш, само за да извадиме пари за плата. Филмот е страшно, страшно благодарен за играње со перцепцијата на време и на простор, со самата своја природа. Прво, затоа што ние како гледачи страшно многу му веруваме на филмот, ние повеќе му веруваме на филмот отколку на сликата, на сликарското платно или на книгата или на драмата. Веројатно затоа што она што го гледаме на екранот навистина се случило, дури и ако не е документарец - тоа се случило, некој го одиграл. Значи, во некој наш продолжен мозок ни се чини дека тоа навистина се случило, така што ние ја суспендираме вербата на првиот чекор и веруваме во она што се случува. Е сега, кога еднаш нему веќе му веруваме, бидејќи тој е и временска уметност, ќе нè носи низ времето. А му веруваме и на праволиниско ниво, затоа што нашето време ние го третираме праволиниски. Оправдано или неоправдано ние мислиме дека тоа си тече праволиниски. И ако филмот еднаш ја придобил твојата доверба, почнува да си игра со тоа, и ако тоа го прави во добар дух, добронамерно, сакајќи тебе да те приклучи во играта, тогаш тоа станува една заедничка позитивна иг-

ра. Пак да се вратам на почетокот, мислам дека филмот е одличен за играње со перцепцијата токму поради овие моменти, што Дали и Буњел одлично го виделе на времето во филмот „Андалузискиот пес“, мислам тоа беше видено и пред тоа, ама во тој филм е едноставно сублимирано и, сè уште, е модерно.

Б.К.: *Да се вратиме на ликот на Александар, тој современ Одисеј, кој се самообвинува дека се определил на една од страните, со самото тоа што фотографирал наранчано убиство.*

М.М.: Мислам дека заземањето на страна не е дали си ти за Црвените или за Сините, туку дали си ти за тепачката во која тие учествуваат или си против неа. Затоа што кога тие веќе еднаш учествуваат во тепачка, најчесто, не секогаш, ама најчесто, и Црвените и Сините се на истата страна, со самото тоа што се за некој колективен егоизам и за насилство, па така тие заедно ја прават војната, многу едноставно, нели? Докторот Сашо вели, меѓу другото, дека војната е вирус кој како проклетство се шири на Балканот. Мене од друга страна многу интересни ми беа и мотивациите на Александар. Најголем дел од нив се во задршка, најголем дел од нив се неискажани, ненапишани, постојат во главата на актерот и постојат во мојата глава. Со Раде Шербеџија многу разговаравме за тоа, исто така и со Мони Дамевски многу разговаравме за време на кастингот. Меѓутоа,

сакав тие некако скудно да постојат во воздухот, знаеш, да не бидат кажани како во сапунска серија, кога сè што треба ќе кажеш во дијалог за случајно да не го пропуштат гледачите. И еден од тие моменти на морална дилема, кој страшно ме интересира, е моментот кога еден фоторепортер, кој цел живот живее како паразит, кој цел живот црпи адреналин на туѓата несреќа - ќе се најде во следниов момент: некој некогаш треба да убие, дали е тоа на 20 сантиметри или на 20 метри, има некое пукање, ако е тој добар репортер тој се нашол таму каде што се случува ова. И тој, кога ќе го види ова има избор, може да направи една од следниве 2 работи: или да го слика тоа што се случува или да каже: „Стој, чекај!“ - Овој што ќе пука може да се сврти, да го погледне и да му свика: „Бегај бе мочко!“ - и пак да пукне. Меѓутоа, со тоа што репортерот го запрел за 3 или за 5 секунди, за толку тој му „купил“ живот на тој што ќе биде убиен. Е сега, ние имаме луѓе кои се наоѓаат во таква ситуација меѓутоа не го прават тоа. Тој нема на другиот човек да му „купи“ 3 секунди живот, а во замена за тоа тој ќе добие добра фотографија или се надева дека ќе добие добра фотографија. Кој е тој човек, каква е таа мотивација, која е таа сила која го тера да го направи тоа? - тоа ми беше страшно интересно и тоа е една од скриените теми на филмот ПРЕД ДОЖДОТ. Како тоа функционира кај еден Александар? - Мислам, тој

сигурно си има некое оправдување. Бев на една француска телевизиска емисија кон крајот на ноември кога филмот имаше премиера во Париз и тука беа некои луѓе кои биле во Босна, кои биле фоторепортери, луѓе кои му се многу слични на Александар. Тука имаше и некоја позната француска репортерка, баш онака шминкерка, која зборуваше за тоа како ѝ се крева адреналинот, како луѓето се менуваат кога ќе појдат од Париз, па ги забораваат своите проблеми, тие одат на воените боишта за да ги забораваат проблемите со љубовникот или со љубовницата, знаеш. И водителката ја праша оваа, шминкеркава: „Дали вие ја сакате војната? И уште интересен е и тој момент - на луѓе кои постигнале сè во животот благодарение на нечија туѓа трагедија, нечија туѓа несреќа и успеваат да се скријат зад камерата, зад фотоапаратот и да кажат: „Добро овој сега ќе загина, ама затоа јас со мојата фотографија ќе го покренам светското мнение, па ќе спасам 10 000 луѓе догодина“. Како да не!

Б.К.: Во филмот ПРЕД ДОЖДОТ жртви на локалниот, балканскиот примитивизам кој раѓа зло, еманирајќи од природата и свеста на луѓето, се и тандемот: Ромео и Јулија - алиас: Кирил и Замира чија неостварена љубов е сурово прекината, а тие како млади се можеби најголемиот надежен залог за иднината.

М.М.: Да, само што јас балканизација како збор би го упо-

требил на оној начин како што тој збор се користи во англискиот речник, каде што тој не се однесува на географската површина, на географскиот поим, туку се толкува како менталитет, на пример: балканизација на Северна Ирска, балканизација на Азербџан.

Б.К.: Од друга страна, тука е и лудилото на екс-југо емигрантот кој во лондонскиот ресторан едноставно провоцира тепачка со невиден масакар, и притоа имитира самоубиство со ставање на прстите како револвер на својата слепоочница.

М.М.: Да, тоа е и еден од цитатите што ги има во филмот. Ова е цитат на ТАКСИСТ на Скорсезе со Роберт Де Ниро како Тревис, кој по масакрот си го става показалецот до слепоочницата како да се самоубива. Имам еден куп такви мали цитатчиња во ПРЕД ДОЖДОТ.

Б.К.: Кога сме кај нив, првиот, препознатливиот е оној со играта на децата кои во запалениот круг горат ничкум превртена желка, што е директен цитат од прологот на филмот ДИВАТА ОРДА на Сем Пекимп во кој децата си играа со спалување на шкорпии. Тука се уште и цитатите од Фордовите ТРАГАЧИ или од БУЧ КЕСИДИ на Рој Хил, кога Александар го вози велосипедот пред старата селска кука, свирејќи си ја мелодијата од тој филм. Од друга страна би ја спомнал и симболиката со призвук на условна југо-носталгија кога Алек-

сандар во фиоката на својата кука ќе најде стара „Нова Македонија“ со фотографија на Тито, запалува цигара Дрина, додека од транзисторот оди стариот шлагер „Сонувам“ на сараевски „Индекси“.

М.М.: Па знаеш како, тоа се повеќе симболики за нас тука, за нас кои сме растеле низ тој период или кои сме помлади, ама сме слушале за тој период. Меѓутоа, доколку тие моменти, тие сцени функционираат само за нас затоа што веќе сме ги виделе, па ги препознаваме, тогаш ќе значи дека таа сцена не успеала. Ако таа сцена функционира и за луѓе кои немаат поим што е „Нова Македонија“ и не можат ни да ги прочитаат зборовите, меѓутоа тоа на начинот на кој е формално направено, значи со формата, со играта, со монтажата, со светлото, со видот на музиката што го имаме во таа сцена, ако ние успееме да ја доловиме таа атмосфера на некој јад, на некоја носталгија и на некои проблеми или дилема - кај луѓето кои не го знаат тоа, кај еден Швџанец, кај еден Италијанец или Порториканец, тогаш тоа функционира. Знаеш, мислам, филмот, секој филм кој било филм мора, затоа што е филм, за разлика од, да кажеме, едно сликарско платно или парче музика - тој мора да функционира на едно најбазично кинониво, тој мора, како приказна и како емоција, како ликови, да те врзе и да те впира во себе и тоа мора да функционира за кој било гледач во кое и да е кино. Тој обичен гледач еднос-

тавно купува билет, влегува во киното, седнува, почнува филмот, интересен му е, плаче, се смее, излегува, мило му е што го гледал и ќе го запамети. Значи, не само празноглава разонода каква што е 80% од продукцијата на Холивуд. Е сега, еднаш кога ќе функционира тоа ниво, еднаш кога ќе биде раскажана приказната или кога јас ќе бидам вовлечен во филмот како гледач, второ, трето и четврто ниво на препознавање на моменти, на омажи, на стилски фигури, на пораки, на прераскажувања - сето тоа е добредојдено, ама прво ниво мора да функционира. Со други зборови, ако направам здодевен филм никаква велеумност не може тоа да го оправда.

Б.К.: Меѓу многуте слоеви на филмот *ПРЕД ДОЖДОТ* е и присуството на потсвеста. Пример - во еден миг лудиот Трајче на нокната стража во манастирот кога треба да се „улови“ Замира, онака заспан ќе изговори: „Пукај бе братучед“, што е меморирање од стварноста на зборовите што ќе ги изговори смртно погодениот Александар. Тоа се елементите кои филигрански го збогатуваат твојот филм. Очигледно дека такви ти биле и намерите?

М.М.: Па не само мои туку и на многу други луѓе кои влегоа во правењето на *ПРЕД ДОЖДОТ* - некако ги понесе приказната и сите имаа што да додадат во филмот. Од моја страна јас сакав само да прераскажам некои многу едноставни, базични чувства

без кога било да ги вербализирам, ниту за време на правењето на филмот, ниту сега. Мене не ми е важно како ќе го опишеш ова чувство, знаеш, важно ми е како ќе го презентираш, како ќе го видам како готово дело, како филм. А самата механика на правењето на филмот бараше многу домашна работа, многу подготовки и страшно многу тврдоглавост.

Б.К.: Не е случајно речено, зад тоа стои една голема вистина, дека снимателот, директорот на фотографија е десната рака, едното од двете очи на режисерот. На почетокот соработуваше, снимаше со Дариус Конци, а потоа во поголемиот дел снимател на *ПРЕД ДОЖДОТ* беше Мануел Теран кој практично визуелно го оформи целиот филм.

М.М.: Па знаеш како, јас по сè изгледа го извадив револверот во левата рака, па потоа морав да го префрлам во десната.

Б.К.: Револверашки...? Како тие обајцата не можеа да ѝ одолеат на онаа митска убавина на пејзажите на Македонија, па да ги сликаат така како што ги сликаа? На пример, првата средба на Александар со „заспаното“ село во зорите како заспана убавица, или првата средба на Александар со родната трошна кука чија фасада е блесната од сонцето додека над неа се надвиснале темни облаци како закана, сето тоа како контрапунктност, правење една визуелна драма-

тургија од страна на снимателите која мора да била под твоја контрола и наведување, како твое барање за одразување на таа драмско-визуелна контрапунктност, каде што природната убавина се меша со животното зло? *Драмата - пред дождот и картарзата - по дождот.*

М.М.: Тоа произлегуваше од тоа што целиот филм е за исчекување нели? А без контрасти, драмско-визуелни нема филм. Сè беше диктирано од материјата, од сценариото, приказната, базичното чувство во идејата го бараа тоа. Така што тука не беше прашање за тоа дали мене ми се допаѓа „заспаното село“ в зори, туку тоа е потребно во таа сцена. Не е прашање дали мене ми се допаѓа песната „Јовано, Јованке“, работата е дека таа е потребна во конкретната сцена, знаеш. И овој филм изгледа така - тука има некоја идилична, претерано идилична слика за земјата од која се овие ликови, затоа што ние ја гледаме таа земја низ нивните очи. Кирил мисли дека живее во бајка, дека е едно со Господа, сè му е прекрасно, свездено небо, големи месечини, паѓаат ѕвезди, тој ги гледа само убавите икони. Потоа, кога ќе започне да се прави белја, тој ги гледа само грдите икони, ги гледа само коленјата, го гледа само Лазар кој станува од мртвите, ги гледа вадењата на очи. Слично се случува и со Александар, додека тој доаѓа дома тој ги гледа само убавите работи, потоа започнува да ги гледа и погрдите работи.

Ен која е постојано во една депресија ја гледа само грдата страна на Лондон, така што тоа е во функција на она што „сакал да каже писателот“. Некоја друга приказна за Македонија можеби дури и работена од мене, значи од истиот режисер, би ја видела истата таа земја многу погрда, многу посива, многу помрачна, многу подепресивна, многу поурбана. Ова е одраз на таа одредена идеја, видена од моја страна и од страна на снимателите, меѓутоа сите ние работиме за идејата.

Б.К.: Факт е дека во „Пред дождот“ постои еден огромен кастинг, составен од искусни странски артисти и што е уште покарактеристично од огромен број македонски артисти кои остваруваат галери-

ја впечатливи ликови кои го надраснуваат статусот на епизоди, туку зрачат со свој удел во богатиот драмски мозаик.

М.М.: Па овој дел од работата во филмот - кастингот, значи работењето со глумците, ми е веројатно дел од филмот на кој сум најмногу горд. Затоа што мислам дека успеавме и од најмалата улога да направиме живи луѓе, живи ликови и ја имавме таа среќа да работиме со извонредни артисти. Кај нас има прекрасни актери, само е прашање на тоа тие да бидат добро водени и добро мотивирани, да имаат добри зборови да кажат. Јас сум страшно среќен од тоа каква работа тие завршија, а и реакциите кај критиката и кај публиката се одлични. Особено

во странство. Мони Дамевски заврши огромна работа со тоа што тој ги покри горе-долу сите професионални артисти во Македонија, го разгласи сценариото на парчиња, на луѓе, на ликови кои се во функција на приказната, која пак е во функција на чувството и на идејата, а потоа се обиде да аплицира различни актери за секоја улога и да види кој е најблизок до неа. Има луѓе кои се прекрасни актери меѓутоа тие не се врзуваа за одреден лик што ни требаше, така што тие не ја добија, не ја правеа таа улога. Со овие со кои работевме потоа многу пробавме, дури и за најмалите улоги кои немаат никаков дијалог. И тоа работевме со муабет, со размислување. Што би направил овој човек?



Битола '94 - Прес конференција за „Пред дождот“

Кој е тој? Дали нему најсреќен момент во животот му бил кога бил во војска? Дали тој сè уште спие со жена му? Дали спие со жена му, ама има и швалерка? Знаеш, разглаголувавме многу работи на кои не се гледаат во филмот, меѓутоа кои ни беа полезни како на актерите така и мене, на кои потоа им наоѓавме одблесоци, на пример, во сликата. Различни ликови си имаат и различни тонски лајтмотиви, си имаат различни бои, си имаат различен начин на сликање, некој има повеќе сенка, некој помалку. На пример, четирите главни лика имаат свои тонски лајтмотив: Кирил има гулаби и крилја од гулаби, ние никогаш не гледаме гулаби, меѓутоа тој е таков како лик, како човек, плус има оправдување затоа што живее во мансарда, а тие гулаби ги слушаме кога тој се јавува кај Ен во Лондон (таму кај неа нема сигурно гулаби меѓутоа ги слушаме). Нив како гледач јас нема никогаш да ги забележам затоа што не ги гледам; сè додека нема да го видам, најчесто тој тон нема да го регистрирам, ќе го регистрирам и ќе потрае можеби 2-3 секунди и ќе го заборавам.

Б.К.: *Кирил на почетокот е загледан и во небото на кое ги гледа трагите од млазниот патнички авион.*

М.М.: Да, и тоа е сугестија дека тој би сакал да полета, да отпатува некаде. Од друга страна, лајтмотивот на Замира е мачка, затоа што таа е како животинка, срна, како верверичка, преплашена ка-

ко мачка, како што обично велиме, и најчесто ја слушаме таа мачка кога ја гледаме Замира. Натаму, лајтмотивот на Ен ѝ се децата, бебињата, затоа што открива дека е трудна, затоа што тоа ѝ е на ум, таа постојано гледа некои измасакирани деца во некоја туѓа војна.

Б.К.: *А во Лондон, додека шета низ улицата со мајка ѝ се загледува и во група деца од некој црковен хор како идилична слика.*

М.М.: Да, која пак од своја страна е контрапункт на хорот во Македонија, таму имаме деца голобради облечени во црвено и бело, а кај нас пак имаме монаси со бради облечени во црно, кој е помаж, а кој е шкопен? И конечно, тонскиот лајтмотив на Александар е слон, затоа што тој е елџантен колку што слон може да биде елџантен, некој кој ти е во суштина мил, но кој одумира, кој го нема, кој си оди дома за да умре и го слушаме слонот неколку пати многу јасно, многу бистро. Сето тоа е измиксирано со други шумови, со музика, со дијалог, бидејќи ние во филмот имаме 24 ленти тон, а тоа е само дел од таа филигранска работа која се обидовме да ја изведеме во ПРЕД ДОЖДОТ и ми се чини дека донекаде функционира.

Б.К.: *Во огромниот кастинг како типичен урнек за актерска разновидност со која си работел е триото составено од: дебитантката Лабина Митевска како Замира, еден искусен актерски волк каков што е Раде Шербеџија во*

централниот лик на Александар и Англичанката Кетрин Кертлиц како Ен која е од новата британска гарнитура, особено по нејзината забележителна улога во филмот „Соголени“ на Мајк Ли.

М.М.: Да, на Кетрин вистинската предисторија, вистинската заднина ѝ е на сцена со многу шекспировски улоги и со некои современи претстави и таа токму од „Соголени“ наваму станува ѕвезда. Тука уште би го спомнал и Грегоар Колин кој го играше Кирил и кој не се појави ниту на една од премиерите во светот затоа што снима и ја има таа среќа да може да снима, а не да се појавува на премиери - јас многу му завидувам за тоа! Тој имаше веројатно најтешка улога од сите спомнати, затоа што тој, сè до некаде пред крајот на неговата улога во филмот, нема ниту една реплика и на крајот има некои 4 реплики.

Б.К.: *„Сполај ти оче“.*

М.М.: Да, „Сполај ти оче, проштевај, ќе одиме кај брат ми во Скопје“. Тешка му беше улогата затоа што сето тоа мораше да му се види на лицето, без помош од дијалог и тој извонредно добро тоа го изведе. Тој е многу млад, има само 18 години, а наскоро треба да го игра и Хамлет на сцена во Париз. Тој исто така работел и како пантомимичар, така што му е многу лесно да работи со своето тело, да биде физички актер.

Б.К.: *Конечно, за да заокружи доаѓаме и до музиката.*

М.М.: Да, кругот не е тркалезен.

Б.К.: *Она што го направија момчињата од групата АНАСТАЗИЈА е навистина извонредна креација, една оригинална музика базирана на многу македонски изворни мотиви и тоа е она што одекна баш кај странските гледачи кои преку твојот филм се запознаваат со еден голем и за нив сè уште неоткриен музички врток. Едноставно, музиката на АНАСТАЗИЈА, е во функција на драмското бранување на филмот, што и било твоето стартно определување и инсистирање, нели?*

М.М.: Па знаеш како, ние поминавме низ долг процес на барање на тоа кој ќе ја прави музиката. Тука паѓаа еден куп разни имиња, од Најмен кој ја работеше музиката за ПИЈАНО и за сите филмови на Гриневеј, преку луѓе кои работеа на БЕТИ БЛУ, па Бреговиќ, Збигњев Прејзнер кој е за мене веројатно најдобар филмски композитор што сум го чул. Тој ја работеше музиката за ДВОЈНИОТ ЖИВОТ НА ВЕРОНИКА, на ДЕКАЛОГОТ и на трилогијата: ЦРВЕНО, БЕЛО, СИНО на Кишловски како и за филмови на Агњешка Холанд. На крајот се решив за АНАСТАЗИЈА затоа што она што тие го прават беше најблиско до она што филмот ПРЕД ДОЖДОТ го бараше. Јас барав во сценографијата и во музиката да имаме два пола: едниот е пагански, тоа е очигледно во музиката, а во сценографијата тоа го искажувавме со прачки, со кал, со многу органски моменти, а другиот

пол, како контраст на овој паганскиот беше еден византиски, еден рафиниран, еден ромејски, ако сакаш, како што би рекол Коце Балабанов, кој е многу порафиниран и по прашање на боја и по прашање на звук и по прашање на пристап, и на гласови, на начин на пеење, воопшто на пристап кон светот, ако баш сакаш. А тие, и едното и другото, се содржани во Македонија, видена како едно митско подрачје кое се обработува во еден филм. Значи, тоа не е документарец, меѓутоа тоа е едно лично гледање, значи тоа е еден личен документарец за тоа каква може да биде таа Македонија, како основа за прикажување во едно уметничко дело, еден уметнички филм. АНАСТАЗИЈА ги содржи овие два контраста во нивната музика и тоа го прави на еден страшно моќен, многу емотивен и многу успешно изведен начин. А тоа, тие донекаде го имаа во својата музика претходно, пред филмот и во филмот јас мислам тие уште повеќе го рафинираа и го направија посилено, во исто време. Така што, тоа беа тие причини зошто се решив за АНАСТАЗИЈА. Само да ти го додадам и третиот дел од триаголникот, ако го имаме паганското и византиското, тогаш третиот дел е она урбаното што се случува во Лондон и малку во Скопје, во она кратко парче кога го гледаме Скопје, каде што гледаме многу стакло, многу рефлекси и многу сино, многу студени бои, многу сиво и црно или многу млечно бело кое пак од своја страна е кон-

траст на другите два слоја, така што се прави еден визуелен и еден тонски триаголник.

Б.К.: *Сега ме интересира едно друго прашање. Дали имаш сознание како го примија филмот гледачите во Македонија?*

М.М.: Па знаеш, јас не бев често во Скопје додека се прикажуваше филмот, затоа што морав да патувам низ светот на разни фестивали, така што она кусо време што го поминав во Скопје откако започна да се прикажува филмот, се обидував да добијам што повеќе реакции од луѓето. Одев скоро секоја вечер во кино за да почувствувам како реагира публиката, да видам колку е полна салата, зборував со луѓето. Меѓутоа, најчесто тоа беа луѓе кои ми приоѓаа и според самата логика на гестот, ако се тоа луѓе кои ми приоѓаат, тогаш се подразбира дека тие најчесто ми приоѓале затоа што им се допаднал филмот и затоа што имаат убави работи да кажат. Така што она што го имам чуено е многу позитивно, (знаеш, умре Циганката која ме фалеше). Меѓутоа има некое емотивно врзување за она што луѓето го гледаат на екранот, луѓе, кои ќе кажат, како, на пример, една слушателка во една радиоемисија која ми рече: „Го гледав филмот, а потоа душата ме болеше“. И тоа е доволно оправдување за тие години на мака во создавањето на ПРЕД ДОЖДОТ; ако има еден човек кој така се врзал за него тогаш тоа е она што

ми треба! А ова со наградите - сè е тоа многу згодно за кариера, но не е тоа она суштинското зошто се прави филм или зошто се прави едно дело. Филмот се прави за гледачите. Секаде во светот, па и кај нас во Македонија различни луѓе, различно гледање на филмот, што, во крајна инстанца, ако тоа ти беше во поттекст на прашањето, не зависеше од националната припадност. Знам и тоа дека бев честен пијачка и од Македонци и од Албанци поради филмот.

Б.К.: Веројатно и поради тоа што твојот авторски и човечки пристап во расветлување на балканскиот синдром е многу чесен и добронамерен, да не речам универзален, зашто твојот филм е, пред сè, филм за доброто и злото кои ги инкарнираат добрите и злите луѓе.

М.М.: Така е, има добри и лоши луѓе и во едната и во другата група и во секоја група, знаеш. Прашање е кој преовладува, како што веќе говоревме, бидејќи во суштина мене ме интересира индивидуата, не ме интересира нацијата. Ме интересира што има овој човек како единка да каже, а што има оној човек како негативец-единка да каже, затоа што и тој е исто толку валиден како личност во раскажувањето на главната идеја, (на „пораката што имаме да ја пратиме по телеграма“). Не знам која е пораката на филмот, да ја знаев која е - ќе ја срочев во неколку реченици, а немаше да се мачам да правам цел филм. Меѓутоа емотивноста на ре-

акциите кај публиката и овде кај нас и надвор е многу слична. И тоа е она што најмногу ме изненади кога започнав да шетам по фестивалите и фала му на Бога - тоа ми беше едно големо задоволство.

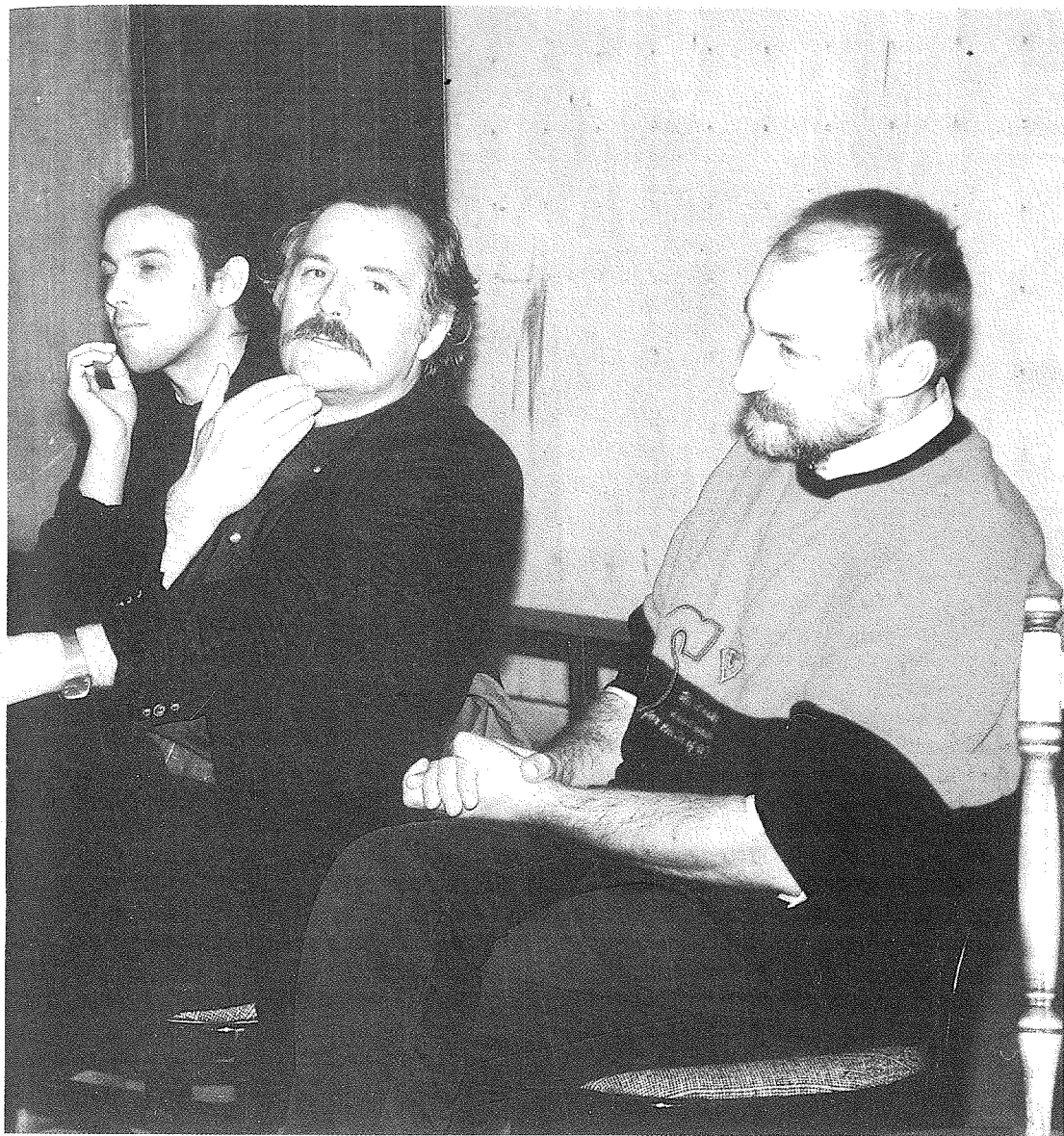
Б.К.: *А беше и останува огромното задоволство што ти на македонската култура и на македонската кинематографија ѝ подари едно големо дело. ПРЕД ДОЖДОТ е во врвот на македонската кинематографија, иако таа не ти овозможи природно и логично да се развиваш во нејзините редови. Ти и твојот филм воедно бевте и извонредни амбасадори на Македонија. Едноставно, ти се врати носен од својата филмска муза, со најблагородни мотиви и чувства, кога победува уметноста, се разбира.*

М.М.: Како во каубојските филмови. Сепак интересно беше тоа што прво „Бритиш Скрин“ го покрена филмот, па потоа се врза „Полиграм“, па на крајот влеговме ние во филмот. Ама ете, да кажеме, дека ние сме малку појужно, па пополека ни треба да се решиме за да станеме или за да „повлечеме“ револвер, така што може да се каже дека тоа е таа причина зошто пополека Македонија влезе во филмот. И ако навистина, ако е точно тоа дека филмов ја застапува оваа земја, дека ПРЕД ДОЖДОТ е амбасадор на оваа земја тоа е одлично. Мислам, тоа е една од најубавите работи што можат да се случат, затоа што на Македонија ѝ треба, нам ни треба едно такво застапување и

добро е кога имаме нешто конкретно да покажеме, нешто што сме направиле со десет прсти, дека размислуваме и еве го - тоа е тоа - па луѓе гледајте го и, ако ви се допаѓа одлично, ние комуницираме.

Б.К.: *По освојувањето на „Златниот лав“ во Венеција каде што, без претерување, беше медиумска личност, со досега над 400 дадени интервјуа и со уште толку текстови и критики од светскиот печат, сега, по сето тоа, со уште десетина нови освоени награди, со учество на многубројни други фестивали, по 3 месеци, какво е твоето искуство и кои чувства ги носиш во себе?*

М.М.: Па знаеш што? Досега немав воопшто време да заставам за една интроспекција од 10 секунди, баш онака да размислам што, всушност, се случува, луѓе? Се надевам дека ќе имам време за малку одмор и чисто онака човечки да видам што значи севе ова. Податоците ги имаш, мислам знаеш каде сè е продаден и прикажан филмот. Продаден е во некои 40-тина земји, на сите големи пазари, филмот се исплати со сите вложени средства и сега само печали, знаеш кои други награди се освоени. Сега филмот си живее еден свој живот независно од мене. Утре да ме удри камион филмот си стои и тоа е најважно. Како лично доживување сакам, што се вели, да излезам во аут-линија на десетина минути за баш да видам кое беше тоа лично доживување и што значи тоа.



Битола '94 - Прес конференција за „Пред дождот“

Лав, лав, е па добро, што е тоа? Мислам, многу е поважно што има десетици, стотици илјади публика во Италија и во Франција отколку какви награди освоил. Од друга страна, многу е згодно тоа што последен пат „Златен лав“ освоил еден дебитант

пред 25 години. Прагматично гледано, практично гледано, успехот е згодна работа поради сите тие други проекти што ми се нудат сега.

Б.К.: *Интересно е и тоа што некои скептици кои, имајќи ги предвид парите со кои*

учествуваше нашата земја во овој филм, го постават прашањето: -Колку ПРЕД ДОЖДОТ е македонски филм? Тргуваат од тоа кој ги дал парите, а не гледаат кој е авторот, од каде е тој и што е конечно софтверот во создавањето на филмот.

М.М.: Па зарем е тоа најважното? Мислам, колку е Гери-ка на Пикасо шпанска слика или е француска слика, колку се скулптурите на Хенри Мур англиски? Знаеш, можеме да седнеме, па прво да разговараме и да се договориме дали е важно која е националноста на филмот? Второ, ако решиме дека, ете, ни е важно да откриеме која е националноста на овој филм, да го погледаме во контекстот што значи тој. Мислам, тој зборува за човечки проблеми, дилеми, емоции, и тие како такви би требало да кореспондираат со гледачите каде било во светот. - Дали е македонски? Одговорот е: - Во ПРЕД ДОЖДОТ 70% се зборува на еден јазик кој ние го викаме македонски и кој се вика македонски, потоа најголем дел од актерите се Македонци, јас сум одовде што ќе рече писателот т.е. сценаристот и режисерот се одовде, музиката е одовде. На-таму, филмот е работен тука, тој зборува за тема која е релевантна за овие простори, која е релевантна за Македонија, која е, за среќа, релевантна и за други простори. Не знам, би требало да се договориме по кои критериуми ние решаваме дали е филмот македонски или не е македонски. По прашање на финансиите филмот е најмалку македонски, меѓутоа, за среќа, финансиите не се најважниот момент при решавањето и одредувањето на националноста на едно уметничко дело!

Б.К.: Конечно, во пресрет на Оскарот, ПРЕД ДОЖДОТ е македонски кандидат и како

таков прифатен од Американската филмска академија.

М.М.: Па, тоа е веројатно начинот на валоризирање на тоа од која земја доаѓа филмот, затоа што Американската филмска академија си има многу строги правила според кои тие решаваат кој филм од која земја е и која земја може да го кандидира како свој претставник. Тие го прифатија ПРЕД ДОЖДОТ како кандидат од Македонија, така што мислам дека тоа горедолу ги завршува муабетите и дилемите. Не е ни важно, од друга страна, дали тоа се гледа во контекстот на историјата на уметноста, дали овој филм има врска со претходните македонски филмови, може и тој критериум да се применува за да се види колку овој филм е македонски. Според мене, тоа е всушност поголема обврска за македонската кинематографија, едноставно, таа треба да ги надмине успехите на овој филм. И уште нешто сакам да кажам, интересно е тоа што ПРЕД ДОЖДОТ е најевтиниот македонски филм снимен во историјата на нашата кинематографија. Најевтин е по тоа колку чинеше во споредба со кој било друг филм досега снимен во Македонија и не знам дали е прв филм кој ќе ги врати вложените пари, но сигурно ќе врати најмногу и апсолутно гледано и релативно процентуално гледано, во однос на тоа колку Македонија вложила, затоа што Македонија, на вложени некои 6-7% од цената на вкупното чинење на филмот, има 10% од светската продажба

и комплетната продажба на Балканот. Не знам само чија е Грција, што значи цела бивша Југославија, Турција, Бугарија, Албанија, Романија. Мислам дека сето тоа, само од просторите на бивша Југославија, може да се вратат вложените пари, а можеби дури само и од Македонија.

Б.К.: *И на крајот - што понатаму?*

М.М.: Па знаеш што, ако постои добро сценарио јас утре би започнал да снимам. Засега немам мои сценарија, имам само едно кое можеби би се случувало во Македонија. Сево ова толку бргу се случи што немам „спакувани“ проекти - број еден, број два, три или проект број четири. Допрва ќе треба да работам на нив, имам ангажмани каде што потпишувам, нели, се договараме дека следниот филм ќе го работам за оваа кука, а тие потоа за онаа другата, па во меѓувреме ми праќаат сценарио од други куки. Кога би имал сценарио кое може да се работи во Македонија јас, како што реков, утре би започнал тука. Знаеш што, јас сум професионалец, ако има добар филм и ако има професионални услови, тоа ми е мене цел во животот, ќе седнам и утре ќе работам. А ако ги нема, тогаш ќе се обидам самиот да ги создадам, само нема да чекам да ми паднат од небо.

БЛАГОЈА КУНОВСКИ

УДК 791.43.091.4(100:45) (049.3)

Кинопис 12(7), с. 61-72, 1995

МЕЃУ КИНОСАЛИТЕ И ПЕСОЧНИТЕ ПЛАЖИ НА ЛИДО, ПЛАЈА КОНЧА И РИМИНИ

(1994 - Венеција, Сан Себастијан и Римини)

I - ВЕНЕЦИЈА, ЛИДО - 51 МОСТРА:

51-то издание на најстариот светски фестивал одржан на венецијанското Лидо, за македонската култура, поточно за македонската кинематографија, веќе е влезено на големата врата на историјата. Триумфалното освојување на „Златниот лав“ на филмот ПРЕД ДОЖДОТ најнапред му ја донесе најголемата лична човечка и авторска сатисфакција на неговиот комплетен творец Милчо Манчевски, кој, иако не баш најрегуларно и со некој посебен претходен благослов од страна на кројачите на македонската кинематографска политика, во нам добро познатите претходни етапи кога Милчо беше неправедно прескокнуван и опструиран, ни ја подари најголемата радост што сме ја имале кога и да е, со една голема и светски престижна награда на чија тежина допрва ќе се навикнуваме и полека, се надевам, ќе се отрезнуваме и ослободуваме од нашите локални комплекси и намкорлаци. Милчо Манчевски, едноставно, алтруистич-



ки, ослободен од потребата да расчистува стари сметки, пред сè, како космополитски интелектуалец, сосема свесен за своите корени, се врати во своето Скопје, во својата Македонија и го снимил својот, за ова време, посакуван филм, зашто тој добро знаел како млад умен човек и уметник дека таков свој филм можел најнапред да снимат на своја почва, на свое поднебје, меѓу своите луѓе, чиј ментален и животен пулс најдобро го чувствува како исконски дел од себе. Вистинскиот творец, синеаст, не можел без да го започне својот авторски поход во долгометражниот игран филм токму оттука, од Македонија. Свесен за сите ризици и искушенија, Сцили и Харибди, во прагматиката на реализацијата на проектот, тој сепак се издигнал до степенот авторски-креативно да „дише“ и создава, слушајќи ја својата филмска Муза. Сега, кога многу работи ни се искристализираа, сфаќаме дека во суштина беше макотрпен патот на Милчо до создавањето на ПРЕД ДОЖДОТ, со двете, би рекол, клучни личности во комплетниот лау-

реатски успех: Сајмон Пери од „Бритиш Скрин“ кој го откри талентот на Милчо Манчевски и кој цврсто и непоколебливо застапа зад неговиот проект од почетокот до крајот и Директорот на Венецијанскиот фестивал, некогаш прославениот режисер на „Битката за Алжир“ и „Кемада“ - Џило Понтекорво, кој не погрешливо и решително го избра филмот на Милчо меѓу 20-те привилегирани филмови за конкуренцијата на 51-та МОСТРА. Во врска со овие две личности се поставува секогаш подразбирливото и логично прашање: што ако Сајмон Пери „не трзнеше“ на синаписот на Милчо, по што филмот ПРЕД ДОЖДОТ фактички и не би постоел и што ако Понтекорво едноставно одмавнеше со рака, ноншалантно, сметајќи дека не ќе загуби во силината на фестивалската конкуренција ако баш го елиминира филмот на таму некојси анонимен дебитант од една мала новосоздадена држава со уште помала кинематографија? Затоа, покрај иницијалната, темелна улога на Сајмон Пери кој го овозможи појавувањето на светлината на денот на филмот ПРЕД ДОЖДОТ, со слична тежина е и онаа на Понтекорво кој го покани филмот на Милчо за венецијанската конкуренција, па така тие обадцата се, во епилогот на нештата, исполнети со една дополнителна сатисфакција, Пери поради создавањето на филмот, Понтекорво поканувајќи го, го овозможи неговото овенчување со светска слава, со една од најголемите меѓународни филмски награди „Златниот лав“, што е воедно и најголема награда што еден наш уметник им ја подарил, колку на македонската кинематографија толку и на македонската култура, воопшто, што автоматски Милчо Манчевски го прави најуспешниот филмски автор во Македонија на сите времиња, а неговото, сега веќе со полно право - антологиско, филмско дело ќе зрачи високо на врвот. Во овој фестивалски осврт за Венецијанската Мостра, само толку, општо, за филмот ПРЕД ДОЖДОТ, зашто за самиот него ќе пишувам посебно.

Конкуренцијата на 51-от филмски фестивал во Венеција ја сочинуваа 18 филмови, а фактот дека за 9-членото жири на чело со Дејвид Линч дури 12 филмови влегоа во завршниот круг за доделување на сите награди, вклучувајќи го, се разбира и „Злат-

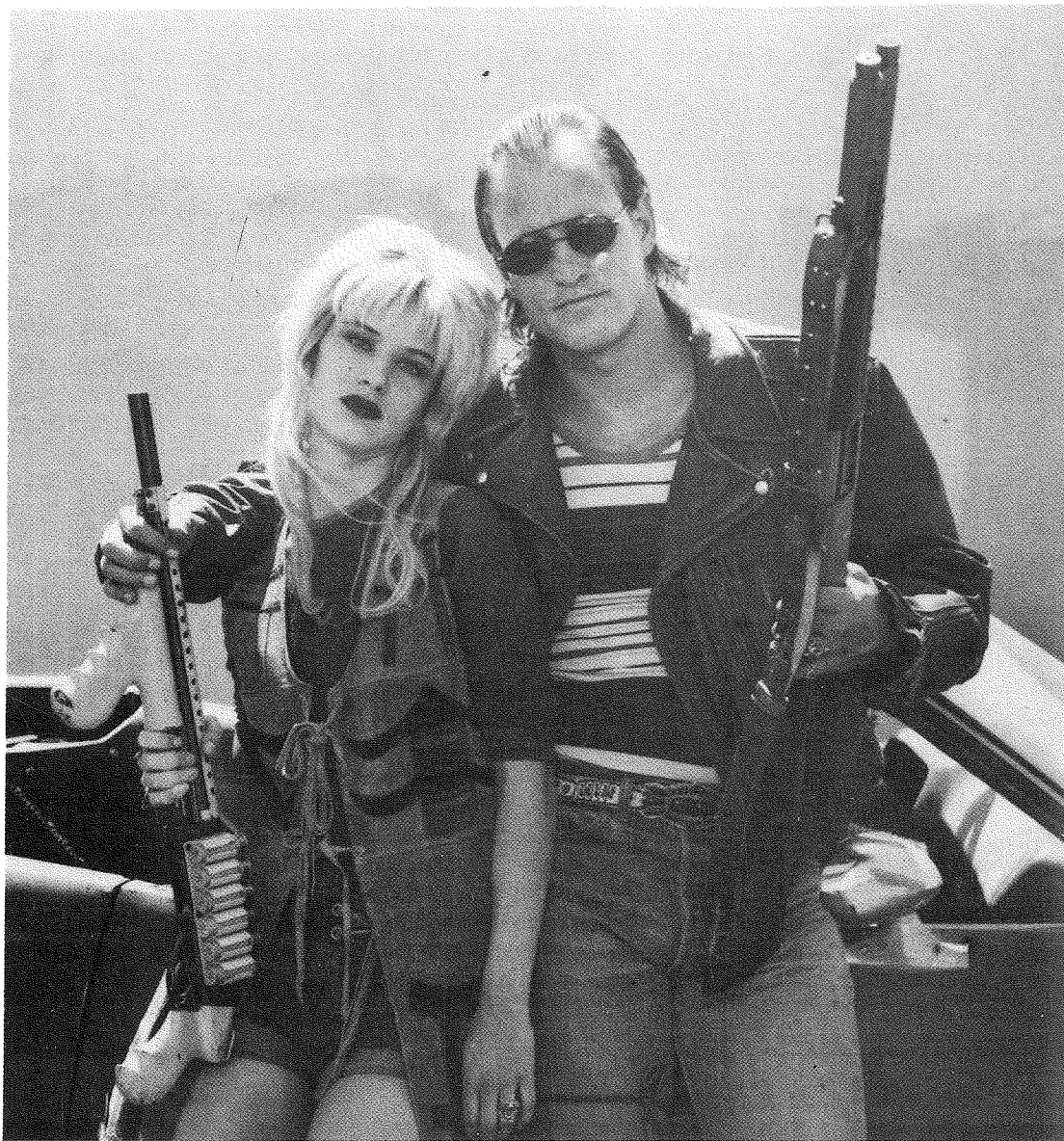
ниот лав“ како Гран-при на фестивалот, говори дека успехот на филмот ПРЕД ДОЖДОТ е одразен и во таквата изедначена силна конкуренција, значи требаше да се биде нависти-на најдобар меѓу најдобрите, чиј процент, според видливо нехармоничното жири, беше 2/3 од вкупните избрани филмови. Друга карактеристика на венецијанската конкуренција беше доминантниот број филмови на современа тема, дури 16 беа инспирирани од сегашноста во различните поднебја, а само 2 филма се занимаваа со минатото. Оттаму, во концепцискиот став на главниот селектор Понтекорво, преовладуваше и димензијата на актуелни, условно, проблемски филмови. Покрај Милчо Манчевски кој ја имаше најделикатната задача да биде инспириран од една тековна проблематика подигната до степен на синдром, и за која обично се вели дека треба да мине време за материјата филмски да созрее, искусниот италијански режисер, би можело да се каже и едно од водечките авторски имиња од средната генерација - Џани Амелио беше најблизок до инспиративните позиции на Милчо Манчевски. И тој на свој начин не можел да им одолее на современите Балкански животни предизвици, па во својот филм АМЕРИКА (LAMERIKA) преминува на другата страна на Јадранот, во Албанија, каде што двајца италијански бизнисмени сакаат да отворат простор за профит, купувајќи за мали пари тамошна запоставена фабрика за чевли, но според локалните прописи мораат да имаат и албански партнер. Иронија и сарказам на тој потфат е што таквиот партнер, формално, треба да биде една тотално руинирана човечка жртва на поранешниот сталинистички режим. Овој иницијален драмско-содржински мотив натаму во филмот, Амелио го трансформира, всушност, во својевидна документаристичка хроника за безнадежноста на албанското општество кое се соочува со тотална социјална беда и чија иднина е неизвесна поради баластот на униформно уништени човечки судбини. Всушност, Амелио не можел да му одолее на познатиот егзодус на албанските очајници кои со преоптоварени стари бродови и направија шокантна инвазија на Италија, со Бари како најзагрозен град. Пренесувајќи ја драмата на албанска почва, Амелио фактички и немал пот-

реба за посебна сценографска интервенција и аранжирање, едноставно, тој во Албанија за-
текнува еден живот и едно време, кои како
да се застанати и не му преостанувало ништо
друго, туку со помош на актерската екипа да
го отслика документарно тој животен мрак и
безизлез, по цена дури и на секојдневна опас-
ност по членовите на филмската екипа. Фил-
мот конечно завршува онаму од каде што и е
инспириран, со реконструираниот бегство на
психички и физички уништениот Спиро, несуд-
дениот партнер на двајцата италијански биз-
нисмени, кој ќе се најде на еден од бродовите
на спасот, кој за несреќниците кои бегаат кон
Италија претставувал како пат во ветената
Америка, со истото чувство како што за неко-
гашните италијански емигранти претставува-
ло патувањето со брод во далечната Амери-
ка. Само што овојпат разликата е во тоа што
животната иронија и судбината си поигруваат
со Албанците со задоцнување од скоро еден
век, временски период со кој би се мерел сте-
пенот на заостанатост на оваа балканска земја.

Венецијанската силна конкуренција
најголем авторски адут имаше објективно во
водечкиот американски режисер Оливер
Стоун и неговиот филм РОДЕНИ УБИЈЦИ
(NATURAL BORN KILLERS). Сценариото, со
уште двајца соработници, Стоун го пишува
поттикнат од идејата на режисерот Квентин
Тарантино кој по успехите на првенецот
ПОДЗЕМНИ КУЧИЊА (RESERVOIR DOGS) и
особено последниот кански победник PULP
FICTION, претходно го "зарази" помладиот
брат на Ридли Скот (BLADE RUNNER, TELMA
AND LOUIS), Тони Скот, пишувајќи му го сце-
нариото за филмот ВИСТИНСКА РОМАНСА
(TRUE ROMANCE), за на искусниот режисер-
ски "волк" Стоун да му ја турне "чивијата" за
можеби најтестаментарната ултравиолетна
верзија на тема сериски убијци, ТОЈ и ТАА
тандем во формулата на on-the-road movie.
Имајќи го за инспиратор помладиот, веќе со
статусот на анфан терибал, брат по филмска
крв - Тарантино, Оливер Стоун свесно се оп-
ределува неговиот филм РОДЕНИ УБИЈЦИ
да оди чекор потама од она што го направија
Тарантино, браќата Ридли и Тони Скот и уште
неколкумина од тоа "силециско" племе. За-
тоа, РОДЕНИ УБИЈЦИ е своевиден филмски
албум на тема насилство и сурово, ладнокрв-

но убивање, со централниот тандем сериски
убијци Мики и Малори Кнокс (одлични креа-
ции на Вуди Херелсон и Џулиет Луиз) кои по
својата витриолска енергија ги надминуваат
сите досегашни "деца на злото". Оливер Сто-
ун во својот режиски концепт се определува
покрите и алиби да има во самата американ-
ска стварност, во традицијата на генерирање
зло и насилство со демонските автентични
случаи на Чарлс Менсон, Тед Банди и многу
други, а како "гласноговорник" - филмски во-
дач, еден вид свое алтер-его, го вкомпонира
булеварскиот таблоиден журналист Вејн Гејл
кој треба да го истера на чистина, ако тоа во-
општо е можно, случајот на новиот брачен
тандем сериски убијци. Стоуновиот филм е
своевидна иконографија на насилството како
американски специјалитет, полн е со цитати
од филмови во кои насилството е клучната
инспиративна појдовност, па оттаму филмот
РОДЕНИ УБИЈЦИ е замислен и како стрип во
кој суровоста не е цел туку предмет и на
пародирање, предизвикувајќи ја неизбежна-
та црнохуморност, без амбиции да се биде
"смртно" сериозен. Едноставно, Оливер Сто-
ун имал и отповеќе покрите во стварноста,
па можел да си го дозволи "люксозот" да си
поигра со огнот, смртта и пеколот на земјина-
та површина во стилот: а ла Америка.

Екс-екво освојувачот на "Златниот
лав", покрај филмот ПРЕД ДОЖДОТ - тајван-
скиот претставник ДА ЖИВЕЕ ЉУБОВТА (AI-
LING WANSUI) на режисерот Тсаи Минг Лиан
(инаку роден во Малезија), симпатиите кај не-
кои членови на жирито секако ги освои со
својата непретенциозност во сликањето на
животното секојдневие на тројца млади луѓе
заробени во сопствената отуѓеност во урба-
ната средина на Тајпеи. Овој филм е своеви-
ден љубовен триаголник што го сочинуваат:
две момчиња вљубени во една девојка, со
дискретната специфика за едниот од нив ка-
ко латентна можност да му биде развиена и
љубовта спрема другото момче, без директно
хомосексуално откривање туку, само како
назнака, во стилот - што побргу ќе се отвори
како љубовна "храна" по тоа и ќе се посегне,
за да се замени неподносливата тежина на
фрустрациите од понежниот пол. Суптилен
мал филм на кој ете му се случи да добие го-
лема награда, а поделбата на "Златниот лав"



Оливер Стоун - „Родени убијци“

токму меѓу двајца млади режисери, едниот од малата македонска друиот од сличната тајванска кинематографија, ѝ ја донесе и најсимпатичната карактеристика на 51-та Мостра.

И вториот италијански претставник во конкуренцијата БИК (IL TORO) на режисорот и косценарист Карло Мацагурати, своите италијански личности од сегашноста исто така ги пренесува во друга средина, покажувајќи една социјално-морална одисеја на

двајца фармери, кои, поради неправдата што им ја прават шефовите, го крадат шампионот расплоден - бик Коринто, упатувајќи се во неизвесното преку Хрватска, каде што ќе го доживеат ехото на тамошната војна, со крајната станица во Унгарија каде што на колегите-бизнис партнери ќе сакаат да им го продадат скапоценото животно. Мацагурати во филмот БИК реално, всушност, ја открива димензијата на социјалната неправда што ја трпат

обичните луѓе, работници или селани, сеедно дали се во Италија, или во Хрватска, или во Унгарија.

Идриса Уедраого е водечко африканско авторско име, кој во Венеција ја претставуваше својата земја Буркина Фасо со филмот ПЛАЧОТ НА СРЦЕТО (LE CRI DU COEUR) реализиран со француски капитал бидејќи Уедраого студирал филм во Париз и со тоа ја ужива франкофонската патронажа. Неговите авторски вредности претходно беа откриени во Кан со филмот ЈААБА прикажан во рамките на програмата Кензен, а следната 1990 година, исто така, во Кан, но во конкуренцијата е добитник на Главната награда на жирито за филмот ТИЛАИ, додека 2 години подоцна во Берлин стана лауреат за неговиот филм САМБА ТРАОРЕ. Во своето најново остварување ПЛАЧОТ НА СРЦЕТО Уедраого се занимава со синдромот на туѓинец, прекршен низ ронливата психа на едно дете кое, напуштајќи го обичниот живот во Мали, доаѓа во Европа, поточно во Париз каде што му се причинува дека постојано го прогонува појавувањето на некоја хиена. Тоа е, всушност, и димензијата на комичното зашто во кругот на црното семејство накалемено во урбаниот амбиент на Париз, Уедраого ја развива метафората за несовпадливоста на дијаметралните светови на Европа и Африка и за проклетството да се биде туѓинец како натрапник, што е доволно да се има како внатрешно чувство кое ги создава сите психоментални проблеми особено во свеста на адолесцентите, а од што не бега ни самиот автор Уедраого, кој во својот филм мора да открива и дел од својата интима за чувството да се биде туѓинец. Но и тоа не е толку еднострано, за утеха, африканското дете најголемо разбирање и пријател има токму во еден искусен белец парижанец кој на свој начин не може да се скраси, иако е на свој терен.

За траумите на една хендикепирана нема девојка која животот во Лисабон го чувствува како в кафез кога е без заштитата на браќата (значи одново проекција на една индивидуа во стапите на урбаната отуѓувачка средина која ја нарушува менталната средина), говори и филмот ТРОЈЦА БРАЌА (TRES IRMAOS) на Португалката Тереза Вилаверде, во кој конечно најголемата драмска вред-

ност ја донесува одличната артистка Мариа де Медеирос која, за интерпретацијата на личноста на Мариа, со право, ја доби наградата - пехарот „Волпи“ за најдобра главна женска креација.

Едноставна, секојдневна, животна драма долови и американскиот филм НЕКОЈ ДА СЕ САКА (SOMEBODY TO LOVE) на режисерот Александер Роквел кој нè вовлекува во светот на аутсајдерите кои мечтаат за успех во животот, конкретно, црната девојка Мерседес да стане филмска ѕвезда, која пак е сврзана за постариот некогаш успешен ТВ-артист (Харви Кајтел), кој по гаснењето на славата сега мора да заработува, глумирајќи се како „мајмун“ во некој рекламен спот. Третата личност од триаголникот е младиот Чиканос - Ернесто кој фатално е вљубен во такси-девојката Мерседес, а која пак не сакајќи ќе го предизвика неговиот трагичен крај. Авторот Роквел не крие дека како голем вљубеник во опусот на неодамна починатиот маг на светскиот филм Фелини, неговиот филм НЕКОЈ ДА СЕ САКА е своевидна парафраза, омаж на антологискиот филм УЛИЦА со Џулиета Масина и Ентони Квин.

Бледа парафраза на феноменот на урбаното насилство е третиот италијански филм во конкуренцијата, ТОЛПА (IL BRANCO) на режисерот Марко Ризи кој во избраната варијанта на злосторство и казна (група италијански момчиња-денгуби ќе силуваат две германски туристки и казната што им следува) е далеку од своите претходни многу поефектни филмови на теми од животот во големите градови на Италија, со сите девијантности како неизбежно платена скапа цена: МОМЧИЊА НАДВОР и МЕРИ ЗАСЕКОГАШ.

Уште побледа слика за темната страна на животот во Париз е францускиот филм ПИГАЛ (PIGALLE) во кој режисерот Карим Дриди, без подразбирливата документаристичка драматика, еднолиниски монотono, нè воведува во светот на аутсајдерите во парискиот квартал на ноќниот живот и подземјето по кој филмот и го носи името.

Ниту искусниот шпански режисер Бигас Луна не се прослави со својот најнов филм ТЕТЕ И МЕСЕЧИНАТА (LA TETA I LA LUNA). Овој филм со благо еротизиран-комичен призив за вљубеноста на тројца мажи во убавата

Естрелита, е бледо ехо на претходниот комерцијален хит на Бигас Луна ЗЛАТНИ МАДИЊА.

Унгарската авторка Илдико Енеиди која ја паметиме по нејзиниот одличен првенец МОЈОТ ДВАЕСЕТТИ БЕК разочара во своето најново издание. Филмот ВОЛШЕБЕН ЛОВЕЦ (BUVOS VADASZ) излезе несмасно жанровско мешање на интимистичката љубовна драма со историско-религиозниот напев на фаталното и исцелувањето од смртта.

Новозеланѓанецот Питер Џексон во својот филм НЕБЕСКИ СУШТЕСТВА (HEAVENLY CREATURES) инспириран од еден автентичен случај на морбидно убиство на мајката на едната од двете најдобри другарки кои го градат својот интимистички бизарен свет на искепизам од стварноста, си создава подлога за соодветното кинестетски разиграно изразување со кое ја гради визуелната мистика на случајот кој застрашувачки самиот по себе можел само така и да биде доловен.

Третиот американски претставник во венецијанската конкуренција филмот МАЛА ОДЕСА (LITTLE ODESA) на дебитантот од Њујорк Џејмс Греј, во најдобрата традиција на американскиот гангстеризам и етно-мафијата, нè вовлекува во светот на руските емигранти во њујоршкиот квартал, чие име е позајмено за филмот, и притоа ни е предочено нешто веќе видено - сурови ладнокровни убиства на платени убијци, лични и семејни драми. Ништо ново што би нè изненадило.

Аргентинецот Хектор Оливеира во својот филм НАБРГУ ЌЕ СТАНЕШ СЕНКА (UNA SOMBRA YA PRONTO SERAS) прави бледа и конфузна аргентинска парафраза на on-the-road film, додека третата жена режисер од конкуренцијата - Французинката Диан Кири, исто така, се загуби во амбициите од обичната драма за две сестри да прави психотрилер, па така нејзиниот филм ЛУДИЛО (LA FOLIE) сосема нè изневери.

Конечно сликата за главната конкурентска програма на венецијанскиот фестивал со висок степен на квалитет ја подобруваат двата филма инспирирани од минатото, ако тука, условно, поради жанровско-изразните специфики го издвоивме новозеландскиот филм НЕБЕСКИ СУШТЕСТВА. Прославениот чешки автор Јиржи Менцел не можел да му одолее на романот на некогашниот рус-

ки дисидент Владимир Војнович и го екранизира во истоимената филмска верзија ЖИВОТОТ И НЕОБИЧНИТЕ АВАНТУРИ НА ВОЈНИКОТ ИВАН ЧОНКИН (ŽIZN I NEOBYKNOVENYE PRIKLJUČENIJA SOLDATA IVANA ČONKINA) што било и логично зашто во овој роман на Војнович, Менцел наоѓа сродност со својот сензибилитет, а кон личноста на Чонкин го придодава и комичното од ДОБРИОТ ВОЈНИК ШВЕЈК на Карел Чапек. Но најглавното е дека во тој дух на соединување на прозната сатиричност на Војнович и своето сфаќање за лежерна комедиографија во чешки стил, Менцел нè вовлекува во глупавото и тапо време на сталинизмот во Советскиот Сојуз, непосредно пред започнувањето на Втората светска војна, за да ја отслика провинциската зачмаеност и психологијата на ситните души и закржлавените мозоци во хиерархиските редови на Црвената армија и на НКВД, при што, во судирот со нивните претставници, обичниот војник Чонкин излегува како морален победник и олицетворение на здравиот селски дух на рускиот Мужик.

Виталноста на кинеската кинематографија во Венеција беше потврдена и со одличниот првенец на доскорашниот артист Јианг Вен, ЖАР ВО СРЦЕТО (YANGUANG CANLAN DE RIZ!) извонредно режиран и одигран филм кој само говори за апсолвираната зрелост на дебитантот Вен, кој нè пренесува во Кина во времето на културната револуција, поточно во Пекинг. Изненадувачкото во сето тоа е речиси нестварното, за тоа време на тоталитарна дисциплина, однесување на градските тинејџери кои дури се групирале во противнички банди кои воделе сурови пресметки меѓу себе. Дали е тоа посакуваната верзија на младиот режисер тоа да било така како што тој го гледа или прикажува еден негов личен бунт спрема историјата, која, и покрај сите стеги и забрани, не можела, сепак да ги закочи природата и пубертетскиот немир во изливот на првата љубов на дел од младите Кинези?

II- САН СЕБАСТИЈАН, XLII - РО ИЗДАНИЕ:

Присуството во Сан Себастијан, покрај задоволството да се биде повторно во

овој баскиски град-убавец со прекрасната Плаја Конча, од аспект на филмовите во конкуренцијата веднаш ја покажува разликата во категориите меѓу Венеција, Кан и Берлин, на едната и фестивалот во Сан Себастијан на другата страна. Големата тројка фактички останува во високата А категорија, а одличните организатори на Баскискиот фестивал, кој е фактички најрепрезентативниот шпански центар со традиција од над 4 децении (што го рангира по старост веднаш зад Венеција и Кан), сепак, мора да се задоволат со една позиција меѓу големите европски фестивали што би ја означиле како Прва-Б. Тоа овојпат видливо се почувствува во споредбата меѓу 51-от Венецијански и 42-от Фестивал во Сан Себастијан. Конкуренцијата на венецијанската Мостра беше за класа поквалитетна од онаа во Сан Себастијан. Меѓу избраните 16 филмови за Главната програма тешко можеше да се видат филмови од калибратот на еден ПРЕД ДОЖДОТ или РОДЕНИ УБИЈЦИ. За споредба, освојувачот на главната награда „Златната школка“ во Сан Себастијан можеше во една силна конкуренција на Венеција да се најде на 10-тото место, во едно условно рангирање на оние од постарата Мостра. Всушност, конкуренцијата во Сан Себастијан ја карактеризираа една група просечни филмови кои тешко би ја издржале конкуренцијата на еден Кан или една Венеција и тоа е иронијата или „неправдата“ со која некако се помируваат организаторите на фестивалот во Сан Себастијан. Тие прават сè за да донесат посилни филмови, но во изборот мораат да чекаат по Берлин, Кан и Венеција (а да не зборуваме дека во трката по А-категориските филмови со Венеција се совпаѓа, исто така, и престижниот Монреал). Значи, на организаторите и селекторите на фестивалот во Сан Себастијан, за жал, им преостануваат „рестловите“, зашто сите продуценти и режисери, во желбата за подобар рејтинг и меѓународен пласман, најнапред филмовите ги кандидираат за Берлин (февруари), па Кан (мај), Венеција (септември) и дури потоа, ако не им успее квалификацијата за оваа водечка тројка се нудат за 4-от по ранг, Сан Себастијан, со исклучоци кога некоја филмска копија не можела да биде финализирана во летните месеци, па тогаш директно се ну-

ди за втората половина на септември, а тоа е Сан Себастијан.

За да го одредиме нивото на квалитетот на конкуренцијата од Сан Себастијан прегледот на фестивалската програма ќе го започнеме со првонаградениот, шпанскиот претставник ОДБРОЕНИ ДЕНОВИ (DIAS CONTADOS) на режисерот Иманол Урибе. Она што во очите на жирито му ја наметна кандидатурата за освојување на „Златната школка“ беше актуелноста на содржината. Имено филмот се занимава со најчувствителниот, најгорливиот синдром на тероризмот во современа, постфранкистичка Шпанија. Група терористи, може да се баскиски или каталонски, сеедно, се упатуваат на задача во главниот град - Мадрид. Меѓутоа, за режисерот Урибе тоа, иако мотивски централна, не е единствената линија во сценариото. Централната личност Антонио, лидерот на терористичката група, на патот до финалната акција, сретнува и привремено другарува со разни личности од урбаното подземје, аутсајдери: проститутки, наркомани, дилери, поткажувачи, па дури и полицајците, кои се задолжени за нивното гонење, на некој начин се ставени под истиот именител. Сето тоа мешовитото друштво, од разните општествени позиции, се состои всушност, од губитници, за во финалната сесквенца, кога треба да се активира автомобилот-бомба кој е упатен кон зградата на полицијата, да се случи и крајот што е самоубиствен за Антонио, за младата проститутка Каро и, се разбира, за дел од ситните полицајци и за можеби невините минувачи, со што е потенциран заклучокот дека тероризмот како метод за истерување на некаква политичко-социјална правда е тотална деструкција и нихилизам во кој губат и самите кои го спроведуваат. Интересно беше тоа што на филмот ОДБРОЕНИ ДЕНОВИ повеќе му беа наклонети странските критичари отколку домашните, шпанските, кои веројатно се пречувствителни на темата тероризам, поточно како и на кој начин авторите го обработуваат тој синдром.

Вториот шпански претставник во конкуренцијата беше ЖИВОТОТ Е КУРВА (TODO ES MENTIRA) на дебитантот Алваро Фернандез Армеро и би рекле дека тоа е типичен филм на млад режисер, кој, со своите

25 години, би се занимавал со што друго ако не со љубовните маки и јадови на младите, а правилото, за почесто неостварената љубов и промашувањето на партнерите, Армеро го проширува и на повозрасните при што ја обезбедува и димензијата на лежерна љубовна комедија. Оттаму и самиот наслов не е провокација, туку многу повеќе, за жал, реалност, како еден вид неофицијално, универзално гесло.

И во конкуренцијата во Сан Себастијан имаше солиден кинески претставник кој, исто така, од своја страна, ја потврдува вистинската виталност на кинеската кинематографија. Тоа беше филмот ЦРВЕНИ ПЕТАРДИ ЗЕЛЕНИ ПЕТАРДИ (PAODA SHJANG-DENG) на авторот Хе Пинг. Приказната нè пренесува во Кина од минатиот век во која се случува љубовната драма меѓу една богата убава сопственичка на работилница за петарди и еден сликар осаменик, кој како странец ќе биде ангажиран од недопирливата убавица, но што ќе го предизвика ривалскиот гнев на локалните претенденти за раката на богатата Чун Зи која конечно ќе ѝ возврати на понудената љубов на сликарот Ниу Бао. Меѓутоа за да се дојде до вистинската кандидатура за срцето на убавицата мора да се прифати предизвикот на витешко учествување во натпреварот со разни, дури опасни по животот, вештини со петарди. Во финалето на таа игра меѓу животот и љубовта, сликарот завршува како жив трагичар, тој е победник, но останува инвалид, сарказмот е еднаков на трагедија; се има саканата жена, но се нема можност да се води љубов. Хе Пинг, во режијата рамномерно ги проткајува суптилното и лирското со конфликтното и самоуништувачкото во човековата природа, со дискретното наравоучение: огнот-петардите го покажуваат двојното лице, како реквизити кои го развеселуваат човекот во мигови на прослави, но кога тие стануваат дел од опасни ритуални игри, мора да донесат трагедија.

Во групата на подобрите филмови во конкуренцијата на Сан Себастијан беше и филмот од Јужна Кореја ЖИВОТОТ И СМРТТА НА ДЕЦАТА НА ХОЛИВУД (HOLLYWOOD KID EU SAENGAE) на режисерот Чунг Ји Јунг. Барајќи ги причините за кривките корени и несигурната подлога на јужнокорејската ки-

нематографија, режисерот Јунг се потсетува на своето детство и раното тинејџерство кога во ерата на пансветската филмско-прикажувачка империја на американскиот филм и децата и младината од Јужна Кореја, соочени главно со холивудската магија, не само што масовно им биле препуштени на американските филмови, туку во нивната адолесцентна свест, животните мерила, критериуми и погледи ги одредувале според репликите и дијалозите на саканите јунаци од разните американски филмови кои постојано ги цитирале, па така се добива впечатокот тие како и да немаат свои мисли; сè било како што рекол некој артист од некој американски филм. И кога тие деца и тинејџери пораснале, кога како страсни поклоници посакуваат да снимаат свој оригинален филм, ќе ја сфатат иронијата дека за оригиналност немаат сили. Тоа е и индиректната порака на режисерот Јунг кој во својот филм како да го открива суштинското за немањето своја автентична јужнокорејска кинематографска мисла која со децении била во сенката на американската филмска доминација и која како да извршила ментална контаминација, како врз публиката, така и врз потенцијалните филмски творци.

Уште еден од подобрите во Сан Себастијан би бил и австрискиот претставник КВАЛИТЕТОТ НА МИЛОСРДИЕТО (VOR LAUTER FEIGHEIT GIBT ES KEIN ERBARMEN) на авторот Андреас Грубер, кој бил инспириран од потресниот автентичен настан што се случил во Горна Австрија во 1945 година кога, непосредно пред крајот на војната, локалните селани немилосрдно ги прогонувале и убивале премрзнатите руски заробеници од злогласниот фашистички концентрационен логор во Матхаузен. Сите селани учествувале во тој срамен, како што е наречен - „лов на зајци во Млиновиот крај“, освен еден регрут и неговото семејство, кои остануваат единствени бранители на човечноста. За огромниот дел австриски селани од околината на Матхаузен филмот на Грубер е непријатно потсетување на историскиот срам или поточно злосторство. Филмот КВАЛИТЕТОТ НА МИЛОСРДИЕТО, затоа, е во функцијата на она: да не се заборави!

Во групата на поквалитетните филмови, секако, треба да се издвои и американ-



Хе Пинг - „Црвени петарди, зелени петарди“

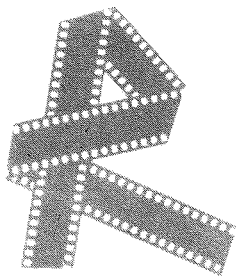
скиот филм ВТОРИОТ НАЈДОБАР (SECOND BEST) на познатиот снимател и режисер Крис Менгис со Вилијам Харт во улогата на подостарен бекар-осаменик, кој, некаде во едно мало северно англиско место, смислата на животот ќе ја побара во обидот да усвои едно 9-годишно сираче фанатично сврзано кон затворениот татко, што е двојна, но и заедничка драма за две загубени детства, првото како минато на потенцијалниот татко, другото како можна шанса за спас на посвоеното дете. Оттаму, како што сугерира насловот на филмот, вториот татко, можеби, ќе стане и најдобриот за детето, кој ќе може да му ја даде онаа љубов која неговите себични родители некогаш му ја скратиле.

Другата фестивалска половина во конкуренцијата, за жал, ја сочинуваа одвај просечни или доста конфузни и слаби филмови. Затоа во фестивалскиот осврт за Сан Себастијан повеќе и не би ги спомнувал формално филмовите и нивните режисери на кои главно би им упатувал критички содржинско-режисерски забелешки. За утеха, општата програма на секој фестивал во Сан Себастијан е збогатена и компензирана со поквили-

тетните филмови од програмата со насловот ОТВОРЕНА ЗОНА или ЗАБАЛТЕГИ во која селекторите на фестивалот, без конкуренција, избираат за своја душа, а на задоволство на публиката и другите странски гости и синеасти, жанровски и авторски квалитетни дела кои претходно учествувале во главните програми на спомнатите поприоритетни фестивали во Кан, Берлин, Венеција, Монреал. Така, во ЗАБАЛТЕГИ програмата беа прикажани, меѓу многуте и Канскиот победник PULP FICTION на Квентин Тарантино или лауреатската трилогија ТРИ БОИ: ЦРВЕНО, БЕЛО, СИНО на Кшиштоф Кишловски. Воопшто, програмата ОТВОРЕНА ЗОНА е составувана врз сродниот синеаистички принцип како КЕНЗЕН во Кан.

III - РИМИНИЧИНЕМА (RIMINICINEMA), ПО 7-МИ ПАТ:

По фестивалите во Венеција и Сан Себастијан, доаѓањето во Римини, кон крајот на летната сезона, претставува вистинска релаксација. Ниту организаторите, ниту учесниците и гостите не се оптоварени од тоа на



RIMINICINEMA

која категорија му припаѓа фестивалот во градот на долгите непрегледни песочни плажи на јадранскиот брег. Во изминатите 5 години (по онаа првата, иницијална со намерите Римини да стане домаќин на фестивалот ЕУРОПА ЧИНЕМА, по разминувањето меѓу локалните критичари и гостинот од Рим - Феличе Лаудацио, кој во последно време го води националниот фестивал на италијанскиот играл филм од најновата продукција во пито-рескното алпско гратче Сент Винсент) РИМИНИЧИНЕМА полека, тивко, непретенциозно, растоварен од помпите и гламурот својствени само за Кан, Венеција, Берлин, па и Сан Себастијан, се профилира како типичен синеастички фестивал, собиралиште за вистинските синефили на кои критичарскиот селекторски борд, на чело со господин Миро Гори, им понудува секоја година една Главна програма со филмови во конкуренција кои во изборот ја следат зацртаната формула на селекторската екипа. Тоа се главно авторски дела кои ги задоволуваат поставените тематско-содржински критериуми, а во придружниот дел се прави или портрет - ретроспектива на еден автор (со документаристичко-играна филмографија, какви што беа портретите на пример на: Рејмонд Депардон, Амос Гитаи, минатата година портретот на Иранецот Кијаростами, кој и во Канското последно издание се потврди како оригинален автор со филмот МЕЃУ МАСЛИНОВИТЕ ДРВЈА), или пак тоа е тематско-авторска група како што тоа порано беше со БЕУР ГРУПАТА (филмови реализирани од режисери од магребското арапско подрачје: од Алжир, Мароко, Тунис, кои се школувани и кои работат во Европа, главно во Франција и кои снимаат филмови за живо-

тот во магребските земји или за луѓето од тоа поднебје доселени во Европа). Годинава во Римини таква тематска група беа ЧИКАНО филмовите, режирани од американски режисери со мексиканско или друго латиноамериканско потекло, со теми од животот на ЧИКАНОСИТЕ, натурализираните Американци од латиноамериканските земји.

Римини, тоа постојано го повторувам, е градот на Федерико Фелини и на неговиот голем пријател и соработник, најголемиот италијански сценарист Тонино Гвера (кој е роден во соседното гратче Сантаркангело). Седмото издание на РИМИНИЧИНЕМА, природно, започна во знакот на IN MEMORIAM-от за починатиот маг на италијанскиот и на светскиот филм - Фелини. По омажот во Венеција, неговиот роден град (сега централниот парк во Римини го доби името на Федерико Фелини) најнепосредно и на фестивалот му оддаде должен респект и почит со два портрет-документарни филма во кои доминираше целата процесија од испраќањето, поклонувањето на римјаните и другите италијански граѓани пред ковчегот поставен во најголемото студио на Чинечита каде што уште, како неми сведоци, стојат делови од големата сценографија за разните филмови.

Во Главната програма, во конкуренцијата на 7-от РИМИНИЧИНЕМА и овојпат беа избрани и прикажани само 10 филмови за чи содржини и идеи може да се каже дека беа под знакот, во повеќето случаи, на разните пројави на етнорелигиската нетрпеливост, комплексот да се биде туѓинец во друга земја која покажува нетрпеливост или уште посложениот феномен да си туѓинец во сопствената земја т.е. своевидна жртва на одредени фанатизирано-тоталитарни општествени односи и околности, до специфичноста да им се припаѓа на сериските убијци или на лезбејките.

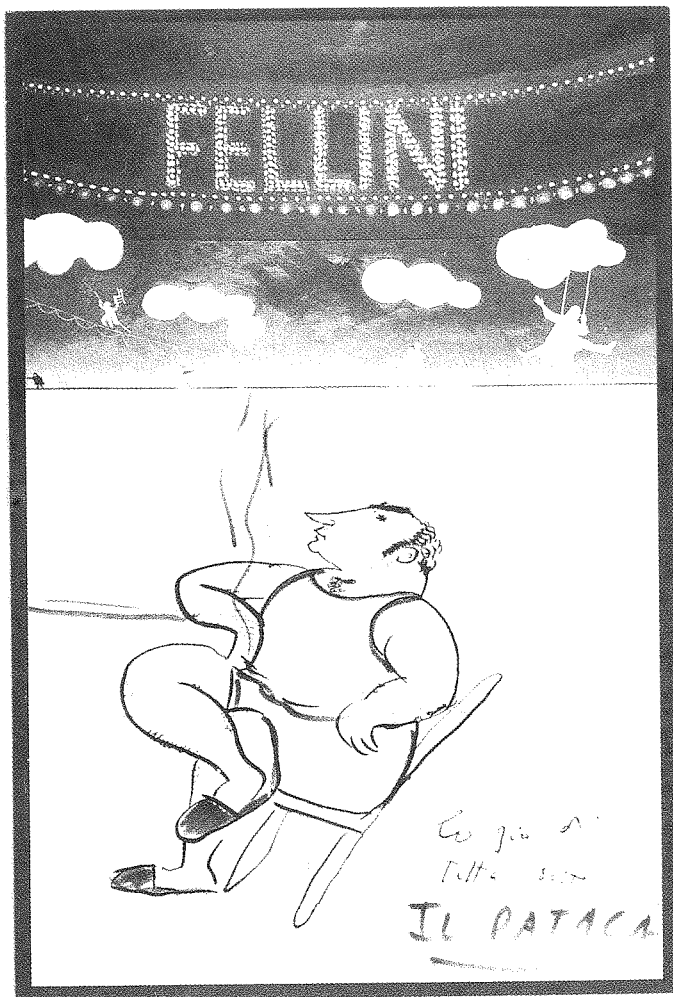
Од изборот на двата јапонски филма дознавме многу повеќе и за нараснатата нетрпеливост на Јапонците спрема доселените странци од азиските земји. Во филмот СЕ ПОД МЕСЕЧИНАТА (TSUKI WA DOCCHI NI DETEIRU) авторот Јоичи Саи, адаптирајќи го сценаристички популарниот јапонски роман ТАКСИ РАПСОДИЈА, ја прикажува љубовната хроника на убавата кол-герла Кони од Филипинско потекло во која се вљубува таксистот

Нам кој е втора генерација на Корејски доселеници. Чувствувајќи ја нетрпеливоста на Јапонците, Кони и Нам наоѓаат утеха еден во друг, но, за разлика од Нам кој се помирува со репликата на еден негов јапонски колега, кој постојано му повторува: „Мразам Корејци, но ти си ОК“, на Кони веќе сè ѝ е прекуглава и мечтае заедно со Нам да заминат во Манила и таму на своја почва таа да газдува во свој паб. Вториот јапонски филм **НАЈТЕШКИОТ ПЕРИОД ВО МОЈОТ ЖИВОТ** (WAGA JINSEI SAIAKU NO TOKI) на режисерот Каизо Хајаши, е всушност прв дел од популарната филмска трилогија за младиот јапонски приватен детектив Маику Хама чија канцеларија се наоѓа над една киносала во Јокохама. Клучниот миг во филмот е кога детективот Хама ќе му помогне на еден млад дојденец од Тајван да се извлече од шепите на Јакузите (јапонската Мафија), меѓутоа работите се комплицираат кога со стекнатото пријателство Хама е замолен од Тајванецот да му го пронајде братот чија трага ја загубил по неговото доаѓање во Јапонија. Всушност, режисерот Хајаши, како очигледен жанровски поклоник, прави еден динамичен, акционен детективно-гангстерски филм кој се покажува како атрактивен за секоја и особено за домашната јапонска публика.

Синдромот на туѓинец, во состојба потешка и од онаа од Камиевиот „Странец“, во една мрачна психодрама го доловува германскиот автор дебитант Ули Шупел во филмот **ТАТКОВИНА** (VATERLAND). Далеку од родната татковина - Алжир, гастарбајтерот Кадир, во Германија непосредно по обединувањето, по преживеаната тешка психичка криза, излегува од психијатриската клиника и на неверната сопруга - Герман-

ка, која во меѓувреме го на-пушта, ѝ го „краде“ заедничкото дете и бега со него во не-кој јужен, од индустријата опустошен, предел на Германија. Одисејата во тој амбиент, кој е одраз на очајот на Кадир, кого го грее само уште љубовта кон детето, постојано прогонет и од сопствениот татко во детството, не може да заврши хепиендовски. Бегајќи од полицијата, завршува тотално трагично заедно со синчето во снежната планинска бура.

За синдромот, кога некој не е доволен свој или слободен во сопствената земја, од различни аспекти говорат три филма. Францускиот **BAB-EL-OUED-CITY** на авторот од



Ин меморијам - Фелини

спомнатата Беур-Група, Мерзак Алуаш, преку хрониката за настаните во Алжир во 1989-тата, а по познатите религиско-политички немири, откако и започна опасната поделба меѓу Алжирците на умерени и фундаменталистички фанатизирани, во амбиентите на стариот квартал во градот Алжир, Баб-Ел-Уед, го опсервира феноменот на странец меѓу своите, кога умерениот европеизиран (поранешен гастарбајтер во Франција) Буалем е соочен со нетрпеливост до смртна закана од страна на екстремните фанатици, што ќе кулминира кога ќе се открие дека во него е вљубена сестрата на еден од лидерите на фундаменталистите. Во такви околности за Буалем нема мирен живот и тој ќе ја чека првата шанса да побегне од својот Алжир во туѓата Франција и таму да го трпи можеби поподносливиот презир на француските шовинисти. Којзнае дали е тоа утеха, но Буалем ќе се определи за помалото зло.

Како во тоталитаристичка Кина од времето на Мао младите немале право на мечтаење и фантазирање за некој друг побав свет, кога таквиот вид слобода во имажинарното не била допуштена од медицината, е суптилниот метафорички јазик на 34-годишниот режисер Хе Ји во своевидната трагична љубовна приказна ЦРВЕНИ БИСЕРИ (HUAN LIAN). Во една пекиншка ментална болница девојката Јијун е доведена од својата мајка, каде што докторите ѝ советуваат лоботомија за да може девојката да се „ослободи“ од „прогонството“ на сонувањето. По операцијата таа е кротка, зашто повеќе не сонува, меѓутоа нејзиниот љубовник Јингшенг започнува да сонува црвени Розии како во транс и тој сон да ѝ го раскажува на саканата Јијун. Метафората е застрашувачка, поради што, и покрај временската дистанца, филмот на Хе Ји имал сепак проблеми со цензурата, која конечно му дала виза да ја напушти НР Кина и да се прикажува во светот.

Третиот филм со спецификата на синдромот несвој на своја почва е, во Холандија произведениот, а во Грција снимениот од курдскиот режисер Ибрахим Селман - ТИВКИОТ ПАТНИК (DE ZWIJGENDE REIZIGER) во кој

авторот Селман ја раскажува трагичната судбина на Курдите, под режимот на Садам Хусеин во Ирак да мечтаат за слободен Курдистан, кога во суштина не се свои на своја почва.

Три американски филма во конкуренцијата на РИМИНИЧИНЕМА од различни аспекти се занимаваат со лавиринтите на човековата психа и индивидуалност. GO FISH на авторката Розе Трош, која е и косценарист со Џиневр Тарнер (која пак ја толкува едната од групата лезбејки) е дело на комплетна група жени истомисленички, обединети во лезбејството и заедничкиот живот. GO FISH е еден исечок од нивниот секојдневен животен албум во кој тие на документарен начин се играат себеси и ги прикажуваат своите љубовни врски во меѓусебната поделба на ТОЈ и ТАА, а сè со еден можно питок хумор, до колку притоа се има разбирање за нивниот статус и животен избор, без да се импутира малициозноста дека со лезбејките природата си поиграла на неприроден начин. Авторката Розе и нејзините другарки пледираат на апсолутна толеранција. Нека им е, ако им е фино!

Вториот американски филм РАЗО-НОДА (FUN) на режисерот Рафал Желински говори за ладнокрвното убиство од чиста разонода што го извршуваат две малолетнички, кои затоа се наоѓаат во затворска психијатриска клиника каде што педагозите и еден новинар се обидуваат да дадат одговор за мотивите да се убие невинна стара жена која притоа им понудила гостопримство на тинејџерките безделнички, во чии исповеди откриваме дека во раниот пубертет биле силувани, едната дури од сопствениот татко.

Третиот филм ДАЛИ ТИЕ УШТЕ ПУКААТ (ARE THEY STILL SHOOTING?) е дебитантско крштевање на 31-годишниот њујорчанин Томислав Новаковиќ, роден во Хрватска, кој во својот првенец се обидува да најде одговор за злото кај своите сонародници одразено во војната во Хрватска и распаѓањето на Југославија. Обидот е добронамерен, импонира и тоа што немал предрасуди пресметките и неверството да ги лоцира меѓу самите Хрвати во Њујорк.

ВО СОСВЕЗДИЕТО ВЛЕЗЕ И МИЛЧО

**ПО 51-ОТ ФЕСТИВАЛ НА
УМЕТНИЧКИОТ ФИЛМ ВО
ВЕНЕЦИЈА**

Најневеројатниот град на светот, Венеција, која, како што знаеме, беше основач и домаќин на првиот фестивал во историјата на филмот во далечната 1932 година, на последната филмска смотра го впиша во хрониките на победниците уште и името на еден млад Македонец, Милчо Манчевски, режисер на филмот „Пред дождот“.

Навистина, за ренесансна Венеција и за нејзините раскошни свечености, оваа победа не мора да значи некаква ексклузивна атракција. Таа своевремено му ја откри на светот генијалноста на Акира Курогава, го потсети на специфичноста на талентот на еден Лорен Оливије, му помогна со своите признанија на младиот Тарковски да созрее во еден од најоригиналните творци. Но, за нас Македонците високото признание што му е доделено на еден наш филм е успех рамен на подвиг. Сега можеме без навивачки страсти, без емоции што се изобличуваат во излив на самодопадливост, да констатираме дека заземаме нови поглавја во историјата на филмот и оти таа историја ќе работи во полза (што мора да се брани) на македонскиот филм.

Не треба ни да спомнуваме дека „Пред дождот“ е само едно од многуте плодо-

носни зрна што ги посева нашата култура по она опеано големо поле на човештвото, но важно е да се забележи дека неговите плодови зреат мошне брзо и влеваат надежи дека бербата, ако вложиме поголем и покреативен труд, ќе биде уште побогата.

МОЗАИКОТ ОСТАНУВА ГУСТ И РАЗНОЛИК

Првите фестивалски денови на педесет и првата венецијанска мостра уште не го најавуваа триумфот на кој секој од учесниците на еден таков величествен натпревар, потајно му се радува и го очекува. Таа почна со своите убави навики и манири на добар домаќин кој со подеднаква мера на љубезност и доверба, ги пречекува и претставниците на малите кинематографии и авторите регрутирани од работилниците на циновските индустрии.

Натпреварувачкиот дел од фестивалската програма, во кој беа опфатени седумнаесет наслови, почна со еден мошне интересен филм, дебито на 25-годишниот Американец Џејмс Греј, „Мала Одеса“. Оваа криминалистичка сага за руските мафијашки банди што од ден на ден ги зголемуваат

грижите на њујоршката полиција, по малку потсетува на сториите од педесеттите години, период кога низ големи врати е воведена темата на клановските пресметки и семејни војни. Во сенката на библиската тема за жртвувањето на браќата, која е необично актуелна и денес, младиот Греј го лоцира и мотивот на властољубието пред чии моќни експоненти обичниот граѓанин ја губи самодовербата и се претвора во еден од циновските запци на механизмите што сеат омраза, непријателства и смрт. Овој подмолен татнеж на сотиристичкото зло Џејмс Греј со многу умевање ќе го постави во остар контраст со агонијата на осамените мајки. Нивниот доверлив и нежен шепот ќе му даде на фаталистичкото милје некоја хуманоидна димензија од чија неизмерна тага не исчезнува епската аура на мајката (извонредна интерпретација на Ванеса Редгрејв).

Вкрстувањето на традициите чии припадници само довчера одвај да ги познавале симболите на културите со кои сега се соочуваат или нивните култни верувања, како што тоа, во случајот со „Малата Одеса“, е вкрстувањето на православната и католичката традиција, тематски се вткајува и во приказната на тајванскиот филм „Да живее љубовта“, делото на Нацаи Минг Лианг, со кој нашиот филм го подели Златниот лав. Културата на древна Кина болно се вклопува во моралните и културни пропорции на чувствување што модернизираниот Тајван ги презеде од просперитетна Америка. Заедно со технолошките и цивилизациски дострели, заедно со ентузијазмот за благосостојбата кај Кинезите од Тајван, на хоризонтот на прогресот мачно се истакнуваат петната на неурозите, чувството на изгубеност, изолационизам и осаменост, што ги подјадува егзистенциите на некои млади луѓе ставени меѓу чеканот на прогресот и наковалната на традицијата. Но потрагата на нови морални вредности во настанатиот вакуум по загубената безбедност на старите верувања, никако не престанува ни во меланхолијата на младите херои од филмот „Да живее љубовта“, ни во скептицизмот на режисерот на филмот, Нацаи Минг Лианг, кој по високото признание во Венеција, почна како на нашиот Милчо Манчевски, да жнее успеси и на други фестивалски смотри.

Но дека меланхолијата може да се претвори во делотворен импулс и лирски да се разлее во чувство на носталгија која не поврзува со безброј надежи и ветувања изгубени на странпатиците на минатото, ќе ни потврди елегичната сторија за љубовта на еден млад Мексиканец, безнадежно вљубен во лекоумната, но добродушна танчерка. Филмот на Александар Роквел, за кој станува збор, „Некого треба да љубиш“, правен како омаж на Федерико Фелини и Џулиета Масина, хипотички не повлекува во дискретно осветлените, воздушести лабиринти на соништата и мечтите, во кои, како во светот на Џелсомина од филмот на Фелини, „Улица“, нема место за истрошените симболи на тривијалноста и грубата саможивост. Младите херои на Роквел со своето големо, дарежливо и неуморно срце, на ист начин страдаат како Џулиета Масина, Ентони Квин (кој и овде се појавува во една епизода на закоравен криминалец и убиец), Марчело Мастојани, Клаудија Кардинале итн.

Очигледно, во тажниот повик по загрозеното човекољубие на кое не упатува Александар Роквел, се разнесуваат како дискретно изречен благослов на ренесансниот и модерен трубадур од Римини, вибрациите на осаменото и растреперено срце до големото, имагинарно уво на човештвото, кое упорно се прави дека не може да го чуе.

Еве еден од многубројните докази дека светот не сака ни да чуе, ни да почувствува некакви вибрантни дразнења по советста, навикната да кокетира и да прави отстапки до моментот кога не сме сериозно загрозени, со насилството, агресивноста и егоцентризмот. Филмот на култниот Оливер Стоун, „Родени убијци“, може да се објасни како манифестантна негација на правото на живеење на секоја емоција што не склучила било таен, било декларативен сојуз со неговото величество, злото. Френетичниот повик на општа недоверба е само еден од аспектите на царувањето на злото со нашите животи, со нашата слобода и со нашата комуникација со светот што не опкружува. Во криминалистичката сага за двајца крволочни убијци кои, како далечни и дегенерирани потомци на фолклорните Бони и Клајд, радикално ја унакажуваат аурата на легендата, е објавена војна не

само на сите институции и идеали (што го правеле голем број гении), туку и на сите емоции. Поентата гласи: немој да веруваш во ништо, ни во солзите на мајката, ни во оние што ве избавуваат, ни во грижите на родителот, па ниту во пораките и опсервациите за кои ви зборувам јас, Оливер Стоун, иако тие се обликувани во маестрална техника, техника од која ви зајдува здивот и не ве остава да имате свое мислење. И навистина, таа е супериорна, бескомпромисна, ладна и репресивна спрема секој оној што може да има каква било идеја да ѝ противречи.

Ограниците на мислењето и филозофијата на Оливер Стоун, грижливо ги храни со својот талент и Џејмс Камерон, кој во титанистичкиот спектакл „Вистински лаги“ умее неизмерно да нè забавува. За среќа, тој високата технологија не ја стави во служба на нихилизмот без остаток како што на Оливер Стоун одненадеж му стана омилена играчка, туку со неа се служи како ладнокрвен илузионист кој длабоко верува во исправноста на филозофскиот позитивизам. Навистина, сижето за една фантастична акција на американскиот агент против милитантните планови на група Ирачани, и нема многу место за филозофија. Но затоа се тука нејзините сетилни сурогати во облик на пиротехника од која ви се заслепуваат зениците и акробатика во која недопирливиот Арнолд Шварценегер како во рефрен ви повторува да не верувате во она што го гледате. Занимливо, нели?

Балансот на холивудските мегапродукции и на годинашниот фестивал во Венеција го одржуваа кинематографиите кои жилаво се борат за својот престиж, но пред благајните на киносалите не успеваат да ја амортизираат силата на експанзионистичката конкуренција на Холивуд. Шансите на својот опстанок и на рејтингот што може да ги направи интересни, барем, за европската публика тие го гледаат во специфичноста на гледањето на проблемите кои се заеднички за сите урбани средини, па затоа и го стимулираат уделот на авторот во реализацијата на филмот во мера која ќе му обезбеди на тој филм авторска доминација на неговата творечка личност. Патем, неслучајно теоријата на авторот која веќе триесетина години има свои приврзаници, се роди во Франција.

И филмовите што годинава ги видовме во Венеција, реализирани во студијата во Франција и Италија, не ја кријат тенденцијата да му останат естетски опонент на Холивуд. Не по секоја цена и не во секоја пригода, се разбира. Но делото на младиот Карем Фриди, „Пигал“, секако ѝ припаѓа на школата во која се негува принципот на индивидуалноста (субјективноста, ќе рече некој од благонаклоните хроничари) во толкувањето и на најострите социјални проблеми. Фриди ни го открива светот на париското подземје во манирот на пристрасно интонираните прераскажувања на жртвата на некој од големите судири на бандите. Навистина, тој не ќе замижи пред глетките на корупцијата, не ќе заборави да покаже со прст на моќниците кои безмилосно тргуваат со човековите емоции, слабости и пороци, но сепак ги претпочита сцените на натуралистичките и бизарни глетки кои навистина оставаат неизбришливи траги врз душата на жртвите, иако вие би сакале да побегнете од нив колку што е можно побргу.

Сосема е сигурно дека таквата потреба не ќе ја почувствувате додека го гледате филмот на ветеранот Мајк Николс „Волк“ (кој непосредно по фестивалската промоција во Венеција се прикажуваше и во Скопје) и во кој главната ролја ја толкува недоливиот калкулант со нешто што го нарекуваме шарм, Џек Николсон. Џек Николсон, значи, ја игра ролјата на уморениот ветеран во новинарството кого во една мистериозна ноќ го каснува прегазениот волк легнат сред друмот и низ тој мал апеж ја пренесува силата, виталноста и жизнерадостата на злото. Во царството на тоа волшебство ќе влезе како подзаборавена кралица која Џек Николсон триумфално ќе ја рехабилитира, Мишел Фајфер. Славеничката одмазда со која Џек Николсон им возвраќа за безмерните шиканирања што мораше да ги поднесува од неинтелигентните, но моќни шефови, новите ерупции на подзаборавените страсти кои се граничат со екстазата на првата младост, погодувате дека се пренесуваат од сферите на вистинитото во сферите на хипотетичното и фантастичното. Таму, во тие засолништа од стварноста, изливите на нашата добрина и сила немаат граници. Беспрекортната технологија како во безброј случаи кога се работи



Р. В. Фасбиндер - „Марта“

за мегапроекти на Холивуд, како и бриљантната камера небаре се ставаат во служба и на страната на фантастиската, правејќи од стварноста безначаен и евтин фетишизиран придружник во светот на вратената радост и на неговите волшебства.

Но реализмот, тоа старо искушение на фантастите, имажинативците и особено на комедиографите, не го потценува во својата поетика, стариот волшебник на смеата, чешкиот режисер Јиржи Менцел. На него најдоб-

ро се секаваме по оскаровецот „Строго контролирани возови“, но, исто така, по лирските комедии „Каприциозно лето“ или „Стрижено косено“. Годинава тој дојде во Венеција со еден навистина необичен филм, екранизацијата на прозниот текст на познатиот руски новелист Владимир Војнович, „Животот и необичните приключения на војникот Иван Чонкин“.

Дека чувството за хумор кај овој шеесетгодишен синеаст не изгуби ништо од неговата свежина, зборува и едноставниот и мирен тон со кој Менцел ни ги изложува ужасите што ги вршел КГБ врз советските граѓани со рамнодушност од која ви замрзнува крвта, иако, во исто време, се смеете, небаре, доживувате најсветла радост. Уривањата на табуите во уметноста очигледно не е само естетски чин, туку и благотворна состојба на темелно духовно прочистување. Интенцијата на Менцел, меѓутоа, да ги урне и култните вредности што ги создаваше советската кинематографија на кои своевремено не остана рамнодушен ни еден Холивуд, е симптом на една констелација што не кореспондира со феноменот наречен уметност.

Интересно е да се спореди ведрината на Менцеловиот хумор со софистицираната поетика на Унгарката Илдико Ениеди, во нејзиниот необично скап и амбициозен спектакл, „Волшебен лов“.

Споредбата меѓу темпераментот, на овие две битно различни уметнички природи, нивните афинитети за материјата која може да ни изгледа прирасната на нивниот сензибилитет или, пак, наметната, секако нема да биде на штета на Јиржи Менцел. Илдико Ениеди го разгледува проблемот на губењето на способноста за задачи кои само довчера ги вршевме, речиси, рутински. Но и таа опасност може да биде само привид, преодна криза или недостиг на волја. Сложената психолош-

ка конституција на нејзиниот херој, кој инаку е врвен стрелец, е на пат ментално да се дезинтегрира по неколкуте промашувања кои никако не смеел да ги направи. Сега тој е во криза и неговите кошмари нè водат низ лабиринтите на потсвеста и далечното минато каде што го гледаме неговиот двојник. Аналогите на волшебствата од средниот век со чудата што можат да се случат денес кулминираат во сцената кога истреланиот куршум на некој терорист се топи на дланката од неговата ќерка, костимирана како богородица. Недоумиците по еден ваков епилог на кафкијанската потеря по сеприсутните агенти и потенцијалните жртви нè наведуваат на претпоставката дека Ениеди искрено верува и искрено го велича чудотворието до моментот кога ќе ни се пристори дека оваа нова теозofsка опсесија на унгарскиот филм, за кој до скоро главната тематска и морална преокупација беше проблематизирањето на синдромот на авторитарната власт, не стане предмет на дискретно пародирање.

НЕПРИСТРАСНИТЕ ДОМАКИНИ ОСТАНАА БЕЗ НАГРАДА

Италијанскиот филм за кој никако не може да се каже дека ѝ е подреден и верен само на една, макар и сеопфатна содржинска струја, туку, спротивно, во него дејствуваат автори со богат дијапазон на проблемско-естетички ориентации, годинава во официјална конкуренција ни се претстави со три наслова; бизарната хроника за провинцијата и изолационизмот на нејзините жители кои на првиот сигнал се претвораат во толпа агресивни, бесчувствителни и сурови чудовишта. Филмот токму така и се вика, „Толпа“, а режисер е миленикот на италијанските гледачи, Марко Ризи, кој овојпат стаса до ризичната граница кога неореализмот во чија естетика тој има голема доверба и верува во неговата иднина, се преобразува во негов сурогат, т.е. во камелеонска имитација на стварноста. Вториот филм со кој Италијанците учествуваа во натпреварувачката секција е социјалната драма насловена како „Бик“, во режија на Карло Мацакурати. Интересна историја за приклученијата на двајца Италијани кои ги тишти проблемот на невработеноста. Шансата

да ги совладат социјалните тешкотии, тие ги побараа во шверцот на добиток, чија маршрута врви и низ Хрватска, фатена од огнот на војната, а завршува во Унгарија, каде што на двајцата пријатели конечно ќе им се насмевне среќата. Своевремено такви филмови на патување во кои (без иронија) можат лесно да се препознаат и елементи на вестернот, правеше Пјетро Џерми („Патот на надежта“). Но трагичната судбина на мигрантите Џерми ја гледаше како колективно бегство од домашното огниште по богатите центри зад граница, додека хероите на Мацакурати се ексцесни случаи, па отаде во нивната потрага по насушниот леб има и некои помалку објасниви пориви на авантуризам и потреба од средба со други светови и други луѓе. Филмот „Бик“, за кој, значи, станува збор, не ги уназадува постулатите на неореализмот, како што тоа го констатиравме во натурализмот на Марко Ризи, туку, спротивно, го проширува неговиот проблемски контекст кон изворите на психологијата.

Третиот, најдобар од годинашните претставници на италијанскиот филм во официјална натпреварувачка секција е потресната драма „Ламерика“, во режија на Џани Амелио. („Ламерика“, како што е познато, по неправичното запоставување во Венеција, стана добитник на највисоката европска награда „Феликс“, панданот на американскиот „Оскар“). Во оваа драматична слика за социјалното и политичко безредие во современа Албанија, земјата каде што по сила на случајот се најде и еден Италијанец кој се носел со идеја овде да направи некоја уносна зделка. Но среќата му свртела грб и сега тој мора да ги дели страдањата и очајот со месното население. Амелио останува непрекорен раскажувач со око на документарист, но тој воедно е и непоткуплив сведок кој се повикува на успиената совест на Европа која своите хуманистички мерила и принципи не успева докрај да ги примени кога кореспондира со заедници на кои повеќе им треба конкретна помош, а помалку вербални ветувања.

Интересно е дека политичките импликации на сижата од голем број фестивалски филмови во кои главно се третира класичната потрага на поединецот или на поголемите заедници по толку прижелкуваната

среќа, не престануваат во овие времиња на новоразгорени конфликти и непријателства, да го дооформуваат моралниот портрет на ликот, било неговата татковина да е во Африка, Европа, Америка или Азија.

Земете го примерот со филмот на Кинезот Јианг Фен, „Школски години“. Околноста дека дејствието Јианг Фен го ситуира во годините на културната револуција чиј идеолошки облак младите херои од филмот го разнесуваат со својата незгаслива веселост, со своето ексцесно и, според критериумите на комунистичкиот пуританизам, субверзивно однесување, уште не го одредуваат политичкиот карактер на неговото мислење. Во неговата по малку хипотетична визија на едно време за кое денес со многу право се вели дека било репресивно и одмаздолубиво спрема секој облик единката да се издвојува од колективот, лиризмот на младешките идеали и кога тие се бранат со методите на деликвентот остро ѝ противречи на суровата реалност. Овој упадлив контраст што го подвлекуваат и сцени како онаа во која младите потенцијални деликвенти, дарежливо се сметаат пред циновскиот портрет на Мао Це Тунг, дискретно ја подвлекува политичката волја на уметникот - да не се сквернави невиноста на емоцијата со идеологизација на нејзините интенции.

ПРАВО НА ЕСТЕТСКИ ПЛАУРАЛИЗАМ

Но намерите на Брајан Џилберт, автор на екранизацијата на биографијата Томас Елиот и на неговата прва сопруга, Вивијан, во значајна мера се разликуваат од проседеата, целите и очекувањата што ѝ ги поставува на својата уметност еден Јианг Фен, или, пак, Оливер Стоун. Во неговиот филм „Том и Вив“, прикажуван во рамките на програмата Венецијански ноќи, ќе оживее оној култ на отменит драмски гест, рафинманот на говорот, суптилноста и големата визуелна култура со која се структурира иконографијата на која ѝ се поклонува традиционалниот вкус. Воедначениот и претпазлив динамизам на мизансценот, високата култура на говорот и дијалогот, како и реторичката дисциплина на изречените емоции не ѝ одзедоа ниеден од животвор-

ните импулси на драмата во која се бараат две несреќни човечки суштества за да ја огрубат во мигот на нежноста таа тешко изборена интимност и да почнат сурово да се глодаат, да се навредуваат и повторно да си бараат прошка еден од друг за нанесените навреди и рани.

Еден друг вид синеастички рафинман кој не се надоврзува непосредно на традициите на театарот и литературата (од кои, инаку, е инспирирана филмичната драма на Брајан Џилберт), туку се формирал на синеастичката почва на Нов Зеланд, ни демонстрира во својот филм „Божествени суштества“ Новозеланѓанецот Питер Џексон. Неговата бизарна приказна за пријателството на две млади девојки против чија врска се крева не само сета јавност, туку и нивните семејства, но тоа сепак нема да ги спречи младите девојки кои им веруваат повеќе од сè на своите соништа, мечти и чувства, да кренат рака во одбрана на своето пријателство, и на родителите, таа приказна, значи, нè доведува во повеќе пригоди пред многу сериозни морални искушенија; зарем злосторот е дозволен во ситуација кога веруваме дека некој работи против нашата интима; дали грижата за угледот на нашите деца кои наоѓаат бескрајна радост во своето пријателство ни дава право да изречуваме такви деспотски забрани и да не им дозволуваме да се дружат; а општеството смее ли да им калема на такви деликатни и недоловливи барања на срцето клишеа со кои ја дисквалификува невиноста на соништата и надежите на младите, емоционално сè уште несозреани суштества. На овие дилеми никако не може да им се прикачи некаков сомнеж во интелигенцијата со која Питер Џексон ја водеше приказната и на занимливоста на сижето кое може да ги разниша моралните табуа длабоко вкоренети во колективните чувства на безмалку сите средини.

Недоумици и дилеми дали некои филмови како шпанскиот претставник, на пример, „Дојката и месечината“ заслужија да се најдат во друштвото на најдобрите. Бизарен наслов за една конвенционална приказна во која темата за сексуалното созревање, толку често експлоатирана, се разбива во духовити, но и здодевни епизоди кои не ги поврзува ниедна кохезиона сила.



Џејмс Греј - „Мала Одеса“

Спектаклите, пак, како „Форест Гамп“ кој неодамна заедно со неговиот главен про-тагонист, Том Хенкс, стана лауреат на „Златниот глобус“ и го отвори патот до номинацијата за годинашниот Оскар, во Венеција, исто така, имаат свој бриљантен прием. Том Хенкс, по морничавата трансформација што ја имаше во својот претходен филм, „Филаделфија“, каде што ја играше ролјата на еден болен од sida што се бори да го зачува своето достоинство и право да работи, во „Форест Гамп“ (вклучен, исто така, во програмата Венецијански ноќи) ни ја демонстрира со дискретен цинизам и иронија, виталноста на просечниот Американец. Тој, заедно со режисе-

рот, популарниот Роберт Земекис, во исто време го глорифицира и му се подбива на американскиот модел на успехот во чија номенклатура стои способноста на ведрите и неустрашиви момци да мечтаат и да ги претвораат соништата во стварност, да си ја сакаат татковината и да не се срамаат од поразот во Виетнам, спонтано, но и со дух да се поздравуваат со американските претседатели, па макар тоа бил и еден Џон Кенеди, насекаде да жнеат успеси и да не забораваат на лекциите што им ги давала мајка им. Нечистотата совест на Америка, Земекис и овојпат ја успива со виталноста на американската демократија способна уверливо да ги сотонизира

ра сите непријатели на нејзиниот прогрес и да подига споменици на новите херои за кои никогаш нема да дознаеме дали Зекекс им го потврдува или оспорува тој епски статус.

Нешто поблиску до класичниот модел на криминалистичкиот филм е шпионскиот трилер на Филип Нојс, „Отворена опасност“ во кој сестрањот Харисон Форд, необично способен агент на ЦИА, се бори против моќните банди на шверцери со дрога. По една опасна средба тој ќе ја открие врската меѓу моќниот картел на дроги во Колумбија и претседателот на Америка. Тој заминува во гнездото на опасните дилери опкружен од лажни придружници што наводно го штитат, но прикриено демнат да го фатат на првата грешка и да ја отстранат опасноста да бидат раскринкани.

Неповторливите ефекти на пиротехниката која сè почесто станува во акционите спектакли цел за себе, овојпат, не дека беше умерена во демонстрацијата на апокалиптичните експлозии и предизвикани пожари, но, така барем нам ни се чинеше, добротворниот дух на талентот на Харисон Форд, кој го имаше за партнер, подеднакво неконвенционалниот талент на аскетската конституција на Вилијам Дафо, како да воспостави некоја рамнотежа меѓу титанизмот на предизвиканите експлозии и духовноста на човековата волја, способна да ги контролира и најдијаболичните дејствија во кои се впуштаат милитантните генерали.

БРАВО МИЛЧО

Ако од едната страна на фестивалскиот мозаик ги групираме сиве овие помалку или повеќе интересни филмови, на другата страна од тој богат и разнолик мозаик, за нас, стои филмот на Милчо Манчевски, „Пред дождот“.

Не треба да повторуваме и овојпат колку ова значајно дело го забрзува процесот на интегрирањето на македонската кул-

тура во процесите што го моделираат историското мислење на времето во кое живееме. Тој станува дел не само од нашата, туку и од историјата на светот.

Навистина, во периодот што измина за филмот на Милчо Манчевски се изречени безброј помалку или повеќе компетентни судови, во еден од тематските блокови на овој број на „Кинопис“, на него, исто така се осврнуваат поголем број авторитетни критичарски пера, иако очекуваме поопстојните анализи за неговите драматуршки, поетски или социолошки аспекти, допрва да бидат направени.

Ние во оваа пригода ќе го потврдиме впечатокот од неговата фестивалска промоција, отфрлајќи ја од нашиот восхит еуфоријата на славениците што се заскрнуваат од несопирливиот излив на емоциите. Значи, без ритуални претерувања, и овојпат констатираме дека „Пред дождот“ и со своите ликовни вредности и со силата на поетиката во која се воспева избавувачката моќ на љубовта, претставува едно ново, и во секој случај, оригинално гледање на вистините, надежите и искушенијата со кои одамна живееме и чија горчина или радост одамна сме ја почувствувале.

Во визијата на Милчо Манчевски македонскиот пејзаж, како и луѓето во чие срце го разгорува големиот сон за среќата, неизмерната енергија на љубовта, но, исто така, и деструктивната моќ на омразата, е клучниот космички центар. Одовде се излеваат големите емоции, големите надежи, големите страдања и нескротливите страсти за крвопролевање. Таа единствена точка на гледање го открива величествениот поглед на загарените полиња на живописното Мариово и тој се протега до невротичната живост на улиците на Лондон.

Одвај го чекаме мигот кога македонскиот филм ќе ни донесе уште една таква сатисфакција и уште еден триумф на неговите потенцијални творечки сили.

ФЕСТИВАЛ НА ДОСТОИНСТВОТО НА 7-ТА УМЕТНОСТ

38-от Лондонски филмски фестивал

На стариот континент, покрај преку-океанскиот Њујорк, постојат две космополитски културни метрополи, тоа се без двоумение: Лондон и Париз. На планот на филмот градот на Темза е веројатно во предност и пред Њујорк и пред „континенталниот“ партнер на Сена, зашто она што во текот на една календарска година со своите 365 денови го нуди лондонскиот кинорепертоар е секако најразновидната светска филмска понуда од најновата продукција, а со постоењето на Лондонскиот филмски фестивал (ЛФФ) или уште - Лондонскиот Фестивал на Фестивалите, космополитската димензија се комплетира за што нè уверуваа сите претходни лондонски фестивалски изданија, а овие од последниве години, под раководството на енергичната директорка Шила Витикер, објективно, ги надминуваат фестивалите што порано ги организираа и раководеа нејзините претходници: Кен Влашин со најголем директорски стаж и Дерек Малколм, критичарот на лондонски „Гардиан“, кој со фестивалот директоруваше пред доаѓањето на првата дама-директорка на најголемиот светски филмски фестивал. Со стандардното времетраење од 18 денови и со овојпат рекордно понудената бројка од 180 филмови, Лондонскиот фестивал фактички си го

обезбедува епитетот најголем во светот, а неговата ненатпреварувачка концепција, на селекторската екипа предводена од првиот човек - Шила Витикер ѝ овозможува апсолутна слобода во изборот со императивот - нивниот фестивал преку маратонската програма (која објективно физички е неизводливо да биде консумирана дури ни од најфанатичниот синефил, зашто 10 филмови дневно нема шанси да бидат програмирани) да претставува најоптимален увид во сето она што од уметнички, пред сè, а потоа од кинематографски, жанровски и авторски аспект, треба и вреди да се види, а тоа го знаат традиционално најверните посетители на Лондонскиот фестивал, во прв ред привилегираните лондонски филмски поклоници инаку членови-претплатници на БФИ - Британскиот Филмски Институт и НФТ - Националниот Филмски Театар на Саут Бенк, што е и фестивалската база, покрај тоа што надвор од двете сали во НФТ и третата добиена по изградувањето на МОМИ - Музејот на Подвижните Слики, ЛФФ

е распространет во самото централно подрачје на Лондон, пред сè, на Лестер скверот во двете сали на киното ОДЕОН ВЕСТ како и шестата во ИСА - Институтот за култура и уметност. Со други зборови, во текот на двеиполте фестивалски неде-



ли од последното 38-мо издание на Лондонскиот филмски фестивал, продефилираа буквално филмови од сите континенти распоредени според продукциската доминација на филмовите кои доаѓаат од најголемата и неприкосновената американска кинематографија, потоа паралелно со неа е европската апсолутно богата кинематографско-национална разновидност со исто така објективно предводништво од страна на домаќините - британската кинематографска продукција, потоа француската и италијанската. Своја посебна позиција во хрониката на ЛФФ има и блокот што го сочинуваат кинематографиите на трите континенти: Азија, Африка и Латинска Америка, а секако како шести континентален филмски репрезент е и австралиската.

Не случајно почетокот и крајот на 38-от ЛФФ беше конципиран да ја потенцира поврзаноста меѓу најголемите светски кинематографии или како што истакнуваа организаторите: како на најдобар начин ги обединуваат интересите Европа и Америка, за што беше потврда филмот на отворањето: **ФРАНКЕНШТАЈН НА МЕРИ ШЕЛИ**, американска продукција, но дело режирано од Британецот Кенет Бранах, еден од водечките островски режисери и актери, кој не можејќи да му одолее на готскиот изворен роман на Мери Шели, а со цел максимално да ги оствари амбициите, се преселува кај побогатиот прекуокеански партнер, ангажирајќи ја и мегаактерската ѕвезда Роберт Де Ниро (со една од најефектните филмски маски не само во богатата кариера на Де Ниро, туку и во богатата холивудска традиција), а за себе Бранах си ја задржува насловната улога на Др. Франкенштајн. И филмот од затворањето **ЛЕОН** има своевидна симболична врска меѓу Европа и Америка. Имено, негов автор е уште едно водечко име, овојпат францускиот режисер Лик Бесон ("**Никита**", "**Сабвеј**", "**Големото сино**") кој, пак, својот извонреден трилер го лоцира во неодоливите амбиенти на Њујорк, за чија гигантска, мегалополиска димензија самиот Бесон ќе рече дека Њујорк не му бил толку урбана персонификација колку предизвик за да ја "припитоми" неговата димензија која него како Европеец го "пресечува", заморува и депримира повеќе отколку што го инспирира, па оттаму и предизвикот да снима во Њујорк со

кој се "борел" во текот на снимањето, чувствувајќи се како припитомувач на лавови, што ќе рече лавот бил Њујорк, а не она чувство и "пристрасна" вљубеност во родниот град што за "**Големото јаболко**", на пример, ја има еден Вуди Ален кој скоро сиот опус го сними во амбиентите на Њујорк, фанатично посветувајќи му го сето она што потекнало од него како инспирација за филм и за пак да му го врати. Така, Вуди Ален по претходната комедија со смислена пародичност на сметка на крими-трилерот **МИСТЕРИЈАТА НА МЕНХЕНСКОТО УБИСТВО**, годинава се претстави со својот најнов филм, крими-комедијата со романтичен призивок **КУРШУМИ НАД БРОДВЕЈ**, кој од страна на директорката на Лондонскиот фестивал - Витикер беше избран и прикажан како филм на изненадувањето. Лондонскиот фестивал, фактички во последните изданија, по доаѓањето на негово чело на Витекер се претвори и во простор каде што на најдобар начин се соединуваат, да не речам, судруваат, официјалната, американска кинематографија, застапена преку холивудските Мејџерси, и онаа опонетната, независната, која, од големиот Роберт Алтман уште на претходниот 37-ми ЛФФ, беше прогласена за суштинската вредност на најголемата светска кинематографија, а на Лондон му го оддаде признанието токму за тоа форсирање на американскиот независен филм каде што и овој пат видовме десетина навистина интересни жанровски остварувања на млади талентирани автори кои и покрај тоа што тешко доаѓаат до пари сепак не им пречи да прават уметнички големи и синеастички зрели дела. На 38-от ЛФФ можеа да се видат филмовите на познатите режисери од онаа официјалната филмска Америка, како, на пример, филмот на Мајкл Ричи **МАЈКАТА УБИЕЦ**, базиран на вистински настан со Холи Хантер во насловната улога, па филмот на францускиот великан Луј Мал **ВАЊА ОД 42-ТА УЛИЦА**, една њујоршка современа парафраза на Чеховиот Вујко Вања, овојпат во сценаристичка адаптација на режисерот-сценарист Дејвид Мемет, тука е и долгометражниот анимирани хорор во продукција на Тим Бартон **КОШМАРОТ ПРЕД БОЖИЌ** во режија на Хенри Селик, приказна во вид на хорор, божиќна бајка за кралот на тиквите кој ќе заскита во Халовин-

градот. Од друга страна, во групата на независните американски филмови како позначајни прикажани на програмата на ЛФФ спаѓаат: AMATEP, психотрилер на авторот Хал Хартли, потоа трилингот жанровски сродни филмови: SUTURE, KLERKS, FRESH (во оригиналните наслови кои се самите по себе подразбирливи и жанровски непреводливи) на младите режисерски имиња: Скот Мекги и Дејвид Сицел како потписници на првиот, Кевин Смит на вториот и Боз Јакин на третиот, за чиј филм, пак, интересно е тоа што продуцент му е Лоренс Бендер кој инаку „претходно му ги продуцираше двата филма на Тарантино, дебитантскиот РЕЗЕРВОАР ДОГС и канскиот победник ПАПП ФИКШН. Меѓу најекстремно специфичните американски независни филмови видени во Лондон спаѓа секако дебитантското авторско дело ЧИСТО БРИЧЕЊЕ на Лоџ Кериген кој преку нарушената свест на централната личност (во извонредна интерпретација на Питер Грин), ја вивисецира на најфилмски можен редуциран начин деструктивната природа на шизофренијата. Од друга страна, и традицијата на презентирање интересни долгометражни американски документарни филмови, чиј некрунисан крал, барем, од аспект на Лондонскиот фестивал е Фредерик Вајсмен - на 38-от ЛФФ беше одржана преку еден од неколкуте ефектни филмови од овој жанр. Тоа е 170-минутниот ВИСОКИ СЕНИШТА на авторот Стив Џејмс кој во скоро 3 часа, преку двајца избрани млади кошаркари, нè вовлекува во магичната на правење хај-кошаркарски професионалци за супер НБА-лигата на великаните на еден од најпопуларните американски спортови.

Врз примерот на британските филмови избрани како своевидна национална селекција или фестивал во Фестивалот, и овој пат можеше да се види односот на домаќините спрема онаа продукција, што и тие, во поранешните фестивалски изданија во времето на директорот Кен Влашин, ја нарекуваа британски независен филм. Со доаѓањето на Шила Витикер сè е ставено под британски филм, па и во островскиот кинематографски случај, на сличен начин како и со независниот американски филм, всушност, се гледаат

корените на виталноста на британската кинематографија застапена со 20-ина филмови главно на млади непознати автори чиј талент е неспорен, а, сепак, меѓу најпровокативните британски претставници беше филмот ПОП на авторката Антониа Брд која бескомпромисно нè соочува со моралните кршења на еден млад поп, хомосексуалец во религиозно и политички немирната Северна Ирска. Европската панорама покрај британско-француско-италијанската подоминантна застапеност, во рамките на ЛФФ беше презентирана со филмовите на браќата Каурисмаки, двата филма на Аки: ВАРДИ СИ ГО СКАЛПОТ ТАТЈАНА, еден анти-on-the-road филм со неговиот омилен артист Пелонпа и документарно снимениот концерт на групата „Ленинградски каубои“ со хорот на Руската Црвена Армија во комично-пародиски замислениот ТОТАЛНО БАЛАЛАЈКА ШОУ, додека Мика во својот ТИГРЕРО - ФИЛМ КОЈ НИКОГАШ НЕ БИЛ СНИМЕН, ангажирајќи го нивниот заеднички френд Џим Џармуш, се занимава со случајот и причините на неснимениот филм на Семјуел Фулер кој, исто така, настапува во филмот на Мика Каурисмаки.

Во формулата на презентирање и запознавање со многу кинематографски специфичности спаѓа и доста екстремниот случај на тотално авторскиот филм СУПЕР 8 1/2 на канадскиот геј-автор Брус Ла Брус кој како поклоник на Енди Ворхол, во независна продукција, си прави автопортрет, прикажувајќи многу од својата лична интима на скоро хардкор-порно хомосексуални сцени како пример на чист филмски аутизам. Друг е примерот со двата извонредни новозеландски филма, Монреалскиот победник ЕДНАШ БЕА ВОИНИ на режисерот Ли Тамахори, кој се занимава со синдромот на психотраумите и загубениот идентитет на Маорите и вториот филм БОЖЈИ СУШТЕСТВА на режисерот Питер Џексон кој, тргнувајќи од автентичен случај, прави интересна визуелно-психолошка трилер парабола. Слични согледувања и чувства од понудениот фестивалски избор и концепт за откривање на нови кинематографии и авторски имиња имавме и при средбата со филмовите од трите континента: Азија, Африка и Латинска Америка.

ЈОВО КАМБЕРСКИ (1923-1995)

Коста КРПАЧ

УДК 929:791.071.1(497.17)
Кинопис 12(7), с. 84-88, 1995ЕДНА ЗНАЧАЈНА ТВОРЕЧКА
И ЖИВОТНА ВРВИЦА

Судбината сакаше токму во година-ва во која се одбележува стогодишнината од раѓањето на филмот во светот и деведесет-годишнината од **првото** пројавување на филмската дејност во Македонија, да нè напушти еден од пионерите на современиот македонски филм - **ЈОВО КАМБЕРСКИ**: борец, новинар, сценарист, филмски режисер и организатор, писател и општественик.

Јово Камберски е роден на 11 јануари 1923 година, во Гевгелија, најјужниот град на географската точка на Република Македонија, град со мошне развиено земјоделство, знајство и со богата културна и револуционерна традиција.

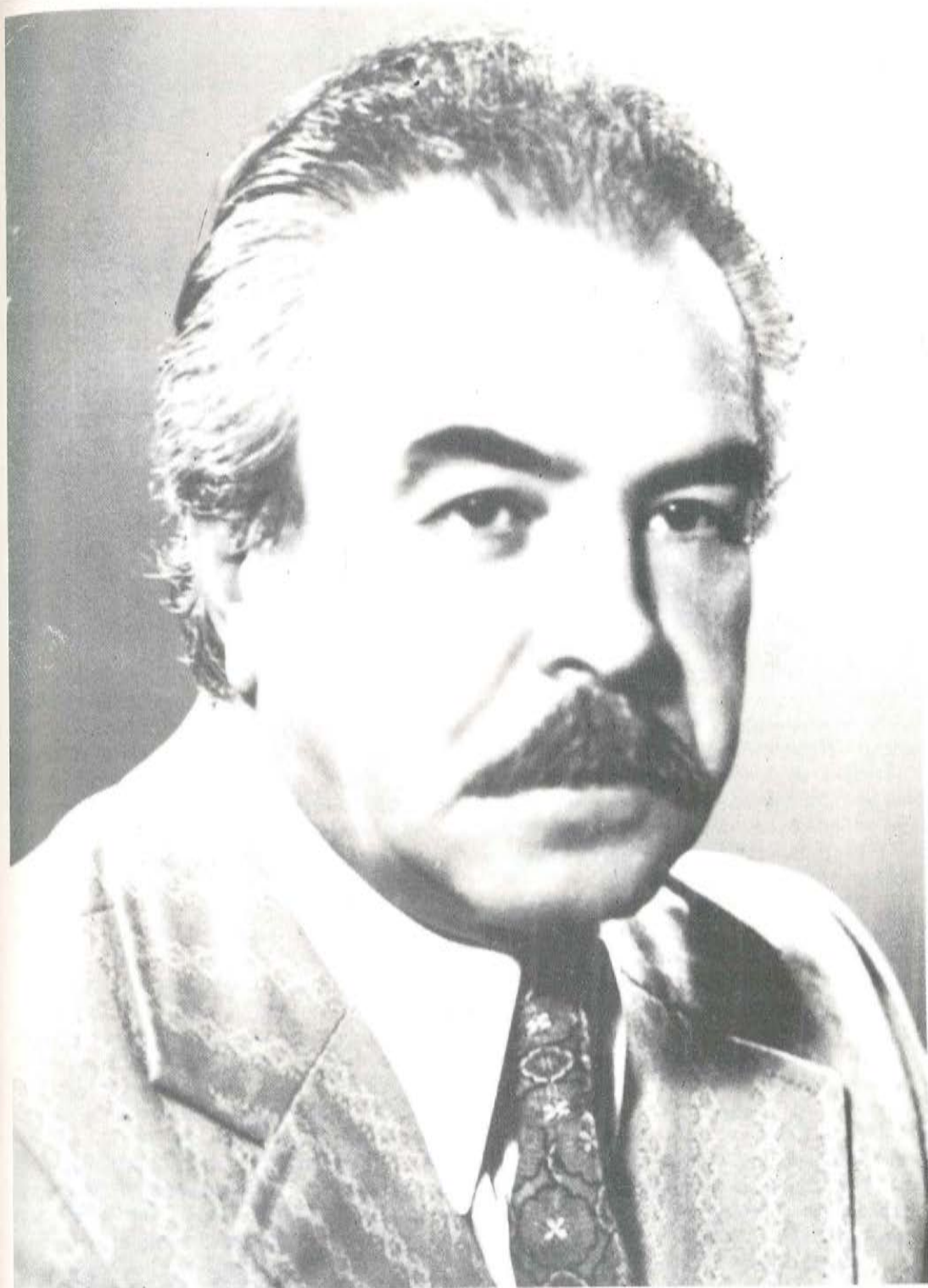
Малиот Јово растел и се развивал во семејство со забележително револуционерно минато. Основното образование и четирите класа гимназија ги има завршено во родниот град, а преостанатите класови до полната гимназија во Скопје.

Уште како ученик ја има почувствувало националната нерамноправност и тортура спроведувани од кралскиот југословенски режим врз македонскиот народ. Тоа ја условило и забрзало неговата цврста определба за активно вклучување во прогресивното младинско движење. Поради тоа на двапати е ис-

клучуван од гимназијата. Првпат во 1939 година, како ученик во четврти клас, и вторпат за време на бугарската фашистичка окупација во 1943 година, како ученик во седмиот клас на Скопската гимназија.

Во истата година Јово Камберски станува активен учесник во Народноослободителната борба на македонскиот народ, која, во тоа време ја имаше зафатено цела Македонија. Неговиот макотрпен борбен пат се движи од планината Кожуф преку Плачковица сè до завршните операции на петнаесеттиот македонски корпус и конечното ослободување на Македонија. Како прекален партизански борец бил на повеќе раководни функции во втората, четвртата, единаесеттата и дваесет и првата народноослободителна бригада. Слободата ја пречекува како политички комесар на бригада.

По ослободувањето на Македонија го продолжува образованието. Во Партизанската гимназија го завршува осмиот клас, матурира и се вработува како новинар во Радио Скопје. Редактор е во политичкото одделение и ја раководи редакцијата за специјални радиоемисии. По две години работа во новинарството, заради кадровски потреби, Јово Камберски преминува на работа во тогаш



Јово Камберски

формираното претпријатие за производство на филмови „Вардар филм“, каде што останува дваесет и шест години.

Неговото доаѓање во филмот, во 1948 година, се совпаѓа со организационото оформување на македонскиот филм, неговата поставеност и почетното дејствување. Тоа е време на ентузијазам, кога самоуките филмски работници ги прават своите први чекори, а филмското производство почнува да ги бележи првите успешни филмски реализации.

Со невиден елан и младешки занес Јово Камберски ѝ се предава, ѝ се посветува на магијата - филм, станувајќи не само еден од неговите организациони, туку и творечки основоположници и втемелувачи. Филмот станува негова животна определба и професионална преокупација. Во него ги вгради сите свои умствени и физички способности, сета своја енергија и талент. Растеше, се развиваше и вистинеште заедно со македонскиот филм.

Започнува како редактор на филмските месечници и пишува на текстови, продолжува како сценарист и режисер на документарни филмови. Автор е на 21 сценарио за документарни и кусометражни филмови. Меѓу кои позабележливи се сценаријата: „Пиринска Македонија“, „По долината на реката Вардар“, „Птици и риби“, „Замрзнато езеро“. Режисер е на 8 документарни и нарачани филмови, од кои повпечатливи се филмовите: „Свилен конец“, „Миравска свадба“, „Селскиот учител“, „Приказна за нашите дни“ и „Комитска легенда“.

Во далечната 1953 година неговиот документарен филм „Свилен конец“ е прикажан на меѓународниот филмски фестивал во Берлин, како прв македонски филм.

Напоредно со работата во документарната продукција, пројавува интерес за соработка и во играната. Во првите македонски играни филмови „Фросина“, 1952 и „Волча ноќ“, 1955 година се јавува како асистент по режија. А во 1958 година ги раководи снимањето и реализацијата на во тоа време најамбициозниот филмски зафат на просторите на поранешна Југославија, историскиот спектакл, играниот филм „Мис Стон“.

Како мошне добар и сестран познавач на филмската уметност и посебно на технолошко-производствениот процес и осведо-

чен филмски организатор и професионалец, Јово Камберски е поставен за генерален директор на единствената филмска куќа во Македонија „Вардар филм“. На таа должност останува 14 години.

Оваа многу одговорна и деликатна функција, во време на мошне сложени околности и условености Јово Камберски ја вршеше со успех: стручно и професионално.

Во овој временски период, и покрај одредени осцилации во филмското производство како последица на ограничените финансиски средства и одредени творечко-кадровски проблеми, е интензивизирана македонската филмска продукција, особено играната. Снимени се 13 целовечерни играни филма, 8 краткометражни играни, 109 кусометражни и документарни, 3 цртани и триесет нарачани. Истовремено дојде до забележително проширување на тематските и жанровски определби во македонското филмско творештво.

Повеќето од овие филмски остварувања се откупувани и пласирани во кинорежата на дваесет и пет земји во светот. Некои од нив доживеаја голем успех при прикажувањето пред нашите иселеници во странство. Одреден број филмови се носители на значајни награди и признанија на филмските фестивали во поранешна Југославија и на некои фестивали во светот, успешно презентирајќи го и афирмирајќи го не само нашиот филм, туку и македонската култура, историја, јазик.

Катастрофалниот земјотрес што го снајде Скопје на 26 јули 1963 година беше тематска преокупација на повеќе филмски творци. На земјотресни теми се снимени 26 кусометражни, документарни и еден долгометражен документарен филм „Скопје - 63“. Речиси сите тие филмови, со по неколку десетици тонски копии синхронизирани и на странски јазици, помогнаа во информирањето на домашната и светската јавност за катастрофата и нејзините тешко совладливи последици.

Од особено значење е залагањето на Јово Камберски за создавање сопствени креативно-уметнички и техничко-организациони филмски кадри и нивно целосно вклучување не само во кусометражната и документарната, туку и во цртаната и особено во играната продукција.



Кадар од филмот „Птици и риби“

Со Јово Камберски започнува ново поглавје во производството на играни филмови во Македонија. Тогаш за првпат играните филмови ги режираат домашни, наши автори. Димитрие Османли ги режира филмовите: „Мирно лето“ и „Мemento“; Бранко Гапо „Денови на искушение“; Трајче Попов „Македонска крвава свадба“; Љубиша Георгиевски „Планината на гневот“, „Републиката во пламен“ и „Цената на градот“; Кирил Ценовски ги режира филмовите „Црно семе“ и „Јад“. (Во тој период се снимени и играните филмови: „Солунските атентатори“, „Под исто небо“, „До победата и по неа“ и „Каде по дождот“).

Истовремено во играните филмови се вклучуваат и наши сценографи, костимографи, монтажери на слика и тон, тонски сниматели, организатори и директори на филм. А, учеството на домашен артистички состав станува доминантен во македонските играни филмови.

Во документарната и кусометражната продукција дебитираат одреден број нови, млади, школувани режисери, а започна и производството на цртани филмови.

За време на неговиот директорски мандат (во поранешна Југославија) забележливо беше неговото мошне активно учество и дејствување во самоуправните тела и органи на деловното здружение на Југословенската кинематографија „Југославија филм“, како и на филмските фестивали во Пула и Белград, при што посебно се залагал за афирмација на македонската кинематографија и на филмското производство. Неколкупратно бил избиран за член и претседател во највисоките органи на овие институции.

По неговиот избор за делегат на Собранието на Социјалистичка Република Македонија (а подоцна и за член на Советот на Републиката) во 1974 година, Јово Камберски формално го напушта филмот, но неговата соработка со „Вардар филм“ продолжува.

Според неговото мошне инспиративно сценарио е реализиран играниот филм ПРЕСУДА. Филмската критика посебно ги апострофира тематската определба и одредените уметнички вредности на овој мошне податлив сценаристички текст.

Продолжува и неговата активност во

Друштвото на филмските работници на Македонија, на кое беше еден од неговите основоположници, негов прв секретар, а во неколку наврати и претседател.

Покрај изразените квалитети на раководител и организатор во филмската дејност, Јово Камберски пројавува многу богата литературна активност. Ги напиша мошне забележливите збирки раскази „Виденија I“ и „Виденија II“, и особено романите: „Пресуда“, „Пресметка“, „Празник“ и „Колона“.

Овде завршува творечката, но за жал, и животната врвица на Јово Камберски. Деновиве се простивме од овој заслужен и вреден синеаст-ветеран на македонскиот филм. Се простивме од една голема човечка добрина.

Животот станува посиромашен за еден живот. Го нема повеќе нашиот драг Јово...

Останува неговото непроценливо филмско и писателско дело, кое допрва треба да се проучува и валоризира. Тоа ќе потсетува на еден мошне значаен филмски деец, на еден скроман човек полн со оптимизам и силна верба во животот.

Јово Камберски е добитник на повеќе значајни филмски и општествени награди и признанија.

Носител е на два Ордена за храброст, Орден заслуги за народ, Медал и Орден на трудот и Орден на Републиката со сребрени зраци. Добитник е на наградата „7 Ноември“ на Собранието на град Гевгелија.

ФИЛМОГРАФИЈА НА ЈОВО КАМБЕРСКИ:

1948 г., ИДНИТЕ ЧУВАРИ НА НАРОДНОТО ЗДРАВЈЕ, документарен, сценарио Јово Камберски и Благоја Дрнков
НИЗ ПИРИНСКА МАКЕДОНИЈА, документарен, текст Јово Камберски и Пери Коробар
СТОЧАРИТЕ ДЕНЕС, пропаганден, сценарио Јово Камберски;

1949 г., 11 ОКТОМВРИ, документарен, сценарио Јово Камберски, Трајче Попов и Благоја Дрнков;

1950 г., ПО ДОЛИНАТА НА ВАРДАР, документарен, сценарио Јово Камберски;

1951 г., СВИЛЕН КОНЕЦ, документарен, сценарио и режија Јово Камберски;

1953 г., МИРАВСКА СВАДБА, етнолошки, сценарио и режија Јово Камберски;
ГРАДИНАР, пропаганден, сценарио и режија Јово Камберски;
ПАСТЕРИЗИРАНО МЛЕКО, пропаганден, сценарио и режија Јово Камберски;
СЕЛСКИОТ УЧИТЕЛ, документарен, сценарио и режија Јово Камберски;

1954 г., ПРИКАСКА ЗА НАШИТЕ ДНИ, документарен, сценарио и режија Јово Камберски;

1955 г., КОМИТСКА ЛЕГЕНДА, документарен, режија Јово Камберски;

1957 г., КОНЗЕРВИРАНИ ВИТАМИНИ, пропаганден, сценарио и режија Јово Камберски;

1959 г., III КОНГРЕС НА СКМ, документарен, сценарио Јово Камберски;
СВЕЧЕНОСТИ ПО ПОВОД ПУШТАЊЕТО НА АВТОПАТОТ „БРАТСТВО-ЕДИНСТВО“ ДЕЛНИЦА НЕГОТИНО-ДЕМИР КАПИЈА, документарен, сценарио Јово Камберски;

1961 г., ПТИЦИ И РИБИ, документарен, сценарио Јово Камберски;

1963 г., ЗАМРЗНАТО ЕЗЕРО, документарен, сценарио Јово Камберски;

1966 г., МАЛОН, пропаганден, сценарио Јово Камберски;

1969 г., СВИЛЕН КОНЕЦ, документарен, сценарио Јово Камберски;

1974 г., VI КОНГРЕС НА СКМ, документарен, сценарио Јово Камберски;
БОГДАНЦИ '74, документарен, сценарио Јово Камберски;

1977 г., ПРЕСУДА, игран филм, сценарио Јово Камберски;

ВИНОЈУГ, пропаганден, сценарио Јово Камберски;

подготвила: П.Пановска

15-ти Фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ - Битола '94

БОРИС НОНЕВСКИ
ДИРЕКТОР НА ФЕСТИВАЛОТ

УДК 778.5.091.4(497.17)(049.3)
Кинопис 12(7), с. 89-90, 1995

НОВ ПОГЛЕД, НОВО ПРЕПОЗНАВАЊЕ

обраќање до гостите на Фестивалот

Поводот за нашите филмски свечености беше потребата да се зачува и да се обнови сеќавањето на творечкиот опус на нашите првосниматели - БРАЌАТА МАНАКИ, кои во почетокот на веков, во Македонија и на Балканот, воопшто, ги направија првите живи слики. Тоа е доволна причина еден таков културно-историски факт да се издвои и

обнароди како културен празник, но и да се мобилизира во агенс на новото создавање.

Славејќи го пионерскиот потфат на Манакиевци ние, всушност, го повикуваме и се обидуваме да се идентификуваме со духот на откривањето, го поттикнуваме сензибилитетот на потрага и употреба на нови пронајдоци, по нови вредности и нови предизвици.



Кадар од филмот „Сновиденија“ на Уни Страум

што му е иманентен на секое уметничко создавање, но и на креативниот начин на живеење.

Меѓутоа, овде сакам да потсетам и на дополнителните, поконкретните причини кои не мотивираа да правиме ваков филмски фестивал. За нас уметничкото дело, вклучително и филмот, е отворена структура - секогаш податлива за нови доживувања и нови интерпретации и толкувања. Ние филмовите на нашата манифестација не ги доведуваме за да им приредиме уште еден празник, кој бездруго го заслужуваат, туку, пред сè, да ги соочиме меѓусебно и во еден нов поглед во нив да ги препознаеме новите вредности. Во тој мисловен експеримент колку го откриваме филмот, неговите доблести и евентуалните несовршености, колку препознаваме нови фактографски, естетски и митски компоненти на филмската слика, толку ја надградуваме првобитната замисла на авторот. Во секој гледач одделно и во публиката (во сите заедно) низ индивидуалните доживувања условно унисоното уметничко дело прозвучува како полифон ентитет. Меѓутоа, филмот не открива и нас. Најнапред со самиот избор, а потоа со пристапот, со доживувањето и толкувањето, тој станува лакмус за нашиот вкус во кој се наталожени и искристализирани психолошките, социјалните, етничките, цивилизацијските и другите особености на поединецот и колективот. Во таа дијалектика меѓу авторот и гледачот, меѓу публиката и филмот се квалификува и нарастува нашата кинестетска свест, а и филмот ја проширува резонанцата на рецепцијата.

За нас е релевантна целината на уметничкото дело, со избалансиран однос на сите елементи кои ја сочинуваат неговата органика, меѓутоа на еден сегмент од неговото настанување и конечната форма му обрнуваме посебно внимание. Имено, на креативноста на снимателската работа и ефектот на камерата во обликувањето на филмското дело. Поставувајќи го тој сегмент во центарот на нашето внимание, ние ќе ги набљудуваме сите релации кои ќе ни се укажат. Од изразните можности на техниката и технологијата до вештината на нејзината примена; од темата и замислата на режисерот до нејзината ви-

зуелна експликација; ќе го проследуваме ефектот на камерата од документарниот, преку естетскиот до митскиот слој на филмската слика. Ќе не интересираат и релациите на камерата со сите поединечни елементи на комплексната структура на филмското дело, но со посебна љубопитност ќе ги проследуваме иновациите на снимателската работа.

Токму заради тоа, од целиот ансамбал кој ја создава филмската творба, посебно ја потенцираме личноста на снимателот. Најдобрите од нив ќе бидат овенчани со награди и признанија, а снимателите кои што со своите резултати посебно ги задолжиле националните кинематографии ќе бидат прогласувани за доајени на Фестивалот.

Истражувачкиот дух на Фестивалот нема да запре со изборот на делата и личностите што го создаваат филмот. Ние ќе отвораме можности и ќе создаваме претпоставки за да се искажат и творците кои што го промислуваат филмот. Во таа смисла ќе ги негуваме и интелектуалните сеанси какви што се симпозиумите, трибините, предавањата, дискусиите и други примерени форми низ кои авторите ќе можат да ги соопштат своите емпириски и теориски резултати, да ги соочат своите ставови и сознанија и низ дијалог да ги разменуваат искуствата.

Во дизајнирањето на духовниот амбиент на нашата манифестација активно ќе учествуваат промоциите на филмолошка литература, изложбите, фестивалскиот билтен, прес-конференциите и, се разбира, свеченостите на отворањето и затворањето.

Овој празник на филмот ние сакаме да го проткаеме со целокупната културна ситуација на Битола и нејзината околина. Сакаме да го засадиме филмот и да го осветиме како семеен празник на секој битолчанец. Полека и стрпливо, чекор по чекор да го обновуваме од Манакиевци одамна пронајденото, но потоа подизбледеното, место на овој град на кинематографските мапи. Во тие настојувања ние ќе се здружуваме со добрата волја на секој граѓанин, со креативните иницијативи на уметничките и културните институции, сè со цел Битола да ја устоличиме како релевантно место на кинематографска кооперација на творците од целиот свет.

МОЗАИЧЕН ОТСЈАЈ НА СВЕТОТ НА СЛИКАТА

Вреднувањето на снимателската активност не е ни малку едноставно решение. Во него треба да бидат вклучени многу аспекти како што е оценувањето на техничките својства на фотографијата, но, исто така, и нејзините психолошки, емоционални и поетски импликации.

Навистина, при селектирањето на филмовите што го извршивме за годинашнава фестивалска програма, внимававме, како толку пати досега, снимателскиот труд и мајсторството на фотографијата да не ги издвоиме од контекстот на усогласувањето што го прават преостанатите елементи на филмот; неговата содржина, драмската конструкција, моралните и проблемски импликации итн. Но нашата доверба, сепак, можеа и мораа да ја стекнат доблестите какви што се мајсторството на ракувањето со камерата и вештината таа да го предизвика очекуваниот асоцијативен ефект.

Што значи тоа врз конкретните примери од филмовите што влегоа во официјалната фестивалска програма?

Иако фотографијата на филмот „Оголено до коска“, на пример, (директор на фотографијата, Дик Поуп), не кокетира со големите достигнувања на технологијата на оптиката, таа со својот едноличен и ладен колорит ни зборува поуверливо за агонијата и осаменоста на ликовите од филмот, од секаква демонстрација на полихроматскиот сјај на колорираниите спектакли.

Полјакот Ришард Ленцевски го користи во филмот „Две месечини“ згаснатиот тоналитет на пастелните бои кој временски го ситуира филмот во почетокот на веков и ги обединува неговите епизоди во густо романескно единство.

Ваквата хроматска ориентација ја развива и Љубшин Јуриј Станиславович во екранизацијата на „Златното тело“, насловена како „Мечтите на еден идиот“, додека Жерар Симон во „Луј, детето крал“ ги презема колоритните декоративни решенија од композициите на Љуј Давид.

Се разбира, секој од снимателите во дослук со режисерите, го застапуваат својот став спрема драмата што ја доживуваме како ликовна сензација, така што примерите кои ги наведовме не се издвојуваат на штета на квалитетот на снимателската дејност во преостанатите филмови. Камерата, дури, умее да не доведе до слатка недоумица; зошто на таков свечен, би рекле, искупувачки начин ги осветлува Харалд Палгард лицата на мачениците во норвешкиот филм „Сновиденија“, или, пак, зошто Словакот Владимир Холош го затскрива со светлинската игра на контраплановите идентитетот на хероите од филмот „Ангел на милосрдие?“

Недоумиците, меѓутоа, може лесно да се отстранат и на нивно место да остане само восхит пред сончаните пејзажи кои со таква инспирација ги насликува Мануел Теран во македонскиот филм „Пред дождот“,

или, пак, пред оној таинствен вител на полутемните бои, низ кој Стјуарт Тајбург нè води во новозеландската прашума во филмот „Пијано“.

Не е необично што восхитот пред експлозијата на боите и светлините може



„Ангел на милосрдие“ на Милослав Лутер

лесно да се кондензира во едно објективно гледање на некоја морална драма каква што ни ја сугерира сликата на бугарскиот филм „Ла дона е мобиле“ (директор на фотографијата, Венец Димитров), или, пак, канадскиот трилер „Смртна желба 5 - лицето на смртта“ (директор на фотографијата: Кертис Петерсен), како, впрочем, и адаптацијата на прозата на Кафка, „Америка“ (директор на фотографијата: Мартин Дуба). Нешто поинаква амбиентална фактура, во која се подвлекува трагичната димензија на драмата, ни донесува Романецот Александру Соломон во филмот „Гневен поглед кон иднината“.

Во секој случај, изборот што го направивме вклучува во себе голем број фотографски техники и колоритни решенија кои треба максимално да одговорат на загатките на фантазијата, имагинацијата и поезијата што во различни облици му се иманентни на талентот на филмскиот автор.



„Гневен поглед кон иднината“ на Никола Мартинеану

ЖАН МОНСИЊИ

ДИРЕКТОР НА ФОТОГРАФИЈА
ОД ФРАНЦИЈА И ПРЕДСЕДАТЕЛ
НА ФЕСТИВАЛСКОТО ЖИРИ

УДК 778.5.091.4(497.17)(049.3)
Кинопис 12(7), с. 93-94, 1995

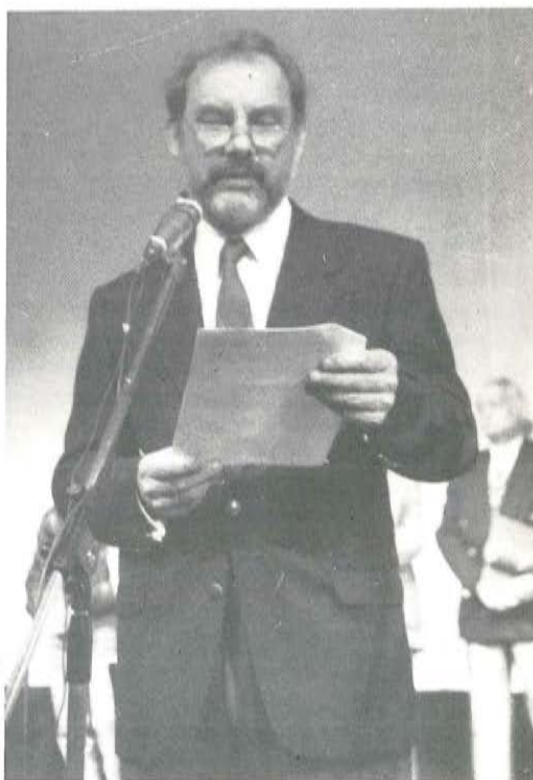
РЕЧ НА СВЕЧЕНОТО ОТВОРАЊЕ

Дами и господа,
Почитувана публико,

Моето присуство овде на Фестивалот на филмската камера „Браќа Манаки“ во Битола - како директор на фотографија - ми претставува посебна чест и задоволство. Но, мојата улога на претседател на Жирито, терајќи ме да се искачам на оваа трибина и да ви се обратам, ме става во ситуација која што е спротивна на мојата професионална дејност - да останам тивок и да ја „слушам“ сликата на моите камери... А особено да ја гледам, да ја гледам внимателно, да ја гледам интензивно... филмската слика која се раѓа.

Ќе се задоволам да ви кажам неколку збора во однос на филмската слика и неколку збора за задоволството кое што може да биде предизвикано од еден одреден начин на гледање на филмската слика.

Кога зборувам за филмската слика, го употребувам често изразот „режирање на филмската слика“. Овој израз, всушност, не постои во филмскиот речник. На овој израз јас му давам потесно значење отколку на оној на „поставување на сцена“ (mise en scène), а особено му давам пошироко значење од она кое што вообичаено им се дава на зборовите „кадрирање“ и „осветлување“.



Жан Монсињи

Би сакал да го подвлечам постоењето на овие различни концепти и фактот дека концепцијата на една филмска слика тргнува секогаш од желбата за мизансценот кој постои во филмското сценарио и дека оваа концепција треба да учествува во остварувањето на оваа поставка.

„Режирањето на филмската слика“ го има своето потекло кај режисерот, на почетокот на филмот, и својот целосен развој го доживува во последната фаза од производството на филмот.

Кога зборувам за филмска слика...

често ја спомнувам музиката;

кога зборувам за „квалитетот на интерпретација“ на едно дело што не било напишано од страна на директорот на фотографијата, кој што, пак, е само интерпретатор на ова дело, кога зборувам за квалитетот на интерпретацијата на една идеја која што се зачнала кај него,

инсистирам значи врз зборот „интерпретација“ што е најчесто употребан само за актерите, и особено за музичарите.

Во музиката под поимот на интерпретација се подразбираат и поимите на точност, деликатност, сензибилност, ритам, нијанси и боја.

Би сакал, овие поими со својата многубројност и со својата различност, да учествуваат во задоволството на примање на филмската слика, што е богата со концептуални квалитети и со суптилност на изработката.

За да ви објаснам што очекувам од филмската слика, би можел да зборувам за сликарството... но тоа нема да го сторам, не грижете се!

Би можел да ви зборувам за литературното пишување.

Но јас ќе се задоволам само со забелешката дека можноста да се спомнуваат музиката, сликарството, литературата, кога се зборува само за филмската слика, го подвлекува уште повеќе богатството на седмата уметност.

Ако размислувам за филмот на овој начин

*ако ви зборувам за филмот на овој начин тоа го правам со желба да го потпалам, во мене и во вас, интелектуалното и сензуалното задоволство кое што може да го предизвика **визуелното** откритие на одредена имажинација и сензибилност или откритието на одредена визуелна имажинација и визуелна сензибилност.*

*Ако ви зборувам вака за филмската слика, тоа го правам со **желба да ги поделам и задоволствата.***

Оваа поделба на задоволствата започнав да ја доживувам во самата екипа на Фестивалот, а особено во самото Жири.

Кога веќе го спомнувам ова Жири, (ова не е само „во загради“, туку е дополнителна забелешка за вредноста на филмот), се наоѓам тука во придружба на еден Словенец и на еден Македонец.

Тие ми се чинат истовремено толку спротивставени, но и толку поврзани преку историјата на нивните земји и на нивните култури, толку различни, но толку поврзани преку нивните јазици...

Овие разлики, нашите разлики, всушност, различност - значат богатство.

Овие разлики можат да се стопат мошне бргу пред примените филмски слики со погледот каков што е нашиот во овој контекст.

Срекен сум што овој Фестивал претставува можност да се доживеат овие емоции, кои сакам да ги поделам со вас. Им се заблагодарувам на оние што придонесле за постоењето на овој Фестивал, и кои дозволиле да присуствувам овде, меѓу вас. Како член на Жирито се надевам дека нашиот избор нема да ги побие нашите излагања.

Ви пожелувам добар Фестивал!

превод: Д. Ангеловска

РЕЧ НА СВЕЧЕНОТО ЗАТВОРАЊЕ НА ФЕСТИВАЛОТ

Еден познат сликар рекол: „Не можете ни да замислите колку сликарите-портретисти страдаат заради суетата на своите модели“.

Случајот сакаше да ѝ припаѓам на генерацијата која само се вклопи во едно време кое ни даде шанса први да „повлечеме“ и на овие простори да ја продолжиме традицијата што ја започна „Камерата 300“. Посебно сум горд што сум еден од оние пред кои стоеше задачата да го воспостават континуитетот и да ја зацврстат и прошират подлогата за непречено творештво во македонската кинематографија. Сите поединечни толкувања од типот „јас сум прв“ или „најзаслужен за ова или она“ треба да се сметаат како додаток на личната или колективна суета на Генерацијата. А за тоа колкав беше нашиот придонес во исполнувањето на таа задача, денес за тоа квалификувано може да се искаже институцијата Кинотека (со веќе докажани квалитети и резултати) која понатаму ќе ја носи одговорноста, не само пред историјата, туку и пред иднината на нашата кинематографија.

Сакам да го искористам овој миг и честа што ми ја доделивте да го затворам годинашниот Фестивал, преку свој објектив и свој агол да ви ги соопштам моите досегашни искуства.

Најнапред ќе ви ја предочам дилемата што, речиси, педесет години тлее во мене, практично од моментот кога се врзав за камерата. Никако да го решам прашањето: „Кој ме турна?“ Дали браќата Лимиер или браќата Манаки? Но мојот објектив повеќе се изострува и зумира на ликот на султанот Мехмед V Решад и на неговите зборови: „Пуштете го момчето да си игра!“ Со тие неколку зборови тој не само што ги запре јатаганите да се спуштат врз плеките на едно црномуресто момче кое се осмели да го запре големиот султан, туку се „вмеша“ и во иднината на нашата кинематографија. Со тие неколку зборови тој го прорече и карактерот на моето другарување со камерата, како и животната судбина на нашата и идните генерации. Постојано се прашувам што ќе беше со Манаки и со нас денес ако Султанот едноставно во тој момент - замолчеше. Едно е сигурно - Бранко Михајловски ќе ве немаше денес вас како пријатели, а вие ќе бевте посиромашни за еден негов портрет.

Оваа наша средба е уште една потврда за инстинктот и љубовта спрема камерата што ја има секој снимател. Јас ова нешто го почувствував уште од првото гледање на Милтоновиот кадар со султанот, кадар што влезе во историјата. Еве, доаѓам до моментот кога ќе треба, сакал или не, да ја истак-



Бранко Михајловски

нам и мојата среќа, и мојата суета. Во една етапа од мојот снимателски живот имав можност да другарувам со Милтон Манаки. Неговите раскажувања за бројните доживеалици и авантури, неговите фотографии и камерата дејствуваа импресивно врз мене. Како денес да го слушам како ми вели: „Бранко, во тоа време имаше многу работа, та и двајца Манакиевци ќе беа малку!“ Ова задоволство за другарување со Милтона го делев со режисе-

рот и негов добар пријател - Димитрие-Рули Османли. Ова дружење го овековечивме со тогаш снимената историја „Првата камера на Балканот“ што стана дел од еден наш тогашен Филмски Репортер (журнал). Но морам да признаам дека до денешен ден ни остана големата празнина што тоа другарување не го искористивме за да снимиме поопсежен филмски материјал за човекот кој е веќе Историја. Гледајќи од оваа временска дистанца

доаѓам до следниов заклучок: досегашната судбина на македонскиот филм и неговите творци лежи во **неснимените филмови за ова наше време.**

Се запознав со камерата кога на нашите простори се раѓаше една нова визуелна уметност, која располага со нови способности и во нашата култура внесува нови чувства. Камерата, запознавајќи ме со таа визуелна уметност, ми ги насочи и обликува моите стремежи кон неа. Но во исто време, ми укажуваше дека ентузијазмот и моето дотогашно знаење не се доволни за оптимално искористување на нашите заеднички можности и способности. Со секој изминат ден камерата ми овозможуваше да видам дека нејзините технички можности се само помагала за искажување на снимателскиот сензибилитет. Ова само ги зголемуваше моите субјективни сили. Тоа беше нешто слично како што музиката има моќ да ја буди музикалноста и желбата за игра кај човекот. Камерата ми ги откриваше тајните како на гледачот да му помогнам непосредно да го доживува настанот на екранот и, мобилизирајќи ги сите свои емоции, да учествува во него. Со еден збор, камерата мора да се идентификува со настанот, амбиентот и атмосферата, а не да биде само посредник. Со радост се секавам на луѓето кои ме стимулираа во таа насока. Тоа, пред сè, беа режисерите, било на играни или други филмски проекти. Режисери, кои со своите свежи идеи и знаења до максимум ги користат можностите на камерата и способностите на снимателот, режисери кои се против некакви конвенционални шеми и вработени решенија. Задоволство е да се работи со режисер кој има иста „бранова должина“ со снимателот. Тогаш создавањето наликува на заедничка песна на еден прекрасен дует. Посебно доживување е работа со режисер - интелегентен творец чиј јазик е камерата и јазикот на снимателот. А посебно ги ценам режисерите кои со своето однесување и манири не само што го смирува снимателот, туку го мобилизира и работниот елан на целата екипа. Сумирајќи го ова свое искуство со посебно задоволство ќе ги спомнам имињата на Франце Штиглиц, Здравко Велимировиќ, Љубиша

Георгиевски, Мики Стаменковиќ, Света Павловиќ, Славко Јаневски, Столе Попов и Ангел Миладинов. И пријатните доживувања со фантазијата на Бранко Гапо. Им благодарам на нивната соработка. Им благодарам што овозможија еден Бранко Михајловски, еве, веќе речиси половина век да си „игра со камерата“.

На крај сакам да го кажам и следното. Ни во најлудите детски соништа не сум можел да го сонувам она што ми го даде камерата. Таа како со чудотворно стапче ми остваруваше многубројни желби и соништа. Ми ги отвораше светските просторства, ме запознаваше со други земји, со луѓе од сите бои и со нивните култури. Во заедничките секојдневја, авантури и искушенија, камерата ми овозможи да осознаам дека самиот живот може да надрасне каква било фантазија. Пловевме заедно по сите мориња и океани. Заедно ги обиколивме Африка, Азија и Австралија. Заедно го следевме патот на Марко Поло, заедно се искачувавме по Кинескиот сид. На 3.600 метри надморска височина заедно бравме диви камили во пустињата Гоби. Заедно газевме по виетнамските мочуришта, пливевме саке со малајците по хонгконшките улици и мезевме риба. Заедно му се насладувавме кога „јапонското“ Сонце го раѓаше новиот ден во невиден огномет од бои во водите на Пацифичкиот Океан. Со нашите заеднички очи ги регистриравме бурманските пагоди со златни кубинџа, но ги гледавме и бедата и умирањата на бомбајските улици. При второто обиколување на Австралија (за снимањето на филмот „Австралија, Австралија“) ги регистриравме незаборавните моменти на средба меѓу Абориџините и „нашинците“ итн. итн. Денес, кога повлекувам црта и го резимирам мојот живот, без двоумење ќе кажам дека. благодарение на камерата, проживеав еден полн и содржаен живот. Без Неа - животот ми се чини, ќе минеше покрај мене. И затоа, на Камерата ѝ останувам вечен должник за тоа големо животно богатство. Па така, Бранко денес може да каже само: Кој се секава на она што го доживеал - двапати живее.

Па ете, и хепи-ендот има свој крај. Благодарам и среќно.

ФЕСТИВАЛОТ, ЗЕМЈАТА, ТВОРЕЦОТ

РЕЧ ЗА ДОАЈЕНОТ
ВЕНЕЦ ДИМИТРОВ, ДИРЕКТОР НА ФОТОГРАФИЈА ОД
БУГАРИЈА

ЗА МЕНЕ е задоволство да присуствувам на ваков фестивал во една блиска земја и да ви претставам еден од најистакнатите сниматели на бугарскиот филм - мојот колега од Националната Академија за театарска и филмска уметност во Софија, професор Венец Димитров.

Оваа фраза не е куртоазна! Во наредниве минути ќе го образложам секој од нејзините делови.

Сум присуствувала на многу кинофестивали. Тие се различни, меѓутоа во преовладувачкиот дел се екстровеертни, ѕвездени, блескави, суетни. Во оваа смисла би го нарекла Битолскиот фестивал ИНТРОВЕРТЕН, зашто иако мал по размер, тој прави голем и сложен напор да навлезе во неделивиот амалгам на една синтетичка уметност и да ги осветли заплетените односи во едно колективно творештво. Со такво дело можат да се зафатат само луѓе со теоретско чувство, со теоретска култура. Во сè, како што на овој фестивал читаме и слушаме, присуствува, во соодветна мера, теоријата, а тоа е за почит.

Чувствувам задоволство поради тоа што сево ова се случува во СОСЕДНА ЗЕМЈА. Во една од најмудрите дефиниции што сум ги

сретнала за ИНТЕЛИГЕНТНОСТА, како задолжителна нејзина црта се наведуваше ОТВОРЕНОСТА НА ЧОВЕКОТ спрема оддалечените култури во времето и просторот. Што се однесува до филмот, во последно време ние сите ја развивме во себе оваа отвореност. Секој може да каже по нешто за скандинавскиот, австралискиот, кинескиот, а да не зборуваме, пак, за американскиот филм. Меѓутоа, кога патував кон Битола, размислував, дека нашата, денешна интелигентност е застрашена од спротивното - од нашата „затвореност“ спрема блиските култури. Посебно спрема современите. Мојам да ве уверам, дека и јас, и господин Димитров ги запознавме нашите студенти со делото на браќата Манаки, меѓутоа, ние не го познаваме добро денешното македонско филмско творештво, како што, и вие не го познавате добро бугарското.

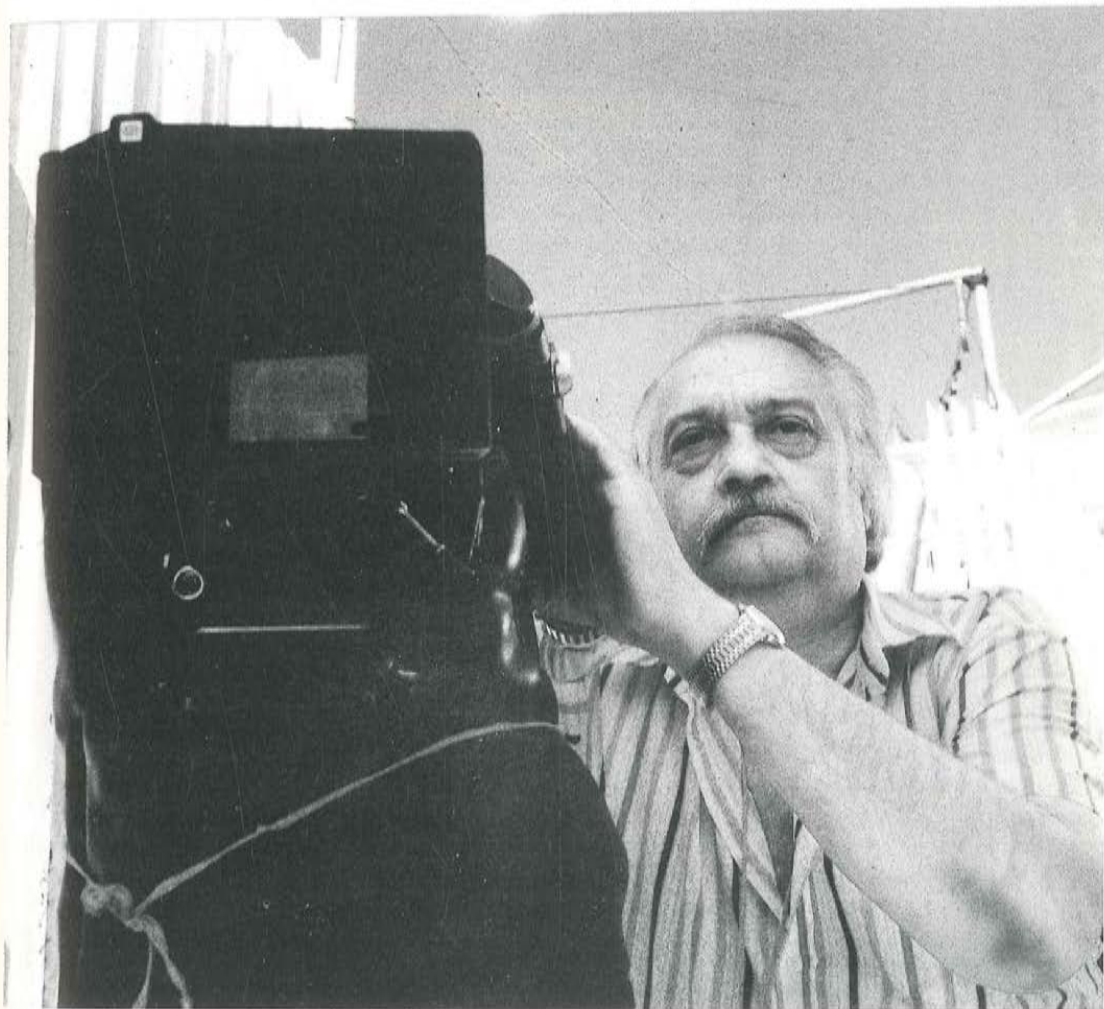
Оттука, доаѓа моето задоволство што сега, пред вас се претставува еден бугарски творец, снимател.

Во уметноста зачестена појава се драмските биографии. Поради тоа посебно сакам да ја нагласам СТАБИЛНОСТА во творечката биографија на Венец Димитров. Таа се определува од неколку фактори:

1. Во својата најрана возраст тој се чувствува како мал дел од заедницата на бугарските сниматели - зашто пет години пред да го започне своето образование, тој им асистира на Големите „ПРВИ“, се учи од Васил Холколчев, Емил Рашев и др. Поради тоа можеби, тој е од луѓето, кои што се уверени, дека имаат „бугарска снимателска школа“. И само понекогаш појаснува: „Ако зборот школа Ви се гледа силен, тогаш заменете го со „стил“. Јас, исто така, сметам, дека снимателската професија кај нас нема само индивидуални карактеристики и општ облик, туку дека е преплетена со поврзувачки црти, што, имено,

и придава карактер - ако не на школа, тогаш барем на стил. Во едно свое излагање, овде, на фестивалот, господин Ноневски зборува-ше и за македонската снимателска школа: „Си дозволувам да мислам дека и во едниот, и во другиот случај, работите тргнуваат од нашата, специфична балканска уметничка надареност. Останува ние, критичарите и теоретичарите подобро да ги расветлиме овие општи начела“.

2. Венец Димитров, се разбира, го завршува целиот циклус на професионална подготовка. По асистирањето, во 1962 година тој се



Венец Димитров



Вера Најденова на трибината посветена на доајенот Димитров

запишува на ФАМУ, Прага, и успешно ја завршува во 1968 година. Сметам, дека Прашката филмска академија нема потреба од посебно претставување пред битолскиот аудиториум, бидејќи, колку што мене ми е познато, во неа учеле многу од синеастите на Југославија. За одбележување е, тоа што кога зборува Димитров за своето образование, не ги истакнува само имињата на своите предавачи, Јан Калиш и Андреј Варла, туку и на теоретичарот и историчар на филмот, Јан Шмок. Тоа е добар знак за улогата на ерудицијата во изградувањето на снимателскиот кадар, што го објаснува и насочувањето на Димитров кон предавачката дејност кој како професор има веќе пет генерации, зад себе.

По својата работа како II оператор во студијата „Барандов“ (1968-69) и главен камерман во телевизијата во Кошице, Словачка (1969-1971), Венец Димитров се враќа во Бугарија, во еден многу плоден момент за бугарскиот филм. Само за две-три години тој снима четири филма, меѓу кои е и еден од најдобрите примероци на нашиот филм „Пребродување на дивите зајци“ на режисерот Едвард Захаријев и многу амбициозниот филм во концептуален и пластичен однос: „Циклопот“ на режисерот Христо Христов. Следува снимателско учество во создавањето на историс-

ките филмови со многу добар, спектакуларен манир: „Свадбата на Иван Асен“ на режисерот Вили Цанков, „Кнез Борис“ на режисерот Борислав Шаралиев, а работи и врз две од најдобрите бугарски серии: „Патот кон Софија“ и „Селцето“.

Во творештвото на Венец Димитров можат да се сретнат филмови од секаков жанр. Го нагласувам овој збор ЖАНР затоа што, според мене, во последно време тој многу ретко се користи, а всушност уметноста опфаќа толку многу. Пред сè, тој е синоним на ФОРМАТА. Ако филмовите имаат јасен жанр, јасна форма, тоа означува, дека, неговите создавачи, а во тие рамки, и снимателот, завршиле сложена и плодносна уметничка работа. Какви било умешности да примени снимателот во изградувањето на светлото, при кадарот и внатрешното кадровско движење, какви било технички итрини да употреби, неговата работа придобива ранг на уметност само тогаш, кога ќе се вклучи во матрицата, во парадигмата на целосната творба, која има манир во формата, фина, филмска, односно, во жанрот. Друго е прашањето што самиот карактер на жанровите во последно време станал сложен, што нивната поделба, како основа не е од XII и XIII век и што веќе се говори за антижанрови итн. Сега, кога имаме можност



Кадар од филмот „La donna e mobile“

да видиме делови од различните филмови на Димитров, дури и да не го слушаме зборот и да не ја знаеме нивната содржина, можеме да ја видиме разликата меѓу гротеската од епосот, психолошката драма од криминалното итн. Тоа е особено важна особеност на филмот во чие изградување е важна улогата на снимателот.

Во оваа смисла сакам, макар и со задоцнување, да му одговорам на колегата од Македонија, кој по проекцијата на "La Donna e mobile" зборуваше, дека би требало снимателот да користи повеќе крупни планови, бидејќи во случајот, се работело за психолошка драма. Мене ми се чини, дека само при „прво доближување“ овој филм може да биде оквалификуван како психолошка драма. Погледнато попрецизно, тој, зборот, е драма од настани, нешто како „мини-епос“ за една современа бугарска девојка.

Кажано поедноставно, тој раскажува за тоа, што би можело да ѝ се случи на една бугарска девојка денес. Оттука веќе доаѓа и оправдувањето за екстериорната пластика во комбинација со интериорната.

Нема да кријам дека овој филм беше прифатен кај нас на различен начин, а може да се каже и на повеќе крајно различни начини од одделни кругови. Јас лично сметам дека тој е интересен и важен обид на еден млад режисер во „потсетувањето“ колкава е уметноста на екранот да раскажува историја. Велама „потсетување“ затоа што поостроумната забелешка на еден западен синеаст во времето на социјализмот, „Ние бевме силни во изградувањето на тези“, додека американскиот филм, да кажеме, раскажуваше историја. Па во оваа смисла сметам дека е добро што еден докажан снимател како Венец Димитров му подаде рака на режисерот дебиант во раскажувањето на историјата, на интересен начин, особено за младите гледачи.

3. Стабилноста на еден снимател, според мене доаѓа од неговото култивирано сознание за улогата и местото на неговото дело во создавањето на синтетичка уметност на колективен начин.

Димитров често вели, дека не се чувствува ниту како изразуваач на режисерското

мислење и ликовните решенија, ниту како човек, кој што се стреми за превласт над режисерот. А и едното, и другото го нуди оваа антиномична позиција, која по мене, е единствено плодна за кинематографот, бидејќи таа претставува позиција на дијалог на меѓусебното дејствување, заемното прелевање и меѓусебната помош, без обезличување. Таа му дава рамнотежа на еден снимател. Инаку, тој може да се најде во драмата на слугата, кој сака да стане господар, односно, снимателот да посака да се претвори во режисер, при што, како што покажува обидот, не се доаѓа до многу добри резултати.

4. Еднаков е и односот на Венец Димитров спрема техничките новини. Често сум го слушала како вели „Не е важна техниката“, веројатно затоа што добро сфаќа дека побитно за уметноста е „совладувањето на техниката“, нејзиното овладување. И со попримитивна техника се создавани добри филмови - вели тој. Тоа е така: - Новата техника не ги прави филмовите а priori подобри, меѓутоа, таа ги прави „поразлични“.

Секое време (од сто години) си има своја „норма“ за кинематографската техника и критериуми за нејзиното уметно користење. А во последната деценија сме сведоци на нов БУМ, на нова, наредна револуција во областа на филмската техника, на технологиите, благодарение на развојот на електрониката. Оттука, се раѓаа не само новите бои на екранот, новите светилки, новиот звук (особено), но и други релации меѓу нив, други созвучја. И да резимираме - на крајот на XX век сугестијата на филмот е друга, нова.

Битолскиот фестивал ни покажува букет од филмови со нов степен на екранска сугестија. Какви било приговори и да имаме кон драматургијата на еден или режијата на друг, оваа сугестија е факт, што заслужува внимание. Имено, по мене, тоа ги натерало селекторите да го поканат и филмот "La Donna e mobile", при што ѝ посветуваат посебно внимание на работата на Венец Димитров во него, а оттаму, и неговото целосно творештво.

превод од бугарски: В. Милушевска

СКИЦА ЗА ПОРТРЕТ НА СНИМАТЕЛСКИОТ ДОАЈЕН - МАЕСТРО БРАНКО МИХАЈЛОВСКИ

ПОЧИТУВАНИ ДАМИ И ГОСПОДА,
во оваа низа портрети што ви ги прикажавме, верувам го препознавате нашиот годинашен доајен на филмските сниматели, маестро Бранко Михајловски. Тој овојпат стана плен на нашиот објектив и на неговите манипулации, нешта кои тој во својата многулетна снимателска кариера ги ползуваше со голема вештина и разиграност. А за него слободно може да се каже дека безмалку целиот свој живот е она што јас би го нарекол, настојчив, упорен и над сè, талентиран „ловец“ на слики, на визуелни глетки, не само меѓу нас, не само на овие простори, туку и по најоддалечените меридијани на оваа планета.

Еден таков порив, една таква љубопитност, брзоплето би можеле да ја наречеме и страст, но верувајте оваа професија, чии резултати се фотографијата или филмскиот кадар, сеедно, за Бранко Михајловски се нешто многу повеќе. Всушност, сликата е неговото онтолошко опкружување. Уште од своето најрано детство тој незапирливо го врзува своето интелектуално интересирање и своето естетско внимание за пластично-визуелната димензија, која ја забележува во неговиот тогашен животен простор.

Така, тој момент несомнено ќе биде пресуден за Бранко од своите гимназиски денови, да започне со сериозно изучување на фотографскиот занает и неговите тогаш многубројни таинства. Тука и започнува една незапирлива, но благородна лавина, во текот на која, кај темперамент каков што е маестро Михајловски, емотивното и рационалното имаа еднаква функција. Убеден сум во мојата претпоставка, дека уште во тие младешки години, тој на свој начин настојувал да ја разоткрие сликата однатре. Сликата, конкретно фотографијата, е еден материјален факт, но што е тоа што ѝ претходи на нејзиното создавање? Верувам, исто така, дека и по здобивањето со мајсторската диплома, за Бранко таа енигма сè уште постои, но сега таа е нераскинлив дел од неговите чувства, од неговите мисли, со еден збор младешката опесија станува животна вокација.

И целиот свој богат и долг работен век, маестро Михајловски, мислам, ќе ѝ го посвети на разоткривањето на таа тајна, секогаш во потрага за нејзиното освојување, но најмногу од потреба од нејзиното присуство. Поинаку, се чини, и не може во една ваква, сепак, деликатна професија, бидејќи сето она

што за еден снимател ќе го направат повеќе или помалку сложените хемиски процеси, готов сум пак да верувам, дека тоа не е доволно.

За да ја избегнеме оваа по малку окултна карактеристика што ја предизвикува самата слика, но која што може да ѝ биде атрибут и на самата снимателска професија, и јас истражувајќи го од поодамна овој феномен и, се разбира, консултирајќи ги соодветните и пристапните авторитети од оваа област можам да го наведам следново: имено сликата, а се чини особено онаа добиена со спомнатите хемиски процеси, поседува, пред сè, свој материјален реалитет, што се должи на оној физички свет што таа го образува, како и на спомнатите хемиски процеси со помош на кои истиот тој свет станува видлив за нас. Потоа, набљудувајќи го тој свет на сликата, односно на фотографијата или филмскиот кадар, стекнуваме за него доживување кое го промовираме како еден естетски реалитет, но најсетне фотографијата, а тоа е, по сè изгледа, и нејзината специфична диференција, во феноменолошка смисла кажано, и во логичка, но во оваа област постои уште еден реалитет, со кој на крај мораме да се соочиме, со магијска димензија на фотографијата и филмскиот кадар. Така камерата, фотографскиот апарат, за Михајловски, од самиот почеток на неговото творење, станува луциден објект, сместен на прв поглед, во склоп на бесчувствителност, но кој може да биде предмет на мошне загадочни асоцијации, кој иако е неподвижен и неактивен останува атрактивен само по степенот на својата обмисленост. Сепак, со тоа на некој начин се потврдува атмосферата на извесна скепса и загадочност, која, како што ќе видиме, ја поседува овој објект; камерата е по многу нешта, нешто што се спротивставува на скротување и доста често ги изневерува визиите што ѝ се наметнати.

Мислам дека овие неколку нафрлени тези, односно мигови кои бездруго определуваат некои важни околности, воопшто важни за феноменот на снимателско творештво, се присутни секако и во творештвото на Бранко Михајловски. Така веќе од неговите снимателски почетоци, можеме да забележиме дека фотографијата настојчиво се обиду-

ва да создаде сопствена визуелно-емотивна карактеризација на обработуваната глетка. А тоа е напор кој ќе се покаже по себе вреден и достоин на снимателската рака на маестро Бранко.

Ова мошне добро се гледа во неговата работа на документарните филмови, во таквиот богат визуелен третман, но ќе кажам со извесен препознатлив графички аскетизам во структурирањето на неговиот филмски кадар. Такви се фотографиите на „Миравска свадба“, на „Комитска легенда“, на „Селски учител“, на „Ароматично злато“, на „Птици и риби“, на „Дојранско Езеро“, на „Градот на Вардар“, на „Хајка“, па на „Вибрациони мотори“, на „Страдни за вода - страдни од вода“, на „Дванаесетте од Папрадник“, „Шампиони на водните просторства“, на „Глигор Прличев“, па на „Хераклеа“, на „Лукс етерна“, на „Пари во барите“, на „Екселенции“, на „Катастрофи, страдања, надежи“. Се разбира, сè се ова документарци со извонредно остварено стилско единство на планот на филмската фотографија.

Нешто поинаков визуелен третман Михајловски, пак, ќе долови во низа негови патетисни филмови во кои камерата презема нешто поенергична улога, откривајќи ни ги со нескриено љубопитство тие егзотични простори. Овде, секако, мислиме на филмови, какви што се „Преку земји - преку води“, „Страв“, „И морето сонува“, „Австралија, Австралија“ и „Крвта на морето“.

Од друга страна, од овој период на неговото творештво, секако е интересен и неговиот снимателски ангажман во жанрот на кусометражниот игран филм, каде што ќе постигне ненадминати визуелни резултати, инсистирајќи на еден, повеќе би кажал, барокен стил на фотографско изразување. Во оваа негова снимателска активна посебно ги издвојувам филмовите: „Сонце зад решетки“, „Твојот роденден“, „Неволјите на покојникот К.К.“, „Лифт горе-лифт долу“, „Темно огледало“, „Патека“ и секако филмот „...Не“ за кој тој доби Златен медал за снимателска работа на Југословенскиот фестивал на документарниот и кусометражниот филм во Белград 1967 година.

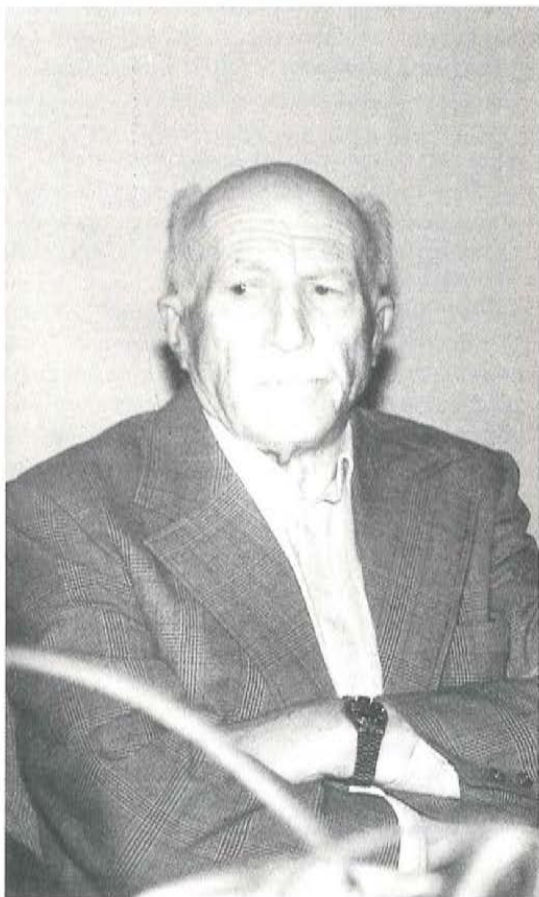
Можноста гледачот да остане индиферентен спрема глетката што му ја нуди сни-

мателот секогаш претставува една од оние скриени опасности кои не се малубројни при настанување на еден документарен филм. Сиот напор на снимателот е ориентиран токму кон тоа да ги открие тие стапици во текот на самиот творечки чин. Но тоа е и напор што нашите очи ретко го согледуваат, а понекогаш и сиот тој напор не ги дава посакуваните резултати. Меѓутоа, токму во рамките на овие назнаки го издвојуваме филмот „Ехото на мојот град“ кој, би кажале, поседува исклучителни достоинства во рамките на документарниот жанр. Во неговата структура се присутни и документаристички квалитети, но целосната визија што ја создава филмот упатува на впечатокот за една визуелна поема во која документаристичката фактура ја потцртува хуманистичката трагика на една катастрофа. Инаку, филмот „Ехото на мојот град“ е исцело авторски зафат на Бранко Михајловски, бидејќи тој во него се појавува и како сценарист, и како режисер, и како снимател. На многу домашни и интернационални фестивали на кусометражен филм, „Ехото на мојот град“ освои несомнено заслужени признанија. Секако, Б.Михајловски и понатаму во својата богата снимателска кариера ќе продолжи да работи врз документарниот филм, остварувајќи така еден снимателски континуитет со кој ретко некој наш снимател може да се пофали.

Останува, меѓутоа, овде сега да го спомнеме и она што е веќе добро познато, а тоа е мошне значајниот и, секако, ненадоместливиот снимателски ангажман кој се однесува на играниот филм. И на овој план каде што главно се манипулира со подвижните форми на реалноста, се разбира онаа реалност што се создава во рамките на филмскиот кадар, маестро Михајловски извонредно се снаоѓа. Првото негово учество на игран филм е во филмот „Волча ноќ“, каде што тој беше коснимател заедно со Љубе Петковски. Кинематографските факти поврзани со овој филм, на еден специфичен начин стекнуваат една своја неотповиклива естетска опстојност, и таа секако понатаму ќе послужи како солидна креативна основа за новите снимателски дострели. Така, веќе во филмот „Виза на злото“, камерата на Михајловски можеме да ја сметаме за една од доминантните ком-

поненти во градењето на филмот. Камерата, филмскиот кадар во овој филм постојано ни овозможуваат несекојдневни визуелни fascinации, совпаѓајќи се најчесто со предложената сценаристичка атмосфера и надградувајќи ја на најдобар можен начин.

Истото се случува и со следниот филм на Михајловски, „Под исто небо“. А што се случува, всушност, тука на снимателски план? Камерата во почетокот од филмот изгледа докрај стандардизирано, меѓутоа натаму се чувствува желбата да се постигне што пореалистичен визуелен фон на филмското дејствие и во така поставените рамки, црно-белата фотографија на Бранко Михајловски ја презентира со успех својата реалистичка димензија.



Доајенот Бранко Михајловски

Особено благодарен, пак, за анализа на снимателското творештво на Михајловски е филмот „Мементо“, за кој отсекогаш сме имале убави зборови. Пиктуралната конзистентност некако по сè изгледа најдобро се огледа во работата на камерата во овој филм. Токму во овој филм се чини, рафинираниот третман на црно-белата фотографија е творечкиот резултат во кој искуството и талентот на снимателот доаѓаат до целосен израз. Имено, тука снимателот, избегнувајќи некој одамна усовршен шаблон во решавањето на ваквиот, инаку редок снимателски аспект, во еден определен жанровски вид на филмската фотографија, со различни црно-бели варијации во тоналитетот на кадарот, обезбедува и различни пластични впечатоци и расположенија. На тој начин Михајловски ја потврдува својата снимателска инжениозност, така што ние во кадрите на „Мементо“, не можеме да се соочиме со некојаси ретуширана филмска стварност, туку гамата неосетно се изедначува и во ретроспективните секвенци од филмот и во секвенците на актуелното случување. Визуелната атмосфера се создава исклучително од елементите што се присутни во самиот кадар и чие објективно драматуршко значење ги поништува разликите помеѓу секавањата и реалистичкиот филмски презент.

Во филмот „Планината на гневот“, Михајловски, веќе, има малку поинаков стил во самиот визуелен пристап. Филмската фотографија во овој филм гледана од аспект на некои денешни критериуми, претставува квалитетен врв, меѓу и инаку мошне квалитетните македонски снимателски остварувања. Макар што црно-белата фотографија во годината кога е снимен филмот, а тоа е 1968 година, има веќе достигнато свој голем стандард, Михајловски и на овој план со својата снимателска креација тогаш отвори еден нов степен на можности за нови кинестетски авантури.

Се разбира, сето тоа, сиот тој естетски план на фотографија и на преостанатото во филмот „Цената на градот“, добива една поинаква конотација. Избегнувајќи го повторно класичниот црно-бел пристап, Михајловски овде, исто така, настојува да отиде чекор понатаму во третирањето на можностите на

црно-белата фотографија. Така, се стекнува впечаток дека фотографијата во овој филм е само уште еден визуелен трактат, кој овојпат стои напоредно со вредностите на сценариото, посредувајќи ни ја митската убавина на тој простор.

Што се однесува, пак, до филмот „Републиката во пламен“, визуелната компонента како активен дел од спектаклот на ова дело, успешно функционира и на ниво на големите креативни барања од аспект на неговата жанровска иконографска концепција. Овде, за првпат во игран филм, Михајловски се среќава со колор, користејќи ги мошне претпазливо неговите можности на еден рационален и економичен начин.

Ситуацијата, пак, која во кинестетичка смисла ја нуди филмот „Црвениот коњ“, е нешто неповторливо. Мислам дека за маестро Михајловски тоа беше една творечка синтеза. Тука, сето она богато снимателско и сета таа визуелна поетика што е постојано присутна во неговото снимателско творештво, добива навистина една структура чие што значење треба да се одгатне, се разбира, со гледањето на филмот. Инаку, во него разновидноста на драмските простори, има своја, би кажале, скоро опиплива пластична градиција. Така, на пример, колористичкиот третман на кадрите има своја строго утврдена и постигната амплитуда, која се движи од стриктно употребените колористички елементи во првиот, просторно подинамичен дел од филмот, до постигнување на нагласено пастелни тонови во вториот, повеќе статично конципиран финален дел.

Дали со овие по нешто сумарни прикази на еден огромен снимателски опус успеавме, барем, малку да ја одгатнеме сета енигма на еден, се осмелувам да кажам, голем снимател, голем во таа смисла што професијата за него е исто што и самиот живот, не сум сигурен. Но едно е неспорно, а тоа е дека Бранко Михајловски остана снимател што е секогаш љубопитен и секогаш подготвен за нови визуелни предизвици. Тој вроден стремеж кон постојаното обновување на пластичните сензации кои на крај ќе се најдат вrameни во рамките на фотографијата или филмскиот кадар, претставува за Б.Михајловски основно чувство со кое тој комуницира со све-

тот на стварноста. А стварноста гледана низ објективот на фотоапаратот или камерата не е секогаш иста, поточно кажано за Михајловски, таа е секогаш еден инспиративен врукот на новите сознанија за светот. Благородноста на овој снимателски пристап и над сè, визуелната сугестивност на неговата камера и во играниот и во документарниот жанр, неповторливо го прикажува Бранко Михајловски како еден страстен истражувач на планот на фотографијата и филмот, бидејќи и двата овие сегмента тој несомнено ги сфаќа како делови на една универзална ликовно-пластична реалност.

Бележејќи ги горните тези, можеби, ќе се предизвика впечаток дека сето снимателско творештво на Михајловски, поседува некои неокласицистички димензии во однос на таа професија чиј зародиш беше, како што е познато, уште во текот на деветнаесеттиот век. Секако дека тие траги се на некој начин неизбришливи и кај човекот кој во својата најрана младост бил неповратно инфициран со овој, тогаш сепак уште енигматичен пронајдок. Но загадноста на тој механизам Бранко бргу ќе ја одгатне, за понатаму низ целиот свој работен век да ја одгатнува тајната на изразот што тој механизам може да ни го посредува.

Филмот и филмската фотографија со своите специфичности, ќе бидат, секако, најзрелата фаза во тоа негово истражување. Малку е да се рече дека во огромниот фотографски опус на Бранко секогаш е присутна само латентна статичност, зашто сиот тој опус како во себе да сокрива едно по малку видно јадро на потенцијално движење, како да содржи еден динамичен флуид кој се шири низ тој зададен и врамен простор на фотографијата или на слајдот. Сум видел многу негови фотографии и слајдови и овој впечаток за мене има една безмалку егземпларна вредност.

Филмската фотографија, пак, по својата природа вклучува една нужна динамичка предиспозиција која што не е само и исклучително зависна од подвижноста на самата камера, туку и од дејствието што го отсликува таа. Михајловски во својата снимателска методологија тоа не само што добро го насету-

ва, туку и со успех го применува во неговата снимателска практика. Проблемот е, се разбира, во таканаречениот „тајминг“, што претставува, всушност, една синтеза од ритмот на случувањето во кадарот и од потрошеното време за тоа случување, а која започнува уште со конкретното снимање и завршува со финалната монтажа, таканаречена „фајн-шнит“.

Примерите за успешноста на вака остварена синтеза во опусот на Бранко Михајловски се многубројни, а некои од нив веќе и ги спомнавме. Останува да нагласиме дека вакиот снимателски метод поседува исклучителна пластична сигурност, но и можности таа секогаш да се доградува со нови карактеристични ликовни елементи што особено се чувствува во документарните филмови на Михајловски. За еден снимател тоа е комплексно чувство кое не доаѓа само од себе. Снимателската практика, секако, многу придонесува во остварувањето на овој метод, или ако сакате да го наречеме со неговото вистинско име, снимателски стил, специфичен визуелен ракопис на еден снимател по кој го препознаваме меѓу стотица други. Во тоа по сè изгледа, сепак, најважна улога има талентот за оваа професија и несебичната посветеност кон неа, кои во изобилство ги поседува маестро Бранко Михајловски.

Воедначеноста на неговиот снимателски опус на еден општ план, мошне деликатната избалансираност на визуелно-пластичните елементи и донекаде ликовната аскетичност на неговиот кадар, а сето тоа заедно ставено во строга функционална комуникација со гледачот, се битни карактеристики на овој опус. Неговото богатство и снимателскиот квалитет, пред сè, во голема мера влијааа врз повеќе фази во растежот на македонската кинематографија и на професионално-технолошки, и на естетски план. Така можеме најискрено да искажеме, а тоа да не биде некоја пригодна конвенционална констатација, дека снимателското творештво на Бранко Михајловски, претставува неодминлив чекор во трагањето по специфичноста на визуелната комуникација во достигнувањето на онаа убавина што го донесува таквото трагање.

МИСЛЕЊЕ, СНИМАЊЕ, МОНТИРАЊЕ

Им благодарам на Фестивалот од Битола и на Кинотеката од Скопје, посебно на нејзиниот директор, господин Борис Ноневски, за македонското издание на мојата книга за кадрирањето во филмот и за нивната покана да дојдам на претставувањето на книгата.

Сакам да напомам дека книгата за кадрирањето во филмот „Окото на камерата“ ја напишав тогаш кога немав фатено в рака друга камера освен „Супер 8“ за мали аматерски филмови. Имав поголема професионална практика во монажата, а сакав да гледам филмови и да размислувам за филмот. По неколку години, впрочем, напишав друга книга, но овојпат за монтажата во филмот.

И, сосема логично, почнав од почетокот. Кадрирањето, всушност, е првата операција во правењето на филмот, во која се снима суровиот материјал што подоцна ќе биде обликуван со монтажата. Може да се монтира само тоа што е снимено. Двете книги се родени од размислата за филмот што ја следам во моите предавања на Универзитетот за филмовите, најразлични и многубројни, и за Историјата на филмот. Филмот ќе ја прослави својата стогодишнина, а колку филмови гледаме, посматраме и слушаме, дозволете ми да инсистирам на фактот што филмот е звучен од 1929-та година, а дека тоа често се заборава е доказ и сегашниот израз кога гледачот вели дека оди да гледа филм. Ми се

чинеше дека е важно едно поглавје од книгата да му посветам на прашањето на кадрирањето на тонот. Каква улога може да игра тонот во кадарот слика? Како се снима тонот во филмот? Што е тоа тонски план? Дали е тоа тонот од планот слика? Дали може да се рече за тонот дека се кадрира, како сликата? И самата идеја да се фати тонот, да му се дадат граници во просторот, изгледа, најблизо речено, парадоксална. Дали при монтажата, по снимањето, се изведува работата на ограничувањето, на урамнотежувањето меѓу тоновите - траењата и јачината - а исто така и на тоновите во однос на сликите? Тоа е можеби една од врските на кадрирањето и на монтажата, а тема е на која Фестивалот ме замоли да се осврнам. Дали таа врска, очигледна во немите филмови, денес се изразува преку тонот? И на колку филмови денес можеме да им се восхитуваме, да ги критикуваме, да ги анализираме, а тоа пак, за возврат, да ни овозможи да ги набљудуваме, слушаме и разбереме светот, животот, реалноста.

Оваа книга за кадрирањето е произлезена, исто така, и од прашањата што си ги поставував, во тој момент, кога почнував да фотографирам. Како да се кадрира? На што соодветствува изборот на подлогата (лента: колор, црно-бела), на форматот, (хоризонтален, вертикален) на објективот (оддалеченост, чистота, длабочина на полето), на хори-

зонталност или на снимањето од горе надолу и обратно, итн. Ваквиот избор, инстинктивен и разновиден, (културни референци, естетски вкусови итн.) се преведува во еден дел од секундата и се наоѓа во еден албум или во едно дело според одредена кохеренција. Што се кадрира и како? Овие две големи прашања, и многу други произлезени од мојата љубопитност, сметав дека се поинтересни ако ги разгледувам во однос на филмот отколку во однос на фотографијата, па затоа почнав да им

ги поставувам на филмските сниматели. Кинематографијата е родена со снимателите, како браќата Лимиер или браќата Манак, кои снимале семејни сцени, секојдневни настани од обичните денови или од празничните денови. Тогаш монтажата не постоела, како ни книгата на снимање. Снимателот ја вртел рачката на камерата, поставена на местото што тој го одредил во функција на аголот и оддалеченоста што тој ја одбрал, колку што траела ролната филм, колку што траело



*Од снимањето на францускиот филм
„Луј - детето крал“*

времето на фаќањето - инсистирам на бу-
квалното значење што го има зборот во
францускиот јазик. Посебната сила на фил-
мот повеќе лежи, мене така ми се чини, во
фактот на фаќањето, на земањето, на зграп-
чувањето во времето и во просторот (гест, по-
глед, движење, настан, емоција итн.), откол-
ку во кадрирањето на една слика во малку
згуснатата смисла што може да се подразбе-
ре под зборот врамување. Набргу, поради ус-
пехот на таа нова форма на претстава, на
„оживеаната фотографија“, Луј Лимиер до-
шол на идеја да залепи, од крај до крај, че-
тири филма кои претставувале вистинска
драмска секвенца околу некој пожар: Ваде-
ње на пумпата, Полнење, Гасење на огнот,
Спасување. Тоа ќе го натера историчарот
Жорж Садул да рече дека Лимиер не е само
пронаоѓач на кинематографскиот апарат и
негов прв снимател, туку и прв синеаст во де-
нешната смисла на зборот. Благодарение на
интересот од гледачите за овој пронајдок, во
почетокот оквалификуван лично од пронао-
ѓачот како „без иднина“, филмовите станува-
ле сè подолги и подолги, а камерата сè по-
подвижна, „како човековото око“. Книгата на
снимање и монтажата од филмот направиле
вистинско средство за изразување на кое
Дајвид Ворк Грифит му ги дал првите разра-
ботени форми. Паралелно со тоа се осмислу-
ва и една поделба на трудот која оди исто-
времено со техничкиот напредок и со економ-
ската рентабилност.

Набрзина ги минувам етапите, особе-
но етапата на пронаоѓањето на тонот, мошне
важна технички и естетски, за да дојдам до
филмот онаков како што денес се снима, кад-
рира и монтира речиси насекаде во светот -
пред идните технолошки бранувања. Умет-
ност и Индустрија, Уметност и Техники - ком-
плексноста на филмот и на неговото праве-
ње минува преку соработката на синеастот,
реализаторот, режисерот, директорот и дру-
ги - техничари и актери. А, местото на Авто-
рот на филмот, раководно и суверено, млади-
те критичари и идни синеасти на француски-
от Нов бран кон крајот на педесеттите години
бараа да биде високо ценето. А, пак тоа мес-
то, на мајсторство или на разидување, е мош-
но интересно за анализирање. И навистина,
режисерот, бидејќи тој самиот ретко е со око-

то врз камерата или со ножиците за монтажа
в рака, има потреба да го помести или да го
пренесе својот поглед. Но, како? Токму тоа
ме интересираше во мојата анкета меѓу сине-
астите и нивните главни соработници кои ми
дадоа многубројни конкретни примери за да
се потрудам да ја опишам што е можно попре-
цизно нивната работа и да ја опфатам приро-
дата на кинематографското творење.

Инспирирајќи се од фројдовскиот из-
раз на работата на сонот, ми се чинеше дека
можам да зборувам за работата на филмот и
на тој начин да ја потцртам комплексноста на
параметрите - рационални и ирационални -
кои имаат улога во правењето на филмот. Се-
кој филм со естетски барања е единствена и
жесточка цел и истовремено плод на голема
колективна работа и на разновидни креатив-
ни сили. Не постојат ни правила, ни рецепти,
а работата на снимателите и на монтажерите,
меѓу другото, е секогаш ново искуство. „Ек-
спериментирањето е единствената работа
што ме интересира“, рекол Орсон Велс, по-
тврдувајќи дека кога тој правел филм, едно-
ставно правел филм што сака да каже дека не
мислел да го револуционизира филмот. А,
што значи тоа едноставно да се прави филм?
Еднаш Жан Лик Годар одговорил: „Да се пра-
ви филм тоа значи да се испреплетат три опе-
рации: мислење, снимање, монтирање“. Таа
концепција на процесот на правење филм ка-
ко мисловен процес ми овозможува да одам
понатаму во прашањето за креативните од-
носи на кадрирањето и на монтажата. И така
филмот е, од почеток до крај, процес на мис-
лење, на кадрирање и на монтажа зашто не
може да се одвои од мислата на филмот, од
неговата конструкција, од неговата целина.
Тоа се сосема одвоени операции, а не техни-
ки во служба на сценариото или на режијата.
Оваа концепција го соборува утилитаризмот
на функционалната книга на снимање или на
ефикасната монтажа. Тоа се, од друга стра-
на, испреплетени операции. Тоа овозможува
подобро да се разбере, на пример, големата
велсовска инвенција на планот-секвенца:
монтажа во планот, монтажа на снимањето.
Монтажа во планот која го остварувала, де
лумно, сонот на многу синеасти да минат бе
монтажата и нејзините ужаси. Во Холиву,
монтажата ја викале „кабинет на ужаси“. Вк

Москва, Зига Вертов зборува за „операциона сала“. Многубројни се оние, впрочем, кои го мразат сечењето, цепкањето, парчосувањето и монтажата ја сфаќаат негативно, како неопходно зло во поглед на измамите, ситниците, манипулацијата. Дури и Хичкок во „Јаже“, сакал да ја укине монтажата и да воспостави резови преку движењата на камерата и движењата на актерите. Тој снимал што е можно подолги планови, без резови, односно толку колку што траела филмската ролна и ги спојувал што е можно понезабележително. И Фелини изразил желба, да го сними „Сладок живот“ во еден единствен план, како резултат на недовербата од монтажата, така вели барем печатот. Но, зошто Велс минувал со месеци на монтажа - цели девет месеци, по шест дена од седмицата, за „Граѓанинот Кејн“. И во еден разговор во 1958-та година рекол дека може „вечно“ да работи на монтажата на еден филм, дури и кога има многу долги планови? Затоа што така го правел говорењето на својот филм: „Самите слики не се доволни. Најбитно е времетраењето на секоја слика, она што ја следи секоја слика“. И Велс додал дека ако снимал куси планови, така било зашто имал помалку пари и дека стилот на краткиот план е поекономичен. Долгиот план бара мошне голема и мошне вешта техничка екипа. Велел дека е најевтино да се направи една слика, и пак таа слика и пак истата слика и подоцна тоа да се проконтролира во салата за монтажа. Не можејќи да ги контролира елементите што се пред камерата додека таа снима, од финансиски причини, Велс уметничката контрола ја правел во салата за монтажа. Не можејќи да покажат виртуозност во работата со камерата, синеастите како Велс и Годар наоѓале задоволство во сè покомплексната работа на монтажата. Тоа може да се види уште од нивните први филмови „Граѓанинот Кејн“ и „До последниот здив“, во прекрасните план-секвенци и секвенците посебно работени на монтажна маса. Во двата случаја, строга обмисленост. Сакам да го завршам ова кусо излагање со онаа годаровска идеја за преплетувањето. Процесот на правење филмови, обично линеарно замислен, во едно хоризонтално време - сценарио; книга на снимање, снимање, монтажа - би можел да се сфати вертикално: мислење, сн-

мање, монтирање. Таквото преплетување би можело да се изврши директно - монтажа на планот при снимањето, или поинаку, монтажа меѓу плановите на монтажна маса.

превод од француски:
Н.Гондева



Кадар од филмот
„Луј - детето крал“

МЕСТОТО НА СНИМАТЕЛОТ (КАМЕРМАНОТ) ВО ТВОРЕЧКИОТ ПРОЦЕС ПРИ СОЗДАВАЊЕТО НА ИГРАНИОТ ФИЛМ

Си дозволувам да изнесам некои мисли и размислувања, кои се појавија во времето на моето долгогодишно учество во еден од најсложените творечки процеси - создавањето на филмот. Како дел од еден снимателски колектив секогаш сум сметал дека филмскиот снимател бил, е, и ќе биде најзначајната и незаменлива фигура која што ја има судбината да го постави мостот помеѓу драматургијата и барањата на режисерот, кон гледачот - единствениот судија на седмата уметност.

Во своите размислувања немам намера да ги разгледувам историските, националните и стилските фази во развојот на филмот, ниту да го почитувам хронолошкиот ред на раѓањето на филмовите кои останаа како еталони во развојот на уметноста. Би сакал да му посветам внимание на творечкиот, духовен процес, преку кој поминува работата на филмскиот снимател.

I. КАМЕРА ОБСКУРА

Во последниве сто години потребата од знаења им дадоа импулс на развојот на реџија науки, а оттаму и на новите откритија. Во секоја историја акцентот сè ставаше врз

развојот на општеството, пред сè, преку револуциите на новите технологии, „бумот“ во индустријата, совладувањето на пустите земји, промената на мислењето и начинот на живот... Меѓутоа, во секое време, во секоја епоха, напоредно со развојот на општествениот и политичкиот живот и религија се раѓаа, живеја и ги создаваа своите дела и луѓето на уметноста. Овие луѓе никогаш не застануваа и не се задоволуваа со едностраната специфична дејност, и покрај тоа што голем дел од нив беа личности со енциклопедиско мислење, научници, анатоми, физичари.. и мечтатели...

Додека готичкиот уметник се задоволувал со дводимензионалното видување, без да се залага за својот индивидуален поглед врз светот и кој бил обврзан кон догматизмот на црквата, Ренесансата (Преродбата), пак, го ослободила човекот од таа зависност и му ја дала огромната можност да ја осознае својата индивидуалност. Уметниците побарале нови изрази и теми, вложиле огромни напори за да ги решат проблемите на геометриското централно видување. Биле направени првите обиди за цртање на основата на оптичката законитост според индивидуалното човечко перцепирање. Платното за цртање било пос-

тавено помеѓу окото на уметникот и објектот при што се јавувало во „рамнината за проекција“. Тоа се првите обиди за СВЕСНО ТРИ-ДИМЕНЗИОНАЛНО ОТСЛИКУВАЊЕ НА ПРЕДМЕТОТ ВРЗ ДВОДИМЕНЗИОНАЛНА ПОВРШИНА.

Со текот на време се постигнало и практичното користење на овој факт - преку светлината и отворот, низ кој поминувала таа е добиена првата слика на свртен предмет. Беше пронајдена КАМЕРА ОБСКУРА. Оваа чисто физичка појава послужи за објаснување на новооткриените закони за централната перспектива. Од овој момент човештвото ги доби во своите раце првите нишки на киното - можноста да ги разгледува разиграните светлосни слики, чија што таинствена магија го принуди да се замисли и како да ги фиксира и соодветно да ги репродуцира. Откако ќе му го оддадеме тоа што му го должиме на го-

лемото таинство - фотографијата, таа веќе од статична се претвори во кинотечна. Откако преку Дагер, Ниепс, Талбо, Надар и многу други, таа навлезе во свеста на луѓето, стана дел од нивниот начин на живот, ги промени нивните односи, им влијаеше со својата прецизност на репродуцирање така што сè до појавата на филмот остана само чекор...

II. ФИЛМСКАТА СЛИКА

Од фотографијата, преку филмувањот документ, кој претставува восхитувачка наивна класична гротеска и прв обид за игран филм, филмот се истргна од „ангелматиката“, односно, од судбината да биде вестоносец, сув регистратор и информатор.

Станувајќи феномен сам за себе од панаѓурска атракција, за релативно кусо вре-



Битола '94: Анджеј Барански - „Две месечини“



Битола '94: Анджеј Барански - „Две месечини“

ме филмот успеа да се претвори во уметност. „Седмата уметност“ му го одреди на филмот неделивото место во цивилизираниот свет. Со своите уметнички достоинства, во неговиот непрекинат процес на развојот на стилот и формата, во фактот дека е носител на идеи и знаења, таа заведе авангардна улога во уметноста. Преку неа станаа достапни до милиони луѓе, титаничките и класичните дела на светски познатите писатели. Гледачот го запозна светот, се запозна со битот и културата, кои беа дотогаш недостапни за него, навлезе во светот на фантазијата и древното минато. Филмот се претвори во физичка потреба за постоењето на човекот. Црпејќи од литературата, фрескописот и музиката, тоа успеа во ограничена синтеза да се издигне до нови естетски вредности - специфично кинематографски.

Филмската материја - сценаријата, стануваат основа за кинопродукцијата, а оттаму таа имаше влијание врз организацијата

на преостанатите компоненти, кои го создаваат играниот филм. Сложената технологија на кинопродукцијата бара соработка од редица творци: писател, сценарист, филмски режисер, снимател, артисти, композитор, уметник, архитект, шминкер, монтажер и редица технички и организациски личности. Работата на сите луѓе кои соработуваат во еден филм мора да им биде подредена само на уметничките резултати од филмското дело. Колективниот начин на создавањето на филмот во меѓусебна соработка го изразил и С.М. Ејзенштајн како:

„совршена соработка во изразитата пројава на талентот и индивидуалноста, кои што ги носи остриот сопствен ракопис“.

Филмското сценарио и неговата драматургија ги обединуваат работата на творечките работници. Модерната драматургија на

филмското сценарио е неделиво врзана со филмската реализација и мора да се сообразува со спецификата на киното. Не е можно, еден сценарист да пишува за филмот без да се сообразува со кинематографските можности за реализација. Во спротивно, резултатот е литературна илустрација.

СО ШТО Е ЗАДОЛЖЕН СНИМАТЕЛОТ НА ИГРАНИОТ ФИЛМ, КАКО МУ СЛУЖИ? КАКВО Е НЕГОВОТО МЕСТО ВО РЕАЛИЗАЦИЈАТА?

Проблемите на филмската фотографија се сложен комплекс од прашања кои во суштина ги определуваат и специфичните црти на снимателот и неговото место во кинематографскиот процес. Додека, речиси насекаде во уметноста, во секоја област творецот може да биде само еден, во филмот творецот е филмски колектив каде што режисерот ја има главната и најодговорна улога. Овој колектив ја остварува творбата на сценаристот - единствениот кој може да биде сам, но сè до моментот на предавањето на сценариото за работа. Филмскиот колектив спрема авторот на сценариото е колективен творец. Во филмот секој е зависен од секого, тоа важи како за снимателот, така и за режисерот. Секој елемент треба да се разгледува во зависност од другите.

Снимателот е еден од најпотребните и незаменливите творци по својата функција. Неговата професија во целост е единствена и чисто кинематографска. И покрај тоа, што е врзан со барањата на режисерот, заемно соработува со архитектот, уметникот, шминкерот итн., тој, сепак, останува индивид кој што решава за тесно професионални и само за филмот специфични проблеми. Тој е наполно самостоен во изборот на светлото и неговите проблеми, во изборот на погодни елементи за композицијата и во изборот на погодни елементи за филмскиот процес. Всушност, снимателот поседува технички и уметнички способности и е во состојба да ја остварува замислата и трудот на другите во филмската слика. Силната индивидуалност на снимателите во повеќето случаи нив ги доведува до првостепена позиција за сметка на дру-

гите. Основната цел на отсликувањето не е тоа да биде самоцелно, туку да ги потпомогнува и издигнува уметничките драматуршки барања на филмот.

СНИМАТЕЛОТ Е УМЕТНИЧКИОТ ТВОРЕЦ НА ФИЛМСКОТО ПРИКАЖУВАЊЕ

Тој мора да ја владее сложената филмска и осветлувачка техника, како и технологијата на лабораториските процеси. Во својата уметничка работа тој треба да му го потчини својот професионализам на духот на сценариско-драматуршката филмска концепција. Добриот режисер секогаш соработува на сценариото. Тогаш нема да се чувствува разликата меѓу барањата на драматургијата и резултатот од реализацијата. За снимателот работата врз сценариото не е фатално потребна кога станува збор за литературното сценарио. Меѓутоа, при создавањето на работната книга, потребно е тој да биде и со драматургот, и со режисерот. При таквата соработка, која што е потреба за идниот филм, се раѓа реализирачката концепција. Треба да се создаде сличност помеѓу мислењата на режисерот и снимателот и во овој дух да се започне реализацијата. Малку се режисерите кои можат да ја утврдат границата, односно каде завршува нивната уметничка претстава, а каде почнува онаа на снимателот.

Оваа реалност, која што застанува пред снимателот, односно сето она што е објект на неговото снимање, им се потчинува на уметничката проценка и на конструкцијата на филмската слика. Основната стварност се: актерот и неговата пластичност, богатството на формите, релјефот и колоритот на природата, архитектурата, костимите и реквизитите. Оваа реалност снимателот ја совладува и ја репродуцира во стилот на целосната концепција. При снимањето, во палетата на снимателот огромно значење имаат статичкото или кинетичкото движење на камерата, ракурсот, осветлувањето, оптичкото прикажување и тоналност, бојата. Тоа се неговите различни средства. Работата со нив ја определува композицијата на филмското прикажување. Неговата цел е, со одредена намера и праведно да ги прикаже формата и обемот, изразот и движењето, односот во времето и

просторот. Композицијата е во тесна врска со целосната филмска постановка.

Во аранжирањето на дејствието, филмската камера има двојно значење. Или објективно ја регистрира акцијата и ја снима од најпогодниот агол на видување или има субјективно УЧЕСТВО во самата акција. Објективниот начин на снимање ја користи елементарната постановка, не е ангажиран, само ни го покажува тоа, што го гледа (како краен пример за објективно снимање е директниот телевизиски пренос). Субјективното водење на камерата го води гледачот директно во центарот на дејствието, може да дејствува од аспект на херојот, да оценува, да возбудува, а оттаму поемотивно да дејствува врз гледачот.

Снимањето на соодветен артист во одредена средина и светлосна атмосфера е поврзано со законите на портретската уметност. За да се добие точно бараното расположение и изразот на актерот, треба да биде одбран ракурсот на камерата и осветлувањето. Со лошо светло или неправилно отсликување на средината, може да се изгубат емотивното влијание и карактеристичната портретска карактеристика.

Ставот на многу режисери е дека во филмот најважен е актерот. Тоа е така, но без типичниот филмски арсенал од изразни средства кои што ги поседува снимателот, немислива е каква било актерска пројава. Талентот на актерот во филмот треба да биде доведен до гледачот преку индивидуалните способности на снимателот, затоа што, сепак, последната инстанца на талентот на режисерот и способноста на актерот е КАМЕРАТА. Не залудно колегите сметаат, дека АКТЕРСКИОТ ПОРТРЕТ Е ВИЗИТ-КАРТА НА СЕКОЈ ФИЛМСКИ СНИМАТЕЛ.

Филмот како уметност одамна докажа дека филмската камера не му служи само за регистрација на дејствието, туку му дава можност на гледачот да ја прими прикажаната стварност со тој ритам и чувство, какви што сакаат да предизвикаат во него творците. Не треба да забораваме дека гледачот го прима филмот во неговата драматуршка целина и поради тоа снимателот треба во целиот филм да ги зачува композицискиот и тоналниот стил, во кои го работи делото.

Филмското прикажување и покрај

својот специфичен квалитет, никогаш не може да постои само за себе. Треба да биде органски елемент во филмот и во вистинска смисла на зборот, да ѝ служи на целта што е поставена од филмското дело. Во спротивно, тоа останува самоцелно и го губи значењето.

III. РЕАЛИЗАЦИЈА НА МИСЛАТА.

Во работата на снимателот на играчниот филм постои еден особен момент. Тоа е СИНТЕЗАТА НА МИСЛАТА, која е водечка во филмот, и МОЖНОСТИТЕ НА НЕЈЗИНИОТ ПЛАСТИЧЕН РЕАЛИЗАТОР - СНИМАТЕЛОТ, кој треба да ја доведе до гледачот. Од овие негови можности зависи целосното решение, а оттаму, и шансата за неговото примање. Немањето хармонија меѓу творецот и темата, често, доведува до незадоволство од готовиот резултат. Од максималното совладување на оваа шанса произлегува и определувањето за некои наши колеги како СНИМАТЕЛИ НА СОВРЕМЕНИОТ ФИЛМ, НА ИСТОРИСКИТЕ ПЛАТНА, НА ВОЕНИ СЦЕНИ и слично. Секој, и покрај својата универзалност, ја носи својата лична пристрасност спрема одреден жанр.

Бескрајни се споровите околу разновидноста на сижето, жанрот на филмот и неговото место во каталогизирањето на секој одделен филм. Мислењата и аргументите се исто толку, колку што се теоретичарите или творците кои се зафатиле со одгатнувањето на овој проблем. Сосема е природно, при разгледувањето на овој вид од прашања без да заземам страничен став, да се стремам да ја разгледам токму улогата на снимателот при работата врз определен филм, со определена тема. Сметам дека темата сама за себе го вклучува времето, местото и карактерот на дејствието. Тоа е сосема доволно за да може секој да го постави филмот според неговите објективни реалности на местото каде што му припаѓа. Мене, лично, во овој случај не ме интересира жанровското определување, бидејќи тоа опфаќа огромен периметар во кој се напластуваат и такви творби што се прелеваат од еден жанр во друг. Ме интересира тоа - дали филмскиот снимател точно пристапил при снимањето на даден филм, дали ја исполнил својата мисија, објективно да ги пресоз-

даде епохата и карактерите, но само со единствениот можен начин - ДА И БИДЕ ВЕРЕН НА МИСЛАТА.

Постигнувањето на високи резултати зависи само од културата, интелектот, личната пристрасност и можностите на творецот зад камерата. И напоредно и неделиво од тоа - од начините на користење на техничките средства - односно од палетата на снимателот. Збирот од овие фактори го создаваат поимот ПРОФЕСИОНАЛИЗАМ, а тоа од своја страна, е гаранција за полноверното изразување на мислата.

Една уметничка слика дејствува врз гледачот со колоритот и композицијата, музиката пак, може да се слуша со затворени очи и така да предизвикува емоции. Современиот филм дејствува со звукот и сликата истовремено врз сите сетили за време на една проекција. Дејствува дури и на различен начин врз одделниот гледач во зависност од неговата психолошка состојба.

Колку е значајно отсликувањето?

Кога го примаме само во моментот на регистрирањето како информација или пре-

кршено преку односот на снимателот како кон факт на уметноста, регистрацијата е осудена на неуспех. КОГА РАБОТАТА НА СНИМАТЕЛОТ Е ИЗДИГНАТА ДО ВИСОКИ ЕСТЕТСКИ КРИТЕРИУМИ, КОГА НЕГОВАТА РАБОТА Е НЕДЕЛИВА ОД ФИЛМОТ И ОРГАНСКИ ПОВРЗАНА СО ДРАМАТУРГИЈАТА, САМО ТОГАШ МОЖЕМЕ ДА ГО СПОМНЕМО ПОИМОТ УМЕТНОСТ.

Во светскиот, а делумно, и во нашиот филм се создадоа традиционални тандеми од творци - режисер и снимател.

Истомисленици, личности со докажани естетски барања, луѓе толерантни еден спрема друг, а дури и се дополнуваат меѓусебно. Солистичкото гостување на еден уметник е многу почеста појава. Голема личност со докажани творечки квалитети се бара секогаш, без да е потребно некакво постојано обврзување. Кога се спомнуваат „тандемите“ тогаш со не помал респект се говори и за работата и за резултатот на конкретниот филм со конкретните лица. Денес тешко би можело да се замисли мексиканскиот филм без класикот Габриел Фигероа, кој го создаде и го



Битола '94: Алан Голдстајн - „Смртоносна желба - 5“

прошири својот стил насекаде низ светот. Кога зборуваме за рускиот „Жеравите летаат“ веќе знаеме, дека без Урусевски тоа ќе беше друг филм. А како ќе го одделиме строгиот и прецизен Федерико Фелини од Отело Мартели („Улица“ и „Сладок живот“) и прекрасниот Џани ди Венацо („8 1/2“ и „Џулиета и духовите“), или Ингмар Бергман без Свен Никвист. Намерно наведувам само некои од европските класици...

Можеби најточно се изразил големиот италијански снимател Џузепе Ротуно кој вели:

„... Мојата камера е добра само тогаш кога ги исполнува барањата на драматургијата, во спротивно е празна и формална...“

Како соработник на Лукино Висконти во „Роко и неговите браќа“ и во „Гепард“, Ротуно цврсто и неотповикливо ја карактеризира потребата од УМЕТНИЧКАТА СМИСЛА НА ПРИКАЖУВАЊЕТО.

Треба да ја сфатиме огромната одговорност на снимателот како творец, како естетичар и професионалец, кој е должен, секогаш, да ги докажува вистината и својата одговорна функција.

Основниот момент, кој се одразува врз крајниот резултат, е проникнувањето на снимателот во темата, епохата, конфликтот и карактерот на хероите. Само тогаш тој може да му биде целосен партнер на режисерот и неговото прикажување да биде ограничено и неделиво од филмот. Снимателот тогаш станува ПЛАСТИЧНИОТ РЕАЛИЗАТОР НА МИСЛАТА.

Јасен е фактот дека „тројното единство“, односно, заемната обврзаност меѓу сценаристот, режисерот и снимателот се единствената и основната реалност за постоењето на секој игран филм, меѓутоа, постоење како предмет на уметноста. Се разбира дека е можно сценаристот и снимателот да се едно исто лице, исто така, и режисерот и снимателот, меѓутоа тоа во суштина не го менува „тројното единство“ дури и при постоењето на еден универзален автор, во кој ги има трите реалности...

Во цивилизираниот свет, во кој филмот е неделив дел од интересите на култур-

ниот човек, тој ја содржи во себе големата одговорност спрема гледачот. Дел од оваа одговорност има и снимателот. Имено, тој е ГРАДИТЕЛОТ НА МОСТОТ меѓу екранот, т.е. мислата на авторот, од една страна, и на публиката - од друга.

Какви се можностите на снимателот за поставувањето на овој мост? Дали правилно и рационално работел со изразните средства со кои што располага...

Тоа е прашање на кое што може да одговори НЕГОВОТО ВЕЛИЧЕСТВО - ГЛЕДАЧОТ. Тој, истиот, ни ги дава како чашата на горчината, така и венецот на триумфот.

За жал, голем дел од филмската теорија му е должник на филмскиот снимател. Нивниот акцент е врз компонентите кои што им се подостапни, додека пак, големата визуелна уметност некако останува настрана дури и од стручниот печат.

Да не ја чепкам и старата рана дека при неуспех на еден филм сме виновни сите, во спротивен случај обично се заборава дека таму, зад камерата, едно око и една мисла бдееле над заедничкиот успех.

IV. ЗАВИСНОСТИ

Односот на режијата спрема снимателството, и истовремено, на режисерот спрема снимателот, може да сметаме дека во последниве години е навлезен во нови рамки. Оваа промена се почувствува при обновувањето на специфичните драматуршки изрази средства во филмот. Помина времето на послушното потчинување на творците од техниката, времето кога снимателот беше сметан дека е само едно техничко лице што ја фиксира сликата врз филмската лента.

Почетокот на овој процес изгледа започна во времето на неореализмот, кога снимателите ја раздвижија камерата, ја ослободија од нејзината неподвижност, па преку неа навлегоа во вистината и состојбата на актерите.

Процесот на утврдувањето на снимателската професија силно се пројави и преку француската школа на „новиот бран“. Снимателите во целост станаа независни од бараките и сценографијата, тешкото осветлување и снимателската техника. Камерата, во раце-



Битола '94: Роже Планшон - „Луј - детето крал“

те на снимателот, можеше да проникнува насекаде... Се родија поимите СКРИЕНА КАМЕРА, СИНЕМА ВЕРИТЕ итн. Снимателите влегоа во дејствието и го засилија ефектот на заедничката соработка.

Огромната сила на отсликувањето во некои филмови го поставуваше снимателот над силата на драматургијата и тие се примаа од гледачот, пред сè, преку сликата...

Кога се јавува овој феномен? Само тогаш кога снимателот се грижи за својата независност. Ако РАБОТАТА НА РЕЖИСЕРОТ СЕ ОПРЕДЕЛУВА ОД СЦЕНАРИОТО, ТОГАШ ТАА НА СНИМАТЕЛОТ СЕ ОПРЕДЕЛУВА ОД РЕЖИСЕРСКОТО ВИДУВАЊЕ. Зависноста на снимателот може да се одреди со неколку збора, меѓутоа, во што се состои неговата независност?

Пред сè, во умешноста да ја користи основната компонента - СВЕТОЛОТО. Во расправувањето на светлото и сенките, на тоновите и полутоновите. Снимателот е слободен во изборот на оптиката, филтрите, материјалите... Во неговите раце е точната композиција на кадарот, нејзината конечна форма во просторот и времето. И повторно, затворен круг од зависности - и овде снимателот мора да поаѓа од драматургијата и да се придржува кон режисерскиот поим. Може да го дооформува, да влијае врз него, но не може во целост да го менува. Од сето тоа произлегува определувањето дека уметноста на снимателот е УМЕТНОСТ ШТО ЈА РЕПРОДУЦИРА МИСЛАТА!

Работата на снимателот го одредува крајното послание на работата на сите преостанати творци на филмското дело. Без камера и снимател филмот е незамислив.

Многу одамна англискиот критичар и теоретичар на филмот, Ернест Линдгрен се обиде да ги претстави нештата поинаку. Давајќи примери со некои филмови, како на пример, со филмот НАНУК на Флаерти кој што на север, меѓу Ескимите, сам го снимил својот филм, Линдгрен се обидува да докаже, дека во филмот постои само еден творец - режисе-

рот. Овие крајности може да се каже, дека се валидни само тогаш, кога режисерот ја зема в рака КАМЕРАТА и ја извршува функцијата на снимателот. Оваа авторска линија е позната и популарна кај некои режисери, но таа не го менува ниту нивниот однос спрема снимателството како професија, ниту спрема снимателот, како спрема творечка личност. Теоријата на Линдгрен, за среќа, ниту се поддржува од неговите колеги, ниту од творците на филмот. Успехот на играниот филм се гради врз индивидуалните можности и талентот на секој учесник во творечката екипа - создавачите градат меѓусебен респект и почитување, како и усогласување на личностите.

Си дозволувам цитат од Сергеј Ејзенштејн: "Само неталентиран колектив може да постои врз потискувањето на една творечка индивидуалност од друга".

Што сметам дека е важно за нас, филмските сниматели? На прво место - РАЗВОЈОТ И УТВРДУВАЊЕТО НА ПРОЦЕСОТ ЗА ИЗДИГНУВАЊЕ НА ЛИЧНОСТА НА СНИМАТЕЛОТ, ЗА НАДГРАДУВАЊЕ НА НЕГОВИОТ АВТОРИТЕТ И ЗА НЕГОВОТО НЕПРЕКИНАТО УТВРДУВАЊЕ.

Од нас зависи зачувувањето на овие принципи и сигурен сум дека Меѓународниот филмски фестивал во Битола, кој го носи името на браќата МАНАКИ - првите сниматели на Балканот кои пред 89 години го поставија почетокот на македонскиот филм, ќе го даде својот придонес во овој благороден и човечки процес.

Завршувам со зборовите на Роберт Флаерти -

"... КОГА ЧОВЕК Е СО КАМЕРА, ТОЈ, ТИ СЕ ЧИНИ ГО ГЛЕДА СВЕТОТ ЗА ПРВПАТ - ПОБОГАТ..."

ПООБЕМЕН"

и ќе додадам: „ПОУБАВ, и ПОДОБАР..."

превод од бугарски:

В. Милушевска

ПРОМОЦИИ

УДК

791.43.03:325.254.4(063)(049.3)

Кинопис 12(7), с. 121, 1995

МАРИЈАН ЦУЦУИ

ПРОМОТИВНА РЕЧ ЗА КНИГАТА „БЕГАЛЦИТЕ И ФИЛМОТ“

На 1 и 2 декември 1993 година во Скопје, Фондот Отворено општество на Македонија и Кинотеката на Македонија организираа меѓународен симпозиум на тема „Бегалците и филмот“. Оваа иницијатива ја вбројува малата Кинотека на Македонија во прворангираните институции од ваков вид со прибирањето и сочувувањето на една уникатна меѓународна колекција со темата за бегалците.

Јас лично сметам дека во Македонија ова не било случајно; постои особена наклоност за меѓународна афирмација не само кај колегите од Кинотеката на Македонија, туку и кај македонскиот народ. Веројатно дека Македонците ја имаат научно првата лекција по синтеза и

„општествен дом на нациите“ од Александар Велики. Исто така Македонија остана во европскиот „казан со барут“ една од ретките нации во Европа која не ги отвори раните на минатото, докажувајќи со тоа дека ги научила лекциите на историјата. Поради сево ова, имав огромна чест и привилегија што присуствував на овој симпозиум заедно со филмските историчари, режисери и новинари од 17 земји од Средна и Источна Европа, па дури и од земји што се во војна.

Книгата „Бегалците и филмот“ е плод на оваа средба и во неа се застапени 16 прилози на една појава стара колку и светот. Расчленувајќи ја таа прастара и сложена појава на егзодусот, која речиси неизбежно ги следи природните катастрофи, елементарните непогоди, трагичните социјални бранувања и војните, учесниците на симпозиумот изнесоа релевантни сознанија и искуствени резултати за можностите на филмскиот медиум да го регистрира феноменот на општ, посебен и поединечен план, до неговите најконкретни психолошки вредности.

Темата за бегалците е многу жестока, но е потребна во сегашна Европа. Се чини парадоксално - иако видео техниката би требало со многу лесно-тија да „произведува“ повеќе важни документи, таа ни

предлага мали изненадувања: наместо да се снимаат филмови како документарец „Кучешки свет“, имаме еден како „Шокантната Азија“. Сето ова се должи на постмодернизмот на денешната естетика и етика, на толерантноста, либералноста, индивидуализмот, емпиричноста, боваризмот, избегнувањето, утилитарноста. Поради тоа, на пример, комерцијалните телевизии ги избегнуваат жестоките актуелни слики. Станува збор за лажна срамежливост: во играните филмови има жестина повеќе од кога и да било. Затоа потегот на Кинотеката на Македонија го сметам за уште позначен во ова време на забава и бегане од стварноста.

превод: И.Петрушева



Фидан ЈАКОВСКИ

ПРОМОТИВНА РЕЧ ЗА КНИГАТА „ЕКСЕЛЕНЦИИ МИРНО“

*„Филм во книга“, од-
носно книга на снимање на
неснимениот игран филм „Ек-
селенции мирно“ на Димитри-
е Османли, во издание на
„Феникс“ Скопје, 1994*

Димитрие
Османли



ЕКСЕЛЕНЦИИ,
МИРНО!

ФИЛМ ВО КНИГА



Имаше време, и тоа не толку одамна, кога филмската литература во Македонија беше посно семе, кога книгите што на овој или оној начин се занимаваа со филмската уметност се броеја на прстите на двете раце. Сега е малку поинаку (особено по цела серија изданија на Кинотеката на Македонија). А за зголемувањето на културното богатство на ова тло придонесува и книгава за која говориме: „Екселенции мирно“ на Димитрие Османли, во издание на книгоиздателството „Феникс“.

Чудна е оваа книга. Чудна, зашто (ако ги оставиме настрана литературните предлошки), книгата на филмот по дефиниција му доаѓа отпосле, како анализа, пресек, вивисекција... Книгата, според, истата дефиниција, не може да биде филм. Дали? Да, книгата по дефиниција не може да биде филм - освен во ваков облик. Оваа книга е нешто друго: таа е предфилмска реалност. Таа не анализира, не толкува, не доаѓа отпосле, таа е пред, таа е во, таа е филм - книгата на снимање е единствен облик во кој зборовите на хартија се филм.

Книгата на снимање „Екселенции мирно“, отелотворена во печатен облик кого самиот автор го нарекува „филм во книга“, е прво појавување на вакво дело кај нас.

Со тоа Димитрие Рули Османли, првиот македонски режисер на долгометражен игран филм, авторот на првата македонска филмска комедија, повторно се јавува во една пионерска улога. Во земјите со развиена кинематографска традиција вообичаено се објавуваат сценарија и книги на снимање - со истата логика со која се објавуваат, да речеме, драмски дела, што укажува дека сценариото, како и драмата, може да биде самостојно уметничко дело со сопствена егзистенција. Но објавувањето овде на една комплетна филмска книга на снимање е исклучително ново филмско и издавачко искуство во Македонија. Меѓу кориците на „Екселенции мирно“ е сместена генезата на еден филм кој сè уште не е снимен и чија судбина и натаму е неизвесна, но кој веќе има своја историја долга дури две децении. Имено, првата верзија на синопсисот, режисерот Рули Османли, подоцна во соработка со драматургот Душан Зега, ја оформил на почетокот на седумдесеттите. Во моментот не би се задржувале на прашањето зошто не дошло до конечна реализација на овој филмски проект. Интересното е дека токму како резултат на неснимањето на филмот „Екселенции мирно“ се појавува книгата „Екселенции мирно“. Од тој аспект гледано ова издание што е своевиден експес - се надеваме дека ќе стане правило. Се разбира, не неснимањето, туку објавувањето на книги на снимање.

Книгата на снимање

претпоставува дека подготовките за еден филм се доведени во завршна фаза, и дека целиот филм е веќе комплетно снимен - во главата. Токму тоа чувство на оформен филм го добива читателот, прелистувајќи ги нејзините страници и внесувајќи се во времето од почетокот на веков, уживајќи во читањето ја снима својата сопствена верзија на оваа филмска комедија која, како што вели претпродукцискиот лектор делен на Пулскиот филмски фестивал во 1971 година, се случува во лудите денови на Битола во почетокот на дваесеттиот век, кога во овој тогаш весел и необичен град, имало „...многу клавири и кабареа, отмени дами и куртизани, револуционери и шпиони, донжуани и рогоносци, карневалски балови и дипломатски киднапирања, пајтони, автомобили, и - прва филмска камера!" Комедиографскиот космос на „Екселенциите" обилува со активни ситуации, стилизирани карактери, питорескни амбиенти, низ кои постојано се провлекува ликот на Таки, фотографот и фотокинематографот.

Значи, режисерот ве поканува: повелете на снимањето на филмот...

Влез: вашата добра волја и малку фантазија!

ПОЧЕТОК: штом ја отворите книгата...

ДОМИНИК
ВИЛЕН



ОКОТО НА
КАМЕРАТА



КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА

УДК 778.534(049.3)

Кинопис 12(7), с. 123, 1995

ГЕОРГИ ВАСИЛЕВСКИ

ПРОМОТИВНА РЕЧ ЗА КНИГАТА „ОКОТО НА КАМЕРАТА“

Во ситуација сме да ви препорачаме едно извонредно корисно и убаво чети-во. Се работи за едукативниот и аналитички труд на Доминик Вилен, „Окото на камерата“, во кој со многу внимание се истражуваат, речиси, сите технички аспекти на снимателската активност, како, впрочем, и нејзините естетски резултати.

Тој процес на регистрирање на фактите и нивното преобликување ќе заклучи Доминик Вилен, не е ни технички едноставна, ни естетски еднонасочна операција.

За читателите кои навикнале на ненадејните промени во структурата на кадарот, опсервациите на Доминик Вилен можат да изгледаат како уште едно, иако необично убедливо потврдување на принципите што ги вовеле во теоријата и практиката на филмот, филмските класици. Но дури и оваа категорија читатели ќе останат убаво изненадени од изобилството на аргументите со кои авторот на книгата ги илустрира своите тези, кога се повикува на многубројните искуства со голем број сниматели, фотографи, режисери, актери, критичари и теоретичари.

За читателите, пак, кои допрва ги откриваат тајните на оваа убава професија, книгата „Окото на камерата“, ќе претставува вистинска азбука во која методично се внесени сите својства на камерата, историјата на нејзиниот развој доведен денес до совршенство кое во рацете на имажинативните сниматели се преобразува во инструмент што произведува волшепства.

Како посебен куриозитет претставува фактот што оваа книга, во издание на Кинотеката на Македонија, е прв превод од еден странски јазик на македонски јазик со содржина од областа на филмот, и се појавува во време кога толку многу ни треба стручна литература.

ИЗЛОЖБИ

УДК

06.064:778.53.071(497.17)(049.3)

Кинопис 12(7), с. 124, 1995

МЕТО ПЕТРОВСКИ

РЕЧ НА ОТВОРАЊЕТО НА ИЗЛОЖБАТА ПОСВЕТЕНА НА БРАНКО МИХАЈЛОВСКИ

Почитувани колеги,
почитувачи на филмската
уметност,

Имам чест и пријатно
задоволство да ја отворам
оваа изложба посветена на
доајенот на македонската
кинематографија, снимате-
лот Бранко Михајловски. Тој
спаѓа во онаа генерација
филмски дејци, која низ рабо-
та ги откриваше тајните на
филмското кажување. Јас,
ете, ја имав таа среќа, мојот
старт во светот на филмот да
биде врзан за Бранко Михај-
ловски со филмот „Селид-
би“. И денес, тој филм ме воз-
бужува, зашто во него е втка-
ено не само моето видување
на проблемот на миграциите
во Македонија, туку и снима-
телската креација на Михај-
ловски, која на овој тажен
филм му дава особен бе-

лег. Тој не се миреше со веќе
освоеното, со стандардните
видувања, туку камерата во
неговите раце беше одраз на
неговите емотивни и духовни
релации спрема темата. Тој
непрестано истражуваше, го
прошируваше скудниот филм-
ски хоризонт на младиот ма-
кедонски филм.

Оваа изложба, која
го краси просторот на Прес
центарот, ќе ни овозможи де-
новиве да се дружиме и ба-
рем делумно да го откриваме
богатиот опус на филмови,
што ги реализирал Бранко
Михајловски. Сороботувал
со многу режисери, но спре-
ма младите синеасти проја-
вува особен интерес, со цел
да им помогне, да ги храбри
во нивните обиди, да освоју-
ваат нови естетски простори,
храбро да ги откриваат те-
матските преокупации.

Не ќе биде претера-
но, ако пред името на Бранко
Михајловски ја ставиме наз-
наката откривач на филм-
ските тајни.

УДК

778.53.091(497.17:100)(049.3)

Кинопис 12(7), с. 124-125, 1995

АРБЕН БАША

РЕЧ НА ОТВОРАЊЕТО НА ИЗЛОЖБАТА НА АЛБАНСКИОТ ФИЛМСКИ ПЛАКАТ

Во светот, речиси,
воопшто, или многу ретко се
организираат фестивали кои
му се посветени на творешт-
вото на филмската камера.
Овој редок фестивал во Би-
тола и неговата дирекција не



*Отворањето на изложбата посветена на
Бранко Михајловски*

почести со поканата да се организира „Изложба на албанскиот филмски плакат“, за што сме длабоко благодарни.

Развојот на албанскиот филмски плакат е тесно поврзан со развојот на албанскиот филм. Тоа е тежок пат по кој одел социјал-реалистичниот албански филм, заснован врз ригорозните начела на еден систем во кој Албанија чмаеше последниве пет десетлетја. Ниту еден филм не можеше да биде снимен, ниту еден филмски плакат не можеше да биде отпечатен ако не поминеше редица разни комисији кои прифаќаа или отфрлаа. Носејќи го таквиот товар, албанскиот филмски плакат остануваше само еден информативен образец на позитивните идеи на филмот, додека креацијата се губеше во монотоност и клишеа. Но тоа не значи дека кај нашите сликари не постоеше желба за креација на добар филмски плакат. Постоеше и желба, постоеја и потенцијали, но сето тоа се губеше во строгите критериуми на системот.

Во почетокот на нашата кинематографија, значи по II Светска војна, плакатот на албанскиот филм беше под силното влијание на рускиот плакат. Нешто подоцна, кога во Албанија се вратија првите сликари и сценографи школувани во други земји на народната демократија (Полска, Чешка) плакатот наеднаш започна да добива нови естетски валери. Направен е извесен компромис помеѓу ригорозните начела и уметноста. Ова

го потврдуваат плакатите за филмовите „Тана“, „Првите години“, „Дебатирање“, „Победа над смртта“ итн. За жал, ваквиот позитивен тренд траеше мошне кратко. Со спроведувањето на културната револуција во Кина (се сеќавате, Кина и Албанија беа најблиски политички пријатели во еден подолг период) дојде и новото гледање кон уметностите, воопшто. Повторно се направи чекор назазад. Филмскиот плакат повторно се најде во едно ригорозно клише - позитивниот јунак обврзно мораше да биде поставен во центарот на плакатниот формат. Згора на ова дојде и крајно невнимателното и непрофесионално печатење. Плакатот се печатеше со застарена технологија и на многу лоша хартија. Последните години од претходниот политички систем во студијата на „Алба филм“ започна трендот на снимање на големи историски филмови од подалечното минато - „Живиот сид“, „Баладата на Курбин“, „Долго време“, „Втор ноември“, „Сказна од минатото“. Ваквите филмови овозможиле нивните плакати донекаде да го избегнат дотогаш присутното клише и да внесат одредена разновидност со повисоки естетски валери.

Со рушењето на стариот систем и воведувањето на демократијата се срушија и сидовите на разните комисији и цензурата. Плакатот стана послободен, пофункционален, поестетски. Такви се плакатите на филмовите „Смртта на коњот“, „Силувачи“, „Еден ден од еден жи-

вот“ итн. Имајќи го предвид отворениот слободен пазар и за филмската индустрија и уметност, албанскиот филмски плакат, покрај новото естетско гледање, ќе треба да обрне внимание и на современото печатење кое, пак, е врзано со соодветни финансии. Значи, ако сака албанскиот филм да излезе надвор од земјата, него ќе треба да го следи еден современ дизајн.

Изложбава на албанскиот плакат што денес, еве, ја отвораме во рамките на Фестивалот на филмската камера во Битола, е прво излегување на истиот тој плакат од земјата. Соочувајќи се со светското плакатерско искуство, албанскиот сликар, творец на филмскиот плакат, ќе знае до каде е и што треба да прави натаму. Токму во тоа име им благодариме на организаторите на фестивалов за нивната покана да го презентираме нашиот филмски плакат. Посакувам оваа изложба да биде еден од излозите за запознавање и уметничка комуникација помеѓу филмските творци од целиот свет.

превод од албански:
И.Битичи

ФЕСТИВАЛСКИ СРЕДБИ

УДК

778.53.091.4(497.17:100)(047.53)

Кинопис 12(7), с. 126-133, 1995

ЗА ФЕСТИВАЛОТ И ФИЛМОВИТЕ

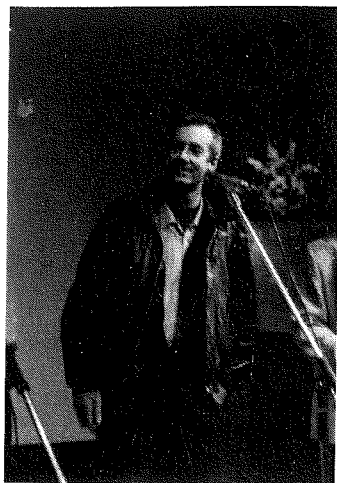
- серија разговори со
фестивалски гости -

На 15-от меѓународен фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ присуствуваа голем број гости од земјава и од странство. Сниматели, режисери, филмски критичари, професори од филмски академии - сите тие на едно место, во атмосфера на дружење и размена на искуства, ѝ оддаваа почит на уметноста на филмскиот снимател. На страниците што следуваат пренесуваме неколку разговори водени со дел од фестивалските гости.

ДИК ПОУП,

директор на фотографијата
на филмот „Соголени“
(Англија)

Кинопис: *Господине Поуп, првпат сте во Македонија, поточно во Битола на фестивалот посветен на директорите на фотографијата. Како се чувствувате на овие простори, меѓу овие луѓе?*



Дик Поуп

Дик Поуп: Точно, за првпат сум во Македонија. И, знаете ли како стапнав на македонската земја? Границата помеѓу Грција и Македонија ја минав пеш, со мојот багаж, по моја сопствена желба. Сметам дека е добро што на тој начин дојдов во Македонија, бидејќи така можев да ги видам и почувствувам проблемите и тензиите што постојат на овие простори. Искрено се надевам дека еден ден овие проблеми ќе бидат надминати, решени и елиминирани. Инаку, сакам да кажам дека е добро што сум поканет на овој фестивал и среќен сум што дојдов. Сметам дека е прекрасно да се присуствува на фестивал кој му е посветен на камерманот, кому му е дадена шанса да се претстави себеси како автор, бидејќи е вообичаено фестивалите да им се посветуваат на режисерите и актерите. За мене претставува вистинско освежување можноста, тука да се сретнам со свои колеги од други земји, да разменам

искуства и да се здобијам со нови сознанија.

К.: *Бевте присутен на проекцијата на вашиот филм „Соголени“. Каков е вашето чувство за тоа дали филмот допре до гледачите онака како што тоа се случуваше во Англија?*

Д.П.: За жал, не. Мислам дека филмот не допре до гледачите на вистинскиот начин, пред сè, поради проблемот со титлувањето. Во Англија, на пример, публиката излегуваше од киносалите шокирана, како во кома. Имено, и покрај шеговитите елементи, овој филм е, всушност, многу горчлив. И токму ова, поради титлувањето, не дојде до израз на оваа проекција.

К.: *Кажете ни нешто повеќе за Вашата соработка со режисерот на „Соголени“ Мајк Ли.*

Д.П.: Најнапред ќе кажам дека Мајк Ли спроведува невидени интензивни подготовки и тоа се разбира доведе до снимање без никакви импровизации и снимање што се одвиваше под комплетна контрола. Покрај интензивните подготовки што ги имав со режисерот Ли, јас имав посебни подготовки со ликовниот дизајнер и сценографот, затоа што сè требаше да се усогласи и избалансира, сè разбира, според барањата на режисерот. Со еден збор, за овој филм беа најважни подготовките, а самиот чин на снимањето беше веќе рутинска работа. Практично, јас

имав задача да ја раскажам, со слика, приказната на режисерот, да го раскажам неговиот сон. Но, бев најсреќен кога седнав во киносалата и заедно со публиката го гледав филмот.

ДЕБОРА ЈАНГ,
филмски критичар на
"Variety" (САД)

Кинопис: *Вие бевте меѓу првите филмски критичари што пишуваа за филмот на Милчо Манчевски „Пред дождот“. Дали овој филм беше една од провокациите за да „долетат“ во Битола?*

Дебора Јанг: За мене беше многу важно да ја видам Македонија, бидејќи филмот на Милчо Манчевски остави врз мене голем впечаток. Сметав дека не е доволно само да го видам филмот од западен агол на гледање, туку дека е, исто така, битно да дојдам тука, во Битола и да го видам, всушност, контекстот во кој се раѓал филмот, да ја видам сета таа околина и да видам како и што мислат овие луѓе тука.

К.: Колку што можеме да забележаме интензивно ги следите сите фестивалски настани, посебно филмската програма. Каков Ви е впечатокот конкретно за фестивалската филмска програма?

Д.Ј.: Морам да признаам дека сум импресионирана што фестивалот успеал да обезбеди филмови со висок квалитет, какви што се, на пример, „Соголени“ и „Пијано“. Дел од филмовите ги

имам видено претходно, на други фестивали, но има и филмови што сега ги гледам за првпат.

К.: Што би му препорачале на овој фестивал како збогатување на програмата?

Д.Ј.: На ова прашање ќе одговорам со една моја желба, а се надевам желба и на дру-



Т. Попов и Б. Дрнков ја следат трибината посветена на Б. Михајловски

гите странски гости. Јас, како странец, многу сум заинтересирана да ги видам филмовите од ова македонско поднебје. Затоа, ако ми дозволите да посакам нешто, тогаш би посакала, во иднина, се разбира, да биде повеќе искористена соработката со Кинотеката на Македонија и на фестивалот да се направи специјална програма од стари македонски филмови, преку што странските гости ќе се запознаат со македонската кинематографија.

ВЛАДИМИР МИЛЧИН,
режисер и професор на ФДУ
(Македонија)

Кинопис: *Иако во Битола се наоѓате по друг повод, имено режирате претстава во Битолскиот театар, сепак, ни се чини дека ве гледаме и на фестивалските филмски проекти.*

Владимир Милчин: Па еве, иако сум во временски теснец, сепак штета е да си во Битола и да не сирнеш што се



Жан Монсињи и Доминик Вилен

случува во киносалата. Видов неколку филмови и од нив ги издвојувам „Мечтите на еден идиот“ и „Сновиденија“. Тоа се два сосема различни филма, без оглед на тоа дека и едниот и другиот го бараат надреалното во реалното, фантастичното во стварното. И рускиот и скандинавскиот филм поаѓаат од сопствената веќе класична литература: Иљф и Петров и Аугуст Стриндберг. Ми се чинеше дека во „Мечтите на еден идиот“ преточувањето на реалното во надреалното и надреалното во бајалното се одвива некако изнасилно, рабовите беа крути и премногу очигледни. Хуморот функционираше многу ретко, зашто формата станала цел самата за себеси. Во „Сновиденија“, пак, необичното се гради постепено. Филмот ме вовлече во себе, не одбивајќи ме со нагласена ексцентричност. Морничавоста на Стринберговската (кафкијанската) слика на ништожноста и залудноста на човековата егзистенција извираше од екранот меко, нежно, речиси, поетично. Но, токму затоа, исклучително сугестивно.

К.: *А какво е вашето мислење, воопшто за фестивалот?*

В.М.: Знам дека фестивалот „Браќа Манаки“ и е посветен на филмската камера, но не помалку важно ми се чини тоа дека е и фестивал на возобновување на помалку подзаборавената филмска култура, обнова на онаа толку потребна „уметност на одење во кино“.

РЕНЕ ВАН ХУТЕ,

застапник на АГФА (Белгија)

Кинопис: *Еден од придружните елементи на Фестивалот на филмската камера беше и е презентацијата на филмски материјали и филмска техника. Во подамнешните изданија имавме интересни презентации на фирмата „Фуџи“, а еве, во 1993 и 1994 година сме сведоци на импресивните презентации на фирмата што Вие ја застапувате - „Агфа“.*

Рене ван Хуте: Учеството и презентацијата на нашите материјали на еден ваков фестивал се многу значајни за нашата фирма, па според тоа моето мислење за овој фестивал е многу позитивно. Повеќето фестивали во светот се претежно наменети за оддавање признанија за работата на режисерите и артистите и според мојата евиденција Фестивалот на филмската камера „Браќа Манаки“ во Битола е најстариот фестивал посветен на филмската фотографија. Мислам дека, всушност, постојат само три вакви фестивали во светот - најстариот, овој во Битола, потоа во Шалон сир Сен во Франција и во Бидгошч во Полска.

К.: *Позитивниот однос на Вашата фирма спрема овој фестивал се гледа и преку Вашето лично присуство и водењето на презентацијата, тука, во Битола.*

Р.ван Х.: Ние во „Агфа“ сметаме дека е еден извонреден фестивал, на кој не смеаме

да отсутствуваме. Тука можеме да сретнеме поголем број директори на фотографијата, на едно место, да разговараме со нив, да им покажеме до каде сме стасале во нашата технологија. Значи, овој фестивал за нас значи остварување на нашата крајна цел - да се сретнеме, да се запознаеме и да разговараме со луѓето кои директно ги користат нашите материјали.

МАНУЕЛ ТЕРАН,

директор на фотографијата на филмот „Пред дождот“

Кинопис: *Свеченото отворање на годинашниот фестивал на филмската камера во Битола беше обележано со спектакуларното прикажување на филмот „Пред дождот“ во кој Вие бевте директор на фотографијата. Како ја доживеавте средбата меѓу филмот и овдешната публика?*

Мануел Теран: Во Венеција видов како беше примен филмот „Пред дождот“, но таму го гледаа луѓе од други средини. Моето љубопитство беше свртено кон луѓето од македонскиот простор. Имено, мене ми беше важно да видам како ќе биде примен филмот на овој фестивал, како ќе го прифатат луѓето од средината каде што тој е направен. Со задоволство констатирав дека овдешнава публика го прими филмот со воодушевување и тоа е најголемата награда за мене. Ова последново е кажано најискрено затоа што така чувствувам.

К.: *Мора да признаеме дека бевме восхитени од тоа како Вашето снимателско око го гледа просторот на Македонија. Впрочем, во сите рецензии и анализи на филмот „Пред дождот“ високо е оценета и рангирана Вашата снимателска работа.*

М.Т.: Престојував подолго време на овие простори заради снимањето на филмот и морам да Ви признаам дека тоа што како простор го открив во Македонија претставуваше и сè уште претставува вистински предизвик за мене како снимател. Пејзажите се исклучително богати и ако се искористат со умеење тогаш тие наликуваат на некакви сомнамбулични глетки од бајките. Јас бев фасциниран од овој простор и се обидов да го обликувам како што чувствував и затоа ми е драго што тоа го почувствуваа и гледачите и критичарите.

КОСТА КРПАЧ,

филмски работник
(Македонија)

Кинопис: *Господине Крпач, Вие сте еден од основоположниците на овој фестивал и негов долгогодишен организатор. Значи, присутен сте во Битола веќе 15 години. На овој годинашен фестивал сте почитуван фестивалски гостин, кого го среќаваме на сите филмски проекции и придружни манифестации каде што изразуваме една нескриена радост. Како долгогодишниот организатор на „Манакиевите средби“ го гледа овој сегашен меѓунаро-*

ден филмски фестивал?

Коста Крпач: Прашувате - зошто сум радосен? Па, како на долгогодишен организатор на претходните „Манакиеви средби“ секако не ми е сеедно каков ќе биде овој фестивал. А тој, очигледно, „граби“ напред и тука ги исказувам моите честитки за организаторите. Присутен сум на еден навистина прав светски филмски фестивал и поради тоа сум многу радосен. А морам да признаам дека ми годи и статусот „гостин“, па конечно и јас, вака пензионерски, да му се радувам на она во кое некогаш и сам сум вмешал прсти. Евидентно, мошне успешното решавање на организациско-кадровските состојби и особено финансиските проблеми на фестивалот овозможиле: битно проширување и натамошно збогатување на неговите концепциски програмски цели, содржини и определби, како и негова целосна професионализација и интернационализација. Сето тоа ќе резултира со уште поуспешно натамошно афирмирање на овој, единствен од овој вид во светот, фестивал на филмската камера и понагласена пројава во информирањето на светската јавност со достигнувањата на македонскиот филм и заложби за негов поуспешен пробив и комерцијален пласман.

К.: *Што можете да издвоите како посебен настан на годишниниот фестивал?*

К.К.: Фестивалската атмосфера на дружење и размена на искуства посебно ме им-

пресионира. Но, она по што ќе го паметам овој фестивал е премиерното прикажување на филмот „Пред дождот“. Знаете, во својот четириесетиседумгодишен организиран развиток македонскиот филм (документарен, анимиран и игран) имал свои сvezдени мигови крунисани со значајни и врвни награди и признанија на филмските фестивали во Пула, Белград, Лајпциг, Москва, Анеси, Оберхаузен... па сè до номинации за наградата „Оскар“. Но, вонредниот успех што го постигна младиот талентиран филмски режисер Милчо Манчевски со својот дебитантски филм „Пред дождот“ на најстариот филмски фестивал - Венецијанскиот - претставува досега најзначаен дострел на еден македонски синеаст во светски рамки.

КЕРТИС ПЕТЕРСЕН,

директор на фотографијата
на филмот „Смртоносна
желба - 5“ (Канада)

Кинопис: *Г-дине Петерсен, Вашата филмографија е навистина импозантна - преку педесет играни филмови, од кои најголемиот број му припаѓаат на акциониот жанр. Тука се филмовите „Рамбо 1“, „Пукај за да убиеш“, па и филмот со кој учествувате на овој фестивал „Смртоносна желба - 5“ е акционен.*

Кертис Петерсен: Бидејќи, очигледно, имате добар увид во мојата филмографија, точно е дека најголемиот број филмови што ги имам снимено се акциони. Имено, јас се имам специјализирано за овој



Кертис Петерсен

жанр и затоа голем број режисери сакаат да работам со нив. И бидејќи имаат голема доверба во мене, во текот на снимањата ми оставаат целосна слобода во креирањето на филмската слика. Значи, постои извонредна соработка меѓу режисерите и мене како снимател и во тој контекст ќе Ви го кажам и следново: со дел од нив се обидуваме да го негираме распространетото мислење дека само првите изданија од спектакуларните акциони серии се добри. Заклучете и сами - филмот со кој учествувам на овој фестивал „Смртоносна желба“ е петти дел од истоимената серија.

К.: *Долетавте од далечна Канада дури во Битола, на Балканот. Што Ве поттикна да го направите овој долг пат?*

К.П.: Знаете што - во светот постојат многу фестивали, но на нив им се оддава призна-

ние на режисерите, сценаристите, актерите. Ние, снимателите, ретко некогаш одиме на тие фестивали. Значи, повторно сме „зад камерата“. Кога го добив известувањето за фестивалот во Битола си реков: „Па, тоа е твој фестивал, таму мораш да појдеш, та нека биде и на крај од светот“. И ете, долетав, како што велите, за да се дружам со моите колеги - сниматели и со сите драги луѓе што ги запознав тука. Затоа сум многу радосен. И ќе Ви кажам уште нешто - иако, можеби, филмот на кој што јас работев нема да победи, за мене овој фестивал е едно исклучително доживување и затоа, се надевам, повторно ќе дојдам тука, во Битола, и ќе донесам филм кој ја прикажува Канада и нејзините убавини.

МАРЈАН ЦУЦУИ, филмолог (Романија)

Кинопис: *Господине Цуцуи, наспроти повеќето странски фестивалски гости кои првпат се наоѓаат во Македонија, Вие еве по вторпат официјално сте меѓу нас.*

Марјан Цуцуи: Точно е дека службено сум вторпат во Македонија и тоа благодарение на блиската соработка што ја имаат Кинотеката на Македонија и Романската национална кинотека, каде што јас работам. Минатата година учествував на симпозиумот „Бегалците и филмот“ што се одржа во Скопје, а еве сега сум официјален претставник на романската кинематографија на Фестивалот на филм-

ската камера во Битола. Инаку нашата кинематографија за овој фестивал го пријави филмот „Гневен поглед кон иднината“ кој е дебитантско остварување на директорот на фотографијата Александру Соломон. Но, јас имам уште една задача што ми ја додели Организаторот на фестивалот - имено, имав чест да го промовирам зборникот трудови од веќе спомнатиот симпозиум „Бегалците и филмот“.

К.: *Колку што можеме да забележиме Вие интензивно ја следевте севкупната фестивалска програма, а посебно филмската. Какви се Вашите впечатоци од видените филмови?*

М.Ц.: За мене, доаѓањето на овој фестивал, е можност повеќе да видам што повеќе странски филмови. Но она што ме импресионира е секако филмот на Манчевски „Пред дождот“ и би сакал, во оваа пригода, да кажам збор два повеќе за овој филм. Ми се чини дека овој филм опфаќа две теми кои се истовремено и македонски и општочовечки и поради тоа не се чудам за успехот на филмот. Темата е сама по себе доволна за успех, покрај, се разбира, стручните квалитети на филмот. Првата тема го претставува проблемот на омразата, а начинот на кој авторот ја приложува е толку едноставен, колку и магичен. Тоа мене ми наликува на начинот на кој се претставува Марк Твен во „Авантурите на Хаклбери Фин“. Се работи за моментот кога Хак повеќе претпочита да оди на Остро-

вот, отколку да го предаде избеганиот роб Џим кој е негов пријател. Калугерот во филмот „Пред дождот“ се обидува да добие помош од небото, немо ги моли фреските на светците, но од нив не добива одговор. Тој сам го донесува решението, поради што клерот го отфрла. Втората тема, типична за Македонија е враќањето дома, како, на пример, во филмот на Столе Попов „Црвениот коњ“. Еден повратник (во „Црвениот коњ“) и еден Македонец од Запад (во „Пред дождот“) имаат слични гледања на Македонија и Балканот. Ми се чини дека не е случајно што авторите „маски“ се калугерот, човек кој гледа од небото кон Македонија и е близу до Бога, и другиот кој е светски фотограф.

ХРИСТО ПЕТРЕСКИ,

директор и главен уредник
на книгоиздателството
„Феникс“ (Македонија)

Кинопис: *Како тоа, господине Петрески, еден издавач да се најде на Фестивал на филмска камера?*

Христо Петрески: Најкратко кажано - благодарение на придружните фестивалски манифестации, во кои се предвидени и промоции на филмска литература. И затоа, најнапред едно големо благодарам до организаторите на Фестивалот „Браќа Манаки“ кои на книгоиздателството „Феникс“ му овозможија присуство и двојна презентација во рамките на годинашнава манифестација.

К.: *Кажете ни, поконкретно, за што станува збор?*

Х.П.: „Феникс“ на овој фестивал ги промовираше двете книги што деновиве излегоа од печат: „Екселенции, мирно“ од Димитрие Османли и специјалното издание „Милчо Манчевски - пред и по дождот“. Со ова, всушност, започна ангажманот и појавувањето на „Феникс“ и во филмската сфера. Не би сакале на ова и да завршиме, напротив, веруваме дека и на наредниот фестивал во 1995 година ќе имаме со што да се претставиме. Инаку, високо ја цениме и респектираме досегашната издавачка дејност на Кинотеката на Македонија (списанието „Кинопис“ - кое и ја доби нашата нововостановена награда во



Во прес центарот

1993 година, и посебните наслови - книгите), за кои би можеле да кажеме дури дека ни се еден вид водичи во нашата работа, особено во областа на филмот.

К.: *Господине Петрески, Вие како писател сте присутен на голем број книжевни средби и манифестации. Сега сте на еден филмски фестивал. Какви се Вашите впечатоци?*

Х.П.: Атмосферата и впечатоците од Фестивалот се одлични. Имам впечаток дека филмациите се дружат многу покреативно, отколку нашата писателска „фела“. Инаку, емоциите поради „Пред дождот“ се насекаде присутни и нагласени, а сето тоа обврзува по веќе зацртаниот пат (од пред неколку години) и да се продолжи.

ЈУРИЈ ЉУБШИН СТАНИСЛАВОВИЧ

директор на фотографијата
на филмот МЕЧТИТЕ НА
ИДИОТОТ

Кинопис: *Како Вие, господине Станиславович, како директор на фотографија го примате и се чувствувате на еден филмски фестивал кој ја вреднува токму работата на снимателите?*

Јуриј Станиславович: За мене, како за човек со толку необична професија каква што е професијата на директор на фотографија, е многу чудно да се биде на фестивал, воопшто. За нас е вообичаено да бидеме зад камерата на местото на снимање. Задоволен сум што сум на овој

фестивал кој дава можност да се сретнам со моите колеги како личности, а не само како темни фигури од филмските штици. Сите се обидуваме да бидеме информирани за тоа што го работат другите, но никогаш не се среќаваме. И затоа големо задоволство ми е што сум гостин на овој фестивал каде што имам можност да зборувам со моите колеги, да размена искуства и да го почувствувам вниманието што нашите дела го предизвикуваат кај публиката, кај жириото и кај сите присутни на Фестивалот. Знаете, една од вообичаените фрази на другите фестивали е, на пример: „Лош филм, но не беше лошо снимање“ (и тоа е единствената оценка за нашата работа) и затоа ова за мене е можност да учествувам во гледањето и деталните разговори за нашата работа, нашите проблеми, вклучувајќи ги креативните, техничките, та дури и духовните проблеми. Ние, снимателите, толку многу ја внесуваме душата во нашата работа, па набргу по завршувањето на снимањето на филмот се чувствуваме наполно празни - но ова никого не го интересира. Ова чувство го познаваат единствено директорите на фотографијата. И затоа сакам да им изразам огромна благодарност на организаторите на овој фестивал за нивната инвентивна идеја да направат еден ваков единствен настан. Единствен проблем на фестивалот е преведувањето на филмовите. Според мене, за да се почувствува вистинската снага на филмската слика, е

да се одбегне титлувањето и да се оди на синхронизација.

К.: *Според радоста што ја манифестираате во секој момент имаме чувство дека првпат се наоѓате во нашава земја.*

Ј.Ст.: Апсолутно е така. Јас сум за првпат во Македонија и морам да ви кажам дека е фантастично да се види оваа земја и да се шета низ овој прекрасен град, кој не може да се спореди со ниеден друг. Единствен мој сон е повторно да дојдам тука.

К.: *На фестивалот во Битола дојдовте со Вашиот филм „Мечтите на идиотот“ на режисерот Василиј Пичуе. Дали би биле љубезен да ни кажете нешто повеќе за реализацијата на овој филм.*

Ј.Ст.: Пријателството меѓу мене и режисерот Василиј Пичуе датира уште од нашите заеднички студентски денови, но овој филм ни е прв заеднички. Во овој проект влеговме со големи неизвесности. Имено, буџетот со кој располагаа овој филм беше минимален, па така снимањето се развлече, речиси една година. И којзнае дали ќе го завршеме овој филм, ако, многу ненадејно, на крајот не добиевме француски капитал и со него беше овозможено финализирањето на проектот. Инаку, филмот „Мечтите на идиотот“ во Русија не доживеа некој голем успех од проста причина што тој е работен врз база на многу познат роман, а ние внесовме некои измени и гледачите тоа не го разбраа.

К.: *Кога, на Фестивалов, се анализираше Вашиот филм, многу се зборуваа за употребата на колоритот.*

Ј.Ст. : Идејата за употреба на ваков колорит беше на режисерот и јас само доследно ја спроведов.

ГЕОРГИОС ДИМИТРИЛОС,

режисер на краткиот игран филм „Вечниот реквијем“
(Грција)

Кинопис: *Господине Димитрило, се надеваме дека бевте задоволен од прикажувањето на Вашиот филм пред, до последно место, исполнетата фестивалска сала.*

Георгиос Димитрило: Јас сум пресрекен што мојот филм предизвика толку голем интерес, уште повеќе затоа што беше во една од придружните фестивалски програми. Луѓето едноставно дојдоа да го видат филмот, а потоа останавме во еден убав и интересен разговор. Поради ова, јас навистина сум среќен и му благодарам на организаторот што најде разбирање и го внесе мојот алтернативен филм во фестивалската програма.

К.: *Го спомнавте изразот - алтернативен.*

Г.Д. : Ова е во вистинската смисла на зборот - алтернатива на официјалната кинематографија. „Вечниот реквијем“ е наполно приватен проект - личен авторски поглед и финансиран наполно приватно. Инаку, наспроти

многу земји во светот, вклучувајќи ја и Македонија, каде што алтернативниот филм има добри позиции, во Грција продукцијата на алтернативни филмови е многу мала. Ваквите филмови претежно се прикажуваат на фестивали, во кинотеки, институти или, пак, на телевизија. Еве, конкретно мојот филм учествуваше на неколку специјализирани фестивали во Шпанија, Италија и Грција. Инаку досега имам реализирано еден документарен и два кратки играни филма, а во моментот работам на сценарио за долгометражен игран филм. И токму со тој филм ќе настојувам да дојдам повторно на Фестивалот во Битола.

К.: *Мора да признаеме дека Вашиот филм предизвика големо внимание како поради тоа што доаѓа од соседна Грција, така и поради високите естетски валери.*

Г.Д. : Драго ми е што го слушам ова. Се обидов низ фантазијата на сонот на еден млад човек (која е стимулирана од постојаната агонија и стравот од смртта) да оформам сцени на настани кои се случиле или ќе се случат. Со еден збор сакав да ја изразам агонијата на постоењето и осаменоста на луѓето низ времето, низ одот кон смртта, потсвесно и со чиста внатрешна обработка.

СУЗАНА МИЛЕВСКА, теоретичар (Македонија)

Кинопис: *Ги следевте сите фестивалски збиднувања, а посебно филмската програ-*

ма, што, впрочем, не нè изненадува затоа што Фестивалот е првенствено - филмската програма. Што можете, како теоретичар, да издвоите од она што го видовте?

Сузана Милевска: Најголемото изненадување за мене на овогодишниот фестивал претставува норвешкиот филм „Сновиденија“ на режисерката Уни Штраум. Всушност, токму овој филм, според мене, е и најснимателскиот филм што имавме можност да го видиме. Камерата на Харалд Паалгард станува еден поетски елемент повеќе во поетичната структура на стриндберговиот текст. Главниот предизвик за снимателот претставувале лицата и книгите: потоци од светлина се слеваат заедно со непрекинатите реплики што се однесуваат на вечни теми: љубовта, спасувањето, смртта. Секоја промена во ритмот на говорот предизвикува и промена во светлоста и композицијата на кадарот, а со тоа и промени во целата атмосфера. Ретки се ваквите филмови во кои толку детаљно е разработен не само секој кадар, туку и секој фрејм.

подготвиле: И.Петрушева и
Д.Рубен

УДК

778.53.091.4(497.17)(049.3)1994

Кинопис 12(7), с. 134-135, 1995

МАКЕДОНИЈА ВО СЛАВА НА СНИМАТЕЛИТЕ

VARIETY

(LOS ANGELES)

17 ОКТОМВРИ 1994

*"Нашата идеја е
Македонија и Балканот да
бидат слободни територии
за филмот"*

(Борис Ноневски,
раководител на Фестивалот)

Битола, Македонија.

Кога минатата недела, локалната публика го виде филмот на Милчо Манчевски „Пред дождот“, добитникот на „Златниот лав“ на Венецијанскиот фестивал, јасно беше дека Република Македонија, која постои веќе три години, го пронајде својот национален културен херој.

Преполнетата сала со публика, со голем ентузијазам им приреди големи овации на режисерот на филмот, на артистите во филмот, како и на продуцентите, со што,

со овој филм, на 5. октомври беше отворен Фестивалот на филмската камера „Браќа Манаки“.

„Овој филм претставува вистинска соработка меѓу трите земји кои што ги обезбедија парите и практичната поткрепа“, вели Сајмон Пери (Simon Perry) од British Screen, еден од продуцентите на филмот, кој ја искористи оваа прилика да разговара за идните можни договори со државниот филмски продуцент „Вардар филм“.

Наспроти будно чуваната граница со Србија, денес Македонија изгледа мирна земја, а нејзините жители прават сè за да не мислат на блиската војна во Босна. Но, многу од познавачите на филмот, воопшто, велат дека тие го виделе „Пред дождот“ токму како предупредување за она што би можело да се случи доколку поединците не ги забават и запрат своите непријателски чувства. Поточно, тие го апострофираат растечкиот сепаратизам на муслиманската популација од албанско говорно подрачје како закана за она што досега било мирољубива коегзистенција меѓу етничките групи.

„Јас не верувам дека Македонија е на работ на граѓанска војна“, се одговара на прашањето за пораката на филмот. „Се разбира, јас го мислев тоа и за Босна“.

Политичките промени во регионот влијааа, исто така и врз филмскиот фестивал толку значаен за земјата. По 13 години, како сеопшт југословенски настан, кој ја одбележуваше и славеше сн-

мателската уметност, Фестивалот на филмската камера „Браќата Манаки“, по сецесијата на Македонија од Југославија, во 1991 година, беше принуден да стане меѓународен фестивал. Поради фактот што не беше во можност да се држи како заеднички штур фестивал со малото филмско производство во Македонија, Словенија и Хрватска, а од друга страна, не се имаше желба да се покануваат филмови, произведени во соседната Србија, организаторите, со цел да го одржат во живот Фестивалот, се насочија кон светот.

Борис Ноневски, раководител на Фестивалот и директор на Кинотеката на Македонија во Скопје,* изјави: „Нашата идеја е Македонија и Балканот да бидат отворени и да станат слободни територии за филмот“.

Фестивалот е именуван по Милтон и Јанаки Манаки, сниматели-пионери од Битола, кои во 1921 година ги воведуваат првите подвижни слики на Балканот. Фестивалот е најстар настан од ваков вид во Европа.

Организаторите известија за продажбата на околу 10.000 влезници за петте дена. Продажбата на влезниците учествува со 10% во буџетот на Фестивалот, а останатото го покрива Министерството за култура.

Изненадувачка бројка од врвни директори на фотографија од целиот свет допатуваа во Македонија. Кертис Петерсон (Curtis Peterson) („Смртоносна желба 5: Лицето на смртта“) присуствуваше на Фестивалот, а

Британецот Дик Поуп (Dick Pope) ("Соголени") одбра да влезе во Македонија, преминувајќи ја Грчката граница пеш, која е на само две милји јужно од Битола. Тоа беше симболичен гест кој се однесува на продолжителните тензии меѓу Грција и Македонија. Иако многу Грци ја преминаа отворената македонска граница за да присуствуваат на фестивалот, Грците сè уште не им дозволуваат на македонските граѓани да влегуваат на територијата на Грција.

На настанот, кој се оддржа од 5 до 9 октомври, во натпреварувачка селекција се прикажаа 11 разновидни филмови како што се „Пијано“, „Соголени“ и „Смртоносна желба 5“. Жирито, претседавано од францускиот снимател Жан Монсињи (Jean Monsigny) му го додели врвното признание и наградата од 2.000 \$ на филмот „Луј, детето крал“ (Louis, the Child King), чиј снимател е Жерар Симон (Gerard Simon). Снимателот на филмот „Пијано“ (Piano), Стјуарт Драјбург (Stuart Dryburgh) ја доби втората награда, а норвешкиот филм „Сновиденија“ (Dreamplay), чиј снимател е Харалд Палгард (Harald Raalgard), ја зеде третата награда.

Но, големиот добитник е, секако, македонскиот државен филмски продуцент „Вардар филм“, кој, со години не беше искористен, а од ефектот на „Дождот“ се ревитализира. Започнаа да се слеваат побарувања одстранство за македонските филмови, придружени од интересот за снимање на филмови во земјата.

Меѓутоа, најважното е што „Вардар филм“ се врати во активна продукција под раководството на Горјан Тозија, кој постапи во септември 1993 година. Тозија, поранешен продуцентски „бос“ во „Јадран филм“, во Загреб, Хрватска, работел за МГМ (MGM) и Парамаунт (Paramount). Тој изјави за „Варајати“ дека ја презел работата во „Вардар“ со намера да направи пресврт во компанијата кон меѓународното знаење и организација. Неочекуваниот успех на „Пред дождот“, кој веќе е продаден низ сите поголеми територии (во САД, филмот ќе го дистрибуира „Грамерси“ (Gramercy) на „Вардар“ му претставува отскокна штица.

„Најважниот ефект од филмот на Манчевски“, додава Тозија, „е да направи-

ме поголем број копродукции. Ние, дури, преговараме и за инвестирања во странски проекти преку „Еуроимаж“. Се работи на два нови играни филма, четири документарни, како и на два куси анимирани филма.

Веќе е снимен филмот „Ангели на отпад“ (Angels of the Garbage Field), во режија на Димитрие Османли, чие дејствие е сместено во посткомунистичкиот период. Пред започнување на снимање е и еден друг филм, во режија на дебитантот Антонио Митриќевски, под наслов „Жолтиот трендафил“, копродукција со Полска, која е ретка ситуација во годините по комунизмот.

Дебора Јанг

превод од англиски:

В. Масловарик



Грчкиот режисер Георгиос Димитријос на промоцијата на неговиот филм "Requiem aeternam"

ЗА СНИМАТЕЛСКОТО МАЈСТОРСТВО

- размислувања на еден
учесник на Фестивалот
"Филмска камера" -

Битола '94 -

КИНО
(Софија)
број 6. 1994

Над 30 кандидати, 11 номинирани, 3 наградени. Тоа е резултатот од измина-тиов XV Меѓународен филм-ски фестивал за камера "Бра-ка Манаки". Овој репрезен-тативен форум се одржа од 5 до 9 октомври во убавиот ма-кедонски град Битола. Тој е најстариот фестивал во све-тот, посветен во целост само на постигнувањата на снима-телите во играниот филм. Слични форуми има во Торун - Полска и Шалон Сир Сен - Франција.

Немам намера да те-оретизирам. Како директен учесник, длабоко почитувај-ќи ја работата на моите коле-ги низ светот, се обидувам да фрлам поглед врз некои про-блеми. Всушност, станува прашање за најсилната ком-понента која се доловува од

екранот - ОРГАНСКАТА ВРС-КА МЕЃУ СИЖЕТО, ОД ЕДНА СТРАНА, И НЕГОВОТО ПОВ-ТОРНО ТВОРЕЧКО СОЗДА-ВАЊЕ ПРЕКУ СВЕЛТОТО И БОЈАТА, КАКО НОСИТЕЛИ НА ДРАМАТУРГИЈАТА.

Најголемото достоин-ство на сите селектирани филмови е што зад камерата на ниеден од нив не стоеше случаен човек. Во разновид-ната палета на 11-те натпре-варувачки и еден премиерен филм (ПРЕД ДОЖДОТ - Ма-кедонија), и покрај разните сижеа, се виде високиот про-фесионализам, авторскиот приод и совршеното познава-ње на можностите на техни-ката и на филмскиот матери-јал. Независно дали лентата беше "Кодак", "Агфа" или "Фуџи", таа им беше потчине-та на авторските барања. Се разбира, со благородна за-видливост некои од нас доз-наваа, дека зад повеќето филмови има не илјадници или стотици, туку милиони... марки, франци или долари. Стои прекрасната техника, немањето на проблеми за ко-личеството материјали... Ја оставам настрана економија-та и повеќе нема да се освр-нувам на неа бидејќи, сепак, шармот не се смета со фи-нансиските можности, туку со тие на ИНТЕЛЕКТОТ И ПРОФЕСИОНАЛИЗМОТ.

Имајќи го предвид високиот квалитет што го по-кажаа филмските сниматели - (камермани), автори на от-сликувањето во филмовите што учествуваа, кон мојот проблем - оној за обоената драматургија, би му приста-пил потпирајќи се, пред сè, на шансата, објективно носен

од сижето и епохата во која работеле творците. Што са-кам да кажам со тоа? Добри-от снимател насекаде е до-бар. Тој е универзален, тој е професионалец. Меѓутоа, има едно мало "ако". Сепак, една класична, "ретро" ситуација, една апсурдна или стилизи-рана филмска постановка, е многу поповолна за визуел-ното остварување, отколку таа на "регистрацијата на со-временитиот градски пејзаж и неговите жители".

Имено, во "ретро" филмовите, сликата е многу посилна, поартистична. Таму каде што снимателот го СОЗ-ДАВА, таму каде што го ов-ладува неограничено, таму каде што е по сценографот, тој го има последниот збор!

Сакам да се осврнам на "моите фаворити", однос-но, на тие филмови за кои сметам дека најадекватно го претставуваа проблемот, кој ме возбудува - колорираната драматургија. Не можам без да започнам со филмот над-вор од конкурсот на домаки-ните ПРЕД ДОЖДОТ на ре-жисерот Милчо Манчевски со кој беше отворен фестива-лот. Тоа беше и неговата пр-ва официјална премиера во Македонија.

Снимателот Мануел Теран имаше објективна шан-са да сними средина со неве-ројатен дијапазон: од средно-вековен манастир и егзотич-но во својата првобитност македонско селце, со негови-те етнички проблеми, до лон-донски екстериери и ентери-ери.

Речиси, монохром-ското отсликување го дава својот исклучителен придо-

нес за сфаќањето на филмот. Забележителен е портретизмот, мрачни и сурови се ноќните сцени. Исклучително експресивно е снимена суровата природа. Неслучајно снимателот изјавува дека режисерот уште при пишувањето на сценариото ја имал својата визуелна претстава и му ја сугерирал на својот соработник. Овој филм, за мене, е едно од силните докази дека крајниот уметнички резултат зависи во целост од синхронизацијата и разбирањето меѓу режисерот и снимателот. Всушност, тоа е современ филм, повеќеслоен во своето време, наполно потчинет на мајсторството на снимателот...

ПИЈАНО од Нов Зеланд одамна беше хит низ светските сцени и ги доби своите признанија со три „Оскари“ и „Големата награда“ во Кан. Снимателот Стјуарт Драјбер овде заслужено беше меѓу наградените - „Сребрена камера 300“. Посебната атмосфера во џунглата покрај океанот, речиси мрачните тонови со кои што сликата ги открива сложените односи меѓу неколку луѓе на крајот од светот, нежните, речиси иконографски портрети на мајката и ќерката, со право му го одредуваат на Драјбер името мајстор на полутоновите и точната атмосфера. Буроносните облаци и разбранетиот океан не се самоцелна, сугестивна слика туку точно и на самото место му даваат фон на драматичното дејствие што кулминира во финалето...

Харалд Палгард („Бронзена камера 300“) ка-

ко снимател на норвешкиот филм СНОВИДЕНИЈА, за мене беше изненадување. Не толку од мојата средба со филмот на толку непозната во оваа област, земја, или од драматургијата по Стринберг, колку од идеалниот црно-бел филм што докажа кој знае по кој пат дека не го прават добриот впечаток само боите во целата своја гама. За мене, тоа е „филм во боја“, меѓутоа, бои, кои, пред сè, се чувствуваат, кои се примаат преку атмосферата во која се втопени хероите. Камерата во овој филм веќе е еден поетски факт, тој дошол од книгите и ги воздигнувал лицата преку кои ја примаме сугестијата за човековото постоење. Ако сликата може да раскажува за снимателот, тогаш, ми се чини, дека Палгард не заостанува зад високата поетичност и филозофијата на Стринберг.

Еден од најчисто сниманите стилистички филмови беше филмот од Словачка - АНГЕЛ НА МИЛОСПДИЕТО. Целиот филм е прекрасен снимен од снимателот Владимир Холош, и се наоѓа во челично сива, оловна гама - боите на војната. Филмот има две основни „работни места“ - вековната шума со повеќе метри снег и напуштениот имот, што е приспособен за полска болница. И ентериерот, и екстериерот им се потчинуваат на драматуршките барања на режисерот и снимателот. Целиот филм е снимен од раката на Владимир Холош, кој истовремено е и зад камерата, и кај светлото. Тоа за него, е единствениот начин да биде

во непрекинат контакт со режисерот, актерите и ситуацијата. Можеби оваа симбиоза ја оспоруваат некои колеги, меѓутоа јас лично го бранам ова, кога тоа е потребно за крајниот резултат. Конкуренцијата за „трите камери“ беше многу голема, меѓутоа, чисто од колегијален аспект жалам што Владимир Холош не беше меѓу наградените...

Најсилно пројавување на користење на технолошките можности кај негативот и позитивот со цел дослитување одредено отсликување, видовме во англискиот филм СОГОЛЕНИ на снимателот Дик Поуп. Како мајстор во работата со овие компоненти, со светлото и со оптика погодна за дејствието, без да се обидува да доминира како отсликување, снимателот го сугерира визуелно својот однос спрема хероите во филмот со нивните натчувствителни и агонизирачки претстави за животот. Совршенството на Дик Поуп со неговите, скоро монохромски слики, според него, е резултат и на претходната подготовка, со шминкерите и сценографите при што тројцата го потчиниле визуелниот резултат на барањата на режисерот Мајк Ли. Тоа овозможило да се снима под естетска контрола, без импровизации. Сметам дека крајниот резултат докажува уште еднаш, дека играниот филм е сериозна уметност и дека таа не дозволува ниту фриволност, ниту формална регистрација...

Добитник на „Златната камера 300“ е снимателот на францускиот филм ЛУЈ - ДЕТЕТО КРАЛ - Жерар

Симон. Не сакам да спорам со одлуката на жирито, дали тоа беше најдоброто на фестивалот, меѓутоа не можам ниту да ги потценам визуелните дострели. Историската драма им дала можност, пред сè, на сценографот и снимателот, тоа за што се способни. Тешкото сфаќање на филмов во целина е резултат, пред сè, на неговата должина од три часа и од опијанувањето на режисерот, да покаже сè. На моменти, гротескната игра на хероите, водвилниот карактер на некои епизоди и драматуршка наивност, сепак, се спасуваат од сликата - композиција,

движење, боја и светло. Жерар Симон се потпрел врз класичното светло при што во сликата доминира колоритот на познати примерци од фрески. Златни и пурпурни се основните бои, а целата слика пред да го покаже дејствието, веќе врши атак врз гледачот со својата обоена естетика. Страшно ќе биде, ако човек си помисли дека снимателот подведува кон акцентирањето на раскошот на дворецот. Не сум сигурен во меѓузависноста на режисерот и снимателот, меѓутоа, останувам со чувството, дека режисерот Роже Планшон добил најмногу со тоа што му

го доверил снимањето на стилскиот естетичар Жерар Симон... Во аргументите на жирито има текст, според кој, со разните компоненти снимателот „го овозможил раскошот во кадарот"... По мое скромно мислење, тој го овладеал раскошот, давајќи му можност за подобро пројавување, ослободувајќи го гледачот од восхитувањето од луксузот и давајќи му можност, на најестетски начин да се обиде да го прими филмот.

Не можам без да ги спомнам снимателските дострели на уште некои филмови. Посебно чист и пријатен



Пред фестивалскиот центар

за примање беше полскиот филм ДВЕ МЕСЕЧИНИ, совршено снимен од Ричард Лешевски. Дејствието се случува во почетокот на нашиов век, а тоа му дало прекрасна можност на снимателот да создаде стилска, романтична слика на епохата, чувствувајќи нежност во секој кадар. Меката пастелност и доминирањето на полутоновите во нежни, розови бои, во етерно бела и просирна како небо, нè прават сведоци на работата на еден мајстор на филмското создавање.

Можеби најефектно изгледа работата на канадскиот снимател Кертис Петерсон во покажаниот филм од него: СМРТНА ЖЕЛБА - 5. Познат уште и по „Рамбо I“ и „Стрелај за да убиваш“, Петерсон не нè изненадува со ништо ново. Со точност и совршено владеење со техниката, со чувствителниот филмски материјал и оскудното светло, снимателот нè пренесува во една современост, во свет на насилство и одмазда, на улиците, облеани од светлината на рекламите. Еден филм со брзо и динамично монтирање во кој секој кадар зборува за рутината и златната рака на канадскиот мајстор на камерата.

Противречни се мислењата за чешкиот филм - АМЕРИКА - адаптација според романот на Ф.Кафка, снимен од Мартини Дуба. Верен на точната филмска школа на Чесите, снимателот точно и прагматички ја пресоздава стварноста помеѓу фикцијата и реалноста, поткрепена од демонстративно акцентирани кадри со три-

кови. Контрастни бои, доминирање на црното и кафеавото, остри портрети. Сликата е од кафкијанската реалност, и покрај незадоволството од филмот, тој не може да го сокрие професионализмот на снимателот, кој сепак, успева да ги задоволи барањата за карактерот на една толку измислена, меѓутоа, и толку точна епоха, која ја потиснува и ја уништува индивидуата во неа.

Намерно се осврнав на филмовите одделно - не само за да го нагласам своето чувство за нивната многувидност, туку и поради својата теза за ОДРЕДУВАЧКАТА УЛОГА НА СИЖЕТО ВО КРАЈНИОТ ВИЗУЕЛЕН РЕЗУЛТАТ...

За да го зачувам и моето чувство за СУБЈЕКТИВНА АНАЛИЗА ОД СТРАНА НА ОБЈЕКТИВНИОТ СНИМАТЕЛ - УЧЕСНИК, сакам да го доделам и моето чувство за тоа, како се најде филмот LA DONNA E MOBILE меѓу другите. На прво место, самото селектирање на филмот за овој фестивал е ПРИЗНАНИЕ. Да се учествува на еден натпревар со светски шампиони, мислам, дека е чест за секој снимател. Од друга страна, конкуренцијата дава можност за чесно и искрено споредување со сите учесници и во крајна линија ме уверува, дека сум на вистински пат. Можноста да излезеш од домашните еталони каде што се чувствува во лидерска позиција ми даде можност за објективна оценка на постигнатото. И покрај тоа што олимписката девиза: „Поважно е да учествувааш, а не

да добиеш“ важи и денес. НЕ МОЖЕ СИТЕ ДА СМЕ ДОБИТНИЦИ - ТАКВИ СЕ САМО НАЈДОБРИТЕ!

Какви се тенденции-те кои што се почувствуваа од покажаното на Фестивалот на филмската камера „Браќа Манаки“?

Пред сè, - висок професионализам на сниматели-те кои го докажуваат своето водечко место, кое не е помало од она, на режисерите. Уверувањето дека снимателот на играниот филм е рамноправен творец со сопствен стил, вкус и култура. Во повеќето филмови бојата, во функција на дејствието и мислата, станува дел од драматургијата и на овој начин, поврзувајќи се органски со сите филмски компоненти, влијае врз гледачот.

Филмскиот снимател докажува дека е фактор. Прекрасниот фестивал во Битола го издигнува неговиот авторитет низ целиот свет, го создава и зацврстува самочувството, дава можност за контакти и слободна размена на мислења и искуства. Придонесува за интеграцијата на различните култури.

Браќата Милтон и Јанаки, први на Балканот ја завртеа рачката на магичната кутија - филмската камера. Фестивалот со нивното име е достоин продолжувач на едно од чудата на науката и човековиот копнеж за усовршување - СЕДМАТА УМЕТНОСТ.

Венец Димитров

превод од бугарски:
В.Милушевска

УМЕТНИЧКА ШПИОНАЖА ВО СКОПЈЕ

ЕПСИЛОН
(Атина)

6 ноември 1994

Која ли е уметничката тајна што му го обезбеди на скопскиот режисер Милчо Манчевски Златниот лав на филмската МОСТРА во Венеција. Одговорот не можеше без да се скрие во годинашниот фестивал „Браќа Манаки“ што се одржува во Битола (Монастири) во Скопје. ЕПСИЛОН обезбедува предизвик и организира мисија за да ги скрши тајните филмски кодекси. Овојпат бурето со барут на Европа беше полно со филмови.

Па што има Скопје и на прв потег го добиваат Златниот лав во „Мостра“ во Венеција? Никој не се осмели да настојува дека во дадениот случај се имаат замешано пак познатите МЕЃУНАРОДНИ центри за решавање. Постојат, впрочем и СОЛУНСКИОТ фестивал, кој е, можеби и најдобриот.

Како светлечка ракета со неодредена намена

пукна минатиот септември во филмските кругови впечатливото присуство на филмот „Пред дождот“ на Скопјанецот Милчо Манчевски. Во „Мостра“ во Венеција му беше доделен Златниот лав. Ова прашање бараше истражување, ако не „индустриска шпионажа“. Тоа беше мотивот што го доведе ЕПСИЛОН на 15-от (втор меѓународен) фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ што се одржа од 5 до 9 октомври во Битола во Скопје. Овој фестивал првпат се одржа во 1978 година и има како исклучителна цел истакнување и наградување на филмската слика, а не на режијата, сценариото итн. Како што велат неговите раководители, ја оформува полека својата публика. „Тешко е да се организира еден таков фестивал, затоа што сме мала земја, без голема филмска база. Но ние се залагаме, го подготвуваме со страст и ентузијазам“.

БЕЗ ГАЛЕРИЈА

Големата сала за прикажување филмови, беше преполна секое попладне и секоја вечер, со посебно движење и присуство на младите. Со балкони и галерии фестивалот „Браќа Манаки“ не располага. „Критики“, интервенции, протести или духовитости не се случуваат и како по правило, за филмовите се ракоплеска културно. Само при прикажувањето на норвешкиот филм, со низок тон, но од здодевност неговуваа група младинци, на кои одговорното лице за ред и дисциплина во салата по-

брза да им укаже да ја напуштат салата. Големият настан оваа година беше, се разбира, наградениот филм со Златен лав во Венеција, „Пред дождот“. Со неговото прикажување надвор од конкуренција започна 15-от фестивал. Гледачите беа воодушевени од еден филм што говори за „македонската“ култура и за „македонската“ кауза, и се најде во една светска конкуренција и победи, и со тоа знамето на „Македонија“ да се вее гордо на Мострата во Венеција.

Што се однесува до месните критичари и новинари тие бладаа за големият успех на нивната татковина: „Милчо Манчевски докажа дека не постојат мали и сиромашни кинематографии, туку големи предизвици“... „Скопската државичка, како што нè нарекуваат Грците, докажа што може да постигне во уметноста“... „Тоа е глас на жестока осуда на делење на нациите и луѓето, на култури и вероисповеди“. Претседателот Киро Глигоров, кој го виде филмот пред истиот да оди на фестивалот, се запраша гласно: „Колку високо ќе беше „Македонија“, ако другите области на културата и на науката беа близу до нивото на филмот?“

По заминувањето на режисерот и на факторите на филмот, фестивалот на камерата во Монастири одеше спокојно и внимателно. Салата за изложби на Домот на културата беше користена за сала за интервјуа за печатот и како место за работа на новинарите. Во истата зграда, во една помала амфитеатра-

лна сала која главно се користи за концерти, течеше паралелната програма на фестивалот со прикажување кратки филмови, портрети на филмски сниматели и за отворени дискусии. Државната телевизија на Скопје МТВ и каналот ТЕРА од Битола го покриваа фестивалот, а дневните весници ги информираа своите читатели за фестивалските настани. Големи паноа со слики на браќата Манаки, обесени над улиците, афиши по продавниците, испомешани со многу ветувачкото лице на претседателскиот кандидат, лидер на ВМРО, Љубиша Георгиевски, сведочеа за празникот на филмот во градот...

ГРЧКИ КРАТКОМЕТРАЖНИК ГО КРШИ ЕМБАРГОТО

Грчкото знае што се вееше покрај другите - помеѓу нив, се разбира, и познатото знае со ѕвездата од Вергина - не беше просто симболично. На фестивалот имаше и грчки претставник. Присутен беше г-динот Јоргос Димитрелос со својот краткометражен филм „Реквием Етернам“. Неговото пристигнување во Битола беше причината да се подигне грчкото знае крај другите знамиња. Но следната вечер беше насилно симнато од непознати лица. Надлежните од фестивалот тврдеа дека навивачи на фудбалскиот тим што играше тие денови во градот го симнаа не само грчкото знае, туку и другите, па затоа на крајот ги отстранија сите... „Реквиемот“

во вид на поетски експресионизам - на тема која се однесува на одот на човекот кон смртта - беше прикажан во паралелната програма. Наспроти фактот што филмот беше импровизирано залепен со „аморси“ и имаше технички недостатоци и режисерски неумешности, неговиот крај предизвика бура аплаузи за грчкото учество! Мерки за градење филмска доверба? Режисерот, кој преку „уметноста“ го скрши ембаргото, се искачи на сцената, се заблагодари, одговори на прашања од гледачи и фактори на фестивалот и во продолжение даде интервју за скопската телевизија. Јоргос Димитрелос ни објасни дека неговото учество се должи на едно децениско пријателство што го поврзува со директорот на фестивалот. Било какво ембарго, тврди, дека не се однесува до него штом не се занимава со политика.

Поканети на фестивалот беа и студентите на Академијата за филм на Универзитетот во Скопје, со цел да дојдат во контакт со другите генерации на филмот и да проследат манифестации и посвети на фотографијата на филмот.

Повеќето од поканетите беа сместени во хотелот ЕПИНАЛ, теоретски од прва категорија, а практично доволно чист, но без топла вода. Има, во секој случај казино, кое што секоја среда и сабота го чествуваат како што нè информираа, десетици наши земјаци од Лерин. Го кршат и тие ембаргото заради уметноста...

Мишел Димопулос и Тодорос Ангелопулос

Филмовите од делот за конкуренција на земјите учеснички (Нов Зеланд, Англија, Норвешка, Полска, Чешка, Словачка, Бугарија, Русија, Франција, Романија) беа прикажани во големата сала со 842 места.

Директорот на малубројната штабска група на фестивалот, Борис Ноневски и директор на Кинотеката во Скопје, веднаш го покажува својот остар хумор. „Дозволете ми да кажам дека ако вие Грците се однесувате со духот на вашите стари предци, почитуваниот господин Димопулос ќе беше сега меѓу нас. Јас ќе го знаев грчкиот јазик“...

Големата желба на Борис Ноневски е да воспостави добри односи на соработка со фестивалот во Солун: „Сакам да напишам едно мошне учтиво писмо до Мишел Димопулос и да му го препорачам филмот „Пред дождот“ на фестивалот во Солун. Ако дојде тука ќе му ги покажам од архивот на браќата Манаки првите слики што го покажуваат Солун од 1905 година. Сликата на султанот што доаѓа од Солун во Битола... Може да го земе со себе филмот и да го прикаже на фестивалот во Солун. Сме разговарале соодветно и со Тодорос Ангелопулос кој беше дојден на минатогодишниот фестивал“.

Милчо Манчевски, „саканото дете во нашето маало“, како што изгледа го нарекуваат неговите стари



Филмовите пристигаат

познаници, се појави на фестивалот „Браќа Манаци“ којотен, приближно како и на фестивалот во Венеција...

Изгледа помал од 35. „Иако оваа награда ја сметам, секако, како нешто позитивно - не ме воодушевува премногу, можеби затоа што го имам добиено мојот внатрешен мир“.

И така со сценографска дозвола војната се проширува во Скопје... Првата жртва е скопјанецот фоторепортер Александар што го убиваат неговите земјаци кога тој за инает на безумната војна меѓу Албанци и Скопја-

ни, одлучува да ослободи една мала Албанка-заложник, Замира. Подоцна или... пред, грчкоправославниот млад свештеник Кирил ќе се вљуби во неа и ќе ја сокрие во својата ќелија, но не ќе може да ја спаси. На крај ја убива пред неговите очи, нејзиниот брат...

Режисерот дава јасно до знаење дека во никој случај „филмот не подразбира некоја потпалувачка порака за политичката ситуација во врска со малцинствата во „Македонија“. „Не се однесува само за мојата земја. Тоа се истории што можат да се

случат каде било и се работи за пораки што се однесуваат на народи и луѓе што се наоѓаат во виорот на безумни војни“. - Филм што тргнува или... завршува од тивките англиски салони до албанските „тврдини“ на планинско Скопје. Но сепак, една работа изгледа нереална: Односите меѓу Скопјани и Албанци не се веќе хармонични. Секоја седмица безбедноста собира неколку пушки, скриени во куќи на албански села. „Не можеш да имаш доверба во одлуките на Албанците“, ни вели еден млад новинар. Мнозин-

ството на албанското малцинство во Скопје, кое опфаќа 20% од вкупното население, живее во западниот дел на Скопје - во Гостивар, Кичево, Тетово и Струга. Албанците не создаваат чувство на доверба кај Скопјаните, бидејќи постојано менуваат политика, погледи и политички претпочитувања.

Милчо Манчевски нема дојдено никогаш во Грција. Знае дека Теодорос Ангелопулос снима филм на тема Балканот, многу малку знае за другата Македонија и не се меша во политиката за да зазема став по македонското. Со својот ненаметлив, но сепак ироничен начин, на целиот спор му приоѓа вака: „Од оние страшни, страшни манифестации, демонстрации што се одржуваат во Солун или во Атина, заклучувам дека треба да сте народ со изразит темперамент"... Ке биде среќен ако го покажаме да ја посети нашата земја, знае, впрочем, дека располагаме со извонредни мориња и нема да се колеба да направи еден филм за Македонија, ако го финансира Грција, да речеме грчката Кинотека. И сето тоа наспроти фактот дека по „Пред дождот“ понудите од Европа и Холивуд паѓаат како дожд над Милчо Манчевски.

ДОБРИНА

„Јанак и Милтон Манаки потекнуваат од влашкото село Авдела, близу до малото гратче Гревена (околина Костур) од графичката страна на планината Пинд". Со топографска точност на

англиски јазик, градот Гревена се одредува географски во програмата на фестивалот како да не припаѓа никаде. Според логиката на организаторите браќата Манаки, балканските „браќа Лимиер", можеби се родени некаде во... Влашко или во Скопје. Објаснението што самите го даваат сведочи повеќе дека ѝ припаѓаат на световноста.

Браќата Манаки кои се родени во Авдела, околина Гревена и го отворија своето прво фотостудио во Јанина, се преселиле во Манастири 1904 година каде што навистина со страст ѝ се посветиле на кинематографијата на места, секојдневни активности и документи, обликувајќи го со својата камера целиот балкански свет. Авангардните кинематографи од грчко потекло може да ѝ припаѓаат на вселенската сфера на уметноста, но годинешниов фестивал што се одржува во Битола (Манастири) го носи нивното име.

Општо земено, соседите не ја пропуштаат шансата да ги изразат своите „испомешани" чувства спрема Грција. Клуч на начинот на кој го одредуваат саканиот дипломатски статус во односите меѓу двете земји е зборот „добрина" што постојано го употребуваат, збор скопски колку и браќата Манаки.

НАСЕКАДЕ КАМЕРИ

Фештата заврши со безбојната и без миризба свеченост на доделување на наградите - наградените блескаа со своето отсуство, целта на фестивалот така или

инаку беше постигната. Следуваше традиционален прием во новоизграден сјаен стаклен ресторан во градот. Жирито на фестивалот кое го сочинуваа два члена (Скопјанец и Словенец) и со претседател Французинот Жан Монсињи, ги додели наградите. При конечниот избор на годинашните филмови што беа во конкуренција, решавачка улога одигра и Георги Василевски, критичар, професор на скопскиот Универзитет по Теорија и Историја на кинематографијата и голем познавач, според некои информации, на грчката кинематографија.

Паричните награди имаат чисто симболично значење (3.000, 2.000 и 1.000 марки). Борис Ноневски искрено се радува што „неговиот колега во Солун", како што вели, успева да дава толку големи парични награди. „Целокупната организација на нашиот фестивал чини многу помалку отколку двајцата „Александри" (златниот и сребрениот) на фестивалот во Солун"... Првата златна награда „Златна камера 300" (Првата камера што ја добија браќата Манаки беше тристотата произведена во светот), му беше доделена за фотографија на францускиот филм „Луј - детето крал" на Жерар Симон, сребрената беше доделена на „Пијано" на Стјуарт Драјбур, а бронзената на норвешкиот филм „Сновиденија" на Хелард Палгард. Не, грчкото учество не доби камера...

Ефи Марину

превод од грчки: В.Караца

ГОЛЕМИОТ СВЕТ ВО МАЛАТА БИТОЛА

DANAS
(ЗАГРЕБ)
18 ОКТОМВРИ 1994

Кога од битолскиот хотел ЕПИНАЛ во центарот на градот ќе тргнете десно, кон таканаречениот Широк сокак, ќе најдете на кафулето наречено „Корзо“. Од 1923 до 1939 година таму постоело и активно и успешно работело киното МАНАКИ. Во истата улица, на бројот 104, се наоѓа и родната кука на најпознатите македонски браќа, доајените на филмската камера на Балканот, Милтон и Јанаки Манаки. Тие, во Битола живееле од 1905 година кога на 8 декември го отвориле, подоцна, многу познатото Студио за уметничка фотографија. Таму, меѓу другото, била поставена и постојаната изложба на воени фотографии од Милтон Манаки, всушност на неговите забелешки направени со камерата во време на Илинденското востание во 1903 година. Својата фотографска камера Милтон Манаки ја носел со себе во времето и на Првата и на Втората балканска војна

(1912, 1913), а од неа не се делел ниту за време на двете светски војни. Се чини дека Балканот, според фотографиите на Милтон Манаки, е подрачје на постојани воени судири, бескрајни колони на војници, со напатени лица, како и на топови кои сè уште се тресат и чадат. Една војна завршува, другата започнува... Па сепак, како и денес, секојдневниот живот продолжува.

Браќата Манаки ги бележат лицата на своите сограѓани: портрети, семејства, групи луѓе, трговци, прекрасни народни носии, пејзажи, значајни куќи... На секоја фотографија очигледна е нивната љубов спрема фотографијата, здивот на она што се вика фотографирање за своја душа. Од Битола преку Ресен, од Дебар па сè до Охрид, на исток до Константинопол, на север преку Будимпешта до Париз - браќата Манаки грижливо за историјата ја бележат тогашнината. По учеството на светската изложба на фотографии во Романија во 1906 година, Јанаки Манаки патува прво за Виена, потоа во градот на светлината Париз, а на крајот и во Лондон, каде што ја купува својата прва филмска камера, произведена од Charles Urban Trading Company, со што го започнува кинематографскиот живот во Македонија и на Балканот.

Оттогаш, па сè до денес, поминале речиси деведесет години, и Битола годинава гордо ја слави петнаесетгодишнината на единствениот фестивал во светот, Фестивалот на филмската

камера и фотографија БРАЌА МАНАКИ.

Оваа година на Фестивалот беа прикажани дванаесет филмови од исто толку земји, а нагости беа примени и угледните директори на фотографијата како и познати новинари. Свезди на Фестивалот беа многубројните членови на екипата на филмот ПРЕД ДОЖДОТ, кој на годинешнава венецијанска Mostra се овенчаа со Златниот лав и со уште девет награди на чело со младиот и надарен режисер Милчо Манчевски. Во егзотичното опкружување на Битола беше празник да се сретнеш со Сајмон Пери (Simon Perry), продуцент на British Screen, со угледниот француски снимател Жан Монсињи (Jean Monsigny, кој беше претседател на фестивалското жири, во кое, до него седеа и Словенецот од македонско потекло Карпо Година и Македонецот Мирослав Чепинчик). Фестивалот го посетија и Дик Поп (Dick Pope), снимателот на прекрасниот филм СОГОЛЕНИ (NAKED) на Мајк Ли (Mick Leigh), полскиот снимател Ричард Ленчевски (Ryszard Lenczewski), новинарката на Вапаети (Variety) и Еуропен (Europeen), Дебора Јанг (Deborah Young), канадскиот снимател Куртис Петерсен, (Curtis Petersen), потоа Кет Виларс (Cat Villars), продуцентка од Англија, доајенот на филмската глумица Мето Јовановски, музичката група АНАСТАСИЈА, која за филмот ПРЕД ДОЖДОТ направи сензационална музика, Горјан Тозија, кој беше долгогодишен соработник на „Јадран

филм", во неговите најдобри денови, Ацо Дуковски, опитниот, агилниот директор на скопската прикажувачка мрежа, Благоја Куновски, филмски критичар на кој во Македонија речиси да му нема рамен, и Јагода Михајловска Георгиева, интеллигентна и остроумна колумнистка на ПУЛС. Фестивалот се одвиваше под диригентската палка на Борис Ноневски, шефот на парадата, кој во малата Битола го собра големиот филмски свет.

Малата Битола, меѓутоа никако не е од вчера. Таа била античка *Heraclea Linkestis*, главниот град на племето Линкестис. Градот го основал Филип II Македонски, во второто столетје пред Исуса Христа. Во годината 518 градот е уништен од голем пожар, а составните ар-

хеолошки ископувања започнуваат дури во 1939 година. Хераклејските мозаици се речиси совршено зачувани, но поради недостиг од пари за подобра заштита, некои се чуваат под земја. Амфитеатарот, налик на оној во грчкиот Епидаурис, лете го гоштева битолскиот летен фестивал, ХЕРАКЛЕЈСКИ ВЕЧЕРИ.

Културниот живот на современата Битола започнал уште во 1883 година кога проработел националниот театар, а музејските дејности на ова гратче под Пелистер, започнале во 1936 година со збирката на нумизматички и археолошки вредности.

Во истата битолска улица се наоѓаат и католичката катедрала и ортодоксната црква свети Димитрија, изградена во 1840 година, а во близина се наоѓа и мусли-

манска џамија од 16. век со минаре високо 40 метри, каде што денес се наоѓа уметничката галерија. Познатиот турски градител Синан Мимар уште во 1561 година ја изградил џамијата. Ајдар Кади, а, исто така, во Битола уште 1508 година е изградена и Исак џамијата. Чаршијата во средиштето на градот датира од 19. век, речиси е неизменета, а денес стои како жив потсетник на дамнешните времиња. Покрај реката Драгор, Битола ја красат прекрасни куќички од 19. век, кои кога би имало пари за реставрација, би наликувале како да се од некоја бајка.

Во такво опкружување, филмскиот фестивал во ова гратче, навистина не е налик ниту на еден друг светски фестивал. Недоволно прецизните проекции во До-



Поздрав на битолските деца до светските сниматели

мот на културата, веднаш се забораваат, покрај љубезните домаќини, добрата храна (таратор, пинџур) и жолтата ракија. Се разбира, тука се и филмовите.

За филмот на Милчо Манчевски **ПРЕД ДОЖДОТ** (кој досега е продаден во сите земји на светот) критичарката на Вараети (Variety) напиша: **ПРЕД ДОЖДОТ** е визуелно и наративно фасцинантна приказна поделена во три дела... Обидувајќи се да одговори на воената загатка на поранешната Југославија и сегашната Македонија која е расцепена со муслиманско-српските напнато-

сти, Манчевски ја раскажува приказната за љубовта, носталгијата, суровиот Запад, за исчезнатата нежност на татковината, за децата, за трагедијата и насилството... До болка убавите македонски пејзажи, езера и манастири се идеална сценографска почва за трагичната приказна за љубовта и смртта... Артистите (Лабина Митевска, Грегори Колин (Gregoire Colin), Раде Шербеџија, Катрин Картлиџ (Katrin Cartlidge), Кеј Вилерс (Jay Villiers), Силвија Стојановска) блескаат од екранот со силна присутност, со дијалог сведен на минимум, а страствениот sound-

track на групата АНАСТАЗИЈА го обезбедува моќниот емоционален придонес... Камерата на Мануел Теран (Manuel Teran) гледачите просто ги остава без здив и на тој начин ја зголемува трагичната нота на бескрајната убавина на овој исклучителен филм".

На фестивалот, покрај домашниот фаворит **ПРЕД ДОЖДОТ** кој беше прикажан надвор од конкуренцијата, беа прикажани уште и филмовите: канадскиот **СМРТОНОСНА ЖЕЛБА** (DEATH WISH) на Алан Голдстеин (Alan Goldstein) со Чарлс Бронсон (Charles Bronson) и Лесли Ен Даун (Lesly Ann Down) во



Министерот Ѓунер Исмаил го отвора фестивалот

главните улоги и Куртис Петерсен (Curtis Petersen) како снимател, потоа МЕЧТИТЕ НА ИДИОТОТ (IDIOT'S DREAM) во режија на Василиј Пичул (Vasilij Pičul), чија фотографија ја потпишува Љубшин Јури Станиславович, потоа СНОВИДЕНИЈА (DREAMPLAY) на Уни Страум (Unni Straum) од Норвешка, со снимателот Харалд Паалгард (Harald Paalgard). Прикажан беше и словачкиот филм АНГЕЛ НА МИЛОСРДИЕТО (ANGEL OF MERCY) на Мирослав Лутер (Miroslav Luther), што го снимил Владимир Холош (Vladimir Hollosh), потоа ПИЈАНО (PIANO) на Џејн Кемпион (Jane Campion), маестрално снимен со камерата на Стјуарт Драјбур (Stuart Driburh) и ДВЕ МЕСЕЧИНИ (TWO MOONS), полски филм на режисерот Анджеј Барански (Andzej Baranski), чија фотографија ја потпишува на фестивалот присутниот Ричард Ленцевски (Riszard Lenczewski). Романскиот филм ГНЕБЕН ПОГЛЕД КОН ИДНИНАТА (LOOK BACK IN ANGER) на Николае Маргинеану (Nikolae Margineanu) и снимателот Александру Соломон (Alexandru Solomon), канскиот натпреварувач ЛУЈ, ДЕТЕТО КРАЛ (LUI, THE CHILD KING) на Роже Планшон (Roger Planchon) и снимателот Жерар Симон (Gerard Simon), чешкиот АМЕРИКА (AMERICA) на Владимир Михалек (Vladimir Michalek) и снимателот Мартин Дубе (Martin Dube), бугарскиот ЛА ДОНА Е МОБИЛЕ (LA DONNA E MOBILE) на Нидал Алгафари (Nidal Algafari) и снимателот Венец Димитров (Venetz Dimitrov), британски-

от адут СОГОЛЕНИ (NAKED) на Мајк Ли (Mike Leigh) и снимателот Дик Поуп (Dick Pope) - наполно ја исполнија битолската киносала, како впрочем и сите прес-конференции, промоциите на книги, изложбите на фотографии. Се чувствуваше дека со гратчето нешто се случува, а локалниот гастрономски ас АЈЧЕ, уште еднаш беше неофицијалниот фестивалски центар, каде што се собираа мераклиите и гурманите.

Не остана празен ниту современо уредениот ресторан КОНДОР, во кој беше и фестивалскиот коктел, во стилот на западноевропските забави.

Последниот ден од фестивалот, веселата фестивалска дружина воодушевно го пречека сончевото време, кое патниците ги испрати на фестивалскиот излет во Охрид. Оние што таму никогаш пред тоа не биле (а во тие се вбројувам и самата) останаа стаписани од волшебната убавина на градот-музеј на брегот на едното од најстарите македонски езера, поради исклучителната реткост на подводното богатство на Охридското Езеро. Тоа се смета за езеро-музеј, во чии сини длабочини (а Охрид е сино езеро) се наоѓа вистинска изложба на фосили од терциерот, а целото гратче уште од 1979 година е под заштита на УНЕСКО - како културно-историски паметник. Во 10. и 11. век, што впрочем го знае и секој ученик од историјата, Охрид бил главен град на царот Самоил, за што сведочат и остатоците од тврдината на ридовите над Охридското Езеро.

По природните, историските и преостанатите (сепитли) убавини - како што е на пример, охридската пас-трмка - на фестивалот можеше да му дојде и крајот. Беа поделени и наградите. Тричленото жири ги подели на ваков начин: БРОНЗЕНА КАМЕРА (и 1000 германски марки) доби Харалд Паалгард (Harald Paalgard), директор на фотографијата на СНОВИДЕНИЈА (DREAMPLAY) на норвешката режисерка Уни Страум (Unni Straum), СРЕБРЕНА КАМЕРА (и 2000 марки) доби Стјуарт Драјбур (Stuart Dryburgh) за камерата во филмот ПИЈАНО на новозеланѓанката Џејн Кемпион (Jane Campion), а ЗЛАТНАТА КАМЕРА (и 3000 марки) доби Жерар Симон (Gerard Simon), директор на фотографијата во филмот на Роже Планшон (Roger Planchon) ЛУЈ, ДЕТЕТО КРАЛ (LUI, THE CHILD KING). Посебна пофалница од жирито му е доделена на Александер Соломон (Alexander Solomon) за филмот ГНЕБЕН ПОГЛЕД КОН ИДНИНАТА (LOOK FORWARD IN ANGER), а скопското списание ЖЕНА, во чие жири беше и мојата маленкост, специјалната награда за шарм, елџанција и гламур ѝ ја додели на деветнаесетгодишната извонредна дебитантка Лабина Митевска, за улогата во филмот ПРЕД ДОЖДОТ, како и за нејзиното топло и симпатично младо лице, кое, покрај сè друго, го украси овој фестивал.

Сања Музаферија

превод од хрватски: Д.Рубен

ПРОГРАМА

НА ФЕСТИВАЛОТ НА ФИЛМСКАТА КАМЕРА „БРАКА МАНАКИ“ - БИТОЛА '94

05.10.1994 (СРЕДА)

14.00

Прес конференција

15.00

Отворање на Изложба за творечкиот опус на Бранко Михајловски - доајен на Фестивалот

15.15

Добредојде за гостите на Фестивалот

20.00

Свечено отворање на Фестивалот на филмската камера „Брака Манаки“ - Битола '94

ФИЛМСКА ПРОГРАМА

20.30

ПРЕД ДОЖДОТ (BEFORE THE RAIN), МАКЕДОНИЈА, АНГЛИЈА, ФРАНЦИЈА

Продукција: AIM

PRODUCTIONS, NOE PRODUCTIONS, ВАРДАР ФИЛМ

Режија: Милчо Манчевски
Директор на фотографијата: Мануел Теран
Улоги: Раде Шербеџија, Кетрин Кертлиц, Грегоар

Колин, Лабина
Митевска

23.00

Коктел за учесниците на филмот „Пред дождот“ и гостите на фестивалот

24.00

Полноќна проекција на филмот „Пред дождот“

06.10.1994 (ЧЕТВРТОК)

9.00

Полагање венец и цвеќе на гробот на Милтон Манаки

10.00

Трибина: - Промоција на книгата „Окоето на камерата“ од Доминик Вилен
- Предавање: Креативните релации меѓу снимателската и монтажерската работа (Доминик Вилен)

12.00

Прес конференција - Промоција на книгата „Милчо Манчевски пред и по дождот“

20.00

Отворање на Изложба за современиот албански филмски плакат

ФИЛМСКА ПРОГРАМА

16.30

АМЕРИКА (AMERICA), ЧЕШКА РЕПУБЛИКА

Режија: Владимир Михалек
Директор на фотографијата: Мартин Дуба
Улоги: М.Дејдар, Ј.Шмицер, Ј.Ритичова

20.30

ЛА ДОНА Е МОБИЛЕ (LA DONNA E MOBILE), БУГАРИЈА

Режија: Нидал Алфагари
Директор на фотографијата: Венец Димитров
Улоги: Јулијана Канчева, Нона Јотова, Веселин Ранков

22.30

СОГОЛЕНИ (NAKED), АНГЛИЈА

Режија: Мајк Ли
Директор на фотографијата: Дик Поуп
Улоги: Дејвид Телис, Кетрин Кертлиц

07.10.1994 (ПЕТОК)

10.00

Портрет на Венец Димитров, Доајен на Фестивалот

11.00

Трибина:
- Предавање на Венец Димитров

12.00

Прес конференција
- Промоција на книгата „Екселенции, мирно“

14.00

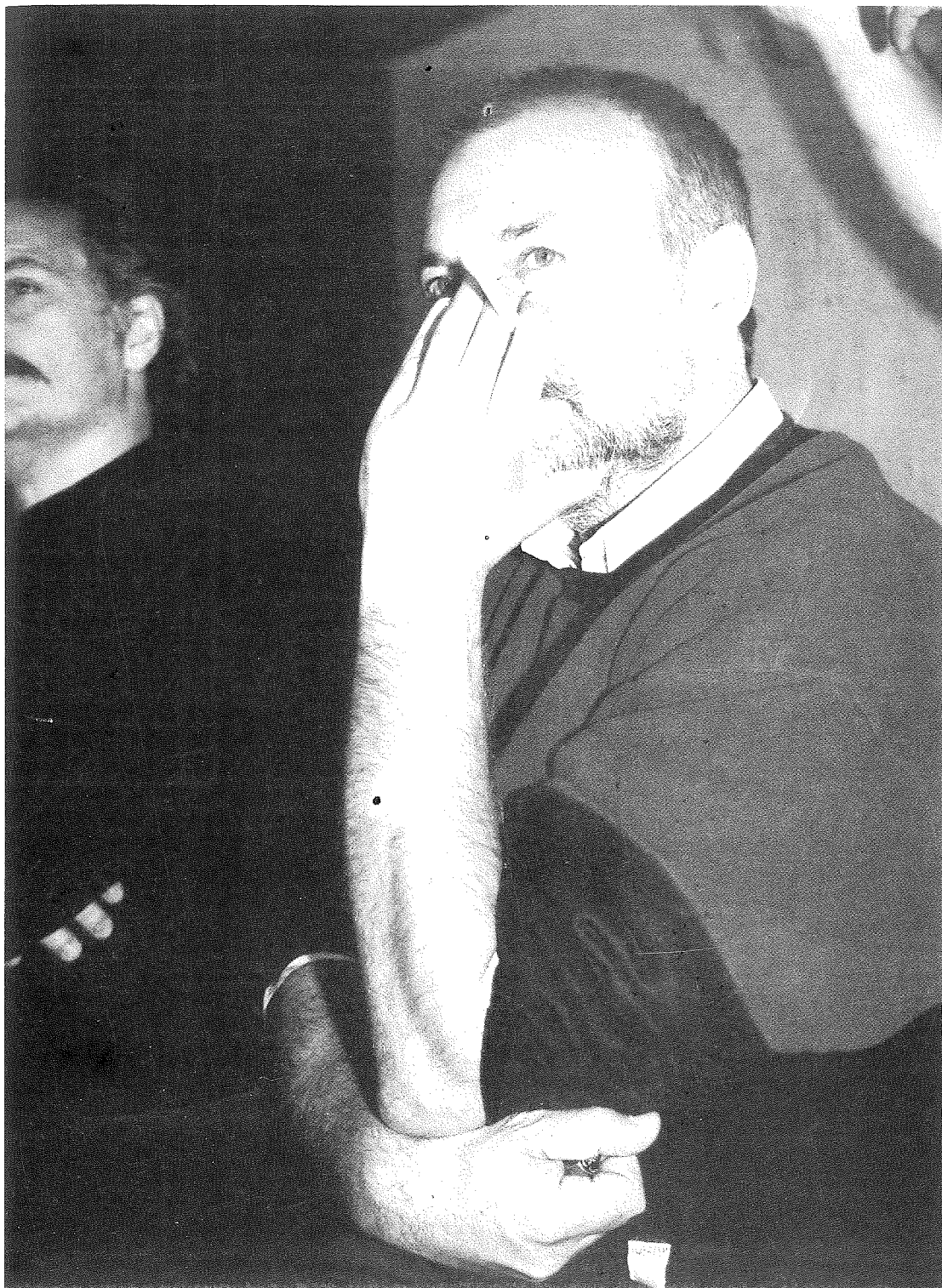
Презентација на најновиот асортиман на АГФА

ФИЛМСКА ПРОГРАМА

16.30

СМРТОНОСНА ЖЕЛБА 5 (DEATH WISH 5), КАНАДА

Режија: Алан Голдстајн
Директор на фотографијата: Кертис Петерсен
Улоги: Чарлс Бронсон, Лесли Ен Даун, Робер Џој



Мето Јовановски на прес конференцијата за „Пред дождот“

20,30
МЕЧТИТЕ НА ИДИОТОТ
(МЕЧТИ ИДИОТА), РУСИЈА
Режија: Василиј Пичул
Директор на фотографијата:
Јури Љубшин
Станиславович
Улоги: С.Креалов,
С.Љубшин, А.Смехова

22,30
СНОВИДЕНИЈА
(DRØMSPEL), НОРВЕШКА
Режија: Уни Страум
Директор на фотографијата:
Харалд Паалгард
Улоги: Ингвилд Холм, Лив
Улман, Биби Андерсон

08.10.1994 (САБОТА)

10,00
Портрет на Бранко
Михајловски, Доајен на
фестивалот (Мала сала)

11,00
REQUIEM AETERNAM
(Филмска поетска
експресија) ГРЦИЈА
Режија: Георгиос
Димитринос
Снимател: Јоргос Филипеос
(Мала сала)

11,30
Презентација на „Пантер“
(компанија за производство
на филмски кранови и
фарови) (Мала сала)

12,00
Презентација на најновиот
асортиман на АГФА
(Голема фестивалска сала)

13,00
Прес конференција
- промоција на книгата
„Бегалците и филмот“
(Прес центар)

ФИЛМСКА ПРОГРАМА

16,30
АНГЕЛ НА МИЛОСРДИЕТО
(ANJEL MILOSRDENSTVA),
СЛОВАЧКА
Режија: Милослав Лутер
Директор на фотографијата:
Владимир Холош
Улоги: Ингрид Тимкова,
Јурај Шимкин

20,30
ПИЈАНО (PIANO), НОВ
ЗЕЛАНД
Режија: Џејн Кемпион
Директор на фотографијата:
Стјуарт Драјбур
Улоги: Холи Хантер, Харви
Кејтел, Сем Неил, Ана Пакин

22,30
ДВЕ МЕСЕЧИНИ (DWA
KSIEZGCE), ПОЛСКА
Режија: Анджеј Барански



Битола - во знак на фестивалот

Директор на фотографијата:
Ришард Ленцевски
Улоги: Божена Адамек, Божена
Дикиел, Хенрик Биста

09.10.1994 (НЕДЕЛА)

10,00
Прес конференција
- Соопштување на одлуките
на Жири Комисијата (Прес
центар)

11,00
Излет за гостите на
Фестивалот во Охрид

ФИЛМСКА ПРОГРАМА

16,30
ГНЕВЕН ПОГЛЕД КОН
ИДНИНАТА (PRIVESTE
INAINTE CU MINIE),
РОМАНИЈА
Режија: Николае Маргинеану
Директор на фотографијата:
Александру Соломон
Улоги: Ремус Маргинеану,
Јон Хајдук, Луминица
Георгиу

20,30
ЛУЈ, ДЕТЕТО КРАЛ (LOUIS,
ENFANT ROI), ФРАНЦИЈА
Режија: Роже Планшон
Директор на фотографијата:
Жерар Симон
Улоги: Максим Мансион,
Жоселин Киврин, Кармен
Маура

23,30
Свечено затворање на
Фестивалот
- доделување на дипломи на
доајените на Фестивалот
- доделување повелби на
учесниците
- доделување на
официјалните награди
(Голема фестивалска сала)

PROGRAMME OF THE FILM CAMERA FESTIVAL "MANAKI BROTHERS" BITOLA '94

05.10.1994 (WEDNESDAY)

14,00
Press Conference

15,00
Opening of the Exhibition
about the Creative Opus of
Branko Mihajlovski, Doyen of
the Festival

15,15
Welcome to the Festival
guests

20,00
Opening Ceremony of the Film
Camera Festival "Manaki
Brothers" - Bitola '94

FILM PROGRAM

20,30
BEFORE THE RAIN (UK,
France, Macedonia)
Production: AIM
PRODUCTIONS, NOE
PRODUCTIONS, VARDAR
FILM
Director: Milcho Manchevski
Director of photography:
Manuel Teran
Starring: Rade Serbedzija,
Katrin Cartlidge, Gregoire
Colin, Labina Mitevska

23,00
Coctail for the authors of the
film "Before the Rain" and the
Festival Guests

24,00
Midnight projection of the film
"Before the Rain"

06.10.1994 (THURSDAY)

9,00
Placing a wreath and flowers
on Milton Manaki's tomb

10,00 Workshop:
- Promotion of the book
"Camera Eye" by Dominique
Villain
- A lecture: The Creative
relations between the
cameramen's and editor's work
(lekturer: Dominique Villain)

12,00
Press conference
- Promotion of the book
"Milcho Manchevski - Before
and After the Rain"

20,00
Opening of the Exhibition -
Contemporary Albanian Film
Posters

FILM PROGRAM

16,30
AMERICA (Czech Republic)
Director: Vladimír Michal'ek
Director of Photography:
Martin Duba
Starring: Martin Dejdar, Jiri
La'bus, Jiri Schmitzer

20,30
LA DONNA E MOBILE
(Bulgaria)
Director: Nidal Algaferi
Director of Photography:

Venetz Dimitrov
Starring: Yuliana Kancheva,
Nona Yotova, Vesselin Rankov

22,30

NAKED (UK)

Director: Mike Leigh

Director of Photography: Dick

Pope

Starring: David Thewlis, Katrin
Cartlidge

07.10.1994 (FRIDAY)

10,00

A Portrait of Venetz Dimitrov,
Doyen of the Festival - Film
cameraman from Bulgaria

11,00

Workshop

- A Lecture by Venetz Dimitrov

12,00

Press conference

- Promotion of the book

"Excelencies, attention!"

14,00

Presentation of the latest
products of AGFA

FILM PROGRAM

16,30

DEATH WISH 5 (Canada)

Director: Allan Goldstein

Director of photography: Curtis
Petersen

Starring: Charles Bronson,
Lesley Ann Down, Robert Joy

20,30

IDIOT'S DREAMS (Russia)

Director: Vasyliy Pichul

Director of photography:

Lubshin Yuri Stanislavovich

Starring: S.Krealov, S.Lubshin,
A.Smehova, A.Smirnov

22,30

DREAMPLAY (Norway)

Director: Unni Straume

Director of photography:

Harald Paalgard

Starring: Ingvild Holm, Liv
Ullmann, Bibi Anderson

08.10.1994 (SATURDAY)

10,00

Portrait of Branko Mihajlovski,
Doyen of the Festival - Film
Cameraman from Macedonia
(Small Hall)

11,00

REQUIEM AETERNAM (Poetic
Film Expression), Greece

Director: Georgios Dimitrinou

Cameraman: Yorgos Filipos
(Small Hall)

11,30

Presentation of "Panter", a
company for production of film
cranes and headlights
(Small Hall)



На гробот на Милтон Манаки

12,00
Presentation of the latest
products of AGFA
(Big Festival Hall)

13,00
Press Conference
- Promotion of the book
"Refugees and film"
(Press Center)

FILM PROGRAM

16,30
ANGEL OF MERCY (Slovakia)
Director: Miloslav Luther
Director of photography:
Vladimir Hollosh
Starring: Ingrid Timkova, Juraj
Shimkin

20,30
PIANO (New Zealand)
Director: Jane Campion
Director of photography: Stuart
Dryburgh
Starring: Holly Hunter, Harvey
Keitel, Sem Neill, Anna Paquin

22,30
TWO MOONS (Poland)



*Дел од доајените на македонската кинематографија - Т. Попов, К. Крпач,
Б. Михајловски, К. Кузмановски и А. Петровски*

Director: Andrzej Baranski
 Director of photography:
 Ryszard Lenczewski
 Starring: Bozena Ademek,
 Bozena Dykiel, Henryk Bista

09.10.1994 (SUNDAY)

10,00

Press Conference

- Announcement of the Jury
 Decisions

(Press Center)

11,00

An Outing to Ohrid for the
 Festival Guests

(Departure from the Cultural
 Center)

FILM PROGRAM

16,30

LOOK FORWARD IN ANGER,
 Rumania

Director: Nicolae Margineanu

Director of photography:

Alexandru Solomon

Starring: Remus Margineanu,

Ion Haiduc, Luminica

Gheorghiu

20,30

LOUIS, THE CHILD KING,
 France

Director: Roger Planchon

Director of photography:

Gerard Simon

Starring: Maxime Mansion,

Jocelyn Quivrin, Carmen

Maura

23,30

OFFICIAL CLOSING

- Giving Diplomas to the

Doyens of the Festival

- Giving Certificate to the

Participants

- Presentation of the official

awards (Big Festival Hall)

PROGRAMME DU 15-ème FESTIVAL DE LA CAMÉRA "FRERES MANAKI" - BITOLA '94

05.10.1994 (MERCREDI)

14,00

Conférence de presse

15,00

Ouverture de l' Exposition sur l'
 oeuvre de création de Branko
 Mihajlovski - doyen du Festival

15,15

Bienvenue pour les invités du
 Festival

20,00

Ouverture solennelle du
 Festival de la caméra "Frères
 Manki" - Bitola '94

PROGRAMME DE CINÉMA

20,30

AVANT LA PLUIE, Macedonie,
 Angleterre, France

Production: Aim Productions,

Noe Productions, Vardar film

Film de Milčo Mančevski

Directeur de la photographie:

Manuel Teran

Rôles: Rade Šerbedžija, Catrin

Cartlidge, Gregoire Colin,

Labina Mitevska

23,00

Cocktail pour les participant du
 film "Avant la pluie" et les

invités du Festival

24,00

Projection de minuit du film
 "Avant la pluie"

06.10.1994 (JEUDI)

9,00

Pose de la couronne et de la
 fleur sur le tombeau de Milton
 Manaki

10,00

Tribune

Promotion du livre "L' oeil à la
 caméra" de Dominique Villain

-Conférence: Les relations
 créatives entre le travail de la
 prise de vue et du montage
 (Dominique Villain)

12,00

Conférence de presse

-Promotion du livre "Milčo
 Mančevski avant et après la
 pluie"

20,00

Ouverture de l' exposition de l'
 affiche contemporaine du
 cinéma albanais

PROGRAMME DE CINÉMA

16,30

AMERIQUE (AMERICA),

Tchéquie

Film de Vladimir Mihalek

Directeur de la photographie:

Martin Duba

Rôles: Martin Dejdar, Jiri

Schmitzer

20,30

LA DONNA E MOBILE,

Bulgarie

Film de Nidal Alqafari

Directeur de la photographie:

Venec Dimitrov

Rôles: Julijana Kančeva, Nona

Jotova, Veselin Rankov

d' AGFA

Ullmann, Bibi Anderson

22,30

NUS (NAKED), Angleterre

Film de Mike Leight

Directeur de la photographie:

Dick Pope

Rôles: David Thewlis, Katrin

Cartlidge

07.10.1994 (VENDREDI)

10,00

Portrait de Venec Dimitrov,
doyen du Festival, Directeur de
la photographie de Bulgarie

11,00

Tribune

- Conférence de Venec Dimitrov

12,00

Conférence de presse

-Promotion du livre

"Excelences, garde à vous!"

14,00

Présentation de l' assortiment

PROGRAMME DE CINÉMA

16,30

VOEUX MORTEL 5, Canada

Un film d' Allan Goldstein

Directeur de la photographie:

Curtis Petersen

Rôles: Charles Bronson,

Lesley Ann Down, Robert Joy

20,30

LES DESIRS D' UN IDIOT,

Russie

Film de Vasilij Pičula

Directeur de la photographie:

Juri Lubšin Stanislavovič,

Rôles: S.Krealov, S. Lubsin, A.

Smehov

22,30

JEU DE REVERIES

(DREAMPLAY), Norvège

Film d' Unni Straume

Directeur de la photographie:

Herald Paalgard

Rôles: Ingvild Holm, Liv

08.10.1994 (SAMEDI)

10,00

Portrait de Branko Mihajlovski,
doyen du Festival, Directeur de
la photographie de Macédoine

11,00

REQUIEM AETERNAM

(Expression poétique de
cinéma), Grèce

Un film de Georgios Dimitrinou

Caméra: Jorgos Filipeos

11,30

Présentation de

"Panthère"

(Compagnie de
production des phares
et des grues) (petite
salle)

12,00

Présentation de l'
assortiment d' AGFA



Во малата фестивалска сала редовно немаше место

(Grande salle)

13,00

Conférence de presse
Promotion du livre "Les
réfugiés et le cinéma
(Centre de la presse)

PROGRAMME DE CINÉMA

16,30

L' ANGE DE LA
CHARITE (ANGEL OF
MERCY), Slovaquie
Film de Miloslav
Luther
Directeur de la
photographie:
Vladimir Hollosh
Rôles: Ingrid Timkova,
Yuray Shimkin

20,30

LE PIANO (PIANO),
Nouvelle Zélande
Un film de Jane
Campion
Directeur de la
photographie: Stuart
Dryburgh
Rôles: Holly Hunter,
Harvey Keitel, Anna
Paquin

22,30

DEUX LUNES (TWO
MOONS), Pologne
Un film d' Andrzej
Baranski
Directeur de la
photographie: Ryszard
Lenczewski
Rôles: Bozena
Adamek, Bozena
Dykiel, Henryk Bista

09.10.1994 (DIMANCHE)

10,00

Conférence de presse
- Annonce des
décisions du jury

(Centre de la presse)

11,00

Excursion à Ohrid
pour les invités du
Festival

PROGRAMME DE CINÉMA

16,30

REGARD FURIEUX
VERS L' AVENIR,
Roumanie
Film de Nicolae
Margineanu
Directeur de la
photographie:
Aleksandru Solomon
Rôles: Remus
Margineanu, Ion
Haiduk, Luminica
Gheorghiu

20,30

LOUIS, LE ROI
ENFANT (LOUIS,
THE CHILD KING),
France
Film de Roger
Planchon
Directeur de la
photographie: Gerard
Simon
Rôles: Maxime
Mansion, Jocelyn
Quivrin, Carmen
Maura

23,30

Fermeture solennelle
du Festival
- Cérémonie de
décerner des
Diplômes aux
Doyens du Festival
- Cérémonie de
décerner des Chartes
aux participants
- Cérémonie de
décerner des Prix
officiels
(Grande salle)

ОДЛУКА

НА ЖИРИТО НА 15 ФЕСТИВАЛ НА ФИЛМСКАТА КАМЕРА "БРАЌА МАНАКИ" - БИТОЛА '94

Жирито составено од:

Жан Монсињи
(Франција), претседател
Карпо Година
(Словенија), член
Мирослав Чепинчиќ
(Македонија), член

откако ги виде сите филмови
прикажани на Фестивалот,
на последната седница одр-
жана на 8.10.1994 година, го
оцени како високо нивото на
квалитетот на селектирани-
те филмови.

Жирито ја додели

„БРОНЗЕНАТА КАМЕРА 300“
(со вредност од 1.000 ДЕМ)
на Харалд Паалгард, дирек-
тор на фотографијата на нор-
вешкиот филм СНОВИДЕНИ-
ЈА на режисерката Уни Штра-
ум за графичкото богатство
на кадрите, за квалитетот на
композициите кои често со
голема суптилност умеат по-
некогаш да не изненадат и
заради една театрална и екс-
пресионистичка естетика ко-
ја не секогаш се повикува на
актуелниот вкус на гледачот.

Жирито ја додели

„СРЕБРЕНАТА КАМЕРА 300“ (со вредност од 2.000 ДЕМ) на Стјуарт Драјбур, директор на фотографијата на новозеландскиот филм ПИЈАНО на режисерката Џејн Кемпион заради една серија од многу убави кадри кои покрај разнообразноста на нивните фотографски својства го пронаоѓаат своето единство и своето оправдување во драмската прецизност и во одржувањето на едно високо ниво на драматуршките, естетските и техничките барања од првиот до последниот кадар.

Жирито ја додели

„ЗЛАТНАТА КАМЕРА 300“ (со вредност од 3.000 ДЕМ) на Жерар Симон, директор на фотографијата на францускиот филм ЛУЈ, ДЕТЕТО КРАЛ на режисерот Роже Планшон, за кохерентноста и комплементарноста во употребата на декорите, костумите, осветлувањата, за изборот на пиктуралните референции што особено соодветствуваат на духот на филмот, за минуциозноста во дозирањето на боите и валерите, за големата разновидност во кадрирањето и во поврзаноста на кадрите кои што ја овозможуваат раскошноста на кадарот.

Жирито, од друга страна, смета за потребно да го истакне присуството во селекцијата на едно дебитантско снимателско остварување на Александру Соломон со романскиот филм ГНЕВЕН ПОГЛЕД КОН ИДНИНАТА на режисерот Николае Маргинеану и му ја доделува „Камерата 300“ надевајќи се дека ќе се сретне со неговите кадри на еден од идните фестивали.

Битола, 8.10.1994.

Жири комисија:

Жан Монсињи - претседател

Карпо Година - член

Мирослав Чепинчиќ - член



Дел од жирито (М. Чепинчиќ и Ж. Монсињи) ја соопштуваат одлуката за награди

DECISION OF THE JURY OF THE 15th FILM CAMERA FESTIVAL "MANAKI BROTHERS" - BITOLA '94

The Jury consisted of Jean Mon-
signy (France), the president

and the members Karpo Godi-
na (Slovenia) and Miroslav Če-
pinčik (Macedonia), after see-
ing all the films presented at the
festival, at its last session held
on the 8th of October 1994,
evaluated the high level of the
quality of the selected films.

The Jury awards with

"BRONZE CAMERA 300"

(1.000 DM)

Harald Paalgard, director of
photography of the Norwegian
film "DREAMPLAY" by the di-

rector Uni Straum for the graph-
ic wealth of the shots, for the
quality of the compositions
which often, with great subtlety,
can surprise us and because of
some theatrical and expression-
istic aesthetics which, not al-
ways correspond to the taste of
the audience.

The Jury awards with

"SILVER CAMERA 300"

(2.000 DM)

Stuart Dryburgh, direttore of
photography of the New Zea-



Фестивалска промоција на „Пред дождот“

land film "Piano" by the director Jane Campion for a series of very nice shots which, besides the variety of their photographic features, find their unity and their righteousness in the dramatic preciseness and in the holding of a high level of the drama, aesthetic and technical points from the first to the last shot.

The Jury awards with

"GOLDEN CAMERA 300"

(3.000 DM)

Gerard Simon, director of photography of the French film "LOUS, THE CHILD KING", by the director Roger Planchon, for the coherent and complementary usage of the scenery, costumes, the lights, for the choice of the picturesque references which are specially adequate to the spirit of the film, for the munificence in the dosing of colors and shades, for the big variety of the shots and for the connection of the shots which enable the luxury of the shot.

The Jury, from the other side, believe that the presence of the selection of a debutant camera achievement of Alexandru Solomon, with the Rumanina film "Look forward in Anger" by the director Nicolae Margineanu, and gives the "Camera 300", hoping to see again his shots at one of the future festivals.

Bitola, 8.10.1994

The Jury:

Jean Monsigny - the president
Carpo Godina - a member
Miroslav Čepinčič - a member

DECISION DU JURY DU XV-ème FESTIVAL DE LA CAMÈRA "LES FRÈRES MANAKI" - BITOLA '94

Le jury composé de: JEAN MONSIGNY (France), président, et les membres KARPO GODINA (Slovénie) et MIROSLAV ČEPINČIČ (Macédoine) après avoir vu tous les films présentés au Festival a apprécié, à la dernière réunion du 8 octobre 1994, le niveau élevé de la qualité des films sélectionnés.

Le jury a décerné

LA CAMERA 300 DE BRONZE

(d'une valeur de 1000 DM)

à HAARALD PAALGARD, directeur de la photographie du film norvégien DREAMPLAY du réalisateur UNNI STRAUME pour la richesse graphique des images, pour la qualité des compositions qui réservent souvent des surprises, parfois, avec une grande subtilité et, pour une esthétique théâtrale et expressionniste, sans concession au goût du jour.

Le jury a décerné

LA CAMERA 300 D'ARGENT

(d'une valeur de 2000 DM)

à STUART DRYBURGH, directeur de la photographie du film néo-zélandais PIANO de la

réalisatrice JANE CAMPION pour une série de très beaux plans qui, malgré la diversité de leurs caractères photographiques, trouvent leur unité et leur justification dans la justesse dramatique et dans le maintien de la première à la dernière image à un haut niveau d'exigences dramaturgiques, esthétiques et techniques.

Le jury a décerné

LA CAMERA 300 D'OR

(d'une valeur de 3000 DM)

à GERARD SIMON, directeur de la photographie du film français LOUIS, L'ENFANT ROI du réalisateur ROGER PLANCHON pour la cohérence et la complémentarité de l'utilisation des décors, des costumes, des éclairages, pour le choix de références picturales correspondant particulièrement à l'esprit du film, pour la grande diversité des cadrages et des enchaînements d'images qui rendent l'image somptueuse.

Le jury tient à souligner, d'autre part, la présence dans la sélection d'une première direction de la photographie d'ALEXANDRU SOLOMON pour le film roumain LOOK FORWARD IN HANGER du réalisateur NICOLAE MARGINEANU et lui décerne LA CAMERA 300, espérant retrouver ses images lors d'un prochain festival.

Bitola, 8.10.1994

Jury:

Jean Monsigny - président
Carpo Godina - membre
Miroslav Čepinčič - membre

КИНОПИС

списание за историјата, теоријата и културата на филмот и на другите уметности
Број 12 (7), 1995
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 Лужина, 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 Цуцуловски
Ликовна и графичка опрема
Ладислав Цветковски
Лектор
Елка Јачева
Систематизација по УДК
Оливера Ивановска
Превод на англиски
Таска Гавровска
Превод на француски
Наташа Ѓондева
Коректура
Зорица Ефремовска
Компјутерска обработка на текстот
„Догер“ - Скопје
Печатница
НИПРО „Нова Македонија“
тираж: 700 примероци

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

KINOPIS

Journal of Film History, Theory and Culture and the Remaining Arts
Num. 12 (7), 1995
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 Petrusheva
Editorial Board
Georgi Vasilevski, Bojan Ivanov, Fidan Jakovski, Jelena Lužina, Dubravka Ruben, Ljupčo Tozija
Editorial Council
Georgi Vasilevski, D-r Milan Djurčinov, Fidan Jakovski, Meto Jovanovski, Marko Kovačevski, Blagoja Kunovski, Mirjana Mitevska, Aco Petrovski (Chairman), Meto Petrovski, Ilindenka Petrusheva, 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
Taska Gavrovska
French translation
Nataša Đondeva
Corection
Zorica Efremovska
Printed by
"Dogger" - Skopje
NIPRO "Nova Makedonija" - Skopje
Copies: 700
Issued Twice a year

KINOPIS

Revue de l'histoire, de théorie et de culture du film et d'autres arts
Numéro 12 (7), 1995
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 Petrusheva
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 Petrusheva, 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
Taska Gavrovska
Traduction française
Nataša Đondeva
Corection
Zorica Efremovska
Imprimerie
"Dogger" - Skopje
NIPRO "Nova Makedonija" - Skopje
Tirage: 700 exemplaires
Publié deux fois par an

Фотографиите од фестивалот ги изработи Александар Кондев

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%

t de

603-

r, Fi-
Du-

Milan
Jo-
Bla-
ska,
Meto
eva,
Sa-
vski,
zija,

корје

дев

4 / 2

рој 2

от на

тена

10

Грегоар КОЛИН
во ПРЕД ДОЖДОТ



Милчо МАНЧЕВСКИ
ПРЕД ДОЖДОТ
(1994)

