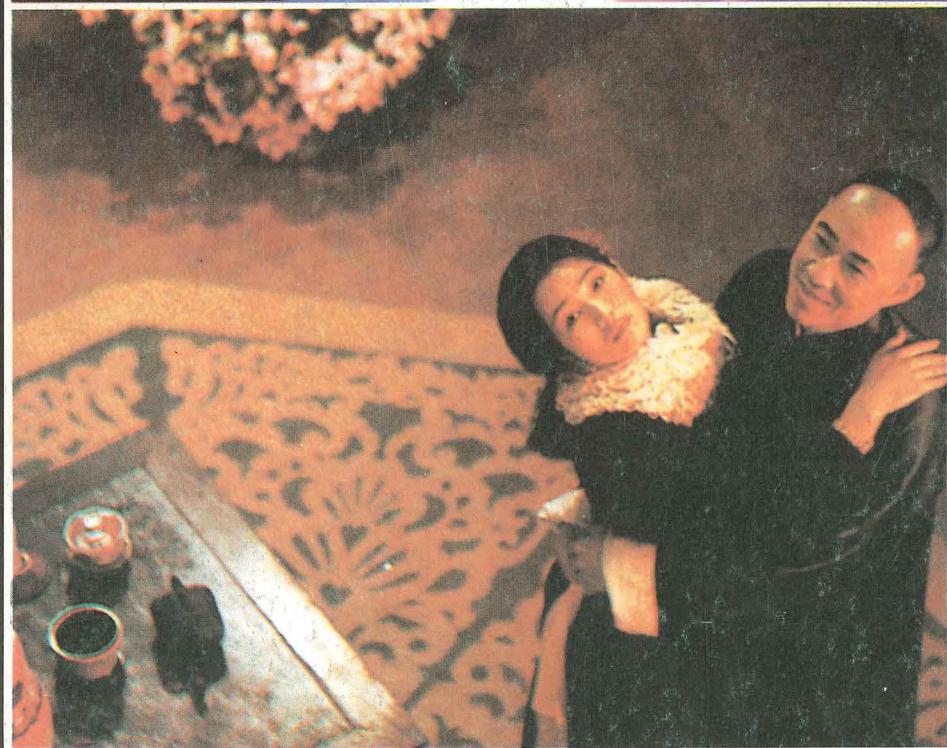
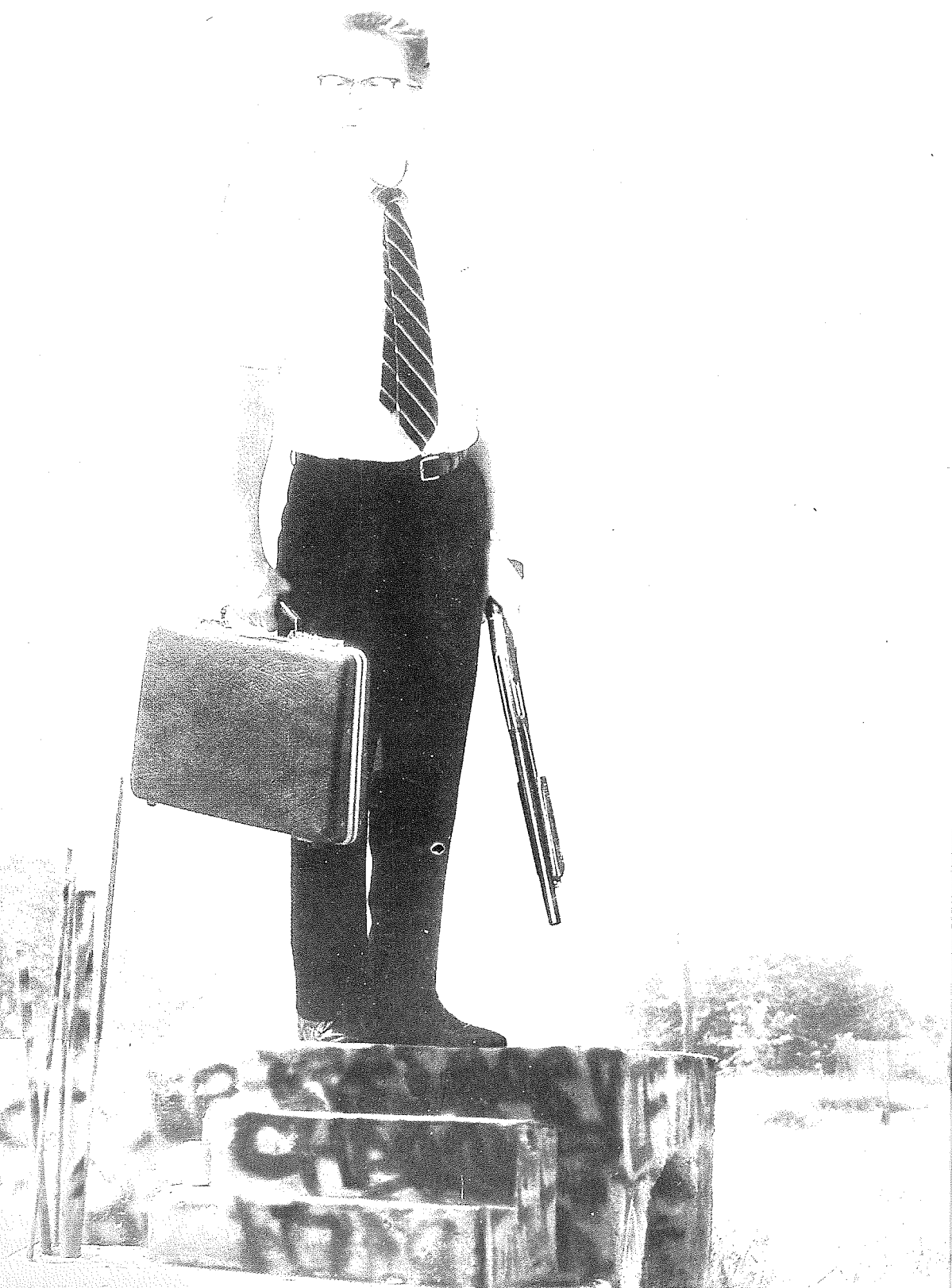




КАН 93,
„ДОВИДУВАЊЕ МОЈА КОНКУБИНО“ (р. Чен Каиге)



КАН 93, „ПАЃАЊЕ" (р. Џоел Шумахер)

КИНОПИС

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

СОДРЖИНА

ИСТОРИЈА НА ФИЛМОТ

(прилози за историјата на филмот во Македонија)

-Александар Крстевски: Киноприкажувачката дејност
во Битола од почетокот на столетјево до 60-тите години 7

ТЕОРИЈА

-Хрвоје Турковиќ: Привлечноста на фабулизмот 33

ИЗВЕСЕН ПОГЛЕД

-Билјана Перчинкова: Филм, наука, гноза 41

РЕФЛЕКСИИ

-Сузана Милевска: Пролиферација на филмот
со другите медиуми 45

ГОДИШНИНИ

30 години од Скопскиот земјотрес

-Игор Старделов: Скопската катастрофа во
филмскиот документ 51

-Илинденка Петрушева: Хроника на еден фестивал
(за Меѓународниот фестивал на аматерски филмови
„Средба на солидарноста“) 55

Во пресрет на 100-годишнината од појавата на филмот

-Весна Масловариќ: На прагот на заборавот
(за филмскиот журнал како визуелен сведок на 20-от век) 59

ПРЕТРАГИ

Во потрага по новиот актер

-Еуценио Барба: Антропологија на театарот 65

СВЕДОШТВА

- Симон Визентал: Бегство од себеси (случување околу филмот „Случајот Одеса“) 82

IN MEMORIAM

Џон Старџес (1911-1992)

- Мирослав Чепинчиќ: Во класичните кинематографски простори (за творештвото на Џон Старџес) 87

СРЕДБИ

- Дубравка Руѓен: На изворот на Хипокрена (серија разговори со творците на ѓмнибус-филмот, најнов проект на ТФРЗ „Пегаз“ од Скопје) 94

ФИЛМСКИ МЕРИДИЈАНИ

Кан 93

- Благоја Куновски: Британците и другите 108

Виена - Виенале 92

- Душко Димитровски: Во потрага по сопствениот идентитет 115

Вињети за светскиот филм

- Љубомир Костовски: Далечен објект, збунет субјект 119

ФИЛМОВИ

- Златко Андреевски: На ветераните (сепак) им се простува ? (за филмот „Непростено“ на Клинт Иствуд) 123
- Сунчица Уневска: Авантуризмот како средство за среќен живот (за филмот „Кука“ на Стивен Спилберг) 126

Три погледи за филмот „До крајот на светот“ на Вим Вендерс

- Елизабета Шелева: До крајот на филмот-како нарцизмот го маѓепсува 21. век 128
- Ѓорѓи Јаневски: Алиса во градовите 131
- Сунчица Уневска: Танц околу планетата 134

НОВИ ИЗДАНИЈА

- Георги Василевски: Амалгамот на вреднувањето (за книгата на Мирослав Чепинчиќ „Македонскиот игран филм“, прв дел) 136

ПЕЧАТЕЊЕТО НА ОВОЈ БРОЈ ГО ОВОЗМОЖИЈА

МИНИСТЕРСТВОТО ЗА КУЛТУРА НА РЕПУБЛИКА МАКЕДОНИЈА
И
ФОНД ОТВОРЕНО ОПШТЕСТВО НА МАКЕДОНИЈА

CONTENTS

FILM HISTORY

(contributions on the history of Macedonian film)

- Aleksandar Krstevski: The Film Screening Activity in Bitola Since the Beginning of the Century Till the '60 7

THEORY

- Hrvoje Turković: The Attractiveness of the Fabulizing 33

CERTAIN VIEW

- Biljana Perčinkova: Film, Science, Gnosis 41

REFLECTIONS

- Suzana Milevska: Proliferation of the Film With Other Mediums 45

ANNIVERSARIES

30 Years of the Earthquake in Skopje

- Igor Stardelov: Skopje's Catastrophe in the Film Document 51

- Ilindenka Petruševa: Chronicle of a Festival (on the International Festival of the Amateur Films "Meeting of the Solidarity")

Towards the Cinema Centenary 55

- Vesna Maslovarić: On the Threshold of the Oblivion (on the Newsreels as a visual witness of the 20-th century) 59

SEARCHING

Searching of the new actor

- Eugenio Barba: Anthropology of the Theater 65

TESTIMONIES

- Simon Wiesenthal: Running Away from Himself (happenings about the film "The Odessa File") 82

IN MEMORIAM

John Sturges (1911-1992)

- Miroslav Čepinčić: Into the Classical Cinematographic Spaces (on the creativity of John Sturges) 87

MEETINGS

- Dubravka Ruben: At the Fountain of Hippocrene (series of interviews with the film makers of the omnibus film, the latest project of TFRZ "Pegaz" - Skopje) 94

FILM MERIDIANS

Cannes 93

- Blagoja Kunovski: The British and the Others 108

Wien - Wienalle 92

- Duško Dimitrovski: Searching of Its Own Identity 115

Vignettes on the World Cinema

- Ljubomir Kostovski: Far Away Object, Confused Subject 119

FILMS

- Zlatko Andreevski: One Could Be (Still) Forgiven to the Veterans? (on the film "Unforgiven", directed by Clint Eastwood) 123

- Sunčica Uevska: The Adventurism as a Mean of a Happy Life (on the film "The Hook", directed by Steven Spielberg) 126

Three Views on the Film "Untill the end of the World", by Wim Wenders

- Elizabeta Šeleva: Till the End of the Film - How the Narcissism Fascinates the 21-th Century 128

- Georgi Janevski: Alice in the Cities 131

- Sunčica Uevska: A Dance Around the Planet 134

NEW EDITIONS

- Georgi Vasilevski: The Amalgam of the Evaluating (on the Miroslav Čepinčić's book "The Macedonian Feature Film", volume 1) 136

SOMMAIRE

L'HISTOIRE DU FILM

(apports de l'histoire du film en Macédoine)

- Aleksandar Krstevski: L'activité cinématographique à

Bitola du début du XX^{ème} siècle jusqu'aux années soixante 7

THEORIE

- Hrvoje Turković: L'attrait du fabulisme 33

UN CERTAIN REGARD

- Biljana Perčinkova: Le film, la science et la gnose 41

REFLEXIONS

- Suzana Milevska: Prolifération du film avec d'autres médias 45

ANNIVERSAIRES

30 ans du tremblement de terre à Skopje

- Igor Stardelov: La catastrophe de Skopje dans le document du film 51

- Ilindenka Petruševa: Hronique d'un festival (pour le Festival international des films d'amateurs "Rencontre de la solidarité") 55

A l'encontre du 100^{ème} anniversaire du début du film

- Vesna Maslovarić: Au seuil de l'oubli (pour le journal du film comme témoin visuel du XX^{ème} siècle). 59

RECHERCHES

A la recherche du nouvel artiste

- Eugenio Barba: Anthropologie du théâtre 65

TEMOIGNAGES

- Simon Wiesenthal: Fuite de soi-même (Tribulations autour du film

"Le Dossier Odessa") 82

IN MEMORIAM

John Sturges (1911-1992)

- Miroslav Čepinčić: Dans les espaces cinématographiques classiques (à propos de l'oeuvre de John Sturges) 87

RENCONTRES

- Dubravka Ruben: A la source de l'Hipokrena (série d'entretiens avec les créateurs du film omnibus, le nouveau projet de TFRZ "Pegaz" de Skopje) .. 94

MERIDIENS CINEMATOGRAPHIQUES

Cannes 93

- Blagoja Kunovski: Les Britanniques et les autres 108

Vienne - Vienne 92

- Duško Dimitrovski: A la recherche de l'identité personnelle 115

Vignettes pour le film mondial

- Ljubomir Kostovski: Objet lointain, sujet confus 119

LES FILMS

- Zlatko Andreevski: Au vétérans on pardonne (tout de même)?

(à propos du film "Unforgiven" de Clint Eastwood) 123

- Sunčica Unevška: L'avantourisme comme moyen pour une vie heureuse

(pour le film "The Hook" de Steven Spielberg) 126

Trois regards sur le film "Jusqu'à la fin du monde" de Wim Wenders

- Elizabeta Šeleva: Jusqu'à la fin du film - comment le narcissisme

charme le XXI^{ème} siècle 128

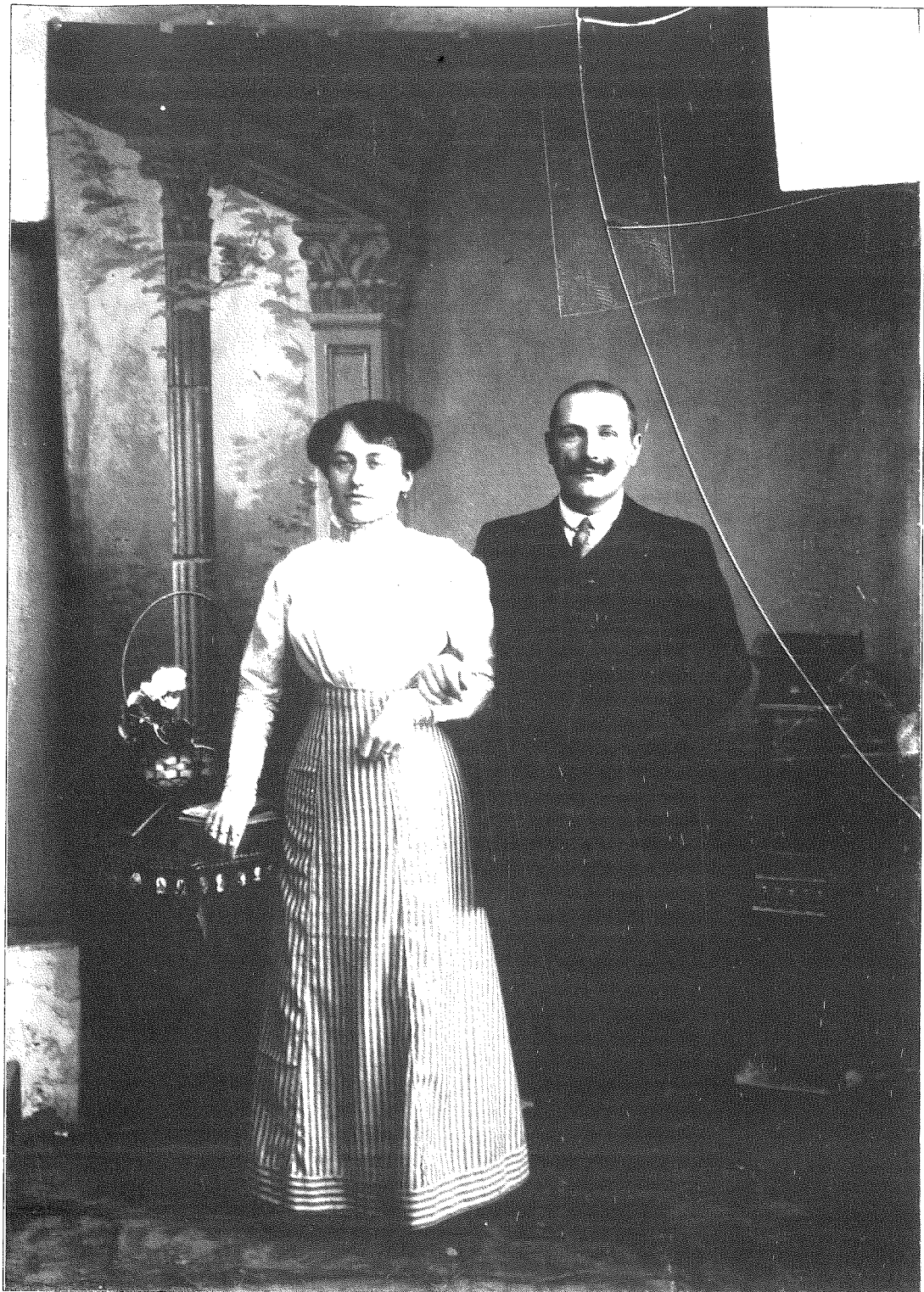
- Georgi Janevski: Alice dans les villes 131

- Sunčica Unevška: Danse autour de la planète 134

NOUVELLES EDITIONS

- Georgi Vasilevski: L'amalgame du jugement de valeur

(à propos du livre de Miroslav Čepinčić "Le film macédonien", I partie) 136



Италијанска брачна двојка која гостувала во Битола со своето подвижно кино



Главната улица во Битола од 19-от век



Центарот на Битола веднаш по ослободувањето во 1945 година

КИНОПРИКАЖУВАЧКАТА ДЕЈНОСТ ВО БИТОЛА ОД ПОЧЕТОКОТ НА СТОЛЕТЈЕВО ДО 60-ТИТЕ ГОДИНИ

Потребата од расветлување и обработка на киноприкажувачката дејност во Републикава, а со тоа и во Битола, како дел на севкупната културна дејност, претставува нужност да се пристапи кон поопширна научно-истражувачка работа во контекстот на општите културни движења во Македонија, а со тоа и Битола, да се обработи и да си најде свое место и киноприкажувачката дејност, како своевиден феномен на задоволување на општите културни потреби на граѓаните во Битола.

Од досегашните сознанија сеопфатна публикација за киноприкажувачката дејност во Битола не е издадена. Во одреден број монографски публикации фрагментарно се третира оваа дејност во одредени периоди на развиток. Така, на пример, Павле Константинов во својата публикација „Браќата Манаки“⁽¹⁾ мошне аргументирано ја прикажува и киноприкажувачката дејност на браќата Манаки во Битола, а Димитар Димитровски-Такец во својот труд „Манаки и Битола“⁽²⁾ доста кратко и површно се осврнува и врз киноприкажувачката дејност на Милтон Манаки во Битола. Исто така, и во фотомонографијата „Битола“⁽³⁾ во делот за културниот развој на градот фрагментарно е засегната и киноприкажувачката дејност во Битола.

Мошне значаен придонес во расветлувањето на одделни периоди од развојот на киноприкажувачката дејност во Битола има Кинотеката на Македонија, која во своите списанија „Кинотечен месечник“ и „Кинопис“ објави стручни написи, во кои се третираат одредени аспекти на развојот на киноприкажувачката дејност во Битола. Посебно место заземаат стручните написи на Илинденка Петрушева „За првото кино зборува Александар Чому“⁽⁴⁾, „Битола во 1933 година со 3 кина“⁽⁵⁾, „На филмот со љубов“⁽⁶⁾, Дејан Косановиќ со „Кинематографија во Македонија до 1918 година“⁽⁷⁾, Игор Старделов со „Мајсторот Михајло Зега-живопис достоин за историјата“⁽⁸⁾ во кој, меѓу другото, ги објавува и сеќавањата на Михајло Зега за киноприкажувачката дејност на Браќата Манаки, потоа Слободан Беличански⁽⁹⁾ и други.

Од зачуваната архивска граѓа што може да послужи како историски извор за киноприкажувачката дејност во Битола треба да се споменат следните фондови и збирки:

- а/ во Битола - Архив на Македонија, подрачно одделение Битола:
 - „Браќа Манаки“ - Битола (1880-1964)
 - „Градски кина“ - Битола (1945-)
 - „Михајло Зега“ - Битола (1905-1991)

- „Градско поглаварство“ - Битола (1918-1941)
- „Градска општина Битола“ (1941-1944)
- „Областен НОО-Битола“ (1944-1945)
- „Окружен НО-Битола“ (1945-1949)
- „Градско собрание на општина - Битола“ (1944-1965)
- Збирки на фотографии, весници и плакати

б/ во Скопје - Архив на Македонија
 - „Банска управа - Скопје“ (1918 - 1941)

в/ Архив на Југославија-Белград
 - „Министерство за трговија и индустрија при Владата на Кралството Југославија“ (1918-1941)

КИНОПРИКАЖУВАЧКА ДЕЈНОСТ ДО 1918 ГОДИНА

Во првата половина на 19 век Битола претставувала еден од најразвиените градови во Македонија. Покрај Солун, Битола била втор значаен стопански центар на европска Турција, со развиено занаетчиство и трговија. Битолските занаетчии биле надалеку познати со своите занаетчиски производи. Според зачуваните податоци во средината на 19 век Битола имала 1.642 занаетчии со повеќе од 60 видови занаети.⁽¹⁰⁾ Исто така, и битолските трговци биле надалеку познати и имале свои трговски претставништва во Виена, Лајпциг, Трст, Будимпешта, Цариград, Солун, Задар, Сараево, Пловдив и други места.⁽¹¹⁾ Според констатацијата на еден современик, објавена во еден весник стои: „...Во Битола има секаква трговија, секакви стоки се продаваат од секакви сорти занаети се наофаат, Битолските трговци по море работат со Италија, Трст, Виена, Влахија, Лајпциг, Берлин, Марселија...“.⁽¹²⁾

Севкупниот напредок на Битола продолжил и во втората половина на 19 век и првата деценија на 20-от век, кога бројот на жители во Битола достигнал до 70.000. Таа станала политички, административен, стопански, воен и културен центар на Битолскиот вилает. Поради значењето што го имал градот, големите европски држави, како и соседните држави, во Битола отвориле свои дипломатски претставништва во ранг на конзулати. Свои конзулати отвориле Англија, Русија, Франција, Австро-Унгарија, Италија, Бугарија, Србија, Романија и Грција.⁽¹³⁾

Поврзувањето на Битола со железничка линија од нормален колосек со пристаништето Солун во 1894 година уште повеќе придонесло

за пробив на индустриските производи од европските земји, а со тоа и за потесно поврзување со овие земји.⁽¹⁴⁾

Брзиот стопански развој, претворањето на Битола во политички, административен, воен и културен центар, отворањето дипломатски претставништва од девет европски земји овозможиле во Битола да се пробијат европските текови во поглед на начинот на живот, новите културни придобивки, новиот начин на облекување и однесување, индустриските достигнувања и другите технички новитети. Битола станала културен центар во Македонија. Во неа престојувале и гостувале врвни уметници со светско реноме, какви што се Вагнер, Сара Бернар и други. Приеми, балови, театарски претстави, музички концерти, кинопретстави, спортски натпревари во тенис, велосипедизам и слично биле дел од битолското секојдневје. Особено тоа е видливо со појавата на младата битолска интелигенција, што се школувала во разните европски центри, а која со своето враќање со себе ги донесувала новите европски културни трендови, новите технички достигнувања, новиот дух, стил и начин на живеење.

Така, во 1890 година во Битола излегува првиот локален весник „Монастир“ на турски јазик во кој се објавувани информации за настаните во Европа, Турција и Битолскиот вилает.⁽¹⁵⁾ Излегувале и други весници, какви што се „Среќа“, „Светлина“ и други. Во 1894 година во Битола се отвори и првата јавна библиотека, а печатарот Христо Кирјазии ја модернизирал својата печатница и ја претворил во универзална, во која можело да се печати на повеќе јазици: турски, македонски, грчки, англиски, француски, романски, руски, бугарски, албански и тн. Во 1900 година започнала изградбата на наменска театарска зграда од страна на битолскиот валија Абдул Керим Паша, која дефинитивно била предадена во употреба во 1905 година со доградувањето на сцената на театарот.⁽¹⁶⁾

Во 1905 година низ битолските улици се појавуваат и првите автомобили, а во истата година Браќата Манаки ја купуваат од Лондон првата филмска камера позната под името „Биоскоп 300“ со која ги прават и првите пионерски чекори во снимањето на своите подвижни слики.⁽¹⁷⁾

Како резултат на културниот подем и во услови на пробив на европските технички новитети во Битола се појавуваат и почетоците на киноприкажувачката дејност. Според сегашните сознанија, првото прикажување на филмови станало во 1897 година. Имено, според сведочењето на современикот Лазо Сочев, кое

го пренесува Милош Хр. Константинов, во Битола се појавило и проработило првото кино во кое се прикажувале краткометражни филмови од француска продукција. Најверојатно тоа биле повремени претстави што се давани во салите на некои битолски хотели, со оглед на тоа што во овој период немало изградена наменска киносала.

Ист бил случајот и со гостувањето кино на Италијанецот Пјетро Чинези, кој во 1906 година во салата на битолскиот хотел „Шарк“ прикажувал филмски претстави од типот на бурлески цела една недела, а можеби и повеќе. ⁽¹⁹⁾

Во 1909 година со киноприкажувачка дејност се зафаќаат браќата Ташко и Коста Чому, кои во салата на битолскиот театар го инсталираат својот проекционен апарат за прикажување филмови, при што на театарската сцена го поставувале проекционото платно. ⁽²⁰⁾ Тие во оваа сала прикажувале кинопретстави сè до почетокот на Првата светска војна. Кинопретстави се одржувале кога немало театарски или други претстави. Филмската програма најмногу ја сочинувале филмови од француска, шведска и американска продукција.

Посетители на кинопретставите биле луѓе со широки културни погледи и материјални можности. Пред сè, тоа била битолската интелигенција, членовите на дипломатскиот кор во Битола, со нивните семејства, видни политички, воени и стопански личности кои сакале да бидат во тек со европските културни и технички трендови, а за тоа имале и материјални можности, со оглед на тоа што посетите на кинопретставите во хотелските угостителски сали чинеле доста пари.

Киноприкажувачката дејност на Ташко и Коста Чому престанала во 1915 година кога на овој регион започнале воените операции од Првата светска војна, кога српската окупација била заменета со бугарска. ⁽²¹⁾ Со настанувањето на воени услови (мобилизација на луѓето, подредување на целокупниот стопански и културен живот кон воени потреби) повеќе не постоеле нормални услови за вршење на киноприкажувачката дејност.

Во времето од 1916 година, па сè до крајот на Првата светска војна во 1918 година, Битола била изложена на жестоки артилериски и воздушни бомбардирања од кои поголемиот дел од градот бил претворен во урнатини. Во вакви воени услови постоела воена киноприкажувачка дејност кај германските и француските војски што биле стационирани во битолските села, со цел одржување на моралот меѓу своите војници. Биле прикажувани куси пропа-

гандни филмови за бодрење на војничкиот дух. Така, во селото Лисолај, Битолско, што се наоѓало во заднината на германските позиции, германската војска имала воено кино каде што биле прикажувани воени филмови за војниците на фронтот. Покрај нив филмовите можеле да ги гледаат и селаните од соседните села. ⁽²²⁾

КИНОПРИКАЖУВАЧКАТА ДЕЈНОСТ 1918-1941

По завршувањето на Првата светска војна Битола повторно се нашла под српска окупација, во Кралството на Србите, Хрватите и Словенците. Настанува мирновременски период во кој градот бил обновен од воените разурнувања. Избеганите и евакуираните жители се враќаат во своите разурнати домови. Се обновуваат занаетчиството, трговијата, индустријата, се обновуваат стопанските текови и покрај тоа што со утврдувањето на српско-грчката граница Битола се нашла во положба на пограничен град со прекинати стопански и други комуникации со Егејска Македонија.

Оживувањето на стопанскиот живот овозможило создавање услови за развој на културните дејности во кои спаѓа и киноприкажувачката дејност. Во овој период особено е видлива заинтересираноста на повеќе субјекти за киноприкажувачката дејност во која тие ги гледаат својот културен напредок, егзистенцијата и профитабилноста.

Како резултат на ваквата заинтересираност во Битола биле отворени повеќе кина во разни временски интервали. Така, по завршувањето на војната, во Гранд хотелот „Америка“ било отворено кино. ⁽²³⁾ Исто така, Коста и Димитар Чому ја продолжуваат традицијата во прикажувањето на филмови, но, овојпат отвораат кино во хотелот „Солун“. ⁽²⁴⁾

Во 1920 година Лазар Сарчев отвора кино во својата кафеана во центарот на градот. ⁽²⁵⁾

Битолскиот кондурација Атанас Пема пројавил интерес за киноприкажувачка дејност, купил апарат за прикажување филмови од Австрија и основал свое кино, кое го нарекол „Белград“, ⁽²⁶⁾ а подоцна неговиот син Михајло Пема ја продолжил киноприкажувачката дејност во истото кино, но под ново име - „Балкан“.

Посебни заслуги за развојот на киноприкажувачката дејност во Битола им припаѓаат на двајцата браќа Јанаки и Милтон Манаки, кои во почетокот отвориле летна кинобавча наречена „Манаки“, за подоцна да изградат сопствена наменска зграда за нивното кино. ⁽²⁷⁾

За кратко време, во 1922 година интерес за киноприкажувачката дејност пројавил и Мирко Стојков.⁽²⁸⁾ Првиот македонски филмски глумец Ристо Зерде, битолски зет, повеќепати основал свое кино во Битола под разни називи. И на крајот сопственикот на хотелот „Гранд“, Никифор Јефтиќ во Битола основал свое кино кое го нарекол „Гранд“, односно изградил киносала како придружен градежен објект на неговиот хотел. Прв во Битола вовел тонска апаратура за прикажување звучни филмови.⁽²⁹⁾

Посебна тешкотија претставувале прописите според кои секој што сакал да отвори кино бил должен да добие согласност од Министерството за трговија и индустрија на Кралството СХС во Белград, преку Началството на Битолскиот округ, со плаќање високи државни такси. Државата наплаќала и државна такса од 20% од продадените киносилети што сопствениците на книгата биле должни да ѝ ги платат на Даночната управа на Битола.

КИНО „АМЕРИКА“

Едно од првите кина што биле отворени непосредно по завршувањето на Првата светска војна, во 1918 година, било киното на еден повратник, пачалбар од Америка, кој во просториите на својот хотел Гранд „Америка“ монтирал апарат за прикажување неми филмови. Киното било од постојан карактер со оглед на тоа што редовно се прикажувале кинопретстави.⁽³⁰⁾

Репертоарот на киното бил составен од стари филмови, зашто со оглед на повеените услови тешко можело да се набават филмови од понова продукција. Киното работело околу пет години, а по овој период веќе не се сретнуваат податоци за работа на киното. По сè изгледа дека ова кино немало доволен број посетители за да може да биде рентабилно пред сè, како резултат на лошата местоположба. Имено, киното се наоѓало на периферијата на градот и тоа во сиромашниот дел од градот.⁽³¹⁾ Кон ова треба да се додадат недоволната реклама и застарениот репертоар. Како резултат на ваквата состојба, сопственикот на киното почнал да го издава под закуп. Така, во 1921 година за извесен период киното му било издадено под закуп на Пане Напески од Прилеп.⁽³²⁾ Потоа киното било земено под закуп од ортаците Јанаки и Милтон Манаки и Коста Чому. Првите двајца биле сопственици на киното „Манаки“. Постои веројатност за учество во ортаклакот и на Мирко Стојков кој учествувал во делбата на трошоците и приходите од кино-

то. Покрај ова се среќава и податокот дека Мирко Стојков во јули 1922 година поднесол барање до Началството на Битолскиот округ да му се одобри отворање на сопствено кино во Битола. Ова барање Началникот на Битолскиот округ го проследил до Министерството за трговија и индустрија при Владата на Кралството СХС со препорака на барателот да му се издаде одобрување.⁽³³⁾

Во секој случај киното „Америка“ не носело некоја голема добивка, туку било во границите на рентабилитетот и на сопствениците сепак тоа им носело извесни приходи што го потврдува и благајничката книга на киното „Америка“, во која се регистрирани приходите и расходите на Киното за одреден период во 1922 година.⁽³⁴⁾

КИНОТО НА ЧОМОВИ

Веднаш по завршувањето на Првата светска војна Коста и Димитар Чому ја продолжиле прекинатата традиција на Ташко и Коста Чому во прикажувањето филмови. Отвориле свое кино во хотелот „Солун“ што се наоѓал на главната улица „Широк сокак“, од левата страна помеѓу Офицерскиот дом и Камен мост.

Олеснителна околност за Коста и Димитар Чому, што им овозможила брзо отворање кино, била што тие го имале инвентарот од претходното кино затворено во 1915 година, а кој се состоел од апарат за прикажување филмови марка „Пате“, извесен број стари филмови, столови и маси.

Дека киното работело зборува и фактот што Коста и Димитар Чому во 1919 година со свое барање се обратиле преку Началството на Битолскиот округ до Министерството за трговија и индустрија при Владата на Кралството СХС во Белград да им одобри монтирање локомотива за погон на апаратот за прикажување филмови што дотогаш работел со помош на рачна сила.

Како резултат на застарениот репертоар на филмови, кои повеќето биле веќе видени од публиката, потоа на лошиот квалитет на копиите од преголема експлоатација и на крајот поради немаштитјата на народот киното работело на границата на рентабилитетот. Очекуваниот голем профит не дошол. Затоа сопствениците Коста и Димитрие решиле киното да го затворат, а инвентарот да го дадат под закуп за да може барем тој да им носи приход. Набргу им се укажала можност за тоа. Браќата Манаки пројавиле интерес за отворање свое кино и во 1921 година ги зеле под закуп апаратурата за прикажување филмови и дел од инвентарот.⁽³⁵⁾

Така завршила работата на киното на Чомови, кое работело од 1909 до 1921 година со прекин од три години во периодот од 1915 до 1918 година.

Но, Коста Чому не го изгубил интересот за киноприкажувачката дејност бидејќи бил ортак со Јанаки и Милтон Манаки во работата на кината „Манаки“ и „Америка“, делејќи ги приходите од работата на кината до 1923 година. За кусо време ортаклакот го обновува со браќата Манаки, но овојпат и со Димитар Георгиевски-Старагла, за уште три години.⁽³⁶⁾

КИНОТО НА ЛАЗАР СОРЧЕВ

Во 1920 година во Битола било отворено уште едно кино кое имало краток век. Имено, сопственикот на кафеана Лазар Сорчев решил да отвори кино во својата кафеана, што се наоѓала во една барака каде што денес се наоѓа Киното „Македонија“. Затоа на 10-ти јануари 1920 година со комплетни документи и приложен план се обратил до Началството на Битолскиот округ со молба да му се одобри во салата на својата кафеана да монтира апарат

за прикажување филмови со што би ја легализирал својата киноприкажувачка дејност која веќе ја вршел. Оваа молба Началството ја проследило до надлежното ресорно Министерство во Белград. За кратко време Министерството за трговија и индустрија при Владата на Кралството на СХС во Белград со свој акт го известило Началството на Битолскиот округ дека молбата на Лазар Сорчев е прифаќа.⁽³⁷⁾

Според искажувањата на еден современик⁽³⁸⁾ Лазар Сорчев, кој се вратил од Америка каде што бил на печалба, отворил свое кино пред 1920 година. Во неговото кино покрај редовните кинопретстави со играни филмови, еднаш неделно, и тоа претпладне, бесплатно се давале здравствено-пропагандни филмови со предавања на лекари за маларијата, туберкулозата и за други теми од здравството.

Киното на Лазар Сорчев не работело долго време, бидејќи во зимите на 1921, 1922 и 1923 година Лазар Сорчев им го издава своето кино на браќата Манаки додека тие да изградат своја кинозграда. Во овој период самиот Лазар Сорчев извесен период работел во киното на браќата Манаки, кога тоа било во неговата сала.⁽³⁹⁾

Подоцна ова кино веќе не се споменува.



Денешен изглед на зградата во која било киното „Америка“



Зградата во која биле сместени хотелот и киното „Гранд“



Михајло Пема

КИНОТО НА ПЕМА

Од кои причини добриот чевларски мајстор Атанас Пема се решил да се впушти во киноприкажувачка дејност не е познато. Дали го привлечла љубовта спрема новата уметност на подвижни слики или, пак, сакал на својот син Михајло да му обезбеди подобра работа од чевларскиот занает, или пак го привлечла помислата дека со своите вложени парични средства би можел да оствари поголем профит. Во секој случај, факт е дека Атанас Пема во 1920 година покажал голем интерес кон прикажувачката дејност, прибирајќи информации и технички податоци во врска со тоа. На крај решил да отпатува во Австрија и оттаму да купи комплетна апаратура за прикажување филмови.

Затоа на 1 јануари 1921 година Атанас Пема поднесол барање преку Началството на Битолскиот округ до Министерството за трговија и индустрија при Владата на Кралството на СХС-Белград, за отворање на неговото кино „Белград“. Истовремено, на 4 јануари истата година поднесол барање до Битолската општина да му одобри заминување во Австрија за купување апарат за прикажување филмови и да го монтира во општинска зграда, односно во зградата на

Градскиот театар што била во сопственост на Општината.⁽⁴⁰⁾ Српските власти биле доста пресретливи кон неговото барање и за неполн месец одговориле позитивно. Истовремено и Министерството за трговија и индустрија при Владата на Кралството СХС-Белград го известува Началството на Битолскиот округ дека се одобрува почнувањето на работата на киното „Белград“, сопственост на Атанас Пема во зградата на Битолскиот театар. Така започнала работата на киното „Белград“ во сала што била наменски градена за театар, а која повремено и се користела за театарски претстави и други приредби според потребите на Битолската општина.

Репертоарот на киното се менувал секои три дена. Филмовите се набавувале од комерцијалните претставници на дистрибутерските куќи во Белград и Загреб. По извршената порачка со која биле утврдувани термините на испораката и враќањето на копиите и по извршеното претходно плаќање аванс за секој филм, дистрибутерската куќа ги испраќала филмовите по пошта, при што при подигнувањето на филмот од поштата морало да се изврши доплата до целосната вредност на закупнината на филмот, која во разни периоди и за разни филмови

варираше од 500 до 4.000 динари.⁽⁴¹⁾ Редовно секој ден, се одржувале по две претстави, што почнувале во 18,30 и 20,30 часот. Исклучок имало кога се одржувале театарски претстави.

По смртта на Атанас Пема киното „Белград“ преминало во сопственост на Елисавета Стеванова. Во средината на 1928 година сопственичката на киното „Белград“ и привремениот сопственик на киното „Браќа Манаки“ Ристо Зерде, со оглед на тоа што бил закупец на ова кино на 3 години, биле замешани во аферата со исчезнатите киновлезници од Даночната управа во Битола. Имено, од Даночната управа во Битола исчезнале 10.000 киновлезници, а според пишувањето на белградскиот весник „Време“ од 23 јуни 1928 година дел од влезниците биле пронајдени кај сопственичката на киното „Белград“, а дел кај Ристо Зерде. Дека киното „Белград“ и натаму било во сопственост на семејството Стеванови говори и пријавата на Вангел Стеванов до Вардарската банска управа против Никифор Јефтиќ сопственик на киното „Гранд“ во Битола, поради тоа што монтирал тонска апаратура за прикажување звучни филмови во неговото кино без претходно да добие одобрување од српските власти.⁽⁴²⁾

Во 1933 година како сопственик на ова кино, а можеби и пред тоа, се јавува Михајло Пема, син на Атанас Пема, кој го реновира киното и го менува неговиот назив во кино „Балкан“.⁽⁴³⁾ Така во 1933 година во Битола постоеле три кина и тоа: „Балкан“, „Гранд“ што работело во салата на сопственикот на „Гранд хотел“, Јефтиќ и киното „Манаки“ што било во сопственост на Јанаки и Милтон Манаки.

Во почетокот репертоарот на киното бил составен од неми филмови и тоа најмногу со сензационално - авантуристички содржини, како и разни комедии, вестерни, криминални филмови и мелодрами. Овие содржини наидуваа на добар прием од страна на љубителите на филмот. Особено биле интересни за публиката таканаречените „епохални“ филмови составени од 3,4 и 5 дела, иако повеќето од овие филмови имале приближно слични содржини.⁽⁴⁴⁾ Со текот на времето филмската публика, особено оние најверните, го изоструваат својот критериум и ги прошируваат своите барања за повквалитетни филмови со повисоки уметнички вредности.

Со појавата на звучниот филм се зголемил интересот на публиката за подобри звучни филмови, со оглед на фактот што звучните филмови овозможуваат поголемо задоволство и покомплетно доживување на настаните. Сопственикот на кино „Балкан“ Михајло Пема,

следејќи ги новите трендови во кинематографијата и примерот на киното „Гранд“ набавил нова тон-апаратура за прикажување звучни филмови. Со воведувањето на тон-апаратурата дошло и до промена во репертоарот на филмовите. Така сега најмногу се прикажуваат музички филмови со уметнички квалитети.

Во 1936 година, покрај другите филмови, во киното „Балкан“ биле прикажувани и следниве звучни филмови:⁽⁴⁵⁾ „Париз во пролет“ (филм во кој е прикажан животот во Париз), „Тајниот куриер“ (според рекламата филм со генијални вредности за настани од I Светска војна на Турско-руската граница и на Балканот), „Инферно“ (екранизација на прочуеното дело на Данте Алигиери „Пекелот“), „Песна на гаучите“ (музички филм во стилот на „Рио Рита“, со учество на примадоната на Метрополитен операта во Њујорк Гледис Схордот и славниот пејач Џон Бол), „Миленик на боговите“ (најнов филм на прочуениот тенор Дон Жозе Мијала и Розита Морено), „Кнегињата на чардашот“ (мошне успешна германска оперета со славната Марта Егерт), „Тајната на вариетето“ (оперетски филм со 1.000 најубави девојки на светот. Филм на песни, музика, игри и невообичаени криминални заплети), „Аве Марија“ (филм со невообичаена тематика и возбудлива содржина. Возвишена химна на љубовта и надежта. На Светската изложба го добил епитетот „Бисер на филмската уметност“), „Димитриј Карамазов“ (познат руски филм работен според делото на познатиот руски писател Достоевски „Браќа Карамазови“), „Мојата уста лаже“ (оперета со познатите миленици на филмската публика пејачот Џон Бол и познатата пејачка Лилјана Харвеј, кои првпат настапуваат заедно во овој филм), „Бура над Африка“ (сензационален филм од Африканската војна) итн. Ова е само извод од репертоарот, со оглед на тоа што секоја година киното „Балкан“ во просек прикажувало околу 100 премиерни филмови. Сопственикот на киното Михајло Пема сорботувал со други кина во Македонија, а често ги снабдувал со филмови. Особено добри деловни врски имал со киното во Велес.

Со цел да се привлечат повеќе гледачи сопственикот особено внимание му посветувал на рекламирањето на филмовите, при што често се служел со „бомбасти“ реклами „епохален филм“, „вонреден филм“, „супершлагер“ и тн. За рекламирање на филмовите биле печатени плакати и пропагандни летоци кај локалните печатари.

При прикажувањето на филмовите што претставувале посебни остварувања и имале

голема популарност се давале и вонредни кинопрестави, а често се рекламирани и во локалните весници. Исто така и за време на верските и државните празници се водела посебна грижа за филмовите што се прикажувале, бидејќи во овие денови луѓето најмногу оделе во кино и требало да бидат привлечени од добар филм. Така, на пример, за време на Божиќните празници во 1938 година киното „Балкан“ на својот репертоар го прикажувал филмот „Гусари“ со познатиот актер Гари Купер. Филмот бил рекламиран во локалниот весник како „вонреден филм-супер шлагер“, „филм за кој се потрошени 8.000.000 долари“⁽⁴⁶⁾ итн.

КИНО „МАНАКИ“

Во зачуваната архивска граѓа од семејниот фонд „Браќа Манаки“ на повеќе места се сретнува отпечаток од факсимил со натпис „Кино „Браќа Манаки“, основано 1906 година, Битола“. Дали навистина браќата Јанаки и Милтон Манаки имале основано свое кино од 1906 година? Сметаме дека друга потврда за ова нема, со оглед на тоа дека во преостанатата документација нема никакви навестувања за можност киното „Манаки“ да постоело пред 1921 година. Исто така во сеќавањата на неговите современици и соработници и во стручната литература што ја обработува киноприкажувачката дејност нема потврда за ова. Се поставува прашање зошто браќата Манаки во својот печат го внесле овој податок? Сметаме дека највероватно браќата сакале да го прикажат континуитетот на нивната киноснимателска работа со киноприкажувачката дејност што ја почнале во 1921 година.

Од документацијата на фондот може да се утврди дека на крајот на Првата светска војна Јанаки и Милтон Манаки се наоѓале во независна положба. Јанаки се вратил од Пловдив - Бугарија каде што бил интерниран од бугарските власти по нивното доаѓање во Битола во 1915 година. Другиот брат Милтон останал без фотоателје во текот на војната. Затоа, прва задача им била да го отворат повторно своето фотоателје, кое не им носело некоја голема добивка, туку само им овозможувало една пристojна егзистенција. Од овие причини размислувале да се занимаваат и со некоја друга дополнителна дејност што ќе им овозможи поголема профитабилност и можност за поубав живот. Најблиска им била киноприкажувачката дејност, со оглед на тоа што и самите биле сниматели на документарни филмови со своја-

та надалеку позната филмска камера „Биоскоп 300“.⁽⁴⁷⁾

Во таа нивна намера им помогнал и случајот со Коста и Димитрие Чому, кои биле сопственици на киното во хотелот „Солун“, кое сакале да го затворат поради тоа што немале голема добивка и да го издадат апаратот за прикажување филмови под закуп, како и одреден број филмови што ги имале, со што би оствариле извесен приход. Но, исто така, Коста Чому бил готов да учествува, и со вложување на свој капитал, во профитот што ќе се оствари од работата на киното. На браќата Манаки им се видела мошне поволна оваа можност да отворат кино со земање под закуп инвентарни средства и со учество на капитал од страна на Коста Чому. Сметале дека сите тешкотии ќе ги надминат и ќе остварат добар деловен резултат на општо задоволство. Затоа ја прифатиле понудата и вложиле капитал од 71.019 динари, а Коста Чому вложил капитал во висина на 61.269 динари. Така е формиран основниот капитал на киното „Манаки“ во висина од 132.288 динари.⁽⁴⁸⁾

Апаратот за прикажување филмови како и другиот инвентар, бил земен од Коста Чому. Во почетокот движењето на апаратот за прикажување филмови било рачно, но за кратко време бил земен под закуп еден електромоторот на нафта од битолскиот печатар Ристо Кирјази како погонска сила за кинопроекторот.⁽⁴⁹⁾

Локацијата на киното била во главната улица „Широк сокак“ според сеќавањето на Михајло Зега, во дворното место на хотелот „Ројал“ (зградата била во полуразурната состојба како последица од бомбардирањето на Битола во Првата светска војна), што се наоѓал во центарот на градот, од левата страна на главната улица погоре од Камениот мост. Браќата Манаки донеле од Солун киноапаратер, кој останал во Битола извесно време додека се оспособиле неговите помошници за самостојно работење.⁽⁵⁰⁾

По завршувањето на сите подготовки Битола целата била излепена со рекламни плакати и летоци во кои се рекламирале отворањето на новото кино и репертоарот на филмовите што ќе бидат прикажувани во ова кино. Киното било отворено на 26 август 1921 година во 20 часот како летна кинобавча. Бавчата била преполна, сите седишта биле распродадени. Картите се продавале по цена од по 1 динар за III место, 2 динари за II место и 4 динари за I место. Во почетната фаза киното имало капацитет од 180 седишта, а по проширувањето на објектот бројот на седиштата достигнал до 300.⁽⁵¹⁾

Претставата ја придружувала музика-чалгии, а на програмата биле 5 (пет) кусометражни

филма и тоа: „Скалила“ (прв и втор дел), „Наполеон Бонапарта“ (два дела), „Скалила“ (трет дел), „Прислужникот Даурис“ и „Шеги“.

Оваа филмска програма се давала од 26. до 28. август и тоа по две претстави дневно од 18 и 20,30 часот. За да привлечат што повеќе посетители браќата Манаки го применувале познатиот рецепт за составување на програмата: еден премиерен и два репризни филмови. Инаку иста филмска програма се прикажувала најмногу 3 дена поради недоволната посетеност. Од тој прв период на работа на ова кино ќе ги издвоиме филмовите „Наполеон Бонапарта“, „Океанографи“, „Челична рака“, „Жолтиот демон“, „Олимписки игри“, „Јужен Велс“ итн.⁽⁵²⁾ Најголемиот дел од овие филмови биле титлувани на српско-хрватски јазик.

Снабдувањето со филмови се вршело преку филмски дистрибутери. Во почетокот таа улога ја вршел Коста Чому, а потоа преку претставниците на дистрибутерските куќи „Авала“ од Белград и „УФА“ од Загреб. При нарачката на филмови браќата Манаки плаќале 50% аванс од цената на филмот и 50% при подигнувањето на филмот од пошта. Во овој период просечната цена на еден филм што дистрибутерските куќи го изнајмувале била 1.000 динари - инаку цената се движела од 500 до 1.500 динари, а за вонредно популарни филмови и до 2000 динари.⁽⁵³⁾

Но, бидејќи ова кино не претставувало трајно решение, браќата Манаки барале да купат празно место во центарот на градот на кое би изградиле свое ново фотоателје и наменска зграда за кино што ќе им одговара на општо признатите стандарди за оваа дејност. За релативно кратко време браќата нашле многу добро место во центарот на градот, на спротивната страна од полуразурнатиот хотел „Ројал“, каде што денес се наоѓа ресторанот „Корзо“. Преговорите за купо-продажбата на местото малку се одолжиле, но сепак дошло до потпишување на купо-продажен договор за сума од 300.000 златници во готово и на 7 август 1921 добиле тапија за купеното место.⁽⁵⁴⁾ Купеното место браќата Манаки бргу го уредуваат во летна кинобавча со максимален капацитет од 600 седишта. Киното работи добро, има редовни посетители што ги полнат претставите како последица од добрата реклама и добриот филмски репертоар.

Со настапувањето на есента браќата Манаки ја земаат под закуп киносалата на Лазар Сорчев, што се наоѓала во бараката каде што денес се наоѓа киното „Македонија“. Сопствениците на киното „Манаки“ не само што ја

закупиле киносалата, туку привремено го вработиле во киното и сопственикот Лазар Сорчев во зимскиот период, зашто сведочат и ставките на расходите во благајничките книги.⁽⁵⁵⁾ Така киното „Манаки“ работело постојано, во летниот период како летна кинобавча, а во зимскиот период во киносалата на Лазар Сорчев.

Јанаки и Милтон Манаки, Коста Чому и Мирко Стојков здружиле средства и гизеле под закуп киносалата на киното „Америка“ и салата на хотелот „Босна“ и извесно време прикажувале филмови при што добивката ја делеле според вложените средства. Во киното „Америка“ одржувале редовни претстави, а во салата на хотелот „Босна“ повремени - за верски празници и други вонредни пригоди. Од ортаклакот прв се откажал Мирко Стојков, а потоа и Коста Чому.

Во текот на 1922 година мошне успешно се одвива работата на киното „Манаки“. Според зачуваната пресметка за приходите и расходите на киното од 26 септември 1922 година може да се проследи деловниот успех на киното⁽⁵⁶⁾:

Пресметка

Браќа Манаки	Коста Чому(иќи)
52.713 дин.	50.636 дин.
2.750 дин.	7.000 дин.
9.129 дин.	43.636 дин.
4.874 дин.	9.129 дин.
1.553 дин.	34.507 дин.
Вкупно капитал:	
71.019 дин.	4.874 дин.
За земање од кап.	
9.750 дин.	29.733 дин.
61.269	3.445 дин.
Зеле:	
11.618 дин.	33.178 дин.
49.651 дин.	18.441 дин.
За земање од добив.	Вкупно капитал:
12.747 дин.	51.519 дин.
Добивка:	Наплатен долг:
36.905 дин.	9.750 дин.
	61.269 дин.
Коста Чому должи	Зеле:
на Браќата Манаки	37.111 дин.
17.596 дин.	24.158 дин.
	Должи 12.742 дин.
	Добивка 36.905 дин.

26.IX.1922 год. Битола

Потписи: Јован Манаки, с.р. /Коста Чому, с.р./
Милтон Манаки с.р.

Според презентираната пресметка видливо е успешното деловно работење на киното „Манаки“. Во работата на киното учествувал и Мирко Стојков со свои вложени средства, но не е зачуван документ за висината на средствата што тој ги вложил. Зачуван е документ за неговото повлекување од заедничката работа во киното. Еве што пишува во документот од 16 јули 1922 година:⁽⁵⁷⁾

*До браќата Манаки, фотографии
Битола*

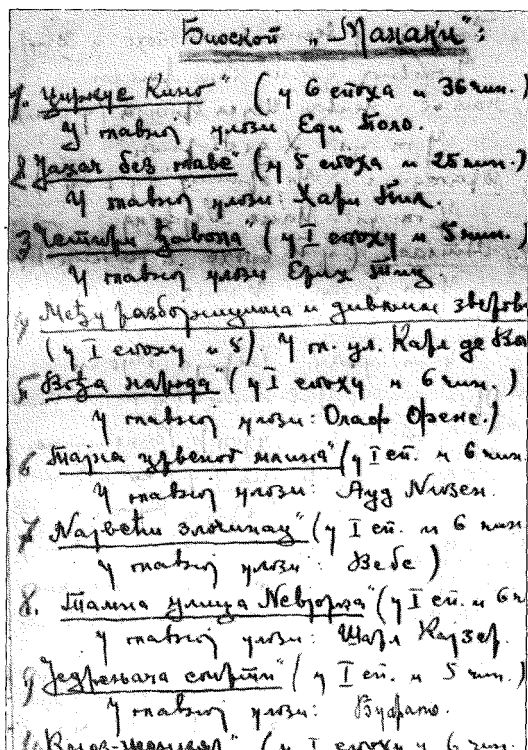
Со ова ве известувам дека денеска ги предавам сите сметки за нашиот заеднички кинодуќан, и примив од вас 6.000 (шест илјади) динари и со тоа напoлно сум намирен и немам ништо повеќе од вас што да барам, а се согласувам да му платаме една третина на Лазар Сорчев за работата во киното ако го бара тоа. 16 јули 1922 год.

*Мирко Стојков
Битола*

Деловната соработка на браќата Манаки со Коста Чому не се ограничувала само на киното „Манаки“, туку, како што веќе рековме погоре

и во други проекти. Таков бил кинопроектот за прикажување филмови во киното „Америка“ од декември 1921 година до јули 1922 година, како и прикажувањето филмови во салата на хотелот „Босна“. Според зачуваните благајнички книги може да се констатира дека деловните резултати се многу слаби во споредба со киното „Манаки“.⁽⁵⁸⁾

Работата на киното добро напредувала и се остварувале мошне позитивни резултати и покрај големите трошоци во работењето: закупнина на апаратот за прикажување филмови, закупнина за електромоторот што служел како погонска сила, музика, плати за вработените, закупнина за филмовите, закупнина за сала, државна такса и т.н. Предвидувајќи дека со изградба на своја киносала ќе ги намалат трошоците на работењето, а со тоа ќе го зголемат профитот, браќата Манаки започнале да се подготвуваат за изградба на своја кинозграда. Според нивните сугестии и материјалните можности проектантот изготвил проект на зградата на кино „Манаки“, со кој се предвидувало изградба на функционална зграда П+2. Предната страна на фасадата оставала впечаток на импозантност и ѝ одговарал на намената што требало да ја има. Внатрешниот дел-ентериер-



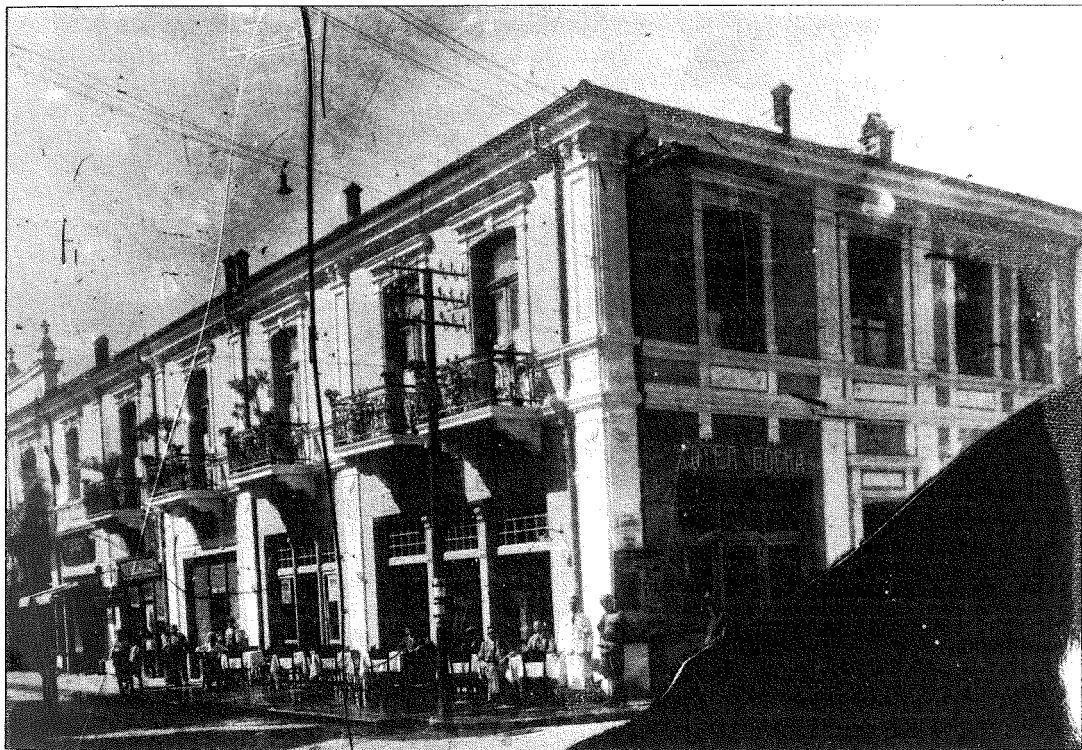
Рекламно пано и репертоар на киното „Манаки“

от ја задоволувал основната функција во киноприкажувачката дејност. Придружните делови на зградата: влезот, фоајето, бифетот и другите помошни простории биле, исто така, функционални.

Изградбата на зградата започнала во есента 1922 година. Со оглед на тоа што браќата биле добро подготвени за почетокот на градбата на своето кино (го имале купено целокупниот градежен материјал потребен за изградбата) за кратко време зградата била изградена и покриена со ќерамиди. Но, не поминало многу време со паѓањето на првиот зимски снег конструкцијата на покривот на зградата попуштила и тој се урнал. Тоа било голема несреќа за браќата Манаки бидејќи изградбата на зградата финансиски ги исцрпило. Биле принудени дополнително да се задолжуваат во хипотекарната банка и повторно да побараат партнерство во работата на киното. Вакво партнерство оствариле повторно со Коста Чому, а им се придружил и Димитар Георгиевски-Старагла. За условите на партнерството склучиле договор во кој ги прецизирале правата и обврските на секој од партнерите. Со добиениот банкарски кредит од хипотекарната банка браќата Манаки ја доградиле урнатата конструкција на

покривот и ја оспособиле за својата намена. Со вложените средства од партнерите киното било реновирано и модернизирano. Била набавена нова апаратура за прикажување филмови така што доста се подобрил квалитетот на прикажувањето.

Паралелно со доградувањето на зградата браќата Манаки на 21 ноември 1923 година поднесле барање⁽⁵⁹⁾ до Големиот жупан на Битолскиот округ да им се дозволи во својата новоизградена зграда да монтираат комплетна киноопрема за прикажување филмови. Барањето имало комплетна документација за новата зграда. Министерството за трговија и индустрија при Владата на Кралството на СХС, како надлежно министерство, позитивно им одговорило на нивното барање и им одобрило да ја монтираат оваа опрема, а со тоа да започне и работата на киното „Браќа Манаки“ во новата зграда. Со ова биле отстранети и последните пречки за почнување на работата во новата зграда. Заедничкото кино ја започнало работата на 1 декември 1923 година под фирма кино „Манаки“ на сопствениците браќа Манаки, Коста Чому и Димитар Георгиевски.⁽⁶⁰⁾ Се давале по две претстави дневно. Вообичаено филмскиот репертоар се менувал секој трет ден.



Хотелот „Босна“ во кој повремено се прикажувале филмови

Најмногу посетители имало првиот ден, вториот ден посетата била намалена, а трејтиот ден салата била полупразна. Киносалата во новата зграда имала 395 седишта од кои на балкон и во ложите имало 111 седишта, во партерот (I место) 140 седишта и во партерот (II место) 144 седишта.⁽⁶¹⁾

По големата и солидна реклама на новото кино и на филмовите што ќе се даваат во јануари 1924 година, новата кинозграда на браќата Манаки и на нивните ортаци започнува да работи. Цените на влезниците се значително зголемени така што сега влезницата за I место изнесува 7 динари, за II место 4 динари и за III место 3 динари. Во овој период на репертоарот на киното, меѓу другите, се нашле и филмовите „Циркусот Кунг“ со Еди Поло, „Јавачи без глава“ со Хари Пил, „Едреникот на смртта“, „Страдањата и животот на Исус Христос“, „Трагедијата во Маерлинг“, „Оригинален провалник“ со Рудолф Валентино, „Таинствен бодож“, „Лукреција Борџија“, „Борба во воздух“ и „Презир на смртта“ со Хари Пил итн.

Ова е само еден мал дел од прикажаните филмови во киното „Манаки“ поради тоа што во една календарска година киното прикажувало во просек по 100 филмови. Репертоарната политика на Јанаки и Милтон Манаки, бидејќи тие биле задолжени за неа, во суштина била комерцијална. Тие ги откупувале и прикажувале оние филмови што сметале дека ќе им обезбедат добра посетеност, а со тоа и добар деловен резултат. Од овие причини и најзастапени биле жанровите: авантуристички, криминални трилери, драми, комедии и вестерни. Вакиот репертоар останал во наредните години: 1924, 1925, 1926 и 1927. Така, во овој период меѓу другите биле прикажани и филмовите: „Сјајот и бедата на куртизанката“, „Воскресение“ - филм работен според романот на познатиот руски писател Лав Толстој, „Границата во пламен“ - вестерн филм, „Една минута до полноќ“, „Забранета земја“, „Кабинетот на восочни фигури“, „Париска грофица“, „Семокниот чарлстон“, „Слатко девојче“, „Хотел Викторија“, „Циркусот Шарло“, „Чувај ја својата жена“, „Дон-Зоров син“, „Грофица Орлов“, „Робови на страста“, „Капетан Раскасе“, „Чемерно срце“, „Лудост на денот“, „Нокната патрола“, „Патот на циновите“, „Мајчинско срце“ и други. Подоцна по триесеттите години, покрај другите многубројни филмови се прикажувале и: „Рин-тин-тин“, „Невестата на Франкенштајн“, прочуениот спектакл во 3 дела „Бен Хур“ и други.

Браќата Манаки снабдувањето со филмови го вршеле преку комерцијалните претставници

на дистрибутерските куќи, какви што биле: „УФА“ - претставништвото во Загреб, „Југофилм“ - Загреб, „Авала филм“ - Белград, „Стар филм“ - Белград, претставништвото на „Парамунт“ и претставништвото на „Метро Голдвин Мајер“. По 1927 година цените на закупнината на филмовите од овие дистрибутерски куќи се движела во рамките од 1.500 динари до 3.000 динари, но подоцна стигнала до 4.000 динари.⁽⁶²⁾

Особено внимание му се посветувало и на пропагандниот материјал за рекламирање на филмовите. Притоа од локалните печатници се порачувало отпечатување на плакати и пропагандни летоци со вообичаените форми 1/8, 1/16, 1/32 и 1/64. Количеството на рекламниот материјал се движело до 100 парчиња од големите формати-плакати и 500-1.000 парчиња од малите формати-летоци. За тоа колку внимание браќата Манаки му посветувале на рекламирањето на филмовите говори и податокот што само за месеците август-декември 1927 година платиле 1.875 динари печатарски трошоци.⁽⁶³⁾

Но и покрај сите напори, браќата Манаки постојано отплаќале големи ануитети на земените кредити и позајмици и практично ништо не им останувало од заработувачката. Затоа, по истекот на ортаклакот со Димитар Георгиевски и на крајот со Коста Чому, браќата Манаки решиле киното да го дадат под закуп, за да можат барем финансиски да се стабилизираат. Киното со целокупниот инвентар го дале под закуп за три години и тоа од 1.01.1928 година до 31.12.1931 година на Ристо Зерде од Прилеп, инаку битолски зет, за сума од 236.000 динари, под услов целокупната сума за закуп на киното за 1928 година во висина од 75.000 динари да се исплати однапред, а преостанатата закупнина да се исплаќа на рати по 6.500 динари месечно.

Киното го задржало својот назив и во текот на привремената сопственост на Ристо Зерде. Организацијата на работењето, обновувањето на инвентарот и подобрувањето на квалитетот на киноприкажувањето биле значително подобри, благодарение на вонредните напори на Ристо Зерде, како и на тоа што претходно била воведена струја. Во снабдувањето со филмови Ристо Зерде повеќе бил ориентиран кон претставништвото на „УФА“ во Загреб и „Југофилм“ исто од Загреб, со оглед на тоа што Ристо Зерде долго време престојувал во Загреб како филмски актер (имал снимено и свој филм „Тие двајцата“) и имал доста деловни и пријателски врски во Загреб. Но и покрај сите настојувања Ристо не успеал да се одржи финансис-

ки и се откажал од закупот на киното една година пред истекувањето на договорот.

Од први јануари 1930 година браќата Манаки стануваат повторно единствени сопственици на киното. Ја продолжуваат својата киноприкажувачка и фотографска дејност. Во сите пријави кај надлежните власти и занаетчиски комори тие се регистрирани дека вршат фотографска и кинематографска дејност.

На крајот поради преголемата задолженост и неможност да ги исплатат своите долгови, кои биле доста високи морале да се откажат од киното. Се обиделе преку судско решение за одредување посредник при намирувањето на договорите во рок од 5 месеци, но ваквото израмнување преку судски одреден посредник не успеало. Како последица од ова доверителите, и тоа Хипотекарната банка од Скопје - Агенција во Битола, како најголем доверител во 1937 година станала сопственик на киното на браќата Манаки поради невратените кредити.⁽⁶⁴⁾ Хипотекарната банка - Агенција за Битола ја издавала зградата на киното во 1936 година под закуп на разни лица. Така, во ноември 1936 година ги известила браќата Манаки дека се откажува закупот на киното на Петар Костантинев, поради неплатена закупнина од април месец и давање под закуп на кинозградата на Ристо Зерде од 1.12.1936 година.⁽⁶⁵⁾

Со ова престанува да работи киното „Манаки“ во сопственост на Јанаки и Милтон Манаки, со оглед на тоа што не успеале да го повратат во своја сопственост. Киното продолжило да работи под назив „Корзо“ во сопственост на Ристо Зерде.

КИНО „ГРАНД“

Точни писмени податоци за денот на отворањето и почнувањето на работата на киното „Гранд“, сопственост на Никифор Јефтиќ од Битола, не се познати. Најверојатно дека тоа било во 1931 година, но може и порано.

Првиот познат документ за постоењето и работата на киното „Гранд“ претставува пријавата од Вангел Стеванов, сопственик на киното „Белград“ во Битола, со која на Вардарската банска управа во Скопје ѝ го пријавува Никифор Јефтиќ, сопственик на киното „Гранд“, кое се наоѓало во салата во неговиот хотел, за тоа дека монтирал тонска киноапаратура без одобрување од надлежните српски власти, односно од Министерството за трговија и индустрија на Владата на Кралството на СХС.⁽⁶⁶⁾ Пријавата била резултат на ривалството меѓу сопствениците на битолските кина. Сопственикот на ки-

ното „Белград“ се плашел дека ќе ги изгуби своите посетители, бидејќи воведувањето на звучниот филм навистина претставувало новост и обезбедувало голема посетеност, а со тоа и добри деловни резултати.

Вардарската банска управа во Скопје бргу реагирала на оваа пријава, формирајќи Комисија која требало да ги испита наводите во пријавата. Комисијата на 3 ноември 1931 година, по извршениот преглед на тонската апаратура за прикажување звучни филмови во киното „Гранд“, во сопственост на Никифор Јефтиќ, поднесува Извештај до Вардарската банска управа во Скопје во кој се предлага да се побара од Министерството за трговија и индустрија при Владата на Кралството на СХС - Белград одобрување за поставената тон-апаратура. Како резултат на севе ова Вардарската банска управа во Скопје поднесува барање до споменатото Министерство да се издаде одобрение за работата на киното „Гранд“ со звучна апаратура, за прикажување тон-филмови. Така, една пријава која имала цел да го спречи или одложи употребувањето на тон-апаратите предизвикала спротивен ефект.⁽⁶⁷⁾

До 1931 година во киното „Гранд“ како и во другите кина, се прикажувале неми филмови, но како што веќе споменавме од 1931 година веќе започнува да прикажува и звучни филмови. Прв прикажан звучен филм во ова кино е американскиот филм „Фра Гаволо“. Инаку, репертоарната програма на киното не е многу позната, со оглед на тоа што не се зачувани податоци, но може да се претпостави, врз основа на сеќавањата на современите, дека таа, пред сè, била жанровски комерцијална, што значи најмногу биле застапувани авантуристичките, музичките, комедиите, криминалните и вестерн филмовите. Но, сопственикот пред сè водел сметка тоа да бидат премиерни филмови во градот, односно да не биле прикажувани во другите градски кина.

Киното работело редовно секој ден, имало по две кинопретстави и тоа во 18 и 20,30 часот. За време на верските и државните празници во киното се одржувале по три претстави, а понекогаш и четири претстави во зависност од посетеноста и интересот на публиката за прикажаниот филм. Филмската програма во просек се менувала секој трет ден со ретки исклучоци.

Во 1934 година сопственикот Никифор Јефтиќ изградил посебна киносала како придружен дел на неговиот хотел. Капацитетот на новата сала бил 300 седишта и тоа балкон, 6 ложи и партер. Цената на влезниците била иста

како кај другите кина во градот и зависела од местото на седиштето, дали е I, II или III место.

Набавката на филмовите се вршела преку дистрибутерските куќи од Белград и Загреб. Овие дистрибутерски куќи преку своите претставници доставувале каталози за филмовите што се нудат, како и ценовник. По изборот од каталогот се склучувала заклучница во која се одредувале термините за праќање и враќање на филмовите, како и цените на закупот од кој 50% требало да се плати веднаш.

Како и другите кина, така и киното „Гранд“ го рекламирало својот репертоар преку рекламни плакати и летоци. За време на верските или државните празници, како и за време на прикажувањето на посебно атрактивни филмови, рекламирањето се вршело и преку локалните весници во Битола. Така била рекламната за филмот „Дамата со камелии“ што се прикажувал за време на Божиќните празници во 1938 година.⁽⁶⁸⁾

Киното „Гранд“ работело до априлската катастрофа, односно до капитулацијата на Кралството Југославија во 1941 година, кога по доаѓањето на фашистичките германски и бугарски окупаторски војски во Битола сопственикот Никифор Јефтиќ, како Србин по народност, ја напуштил Битола и заминал во Србија.

КИНО „КОРЗО“

Поради преголемата задолженост браќата Манаки не биле во можност да ги отплаќаат своите долгови, а како последица на тоа го изгубиле правото да располагаат и управуваат со заложената кинозграда. Најголемиот доверител Хипотекарната банка започнала да ја издава под закуп кинозградата. Така од 1. декември 1936 година киното му било дадено под закуп на Ристо Зерде, кој по вторпат земал кино под закуп и станува негов привремен сопственик, но сега под ново име „Корзо“.

Сопственикот на киното Ристо Зерде веднаш почнал да го преуредува киното, при што потрошил околу 30.000 динари, сума што се одбивала од закупнината. Ристо Зерде монтирал нова тонска апаратура за прикажување звучни филмови, марка „Филипс“.⁽⁶⁹⁾

Со модернизирањето на киното значително се подобрил квалитетот на прикажувањето на филмовите. Ако кон ова се додаде и добриот филмски репертоар што го составувал Ристо, а кој бил резултат од неговото искуство како филмски актер, од неговото претходно искуство во водењето на киното како привремен

сопственик од 1928-1930 година и на крајот од неговите многу добри врски што ги имал со дистрибутерските куќи од Белград и Загреб, а и од неговата стручност и како киноапаратер, бидејќи го положил стручниот испит во Белград за киноапаратер,⁽⁷⁰⁾ ќе се дојде до заклучок дека киното „Корзо“ на привремениот сопственик Ристо Зерде им било сериозен конкурент на другите две кина во Битола, „Балкан“ и „Гранд“. Зерде филмовите најмногу ги набавувал преку дистрибутерските куќи „УФА“ и „Југофилм“ од Загреб и „Авала филм“ и „Стар филм“ од Белград. На репертоарот најмногу биле застапени: авантуристичкиот филм, комедиите, музичкиот филм, криминалните, трилерите и вестерн филмовите. Програмата на киното била така конципирана што содржела по еден премиерен филм како главен дел од програмата и додаток во вид на журнал или, пак, некој краток неприемиерен филм. Иста програма, како и во другите кина во градот, се задржувала по 3 дена. За време на верските и државните празници вообичаено се обезбедувала посебна програма со прикажување на некој познат и популарен филмски хит со познати актери, со оглед на тоа што во тие денови киното очекувало најголема посетеност, а со тоа и најголем комерцијален успех. Киното „Корзо“ работело секој ден и имало по две редовни кинопретстави што почнувале во 18,30 и 20,30 часот. Ако некој филм побудел поголем интерес меѓу граѓаните киното давало и вонредни претстави. За време на поголемите верски празници, како што се Велигден, Божиќ и Нова година, киното давало по 4 кино претстави на ден и тоа во 13, 16, 18, 20 и 20,30 часот.

Рекламирањето на филмовите меѓу граѓаните во Битола било мошне значајна компонента на киноприкажувачката дејност, затоа и сопственикот на киното „Корзо“ му посветувал големо внимание на рекламирањето на филмовите што се прикажувале во неговото кино. Рекламирањето на филмовите го вршел со истакнување рекламни плакати за филмот што се прикажувал и растурање рекламни летоци за филмот, низ градот и меѓу населението на Битола. Празничните програми сопственикот Ристо ги рекламирал и во локалните весници што излегувале во Битола.⁽⁷¹⁾

Но, киното „Корзо“ не опстанало долго време. Една вечер на Дуовден во 1939 година по вечерната претстава на филмот „Женски затвор“ во текот на ноќта во киноапаратерската кабина дошло до пожар, од непознати причини, кој се проширил на целата зграда на киното. Не помогнало ниту доаѓањето на противпожар-



Киното „Манаки“

ната единица, па зградата на киното „Корзо“ целосно изгорела.⁽⁷²⁾ Полициската комисија не успеала да утврди кои се причините за пожарот. Хипотекарната банка го наплатила своето побарување, а Ристо Зерде својата опрема од осигурувањето на зградата. Киното повеќе не било обновено.

КИНОПРИКАЖУВАЧКАТА ДЕЈНОСТ 1941-1944

По капитулацијата на Кралството Југославија на 18 април 1941 година, Македонија била окупирана од страна на фашистичките држави Германија, Бугарија и Италија. Така, српското ропство било заменето со фашистичко-бугарско и италијанско. Битола потпаднала под власта на фашистичка Бугарија.

И во овој период кинопрокажувачката дејност продолжила да се одвива преку постојните две кина во градот, што постоеле и претходно, но со таа разлика што сега работеле во подруги услови како резултат на тогашните политички и воени состојби.

Киноприкажувачката дејност била насочувана од страна на бугарската окупаторска власт таа да им одговара на политичките и воените цели на фашистичките окупатори. Во овој контекст треба да се разбере и промената на името на едно од кината, имено киното „Гранд“ сега се преименувало во кино „Бугарија“.⁽⁷³⁾ Набавката на филмовите морала да се врши од дистрибутерските куќи во Софија и тоа на филмови што ги нуделе овие дистрибутерски куќи, а кои биле во функција на бугарската и германската политичка и воена пропаганда.

КИНО „БУГАРИЈА“

Со фашистичката бугарска окупација извесен број српски семејства што шивееле во Битола како доселеници, ја напуштиле Битола и се преселиле во Србија плашејќи се од бугарски репресалии врз нив, меѓу нив било и семејството на Никифор Јефтиќ. Неговото кино и хотелот бугарските власти, како напуштен имот, ги прогласиле за имот во сопственост на Општината Битола. Бугарската општина во Битола во својство на сопственик на киното му го издава под закуп на Ристо Зерде, чие кино „Корзо“ во 1939 година изгорело во пожарот што настанал. Новиот закупец сега го менува името на киното од „Гранд“ во кино „Бугарија“ и веднаш почнал со работа.⁽⁷⁴⁾

Ристо набавката на филмовите ја вршел од бугарските дистрибутерски куќи во Софија спо-

ред нивната понуда. Во овој период најмногу се набавувани филмови од германска, италијанска, унгарска, чехословачка и француска продукција. Во понудите воопшто не биле застапени продукциите на САД, Англија, СССР и на другите филмски продукции што биле на спротивната страна на фашистичката ооска Рим-Берлин-Токио, а во која како сојузник се наоѓала и Бугарија.

Кинопретставите се одржувале редовно секој ден и тоа по две претстави со почеток во 18,30 и 20,30 часот. За посебно популарни и значајни филмски хитови, а и за време на верските и државните празници, се давале и по четири претстави дневно со почеток во 14,30, 16,30, 18,30 и 20,30 часот. За време на секоја кинопретстава во почетокот се давал журнал во вид на вести од воените и другите операции што ги воделе германските војски на фронтовите. За позначајните пропагандни филмови биле организирани и посебни кинопретстави за припадниците на бугарската војска.

За да привлече повеќе посетители на кинопретставите сопственикот на киното „Бугарија“ Ристо Зерде на 2 јули 1942 година⁽⁷⁴⁾ започнал да дава кинопретстави во летната кинобавча и тоа по една претстава од 20,30 часот. Летната кинобавча била отворена со филмот „Љубовта на инквизиторот“, во кој главните улоги ги исполнувале Клара Каломој и Енрико Глори. Летната кинобавча работела самоволетните месеци во 1942, 1943 и 1944 година.

Во текот на овој период киното „Бугарија“ прикажало околу 250 играни филмови, од кои повеќето биле премиерни. Најмногу биле прикажувани музички филмови со познати реномирани оркестри, какви што биле Оркестарот на Прашката опера, Парискиот оркестар на Реј Вентура и други. Биле исполнувани познати популарни арии, како „Аве Марија“, арии од оперите „Тоска“, „Риголето“ и други. Во главните улоги во овие музички филмови настапувале Росано Браци, Бенџамино Џили, Имперо Аргентина, Ленка Подхајска и други. Биле застапени и други жанрови: воен, криминалистички, драмски, љубовен и други.

Киното „Бугарија“ работело под овој назив до ослободувањето на Битола на 4 ноември 1944 година, а потоа сопственикот Ристо Зерде на киното му дал ново име „Македонија“.

КИНО „БАЛКАН“

Киното „Балкан“⁽⁷⁵⁾ на сопственикот Михајло Пема за време на бугарската окупација не го променило своето име, каков што е случајот со

другото битолско кино на сопственикот Ристо Зерде. Киното и натаму работело во салата на градскиот театар во Битола, што била во сопственост на Битолската општина и со која сопственикот Михајло Пема склучувал договор за закуп. Но, театарската сала се користела покрај за кинопретстави и за театарски претстави на Битолскиот градски театар, како и за претстави на театри што гостувале во Битола, како на пример Скопскиот театар и други. Така што оваа сала имала двојна намена за кино и за театарски претстави.

Сопственикот на киното Михајло Пема репертоарот на киното го составувал врз основа на филмовите што ги нуделе бугарските дистрибутерски куќи од Софија, а тоа биле најмногу германски, италијански, француски, унгарски и чехословачки филмови.

Како и во другото битолско кино, така и во киното „Балкан“ се прикажувале најмногу музички, но имало и љубовни, авантуристички, криминални и други. Се прикажувале и специјални пропагандни филмови, какви што биле „Царевите деца“ и разни други германски документарни филмови снимани по разни поводи, а со единствена цел пропаганда.

КИНОПРИКАЖУВАЧКАТА ДЕЈНОСТ 1944-1960

На 4 ноември 1944 година Битола е ослободена од фашистичката окупација. По ослободувањето две кина во градот ја продолжиле својата киноприкажувачка дејност, но сега во нови услови.

Киното „Балкан“, на сопственикот Михајло Пема, за извесно време продолжило да ја користи салата на Градскиот театар за прикажување филмови. Но, настанале проблеми веднаш по формирањето на Народниот театар во Битола, кој започнал да дава редовни театарски претстави, па затоа Окружниот народноослободителен одбор во Битола донел решение со кое салата на Народниот театар во Битола можела да се користи само за театарски претстави и други свечени приредби. Па според тоа во 1945 година престанало да работи киното „Балкан“. (76) Молбата на Михајло Пема да му се даде друга сала на неговото кино била одбиена, а за да може неговата апаратура за прикажување филмови да се искористи му било советувано да оди во некој друг град каде што нема кино, како на пример Ресен. На крајот, немајќи друг избор Михајло Пема својата апаратура ја пренесува во Ресен и таму извесно време работи неговото кино. (77)

Сопственикот на другото кино во Битола, Ристо Зерде, по ослободувањето на Битола го изменил називот на своето кино во „Македонија“. Но, и Ристо Зерде долго време не останал сопственик на ова кино со оглед на фактот што на 1 јули 1945 година киното „Македонија“ во Битола станало државна сопственост и паднало под управата на Државното филмско претпријатие - Скопје. (78) Салата на киното „Македонија“, односно градежниот објект со судско решение преминала во државна сопственост и ѝ била дадена на управување на Управата на народни имоти - Битола. За киноапаратурата и тон-апаратурата Ристо Зерде добивал закупнина, но подоцна се утврдило дека бил сопственик само на тон-апаратурата, а не и на киноапаратурата што била во сопственост на Никифор Јефтиќ, поранешниот сопственик на киното „Гранд“. По судски пат на Никифор Јефтиќ му била исплатена вредноста на киноапаратурата, и со тоа преминала во сопственост на новоформираното државно кино „Македонија“. (79)

Набавувањето на филмови во 1944 година било многу отежнато со оглед на тоа што патиштата кон Белград и Софија биле затворени. Така, сопствениците на кината биле принудени да се снаоѓаат со меѓусебни размени на филмови што останале кај нив. Така, на пример, Ристо Зерде во почетокот на ноември 1944 година го прикажувал филмот „Мартин“ што потоа му го испратил на својот пријател во Прилеп Пане Паневски со молба тој во замена да му испрати два американски филма. (80)

Инаку и одделот за агитација и пропаганда познат под името АГИПРОП на Битолскиот народноослободителен одбор кината ги снабдувал повремено со некои руски филмови, како, на пример, „Волга, Волга“, „Петар Велики“ и други, под услов 60% од приходите на продадените влезници за кино да оди за АГИПРОП, 40% за сопствениците на кината. (81)

Сопствениците на кината инаку редовно плаќале државна такса, 20% од вредноста на продадените влезници.

КИНО „МАКЕДОНИЈА“

На први јули 1944 година киното „Македонија“ на сопственикот Ристо Зерде станува државно кино под управа на Дирекцијата на Државното филмско претпријатие - Скопје, која од почетокот на 1946 година го носи името Филмска дирекција на Македонија, под скратено име ФИДИМА-СКОПЈЕ. Имено, со судско решение на Околинскиот народен суд во Битола број 196/46 целокупниот инвентар на киното со

придружните градежни објекти се прогласуваат за државни и се во надлежност на Управата за народни имоти во Битола. Со записник од 10.05.1946 година било извршено примопредавањето на целокупниот инвентар меѓу Управата на народни имоти и Управата на киното „Македонија“ во Битола.⁽⁸²⁾

За раководител на киното бил назначен Аки Павловски, учесник во Народноослободителната војна на Македонија. Покрај раководителот, во киното биле вработени еден киноапаратер, еден благајник, двајца распоредители и една чистачка. Еден дел од вработените биле преземени од претходното кино на Ристо Зерде, зашто покажува и водената преписка со Социјалното осигурување во Битола во тоа време во врска со здравственото и пензиското осигурување на работниците во киното за периодот од ослободувањето до 1 јули 1945 година, кога киното станало државно. За овој период осигурувањето бил должен да го плаќа нивниот работодавец, а во периодот по прогласувањето на киното за државно тоа требало да го прави Дирекцијата на Државното филмско претпријатие - Скопје.⁽⁸³⁾

Киното „Македонија“ во Битола во првите години работело по пет дена во неделата и тоа среда, четврток, петок, сабота и недела од кои во четирите денови се одржувале по две кинопретстави, а во неделата по четири претстави. Ваквата работа на киното била условена од две причини. Првата била таа што Дирекцијата на Државното филмско претпријатие немала доволен број филмски копии за да ги задоволи сите потреби на кината во Македонија, па затоа била принудена да врши размени, како, на пример, филмот што се прикажувал во Битола по неделната вечерна кинопретстава ноќта или, пак, изутрината се испраќал за Штип или некое друго место во Македонија и обратно. Втората причина биле лошите сообраќајни врски, транспортот на филмските копии, често, траел и по два дена. Често се случувало во Битола првата претстава во средата да биде откажана поради ненавремено доаѓање на предвидениот филм. Цената на киновлезниците изнесувала по 10 динари за I место и лежа, 8 динари за II место партер и 6 динари за III место партер. Често кон цената на киновлезниците се додавале и разни доплати, како на пример за Црвен крст по 1 динар за влезниците за III место и по 1,5 динари за II и I место. Посебен попуст добивале војниците и учениците за организирани посети на киното.⁽⁸⁴⁾

Со оглед на фактот што во овој период во Битола имало само едно кино, тоа не можело да

БИОСКОП „МАНАКИ“ ИГРА ОДЛИЧНИ СЕНЗАЦИОНАЛНИ ФИЛМ „Пустоловка из— —Монте Карла,,

у 3 велика дела

I. део Шахова љубовца

у 6. огромних чинова.

Игра Четвртак, Петак и Суботу

31. Јула, 1. и 2. Августа 1924 год.

У главним улогима играју чувени глумци
из познатог филма:

„ЖЕНА СА МИЛЈУНИМА“

а највише се истине чувена кинодива

ЕЛЕН РИХТЕР И

ЛЕОНИДАС КЛЕТОМАНИС

Овој је филм сниман на експедиции, које је водила
позната Бизела, Ст. Готхард, Милана, Генева, Ралфа, Нервија,
Монте Карла, Нише, Нарбоне, Марсеи, Барселона, Алжир,
Наса, Цејзе, Тетуана, Ал Арвиша, Ксар ел Кебара, Гибралтар,
Гранаде, Севиле, Мадрид, Сан Себастијана, и Турса у Париз.

ФИЛМ НАД ФИЛМОВИ!!!

УПРАВА.

Рекламен афиш на киното „Манаки“



Влезница за киното „Манаки“

ги задоволи потребите на граѓаните на Битола. Сè потешко било да се добие кинобилет и пред благајната на киното постојано имало големи редици.

Управата на киното согледувајќи ја ваквата положба и за нејзино надминување доставиле неколку предлози до ФИДИМА. Првиот предлог се однесувал на подобрувањето на организацијата на дистрибуцијата на филмовите со што би се овозможило во Битола кинопретстави да има 6 дена во неделата. Со вториот предлог се барало отворање на уште едно кино во Битола, со што би се задоволеле потребите на граѓаните. Третиот предлог се однесувал на создавање подвижно кино, со кое би се прикажувале филмови во малите места и села во

Битолскиот округ, каде што немало постојани кина. Четвртиот предлог се состоел во барањето да се оспособи бавчата на киното „Македонија“ за прикажување филмови во летниот период, за што имало и услови со минимални вложувања. Овој предлог бил реализиран во 1946 година. Петтиот предлог се однесувал на подобрувањето на квалитетот на гледањето, а се состоел во тоа киносалата да се реновира, при што задниот дел на партерот да се подигне за 30 см. со што би се добил искосен партер. Ова било реализирано во есента 1946 година.⁽⁶⁵⁾

Киното „Македонија“ било опремено со киноапаратура, марка „Ернеман 1“ на познатиот германски производител на киноапаратури „Круп-Ернеман“ од Дрезден, што најверојатно му припаѓала на поранешниот сопственик на ова кино, Никифор Јефтиќ. Со оглед на староста и преголемата експлоатираност на киноапаратурата, како и недостигот од резервни делови квалитетот на прикажувањето на филмовите бил лош. Често доаѓало и до оштетување на филмовите, прво како последица од дотраеност на киноапаратурата и филмовите, но и од невнимателно и нестручно работење. За да се спречат овие оштетувања ФИДИМА често го казнувала киното „Македонија“ со парични казни.

Управата на киното презела одредени мерки за набавување нова киноапаратура. Имено, таа стапила во контакт со еден приватен производител на кинопроекциона апаратура Славко Коциќ од Белград бидејќи немало никакви можности да се изврши набавка на ваква опрема од странство за што биле потребни девизни средства. Инаку, Славко Коциќ бил вработен во Дирекцијата за распределба на филмови-Белград, а во слободното време по порачка произведувал кинопроекциони апарати. За сериозноста на порачката во 1946 година, говори и дадениот капар од страна на Управата на киното во висина од 30.000 динари.⁽⁶⁶⁾

За да може да го плати порачаниот кинопроекционен апарат, кој чинел 250.000 динари, и да набави нови столови во вредност од 50.000 динари Управата на киното „Македонија“ се обратила до Министерството за финансии при Владата на Народна Република Македонија со молба да им одобри финансиски средства во висина од 300.000 динари за оваа намена.⁽⁶⁷⁾ Така, киното со постепени промени на инвентарот успеало да го подобри квалитетот на киноприкажувањето, како и условите за гледање на филмовите.

И во овој период мошне големо значење му се посветувало на рекламирањето на филмовите иако не постоела опасност киносалата да

остане празна, бидејќи ова кино не можело да ги задоволи потребите на сите љубители на филмот во Битола. Рекламирањето на филмовите го вршело Претпријатието за распределба на филмови - Скопје, кое печатело рекламни плакати и кратки содржини на филмовите. Киното „Македонија“ во Битола добивало по 15 плакати, кои се поставувале на разни огласни места во градот и по 300 содржини на филмовите, што се продавале на благајната на киното за време на прикажувањето на филмот. Киното имало и свои рекламни витрини во кои, покрај рекламниот плакат, биле изложувани фотографии од разни интересни секвенци од филмот. Една рекламна витрина се наоѓала пред влезот на киното и во неа се излагале рекламниот плакат и фотографиите од филмот што бил на репертоар, а во другата рекламна витрина што се наоѓала во фоајето на киното бил изложуван рекламниот материјал од филмовите што требало да бидат на репертоарот во наредниот период.

Во овој период секоја кинопретстава се состоела од уведен дел, кој го сочинувале пропагандни дијапозитиви, журнал, односно филмски преглед и филмот, што бил на репертоарот.

Пропагандните дијапозитиви се прикажувале пред почнувањето на журналот, односно филмскиот преглед, а понекогаш и за време на паузите. Тоа биле пропагандни пораки од разни општествено-политички организации, како на пример Народниот фронт, Синдикалната организација, Младинската организација и други за разни акции што се преземале или, пак, ќе се преземале во обновата и изградбата на градот. Често пропагандни пораки давале и разни други општествени организации, како на пример Црвениот крст за разни акции против туберкулозата, маларијата и други болести како алкохолизмот, пушењето и друго, како и разни државни претпријатија за постигнатите успеси или работни победи.

Журналот, односно Филмскиот преглед се состоел од филмски вести од земјата и странство во траење од 10 до 15 минути, исклучиво од домашна продукција на „Филмски новости“ од Белград, а понекогаш и на „Застава филм“.⁽⁶⁸⁾

Прикажувањето на филмовите се вршело со паузи. Бидејќи се работело само со еден кинопроекционен апарат морало да има паузи во текот на кои на апаратот се менувал котурот со ролната филм. Еден просечен филм од 90 минути имал должина од околу 2.400 метри целулоидна лента, а еден котур-ролна имала околу 600 метри, па според тоа дали ќе има 2,3

или 4 паузи зависело од должината на филмот.

Публиката во киносалата се пуштала 10 минути пред почнувањето на филмот. Со пуштањето на публиката во киносалата започнувало и емитувањето и музиката од грамофонски плочи. Музика се емитувала и за време на паузите. Се водела особена грижа музиката да биде во духот на времето. Било дозволено емитување на југословенска и руска музика, а сите грамофонски плочи со друга музика ако киното воопшто ги имало било должно на список да ги достави до Дирекцијата во Скопје.⁽⁸⁹⁾

Со подобрувањето на сообраќајните врски и воспоставувањето нормален поштенски, железнички и автосообраќај се нормализирало и доставувањето на филмовите така што киното можело да работи секој ден со две редовни кинопретстави во 16 и 20 часот, а во неделите по четири претстави со почеток во 14, 16, 18 и 20,30 часот.⁽⁹⁰⁾

Во првите години на своето работење киното „Македонија“ во Битола прикажувало филмови што ги добивало од диригираната распределба на филмови од страна на Дирекцијата на Државното филмско претпријатие, односно од Дирекцијата за распределба на филмови на Македонија во Скопје. Според тоа, киното немало своја репертоарна политика, како и сите други кина во Македонија што постоеле во тоа време, туку било во една подредена улога, и само извршител на една диригирана репертоарна политика на филмови што ја водела Дирекцијата во Скопје, односно Белград временна во идеолошки и политички рамки на социјалистичката изградба на земјата. Подоцна кога киното „Македонија“ станува самостоен правен субјект и влегува во претпријатието „Градски кина“, заедно со новоизграденото синдикално кино „Труdbеник“,⁽⁹¹⁾ тоа било во можност само да ја составува својата репертоарна политика врз основа на стекнатите права како самостоен правен субјект, да комуницира, избира и набавува филмови не само од претпријатието РАСФИЛМ-Скопје, туку и од сите други дистрибутерски куќи во Југославија, какви што биле „Морава филм“ и „Авала филм“ од Белград, „Зета филм“ од Титоград, „Емона“ од Љубљана и т.н. Изборот на филмови го правела Управата на претпријатието „Градски кина“ според понудите на дистрибутерските куќи, според своите финансиски можности и според вкусот и барањата на битолската публика. Како резултат на ваквата положба во овој период Претпријатието за прикажување филмови „Градски кина“ успеало да ги прикаже на битолската публика повеќе значајни филм-

ски остварувања на светската и домашната кинематографска продукција.⁽⁹²⁾

Во репертоарот на киното, а според распределбата на Дирекцијата на РАСФИЛМ во Скопје, најмногу биле застапени филмови од советската продукција. Се смета дека околу 80% од прикажаните филмови биле од оваа продукција и тоа најмногу биле застапени филмови со воена, историска и музичка содржина. Покрај советската продукција во помал обем биле застапени и други филмски продукции, какви што биле чехословачката, француската, италијанската и други. Со појавата на југословенските филмови тие биле доста застапени на репертоарот на киното. Во почетокот се прикажувале и филмови со постари години на производство, кои врз разни основи останале во сопственост на Дирекцијата, како, на пример, познатиот чехословачки музички филм „Адвокатот на бедните“ на филмскиот режисер Владимир Словински, а во интерпретација на познатите вокални солисти на Прашката опера Ленка Подхајска и други, како и францускиот филм „Жозет“,⁽⁹³⁾

Во периодот 1945 и 1946 година биле прикажувани повеќе премиерни, но и репризни филмови, како што се: „Окружен уред“ - чехословачки филм со Власта Бурнен, „Двобој“, „Љубовта се буди“, „Шпанска крв“, „Малахов Курган“, „Без мираз“, „Децата на капетанот Грант“, „Кнегињата Тараканова“, „Ленин во октомври 1917“, „Суворов“, „Чкалов“, „Квазимодо“, „Сончево племе“, „Клетва“ и многу други.

Во 1946 година е назначен нов раководител на киното „Македонија“, а тоа е Живко Трајковски, кој не останува долго време на оваа функција. Со решение бр. 16/47 на Извршниот одбор на Градскиот народен одбор Битола,⁽⁹⁴⁾ а врз основа на Законот за државните претпријатија, киното „Македонија“ се прогласува за сопственост на Градскиот народен одбор - Битола и станува претпријатие од локално значење под име Градско народно претпријатие кино „Македонија“ - Битола. Како самостојно претпријатие донесува свои правила со кои се регулира целокупното работење на киното. Во Правилата децидно се кажани: називот, седиштето, дејноста што ја вржи, управувањето, финансиското работење, организацијата и персоналот, пропагандната дејност и условите на работењето.

Градското народно претпријатие кино „Македонија“ во 1947 година доби нов директор Михајловски Миле, кој со мал прекин поради отслужување на воениот рок остана директор подолг временски период, односно сè до него-

вото одење во пензија. Во овој период се прикажани повеќе филмови, некои од нив се: „Враќање“, „Силва“, „Човекот бр.217“-советски филм за животот на советските луѓе на присилна работа во фашистичка Германија, „Тринаесеттемина“, „Тахири Зухра“, „Претставник на власта“- советски филм за колективизацијата во Советскиот сојуз, „Младоста на нашата татковина“ - прв филм во боја што се давал во Битола и многу други.

Вонредната година киното на својот репертоар има повеќе премиерни филмови како „Белиот песјак“, - екранизација на делото на Џек Лондон, „Зоја“, „Алишер Навој“, „Дваесет и четири часа“, „Чекај ме“, „Животот е наш“ - филм што го гледале 5.198 гледачи во Битола. Подобар успех меѓу битолската публика постигнале филмовите: „Третиот удар“, „Легенда за сибирската земја“, „Ќе живее овој народ“, „Настредин Хоџа“, „Коњче Грбанче“, „Последна ноќ“, „Бесмртна младост“, „Големиот диктатор“, „Гаврош“ и други. Како најдобри филмови во тоа време се сметале „Мајсторот на сцената“, „На земјата сепак е најсигурно“, „Лов на китови“, домашниот филм „Славица“ и други. Според расположливите податоци во 1948 година киното го посетиле 300.316 гледачи, односно толку влезници биле продадени при што се реализирал приход од 2.714.281 динари.⁽⁹⁵⁾ За директор бил назначен Тасе Секуловски, а киното имало уште 5 вработени од кои еден киноапаратер, еден благајник и 3 распоредители.⁽⁹⁶⁾

Месниот синдикален совет во Битола во претходните години започнал изградба на хотел и кино, кои биле дефинитивно готови и дадени во употреба во 1949 година. Така, Битола добила второ кино, а тоа било киното „Трудбеник“ со капацитет од 629 седишта⁽⁹⁷⁾ во сопственост на Месниот синдикален совет Битола. Во киното имало 10 вработени од кои директор А.Грековска, еден киноапаратер, еден техничар, еден касиер, 5 распоредители и една чистачка.

Во таа година доаѓа до промена во репертоарната политика на дистрибутерските куќи во земјата. Се повеќе се нудат филмови од американска, англиска, италијанска, француска и други продукции за сметка на советските филмови и од другите источно-европски земји. Бројот на прикажаните филмови во таа година значително е поголем со оглед на фактот што работеле две кина. Некои од тие филмови биле: „Возот оди на исток“, „Клетници“ I и II дел, „Млада гарда“ I и II дел, „На својата земја“, „Последна етапа“, „Децата од Пратер“,

„Изгубен излет“ - американски филм, „Али Баба и 40 разбојници“ - американски филм во боја, „Еден ден во земјата на победи“, „Триумфот на Тарзан“ - американски филм, „Барба Жване“ домашен филм и други. Киното „Македонија“ останало со истиот број вработени, како и во претходната година, но со таа разлика што во 1949 година за директор за кратко време бил назначен Петар Стефановски. Со решение на Комисијата за кинематографија при Владата на НР Македонија биле зголемени цените на влезниците, така што сега тие изнесувале 28 динари за ложа, 20 динари за I место, 12 динари за II место и 9 динари за III место.⁽⁹⁸⁾

Во 1950 година доаѓа до значителни промени во организацијата и работењето на киноприкажувачката дејност во Битола. По барање од Месниот синдикален совет во Битола Извршниот одбор на Градскиот народен одбор во Битола донесува решение бр.11064/20.04.1950 година за припојување на киното „Трудбеник“ кон Градското народно претпријатие кино „Македонија“, а со тоа и до создавање Градско народно претпријатие „Градски кина“ - Битола во кое влегуваат салата и летната кинобавча „Трудбеник“, салата и летната кинобавча „Македонија“, подвижното кино за Битолска околина и летното кино „Титово брдо“.⁽⁹⁹⁾ Се прикажувале доста филмови, како, на пример, „Езеро“ - домашен филм, „По љубовта“, „Корола“ и многу други.

Во 1951 година во двете кина во Битола „Трудбеник“ и „Македонија“ биле монтирани по две гарнитури, тон-апаратури со звучници во сала и контролни и суви исправувачи на струјата „Клангфилм“ од познатиот словенечки производител „Искра“ од Крањ. Со монтирањето на новата киноопрема во двете кина значително се подобрил квалитетот на киноприкажувањето. На крајот на годината доаѓа до значително зголемување на цените на влезниците во кино, така што тие сега изнесувале по 90 динари за ложа, 70 динари за I место, 60 динари за II место и 50 динари за III место.

Во почетокот на шеесеттите години во Битолските кина биле прикажани повеќе премиерни кинопретстави во салите и кинобавчите, како што се: „Осветата на црвената вештерка“, „Кога Вили се враќа дома“, „Карневал“, „Дита“, „Лицето на жената“, „Богатството на Сиера Мадре“, „Центлмен Џин“, „Добриот Сам“, „Милдред Пирс“, „Украдениот велосипед“, „Ана Каренина“, „Мајорот Баук“, и многу други.

Според нецелосни податоци со кои се располага во овој период во битолските кина биле

прикажани преку 396 филмови од разни филмски продукции, според табелата на прикажани филмови.

Табела на прикажани филмови

американски	150
француски	45
руски	39
југословенски	38
италијански	35
германски	21
англиски	16
чехословачки	13
полски	8
унгарски	6
јапонски	6
мексикански	4
кинески	4
индиски	3
романски	3
бугарски	2
дански	1
шведски	1
австриски	1
ВКУПНО	396

Од приложената табела на прикажани филмови, како и претходно изнесениот делумен репертоар на киноприкажувачката дејност во овој период може да се заклучи дека најмногу во 60-те години се прикажувани филмови од американската филмска продукција, со околу 38% од вкупно прикажаните филмови во битолските кина, а потоа следуваат филмските продукции на Франција со околу 11%, Советскиот сојуз и Југославија со 10%, Италија со околу 9%, Германија со околу 5%, Англија со околу 4%, Чехословачка со околу 3,2%. Полска со околу 2,1%, а другите земји се под 2%.

Исто така, може да се заклучи дека ворепертоарот на прикажаните филмови биле застапени 19 земји од Европа и светот. Со ваквата застапеност на филмските продукции дадена им е можност на љубителите на филмската уметност во Битола да се запознаат со достигнувањата на овие национални филмски продукции, а со што се овозможува стекнување на една поширока филмска култура.

БЕЛЕШКИ:

1. Павле Константинов: „Браката Манаки“, ИО „Млад борец“, Скопје, 1982 год. стр.155-185.
2. Димитар Димитровски-Такец: „Манаки и Битола“, Работнички универзитет „Крсте Петков Мисирков“, Битола, 1975.
3. Фотомонографија „Битола“, Собрание на општина Битола-Битола, 1965.
4. Илинденка Петрушева: „За првото кино зборува Александар Чому“, Кинотечен месечник број 15, Кинотека на Македонија, Скопје, 1979.
5. Илинденка Петрушева: „Битола во 1933 година со 3 кина“, Кинотечен месечник, број 11, Кинотека на Македонија, Скопје, 1978.
6. Илинденка Петрушева: „На филмот - со љубов“, Кинопис број 3, Кинотека на Македонија, Скопје, 1990, 10 - 12 стр.
7. Дејан Косановиќ: „Кинематографијата во Македонија до 1918 година“, Кинотечен месечник брј .17, Кинотека на Македонија, Скопје, 1979 г.
8. Игор Старделов: „Мајсторот Михајло Зега - живот-опис достоин за историјата“, Кинопис број3, Кинотека на Македонија, Скопје, 1990, стр.12 - 20.
9. Слободан Беличански: „Киноприкажувачката дејност во Прилеп меѓу двете светски војни“, Кинопис број5, Кинотека на Македонија, Скопје, 1991 година.
10. Архив на Македонија, подрачно одделение - Битола: фонд „Сицилија на Битолскиот вилает“ . бр.96., стр.54
11. Ист извор, фондови: Наум Врзаку, Адам Кохујанакис, Данабаши и други.
12. Данчо Зографски: „Работничкото движење во Македонија до Балканските војни“, Скопје, 1950, стр 23.
13. Александар Крстевски: „Француските училишта во Битола 1860-1947“, Битола, 1991 г.
14. Железничката линија Битола-Солун со нормален колеџек е изградена од страна на една странска компанија по дадените концесии од Турската влада. Оваа железничка линија ја претвори Битола во главен дистрибутивен центар на трговски стоки за извоз и увоз од Битолскиот вилает преку Солун.
15. Архив на Македонија - Битола, збирка на весници.
16. „Битола вчера, денес и утре“, Собрание на општина Битола, 1975.
17. Архив на Македонија - Битола, збирка на весници.
16. „Битола вчера, денес и утре“, Собрание на општина Битола, 1975.

17. Архив на Македонија - Битола, фонд: Браќа Манаки од 1-7ак.
18. Милош Хр. Константинов: „Занаети и еснафи во Битолска околија“, Битола, 1961, стр.79.
19. „Битола вчера, денес и утре“, Собрание на општина Битола, 1975.
20. Ист извор. За тоа кога Ташко и Коста Чому отвориле свое кино во Битола постојат повеќе верзии. Игор Старделов во својот напис „Мајсторот Михајло Зега“ публикуван во „Кинопис“ број 3 го наведува податокот дека тоа било во 1910 година, додека пак Илинденка Петрушева во својот напис „За првото кино зборува Александар Чому“ публикуван во „Кинотечниот месечник“ број 15 изнесува дека тоа било во 1913 година.
21. Секавање на Димитар Споа дадено на авторот.
22. Слободан Беличански, „Киноприкажувачката дејност во Прилеп помеѓу двете светски војни“, Кинопис број 5, Кинотекана Македонија, Скопје, 1991, стр.4.
23. Игор Старделов, „Мајсторот Михајло Зега“, Кинопис, број 3, Кинотека на Македонија, 1990, Скопје, стр.12.
24. Архив на Југославија - Белград, фонд: Министерство за трговија и индустрија на Владата при Кралството СХС, кутија 445, гр.1160.
25. Ист извор.
26. Ист извор.
27. Архив на Македонија - Битола, фонд: Браќа Манаки од 1 - 7 ак.
28. Архив на Југославија - Белград, фонд: Министерство за трговија и индустрија на владата при Кралството СХС, кутија 445, гр.1160.
29. Ист извор.
30. Игор Старделов, „Мајсторот Михајло Зега“, Кинопис број 3. Кинотекана Македонија, 1990, Скопје, стр.12.
Инаку, името и презимето на сопственикот на киното „Америка“ не успеавме да го идентификуваме. (з.а.)
31. Гранд хотел „Америка“, асо тоа и киното, се наоѓал во источниот дел на градот во непосредна близина на мостот познат под името „Сали“, пред „Ат пазар“.
32. Игор Старделов, „Мајсторот Михајло Зега“, Кинопис број 3, Кинотека на Македонија, Скопје, 1990, стр.12.
33. Архив на Југославија - Белград, фонд: Министерство за трговија и индустрија при Владата на Кралството СХС, кут.445, гр.1160.
34. Архив на Македонија - Битола, фонд: Браќа Манаки од 1 - 7 ак.
35. Павле Константинов, „Браќа Манаки“, ИО „Млад борец“, Скопје, 1982 г., стр.158.
36. Ист извор.
37. Архив на Југославија-Белград, фонд: Министерство за трговија и индустрија при Владата на Кралството СХС, кут. 445,гр.1160.
38. Игор Старделов, „Мајсторот Михајло Зега“, Кинопис број 3, Кинотекана Македонија, Скопје, 1990 г.
39. Архив на Македонија - Битола, фонд: Браќа Манаки, ак.4.
40. Архив на Југославија - Белград, фонд: Министерство за трговија и индустрија при Владата на Кралството СХС, кут.445, гр.1160
41. Според секавања на современите настаните дадени на авторот.
42. Архив на Југославија - Белград, фонд: Министерство за трговија и индустрија при Владата на Кралството СХС, кут. 445,гр.1160.
43. Илинденка Петрушева, „Битола во 1933 година со 3 киносали“, Кинотечен месечник, број 11, Кинотека на Македонија, Скопје, 1978.
44. Архив на Македонија - Битола, весник „Нови сјај“ број 23, стр.2 и 3.
45. Ист извор.
46. Ист извор, број 1 од 3.01.1938, стр.1
47. Филмската камера на браќата Манаки „Биоскоп 300“ се наоѓа во постојната изложбена поставка при Архивот во Битола.
48. Архив на Македонија - Битола, фонд: Браќа Манаки, ак 4. книга благајна.
49. Ист извор.
50. Игор Старделов, „Мајсторот Михајло Зега“, Кинопис број 3, Кинотекана Македонија, 1990, Скопје.
51. Архив на Македонија - Битола, фонд: Браќа Манаки од 1 - 7 ак.
52. Ист извор.
53. Ист извор.
54. Ист извор, тапија.
55. Ист извор, благајничка книга.
56. Ист извор.
57. Ист извор, благајничка книга.
58. Ист извор.
59. Архив на Југославија - Белград, фонд: Министерство за трговија и индустрија при Владата на Кралството СХС, кут.445, гр.1160.
60. Архив на Македонија - Битола, фонд: Браќа Манаки, кутија бр.4

61. Ист извор.
62. Ист извор.
63. Ист извор.
64. Ист извор.
65. Ист извор, кут.4, писмо од Агенцијата.
66. Архив на Југославија-Белград, фонд: Министерство на трговија и индустрија при Владата на Кралството на СХС, кут.445, гр.1160.
67. Ист извор.
68. Архив на Македонија-Битола, „Нови сјај“ број 1 од 3.01.1938 година.
69. Павле Константинов, „Браката Манаки“, ИО „Млад борец“, Скопје, 1982, с.181
70. Илинденка Петрушева, „На филмот со љубов“, Кинопис број 3, стр.5
71. Архив на Македонија - Битола, весник „Нови сјај“, 1938 година.
72. Павле Константинов, „Браката Манаки“, ИО „Млад борец“, Скопје, 1982, стр.181.
73. Архив на Македонија - Битола, фонд: Битолска општина, ак.1-10.
74. Архив на Македонија - Битола, весник „Пелистерско ехо“, 1942-1944.
75. Ист извор.
76. Архив на Македонија - Битола, фонд: Окружен НОО-Битола, ак.1.
77. Архивна Македонија - Битола, фонд: Градски кина-Битола, 1945-1960.
78. Ист извор.
79. Ист извор.
80. Илинденка Петрушева, „На филмот со љубов“, Кинопис број 3, стр.10.
81. Ист извор.
82. Архив на Македонија - Битола, фонд: Градски кина, ак.1
83. Ист извор.
84. Ист извор.
85. Ист извор.
86. Ист извор.
87. Ист извор.
88. Секавање на Миле Михајловски дадено на авторот.
89. Архив на Македонија - Битола, фонд: Градски кина - Битола, ак.1.
90. Архив на Македонија - Битола, Збирка на весници, „Братство“, број 22 и 40.
91. Со решение бр.11064 од 20.04.1950 година на ИО на ГНО-Битола.
92. Изјава на Миле Михајловски, долгогодишен директор на Градските кина во Битола.
93. Архив на Македонија - Битола, Збирка на весници, „Братство“, бр.22
94. Решението е од 16.07.1947 година, а е заведено во Регистерот на стопанските претпријатија при ГНО-Битола под број 17403 од 21.07.1947.
95. Архив на Македонија - Битола, фонд: Градски кина - Битола, ак.1, АЕ 121.
96. Ист извор.
97. Ист извор.
98. Ист извор.
99. Ист извор.

SUMMARY

THE FILM SCREENING ACTIVITY IN BITOLA SINCE THE BEGINNING OF THE CENTURY TILL THE '60

In the first half of the 19-th century, Bitola was one of the most developed towns in Macedonia e.i. after Salonika, it was the second significant economic center in the European Turkey. This development continues even in the second half of the 19-th century, as well as in the first decade of the 20-th century. The number of the inhabitants reaches up till 70.000, and the town itself becomes political, administrative, economic, military and cultural center of the Bitola's vilayet. Because of its significance, a great number of European countries open diplomatic representative offices of their own according to the rank of consulates. So, in Bitola, there were consulates of the following countries: Great Britain, Russia, France, Austria and Hungary, Italy, Bulgaria, Serbia, Romania and Greece. Such an openness of the city provides fluctuation of ideas as in the sense of technical development as in the relation with the social life, by the way, including the tours of European and world famous artists. A part of such an intensive city and European way of living was the screening activity as well.

There are knowledges that in Bitola the first film showings are held since 1897 in some of the existing hotels, and 1906, in the Bitola's hotel "Shark", the travelling cinema of the Italian, Pietro Chinessi comes on his tour. 1906, Tashko and Kosta Chomu started their film screening activity installing their projector in the hall of the city theater. This activity is interrupted by the military actions which has happened during the World War I.

In the period from 1918 to 1941 e.i. during the time of the Kingdom of SHS, in Bitola, several movie theaters are very active and several film screening managers are occupied with it. This activity was also interrupted by the World War II. Among the first cinemas that start with film showings after the end of the World War I, is the so called "America" cinema (situated in the mentioned "Grand Hotel"), opened 1918 and the cinema in the possession of Tashko and Kosta Chomu, opened 1919, in the hall of the "Salonika Hotel", situated on the Bitola's high street, so called "Shirok Sokak" ("Wide Street"). These cinemas stopped their activity in 1921 because of their unprofitability. The cinema of Lazar Sorchev, situated in a barroom in the center of the city, exists for a short period of time either (1920-1923). 1933, in Bitola, there are three permanent cinemas: "Balkan", "Grand" and "Manaky". The cinema "Balkan" (at first named "Beograd") in the great part of its existing it is in a possession of the Pema family (Atanas and his son Mihailo). It is situated in the hall of the city theater. Another cinema, called "Grand", owned by Nikifor Jevtic, is situated in the same mentioned hotel, while the cinema "Manaky" changes several locations and 1923 it starts its activity with regular showings in a building, specially constructed as for a movie theater. Manaky brothers own this cinema, but in certain periods because of unprofitability, they rent into other which are interested in this occupation among which, Risto Zerde, the first educated actor in Macedonia, is the most persistive (he graduated in Zagreb, 1922, on the first course for film actors). Manaky brothers are so got into debts that finally, 1936, they have to sell the cinema (this time, also to Risto Zerde). The new owner renovates and gives it a new name - "Korzo" cinema. 1939, this cinema burns.

During the fascist occupation of the World War II (1941 - 1944), in Bitola, only the cinemas "Korzo", renamed as "Bulgaria" possessed by Risto Zerde and "Balkan", possessed by Mihailo Pema are opened. After the liberation, Pema's cinema stops its activity as it is set aside only for theater performances and other festive occasions, and Zerde's cinema is nationalized and renamed as "Macedonia". It will be the base for the future screening company "Gradski Kina".

Resumé

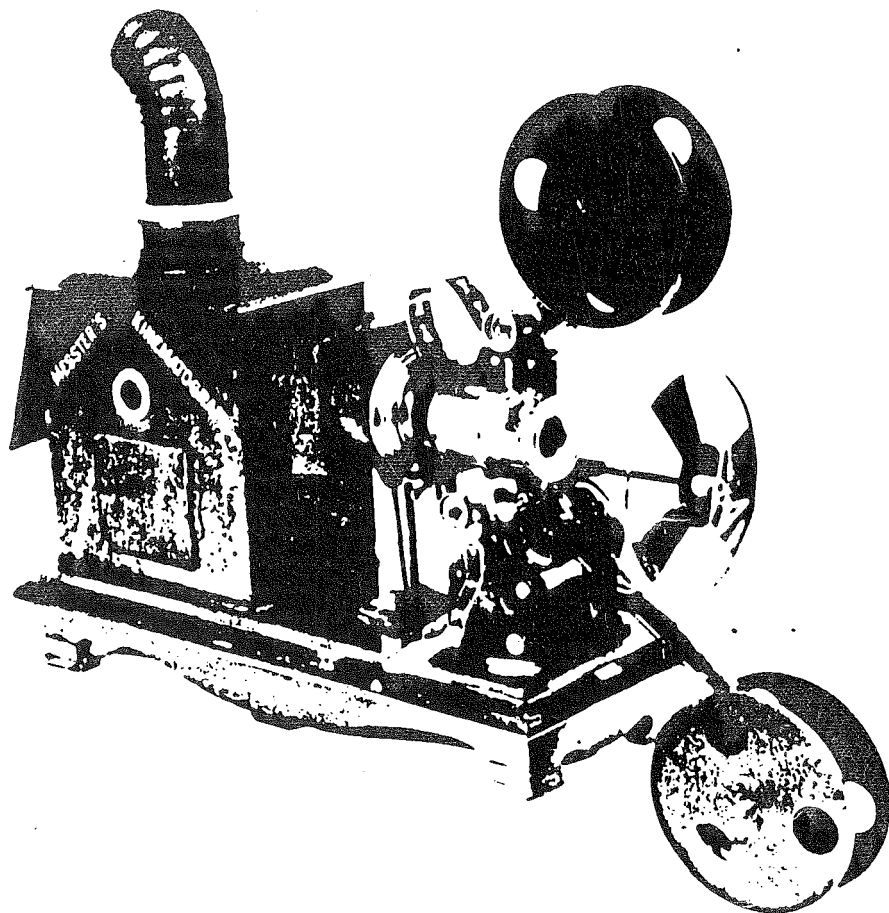
L'ACTIVITE CINEMATOGRAPHIQUE A BITOLA DU XXème SIECLE JUSQU'AUX ANNEES SOIXANTE

Dans la première moitié du XIXème siècle, Bitola après Salonique était l'une des villes les plus développées en Macédoine comme deuxième centre économique important en Turquie d'Europe. Cet essor de Bitola continue dans la seconde moitié du XIXème siècle, ainsi que dans la première décennie du XXème siècle. Le nombre d'habitants a atteint 70.000 et la ville est devenue un centre politique, administratif, économique, militaire et culturel de la wilaya de Bitola. Vu l'importance que la ville avait, un grand nombre de pays européens ont ouvert des représentations diplomatiques à un niveau consulaire. Ainsi, L'Angleterre, la Russie, La France, L'Autriche-Hongrie, L'Italie, La Bulgarie, La Serbie, La Roumanie et la Grèce ont ouvert des postes consulaires à Bitola. Une telle ouverture de la ville a permis une grande circulation d'idées, tant au point de vue du progrès technique que de la vie sociale permettant des tournées d'artistes renommé d'Europe et du monde entier. L'activité cinématographique faisait partie de cette vie urbaine intensive européenne.

Selon certaines sources, les premières présentations cinématographiques à Bitola se sont déroulées dans certains hôtels déjà en 1897 et en 1906 dans la salle de l'hôtel "Chark" le cinéma ambulant de l'italien Pietro Cinezi. En 1909, les frères Taško et Kosta Čomu ont commencé leurs activités cinématographiques installant leur projecteur dans la salle du théâtre de Bitola. Malheureusement leur activité a cessé avec le commencement de la Première guerre mondiale.

Pendant la période de 1918 à 1941, c'est-à-dire au temps du Royaume des Serbes, des Croates et des Slovènes plusieurs cinémas furent ouverts. Parmi les premiers cinémas qu'ont repris leur activité après la Première guerre mondiale en 1918, était le cinéma "Amérique" (situé dans le Grand hôtel qui portait le même nom) ainsi que le cinéma de Taško et Kosta Čomu ouvert dans la salle de l'hôtel "Saonique" sur la grande rue de Bitola "Le širok sokak" (1919). N'étant pas rentables, ces deux cinémas fermèrent leurs portes en 1921. Le cinéma de Lazar Sorčev (1920-1923) installé dans un café au centre de la ville a connu le même destin. En 1933 à Bitola avait trois cinémas: "Balkans", "Grand" et "Manaki". Le cinéma "Balkans" (qui au début portait le nom "Belgrade") la plus grande partie de son existence appartenait à la famille Pema (Atanas et son fils Mihajlo) et était situé dans le bâtiment du théâtre de Bitola. Le cinéma "Grand", propriété de Nikifor Jevtik était situé dans l'hôtel qui portait le même nom, tandis que le cinéma "Manaki" a changé plusieurs locaux et en 1923 a commencé son activité régulière dans l'immeuble construit dans ce but. Ce cinéma appartenait aux frères Manaki, mais dans certaines périodes pour cause de non-rentabilité il louait le local à l'un des plus intéressés Risto Zerde, qui fut le premier artiste diplômé de la Macédoine (en 1922, il a suivi à Zagreb le premier cours pour artistes de cinéma). A cause des grandes dettes, les frères Manaki vendent finalement en 1936 le cinéma à Risto Zerde. Le nouveau propriétaire rénove le cinéma et lui donne le nom "Korzo". Mais, en 1939 ce cinéma fut détruit dans un incendie.

Pendant l'occupation des fascistes dans la Seconde Guerre mondiale (1941-1944) à Bitola étaient ouverts le cinéma "Korzo" qui a changé le nom en cinéma "Bulgarie" de Risto Zerde et le cinéma "Balkans" de Mihajlo Pema. Après la libération, le cinéma de Pema cessa le travail parce que le bâtiment du Théâtre populaire sera destiné uniquement pour des représentations du théâtre et d'autres manifestations tandis que le cinéma de Zerde, qui porte maintenant le nom "La Macédoine", sera nationalisé et sera la base de la future entreprise "Cinéma de la ville".



ПРИВЛЕЧНОСТА НА ФАБУЛИЗМОТ

Авторот на текстов, Хрвоје Турковиќ, спаѓа меѓу најпознатите критичари и теоретичари, не само во Загреб, туку во просторот на бивша Југославија, па и надвор од нејзините граници. Роден е на 4.XI. 1943 во Загреб. Дипломирал на Филозофскиот факултет во Загреб, а во 1975 магистрирал на Универзитетот во Њујорк. Предавач е на Отсекот за монтажа при Академијата за казалиште, филм и телевизија во Загреб. Автор е на голем број написи во многубројни списанија, во кои ги актуелизира и проблематизира теоретските аспекти на уметноста на филмот. Значаен дел од овие текстови се објавени во книгата ФИЛМСКИ ОПРЕДЕЛУВАЊА (1985). Во збирката текстови СТРУКТУРАЛИЗАМ, СЕМИОТИКА, МЕТАФИЛМОЛОГИЈА (1986), ги систематизира методолошките и термилошки проблеми што ги презема во својата аналитичка номенклатура семиолог-ијата. Не е од помало теоретско, но и едукативно значење и неговата книга РАЗБИРАЊЕТО НА ФИЛМОТ (1988).

ВОВЕД

„Во првата половина на дваесеттиот век - да биде поточно, од 1896 до 1946 - филмовите беа најпопуларниот и највлијателниот медиум во културата на Соединетите Американски Држави. Филмот се појави како прв од модерните масовни медиуми...“ Со овие зборови Роберт Склар ја почнува својата опсежна историска студија ОД ФИЛМ СОЗДАДЕНАТА АМЕРИКА, КУЛТУРНА ИСТОРИЈА НА АМЕРИКАНСКИТЕ ФИЛМОВИ (Склар, 1975).

Меѓутоа, влијанието на американскиот филм не беше ограничено само на културата на Соединетите Држави: „Во годините помеѓу двете војни, освен таму каде што владите му наметнаа граници на тоа, американските филмови, а

со тоа и американските слики, идеалите и производите, доминираа, речиси, на полно врз екраните на светските кина - што е рамно на монопол незабележлив во претходната американска прекуморска трговија, а се работеше и за впечатлива хегемонија во историјата на меѓукултуралните комуникации“.

Двава факта упатуваат на разни заклучоци, но овде ќе нагласам само еден: привлечноста што ја имаа американските филмови беше од таков вид што со неа беше мошне тешко да се натпреварува, било да станува збор за другите „медиуми на културата“, како што би го нарекол тоа Склар, или за натпревар на филмските индустрии од другите земји со индустријата на САД, но на теренот на тие други земји. Затоа мораме да претпоставиме дека американските

филмови воведоа и разработија особени црти кои дотогаш имаа непозната привлечна моќ за голем и културално разновиден број луѓе. Тоа на филмот му даваше посебно место во американската култура, но и во културата на други земји. Кои црти се тоа? Овде ќе разгледам само три, оние за кои сметам дека беа важен фактор на привлечноста во американскиот филм ориентиран кон забава. Првата црта е во задолжителното присуство на *приказната* (фабулата, фабулативната структура) на филмовите. Втората е во воведувањето *модулирање на сценската набљудувачка точка*. Третата црта е во *нормата на незабележливоста* која владее врз изложувањето на фабулата. Да ги разгледаме овие три црти по ред.

ПЛОДНОСТА НА ФАБУЛАРНИОТ ОБРАЗЕЦ

Во 1914 год. Едвин С. Портер, еден од пионери на филмот, со гордост се осврна врз времето на воведувањето „драмска приказна“ во филмот:

„Точно некаде во тоа време, кога беа во мода должините од четириесет или педесет стопи, често се прашував зошто да не е можно да се воведат драмска приказна во филмовите. Во тоа време, јас бев главен режисер во претпријатието на Едисон и ми се чинеше сосема исправно да ја воведам таа новина за претпријатието на Едисон. Во сообразност со тоа, ја замислив и ја подготвив приказната наречена *Животот на еден американски пожарникар*, 800 стопи долга приказна, заснована врз мошне добри драмски елементи кои го претставуваат животот на пожарникарот во пожарникарската станица и во неговата кука. Оваа тема веднаш стана популарна, и продолжи да се прикажува продолжително подолго време од кој било друг филм пред тоа. Охрабрани од успехот на овој експеримент, ги посветивме сите сили врз производството на приказни наместо да бараме раздвоени и неповрзани глетки“.

Во 1926 година Ален Дван, друг филмски пионер, зборува за „екранот како за медиум за раскажување приказни“.

Две тврдења ја нагласуваат важноста на приказната. Но додека ситуацијата на Портер сè уште е ситуација на избор и откритие на една можност, Дван веќе ја претпоставува етаблираната ситуација во која фактот дека мнозинството филмови раскажуваат некаква приказна, се доживува како универзален, како нешто нужно, како единствено вредно што го карактеризира филмскиот медиум. Додека Портер сè уште има на ум други постојни и присутни

можности во структурирањето на филмот, тоа подоцна, во текот на дваесеттите и на триесеттите, веќе не е лесно да се има на ум, особено кога се во прашање холивудските филмации.

Сега ќе се обидам да го опишам фабуларниот образец за да добијам основа за толкување на важноста на приказната.

Од една позиција фабуларниот образец може да се сфати како стратегија за водење на очекувањата на гледачот. На пример, замислете ваков почеток на филм. По една пријатна, тивка улица, очигледно од побогат квартал, лежерно шета полицаец. Во блиската кука, една брачна двојка појадува и го чита утринскиот весник, разменувајќи тривијалности. Таква рутинска, нормална ситуација гледачот може да толерира само некое време. Ако потрае подолго време, ќе ја доживее како здодевна, а ќе му биде незамисливо за целото траење на филмот да гледа низа такви ситуации. Гледајќи ја мирната атмосфера, публиката непрестајно ќе очекува: кога нешто ќе се случи - т.е. кога ќе се појави нешто вознемирувачко, нешто што ќе загрози некои од аспектите на таквиот приказан, стабилен, урамнотежен, мирен живот. Ако - замислуваме понатаму - ќе откриеме дека мажот планира да ја убие жена си за да го наследи нејзиното богатство, ќе очекуваме филмот да ни даде можност да ги следиме од една страна развојот и изведбата на планот на убиството, а од друга, ќе очекуваме да ни биде покажано насетува ли жената нешто или не, а ако насетува, што ќе стори да го потврди својот сомнеж, па ако го потврди, што ли ќе стори, сама или со сојузници, да го спречи тој заговор. И конечно, гледачот со право ќе очекува ваквата ситуација некако да се заклучи, да се реши според општо прифатените критериуми на решавањата. На пример, во нашиов случај ќе се очекува или мажот да успее во своите намери, или неговиот заговор, сепак, јавно да се открие, или, пак гледачите ќе очекуваат некој да го спречи мажот во спроведувањето на неговите намери.

Ако сакаме да го изразиме овој образец на очекување во облик на формула, тогаш таа би гласела вака: во секоја приказна (фабула) се подразбира некаква *нормална состојба*, т.е. нормален, релативно рутински урамнотежен живот. Се очекува дека претпоставената нормалност ќе биде загрозувана со појавата на нешто што ќе биде несврзливо со некој аспект што е нормален - да го наречеме тоа *појава на проблем што ја загрозува нормалноста на состојбата*. Појавата на нерутинскиот, закану-

вачки проблем предизвикува очекување *реакција* на загроеноста (класично за тоа се зборува како за судир) и на низата *целни, постапки* на ликовите насочени кон отстранување било на последиците било на некои разбрани причини на појавата на проблемот. И, на крајот, се очекува сите тие дејности да дојдат до својот заклучок кој почнува врз *решавањето на проблемот* и на неговите последици. Накратко, формулата од око изгледа вака: *нормалност/појава на проблемот што ја нарушува вршење на дејности - решавање на проблемот*. (Ова делумно одговара на класичната драмска композиција: *вовед - судир - заплет - расплет*).

Ова е мошне воопштен образец, но неговата плодност и неговата сила лежи токму во природата на општоста. Имено, општоста е оперативна - фабуларниот образец навистина ја регулира селекцијата на она што ќе се види, на што ќе му се посвети внимание, како ќе се комбинираат сценските збиднувања во опишаната структура.

Бидејќи нерутинските проблеми имаат висока информативна вредност од рутинските проблеми и однесувања - и тоа подеднакво за учесниците на настаните, за ликовите, како и за набљудувачите - разбирливата нужност да се појави нерутинскиот проблем ветува дека она што ќе го гледаме претендира да има висока информативна вредност, па - во сообразност со тоа - ќе бара од гледачот зголемена мера на внимание и интересни подготовки. Но, во прашање е и поинаква информативна вредност. Поради тоа што појавата на нерутинскиот проблем го подразбира загрозувањето на некои аспекти на образецот на нормалноста, секој предочен факт на секојдневјето (на имплицираниот и портретиран нормален живот) станува исклучиво важен за набљудувачот - станува збор за факти кои еден по друг можат сите да бидат доведени во прашање. Не постои факт што ќе ја зачува својата конзистентност, својата еднозначност и незагроеност. До толку повеќе што фабуларниот образец има способност да ја зголеми информативната вредност на инаку информативно „слабите“ факти, т.е. тривијалностите, рутинските текови на секојдневјето. Фабуларниот образец не е, значи, само стратегија со која се водат очекувањата на гледачот, туку уште и стратегија за потсилување, интензивирање на неговите очекувања. Тој е образец за *генерирање на информативноста*, па до толку повеќе има висока когнитивна вредност.

Моќта на фабуларниот образец, меѓутоа, има уште една важна страна. Обично пробле-

мот кој ја нарушува нормалноста не е единствен, сингуларен - станува збор, по правило, за проблемот што е репрезентативен за поинаков ред на нештата од овој што е тематизиран како нормален. Во нашиов пример, самиот факт дека одреден, поединечен маж има намера во одредени, единствени услови да ја убие својата, потполно одредена, поединечна жена, е единствен, сингуларен факт, но во исто време е и претставник на *општите можности* да се случи нешто такво какво што е убиството, а таа можност предупредува на општата можност за поинаков ред на нештата во кој убиството, неговото планирање и изведба, прават нормална состојба. Таквиот ред во кој убиството е реална можност е несврзлив со легалната норма на секојдневниот граѓански живот, но тој е навистина негова *замислива алтернатива*, а понекогаш и вистинска алтернатива (во раздобјата на безаконието, во револуционерните, масовно хаотични мигови). По овој пат фабуларниот образец го поттикнува својот реципиент (и производителот) на замислуваното, имажинативно, *мечтателско* воведување и на елаборирањето на алтернативи од познатата и стандардизирана состојба на нештата, состојба која претежно се стремиме да ја доживуваме како единствена можна, неминовна, неизоставна. Фабуларниот образец има моделотворни потенцијали, како што би рекле семиотичарите, односно симулациски потенцијали со широк спектар, како што тоа би го рекле компютеристите.

Овие моделотворни потенцијали на фабуларниот образец можат да се зголемат со помош на типизацијата и на типската диференцијација на алтернативите од нормалниот ред на нештата. Ова се огледа низ востановувањето и разграничувањето на *жанровите*. На пример, криминалистичките филмови го нагласуваат легалниот аспект на образецот на нормалноста на нашиот живот и го разработуваат алтернативниот ред на тој легален аспект (т.е. го разработуваат антилегалниот, криминалистички аспект). Филмовите на стравот ја нагласуваат биолошката норма како основа на нашето доживување на природата, односно биолошко-хемиско-физикално „нормалната“ закономерност, а сето тоа низ разработката на „натприродните“, „неприродните“, алтернативи на тие закономерности и норми. И така натаму.

Когнитивната моќ на фабуларниот образец публиката веднаш ја почувствува и фабуларните филмови постапно, но и со забележлива брзина станаа доминантен облик на сценската

организација во играниот филм, т.е. во оние филмови кај кои главната намера беше да се зачува и да се продлабочи привлечноста на филмот, да се „вовлече“ колку што е можно повеќе публика во филмот, да се побуди потрајно и поразработено интересирање за филмот. Како што го покажаа тоа наводите на почетокот на текстов, во текот на втората декада на столетјево, фабуларниот образец навистина стана надвладувачки облик на структурирањето на филмот, а во игранофилмската продукција тој стана и единствен, исклучив облик.

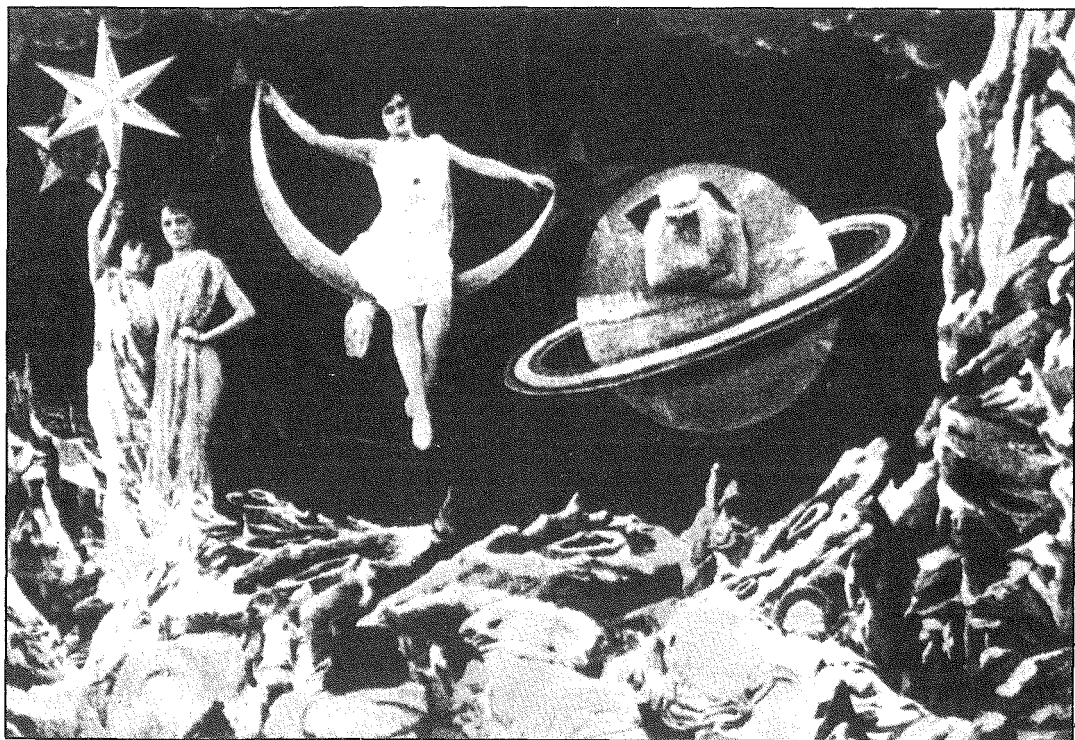
СЦЕНСКА ОРИЕНТАЦИЈА НА ФАБУЛАРНОСТА

Фили Бентлу во текстот „Некои опсервации за уметноста на раскажувањето“ ја подвлече разликата меѓу двата наративни начина: *сумарниот и сценскиот*. „...Кога романописецот пожелува во романот брзо да премине преку поголеми простори на светот, простори кои се потребни за приказната, но не е вредно да се задржи на нив - не е вредно да раскажува со сите специфични детали на глетката - тој ќе употреби резиме“. Во сценскиот начин „...се раскажува за одредени дејствија; ликовите гледаат, зборуваат, удираат, се смејат, мислат,

клучат, се туркаат, намотуваат волна; се врачуваат карти, блеснуваат ножици. Сцената му дава на читателот чувство дека мошне интензивно содејствува во самата акција, бидејќи за неа слуша истовремено, точно онака како што таа се одвива и во мигот во кој се појавува...“

Од почетокот на усвојувањето на фабуларноста кај филмот се одржува таа разлика меѓу сумарниот и сценскиот начин. Однаполно сценската природа на филмовите од еден кадар (на пр. *Полиениот поливач* на Лимиер) набргу се премина кон сумарен начин на изложување на приказната со помош на низа таблоа од кои секој предочува мал примерок на некоја фаза од настанот, со големи елипси меѓу нив (*Патување на месечината* на Мелиес). Меѓутоа, поради тоа што изумот на филмот се темели врз перцептивно одредена сценичност, дури и сумарниот начин има во филмот повеќе сценичност отколку што истиот начин го има во книжевноста. Исто така е факт дека најимпресивниот развој на раскажувањето се одвиваше токму на подрачјето на сценски ориентираното раскажување, односно со елаборација на сцените сред раскажувањето глобално ориентирано кон сумарност.

Овде само ќе предупредам на некои важни мигови во еволуцијата на филмската нарација.



Жорж Мелиес - „Патување на месечината“ (1902)

Во почетокот, приказната е воведена само како облик на структурирањето на настаните сред глетките видени откај фиксираната точка на набљудување и во едно континуирано набљудување (т.е. во едно табло, во една кадар-сцена). Наскоро изборот на настаните кои фабуларно ќе се организираат, стана поширок и постави барање за воведување повеќесценска организација на приказната. Т.е. настанот не се одвиваше во еден амбиент, туку се пренесуваше од еден на друг амбиент, што подразбира следење на точката на набљудување (т.е. прекин на набљудувањето сред една глетка и прескок кон друга глетка). Сето тоа, наистина, беше вообичаено и познато во театарскиот начин на следење на фабулата. Решавачкиот миг во преминот кон книжевната флексибилност во сценскиот развој на приказната се состоеше во воведувањето и смената на неколку каузално поврзани, но просторно раздвоени и истовремени настани (тн. *паралелна монтажа*). Паралелното, наизменично следење на две збиднувања ја воведо заправо сеподвижната (потенцијално „сеприсутната“ - „сезнајна“) точка на набљудување во игра, т.е. точката на набљудување каква не може да заземе ниту едно поединечно физичко суштество, физички набљудувач. Имено, физички е невозможно телесниот набљудувач мигновено да се префрлува од еден амбиент во крајно оддалечен амбиент - а токму тоа набљудувачки се случуваше во презентацијата на збиднувањата во паралелната монтажа. Ова ослободување на точката на набљудување од телесност на набљудувачот, односно од ограничувањата што ги поставува таа телесност, е еден од најважните чекори кон наредните достигнувања: кон воведувањето скоковити преместувања на точката на набљудување во однос на збиднувањата, а притоа да се зачува впечатокот за неподвижност на набљудувањето на збиднувањето. Во прашање беше воведувањето *континуирана монтажа*, т.е. монтажни прескоци во набљудувањето на збиднувањето, прескоци кои ја чуваа континуираната претстава на настанот, без прекин да го следиме текот на дејствието. Овој последен потег му овозможи на филмот да се здобие соречиси подеднаква флексибилност во следењето на сцените каква што има и романеската традиција. Таа флексибилност подеднакво се огледуваше во изборот на сценските збиднувања кои ќе се покажат и во спецификацијата на начините на кои настаните ќе бидат видени, спецификација преку неисцрпен избор на перцептивни точки на набљудување.

Задачата која стои пред елаборираната сценска наратија, Хичкок ја оцрта со овие збо-

рови: „Работата е во тоа публиката да се вовлече во ситуацијата наместо да се остава да ја набљудува. Ондавотвор, оддалеку. А тоа можете да го сторите единствено тогаш кога ќе го раскршите настанот во детали и кога ќе го измонтирате детаљот еден на друг, така што секој детаљ наизменично ќе му се наметне на вниманието на гледачот и ќе го открие своето психолошко значење“. Хичкок го напиша ова во времето кога практиката на флексибилното вообликување на сценската точка на набљудување врзана за фабуларниот развој на збиднувањата е цврстовоспоставена и многу развиена.

Човекот што беше клучна фигура во развојот на сценскиот пристап беше Грифит. Големиот успех на филмовите на Грифит, подеднакво меѓу публиката и критиката, им даде влијателна парадигма на другите творци, парадигма за следење и за поткрепа, па отаде тие филмови заеднички воспоставија класичен доживувачки стандард за публиката. Веќе во дваесетите години сценскиот начин на раскажување е мошне развиен и институционализиран; доминантен е во Соединетите Држави, но и насекаде во светот каде што доминираат американските филмови (а тоа беше по цела Европа, во руското кралство, а потоа во Советскиот Сојуз во почетокот, и во Јапонија).

Да се обидеме сега да ги разгледаме главните последици на ваквата сценска разработка на приказната според силата што ја доби фабуларниот образец. Во прв ред, разработката на стратегијата на модулацијата на точката на набљудување ја зголеми комплексноста на секоја филмска конкретизација на фабуларниот образец, зголемувајќи ја притоа неговата моќ за уредување на збиднувањата. Второ, со својата способност да го води вниманието, како и со модулациската стратегија непосредно придонесува кон побудувањето и водењето на наративните очекувања на гледачот, кон спецификацијата и интензификацијата на тие очекувања; настаните на гледачот му беа подобро најавувани, тој беше подобро подготвен за нив, па затоа ги следеше со поголема компетенција отколку што тоа го правеше во раниот нем филм. И конечно, тие стратегии придонесоа кон поголема информативна специфичност на настаните кои беа опфатени со фабуларниот образец, бидејќи бопатството на опсервациите зависеше од тоа колку делови има глетката и каква е понудата од избраните точки на набљудување.

Дури, ваквите стратегии на елаборирање со точката на набљудување и со информативноста на збиднувањата не само што ја збогатуваат когнитивната моќ на фабуларниот образец, туку уште имаат и општествени потенцијали.

Како и другите сликовни прикажувања, имено, и екранската слика со помош на своите проекциски особини ја дефинира точката од каде што ќе се види покажаната глетка. Бидејќи проекциските карактеристики на сликата се поврзани со материјалноста на сликата - тие се запишани и положбата на имплицираната точка на набљудување не зависи од телесната позиција на гледачот на филмската слика во киното, туку е независна од телесноста на гледачот, условена исклучиво од запишаните проекциски дадености. Каде и да се наоѓа гледачот во киното додека го гледа филмот, ќе ја гледа прикажаната глетка од наполно истата точка на набљудување. Исто така, кој и да го гледа истиот филм, без оглед во кое кино го гледа, во кое време од денот, во кој историски миг, на која и да е генерација кино-посетители и припаѓа - ќе ги гледа истите сцени од истата точка на набљудување. Така оваа дисоцијација помеѓу сликовната точка на набљудување и телесно закотвената точка на набљудување кај гледачот во киното отвора нови темелни можности за социјализација на точката на набљудување и за информациите што се собираат од тие точки на набљудување. А, се разбира, овозможена е и темелна социјализација на сите когнитивни, односно општодоживувачки стратегии кои се разработуваат подеднакво во фабуларно средената организација и во модулациската точка на набљудување. Всушност, сето она што влијае врз перцептивната структура на филмот има високи социјализациски потенцијали.

НОРМАТА НА „НЕВИДЛИВОСТА“

Најпрвин, промената на точката на набљудување беше исклучиво дисконтинуирана: преминот од едно табло на друго подразбираше и голем амбиентален скок и испуштање голем дел меѓунастани (подразбираше голема елипса). Тоа се случуваше затоа што кога ќе се променеше сцената мораше да запре камерата, да се пресели во нов амбиент, и повторно да се стави во движење. Дисконтинуираните премини од една сцена во друга (т.е. од една кадар-сцена во друга) се нарекуваа *рез* (или, обопштено, *монтажен премин*). Но мошне бргу изборот на збиднувањата што требаше да се следат бараше пронаоѓање стратегија со чија помош би се зачувала сликата на континуитетот на збиднувањата и на просторот и низ резовите. Барањето за континуитет на збиднувањата низ монтажните премини стануваше сè посилно со воведувањето на практиката на

менувањето на точката на набљудување во однос на континуираното збиднување, т.е. сред сцената, во однос на истата глетка. Изборот на стратегијата која требаше да помогне да се зачува претставата за континуирано, непроменливо набљудување на настаните наспроти монтажните прескоци, наскоро почна да го раководи *нормата на невидливоста*. Резот што не се забележуваше, скоковитата промена на точката на набљудување што остана незабележана, почна да се толкува како идеален рез, како најдобар монтажен премин. Имено, кога сликата на континуитетот на збиднувањата е извршена доволно целосно, континуитетот (непрестајноста, непрекинливоста) на набљудувањето на збиднувањата би се подразбирал наспроти перцептивниот факт дека секој рез подразбира брз, дисконтинуиран скок од една положба на набљудување кон друга.

Нормата на незабележливоста на постапката не ги завладеа само монтажните премини, туку и сите конструкциски стратегии во филмот. Ќе наведам неколку искази за оваа норма што ги дадоа различни холивудски режисери:

„На приказната која е премногу очигледна и на портретирањето кое е премногу очигледно им недостига вештината која би го прикрила вистинското умевање. Готовиот филм не би смее да носи никаков знак на свесност за умевање и никаков знак за напор.“ (Борџез, 1930).

„Филмот не е арена за покажување техника. Тој е, повеќе, метод за раскажување приказни во кои техниката, убавината, виртуозноста на камерата, мора да се жртвуваат или да се компромитираат кога ќе ѝ застанат на пат на приказната. Публиката никогаш нема во себе да сирече: каков величествен труд е вложен во работата со звучникот, или, како извонредно се ракува со кранот. Публиката ја интересира она што го прават ликовите на екранот, а работата на режисерот е да го задржи тој интерес. Техниката која му се наметнува на вниманието на гледачот е слаба техника. Белегот на добра техника се состои во тоа таа да биде незабележана.“ (Хичкок, 1969).

„Сериозен тест за секоја режисерска или снимателска иновација е дали таа е уверлива, дали ја создава наумената емоционална реакција, дали ја унапредува приказната, или таа само го привлекува вниманието на себе. Вештината на режирањето лежи во тоа да ја вовлече публиката во приказната толку елегантно и толку целосно што публиката наскоро ќе ја изгуби објективноста. Публиката никогаш не би смееа да се потсети на тоа колку режисерот е паметен, па затоа манипулира со нејзи-

ните емоции. Подеднакво како што не би смее-ла да биде свесна за фактот дека актерите глумат. Степенот до кој филмот ги апсорбира во себе луѓето, па тие бидуваат вплетени во некој вид емоционална трета димензија, е мера на успешноста на филмот." (Сидни, 1951).

Очигледно, нормата на незабележливоста пропишува дека сите конструкциски стратегии и потези мора да бидат од таков вид што ќе ја зголемат вклученоста на гледачот во протекот на збиднувањата што му се предочуваат и што се структурирани фабуларно. Публиката, се смета, мора да биде толку вовлечена во фабуларните настани што особеностите на изложувачките стратегии и стилските постапки се доживуваат како особености на предпочените збиднувања, не како вредност на интерпретација, туку како вредност на глетката.

Две импликации на оваа норма се важни во контекстот на изложувањево. Прво, нормата ја утврдува примарноста на аспектот на приказната во филмот, и тоа за секој филм, па доследно на тоа, примарноста на сите импликации што ги има таквиот фабуларно структуриран пристап кон светот. Второ, намалувајќи ја свесноста за конструкциската природа на фабуларната структура и на стратегиите во изложувањето на фабулата (поточно кажано, наведувајќи го гледачот она што го регистрира од изложувачките стратегии да му го припише на самиот фабуларен настан) оваа норма го потхранува чувството дека фабуларно структурираниот пристап кон светот, со збиднувањата во светот, е природен пристап, т.е. неконструиран, неартифициелен. Раскажувањето на приказната се покажува како своевидна природна епистемолошка рамка за осознавање на светот. И, притоа, се потхранува чувството дека таа рамка не е само една меѓу другите можни, туку единствена, најприродна од сите. Другите рамки можат да бидат само извештачени, неприродни, стилизациски. Раскажувањето на приказната се сфаќа како обелоденување (актуелизација) на најприродниот поглед на свет. Грешките во конструкцијата на приказната во одделниот филм, како и грешките во глумата, монтажата, снимателските и сценографските аспекти, односно во сите аспекти на филмската создавачка постапка, публиката не ги чувствува како индикатор на неукоста на занаетчијата кој го прави филмот, туку како грешка во природноста: Ќе ја почувствува (односно, така ќе ја интерпретира) грешката како „неприродност“ во збиднувањата, „неприродност“ во поведението на одреден лик, „неприродност“ на целата глетка, „неприродност“ во

одделните карактеристики на глетката при монтажниот премин и тн.

Требаше да се почека на поширокото и помилитантно воведување на модернизмот во филмската култура во шеесеттите и седумдесеттите години за да завладее идејата дека фабуларниот пристап не е единствено можниот, оти тој не е нужно надвладувачки и, сосема извесно, не е единствено природен, ниту дека е најприроден, туку дека станува збор за еден епистемолошки пристап меѓу повеќето историски. Дури модернизмот, и тоа само во потесниот круг на поклониците, ја воведо проценката дека фабуларната структура е исконструирана, наместена, т.е. „неприродна“. Се разбира, притоа беше потребно да се променат критериумите за „природноста“ (или „реалистичноста“) во проценката на филмскиот свет.

Иако нормата на незабележливоста беше имплицитна во првите настојувања фабуларната структура сценски да се разработи, таа стана не само најсилна, туку и најуспешно применета во годините на полната елаборација на раскажувањето и на нејзината стандардизација во дваесеттите години, а уште повеќе со напредокот на звучниот филм во подоцните триесетти и четириесетти години. Тој период - дваесеттите, триесеттите, четириесеттите и педесеттите - може да се смета за *класичен период* во развојот на филмот во Америка, период на доминацијата на *класичниот стил*, а бидејќи американскиот филм беше светски влијателен, станува збор и за светскиот период во развојот на филмот.

ЗАКЛУЧОК

Очигледно дека со својата ориентација кон раскажување приказни, кон фабуларност и кон таков развој на раскажувањето што максимално ќе го интензивира *сценскиот интерес* (интересот за сценски, дејствен тек), американските филмови ѝ понудија на својата публика некој вид „природна“, мошне мокна епистемологија, способна да произведе заеднички, интегративен поглед на светот во чиј склоп сите факти од животот наоѓаа свое јавно, социјално, легитимирано место, место легитимирано со фабуларната структура.

Цврстото втемелување на класичниот стил сред американската филмска индустрија очигледно не може да се смета како конзервативен заговор на комерцијално опседнатите индустријалци, туку и самиот комерцијализам, стандардизацијата на американските филмо-

ви, како и нивната „империјалност“ во настапот во други средини, беше овозможена поради оваа епистемолошка моќ на американскиот филм.

Се разбира, може да се претпостави дека таквиот развој на класичниот стил не би бил толку силен, конзистентен и сеопфатен токму во САД, ако тој не ги задоволуваше мошне специфичните потреби токму на Американците.

Грубо поедноставувајќи, Американците на преминот од 19 во 20 век и во дваесеттото столетје, сè уште беа соочени со културната потреба населението кое сè уште беше мошне разнородно - етнички, расно, по културално потекло, општествено-стратификациски, регионално, некако синхрониски „идеолошки“ да се интегрира. Но не беше само тоа во прашање. Тие беа соочени и со ургентната потреба да се стават лице в лице и со дијахроната разновидност што ја произведуваше неизмерно силниот индустриско-цивилизационски развој, соочени со потребата нагласената дијахронична димензија на американското општество некако „идеолошки“ да се совлада, т.е. да се изградат контролни структури кои ќе им овозможат на Американците да се снаоѓаат во тој динамизам и некако долгорочно, телеономски да го надгледуваат. Фабулизмот го правеше токму тоа. Со тоа што ги откриваше и ги разработуваше основните структури на еден од егзистенцијално најважните модули на човековиот однос спрема светот - неговата насоченост кон околината, односно, снаоѓањето во промените во околината - фабулизмот ги нудеше менталните структури, обрасците, способни да осмислуваат, да им дадат социјално легитимирачки лик на динамизмот на цивилизацијата и на животот на поединецот во таа динамична цивилизација. Во прашање беше дијахрониот образец.

Причината зошто тој образец стана популарен и во другите култури, па поради тоа ѝ овозможи на американската индустрија пазарен успех, се состои во оваа епистемолошка втемеленост и во моќта на фабуларниот образец. А тоа дека другите културни средини - Европа, Јапонија, Јужна Америка - не беа способни да му конкурираат на американскиот филм, односно дека нудеа само послаби верзии на фабулизмот, послаби според структурно интегративната моќ и според социјалниот зафат, не се должеше на претпоставката дека таму има помалку способни режисери и филмски екипи, туку на фактот што „остатокот“ на светот не беше под такви културални околности какви што доминираа во Америка и на кои

толку многу им соодветуваше фабуларноста што таа не се смета само за привлечна епистемолошка можност, туку и за идеолошка нужност, за историска потреба од таквиот миороглед. Наративниот филм во „нехоливудските“ кинематографии ги развиваше најпрвин варијациите на холивудскиот модел, варијациите кои беа очигледно сврзани со холивудскиот модел. Макар што тие варијации понекогаш беа исклучиво квалитетни и многукратно специфични - а во извесен миг по нешто и посупериорни од холивудскиот модел (споредете го на пр. германскиот звучен филм од крајот на триесеттите и почетокот на четириесеттите години) - сепак во нив имаше помалку виталност, способност за преживување, од она што го имаше во холивудскиот модел, кој сите иновационски варијации во фабулизмот, откаде и да доаѓаа, веднаш ги усвојуваше, или огледувајќи се на нив, или селејќи ги оригиналите на свое подрачје (на пр. импортирајќи ги европските режисери со истакнат стил). Фабуларните пронајдоци, пак, во другите средини, односно сите други варијации на фабуларноста, остануваа конкурентно маргинални.

Втората варијанта на односот спрема холивудскиот модел беше опонентска. Повеќето уметнички стилски струи во Европа и во светот - каде што репертоарски американскиот филм доминираше - ги обележува настојувањето да се отстапи од фабуларниот образец каков што го нуди американскиот филм, да се разурнат некои принципи на фабуларноста (а тоа беше често деклариран идеал на авангардните движења, на советскиот револуционерен филм, на неореализмот, на поетскиот реализам, па потоа на модернистичките бранови на „новите филмови“ насекаде по Европа и по светот).

Меѓутоа, дека фабуларниот образец е сè уште живороден и моќен - наспроти сите воочливи културални промени во раздобјето на модернизмот, т.е. од седумдесеттите години наваму - докажува тн. новохоливудски филм, односно многубројните американски серијали на телевизиските програми во светот.

Во краен случај, дури иако исчезнат културалните услови за фаворизирање на фабуларниот пристап кон светот, сè уште ќе останат епистемолошките услови. Пристапот кој е толку епистемолошки вкоренет, со разработен социјализациски ефект, тешко дека може да биде отпишан. Тој секогаш ќе биде, верувам, подложен на варирање и, евентуално, на културните спецификации и релативизации.

Избор и превод:
Г. Василевски

ФИЛМ, НАУКА, ГНОЗА

ФИЛМ, ГНОЗА

Кант верувал во нужноста да се трансцендираат одредени логички категории за да стане науката „вистинита“. Предметот на убавина за него е предмет кој има „целисходност без цел“; совршено вообличен, така што секој негов дел придонесува кон величествената целина - па, сепак, единствено што можеме со него е да го искусиме. За време на естетското искуство, тој предмет станува за нас целиот контекст, цел по себе, крајна вредност.

Едноставно - тој предмет Е.

„Географската карта не е територија“, рече Корзибски, а прстот што покажува кон месецот не е месецот сам - велат гностиците.

Нашите идеи, зборови и концепти се само идеи и зборови, а не вистината сама.

Ова одлично го чувствува Хуго Минстерберг, првиот теоретичар на филмот, откривајќи ги своите кантовски корени во тврдењето дека филмскиот творец ги отстранува трите примарни категории - просторот, времето и каузалноста - доделувајќи им на овие односи изглед по желба, а на настаните и предметите, дозволувајќи им едноставно - ДА БИДАТ.

Совршеното единство меѓу заплетот и сликовниот изглед за кои тој зборува во „The Film: A Psychological study“ уште еднаш на овој начин

додава енергија на ЕДИНСТВОТО, како на основна крилатица која ја наоѓаме и во другите теории на уметност.

Овој стремеж да се биде ЕДНО со сè, да се искусат Едноста, Вечноста и бескрајната Љубов, единството со целата планета што целиот свој живот неотповикливо и длабоко го чувствувал Волт Витмен, ќе го најдеме во основата на сите религии, на многу филозофски системи, на гностицизмот, па дури и таму каде што можеби не би го очекувале - во современата наука, во нејзиното настојување, конечно, да го реши дуализмот посматрач-посматрано и ограничувањата кои од него произлегуваат.

Не рече ли Исус: „Јас и мојот отец на Небото - едно сме“?

Ешер (Escher), парадоксален и неповторлив, го прикажа ова настојување да се трансцендира светот во кој сме заробени со својот змеј кој се сили да стане тродимензионален, можеби исто толку снажно како нашите јунаци од филмското платно.

Зборувајќи за „Филмот како уметност“ („Film As Art“) Арнхајм како филмски теоретичар е болно свесен за, често, залудноста на овој вековен човеков стремеж кон Апсолутот. Со прецизност и педантност на научник тој ги набројува објективните ограничувања, нагласувајќи едновременно дека филмот може да

биде уметност само ако медиумот се разликува од вистинското претставување на објективната стварност. Како бариери ги набројува:

- проекцијата на цврсти тела на дводимензионална површина,
 - намаленото чувство на длабочина и проблемот на апсолутната величина на сликата,
 - светлината и вградувањето на сликата,
 - отсуството на континуитет простор - време поради монтажата,
 - отсуството на употребата на сите сетили.
- Но Браунинг рече:

„Oh, but human's reach should exceed his grasp,
Of what is Heaven for?" *

Зошто е Небото ако не - за да се дофати?

Сергеј Ејзенштејн даде побогати гледишта за филмот од Арнхајм и Минстерберг.

Своето сфаќање на филмската монтажа го изгради низ својата средба со јапонската хаику поезија. А постои ли аспект на човечкото творештво кој на посуптилен и поконтемплативен начин зборува за она што е - неизречливо? Зашто во зенот е речено:

Оној што знае - не зборува

Оној што зборува - не знае.

Основата на филмската динамика, Ејзенштејн ја пронаоѓа токму во хаику, не гледајќи во нејзините идеограми ништо друго освен судир на две идеи или атракции.

И едното и другото се кратка низа на сетилни перцепции кои го принудуваат умот да ја вообличи смислата и да произведе прецизно психолошко дејство.

Ејзенштејн ги сака следниве стихови ⁽¹⁾:

„Осамена чавка
на гранката без лисја
една есенска вечер."

Ние ќе ја додадеме сликата на патосот на малото девојче кое ја изгубило својата мајка:

„Гледај, девојчето
само јаде вечера.
Вечерен самрак." (Шахаку)

И:

„Отсекувајќи го божурот
се почувствував исцрпен онаа вечер."

(Бусон)

Раката која затреперува пред да го исече божурот и тупаницата која стега пушка - две сосем различни состојби на свест.

Ако досега и не препознаваме гностик во Ејзенштејн, неговиот биограф и пријател Виктор Шкловски, недвосмислено не уверува во тоа кога, зборувајќи за него, вели ⁽²⁾:

„...Уметноста служи затоа човекот повторно да стекне чувство на живот; таа му овозможува на човекот да ги чувствува нештата; таа прави каменот да биде КАМЕНИТ."

Каменит камен; не рече ли Бог во Јудаизмот: „Тој сум кој сум?"

И во Новиот Завет:

„Исус им рече: „ЈАС СУМ"

А кога им рече „ЈАС СУМ"

- Тие се повлекоа назад и паднаа на Земјата."

(Јов 18: 5-6)

Толкава е силата на ова искуство на Трансценденталното Јаство, на гностичкото спознавање на мојата вистинска природа, кога лажните идентификации отпаѓаат, а енергијата која била врзана за нив се ослободува и ми се враќа оплеменета: на физички план - здравје, на емоционален - љубов и на ментален - инспирација и креативност?

„...Кога го отфрлив Двојството -

Двата света за мене станаа едно

Едно јас барам, едно гледам,

едно спознавам, едно повикувам!"

(Челалудин Руми)

Додека Ејзенштејн низ монтажа ја сецка стварноста додека не преостане само „единството на значењето"⁽³⁾, Жан Реноар нуди поинаква филмска форма во која сè се кажува без цепкање на светот на мали одломки и без нарушување на природното единство на луѓето и нештата. Парадоксално, иако во поглед на монтажата ова е спротивна постапка - нашиот стремеж е ист: доживување на единството.

Наука

Вернер Хајзенберг во своето знаменито дело „Физика и филозофија" вели дека истите организациони сили што го формираат светот, го формираат и нашиот ум.

Егзактната наука е подложна на бариери кои се иманентни во самата природа на нештата, кои се значи неумитни, а кои во суштината потекнуваат од дуализмот посматрач - посматрано, од неединството.

Така принципот на неопределеност на Хајзенберг покажа дека постои објективно ограничување за тоа колку прецизно при посматрањето можеме да ги одредиме положбата и брзината на една честица; колку сакаме попрецизно да ја одредиме положбата толку по-

* „О, но човечката фатка треба да го натфрли неговиот заграб, Или зошто е тогаш Небото?"



Сергеј Ејзенштејн во Московската филмска школа (1928)

веќе користиме светлост со помала бранова должина, односно повисока фреквенција и на тој начин повеќе ѝ ја нарушуваме брзината. Мера за ова е Планковата константа.

Другото ограничување, исто толку објективно и докажано егзактно математички е од областа на процесите на човечката мисла; ова е област на роботиката или вештачката интелигенција и е изразено со законот на германскиот математичар Гедел. Ова ограничување се јавува при обидот логиката да ја формализираме во манирот на позитивната наука, овојпат математиката и техниката.

Гедел вели: Ако еден формален систем, аксиоматски и конзистентен е толку совршен што содржи можност во него да се формулираат судови за него самиот, тој нужно содржи нерешливи пропозиции; односно поедноставно: формален систем, вештачки, мисловен, систем на робот, не може да донесува судови сам за себе; докажано.

Да одговори на најстарото прашање на светот: „Кој сум јас?“ останува привилегија на човекот.

Истовремено, ова е решавање на парадоксот на Епименидес кој се состои од следниве премиси:

- Сите критјани лажат;

- Епименидес е критјанин;

- Значи, Епименидес лаже.

(Според Гедел критјанин не може да донесува судови за критјани и да остане во истиот аксиоматски систем).

Во оваа листа на ограничувања би ја вброиле и релативноста на времето која ја воведѐ Ајнштајн најпрвин со својата специјална теорија на релативноста од 1905, а потоа и со општата која ја вклучува и гравитацијата, од 1915. год.

Сево ова зборува за потребата и научникот, како и поетот и филмскиот автор, како западниот гностик и источниот мистик, да се вивне кон апсолутот, кон оние простори каде што оној што посматра и она што се посматра стануваат ЕДНО.

(Non nobis, non nobis, Domine, sed nomina tua da gloriam.)*

БЕЛЕШКИ:

- (1) J. Dudley Andrews: "The major Film Theories"
- (2) Victor Sklovsky, "Art As Technique; Russian Formalist Criticism: Four Essays" (Lincoln, University of Nebraska Press, 1965).
- (3) J. Dudley Andrews: "The major Film Theories".

*Молитва на темпларите (витези-монаси): „(Не нам, не нам, Господе, туку на името Твое дај слава).“



Сергеј Ејзенштејн - од циклусот цртежи „Да живее Мексико“

ПРОЛИФЕРАЦИЈА НА ФИЛМОТ СО ДРУГИТЕ МЕДИУМИ

Самиот факт што филмот се јавува најдоцна од сите уметности прашањето за неговиот интермедијален однос спрема другите уметности го вбројува меѓу најомилените теоретски дигресији. Особено неговиот комплексен однос на проткајување со сликарството станува општо место во филмската критика и теорија. Затоа најпрво ќе се обидам да назначам неколку разлики меѓу овие два дискурса, како и различните модалитети на пролиферација и инкорпорирање на едниот во другиот медиум.

Додека сликарството, и кога е најреалистично, миметичко репрезентирање на стварноста, е ограничено од неговата статичност и дводимензионалност, филмот, со помош на својата временост, просторот го дефинира низ движење. Токму затоа влијанието што го остварува сликарството врз филмот, било преку физичкото присуство - цитатот на некоја слика, преку композициската транспозиција или делумно, преку костимографијата, сценографијата или фотографијата, секогаш е влијание ограничено од различните механизми на перцепција и од новиот контекст. Остварените сличности секогаш се апроксимативни: сликата на филмот „трае“ само додека трае кадарот, може да се појави нагло и нагло да исчезне, како детаљ или целина, во различни планови и ракурси и секогаш станува дел од многубројните објекти и ликови што доаѓаат пред неа, по неа или врз неа.

Ова, пред сè, се однесува на ситуациите кога во филмскиот кадар се појавува директен цитат на некоја позната слика каква што е копијата на „Селската дружина на Св. Ѓорѓи“ од Франс Халс пред која се одвива главнината на филмот „Готвачот, крадецот, неговата жена и нејзиниот љубовник“ од Питер Гринавеј (Peter Greenaway), сликата „Раѓањето на Исус“ од Жорж де ла Тур во филмот „Горделливиот коњ“ од Клод Шаброл (Claude Chabrol) или, пак иконата „Св. Тројца“ од Андреј Рубљов во истоимениот филм на Андреј Тарковски.

Ваквите интерсемиотички сигнали се резултат на испреплетувањето на различните нивоа на реалноста. Тоа најмногу доаѓа до израз во видео-арт продукцијата каде што со chroma-key техниката се инкрустрираат снимените кадри во самата слика. Со таквата постапка Холбајновите „Амбасадори“ ќе проговорат во видео-артот „Dutch moves“ од Далибор Мартинис и тоа токму за логиката и вистината во сликата, а Ботичелиевата Венера ќе почне да се врти со телото на авторката на видео-артот „Раѓањето на Венера“ Улрике Розенбах. На сличен начин оживуваат и сликите на Александар Станковски и во ТВ филмот „Кокино“ - наместо ѓаволот во циклусот „Ѓавол и жена“ се појавуваат документарни снимки на големите водачи од историјата.

Покрај вака директно присутните слики во филмското ткиво, режисерите користат и дру-

ги модалитети за манифестирање на својата наклонетост кон ликовноста на некој автор или сликарски правец. Специфична појава е „tableau vivant", (оживеани слики) што претставува транспонирање на композицијата и фигурите од некое дело во филмски кадар. Ренесансното и маниристичкото сликарство се покажале како најинспиративни за ваквиот вид опросторување на дводимензионалноста, што го обележува посебно италијанскиот филм. Уште во филмот „Христос" од 1916 год. режисерот Џулио Антаморо (Giulio Antamoro) го „оживува" скоро целото ренесансно сакрално сликарство на Леонардо, Микеланџело, Мантења, Рафаел и Кореџо така што таквото sukcesивно нижење на „tableau vivant" станува иконографски тестамент за италијанските режисери. Во филмот „Ромео и Џулија" од Ренато Каstellани (R. Castellani) 1954 год. го препознаваме „Закопот на Св.Орсола" од Карпачо, а во филмот „Сурутка" од Пазолини (Pier Paolo Pasolini) 1963 год. со ритмично монтирани кадри се испреплетуваат двете оживеани верзии на „Симнувањето од крстот" од Понтормо и Џорентино.

Ваквите реконструкции на композицијата, колоритот, осветлувањето и костимите ја потенцираат автореференцијалноста на постапката. Анимираниите цитати од овој тип го менуваат ритамот на секвенцата, изгледаат постатично и артифицијално, па нужно нè упатуваат на специфичниот ракопис на режисерот и неговото лично читање на цитираното дело. Со менувањето на плановите и ракурсите тој го менува форматот, нуди одредени детали за сметка на други, а ликовите кои со векови мирувале ги гледаме во претпоставена акција. „Хенри VIII" од Холбајн добива не само костим, туку и карактер во филмот „Шесте жени на Хенри VIII" на Александар Корда (A.Korda) од 1933 год., а во филмот „Гнев божји" од Карл Дреер (C.Dreyer) од 1943 год. колегите на Николас Тулп место на „Час по анатомија" присуствуваат на запишувањето на таинствената порака. Најдобар пример за „tableau vivant" од поновата продукција е филмот „Караваџо" од Дерек Џарман.

Во градењето на атмосферата на своите филмови со „tableau vivant", со алузивни цитати или вакантни поддржувања на некој сликарски период често се служи и режисерот Лукино Висконти (Luchino Visconti). Почнувајќи од реконструкцијата на станот од сликата „Облекување на утро" од Сињорини, па сè до „Бакнежот" од Франческо Хајез, Висконти во филмот „Сенсо" (1954 г.) како да ја реконструира и психолошката драма на насликаните ли-

кови. Во филмот „Бери Линдон" на Стенли Кјубрик (Stanley Kubrick) од 1973 г. сликарството на Рејнолдс Хогарт, Канетбл, Гејнзборо и Џјузли место историска реконструкција ни нуди нешто повеќе, според Жан Бодријар симулацијата на историјата се претвора во хиперреално дејствие. Кјубриковата „Одисеја 2001" (1968 г.) е инспирирана од сосема поинакво сликарство: Мондријановата „Дина" и оп-артот, а за монолитот како урнек послужиле скулптурите „Вселенски столбови" од Питер Колисник. Во „Пеколниот портокал" (1971 г.) фотелјите наликуваат на Хенри Муровите скулптури, а хотелот од „Шажинг" асоцира на хотелот „Империјал" во Токио од Френк Лојд Рајт.

Кога работат на филм самите сликари, било во својство на режисери или како сценографи, тие ретко користат директни трансплантации на цитати, туку тие наполно ја менуваат режиската и монтажната постапка во согласност со импресионистичката, експресионистичката, футуристичката или надреалистичката поетика. Футуристичкиот филм на Антон Џулио Брагала (A. Giulio Bragaglia) „ТЕС" од 1916 година, експресионистичките филмови во кои сценографи биле Рајман, Рериг и Варм, па сè до Далиевото учество во снимањето на „Андалузискиот пес" од Буњуел (L.Buñuel) се најдобри примери за тоа. Во подготовката за филмот, во изведбата на книгата на снимање или при инструкциите за костимите и самите режисери почнуваат да цртаат и често тие скици се на рамноправно естетско ниво со снимениот материјал, било кога се инспирирани од епохата во која се одвива дејствието во филмот, било кога се сосем стилски автентични каков што е случајот со цртежите и целата ликовна и филмска поетика на Федерико Фелини (F.Fellini). Познати се и скиците и цртежите што Сергеј Ејзенштајн ги направил за неговата недовршена документарна серија „Да живее Мексико" снимана од 1933 до 1934 година во кои, покрај референците на познатите мексикански муралисти Ривера, Ороско и Сикеирос, видливо е влијанието од примитивната уметност на Маите и Ацтеките, како и од гротескните гравури „danza macabra" и „caia veras" од Хозе Гуадалупе Посада. За неговите подоцнежни филмови „Иван Грозни" и „Заговорот на болјарите" пресудно е алудирањето и реферирањето на руската деветнаестековна историско-епска иконографија на групата „Патувачки сликари" Репин, Вазнецив, Серов, Суриков и Атолски што се испреплетува со влијанија од традиционалната национал-популарна култура и цитати на средновековната музичка

форма „билине“. Така, структурата на тие филмови станува полифонична и го надраснува првобитниот урнек, каква што е сликата „Борбата Морозова“ од Вазнецов.

Не може да се заобиколи и испреплетувањето цитати од различно потекло видливо во филмовите и цртежите на Акиро Куросава кој личноста на Такеда Шенген во својот филм „Кагемуша“ (1980 г.) ја гради според истоимените естампи на Куниџоши, јапонски уметник од 19 век, но во композирањето на секвенците со спектакуларни битки ги користи четирите верзии на Учеловата „Битката на Сан Романо“.

Значи сликарството е присутно во филмот во форма на директен цитат - физичко присуство на сликата, како „tableau vivant“ - оживеана слика, преку индиректна алузија, како поддржување на ликовната поетика на некој сликар или ликовен правец или преку цртежи од самиот автор на филмот со што се оформува нов кодовен систем, како на пример цртежите на Гринавеј вметнати како дела на главниот лик - архитект во двата негови филма „Договорот на цртачот“ (1982 г.) и „Стомачот на архитектот“ (1987 г.)

ФОТОГРАФИЈАТА, ФОТОМОНТАЖАТА И ФИЛМОТ

При композирањето и осветлувањето на филмската фотографија важат сосем поинакви законитости од оние што важат при создавањето на една обична фотографија. Тоа е условено од стробоскопскиот ефект - резултат на движењето на сликите собрзина што ја надминува нашата моќ за перцепција на поединечни слики (24 слики во секунда), движењето на снимените објекти или луѓе, движењето на камерата и манипулирањето со овие движења при монтажата.

Разликите во перцепцијата на статичните и „подвижните слики“ претставува постојан предизвик за филмските автори. Уште познатиот режисер на руската авангарда Сига Вертов во своите документарни филмови „Човекот со камера“ (1928 г.) и „Кино-око“ (1923 г.) прави разлика меѓу снимената и филмската реалност, манипулирајќи токму со фотографскиот материјал: замрзнати, забавени или забрзани снимки, повеќекратни експозиции и split screen - раздвоен екран...

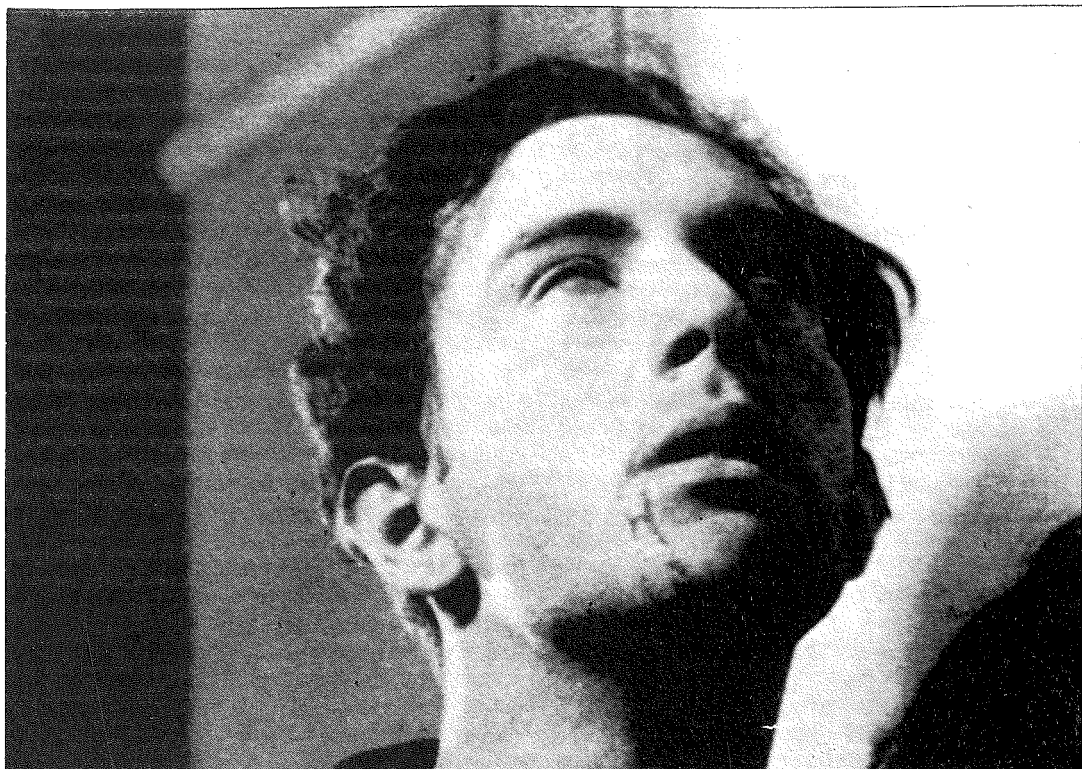
Често, преку централниот лик - фотограф или преку фотографијата како битен документаристички детаљ во заплетот, режисерите ја потенцираат таа разлика. Поединечната филмска фотографија наречена „frame“ не претставува основна филмска единица, туку кадарот како единствен структурален и содржински

склоп од повеќе слики. Оттаму, анализирањето на одделните фотографии не би водело кон откривањето на спомнатите специфичности слично како што во филмот на Микеланџело Антониони (M. Antonioni) „Blow up“ револверот откриен при зголемувањето на фотографиите не му помага на фотографот да ја открие енигмата на злосторството.

Физичко присуство на фотографијата како централен елемент во сценариото и амбивалентно испреплетување на филмот, фотографијата и реалноста ќе пронајдеме и во филмот „Blow out“ од Брајан де Палма, еден вид римејк на „Blow up“, во „Нежна кожа“ од Франсоа Трифо, во политичките трилери „Нема чад без оган“ од Андре Кајат и „J.F.K.“ од Оливер Стоун, симулирана филмска реконструкција на убиството на американскиот претседател Џон Кенеди, како и во најновиот филм „Јавно око“ од Хауард Френклин, што, всушност, претставува биографија на контроверзниот американски новински фотограф Артур Фелинг-Вици.

Во спомнатиот филм „Нема чад без оган“ во центарот на вниманието на публиката постојано се наоѓа една фотографија - всушност, совршена фотомонтажа. Уметниците и фотографите уште во почетокот на 20-от век ја откриваат монтажата - типична филмска технолошка постапка за јукстапозиција на различни, по потекло, материјали. Тогаш започнува експериментирањето со двојна и повеќекратна експозиција и монтирањето на повеќе различни фотографии во една, што резултира со повратен процес на влијание на филмот не само врз фотографијата туку и врз целата уметност на дадаистите, футуристите, надреалистите и конструктивистите. Терминот фотомонтажа им го должиме на берлинските дадаисти Раул Хаусман, Георг Грос, Џон Хартфилд и Хана Хох. Тоје во согласност со нивната аверзија спрема пиедалниот статус на уметникот во постојната хиерархија. Тие претпочитале да се идентификуваат со инженери и конструктори - Хартфилд дури бил наречен Монтер. За нивната инспирираност од филмот најдобро зборува тврдењето на Хаусман дека „фотомонтажата е статичен филм“.

Истовремено со берлинската Дада од фотомонтажата почнуваат да се воодушевуваат и руските конструктивисти. Рекламните постери за руските авангардни филмови од тоа време најчесто се фотомонтажи - на пример Родченко својата кариера ја започнал со дизајнирање плакати и логорешенија за насловите на филмовите на Вертов. Во организирањето на материјалната и идеолошката структура



Луис Буњуел - кадар од филмот „Андалузиски пес“ (1928)

фотомонтажите на Родченко и Ел Лисицки се многу блиски до филмските експерименти на Кулешов, Вертов, Ејзенштајн и Пудовкин. Познати се и фотомонтажите на Мен Реј, Ласло Мохоли Наџ, Макс Ернст, Фернанд Леже и многу други познати уметници од тоа време.

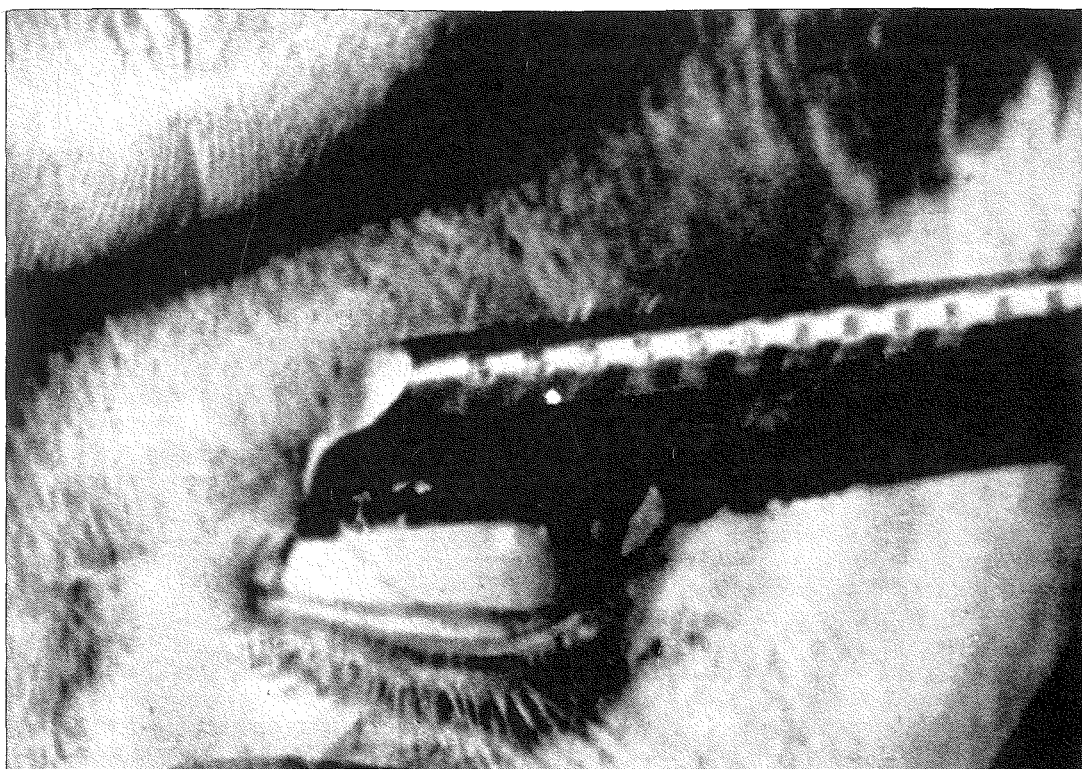
Специфична примена на фотомонтажата сретнуваме во телевизиската серија „Летечкиот циркус на Монти Пајтон“ (1971 г.). Анимациите на Тери Гилијем (Terry Gilliam) за оваа серија, како и за други филмови на тимот „Монти Пајтон“, всушност, претставуваат обратна постапка: инкорпорирање на духовито оживеани фотомонтажи и колажи во филмското ткиво.

Во најновите дела на Дејвид Хокни, колажи од стотици парчиња исечени фотографии, овој англиски уметник експериментира токму со стробоскопскиот ефект. Тој ги поставува еден до друг деловите од фотографиите на еден објект снимен од различни агли. При брзо преминување со погледот преку површината се јавува симулација на движење и тродимензионалност.

На њујоршката уметничка сцена во моментов особено е популарно концептуализираното користење на фотографскиот медиум под влијание на филмот, најтипично за уметниците наречени „неекспресионисти“. Американскиот

мултимедијален уметник Роберт Лонго во своето дело „Звучната дистанца на добриот човек“ филмот и фотографијата ги испреплетува во една „mise an abyme“ структура. Станува збор за 16 милиметарски црно-бел филм на кој во текот на сите 15 минути од траењето нема движење. Во заднината се наоѓа скулптура на лав-всушност репродукција на фотограм од филмот „Американски војник“ од Фазбиндер (Reiner Verner Fassbinder), а во преден план од долен ракурс е снимен самиот уметник во напнат грч, но неподвижен. Проекцијата на филмот се разликува од проекција на слајд единствено според одвај забележителното треперење на филмската лента.

Синди Шермен, пак, во својата серија фотографски автопортрети себеси се снима во костими според модата на 50-те години, глумејќи актерка од холивудските филмови на „Б“ продукцијата од тоа време. Најчестата улога на жената во тие филмови, да биде гледана и да биде објект на скопофиличната желба, во фотографиите на Шермен е подложена на иронизација. Жената се гледа додека е гледана и постојано го менува сопствениот идентитет, потпирајќи се врз желбата да претставува стабилен знак - де е „добра девојка“, де е „femme



Луис Буњуел - кадар од филмот „Андалузиски пес“ (1928)

fatale" или библиотекарка. Ја одбива улогата на пасивен носител на значењето и почнува самата да го креира. Овие фотографии претставуваат фрагменти, но не фрагменти од реалноста во нејзиниот природен временски континуитет, туку фрагменти од еден синтагматски след - како да се истргнати од некоја низа филмски слики што го создавале ритамот на филмот; навестувајќи некое изненадување не прикажувајќи ги причините за него.

На овој начин претставниците на неекспресионизмот се обидуваат да го подложат на деконструкција вообичаеното сфаќање дека фотографијата запира еден момент од движењето што се одвива во реалноста, а дека филмот го пресоздава тоа движење и нуди илузија на реалниот живот; според нив Ролан Барт бил во заблуда кога кажал дека фотографијата е секогаш во минато свршено, а филмот во трајно сегашно време.

ВИДЕО-АРТОТ И ФИЛМОТ

Дали за да ја истражиме специфичноста на видео-уметноста во однос на филмот ќе ни помогне зумирањето на тенкиот процеп во поштенското сандуче во чија утроба ќе открие-

ме треперење на видео-екранот? Или, пак, ќе треба долго време да медитираме пред видео-сликата што нè претставува нас самите, спознавајќи се себеси, како видео-скулптурата на Буда? И двете дела на првиот и најинвентивниот експериментатор во областа на видео артот, Нам Џун Пајк, покажуваат колку сличностите меѓу филмската и видео уметноста се привидни. Освен што и во двата случаја станува збор за снимање и емитување на снимениот материјал, сè друго е различно.

Пред сè, електронската технологија на видеото наспроти детерминираноста на филмската слика од хемискиот процес на развивање. Електронските сигнали претворени во основните бои, со различната густина на точките го даваат колоритот со кој може и натаму да се манипулира. Електронската монтажа нуди огромни можности за интервенирање во секој фрејм поодделно. Со инкрустрација на повеќе различни слики една во друга, видео-снимката се здобива со тактилност и кинестетичност во самиот фрејм за разлика од филмот во кој со монтажата се оформува просторот и движењето во рамките на еден кадар (длабинска монтажа) или меѓу кадрите и меѓу секвенците по механички пат.

Најчесто спомнуваната разлика меѓу двата медиума е нивниот дијаметрално спротивен пристап кон нарацијата. Додека филмското сценарио ги следи основните законитости на драматургијата, во видео артот сценариото претставува образложување на идејата или, пак, може сосем да изостане. Тоа, воопшто, не значи дека видео уметноста е случаен резултат на конфузни идеи, туку, слично како во експерименталниот филм, како подлога на визуелните експерименти постои јасен концепт. Во почетните истражувања на медиумот (на пример во раните видео дела на Нам Џун Пажк „Global Groov“ и „Elektronik TV“, 1963 г.) фасцинацијата од новите можности резултираше со експлозивни колажи од многу експерименти со видео-сликата за набргу потоа, во делата на Фостел, Акончи, Науман, Вајола, Левин и други видео автори за почетат да се разграничуваат повеќе различни насоки во креативната употреба на медиумот. Во новите облици на уметничкото дејствување, видео-хепенингот, видео-перформансот, видео-инсталацијата, скулптурата, амбиентот и слично доминантна улога има можноста за истовремено снимање и емитување на сменето.

Токму оваа *differentia specifica* на видеото е искористена во филмот „Хенри-портрет на повеќекратниот убиец“ од Џон Мек Нотон (John Mc Nothton) 1991 г. Кога главниот лик, психопатскиот убиец Хенри, престанува да чувствува задоволство од самиот чин на убивање, тој ја открива подвижната камера-монитор, камкордерот. Уживање почнува да бара во метафоричниот трансфер на злосторството во слика. Снимените убиства се симулации, но забавени, замрзнати, вратени и повторно емитувани, тие стануваат хиперреални. Вишокот на реалност на Хенри му носи вишок задоволство токму поради одложената желба. Во видео-целибатната машина, херметички затворен синцир на процесуално повторени чинови со суптилни разлики, се губи разликата меѓу реалното, имагинарното и симболичкото. Воајерските видео снимки во филмовите „Секс, лаги и видео“ од Стивен Содеберг (S. Sodeberg) и „Тенка линија на смртта“ од Џоел Шумахер (J. Schumacher) како и снимените соншта во „До крајот на светот“ на Вим Вендерс (W. Wenders) ликовите опседнати од визуелната моќ на видеото ги претвораат во заробеници на електронските импулси.

Во филмот „Просперовите книги“ (1992 г.) на Питер Гринавеј видеото како медиум е присутно во самиот процес на создавањето на филмот, но е неопходен и во самото гледање: гледачот најчесто го враќа фрејм по фрејм за да

може да ги дешифрира сите детали. За да го постигне огромното богатство на колажноликите секвенци Гринавеј посегнал по компјутерски генерираните слики во „paint-box-от“ на Квонтел што ги пренесол на видео, па на 35 мм филм. Така тој може филмското платно да го третира како страница од книга по која се движат компјутерски создадените фигури. Или, пак, цитираните слики од историјата на уметноста ги претвора во „tableaux vivant“. Шекспировиот лик од „Буря“ Просперо, пишувајќи ги своите дневници го испишува и самото сценарио на филмот во кој глуми, а на тој начин и Гринавеј го впишува сопствениот ракопис и концепт, дека филмот е „текст“, „писмо“. Во ваквата „mise an abyme“ структура во која постојано се испреплетуваат неколку нивоа на реалност режисерот постојано потсетува на артифицијалноста на филмот - тој не може директно да ја презентира реалноста бидејќи таа самата не е компактна и единствена. Тука Гринавеј се доближува до најчестиот проблем на научно-фантастичните филмови.

Во нив видео-технолозијата се користи поради можноста нејзината аналогна природа да се усогласи со дигиталниот компјутерски систем што претставува неисцрпен извор на ефекти. За визуелизирањето на алтернативната, виртуелна реалност или таканаречениот *cyberspace* најчесто се користи ILM оптичкиот композитен процес со чија помош во рамките на секој фрејм се можни заеднички движења на реални актери и компјутерски создадени ликови. Филмовите „Терминатор“, „Робокоп“, „Истребувач“, телевизиската серија за сајбер-ликот Макс Хедрум како и најновиот претставник на сајбер-панк филмовите „Косач“ наполно ја деконструираат претставата за филмот како репрезент на реалноста за разлика од видео-уметноста во која се инсистира на документирање на реалноста на самиот автор и на неговото дело.

Буда стрпливо седи и набљудувајќи ја сопствената симулација чека да ја спознае својата природа. Дали Буда кој медитира на екранот е документирана снимка, симулација на реалната скулптура или пак во хиперреалниот простор на екранот се оформува виртуелната реалност во која егзистира скулптурата на Буда? Или, пак, станува збор за оксиморон од типот иматеријална инкарнација? Видеото како вид уметничко дејствување поставува многу вакви прашања за природата на сопствениот медиум за разлика од неговата употреба во својство на инструмент за експериментирање во рамките на филмската уметност.

30 ГОДИНИ ОД СКОПСКИОТ ЗЕМЈОТРЕС

ИГОР СТАРДЕЛОВ

УДК 791.43-92(497.1)(049.3)

Кинопис 8(5), с.51-54, 1993

СКОПСКАТА КАТАСТРОФА ВО ФИЛМСКИОТ ДОКУМЕНТ

Македонските филмски творци и при оваа трагедија, како и повеќепати пред тоа, одговорна на предизвикот уште во првиот миг да ги забележат и да ги овековечат, стравотиите на катастрофата. Во тие часови на болка, неизвесност и надеж, македонските документаристи, и не само тие, регистрираа потресни документи за ужасот и страдањата што ги снајдоа Скопје и Скопјани. Така останаа забележани размерите на катастрофата, напорите на спасителите за спасување на повредените од подурнатините, како и последиците предизвикани од земјотресот во сите сфери на општествено живеење. Уште повеќе. Во еден подолг временски период, снимени се напорите на нашиот човек, и помошта од целата светска заедница што ја доби Скопје, за да се обнови и израсне во нов и современ град.

Илјадници метри потресно сведоштво

Скопската катастрофа остана забележана на филмската лента како сведоштво, благодарение на самопрегорот на голем број филмски творци, македонски, југословенски, светски. Снимените материјали се обликувани во поголем број филмови. Според нашата согледаба се работи за 41 документарен (според „Филмографијата на југословенскиот филм“) и 1 игран филм. Освен тоа, снимени материјали од



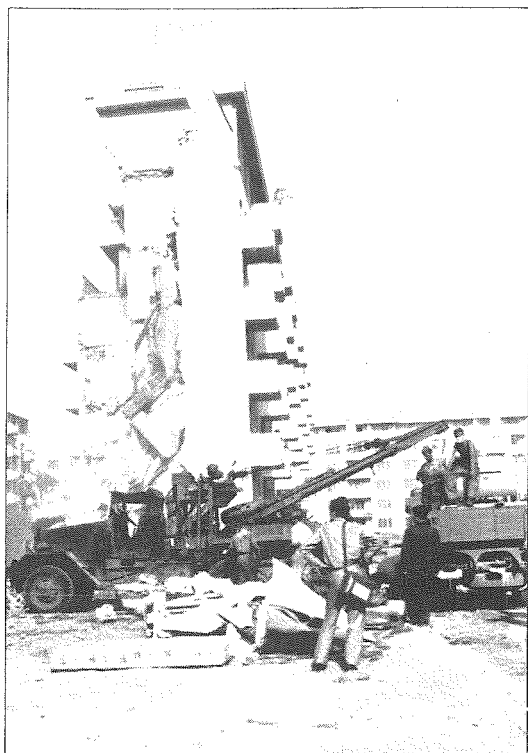
Од снимањето на филмот „Кеј 13 ноември“
(Димитрие Османли, 1964 година)

скопската катастрофа се користени и подоцна како илустрација на одредени режисерски замисли, во историски хроники, репортажи, вивисекции и сл. Должината на документарните филмови изнесува околу 18.178 метри, и тоа од македонско, српско, хрватско и словенечко производство, при што, се разбира, најмногубројни се филмовите чиј продуцент е ВАРДАР ФИЛМ. Како што рековме, снимен е и еден игран филм, чија тема се навраќа на скопската катастрофа. Тоа е играното остварување на Димитрие Османли, „Мemento“ (1967). Поголемиот дел од овие филмувани сведоштва се наоѓаат во Кинотеката на Македонија.

Во реализацијата на филмовите, меѓу другите, учествувале и режисерите: Кочо Недков, Трајче Попов, Бранко Гапо, Димитрие Османли, Славко Јаневски, Александар Ѓурчинов, Вељко Булајиќ, Мика Јовановиќ, Бранко Шеговиќ, Александар Обреновиќ, Звоне Синтич, Милорад Гончин, Бошко Мартинковиќ, Миодраг Јовановиќ. Потем, тука се снимателите: Мишо Самоиловски, Љубе Петковски, Бранко Михајловски, Киро Билбиловски, Никола Христовски, Душан Гајиќ, Александар Секуловиќ, Емил Стојановиќ, Жаро Тушар, Драгутин Поповиќ, Михајло Јовановиќ, Бранко Марјановиќ, Милан Душковиќ, Велизар Јанковиќ, Драган Митровиќ и други сниматели, монтажери и соработници на ВАРДАР ФИЛМ, ФИЛМСКЕ НОВОСТИ, ЗАСТАВА ФИЛМ, ДУНАВ ФИЛМ, ЈАДРАН ФИЛМ и ВИБА ФИЛМ.

Големиот број филмови произведени на тема на скопскиот земјотрес, филмолошки, но во прв ред тематски, можеме да го поделиме во неколку групи. Во првата би биле, секако, филмовите во кои се снимени моментите непосредно по земјотресот, разурнувањата, потем потресните снимки при расчистувањето на урнатините, вадењето на загинатите или спасувањето на повредените, тагата по изгубените најблиски, евакуацијата на најмладите Скопјани, како и животот во Скопје првите неколку дена по катастрофата, кој се одвивал под отворено небо.

Во втората група влегуваат филмовите во кои е прикажана помошта што ја доби Скопје од целата светска заедница, поради што впрочем, и беше прогласен за град на солидарноста. Овде, секако, се материјалите од изградбата на нови објекти и животот и работата во нив, кога полека почнува да се нормализира животот во градот. Во оваа група филмови би можеле да ги сместиме и материјалите кои се однесуваат на посетите на високи државници на Скопје, како што се посетите на Јосип Броз Тито, на



**Кадар од филмот „Простивање“
(Бранко Гапо, 1964 година)**

Никита Хрушчов, на Владислав Гомулка и Јузеф Циранкијевиќ и многу други, потем на архитектите Кензо Танге и Рот, автор на проектот за училиштето „Јохан Хајнрих Песталоци“, и на швајцарскиот инженер Хубер.

Во третата група ги уврстуваме оние филмови што директно не се однесуваат на земјотресот. Тоа сенајчесто филмови во кои се користат инсерти од скопската катастрофа, како илустрација за одреден период од развојот на Скопје, или за одредени манифестации кои се одржуваат по повод годишнината од земјотресот.

ОД УРНАТИНИ ДО СОВРЕМЕН ГРАД

Овде ќе споменеме само неколку наслови, без претензија да ги анализираме, туку едноставно да ги забележиме како значајни документарци, во остварувањата на филмските автори, кои во тие и такви тешки моменти се нафатиле за една, во тие услови, мошне тешка и одговорна задача.

Би почнале со филмот „Скопје, 26.07.1963“ на режисерот Кочо Недков и снимателот Мишо Самоиловски. Во овој документарен филм, сними-



Од филмската документација за обновата на Скопје

мен само еден час по катастрофалниот земјотрес, се забележани потресни слики од разурнувањата, напорите на спасителите да ги извлечат затрупаните и повредените, како и евакуацијата на најмладите жители на Скопје. Понатаму, треба да се споменат филмовите „Катастрофа, страдања, надежи“, на режисерот Славко Јаневски и снимателите Киро Билбиловски и Мишо Самоиловски, „Ехотона мојот град“, на снимателот Бранко Михајловски, кој се јавува и во улога на режисер, како и „Простевање“, на режисерот Бранко Гапо и снимателите Љубе Петковски и Мишо Самоиловски. Тоа е потресна приказна за простувањето од долгогодишните огништа и откинувањето и разделбата од еден дел од својот стар град и од старите спомени. А школскиот распуст во тоа лето 1963 година, се разликуваше од сите дотогашни. По катастрофалниот земјотрес, голем број деца беа евакуирани од градот. Без детската смеа и жагор, градот уште повеќе ја чувствуваше траумата од големата несреќа. Тагата на овие деца, на трогателен начин ни ја доловија режисерот Бранко Гапо и снимателот Мишо Самоиловски во филмот „Школски распуст“.

Најголем дел од снимените материјали за скопската катастрофа, се однесуваат на помошта што ја доби Скопје по земјотресот. Во речиси сите филмови, покрај другото, е регистрирана и обновата и изградбата на Скопје со помошта што пристигнуваше секојдневно од целиот свет, и тоа од најразличен вид, долги години по трагичниот настан. Но, овде секако треба да споменеме цела една серија филмови кои се снимени по иницијатива на режисерот Трајче Попов, а чиј снимател, во најголемиот дел од нив, е дописникот на ФИЛМСКЕ НОВОСТИ од Македонија, Никола Христовски. Тоа се серијата филмови под наслов „Помош на Скопје од...“. Идејата била за секоја земја пооделно, што му додели помош на Скопје непосредно по земјотресот, а и подоцна во неговата изградба, да се сними филм и потоа да ѝ се подари, во знак на благодарност за покажаната солидарност. За оваа серија, според кажувањата на Никола Христовски, тој снимил околу 20.000 метри филмска лента. Така беше забележана помошта што ја доби Скопје од: Организацијата на Обединетите Нации, САД, Мексико, Англија, потем од Сојузот на црквите, од СССР, од Норвешка, ЧССР, Бугарија, Шведска, Романи-

ја, Полска и од други земји. Помошта што Скопје ја доби од Швајцарија, беше забележана во посебна целина, за изградбата на основното училиште „Јохан Хајнрих Песталоци“. Како посебни прилози се снимени и изградбата и предавањето во употреба на неколку населби во Скопје. Така, населбата Козле, беше изградена со помош на градежните претпријатија од Србија, населбата Влае, од градежниците на Словенија, а населбата Железара благодарение на ангажманот на работниците од Хрватска.

Во развојот на Скопје, особено од поновата историја, секако дека е неопминлив датумот 26 јули 1963 година. Токму затоа, и во филмовите во кои се прави рекапитулација на неговото постоење и на сè она што било значајно во неговиот развој, неопминливи се снимките од катастрофалниот земјотрес. Овде, секако, посебно заслужува да се спомене филмот „Кеј 13 Ноември“ на режисерот Димитрие Османли и на снимателот Киро Билбиловски, во кој илустрирајќи ја изградбата на кејот на реката Вардар во Скопје, режисерот Османли доста успешно ги користи и снимките од поплавата што ја зафати Македонија во 1962 година, и секако, од земјотресот. Овде уште би ги спомнале филмовите на режисерот Трајче Попов „Град на човечко препознавање“, снимател Киро Билбиловски, и „Град што не умира“ со снимателот Никола Христовски.

Меѓу сиве овие филмови за трагедијата што го снајде Скопје на 26 јули 1963 година, едно остварување зазема посебно место. Тоа е долгометражниот документарец на режисерот Вељко Булајиќ, „Скопје 63“, направен на едно повисоко, би рекле, уметничко ниво. Филмот

претставува хроника на настаните непосредно пред, за време и по земјотресот, но предадени на поинаков начин. Паралелно со изворните, документарни материјали, режисерот Булајиќ користи и играни елементи, што му дава на филмот одредена динамика и го подигнува нивото на сугестивност. Во прилог на успешноста на филмот, говорат и неговите многубројни учества на филмските фестивали низ светот, како и освоениите награди и признанија.

Во 1964 година, одбележувајќи ја годишнината од скопската катастрофа а во знак на секавање и благодарност за помошта што Скопје ја доби од целиот свет, беше организирана Средба на солидарноста. Оваа манифестација, која подоцна стана традиционална, остана забележана во истоимениот филм, благодарение на режисерот Александар Ѓурчинов и на снимателот Киро Билбиловски.

Можеме да кажеме дека скопскиот земјотрес, како ретко кој друг трагичен настан од нашата историја, во македонската кинематографија, и не само во неа, беше забележан мошне сеопфатно. Останаа илјадници метри филмска лента, како филмско сведочење за трагичниот настан, за тешката болка што го снајде Скопје и Скопјани, за огромната помош, што ја добија во тие тешки моменти, без која, Скопје денес немаше да биде она што е, за градот што израсна во планетарен симбол на човечката солидарност.

Ова огромно и трајно филмско сведоштво допрва ќе ја добива својата исклучителна вредност, зашто филмскиот документ е како некоја амајлија: вредноста му се зголемува како што се зголемуваат годините што нè делат од него.



Од филмската документација за обновата на Скопје

ХРОНИКА НА ЕДЕН ФЕСТИВАЛ

(за Меѓународниот фестивал на аматерски филмови
„Средба на солидарноста“, 1968-1972)

Триесет години одминуваат од денот кога Скопје го снајде големата елементарна катастрофа - земјотресот. Билансот на таа 26-то јулска катастрофа беше стравотен. Околу 10.000 скопјани се најдоа под урнатините. Од нив 1.070 ги изгубија своите животи. Повеќе од 5.000 жители ќе бидат потешко или полесно ранети, а повеќестотици ќе останат доживотно тешки инвалиди. Четири петтини од станбениот фонд и јавните објекти земјотресот ги разурна или тешко ги оштети. Практично, 200.000 жители на Скопје останаа без покрив над главата, па така во и околу градот беше подигнат несекојдневен шаторски град, кој со доаѓањето на есенските денови се соочи со една друга временска непогода - обилните дождови.

По оваа катастрофа, во таа безмерна тага, Скопје и неговите жители не останаа сами. Од Скопје заминуваа децата и изнемоштените, но кон Скопје иташе една друга младост од целиот свет: екипи за расчитување, полски болници, градежници за обнова. Податоците зборуваат дека во текот на само две години во тешко ранетиот град работеле над 20.000 лица помогнати од околу 15.000 возила со механизација. Помош пристигна од околу 80 земји. Во Скопје, за првпат по Елба, се сретнаа на заедничка работа советските и американските војници.

Ова се факти што се искажуваат рационално и мирно. Емоциите се нешто друго, сеќавањата, исто така, закопани длабоко, во молк.

Една година подоцна, во 1964-тата, Градското собрание востанови една интересна културно-спортска манифестација, насловена како „Средба на солидарноста“, која, од една страна претставуваше спомен и пиетет спрема жртвите, но од друга прерасна во своевидна Ода на човековата хуманост и солидарност. Содржините што ја формираа оваа значајна, во еден период, манифестација, беа најразновидни - од Меѓународен студентски фолклорен фестивал, Светската галерија на карикатури, меѓународни кајак натпревари, до многу интересни музичко-сценски изведби со учество на познати уметници од целиот свет. На Петтата „Средба на солидарност“, во 1968 година, беше воведена уште една значајна меѓународна содржина-Меѓународен фестивал на аматерскиот филм. Иако овој фестивал немаше долг век на траење (последниот, петти по ред фестивал се одржа во 1972 година), сепак, поради атмосферата што ја создаде околу себе, поради многубројните учесници и гости од голем број земји, како и поради квалитетот на филмовите што учествуваа, филмскиот хроничар чувствува должност, во оваа пригода, да напише нешто

повеќе за ова филмско случување, нешто како потсетување, но, можеби, за некогаш ова ќе биде и нов податок за културното живеење на Скопје од пред повеќе децении.

Скопските киноаматери земјотресот го доживееја како сите нивни сограѓани (меѓу загинатите беа и Светислав Велков од АКК и Венцислав Анастасов од фотокино секцијата при гимназијата „Ј.Б.Тито“). Но и во тие морничави мигови тие не ги забораваја своите мали филмски камери. Паралелно со професионалниот опус што тематски ги опфаќа филмовите за скопскиот земјотрес, се оформуваше и оној друг опус, аматерскиот, па така веќе на I Републички фестивал на аматерскиот филм во 1964 година беа прикажани дел од тие филмови („Урнатини“ на Слободан Костиќ, „Скопје“ на Филип Ангеловски итн.). Во месец мај 1966 година Академскиот кино клуб го организираше Меѓуклубскиот фестивал на аматерскиот филм (општојугословенски). Во истата година во Скопје беше формиран вториот кино клуб - градскиот „Камера 300“. Веќе во почетокот на 1967 година (21 и 22 јануари) овој нов кино клуб, во соработка со Фотокино Сојузот на Македонија, го организираше II Републички фестивал на аматерскиот филм, а неколку месеци подоцна, на 11 и 12 ноември и.г., Скопје беше домаќин на XI Сојузен фестивал на аматерскиот филм. Се чини дека сиве овие активности беа само еден добар „тренинг“, добра подготовка за нешто поголемо што допрва ќе требаше да се случи. Идејата за „тоа нешто поголемо“ се роди во КК „Камера 300“. Благодарение на фактот што двајца членови од Управата на клубот (Бранко Атанацковиќ и Драги Новаковиќ) беа високи функционери во Градското собрание на Скопје (првиот беше директор на Градскиот завод за статистика, а вториот - го раководеше градското прес-биро) и воедно беа членови на Комитетот на „Средбата на солидарноста“, идејата за востановување Меѓународен фестивал на аматерски филмови „Средба на солидарноста“ веднаш беше прифатена од Собранието, со тоа што фестивалот стана дел од веќе споменатата манифестација. Во зимските месеци на 1967-68, во просториите на „Камера 300“, на крстосницата од улиците „Орце Николов“ и „Ленинова“ вриеше како во котел и не беше битно дали си од „Камера 300“ или од АКК. Битно беше идејата да стане стварност. Кон крајот на месец февруари беа отпечатени пропозициите (на пет светски јазици) и испрате-

ни до 1.500 киноаматери од 35 земји. Правилата на Фестивалот одредуваа дека „Првиот меѓународен фестивал на аматерскиот филм „Средба на солидарноста“ ќе се одржи на 22, 23 и 24 јули 1968 година“, дека фестивалот има строго определена тема СОЛИДАРНОСТ и дека филмовите (8мм и 16мм) треба да бидат од категориите аматерски играни и документарни. Во оваа пригода ќе цитираме дел од каталожниот вовед кој, ни се чини, има едно многу пошироко значење: „... Целта ни е преку филмско обликување да ја доловиме едната од најсуптилните страни на човековото битие, несебичната еднодушност и согласноста за заемно и свесно укажување помош во ситуации кога таа е најнеопходна, кога треба во практика да се провери начелото дали се сите готови да му помогнат на еден и едниот на сите... Кога сево ова се има предвид и кога макар и за миг ќе се пренесеме во деновите по 26 јули 1963 година кога во врска со скопската катастрофа дојде до полн израз меѓународната и општочовечката солидарност на луѓето од целиот свет со настраданото скопско население, тогаш ни станува сосема јасно зошто организаторите предложиле создавање еден ваков тематски определен фестивал. Зошто ако некој навистина ја почувствувал солидарноста на луѓето од светот по една катаклизма, тогаш скопјани и Скопје тоа најмногу почувствувале и токму поради тоа се сметаат обврзани и натаму да ја негуваат и поттикнуваат оваа благородна и хумана човекова особина...“

Првиот Меѓународен фестивал на аматерски филмови се одржа на 22, 23 и 24 јули 1968 година во прекрасниот амбиент на летното кино „Парк“. На 25 јули, пак, трите најдобри филмови беа прикажани пред свечената премиера на играниот филм „Мементо“ на Димитрие Османли во преполнетата Универзална сала.

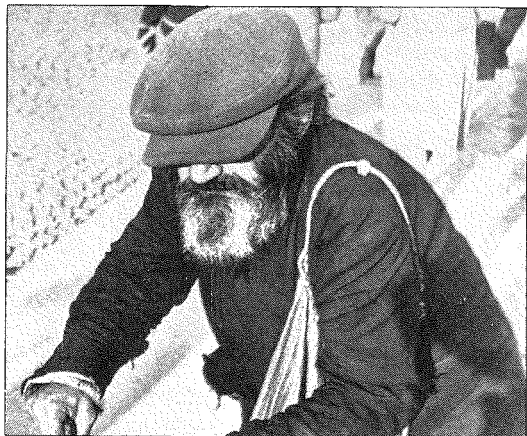
Во оваа пригода ќе ги спомнеме луѓето што го реализираа ова прво издание на МФАФ - претседател на Организациониот комитет беше Драги Новаковиќ, директор на МФАФ - Бранко Атанацковиќ, додека членови беа Ѓорѓи Бозбокилас, директор на „Македонија филм“, Стојче Дојчиновски, претседател на Фотокино Сојузот на Македонија, Зоран Илиќ, киноаматер, Д-р Милош Константинов, директор на Историскиот архив на Скопје, Саша Маркус, филмски работник и Иван Тошевски, директор на Телевизија Скопје. Филмовите што пристигнаа ги оценуваа две жири комисији: фестивал-



Кадар од филмот „Побожник“ (Ролф Мандолези, Гран при - МФАФ, 1971)

ското жири го сочинуваа Михаил Витухновскиј, професор по режија на ВГИК од Москва, Драгутин Арко, филмски критичар од Љубљана, Ратко Орозовиќ, филмски критичар од Сараево, Божидар Тодоровски-Бодле, ТВ режисер и претседател на ова жири беше филмскиот и ТВ режисер Димитрие Османли, додека, пак, жирито на публиката беше составено од Зоран Даниловиќ, ТВ монтажер, Јордан Ивановски, службеник, Драги Таневски, ТВ снимател, Миле Корвезировски, уредник на списанието „Просветно дело“ и Коста Кулбасов, занаетчија.

На фестивалот пристигнаа над 30 филмови од 10 земји (Англија, Грција, Полска, Португалија, Романија, СССР, ЧССР, Унгарија, Холандија



Кадар од филмот „Хомо сапиенс“ (Виктор Ачимовиќ-МФАФ, 1969)

и Југославија). Инаку филмовите беа прикажани без претходна селекција, со тоа што беа отстранети само оние што имаа технички недостатоци. Значи, жирирањето се одвиваше на официјалните проекции во летното кино „Парк“. И токму таа неизвршена претходна селекција беше повод за реагирањата на многубројните гости-киноаматери, но и на јавните гласила, каде што критичарите стапија сериозни забелешки адресирани до организаторите. Во овој контекст постои и еден куриозитет: Службата за државна безбедност го заплени триминутниот документарец „Студенти и солидарност“ (автор Хуан Карлос Ферро од КК „Камера 300“). Имено, овој краток филмски запис се однесуваше на штотуку завршените студентски немири во Белград, па тоа беше и сигнал за заплenuвање. По прегледот се констатира дека тука нема ништо спorno, па филмот му беше вратен на претседателот на скопскиот кино клуб, но фестивалот веќе беше завршен. Втората сериозна забелешка што беше упатена до организаторите се однесуваше на ограничувањето во само две филмски категории-документарни и играни. И филмската критика и филмските аматери искажаа негодување поради исклучувањето на можноста да конкурираат филмови од експерименталната категорија, каде што, практично, аматерите ја имаа и најголемата творечка слобода. Сиве овие добронамерни критики упатени до организаторите на МФАФ имаа позитивен одглас, па така веќе на наредните фестивали беше исправено сето она што беше пропуштено на првиот фестивал.

Најзначајни филмови на Првиот МФАФ беа „Верден му помага на Скопје“ на холандскиот автор Јохан Ван Хел, кој со извонреден документаристички израз го следи патешествието на помошта од Верден до Скопје, и филмот „Затемнување“ на Регина Динвиете од СССР. Овие два филма ги освоија Златните плакети, како и пехарите на Комитетот на „Средбата на солидарноста“ и пехарите од жирито на публиката. Покрај овие два извонредни филма, со својот специфичен метафоричен јазик се издвои и документарецот на Виктор Ачимовиќ од КК „Камера 300“ - „Циркус интернационале“. Инаку од овој ист автор беше и филмот „Без херои“ кој, иако надвор од конкуренцијата, ја имаше честа да го отвори I МФАФ. Овој филм е поетски запис за безмерната тага и болка што беа предизвикани од земјотресот.

Наредните изданија на Меѓународниот фестивал на аматерски филмови покажаа дека во светот на филмските аматери угледот на овој

фестивал наеднаш скокнал. Така на II МФАФ (се одржа на 4,5 и 6 јули 1969 во салата на киното „Култура“) беа пријавени 127 филмови од 14 земји, додека, пак, на III МФАФ (се одржа на 3 и 4 јули 1970 година во салата на стариот објект на МНТ на булеварот ЈНА) пристигнаа 64 филмови од 9 земји. И на двата фестивала дојдоа голем број гости од странство (Италија, Португалија, Англија), но најмногубројни беа, сепак, киноаматерите од хрватските, српските и македонските клубови. Во жири комисиите повторно седеа луѓе од светски глас, чиј критериум на вреднување беа елемент повеќе во позитивниот третман на овој меѓународен фестивал. Меѓу најзначајните остварувања прикажани на II МФАФ ќе ги издвоиме документарниот филм на Виктор Ачимовиќ „Хомо сапиенс“, потоа филмовите „Ана“ и „Кука без време“ на италијанските киноаматери Тулио Роланди и Џан Карделини, „Дворец“ на Пинто Леите од Португалија и „300 66“ на Белгијанецот Жил Веркамен. Од филмовите прикажани на III МФАФ, по својата извонредна и несекојдневна филмичност, се издвоија филмовите „Квадрати“ од чехословачкиот автор Јарослав Цита, „Сите денови како еден“ и „Дај ја чашата“ од хрватскиот автор Александар Стасенко, „Одблесоци на сонцето“ од група советски автори и „Клевета“ од италијанскиот киноаматер Ролф Мандолези.

Она што филмскиот хроничар го носи од овие три први случувања на МФАФ „Средба на солидарноста“ е секако големиот интерес на публиката, која до последно место, а и простум, ги исполнуваше фестивалските простори, потоа присуството на голем број гости од странство со што се создаваше извонредна атмосфера на дружење, но над сè беше квалитетот на прикажаните филмови. Приклучувањето и на експерименталниот филмски жанр кон првите два (документарниот и играниот) создаде еден вистински спектар од убавина што ретко некаде и некогаш може да се доживее. А ретко некогаш и некаде на едно место може да се сретнат толку мајстори на аматерскиот филм (звање на УНИКА, Меѓународна федерација на киноаматерите), толку познати светски синеасти, толку професори од филмските светски академии (Прага и Москва). И затоа овој фестивал, за нашите киноаматери останува „фестивал на нашата младост и љубов спрема филмот“.

Во 1971 година беше донесена една одлука која, гледано од денешен аспект, претставуваше алармантен знак за опстојувањето на овој, штотуку забрвтан, фестивал. Имено, во 1971 година се одбележуваше 30-годишнината од востанието против окупаторот и почетокот на Револуцијата. Организаторите на МФАФ доне-

соа одлука Четвртиот по ред фестивал да се одржи во рамките на споментата прослава, па така терминот на одржување го преместија од јули во октомври (9 и 10 октомври 1971 година). Иако темата остана иста - СОЛИДАРНОСТ, ова нарушување на штотуку востановената традиција, се чини, создаде извесно негодување кај киноаматерите, па така на Четвртиот МФАФ се собраа одвај 20-тина филмови од 7 земји плус 42 филма од Југославија, а на Петтиот (и последен) пристигнаа вкупно 56 филмови од 8 земји. Инаку Четвртиот фестивал се одржа во зградата на Работничкиот дом (во Центарот за култура и информации), додека, пак, последниот МФАФ се одржа на 7 и 8 октомври 1972 година во салатана киното „Култура“. За опаѓањето на интересот спрема овој фестивал, покрај она што веќе го рековме, сигурно влијаеше и тоа што во Скопје веќе беше востановен нов фестивал-Општојугословенски студентски филмски фестивал (ОСФАФ) што се одржуваше во месец мај. Исто така месецот октомври, за кој беше претерминиран МФАФ, обилуваше со голем број светски фестивали на аматерски филмови, па така се разретчуваше и развондуваше интересот за МФАФ. Но, сепак на овој фестивал докрај му останаа верни оние што учествуваа на сите претходни-така Ролф Мандолези од Италија и на Четвртиот и на Петтиот фестивал ги освои наградите Гран при за филмовите „Побожни“ и „Светлините на САД“. Во 1972 година тој се појави лично во Скопје, па така со нашиот Мирослав Калински („Насип“ и „Хроника на едно време“) станаа вистински медиумски ѕвезди. Цитираните филмови на овие двајца автори, филмови со изразен социјално-политички ангажман, беа вистински претставници на своето време, на тогашната млада генерација и на нејзините размисли, идеи и ангажирања, па не е чудно што овие филмови освоија и други врвни меѓународни признанија.

Иако згасна така ненадејно, сепак, одгласите и трагите од МФАФ останаа-контактите, искуствата, дружењето, сето тоа беше едно големо и драгоцено искуство за нашите филмски сонувачи. Беше тоа вистински предизвик за слободата во творењето, беше тоа блескот што траеше и трае во нашиот аматерски филм. Појавата и крајот на МФАФ, како и појавата на ОСФАФ, се совпаѓаат со „златниот период“ на аматерското македонско филмско творештво, па затоа оваа мала хроника, што за некогаш ќе биде само потсетување, а за некогаш нов податок, ќе ја заклучиме со нималку оригиналното сознание дека фестивалите секогаш биле вистински „меѓдан“ за себеоткривањето и докажувањето.

НА ПРАГОТ НА ЗАБОРАВОТ

(за филмскиот журнал како визуелен сведок на 20-от век)

Се наближува времето кога целиот свет со многубројни програмски активности ќе ја одбележи 100-годишнината од зачетокот на најмасовниот медиум, најкомуникативниот и најдостапниот до широките маси, најпопуларниот, медиум кој ќе го одбележи 20-от век. Тоа секако е визуелниот медиум или медиумот на „подвижните слики“. Преку целулоидната лента, на филмот му е дадена можност, од една страна на далековид начин да дејствува како хроничари толкувач на современите збиднувања, а од друга да им понуди креативни можности на широк дијапозон автори од областа на уметноста, со чие обединување се доаѓа до авторската фикција или до создавањето на „седмата уметност“.

Гледано еволутивно, филмот за едно столетје се развива по видови (родови) и по жанрови, а севкупниот рапиден технички и технолошки прогрес му овозможуваат реализација на практично невозможното, односно пренесување на филмската лента на сето она што се простира до границите на човековата фантазија. Меѓутоа, еден од родовите со кој, всушност, и започнува самата кинематографија, веќе полека, но сигурно почнува да навлегува во заборавот и ова историско, социолошко и културолошко наследство веќе се здобива со музејска вредност, која со времето сè повеќе ќе расте.

Станува збор за „филмскиот журнал“, „филмски преглед“ или, пак, „филмски новости“, термини одомаќени во нашиот филмолошки вокабулар. Веќе рековме дека раѓањето на филмот коинцидира со филмскиот журнал. Ова доаѓа оттаму што филмот ги прави своите први чекори токму бележејќи ги сцените од секојдневниот живот, а всушност, тоа е и целта на журналот - да ги забележи тековните настани. Затоа и историчарите на филмот за прв киножурнал ја сметаат првата филмувана сторија, всушност тоа е и првата филмска снимка на Лимиер (Lumiere), снимка на работниците кои ја напуштаат фабриката („La Sortie des Usines Lumiere“), забележана во 1895 година. Во 1895 година Лимиер испраќа претставници на сите четири страни на светот за да забележат, пренесувајќи ги на филмска лента, кратки исечоци од животот. Нивната улога е од извонредно значење, до толку повеќе што тие вршат двојна работа; ги прикажуваат веќе снимените филмови на Лимиер и насекаде каде што патуваат со своите камери бележат интересни случки.

Наскоро Лимиер се соочува и со конкурентски компании какви што се „Пате“ (Charles Pathe) и „Гомон“ (Gaumont) во Франција, потоа компаниите „Биограф“ (Biograph) и „Витаграф“ (Vitagraph) во САД, па „Робер Пол“ (Robert Paul) од Англија, „Оскар Мештер“ (Oskar Messter) од

Германија и многу други. Конкуренцијата станува толку остра и силна што во недостиг на оригинални, автентични, актуелни снимки за некои важни збиднувања, некои од компаниите снимаат дури и играни секвенци. За тоа постојат многубројни примери. Така, еден од снимателите на Лимиер, кој се наоѓал во Киев, забележувајќи го интересот на Еврејската заедница за случајот „Драјфус“, монтира веќе снимени материјали од француска воена парада, потоа укотвени бродови и заедно со монтирани згради ги претставува и прикажува како Судањето и Егзилот на Драјфус. Друг уште подрастичен пример на филмувана измама е снимката од Шпанско-американската војна од 1898 година, кога снимателот Едвард Х.Амет (Edward H.Amet) дури ја реконструирал целокупната морнаричка битка, која се одиграла во заливот на Сантјаго, снимајќи ја во када со минијатурни бродчиња. Меѓутоа, како податок постои и еден куриозитет за нас. Меѓу мноштвото лажни филмски стории постоел и филм кој бил снимен во 1903 година под наслов „Масакрите во Македонија“ (Massacres de Macedoine), кој претставува и најстар филм во кој се спомнува и се работи за Македонија, а тој, всушност, не е снимен во Македонија, туку во студиото на Пате, во Париз. За што станува збор? Познати се репресалиите од страна на Турците по крваво задушеното Илинденско востание во Македонија, за кои пишувале и известувачите во европскиот печат и над кои се згрозувала француската, англиската и, воопшто, целокупната јавност. Веројатно поради големата заинтересираност кај јавноста, компанијата „Пате“ прави реконструкција на крвавите настани. За жал, филмски материјал со овој наслов не е зачуван, а за податоците на содржината на филмот се користени филмолошко библиографски податоци и друга пишувана граѓа. Според овие документи, филмот освен што е прикажуван во Франција и Англија, тој е прикажуван и во Љубљана и Белград, во патувањето кино на Карел Лифке. ⁽¹⁾

Луѓето низ целиот свет со големо интересирање ги следеле филмуваните актуелности затоа што филмскиот журнал полека, но сигурно почнува да извршува редовно вклучување во појавните и комуникациски континууми кои се случуваат наоколу. Од друга страна, оваа заинтересираност, одразувајќи се позитивно врз благатајните на прикажувачите придонесува тој да стане редовен серијал, како на пример кај „Пате“ од 1907 година, односно во класичната верзија, составен од неколку независни стории, каков што го помнат и знаат генерациите, од

1910 година. Во годините кои следуваат кино-журнализмот се распространува и се размножува низ целиот свет, а како симултана перцепција на настаните филмскиот журнал особено созрева за време на Првата светска војна. Воените сниматели од обете завојувани страни ги регистрираат стравотните слики од бојното поле, кои се прикажуваат како воени рапорти. Кога сме веќе кај воените журнали од почетокот на столетјево, треба да се истакне дека токму подрачјето на Македонија во поширока смисла било честа цел на филмските објективи. Ова се должи на честите воени превирања и судири кои се одигрувале токму на овие простори (зачетокот на Младотурската револуција, Балканските војни, како и фронтските престрелки и состојбите во заднината за време на Првата светска војна). Голем дел од овие филмски хроники се неповратно исчезнати и уништени, но од друга страна Кинотеката на Македонија го презема долгорочниот проект на постојано трагање со цел да се приберат и истражат сите можни филмски и пишувани материјали кои кореспондираат и го рефлектираат ова време на нашите простори. Треба да се напомене дека овие филмски материјали се снимани главно од страна на странските филмски сниматели што донекаде ја отежнува и усложнува реализацијата на овој проект, но затоа, пак, постои голема надеж дека од европските филмски архиви ќе произлезат дополнителни неистражени филмски снимки. Овој проект е во тек на успешна реализација.

Што се однесува до нашите сниматели, неизоставно треба да се спомне филмскиот хроничар - пионер на Балканот - Милтон Манаки. Тој иако не работел за сметка на големите светски филмски компании, иако самоук и иако неговите филмски записи не се прикажувани во рамките на редовните журнали, филмуваните репортажи што ги реализирал тој, од кинестетски аспект, воопшто, не заостануваат зад оние тековно сниманите и прикажуваните. Манаки ги следи општествено-политичките актуелности во својот град Битола, но и пошироко; од манифестациите на Младотурците во Битола, до филмска регистрација за време на посетите на Битола од страна на владетели и високодостојнишвеници, како и тековните збиднувања од тоа време. Со својата кинематографска и фотографска оставштина, тој визуелно го овековечува времето од почетокот на овој век на овие наши простори.

Но да се навратиме на хронолошкиот развој на филмскиот журнал. Во годините по Пр-



Кадри од кино-журналите на Роман Кармен - Мадрид (1936-37)

вата светска војна филмскиот журнал се развива во техничка смисла и тоа во рамките на можностите на прикажувањето и се дистрибуира низ светот преку компаниите „Пате“, „Фокс Мувитон“ (Fox Movietone), „Метротон“ (Metrotone) и многу други. Со пронаоѓањето на тонот и развитокот на тонската камера, филмските журналы се здобиваат со дополнителна димензија. Така, наместо натрупаните меѓунаслови, настаните се придружени од динамична нарација, која оди во „оф“. Веќе комплетно концепиран и вообличен, киножурнализмот од триесеттите години, во разни земји започнува да се здобива со политичка обоеност, односно актуелните настани се толкуваат низ диоптријата на тековната политичка власт, со што тој веќе станува моќно орудие во рацете на пропагандата. Првите посериозни проникнувања и проткајувања на пропагандата низ киножурнализмот се јавуваат во Германија и тоа токму со победата на национал-социјалистите и со доаѓањето на Хитлер на власт. Џон Гирсон (John Grierson), во написот „Природата на пропагандата“ од 1942 година вели: „...Германците први ѝ придадоа важност на пропагандата. Тие не ја сметаа само како помошно средство во политичкото владеење и во воената стратегија, туку како право и како највитално орудие во политичките и воени достигнувања; пропагандата беше ставена на најпрвото место...“⁽²⁾ Не само водачот на пропагандата Гебелс, туку и самиот Хитлер има целосно разбирање и ѝ дава сесрдна поддршка на пропагандата демонстрирана преку подвижните слики. По тргнувањето во освојувачкиот поход на Европа и светот, Хитлер ќе изјави: „Зошто да го деморализирам непријателот со воени средства, кога тоа можам да го правам подобро и поевтино на други начини?“. Токму тоа го прават и германските филмски журналы од тоа време: на компанијата „УФА“ и неделникот „Дојче Вохеншау“ (Deutsche Wochenschau). Од другата страна на океанот, забележителна е, пак, друга појава. Со покренувањето на серијалот „Одот на времето“ (March of Time), кој се јавува во 1935 година, се востановува нов концепт во филмскиот журнализам. Всушност се прави комбинација на елементи од традиционалниот журнал со оние од документарниот филм, па дури и автентичните секвенци се комбинираат со слободно драматизирани и изрежирани сцени.

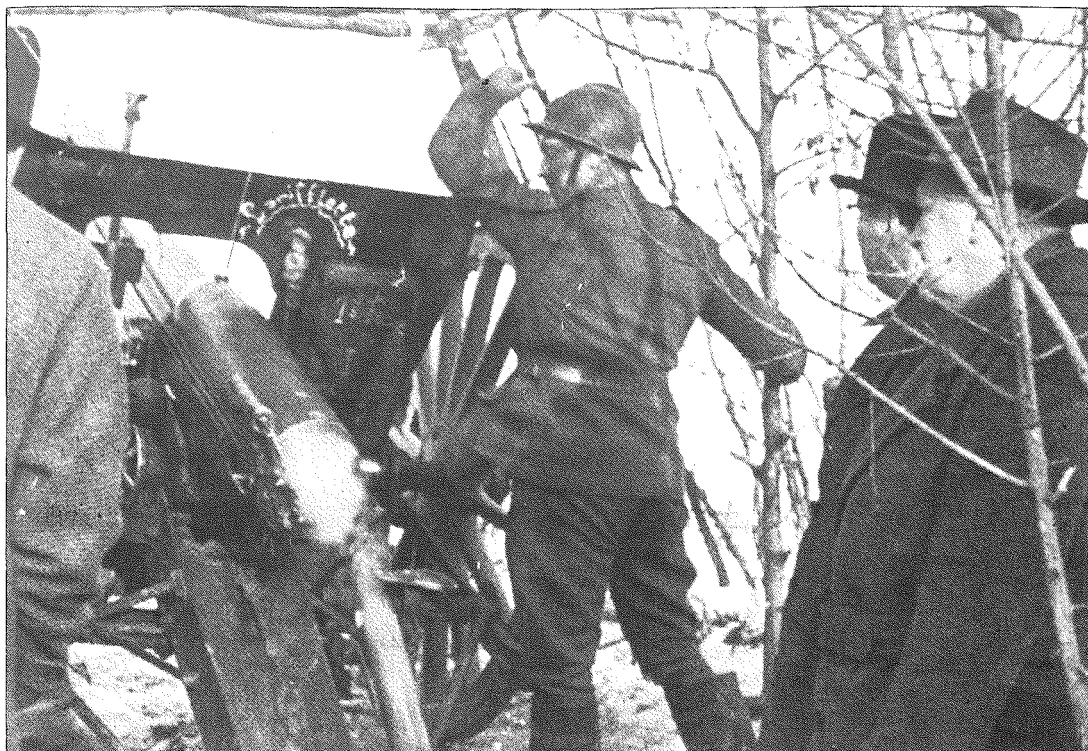
Веќе беше спомнат журналот како пропагандно средство. Така и за време на Втората светска војна, филмскиот журнал, веќе отворено и јавно се става во служба на завојуваните страни. Дистрибуиран и гледан низ светот, тој



Рускиот цар Николај II во филмски журнал на „Мувитон“

повторно ги разбранува емоциите на народите. Настаните кои претставуваат пресвртница во историјата, но и секвенци од тривијалноста, фиксирани на филмската лента дури подоцна ќе станат приказ на епохата, на судбоносните заблуди и вистината.

И токму по војната, кога со пронаоѓањето на телевизијата, филмскиот журнал во светот полека, но сигурно започнува да ја губи битката на трансмитер на актуелните збиднувања, кај нас, во рамките на, сега бивша Југославија, со филмскиот журнал започнува и создавањето на повоената југословенска кинематографија. Непосредно по завршувањето на војната се основа „Филмско претпријатие на Демократска Федеративна Југославија“ кое организира снимање журнал и тоа наизменично во Белград и Загреб. Веќе во 1946 година, се формира „Сојузно претпријатие за производство на филмови „Звезда филм“, кое во 1950 година прerasнува во „Централно студио на филмски новости“, а од 1955 година како самостојна организација „Филмски новости“. Неколку децении, сè до нивното згаснување (во 1989 година), „Филмски новости“ се продуцираат во 52 броја годишно, составени од прилози од цела Југо-



Воен журнал на „Мувитон“

славија, каде што одвреме-навреме е застапена и Македонија, од 12 месечни изданија, како и повр. мени „вонредни броеви“. Сега, веќе со една историска дистанца уште повеќе може да се согледа фактот дека и „Филмски новости“ и покрај тоа што бил режимски филмуван журнал, обработува материјали, кои, иако тогаш снимени за потребите на денот и дневната политика, сега и во иднина сè повеќе, стануваат документ од извонредно значење и со трајна вредност. Интересно е да се одбележи дека уште од самиот почеток на кинематографијата и создавањето на киножурнализмот, многу од филмските работници (сниматели, режисери и други), својата првична кинематографска дејност ја започнале токму со прилозите во филмските журналы. Многу често, некои од нив прераснале во врвни документаристи и хроничари на своето време. Слична е ситуацијата и во развитокот на нашата повоена кинематографија. Првите повоени филмски кадри се обучени и изградени токму регистрирајќи ги тековните настани од повоениот развиток на обновата и изградбата на земјата, оформени во филмувани прилози на филмскиот журнал. На многу од филмските работници ова им била

прва, а често и единствена школа за подоцнежните посложени филмски активности.

Со децентрализација на филмското производство во Југославија, и Македонија уште во првите повоени години, од 1947, започнува продукција на филмски журнал под името „Филмски преглед“, кој се прикажува на македонски јазик. Со прилозите во „Филмскиот преглед“ ја започнуваат кинематографската дејност пионерите на македонската повоена кинематографија: Трајче Попов, Кочо Недков, Киро Билбиловски, Љубе Петковски, Бранко Михајловски и други. Во Кинотеката на Македонија, во нецелосна едисија се депонирани копии на „Филмскиот преглед“ од почетокот на излегувањето, заклучно со бројот 27 од 1951 година. Во 1956 година, филмскиот журнал во Македонија се води под „Филмски репортер“, а по катастрофалниот земјотрес од 26. јули 1963 година, кој го потресува Скопје, е покренат „Скопски репортер“, од кој излегуваат три броја во 1963 година и уште три во 1964 година.

За значењето на ова културно и историско филмско наследство не треба да се зборува. Тоа им стои на располагање на сегашните и идните истражувачи и корисници од сите сфери



Кадар од изградбата на еден од Њујоршките мостови („Мувитон журнал“, 1936)

на науката и уметноста. Меѓу првите кои ја осознале вредноста и употребливоста на автентичните архивски снимки кои потекнуваат од филмските журнале, се разбира, „филмациите“. Со компилациски хроники правени се воени и други документарни филмови, а и во играните филмови, уште од поодамна, како начин и режисерска постапка да се долови некој историски период или, пак, да се направи „флеш бек“ на дејствието, често се користат токму овие снимки.

Меѓутоа, сепак, телевизијата и настаните „во живо“ дефинитивно ја добиваат битката филмскиот журнал сосема да биде истиснат од редовниот репертоар на киносалите. Веќе помладите генерации синаести или одвај се секаваат или, пак, не го ни познаваат доскорашниот филмски хроничар - киножурналот. Тој полека, за поширокиот публикум навлегува во сферата (на прагот) на заборавот. Токму поради тоа и Меѓународната федерација на филмски архиви (ФИАФ), во рамките на одржаниот Конгрес во Норвешка, (од 28 мај до 03. јуни 1993), организира и Симпозиум со един-

ствена тема посветена на филмскиот журнал и филмските архиви. Целта на овој симпозиум е на светски план да се констатира квантитетот на ова, веќе, историско културно наследство, како и да се валоризира токму сега кога се наближува неговата стогодишнина. За да не замине во заборавот и да се зголеми интересот за филмските архиви во светот, како „мајдани“ на визуелната документација, потребна е и поширока афирмација во медиумите и кај јавноста. Овој ретроспективен хронолошки „журнал“ за филмскиот журнал е скроман придонес кон тоа.

БЕЛЕШКИ:

1. Dejan Kosanović: „Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije 1896-1918“ Institut za film - Univerzitet umetnosti (str.249)
2. John Grierson: „The Nature of Propaganda“ (1942) NONFICTION FILM - THEORY AND CRITICISM, A Dutton Paperback, New York / E.P.Dutton and Co.Inc.

Во потрага по новиот актер

ЕУЏЕНИО БАРБА

УДК 792.071.027/.028 792.01

Кинопис 8(5), с.65-81, 1993

АНТРОПОЛОГИЈА НА ТЕАТАРОТ

На кој начин изведувачите да откријат како да ја создадат материјалната основа на нивната уметност? Ова е прашањето на кое се обидува да одговори антропологијата на театарот. Според тоа, таа не одговара на потребата научно да се анализира она од што се состои јазикот на изведувачот, ниту, пак, одговара на прашањето, кое е фундаментално за луѓето што се занимаваат со театар, односно танц, како се станува добар актер, односно танчер. На антропологијата на театарот повеќе ѝ требаат корисни упатства одошто универзални принципи. Таа не ја потценува науката, туку има амбиција да го открие знаењето кое може да биде корисно за работата на изведувачот. Таа не бара да открива закони, туку ги проучува правилата на однесување.

Изворно, антропологијата се сфаќа како наука за однесувањето на луѓето, не само на социо-културно рамниште, туку и на психолошко-рамниште. Следствено на тоа, антропологијата на театарот е наука за социо-културното и психолошкото однесување на човечките суштества во една уметничка ситуација.

СЛИЧНИ ПРИНЦИПИ, РАЗЛИЧНИ ИЗВЕДБИ

Различни изведувачи, на различни места и во различни времиња и покрај стилските форми специфични за нивните традиции, делат заеднички принципи. Првата задача на антропологијата на театарот е да ги проследи овие рекурзивни принципи. Самите тие не се доказ дека постои „наука за театарот“, ниту, пак, дека постојат некои универзални закони. Тие не се ништо друго освен особено добри *парченца совет*; информација корисна за сценската практика. Кога зборуваме за т.н. *парченца добар совет*, се чини, како да укажуваме на нешто безначајно во споредба со изразот *антропологија на театарот*. Меѓутоа, сите области на антропологијата, како на пример реториката и моралот, или учењето за однесувањето, исто така, се колекции од *добри совети*.

Парченцата добар совет се специфични во следниов поглед: тие можат да се прифатат или да се игнорираат. Тие не се неповредливи закони; подобро е да се каже - а тоа е можеби и најдобриот начин на кој треба да се користат

*Текстот е преведен од книгата на Eugenio Barba и Nicola Savarese *The Secret Art Of The Performer - A Dictionary Of Theatre Anthropology*, во издание на Routledge, London - New York, 1991. Оваа книга, во која текстот на Барба „Антропологија на театарот“ претставува увод, е резултат на истражувањата водени во периодот од 1980 до 1990 година од ISTA (Меѓународната школа за антропологија на театарот) под раководство на Барба.

- дека човек ги прифаќа така што може да ги занемари и да продолжи натаму. Современите западни изведувачи немаат органски репертоар *совети* кои им помагаат и им даваат ориентација. Ним им недостигаат правила на дејствување кои, не ограничувајќи ја уметничката слобода, им помагаат во нивните различни задачи. Од друга страна, традиционалниот источен изведувач има основа што ја сочинува органски и добро испробан *апсолутен совет*, т.е. уметнички правила кои кодифицираат еден затворен изведувачки стил на кој мораат да му се прилагодат сите изведувачи од различни жанрови.

Непотребно е да се каже дека изведувачите кои работат во рамките на една мрежа кодифицирани правила имаат поголема слобода од оние - какви што се западните изведувачи - кои се заробеници на произволноста и на отсуството од правила. Меѓутоа, источните изведувачи плаќаат за својата поголема слобода со усовршувањето кое ги ограничува во можноста да отидат над она што го знаат. Се чини дека збирот од прецизни, корисни и практични правила за изведувачот можат да постојат само ако се апсолутни; блиски до влијанието на другите традиции и искуства. Речиси сите мајстори на Источниот театар им забрануваат на своите ученици да се занимаваат со други изведувачки жанрови. Понекогаш дури бараат од нив, воопшто, да не гледаат други форми театар, односно танц. Тие сметаат дека тоа е начин да се зачува чистотата на стилот на изведувачите и да се покаже нивната целосна посветеност на сопствената уметност. Овој одбранбен механизам барем овозможува да се избегне патолошката ситуација која е резултат на свеста за релативноста на правилата: недостиг од какви било правила и запаѓање во произволност.

Симптоматично е што и Етјен Декру, можеби единствениот европски мајстор кој има елабориран систем од правила што можат да се споредат со правилата на некоја источна традиција, настојува на своите студенти да им пренесе една ригорозна затвореност спрема сценските форми кои се разликуваат од неговите, на истиот начин на кој Кабуки актерот ги игнорира најдобрите „тајни“ на Но. За Декру, како и за источните мајстори, ова не е прашање на ментална ограниченост или нетолеранција. Тоа е свест дека основите на работата на изведувачот, појдовните точки, мора да се штитат како нешто скапоцено, дури и по ризик на изолација. Во спротивно, таа скапоценост ќе биде непоправливо загадена и уништена од синкретизам.

Ризикот од изолација се состои во можноста чистотата да се плати со јаловост. Оние мајстори кои своите ученици ги изолираат во шума од правила (кои, за да бидат силни, не смеат да се релативизираат и споредбено да се употребуваат), бездруго успеав да го зачуваат квалитетот на сопствената уметност, но ја загрозуваат нејзината иднина. Сепак, театарот може да биде отворен за искуствата на другите театри, не за да ги измеша различните начини на правење претстави, туку за да ги пронајде основните заеднички принципи и нив да ги пренесе низ сопствени искуства. Во овој случај, отвореноста за разновидност не значи нужно и запаѓање во синкретизам и јазичка збрка. Од една страна, се избегнува ризикот од јалова изолација, а од друга, се избегнува отвореност по-секоја-цена која се распаѓа во промискуитет. Разгледувањето на можноста за заедничка педагошка основа, дури и на апстрактно и теоретско ниво, не значи дека се бара заеднички начин на правење театар. Декру напиша: „Уметностите личат една на друга поради нивните принципи, а не поради нивните дела. Јас би додал: истото важи и за театрите. Тие личат еден на друг поради нивните принципи, а не поради нивните претстави.

Антропологијата на театарот настојува да ги проучи овие принципи. Неа ја интересираат нивните можни употреби, а не извесните и хипотетичките причини кои би можеле да објаснат зошто тие личат еден на друг. Проучувањето на овие принципи на овој начин ќе им направи услуга и на западните и на источните актери, и на оние што имаат кодифицирана традиција, како и на оние што немаат традиција.

ЛОКАДАРМА И НАТЈАДАРМА

Индиската танчерка Санџукта Паниграхи ми рече: „Ние имаме два збора со кои го означуваме однесувањето на човекот: локадарма значи однесување (*дарма*) во секојдневниот живот (*лока*); натјадарма значи однесување во танцот (*натја*).“

Во текот на изминатите неколку години посетив голем број мајстори кои припаѓаат на различни изведувачки форми. Со некои од нив соработував долго време. Целта на моето истражување не беше ниту проучувањето на карактеристиките на различните традиции, ниту она што нивните уметности ги прави единствени, туку изучувањето на она што им е заедничко на сите. Истражувањето што го започнав сам, со време прерасна во истражување на цела една група научници, професори на Западниот

и на Азискиот театар и уметници од различни традиции. На последните особено сум им благодарен: нивната соработка претставуваше еден вид дарежливост која ги скрши бариерите на молчаливоста за да ги открие „тајните“ и, би можело да се каже, интимноста на нивните професии. Таа дарежливост повремено стануваше еден вид пресметана пренагласеност, во ситуации кога трагаа по нешто ново и кога покажуваа неочекувана љубопитност за експериментирање. Некои источни и западни изведувачи поседуваат квалитет на присутност кој веднаш го привлекува вниманието на гледачот. Тоа се случува дури и тогаш кога овие изведувачи нудат студена, техничка демонстрација. Долго време мислев дека ова е резултат на некоја особена техника, на некоја особена моќ што ја поседува изведувачот, стекната низ долгогодишното искуство и работа. Меѓутоа, она што го нарекуваме техника, всушност е специфична употреба на телото.

Начинот на кој го употребуваме нашето тело во секојдневниот живот е суштински различен од начинот на кој го употребуваме во претстава. Ние не сме свесни за нашите секојдневни техники: се движиме, седиме, носиме предмети, се бакнуваме, се согласуваме и не се согласуваме со гестовите за кои веруваме дека се природни, а кои се всушност определени од културата. Различни култури определуваат различни телесни техники во зависност од тоа дали луѓето одат со чевли или без чевли, дали предметите ги носат на глава или в раце, дали се бакнуваат со усни или со нос. Првиот чекор во откривањето на тоа кои принципи го раководат сценскиот биос, односно со животот на изведувачот, лежи можеби во сознанието дека секојдневните телесни техники можат да бидат заменети со несекојдневни техники, т.е. со техники што не ги почитуваат вообичаените автоматизирани реакции на телото. Изведувачите ги користат овие несекојдневни техники.

На Запад, растојанието што ги дели секојдневните телесни техники од несекојдневните техники често ниту се забележува, ниту, пак, свесно се споменува. Меѓутоа, во Индија разликата помеѓу овие две техники е очигледна, дури е и потврдена со номенклатурата: *локадарма* и *наџадарма*. Секојдневните техники генерално го следат принципот на помал напор: тоа значи, да се добие максимален резултат со минимално потрошена енергија. Кога бев во Јапонија со *Odin Teatret*, се прашував за значењето на изразот со кој гледачите им се заблагодаруваа на актерите по завршувањето на претставата: *оцукаресам*. Точното зна-

чење на овој израз - кој се користи само за изведувачите - е следново: „се изморивте“. Изведувачите кои покажале интерес за гледачите и кои допреле до нив се измориле бидејќи не ја штеделе својата енергија. И поради тоа гледачите им се благодарни.

Но вишокот енергија, нејзиното трошење, не е доволно да ја објасни моќта која се гледа во животот на изведувачот, во неговиот сценски биос. Разликата помеѓу животот на изведувачот и виталноста на акробатот е очигледна. Подеднакво е очигледна и разликата помеѓу животот на изведувачот и некои моменти на голема виртуозност во Пекиншката Опера и други форми театар и танц. Во овие вториве случаи, акробатите навистина ни покажуваат „друго тело“, тело кое користи техники многу поразлични од секојдневните техники, всушност, толку различни што се чини дека тие изгубиле секаков контакт со нив. Но овде не станува збор за несекојдневни техники, туку едноставно за „други техники“. Повеќе не постои тензијата на растојанието, дијалектичкиот однос создаден од несекојдневните техники. Постои само недостапноста на телото на виртуозот.

Целта на секојдневните телесни техники е комуникацијата. Техниките на виртуозноста се стремат кон восхит и трансформација на телото. Од друга страна, целта на несекојдневните техники е информацијата: тие буквално го ставаат телото во-форма (*in-form*). Во ова лежи суштинската разлика која ги дели несекојдневните техники од оние што само го трансформираат телото.

РАМНОТЕЖА ВО ДЕЈСТВО

Набљудувањето на особениот квалитет на сценската присутност нè доведе до разликата помеѓу секојдневните техники, виртуозните техники и несекојдневните техники. Последниве се однесуваат на изведувачот. Тие се одлика на животот на изведувачот дури и пред тој да претстави или изрази што и да е. Не е лесно западниот изведувач да го сфати ова. Како е можно во уметноста на изведувачот да постои рамниште на кое тој ќе биде жив и присутен без што било да претстави или без да има некакво значење? Оваа состојба на моќно присуство без што било да претстави, за изведувачот е оксиморон, противречност на термини. Мориаки Ватанабе оксиморонот на чистата присутност на изведувачот го дефинира на следниов начин: „ситуација при која изведувачите го претставуваат сопственото отсуство“. Би можело да ни се стори дека е ова

само игра на зборови, а всушност тоа е фундаменталниот аспект на Јапонскиот театар.

Ватанабе укажува дека во *Но*, во *Кјогени* во *Кабуки* постои лик-посредник помеѓу двете други можности: да се претстави вистинскиот идентитет или замислениот. Тоа е *ваки*, споредниот актер во *Но*, кој често го изразува сопственото непостоење. Тој употребува сложена несекојдневна телесна техника која не ја користи за да се изрази себеси, туку за да го привлече вниманието кон неговата способност да не се изрази. Оваа негација се скреќава и во завршните сцени на *Но*, кога главниот лик - што - исчезнува: овој актер, сега надвор од својот лик, сепак не е сведен на својот секојдневен идентитет; тој се повлекува од сцената (без да изрази што било) со истата енергија што ја има и во експресивните моменти. Од *коккен*, луѓето облечени во црно кои му помагаат на главниот актер во *Но* и во *Кабуки*, исто така се бара да „глумат отсутиност“. Нивното присуство, кое изразува или претставува Ништо, произлегува толку директно од изворите на енергија и на живот на актерот што познавачите велат дека е потешко да се биде *коккен* одошто актер. Овие примери ни покажуваат дека постои рамниште на кое несекојдневните телесни техники ја ангажираат енергијата на изведувачот во чиста состојба, а тоа е предекспресивното рамниште. Во класичниот Јапонски театар, ова рамниште понекогаш е отворено изложено, а понекогаш е прикриено. Како и да е, тоа е секогаш присутно во секој изведувач и ја претставува самата основа на неговиот сценски живот, односно *биос*.

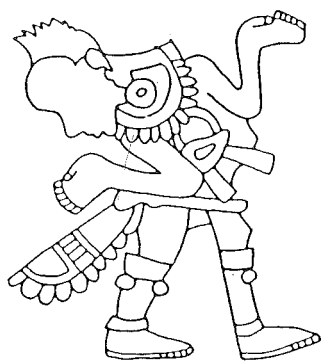
Да се зборува за *енергија* на изведувачот значи да се користи термин кој е подложен на илјадници недоразбирања. Ние на зборот *енергија* му даваме многу конкретни значења. Етимолошки, енергија значи „да се дејствува, да се работи“. Како тогаш се случува телото на изведувачот да работи на предекспресивното рамниште? Кои други зборови можат да го заменат зборот *енергија*?

Преведувањето на принципите на Источниот изведувач на сопствениот јазик, подразбира употреба на зборови какви што се енергија, живот, моќ и дух, кои преведуваат термини што одговараат на јапонските зборови *ки-аи*, *кикаро*, *ио-ин*, *коши*, на зборовите од Бали *таксу*, *вираса*, *бају*, *чикара*, на кинеските зборови *шун тоенг*, *кунг-фу*, и на зборовите од Санскритот *прана* и *шакти*. Сложените термини кои се непрецизно преведени ги замаглуваат практичните значења на принципите на животот на изведувачот.

Се обидов да напредувам, одејќи наназад. Прашав неколку мајстори на Источниот театар дали во јазикот што тие го употребуваат во својата работа постојат термини кои можат да го преведат нашиот термин енергија. Кабуки актерот Савамура Соџуро ми одговори: „Ние велíme дека актерот има, или нема *коши* за да кажеме дека има, или нема вистинска енергија додека работи“. Во јапонскиот јазик, *коши* не е апстрактен поим, туку означува мошне конкретен дел од телото, колковите. Кога се вели, тој има *коши* односно, тој нема *коши*, се мисли, тој има колкови односно, тој нема колкови. Но што значи тоа да се нема колкови?

Како одиме, употребувајќи ги секојдневните телесни техники, колковите ги следат нозете. Но во несекојдневните техники на Кабуки и на *Но* актерите, колковите остануваат фиксирани. За да се блокираат колковите додека се оди, нужно е колената незабележливо да се свиткаат и, ангажирајќи го рбетниот столб, торзото да се употреби како самостојна единица, која потоа влече надолу. На овој начин, се создаваат две различни тензии, во горниот и во долниот дел од телото. Овие тензии го обврзуваат телото да пронајде нова точка на рамнотежа. Тоа не е прашање на стил, туку начин за да се генерира животот на актерот. Дури потоа тоа станува посебна стилска одлика. Всушност, животот на изведувачот е заснован на промената на рамнотежата. Кога стоиме исправено, ние никогаш не сме неподвижни, дури и кога се чини дека сме; всушност ние правиме многу ситни движења за да ја поместиме нашата тежина. Непрекината низа од корекции ја движи нашата тежина, најпрвин во прстите на нозете, потоа во петиците, ту на левата, ту на десната страна од стопалата. Дури и при апсолутна неподвижност, присутни се овие микро движења, понекогаш згуснати, понекогаш развлечени, повремено повеќе или помалку контролирани, во согласност со нашата физиолошка состојба, со нашата возраст, со нашата професија. Правени се експерименти со професионални актери. Кога од нив се бара да замислат дека носат товар додека трчаат, паѓаат или, на пример, се качуваат, утврдено е дека самата замисла веднаш произведува промена на нивната рамнотежа. Во телото на неактерот, замолен да ја изврши истата задача, не се случува никаква промена на рамнотежата, бидејќи за не-актерот имажинацијата останува само моментална вежба.

Сево ова ни дава значајна информација за рамнотежата и за односот помеѓу менталните процеси и мускулните тензии, но не ни кажува



Принципите што го регулираат сценското однесување на изведувачите во различни култури се слични, но изведбите се разликуваат - ацтекски танчер, балинезиска танчерка и индиска Одиси танчерка

ништо ново за изведувачот. Всушност, кога се вели дека изведувачите се навикнати да го контролираат сопственото присуство и да ги преведуваат своите ментални слики во физички и гласовни дејства, тогаш тоа едноставно значи дека изведувачите се изведувачи. Но, низата од микродвижења откриена во експериментите со рамнотежата нè води на друг колосек. Овие микродвижења се еден вид јадро кое, скриено длабоко во секојдневните телесни техники, може да биде моделирано и засилено со цел да ја зголеми моќта на присуството на изведувачот, станувајќи така основа на несекојдневните техники.

Секој оној што гледа претстава на Марсел Марсо веројатно за миг ќе запре да подразмисли за чудната судбина на пантомимичарот кој се појавува на сцената за само неколку секунди, меѓу точките на Марсо, држејќи табла на која е испишан насловот на следната пиеса. Точно, некој може да каже дека пантомимата е нема форма, па затоа дури и насловите, за да не ја нарушат тишината, мораат да бидат неми. Но зошто да се користи пантомимичар, актер, во улога на огласна табла? Не значи ли тоа дека тој западнал во безнадежна ситуација во која буквално не може да прави ништо? Пјер Вери, пантомимичарот кој со години ги покажуваше насловните талби на Марсо, еден ден раскажа како настојувал да го достигне највисокиот можен степен на сценско присуство за време на неговото краткотрајно појавување на сцената, во кое не морал и не можел ништо да направи. Тој рече дека единствениот можен начин да го постигне тоа бил да направи позиција во која таблата ќе ја држи колку што може поцврсто, колку што може поживо. За да го постигне тој резултат за само неколку секунди на сцена, тој морал долго време да се концентрира за да ја пронајде својата „несигурна рамнотежа“. Неговата неподвижност не била статична, туку динамична неподвижност. Немајќи ништо друго со што би се занимавал, Вери морал себеси да се сведе на суштинското, и го открил суштинското во промената на рамнотежата.

Основните позиции на телото во различните источни театарски форми, исто така, се примери за свесна и контролирана дисторзија на рамнотежата. Изведувачите од различните источни традиции ги деформираат позициите на нозете и на колената и начинот на кој ги поставуваат стопалата на подот, односно, тие го смалуваат растојанието помеѓу двете стопала, со што се намалува телесната основа и се постигнува несигурна рамнотежа. Санџукта Паниграхи вели: "Целата техника на танцу-

вањето е заснована врз вертикално делење на телото на две еднакви половини и на нееднаквото распоредување на тежината, еднаш поголема тежина на едната половина, другпат на другата". Тоа значи дека танцот ги зголемува, како под микроскоп, оние непрекинати и ситни промени на тежината кои ги употребуваме за да останеме неподвижни и кои се откриваат со специјални лабораториски мерења на рамнотежата, со помош на сложени дијаграми. Овој танц на рамнотежата е еден од фундаменталните принципи на сите изведувачки форми.

ТАНЦ НА СПРОТИВНОСТИ

Нека не ве чуди тоа што зборовите актер и танчер ги употребувам без да правам разлика меѓу нив, и што од Исток кон Запад и обратно преминувам со извесна лежерност. Животните принципи по кои трагаме не се ограничени од разликата помеѓу она што го дефинираме како театар, танц или пантомима. Гордон Крејг, презирајќи ги искривените слики што ги употребуваше критиката за да го опише особениот начин на движење на англискиот актер Хенри Ирвинг, рекол: „Ирвинг не одеше по сцената, тој танцуваше по неа“. Истото поврзување на театарот и танцот било употребено, но овојпат во негативна смисла, за да се омаловажи истражувањето на Мејерхолд. Некои критичари, откако ја виделе неговата претстава *Дон Жуан*, напишале дека тоа што го направил тој не е вистински театар, туку балет.

Тенденцијата да се прави разлика помеѓу танцот и театарот, карактеристична за нашата култура, откри една длабока рана, празнина без традиција, која постојано ризикува да го наведе актерот да се откаже од телото, а танчерот да постигне виртуозност. На источниот изведувач оваа разлика му се чини апсурдна, како што би им се чинела апсурдна и на европските изведувачи од претходните историски периоди, на пример, на дворскиот шут или на комедијантот од 16 век. Ако замолиме некој Но или Кабуки актер да ни го преведе зборот *енергија* на јазикот на кој работи, тој зачудено ќе ја затресе главата како да сме го замолиле да ни ја објасни разликата помеѓу танцот и театарот.

Кабуки актерот Савамура Соџуро вели: „Енергијата би можела да се преведе со *коши*“; а Но актерот Хидео Кансе: „Татко ми никогаш не велеше - Употреби повеќе *коши* - туку за тоа ме учеше така што ме тераше да одам додека тој ми ги држи колковите и ме влече наназад“. За

да го совлада отпорот предизвикан од држењето на татко му, тој бил принуден торзото благо да го наведе нанапред, да ги свитка колената, да притисне со стопалата на подот и да ги лизга нанапред наместо да направи нормален чекор. Резултатот бил основното Но одење. Енергијата, како и *коши*, не е резултат на просто и механичко поместување на рамнотежата, туку таа е последица од тензијата помеѓу спротивните сили.

Кјоген актерот Манџо Номура се сеќава како Но актерите од школата Кита велеле: „Актерот мора да замисли дека над него виси железен прстен кој го влече нагоре. Тој мора да му се опира на влечењето за да му останат стапалата на подот“. Јапонскиот термин кој ја опишува оваа спротиставена тензија е *хиппари хаи* кој значи „да се влече некој или нешто кон себе додека другото лице, односно другиот предмет се обидува да го стори истото“. *Хиппари хаи* се наоѓа помеѓу горниот и долниот дел од телото на актерот, како и помеѓу предниот и задниот. *Хиппари хаи* постои и помеѓу актерите и музичарите, кои не се во хармонија, туку се обидуваат да се оддалечат едни од други, изненадувајќи се наизменично меѓу себе, нарушувајќи си го едни на други темпото, а сепак не се одалечуваат толку за да го изгубат контактот, врската која ги спротиставува.

Проширувајќи го овој поим, би можеле да кажеме дека во оваа смисла несекојдневните телесни техники имаат *хиппари хаи* однос со секојдневните техники. Всушност, видовме дека и покрај тоа што несекојдневните техники се различни од секојдневните, тие ја одржуваат меѓусебната тензија без да се изолираат и сепарираат. Телото на изведувачот му го открива на гледачот својот живот со помош на тензијата помеѓу спротивните сили: тоа е принципот на спротивност. Засновани врз овој принцип, кој очигледно е и дел на искуството на западниот изведувач, кодифицираните источни традиции изградиле различни системи.

Во Пекиншката Опера целата динамичка шема на актерот е изградена врз принципот дека секое движење мора да започне во насока спротивна од онаа во која ќе заврши на крајот. Сите форми на Балинезискиот танц се изградени со компонирање низа спротивности помеѓу *керас* и *манис*. *Керас* значи силен, тежок, енергичен. *Манис* значи чувствителен, мек, нежен. *Кераси манис* можат да се применат врз разновидни движења и позиции на различните делови од телото во танцот, и врз сукцесивни движења во истата претстава. Овој однос е јасно видлив во основната позиција на Балине-

зискиот танц, која на западното око му се чини крајно стилизирана. Во секој случај, таа е резултат на доследна замена на делови од телото што се наоѓаат во *керас* позиција со делови од телото што се наоѓаат во *манис* позиција.

Танцот на спротивности го одликува животот на изведувачот на многу рамништа. Изведувачите користат еден вид компас за да се ориентираат кога трагаат по овој танц: тоа е неудобноста. „На пантомимичарот му е удобно во неудобноста“, вели Декру, а слична максима имаат и мајсторите од сите традиции. Учителката на јапонската Буџо танчерка Кацуко Азума ѝ рекла дека една позиција е точно направена ако позицијата боли. И додала, насмевнувајќи се: „Но ако боли, тоа не мора да значи дека е точна“. Индиската танчерка Санџукта Паниграхи, мајсторите на Пекиншката Опера, на класичниот балет и на Балинезискиот танц ја повторуваат истата идеја. Така, неудобноста станува средство за контрола, еден вид внатрешен радар кој на изведувачите им дозволува себеси да се набљудуваат додека дејствуваат. Не со очите, туку со помош на низата физички перцепции кои потврдуваат дека во телото работат несекојдневни, невообичаени тензии.

Кога го запрашав балинезискиот мајстор Ај Маде Пасек Темпо кој е според него владниот

талант на актерот, односно танчерот, тој одговара дека тоа е *тахан*, „способноста да се издржи, да се истрае“. Истиот поим го има и во Кинескиот театар. За да се каже дека актерите го поседуваат мајсторството на својата уметност, се вели дека имаат *кунг-фу*, што буквално значи „способност да се држи цврсто, да се истрае“. На Запад, ние можеме да го употребиме зборот *енергија* за да ја соопштиме истата работа: „способност да се истрае во работата, да се издржи“. Но уште еднаш, овој збор може да стане стапица.

Кога Западните изведувачи сакаат да бидат енергични, кога сакаат да ја употребат сета своја енергија, тие често почнуваат да се движат во просторот со огромна виталност. Тие користат крупни движења, со голема брзина и мускулна сила. А овој напор е проследен со замор, со тешка работа. Источните актери (и големите западни актери) можат повеќе да се заморат, речиси, и без движење. Нивниот умор не е предизвикан од зголемената живост, од употребата на крупни движења, туку од играта на спротивностите. Телото се исполнува со енергија бидејќи во него се воспоставуваат низа различни потенцијали кои на телото му даваат живот, го прават моќно присутно, дури и кога прави бавни движења или е во состојба



Техника на виртуозност: актери-акробати од Пекиншката опера

на привидна неподвижност. Танцот на спротивности е одигран во телото пред да биде одигран со телото. Од суштинска важност е да се разбере овој принцип на животот на изведувачот: енергијата нужно не кореспондира со движењето во простор.

Во *локадарма*, различните секојдневни телесни техники, силите кои им даваат живот на дејствата на подавање или повлекување на раката или ногата, или на прстот на дланката, дејствуваат одделно. Во *натјадарма*, несекојдневните техники, двете спротивни сили (на подавање и на повлекување) дејствуваат едновременно; или подобро кажано, рацете, нозете, прстите, 'рбетот, вратот, сиве овие делови од телото се испружени како да и се опираат на една сила која потоа налага да се соберат, и обратно. На пример, Кацуко Азума објаснува кои сили работат при движењето - типично и за Бујо и за Но - во кое торзото благо се наклонува и рацете се испружуваат напред благо искривени. Таа зборува за силите кои дејствуваат во насока спротивна од онаа што може да се види; таа вели, рацете не се испружуваат за да направат круг, туку се чини како тие да влечат голема кутија кон градите. На тој начин, рацете, кои се чини како да се оддалечуваат од телото, всушност, се враќаат кон телото, исто како што торзото, притиснато навнатре, дава отпор и се наведнува нанавпред.

ВЕШТИНАТА НА ИЗОСТАВАЊЕ

Принципот што се открива со танцот на спротивности во телото - и покрај сите појавности - е принцип кој оперира преку елиминација. Дејствата се изолирани од својот контекст и на тој начин се откриваат. Движењата кои се испреплетени во танцот се чинат многу посложени од секојдневните движења. Всушност, тие се резултат на поедноставување: составени се од моменти во кои спротивностите кои го раководат животот на телото се манифестираат на наједноставното рамниште. Ова се случува бидејќи точно одреден број сили т.е. спротивности, се изолирани, засилени и собрани, симултано или сукцесивно. Да повторам, станува збор за неекономично користење на телото, зашто секојдневните техники се стремат да се постават над различните процеси, со дополнителна заштеда на време и енергија. Кога Декру пишува дека пантомината е „портрет на работата направен со телото“, го кажува она што може да се заклучи и од други традиции. Овој телесен „портрет на работата“ е еден од принципите кои ги раководат живо-

тите на оние што ја кријат оваа состојба, како што, на пример, играчите на класичниот балет ги прикриваат својата тежина и својот напор зад сликата на леснотија и удобност. Бидејќи спротивноста е суштина на енергијата, принципот на спротивности е поврзан со принципот на поедноставување. Во овој случај поедноставувањето значи изоставање на некои елементи за да се ослободат некои други елементи. Потоа тие други елементи стануваат суштински.

Истите принципи кои го одржуваат животот на танчерот - чии движења се очевидно мошне оддалечени од секојдневните движења - можат да го одржуваат и животот на актерот, чии пак движења се чинат поблиски до секојдневните. Всушност, актерите не само што можат да ја изостават сложеноста на секојдневното користење на телото за да ѝ дозволат на суштината на нивната работа, на нивниот *биос*, да се пројави низ основните спротивности, туку тие можат да го изостават дури и случувањето на дејството во простор. Дарио Фо објаснува дека моќта на движењето на актерот е резултат на синтеза, а тоа значи, или концентрација на дејството кое користи огромно количество енергија во мал простор, или репродукција само на оние елементи кои се неопходни за дејството, отстранувајќи ги елементите кои се сметаат за непотребни. Декру - како и еден индиски актер - смета дека суштински телото треба да се ограничи само на торзото. Тој смета дека движењата на рацете и на нозете се споредни (или „анегдотски“) движења, и тие можат да му припаѓаат на телото само ако настанале во торзото.

За овој процес, за време на кој се ограничува просторот заземен од дејството, може да се зборува како за процес на апсорбирање енергија. Тој настанал со засилувањето на спротивностите и обелоденува еден нов и различен пат за откривање на „рекурзивните принципи“ кои можат да бидат корисни за сценската практика. Спротивственоста помеѓу една сила која тера на акција и друга сила која влече назад е претворена во низа од правила - какви што користат Но и Кабуки актерите - кои создаваат спротивност помеѓу енергијата искористена во простор и енергијата искористена во време. Според едно од овие правила, седум десетини од енергијата на актерот би требало да се употреби во време, а три десетини во простор. Актерите велат дека тоа е како дејството, воопшто, да не завршило онаму каде што задржало гестот во простор, туку дека продолжило во време.

И во Но и во Кабуки се употребува изразот *тамеру*, кој може да се претстави со кинескиот

идеограм кој значи „акумулира“, или со јапонскиот идеограм кој значи „свиткува“, нешто што истовремено е и флексибилно и круто, како бамбусовата трска. *Тамеру* го дефинира дејството на совладување, на задржување. Од *тамеру* произлегува *таме*, способноста да се зачува енергијата, да се апсорбира во дејство, ограничено во простор, енергија неопходна за многу поголемо дејство. Оваа способност станува начин за опишување на способноста на актерот воопшто. Со цел да му каже на актерот дека има, односно дека нема dostatно сценско присуство, неопходна моќ, учителот му вели дека има, односно дека нема *таме*.

Сево ова може да изгледа како пресложена и преобемна кодификација на уметноста на изведувачот. Всушност, тоа потекнува од едно искуство кое им е заедничко на изведувачите од голем број различни традиции: компресија во ограничени движења на истата енергија со која би се постигнале многу поголеми и потешки дејства. На пример: ангажирање на целото тело во дејството палење цигари, како да креваме тешка кутија, а не мал кибрит, или климаме со главата и ја оставаме устата малку подотворена со истата сила што ни е потребна за да гриземе. Работењето на овој начин открива квалитет на енергијата кој прави целото тело на изведувачот да оживее, дури и во неподвижноста.

Ова е веројатно причината што голем број славни актери можеле таканареченото „статирање“ да го претворат во свои најголеми сцени. Кога овие актери треба да го прекинат дејството и да застанат настрана додека другите актери го развиваат главното дејство, тие можат да ја апсорбираат, со речиси незабележливи движења, силата на дејствата што не им се дозволени да ги вршат. Во овие случаи е јасно дека нивниот *биос* се истакнува со особена сила и остава белег во меморијата на гледачот. „Статирањето“ не ѝ припаѓа само на Западната традиција. Во 17 век, Кабуки актерот Камеко Кичиваемон напишал расправа за актерската уметност насловена *Прав во ушите*. Тој вели дека во дадени моменти на некои претстави кога игра само еден актер, другите актери се вртат со грб кон публиката и се опуштаат. „Јас не се опуштам“, пишува тој, „туку ја изведувам целата игра во мојата глава. Ако не го сторам тоа, глетката на мојот грб не е интересна за гледачот.“

Театарската вештина на изоставање не значи дека „опуштањето“ е неопределена неактивност. На сцената, и за изведувачот, изоставањето значи „повлекување“ на она што го разграничува вистинскиот сценски живот и

не го расфрла наоколу низ прекумерна експресивност и виталност. Убавината на изоставање то е, всушност, убавина на индиректното дејство, убавина на животот кој е откриен со максимален интензитет во минимална активност. И уште еднаш, тоа е игра на спротивности која го надминува дури и предекспресивното рамниште на уметноста на изведувачот.

ИНТЕРМЕЦО

На ова место некој со право може да запраша дали принципите на уметноста на изведувачот што ги опишав не нè одведоа предалеку од театарот и од танцот какви што се познати и практикувани на Запад. Дали се овие принципи навистина „добри совети“, корисни за сценската практика? Дали вниманието кое е насочено кон предекспресивното рамниште на уметноста на изведувачот нè прави слепи за вистинските проблеми на западниот изведувач? Можеби предекспресивното рамниште може да се провери само во театарските култури кои се високо кодификувани? Не е ли можеби недостигот на кодифицираност и потрагата по индивидуалниот израз главната одлика на Западната традиција? Несомнено ова се битни прашања, но тие не бараат брзи одговори, туку нè канат за миг да запреме и да се одмориме.

Ајде тогаш да зборуваме за цвеќето.

Ако ставиме цвеќе во ваза, го правиме тоа за да покажеме колку е убаво, за да уживаме во него. Можеме да му ги придадеме и следниве значења: роднински или религиозни пиетет, љубов, признание, почит. Но убави какви што се, цвеќињата имаат една мана: откинати од својот контекст, тие продолжуваат да го претставуваат само она што се. Тие се како актерот за кој зборува Декру: човек осуден да личи само на човек, тело кое имитира тело. Тоа може да биде допадливо, но не е доволно нешто да биде само допадливо за да се смета за уметност. Декру додава: За да се смета за уметност, идејата за нешто треба да биде претставена со нешто друго. Цвеќето во ваза непоправливо останува цвеќе во ваза, некогаш предмет на уметничко дело, но никогаш само по себе уметничко дело.

Но ајде да замислиме дека исеченото цвеќе претставува нешто друго: борба на растението да порасне, да се оддалечи од почвата во која неговите корени пробиваат сè подлабоко додека тоа се издигнува кон небото. Да замислиме дека сакаме да го претставиме проектот на времето за кое растението цути, се развива и умира. Ако успееме во тоа, цвеќето ќе претста-

вува нешто различно од цвеќе и ќе биде уметничко дело, односно, ние ќе имаме направено *икебана*.

Идеограмот за *икебана* значи „да се оживее цвеќето“. Животот на цвеќето, бидејќи бил прекинат, сопрен, може да се претстави. Процедурата е јасна: нешто е отргнато од своите нормални животни услови (тоа е состојбата во која се наоѓа цвеќето кога е аранжирано во ваза), и правилата кои ги раководаат овие нормални услови се измениле и аналогно на тоа повторно се изградиле со помош на други правила. Цвеќето, на пример, не може да дејствува во време, не може да го претстави своето цутење и венење во временски рамки, но протекот на времето може да биде сугериран со аналогија низ просторот. Да земеме два цвета, една пупка и еден веќе расцутен цвет и да ги споредиме. Со двете гранчиња, едното забодено нагоре, а другото насочено надолу, може да се привлече вниманието кон насоката во која се развива растението: една сила го врзува за земјата, а друга сила го отргнува од неа. Трето гранче, поставено косо, може да ни ја покаже комбинираната сила која е резултат на двете спротивни тензии. Композицијата која, се чини, потекнува од префинет естетски вкус, всушност, е резултат на анализата и дисекцијата на феноменот и на пренесувањето на енергијата која дејствува во време низ линии повлечени во простор.

Ова пренесување ја отвора композицијата за нови значења, значења кои се разликуваат од изворните: гранчето кое се стреми нагоре се поврзува со Небото, гранчето кое клони надолу, со Земјата, а гранчето во центарот, со посредникот меѓу овие два спротивставени ентитета: Човекот. Резултатот од шематската анализа на реалноста и пренесувањето на оваа реалност следејќи ги принципите кои ја претставуваат без да ја репродуцираат, станува предмет на филозофска размисла.

„На умот му е тешко да ја задржи мислата за пупката бидејќи така поставениот предмет е вплеткан во незапирлив развоток и покажува - и покрај нашата мисла - силен импулс да не биде пупка, туку цвет.“ Овие зборови Бертолт Брехт му ги припишува на Ху-је, и додава: „Така, за мислителот поимот пупка е поим за нешто што веќе се стреми да биде нешто друго од она што е.“ Оваа „тешкотија“ во нашето мислење е токму она што го нуди *икебаната*: показател на минатото и предлог за иднината, претставување низ неподвижност на постојаното движење кое позитивното го претвора во негативно и обратно.

Примерот со *икебаната* ни покажува како во процесот на прецизно анализирање и премостување на еден физички феномен изникнуваат апстрактни значења. Ако започнеме да се занимаваме со тие апстрактни значења, никогаш нема да ја достигнеме конкретното и прецизност на *икебаната*, но ако тргнеме од прецизност и конкретност, ќе дојдеме и до апстрактните значења.

Изведувачите често се обидуваат преку апстрактното да дојдат до конкретното. Тие веруваат дека појдовната точка може да произлезе од она што некој сака да го изрази, што потоа ќе доведе до употреба на соодветна техника. Симптомот на ова апсурдно верување е недовербата искажана спрема кодифицираните изведувачки форми и спрема принципите за животот на изведувачот што го содржат тие. Всушност, овие принципи не се естетски упатства за забавување на телото на изведувачот. Тие се средство за ослободување на телото од секојдневните навики, со цел да се спречи тоа да остане само човечко тело осудено да личи само на себе, да се прикажува и да се претставува само себеси. Кога некои принципи се повторуваат често, во разни краишта и



Јапонски Но актер: фиктивно тело, не и фиктивен лик

традиции, тогаш можеме да заклучиме дека тие функционираат и во нашиов случај.

Примерот со *икебаната* ни покажува како некои сили кои се развиваат во време можат да имаат аналогија во простор. Оваа употреба на аналогни сили наместо силите што ја одликуваат секојдневната употреба на телото е основа на пантомимскиот систем на Декру. Декру често идејата за реално дејство ја дава дејствувајќи на начин кој е токму спротивен на реалното дејство. Тој, на пример, дејството на туркање го покажува не со истурање на градите напред и со притискање на задното стопало - како во реалното дејство - туку со конкавно истегнување на 'рбетот, како при тоа наместо да турка, тој е туркан, а рацете ги приближува кон градите и со предната нога и стопало притиска надолу. Оваа радикална инверзија на силите, со оглед на тоа како би се одвивале во реалното дејство, повторно ја изградува работата, односно напорот, што стапува на сцена во реалното дејство. Тоа е како телото на изведувачот да било расклопено и потоа повторно склопено според правилата кои се разликуваат од правилата на секојдневниот

живот. Кога ќе заврши повторното склопување, телото веќе не личи на себе. Како и цвеќето во нашата ваза или како јапонската *икебана*, актерот и танчерот се отсечени од „природниот“ контекст во кој обично дејствувале: тие се ослободени од доминацијата на секојдневните техники. Како и цветовите и гранчињата на *икебаната*, и изведувачите, за да бидат сценски живи, не смеат да се покажуваат и да се претставуваат онакви какви што се. Со други зборови, тие мораат да се откажат во своите автоматски реакции.

Различните кодификации на уметноста на изведувачот, се, пред сè, методи за прекинување на автоматските реакции од секојдневниот живот.

Се разбира, овој прекин на автоматот не е експресија. Но без овој прекин нема експресија. Додека Кацуко Азума работела, учителката постојано ѝ повторувала: „Убиј го дишењето. Убиј го ритмот“. Да се „убие“ дишењето и да се „убие“ ритмот значи да се биде свесен за тенденцијата гестовите да се поврзат со ритмот на дишењето и на музиката на вообичаениот начин, а потоа да се раскине оваа



Танц на спротивности: Хенри Ирвинг (1838-1905) како кардиналот Волси во Шекспировиот „Хенри VIII“

врска. Прекинувањето на вообичаените дејства од секојдневниот живот можеби најсвесно и најрадикално беше направено во јапонската театарска култура.

Правилата кои бараат да се убијат ритамот и дишењето, како што се изразила учителката на Кацуко Азума, ни покажуваат како со прекинувањето на вообичаените одговори на секојдневните телесни техники можат да се предизвикаат саканите спротивности. Убивањето на ритамот всушност имплицира создавање низа тензии кои ќе спречат движењата на танцот да се поклопат со музичките каденци. Да го убиеме дишењето значи да го задржиме здивот дури и кога издишуваме - што претставува момент на релаксација - и да му се спротивставиме на издишувањето со спротивната сила. Кацуко Азума вели дека за неа навистина е болно кога ќе види танчер што го следи темпото на музиката, а тоа се случува во сите култури освен во јапонската. Имајќи ги предвид особените решенија што ги открила нејзината култура, лесно може да се сфати зошто ја вознемирува танц кој го следи ритамот на музиката. Зашто на тој начин се покажува дејство кое е определено однадвор, од музиката, односно од секојдневното однесување. Решението на овој проблем што го пронашле Јапонците ѝ припаѓа само на нивната култура, а самиот проблем ги засега сите изведувачи низ светот.

ОДЛУЧЕНО ТЕЛО

Многу европски јазици имаат еден израз со кој би можела да се опфати суштината на животот на изведувачот. Грматички тој израз е парадоксален, зашто неговата пасивна форма добива активно значење, а покажаната готовност за дејство е изразена во форма на пасивност. Изразот не е двозначен, тој е хермафродитски, во себе содржи и акција и пасивност, но и покрај неговата необичност, тој се користи и во секојдневниот говор. Имено, можеме да кажеме: „*essere deciso*“, „*être décidé*“, „*to be decidēd*“, „да се биде одлучен“. Но тоа не значи дека некој или нешто одлучува за нас ниту дека ние донесуваме одлука, ниту, пак, дека ние сме предмет на одлучување.

„Да се биде одлучен“ не значи дека ние одлучуваме, ниту дека ние го извршуваме чинот на одлучување. Помеѓу овие две состојби тече струјата на животот кој јазишно не може да се претстави и околу кој тој танцува со слики. Само непосредно искуство може да ни покаже што значи изразот „да се биде одлучен“. За да објасниме некому што значи „да се биде

одлучен“, тоа ќе мораме да го сториме со безброј асоцијации на идеи, со безброј примери, со создавање вештачки ситуации. А сепак, тешко дека некој може да си замисли што значи всушност тој израз. Сите сложени слики и тешко разбирливи правила кои се однесуваат на актерите и на танчерите, изложувањето на уметничките поуки, кои, се чини треба да бидат - и се - резултат на софистицираната естетика, претставуваат скокање и акробатика при обидот да се пренесе искуството кое не може вистински да се пренесе, да помине на друг, туку може само да се доживее. За да се објасни доживувањето на актерот или на танчерот, треба да се употреби сложена стратегија за да се создадат на вештачки начин условите во кои ќе може да се репродуцира доживувањето.

Ајде уште еднаш да си замислиме дека можеме да влеземе во интимниот свет на работата помеѓу Кацуко Азума и нејзината учителка. Името на учителката, исто така, е Азума. Во моментот кога таа ќе оцени дека успеала на својата ученичка да ѝ го пренесе своето искуство, таа ѝ го пренесува и своето име. Тогаш Азума ѝ вели на идната Азума: „Пронајди го твоето ма“. Мазначинешто слично на *димензија* во просторна смисла, но и на траење во временска смисла. „За да го пронајдеш своето ма, треба да го убиеш ритамот. Пронајди го твоето *цo-ха-кју*.“ Изразот *цo-ха-кју* ги означува трите фази на кои натаму се делат сите дејства на изведувачот. Првата фаза е определена од спротивноста помеѓу силата која има тенденција да расте и силата која се повлекува (*цo* значи „повлекува“); втората фаза (*ха* - „прекинува“) се случува во моментот кога се ослободуваме од силата во повлекувањето со што стигнуваме во третата фаза (*кју* - „брзина“) во која дејството кулминира, трошејќи ја сета своја сила за да запре нагло како да се соочило со пречка, со нов отпор.

За да ја научи Азума да се движи во согласност со *цo-ха-кју*, нејзината учителка ќе ја фатела околу половината, а потоа наеднаш ќе ја пуштела. Азума требало да вложи огромен напор за да ги направи првите два чекора (додека била држена), свиткувајќи ги колена-та, притискајќи со табаните на подот, искривувајќи го благо рбетот. Потоа, кога учителката ќе ја пуштела, таа забрзано тргнувала напред до одредена точка во која нагло ќе запрела како пред неа да се отворила длабока бездна. Со други зборови, таа извршила движење кое секој што гледал јапонски театар ќе го препознае како типично. Кога изведувачите го учат овој вештачки начин на движење, како своја



Танц на спротивности: В. Е. Мејерхолд (1874-1939) во „Акробати“ од Ф. Шентан



Танц на спротивности: Кабуки актер

втора природа, тие стануваат отсечени од секојдневниот однос простор - време и се чинат „живи“: тие се одлучени. Етимолошки, „да се биде одлучен“ значи „да се отсече“. Значи изразот „да се биде одлучен“ има уште еден аспект: како да покажува дека способноста на изведувачот да создава истовремено подразбира дека тој е отсечен од секојдневната практика.

Тие фази на *џо-ха-кју* ги оплодуваат атомите, клетките, целиот организам на јапонските претстави. Тие се применуваат во секое дејство на изведувачот, во секој негов гест, во дишењето, во музиката, во секоја сцена, во секоја претстава во текот на еден Но ден. Тоа е еден вид шифра која пробива во сите рамништа на организација на театарот.

Рене Сифер вели дека правилото *џо-ха-кју* претставува „константа во естетското чувство на човекот“. На некој начин ова е точно, макар што е точно и тоа дека едно правило кое универзално се применува губи од својата вредност. Од наша гледна точка, еден друг исказ на Сифер се чини многу побитен: дека *џо-ха-кју* му дозволува на изведувачот - како што објаснува Зеами - да го прекрши правилото, очевидно со цел да воспостави контакт со гледачот. Ова е константа во животот на изведувачот: граде-

њето вештачки правила оди рака под рака со нивното кршење. Актер кој нема ништо освен правила е актер кој веќе не прави театар, туку само литургија. Актер без правила е, исто така, без театар: тој има само *локадарма*, секојдневно однесување со сета негова предвидливост и со неговата потреба за директна провокација за да го одржи будно вниманието на гледачот.

Сето знаење што учителката Азума ѝ го пренесла на ученичката Азума било насочено кон откривањето на центарот на енергијата на ученичката. Методите на истражување се прецизно кодифицирани, тие се плодови на искуството на многу генерации: невозможно е резултатот прецизно да се дефинира и тој се разликува од случај до случај.

Денес, Азума вели дека принципот на нејзиниот живот, на нејзината енергија како актерка и танчерка, може да се дефинира како центар на гравитација кој се наоѓа во средишната точка на линијата помеѓу папокот и анусот. Секојпат кога настапува, таа својата рамнотежа ја бара некаде околу овој центар. Дури и денес, и покрај сето нејзино искуство, и покрај фактот дека е ученик на еден од најдобрите учители, и дека и самата е веќе учител, таа не може секогаш да го пронајде овој центар. Таа си замислува (ко-



Етјен Декру: „Пантомимата е портрет на работата“

ристејќи ги сликите со кои нејзината учителка се обидува да ѝ го пренесе доживувањето) дека центарот на нејзината енергија е челична топка која се наоѓа во некоја точка на линијата помеѓу папокот и анусот, односно во центарот на триаголникот формиран од линиите што ги поврзуваат колковите и анусот, и оти челичната топка е обложена со многу слоеви памук. Балинезискиот мајстор Ај Маде Пасек Темпо вели: „Она што Азума го прави е *керас* покриен со *манис*, жестокост покриена со мекост“.

ФИКТИВНО ТЕЛО

Во Западната традиција работата на изведувачот отсекогаш била ориентирана кон мрежа од фикции, од „магични кога би“ кои ги владеат психологијата, однесувањето и историјата на личноста на изведувачот и на ликот што тој или таа го игра. Предекспресивните принципи на животот на изведувачот не се студени поими што се однесуваат само на физиологијата и механиката на телото. И тие се засновани врз мрежа фикции, но фикции, „магични кога би“, кои ги владеат физичките сили што го движат телото. Во овој случај

изведувачот бара фиктивно тело, а не фиктивна личност. За да ги прекине автоматските реакции на секојдневното однесување во Источната традиција, во балетот и во пантомимскиот систем на Декру, секое дејство на телото се драматизира со замислување дека некој турка, крева, допира предмети со одредена тежина и доследност. Тоа е психо-техника која не се обидува да влијае врз психичката состојба на изведувачот, туку повеќе врз неговата физичка состојба. Затоа, таа мора да биде поврзана со јазикот што го употребуваат изведувачите кога си говорат себеси, а уште повеќе со она што учителите им го говорат на учениците, а нема претензија да им значи нешто на гледачите. За да ги пронајде несекојдневните телесни техники, изведувачот не учи психологија. Тој создава мрежа од надворешни стимуланти на кои реагира со физички дејства.

Меѓу десетте квалитети на танчерот во Индиската традиција, има еден кој е поврзан со знаењето на тоа како да се гледа, како да се насочат очите во просторот. Тоа е знак дека танчерот реагира на нешто конкретно. Повремено се случува тренинг-вежбите на изведувачот да бидат исклучително добро извршени, а сепак дејствата да немаат никаква моќ, бидеј-



Етјен Декру: „Пантомимата е портрет на работата“

ки начинот на користење на очите не е прецизно насочен. Од друга страна, телото може да е опуштено, но ако очите се активни, т.е. ако гледаат за да набљудуваат, тогаш телото на изведувачот е оживеано. Во оваа смисла, очите се како втор 'рбетен столб на изведувачот. Сите Источни традиции ги кодифицираат движењата на очите и насоките што очите треба да ги следат. Ова не се однесува само на она што го гледаат гледачите, туку и на самиот изведувач, на начинот на кој го пополнува празниот простор со линии на силата, со стимуланти на кои мора да реагира.

На крајот од својот дневник, Кабуки актерот Садошима Дампачи кој умрел во 1712, пишува дека „изведувачот танцува со очите“, што подразбира дека танцот што некој го изведува може да се поистовети со телото, а очите со душата. Тој додава дека танц во кој очите не учествуваат е мртов танц, додека жив танц е оној во кој движењата на око и на телото сороботуваат. И во Западните традиции очите се „огледало на душата“, а очите на актерот се сфаќаат како средишна точка помеѓу несекојдневните физички техники на однесување и несекојдневните психо-техники. Очите покажуваат дека тој е решен. Очите го прават решен.

Големиот дански физичар Нилс Бор бил страшен обожавател на вестерн филмови и тој се чудел зошто во сите решавачки двобои херојот секогаш пука побргу, дури и кога неговиот противник често прв ќе го потегне револверот. Бор се прашувал дали има некое физичко објаснување за овој феномен. Дошол до заклучок дека такво објаснување навистина постои: првиот што повлекува побавно пука зашто решил да пука, и умира. Вториот живее зашто е побрз, а побрз е зашто не морал да решава, тој е решен.

„Изразувањето на дрвото“, вели Готовски, „е вистинското изразување“. И објаснува: „Ако еден актер има волја да изрази, тогаш тој е поделен. Едниот дел ја создава волјата, а другиот експресијата, едниот дел наредува, а другиот ја извршува наредбата.“

МИЛИОН СВЕЌИ

Следејќи ја трагата на енергијата на изведувачот, стигнавме до точката во која можеме да го видиме нејзиното јадро:

(1) во засилувањето и активирањето на силите кои работат во рамнотежа;

(2) во спротивностите кои ја условуваат динамиката на движењата;

(3) во операцијата на редукција и супституција која открива што е суштинско во дејствата и која го оддалечува телото од секојдневните техники, создавајќи тензија, разлика во потенцијалот низ која минува енергијата.

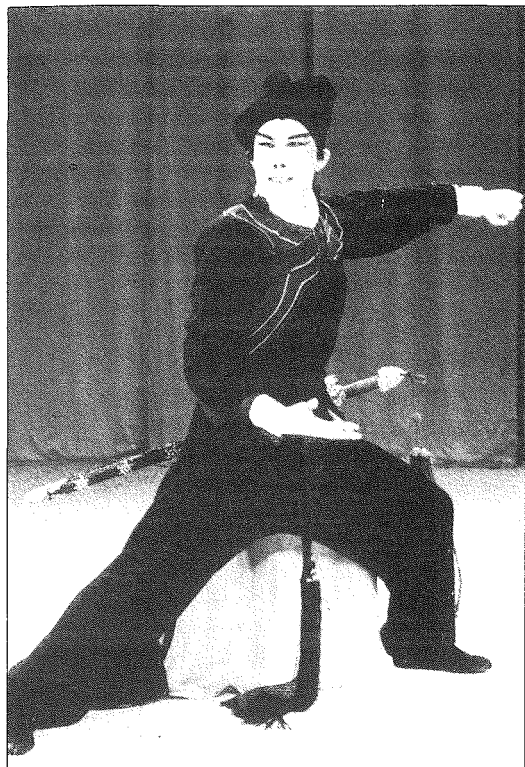
Несекојдневните телесни техники се состојат од физички процедури кои, се чини, дека се засновани врз реалноста што им е позната на сите, но кои следат логика што не е веднаш препознатлива.

Во Но, терминот енергија може да се преведе со *ки-хај*, што значи длабока усогласеност (*хај*) на духот (*ки*) со телото. Тука смислата во која е употребен духот е *пнеума*, здив. И во Индија и на Бали, зборот *прана* е еквивалент на *ки-хај*. Тоа се инспиративни слики, но не се совет кој може да нè води. Всушност, тие алудираат на нешто што е надвор од влијанието на мајсторот; на она што се нарекува експресија, „суптилен шарм“ на уметноста на изведувачот.

Кога Зеами пишувал за *југен*, за „суптилниот шарм“, тој како пример го користел танцот наречен *Ширабиоши*. Ширабиоши е танчерка од 13 век; таа танцувала преоблечена во маж, со меч во раката. Причината зошто толку често се сметало, особено на Исток, но и на Запад, дека највисоката точка во уметноста на

изведувачот може да ја достигнат само мажи кои играат женски ликови или жени кои играат машки ликови, е таа што во тие случаи актерите, односно актерките го прават токму спротивното од она што го прави модерниот изведувач, обично кога е преоблечен во лик од спротивниот пол. Традиционалниот преоблечен изведувач не е преправен, туку ослободен од маската на сопствениот пол за да му овозможи на мекиот, односно на жестокиот темперамент да блесне. Овој изведувачки темперамент е независен од шаблонското однесување на кое мажите, односно жените мораат да му се прилагодат поради специфичната култура на која ѝ припаѓаат.

Во претставите на различни култури, машките и женските ликови се претставени со оние темпераменти што во културата се сметаат како „природно“ присвоени од полот на ликот. Според тоа, претставувањето на различните темпераменти на половите во театарската практика често е предмет на конвенција. Ова претставување е толку длабоко условено што е, речиси, невозможно да се направи разлика помеѓу полот и темпераментот. Кога изведувачот игра лик од спротивниот пол, поис-



Одлучено тело: Пеј Јан-Линг



Јапонска Бујо танчерка Кацуко Азума

товетувањето со специфичниот темперамент на едниот или на другиот пол е напукнато. Ова е можеби моментот во кој спротивноста помеѓу *локадарма* и *натјадарма*, помеѓу секојдневното однесување и несекојдневното однесување, го напушта физичкото рамниште и стигнува на друго не веднаш препознатливо рамниште. Низ пукнатината помеѓу машките и женските ролји - што во претставата е парадоксално прифатено - се открива ново физичко присуство и ново духовно присуство.

Најпогоден, но најмалку употреблив превод на терминот енергија произлезе од еден мој разговор со индиската танчерка Санџукта Паниграхи. Преводот, воопшто, не беше употреблив зашто ги опфаќа и појдовната точка и резултатот, но не го преведува процесот на остварувањето на резултатот. Санџукта Паниграхи вели дека енергијата е наречена *Шакти*, креативна енергија која не е ниту машка, ниту женска, но која е претставена преку ликот на жена. Од оваа причина, во Индија само на жените им се придава називот *Шакти амша*, „дел од *Шакти*". Но изведувачот од кој било пол, вели Санџукта, секогаш е *Шакти*, енергија која создава.

По дискусијата за танцот на спротивностите врз које заснован животот на изведувачот и по разгледувањето на контрастите што изведувачот свесно ги засилува, по испитувањето на рамнотежата која тој или таа решава да ја направи несигурна, и потоа ја експлоатира, сликата за *Шакти* можеби може да стане симбол на она за што овде не говоревме, а тоа е фундаменталното прашање: Како се станува добар изведувач?

Во еден нејзин танц, Санџукта Паниграхи ни ја покажува *Ардханаришвара*, Шива полу-маж, полу-жена. Ова го следи и данската актерка Ибен Нагел Расмунсен во претставата *Месечина и мрак*. Се наоѓаме во Бон, при крајот на *Меѓународната школа за антропологија на театарот*, на која учители и ученици од различни континенти работат заедно еден месец на студентите, техничките, предекспресивните основи на уметноста на изведувачот. Сонгот што го придружува танцот на Санџукта вели:

*Се поклонувам пред тебе
Ти што си и машко и женско
Два бога во еден*

*Ти чија машка половина има живопосна боја на
чампаков цвет*

*И чија женска половина има бледа боја
на камфоров цвет*

*Женската половина суни со златни бразлетни
Машката половина е украсена со спирални
бразлетни*

*Женската половина има очи што љубат
Машката половина очи што медитираат*

*Женската половина има венец од бадемиви
цветови*

*Машката половина има венец од черепи
Облечен во блескава облека*

*Дали е женската половина
Голата, машка половина*

*Женската половина може сè да создаде
Машката половина може сè да уништи*

Се вртам кон тебе

Споен со богот Шива

Твоја жена

Се вртам кон тебе

Споена со божицата Шива

Твој маж

Ибен Нагел Расмунсен пее една шаманска тажалка за еден уништен народ. Таа потоа повторно се појавува како адолесцент и весело пелтечи на прагот на еден свет во војна. Се чини дека источната актерка и западната актерка се оддалечуваат, секоја движејќи се длабоко во својата сопствена култура. Но тие, сепак, се среќаваат. Тие не само што ги трансцендираат сопствените личности и полот, туку ги трансцендираат и сопствените уметнички вештини, покажувајќи нешто што е зад сето тоа.

Учителот на изведувачот знае колку многу години работа стојат зад овие моменти. А сепак се чини дека нешто спонтано цути, нешто ниту барано, ниту пожелувано. Нема што да се рече, може само да се гледа, како што Вирџинија Вулф го гледала Орландо: „Милион свеќи гореа во Орландо, а тој не запали ниту една”.

превод од англиски:
Е. Маркоска

БЕГСТВО ОД СЕБЕСИ

Симон Визентал во 1988 година, во својата осумдесетта година, ја објави - како што самиот вели - својата последна книга. Таа го носи насловот „Правда, не освета“, доста индикативен за авторовиот морален став. Кај нас веќе во 1989. (во превод на Ранко Сладојевиќ) книгата ја објави сараевското претпријатие „Просвета“.

Од тоа мошне интересно и потресно дело го пренесуваме заглавјето кое што извонредно може да илустрира каква улога може да одигра и филмот во борбата за поправеден свет, а во овој случај, и во откривањето на сè уште неказнетите воени злосторници, извршители на геноцидот. Пошироко гледано, овој текст е уште едно свидетелство за тесната поврзаност и интеракцијата меѓу животот и филмот.

Никогаш не бев чул за неговото име, но ми рече дека е познат писател, и дека некои од неговите книги се веќе филмувани. За да го потврди тоа, ми ја даде препораката од Фред Цинеман која го потврдуваше токму тоа: господинот Фредерик Форсајт е надарен писател, и треба да го поддржам.

„Со што можам да Ви помогнам?“ го прашав.

Тогаш се покажа дека Форсајт за мене знаеше повеќе отколку јас за него: „Ја читав Вашата книга „Убијците сепак живеат“, ми рече, „тука има едно заглавје за организацијата за подготовки на бегства „Одеса“. Од тоа може да се направи првокласна филмска сторија“.

„А што можам јас да сторам тука?“

„Вие ќе ми ја понудите историската заднина. И покрај тоа што е во прашање трилер, сè мора да биде точно. Мора да изгледа онака како што било“.

Размислувајќи извесно време. Се разбира, често помагајќи при пишувањето книги, но тоа беа сериозни документи. Ако сега се согла-

сав да учествувам во правењето трилер за национал-социјализмот, значи во индустријата за забава, можев многу нешта да упропамтам. „Се плашам дека, за жал, не ќе можам да Ви помогнам“, реков со жалење.

Форсајт, меѓутоа, не дозволуваше да биде изненаден: „Ќе Ви го оставам синопсисот на книгата на снимање. Прочитајте го. Можеби, сепак, ќе ми дадете шанса“.

„Добро“, реков, и се договоривме да се сретнеме наредниот ден.

Вечерта ја прочитав Форсајтовата приказна за германскиот воен злосторник во бегство - и тогаш ми дојде една идеја. Таа беше во врска со еден од моите најстари случаи: со случајот на Едуард Рошман. Првиот извештај за него датира уште од 8. декември 1946, и ги содржи неговите лични податоци и кратката биографија: роден на 25. ноември 1908. во Грац, Рошман пред војната бил застапник во индустријата за ликери, а подоцна службеник во една штаерска пиварница и фабрика за алкохолни пијалоци.

Бил на лош глас, и уште тогаш имал добри врски со нацистите. Потоа прави кариера во Третиот рајх: станал втор командант на гетото во Рига. На таа функција станува и соучесник во убиството на околу три илјади и осумстотини Евреи, меѓу нив осумстотини деца помлади од десет години. Освен тоа се грижел и за преместувањето на неодреден број Евреи во логорот во Аушвиц (Auschwitz). Врз основа на понови податоци од 1960 година овој број на жртвите уште е и зголемен. Така на Рошман му се припишува убиство на две илјади Евреи неспособни за работа, потоа организирање на озлогласените транспорти од устието на Догавл во Летонија. Кога ќе се додадат познатите бројки кон минималната проценка на бројот на мртвите, тогаш тој на совеста имал околу 35 илјади луѓе.

Како и за многуте други нацистички злосторници, така и за Рошман по војната се прошири фамата дека е откриен и убиен, но тоа никаде не можеше да се верифицира. Во 1947. се појави жив кај своето семејство во Грац и веднаш беше уапсен. Но не поради злосторството во Рига, туку поради припадноста на неонацистичката организација: му беше пријател на Теодор Сучек и на неговото Европско движење за социјален ред (SORBE). Во Грац и околината беше уапсена цела дружина на стари и нови другари на Сучек - меѓу нив и Едуард Рошман.

Во тоа време доста присно соработуваа со австриската полиција, па така дознав за ова апсење и можев нешто и да преземам: ги известив Американците дека случајно е фатен вториот командант на Рига и оти тие треба да се погрижат за него, пред да го пуштат Австријците. Овие тоа и го сторија: од своја страна ги информираа Британците, во чија окупациска зона се наоѓаше Грац, и ги замолија да им го „испорачаат“ Рошман.

Тој во почетокот не се грижеше многу поради своето апсење, бидејќи мислеше дека е сомнителен „само“ поради своите неонацистички интриги, а беше и еден од вкупно двестоте уапсени. Дури кога едно утро пред него застанаа поручник и војник на британската армија, за да го водат во Дахау, стана свесен колку е опасна неговата положба. Пресудите на американскиот воен суд во поранешниот концентрационен логор беа надалеку прочуени во австриските нацистички кругови, како најстроги.

Преместувањето е извршено со железница, така што на патот од Грац кон Салцбург Рошман имал доволно време за размислување околу својата иднина. Кога возот застанал на стани-

цата Хелејн, замолил да го пуштат во тоалетот - што секако морало да биде сомнително, бидејќи употребата на тоалетот е забранета додека возот стои. Рошмановиот стражар, Британец, се задоволил со тоа да застане пред вратата. Рошман побегнал низ прозорецот што некој еднадвор го скршил, и исчезнал во зимската ноќ.

Иако англискиот војник по неколку минути ја скршил вратата од нужникот и со помош на рачната кочница го запрел возот, којшто веќе прешол неколку километри, сепак трагите во новопаднатиот снег се покажале залудни во потрагата. Рошман подоцна раскажувал дека цела ноќ лежел во снег на исто место, за да не се издаде. Дури наредниот ден побарал некој другар, кој подоцна му помогнал. Во весниците не јавија за Рошмановото бегство, бидејќи Англичаните сакаа да ја избегнат благажата, па така за ова дознав дури кога во Дахау се прашуваа како стојат работите со неговиот процес. Со тоа беше загубена каква и да е шанса да го фатиме Рошман во неговото бегство. Години потоа дознав дека од Халејн успеал да се пробие до една база на нацисти-бегалци, во Остермитинг, на границата меѓу Горна Австрија и покраината Салцбург. Со помош на лозунг, кој старите другари си го пренесувале едни на други, успеал да се легитимира, и две недели се криел во една цигларница, додека при наредниот транспорт на организацијата „ОДЕСА“ тајно не бил префрлен во Италија. Таму, како речиси и сите негови пријатели, нашол засолниште во манастирот на Св.Фрањо во Рим, во улицата „Сицилија“, каде што бил под заштитата на бискупот Худал. Римската служба „Каритас“ му го организирала и платила иселувањето во Аргентина. Се населил во Буенос Аирес во Villa de Mayo.

Рошман ја избрал Аргентина затоа што таму се наоѓале некои роднини на неговата жена (од семејството Видмер), од кои очекувал помош. Како и другите бегалци на Худал, Рошман располагал со лажни документи: сега се викал Фриц или Фредерик Вегенер, и под тоа име прво работел во патничкото биро „Aeros“, а подоцна водел столарски дуќан, заедно со некојси Стемлер. Во 1955 година се оженил - и покрај тоа што во Грац имал жена и деца - со својата секретарка, Ирмтрод Шуберт. За ова преку фамилијата Видмар дознава неговата законска сопруга во Австрија, која ги известила надлежните установи. Така е направено барање за апсење на Едуард Рошман (Фриц Вегенер) во 1959 година поради бигамија. Налогот за апсење поради неговата дејност во Рига ќе биде проследен една година подоцна.

И покрај тоа што постојано нешто слушавме за Рошман а знаевме и за неговото лажно име, неговата трага се загуби. Во 1958 година Ирм-трод Шуберт го напуштила и се вратила во Германија, каде што хамбуршкиот суд нивниот брак го прогласува за неважечки. За самиот Рошман е речено дека се преселил во Бразил. Сите обиди да го фатиме овој убиец на 35 илјади Евреи, со години, се покажуваа неуспешни.

Таква беше состојбата и во летото 1972. кога во мојата канцеларија се појави Фредерик Форсајт и ме соочи со својот проект за филм за организацијата „ОДЕСА“. Приказната беше добро напишана, веродостојна и неверојатно напната. Таа го покажуваше Бергман како некој што се наоѓа во центарот на хајката, некој што никаде не може да се скраси подолго време од неколку дена - некој што веднаш мора да бега натаму. Тоа ме наведе на една идеја.

„Готов сум да Ви помогнам“, му реков на Форсајт, „ако на Бергман муги дадете цртите на вистински нацистички злосторник. На еден човек кој навистина постои, кој навистина побегнал со помош на „ОДЕСА“ и кој сега живее под лажно име некаде во Јужна Америка. Ќе има луѓе што ќе ми префрлат дека веќе сум се спуштил на ниво на трилер, но сеедно ми е, доколку на тој начин го фатиме овој човек“.

„Господине Византал, тукушто го напишавте предговорот за мојата книга“ рече Форсајт.

Тогаш заеднички се задлабочивме во актите на случајот Рошман.

Бидејќи самиот не ги познавав околностите во Рига и во логорот Кајзервалд, го запознав Форсајт со виенскиот трговец на антиквитети Фриц Дојч, кој што од Виена бил депортиран во Рига, каде што успеал да преживее. Тој ги понуди деталите за книгата, која веќе го имаше насловот „Случајот ОДЕСА“.

И подоцна Форсајт остана во контакт со мене, така што ги разгледувавме поединечните поглавја. Тоа ми овозможи да поставам уште една мина: го замолив да внесе сцена во која Рошман ги губи симпатиите на своите стари другари. Во филмската приказна на Форсајт, бегалецот подоцна го убива германскиот офицер, за да може при повлекувањето да го земе неговото место на бродот при евакуацијата.

Сега, што се однесува до „хепиендот“, немав среќа: според мојата замисла бегството на Бергман требаше да успее, како што успеа и бегството на Рошман: сакав, имено, публиката и натаму да трага по него. Во филмот „Случајот ОДЕСА“, тој, напротив, е фатен и убиен. Не е можно, ми рекоа авторите на филмот, да ѝ покажуваш на публиката два часа еден зако-

равен злосторник и тогаш да пуштиш да избега. Кога ќе излезеш од киното, луѓето мораат да имаат сатисфакција дека правдата на крајот победува. Разбрав: *тоа е разликата помеѓу животот и киното.*

Впрочем, ми предложија да се играм себеси - за многу пари - но не сакав толку многу да се впуштам во индустријата за забава. Мојот лик го играше израелскиот артист Шмуел Роденски, кому на лицето мораа да му налепат килограми шминка, па сепак на крајот одвај ми беше сличен. И бидејќи, освен тоа, тој е многу понизок од мене, во филмот го покажуваа речиси исклучиво од зад работната маса. Ни работната маса не беше налик на мојата: на неа имаше место за пишување.

Книгата и филмот постигнаа извонреден успех. „Случајот ОДЕСА“ е преведен на 17 јазици, а филмот со ист наслов, што ја имаше премиерата во октомври 1974. во Њу Јорк, беше прикажуван во целиот свет. А мојата проценка на извесен начин, беше повеќе од точна. И покрај тоа што Рошман во филмот беше убиен, гледачите ни испраќаа многубројни известувања дека на разни места го препознале. Така еден американски брачен пар го откри во еден ресторан во Санта Круз во Боливија, во поголемо друштво на Германци. Американците сочекале друштвото да се разотиде, по што им успеало да седнат на неговата маса и да му понудат чаша шампањ. Таа чаша ми ја испратија, грижливо запакувана, во мојата виенска канцеларија. „Рошман е жив“, така завршува писмото што беше испратено во прилог, „Ќе ги најдете неговите отпечатоци од прстите на чашата“.

Тоа навистина ни овозможи да го идентификуваме Рошман, бидејќи при неговото апсење во Грац му беа земени отпечатоци од прстите. Целата информација имаше само една сплетка: човекот што го препозна американската брачна двојка не наликуваше на Едуард Рошман, туку на главниот артист во филмот „Случајот ОДЕСА“, Максимилијан Шел. Во истото обликување е препознаван и во Германија, Австрија и Швајцарија повеќе десетици пати. Сметам дека е вистинска среќа што никој не се обидел да го уапси Максимилијан Шел лично.

Но, откако веќе почнав да мислам дека мојата идеја, наспроти сите надежи, се свртела накриво, филмот го оствари својот ефект на еден сосема неочекуван начин: тој ги импресионирал старите другари на Рошман во Јужна Америка, а веројатно оставил впечаток и врз самиот Рошман. За тоа дознав од германскиот артист, кој како член на еден театар, бил на

турнеја по латинскоамериканскиот континент, каде што гостувал по германските колонии и населби. Овие гостувања ги иницирале културните здруженија на Сојузна Република Германија за грижа за Германците во странство, и артистите биле сместени кај германски семејства. Тие имале можност да дознаат каква клима владее таму денес: во многу станови сè уште виселе слики на Хитлер, Химлер и на други нацистички главатари, за нацистичките убијци кои се наоѓаат во бегство, се говорело онака како што на друго место се говори за оние прогонети по кои се жали. Необично било што таквите ставови биле присутни не само кај нацистите кои таму избегале по војната, туку и кај иселениците од пред военото време. Тие во мечтите ја идеализирале својата германска татковина и ја обезбедиле со сите можни добри страни - она што се случило во Третиот рајх едноставно го туркале на страна. „Невозможно е дека Германец може да убива жени и деца“ говорел, да речеме, еден од старите Германци во разговорот со Ханс - така ќе го наречам оној пријател и артист - „такво нешто може да се случи кај овие дивјаци налик на оние што живеат во џунгла, но не и кај културен народ каков што сме ние. Против аргументот дека се одржани низа судски расправи поради овие злосторства се бранеа, укажувајќи на тоа дека правдата секогаш ја испишува победникот. Вестите вовесниците, книгите, пресудите, сето тоа ќе изгледаше сосема поинаку ако Германците ја добиеа војната. Во еден дел од светот каде што се состануваа најлошите убијци на Евреите, луѓето на Третиот рајх, многумина Германци повеќемилионското убиство на Евреите го сметаа за грда сојузничка - или пак еврејска - измислица. Со тоа се објаснува и тоа што многуте нацистички злосторници при бегството добиваа заштита и засолниште кај своите земјаци, и тоа кај сосема пристојни луѓе. Аргентина во една пригода ја нарекоа „Рт на последната надеж“, и таа во секој случај тоа и беше: нацистичките злосторници можеа да се надеваат таму на последно засолниште, а германските населеници со сета сила ја одржуваа надежта дека нацистите не биле злосторници.

Во една таква атмосфера добиваше соодветна тежина забелешката изнесена во филмот „Случајот ОДЕСА“, дека Рошман го убива германскиот офицер, за да добие место во чамецот за евакуирање. „Тој човек е свиња“, му говореле на мојот пријател Ханс во круговите на германските иселеници, „разбирливо е тоа што тој мора да беге, но тоа не може да се прави на сметка на другиот. Кај жените Рошман нај-

после, наполно изгоре: тоа што бил на чело на гетото во Рига можеше и да му се прости, но неговата бигамија беше доказ на лош карактер. Треба да се претпостави дека Рошман сè повеќе го избегнувале неговите стари другари. Во секој случај, познато ни е дека во време на прикажувањето на „својот“ филм во Јужна Америка и појавата на „својата“ книга во книжарниците, без престан го менувал својот престој, не задржувајќи се никаде подолго време од неколку недели.

И покрај тоа што, воопшто, не личи на Максимилијан Шел, тој од плакатите, сепак, знаел дека се мисли на него. Новинските извештаи, кои говореле за филмот, се пресметуваа со него. А луѓето кои навираа од „Случајот ОДЕСА“, ги помнеа неговото бегство и неговите злосторства. Она што, меѓутоа, не го знаеше, беше тоа дека податоците што тие луѓе ни ги даваа сите заедно беа лажни. Од секој што малку подолго гогледаше, кој ќе го набљудуваше во ресторан, кој ќе го замолеше во дуќан за минута стрпливост, мораше да се плаши дека ќе ја извести полицијата. Дури и некој од неговите германски пријатели можеше во секое време да стане неговиот Јуда, за да го освети „убиството“ на германскиот офицер. Рошман стана оној прогонетиот, каков што го прикажа филмот.

Во летото 1977 година аргентинската полиција добила недвосмислени податоци за него и на први јули таа го уапсила во неговата дупка. Германската амбасада оваа вест веднаш им ја пренесла на германските правосудни органи, кои веднаш веќе три дена потоа го бараат неговото испорачување. За првпат во односите помеѓу овие две држави Аргентинците го испоставуваат барањето за испорачување. (Дотогаш секогаш се повикуваа на тоа дека недостига соодветна меѓудржавна спогодба). Единственото барање беше сите акти да се преведат на шпански и да се поднесат во рок од 60 дена.

Оваа вест ја донесоа и весниците, по што климата во германските кругови во Аргентина молскавично се менува: наеднаш ги обзема страв ако Рошман биде испорачан толку лесно, можат да бидат и другите. „Германските кругови“ сепак, имаат во Аргентина некакво влијание: на 5 јули 1977, вечерта, на Рошман му се отвора вратата од затворот. Го пуштаат под услов да не остане во Аргентина. На печатот му е соопштено дека затвореникот сепак не е Рошман, а владата дава објаснување во кое тврди дека во никој случај не им гарантирала на германските органи дека ќе им го испорача

Рошман. Гаранцијата, напротив, се однесувала само на тоа дека ќе се разгледа барањето. „Германските кругови“ повторно беа смирени.

Единствено Едуард Рошман остана без мир. Уште истиот ден тргнал на автобуска станица и купил билет за Парагвај, каде што по 19 часови возење стигнал на автобускиот терминал Брухела во Асунсион. Во раката имал само мал куфер со лични работи, а во неговиот паричник се наоѓале аргентински документи на име Фредерико Вегенер, што муги вратиле по пуштањето од затвор.

Врз база на веродостојни податоци од парагвајската полиција знам дека Рошман ни овде не се чувствувал сигурен ниту една секунда. Живеел во скроман пансион на семејството Де Риос, во улицата Хурба, плаќал за десет дена однапред, и не примал ниту писма, ниту, пак, телефонски повици, или пак посети. Неговите домаќини го опишуваат како несигурен, нервозен и интровертен човек. Често целиот ден го минувал во соба, читајќи, а со другите гости од пансионот немал никакви контакти.

По само две недели, на 25. јули, претрпел срцев удар. Госпоѓата Де Риос и нејзиниот син го однесле на универзитетската клиника, каде што тврдел дека се вика Рамон Нехреа и дека доаѓа од Уругвај. Само што се почувствувал

малку подобро, ја напуштил болницата, се вратил во пансионот во улицата Хурба, каде што го платил уште она што го должел. Очигледно е дека имал намера повторно да го менува престојувалиштето. Па, сепак, тука го затекнува нов срцев удар: морале да го примат повторно во болницата, и тука умрел ноќта помеѓу 10. и 11. август.

Еден Евреин што живее во Асунсион, а кој за време на војната бил во Рига, го идентификувал Рамон Нехреа (алиас Федерико Вегенер) како Едуард Рошман. Непознати сторители потоа фрлиле експлозив врз неговата кука.

Една недела подоцна двајца парагвајски новинари ми донесоа отпечатоци од прстите и една слика на мртвиот Рошман. Фотографијата покажува некој што е прогонет и во смртта, а отпечатоците на прсти се идентични со оние што се земено на 31. декември 1947 од Едуард Рошман, при неговото апсење во Грац, со што е исклучена секаква грешка.

Во низа други случаи, за жал, не било можно такво недвосмислено идентификување. Најважниот од тие случаи се однесува на д-р Јосеф Менгеле. Врз основа на најновите информации со кои располагаам, се сомневам дека е мртов.

превод: Д.Рубен



Максимилијан Шел

ЏОН СТАРЏЕС (1911-1992)

МИРОСЛАВ ЧЕПИНЧИЌ

УДК 791.43.071.1(73)(049.3)
Кинопис 8(5), с.87-93, 1993

ВО КЛАСИЧНИТЕ КИНЕМАТОГРАФСКИ ПРОСТОРИ

(збор за Џон Старџес)

ПРВИЧНИ СТИЛИСТИЧКИ КОНФРОНТАЦИИ

Во холивудската кинематографија, се чини, постојат многу автори со подеднакво реноме, но би кажале, со различно кинематографско педигре. Случајот со Џон Старџес е по многу нешта индикативен кога се осмелуваме да ја искажеме горнава забелешка. Шеесетината години во кинематографскиот бизнис и импозантниот број филмови, него не можат да го стават на некое ниво што го обележува некоја вообичаена карактеристика. Па, сепак, тој денеска е најблиску до она за кое можеме да кажеме дека претставува еден класичен кинематографски од и опус.

Инаку Џон Старџес ја започнува својата кинематографска кариера уште во 1932 година, како филмски лаборант. Подоцна низа години се занимава со монтажа и тоа мошне успешно кај мнозина тогашни холивудски ветерани. Меѓутоа, неговото авторско крштевање се случува во текот на Втората светска војна, кога тој за американската армија ќе направи голем број документарци и филмски репортажи од разни боишта. Тука е значајно да се спомене и неговата соработка со тогаш веќе афирмираниот Вилијем Вајлер, при изработката на познатиот документарец за новиот тип бомбардери „Тандерболт“. По демобилизацијата од

армијата од каде што излегува како воздухопловен капетан, додаток кој го поврзува со уште многу холивудски класици, да ги споменеме само Хауард Хокс и Вилијем Велман, Старџес започнува самостојна режисерска дејност.

Старџес како режисер во играна продукција започнува при фирмата „Коламбија“, и тоа главно на филмови со мошне ограничен буџет, таканаречените „Б“ и „Ц“ проекти. Поточно овде се работи за тогашната холивудска стандардизирана продукција, која жанровски се состои од социјални мелодрами и некој вид психолошки трилери од таканаречената „црна серија“, која веќе се востанови како еден традиционален метажанровски тренд, влечејќи ги своите корени уште од почетоците на звучниот филм.

Секако, неспорно е дека во тој период Старџес е под влијание токму на тоа холивудско жанровско наследство, кое, меѓутоа, во тие години почнува и да се развива во еден забележителен и влијателен кинестетски стил, кој ќе биде афирмиран и оценет од европската филмска критика. Се разбира, она што тука привлекува и ангажира некои посериозни критериуми, секако во поголема или помала мера, е секогаш присутната социјална нота, реалистичкото прикажување на милјето и со самото тоа еден консеквентно насочен критички став. Впрочем, тоа и беше филмскиот реализам во

својата ембрионална форма, во американската кинематографија.

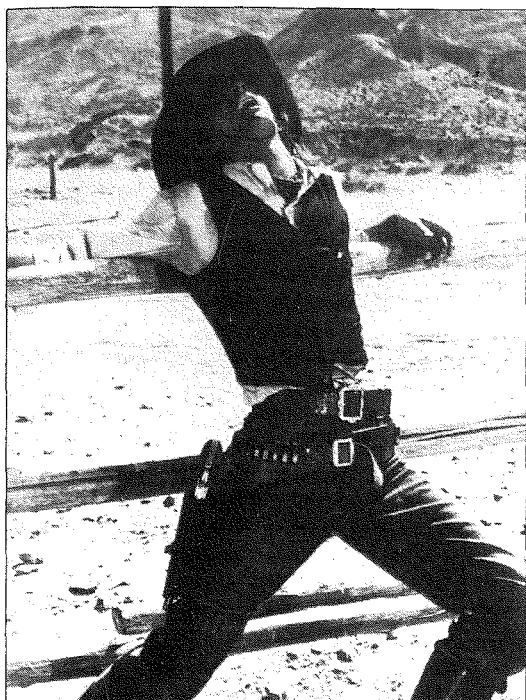
Општествената стварност и човечката средина во нивната онтолошка појавност, во визуелниот изказ добиваат такви координати кои набргу ќе станат митолошка условеност на стилот, како впрочем и кај сите други жанрови во холивудската кинематографија. Внесувањето нови изразни елементи е мошне ретка појава во чисто авторска смисла. Првите филмови на Џ.Старџес се токму во овој тренд, како што веќе спомнавме, но постојат и никулци на еден поинаков стилски стремеж. Своеето документаристичко искуство Старџес овде богато ќе го искористи во смисла на внесување реалистички детали во инаку шаблонизираниот дејствија на овие филмови. Но тоа се само почетоци на една режисерска вокација. Збогатувањето на сопствениот филмски ракопис доаѓа нешто подоцна. Од таа фаза се познати неговите филмови, како на пример, „Човекот што се осмелил“ (1946), дело сосема во овој стил, традиционален и апологетски, но какви што се и „Опасност“ (1953) и „Во знакот на овен“ (1948).

Веќе со „Таинствената улица“ (1951), кај Старџес ќе забележиме едно отстапување од постојната жанровска шема. Во традиционалната тематика што ја поседува и овој трилер, можеме да почувствуваме, пред сè, еден сериозен авторски однос спрема предложениот филмски манускрипт. Тоа најмногу се огледа во поставеноста на херојот на филмот, т.е. на главната личност која во претходните филмови не можеше да ги избегне своите стандардизирани, митски одлики. Во „Таинствената улица“, тој не е семокен детектив, туку научник, криминалог и професор на факултет, кој со помош на научните методи што самиот ги промовира наспроти недоразбирањата од официјалните власти и од неговата непосредна околина, успева да расветли едно мистериозно злосторство. Така, целата драмска окосница на филмот, во драматуршка смисла нужно се пренесува од вообичаениот енигматски мотив на барање на непознатиот злосторник, врз психолошките конфликти и драмските односи на младиот научник со неговата општествена опкруженост. Проширување на тематските простори на еден веќе кодифициран жанр, каков што беше американскиот трилер во тоа време, не се случуваше ни толку често, ни толку успешно, макар што обидите на тогашната помлада генерација холивудски режисери, какви што се Едвард Дмитрик, Антони Ман, и, се разбира, Џон Старџес, значајно влијаа врз оваа стилска насока. Најцелосната

афирмација на овој план, воедно и првото забележително интернационално остварување на Старџес, доаѓа со филмот „Лошиот ден во Блек Рок“ (1955). Ова дело претставува интересна стилска и жанровска компилација која се движи некаде помеѓу пост-вестерн ситуација и атмосфера на трилер. Во такви стилски рамки е сместено дејствието во едно зафрлено гратче на Запад, во кое ненадејно доаѓа непознат посетител. Тој ќе го раздвижи љубопитството на населението, но и нивниот страв, а најмногу нивните совести. Набргу откриваме дека непознатиот е дојден да го побара жителот на тоа место, по потекло Јапонец, но дознава дека тој со своето семејство, просто, исчезнал. Енигмата самите ќе му ја откријат жителите на местото кои имаат врска со тоа исчезнување. Очигледно е дека сè работи за линчување на Јапонецот во кое учествувале повеќето од нив, но главниот мотив бил најбогатиот човек, газдата на гратчето да ја земе неговата земја на која Јапонецот открил вода. Напнатоста на оваа акција ќе резултира во конечна пресметка помеѓу дојденецот и газдата, а во финалето на филмот, во една иронична катарза, дојденецот им подарува медал за храброст на месните жители, кој, всушност, го добил синот на Јапонецот, загинавајќи за да му го спаси животот на дојденецот и кој сакал медалот да му го предаде на неговиот татко.

Филмот „Лошиот ден во Блек Рок“, ги следи класичните постапки на двата жанра, но поседува и многубројни импликации што јасно укажуваат на актуелните општествени ситуации на тоа време во Америка и на нејзината морална ограниченост. Јасниот критички став што го промовира Старџес во овој филм, нема да остане без стилски последици и врз неговиот натамошен опус. Така, тој со извесна храброст ќе ја зафати и темата на макартизмот во филмот „Луѓето против О'Хара“, кај нас, за жал, непознато дело, но секако филм кој ги следи критичките тенденции на овој автор.

Но Старџес од оваа своја фаза на определена критичка ангажираност набргу ќе премине во други стилски интересирања. Тоа не е знак дека ја напуштил и неговата авторска реалистичка ориентација во третманот на одбраните теми. Овојпат повторно се работи за жанровско менување насочено кон еден повеќе натуралистички филмски род, каков што е воениот филм. Се разбира, креативните настојувања на Старџес овде добиваат нов замав и нови стилски ефекти. Кога се работи за Старџес како љубопитен автор, овде е неспорно уште нешто. Тој секогаш е во трагање по нови



*Кадар од филмот „Пресметка кај
О.К. Корал“ (1957)*

изразни форми на филмскиот феномен, барајќи ги нив главно во одбирањето различни тематски основи, но применувајќи во основа едно исто креативно проседе. Ова, се чини, најмногу важи за некои од неговите познати мелодрами од педесеттите и шеесеттите години, какви што се „Опседнат од љубовта“ (1961), „Девојката наречена Тамико“ (1963) и уште неколку кои, всушност, се екранизации на популарна литература, бестселери, но кои со ништо не придонесуваат за репутацијата на режисерот. Сепак, неодмерено оптоварени со мелодрамски елементи овие дела остануваат и означуваат една типична комерцијална фаза во режисерската постапка на Старџес.

Многу поголеми успеси и на комерцијален и на авторски план тој ќе постигне, снимајќи низа воени спектакли, а тоа се мошне познати филмови каков што е, на пример, првиот од оваа низа „Никогаш толку мало“ (1959), со големите ѕвезди на Холивуд Џина Лолобриџида, Френк Синатра и Стив Мек Квин, кој е и еден од неговите најголеми артистички откритија. Во филмот станува збор за битките во Втората светска војна помеѓу Американците и Јапонците во Далечна Азија и на Филипинските Острови, но, се разбира, и овде целото дејствие е зачинето со сентиментални елементи кои, ме-

ѓутоа, нималку не влијаат врз основната динамична основа на филмската фабула. Нешто слично само во една далеку построга филмска форма и режисерска постапка, можеме да проследиме и во филмот „Големото бегство“ (1963), во кој Старџес со неспорен творечки успех ја изнесува автентичната случка околу бегството на една група сојузнички заробеници од еден заробенички логор во Германија. Строгоста на формата и прецизното претставување на дејствието во овој филм, се препознатливи елементи од најдобрата творечка фаза на Старџес. Тука во најголема мера повторно доаѓа до израз и оној негов поранешен документаристички третман на филмската акција, но и постојаната режисерска желба до максимум да ги развие драмските односи меѓу неговите актери. Да спомнеме уште дека изборот на актерите за овој филм меѓу кои се наоѓаат повторно Стив Мек Квин, Џејмс Гарнер, Ричард Атенборо, Џејмс Кобурн и други, зборува за една сериозна режисерска постапка и за нејзиниот постојан стремеж кон реалистичкиот третман на една, всушност, по малку и романескна филмска сторија. Инаку филмот „Големото бегство“, наиде на мошне широк одзив кај публиката, па и кај критиката, за што сведочи и фактот дека тој е награден на Филмскиот фестивал во Москва во 1963.

Кон оваа стилска ориентација, повеќе одошто жанровска зашто Старџес и во своите воени стории внесува елементи на сето свое авторско искуство, се придружува и неговиот по сè изгледа последен филм, „Кога орелот ќе лета“ (1976). Во една така конципирана филмска приказна која се наоѓа на размеѓето помеѓу автентичен настан и организирана фикција врз некои непроверени историски претпоставки, Старџес прави возбудливо дело, пак од Втората светска војна во кое се работи за подготовките и атентатот врз Винстон Черчил, извршен од група германски командоси предводени од еден фанатичен деградиран мајор на германската источна армија. Овој лик што го толкува извонредниот Мајкл Кејн, повторно го докажува Старџесовиот непогрешлив инстинкт за избор на вистинските актери за неговите филмски приказни. Ова, исто, така, се однесува и на другиот протагонист во филмот, ирски отпадник кој како илегалец му подготвува терен и информации за овој потфат, кого исто така со вонреден артистички ангажман го толкува Доналд Садерленд. „Кога орелот ќе слета“ изобилува со динамика во која, меѓутоа, никогаш не ги губиме од предвид основните психолошки мотивации на актерите на филмската акција, а

со самото тоа стануваме докрај убедени во нејзината драматуршка оправданост. Така, сите стилски и драматуршки елементи што се преплетуваат во филмовите на Старџес донесуваат можеби најевидентна естетска афирмација во неговиот вестерн-опус, кој заслужува, исто така, една поопстојна анализа.

СТИЛОТ НА МИТОПОЕТСКИТЕ КОНФРОНТАЦИИ

Кон овој жанр Старџес пристапи релативно доцна, но исто така со првите обиди во него можеме да проследиме една тенденција која упатува на очигледна стилска испреплетеност со сите други жанрови кон кои се стремело неговото творештво. Но овој податок можеби е само една интересна стилистичка консеквенца од неговото долго и континуирано занимавање со вестернот.

Најнапред, овде, мислиме дека е интересно да се споменат неговите неколку обиди во научно-фантастичниот жанр, „сајанс-фикшн“ остварувања, од кои првиот е „Демонска бубачка“ (1964). Во оваа филмска приказна чија основно драматуршка карактеристика се допира со оние од филмовите на катастрофа, се третира случајот на еден налудничав научник, кој под сплет на мистериозни околности доаѓа до еден уништувачки вирус, со кој планира да го затруе целото човештво. Како што може да се насети, тоа е филм во класичните рамки на „сајанс-фикшн“ жанрот и по сè изгледа ги досегнува стандардните квалитети на овој вид филмови снимани во шеесетите години, значи при самата иницијација на овој метажанровски вид.

Меѓутоа неговото следно остварување во оваа жанровска насока е далеку поинтересно и формално, и жанровски. Се работи за филмот „Поларната станица Зебра“ (1968), во кој едновременно се мешаат елементи на авантуристички филм и филм на футуристичка верзија, но сепак проследен со актуелните политички збиднувања. Имено, овој филм се обидува да илустрира една подалечна и навидум бесмислена конфронтација на двете тогашни најголеми светски сили САД и СССР. Во прашање е голем влог, разузнавачки материјал снимен со помош на еден од советските сателити. Капсулата која е падната во близината на една од поларните набљудувачки станици, наречена „Зебра“, некаде на Арктикот, настојуваат да ја пронајдат командоси од една американска атомска подморница и падобранци кои на самото место се спуштаат од советските суперсо-

нични авиони. Можниот судир на крајот е среќно избегнат, по една, сепак, драматична конфронтација на просторите на вечниот мраз, но, како што се гледа, со можност пак да се повтори на некое друго место, во некоја друга пригода, и со подраматични последици.

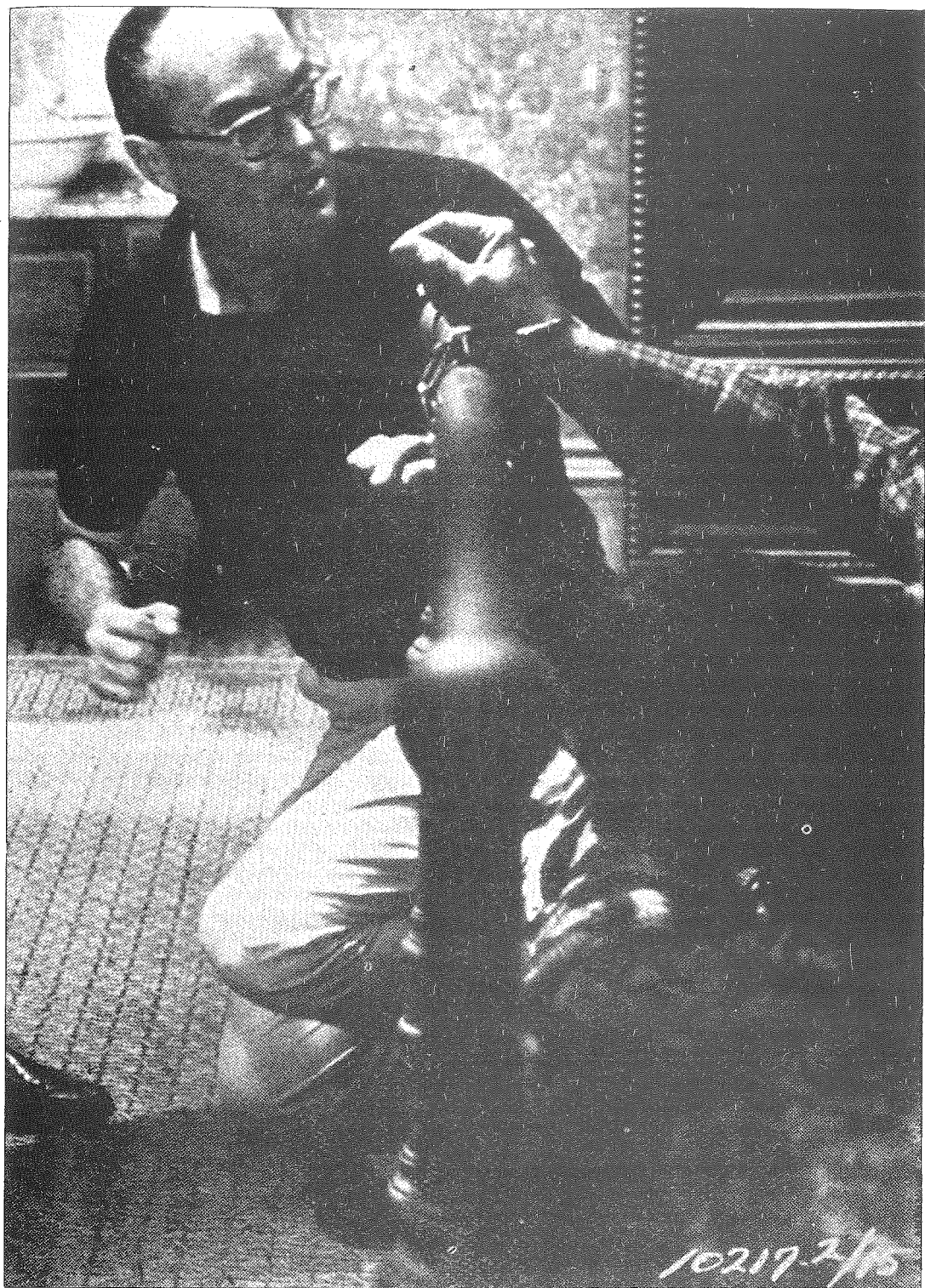
Овој филм на Старџес по неговата содржинска структура, несомнено поседува елементи на таканаречениот филм на „политичка фикција“, жанровската синтагма која директно беше врзана за тогашните политички и општествени околности со која се манипулираше и во кинематографијата. Таа „политичка фикција“, беше дефинирана како литературен род чии автори поаѓаат од нималку претераната претпоставка дека катастрофата во времето во кое живееме непрестајно е пред нашите порти.

Своевидно надминување на ваквите песимистички расположенија, Старџес постигнува во филмот „Заробеници на вселената“ (1969), со типично хуманистичка порака која треба да ги негира импликациите на атмосферата на студената војна. Во оваа филмска приказна тројца американски космонаути при еден нивен експериментален лет по вселената доживуваат хаварија на својот космички брод, така што се оневозможени да се вратат на Земјата. Во обидот да го отстрани дефектот, еден од космонаутите загинава, додека другите двајца ја губат врската со нивната база. Единствената можност да се спасат е до нив да се упати еден, исто така, усовершен космички брод со исто така обучен екипаж кој би ги прифатил. Конечно овој ризикантен потфат успева на општо задоволство на двете конфронтирани страни.

ГЛОБАЛНА СТИЛСКА СИНТЕЗА

Од најромантичниот американски мит, оној за Дивиот Запад, до денес се зачувани толку испреплетени мислења така што е веќе безмалку невозможно да се утврди каде точно престанува историјата, а каде започнува легендата, односно каде легендата почнува да ја дополнува и да ја преобразува историјата. Свесен за оваа колку социолошка, толку и естетска претпоставка, Џон Старџес од своите први вестерни го зазема ставот на објективен толкувач на определените, но и во поголема или помала мера, стилизираните историски настани и ликови.

По некоја хронологија тој својот прв вестерн „Бреговите што одат“, го снимил уште на почетокот на својата режисерска кариера, во 1948 година. Всушност, тоа е повеќе авантуристичка приказна за една група осаменици со



Цон Старцес

ист стремеж да го најдат загубениот златен рудник. Веќе неговиот втор вестерн „Бегството од тврдината“ (1953) ги содржи сите карактеристични одлики на еден специфичен стил на вестерн кој натаму Старџес ќе го развива во преостанатите негови дела. Тука се веќе видливи визуелните елементи, какво што е чувството за пејзаж, кој Старџес секогаш го претвора во еден суптилен драмски простор, а со тоа го вплетува во филмското дејствие како сосема рамноправен елемент на драмската акција.

Подоцна во вестерните какви што се „Скарлетната наметка“ (1955) и „Камшик“ (1955), Старџес се осмелува да ја надградува нивната содржинска структура со елементи на трилер и со сè поприсутни психолошка мотивација. „Скарлетната наметка“, всушност, му припаѓа на таканаречениот вид „предвестерн ситуации“ и зборува за една случка во текот на Американската војна за независност, додека „Камшик“ ги содржи сите оние формални предуслови кои нешто подоцна ќе бидат решавачки еден вестерн да се атрибутира како „супервестерн“. Тука се работи за една примарна психолошка тензија на која акционите елементи во забележителна мера ѝ го отстапуваат драмскиот простор од филмот.

Носепак, со својот следен филм „Пресметка кај ОК Корал“ (1956), Старџес го создава ремај-делото на овој жанр. Во овој случај вистината за јунаците на оваа приказна во најголемиот свој дел ѝ останува верна на историјата. Меѓутоа вистина е и тоа дека нејзините најпривлечни одлики станаа по заслуга на легендите што подоцна се испредоа околу шерифот Вајет Ерп и забелекарот-авантурист Док Холидеј. За Вајет Ерп најпознатиот шериф на своето време, навистина не мораме да се информираме само со посредство на овој Старџесов филм; во тоа уште порано ни помогна и Џон Форд со својата поетична „Клементина“, па и мнозина други режисери, некои со помал, некои со поголем успех. Но вистинските корења на оваа приказна се наоѓаат, всушност, во пожолтените страници на старите комплети од весниците, кои потекнуваат од времето на Ерп, и во кои е можно да се пронајдат безброј детали кои зборуваат за неговите херојски подвизи. Така, вистинските настани и реалните учесници во нив, Старџес ги сместува на еден целулоиден амалгам, би кажале, не сосема без скепса, во еден фиктивен простор во кој исчезнуваат границите помеѓу историјата и легендата и како сублимат останува чиста жанровска ситуација, што не толку често е постигнато во вестернот. Денес Ерп е можеби само романтична опсесија, која во срцата на љубителите побудува романтични сеќавања, некои далечни горде-

ливи спомени, кои сакаат да зборуваат за човечката горделивост, честа и одговорноста. Но, Старџес во овој филм, се чини, прави и нешто повеќе. Така во согласност со сето тоа Ерп, кој го толкува Берт Ланкастер, станува безмалку идеална личност, во која се наоѓаат наполно олицетворени највозвишени особини. Некој вид на неговата противтежа е ликот на Док Холидеј, кој во исто така вонредната игра на Кирк Даглас, ни се претставува како помалку циничен и сангвиничен антихерој, опасно нагрисан од болеста, кој со постојана насмевка на лицето, како хазардер од голем стил, секогаш го става сопствениот живот на коцка. Наспроти тие двајца, се наоѓа разбојничката толпа на Клинтонови, сурови крадци и безобзирни убијци. Решителната пресметка помеѓу тие непомирливо конфронтирани страни, ќе се случи во едни мугри во класичниот вестерн-декор, во близина на О.К. Коралот, каде што во стилот на старите балади, на што постојано не потсетува музиката на Тиомкин, четворица чесни и решителни луѓе ќе се сретнат очи в очи со седуммина злосторници, одамна лишени од секаква човечка одговорност и чувство за правичност. И едните и другите совршено се свесни дека за победените нема да има милост, но за таборот на Ерповите тоа во ниеден момент нема да предизвика причина евентуално да откажат од она што нивната човечка гордост толку неодложно им го наметнува. Крајот на битката ќе покаже дека бројната надмоќ никогаш не мора да биде и решавачка, ако зад неа стои само здивена и слепа сила, наспроти постојаната волја на оние што во себе ги зачувале решителноста и храброста секогаш да застанат во одбрана на нештата кои насекаде едноставно се нарекуваат, вистина, чест, права... Податокот, пак, дека Старџес на истата тема ќе се врати по повеќе од една деценија со филмот „Ден на револверашите“ (1968), зборува за неговите авторски настојувања овој мотив да го варира не само како интерпретација на историјата и легендата, туку и како автентичен морален чин чии консеквенци се подеднакво болни и за поразените и за победените. Впрочем и режисерското проседе на Старџес во најголема мера го содржи оној однос спрема драмските ликови, кој нив ги чини активни не само на планот на природно условената акција, туку и, што е најважно, на мисловен и морален план.

Како и во најголемиот број традиционални вестерни и кај Старџес јунаците се по правило една изолирана група луѓе гледана како еден вид артифицијален индивидуалитет, кои поради заедничката загуба на некои основни егзистенцијални мотиви или едноставно поради

занемарување на некои општи морални принципи, доаѓа нужно во определена конфронтација безмалку со сè околу себе. Првин тоа е нивната најнепосредна околина, значи драмскиот декор во кој се нашле, потоа другите индивидуалитети било да се тоа Индијанци или некоја група со спротивни акциони намери т.е. со спротивни сфаќања и спротивни желби. Во тој судир и самата група ќе почне да се разединува и драмската акција ќе ескалира во онаа мера во која поединците од групата се готови да го бараат и да го одбранат својот морален интегритет.

Накусо, ова би значело и глобална вестерн-поетика, присутна и кај другите автори, но која кај Старџес добива свој, можеме да кажеме без секако двоумење, специфичен третман и во содржинска и во формална смисла. За оваа теза секако сведочат и неговите преостанати вестерни меѓу кои се: „Законот и Џек Вејд“ (1958), „Последниот воз од Ган Хил“ (1958), конечно и прославената вестерн-верзија на „Седумте самураи“ на Куросава, неповторливиот „Седум величествени“ (1960). Развивањето на фоемата на вестернот, но и неговото содржинско збогатување ќе го забележиме и во делата кои во себе содржат доминантно комични елементи во својата наративна структура, како на пример во филмовите „Тројца наредници“ (1961) и „По трагата на големиот караван“ (1965). Меѓутоа, во своите два последни вестерна „Џоџо Кид“ (1972) и „Валдесовите коњи“ (1973), Старџес внесува активни елементи во драмската акција и проблем на расната нетрпеливост, со што се враќа кон некои праизвори на овој жанр.

Сите споменати авторски доблести, а особено неговиот вестерн-опус, кој претставува антологиска вредност на жанрот, несомнено му обезбедуваат на Џон Старџес едно достоинствено место во досегашната историја на филмската уметност.

Филмографија на ЏОН СТАРЏЕС

- 1945 - ТАНДЕРБОЛТ (THUNDERBOLT), ВО КОРЕЖИЈА СО ВИЛИЈАМ ВАЈЛЕР
- 1946 - ЧОВЕКОТ КОЈ ШТО СЕ ОСМЕЛИЛ (THE MAN WHO DARED)
- 1947 - АЛИЈАС ГОСПОДИН ТВАЈЛАЈТ (ALIAS MR. TWILIGHT)
 - ЗА ЛЌУБОВ НА РАСТИ (FOR LOVE OF RASTY)
 - ПЧЕЛАПОТ (KEEPER OF THE BEES)
- 1948 - НАЈДОБРИОТ ЧОВЕК ПОБЕДУВА (BEST MAN WINS)
 - ВО ЗНАКОТ НА ОБЕН (THE SIGN OF THE RAM)

- 1949 - БРЕГОВИ ШТО ОДАТ (THE WALKING HILLS)
- 1950 - ПЛЕН (THE CAPTURE)
 - ТАИНСТВЕНА УЛИЦА (MYSTERY STREET)
 - ДЕШНО КРОШЕ (RIGHT CROSS)
- 1951 - ВЕЛИЧЕСТВЕНИОТ ЈЕНКИ (THE MAGNIFICENT YANKEE)
 - ЛУЃЕТО ПРОТИВ О'ХАРА (THE PEOPLE AGAINST O'HARA)
- 1952 - ДЕВОЈКАТА ВО БЕЛО (THE GIRL IN THE WHITE)
 - ОПАСНОСТ (JEOPARDY)
- 1953 - ЦВРСТА ДРУЖИНА (FAST COMPANY)
 - БЕКСТВО ОД ТВРДИНАТА (ESCAPE FROM FORT BRAVO)
 - ПОД ВОДАТА (UNDERWATER)
- 1955 - ЛОШИОТ ДЕН ВО БЛЕК РОК (BAD DAY AT BLACK ROCK)
 - СКАРЛЕТНА НАМЕТКА (THE SCARLET COAT)
- 1956 - КАМШИК (BACKLASH)
- 1957 - ПРЕСМЕТКА КАЈ О.К. КОРАЛ (GUN-FIGHT AT THE O.K. CORRAL)
- 1958 - ЗАКОНОТ И ЏЕКА ВЕЈД (THE LAW AND JAKE WADE)
 - СТАПЕЦОТ И МОРЕТО (THE OLD MAN AND THE SEA)
- 1959 - ПОСЛЕДНИОТ ВОЗ ОД ГАН ХИЛ (LAST TRAIN FROM GUN HILL)
 - НИКОГАШ ТАКА МАЛКУ (NEVER SO FEW)
- 1960 - СЕДУМ ВЕЛИЧЕСТВЕНИ (THE MAGNIFICENT SEVEN)
- 1961 - ОПСЕДНАТ ОД ЛЌУБОВТА (BY LOVE POSSESSED)
- 1962 - ТРОЈЦА НАРЕДНИЦИ (SERGEANTS THREE)
- 1963 - ДЕВОЈКА НАРЕЧЕНА ТАМИКО (A GIRL NAMED TAMIKO)
 - ГОЛЕМОТО БЕКСТВО (THE GREAT ESCAPE)
- 1964 - ДЕМОНСКА БУБАЧКА (THE SATAN BUG)
- 1965 - ПО ТРАГАТА НА ГОЛЕМИОТ КАРАВАН (THE HALLELUJAH TRAIL)
- 1967 - ДЕН НА РЕВОЛВЕРАШИТЕ (HOUR OF THE GUN)
- 1968 - ПОЛАРНАТА СТАНИЦА ЗЕБРА (ICE STATION ZEBRA)
- 1969 - ЗАРОБЕНИЦИ НА ВСЕЛЕНАТА (MAROONED)
- 1972 - ЏОѢ КИД (JOE KIDD)
- 1973 - ВАЛДЕСОВИТЕ КОЊИ (THE WALDEZ HORSES)
- 1974 - ДЕТЕКТИВОТ МЕКЈУ (MCQ)
- 1976 - КОГА ОРЕЛОТ ЌЕ СЛЕТА (THE EAGLE HAS LANDED)

НА ИЗВОРОТ НА ХИПОКРЕНА

(Серија разговори со творците на омнибус-филмот, најнов проект на ТФРЗ „Пегаз“ од Скопје)

Одржувањето континуитет во филмското производство во Македонија отсекогаш било проблематично и тешко. Правењето филм е скапа и комплексна работа, која бара огромни материјални средства, што веројатно е една од главните причини породилните маки, во кои со години е македонскиот филм, сè уште да траат. А сè уште траат и размислите за трансформација на, до неодамна, единствената македонска кука за производство на филмови ВАРДАР ФИЛМ.

Во вакви услови, кога општеството е во фаза на трансформација и кога континуитетот и онаму каде што постоел, е доведен во прашање, во Скопје е формирана нова кука за производство на филмови, насловена како ТРАЈНА ФИЛМСКА РАБОТНА ЗАЕДНИЦА „ПЕГАЗ“. Иницијативата за создавањето на оваа кука потекнува од искусниот филмски „волк“ - Панта Мижимаков, кому повеќе децении филмот му е животна преокупација.

Појавата на ПЕГАЗ е практично втор обид во Македонија да се создаде нова продуцентска кука, покрај ВАРДАР ФИЛМ.

Во седумдесеттите години група филмски работници ја оформија ФИЛМСКАТА РАБОТНА ЗАЕДНИЦА, таканаречената ФРЗ, која ги сними

филмовите ЖЕД, ИСТРЕЛ И КОЛНАТИ СМЕ ИРИНА, по што престана да постои.

Првиот проект на ПЕГАЗ е филмот ПОСЛЕДНАТА МАКЕДОНСКА САГА во режија на Бранко Гапо, чија премиера се очекува наскоро.

Вториот проект е своевиден куриозитет - омнибус филм, оформен од три кратки играни филма чија режија име доверена на тројца студенти порежија на Факултетот за драмски уметности.

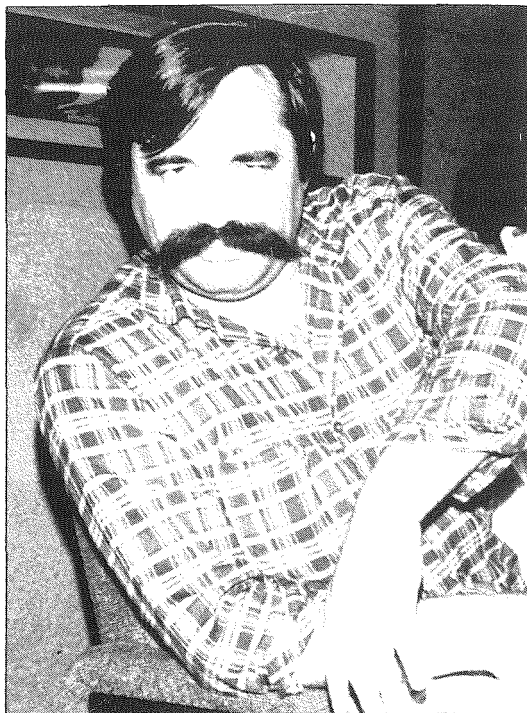
Овој проект ќе биде, всушност, првиот македонски омнибус филм, по обидот на ВАРДАР ФИЛМ уште од 1957 година, трите кратки играни филма БУНТОТ НА КУКЛИТЕ на режисерот Димитрие Османли, СОНЦЕ ЗАД РЕШЕТКИ на Славко Јаневски и ПОДАРОК ОД ВЕСЕЛИОТ МОЛЕР на Димитар Костаров, да ги спои во еден омнибус филм, со кој требало да се настапи на Пулскиот филмски фестивал. Но, овој обид завршува неуспешно, најверојатно од продуцентско-организациони и технички причини.

Појавата на продуцентската кука ПЕГАЗ, секако е значаен чекор во обидите за одржување континуитет во филмското производство. Поради ова, а и поради потегот на млади луѓе да им се довери режија на играни филмови, решивме преку разговори да ги претставиме протагонистите на овој филмски проект.

- Господине Мижимаков ќе ни го претставите ли во кратки црти ПЕГАЗ - како продуцентска кука.

- ПЕГАЗ го создадовме, пред сè, од една потреба, а тоа е да се дојде до нов естетски поглед, а се разбира и за уште една можност, да се прават филмови. Потребата од континуирано филмско производство, мислам дека не треба да ја објаснувам, затоа што таа е еден императив за да се прават добри филмови, а исто така значи и одржување на кондицијата, како на екипите, така и на режисерите. Пред две години, кога го формиравме ПЕГАЗ, Бранко Гапо имаше сценарио од Симон Дракул кое беше готово за снимање. Тие двајцата веќе подолго време го подготвувале. Решивме заедно да се зафатиме околу филмот. Министерството за култура реши да ни обезбеди 80% од средствата потребни за неговата реализација. И така се појави потребата од еден друг облик на производство, што нема да биде финансирано целосно. Нормално, во нашава ситуација не може да се прави филм без помош на државата, односно на Министерството за култура. Меѓутоа илузија е да се помисли дека стопанството повторно ќе треба да издвојува пари за кинематографијата за правење играни филмови. Тоа се јавува како спонзор и преку други видови на финансирање, како, на пример, преку нарателни филмови, документарци, спотови и слично, но тоа е сепак, мала помош, затоа што се работи за огромни средства. И оние 20% што остануваат непокриени, тешко се обезбедуваат.

На пример, еве што се случи со филмот ПОСЛЕДНАТА МАКЕДОНСКА САГА на Бранко Гапо. Се снимаше во времето кога инфлацијата беше многу голема. Снимањето на филмот го започнавме кога германската марка имаше вредност од 13 денари. Сега знаете и самите вредноста на марката е 1.500 денари, што значи парите тешко може да се соберат. Но, еве сега филмот е завршен и ја очекуваме тонската копија од лабораторијата во Софија. Морам да нагласам дека во потребата за една ваква филмска работна заедница имаше и еден друг елемент - слобода на авторите. Тоа значи тие сами да учествуваат со свои сценарија и свои идеи, без цензурирања од страна на разни комисији и сл., во фондот на Министерството. Со други зборови, да не му се дозволи на некое тело што нема врска со филмските работници



Панта Мижимаков

да решава за нив. Едно време имаше идеја да се оформи комисија при Министерството, составена од филмски работници. Меѓутоа, таа работа пропадна и сега сме повторно на почетната позиција, повторно филмските работници самите треба да изнајдат решение, во смисла кои филмови, која година ќе се снимаат, а тоа потешко ќе го направиме.

- Значи повторно сте оставени самите на себе?

- Не, нема проблем што сме оставени самите на себе, туку проблемот е во тоа што нема изградено некоја појасна слика за тоа кои би биле тие луѓе или, пак, еден човек, кој ќе решава за можната програма и на кој начин. Се разбира, ако Министерството за култура се согласи со некој таков облик на слобода во решавањето за филмот или, пак, можеби Министерството самото ќе преземе некои прерогативи, во смисла на тоа кои дела ќе бидат приоритетни и кога, односно што ќе финансира.

- Како дојдовте на идеја на студенти да им доверите игран филм? Да ли ризикот не е преголем?

- Кај нас веќе со години нема подмладок од филмски режисери кои прават филмови. Факултетот за драмски уметности постои веќе

долго време и исфрли една генерација режисери, кои, за жал, немаат направено ништо. Идејата ни беше да ги испробаме момчињата. Да направат по еден краток филм, како почетна база за нивното дипломирање, и на тој начин и Факултетот и филмските работници да добијат слика со каков кадар, всушност, моментално се располага. Ова е исто така потребно и за развојот на самата кинематографија. Знаете, досега кај нас не се работеше на планско оформување на таков кадар, тоа отсекогаш се одвивало инцидентно. Не се даваа стипендии за создавање на овој тип кадар, младите се снаоѓаа самите, преку своите родители или, пак, преку некакви институции. Подетално не сум упатен, но едно знам, никогаш немало осмислена кадровска политика за школување ваков вид кадар.

- Снимате три кратки играни филма кои ќе бидат обединети во еден омнибус - филм.

- Да, тоа се кратки играни филмови што траат по половина час, и мислам дека тие се прекрасна шанса за сите нив, што тие сесрдно ја прифатија и со голем ентузијазам почнаа да работат. Првите два филма NEW YORK, NEW YORK и STRANGERS IN THE NIGHT што ги режираа Александар Поповски и Дарко Митревски се завршени, а сега работиме на подготовките за третиот.

- Кажете ни нешто за темата, односно за сценаријата, кои според мене, во себе носат нешто особено, необично, нешто со што, можеби, врвпат се среќаваме.

- Сите три сценарија се базираат врз еден вид фантастика, која ги обединува сите заедно. Тоа е еден нов поглед на кинематографијата, нешто што досега не е правено кај нас, така што мислам дека тие заедно ќе бидат еден интересен материјал за омнибус од кратки филмови, правени со мали средства, и мислам дека ќе добијат еден доста необичен и квалитетен филм.

- Какви Ви се впечатоците од досега снимениот материјал?

- Гледајќи го снимениот материјал, впечатокот е дека младите режисери се добро обучени, но и талентирани за оваа работа, вредни се, со доста големо знаење и визуелна култура, така што оној дел на фантастика што го носат во себе филмовите, мислам дека ќе излезе на виделина.

- Автор на сите три сценарија е младиот драматург Дејан Дуковски. Како изгледаше соработката меѓу вас?

- Тие се една своја генерација и ние не сакавме да им се мешаме во нивните погледи, идеите, заедничкиот јазик. Им дадовме слобода

и тие професионално ја направија работата. Дел од екипата е професионална, артистите многу се ангажираа и помогнаа, сите работат со еден страшен ентузијазам, имаме спој на млади и поискусни артисти и тоа одлично функционираше. Можам да речам дека бев страшно задоволен и страшно радосен кога ги гледав како се собираат, се договараат и ги прават филмовите. Целата екипа е составена од нови млади луѓе. Тука се организаторите Горан Ацевски и Емил Костовски, снимателите Бранд Ферро и Влатко Самоиловски, костимографот Елизабета Аврамовска, артисти од Факултетот и уште многу други млади луѓе, кои, се разбира, беа под супервизија на Столе Попов, од една страна и моја од продуцентска страна.

- Сега го подготвувате третиот филм WONDERFUL WORLD, што ќе го режира Срѓан Јаничиевиќ, исто така, студент на III година на Факултетот за драмски уметности.

- Да, деновиве ќе излезе калкулацијата за филмот, што ќе ја предложиме до Министерството за култура и јас се надевам дека и овојпат ќе ни излезе во пресрет и филмот ќе го направиме многу бргу. Знаете тие филмови се прават со минимални средства, се снимаат тука, во Скопје, не се оди на терен, не се оди на пат, а колективите и претпријатијата доста ни помагаат и ни излегуваат во пресрет - тие се радуваат кога ќе чујат дека се работи за дебитанти и млади луѓе од нашава средина. Досега не беше многу познато во јавноста дека се работи ваков проект со луѓе од Факултетот за драмски уметности. Мислам дека ќе биде голема радост кога филмот ќе се појави пред гледачите. Не мислиме да ги прикажуваме поединечно, туку сите заедно, ќе направиме цела недела на дебитанти.

- Овој проект се реализира заедно со Факултетот за драмски уметности? Учествуваат ли тие со некакви средства?

- Не, Факултетот нема средства за вакви проекти, тие ја даваат моралната поддршка, но не во смисла на некој патронат или, пак, некоја стегната капа, туку една педагошка поддршка за своите студенти.

- Како се одвиваат работите кога станува збор за техничките услови, развивањето на лентата и слично, со оглед на сегашните состојби во земјата?

- Целата работа, што се однесува до лабораториските услуги, оди преку Софија. Тие имаат прекрасна, професионална лабораторија, со огромен капацитет и досега доста успешно соработуваме, немавме никакви проблеми. Тешкотии имаме со изнаоѓање девизи за пла-

кање на трошоците, меѓутоа досега доста добро оди целата соработка. Инаку за другите технички услуги за потребите на производство то се обраќа до Македонската телевизија и до ВАРДАР ФИЛМ. ВАРДАР ФИЛМ доста ни помогна во производството на овие филмови, со камера, монтажа, проекции, тонска сала, а Телевизијата со фар и светло. И двете куќи ни помогнаа бидејќи се работи за млади луѓе, всушност, за идниот кадар, кој утре ќе ја опслужува кинематографијата.

ДЕЈАН ДУКОВСКИ, драматург, автор на сценаријата за овој проект

Дејан Дуковски не ѝ е непознат на нашата културна јавност. Овој млад човек, само пред две години дипломираше на Факултетот за драмски уметности, на групата ДРАМАТУРГИЈА, а неговите драмски текстови во овој двегодишен период, веќе предизвикаа несомнен интерес, пофалби, па и награди. Неговиот текст БАЛКАНОТ ВЕЌЕ НЕ Е МРТОВ годинава е прогласен за најдобар домашен драмски текст на театарските игри ВОЈДАН ЧЕРНОДРИНСКИ.

- Дејане, еве те и на филм. Како дојде на идеја да го напишеш ова сценарио, односно овие три сценарија?

- Првобитно ова сценарио беше предвидено за телевизиска драма, односно ТВ филм. Со Дарко Митревски, Александар Поповски и Срѓан Јаничиевиќ разговаравме дека би правеле некаков омнибус. Мислевме да го правиме за Телевизија. Јас тогаш работев во Драмската редакција на МТВ и така сакавме да правиме еден заеднички проект, кој би го работеле заедно. Тогаш Сашо (Александар Поповски н.з.) дојде со една своја идеја за филм. Фактички беше во преговори со ПЕГАЗ да работи еден среднометражен филм. Така почнавме заедно да го работиме сценариото. Во меѓувреме оваа идеја се разви и дојде до договор меѓу Факултетот за драмска уметност и ПЕГАЗ да се прави омнибус-филм. Значи, идеите кои постоеја од порано, некако се сплотија во една добра варијанта и сето тоа се оствари сега со ПЕГАЗ. Трите сценарија, NEW YORK, NEW YORK кое го работев заедно со Сашо, па STRANGERS IN THE NIGHT со Дарко и третото WONDERFUL WORLD, кое што го преработив од телевизија за филм, претрпеа доста измени.

- Каква е врската на трите наслови на сценаријата, кои се, всушност, популарни музички хитови?

- Да, фактички единствената нитка што ги поврзува трите сценарија, мислам формално,



Дејан Дуковски

како една линија што трае во сите три, тоа се гламурозните песни на Френк Синатра и Луис Армстронг, кои ги ставивме како еден вид контраст на самата тема на сценариото, односно на една балканска визија на некој свет околу нас. Сакавме да споиме две работи, сакавме да се позанимаваме со оваа наша стварност без комплекси, односно да видиме како тоа се лепи за нешто друго, мислам колку можеме работите да ги спојуваме, колку можеме да си играме со сите кодекси што постојат за нас, кои ги знаеме и кои се реално неспоивни. Сите три сценарија се фактички една игрица, доста ослободена од некои реалистични начини на размислување, по форма. Нам ни се допаѓаат тие мелодии и од тоа започна сè!

- Читајќи ги сценаријата, почувствував дека во нив се проткајува еден вид фантастика, која ми асоцираше, можеби, по малку на Маркес. Дали фантастиката е намерна, односно употребена со некаква тенденција?

- Веројатно не е случајно, но не е и намерно или свесно, меѓутоа, мислам дека сите работи што нè градат како личности, сите книги што ги читаме, сите филмови што ги гледаме и сакаме, конечно и музиката што ја сакаме, мислам дека несвесно влијаат врз нас, таа атмосфера, тоа расположение во тој момент сигурно дека вли-

јаат. Тука се и Набоков и режисери како Џармуш или како Гринавеј. Важно е дека не се работи за цитати, ниту за копирање, туку ми се чини дека е тоа еден начин на мислење кој успеавме заеднички, се надевам, јас и режисерите да го ставиме на нешто, нешто што се надеваме дека ќе биде ново.

- Во сите три сценарија се провлекува една нитка на неизбежноста на судбината.

- Да, ми се чини дека таа е доста изразена. Последното сценарио, WONDERFUL WORLD, каде што е и крајот на филмот, односно целата приказна е во тоа што некои луѓе заспиваат. Имено Фројд вели дека кога заспиваме, сакаме да побегнеме од стварноста, од сето она што е околу нас, и тогаш им се препуштаме на некои други светови, на нешто друго. Во нашиов случај, можеби, не се работи конкретно за бегство, затоа што реалноста останува на крајот од сценариото, кога луѓето ќе се разбудат. Можеби токму тоа е таа неизбежност на судбината, и затоа тој крај е така вметнат, на крајот на третото сценарио, на крајот на целиот филм, кога овие луѓе што заспиваат, се будат, се среќаваат со борбени коли и некое пукање. Ние не инсистиравме на некоја политичка актуелност, едноставно можеби на оваа Ваша формулација, на таа неизбежност, на некои стварности што и не ги сакаме. Тоа го има и во другите две сценарија. Во второто сценарио, STRANGERS IN THE NIGHT, ми се чини, дека исто се работи за систем на „утки“, за систем на грешки коишто го поместуваат жанрот, ги поместуваат основните линии по кои би требало да се развива сценариото и мислам дека тука нешто малку одбива, но сепак целата линија повторно се затвора така како што би било логично.

- Беше присутен додека се снимаа филмовите. Дали нешто менувавте додека снимавте или стриктно се придржувавте кон сценаријата, на кои како коавтори се потпишани и Александар и Дарко?

- Да, јас бев присутен додека се снимаа филмовите, но сепак, мислам дека режисерот во филмот ја носи својата конечна индивидуалност и дека сето она што стои на хартија поминува низ големи трансформации откако ќе се стави на лента. Бидејќи јас сум автор на сите три сценарија, ми беше по малку страв да не се добие некаква едноличност во однос на јазикот на трите филма. Така јас се обидував да бидам максимално флексибилен на нивните моментални идеи и расположенија, на тоа што тие во моментот сакаа да го направат. Имаше промени, се разбира, пред сè технички промени, затоа што едно е кога нешто ќе се стави на хартија и

кога сакаме да изгледа вака или онака, а во реалноста ќе се судриш со тоа дека тоа не може да биде така, па тогаш се бара, се разбира, подобра варијанта, компромисната варијанта. Така имаше промени и во смисла на тоа што некои работи дури откако ќе се снимеа, кога ќе се поставеа и кога ќе ги видовме на самото место, сфаќавме дека не функционираат онака како што сме замислиле, ги менувавме, така што постојано баравме некоја подобра варијанта. Јас се обидував во текот на работата на некој начин да го тргнам сценариото и фактички да видам што понатаму, кои решенија се подобри. Мислам дека филмот е таква работа која не може да се затвори, не може да биде егзактно готова однапред, па целиот да се знае како ќе изгледа. Не. Мислам дека тука има илјада работи кои поинаку изгледаат, се менуваат. Конечно еве и во монтажата многу работи се менуваат, еве баш сега вториот филм е во процес на монтажа, излегуваат некои нови линии, кои ние, на пример, и не сме ги предвиделе докрај. Секогаш треба да се следат тие линии, ништо не е готово однапред. Додека не се заврши филмот, сè е отворено.

- Кога ќе почнете да го снимате третиот филм, WONDERFUL WORLD, што ќе го режира Срѓан Јаничиевиќ?

- Мислам дека ќе почне да се снима во текот на мај, тоа е според последните договори, некаде пред или околу 1-ви мај. Во тек се интензивни подготовки, па сега ќе видиме.

- Оформена ли е екипа што ќе работи?

- Да, екипата е готова. Директорот на фотографија треба да биде Апостол Трпевски, а монтажата ќе ја работи Димитар Грбевски. Потоа тука е екипа на артисти, претежно ќе се состои од професионалци, но ќе има и студенти од Факултетот за драмски уметности, како на пример Никола Ристановски и др.

- Покрај овој филм, какви се двите планови во иднина?

- Сега работам на еден драмски текст кој го завршувам, а имам и идеја за едно филмско сценарио, кое најверојатно ќе почнам да го работам наскоро. Инаку работам и на преводите на неколку филмски сценарија, нешто за потребите за Факултетот, а нешто за мене - на пример „Поштенска кочија“, „Казабланка“ и некои други, ги преведуваме од оригиналните. Пред сè, ова го работам за потребите на Факултетот, за студентите кои студираат сценарио и режија. Мислам дека е добро да се направи една колекција на сценарија, во рамките на Факултетот, затоа што сценарија многу тешко се наоѓаат, не се атрактивни за читање, остануваат во некој

затворен круг на луѓе кои се занимаваат со таа работа. Паралелно работам и на некои други преводи, како на пример преводи на некои текстови за ФИЛМСКИОТ ФОРМАТ, за ЛИКОВИ, за ДИЈАЛОГ и од нив треба да направиме избор и да ги објавиме во КИНОПИС. Моментално работам и на едно сценарио заедно со Искра Стојковска, студент по режија, и таа се надева дека ќе изнајде некаква варијанта како да се снимат филм според тоа сценарио.

- Какви се можностите Факултетот да обезбеди средства за снимање филмови?

- Финансиски тоа е невозможно, затоа што филмската лента е многу скапа. Се разбира, тука постојат и други можности - видео техника, што е одлично за вежби на првите години, но, ми се чини дека на крај би било одлично кога би се работело на филм на 16мм, макар и покуси форми. Начинот на мислење и начинот на работа, па и целокупната технологија, се различни за филм и за видео. Обидот со овој омнибус е добар и ако продолжи да се развива мислам дека тоа ќе биде една добра традиција. Студентите се млади луѓе кои секогаш носат многу ентузијазам, многу различни идеи, и ми се чини дека на овој начин може да се добие одлична продукција.

- Можеби треба да се оди на барање спонзори или нешто слично?

- Да, јас сум убеден дека тука постојат многу начини кои треба да се откријат и кои се сигурно легитимни за таа работа. Исто така сметам дека секогаш можат да се изнајдат форми за пласирање на тоа што го работиме, како што се фестивалите, на пример, иако можеби се чини дека сме мало подрачје. Сметам дека мораме да правиме филмска продукција, особено ваква алтернативна, затоа што таа не изискува големи материјални средства.

- Се чини дека ПЕГАЗ се појави во вистински момент.

- Да, од ПЕГАЗ ги добивме сите услови, сè што баравме. Се функционира врз база на ентузијазам, се разбира, взаемен, меѓутоа, сепак ни беше овозможено безмалу сè што побаравме. Се работеше професионално, а и Панта Мижимаков ни излезе во пресрет, многу, во целата работа. Целата екипа беше на високо професионално ниво, таа беше прекрасна. Сите луѓе што работеа во неа дадоа сè од себе, атмосферата при снимањето беше многу убава, сите си го работеа она што требаше да си го работат, немаше нервози и поголеми проблеми.

- Во двата филма како сценаристи се појавуваат и двајца млади сниматели Влатко Самоиловски и Бранд Ферро. Што мислиш за нивната работа?

- Сметам дека и двајцата се страшно талентирани и професионални сниматели. Јас ги гледав материјалите на двата филма и сметам дека се одлично снимени. Не знам дали сите нивни барања биле задоволени од техничка страна, меѓутоа според материјалот, се чини како тие да се исполнети, затоа што материјалот е извонреден, и во концепцијата, за која разговараме меѓу себе и која што е опфатена докрај, различно, се разбира. Иако немаат многу допирни точки како авторски личности, мислам дека и двајцата се одлични.

АЛЕКСАНДАР ПОПОВСКИ - режисер на филмот NEW YORK, NEW YORK

Александар Поповски е студент на III година на Факултетот за драмски уметности на отсекот режија, во класата на проф. Столе Попов - филмска режија и класата на проф. Слободан Унковски - театарска режија.

Личната карта на Александар како студент по режија ја дополнуваат два кратки играни филма и еден документарен филм. Едниот краток игран филм е работен на 16мм лента, а другите два на VHS, кои, всушност, се испитни филмови.

- Александар, ти со овие филмови учествуваше на Фестивалот на аматерскиот филм во Струмица, минатата година, и во Свети Николе годинава?

- Да, во Струмица учествувавме како авторска група ФЕР-ПОП заедно со Бранд Ферро со филмот ДВОР и добивме Grand-prix, потоа награда за режија, награда за камера и награда за монтажа (монтажер беше Весна Данаиловска), а документарниот филм НЕОБИЧЕН ДЕН победи во конкуренција на документарни филмови. Годинава на Фестивалот во Свети Николе учествувавме, исто така како авторска група ФЕР-ПОП, со краткиот игран филм ONE WAY TICKET, за кој добивме награда за најдобар краток игран филм (тоа е оној филм што е работен на 16 мм. лента), во кој артистот Сенко Велинов ја игра главната улога, за која доби награда и тој. Покрај ова, Бранд Ферро доби награда за камера, а јас за режија. По овие филмови дојде и договорот со ПЕГАЗ за една многу посериозна работа, полчасовен игран филм, за првпат со дијалог, со тон, за првпат со професионална екипа.

- Како, воопшто, дојдовте до идеја за едно вакво сценарио?

- Ова сценарио има малку подолга историја. Ова е еден сон што го сонував, од него тргна идејата. Тоа беше сон за едно оро, односно за една музика која се развива во едно семејство.

Таа музика побудува некои бранови кај луѓето и ги тера да заиграат. Кога ќе заиграат веќе ништо не може да ги сопне. Тогаш излегуваат во ходникот, па ги собираат своите комшии, па и оние што не сакаат, да речеме, да заиграат. Она што беше најинтересно во мојот сон е тоа што орото ги прегазуваше оние што не сакаа да играат, газеше врз нив додека не умреа, потоа орото излегуваше на улица, го сопираше сообраќајот, па потоа се одвиваше на некои објекти и некоја архитектура, што мене ми е во главата. Тој сон каков што беше, не можеше само да го земеш и да го исфилуваш, нему му требаше некоја структура. Така седнавме со Дејан Дуковски и во сето тоа многу убаво се вplete една љубовна приказна. Поточно, еден човек сака да повика една девојка да летаат заедно со балон.

Всушност, битна ми е една работа и сега ќе видиме колку таа ќе се пробие. Тоа е еден мој личен став. Ние сме израснати на SUPERMEN, на некои ѓаволи, на некои сили, на некои богови и такви работи. Но и покрај тоа, јас мислам дека нештата на овие простори, според мене, се помрдуваат, не од некои така детерминирани нешта какви што се SUPERMEN, ѓаволот, Бог, туку се поместуваат затоа што се луѓево такви, затоа што Сонцето не грее под некој агол, па, ни се нарушува некоја сива маса во главата или не знам, некоја течност или не знам што ли сè не, и од тоа доаѓаат сите тие работи што се случуваат кај нас. За тоа, зборува овој филм, за нешта што произлегуваат од самите луѓе, за нешта за што не е потребен супер-херој за да ги помрдне, за нешто што доаѓа од самите нас, од тоа што е ваква земјава, што пиеме вода од Рашче, од такви некои побуди. Ќе видиме колку сето тоа сум успеал да го доловам. Малку ми беше страв кога почнав да го работам овој филм - треба да се издржи структура од половина час или повеќе.

- Како се чувствуваш сега, по едно вакво искуство?

- Не знам, луѓево кои порано работеле не само во оваа професија, не само на филм, некако ми наликуваат на слонове. Тие како да имаат илјада години живот и време да го распределат и да решат - сега ќе го работам ова, па сега ќе бидам малку асистент, па сега малку ќе вежбаам и на крај ќе снимам филм. А јас, кога се гледам себеси, се чувствувам, звучи малку патетично, не како слон, туку како колибри. Значи морам за еден ден, да се родам, па да се оплодам, па да ја снимам оваа работа, не знам, па да умрам, не знам, така што за еден ден имам многу работи да завршам. И најверојатно

таа брзина си донесува и свој квалитет и своја мана, што можеби некои работи не успевааш, со не знам каква студиозност, да ги направиш. Ние ги голтаме работите со 360 км. на час, не можеме да ги голтаме парче по парче.

- Добро, на што се должи тоа што сакаш да бидеш колибри?

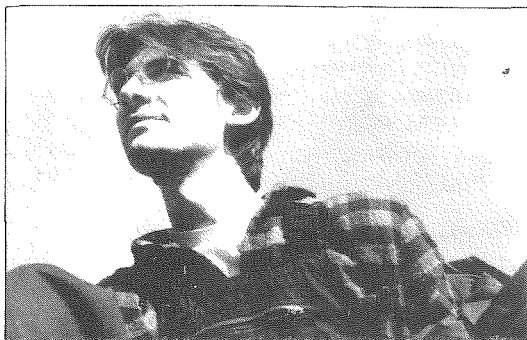
- Па јас сум колибри, не сакам да бидам, туку сум, тоа е целиот проблем. Да се разбереме, многу е тешко да се снима филм во момент кога во Турска чаршија, на самиот ден на снимањето, се случуваат оние немири, при кои се убиваат луѓе. Потоа не само што постојат редови за бензин, туку не постои бензин во оваа држава, кога сме сè уште некоја државичка во зоната на самракот. Со толку прашалници околу себе, а ти сега треба да се занимаваш со нешто и да ги апстрахираш сите тие работи. Не е можно, мислам, сето тоа влијае. Секое утро треба да станеш и да најдеш мотив да ја продолжиш целата работа одново, затоа што не знаеш дали утре ќе биде прекината или не.

- Што мислиш, дали сево ова за кое зборувааш ќе се почувствува во филмот? Сега работиш на монтажата.

- Да, сè уште сумна монтажата. Мислам дека ќе се почувствува, затоа што не бевме толку херметички затворени во себе, во тој свет, за да можеме да избегаеме. Постојано пристигнуваа некои приказни, секој со себе си донесуваше дел од тие свои приказни. Имавме еден интересен натурщик, Музафер, кој живее во тој дел каде што беа демонстрациите, на Бит-пазар. Тој е Циган, човекот си учествувал во демонстрациите, затоа што го викнале другарите Албанци. Утредента отишол кај некој полицаец и го прашал дали има некакви проблеми со тоа што учествувал во демонстрациите или, пак, да си ја тера работата понатаму. Така, од сите тие приказни најверојатно некои и влегоа во сета таа атмосфера, и покрај тоа што јас за цело време се обидував овој филм да зборува за една многу почиста работа, а можеби, потсвесно тоа летање, тој балон, тоа, некое, бегство на крајот од филмот има сепак некоја врска со срединава. Сега кога ќе размислам и во ONE WAY TICKET, исто така, има едно бегство, така што изгледа ми се повторува двапати да се обидувам да бегам од некои точки, што, не знам што значи.

- Што мислиш, дали моментите на фантастика, кои се провлекуваат, ќе се почувствуваат во филмот?

- Јас немав технички помагала да направам во однос на фантастиката некои работи, како што се прави тоа во светот. Не можев да поместувам планини, не можев да поместам



Александар Поповски



**Од снимањето на филмот
„Њујорк, Њујорк“**

чаша во филмот, но со некоја размисла на овие луѓе кои се таму и со отворање на некои простори и ставање во некои специфични ситуации, мислам дека успеав да поместам некои односи меѓу луѓето, до извесна мера, и некои простори, така што ја доловував таа фантастика на поинаков начин. Не е тоа затоа што, а можеби и е, од каде да знам, таа естетика што ја градам, што ја сакам, што ми е многу блиска, на многу непосредно минување од јаве не во сон, туку, во некои други паралелни светови кои мислам дека постојат покрај нас, го направив најверојатно од тоа што ми се допаѓа тој начин, не преку

техника, не со некој од тој тип поместувања планини, туку со еден поинаков начин, каде што сето тоа е сосема нормално, да се минува од едно во друго. Мислам дека тоа ќе се почувствува.

- Дали го имаш ова чувство по гледањето на материјалите?

- Да, по гледањето на материјалите многу сум задоволен. Задоволен сум од луѓето што работат во екипата. Прво, многу битна работа е со кого работиш, ова е на некој начин дебитантски филм, почеток во една ваква работа. Плус, тоа е почеток и на Бранд Ферро како директор на фотографијата. Ние сме веќе одамна тандем, кој работел заедно во три филма, а ова е првпат вака професионално да работиме. Морам да кажам дека тука беше и една фантастично професионална екипа од актери, на чело со Стево Спасовски и Синоличка Трпкова. Уживав да работам со Стево, кој го запознав како неверојатно мек и суптилен актер. Не е мала работа одеднаш да се работи со такви актерски имиња какви што се еден Стево, Ноли, Милица Стојанова, Сашо Чамински, Младен Крстевски, Тања Кочовска, Нино Леви и цела плејада натуршчици кои ѝ дадоа еден специфичен шмек на целава работа и тој спој на натуршчици и професионалци многу добро функционираше.

- Појавата на ПЕГАЗ во овој миг, верувам е од непроценливо значење.

- ПЕГАЗ е, пред сè, Панта Мижимаков. Тоа е човек кој според мене почна да ја движи целава работа. Овие денови во Скопје гостуваше белградската група ЕЛЕКТРИЧНИ ОРГАЗАМ, а со нив беше и артистот Срѓан Тодоровиќ наречен Жика. Разговаравме малку за состојбите околу филмот во Србија. Тој ми кажа дека во моментот во Србија се снимаат, да речеме, околу шест филма, а тој игра во три. Србија снима филмови нон-стоп и тоа ги снимаат момци на мои години, оние што можевме да ги гледаме на театарските средби СКОМПАХИ, како Срѓан Драгојевиќ со НИЕ НЕ СМЕ АНГЕЛИ, кој веќе работи втор филм, па потоа целата екипа што беше во тој филм работи на други филмови. Има многу приватни продуценти и очигледно е дека тие приватни бизнисмени или мецени, не, не верувам дека тоа се мецени, мислам сепак дека се приватни бизнисмени, открија дека филмот може да донесе добар профит. Тој филм, НИЕ НЕ СМЕ АНГЕЛИ во Белград го виделе сто илјади луѓе, што е една огромна цифра во овој момент. Кај нас да речеме имаше две полни проекции во еден најбевезен термин во 11 часот претпладне. Мислам дека ние носиме еден нов сензибилитет, еден нов начин

на гледање филм, кај нас нема планини, овчари, села, запустени места, ние имаме една урбана средина во која сме растеле, јас не можам да измислам нешто друго. Мислам дека тоа е многу блиску до оваа генерација која сега се „мува“ на овие простори и мислам дека ако добиеме шанса да работиме понатаму, дека ќе треба да се инвестира во филмот, и најверојатно тоа ќе се врати - најверојатно постои некоја сметка. ПЕГАЗ треба да биде, ми се чини, само еден почеток во целава работа. Мислам дека треба да се појават и други момци. Македонија е мала државичка, но мислам дека има место и дека заслужува една поголема продукција на филмови. Се надевам оти ќе има интерес за целата оваа работа, сериозно тоа го мислам, мислам дека овие филмови ќе се гледаат. Овие филмови имаат прекрасна музика, да речеме Џон Апелгрин тука ја пее NEW YORK, NEW YORK.

- Сите три сценарија носат насловина познатимузички хитови. Зошто е тоа така и дали така ќе остане и во конечните верзии?

- Ова е само работна верзија на наслов на сценариото. Ова сценарио кога почна да се работи не беше планирано за никаков омнибус-филм. Подоцна дојде целата таа идеја да се заокружи во една целина. Јас лично не го сакам насловот NEW YORK, NEW YORK. Имам некои поинакви планови со насловот, во секој случај, мојот наслов би бил ПОСЛЕДНИОТ ЛЕТ НА ПТИЦАТА УРУБУ, за која се зборува во приказната. Не знам, имав некои други идеи кои престанав да ги развивам кога јас ставив заглавје на целава работа. Би ми било мило кога би се променило. Можеби и ќе се промени, тоа сепак зависи и од Панта донекаде.

- Дали ова ќе ти биде испитен филм на факултетот?

- Да, ќе биде испитен филм за трета година. Ова беше како еден мал сон, да се снимиме филм. И сега некогаш размислувам, што ќе правам по ова - човек тешко се враќа на VHS, откако ќе ја допре филмската лента. Не знам, малку сум тажен ако не добијам догодина целовечерен филм.

- Што мислиш, дали можеби Факултетот и Телевизијата заедно би можеле нешто да ви овозможат?

- Не, тоа е тешко. Мислам дека вакви работи решава еден човек, каков што е случајот со Панта Мижимаков. Штом влезат институции од тој тип, сложени, какви што се Академиите, телевизиите, министерствата и слично сите работи паѓаат во вода. Најдобро е или на овој начин како што работи Панта или преку некој спонзор, да се реши целава оваа работа.

- Имате ли вие, како млади луѓе, сили да бркате спонзори за своите идни проекти?

- Којзнае, јас немам. Јас имав еден пријател што ми даде пари за четири ролни што влегоа во овој филм. Но, тука беше во прашање пријателот Сашо, кој во еден разговор сам ми понуди пари, а јас да ги бркаам, ако не беше тој, којзнае како ќе беше?!

- Добро, а вашите колеги од групата за организација, тие се нашите идни менаџери, дали тие би можеле да го направат тоа?

- Не, немам коментар. За таа работа не би сакал да зборувам.

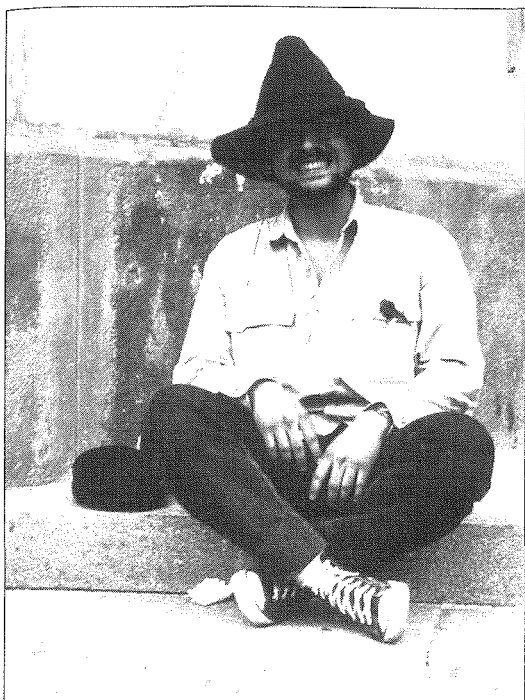
ДАРКО МИТРЕВСКИ - режисер на филмот
STRANGERS IN THE NIGHT

- Дарко ќе ни се претставиш ли? Која е твојата лична карта?

- Роден сум на 3.10.1971 година. На Факултетот за драмски уметности се запишав во 1990 година, тоа беше прва класа која ја почна работата при новоотворената Катедра за интермедиијални студии - филмска, театарска и телевизиска режија, ја водат професорите Слободан Унковски и Столе Попов. Пред тоа некои три до четири години работев по аматерските театри, односно во Театар-студио ЦРВ, имам реализирано неколку проекти, испитните вежби се работени на електроника - два кратки играни филма и еден документарен, кој ќе се појави деновиве на Фестивалот на аматерскиот филм во Свети Николе.

- Тиштотуку го заврши снимањето на играниот филм STRANGERS IN THE NIGHT кој, всушност, е вториот филм од омнибусот што се подготвува како проект на продуцентската кука ПЕГАЗ. На сценариото стои дека автори сте Дејан Дуковски и ти заедно. Како почнавте да работите заедно на ова сценарио?

- Идејата дојде многу случајно. Дејан и јас се знаеме уште од времињата кога ги игравме неговите текстови на аматерските сцени и првиот импулс за ова сценарио дојде од еден стрип. Тоа е DILANDOG познат хорор-стрип, кој до скоро излегуваше и кај нас. Сега не знам дали уште се печати. Јас направив некоја првична верзија како обработка на тој стрип и му ја покажав на Дејан, нему тоа му се допадна, но решивме да ја преработиме и сосема да се оддалечиме од стрипот, да направиме нешто што би било автентично за овие простори и нешто што би било препознатливо за овој свет кој се движи тука по Скопје. И така еден италијански хорор-стрип претворивме во една скопска хорор-пародија, ова сценарио, всушност, го



Дарко Митревски



Од снимањето на филмот „Странци во ноќта“

сметаме како варијанта која е многу поблиска до нас, и некако многу повеќе ја чувствуваме.

- И како се вклучи ПЕГАЗ во сèво ова?

- Панта Миџимакос дозна дека постојат една класа млади момци кои студираат филмска режија. Тој сакал да нè запознае, а ние да му се претставиме со нешто. Сценариото му го однесовме на Панта, еве тоа е она исто сценарио според кое го работам филмот. Решивме да го снимиме со оние средства со кои можевме да го направиме тоа и така настана STRANGERS IN THE NIGHT.

- Овој филм ќе биде твој испитен филм?

- Па да, најверојатно, како испитен филм за III година, ако успеам да го завршам. Тие процеси на монтажа се многу „килави“. Порано кога бевме врзани за некои поголеми простори, имаше можности сите процеси на постпродукција да се работат во студијата на Кошутњак, во Белград, па тука беше „Јадран филм“ од Загреб. Сега, Македонија ги нема тие услови, дури немаме ни добра лабораторија, па така сè оди преку Софија, во соработка со Бугарија и тоа многу, многу долго трае.

- Кажи ни ја екипата што работеше во овој филм, оргнаизаторската, снимателската, артистичката...

- Учествувавше најпрекрасната екипа на светот, учествуваа луѓе поради кои сум многу

среќен што го работев овој филм и што го работев токму со нив. Директор на фотографија беше Влатко Самоиловски, со кој феноменално соработувавме, монтажата ја работи Лаки Чемчев, сценографијата Крсте Џидров, изборот на костимите е на Елизабета Аврамовска, а со артистичката екипа направивме спој на постара и помлада генерација, така што меѓу артистите го имаме еден Никола Ристановски, кој годинава ќе дипломира на ФДУ, Владимир Јовановски, кој дипломира пред две години, а од друга страна се Сашо Чамински и Стево Спасовски, кој е сигурно еден од доајените на Драмскиот театар, и на македонското актерство денес.

- Како соработувавте со сите тие луѓе?

- Прекрасно соработувавме, лудо се забавувавме некои петнаесетина дена и мислам дека работите течеа одлично, особено затоа што сите го прифатија филмот како еден мал експеримент. Ова е жанр кој досега не се работел кај нас, не се работел ни хорор, а камоли хорор-пародија. Влеговме во нешто со што немаме баш некое големо искуство и што не знаевме точно како се прави, но се обидовме да го направиме. Мислам дека тој ентузијазам страшно многу ни помогна за да ја истераме работата. Се надевам дека филмот, чија проекција до есен ќе можеме да ја видиме, ќе го докаже ова што го зборувам.

- Читајќи ги сценаријата добив впечаток дека текстот се одликува со еден специфичен сензибилитет, низ кој провејува извесна фантастика.

- Ние сме една нова и малку чудна генерација која доаѓа на овие простори. Генерација на момчиња кои имаат максимум од 21 до 25-26 години, ние носиме некој нов сензибилитет, некои нови идеи. Не нè оптоваруваат некои работи што се случувале во поблиското и подалечното минато, не сме оптоварени со револуции, со востанија, не сме оптоварени со црни и бели петна во социјалистичкиот период, едноставно она во што израснавме е некој свет на холивудска митологија, свет на реклами на Соса-сола, свет на Мерлин Монро. И дојдовме на идеја како тој свет може да се вклопи тука и да се спои со еден жанр каков што е хоророт, жанр кој е еден од најпопуларните жанрови, сега од крајот на 80-тите, па еве гледам и во почетокот на 90-тите години. Како може да функционираат Скопје и хоророт ќе покаже филмот. Мислам дека може, но, дека носи некој свој свет, што е многу различен од американскиот и тие тоа спој на две првично неспојливи работи. Ние, всушност, двете работи ги носиме во себе. Тоа го кажа и Срѓан Карановиќ со НЕШТО ПОМЕЃУ, дека ова парче земја каде што се наоѓаме е судир на два света и ние живееме некаде помеѓу нив, а влијанијата од двата света ги чувствуваме и се обидуваме тоа некако креативно да го преточиме.

- Постои ли нешто што ве оптоварува како генерација, и дали тоа ќе се почувствува во филмот?

- Мислам дека навистина сме оптоварени со ова што се случува, дури по малку почнуваме и да им завидуваме на нашите родители и на генерациите кои снимаа пред нас на овие простори, затоа што какви и да биле условите, и сега не се фантастични и „бајни и бајковити“, сепак се живеело во едно време со далеку поотворени граници, време на силни комуникации. Ние, пак, живееме во едно време кога сме стеснети на еден многу мал простор и тоа навистина тешко ни паѓа. Се обидуваме на сите можни начини да го пребродиме некако тоа, па сè некако, како оди времето, почнуваме да наметнуваме дека сме меѓу ретките на кои тоа не им одговара. Сè повеќе почнуваат да се појавуваат некои типови околу нас, кои се страшно задоволни од тие затворени граници и кои нè буткаат меѓу нив. Нашата генерација, за жал, дочека просторите за презентација на нашите филмови да бидат некаде од Куманово до Гевгелија. Не велама дека онаа опција од Вардара, па до Триглава беше далеку подобра, зашто ни таа опција не нè задоволува докрај. Ние би

сакале да можеме нашите филмови да ги презентираме надвор, онолку колку што тие го заслужуваат тоа и да го добиеме она најдоброто што тие можат да го добијат. Тоа е таа работа со која ние сме оптоварени и можеби во овие наши филмови се обидовме да избегаеме од таа дневна политика, да избегаеме од тој свет на затвореност и да комуницираме со некои други светови. Еве, тоа е светот на Френк Синатра, по чија мелодија овој филм и го доби својот назив, тоа е свет на гламурот, тоа е еден свет кој им е тотално непознат и тотално туѓ на Скопје и на Македонија и со кој Македонија немала допирни точки, свет кој ние некако го чувствуваме и сакаме да го доведеме тука. Не за да го затвориме и него во овие граници, туку да се обидеме малку да ги скршиме тие граници, да го пробиеме мразот и да се споиме со нешто што не е карактеристично за овие простори. Впрочем, Европа од 21-от век е Европа без граници и се обидуваме и филмскиот дел од Македонија, барем малку, да се доближи кон тој идеал.

- За време на театарските студентски средби СКОМРАХИ беше прикажан и филмот НИЕ НЕ СМЕ АНГЕЛИ, на младиот белградски режисер Срѓан Драгојевиќ. Што мислиш за допирните точки или можеби заедничките нешта што ги имате како генерација млади режисери?

- Го гледав тој филм и многу ми се допадна. Овој филм само покажува колку сме ние тука и тие дечки таму, блиски и колку сиве овие бариери и кинески и берлински и не знам сè уште какви ли сè не сидови не можат да не запрат. Момчето одлично го направило филмот и можеби и тој како и ние во целата таа ситуација, а знаеме како изгледа ситуацијата таму горе 500 км од нас, се обидува да избега од неа и едноставно да им каже на тие „бараби“: „Кој ве шиша - јас терам свој филм.“ Тој направил едно филмче кое е сосема неоптоварено од сиве овие „фазони“, што националните лидери и бајрактари се обидуваат да им ги подметнат на младите, филм, кој, всушност, го прикажува авторовиот автентичен поглед на светот. Инаку, филмот на Драгојевиќ го гледав некои десетина дена откако ги видов развиените материјали од мојот филм. Бев многу задоволен кога открив извесни сличности. Таму, на пример, се појавува еден Гавол и тоа еден исто толку невообичаен Гавол, како и во мојот филм, таму исто така дејствието се случува во некои исчашени светови, и таму се работи за некоја луда естетика малку одлепена од реалноста, таканаречен „розов бран“, и многу ми беше мило што има луѓе кои размислуваат слично на нас во овие простори на таа несреќна и бивша

Југославија, и, со кои се надевам, дека во наредниве година-две, а можеби и повеќе или помалку, ќе успееме да воспоставиме некои контакти и ќе се обидеме заедно да работиме нешто. Мислам дека тоа ќе биде интересно. СКОМРАХИ-те покажаа дека тоа е возможно, и јас се надевам дека и покрај тоа што нашата продукција и воопшто продукцијата на македонската кинематографија и продукцијата на ФДУ не е сиромашна, туку е бедна, дека ќе имаме шанси да им возвратиме на тие луѓе и дека ќе отидеме во Белград да ги прикажеме нашите филмови, па на крај ќе седнеме на едно кафе, ќе поразговараме, ќе се поздравиме и ќе размениме некои искуства.

СРЃАН ЈАНИЧИЕВИЌ - режисер на филмот
WONDERFUL WORLD

- Срѓан, ти си студент на трета година театарска и филмска режија на Факултетот за драмски уметности во класата на Столе Попов и Слободан Унковски. Наскоро ќе го започнеш снимањето на филмот WONDERFUL WORLD според сценариото на Дејан Дуковски, а во продукција на ПЕГАЗ. Дали си работел досега проект од ваков вид?

- Не, ова ми е прв ваков проект. На факултет сум работел три филма на VHS - еден документарец, еден игран филм со дијалог и еден игран краток без дијалог. Документарецот се вика ORIENT BLUZ, а играниот STAWBERRY FIELDS FOR EVER, според една песна на БИТЛСИ, за првиот не се секавам, а и не го сакам тој филм.

- Па добро, тоа е, сепак, твој филм, ти си автор.

- Да, постои како мој филм, иако јас го немам, некој ми ја зеде касетата и јас го немам. Еве сега се сетив, се вика BLOODY MERY, ете и називот не ми се допаѓа, ниту филмот ми се допаѓа, ништо не ми се допаѓа.

- Како се случи да работиш на овој омнибус-филм?

- Омнибусот почна сосема случајно. Уште порано се договараме да работиме омнибус-филм кој не би бил врзан за никаква кука. Меѓутоа, се покажа дека ПЕГАЗ е отворен за една ваква работа и така решивме да работиме. На првите две сценарија соработници, односно, косценаристи на Дејан Дуковски му се Сашо Поповски и Дарко Митревски, третото сценарио што ќе го работам јас, всушност е дипломска работа на Дејан. Сценариото го знам доста долго време околу две години. Првичната варијанта на текстот имаше 60-70-тина страници, значи беше двојно поголема од оваа што ја имаме сега. Текстот одлично го знам и имам

доволно време за да ми „легне“. Скоро две години со Дејан говоревме за него. Јас две години не можев да пронајдам кој е клучот, што точно ме „фаќа“ во тоа сценарио. Но, еве го најдов, и тоа во моментот кога најмногу и беше потребно да го изнајдам, и тоа многу подоцна откако се договоривме да работиме на филмот. Всушност, бев среќен што целата работа малку се одолговлечуваше, бидејќи за тоа време мене работата ми „легна“ и јас сега го имам клучот. Не знам, за некои работи ми требаат десет години, а за некои еден ден. На пример, со професорот Унковски требаше да го работам текстот СОН НА ЛЕТНАТА НОЌ, текст што многу го сакам, го имав околу 7-8 месеци и не можев да најдам што точно таму „ме боли“ и покрај тоа што тоа е прекрасен текст. Но, овој текст, го знам одвнатре и знам што можам да направам.

- Работевте ли заедно со Дејан на скратувањето и дообликувањето на текстот?

- На скратувањето работевме речиси заедно, но сепак Дејан го скрати најмногу, а потоа јас уште малку. Но, сепак, главното го направи Дејан, моите интервенции се незначителни во однос на целиот текст.

- Кажи ни нешто повеќе за „клучот“ што го пронајде.

- Не знам, клучот не е толку клуч што навистина ќе го реши проблемот, клуч е тоа што јас го имам најдобриот однос спрема текстот, ги имам моите емоции во тој текст, не е можно тие да се изнајдат докрај, затоа што јас не сум врзан со тие луѓе докрај, тоа не се мои луѓе, јас со нив не се дружам, можеби има еден лик, да, можеби, иако јас сум доста дистанциран и од тој лик. Кога измина некое време, ми стана јасно дека, воопшто, и не треба да се занимавам комплетно со нивните проблеми, мислам, директно. Всушност, текстот се занимава со проблеми што се проблеми на овој град, на овој народ, се занимава со сите мои фобии, со фобиите на Дејан, можеби и со сите наши фобии. Се занимава со некој примитивизам. И така јас поправо го барав мојот однос спрема самото сценарио, и не толку клучот, туку баш односот го пронајдов. Така, сега сценариото многу ми значи, многу повеќе отколку за време на тие две години. Не знам, можеби за две години сум станал поумен, некои работи очигледно треба само да легнат. Мислам дека овој народ го загуби чувството за хумор и поради тоа ми легна оваа работа. Јас не го имам загубено чувството за хумор, а само набљудувам како се однесуваат луѓето отстрана. Секако дека не можеме да бидеме многу среќни, ако немаме ништо среќно околу себе, но, сепак што се



Од снимањето на филмот „Прекрасен свет“

однесува до чувството за хумор, сметам дека нема некоја подлабока врска со тоа што се случува отстрана, туку дека сè доаѓа одвнатре. Сметам дека чувството за хумор постоело некое време, па сепак се прашував дали постоело реално? Дали навистина сме биле ведри или тоа е затоа што нешто ведро постоело околу нас. Не знам, не можам да одговорам. Се прашувам дали овој народ е тажен поради тажната историја или историјата ни е тажна поради тажниот народ? Не знам, немам одговор, тоа е многу опасно и ако навистина го заклучувам ова второто, еден ден јас ќе избегам оттука, ако пак, биде во прашање првото тоа е друга работа - е тогаш ќе бидам многу среќен, но сега немам докази ниту за првото, ниту, пак, за второто.

- Што мислиш, дали овие работи за кои сега зборуваш, ќе можеш да ги пренесеш на филм?

- Не знам. Кога го работев мојот прв филм на факултетот, проф. Столе Попов, откако го прочита сценариото, ми рече дека тука нема да има филм. На испитот добив највисока оценка, затоа што од она што не требаше да испадне филм, сепак, испадна одличен филм. Мене ниту тој филм ми се допаѓа, затоа што технички не е добро направен, меѓутоа според тоа како реагираа други луѓе се чини дека многу ги „фати“. Видете, сметам дека овие работи што

сега ги кажав, (она што мене ме боли) и не е важно како ќе ги кажам, но доколку сензибилитетот и атмосферата што треба да преминат од филмот на публиката, е, тоа е она што е важно. Не затоа што јас така сакам, туку затоа што така мора. Илјадапати сум седнал и „сум тупел глава“ нешто да направам вака или онака и сфатив дека нема зошто да мислам дека сум изрежирал нешто големо ако сум смислил не знам што, сфатив дека јас сум тој што режира и сметам дека како и да го направам тоа ќе биде онакво каков што сум јас. Колку и да се трудам да направам едно школско читање на театарски текст, тоа повторно испаѓа онака каков што сум јас, и затоа, ако се сними филмот, а јас сум уверен дека ќе се сними, и кога ќе се измонтажи и залепи, дека ќе биде онаков каков што сум јас, тоа што го сакам јас, затоа што мора тоа да биде, не може да биде нешто друго. Професорот Столе Попов има една теорија дека ако во филмот добиете 80% од она што сте го замислиле тогаш е добро, филмот значи е добар. Во моите филмови што досега сум ги направил не сум добил ниту 5% од она што сум го замислил, па сепак добар дел од нив ги сакам, затоа што тие се она што сум јас. Поправо, тие буквално се поинакви од другите, а тоа е она што јас сум го сакал, само што не испаднало така како што сум замислувал.

- Кога се прави филм, сепак не зависи сè од тебе, филмот е работа на повеќе луѓе.

- Така е, но јас сум тој што ја насочува целата енергија. Ако јас дојдам нервозен на снимање, сите ќе се нервозни, ако јас се развивам, сите ќе викаат, ако пак јас се смеам и тие ќе се смеат, не мора да значи, но сепак.

- Се чувствувааш ли доволно силен ова да го направиш?

- Да, се чувствувам многу силен. Ја имам губено енергијата на некои други нешта, на пример повеќе сакам да работам со компјутер, отколку нешто друго. Но, ја немам загубено енергијата и го немам загубено бесот спрема многу нешта. Не сум загубил енергија никогаш за време на претстава или, пак, за време на снимање филм, потоа можеби сум паѓал болен, но откако сè ќе завршам.

- Успеа ли да обезбедиш екипа што ќе ги задоволи твоите критериуми?

- Сега-засега сметам дека екипата е одлична. Да речеме, сценографот Никола Лазаревски веќе заврши огромна работа, пронајде кафеана која е најголемиот објект во филмот, таму имаме пет дена снимање. Сметам дека тоа е најдобриот избор, затоа што јас цел месец барав таков објект и не успеав да го најдам. Невверојатно е тоа, да речеме во Скопје сите компјутери се полни со STEKER, тоа е програма што прави од 40 мегабајти 80 мегабајти, а јас го извадив, не го употребувам веќе, затоа што никогаш не можеш да претпоставиш кога комплетно може да ти се уништи дискот, затоа што ние тука немаме литература, а цело Скопје ја користи таа програма. Исто така и овие кафеани кај нас се токму како STEKER, уфрлен STEKER. Проблемот е во тоа што не може да се најде жив објект, имавме дури и една очајничка варијанта, да се прави нов објект, а тој никогаш не може да се направи онака вистински. Многу ми е битно што таму ќе снимаме, особено за овој филм, без оглед што во него има некој магичен реализам, можеби дури и латиноамерикански, можеби, но, не е битно. Важно е филмот да делува документарно, независно што ќе стане со целото поместување, со целата мафија што ќе бликне од филмот, а ќе бликне најверојатно, битно е да има документарна фактура. Ако тоа место дише веќе дваесет години и ако дишењето сè уште функционира, тогаш на тоа место треба да се работи.

- Значи кафеаната е пронајдена?

- Да, кафеаната е пронајдена, хотелот, исто така, екстериерот, мислам дека сè што требаше да се најде е тука, а тоа е многу битно, сè е во околинава, околу комплексот на банките.

- Камерата ќе ја води Апостол Трпевски?

- Да, тој е професор на ФДУ на групата за камера. Го гледав телевизискиот филм ТВР-ДОКОРНИ, што го снимаше тој и мислам дека е беспрекорно снимен. Не знам всушност дали тоа навистина е беспрекорно, но мене многу ми се допадна и многу е блиску до она што јас сакам да го направам поради тоа мислам дека ќе се најдеме во она што заеднички го сакаме и тоа и ќе го направиме. Имам еден голем STORY BORD така што можам да направам сериозна книга на снимање која ќе функционира онака како што е нацртана, но сфатив дека некои книги на снимање што сум ги правел без STORY BORD никогаш не ќе профункционираат како филм, дека тие се комплетно бесмислени, фалат кадри, секвенци, дека многу работи недостигаат и дека дури не се ни раскадрирани.

- Значи ли дека синаполно подготвен за старт?

- Не, не сум подготвен. Јас само имам енергија за нешто што треба да се стори, а готовноста, не може да се говори за готовност на филм, дури ни во Холивуд, особено не тука, кај нас. Еве, на пример во САД се правени тестови за тоа кои луѓе се најмногу подложни на стрес. На прво место се пробните пилоти, а на второ филмските режисери, додека кај нас на прво место се наоѓаат филмските режисери, а некаде по дваесеттото, се пробните пилоти. Знаете, утре некому може да му падне на ум дека нема да има пари, дека нема да ви даде просторија, да се случат уште илјада работи и ти повеќе тука ништо не можеш. Јас, сепак, мислам дека ќе направиме одличен филм.

- Кога ќе го почнете снимањето?

- Некаде околу 1-ви Мај, таков е договорот. Подготовките веќе течат и не гледам причина да не почнеме навреме, единствено ако не стигне нешто од Министерството за култура.

- Трошиш ли енергија на работи што не се во твоја компетентност, како режисер?

- Се обидувам да не трошам, не е моја работа. Една од позитивните работи што ги научив досега, е тоа дека постојат многу битни луѓе, кои ние не ги забележуваме, како на пример инспириентите, а без нив не може да се работи и многу е важно нив да ги има. Така, јас се обидувам да се дистанцирам од оние работи што не ме засегаат, затоа што кога со нив еден период се занимавав, губев многу време, нерви и енергија, но сепак тоа беше затоа што тоа морав да го правам.

(Разговорите се водени во текот на месец април 1993 година. Во меѓувреме, во текот на месец мај 1993 година беше снимен и третиот филм WONDERFUL WORLD).



Кадар од филмот „Полициска придружба“, Кан 93 (Рики Тоњаци)



Кадар од филмот „Довидување моја конкубино“, Кан 93 (Чен Каиге)

БРИТАНЦИТЕ И ДРУГИТЕ

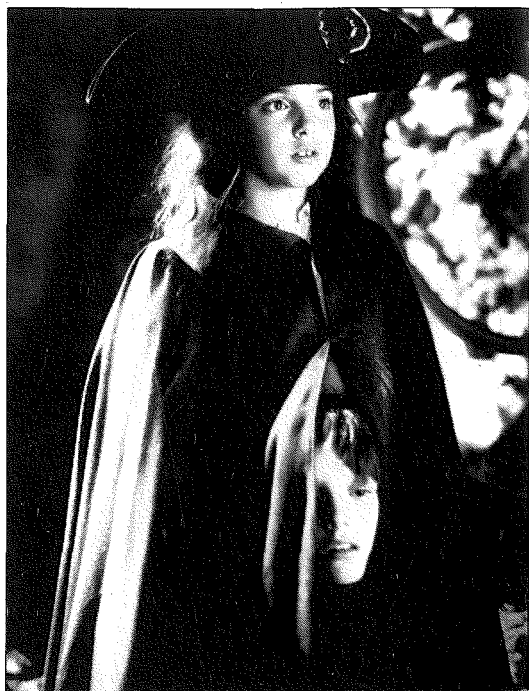
Дали и колку еден голем фестивал, каков што е Канскиот, може да претендира да биде барометар на светскиот филм од најновата продукција, да ги одразува максимално неговите жанровски тенденции, авторските преокупации со нивните изразно-кинестетски достигнувања, колку се оние искусните и познатите водечки режисери во нагорна творечка линија на својот опус, колку нивните најнови изданија се остварени на креативното ниво и енергија во споредба со претходните дела, дали постои растеж или пад и кога се во прашање новите имиња, дебитантите дали тие донесуваат свежина? Многу прашања, кои во условностите на секој фестивалски избор и концепт, па макар тоа бил и неприкосновениот и најголем меѓу најголемите - Канскиот фестивал, остануваат и со повратниот реторички одговор, со подразбирливоста за она што се насетува дека може да биде објективниот одговор и констатација дури и за тоа дали светскиот филм е во криза или не. Некои параметри низ бројки би можеле да бидат индикација за тоа колку годишниот Кански фестивал ги одразува карактеристичните кинематографски трендови во светскиот филм. Пред сè, стандардниот факт дека селекторите на чело со уметничкиот директор Жил Жакоб, за да дојдат до бројката од 28 филмови во најударната - Главната програма, во текот на годината во меѓуфестивалскиот

период, прегледале над 600 филмови (од кои паралелно се извлекуваат од другите селектори, според нивните критериуми, и филмовите за придружните 3 авторски програми како традиционални со кои се гради севкупната програма на секој Кански фестивал). Тоа се програмите: ИЗВЕСЕН ПОГЛЕД (UN CERTAIN REGARD) условно втора фестивалска селекција, но без учество на филмовите за главните награди, програма со престижен карактер за секоја национална кинематографија и автор. Примерот со КЕНЗЕН - програмата или петнаесет денови на авторите (QUINZAINE DES RÉALISATEURS) која годинава го прослави значајниот 25-годишен jubilej, е специфичен зашто оваа програма барем во последната деценија со упорноста и доследноста на своите селектори и организатори кои изградија престижна организација, прераснува во својвиден синеастички фестивал во фестивалот. Кензен може да се пофали дека многумина млади автори-дебитанти најнапред биле откриени преку таа програма за потоа да бидат вклучувани и во Главната Канска програма (како покарактеристичен од поново време е примерот со авторот Џим Џармуш, откритие во Кензен со култниот хиперреалистички-филм ноар ПОЧУДНО ОД РАЈОТ (STRANGER THAN PARADISE) за по некоја година потоа да влезе на голема врата во Главната Канска конкурен-

ција со филмот МИСТЕРИОЗНИОТ ВОЗ (THE MYSTERY TRAIN), а годинава жирито не можеше да му одолее и неговиот краткотражен игран филм во конкуренцијата на кратките филмови: КАФЕ И ЦИГАРИ (COFFEE AND CIGARETTES) го награди со Златна Палма. И конечно третата придружна програма на Главната: во директниот избор и ингеренции на француските критичари кои љубоморно и истрајно ја негуваат, тоа е НЕДЕЛА НА ФРАНЦУСКАТА КРИТИКА (SEMAIN DE LA CRITIQUE).

ИСТОРИЈА-СОВРЕМЕНОСТ

Прегледот на она што годинашниот Кански фестивал ни го понуди како преокупации и тренд во најновата светска продукција би можеле да го олесниме преку секогаш реалната поделба на филмовите со историски и современи тематско-содржински инспирации на авторите. Притоа, со сета условност на вкусовите и афинитетите, тргнувајќи од социјално, морално, политички и духовно-пансветски кризното и со многу сегменти на константна депресија, регрес и опскурност па и декаденција - време во кое под крајот на XX-от век живее планетава земја и современата цивилизација, природно и логично е да очекуваме од филмските автори да се интересираат и да го опсервираат тој кризен синдром на современиот живот на сите меридијани, со човекот во фокусот и, се разбира, уметнички преточено. Затоа, зачудува што и покрај неодоливоста на високите естетски достигнувања на некои многу добри филмови со историски содржини (од кои со право неколку станаа и главни лауреати на Канскиот фестивал) - делата со современи преокупации во основната поделба, се дури под половината од селектираните 24 во Главната програма! Дали во тој случај станува збор за недостиг на понудени добри филмови на современи теми или паксликата што ни ја понуди 46-от Кан е и одраз на селекторскиот концепт на организаторите на чело со уметничкиот директор Жил Жакоб - останува отворено прашање. Но факт е дека од огромната понуда за 4-те програми е селектирана една осмина, осумдесетина филмови, при што во профилирањето на Фестивалот по традиција не можеме да се отргнеме од впечатокот дека Жил Жакоб и неговите соработници влијаат врз тоа, а особено врз Главната програма да го има оптимално она што тие сакаат или што сметаат дека треба да го има и со самата доминација на водечките европски кинематографии: британската, италијанската



Кадар од филмот „Цвеќе на гревот“, Кан 93 (Паоло и Виторио Тавијани)

и љубоморно, до пристрасност форсираната - француската, како привилегија на домашниот терен и се разбира американската кинематографија (чие комплетно присуство е *conditio sine qua non* за Канскиот фестивал). Ако само тие водечки кинематографии го прават стандардниот, основниот костур на Главната програма, што значи нејзина половина, тогаш и низ тој принцип може да се согледува состојбата во светскиот филм, но со правото на дополнително прашање: што е со другите: каде се Нордиците, Унгарците, Чесите, Полјаците, Третиот филмски свет, па дури и Канаѓаните? Притоа не можеме да се отргнеме од сомневањето за тоа дека не може да се биде докрај убедлив во изборот ако со години наред домаќините, на пример, инсистираат на некоја доминација и престижна моќ на француската кинематографија, за која секогаш си го задржуваат правото на свои максимални 4 филмови без разлика на квалитетите. Дури еднаш им се случи и нешто што се граничеше со скандал кога на општо изненадување со помош на жирито, а проследено со објективно негодување дури и од самите Французи-победник на Златната Палма да стане спорниот филм ПОД СОНЦЕТО НА СОТОНАТА на режисерот Морис Пиала. Овој пат францускиот избор од 3 филмови во конку-



Кадар од филмот „Кралот на брдото“, Кан 93 (Стивен Содерберг)

ренцијата може да донекаде да има оправдување поради задоволувачкиот квалитет на делата. Костимираниот историски филм ЛУЈ ДЕТЕТО КРАЛ на режисерот Рожер Планшон (LOUIS, ENFANT ROI) и покрај амбициите не ја достигна планираната спектакуларност, задоволувајќи се со евокацијата: Паризи Франција од XVII-от век со детето-момче 12-годишниот Луј, идниот голем француски владетел во предиграта на борбата за власт и дворските интриги како нејзина неизбежност. Вториот на историска тема МАЗЕПА (MAZEPPE) на авторот Бартабас повеќе импресионираше како филмски есеј за уметниците и коњите како нивна инспирација, конкретно: филозофијата за тоа на сликарот Џерико и мистиката на циркускиот дресер на коњи. Симпатиите поради својата современа актуелност за индивидуалното отуѓување, кризата на семејството и генерационата дезинтеграција, како последица на урбаниот диктат ги освои филмот МОЕТО НАЈСАКАНО ГОДИШНО ВРЕМЕ (MA SAISON PRÉFÉRÉE) на режисерот Андре Тешине. За разлика од него, четвртиот француски претставник, филмот од затворањето, е доказ за тоа дека домаќините претерале во желбата нивни два филма да го отворат и затворот фестивалот-зашто ТОКСИЧНА АФЕРА (TOXIC

AFFAIR) на режисерката Филомен Еспозито е пример за тоа како не смее да се прави современа комедија за Париз денес. Од друга страна, својот селекторски концепт уметничкиот директор Жил Жакоб го брани и со забележливото присуство на жени-режисерки, па така во Главната програма ги имаше 3 на чело со победничката Џејн Кемпион, потоа дури 6 во програмата Извесен Поглед, што донесува поинакво видување на односите меѓу мажот и жената во вечниот животен, исконски фатум на половите, со тоа какотие го значат љубовниот еликсир. Најосвежувачки авторски и кинестетски на тој план е секако филмот КЛАВИР (THE PIANO) на Џејн Кемпион со сета своја драмска импрегнираност и поетичност во изразот, со спецификата на сензибилитетот на централната личност Еда, за клавириот што живот и значи и љубовта што толку раскошно ќе ја ослободи од својата природа, при што своевиден удел имаат двајцата контрапунктни мажи и нејзината ќеркичка. Џејн Кемпион по претходните исто толку добри филмови: СВИТИ и АНГЕЛ НА МОЈАТА МАКА, светот, на условно хендикепираната женска природа и психа, го отсликува со минуциозност, завлекувајќи во детали со кои ја збогатува оваа поема за љубовта од XIX-от век во далечниот питорескен

амбиент на Нов Зеланд, демонстрирајќи го раскошно својот талент.

Американците во Главната програма со 3 во еден надвор од конкуренцијата се претставија во стандардно издание. Најзначаен претставник е секако одличниот филм на современа тема ПАГАЊЕ (FALLING DOWN) на режисерот Џоел Шумахер кој на најдобар начин отсликува една типизирана кризна стварност во современа Америка со условно-фикцискиот обид на еден граѓанин (го интерпретира извонредниот Мајкл Даглас и остварува улога која се наметнува дури и да биде посланка од оние во ВОЛСТРИТ и ФАТАЛНА ПРИВЛЕЧНОСТ) латентниот гнев и револт од социјално-психолошките тензии и семејно распаѓање - да го излее во експлозивна соло-акција, буквално на насилство како одбранбен систем, употребувајќи го оружјето и против пројавите на општествена фашизација и против чуварите на естаблишментот-полицијата како и на адреса на недопирливите богови на олигархиската хиерархија, со единствена цел да ја бара вистинската правда и демократија, но ќе заврши само како трагичен Диоген. БОДИ СНЕЧЕРС (BODY SNATCHERS) на режисерот Абел Ферара е компромисерска концесија на селекторот Жакоб во Главната програма да провлече еден типичен комерцијален хорор-суспенс, како римејк-жанровска парафраза на класичниот фикциски хорор (The Invasion Of The Body Snatchers). Третиот американски претставник во конкуренцијата КРАЛОТ НА БРДОТО (KING OF THE HILL) се допира најдиректно до една од концепциските линии на Канските селектори, имено, во годината на детето - да бидат присутни и филмски содржини со и за светот на децата. Режисерот Стивен Содерберг, за разлика од претходниот Кански освојувач на Златната Палма - СЕКС, ЛАГИ И ВИДЕО, нè враќа во кризната 1933 година во Америка во која 12-годишниот мал-стар Арон се соочува со борбата за егзистенција. Надвор од Канската конкуренција со успех беше промовирана кримикомедијата ЛУДО КУЧЕ И СЛАВА (MAD DOG AND GLORY) на режисерот Џон Мек Нотон, историја за еден чикашки тандем: полицее-гангстер во интерпретација на Роберт Де Ниро и Бил Мареј.

Италијанците оставија просечен впечаток. Во поделбата на современи-историски теми, тежко може да се поверува дека хроничната криза на италијанското општество мораше да се прикаже со уште една верзија на синдромот на мафијата, како што го прави тоа режисерот Рики Тоњаци во својот „ПОЛИЦИСКА ПРИДРУЖБА“ (LA SCORTA) иако неговиот претх-

оден филм УЛТРА беше токму во вителот на општествената рак-рана, уличното насилство. Браќата Тавиани со својот најнов филм ЦЕБЕКА НА ГРЕВОТ (FIORILE) иако не на нивото од претходните дела кои го одбележаа нивниот импозантен авторски опус како: PADRE PADRONE (Кански победник), „НОКТА НА САН ЛОРЕНЦО, ВАВИЛОН И ХАОС - сепак ја одразува нивната изразна специфика преку параболата за корените на гревот: од времето на Наполеон до денешни дни при што децата во сегашниот дел ја пренесуваат легендата како наследници на семејната лоза-Бенедети. Филмот на Пупи Авати МАГНИФИКАТ нè пренесува во раниот среден век во текот на светата недела кога исцелувањето на верниците било дел од црковните заблуди и хипокризијата.

Вим Вендерс, пак, од своја страна во продолжението од НЕБО НАД БЕРЛИН - во неговото сегашно издание ДАЛЕКУ, А ТОЛКУ БЛИЗУ (FAREWAY, SO CLOSE) го повторува изворниот документаристичко-фикциски реализам. Алибито, за авторската потреба да го заокружи текот на свеста за Берлин пред и по уривањето на ѕидот, можело да биде документаристички и критички поконкретно за разочарувањето и илузиите во современа обединета Германија, повеќе од страната на источниот дел на земјата.

Во епската, историска димензија портретот на индивидуите да е воедно портрет и на земјата и обратно - отскокнува извонредниот кинески филм ДОВИДУВАЊЕ МОЈА КОНКУБИНО (ADIEU MA CONCUBINE) на режисерот Чен Каиге. Зашто, портретот за Кина од 1924-та до 70-тите е одразен низ индивидуалните Сцили и Харибди на двајца уметници, двајца другари од детството кои делат добро и зло, од кои едниот при градењето на врвната актерска кариера, поради природата на операта за која професионално се специјализираат (името на операта е и името на филмот), толкувајќи ја улогата на конкубината-травестира, станува трагична личност. По примерот на Бертолучиевиот ПОСЛЕДНИОТ КИНЕСКИ ЦАР, Каиге во својот филм, во период од 50 години, од драконскиот дрил во школата за артисти - до врвот на нивната кариера и падот и понижувањата во Културната револуција - всушност, ги отсликува и историските етапи и премрежја на големата азиска земја. Тајванскиот претставник, пак, ГОСПОДАРОТ НА МАРИОНЕТИТЕ (LE MAITRE DE MARIONNETTES) на режисерот Ху Хсиао Хсиен е сроден епски портрет за втората кинеска татковина - Тајван, прикажан како семеен албум, всушност сеќавања на една автентична личност која се јавува и како актер-наратор во филмот.



Кадар од филмот „Пијано“, Кан 93 (Џејн Кемпион)

Од друга страна, корисна беше и средбата со филмот ДРУГАРКИ (FRIENDS) на режисерката Илејн Проктор од Јужна Африка која нè запозна со актуелната, би рекле, трајна политичко-морална криза на оваа земја чиј расизам и апартејд, се чини, се нејзино неизлечливо проклетство. По извонредниот

Кански лауреат од пред 3 години ТАКСИ БЛУЗ на Павел Лунгин, годинашниот руски претставник ДУБА, ДУБА на режисерот Александар Кван, беше конфузна, епигонска копија за новиот феномен на распаѓањето на руското општество, а како резултат на неконтролираното, анархично, погрешно применување на ре-

цептот за демократија, што како синдром на константна криза - за Руската кинематографија ќе биде неисцрпен, црн, тематско-содржински мајдан кој ќе го наследи комунистичко-сталинистичкиот синдром.

БРИТАНЦИТЕ НАЈДОБРИ

Најсилната компонента на Главната Канска програма секако треба да се бара во филмските егземплари на опсервирањето на социјално-моралната, егзистенцијална деградација на човекот и животот, воопшто, во современото општество, како што тоа на скоро документаристички начин, но силно авторски-изразно и доследно го прават двајцата британски режисери: Кен Лоуч и Мајк Ли, чии остварувања спаѓаат суштински во фестивалскиот врв. Кен Лоуч со филмот ДОЖД ОД КАМЕЊА (RAINING STONES), по одличните претходни сродни дела кои му припаѓаат на нео-критичкиот британски социјален реализам, какви што беа: КЕС, СИРОТАТА КРАВА, СЕМЕЕН ЖИВОТ и претходниот РИФ-РАФ-еве го одново во нова нагорна линија со дело кое импресионира со својата животна сочност и непосредност. Лоуч, како мера за општествената социјална и морална криза, ги зема малите луѓе и нивните семејства, безработните и уценитите, кои во борбата за опстанок се принудени да прават сè. Од друга страна, Мајк Ли, исто така, доследно на неговите авторски преокупации во извонредниот филм ДО ГОЛА КОЖА (NAKED), Цармушовскиот хиперреализам од ПОЧУДНО ОД РАЈОТ или НАДВОР ОД ЗАКОНОТ го специфицира и прилагодува на Лондонското урбано милје и прави филм од амбивалентни чувства, егзистенцијално-анархоиден, циничен, за перспективност, пророчки расположен во однос на мрачните предвидувања (поткрепени и од Нострадамус) за крајот на денешната цивилизација во која сè води кон човековото самоуништување, со централната личност-интелигентниот нов битник-анархист и панк-урбан филозоф Џони, тој Лондонски пробисвет кој доаѓајќи од Ливерпул го истура сиот гнев во амбиентот на мегаполисот, дружејќи се со сродните животни аутсајдери и животни губитници. Британската доминација во Кан ја потврди уште едно големо авторско име на островската кинематографија неконвенционалецот Питер Гринвеј. Неговиот филм ДЕТЕТО ОД МАКОН (THE BABY OF MAÇON), наслов кој потекнува од истоимената театарска претстава која е одиграна во средновековниот театар во Макон во Франција од 17-иот век, во стилот на предходниот филм ГОТВАЧОТ, КРАДЕЦОТ, НЕГОВАТА ЖЕНА И НЕЈЗИНИОТ ЛЌБОВНИК

- претставува своевиден театар во филм, во кој публиката во тогашниот театар во Макон е дел од претставата, чија содржина е парабола за детето-бог и сета црковно-животна хипокризија што ги придружува неговото раѓање и смртта. Филмот ДЕТЕТО ОД МАКОН е воедно химна на уметноста во спрегата: филмската како посвета на театарската и обратно. За британската доминација во Кан еднакво заслужни се и делата на режисерите: Кенет Бранах и Стивен Фрирс, обата во комедиографскиот жанр. Филмувањето на Шекспировата комедија МНОГУ ВРЕВА ЗА НИШТО (MUCH ADO ABOUT NOTHING) е полн погодок на комплетниот автор: продуцентот, сценаристот, режисерот и артистот Кенет Бранах, кој по извонредниот историски спектакл „ХЕНРИ V“ со големината на Орсон Велс и Лоренс Оливије, нй се претставува со уште едно импресивно филмско дело, кој покажува како од Шекспир може да се земе она филмски најупотребливото за да се направи филм, а не снимена театарска претстава. По Каналот 4 и неговата значајна филмска продукција, од неодамна по тој пат тргна и BBC чиј прв промотивен резултат е најновото филмско остварување КОЈ Е ТАТКОТО (THE SNAPPER) - одлична комедија која се одвива меѓу членовите на едно северно англиско семејство, во моментот кога ќе се дознае дека ќерката е трудна. Овој филм, всушност, ја отвори КЕН-ЗЕН програмата со што Фрирс само го зголеми поводот за прославата на 25-годишниот јубилеј, а КОЈ Е ТАТКОТО можеше слободно да се најде и во Главната програма, каде што исто така ќе беше меѓу најдобрите. А кога една национална продукција има што да понуди, тогаш барем во случајот на Британската кинематографија, на Канските селектори не им било тешко да ја изберат најдобрата репрезентација.

И на крајот збор-два за најстариот Кански учесник, магот на јапонскиот и светскиот филм - Акира Куросава кој во Кан имал повеќе светли мигови. За првпат се појави на Канскиот фестивал во 1956 година со филмот АКО ПТИЦИТЕ ЗНААТ, потоа во 1980 година кога филмот КАГЕМУША ја подели Златната Палма со американскиот филм СИОТ ТОЈ ЏЕЗ на Боб Фоси. Во 1990-та надвор од конкуренција се појави со тестаментарниот СОНОТ НА АКИРА КУРОСАВА и пред 2 години надвор од конкуренција со филмот РАПСОДИЈА ВО АВГУСТ. И во своето најново дело, прикажано во Главната програма почесно-МАДАДАЈО, 83-годишниот Куросава уште еднаш ја демонстрира својата неисцрпна креативна енергија со типична јапонска ода на пријателството и љубовта меѓу стариот професор и неговите студенти.

ВИЕНА - ВИЕНАЛЕ 92

ДУШКО ДИМИТРОВСКИ

УДК 791.43.091.4(100)(049.3)
Кинопис 8(5), с. 115-118, 1993

ВО ПОТРАГА ПО СОПСТВЕНИОТ ИДЕНТИТЕТ

Како што за некогашна Југославија ФЕСТ, така за Австрија ВИЕНАЛЕ-то (меѓународен филмски фестивал), што се одржа од 16 до 26 октомври 1992 година во Виена и тоа јубилејно 30-то издание, значеше и значи увид во најзначајните светски филмски остварувања снимени воекот на една година. Овој меѓународен филмски фестивал нема натпреварувачки карактер, туку претставува одредена ревија на филмови (разновидни и по тематските преопкупации и по филмскиот израз), проследена со тркалезни маси, конференции за печатот, панел-дискусии... Фестивалот се одржува во убавото кино „Аполо“ кое располага со три величествени сали од различна големина. По завршувањето на ВИЕНАЛЕ 92 киното беше затворено заради генерална реставрација.

На ВИЕНАЛЕ 92 беа прикажани над стотина филмови од голем број земји низ светот, но за жал меѓу нив немаше ниту еден од кинематографиите на бивша Југославија.

ВИЕНАЛЕ-то 92 беше отворено со филмот „Довидување во Хауард Енд“ на ветеранот на англиската кинематографија Џејмс Ајвори („Соба со поглед“, „Морис“, „Горештина и прашина“). Станува збор за филм, еден вид сага за времето од почетокот на столетјево во Англија. Времето и приказната му служат на Ајвори само како поттекст за да изгради вис-тинска галерија различни ликови во ситуации



„Виенале 92“ во киното „Аполо“

слични на оние од неговите претходни филмови, со само нему својственото чувство за нијансирање најсуптилните трепети на човековата душа. Иако е нешто подолг, сепак филмот „Довидување во Хауард Енд“ го заслужува целосниот респект на гледачите, пред сè, поради извонредните протагонисти на главните ликови (Ентони Хопкинс, Ванеса Редгрејв и Џејмс Вилби), како и поради извонредната фотографија на атмосферата.

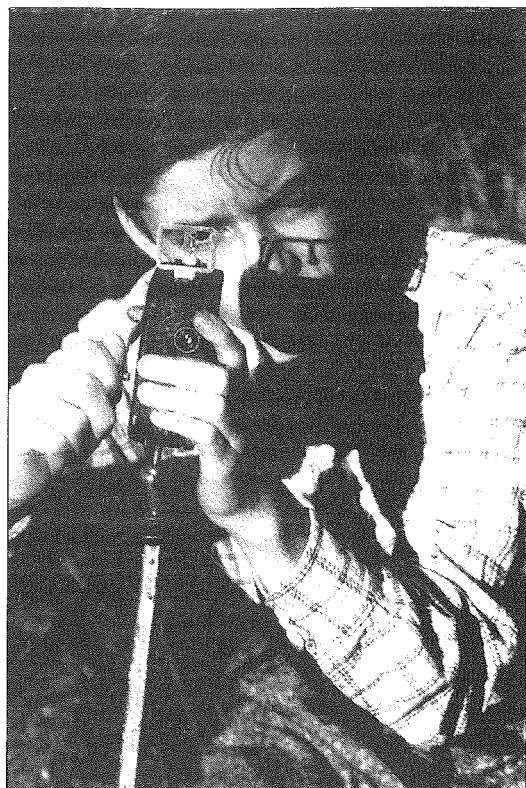
По ваквиот добар вовед во Фестивалот, следувааше вистинска парада од вредни остварувања, од кои според своите вредности се издвоија филмовите „Боб Робертс“ на Тим Робинс, „Долгиот ден завршува“ на Теренс Дејвис, „Љубовниците од Понт-Неф“ на Лео Каракс, „Бенис видео“ на Михаел Ханеке, „Приказната за Кју Ју“ на Занг Јимоу, „Децата-крадливци“ на Џани Амели, „Жак од Нант“ на Ањес Варда, „Животот на боемите“ на Аки Каурисмаки, „Драга мајко, слатка Бебе“ на Иштван Сабо, „На работ од светот“ на Горан Ребиќ, „Карпачук“ на Енрике Габриел Липшчук, „Поубаво е да се биде богат и здрав, отколку стар и болен“ на Јурај Јакубиско, „Тетсуо“ на Шинуо Сукамото, „Леоло“ на Жан Клод Лузон и „Мојот брат Каин“ на Брајан де Палма.

На ВИЕНАЛЕ-то 92, како придружна манифестација се одржа мошне забележителната ревија на филмови за познати боксери, како и беспрекорната ретроспектива на, речиси, сите филмови на класикот на седмата уметност Роберт Бресон. Од еминентните гости, кои создаваат една значајна димензија на сите светски филмски фестивали, па така и на ВИЕНАЛЕ-то, беа присутни режисерите Брајан де Палма, Јакуб Јакубиско, Вернер Херцог и Пол Шредер, а многубројната артистичка „колонија“ ја предводеше Питер Устинов, Ванеса Редгрејв и Жан Пјер Лео...

Но, да им се вратиме на филмовите, заради кои, впрочем, постојат и фестивалите...

„Боб Робертс“ на младиот режисер Тим Робинс (прва режија на долготражен играл филм и носител на насловната улога) претставува пародија на „телевизиската“ демократија на Кенедиовскиот клан, а самиот Боб Робертс е, всушност, Роберт Кенеди. Работен со чувство за духовитост и без непотребни претерувања, што би се рекло - со чувство за мера, филмот „Боб Робертс“ е едно од подобрите остварувања на американската кинематографија во изминатата година.

„Долгиот ден завршува“ на режисерот Теренс Дејвис е филмско секавање, екранизирано со ефектниот визуелен јазик на млади-



Кадар од филмот „Жак од Нант“, Виенале 92 (Ањес Варда)

те во Англија, поконкретно во Ливерпул, за педесеттите години, поточно за времето на почетокот на рок-музиката, како своевиден имиџ на тогашните генерации. Малку некое филмско дело е работено со толку суптилно чувство за одминување на времето и меланхолијата...

Филм, кој на извесен начин значи „продолжение“ на Дејвисовото остварување е секако филмот „Љубовниците од Понт Неф“ на францускиот синаест Лео Каракс, кој до овој филм беше попознат како сценарист и артист. Тоа е поетична сторија за љубовта на двајца млади во сегашно време, што најчесто се одвива под познатиот париски мост Понт Неф. Овој филм, еден од најскапите проекти на француската кинематографија денес, со својот камерен карактер и извонредната аудиоподлога, претставува еден навистина убав визуелен спектакл, една визуелна симфонија на нашето време. Дали францускиот филм полека се „буди“ од евидентната криза во која западна кон крајот на осумдесеттите години?

Михаел Ханеке е австриски синаест, за жал, недоволно познат надвор од границите на Австрија. Неговиот филм „Бенис видео“ е сво-



Кадар од филмот „Животот на боемите“, Виенале 92, (Аки Каурисмаки)

евидна приказна за видеоманијата што царува во ова наше време. Поточно, тоа е запис за момчето Бени кое, деноноќно гледајќи филмови на видео, ќе биде опседнат од злосторство, па така подоцна ќе стане и негов непосреден учесник. Фасцинантен впечаток оставаат едноставноста и леснотијата со која Ханеке филмски ја екплицира сложената психолошка ситуација.

„Приказната за Кју Ју“ на Санг Јимоу дојде на ВИЕНАЛЕ 92 со „титулата“ добитник на „Златниот лав“ во Венеција 1992. Навистина, „Златниот лав“ (Гран при) на еден од најугледните меѓународни филмски фестивали - Венецијанскиот, дошол во вистински раце, во рацете на младиот режисер Јимоу, кој со својот филм создал вистинска ефектна филмска сага за девојката од село во Северна Кина, која очекува бебе. Раскажувајќи ја нејзината историја низ филмот кој е направен мошне аскетски, Јимоу создава слика за збиднувањата во современа Кина со повеќе општочовечки наизнаки.

За филмот „Деца-крадливци“ младиот, но веќе афирмиран италијански режисер, Џани Амелио веќе беше награден со специјална награда на Жирито на Канскиот филмски фести-

вал во 1992 година. И тоа со право! Тоа е горчлива, но не и малодраматична приказна за младиот полицаец Антонио кој треба децата на една проститутка (син и ќерка) да ги спроведе до еден дом за малолетници, деца без родителска грижа. На тоа долго патување се создава цврсто пријателство меѓу несреќните деца и полицаецот, но суровата стварност на современото отуѓено општество го прави тоа пријателство невозможно. Децата мора да бидат испорачани во Домот и за нив, малечките Розета и Лусијан (што извонредно ги толкуваат децата -натуршчици) човечноста останува само како збор и сеќавање. Филм што не е голем, но и што не се заборава толку лесно.

„Жан од Нант“ на Ањес Варда, авторка од некогашниот француски „нов бран“, е филм што му е посветен на нејзиниот маж, исто така, познат синаест, но за жал прерано умрен, Жак Деми, автор на најдобрите европски филмски мјузикли „Чадорите од Шербур“ и „Девојките од Рошфор“. Овој филм, во стил на авангардниот израз на „новиот бран“, но и многу поетично ја раскажува приказната за вљубеникот во филмот Жак Деми, следејќи ја неговата љубов

спрема „живите слики“ уште од раното детство. Сиот во поетични валери, со одлична фотографија која со соодветен колорит ја слика тажната глетка на една одмината младост, односно детство, филмот „Жак од Нант“ ја враќа довербата, во овој случај само поединечна, во евидентната творечка виталност на „новобрановците“...

Филмот на Аки Каурисмаки („Ариел“, „Ленинградските каубои одат во Америка“, „Девојка од фабриката за кибритчиња“) „Животот на боемите“ е едно од најубавите доживувања на ВИЕНАЛЕ-92. Имено, станува збор за една суптилна поема што овој познат фински синаест им ја посветува на уметниците-боеми од ова наше дваесетто столетје. А боемите, без Париз не се ни боеми. Затоа, јасно, дејствието е сместено во Париз, во неговиот сиромашен уметнички дел. Тука живеат, подобро речено, тука егзистираат тројцата пријатели: поетот Марсел, ирскиот композитор Саумард и албанскиот сликар Родолфо. Без непотребни дијалози и монолози, меланхолично, поетично и со специфична смисла за хумор, во аскетски стил, толку впечатлив за филмскиот говор на Каурисмаки, филмот „Животот на боемите“ е работен во црно-бела техника што на својствен начин ја исликува атмосферата на денешната париска боемија.

„Драга мајко, слатка Бебе“ не може да се вброи меѓу најдобрите филмови на еминентниот унгарски, но исвоетски синаест Иштван Сабо („Будимпештански приказни“, „Мефисто“, „Полковникот Редл“), но секако е филм што многу зборува за сегашниот миг на превирања во современото унгарско општество, кое се наоѓа некаде помеѓу социјализмот што заминува и пазарниот капитализам што незапирливо доаѓа. Сево ова се прекршува преку животните стории на две пријателки (Ема и Бебе), кои се обидуваат во времето на општите промени да го проживеат својот живот што поубаво, но и почовечки. Иако, можеби, на ова најново остварување на Сабо може да му се стават доста забелешки, сепак едно е неспорно: тоа е филм на голема човечност!

Филмовите „На работ од светот“ на Горан Рабиќ (австриски автор од втората генерација југословенски емигранти) и „Карпачук“ на Енрике Габриел Липшчук (аргентински режисер од руско, односно еврејско потекло) имаат нешто заедничко, иако едниот е долгометражен документарен, а другиот долгометражен игран филм: го презентираат животот на луѓето од работ на светското внимание. Имено, „На работ од светот“ на младиот студент по режија од Виенската филмска академија Горан Ребиќ зборува за граѓанската војна во Грузија, но

авторот очигледно алудира и на граѓанската војна во татковината на своите родители - некогашна Југославија. Без претерано драматизирање на и онака драматичните збиднувања авторот создава своевидна слика на едно време со карактеристични луѓе и настани кои се толку далеку од здравиот разум. Насекаде се гине, животот толку лесно се губи, а сето тоа нема никаква смисла. Овој филм претставува стравично сведоштво, а во исто време и опомена дека војната никогаш и никаде, ниту била ниту ќе биде начин за решавање на проблемите, како на меѓунационалните така и на другите!!! „Карпачук“ на режисерот Енрике Габриел Липшчук (бил подолго време помошник на американскиот режисер Френклин Шафнер) е сатирична приказна за двајца селани кои доаѓаат во Париз од некаква имагинарна источно-европска земја. Не снаоѓајќи се во големата светска метропола, тие решаваат да се вратат во својата земја, но тука започнуваат недоразбирањата - никој никогаш не слушнал за нивната земја... Оваа интересна сатирична сторија е истакана многу суптилно, преку што ни се открива раскошниот талент на младиот режисер Липшчук.

Сатиричен, но и меланхоличен е и филмот на најистакнатиот словачки режисер Јурај Јакубиско „Поубаво е да се биде богат и здрав, отколку стар и болен“, во којшто режисерот многу ефектно ја проткажува стварноста на својата земја (која дефинитивно го напушта социјализмот) со иреалниот амбиент на бајките од своите претходни филмови. Иако филмот е визуелно мошне впечатлив, сепак изгледа невоедначен, а наместа и конфузен во содржинска смисла. Филмот можеби ќе се памети поради неколку впечатливи филмско-поетични секвенци... Наспроти ова остварување, многу почисто изгледа поетската филмска медитација на младиот канадски режисер Жан Клод Лузон, филмот „Леоло“. Духовитоста со која Лузон ја ткае својата сторија за младиот пубертетлија Леоло е обвиевна и со еден навистина лиричен хуманизам што му дава посебно обележје на овој филм.

И најодзад ќе спомнеме дека од многубројните филмови од акциониот жанр се издвојуваат „Тетсуо“ на Јапонецот Шинуо Сукамото и „Мојот брат Каин“ на Брајан де Палма.

Наместо резиме ќе кажеме дека ВИЕНАЛЕ 92 е фестивал кој, и покрај своите триесет години постоење, и во минатата година беше фестивал кој сè уште го бара сопствениот идентитет во конкуренцијата на најпознатите меѓународни смотри на светскиот филм, но и фестивал на добри филмови.

ДАЛЕЧЕН ОБЈЕКТ, ЗБУНЕТ СУБЈЕКТ

За она што се случува „таму надвор“ немаме доволно квалитетни информации, ниту релативно унифициран модел по кој би вреднувале. Што е полошо ниту како потрошувачи не сме сосема „фит“ да вагаме нешто што се случува таму, во „нормалниот свет“!

Што се случува со филмот? Како е таму „надвор“ и имаме ли веродостојни информации за „полнокрвен“ одговор? Тоа се прашања кои човек мора да си ги постави и надвор од директниот повод за пишување, бидејќи, без соодветни ориентири, едноставно секој филмофил тешко би можел да го одмерува сето она што го гледа, без оглед на тоа дали се работи за кинотечен „бисер“ или пиратска видео-копија која му ја нуди воодушевениот сосед.

Но, живееме во време и на начин кој нè прави дезориентирани во секој поглед, па ниту за вредностите на седмата уметност немаме некаков општоприфатлив принцип. Во шеесеттите години силните социјални вриежи, триумфот на левата мисла и отвореноста на авторите кон примената на техничките иновации едноставно даваа препознатливи „добри“ и „лоши“ автори. Седумдесеттите беа во знакот на враќањето кон конвенционалните вредности, па оттаму имавме и своевидна рехабилитација на жан-

ровскиот филм, а осумдесеттите веќе отворија врата за индивидуалноста, за самосвојниот ракопис на режисерите, со што веќе дојдовме до една друга крајност - апсолутна слобода на изборот, „споеност“ на пазарната позиција на единката во општеството (како дел од враќањето кон конзервативизмот од 19 столетје) со суровата вистина дека „Светиот Граал“ никаде не постои и не треба да се бара!

Нов проблем во светлината на поставеното прашање е дали ние можеме да судиме за нешто што е далеку од нас - распадот на земјата која имаше до дваесетина увозници на филмови, и сведувањето на само еден увозник со „свежа“ регистрација и со договор со само два светски продуцента е сам по себе ужасен хендикеп, некаков „пост“ кој не може без да се одрази врз нашата духовна хигиена и менталната кондиција кога е во прашање и филмот!

Вистина, пиратските касети, барем донекаде овозможија некаков „воајерски“ поглед кон она што се случува таму надвор. Со сета пристрастност која ја имаме спрема големото платно, дивите увозници беа единствениот наш светилник во морето на културната „бонаца“. Јасно, дури и кога ќе се замиже за квалитетот на копиите и над фактот што филмот треба да се гледа во услови на сеопшта салонска декон-

центрираност, мора да се признае дека нашиот глад по нови имиња и кинематографии на овој начин остана незаситен.

ТРИУМФ НА МАЛИТЕ НАРОДИ

Факт е дека ако по нешто треба да се споменат доцните осумдесетти и раните деведесетти години тоа се напливот на имиња од малите земји, кои никогаш не значеле, речиси, ништо на светскиот пазар, и во исто време целосниот дебакл на западноевропскиот, па и средноевропскиот филм.

Колку и да се релативизираат наградите на фестивалите или на нив сличните смотри (како Оскарот на пример) мора да се увиди дека имаме необична виталност на земјите кои долго биле под некаква културна доминација, како Аргентина, сите скандинавски земји (вклучувајќи ја и Белгија) кои се изразија како победници во Павилјонот на Дороти Чендлер или една Ирска чија „свежа крв“ постојано го спасува британскиот филм. Тука е во последно време и Кина, па одвреме-навреме и Тајван и Хонг Конг и тоа надвор од оние идиотски карате - филмови, а Турција не треба посебно и да ја нагласуваме.

Ова делумно се должи на една филозофија на културното проткајување или на мултикултурата која како официјална идеологија веќе е присутна на обете страни на Атлантикот, особено во САД, имајќи ја како дополнителен мотив и прославата на половината милениум од „откривањето“ на Америка. Тоа може да се должи и на сè поагресивната присутност на малите народи кои како појдовна станица на социјалниот егзил кој и покрај сите пречки завршува во богатите земји, но воедно мора да е резултат на дефанзивата на духот со кој западната филозофија на животот одамна се соочува.

Само така може да се случи, на пример, филмот „Урга“ на Никита Михалков две години по премиерата да биде номиниран за „Оскар“ - фактот што тој се случува во степите на Средна Азија како да биде интересен мотив во етнографското љубитство на членовите на Академијата од Лос Анџелес. Или триумфот на британскиот филм во распределбата на Оскарот мора да се гледа, пред сè, како успех на малата Ирска или на деловите надвор од Англија - Стивен Фрирс и Нил Џордан се од Даблин, како и Дениел Деј Луис, додека Ема Томпсон по потекло е од Велс.

„Празнината“ што се создаде во клучните кинематографии веќе подолго време го користи австралискиот филм, а во поново време и новозеландскиот, за кој имаме само скудни информации, со исклучок на победничкото име

на Канскиот фестивал - Кемпион со „Лекции по пијано“. А ова е особено значајно поради тоа што таму правењето филмови станува главно женска професија и поради тоа неретко имаме и сопствено учество во сето тоа. Случајот со Наџа Тас (евска) е само уште еден доказ дека во сета наша „културна размена“ со петтиот континент опстојуваше само извозот на новокомпонираните народни песни.

СЦЕНАРИСТИЧКА „КОПИР - МАШИНА“

Појавата на филмови кои излегуваа од Регановата неокapиталистичка временска машина, која, пред сè, значеше дека сите треба да уживаме во шумолењето на компјутерите и врескањето на берзата, полека спласнува. Денес немаме филм кој говори за некаков херој кој започнува како портир, а завршува како менаџер на мега-компанија. Или публиката не е подготвена на подолг рок да го сонува американскиот сон или ѝ се доволни одреден број дела како „доказ“ што не треба да се повторува.

Место нив сега се појавија филмови кои истата филозофија на живот ја повторуваат во друг контекст - тоа се филмовите чии јунаци се наоѓаат некаде во спортските арени. Истите до целта стигнуваат само со силата на сопствениот „индивидуализам“ и ја имаат верничката решителност на „јапијата“ кои сонуваат за место „на врвот“. Минатогодишните Олимписки игри беа некако „покрытие“ за напливот на филмови со теми од борилиштата. Од делата кои во овој миг го претставуваат тој тренд да го спомнеме само филмот „Ветер“ на режисерот Карол Бахард, со артистите Џенифер Грај и Метју Модин.

Истиот е сосема солиден „урнек“ за брза анализа на природот: се зема главно спортска дисциплина која не е користена многу, во случајов едриличарството; сценариото главно се обидува да „трага“ по мотивацијата за победа кај личностите, бидејќи драмскиот интензитет лесно се решава - тој едноставно постои сам по себе во екот на борбата; се користат сите достигнувања на компјутерско-студиската импровизација, бидејќи, овие дела едноставно го исклучуваат средниот план, па остануваат само тоталот и портретот, што од друга страна, дозволува и учество на актери со скроман драмски валер...

„Ветер“ говори за постојаниот ривалитет меѓу американските и австралиските едриличари и успева да го подигне на ранг на соперништво во областа на тимската работа во едната и во другата земја, да претставува некаква опитна станица за општествената дисциплина и на сеопштото чувство за фер-плеј и ед-



Кадар од филмот „Урга“ (Никита Михалков, 1991)

ноставно на „здравствениот билтен“ на едната и другата нација. Победуваат, се разбира - нашите!

ДЕЛА ПО НАРАЧКА

Во исто време доста е зачестено присуството на т.н. наменски филм, и тоа не во онаа смисла која се подразбира кај документарните дела. Едноставно, се користат некакви јубилеи или датумски поводи кои тангираат поширока публика и за неа се прави играна инсценијација. Тоа не е ништо ново, но во недостиг од „вистинските“ дела нивното создавање добива поголем публицитет.

Годинава таков беше случајот со екранизацијата на истоварувањето на армадата на Кристофор Колумбо на американскиот континент, за што сума-сумарум беа направени четири целовечерни проекти и една тв-серија. Трошењето на еден таков повод, се разбира е со ограничен квантитативен ресурс. Исто така кај овие дела постои и временски ограничување: публиката може да се секава на морепловецот-ценовјанец само во периодот на непосредното датумско „поклопување“. А што по и пред тој момент?

Слично мина и амбициозно подготвуваниот „Џон Фицџералд Кенеди“ на Оливер Стоун кој требаше да нè потсети на времето и сите оние проблематични детали околу убиството на најпопуларниот претседател на САД на сите времиња пред три децении. Иако постојеа многу

начини да се заскокотка вниманието на публиката, како да се заборави на фактот дека за настанот во Далас ќе биде најзаинтересирана генерацијата која и онака за тој настан знае многу. И ете го неизбежниот „dejà vu“ ефект.

Во тој тренд треба да се споменат и филмовите „Хофа“ и „Малком Икс“ - и обата врзани за настани од пред 25 години. Во таа година е убиен најзначајниот и воедно на контроверзен синдикален лидер на САД - Џими Хофа, како и водачот на панисламското движење во САД, едно време „државниот непријател број еден“. Неизбежната социјална нота во дескрипцијата направи овие дела да имаат поширока инспиративна база и тие подолго време се задржаа на листите на гледаност.

ИСТРОШЕНИ ЖАНРОВИ

Потребата на младите сценаристи, особено холивудските, да посегнуваат по веќе потврдени вредности, во рамките на феноменот на „ри-мејкот“ може да биде лесно објаслива, иако таа малку може да биде утешна за оригиналните творци.

Ако веќе постои некаква истрошеност на жанровите, ако имаме постојано повторување на ситуации, ликови и дијалози, зошто не би се „повторувале“ мотиви од нешто што евидентно ѝ се допаднало на публиката пред пет, десет или повеќе години?! Притоа, ваквиот „лиценцен“ модел како повеќе да им лежел на познати авторски имиња (Скорсиз - „Рт на надежта“

пред две, или Де Вито со „Фрли ја мајка си од возот“ предтри години), што значи дека „стариот штоф“ обично има добар кројач, иако и тоа има своја друга заднина: стравот од промашување како да е поприсутен кај познатите отколку кај новите автори, кои на филмската сцена стапуваат меѓу другото и со желба да го „воврат“ сопствениот дух.

Она што моментно е присутно на пазарот од ри-мејкот како да го потврдува и едното и другото. „Сомерзби“ на режисерот Џон Амиели креација која во себе вклучува уште едно од познатите холивудски имиња - Ричард Гир, кој не е само актер кој го толкува главниот лик, туку и продуцент. Тие обајцата посегнале по успехот на режисерот Вињи од 1981 година („Враќањето на Мартин Гер“), како шанса да се спасат од последните неуспеси, лицемерно изјавувајќи во јавноста дека за Вињиовиот филм дознале дури откако сè било готово за нивната премиера!

Фактот што е отежнувачка околност во целата таа работа е големиот труд што Вињи и неговиот сценарист го имале во чепкањето по историските факти за извесниот Мартин Гер кој во средината на 16-тиот век завршил на бесилка е тоа што за него Моџтењ во своите „Есеи“ дал само грст факти, повеќе морбидни сеќавања за тоа колку е мала разликата меѓу стварноста и фикцијата: споменатиот граѓанин е осуден за лажен идентитет затоа што место загинатиот Гер се вратил во неговиот дом и продолжил таму да живее, на општо задоволство на семејството и соселаните кои, место непријатен немтур, добиле инвентивен земјоделец кој го унапредил целиот крај. Државата сепак била индиферентна спрема среќата - за неа постоеле премногу морални предрасуди за еден таков чин да го благослови и Гер бил јавно погубен.

Повеќегодишното истражување - најмногу благодарение на педантноста на локалните судови - даде плод и така настана филмот во кој настапија Натали Беј и Жерар Депардје. Се разбира, Амиели и Гир морале да менуваат многу работи - тие сакале „американски“ филм, а тоа значи неминовно посегнување по 19-тото столетје: постара војна од Граѓанската таму и не постои. Костимите и декорот секако не се единствените нешта што мораат да се менуваат - се работи веќе за време во кое промената на жената не може да се именува како бласфемija. Гер - кој е сега Џон Сомерзби - умрел затоа што вистинскиот, потоа загинат Сомерзби некогаш сторил неказнет злостор.

Промените се вршени и во „Мирисот на жената“ на режисерот Мартин Брест, филм кој

имаше две номинации - за режија и за најдобра машка ролја. Тука имаме поголема доза искреност - не се крие идентитетот на филмот по кого се посегнува („Мирис на жената“ на Дино Ризи од 1976 г.). Но мора да се каже дека тука ри-мејкот дури и не е тоа во вистинската смисла на зборот - имаме само мотивско користење ликови кои се ставени во ново милје и носат сосема друга порака.

Французите веројатно имале право кога истиот филм го превеле како „Еден викенд“ - времето на дружењето на слепиот и пензиониран полковник и неговиот најмен водич - средношколец е сведена на три дена (во оригиналот таа трае со години), драматуршкиот расплет околу една нереализирана љубов е исклучена, а место него стои конфликт на релација индивидуа - општество, а конечната порака не е таа дека „сите сме слепи кога е во прашање љубовта“, туку дека „општеството е слепо и не умева да ги проценува вистинските морални вредности“. Имено, во Брестовиот филм слепиот офицер ја брани честата на невината младост пред дисциплинскиот суд во еден колеџ во кој неговиот малолетен водич треба да го изгуби правото на школување. Тој не ги издава сторителите на еден престап со кој тој навистина нема ништо заедничко. Тезата дека оној што не е фер спрема школските другари, утре може тоа да го повтори спрема соборците на фронтот има милитаристички мирис и може да биде спорна, но сеедно, таа ете, во форма на некаква „граѓанска храброст“ си избирава простор преку ова дело.

Во сите тие недоволно мотивирачки „вињети“ кога е во прашање светскиот игран филм можеби портрет заслужува само постмодерната, еден правец кој засега е подефиниран кога е во прашање сликарството или архитектурата, на пример. Повеќе по некаква аналогија ние сме подготвени тука да вброиме неколку автори, какви што се Гринавеј или Алмодовар, но се чини во последнава година најзначаен успех постигна само Бери Левинсон (уште еден даблинец!) со филмот „Кукли“, убаво филтрирана пародија на инфантилноста на милитаристичките кругови, истите оние што се обидуваат сопствените детски соништа, во кои секогаш има и деструкција, да ги реализираат тогаш кога ќе располагаат со голема моќ.

Сè на сè немаме доволно основа да одговориме со некаква решителност и внатрешна убеденост - што се случува со светскиот филм. Поправо, не умееме да дефинираме ниту што се случува со сите нас - станува збор за релација во која не е небитен и потрошувачот на филмското „благо“.

НА ВЕТЕРАНИТЕ (СЕПАК) ИМ СЕ ПРОСТУВА ?

(„Непростено“, САД, 1992, режија: Клинт Иствуд)

„Аман, де, со овој стариов, уште ли ќе ни се прави мангуп?“ - би бил скусениот и сублимиран прашален коментар на два-тројца помлади кинопосетители, застанати пред плакатот на филмот „Непростено“ непосредно пред почетокот на една проекција. За жал, од објективни околности, поради недостиг од соодветна прислушна опрема, немаме можност да ги изнесеме нивните ставови и согледувања за време на, и по завршувањето на прикажувањето. Меѓутоа, ако добро го разбрав филмот што тогаш го видов, жилиавиот Клинт Иствуд барем уште некое време ќе „се прави мангуп“ и ќе си ги срамнува сметките со сите оние што му стојат на патот. Можеби ќе земе на нишан и по некој злонамерен филмски критичар што ќе се осмели на таков потег.

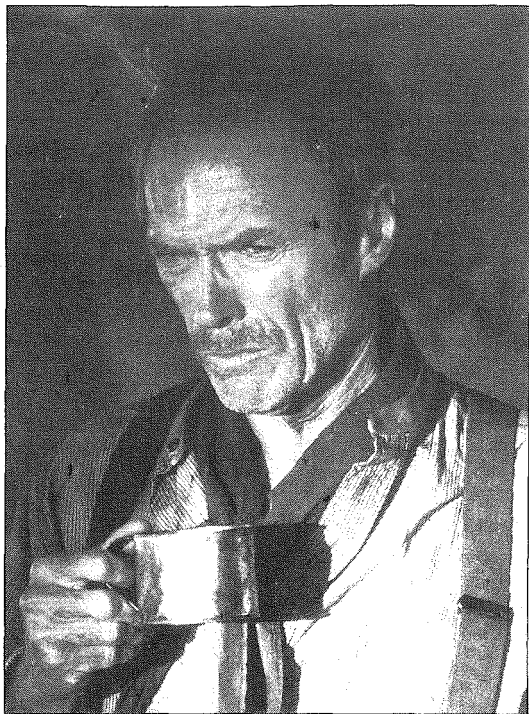
Што се однесува до вестернот како жанр, се чини дека сметките, горе-долу се срамнети и книгата подзатворена, но како за инает или пакост на сите оние (ако има такви) што на каубоите се брзаат да им ја потпишат посмртницата и да им го удрат крстот, во последните три години на врвот на светската топ-листа се појавија два филма од овој жанр кои заедно тежат вкупно единаесет позлатени статуетки, наречени „оскари“. За волја на вистината, објективната слика навистина го потврдува фактот дека, поблаго речено, вестернот ги загуби своите некогашни позиции на примарна комер-

цијална подвижна слика и оти во последнитев десетина-петнаесет години е доста занемарен како жанр што пак може да се должи на желбата за прекумерна експлоатација и недостиг од свежи идеи за натамошниот развој. Огромната популарност на „каубоите и индијанците“ го доживеа својот климакс во 50-те и 60-те, додека 70-те означуваа неосетливостивнување и гаснење на еуфоријата, дури и на евтините и шаблонизирани ТВ серии, снимени со нагласено обемен интензитет. Причините за ваквата состојба можат да се бараат на повеќе страни, но можеби наједноставно би било да се рече, (а приближно точно за толкување) дека жанрот се надживеа себеси, дека просто немаше каде и како да оди, дека новите режисери што се појавија немаа толкава потреба да се испробуваат на овој терен заедно со подостарените мајстори кои на истиот се докажаа и впрочем, го издигнаа високо, влевајќи му живот и обезбедувајќи му, со своите ремек-дела, заслужено место во филмската историја. Тонењето во заборавот, кое сепак неизбежно тече, понекогаш знае, овде-онде да се премине и за миг да не потсети на минатите времиња. Повторното оживување на овој жанр во рамките на реновираните или оригиналните параметри може релативно точно да се смета како минлива мода на моментот и авторската инспирација освен „ако поинаку не се нареди“ од

заинтересираните филмации-парајлии а сè, нели, во „интерес“ на публиката. Тука би можеле само да ги споменеме просечниот „Силверад“ на Лоренс Касдан, одличниот и прекрасен „Танц со волците“ на дебитантот Кевин Костнер и секако „Непростено“, најновиот проект на Клинт Иствуд за кого ги наменуваме следниве редови.

Во основа, како докажано и корисно во вестернот се зема традиционалноста на неговата фабуларна постапка што се гледа и во неколкуте фази низ кои минал: имено, таа наративна структура само се варираше и модулirала, но останала примарен елемент на дејствието без да се експериментира врз неа. Затоа пак, во другите сегменти во изразувањето, доаѓало до поместувања и видоизменувања кои, пак, условувале надградба и развој на клишето и основните архетипски белези во нови форми. Тука би можела да се спомене поделбата на ликовите, кои во раните, почетни фази на вестернот, се обоени исклучително црно-бело, додека подоцна распределбата на квантитетот на добрина и лошотилак во личностите не е толку праволинииска и правилна, туку таа добива одредени нијанси на обете страни што влева доза на поголема реалност во психологијата и типологијата на јунаците, а секако и свежина во авторскиот третман.

Кога би се обиделе филмот на Иствуд да го анализираме од некоја слична страна, би забележале неколку битни моменти во неговите настојувања и заложби. Пред сè, оформувањето на класично настроен „римејк“, стремежот кон носталгијата на годините зад нас, но и исто таквата цврста извршна финализација со најкласично светло и фотографија што функционира одлично. Застапен е неизбежниот романтизам насочен кон желбата на остарените ветерани на самото место да се докажат дека не се за фрлање, што преносно би можело да се сфати како иста таква желба со ист ефект и надвор од филмското платно. Водејќи ја едноставната приказна базирана врз темата за вечната одмазда и плаќањето на старите гревови на некогашните криминалци кои од нужда ќе решат повторно да излезат од своите дувла, се создава издржана атмосфера на напнатост и постојано исцедување на крајниот крвав расплет, која според сите закони, знаеме дека мора да уследи. При сета класична поставеност, забележлив е обидот за осовременет и култивизиран пристап на зададената подлога кој во доволна мера е исполнет задоволително. Тука бездруго би се потенцирал фактот дека се очигледни добрата намера и



**Кадар од филмот „Непростено“
(Клинт Иствуд, 1992)**

стремежот кон уметнички ефект, многу повеќе одошто кон комерцијалниот, кој, искрено, досега претежнуваше кај Иствуд. Така, општо земено, се добива една пристојна целина, наместа пронижана со ироничен хумор во стил на Дивиот Запад и мали отклонувања во модернизирање на истиот. Заокруженоста најмногу асоцира на навраќање кон корените на жанрот без нивно поголемо или драстично преиспитување, што овде се зема како добра одлика во намерата за чесно оживување на базата.

Но, да се свртиме и на другата страна. Едноставноста на приказната недоволно е поддржана со прецизна динамика на акцијата, што во крајна линија и не мора да се земе како голем минус, но на моменти ширината и епската развлеченост се преопширни, а тоа веројатно е данок на режисерското поранешно искуство и несоодветното совпаѓање на желбите со можностите. Да не се разбереме погрешно, раката на Иствуде е доволно добра, окото бистро наместа изненадувачки и со мера, а со целиот сјај блеснува во експлозивните сцени на натуралистичко насилство, кои, сепак, не се случуваат секој миг, туку нешто мора да ги сврзе. Е, како тоа „нешто“ да не е изразено колку што треба. Ова ни дава можност, и покрај

видниот напор вреден за пофалба, да процениме дека на Иствуд, не занемарувајќи ги и не потценувајќи ги неговите претходни остварувања, не докрај му успева да се отргне од нив и дека најдобро се снаоѓа на она поле на кое веќе израснал: на „шпагети-вестернот“ и популарниот трагикомичен и шегобиен принцип „оди-самоубиј-ги-сите-и-врати-се-жив“ со кој блиску се допира суштината и се вткајува во акцијата и на авторската серија за „валканиот Хари“ Калахан, градскиот шериф со Магнум-топот во рацете.

Што се однесува до главните улоги, кои секогаш се важни за една изразита вестер-иконографија, наспроти мирисот на класичното опкружување, нивната поделба и разграничување е изведена нео-вестерновски. Вечните проблеми на каубојската филозофија и етика се огледуваат во проблемите на добро-лошите момчиња и нивната трансформација напред-назад. Разликата е евидентна: Клинт Иствуд, како секојпат таинствен, молчалив, брутален и немилосрден (но дури на крајот, кога ќе „му пукне филмот“), а во меѓувреме одржувајќи дистанца со своите скржави „преинтелектуални“ дијалози со сув глас процедени низ заби, како некогаш кај Серџо Леоне, но овојпат без поголема симпатија и впечаток иако филмот практично е создаден за него. Може да се додаде дека принципот на мирни-опасни херои одамна успешно е апсолвиран, веројатно најдобро кај „Шејн“ на Џорџ Стивенс, „Точно на пладне“ на Фред Цинеман и уште некои други. Така се јавува парадокс во форма на потиснатост на овој лик за кој постојат сите предиспозиции да биде тоа што треба - главен, за сметка на ролјата на садистичкиот шериф кој го толкува Џин Хекман, наметнувајќи се со својата енергија, талент, цинизам и глобална појава и... освојува симпатија каде што, всушност, треба да ги одбие, за да остави простор за допадливост на „шефот“. Од таа страна, неговиот „Оскар“ за споредна улога е без никаква, ниту минимална сенка.

При крајот, недоследностите и недостатоците на филмот не би биле премногу опасни по неговиот естетски квалитет, ако намерата на авторот за амбициозно замислен проект не била упадливо нагласена едно ниво над лимитот. Вака, останува (барем личната) дилема дали ова остварување може да го оствари

божественото „исполнување на душата“ и покрај сите можности што му се на дофат. Да не бидеме премногу зајадливи и критични, но можеби за етикетата „ремек-дело“ овде недостига мал чекор во затворено-истенчена драматургија и особено, рамнотежа и стабилност на сцените преку ракописот на авторот кој мора да го задржи континуитетот. Ако, сè уште, сме престоги, да потсетиме дека во крајна линија, за вкусовите не вреди да се расправа.

Меѓутоа, што е со наградите? Натезањата околу четирите доделени „оскари“ се веќе неважни и беспредметни бидејќи сето тоа е веќе ад акта. И особено ако за првпат им се даваат на 62-годишни ветерани со 36 филмови зад себе, членовите на Американската Академија под притисок на сентиментално-белите влакна не можат да избегаат од негување на фаворитите од овој тип. Промовирањето на лауреатот на пиедалот предвиден за најдобрите, може да биде дискутабилно и ако, и покрај неблагодарноста да се споредува и мери, извесни паралели можат да се повлечат, тогаш има простор да се тврди дека седумте награди на „Танцот со волците“ на Кевин Костнер наспроти четирите на „Непростено“ на Клинт Иствуд претставуваат апсолутно вистинита разлика и одвојување, и несомнено добро степенување на квалитетот. Друго прашање е дали, воопшто, првиот треба да се смести во жанрот „вестерн“ во класичната смисла, бидејќи носи еколошко-романтичен приод и отсуство на типична иконографско-митолошка одредница за победа на праведните.

Значи, ако децидно се одредуваме, вредностите на „Непростено“ се големи и издржани Клинт Иствуд не го отпишуваме со сила, но во воздухот останува да виси и прашањето за неговата докажаност на 100% вистински, сеопшто прифатен и како солза бистар успех. Нормално, како секогаш, времето само ќе ја определи линијата на квалитет што ќе доведе до негово трајно меморирање или лежерно подзаборавање, а воедно и ќе се види колку е тоа исход на моментно алчно проблеснување или логичен континуитет на авторскиот талент.

- „А стариов, уште ќе се прави мангун со онаа кубура во рацете?“

- Паа... Let him ride in peace! For he is only a living legend.

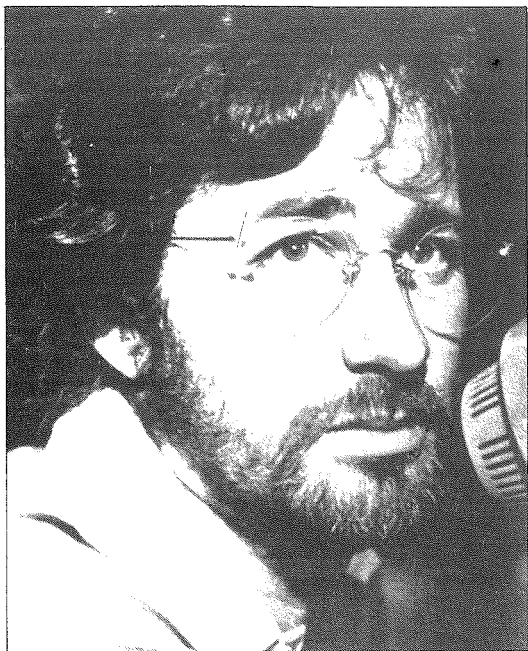
АВАНТУРИЗМОТ КАКО СРЕДСТВО ЗА СРЕКЕН ЖИВОТ

(„Кука“, САД, 1991, режија: Стивен Спилберг)

Чудесниот свет на Спилберг наликува на бајка, слична на онаа за Петар Пан, секогаш нова, возбудлива и интересна, во која „вечното дете“ упорно се соочува со предизвиците, без страв се приклонува кон вистинската страна и обично, за него како да е резервирана победата. Го нарекуваат вистински волшебник, мајстор на својот занает, кој умее подеднакво да развесели и да растажи, да уплаши и да насмее, да возбуди и да доведе до состојба на резигнираност, да предизвика сентименталност и носталгија... Фактот што неговите атрактивни, авантуристички филмови „Грабнувачи на изгубениот ковчег“ и „Индијана Џонс и храмот на судбината“ спаѓаат меѓу 10-те најкомерцијални остварувања на сите времиња, а сентименталната, научно-фантастичната приказна за вонземјанинот „Е.Т.“ е филм со најголема заработувачка во историјата на кинематографијата, го поткрепува убедувањето дека во случајот на Спилберг станува збор за типично комерцијален режисер, кому спектакуларноста му е во прв план. Меѓутоа, тргнувајќи од широкиот спектар на теми, од оние најбаналните, како во „Ајкула“ или „Блиски средби од трет вид“, па до сериозните, психолошки теми со општествена и политичка заднина: „Бојата на пурпурот“ и „Империјата на сонцето“, тргнувајќи од способноста да се доловат паралелно, подеднакво верно и фантазијата и реалноста, упатува на заклучокот дека стану-

ва збор за вистински уметник. Уметник чија режисерска ваштина и оригиналност го доведуваат неговиот реализам и хуманизам до совршенство, уметник на кој му успева, едноставно, застанувајќи на страната на онеправданите, како модерен Робин Худ, да направи спој на бајката и животот. Спој, во кој без претенциозност, на единствен начин, подучува, советува, укажува, апелира, спој, кој иако навидум невозможен, толку е уверлив и реалистичен, возбудлив, духовит и прекрасен, што со излегувањето од Спилберговата работилница се претвора во врвно уметничко дело.

„Кука“, последниот скапоцен мегахит на Спилберг, би можело да се каже дека претставува симбиоза на целото досегашно негово творештво. Авантуристички, односно динамичен, со неочекувани пресврти и возбудливи подвизи; фантастичен, отсликувајќи ја идиличната сказна за „вечното дете“ Петар Пан; луциден во уметно доловената спротивставеност на модерниот динамизам и секогаш истиот, палав детски свет; сериозен во тематиката за односот помеѓу децата и родителите, како основен проблем на современото општество. Спилберг тргнува од можноста, дека во градицијата на степените на спротивставеност на светот на децата и светот на возрасните, ова е време на нивна кулминација. Период кога родителите имаат сè помалку време за децата, кога децата се осамени, оневозможени светот



Стивен Спилберг

на фантазии и авантури да го изживеат докрај, изневерени и уплашени. Време, кое спротивно на природата на децата ги прави, интровертни, несигурни и несреќни, за да можат возрасните да бидат мирни и задоволни во трката за пари, за успех и кариера.

Одговорот на дилемата, дали е тоа филм за децата или за возрасните е затскриен во поента која ја испревртува функцијата на сказната, па наместо да им го објасни на децата светот на возрасните, тој им објаснува на возрасните како да го сфатат и да навлезат во светот на децата. Како соочени со секојдневните потреби, тешкотии и неволји, да ги согледаат и да не ги забораваат детските очекувања и нивните причини, како да веруваат во сказните и легендите, како да се дружат и да се смеат, како да ја употребуваат својата фантазија. Да учествуваат во игрите, во невиниот, детски свет, кој таков, едноставен, искрен, топол, ги крие сите вистини, сите можности за еден поубав, посреќен и поуспешен живот. Ако авантурите не бидат само измислени, интересни патувања, туку дел од сопствената визија, проблемите лесно ќе изгубат од својата тежина, ќе станат составен дел на секојдневјето, дел кој бргу може да се разбере, прифати, па и реши кога не е обременет со исклучивата потреба за успех. А тоа е дел од играта, играта на децата од чудесната земја Недојдија, игра во која не е важна победата, важни се другарството, љу-

бовта, фантазијата, важна е среќата како последица од содржината, а не од резултатите.

Во еден потесен контекст, всушност, режисерот како мотив го зема односот на таткото со децата. Мајката во филмот е полна со разбирање, со љубов, стрплива и топла, односно таа е олицетворение на природниот дом, кој кај неа сам по себе се подразбира, додека, пак, таткото според Фром „го претставува надворешниот свет, светот на вештачки создадените вредности, законот и редот, дисциплината, патувањата и авантурите. Татковата љубов во очите на децата се заслужува.“ Можеби, токму затоа, кога и покрај послушноста и покрај трудот да се постигнат најдобри резултати ќе изостане пофалбата, а уште повеќе присуството, децата стануваат лути, разочарани, несигурни и несреќни. Спилберг, верен на животната вистина, верен во својот приказ на современото „родителствување“, како да е самарјанин, укажува на исконската потреба на децата за љубовта од родителите, која ако е сеопфатна и заштитна создава чувство на занес, но нејзиното отсуство предизвикува чувство на изгубеност и на краен очај, што е пак погодна основа за манипулирање, (како обидот на капетан Кука во филмот да ја освои љубовта на децата), бидејќи детето е готово на сè да придобие нечија љубов.

Иако Спилберг за основа зема една шаблонизирана приказна за доброто и злото, полна со вили и пирати, полна со чудни земји и настани, тоа не ја намалува големината на вистината пред која тој нè исправа. На романтичен, инвентивен, навидум несериозен начин, исполнет со шаренило, веселба и акција, го претвора успешниот, секогаш во трка, адвокат Петар во Петар Пан, со една благородна, возвишена тенденција, да го надомести неговото отсуство. Од почеток, принуден повторно да стане дете, кога тоа се случува, Петар станува свесен дека времето не го губи, туку напротив, го добива, станува свесен дека сè е возможно и возбудливо кога живее во согласност со своите чувства. Осознава дека љубовта не се изразува преку грижа и страв, туку преку внимание, преку присуство, стрпливост и толеранција. Детето не станува среќно само по себе, ниту од голиот факт што е сакано, тоа се учи да се радува, да сака, да почитува, се учи од своите родители како од животот да направи повеќе или помалку среќна, пред сè, авантура. Токму тоа го прави овој чудесен режисер, заедно со извонредната артистичка екипа составена од Робин Вилијамс, Дастин Хофман, Боб Хоскинс и Џулија Робертс, ги учи воедно и децата и возрасните како сказната да ја преточат во живот, а животот во сказна.

„До крајот на светот“ (Германија-Франција-Австралија, 1991,
режија: Вим Вендерс)

ЕЛИЗАБЕТА ШЕЛЕВА

УДК 791.43 / 1.44(430) (049.3)
Кинопис 8(5), с.128-130,1993

ДО КРАЈОТ НА ФИЛМОТ

- како нарцизмот го маѓепсува 21. век -

Поетичен, визуелно мошне богат и музички не помалку вдохновен, последниот филм на европскиот култ-автор Вим Вендерс поставува некои сериозни и далекусежни прашања, кои се однесуваат не само на неговата индивидуална поетика, туку и пошироко на жанровската судбина на филмот како уметност.

Втемелен во начелна определба за космополитизмот, овој филм е сниман на сите пет континенти, што не е одлика на еден авторски егзибиционизам, но и структурна поткрепа на глобалната метафора на филмот: светот како град, човештвото како човек, како единка ослободена од државно-националните граници и поделби.

Од сижеен аспект, приказната изобилува со многубројни и богати пресврти, усложнувања, концентрични тонења на приказната по принципот *myse en abîme*. Од друга страна, не помалку е нагласен и контемплативниот аспект на филмот, мисловноста, спекулацијата околу некои темелни проблеми на човекот, какви што се темата на љубовта и самотијата, темата на Едиповиот комплекс, темата на апокалипсата, темата на смртта и божеството. Дури би можело да се рече дека флуидното движење по овие недостапни тајни на постоењето ја претставува вистинската мотивација за создавањето на ова дело, кое навидум има лесно воочлива и приемилива фабула.

Таа привидна фактурност на филмот ја сочинува препознатливиот жанровски образец, но не само на еден, туку најмалку на три филмски жанрови: криминалистичкиот, мелодрамскиот, научно-фантастичниот. Структурата на делото е со оглед на тоа триделна, тоа се три глави на една повесть, погледната секогаш од поинаков жанровски ракурс. Но, во делото има и елементи од т.н. *road* мотив; назнаки од есхатолошкиот мит (за почетокот и крајот на светот во фактичка, не само во преносна смисла), понатаму одгласи од постмодернистичката теорија на тишината и празнината (кои одлично и комплементарно се дополнуваат со *road* мотивот), како и елементи на карневализацијата (носењето и функцијата на периките-маски, на мечките-компјутерски детективи, инфантилниот крадец на банки).

Наративниот скелет го сочинуваат три мотиви: ограбувањето на банката (тоа филмски не е прикажано, но дејствува последично врз филмското дејствие, врз судбината на Кејт Турнер), поетичната средба со загадочниот Тревор Мекфи (и тој во улога на двојна личност, со две имиња: второто е Сем Фарбер), откритието на камерата за слепите (средба со типизираниот лик на ексцентричен научник, таткото на Сем и со слепата мајка на Сем). Фигурата на Слепилото, слично на поглавјето за Сектата на слепите кај Е. Сабато, добива стожерно про-

фетско значење. Слепиот интуитивно води, слепиот навистина прогледува, конечно, од несовршенството на стварното свет, ќе е натера на смрт.

Присуството на Аборџините, респектот спрема нивната маѓиска култура и ритуалноста, воопшто, упатува на уште еден од слоевите на делото, симптоматичен како обид за нурнување на истоштената и истрошена европска енергија во праисконските корени на митот и фолклорот. Оттука произлегува и егзотичната нагласеност на пигмејската музика, нејзината вселенска звуковност и сферичност, нејзината заумност и неодоливост во светот на потрошувачки презаситената цивилизација.

Аборџините живеат на крајот од светот (во австралиските пустини) на местото каде што Кејт го следи (како Анти-Пенелопа, жена на активната потрага) фаталниот маж Сем, но таа потрага е залудна; Сем е ментално отсутен, заробен во светот на своите регресивни опсесии, тој е вистински пример за т.н. Отсутен означител. Сем не може да ги поништи самотијата и гладот на Кејт по живот поинаков од замка. Австралија, неговото последно одредште, ја означува истовремено и последната точка од утописката надеж на Кејт, последниот мотив за останување на тлото на земјата (затоа во последната секвенца Кејт плови на еколошка станица во вселената). Но, Кејт не е само идеален мелодрамски лик на безмерна преданост и љубовен восхит, таа е можеби и олицетворение на Идејата, која бега од стисокот на стварноста, идејата која не се запира пред стапците на време-просторот. Таа е можеби едно од продолженијата на ангелите, фигурите на апсолутниот принцип, од „Небото над Берлин“.

Но факт е дека Кејт и просторот се Едно, тие се непатворена Природа, во соодветство со традиционалните определби на Жената како изворност, непосредуваност. Отаде и конечниот животен исход на Кејт, како членка на вселенската еколошка патрола има многу повеќе од симболичното значење, асоцира, всушност, на ненарушената рамнотежа меѓу двата принципа на исконското: Жената и Земјата, и на тој начин поетички кореспондира со претходниот филм на Вендерс, каде што жената, исто така, има моќ и функција на една земска природа, блиско поврзана со смртноста.

Третиот жанровски и значенски пресврт во филмот, амбиентот на австралиската пустина М'бантуа се чини најбогат по своите семантички потенцијали, во него конечно и се отвора, се начнува метафизичката дилема, релевантна

не самона индивидуален, туку и на цивилизационски план, бидејќи ги оцртува веројатните соблазнителности на една (анти) утопија. Но, во тој дел, истовремено може да се насети имплицитната полемика со сопствениот медиум, со филмот и со сликовноста, воопшто, така што се актуелизира и едно метакритичко рамниште, својствено на поголем број автори од современото.

Пристигнувањето во Австралија е проследено со една видлива и јасна митска референца: имено, од една страна е глетката на пустината, празнината, тишината, врежаната претстава за географскиот „крај на светот“ ненаселен, пуст, непреоден. Од друга страна, тука се одигрува распадот на електронските уреди, фактичката димензија на „крајот на светот“. Сликата на минувачите, натоварени во случајните камиони како на лаѓи, неодоливо асоцира на архетипската симболика на Ноевата лотка, со тоа и на есхатолошкиот „крај на светот“. Животот, во тие услови на целосна изолација од светот, е живот во „сакрален простор и време, надвор од теророт на историјата“, како што М.Елијаде го карактеризира митското искуство. Во такви митски координа-



Вим Вендерс

ти, Вендерс го ситуира проблемот на внатрешното Огледало, „болеста на сликите“, наркотичката опиеност со визуелните „сензации“, апсолутниот воајеризам, односно неодоливата потреба на човекот од нарцисоидното втопување во своето Сопство. Постоенето на хипотетичната камера за слепите има иницијативска природа, со нејзина помош се разоткриваат светите тајни на душата, таа се визуелизира, им станува достапна на сетилни и видливи објективации, со тоа тежиштето на врвниот интерес кај луѓето се пренасочува од надворешниот свет кон осознавањето, одн. *фиксацијата* на внатрешниот, интровертен космос на нејасни, полутемни облици. Така се поентира симболичкиот „крај на светот“ како општење, заемност, зборување, топлина, наместо тоа примат добива консументскиот, паразитски тип на однос спрема Другиот, а фетишизацијата ја достигнува својата врвна точка, преминувајќи од предметите кон егоцентричното битие. Единственото искуство е ретроспективното, луѓето (Сем, Таткото, Клер) неповратно тонат во сферата на минатите искуства, парадоксално, врвното техничко чудо на иднината - всушност му служи само на минатото. Со тоа се поништува конечната или онтолошка смисла на сциентизмот, на духот на безмерната доверба во науката што го карактеризира нашиот век, бидејќи тој дух не секогаш смисловно ги оправдува своите врвни дострели, тие поправо незапирливо одминуваат во правец на деструкција-та. Интуитивно реагирајќи на неумерениот откривачки занес на Хенри Фарбер, Аборицините го напуштаат, буквално бегаат од неговиот чудовишен принцип на семокен Поглед во душата. На симболичен начин бега и Едит Фарбер, разнебитена од фактичкото несовершенство, од минливоста, од „неуредноста“ на видливиот свет.

Тука некаде извираат и мета-филмските асоцијации околу границите на самиот филмски медиум, понатаму околу визуелната култура и нејзината неумшност, околу некои лични, чисто концептуални проблеми што длабоко го засегаат Вендерс како филмски автор. Свесен за хипертрофијата на визуелните медиуми денес, за перманентното губење на сознајната длабочина, за патетично нагласениот воајеризам на современиот човек, Вендерс ги само-

проблематизира елементарните претпоставки на својот креативен медиум и со една високо нагласена самосвест ја преиспитува самата смисла на филмот. Неочекувано, лекот за „болеста на сликите“ го нуди подзаборавената вештина на раскажувањето, Приказната, нејзиниот развоен континуитет, перманентното немирење со статичноста, иако, привидно, нејзиниот медиум *текстот* е во состојба на мирување.

Отаде, филмот е критичка рефлексija за индикативните елементи на постмодерната духовност, иако во и од неа и самиот е поникнат. Овде мислиме и на Жил Липовецки со неговата „ера на празнината“ и нарцизмот, или, пак, на Карлос Кастанеда со непоматената преданост спрема магијата и примитивната култура, но Вендерс се напојува со различни творечки импулси.

Едниот меѓу нив е симболот на Тишината, празнината, неискажливоста, на која многу се настојува во постмодерната естетика, како на топос на можна обнова на исконските, примордијални искуства на уметноста. Истовремено овој топос се инкорпорира во досегашниот опус на Вендерс, пред сè во „Париз, Тексас“, каде што покрај фигурата на тексашката прерија, се појавува ликот на немуштиот, речиси аутистичен јунак. Освен тоа, во „Голмановиот став од пенал“, тишината, т.е. оголувањето на филмскиот исказ до степен на најнужните референци или информации има очигледен поетички замав. Во „Небото над Берлин“, ангелите молчат, односно дијалогот се одвива преку внатрешен монолог; тишината станува придобивка на мислечката вечност. Конечно, и овој последен филм е метафора на тишината, на самозатворањето во себеси, на кризата на Говорот како таков.

Ова дело е примери на еден филмски хипер-жанр, обидувајќи се во себе, експериментално да ги сплоти семантичките можности на три одделни жанра, обидувајќи се да прерасне во *енциклопедиско* дело. Колку и дали сеопфатноста како принцип може и натаму да биде плодотворен тешко е сега да се каже: таа, за првпат, се обидува да се наметне како клучен поетички принцип во филмското дело. Затоа збунува, фасцинира, ветува... како што маѓесно ветуваат малите точки од чудесната камера за слепите, камера-метафора, камера- ???

АЛИСА ВО ГРАДОВИТЕ

Култот на делото и личноста на Вим Вендерс е непосредно поврзан со необичноста на неговата филмска оптика чии креативни извори и поврзаности со извесни влијанија, ретко се случај кога се работи за европски автор. Надминувањето на толку присутниот европски традиционализам го создава низ призмата на американизираната попкултура и рокенролот, како и несомнениот пробив на телевизијата.

Најмладиот Оберхаузенски потписник, можеби и поради овие влијанија успеа да се отргне од синдромот кој се привлекуваше низ делата на неговите претходници од некогашниот нов германски бран, кој е резултат на децениски неисчистената совест од историјата. За разлика од Херцог и Фазбиндер кои се самоуки режисери или, пак, Шлендорф кој работел кај француски мајстори, Вендерс е продукт на Минхенската филмска школа, школуван во различни стилови на светскиот филм. Слично како и претставниците на францускиот нов бран се развивал, пишувајќи филмска и музичка критика.

Иако го користи, најчесто, јазикот карактеристичен за американскиот филм, неговите дела во многу свои сегменти се антиамерикански. Движејќи се на релацијата САД-Европа во своите филмови внесува трансконтинентален штимунг, создавајќи модерен пејзаж во кој единствени граници што постојат во неговиот

филмски свет се оние на индивидуалниот дух. Во тој контекст неговиот последен филм, иако социолошки условен и претерано комплексен во поглед на проблемите што ги наметнува, не претставува исклучок.

„До крајот на светот“ кој е работен како германско-француска копродукција, на многу локации по целиот свет, бездруго е досега најскапиот и најграндиозниот филм на Вим Вендерс. Иако на прв поглед изгледа дека филмот е премногу личен, интимистички тричасовен хир на режисерот, ова дело е многу повеќе од тоа, пред сè, во поглед на структуралноста на филмот што претставува новитет на авторот.

Дејствието на филмот е сместено во блиската иднина, па иако во многу свои сегменти на искористување разни технички достигнувања, претендира да биде научно-фантастичен филм, тој сепак ја задржува својата футуристичка нијанса која е експлицитно условена од актуелната стварност. Повеќеслојноста на овој филм доаѓа до израз најмногу во неговата структура на два сосема различни филма споени во еден со истите протагонисти. Нишката на нивниот спој е, речиси, незабележлива и премногу тенка за освестување на гледачот. Првиот дел на филмот, според сите свои карактеристики, наликува на филмовите на потеря од американската Б продукција, со своја ритмичка секавичност и со широк простор за комедио-

графски набoј на дејствието. Вториот дел на филмот, лоциран во Австралија е со многу посмирен ритам, со стил карактеристичен за Вендерсовите претходни остварувања. Тој има димензија на семеен филм, мелодрамски поетичен, во кој се трага понекои традиционални вредности, одамна изгубени во стерилноста на западната урбана технологија која прима метафоричен карактер.

Благата емотивност на неговите ликови можеме да ја согледаме дури низ постојаното движење, низ нивната скитничка страст во бегството од отуѓениот и статичен свет кој ги опкружува. Вендерс создава свет на дланка во кој неговите ликови се робови на модерната технологија, која е длабоко вгнездена во нивната свест, создавајќи наркотична зависност. Во молскавичното патување на Клер /Солвиг Домартин/ по човекот кого случајното сретнала /Вилијам Харт/, збиена е целата страст по новото и неоткриеното, во едно социјално опкружување, во кое често интимноста е можна само помеѓу двајца странци.

Атрактивноста која им е придадена на чудата на техниката на прагот на 21. век не е случајна, последиците се длабоко во поттекот на филмската нарација, прикриени зад нејзината неусилена забавна динамичност. Така, Клер не би знаела ништо за светот околу себе ако не го снимала; детективот не може да биде детектив без компјутеризираниот помага-ла; недовршениот текст на писателот е уништен поради експлозијата на сателитот; крадецот не би можел да биде крадец... Ова го наметнува внатрешниот конфликт на ликовите кој, евентуално, се пренесува и на публиката /магепсана од претходно спомнатата атрактивност/, конфликт помеѓу модерните компјутеризирани медиуми и некои потопли облици на човечка комуникација. Неочекуваниот драмски климакс е шокантен, робувањето на сликите и опседнатоста во разоткривањето на сопствените соништа се изедначува со животната бесперспективност на луѓето „изгубени во длабочината на сопствената душа“.

Ликовите во „До крајот на светот“ се луѓе без корени, скитници низ светот, во потрага по сопствениот идентитет кои го заобиколуваат материјалниот и емотивниот товар што овој пат им го нанесува. Нивните чувства не се наметнати, тие не се присилени на било што, конечно, тие се продукт на модерната цивилизација.

Идејата за создавање планетарен филм Џармуш ја остварува минималистички во пет таксиавтомобили, во исто толку светски градови, во својот „Нок на земјата“, додека, пак, Вим

Вандерс на многу повеќе светски локации ја гради сличната суштественост. Константното движење на ликовите низ создадениот имагинарен свет се одвива секавично и тие не можат да го осознаат. Сам по себе урбаниот пејзаж никогаш не е само обична сценографија, ниту, пак, е рамка за некое однапред утврдено движење. Поткрепа на ваквата негова идеја е изборот на артистичката екипа од интернационален карактер. Солвиг Домартин е отелотворување на идејата за вечниот странец, секаде каде што се наоѓа, освен во својот замислен свет.

„До крајот на светот“ со својата филмска конструкција во многу нешта се разликува од претходните остварувања на Вим Вендерс. Досега, филмскиот израз беше основната насока во градењето на филмот, меѓутоа сценаристичките квалитети доаѓаат до полн израз и се многу поинтензивни во насочувањето на движењето т.е. за самиот Вендерс-емоциите.

Разгранетата наративна повеќеслојност го потиснува формалниот карактер на филмот бидејќи тој има мултиплицираност на збиднувања, повеќе раскажувачки линии поврзани една со друга, и најважно од сè - носењето на разновидните идеи. Меѓутоа, за ваквата промена има и практични причини. Како што вели самиот автор, филмот е сниман на повеќе локации во светот, на секое снимање со различна екипа, но и покрај тоа е задржан одреден начин на кадрирање. Различниот ритам кој го има филмот од град во град понекаде и надреалистичкиот урбан амбиент, потоа дигитализираниот филмски свет, придонесуваат со одредени стилски варијации да се постигне саканото амбиентално шаренило во неговата севкупност.

Поради специфичноста на филмската нарација во постапката на кадрирањето /и овој пат Роби Милер/ статичните кадри што често се обележје на авторот се модифицирани во низи на благо подвижни кадри со чувство на возбуждавање низ движењето, што во широкиот монтажен простор се ослободени од интензивноста на драмската структура. Со ова на моменти филмот е затрупан со дескриптивност и претенциозна визуелизација, па иако провејува искрена чувственост тој ни се чини подолг отколку што би било потребно. Сепак, стилските компоненти од почетокот, па до крајот варираат со својот интензитет единствено во зависност од драматуршкиот набoј во одредени секвенци кога тој опаѓа. Во тој контекст е и звучната слика на целиот филм. Иако во некои свои стилски одредници Вендерс црпи од американската филмска традиција, кога е во



Кадар од филмот „До крајот на светот“ (Вим Вендерс, 1991)

прашање музиката, во неговиот филм таа ја губи драмската функција и е заменета со одредена амбиенталност во наративниот меѓупростор. Она што Вим Вендерс го има зачувано како свое обележје во целиот свој опус е тесната поврзаност со рокенролот и, воопшто, со современите музички трендови. Во своите први филмски обиди ги позајмуваше песните на Rolling stones и на Kinks, во „Алиса во градовите“ музиката ја правеа CAN, во „Небо над Берлин“ на најдобар можен начин ги вметна Nick Cave и Crime and city solution. Сега е во можност за својот последен филм да ги ангажира најзначајните музички имиња во светот /Leonard Cohen, Piter Gabriel, U2, R.E.M., Neneh cherry,

Nick Cave и др./ Вметнатите песни, пред сè, со својата амбиентална соодветност, се искористени во секвенци од најразличен карактер. Некои се со нагласена визуелна еротичност која предизвикува чувство на необјаслива етеричност, што во голем дел му помага на овој филм во непосредната комуникација со публиката. Овој филм предизвикува сосема контрастни реакции, тој може да биде силно негиран или, пак, високо оценет. Средина не постои.

„До крајот на светот“ не е ни помалку ни повеќе јасен од самиот живот. Мотивациите и евентуалните заклучоци се само предвестени, најчесто се само потсвесно сфатливи, слично како времето и реалноста што нè опкружуваат.

ТАНЦ ОКОЛУ ПЛАНЕТАТА

„Знаев дека малку сме важни во споредба со вселената, знаев дека не претставуваме ништо; но, изгледа дека таа состојба на неизмерна ништожност и нè крши и, во исто време, нè смирува. Наполно сме совладани од оние облици, од оние димензии, што се надвор од дофатот на човечките мисли. Во целиот тој хаос на измами и илузии, постои нешто што се издвојува со својата вистина, а тоа е - љубовта.“

(Жилиен Грин)

Често колебајќи се помеѓу модернизмот и постмодернизмот, Вим Вендерс, како еден од најистакнатите автори на т.н. нов германски филм заедно со Фасбиндер и Херцог, остварува опус кој слободно може да се нарече ода на животот или поточно, на неговата опачина. Земајќи ги како теми човечката потиштеност, несовладливата горчина на живеење или егзистенцијалната мачнина, го исправа човекот пред смислата на неговото постоење, го отргнува од секојдневната зачмаеност и го тера да погледне длабоко во себе, во својата птосвест, да ги согледа причините и да ги прифати последиците. Егзистенцијалната драма, карактеристична за целиот негов опус, понекогаш произлегува од чувството на немоќ и сопствениот безизлез („Пријател од Америка“), понекогаш од соочувањето со смртта и смртноста („Молскавица над водата“), или од разочарувањето и безнадежната потрага по вистината и среќата („Париз, Тексас“), или, пак, од осаменоста во поделениот свет („Небо над Берлин“). Опседнатоста на Вендерс со потрагата на модерниот човек по вистинските вредности е тема и на постмодерната сторија

„До крајот на светот“, на која присуството на љубовта и на пожртвуваноста ѝ дава мелодраматски, романтичен, утопистички призив. Всушност, само навидум љубовта го осмислува целото трагање, му дава мотив и ја прави логична бесмисленоста на постоењето без љубов, бидејќи колку што таа дава одговор на некои дилеми, толку отвора безброј прашања, кои повторно нè исправаат пред понирањето по сопствениот идентитет.

Клер Турнер, во улога на Солвиг Домартен, која заедно со Вим Вендерс е потпишана за оригиналната идеја, заробена во канците на секојдневјето, исполнета со неспокојство и немир, конфузна и збунета, се обидува преку патувањето повторно да ги воспостави споните, изгубени во сивилото на реалноста. Ниту авантуризмот, ниту престојот на различни места, во кои не знае дали била или се дел од нејзините кошмарни соништа, ниту средбата со крадците, што ѝ носи пари, не се доволни за да се ослободи од чувството на безначајност, на неприпадност и на монотонија. Својата потврда како битие ја наоѓа несвесно, влетувајќи во замката на љубовта.

Додека победата со традиционалните непријатели - секојдневјето и немоќа како резултат на припадност на една машинерија која однадвор наметнува темпо, лесно ја победува, дотогаш љубовта секогаш е ново искушение.

Вендерс, поигрувајќи си со технолошките новитети, со напредокот кој го стеснува светот, нè мами со потрагата полна со детективски елементи, нè мами со љубовта, со нејзината силина и страст, па во втор план останува заробеноста, која само ја менува својата форма, на втор план останува потребата за самопотврдување, како и проблемот на комуникацијата, кој звучи парадоксално во свет полн со совршена технологија. Замката на љубовта, на Клер, ѝ дава насока, ја исполнува, ѝ го дава потребното чувство на осмислување, на припаѓање, иако таа повторно не е центар на својот свет. Клер почнува да се бори за целите на Сем Фарбер (Вилијам Харт), ги преживува истите стравови, го штити, ја прави среќна неговото задоволство и ја радува неговиот успех. Жртвува сè, и својот живот, и сопствената слобода и мисли, за илузијата која ѝ помага да го стекне чувството на својот идентитет. Не е доволно само размислувањето, таа наполно го менува начинот на живеење, го подредува на потребата на Сем да крстосува низ светот - Берлин, Лисабон, Пекинг, Сан Франциско, Австралија, ги исцрпува од себе сите можности за да му помогне, се одрекнува од своите потреби, страда, се бори, разочарана е и задоволна, стопена со него. Несвесна за своето повторно отуѓување од себе, ги проектира своите сили, мисли и желби во него и е готова да оди на крајот на светот за остварувањето на неговиот сон - со камерата за слепи да ѝ овозможи на неговата мајка да го „види“ светот.

Крајот на светот, симболично прикажан преку пустите предели, неуредени, прашливи, оддалечени и осамени, ја потенцираат состојбата на изгубеност и безизлез. Отсеченоста од светот во ерата на технолошката кулминација, неможноста за комуникација во времето на хиперкомуникациските врски, се контроверзи на модерното време, кое иако го прави човекот понезависен, посигурен и покритичен, сепак, го отуѓува, осамува и плаши. А сето тоа може да се сфати како увод во најстрашната заробеност т.н. „болест на сликите“, заробеност во сопствената душа. Таа, не само што ја зголемува отуѓеноста, осаменоста и невозможноста за каква било комуникација, туку поединечната несреќа ја доведува до точка на усвитување. Во желба да го задржат секавањето, да го задржат времето во кое сè било возможно.

наивно и едноставно, во кое немало болки, потиштеност или тегобност, во желба да го спречат растурањето на сопственото време, во желба да го сопрат времето и трката со него, тие бегаат од сегашноста во својот детски свет, се повлекуваат од иднината и се затвораат во светот на своите соништа, стануваат зависни од повторно откриената среќа на едно минато време, неповратно загубено. Горчината на она што е и она што следува, исчезнува, па повторниот судир со нејзината стварност, предизвикува поголема болка.

Танцувајќи околу планетата, постепено се топи верувањето дека патувањето од еден крај на светот на друг може да донесе мир, дека може да ја исполни празнината, која Клер ја носи со себе како нераскинлив дел од сопственото битие. Всушност, само љубовта и нејзината закрила ја осмислуваат бесмисленоста на просторот. Одговорот не лежи во светот, кој, според Вендерс, нема што да понуди. Иако тој свет во еден момент станува мал во однос на неа, иако таа се наднесува над него, иако утопијата на моменти дава впечаток на среќа, а светот станувавозможен и примамлив, фактот што Клер не ги согледува своите внатрешни ограничувања, нè наведува на мислењето дека одговорите се кријат длабоко во нас. Односно, стварноста не е за сите подеднаква, таа е многулика и многустрана, има многу облици и бои, вистината за неа е различна, релативна, тоа е вистина на поединецот согледана од крајно субјективен агол.

Доживувањето на стварноста е помалку тешко кога припадноста и потврдата одат заедно, кога мудроста ги отвора очите, иако се затворени. Вендерс, повторно си поигрува со контроверзноста за неможноста да се сфати светот во својот егизам, во опседнатоста со сопствениот успех (Хенри Фарбер) и можноста тој да се доживее и разбере и покрај слепилото. Можеби, ликот на Едит (Жана Моро), нејзината мудрост, малиот свет во чиј центар е таа, солидарноста на племето М'бантуа за остварување на вековниот сон на Едит и врските што ги воспоставува таа со својата околина, го носат клучот на кој Вендерс укажува во својот особен, конзистентен опус со склоноста кон враќањето на традиционалните вредности. Токму тука се назира онаа светла точка на крајот од тунелот, која би требало да влее надеж при гледањето на последните кадри од филмот, каде што можноста на Клер да егзистира безвременски и беспросторно, да го доживее светот во својата целокупност, па и да се грижи за подобар свет, не ја отстранува меланхолијата од нејзиниот лик.

ГЕОРГИ ВАСИЛЕВСКИ

УДК 791.43(497.17)(049.3)
Кинопис 8(5), с.136-139,1993

АМАЛГАМОТ НА ВРЕДНУВАЊЕТО

(Мирослав Чепинчиќ, „Македонскиот игран филм“,
прв дел, Кинотека на Македонија, Скопје, 1992)

За сите оние што непосредно се ангажирани околу чинот на создавањето на филмот и што поради причини кои не може да не бидат благородни, ѝ се посветиле на уметноста на нашиот медиум, појавата на книгата на Мирослав Чепинчиќ, „Македонскиот игран филм“, I дел (издавач, Кинотеката на Македонија), претставува доживување, рамно по квалитетот на сознанијата што ни ги нуди, на културен подвиг.

Но, овде ќе побрзам да додадам дека од триумфалистичката димензија на подвигот што го поздравивме како дел од нашите дамнешни стремежи и преокупации, неотповикливо се отфрлени кадукулантските и одминливи победи на инаку толку распространетата аксиолошка нарцисоидност, дури и во ситуации кога целите на студијата се строго ограничени на анализата на соодветниот естетички феномен.

Намерите да му се даде предност на еден методолошки принцип над другиот, колку и да нè придобиваат со конзистентноста на аргументацијата што богато ја изложува Мирослав Чепинчиќ, тие нема, по мое убедување, да втврднат во некаков докажен монолит, зад кој стојат како догматска закана не само знаењата на авторот на книгата и неговата секавична готовност за осамениот факт да најде аналогича во сферите каде што дејствуваат истите закони што го условиле доаѓањето на свет на осамениот факт, туку уште и неговата љубов за

МИРОСЛАВ ЧЕПИНЧИЌ

МАКЕДОНСКИОТ ИГРАН ФИЛМ

КНИГА ПРВА

КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА



предметот кој им е толку прирастен на неговата интелигенција и фантазија.

Инаку, сосема е очигледно дека авторот на ова убаво четиво, речиси, интимистички, да не кажам исповедно, нè придобива кон состојбата да гледаме со отворени, да не кажам, восхитени очи на неочекуваните доблести кои неговиот изострен сензибилитет на опсерватор и аналитичар ги догледува со леснина, рамна на откровителска радост. На читателот доведен во положба на некаква слатка забуна поради понудената слобода да ја толкува и интерпретира материјата за која верувал дека интимно ја познава, на еден поинаков начин, не ќе му треба многу време, па ни напор да се соживее со реторичката и појмовната оркестрација на авторовиот говор, отворен за нови аналогни преобликувања на расположливите критичарски стереотипи.

Од сатисфакцијата дека новата реторичка навика е прифатена до согласноста со која тугите идеи се примаат како лично доживеана рожба на духот, патот не мора да е долг. Читателот, со чии афинитети, претпоставуваме, се поистоветуваме, без да ја загуби самостојноста на своите судови и, што е мошне значајно, сосема во сообразност со барањата на својот сензибилитет, станува некој вид верник, следбеник и толкувач на идеите што изнурнуваат од понуденото четиво како пријателски благородни призраци на неговата фантазија.

Овде би требало да забележиме дека авторовата опсервација која во ниеден момент не ја намалува будноста на критичкото мислење на набљудуваниот предмет, наоѓа подеднакво моќен заштитник на генезата на филмскиот медиум во нашиот културен простор, и во традицијата што ја воведоа браќата Манаки, и во митолошкото поистоветување на човекот со неговата слика, врз чие единство не се чувствува толку драматично дуалистичката сенка на идејата и битието, но, исто така, и во мисијата на талентот на нашите современи филмски автори. Јас ја поздравувам како инспиративна способноста на Мирослав Чепинчиќ, со иста фасцинација да ликува над добиените битки на нашата кинематографија и стоички да укажува на изворите на нејзините порази. Во постојаноста на критичкиот поглед е вткаено и барањето на неприкосновено почитување на специфично филмските изразни средства на нашиот медиум кој уште не ги отфрлил докрај заблудите увезени од другите медиуми, сè со намера, како

што во повеќе пригоди ќе подвлече Чепинчиќ, да се добие пофина комуникациона еластичност кај сложените драмски конструкции на филмот.

Навистина неизбежната методолошка дисперзија на која е наведен авторот на книгата, но која сепак мошне доследно го одржува и чува заедничкото афирмативно јадро на творечкиот чин, ќе изнуди и компромис со една методолошка постапка која не му дозволува на предметот што ѝ е ставен на проучување да се ослободи не само од рамките што ја одредуваат неговата структура, туку и од контекстот што го сочинуваат неговите навистина вонгенерички, но конститутивно блиски компоненти. Чепинчиќ, имено, ќе нè потсети на принципот на зависноста на егзистенцијата на филмскиот факт од постојаноста на филмолошкиот контекст. Треба да се чуваме од априористичката претпоставка дека тој е поставен веќе со манифестантниот чин на раѓањето на филмското дело, предупредува Чепинчиќ, и продолжува да се повикува на принципите кои не е на одмет да се повторат. Моментот кога е завршена тонската копија, имено, на „Фросина“ и кога таа е подготвена за проекција, уште не го означува стартот на постулирањето на неговиот филмолошки контекст. Медиумскиот живот на првиот или, сеедно, на најновиот македонски филм, не почнува со фактот дека нивната реализација е доведена докрај во тој и тој датум. „Фросина“, како и „Македонската кара“, ако сакаат медиумски да живеат, мораат да ги прескокнат бедемите сред кои мируваат изолираните податоци. Тие ќе ги добијат живите својства на естетички факт дури откако ќе се најдат во киносалите, кога пред нивните непредвидливи влијанија не ќе можат туку-така да се испречат преградите на догматското мислење или стапичите на селективното критичко комуницирање. Во моментот кога ќе почнеме да го идентификуваме квалитетот на проткајувањата на дискретно огласените или громогласно објавените идеи на филмот, кој веќе ѝ ставил точка на техничката реализација, со другите медиуми и со другите области од духовниот живот, ќе можеме да зборуваме и за тоа дека, еве, тој филм, го воспоставил и својот контекст.

Филмолошкиот контекст на „Фросина“ и на сите преостанати филмови што се најдоа во оваа книга како повластени естетички ентитети, под аналитичката оптика на Мирослав Чепинчиќ, го зацврстија многу потемелно веќе воспоставениот контекст. Овојпат, меѓутоа, тој, за среќа, се прошири до сфери кои читателот, пред да го има четивото в раце, одвај ги насетувал како гранична линија до која, ако сакаш да



Петре Прличко во филмот „Денови на искушение“ на Бранко Гапо

допреш, мора да вложиш не само многу љубов, туку, уште повеќе, знаење, чувствена енергија и волја.

На авторот на книгава, ништо од овие плодови на духот, не му недостига. Неговите интелектуални афинитети и преокупации бројат многу повеќе од сумата што може да се пресмета со прсти. Овојпат бегло ќе ги набележиме како области кои неговото критичко мислење повластено ги владее; психологијата на перцепцијата (посебно забележлива во анализата на структурата на фотографијата во опусот на секој од попознатите сниматели кај нас); семантичката кодификација на филмската слика (што ќе ја издвоиме како посебна вредност во импликациите на изведените аналогии на филмската слика со илузијата на книжевниот текст); потоа морфологијата на медиумските преобразби (илустрирани во компаративната анализа за иконографијата на филмскиот кадар и за структурата на ликовните елементи во другите визуелни уметности).

За секој од овие естетички ограноци на теоријата на филмот, Мирослав Чепинчиќ ќе најде во некој од осумнаесетте долгометражни и деветнаесетте кусометражни играни филмови, колку што изнесува бројот на насловите што најдоа место во проучувањата на оваа книга, инспиративен примерок на функционирање и постулирање на изразните средства на уметноста на филмот. Всушност, аналитичката лупа под која Чепинчиќ ги поставува и најдискретните естетички преобразби, ќе го расчлени до подробности комплексот на семантичките, проблемските, содржинските и историските аспекти на филмското дело.

Дали притоа збогатениот и променлив контекст, за кој веќе зборувавме, ќе го дефинира како консеквенца на поетиката на епот, која безнекако посебно интерпретативно посредување ќе ја препознаеме во спектаклите како „Македонска крвава свадба“, „Мис Стоп“ или

„Републиката во пламен“, дали тој контекст ќе се шири од јадрото на реалистичката визија вткаена во драмската структура на филмовите како „Волча ноќ“, „Три Ани“, но и „Планината на гневот“ и „Време без војна“, или, пак, неговите импликации ќе ги побара во хуморната инспирација на сторијата на „Мирно лето“, станува прашање од занемарлива важност.

Посредно воспоставените врски меѓу светот на уметноста и светот на идеите, се обединуваат во едно хомогено сознајно единство како последица на потрагата по спецификата на македонскиот филм, што Мирослав Чепинчиќ мошне страсно, но и мошне методично ја истражува. На стремежот по одгатнувањето на моделот на специфичноста на македонскиот филм, тој ќе одговори со една позитивна генерализација на креативните белези и особености кои, и кога квалитативно не се поистоветуваат, наоѓаат заедничка инспирација во изворите и отелотворувањата на митот, легендите и преданијата.

Од ова духовно, па и онтолошко засолниште на фантазијата, што ги протега своите заштитни сенки кон уметноста од прастари времиња, не ќе може да се оддалечи, а уште помалку да му сврти грб на најрадикалната критика, упатена на нашата опсесија пред праликата на припадноста на човекот кон неговиот околн свет.

Транспонирана во амбиентот на уметноста, или поблиску одредено, во конфигурацијата на милјето што го препознаваме во филмовите како „Цената на градот“, „Време без војна“ или „Жед“, таа слика ја индивидуализира перспективата на митот и станува дел од сетилната стварност на нашата рецепција. Чепинчиќ, ако добро ги разбираам и толкувам интенциите на неговата анализа, новосоздадената стварност ја нарекува артефакт, изведен како синтеза на естетичките, историските, социолошките, но и психолошките јадра кои динамично ги обновуваат и преобразуваат сликите на светот, но тие лесно ќе ја изгубат својата аксиолошка вредност во моментот кога ќе се одвојат од битниот факт наречен „Мис Стон“, или „Време без војна“, или „Под исто небо“.

Но артефактот кој воспоставува мошне суптилни и трајни врски со традиционалните медиуми ги презема од нивната фактура не само омилените теми за своите сижеа и за своите двосмислено разработени стории, туку со, можеби, уште поголема истрајност и психолошки-

те механизми со кои треба да се постигне повпечатлива реалистичка уверливост при обликувањето на портретите на драмските ликови.

Тој не се воздржува да ја присвои листата на естетичките постулати и проседеа што музиката, сликарството, литературата или архитектурата љубоморно ги чуваат за своја употреба, ако некој од движечките агенции на овие уметности ѝ соодветува на природата на комуникацијата што ја остварува медиумот на филмот со нас. Пред да го втемели, меѓутоа, и зацврсти својот контекст во почвата на излачувањето на заемните вкрстувања, од артефактот мора да почнат да еманираат самостојни сознајни значења. Чепинчиќ уште на самиот почеток, во првите страници од студијата, децидно ќе не упати на вредноста на омилената синтаagma која гласи; филмот требаше да почне сам да размислува за да се дојде до процесот на размислувањето за него.

А откога ќе констатира дека со ова животворно својство се здоби веќе првиот македонски игран филм, „Фросина“, тој со истражувачка методичност на која, се чини ѝ нема рамна во практиката на нашата филмска публицистика, продолжува да ги вади од талогот на заборавот и рамнодушност златоносните зрна на фантазијата и талентот вткаени во делата на нашите синаести. И, за чудо, ни едно од испишаните имиња и наслови не ќе изостане да ја награди нашата пробудена љубопитност со некое убаво духовно откритие.

Кога во упорноста на анализата која си додели задача да ја зачува самостојноста на вредносно изведениот суд ја откриеме уште и амалгамската способност на авторот на ова драгоцено четиво кој не учи како да ја најдеме радоста на создавањето во режисерската постапка на делата кои, барем до овој миг, помалку не восхитувале, и кога светот на филмовите какви што се „Малиот човек“, на пример, или „Денови на искушение“, се присвојува и доживува како дел од нашите интимни преокупации, уште еднаш станува јасно дека тајната на филмот мораме од почеток да ја проучуваме.

Мирослав Чепинчиќ во книгата „Македонскиот игран филм“ не придобива со големата идеја да гледаме во светот на уметноста и во сферите на илузиите, наспроти нескротливиот егоизам на нашата љубов, на нашата суета и самољубје, уште и со вљубеничкиот восхит на тугите очи.

КИНОПИС

списание за историјата, теоријата
и културата на филмот и на други-
те уметности
Број 8 (5), 1993
ISSN 0353-510X
УДК 778.5+791.43

Издавач
Кинотека на Македонија
п.ф. 161, 91000 Скопје
тел: (091) 228-064
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 Цу-
цуловски

Ликовна и графичка опрема
Ладислав Цветковски

Лектор
Елка Јачева

Систематизација по УДК
Оливера Ивановска

Превод на англиски
Весна Масловариќ

Превод на француски
Елена Никодиновска

Коректура
Кети Каранфилова

Компјутерска обработка на тек-
стот
„Догер“ - Скопје
Печатница
НИПРО „Нова Македонија“

тираж: 700 примероци

излегува двалати годишно
„Кинопис“ е запишан во регистар-
от на весници со решение бр.01-
472/1 од 26.06.1989 на Секретари-
јатот за информации при Извр-
шниот совет на Македонија

KINOPIS

Journal of Film History, Theory and
Culture and the Remaining Arts
Num. 8 (5), 1993
ISSN 0353-510X
UDK 778.5+791.43

Publisher
Cinematheque of Macedonia
P.O. Box 161, 91000 Skopje,
telephone (091) 228-064
Curent Account Number 40100-603-
11763

For the Publisher
Boris Nonevski

Editor in Chief
Ilindenka Petruševa

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

Editorial Council
Georgi Vasilevski, D-r Milan Djurčinov,
Fidan Jakovski, Meto Jovanovski,
Marko Kovačevski, Blagoja Kunovski,
Mirjana Mitevska, Aco Petrovski
(Chairman), Meto Petrovski, Ilindenka
Petruševa, Stole Popov, Emil Ruben,
Mišo Samoilovski, Cvetan Stanoevski,
Zlatko Teodosievski, Ljupčo Tozija,
Ljubomir Cuculovski.

Design
Ladislav Cvetkovski

Proof read by
Elka Jačeva

Systematization UDK
Olivera Ivanovska

English translation
Vesna Maslovarić

French translation
Elena Nikodinovska

Corection
Keti Karanfilova

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 8 (5), 1993
ISSN 0353-510X
UDK 778.5+791.43

Editeur
Cinémtheque de Macédoine
Box 161, 91000 Skopje,
tél. (091) 228-064
Compte de banque: 40100-603-11736

Pour l' Editeur
Boris Nonevski

Redacteur en chef
Ilindenka Petruševa

Rédaction
Georgi Vasilevski, Bojan Ivanov, Fi-
dan Jakovski, Jelena Lužina, Dubrav-
ka Ruben, Ljupčo Tozija

Conseil d'éditeur
Georgi Vasilevski, D-r Milan Djurčinov,
Fidan Jakovski, Meto Jovanovski,
Marko Kovačevski, Blagoja Kunovski,
Mirjana Mitevska, Aco Petrovski
(président), Meto Petrovski, Ilindenka
Petruševa, Stole Popov, Emil Ruben,
Mišo Samoilovski, Cvetan Stano-
evski, Zlatko Teodosievski, Ljupčo
Tozija, Ljubomir Cuculovski

Mise en page
Ladislav Cvetkovski

Lecteur
Elka Jačeva

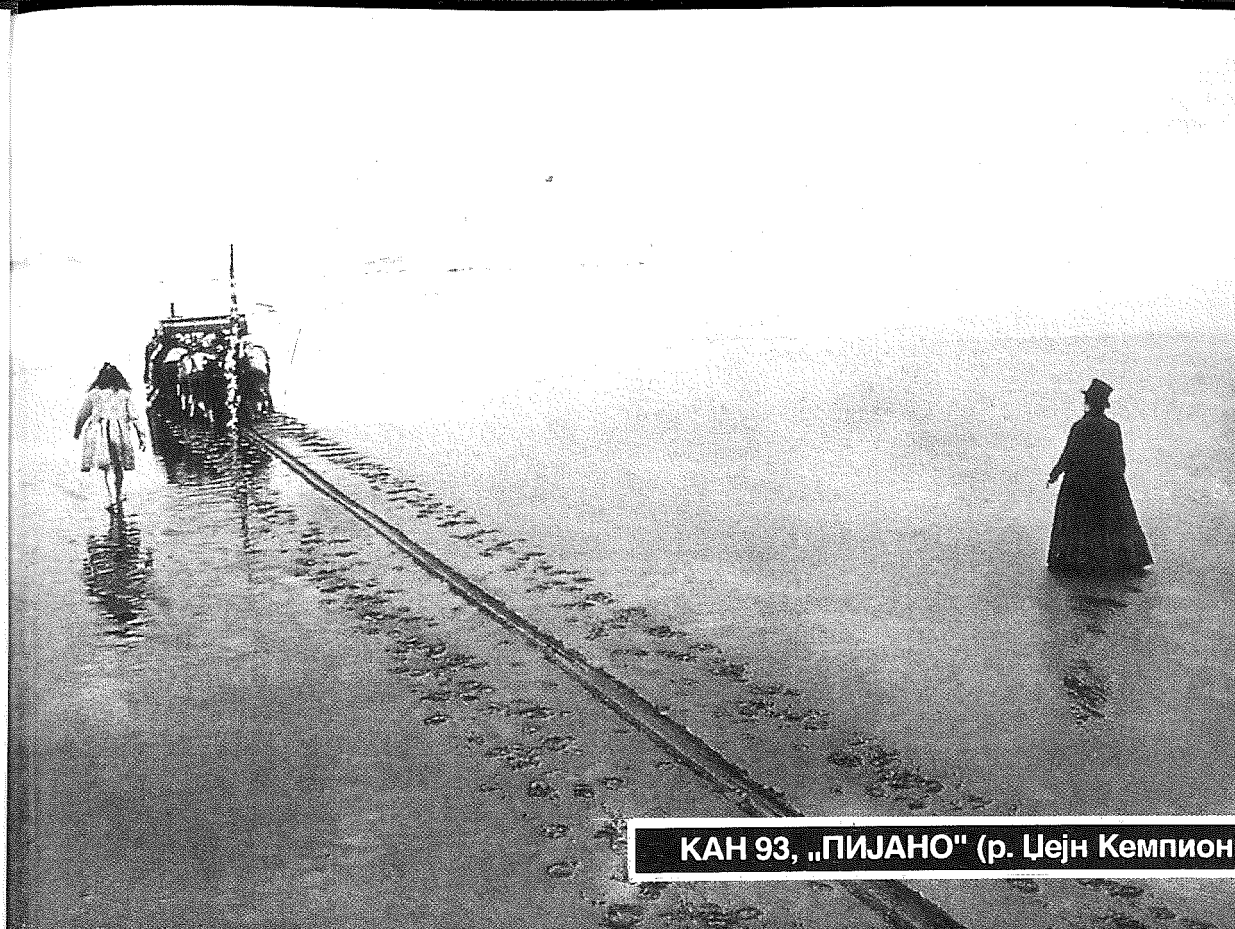
Systématisation UDK
Olivera Ivanovska

Traduction anglaise
Vesna Maslovarić

Traduction française
Elena Nikodinovska

Corection
Keti Karanfilova

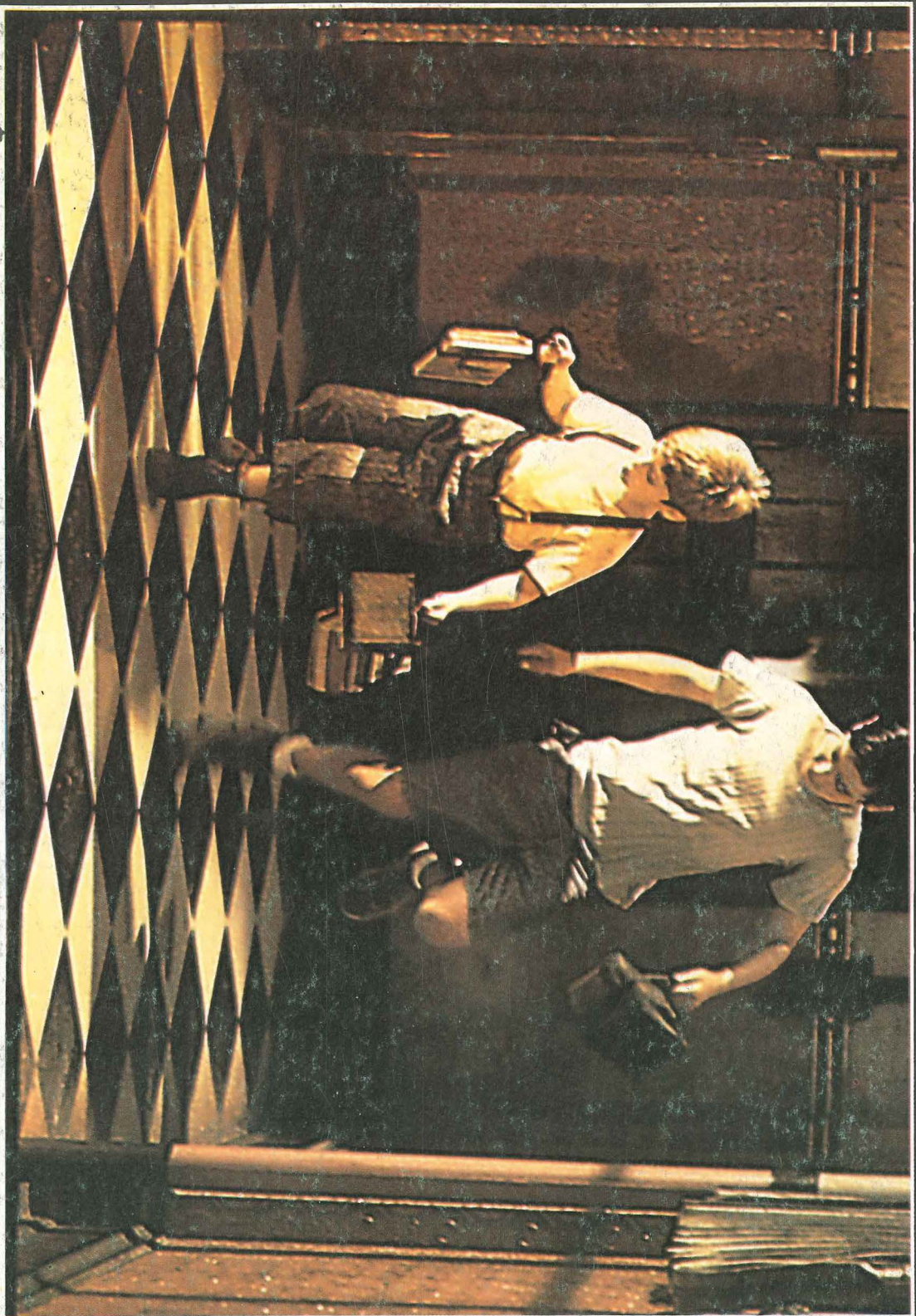
Imprimerie
"Dogger" - Skopje
NIPRO "Nova Makedonija" - Skopje
Tirage: 700 exemplaires
Publié deux fois par an



КАН 93, „ПИЈАНО" (р. Џејн Кемпион)



КАН 93, „ДОВИДУВАЊЕ МОЈА КОНКУБИНО" (р. Чен Каиге)



КАН 93,

"КРАЛОТ НА БРДОТО"

(р. Стивен Содерберг)