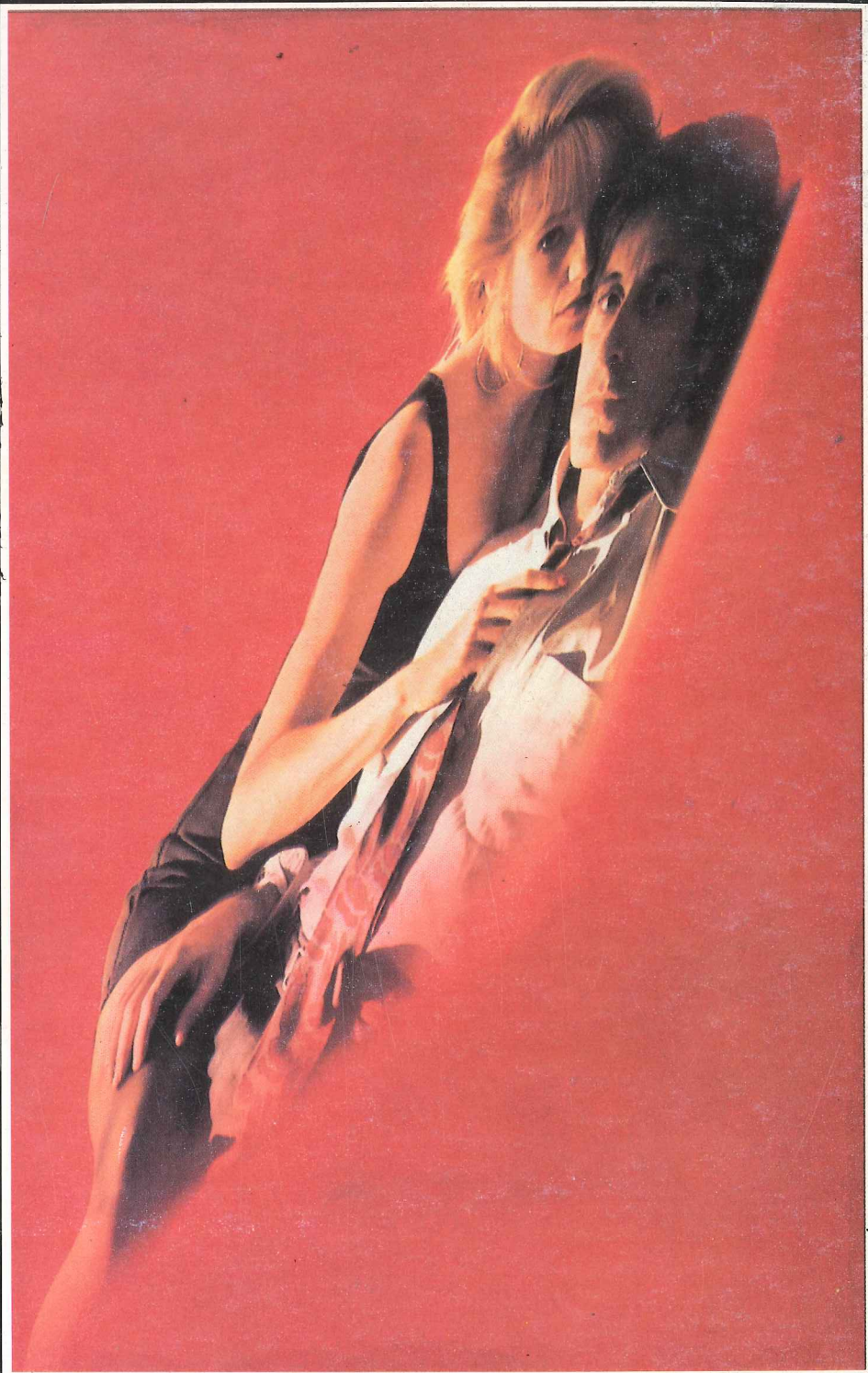


3

година II, 1990
YU ISSN 0353-510 X



● Море на љубовта ●
Режија: Харолд Бекер, 1989



РИСТО ЗЕРДЕКИ

СОДРЖИНА

ИСТОРИЈА НА ФИЛМОТ

(прилози за историјата на филмот во Македонија)

- Илија Милчин: Ице Зерде – прилепскиот Џемс Кеџи (секавање за Ристо Зердески) 3
- Илинденка Петрушева: На филмот – со љубов (за Ристо Зердески, првиот филмски актер во Македонија) 5
- Игор Старделов: Мајсторот Михајло Зега – животопис достоин за историја (за Михајло Зега, фотограф и соработник на браќата Манаки) 12

ПОРТРЕТ

- Мирослав Чепинчиќ: Киро Билбилоски (1920–1989) 21

ТЕОРИЈА

- Бранко Гавела: Артистот и публиката 38

ДОСИЕ

- Резолуции усвоени од авторите, продуцентите и радиодифузерите за трансграничната сателитска и кабелска телевизија во Европа 43

СРЕДБИ

- Благоја Куновски: Разговор со Душан Вукотиќ (продолжение од минатиот број) 45

ЕСЕЈ

- Георги Василевски: Инверзија на спротивностите (југословенскиот филм меѓу вчера и денес) 58

ПРЕТРАГИ

- Владимир Милчин – Ема Маркоска: Во потрага по новиот актер 62
- Чарлс Маровиц: Белешки за театарот на жестокост 63
- Чарлс Маровиц: „Ние“ на Кралскиот Шекспировски театар 75

АВТОРИ – ФИЛМОВИ

- Љубомир Костовски: Питер Вир – враќање во иднината 78
- Јагода Михајловска–Георгиева: Огледала за „размножување“ на ликот Господов (Кшиштоф Кишловски и неговиот филмски „Декалог“) 83
- Асан Ердован: Капетане, мој капетане... (за филмот „Друштво на мртвите поети“ на Питер Вир) 90
- Оливер Секуловски: Стапица за самоуверените (за филмот „Опасни врски“ на Стивен Фрирс) 92
- Златко Андреевски: Суптилен дух–воздржана акција (за филмот „Лудило“ на Роман Полански) 93
- Стојан Синадинов: Дени повторно јава (за филмот „Бои на насилството“ на Денис Хопер) 96
- Весна Масловариќ: Со бродот на осаменоста низ морето на љубовта (за филмот „Море на љубовта“ на Харолд Бекер) 97
- Џабир Мемеди: Тажниот примитивизам на современото (за филмот „Багдад кафе“ на Перси Адлон) 101
- Горѓи Јаневски: Редок пацифистички егземплар (за филмот „Проклетници на војната“ на Брајан де Палма) 104

ВИДЕО

- Драган Јакимовски: Од научна до уметничка комуникација – видео-уметност, холографија, компјутерска графика – и назад 106

НОВИ ИЗДАНИЈА

- Асан Ердован: За списанијата „ЈУ–ФИЛМ ДАНАС“ и „КИНОТЕКА“ 110
- Оливер Секуловски: Критичарот и седмата уметност (за книгата на Вицко Распор „Ријеч о филму“) 112
- Зоја Бузалковска: Филмски студии и истории (по повод книгата на Радослав Лазик „Трактат за филмската режија – во трагање по естетиката на режијата од Александар Петровиќ до Емир Кустурица“) 113

CONTENTS

FILM HISTOIRE

- (contribution on the history of Macedonian film)
- Ilija Milčin: Ice Zerde – Prilep's James Cagney (memories on Risto Zerdeski) 3
 - Ilindenka Petruševa: To the Film – with Love (on Risto Zerdeski, the first film actor in Macedonia) 5
 - Igor Stardelov: The Master Michailo Zega – Biography Worthy for The History (on Michailo Zega, photographer and close collaborator of Manaky Brothers) 12

PORTRAITS

- Miroslav Čepinčić: Kiro Bilbilovski (1920-1989) 21

THEORY

- Branko Gavella: The Actor and The Audience 38

DOSSIERS

- Resolutions, accepted by the authors, producers and radiodiffusions for transborder satellit and cable television in Europa 43

MEETINGS

- Blagoja Kunovski: An Interview with Dušan Vukotić (continuation of the previous number) 45

AN ESSAY

- Georgi Vasilevski: An Inversion of The Oppositions 58

RESEARCHINGS

- Vladimir Milčin – Ema Markovska: Searching of The New Actor 62
- Chrales Marowitz: Notes on The Theatre of Cruelty 63
- Charles Marowitz: The Royal Shakespear's „US“ .. 75

AUTHORS – FILMS

- Ljubomir Kostovski: Peter Weir – Back to The Future 78
- Jagoda Mihajlovska-Georgieva: Mirrors for „multiplying“ God's image (Krzysztof Kieslowski and his film „Decalog“) 83
- Asan Erdovan: Capitain, my captain.. (on the Peter Weir's film „Dead poets society“) 90
- Oliver Sekulovski: A trap for the selfconfidents (on Stephen Frear's „Dangerous Liaisons“) 92
- Zlatko Andreevski: Subtle soul–restrained action (on Roman Polansky's „Frantic“) 93
- Stojan Sinadinov: Deny rides again (on Dennis Hopper's „Colours of violence“) 96
- Vesna Maslovarić: With The Ship of Loneliness along The Sea of Love (on Harold Becker's „Sea of love“) 97
- Džabir Memedi: The sad primitivism of the contemporary times (on Percy Adlon's „Bagdad cafe“) 101
- Georgi Janevski: Rare pacifist example (on Brian de Palma's „Casualties of War“) 104

VIDEO

- Dragan Jakimovski: From scientific to the artistic communication video–art, holography, computer graphic arts-and backward 106

NEW EDITIONS

- Asan Erdovan: On the journals „YU–FILM DANAS“ and „KINOTEKA“ 110
- Oliver Sekulovski: The critic and the seventh art (on Vicko Raspor's book „Riječ o filmu“ – „A word about the film“) 112
- Zoja Buzalkovska: Film stories and histories (regarding Radoslav Lazić's book „A Tractate for Film Direction – the aesthetics of direction from Aleksandar Petrović to Emir Kusturica“) 113

TABLE DES MATIERES

HISTOIRE DU CINEMA

- (articles sur l'histoire du cinéma en Macédoine)
- Ilija Milčin: Ice Zerde – le James Cagney de Prilep (à la mémoire de Risto Zerdeski) 3
 - Ilindenka Petruševa: Au cinéma – avec amour (Risto Zerdeski, le premier acteur de cinéma de Macédoine) 5
 - Igor Stardelov: Le photographe Mihajlo Zega – une vie digne de l'histoire (sur Mihajlo Zega, photographe et collaborateur des frères Manaki) 12

PORTRAIT

- Miroslav Čepinčić: Kiro Bilbilovski (1920-1989) 21

THEORIE

- Branko Gavella: L'artiste et le public 38

DOSSIER

- Resolutions adoptées par les auteurs, les producteurs et les radiodiffuseurs, relatives à la television transfrontiere par satellite et par cable en Europe 43

RENCONTRES

- Blagoja Kunovski: Entretien avec Dušan Vukotić (suite au dernier numéro) 45

ESSAI

- Georgi Vasilevski: Inversion des contraires (le cinéma Yougoslave entre hier et aujourd'hui) 58

ETUDES

- Vladimir Milčin – Ema Markovska: À la recherche du nouvel acteur 62
- Charles Marowitz: Notes sur le théâtre de la cruauté 63
- Charles Marowitz: „Nous“, Théâtre du Royal Shakespeare 75

AUTEURS – FILMS

- Ljubomir Kostovski: Peter Veir – retour dans le futur 78
- Jagoda Mihajlovska-Georgieva: Miroirs à „reproduction“ de la face de Dieu 83
- Asan Erdovan: Capitaine, mon capitaine..... 90
- Oliver Sekulovski: Le piège aux esprits forts 92
- Zlatko Andreevski: Esprit subtil – action ralentie 93
- Stojan Sinadinov: Denis est de retour 96
- Vesna Maslovarić: Avec la solitude sur la mer de l'amour 97
- Džabir Memedi: Le triste primitivisme de notre époque 101
- Georgi Janevski: Un rare et pacifique exemple 104

VIDEO

- Dragan Jakimovski: De la communication scientifique à la communication artistique – art video holographie graphique électronique et vice-versa 106

NOUVELLES PUBLICATIONS

- Asan Erdovan: Sur les revues „Le Cinéma Yougoslave aujourd'hui“ et „Cinéma-thèque“ 110
- Oliver Sekulovski: Le critique et le septième art (sur le livre de Vicko Raspor „Sur le cinéma“) 112
- Zoja Buzalkovska: Histoires cinématographiques (sur le livre de Radoslav Lazić „Mise en scène cinématographique – à la recherche de l'esthétique de la mise en scène, D'Alexandre Petrović à Emir Kusturica“) 113

Илија Милчин

УДК 791.44071.2 (497.17):929
791.43 (497.17) (091)
Кинопис, 3(2) с. 3-4, 1990

ИЦЕ ЗЕРДЕ – ПРИЛЕПСКИОТ ЏЕМС КЕГНИ

Многу рано во Македонија се среќаваат првите комуникации со подвижните слики на платното, со филмот кој за релативно кратко време ќе стане нова уметност, со силно воздејство врз своите консументи. Освен пионерите, браќата Јанаки и Милтон Манаки, кои дејствуваат уште во турско време во Битола, кај нас има уште редица вљубеници во филмот со чија дејност допрва се запознаваме со помош на истражувањата на соработниците на нашата Кинотека. Нивниот придонес е различен по форма, но секогаш е одбележен со голема љубов спрема филмот. Јанаки Манаки од Лондон донесе прва камера и долго време беше сопственик на киносала во Битола, а Милтон со своето снимателско дело стана знаменит филмски уметник не само во Македонија туку и прв на Балканот. И други биле ревностни прикажувачи на филмови во своите киносали и така упорно создавале сè поширок круг гледачи за филмската уметност.

Во мојот роден град Прилеп својата дејност на филмот, меѓу двете војни, ја почнуваат тројца прилепчани: Пане Напески, Киро Миноски и Ице Зерде.

Првиот, практично уште во текот на Првата светска војна доаѓа во допир со техничката страна на филмот и долги години, првин во својот дом, а потоа и во својата киносала прикажува добро избран филмски репертоар и создава сè поизбирлив вкус кај публиката. Неколку години пред Втората светска војна во издигањето на филмската култура на прилепчани со прикажување филмови со висок квалитет му помага неговиот брат Гоче Напески, активист на нашето прогресивно движење.

И денес се сеќавам на завршниот кадар од филмот, што за првпат го гледав во домот на Напески, кога уште немав ни тргнато во основното училиште.

Киро Миноски ни остави драгоцените снимателски материјали.

А Ице Зерде чесно го понесе името прв македонски филмски актер. Неговата неспокојна, крајно љубопитна, речиси барокна природа како да беше предодредена да се обиде во филмската уметност, пред сè како актер. И ете, ќе го видиме сосема рано меѓу пионерите на

југословенскиот филм. Веќе во 1927 година, во Загреб игра главна роља во филмот „Тие двајца“, правен според комедијата на познатиот драмски автор Пеција Петровиќ. Зерде игра дури двоен лик, што е прва таква актерска задача во југословенскиот филм воопшто. Во тоа време, во малкуте филмови што се снимаат, се среќаваат значајни филмски имиња: Тито Строци, сестрана театарска и филмска личност во Загреб, истакнат актер, режисер и педагог, создавач на продуцентското претпријатие „Строци-филм“, Ела Хафнер – Германовиќ и Аугуст Цилик, истакнати хрватски актери, Страхинја Петровиќ, прекрасен реалистичен актер и педагог (самиот имав среќа од 1939 година да



Ристо-Ице Зерде

бидан негов студент во Театарскиот оддел на Музичката академија во Белград), Жанка Стокиќ, недостижната српска актерка, Виктор Старчиќ, Никола Гошиќ, Мато Грковиќ, Предраг Миланов. Нешто подоцна играат и Фердо Делак и Миха Поточник во филм, режиран од Фердо Делак. А тоа е времето, кога игра и Ита Рина во повеќе германски и чехословачки филмови („Еротикон“, „А животот тече понатаму“) и станува забележана како прва југословенска филмска ѕвезда. И каква што е нашата жална практика, за Ита Рина (Ида Кравања) има написи кои ја осветлуваат најзината работа на филмот и сите ние знаеме доста за неа, додека ако не беа истражувањата на Илинденка Петрушева, нашите љубители на филмската уметност немаше да дознаат ништо за првиот македонски филмски актер – Ице Зерде, кој снимал во навистина одбрано актерско друштво. А живееше само за филмот и буквално сè му даде нему. Потекнуваше од извонредно богато семејство. Во Прилеп имаше поговорка: „Ице и со лажица да го јаде златото на Зердета, не ќе може да го дојаде.“ А ете, Ице за не многу време „успеа“ да го дојаде златото на татко му, зашто од тоа злато „јадеше“ и филмот, неговата искрена и длабока љубов. Ице е просто неверојатен феномен. Тој не живееше, како другите, материјално од филмот, туку, напротив, филмот егзистираше од Ицета. Оттука и верувам дека во финансирањето на проектите на претпријатието „Југославија-филм“, кое го има снимено филмот „Тие двајцата“ Зерде сигурно учествувал со значителен дел. Бездруго истражувањата во таа насока ќе дадат потврда за тоа. Тргувајќи од личностите со кои Зерде снимал во Загреб, претпоставувам дека пред тоа посетувал и часови за актерска подготовка, што најверојатно ги водел во некој вид Актерско студио Тито Строци со соработка на Александар Верешчагин, кој извесно време бил и режисер во „Народното позориште“ во Скопје.

Кога дојдоа фото материјалите од филмот „Тие двајца“ во Прилеп, ние, тогашните боси дечиња од основното училиште, секој ден одевме со почит и воодушевеност, како в црква, да ги гледаме фотосите изложени во излогот на дуќанот за дребулии на Тресиглаа и го гледавме со восхит нашиот Ице, а тој беше меѓу тогашните странски филмски идоли: Мачиста, Хари Пил, Том Микс, Макс Линдер, Лилијан Гиш, Пола Негри, Глорија Свансон. На фотосите многу прилегаше на подоцнешната американска ѕвезда Џејмс Кегни. А кога, по некое време, и лично го запознавме во Битола, се радувавме што Зерде и по темпераментот, и по движењата, и по гестовите беше како близнак на Кегни, кого веќе често го гледавме на екранот. Во Прилеп, за нас, малите дечиња на нашиот народ стегнат во канците на кралската полиција и лишен дури и од зрак своја просвета и култура, појавата на Ицета на филмот беше

спасоносен вентил за да не се чувствуваме сосема ништожни, потценувани и понижувани како вејки на ропско племе. Во 1933 година, за жал само неколцина од нас со судни маки на родителите да одделат од устата и од другите свои деца за да ни овозможат да го продолжиме своето образование во вишите класови на гимназијата во Битола, се најдовме околу Ицета како во некој кружок за филмска култура. Туѓата диктатура преземаше секакви мерки, со укинувањето на средните училишта, да го остави нашиот народ без своја интелигенција, а таа сепак се создаваше врвејќи по разни патишта од кои некои беа слични и на круговите на Дантеовиот „Ад“.

Годиците на Зердета пред 1933 беа исполнети со поразии: пари веќе немаше ни негови ни на ортаците, за да продолжи со снимање. Имаше стигнато до дното на сиромаштијата и ние веќе го затекнавме како најмувач на киносала во Битола. Речиси до војната два-три пати банкротираше, му ги палеа филмовите, еднаш и самата киносала, но тој, како за инает, одново се крвеше на нозе и продолжуваше да прикажува филмови, што ги избираше со вкус на познавач меѓу најдобрите тогашни реализации. Непосредно виденото во неговото кино, ние, тогашните средношколци, го дополнувавме во бескрајните разговори со Зердета, кој нè упатуваше во сите страни и аспекти на филмската уметност. Беше чудесен ентузијаст и вистинска енциклопедија за филмот. Се разбира дека најмногу сакаше да биде и да дискутира со нас, децата од неговиот роден Прилеп.

Речиси истовремено со неговото, во Битола постоеше и киното на браќата Манаки, со исто така избран репертоар, но и со несреќната судбина во Зердета. И нивното кино банкротираше, им го палеа, но и тие одново почнуваа, зашто и за нив филмот беше единствената љубов и само со него го гледаа својот живот.

Зерде некако ги претурка преку глава воениите години, а при крајот, со последните пари, откупи повеќе филмови, кои, за жал, беа титлувани на туѓ јазик и не можеа да се прикажуваат. Начин да се претитлуваат изгледа немаше или тој веќе немаше материјални средства за тоа. Немаше ни кој да му ги прекупи и така таа несреќна последна инвестиција стави и крај на животот на Зердета со филмот. А никој и не се сети да му подаде рака и да му овозможи да раководи со некоја општествена киносала за што Зерде беше и повеќе од подобен и квалификуван.

На историјата на филмот во Македонија ѝ останува уште долгот да го определи заслуженото место на Ице Зерде во нашиот филмски летопис. Моето поколение длабоко и искрено му благодариме за иницијалните чекори во запознавањето на филмската уметност и, пред сè, за поттикнувањето на љубовта и приврзаноста кон неа.

НА ФИЛМОТ – СО ЛЌБОВ

(за Ристо Зердески, првиот филмски артист во Македонија)

*„Оставете ме да сонувам; ако сонот ми е
живот, не будете ме!“*

Мигел де Унамунo

Загреб. 1985 година, зима. Група хрватски филмски актери пред еден скроман гроб. Административно – гроб број 185, парцела 302, градски гробишта на Мирошевац, крај Загреб. Со лубов – букет цвеке врз белата снежна покривка, под надгробната плоча со натпис: Ристо Зердески – Зерде (1906, Прилеп – 1970, Загреб). Појаснување – во гробот почива, како што прилепчани го викаа, Ице Зерде, првиот филмски артист во Македонија.

За Ристо Зердески првпат прочитав нешто во еден дамнешен број на „Нова Македонија“. Се секавам, тоа беше некаде по новогодишните празници во 1969 година, кога собрани во просториите на Академскиот кино клуб на глас ја читавме статијата на Димитар Димитровски – Такецот „Милиони за филмската уметност“ посветена на Ристо Зердески. Со големо исчуду-

вање ги коментиравме наводите во овој текст. Нешто подоцна, под рака ми дојдоа некои весници од Загреб, од педесеттите години, во коишто наидов на прилози за првата филмска школа во Загреб, формирана во 1922 година, каде што, меѓу другото, се споменува и името на Ристо Зердески, како курсист на таа школа, но и како актер во филмот „Тие двајцата“, снимен во Загреб, во 1927 година. Во 1975 година повторно се соочив со сведоштва за Зердета. Имено, во монографијата на Д. Димитровски – Такецот „Манаки и Битола“ наидов на еден многу кус живопис за Зердета со две фотографии. Провокацијата, значи, беше тука! Многумина ми раскажуваа за него – Илија Милчин, Коле Чашуле...Стариот Пецо Тасламически, киноапаратер во предвоеното прилепско кино „Занаетчиски дом“ со часови расправаше за



Кадар од филмот „Тие двајцата“ (1927) – Ристо Зерде и Отилија Зампа

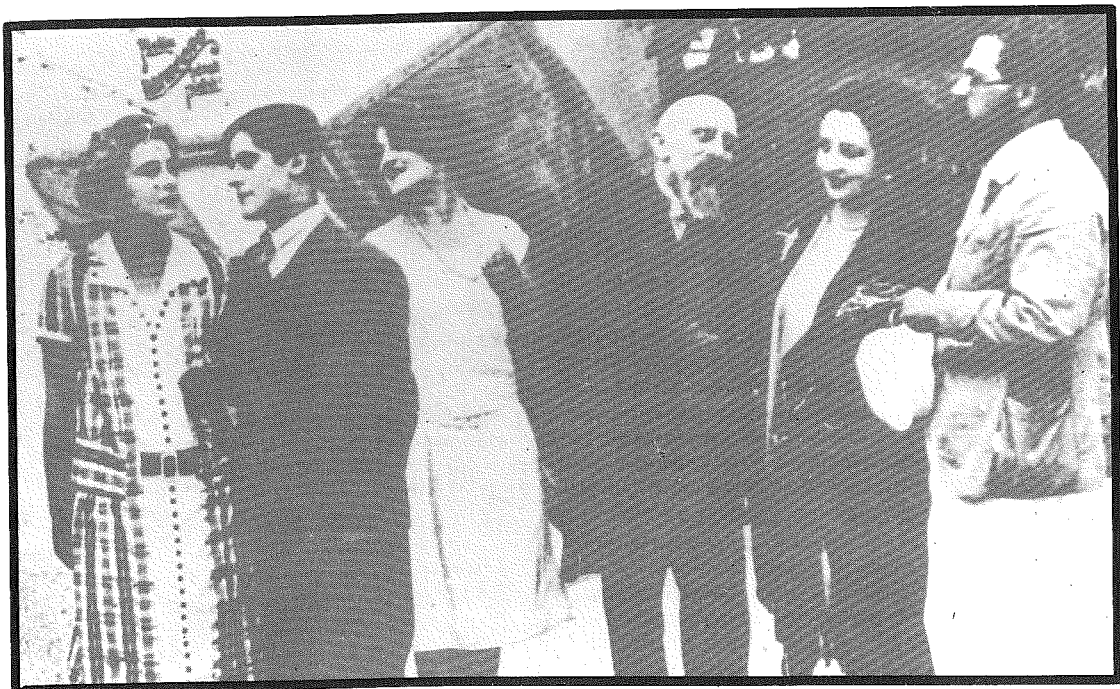
другарувањата со Зердета, за неговиот љубопитен дух, со еден збор – зборуваше за сè и сешто. Од овие средби го понесов впечатокот дека станува збор за една исклучителна личност, со немирн дух, личност љубопитна до исцрпување во откривањето на новите нешта, новите предели, новите сознајни сфери, личност која до крајот на својот живот останала верна на својата голема љубов – филмот. Зерде го третирал филмот како уметност, како своевидна авантура на духот. Но, истражувањата запираа тука некаде – во сеќавањата на луѓето. Трагите за семејството на Зерде се губеа некаде во Загреб, Нови Сад... И се до едно случајно познанство, до едно случајно возење во автомобил, во една вообичаена фестивалска ноќ, во 1981 г. кога таму некаде кон средината на мостот преку Сава во Белград како бомба за мене зазвучи едно обично спомнување на презимето Зердески. Во тој момент за мене Фестот заврши – утредента седев во скромниот дом на Павлина Зерде, сопругата на Ристо, во Белград, на вториот кат од куќата со број 13 во улицата „Драгослав Јовановиќ“. Со неа беше и ќерката Стефанка, која денес е професор по музика. Но, Ристо Зерде не беше повеќе со нив – дознав, починал на 1 мај 1970 година во Загреб. За Зерде во тој момент, можевме да го направиме само следното – во 1985 година, во еден зимски ден, со група филмски артисти од Загреб, да ставиме букет цвеќе на неговиот вечен дом и да се поклониме. Остана и она најважно – во историјата на нашиот филм Ристо Зерде

да го добие местото што го заслужува. Трудно што е пред вас е обид за дешифрирање на животот на овој голем фантазер, сонувач, вљубеник во филмот, човек што се обидел да ги досегне ѕвездите во ова наше мало, убаво, но и трагично поднебје. Во името на ова оди и мојата посвета на крајот од ова писание.

ПРИЛЕП

Прилеп е родното место на Ристо Зердески. За градот под Маркови кули, за неговата општествена и економска состојба во првите децении од столетието пишувавме во првиот број на „Кинопис“ во текстот за Кирил Миноски. Но ќе потсетиме – развој на земјоделството, тутунопроизводството, сточарството, занаетчиството и ситната трговија. Тука се и надалеку познатите прилепски раскошни панаѓури, бројните кафеани и, се разбира, прилепската боемија. Во оваа пригода посебно ќе обрнеме внимание кон два сегмента од културното живеење на Прилеп, во чии пулсирања се формирала и личноста на Зерде – филмот и театарот.

Во 1917 година е отворено првото кино во Прилеп, она на семејството Напевци. Кога светнала сијалицата пред киното (струја од аргент) вчудовидените прилепчани извикале: „Гледај, сонце на дирек“. Киното на Напевци ќе работи сè до национализацијата по Втората светска војна. Репертоарот е одбран – „Дамата со камелии“, „Волга, Волга“, „Петар Велики“, „Ана Карењина“... Зерде, уште како дете ќе се вртка



„Гие двацата“ (1957) О. Зампа, Р. Зерде, Д. Грузински, О. Паренчевик, Џ. Беркеш

околу киното, со занес ќе ги набљудува рекламите со блескави филмски ѕвезди. И сетика нешто ќе помогне во киното на чичко Пане. Тука ќе се роди и едно убаво пријателство меѓу Зерде и Панета, кое подоцна ќе прерасне и во деловна врска. Во 1933 година Прилеп ќе добие уште едно кино – она во Занаечкиот дом. (1)

Прилеп спаѓа меѓу градовите што имаат долга театарска традиција. По иницијатива на учителите Т. Шојлекови, Атанас Бадев и Никола Ачкови уште во 1887 година е формиран првиот општински театар. „...од црковно училишната општина е свикано народно собрание (10 септември 1887 г.) на кое учителот А. Бадев изнел реферат „Значењето на театрите во национално и културно издигнување на народот“. По повеќе предлози, било донесено решение да се подготви комедијата од Молиер „По неволја доктор“. Премиерата се одржала на 20 октомври 1887 година, во просториите на училиштето, а меѓу големиот број гледачи, на премиерата присуствувале и кајмакот, воениот турски претставник и претседателот на општината Хаџи поп Константин. (2)

За нас, во оваа пригода, е интересно прикажувањето на драмата „Крвава македонска свадба“ од Чернодрински. Премиерата се одржала на 8 ноември 1924 година во просториите на кафеаната „Велика Србија“, а подоцна и во киното на Напевци. Подготовките се одвивале во фотографскиот дуќан на Христо Димкарот. Поради големиот интерес на гледачите, театарската екипа решила уште посериозно да ја подготви ова пиеса. Се погрижиле за поинтересна сценографија, носии земале од Кривопашта, а биле извршени и некои измени во артистичките поделби. Така, во оваа втора постава, во улогата на дедото настапил Ристо Зерде. Претставата се одржала во Гимназијата. (3)

ЖИВОТ

Ристо Зердески–Зерде е роден на 5 август 1906 година во Прилеп, од мајка Севастија (од семејството Нешкоски од Крушево) и татко Михаил (од познатото старо прилепско трговско семејство Зердевици). (4) Ристо бил роден во раскошната стара кука на Зердевици во тогаш главниот прилепски сокак (денес во неа е сместена Геодетската управа – зградата се наоѓа наспроти стадионот). Имал постар брат кој се школувал во Софија и две сестри, но сите умреле доста млади. Дедото на Ристо, стариот Зерде, бил богат трговец, сопственик на голем трговски карван што се движел на релацијата Цариград – Виена. Малиот Ристо најмногу го сакал дружењето со деда си, кој многу сликовито му расправал за своите интересни патувања низ далечните земји, за средбите со тие луѓе таму, за нивните обичаи и слично. Било вооби-

чаено, по некое долго патешествие, дедото Зерде да го земе внука си и заедно, пеш да појдат кон Трескаец, а патем и во тишината на манастирот под Златоврв да се плетат приказните за непознатото. Кај малиот Ристо се развил неверојатен љубопитен дух. Сакал сè да знае, прашувал, се интересирал. А кога дедото бил на пат, внукот талкал покрај шатрите на патувачките театарски дружини, со широм отворени очи и без здив ја гледал уметноста на актерите. Уште во тие детски дни посакал да стане актер. Еден краток период семејството ќе живее во Софија, каде Ристо повторно го минува секој слободен миг на театарски претстави. По враќањето во Прилеп во 1920 година, сега веќе како гимназијалец, Ристо ќе почне да настапува во училишната театарска група. Игра во „Ревизор“, во „Сомнително лице“ и, како што претходно назначив, во „Крвава македонска свадба“. На едно гостување ќе се сретне со големиот актер Добрица Милутиновиќ, кој ќе му препорача да дојде во Белград за да учи глума. (5) Но, семејните прилики ќе го подзапрат во тие негови соншта. Во истата, 1920 година, татко му Михаил се поболува, заминува во Солун на лекување и таму умира. Така во семејството остануваат само тој и мајка му Севастија. Во една ваква семејна ситуација мајка му не сака да чуе за театар или нешто слично на тоа. Набргу умира и таа и така Ристо ќе се најде сам – со огромното семејно богатство (прилепчани велеле: и да срка, не може да го досрка златото на Зерде). Љубопитството, немирниот дух, желбата за нешто ново, љубовта кон театарот и кон новата уметност–филмската, на која Ристо и се восхитува гледајќи филмови кај Напета и голтајќи разни информации за филмските ѕвезди, го втурнуваат во авантурата наречена – возен билет за Загреб. Нормално, во овој случај се наметнува прашањето – зошто токму во Загреб? Ристо доста читал и бил информиран дека во Загреб се случуваат многу интересни работи на планот на театарот, посебно на планот на филмот. Имено, по завршувањето на првата светска војна, оптимизмот на хрватските филмски ентузијасти расте, а со тоа Загреб станува центар на кинематографската дејност во Кралството СХС. Во 1919 г. таму е формиран Сојузот на филмските претпријатија, а нешто подоцна (1924 година) и Сојузот на кинематографите на чело со Александар Араниќи. Во 1919 година загребската компанија „Кроација“ го снима првиот игран филм „Матија Губец“ според сценариото на Марија Јуриќ–Загорка. Интензивирањето на филмската дејност во Загреб ја оживува старата идеја на Хамилкар Бошковиќ за отворање школа за филмска глума. Во 1922 година компанијата „Југославија филм“, во централната загребска улица „Илица“, ја отвора првата школа за филмски актери во нашата земја. Предавачи биле руските емигранти А. Базаров, Е.

Грохман, Александар Верешчагин и други. Кур-севите траеле по пет месеци. (6)

„Не се двоумев – вели Ристо. – Се спакував за Загреб. Во срцето носев голема љубов за филмот, во џебот многу пари од наследството, а во куферот облека по последна мода.“ (7) Во школата Ристо воспоставува бројни познанства, но посебно ќе го зацврсти пријателството со Џука Беркеш, еден од предавачите.

„ТИЕ ДВАЈЦАТА“

Кон средината на дваесеттите години се чувствува мала криза во филмското производство, па така поголем број претпријатија пропаѓаат, а меѓу нив и „Југославија филм“. Но, упорниот филмски ентузијаст Џука Беркеш ќе успее да присобере капитал за да ја заживее дејноста на ова претпријатие. Кон крајот на 1926 година во рацете на Беркеш доаѓа текстот на комедијата на Пеција Петровиќ „Тие двајцата“. Тоа е класична комедија на забуна, при што еден актер треба да толкува два различни лика – селско момче од една и богато разгалено момче од друга страна, кои се вљубуваат во селската убавица, а таа не знае кој е кој. Беркеш му ја нуди главната машка улога (двојна) на Зердета. Но, и покрај капиталот што го вложува компанијата „Југославија–Беркеш“ ќе се констатира дека недостигаат уште пари. Во помош прискокнува и новото претпријатие „Јадран филм“, но значителен дел од средствата вложува и Ристо Зерде.



Ристо Зердески (меѓу последните портрети)

Режисер на оваа филмска комедија е Џука Беркеш, снимател бил германецот Ханс Берге, а за главната женска улога била ангажирана убавицата Отилија Зампа, Мис на Загреб за 1927 година. Во другите улоги настапиле професионалниот актер Стјепан Визнер (еден од најдобрите Хамлети на „Загрепско глумиште“), потоа Мила Мелантиќ, Олива Јанкова, Димитрие Грузинскиј и други. Главниот (двоен) машки лик го толкувал Ристо Зердески. Снимањето на филмот, кое се одвивало доста брзо, го привлечло вниманието на љубопитните загрепчани. Се снимало на загрепските улици, по шеталиштата, а голем дел од филмот е снимен на плажата на Сава. Наскоро филмот се појавил во киносалите, но печатот не покажал поголема наклоност кон ова дело на Беркеш. Му се забележува техничка недотераност и драматуршка некохерентност, но, без исклучок, во сите гласила со голема симпатија се издвојува глумата на Зерде, кој во филмот, тоа го истакнуваат сите, имал тешка задача – да толкува два различни лика. Печатот тоа го бележи и како своевиден куриозитет: „...овој филм е интересен по тоа што во него еден глумец (Ристо Зерде–виќ) игра двојна улога, а тоа е досега – колку знаеме – единствен случај во нашата играна продукција...“ И покрај недоволните оценки во печатот, загрепчани оделе на кино да го видат овој филм – прво, поради улогата на Зерде, второ, поради убавицата Отилија Зампа и најодзади, да им се восхитуваат на убавите загрепски глетки, со кои изобиљувал филмот „Тие двајцата“. (8) Во секој случај, филмот не донел профит, компанијата на Беркеш полека пропаѓала, а Зерде размислувал кариерата да ја продолжи во Виена. Но, „златото што се сркало со лажица“ полека се топи. Ристо Зерде откупува една копија од филмот „Тие двајцата“ за 50.000 тогашни пари (9), и се враќа во Прилеп.

КИНОТО

„Во тоа време низ Прилеп и Битола се зборуваше за Ристо како за вистинска ѕвезда, зборуваа дека снимил филм во Загреб, зборуваа дека е вистински центлмен... некој велеше дека личи на Џејмс Кегни. Не знам. Се запознав со него кога се врати од Загреб – дојде во Битола на еден карневал и тука нè запозна еден мој братучед. На 11 октомври 1927 година се венчавме. Таа свадба и ден денес се памети – од Битола до Прилеп поворка од автомобили и пајтони. Милтон Манаки, знам, нè фотографираше. Роднините велат дека снимал и со камерата, но јас не се секавам, впрочем, бев до гуша вљубена и она што го паметам е дека тоа беше еден несекојдневно убав ден“, се секава денес Павлина Зерде. (10) По медениот месец што го минуваат во Загреб, младите сопругници се враќаат во Прилеп, за набрзо да заминат за



Зерде како киноапаратер

Битола, каде што Зерде, со преостанатото наследство, го зема под наем киното на браќата Манаки. Ова го прави со надеж дека прикажувачката дејност ќе му донесе профит и така ќе смогне финансиска кондиција за заминување во Виена. Кон крајот на 1927 година браќата Манаки и Ристо Зерде потпишуваат договор за наем на недвижен имот, односно закупнина на киното „Манаки“ во периодот од 1 јануари 1928 до 31 декември 1931 година. Годишната наемнина е 75.000 динари. Според договорот, Ристо Зерде бил обврзан годишната кирија за 1928 година да ја исплати однапред, а за следните години во месечни рати од по 6.500 динари. (11) Зерде ја модернизира киносалата, организира добра реклама, но особено внимание му обрнува на кинореpertoарот. Тој прави напори во своето кино да прикажува филмови со високи уметнички квалитети. Длабоко верува во големото влијание што филмот го има врз гледачите, па преку одобрениот кинореpertoар настојува да го подигне културното ниво на кинопосетителите. Но, на другите две битолски кина што во истото тоа време работат во градот, единствена цел им е профитот и преку репертоарот му повладуваат на зкусот на гледачите. Конкуренцијата е жестока. Во овој период Зерде интензивно соработува со Пане и Гоче Напески од Прилеп, се консултира и заеднички договараат значајни филмски наслови. Во еден многу кус временски период од неколку месеци, Зерде ќе врши филмски проекции и во прилепската соколана, но набргу ќе се откаже од ова, бидејќи и со киното во Битола работите не оделе добро. Расходите биле големи, а приходот мал. „За да го одржи нивото на киното, нивото на репертоарот, на рекламата, да го исплати оркестарот од Скопје што свиреше во киното, Ице го продаде

последниот дуќан за 400 златници“ (12). Но, и ова не ги поправи работите, па така, една година пред истекот на рокот, Зерде го раскина договорот за киното. Со тоа и надежите за Виена бавно, но сигурно се топеа во финансискиот колапс на некогашниот богат прилепски наследник. Но, неуспехот нема да го натера да се откаже од филмот. Тој сè уште се надева. Со малку пари и со многу долгови зад себе, заминува најнапред во Скопје, каде што работи кај кино – сопственикот Нахмијас, а потоа оди во Белград кај Милош Савковиќ, сопственик на киното „Луксор“. Тука реалноста го осознава – јасно му е веќе дека од Виена нема ништо, нема ништо ниту од филмската кариера, затоа што за неа се потребни цели богатства, а тие за него сега се дамнешни времиња. Но, донесува решение – ако нема да прави филмови, тогаш барем да биде во дружба со филмската лента – мора да го положи мајсторскиот испит за киноапаратер. Но и за ова се потребни пари. Жена му, Павлина, го продава својот семеен накит и така Зерде го завршува киноапаратерскиот курс во Белград и во 1932 година ја добива мајсторската диплома. Во 1937 година Зерде се враќа во Битола и со парите што ги потсобрал со работата во Белград, од Хипотекарната банка повторно го зема под наем киното на Манаки, во главната битолска улица „Крал Петар“ број 93. Според договорот, годишниот наем е 24.000 динари. Договорот важи од 1 мај 1937 до 1 мај 1947 година. (13) Го модернизира киното, врши одредени адаптации, набавува нова тон – апаратура „Филипс“ и се чини дека, барем во прикажувачката дејност, работите ќе тргнат на добро.

Во 1939 година Зерде за своите роднини и пријатели во киното приредува проекција на

филмот „Тие двајцата“ со копијата што ја донел од Загреб. По проекцијата копијата на филмот останува во кинокабината. На Дуовден, истата година, на вечерната проекција на францускиот филм „Женски затвор“ во киното избувнува пожар, којшто уништува сè. Во него изгоре и копијата на филмот „Тие двајцата“ на режисерот Џука Беркеш, со Ристо Зерде во главната улога. (14)

За време на окупацијата Зерде работи во старото битолско кино на Јефтик. Киното е именувано како „Бугарија“. (15) Последните сведоштва за киноприкажувачката дејност на Зерде ни ги дава последното писмо упатено до Панета Напески, датирано на 10 ноември 1944 година:

„Драги друже Пане, ти го пракам детето со филмот „Марти“ што го зедев од Скопје. Јас го игрив 6 дена, многу е убав, само во почетокот нема натписи, но тоа не пречи. Те молам дај му на детето два филма од американските, а јас ќе ти дадам други... Сега да знаеш како е решено со биоскопите, – само за филмовите „Волга, Волга“ и „Петар Велики“ се даваат од Агит-проп и тие филмови се на база 60% за Агит-проп и 40% за биоскопите, без да се плаќа никаква такса. Другите филмови што ги даваме ќе си плаќаме како до сега – само државната такса и друго ништо. Јас скоро ќе одам до Софија да земам филмови за да имаме што да играме дури не се отвори патот за Белград... Чекам писмо од тебе, Зерде.“ (16)

И КРАЈ

Во својата дипломска работа Велимир Дејановиќ (17) го наведува сеќавањето на Благоја Дрнков, кој по службена должност извршил национализација на киното на Зерде во Битола дека во киното не нашол никакви материјали туку само ја слушал приказната за сопственикот на киното кој некогаш се бавел и со снимање филм. Сведочењето е точно затоа што филмот „Тие двајцата“ одамна изгорел. Во истиот овој труд, во табелата број 1 (филмови снимени во Македонија до 1944 г.) Дејановиќ го поместува и филмот „Тие двајцата“, веројатно понесен од сознанието дека во финансирањето на овој проект учествувал, со значителен дел, и Ристо Зердески.

Но, да ја завршме приказната. Напуштен и заборавен од сите се обидел уште еднаш да ги досегне ѕвездите – во печатот на штотуку ослободената земја ја откриваме веста за судењето на една битолска група што организирила канал за бегство во соседна Грција. Меѓу обвинетите е и Ристо Зерде. Првиот од групата е осуден на смрт и стрелан, а Зерде, според тежината на прекршокот, е само условно казнет. Значи, вината е ништожна. Па, сепак – заборавен и напуштен од сите! Кога го слушнав

овој крај се сетив на Жорж Мелиес. Сите пионери на филмската уметност во светот биле луѓе од посебен ков, луѓе-фантасти. Мелиес сето богатство на своите родители (а тоа не било занемарливо) го „прокоцкал“ за љубов кон фантастичниот свет на подвижните слики и староста ја поминал како сиромашен продавач на играчки (повторно илuzioni) пред париската железничка станица Монпарнас. Но, останал во историјата! И Зерде, веројатно длабоко разочаран, заедно со сопругата и ќерката земаат возни билети само во еден правец – Загреб. Таму ги воспоставува старите познанства и почнува да работи. Станува трговски патник и притоа не ги заборава македонските претпријатија – работи за нив. Животот му згасна во станот на четвртиот кат во зградата со број 4 на Лениновиот плоштад во Загреб, на 1 мај 1970 година.

Истражувањата за Зерде не се завршени. Носам надеж дека ќе откриеме нови извори за неговиот живот, дека, можеби, некаде во Загреб или на друго место ќе пронајдеме барем една копија од филмот „Тие двајцата“ или пак едно делче од филмот... Истражувањата продолжуваат...

На Зерде – со љубов и почит!

БЕЛЕШКИ:

1. Илинденка Петрушева: Од средбите со Пане Напески и Пецо Тасламически од Прилеп, Кинотечен месечник, број 11, Скопје 1978;
2. Славко Димевски: Седумдесетипет години на Театарот во Прилеп, Нова Македонија, 19 и 20 октомври 1962 г.;
3. Круме Кеписки: Театарското дело во Прилеп, Нова Македонија, 25.03.1953, стр. 4;
4. Свидетелство за своето крштење, издадено од црквата „Св. Благовештение“ од Прилеп, под број VI, 44/389 од 1906 година. Архива на семејството Зердески Павлина и Стефанка;
5. Димитар Димитровски: Милиони за филмската уметност, Нова Македонија, 5. јануари 1969 г. стр. 9;
6. Petar Volk: Istorija jugoslovenskog filma, str. 57, Institut za film – Beograd i IRO Partizanska knjiga – Ljubljana, 1986;
7. Димитар Димитровски: Милиони за филмската уметност, Нова Македонија, 5. јануари 1969 г. стр. 9;
8. Jedan zaboravljeni film Pecije Petrovića, Zagrebački tjedan, 8.VIII.1953;
9. Димитар Димитровски: Милиони за филмската уметност, Нова Македонија, 5. јануари 1969 г. стр. 9;
10. Интервју со Павлина Зерде, 1981 година, Белград интервјуирала И. Петрушева, тонскиот запис се чува во Кинотеката на Македонија;
11. Договор о закупу непокретног имања, фонд на Милтон Манаки, Историски архив, Битола;
12. Интервју со Павлина Зерде, 1981 година, Белград, интервјуирала И. Петрушева, тонскиот запис се чува во Кинотеката на Македонија;
13. Договор о закупу (кирији) стана – локала; фонд на Милтон Манаки, Историски архив на Битола;
14. Димитар Димитровски – Такец: Манаки и Битола, Работнички универзитет „Крсте П. Мисирков“, 1975, Битола;
15. Преписка меѓу Пане Напески и Ристо Зердески, архивска граѓа од заоставштината на Пане Напески, Кинотека на Македонија;
16. Исто.
17. Velimir Dejanović: Počeci savremene makedonske kinematografije od 1945. do 1950. god., Diplomski rad, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 1980 g. str. 22

Summary

– TŌ THE FILM – WITH LOVE – (Risto Zerdeski, the first film actor in Macedonia)

Between the two World Wars, the town of Prilep, situated on one side of the Pelagonian plain was characterized by the development of agriculture, with the production of tobacco, cattle-breeding, handicrafts and trade. One could not avoid its cultural life – the intense, theatrical activity, the very famous repertoire in its two permanent cinemas, the activity of the cultural association „Kosta Abrašević“, the activity of the painting group „The Whole Art“ etc.

In such a milieu the artistic talent of the first Macedonian film actor, Risto Zerdeski was developed.

Risto Zerdeski was born in Prilep, on 5th August, 1906, into the wealthy family of Mihail and Sevastia Zerdeski. The companionship with his grandfather, who, when he was a child told him about the adventures of his journeys around the world, developed in the young boy an extraordinary spirit of curiosity. Day by day, as a child, Zerdeski used to sit by the tents of the travelling groups and to worship the fascinating artists. He even strated acting when he was a pupil, in his school dramatic group. In those youthful years Risto established close friendship with the owner of Prilep's progressive cinema Pane Napevski and the friendship lasted till the death of Zerdeski. When he was sixteen, he became an orphan. First his father died, and very soon after that his mother. Risto's dream of becoming an actor slowly came true. Using the wealth that he inherited, he left for Zagreb where in 1922 a first school for film actors in Yugoslavia had been started. Risto Zerdeski finished the six-month education and established interesting contacts. So, in 1927, in Zagreb, he became co-producer of the feature film „Both of them“, where he took the leading male role; the director of the film was Djuka Berkesh. The screenplay was written by Pecija Petrović, the cameraman was Hanse Berge, and in other roles starred Otilija Zampa (Miss Zagreb), Stjepan Vizner, Dimitrije Grzinskij and others. The audience and the critics payed attention to the feature film „Both of them“ but it wasn't the financial success expected.

At the end of 1927, Zerdeski returned to Prilep and with the rest of his money he bought the cinema of the Manaky Brothers, in Bitola. He raised the repertoire of that cinema to a higher level, screening artistic features. As a result of this repertoire Zerdeski went bankrupt, but instead of giving up his desire to be employed in films, he went to Skopje, and then to Belgrade, where, aware that he was unable to continue his actors career, in 1932, he qualified as a film projectionist. With his licence as a film projectionist, Zerdeski returned to Bitola and with the last of his money he rented the cinema of the Manaky Brothers from The Hypothec Bank and ran it till the first days of the post-war period as projectionist. After the liberation, with the nationalization of the cinemas in general, the pioneer work of Risto Zerdeski ended. Together with his family, he left for Zagreb, where he had been working as a commercial representative for several Macedonian trade companies. He died in Zagreb, on 1st of May, 1970.

Resume

AU CINEMA – AVEC AMOUR (Sur Risto Zerdeski, le premier acteur de cinéma en Macédoine)

La ville de Prilep, située à une extrémité de la Pelagonie, se caractérisait entre les deux guerres mondiales par l'expansion de l'agriculture, la production du tabac, l'élevage, l'artisanat et le petit commerce. On ne saurait toutefois omettre sa vie culturelle – une vie théâtrale intensive, le répertoire célèbre au loin de deux salles permanente de cinéma, l'activité du club „Kosta Abrašević“, celle du groupe des Beaux-arts „Séumetnost“, etc.

C'est dans un tel cadre que s'est formé le talent artistique de Risto Zerdeski, le premier acteur de cinéma de Macédoine.

Risto Zerdeski – Zerdeski naît dans une riche famille de Prilep, de Mihail et Sebastija Zerdeski, le 5 août 1906. Son grandpère lui conte les souvenirs de ses voyages à travers le monde, développant chez l'enfant un remarquable esprit de curiosité. Celui-ci passe des journées entières auprès des troupes de théâtre ambulantes, fasciné par l'univers artistique. Dès l'école, il commence à jouer la comédie dans le groupe de théâtre de son établissement. Il lie une étroite amitié avec le propriétaire du cinéma de Prilep, Pané Napevski, amitié qui devait durer jusqu'à la mort de Zerdeski. A l'âge de 16 ans, il se retrouve orphelin de père et de mère. Le rêve de Risto, devenir acteur, commence à se réaliser peu à peu. Muni de son héritage, il part pour Zagreb, où s'est ouverte en 1922 la première école pour acteurs de cinéma de Yougoslavie. Ayant achevé le cursus scolaire de six mois, Risto établit des contacts intéressants et devient en 1927 coproducteur du film à long métrage de Djuka Berkeš, „Ces deux-là“, dans lequel il joue le principal rôle masculin. Le scénariste est Pecija Petrović, le caméraman Hans Berge, les autres acteurs sont Otilija Zampa (Miss Zagreb), Stjepan Vizner, Dimitrije Grzinskij et autres. Une bonne partie de l'héritage est engloutie dans le tournage. „Ces deux-là“ attire l'attention des spectateurs et de la critique, mais ce n'est pas un grand succès financier. Vers la fin de 1927, Zerdeski revient à Prilep et achète le cinéma des frères Manaki à Bitola avec le qui lui reste d'argent. Il y constitue un répertoire de haut niveau avec des films d'art. Une telle conception le mènera infailliblement à la banqueroute. Et c'est ainsi que, sans renoncer toutefois au cinéma, il part, d'abord pour Skopje, puis pour Belgrad où, conscient du manque de possibilités de continuer la carrière artistique, il passe en 1932 l'examen de.

Son diplôme en poche, Zerdeski revient à Bitola et, avec ses derniers fonds, prend en location la salle hypothéquée des Manaki et s'occupe, jusqu'aux premières années de la seconde guerre mondiale, d'exploitation cinématographique. La nationalisation des cinémas, après la libération, mettra fin à cette activité. Avec sa famille, il part pour Zagreb où il devient représentant de commerce de plusieurs entreprises macédoniennes. Il meurt à Zagreb le 1er mai 1970.

МАЈСТОРОТ МИХАЈЛО ЗЕГА

животопис достоен за историја

Почетоците на фотографската и пошироко на кинематографската активност на тлото на Македонија, со право се поврзуваат со Битола, која на почетокот на XX-от век е најважен македонски град. Во тој период, Битола не е само воен, политички и административен, туку и трговски, индустриски и културен центар. Освен тоа, во историјата на македонската култура, Битола има свое значајно место не само поради заслугата на браќата Манаки, како пионери на филмот во Македонија и на Балканот, туку и поради богатата фотографска традиција што во неа интензивно се развивала во XX век. Овде ќе го претставиме животот, делото и фотографскиот опус на еден од пионерите на нашата фотографија, Михајло Зега.

Личноста на Михајло Зега е повеќекратно интересна во расветлувањето на местото на фотографијата, па и на кинематографијата воопшто, во историјата на македонската култура. Бидејќи самиот го учел занаетот кај браќата Манаки, за подоцна да стане и нивни најблизок соработник, Михајло Зега е, несомнено, и еден од најизворните сведоци за животот и делото на Јанаки и Милтон Манаки. Освен тоа, оддавајќи се на фотографската уметност од почетокот на дваесеттите години од овој век, Михајло Зега со својот богат фотографски опус трајно ги забележал некои од клучните историски настани, во прв ред во Битола и битолскиот крај, но и пошироко, оставајќи притоа богати сведоштва за еден значителен период од развојот на Битола по војната.

ГРАДОТ НА КОНЗУЛИТЕ

Тоа што Битола била наш средиштен културен центар во првите децении на XX век се должи на исклучителниот статус што овој урбан центар го имал во политичката историја.

Својот економски и политички врв Битола го достигнала во почетокот на XX век, сè до разурнувањата во балканските и во I светска војна. За развојот на Битола, големо значење имала и специфичната местоположба, како стопански центар. Освен ова, Битола била и развиен политички и дипломатски центар, седиште на голем број конзули на многу европски

земји, што сè вкупно влијаело врз развојот на градот.

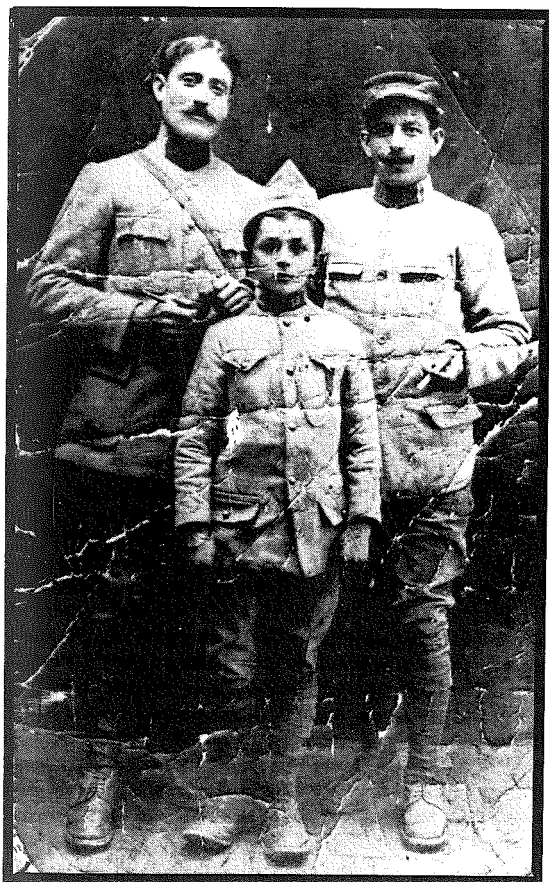
Бројот на населението на Битола од почетокот на векот не може со сигурност да се одреди. Според неколку различни извори, Битола имала: во 1902 година по В. К'нчов 37.000; 1906 година по Маеровиот лексикон 50.000, а по најновата државна статистика од 1910 година во Битола имало само 52.729 жители¹⁾. Според Трајче Грујоски²⁾ Битола во 1910 година имала 48.310, во 1921–28.418, во 1931–32.982 и во 1937 година 33.024 жители. Според податоците што се среќаваат, во почетокот на векот Битола била полна со зеленило, на сите страни имало многу градини и бавчи со дрвја околу куќите. Куќите во Битола биле пространи и големи. Во неа имало и многу јавни згради, почнувајќи од Валијатот, преку конзулатите, црквите и џамиите, кафеаните, ановите и многу други. Понатаму исто така имало граѓански и воени школи, граѓански и воени болници, меѓутоа, од сите нив, први паѓале в очи зградите на касарните. Само двете главни касарни можеле да примат 8.000 војници. Покрај тоа, во Битола имало 10 главни пазари, меѓу кои најубав и најуреден бил Безистен, како и Влашка чаршија, Ат-пазар, Бит пазар, Житен пазар, и многу други. Освен нив во Битола имало и многу занаетчиски дуќани: папуџиски, кондураџиски, кујунџии, сарачи, бојаџии, јорганџии, дограмаџии, потковувачи, курчии, ковачи, казанџии...³⁾ Притоа, во Битола имало и разни форми на забава. За нас се интересни кината. Првото кино во Битола го отвориле браќата Чомовци, Ташко и Коста, во 1910 година. (Според кажувањето на Александар Чому, првото кино во Битола го отворил татко му Коста Чому во 1913 година⁴⁾). Во 1918 година во „Гранд хотел Америка“ е отворено кино чиј сопственик бил некој повратник од Америка. Подоцна, во 1921 година, киното го презел Пана Напески од Прилеп. Во 1924 година кино отвориле и браќата Манаки, по чие пропаѓање го презел Ристо Зерде. Во 1933 година во Битола имало 3 киносали: Балкан, сопственост на Михаил Пема, Гранд сопственост на Милорад Јефтиќ и Корзо на сопственикот Ристо Зерде.⁵⁾

Во ваква Битола, а овде не смеаме да го забораваме и виорот на војните од 1912 до 1918 година, се родил, живеел и го изучил фотографскиот занает Михајло Зега.

ЖИВА ИСТОРИЈА НА БИТОЛА



Битола, фотографирал Михајло Зега



Зега како најмлад француски војник

Михајло Зега е роден во Битола на 1 јануари 1905 година, во семејство со четири деца, две машки и две женски, од мајка Андрوماхи и татко Јован Зега. Таткото на Михајло по потекло е од Москополе – Албанија, од каде што дедо му Димитрија се доселил во Прилеп. Мајка му Андрوماхи е од Битола, по потекло од Сопотница – Демир Хисар. Основно училиште Зега почнал да учи на грчки јазик. Тие денови тој со другарчињата се собирал околу тогаш надалеку прочуената кафеана ТЕРПСИС, до која имало две тениски игралишта. Таму доаѓале битолските конзули да играат тенис, а потоа се селеле во кафеаната каде што се точело само германско пиво. А децата, кога на конзулите ќе им летнело некое топче преку оградата, го земале и бегале. Во кафеаната често навраќал и Милтон Манаки, идниот мајстор на Зега, кој ги фотографирал конзулите. Така одминуvalo детството на Зега, сè до 1912 година, кога на овие наши простори за првпат дошле Србите, и кога морал да се запише во српско училиште, зашто Србите ги затвориле сите училишта во кои наставата не се одржувала на српски јазик. Кога првиот ден татко му го однел во српско училиште за да го запише како Миха Зега, учителката им рекла дека тие не се Грци, туку Срби, и дека од тој ден малечкиот ќе се вика Михајло Зеговиќ. Попусто татко му се нервирал и се лутел, обидувајќи се да укаже дека не може така лесно да се промени еднаш даденото лично име. Тоа траело сè до 1914 година, кога дошле Бугарите. И тогаш се случило истото, сега Зега е прекрстен во Михаил Иванов Зегов. Кога по војната повторно дошле Србите, на малечкиот Михајло повторно му било вратено она „ик“ на крајот од презимето.

Бугарско училиште Зега учел до 1916 година. Тоа е период на I Светска војна, време на голема сиромаштија, глад, постојани бомбардирања. Во 1916 година, при повлекувањето Бугарите ја запалиле големата Бегличка фурна, во која се печеле 10.000 сомуну леб. Со фурната изгорел и големиот магацин покрај неа и тогаш народот од магацинот грабал брашно, ориз, кашкавал и сè друго што имало во него.

Во есента 1916 година во Битола влегле француските војски. Зега се сеќава дека први во градот влегле војниците на V коњанички полк Зуав. Војниците се распрашувале за Бугарите, кои се повлекле од градот и се утврдиле во околните планини. Следното утро во Битола дошол и генерал Сарај. Тогаш Милтон Манаки го одвел генералот во влашката црква „Цар Константин и царица Елена“, и таму пред портата го сликал. Напладне во Битола влегла француска војска заедно со кујната и застанале кај споменикот на рускиот конзул Александар Ростковски. Таму ручале, а насобраниот народ

стоел покрај нив и ги гледал. „Ни беше многу интересно – се секава Зега – бидејќи тогаш првпат видовме бел леб што го јадеа француските војници. Кога тие видоа како народот гледа, ни фрлија малку леб, и тогаш народот почна да се тепа за лебот, па затоа Французите фрлија повеќе леб. Тоа беше првата средба со француските војници“⁶).

Во тоа време таткото на Михајло, Јован, бил мобилизиран во српската војска и со неа бил некаде на југ од Битола, а во куката на Зега требало да се најраат многу гладни усти. Затоа, веднаш по доаѓањето на Французите во Битола, Зега пристапил во нивната војска, поточно во 19-от артилериски полк, четврта батерија. Така Зега станува најмладиот француски војник во I Светска војна, за што има добиено повеќе медали и дипломи. Зега во француската војска имал и униформа, шлем и коњ, а задача му била да разнесува пошта до подалечните единици на 19 полк, а истовремено бил и еден вид интендант. Сето тоа траело до 1918 година кога француските војски ја напуштиле Битола.

Во тој период, а и во наредните неколку години, едно пријателство на Зега ќе одигра многу важна улога во неговиот живот. Тоа е познанството со американскиот титуларен мајор Џон Фортингам, член на американската мисија на Црвениот крст, која во Битола работела сè до 1922 година. Имено, поради тоа пријателство, мајорот Фортингам го зема Зега во нивната мисија, како преведувач на француски јазик, бидејќи мајорот зборувал француски. Оваа мисија, на народот во Битола и Битолско му давала помош во храна, облека и сл., и според зборовите на Зега, благодарение на мисијата, како и поради добрината на француските војници кои биле големи добротвори, половина Битола преживеала.

По завршувањето на војната таткото на Зега се вратил во Битола и веднаш почнал да тргува со жива стока. Зега бил голем вљубеник во коњите, бидејќи извесно време работел со татко му. Имено, сè до 1922 година тој учел француско училиште, но таа година паднал по предметот веронаука и родителите го отпишале од училиштето, со намера да го дадат на занает. Тоа лето Зега го минал јаважки го неговото коњче. „Во тоа време, вели Зега, и Милтон Манаки, кој исто така многу ги сакаше коњите, имаше кобила, која беше многу убава и скапа и се викаше Фро. Татко ми тогаш се познаваше со Манаки и еден ден Милтон ми рекол на татко ми да одам кај него на занает, да бидам калфа. Бидејќи училиштето не ми одеше, татко ми се согласил. А јас, како и секое дете, бев многу радосен, но не поради занаеот, кој ете, подоцна ми стана животна професија, туку поради помислата дека ќе бидам поблизу до убавата кобила и дека можеби ќе ја јавам.“⁷).

Така, во 1922 година, Михајло Зега отишол на занает кај Манаки, да биде калфа. Најпрвин

бил чирак, бидејќи тогаш кај браќата калфа бил Евангелис Талбурас. За работата во фотографското ателје на браќата Манаки, Зега се секава: „Во тоа време работевме на мошне примитивен начин, како впрочем и сите други фотографии на Балканот. Работата беше многу тешка и напорна, но истовремено и интересна. Тогаш немаше струја, работевме на газиена ламба. Немаше ни вода во просториите. хемикалиите ги чувавме во лимени садови, а за некакво затоплување, ни збор. Посебно тешко беше зиме. Хемикалиите ги загревавме во тенџере на мангал. Сликите ги копиравме со капак од картон со црвено светло, во копирач, една по една. Ако некој негатив излезеше „потврд“, за експонирање на сликата броевме и до 150. Дури да добиеш една фотографија, да паднеш во бесознание. Плочите ги ретуширавме, прво само Вангели, а потоа и јас. Во студиото работевме многу, имавме многу работа зашто имавме многу долгови, а треба пари. Малку подоцна почнавме да работиме и со струја, и од ден – на ден работата се усовршуваше“.

За време на престојот на Зега кај Манаки, браќата отвориле и „биоскоп“. Поточно, во 1921 година Браќата го купиле местото каде што подоцна ја изградиле првата киносала (според сеќавањата на Михајло Зега, местото го купиле од некој Прилепчанец, Врета, за 600 наполеони) За работата на киното Зега се секава: „Откако го купија местото, бидејќи Браќата не се разбирале многу во таа работа, се поврзаа со Коста Чому, кој имаше свое кино уште пред Балканските војни, со кинопроектори „Пате“. Бидејќи на Чому не му одеше добро работата, го затворил киното во 1914 година, па така браќата ја зеода апаратурата од Чому и направиле кино, летна бавча. Киното се наоѓаше на местото на денешната кафеана Корзо, на ул. „Маршал Тито“. Киното беше сместено во тогашниот хотел „Ројал“, кој беше во урнатини поради бомбардирањето на Германците и Бугарите во 1917 година. Во бавчата ставивме платно, во визбата мотор на нафта „Климакс“, а апаратурите ги ставивме на балконот кој не беше урнат, наспроти платното. Во почетокот киното имаше 150–160 места, што столови, што клупи, а подоцна тој број се зголеми на околу 300 седишта. Во почетокот во киното работеше Стерјо, еден млад човек од Солун. Тој ја монтира апаратурата и ме подучил во ракувањето со проекторите. Кога тој си отиде останав сам како киноапаратер, а подоцна во таа работа ми помагаа и Никола, наречен Коле Цицката и Симо Георгиев. Меѓутоа, и понатаму моја главна професија беше фотографијата, така што можам да кажам дека дел од фотографиите од фондот на Милтон Манаки особено во периодот од 1925 до 1930 година, ги направив јас.“

Првите филмови што ги прикажувале браќата Манаки во нивното кино ги зеле од Чому бидејќи тогаш немале од каде да купат. Прв

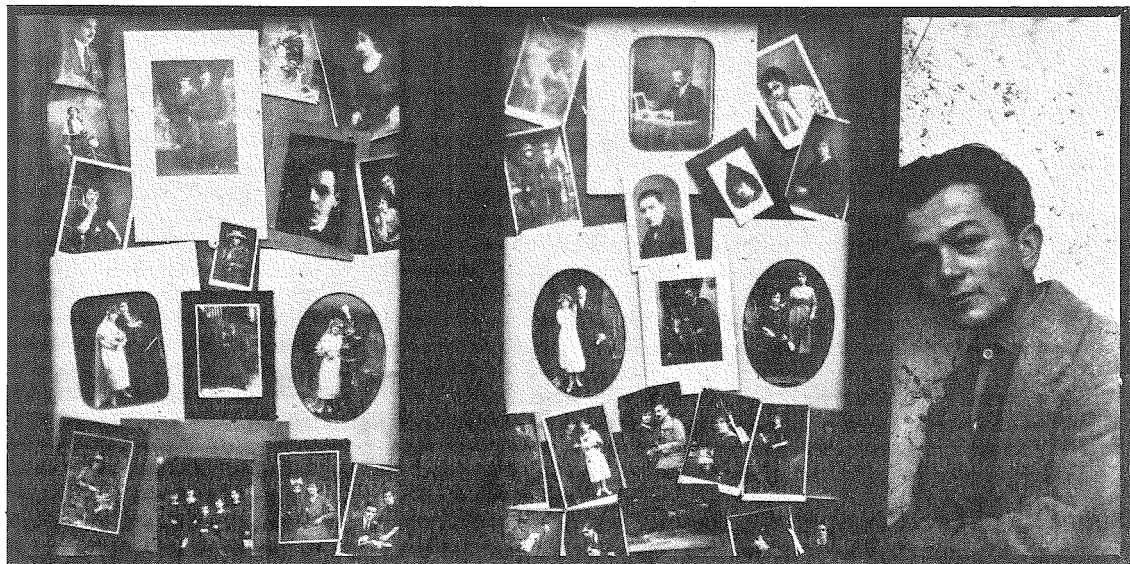
филмови во летното кино „Манаки“⁸⁾ биле за Бонапарта. Филмовите биле во крајно лоша состојба поради тоа што Чому ги чувал несоодветно, но и поради долготрајната експлоатација. Тие биле многу суви и лесно се кинеле. „Бидејќи тогаш немаше лепило или слично, раскажува Зега, филмовите ги закачував со иглички. Игличките, претходно ги закачував на палтото, па така повеќе личев на кројач отколку на киноапаратер. Така закачен со иглички, филмот некако поминуваше низ апаратурите, кои, морам да кажам, рачно ги вртев, што беше мошне напорна работа“.

Есента 1922 година Манакиевци почнале да ја градат киносалата. Со изградбата на салата е поврзана една непријатна случка. До зимата 1922, сидовите и покривот биле готови. Но, зимата била студена и со многу снег. „Еден ден се секава Зега, седиме ние кај Манаки и ручаме, кога доаѓа еден руски инженер, мислам се викаше Борис, и ни вели дека киното се урнало. Ме пуштија мене да видам што станало. Кога отидов таму, што да видам, страшно! Чатијата паднала, гредите попуштиле, сè се искршило. Кога му кажав на Јанаки, за малку ќе паднеше во несвест. Бидејќи мораа одново да ја градат зградата, а пари немаа, браќата беа принудени да земаат нови заеми. Тогаш земаа заем од Хипотекарната банка. Откако ја изградија киносалата, по извесно време, бидејќи беа финансиски исцрпени, браќата мораа да го дадат киното под наем. Први под наем киното го зеда Коста Чому, Лаки Дурацо и Димитрие Георгиевски – Старагла.⁹⁾ Кон крајот на 1927 година киното под закуп го зеде Ристо Зерде, инаку мој роднина, за тогашна кирија од 72.000 динари,¹⁰⁾ при што за првата година тој на браќата парите им

ги даде однапред. Инаку, Зерде имаше завршено филмска школа во Загреб, тогаш единствена, и дури играше во еден филм, мислам се викаше „Рожица“. Меѓутоа, ни на Зерде не му одеше работата баш добро. Бидејќи киното беше осигурено во тогашното осигурително друштво „Сава“, за да земе Зерде од друштвото некој динар оштета, беше принуден да го запали киното. Меѓутоа, овие од друштвото видоа дека киното е намерно запалено, па така тој не доби ни динар.¹¹⁾ Практично за браќата тоа беше најголема загуба. Пожарот во киното во целост ги упропасти.“

Престојот и работата на Михајло Зега кај браќата Манаки траел сè до 1933 година. Таа година во весникот „Време“ излегол конкурс за фотограф во Военото воздухопловство во Скопје и Зега конкурирал, заедно со уште 34-ца кандидати. „Се секавам, вели Зега, молбата ми ја напиша великиот жупан Буда Борисављевиќ. Меѓутоа, долго време помина, се уморив чекајќи го одговорот и веќе кренав раце од сè, кога една вечер кај мене дома дојде еден жандарм со налог веднаш да ме носи во станицата. Јас се зачудив зошто, но се подготвив и тргнав. Кога дојдов во станицата ми беше објаснето дека сум примен на конкурсот и дека морам, веднаш следното утро, да се јавам во Скопје. Следниот ден се јавив во Скопје и така бев примен на конкурсот, поточно во III Воздухопловен полк. Таму ме примија во фото секцијата, како наставник и почнав да работам со 10 војници, за да ги обучам за фотографии. После курсот, кој траеше 1–2 години, тие добиваа потврда за завршен фотографски курс“.

Во Военото воздухопловство Зега останува сè до 1941 година, до капитулацијата на стара



Зега како чирак пред дуќанот на Манаки

Југославија. Во меѓувреме, додека работел во Военото воздухопловство, Зега правел и авионски снимања, па така во 1937 (?) година од воздух ги снимил црквите **Св. Наум и Св. Јован Канео** на Охридското Езеро, потоа Пелистерското Езеро и Кајмакчалан, Бистра, Скопје и други предели. По капитулацијата на стара Југославија, Зега се враќа во Битола каде што во 1942 година отвора фотографски дуќан „Оптика“. Дуќанот се наоѓал на денешната улица „Маршал Тито“ и во него Зега работел сè до крајот на 70-те, кога се пензионирал.

Фотографскиот опус на Михајло Зега е извонредно богат. По ослободувањето, со своите фотографски апарати, Зега ја снима целата повоена изградба на Битола и околината, потоа снима во Демир Хисар, во селото Смилево, во Прилепска општина и во многу други места.

Говорејќи за својата работа, Зега посебно го истакна фотографирањето на прославата во првите денови по ослободувањето на Битола, во ноември 1944 година. „Тогаш во канцеларијата на АГИТПРОП во Битола, ме повика Лиљана Чаловска и ми рече да бидам подготвен да ги фотографирам претставниците на Владата на Македонија, кои наскоро ќе дојдат на прославата во Битола. На прославата од Скопје дојдоа генерал Михајло Апостолски, генерал Светозар Вукмановиќ – Темпо, Методија Ченто, Бане Андреев, Владо Малески, полковник Панче Нелковски и други. Митингот се одржа пред Пожарната, каде што беше направена бина, и таму ги сликав гостите, како и тие што зборуваа, меѓу кои и генерал Михајло Апостолски, Методија Ченто, Бане Андреев и Лиљана Чаловска. Освен ова ја сликав и целата прослава и сл. Поголемиот дел од фотографиите ги зеде еден тогашен функционер кој се викаше Јаничо.“¹²⁾

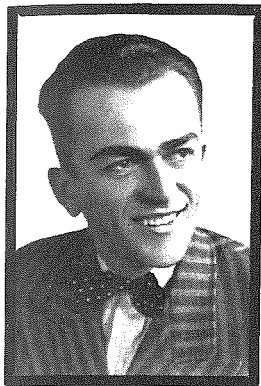
Од богатиот фотографски опус на Михајло Зега, како позначајни можеме да ги истакнеме фотографирањата: проширувањето на Монополот и неговата натамошна изградба; изградбата на првата фабрика што се градела во Битола по војната, фабриката за кожи „Борис Кидрич“, како и изградбата на фабриката за фрижидери „Горѓи Наумов“, потоа шеќераната „4 Ноември“ и многу други фабрики. Фабриците Зега ги сликал во сите фази од нивната изградба, од празното место, преку копањето на темелите, па сè до пуштањето на фабриката во работа. Зега, исто така, ги сликал сите посети на Јосип Броз Тиро на Битола и на производните капацитети во градот; потоа развојот на „Лозар“; калемењето на 10.000 диви круши во Мариово; мелиорацијата на Црна Река и Пелагониското благо; сите прослави на 1 Мај; потоа велосипедски и мото трки, слетови, спортски натпревари и многу други одбележувања. Сите овие материјали во 1983 година Зега ги предаде во Музејот на Битола, каде што се чуваат заедно со уште неколку апарати. За ова, по малку луто,

Зега вели: „Мојам да кажам дека целиот мој опус, целиот мој живот им го подарив, бидејќи за сите тие работи добив една симболична сума, со која одвај успеав да си купам велосипед. Ете колку пари добив.“¹³⁾

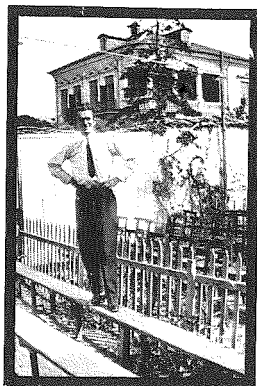
Што се однесува до фотографскиот опус на Зега кој се чува во Музејот на Битола, кустосот Владо Темелковски не информира дека во нивната збирка се чуваат 166 позитиви и 48.000 евидентирани негативи од разни формати, најчесто лајка формат. Збирката на Зега, според зборовите на Темелковски, го опфаќа општествениот, политичкиот, стопанскиот, културниот, спортскиот живот на Битола по војната. Ако се групираат фотографиите тогаш тие би можело да се систематизираат во неколку групи: повоениот социјалистички развој на Битола, стопанската и индустриската изградба; економски, културни, политички, спортски и др. манифестации (прослави, паради, дефилеа и сл.); посетите на Јосип Броз Тито на Битола и на стопанските објекти; архитектурата на Битола; стари објекти; панорами на градот и околината и семејни фотографии (семејството Зега, таткото, мајката, бабата на Михајло, негови фотографии од кои посебно значајна е фотографијата на Михајло како француски војник). Во фондот на Зега во Музејот се чуваат и весници на Борчката организација на Франција од I Светска војна, од февруари 1915 година, на кои на првата страница е Михајло Зега како најмлад војник на француската армија во I Светска војна, како тринаесетгодишен доброволец. За заслуги во I Светска војна Зега е одликуван со орден „Големата војна 1914 – 1918 година“. Освен ова, во Музејот се чуваат и 13 фотографски апарати, една фотографска камера 13x18, марка „Фоклендер“ со објектив „Цајсикон“ и еден апарат за зголемување со постолја и маска, 4 светломери, објективи, филтри, еден апарат за директно копирање со 5 сијалични места и еден апарат за сушење слики со две хромирани табли со формат 60x50 цм.

МИХАЈЛО ЗЕГА ЗА ИСТОРИЈАТА НА МАКЕДОНСКАТА КИНЕМАТОГРАФИЈА

Во периодот кога Зега престојувал кај браќата Манаки, најпопуларни филмови за битолчани биле вестерните и криминалистичките, а имало и такви, иако поретки, кои ги сакале и вистинските уметнички филмови. Што се однесува до публиката, таа била разновидна, од мали деца па сè до постари луѓе, занаетчи, трговци, богати и посиромашни. Најмногу посетители во киното имало за време на празниците. Киното имало околу 400 седишта, поделени во III класи, плус ложа. Браќата Манаки најпрвин почнале со филмови од Чому, а подоцна почнале и сами да нарачуваат. Филмовите ги набавувале



Михајло Зега



Во киното на Манаки

преку трговски патници на претпријатијата што продавале филмови. Патниците со себе носеле каталози на филмови со фотографии и така ги одбирале филмовите. Што се однесува до рекламата, тие добивале рекламни фотографии, заедно со филмовите, во кутиите, а понекогаш и сами печателе плакати и летоци кои ги раздавале во кафеаните, дуќаните и сл. Исто така, пред влезот на киното имало и плоча на која ги закачувале плакатите и фотографиите. Зега се секава на еден пример за тоа колку темпераментни реклами правеле: „За филмот **Изгубениот син** зедовме едно циганче, го качивме на магаре, зедовме тапани и напишавме неколку големи транспаренти. Така ја минавме цела Битола. Тоа беше еден вид жива реклама. Инаку, претставите одеа во петок, сабота и недела и почнуваа од 13 часот и траеја сè до 23 часот. Во зависност од должината на филмот, дававме по 3 или 4 претстави. Во киното пуштавме филмови од Карл Лојд, Бастер Китон, Еди Поло, Чарли Чаплин и др. Од 1926 година па натаму имавме и доста руски филмови. Честопати, пред или по филмовите, дававме кратки програми, ги викавме „шеги“, бидејќи тоа беа кратки комедии или делови од нив. Тоа траеше така сè додека не дојде Зерде. Тој донесе и монтира во киното електрична тонска апаратура, мислам беше од германско производство, марка „Ернеман“¹⁴). Инаку, филмовите ги премотував рачно, на две штици од кои едната имаше рачка. Тоа беше доста напорно, а освен тоа, иако филмовите беа запаливи, ниеднаш не ни се случи да ни се запали филм, освен во случајот на Зерде.

Филмовите најчесто доаѓаа со воз на железничката станица, за што се секавам на една интересна згода. Тогаш до Битола одеше малиот воз, но тој честопати доцнееше, а се случуваше и да се расипе и воопшто да не дојде. Така, еден ден, ние сме го порачале филмот, треба да стигне со воз, дури и билети имавме продадено, сме зеле пари, а возот никаде го нема. Возот дошол пред Прилеп и се расипал. Што ќе правиме? Милтон ми вели, барај чаре.

Јас се качив на велосипедот и преку џадето стигнав до Прилеп. Возот го нема ни таму. Продолжив понатаму. Се качив на Плетвар и таму го гледам возот. Го зедов филмот, го ставив на велосипедот и удоолу кон Прилеп. Кога стигнав таму бев многу уморен, а до Битола има уште и угорнина, а сандакот со филмот тежеше 25–26 килограми, можеби и повеќе. Затоа отидов во кафеаната „Балкан“ и таму ги најдов како ручаат великиот жупан Буда Борисављевиќ, кој имаше автомобил, и еден адвокат, Миленко Дивац. Им ја кажав мојата мака, дека филмот мора да стигне кај Манаки и дека сум со велосипед со кој мора да поминам уште 42 км. до Битола. Тие ми велат да не се грижам. Ми го побараа филмот, го ставија во багажникот и така филмот со автомобил стигна навреме во Битола, точно пред претставата, а јас дојдов подоцна на мојот велосипед. Така таа незгода со возот среќно заврши“.

Интересна е случката поврзана за филмот **Бен Хур**. Филмот бил во три дела, во производство на Метро Голдвин Маер, (Metro Goldwyn Mayer), а Манакиевци го порачале од Белград, од „Авала филм“, за тогашни 5.000 динари за трите дела. Но, кога стигнал филмот, за да се подигне од поштата требало да се доплати уште 2.000 динари, а Манаки немал пари. Барал заем од пријатели, но никој не му дал, зашто бил многу задолжен. „Се секавам – вели Зега – тоа беше за Велигден, во 1928 година. Се надевавме за празниците да спечалиме доста пари. Затоа Милтон ме прати кај Павле Константинов кој живееше на Баир. Кога стигнав кај него, му кажав каква е работата, а тој ми вели дека не ми верува, туку да се вратам и од Милтон да му донесам некаква белешка. Кога се вратив кај Милтон тој ми го даде неговиот часовник и со него се вратив кај Павле. Кога тој го виде часовникот, ми даде 2.000 динари и јас со парите отидов во Пошта и го подигнав филмот. По празниците, бидејќи од филмот спечаливме доста пари, Милтон му ги врати парите на Павле и му се заблагодари“.

Според кажувањата на Михајло Зега, браќата го научиле фотографскиот занает од некој Турчин од Јанина, по име Незир. Својот прв дуќан го отвориле во Јанина, а по извесно време се преселиле во Битола, каде што го отвориле дуќанот „Браќа Манаки“. Во тој период фотографскиот дуќан им носел добра заработувачка. Зега си спомнува како Јанаки ја набавил филмската камера: „Јанаки имаше завршено романска гимназија и извесно време беше професор по калиграфија во романската гимназија во Јанина. По извесно време од доаѓањето во Битола, на Јанаки му беше овозможено лично усовршување во Париз. На патот кон Париз, Јанаки поминал и низ Лондон каде што во еден фотографски дуќан видел една камера. Тогаш тој не знаел што е тоа, но влегол во дуќанот и некако се разбрале со продавачот

дека тоа е кино-камера која чинела 13 наполеони. Кога Јанаки дошол во Париз веднаш му пишал писмо на брат си Милтон дека видел камера за подвижни слики во Лондон, која чини 13 наполеони, и да му прати пари. Милтон му пратил пари, Јанаки отишол во Лондон и ја купил камерата, која беше производство на фабриката „Лимиер“¹⁵⁾, и тоа 300-от примерок од серијата bioscore. Еден ден Јанаки отишол со камерата во фабриката во Париз и директорот кога ја видел камерата многу се израдувал.¹⁶⁾ Бидејќи малку подоцна била прославата, одбележувањето на Француската револуција, на 14 јули тие од фабриката му наложиле на Јанаки да оди во Бастија и да ја сними прославата. За таа цел му дале 4 кутии, 4 касети со по 25 метри филмска лента. Но, кога дошол таму, имало многу народ, а Јанаки беше кус, и не можел ништо да види. За среќа, таму имало некој мост. Јанаки се качил на мостот и оттаму ја снимил прославата. Кога во фабриката го развиле филмот, излегло дека Јанаки имал најдобро снимен материјал зашто бил качен на мостот, на високо. Од фабриката биле многу задоволни, директорот бил изненаден, и затоа му ги задржале филмовите, а за возврат му дале 2 сандака полни со материјали, филмови, хемикалии и др. На крајот, Јанаки замина во Солун, заедно со син му, каде што беше професор по романски јазик. Во Солун умреа и Јанаки и син му и таму се закопани и двајцата.

За Милтон можам да кажам дека беше голем мераклија на кобилата Фро и на таблата. Со фотографот Пинза често во кафеана играа табла. Инаку, ниту пиеше, ниту пушеше. За разлика од Јанаки, Милтон остана во Битола, заедно со жена му, и на крајот чуваше животни,

свињи, кози, кокошки. Ете тоа беа Манакиевци...”

Со особено задоволство Зега се секава за снимањето со својот мајстор, особено во периодот од 1925 година па сè до неговото заминување во Скопје. Во овој период, секаде каде што снимал Милтон, во негова придружба бил и Зега, при што му помагал или пак снимал со фотографски апарат, додека Милтон снимал со камера. Овде би ги истакнале посетите на крал Александар и кралица Марија на Кајмакчалан во 1928 година, потоа посетата на генерал Франше Д’Епере, главниот командант на сојузничките армии на Македонскиот фронт, како и свадбите на Петар Герас и на прилепчанецот Ристо Зерде.

„Неколку дена пред да дојдат кралот и кралицата – се секава Зега – во ателјето на Манаки пристигна банот на Вардарска бановина, Жика Лазик, и ни рече дека кралот Александар ќе го посети Кајмакчалан и затоа итно да се подготвиме за фотографирање. Тоа беше во 1928 година, при што кралот им одаде почит на паднатите борци. Се секавам, во негова придружба беа и министерот на војската генерал Петар Живковиќ, потоа генерал Стеван Жаџиќ, великиот жупан Буда Борисављевиќ, Жика Лазик и некои други министри. Така го снимивме престојот на крал Александар и кралица Марија на Кајмакчалан. Исто така, ја снимивме и посетата на генерал Франше Д’Епере. И двете посети Милтон ги снимаше со камера, а јас со фотографски апарат.

Освен ова, со Милтон доста снимавме и свадби. Посебно во секавање, како мошне успешни, ми останаа свадбите на Петар Герас и Ристо Зерде, особено свадбата на Зерде, која



Милтон Манаки и Михајло Зега

беше нешто невидено дотогаш во градот под Маркови кули. Таа свадба со Милтон ја снимавме и со камера и со фотографски апарат. Еден ден пред свадбата со моторот на Манаки, (тој имаше мотор „Индијана“, со приколка) отидовме во Прилеп. Зерде не смести во хотел „Балкан“. Наредните три дена, колку што траеше свадбата, јас и Милтон се изнаработивме, но трудот, навистина, не беше залуден.

Освен ова, Милтон снимаше и во неговиот роден крај, во Грција, во Солун, го снимил и Султанот. Многу снимаше, но материјалите од овие две свадби излегоа навистина многу добро“.

Интересни се, исто така, сеќавањата на Зега за фотографските дуќани и кината. Според неговите кажувања, во Битола уште во турско работел еден фотограф кој се викал Леонид. Всушност, тоа биле двајца браќа, дуќанот им бил на корзото, кај што е сега Стоковната кука. Каде што се, пак, денес, канцеларијата на ЈАТ и дуќанот на „Црн бор“, работел еден стар фотограф. Се викал Лазо Кермене. Потоа работел Мезанчев, па дошле Манаки, по нив Пинза и по него Талбурас, а од 1942 година и Зега.

„Што се однесува до кината, вели Зега, првиот го отвори Коста Чому во 1910 година, во салата каде што беше театарот, сега тоа е Калтурниот дом. Апаратурите ги купи од Париз¹⁷⁾, а филмови добиваше од Солун. Најмногу филмови имаше за Бонапарта, а прв филм што го даваше беше „Пропаста на бродот Титаник“. Во 1918 година, не сум сигурен за годината, еден Лазо што се врати од Америка отвори кино каде што е сега зградата на „Македонија“, и тој тогаш ги зеде апаратурите од Чому под кирија. Во неговото кино се даваше по една претстава неделно. Во тој „биоскоп“ се даваа и филмови за здравството, за болести како што се маларијата, туберкулозата и сл. и тоа во недела претпладне. Претставите беа бесплатни, доктори држеа предавања и имаше многу народ. Но и тој бргу пропадна.“

* * *

Анализирајќи го животниот пат на Михајло Зега, едноставно не можев да се отргнам од впечатокот дека овој симпатичен старец, кој зборува 7 јазици, е извонредно среќен и задоволен што така убаво и точно ја кажува својата историја.

При нашата средба во Битола, Михајло Зега ме прими во својот дом. И иако веќе во поодминати години, тој со неверојатна свежина и острина на опсервацијата го раскажуваше својот животопис. Овој старец е горд на својот живот и праведјќи негова рекапитулација имав впечаток дека низ неа се реконструира едно богато историско време, што низ документите на историјата досега е откриено мошне сувопарно. Сосема спротивно на таквата докумен-

тираност, во расказот на Зега, често поткрепуван со извонредно пластични детали од животот на Битола и Битолско, ни се доближува тој изминат свет со ретка експресивност, уверливост и сугестивност.

Михајло Зега е голем мераклија за раскажување, и слушајќи го него, често се потсетував на ингениозните раскажувања на Марко Цепенков. Има една непосредна топлина и срдечност кај овој човек кој со фотографскиот апарат на рамо го изврвел својот животен век, и не сфаќајќи притоа, дека неговата скромна и тешка животна судбина со текот на времето добила исклучително, речиси историско значење.

БЕЛЕШКИ:

- 1) д-р Јован Хаџи Васиљевиќ, „Град Битол“, Београд, 1911, стр. 10-11.
- 2) Трајче Грѓоски, „Битола – дејствие на основните фактори врз општествено-економскиот развиток“, докторска дисертација одбранета на 2.06.1965 година на Економскиот факултет во Скопје, стр. 201.
- 3) Според д-р Јован Хаџи Васиљевиќ, оп. цит., 13-19.
- 4) „За првото кино во Битола зборува Александар Чому“, разговорот го забележа Илинденка Петрушева, „Кинотечен месечник“, Скопје, 1979, број 15, стр. 23.
- 5) Според податоците што ги наведува Илинденка Петрушева во „Кинотечен месечник“, Скопје, 1978, број 11, стр. 19-20.
- 6) Од разговорот што со Михајло Зега го водел авторот во август 1990 година во Битола
- 7) Во текстот се користени сеќавањата на Михајло Зега искажани во разговорот што со него го водел Павле Константинов, соработник на Кинотеката. Видео записот се чува во архивот на Кинотеката на СРМ.
- 8) Според податоците што ги наведува Илинденка Петрушева во „Кинотечен месечник“, Скопје, 1978, број 11, стр. 20, киното се викало „Корзо“
- 9) Според книгата на Павле Константинов „Браќа Манаки“, Млад борец, Скопје, 1982, стр. 168, браќата Милтон и Јанки Манаки, уште додека се градела салата, се здружиле со Коста Чому и Димитрие Георгиевски – Старагла на 24 ноември 1923 година, при што се наведени и условите од договорот бр. 6348, кој бил заверен во Белградскиот квартал во Битола.
- 10) Ibid, стр. 177, Зерде го закупил киното „Манаки“ за време од 1 јануари 1928 до 31 декември 1931, за сума од 236.000 динари
- 11) Ibid, стр. 181, киното изгорело во пожар во 1939 година при што штетата била надоместена од осигурителните компании.
- 12) Според искажувањето на Михајло Зега за неговиот фото-фонд, при предавањето ан истиот на Музејот на Битола, на 22.04.1983 година.
- 13) Од споменатиот разговор што авторот го водел со Михајло Зега во Битола.
- 14) Според наведената книга на Павле Константинов, оп. cit., стр. 178, киното е електрифицирано кон средината на 1926 година.
- 15) Камерата е производство на претпријатието „Чарлс урбан“ (CHARLES URBAN TRADING CO.) од Лондон. Според Дејан Косановиќ, „Почеци кинематографије на тлу Југославија 1896-1918“, Институт за филм, Универзитет уметности, Београд, 1985, стр. 263, камерата можела да биде купена и во Париз, бидејќи Урбан во 1906 година отворил претставништво во Париз (на плочката на камерата стојат адресите на претпријатието во Лондон и во Париз).
- 16) Веројатно станува збор за претставништвото на претпријатието „Чарлс Урбан“ во Париз.
- 17) Според Илинденка Петрушева, „За првото кино во Битола зборува Александар Чому“, оп. cit., стр. 23, првото недвижно кино „Велика Србија“ Костадин Чому го отворил во 1913 година, а кинопроекторите ги набавил од Солун.

Summary

THE MASTER MIHAILO ZEGA – biography worthy of history –

In the history of Macedonian culture, the city of Bitola has its own specific significance, not only because of the merit of the Manaky Brothers as pioneers of cinematography in Macedonia and in the Balkans, but also as a city with a rich photographic tradition which developed in the 20-th century.

The personality of Mihailo Zega is interesting in that it explains the place of photography, and even of cinematography in general in the whole history of Macedonian culture. As he learned the photographic craft at Manaky Brothers and later on became their closest collaborator, Mihailo Zega was one of the most authentic witnesses to the life and work of Janaky and Milton Manaky. Besides this, as he was completely devoted to his job, to the photographic art, Mihailo Zega with his rich and wide photographic work had recorded some of the greater historical events and the way of life of the people in Bitola and its surrounding, leaving a remarkable testimony of an important period of the development of Bitola after the war.

Mihailo Zega was born in Bitola, on 1st January, 1905, to Andromachy and Jovan Zega. He attended primary school in the Greek, Serbian and Bulgarian languages. In 1916, after the entry of the French troops into Bitola, Zega entered the French army, in the 19th artillery regiment, 4th battery, as a volunteer. He, thus, became the youngest French soldier in the First World War, for which he was decorated with the order of „The Great War 1914-1918“. After the war, Zega continued his education in the French school up till 1922, when he failed the examination in **religious instruction** and so he left the school. That year he went to Manaky to learn a trade in photography. As the Manaky Brothers had a „bioscope“, Zega was also trained to be a screen projectionist. Zega stayed with Manaky till 1933, when as the result of a competition he was accepted into the 11th air force regiment at Skopje airport as a teacher of photography. Zega stayed in this photo-section until 1941, with the capitulation of the pre-war Yugoslav army, when he returned in Bitola. In 1942 he opened a photo-shop „Optika“ which was situated in the street, nowadays called „Marshal Tito“, where he worked until his retirement, at the end of the seventies.

The photographic opus of Mihailo Zega is exceptionally rich. The whole collection of stills, with 166 developed positives and more than 48.000 catalogued negatives from different gauges, are kept in the Museum of Bitola. The collection of stills made by Zega includes the post-war socialist development of Bitola, economic, cultural, political, sporting and other events, the visits of Josip Broz Tito to Bitola and to some factories, the architecture of the city, ancient locations, panoramas of the city and the surroundings, and family life.

Mihailo Zega spent his working life with his camera on his shoulder, and without realizing that his modest and difficult life, with the passing of time, was to acquire an exceptional, even historic significance.

Resume

LE PHOTOGRAPHE MIHAJLO ZEGA – une vie digne de l'histoire –

Bitola occupe une place importante dans l'histoire culturelle de la Macédoine, à cause certes des frères Manaki, mais aussi de la riche tradition photographique qui s'y développe intensivement au XXe siècle.

La personnalité de Mihajlo Zega est particulièrement intéressante, car elle met bien en lumière la place occupée dans l'histoire de la culture macédonienne non seulement par la photographie, mais par la cinématographie en général. Ayant appris le métier de photographe auprès des frères Manaki, pour devenir par la suite leur plus proche collaborateur, Zega est indubitablement un des témoins les mieux plus authentiques de l'histoire sur la vie et l'oeuvre de Janaki et Milton Manaki. Par ailleurs, s'étant consacré au début des années 20 à l'art photographique, Mihajlo Zega a durablement fixé dans son oeuvre photographique certains événements historiques ayant eu lieu à Bitola et dans la région. Ainsi a-t-il laissé de riches témoignages sur une période importante du développement de Bitola après la guerre.

Mihajlo Zega naît le 1er janvier 1905 à Bitola, d'Andromahi et Jovan Zega. Il fait des études primaires en grec, en serbe et en bulgare. A l'entrée des troupes françaises à Bitola, en 1916, Zega s'enrôle comme volontaire dans l'armée française. Il devient ainsi le plus jeune soldat de cette armée, ce pourquoi il reçoit la „Médaille de la Grande guerre de 1914-1918“. Après la guerre, il continue ses études à l'école française, d'où ses parents le retire en 1922 à la suite d'un échec au Catéchisme. La même année, il entre chez les frères Manaki pour apprendre le métier de photographe. Les frères Manaki possédant une „salle de cinéma“, Zega devient aussi opérateur de cabine. Il reste chez les Manaki jusqu'en 1933, année où il commence à enseigner la photographie des Forces Aériennes de l'aérodrome de Skopje. Il reste dans cette section jusqu'à la capitulation de l'ancienne Yougoslavie, en 1941. De retour à Bitola, il ouvre en 1942 un studio de photographie, „Optika“, dans l'actuelle rue du Maréchal Tito. Il y exerce jusqu'à ce qu'il prenne sa retraite, vers la fin des années 70.

L'oeuvre photographique de Mihajlo Zega est considérable. Un ensemble de 166 positifs et plus de 48.000 négatifs de formats divers sont conservés au musée de Bitola. Cette collection englobe le développement socialiste de l'après-guerre à Bitola, des manifestations économiques, culturelles, politiques, sportives, etc., les visites de Josip Broz Tito à Bitola et dans les entreprises publiques, l'architecture de la ville, vieux édifices, panoramas et environs, ainsi que des photos de famille.

Ainsi Mihajlo Zega suivit-il son chemin, l'appareil photographique à l'épaule, sans savoir que sa modeste et laborieuse vie prendrait, avec le temps, une importance historique.

Мирослав Чепинчиќ

УДК 778.5.071 (497.17)
Кинопис, 3(2) с. 21-37, 1990

КИРО БИЛБИЛОВСКИ (1920-1989)

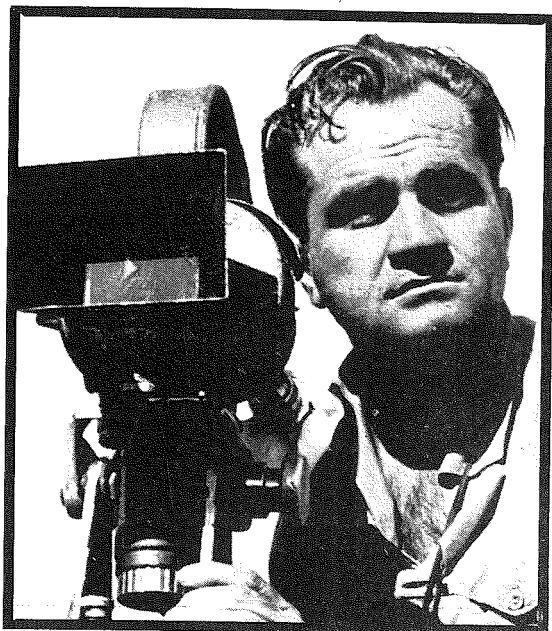
Киро Билбиловски, познатиот македонски филмски снимател, е роден на 3 мај 1920 година во Скопје. До 1947 година, кога се вклучи во тековната продукција на „Вардар филм“, работи како професионален фотограф, при што посебно ја негува уметничката фотографија. Автор е на извонредно богата збирка фотографии од македонската фолклористика.

ЧУВАРИ НА СВЕТЛИНАТА

Влегувањето на македонското кинематографско творештво во историските текови на овој медиум, за долго време е обележано со појавата на Милтон Манаки и неговата богата снимателска активност. Така, епохата на филмот, во овој век на овие простори започна да се исполнува и да ја добива својата зачестена ликовна материјализација во снимените стории од најразличен тематски карактер и намена. Текот на историјата станува донекаде скротен во својот целулоиден облик и не е веќе препуштен само на вербалното предание и печатените петрефакти.

Камерата најавторитативно веднаш се наметнува како супериорно средство за регистрирање на историските собитија, за подоцна да стане и нивни непосреден учесник. Кинематографската дејност на македонскиот простор, така стартува како чиста документаристичка форма. Силната творечка личност на Манаки во контактот со камерата веднаш ќе започне да ги приспособува кон предметот нејзините тогаш сè уште многубројни технолошки ограничувања, а во конкретната примена ќе го разбива нејзиниот тукушто стекнат иконографски опортунизам.

Со ова е фундиран, веќе во препознатливи настојувања, еден стилски однос кон примената на филмот. Со ова се конституира, тогаш и во тие медиумски околности, основната релација: творец – снимател – камера – настан. Средишната позиција на камерата во вака концептиран однос, сè уште е плод на технолошките императиви на апаратот. Меѓутоа, овој однос со своите основни чинители во стилската постапка на



Киро Билбиловски

документаристичкото кинематографско творење, тогаш е во повој. Индивидуалистичките атрибути на документаристичката креација се присутни во овој однос и тогаш и денес, со ненамалено значење. Секако тука се препознава и настанувањето на едно ново изразно пластично извориште, кое на македонската културна почва се вклучува со вонредна природност во затекнатите ликовни текови.

Таа документаристичка низа во македонското филмско творештво, ќе опстане и ќе се развие користејќи ги истите стилски основи, зацртани од Манакиевата кинематографска практика. Овде, пак, станува збор за еден од нејзините непосредни подници, филмскиот творец Киро Билбиловски.

ФОТОГРАФИЈАТА И КАДАРОТ ОБРАМЕНИ СО ВРЕМЕТО

Вообичаените квалификативи отстапуваат при обидот што се наметнува како нужен за оваа тема. Воспоставувањето историска и стил-

ска врска со делото на Манаки, чие изворно и стожерно влијание е неспорно во вака создадениот контекст, исто така се наметнува со сопствена логичност. Таа опстојува со бесчувствителната упорност на сликата поткрепена со движење и покрај навидум прекинатиот делотворен континуитет. Искуство, се чини повеќе својствено на филмското творештво, посебно на документаристичкото. На подвижната слика не и требаат дополнителни поткрепи и аргументи за да ја обнови својата планирано ефемерна егзистенција, се чини секогаш со ново влијание што се однесува до нејзиниот значаенски комплекс.

Дојдени сме до можеби суштинската определба на филмскиот документ, сфатен како ликовен факсимил на настанот, но не и на времето чишто белези ќе се појават подоцна, во една планирана егзистенција на таквиот документ. Тоа е и метод по кој филмскиот документ стекнува некаква автономна медиумска одлика, не секогаш предвидлива и главно надвор од контролата на неговиот автор.

Еднаш воспоставената релација, при примарното регистрирање на настанот продолжува да трае како филмски документ кој сè уште ја поседува способноста да започне дијалог со времето. Сета цел на оваа дејност, која во себе вклучува голем дијализон интересирања и очекувања, се исполнува во тоа траење во времето, во одржувањето на кревката ликовна врска со него.

Филмскиот документарист ја чувствува таа врска уште при нејзиното првично срамежливо, неволно најавување. Апаратот, камерата, тогаш ќе му послужи ликовно да ја каптира таа изразна врвица, од која дури подоцна ќе настапат позабележителни текови. Класичното сфаќање на документаристичкото творештво, не претпоставува поинакви творечки врски освен оние кои ќе се создадат во ваквиот однос, понекогаш традиционален, но секогаш отворен на различните барања на времето. Се разбира, тој во многу нешта е зависен од истенченото чувство на документаристот и од силата на издвоениот документ. Но, помеѓу овие елементи постои и нешто слично на афективна врска меѓу творецот и документот и тоа на некој начин ни ја открива природата на филмското документаристичко творештво.

Таа благородна врска што суштествува како предметен однос уште од појавата и дејствувањето на М. Манаки, е заживеана во кинематографската активност во творењето на цела една генерација македонски филмски дејци. Сценаристот, режисер и прочуен снимател, Киро Билбиловски, е еден од најекспонираните припадници на оваа надарена генерација.

Врвниот мајстор на фотографија, Киро Билбиловски во своите први младешки дострели, ќе ја открие онаа битната ограниченост на фотографијата, не само како петрефакт на

објектот, туку и на нејзината временска заточеност, врзаност за определениот хронолошки миг на експозицијата, кој во никој случај не може да го поседува виталитетот на заточеното движење на филмската лента, со неговата онтолошка кинетичност. Сета вештина, мошне симплифицирано пренесена од една комплексна референција меѓу фотографскиот ефект и неговата филмска димензија, е да се разбуди потенцијалната енергија со силината на својата оствареност, во рамките на временско-историскиот контекст на кој му припаѓа. Врз влијанието на документот, неговата евентуална естетска сфера нема никаков удел. Кадарот од документарниот филм, изразната посебност подложна на определено уметничко структурирање, ретко зборува сам за себе.

Самиот факт на појавата на Манаки и неговото дело, како зачетоци на една автохтона кинематографска активност, претставува далеку повеќе од проста историска даденост. Значењето и влијанието на неговото дело, сосема сигурно се трансформира во една плодотворна синтеза во кинематографските настојувања на неговите следбеници.

Тоа влијание ќе биде присутно како методолошка и стилска константа и во опусот на низа повоени македонски документаристи. Континуитетот во творечкиот пристап и исказ станува сè позабележлив како присутност со која се потврдува еден од поретките феномени во глобалната кинематографска историја, што ги вклучува сите наши простори и обиди сторени на овој план.

Филмскиот документ распределен во историското време како и во географското, се организира самиот, како по наложбите на една иста творечка мотивираност, така и по законитостите на самиот медиум, во меѓувреме во голема мерка дефинирани.



Пред своето фото студио

Функционален модел во ова истражување, овде би претставувала една битно хроно-топска структура на македонската филмска документаристика. Соодветно фундирана врз принципите што го почитуваат извориштето на документот, голем број дела на повоените македонски документаристи остваруваат отсликување на битот на временските карактеристики – не само историски, туку и социо-психолошки-автентични во изразот што го наметнува визуелниот материјал. Непоткупливоста на вака предочената временска синтеза, својствата на филмскиот документ ги прави единствени и како метод и како израз на една по многу нешта универзална медиумска комуникација. Единствено филмскиот документ, одбележан во времето, и ни ја овозможува комуникацијата со него, чии елементи се чини, ни од далеку не се исцрпени. Впрочем, во тоа, по сè изгледа, и лежи онаа некаква таинствена, толку барана негова објективност, а и она што прилега на една медиумска загатка, која во сите свои појавувања ги открива новите мигови на тој документ и ја збогатува разновидноста на визуелно обработениот настан.

Филмскиот документ дотолку е плод на творечката иницијатива и зафат, засекогаш во себе, во својата елементарна издвоеност од настанот што му е извориште, ќе содржи дел, ако не и целосен израз на таа творечка трансмисија.

Во приодот и во постапката на К. Билбиловски кон документаристичкото творештво, веднаш сретнуваме никулци на оној документаристички нерв, мошне плодотворен бидејќи е втемелен во некои цврсти медиумски односи. Не постои можност што флагрантно би го потврдила она што претставува една херeditарна духовна врска, освен можеби онаа преку сликата, преку кадарот, значи, на филмскиот документ,



Киро Билбиловски

фатен и обновен во неговото перманентно временско зреење.

Сепак, за да не западнеме во некоја мистична противречност, со доволна доза на сигурност се открива нешто кога станува збор за делото на филмскиот документарист и за неговиот опус. Спомнавме дека филмскиот документ е факсимил на настанот што се случил во времето, но тоа исто така е и факсимил и на авторот-документаристот. Психолошкото доживување на авторот, пак, ретко некогаш го обременува документот со својата присутност. Најчесто во почетоците на документаристичките обиди, императивот на објективниот однос кон стварноста што се регистрира, ја сочинува онаа дистанца, која колку и да е забележителна или не, има пресудно значење за делото. Сликата во документарниот филм, обично самата, со својата содржинска исполнетост, го изградува емотивниот контекст на настанот. Она што во рацете на авторот е доминантно и примарно, е создавањето на неговиот временско-историски контекст, што е во суштината на поетиката на документаристичкото филмско творештво, како сосема определена специфичност.

Творечките импулси кај Билбиловски допираат до истото рамниште каде што ги среќаваме творечките импулси и на М. Манаки, а тоа е нивната битна историска одреденост и обземеност на посегнување кон документаристичкото бележење. Неприкосновениот творечки мотив во документарниот филм, воедно е и принцип кој документаристичкото дело го оспособува за медиумска комуникација, независно од неговата објективна вредност. Потребата од комуникација, пак, документот ја диктира самиот, а тоа всушност и се очекува од него.

ВЕРНОСТА КОН ДОКУМЕНТОТ – ОСНОВА НА НЕГОВОТО НАДГРАДУВАЊЕ

Меѓу првите македонски автори, филмски документаристи, се јавува и Киро Билбиловски. На оваа вокација К. Билбиловски ѝ пристапува како комплетна авторска личност, како режисер и снимател, често и како сценарист. Ова е забележителна карактеристика на еден определен период од неговото творештво, кој воедно е и пионерски во создавањето на новата повоеана македонска документаристика.

Верноста кон документот и квалитативното надградување на една и инаку богата и квалитетна традиција, ќе станат основни стилски белези препознатливи и денес, и тоа не само како традиционални форми на филмскиот израз. Така во првиот свој документарец „Сточарите денес“ (1947), К. Билбиловски смислено и вдахновено ги сплотува во единствен изразен простор евокацијата на традиционалниот израз со актуелниот документаристички пристап.

Визуелните белези што на прв поглед ги откриваме како своевиден фотографски петре-факт, сè уште претставуваат нетрансформиран потенцијален кинестетички елемент, со еднаш веќе исполнета функција, сега инкорпориран во нова временска структура на документот. Неговите изразни можности, меѓутоа, имаат исти потенцијални основи, обликуваат исти визуелни значења. К. Билбиловски како добар познавач на делото на Манаки, нема да ја пропушти можноста да ги ревитализира овие визуелни белези на традиционалната документаристичка поетика во својот прв филм.

Она пак, што останува како податок од трајна вредност и што го донесува новиот документаристички почеток на македонската кинематографија, е тоа дека „манакиевскиот“ документаристички супстрат што го препознаваме и во „Сточарите денес“, почнува да се здобива со процес на свое организирано документаристичко обликување.

Третманот што ни го нуди оваа повторена филмска документаристика, укажува на органското проникнување со „манакиевската“ традиција. „Сточарите денес“ е филмски документ за времето на стопанска обнова во новите општествени услови. Овој документарец ги содржи сите својства на традиционален документаристички пристап и обработка. Во него ја чувствуваме искреноста на неговите творци и го забележуваме нивниот напор свртен кон објективното отсликување на таа нова стварност.

Документот и хроничарското бележење овде се испреплетуваат токму во традиционалистичките рамки на документарниот израз. Од денешен аспект гледано, методот со кој започнува да се структурира повоениот македонски документарен филм, претставува една консеквентна надградба на она што му недостигаше на Манакиевото документаристичко бележење.

Поголемата присност кон објектот, интензиваната насоченост врз централниот мотив на документарецот, човекот, и пред малку споменатата формална организираност на визуелниот материјал се одлики што зборуваат во прилог на вака поставената паралела.

Во следните документарци на К. Билбиловски наброените одлики стекнуваат определена функција на специфичноста на еден веќе насетен стил. „Пет години Н. Р. Македонија“ (1950), „Културниот живот во Македонија“ (1951) и „Тито меѓу нас“ (1953), се документаристички хроники во кои настаните се третирали како елементи на еден историски тек во сета потребна актуелна димензија, која само го зацврстува неговото документарно ниво. Овие документарци така главно ги избегнуваат формата и стилот на агитката, на нејзината еднодимензионалност.

Билбиловски како режисер – документарист функционално ја исполнува наложбата на жанрот, секако внесувајќи и нови изразни елемен-

ти во структурата на документаристичкото творење. На овие документи од особена важност за националното битие и општествената свест на македонскиот човек, му се придружуваат и филмовите: „Преспа“ (1953), „Македонски тутун“ (1954), „Македонски тутун II“ (1954), „Македонски тутун III“ (1958), своевидна документаристичка трилогија, единствена во нашата документаристика, каде што документот се збогатува со елементи на информација, технолошко-научна експликација и со дидактичка основа. Со еднаква содржина е и филмот „Кумановска отља“ (1955), документарец кој зборува за една специфична тутунска сорта од македонската почва.

Документот во оваа низа филмови стекнува нова функција. Тој ги прераснува своите класично зададени рамки, за да го допре спознатото рамниште, што на некој начин уште еднаш ќе ја потврди и на тоа ниво, неговата нераскинлива врска со времето и просторот на неговото настанување.

Природните богатства, посебностите на растителниот свет, една надежна стопанска гранка изградена врз овие заснованости, станува конкретен предмет на документаристичката тематика. Во новите тематски околности К. Билбиловски пронаоѓа нови визуелни простори. Битно за овој нов документаристички став на Билбиловски е неговата нагласена естетичност.

Очигледност на овие настојувања им придаваат елементите, па и целосната формална структура во документарците „Преспа“ (1953) и „Охрид“ (1954). Со уште некои наслови од македонската документаристика и овие два документарци на Билбиловски означуваат своевидни почетоци на еволуцијата во стилот на овој жанр на македонската кинематографија. Таа појава доаѓа до свој израз токму кон средината на педесеттите години, по повеќегодишна кинематографска емпирија што се одвива во засилен континуитет и на творечки и на жанровски план.

Одгледувајќи го феноменот на документарниот филм, неговата одамна оцртана посебност во рамките на македонската кинематографија, почнува да ги постулира новите односи кон стварноста, кон документот за неа, овојпат како нејзин сопатник во времето. Сега на нова медиумска основа се обновува интересот на документаристот за истите тематски предизвици. Од хроника која безмалку беше катадневен визуелен следбеник на еден забрзан развој, документарниот филм пополека ќе се концентрира на мотивите во кои ќе ја препознаеме и основата на неговите почетоци, како и причините на актуелното авторско интересирање.

Изобилството на теми и мотиви сега се поставува пред творецот на документарниот филм како прашање на избор, го приклучува кон една селекција што ќе треба да создаде

нови изразни структури. Почнувајќи од овие моменти, македонскиот документарец ќе ја исполни својата формална страна со препознатливи лирски пасажии. Особено во својот визуелен тек, документот полека преминува од информација, чија едноставност и егзактност го сочинуваат содржинскиот аспект, кон поетичност на глетките, кон создавање на емотивен одраз на просторот.

И во „Преспа“ и во „Охрид“, оваа лирска трага длабоко се чувствува во ликовниот пристап кон филмскиот материјал. Тука се соочуваме со еден трансимагинативен аспект на документаристичката форма, која во своите класични принципи го следи реализмот на отсликувањето на амбиентот. Но, надојдената

убавина може единствено визуелно да се парафразира со продлабочената естетска присутност во структурата на делото.

Уште во оваа фаза, македонскиот документарен филм во својата запазена актива поседува нова лирска структура, сместена во рамките на ликовното соопштување на мотивите кои се незаобиколувачки со својата позиција во тематската организација на документарниот филм. Ова во доволна мера го афирмираат делата на Трајче Попов, Благоја Дрнков, Кочо Недков и Киро Билбиловски. Со еден збор, се образува една специфична иконографија што ќе го универзализира филмскиот израз во однос на препознатливите, карактеристичните мотиви кои се провлекуваат низ голем број документарци.



Кадри од филмовите „Стоچارите денес“ (1948) и „Охридско езеро“ (1958)

Овдека пред сè, се мисли на елементите и глетките на фауната и флората на оваа почва, на нејзината архитектура, впрочем на сите оние етно-обележја кои се неменлив и неминлив дел на стварноста и времето. Многубројните кадри на тутунот, на афионот и сончогледите, ридските пасишта прошарени со стада, македонските народни ракотворби, македонската народна градска и селска градба, глобалните елементи на еден етос, овојпат обликуван во кадарот, стекнуваат неочекувано откриена димензија на своето не само ликовно траење.

Влијанието на овие елементи врз човекот од оваа почва, секако го оправдува големото интересирање на нашите документаристи за нив. Нивната зачестена употреба во структурата на документарниот филм, пак, се укажува како формативен дел на македонската документаристичка поетика.

Илустративен во мера на една парадигматичка прифатеност е „Охрид“, во едно и прв македонски колор документарец. Неговата форма се наложува на ниво на една визуелно-пластична онтогенеза што произлегува од новите струења во македонскиот документарен филм. Сликата-кадарот тука се здобива со исклучителна функција на визуелен елемент кој ја надминува дотогашната основа на информацијата – документот и нејзината временска важност и опстојност. Сето ова кореспондира со претходните тенденции кон универзализација на одделните ликовни елементи сместени во изразната структура на македонската документаристичка поетика.

Но, да забележиме дека овој филм е еден од првичните кинематографски фиксаци на еден простор со екстремна питорескна содржајност, единствена и неповторлива. Таквиот простор во својот филмски израз се претставува како своевидна стапица на убавината, со своето огромно ликовно богатство што ѝ го нуди на глетката. Неговата пластична неисцрпност, нужно ќе го наметне и соодветниот кинестетички третман, како едно поле на кое подоцна ќе се искушаат и сите други македонски документаристи.

Меѓутоа, едно е сигурно во кадрите на „Пресп“ и „Охрид“ – чувствуваме и гледаме оптичко откривање на една убавина, која безмерно влијае врз целосната структура на документот што го остава за себе. За Билбиловски овој тематски извор, ќе остане како траен предизвик на неговите креативни настојувања.

КОН НОВИТЕ ВИЗУЕЛНИ СТРУКТУРИ

Пред сè преку својата секако најсилна артистичка вокација, Киро Билбиловски во својот творечки век како филмски снимател, оваа креативна компонента во сферата на македонската и југословенската кинематографија ја по-

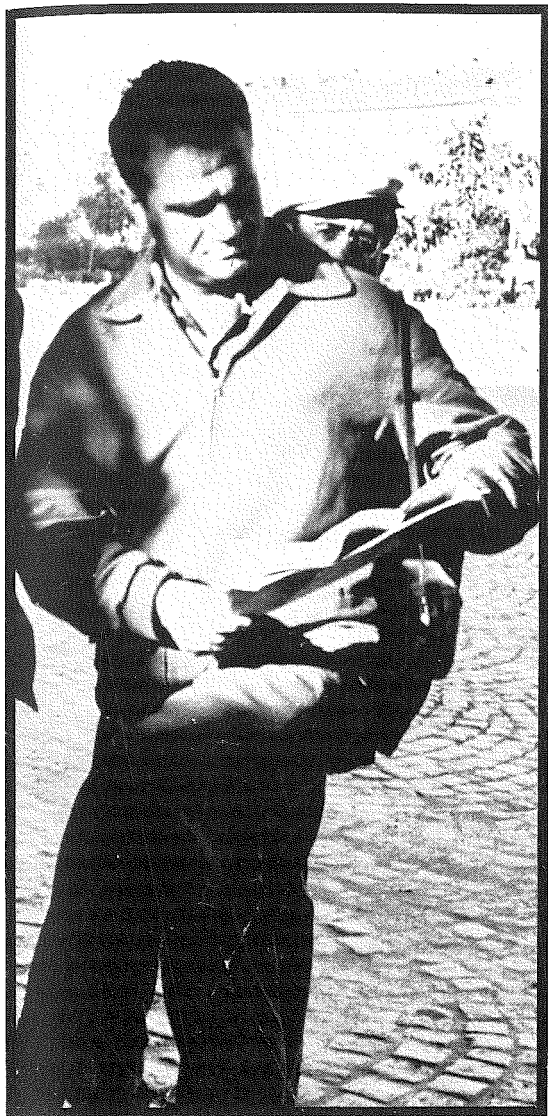
ставува на едно професионално и артистичко рамниште, по кое таа ќе стане интернационално позната.

Многустраноста на неговото естетско интересирање, покажана и афирмирана уште при бавењето со уметничката фотографија, ќе се потврди и ќе се збогати во снимателската активност на Билбиловски. Пластичната фиксација на просторот и неговите хуманистички белези во неговиот фотографски опус, е ненадоместлива основа на едно ново и збогатено иконографско искуство поврзано со тековите на времето.

Темпото на времето, меѓутоа, темпоралната димензија на сликата, во филмскиот кадар оживува во својата интегрална претстава. Снимателскиот приод кон документи: таристичките теми на Билбиловски, го красат: сосема исклучителен метод на согледување на објектот што ќе се најде пред објективот на неговата камера. Овој впечаток се среќава уште при гледањето на неговите фотоси. И тие се полни со скротена пластична енергија, во која се насетува постојано вибрирање на просторот. Тоа чувство веќе е сосема реалистички постигнато во филмската интерпретација на објектот и неговиот простор. Кон ова свое стилско начело, Билбиловски најчесто ги приклучува и другите елементи, кои на овој или на оној начин можат да го засилат пластичниот ефект на глетката во кадрот.

Методот произлегува од длабоко креативната доживеаност на визуелниот комплекс на одбраната тематика. Во почетокот тој е применуван со извесна претпазливост и статичност. Во овој контекст ја спомнуваме работата на камерата во филмовите: „Илинден 1948“ (1948), „Во пресрет на изборите“ (1948), „Првиот Конгрес на Комунистичката Партија на Македонија“ (1949) и „II Конгрес на СКМ“ (1954). Во овие филмски записи доминира строга документаристичка насоченост, каде што ликовниот израз и стил се сосема во функција на оваа основна тенденција, што е и разбирливо со оглед на важноста на настаните.

Нешто подоцна овој стилски метод започнува и самиот да доживува забележителна надградба во сферата, пред сè, на својата динамичка поставеност. Билбиловски го сосредоточува своето визуелно внимание на кадарот како единствен динамички систем во структурата на филмскиот израз. Ова значи дека предметот на филмската обработка, објектот на снимањето, чија волшебност на некој начин дури подоцна ќе ја почувствуваме, станува оттрнат од секојдневната обраменост и се трансформира во рамките на кадарот, во дел на една нова оптичка стварност. Не е тука во прашање само усовршената снимателска техника, ниту доследноста на сценаристичкиот концепт. Се работи за пластичното чувство на уметникот што преку објективот успева да допре до автентичноста на доживеаното, изразена во и преку кадарот.



Киро Билбиловски

Во документарците „Полог“ (1957), „Во пазувите на Шара“ (1958) а особено во „По трагите на јагулите“ (1958) и „Охридско Езеро“ (1958) кој е снимен во колор и синемаскоп техника, овие визуелни валери убедливо влијаат во она настојување што е започнато во повоениот македонски документарен филм, а тоа е синтеза на пластичните искуства, во оформувањето на нешто што е повеќе од осамен документ.

Во ова снимање постои и смислено откривање на навидум познати предмети, доловување на, така да се рече, душата на просторот, занесно фиксирање на човековиот труд. При оваа визуелна постапка, лирската компонента сама од себе извира од содржината на снименото.

И денес можеме да бидеме сведоци на несекојдневната убавина и воедно и драматика во кадрите од „По трагите на јагулите“, каде што Билбиловски како снимател остварува мошне импресивен ликовен впечаток. Сите споменати вредности на ликовен план, во овој филм добиваат карактеристичен израз. Така, еден бизарен документарец од животниот циклус на јагулите, со сите свои компоненти, а над се со камерата, успева да се најде во тековите на интернационалното документаристичко наследство.

Квалитативното збогатување на иконографската структура во визуелната сфера, во сферата на кинематографското портретирање на македонската почва, Билбиловски го продолжува со невообичаен, единствен интензитет во филмското снимателство воопшто. Надоаѓаат документарни филмови какви што се: „Прилеп, вчера, денес“ (1959), „Нерадосни игри“ (1959), „Допири со смртта“ (1959), „Погон 3“ (1960), „Шарпланинецот Мургош“ (1960), „Сфинга“ (1961), „Македонија 1941“ (1961), „Детето од колоната (1961), „Кој е виновен“ (1962), „Зимски импресии“ (1962), „Замрзнато езеро“ (1963), „Афион“ (1962) и „Охридска пастрмка“ (1962).

Билбиловски во оваа фаза видливо го проширува стилскиот дијапазон на документаристичкото бележење. Пристапувајќи им на различните теми и содржини со мерка на усвоеното искуство на традицијата и со современиот пристап во драматургијата на документарниот филм, Билбиловски извонредно го приспособува својот снимателски сензибилитет. Камерата станува активен соучесник во откривањето и посебно во фиксирањето на документи и на неговото значење за нас, не отстранувајќи ја притоа својата традиционална функција што се однесува до обликување на неговата временска димензија. Оваа атрибуција на документот е придонес на една битна кинематографска специфичност, всадена уште во документаристичките записи на Манаки.

Историското памтење тука не се однесува само на забележаните историски настани, во документарецот со тоа се опфатени сите предмети содржани во рамките на кадарот. Оттаму произлегува и можноста документарецот да ни посредува некоја своја кинематографска вистина за стварноста. Камерата тука, повторуваме е мошне важен посредувачки елемент. Непосреден фактор на филмскиот говор, што влијае врз неговата сила е ефикасноста на камерата што се преточува во кадарот.

Во документарен филм со добро поставена, односно одбрана основа, кадарот оформен врз таквиот концепт се стреми да ја постигне самостојната функција на значење, незаменлива во структурата на делото. Материјата на документот меѓутоа е создадена од низа кадри, кои се разбира, консеквентно ја откриваат нејзината ликовна егзистенција. Камерата на Билбилов-

ски, неговиот кадар, секогаш успешно се носи со наложената задача.

Така на пример, во едно од неговите најуспешни остварувања, „Шарпланинецот Мургош“, во кое Билбиловски воедно е и косценарист, атмосферата е создадена исклучиво преку сликата, која единствено може да го одгатне светот на шарпланинскиот овчарски пес Мургош. Во својата ликовна поставеност, филмот почнува како пасторала. Потоа Мургош отепува една змија што ја загрозувала безбедноста на неговото стадо. Следува негово прибирање на заталканите овци, што е секојдневна активност на Мургош и на неговите газди. Камерата ќе ја апострофира и играта на Мургош со овчарите, во секвенца во која можеме да ја почувствуваме длабоката, атаквистичка врска на животното и човекот, овојпат здружени во смислена акција.

Наеднаш, тежината на филмскиот документ добива поинаква драматуршка улога и значење. Атмосферата на дејствието и атмосферата на кадарот стануваат битни елементи на една, всушност, метафоричка композиција. Стадата тргнуваат во планинските трла. Во нокта стадото го напаѓаат волци, но Мургош го одбранува. Изутрината започнува потрага по исчезнатиот и ранет Мургош. Конечно овчарите го наоѓаат Мургоша заедно со загубените овци во планината. Финалната секвенца ни го прикажува враќањето на Мургош кон неговото стадо и повторно тргнување кон високите планински пасишта.

„Шарпланинецот Мургош“ е редок вид документарец, кој во своето тематско подрачје, посветено на македонската фауна, на прочуената пасмина овчарски пци „шарпланинци“, со својата метафоричка структура проговара и за животот воопшто. Животот на Мургош е поставен во рамките на неговата природна средина, но и во човечката околина со сето она што го врзува со луѓето. Сепак, во процесот на кадрирањето, Мургош во композицијата на целиот филм е извлечен во преден план на снимката, како најдејствителната фигура на документарецот. Тоа е мајсторски изведено со камерата на Билбиловски.

Во долгометражниот документарен филм „Свинга“, филмски патепис од Египет, во кој одново го среќаваме Билбиловски како снимател и косценарист со режисерот на овој филм Славко Јаневски, имаме можност да проследиме едно макро-документаристичко интересирање и обработката на неговите автори. Камерата на Билбиловски и неговата снимателска вештина, при овој потфат се максимално ангажирани.

Одбегнувајќи ја едноставноста и леснотијата на површинскиот, чисто репортажен ликовен пристап кој оваа тема, Билбиловски ќе се зафати со едно нестандартно, поаналитичко визуелно бележење на амбиентот и луѓето кои минуваат крај објективот. Камерата овде не е само

љубопитен минувач, туку таа се обидува да навлезе нешто подлабоко во глетките што ѝ се нудат.

Оттаму, повторно во средиштето на кадарот ќе се најде првин египетскиот селанец и неговиот макотрпен труд со кој тој ја обезбедува неопходната вода за посевите. Тука Билбиловски и го пронаоѓа ликовниот јазол на визуелното решение на „Свинга“. Реткоста на водата и изобилството на Нил од една страна и пространството на пустињата од друга, природни елементи спротивставени со сета своја сурова убавина, ја чинат основата на снимателскиот концепт, во средиштето на кој, како што веќе спомнавме, се наоѓа човекот, подеднакво зависен и од едниот и од другиот елемент.

Митолошката шема во филмската транспозиција на Билбиловски, како извонредна динамичка структура, добива соодветно место во кадарот. Сето преостанато, од полупотопените Нубијски споменици па преку Асуанската брана, Луксор и Теба, старите претстолнини на Египет, храмот во Карнак на богот Амон-Ра, Порт-Саид и Суецкиот канал, Каиро и Александрија, со шаренилото на нивните архитектонски стилови, е само рамка, калиграфска декорација на човечкото живеење на овие простори.

Убедливоста на едно вакво видување на Египет, во голема мерка е постигната со впечатливата искреност на еден снимателски неподмитлив пристап на Билбиловски, така што стандардизираната орнаментологија на овој простор со пирамидите и свингата, ќе заземе само толку место во целосна визуелна структура на филмот, колку да се прикаже во низа средни планови на просторот и тоталот на времето, нештата што сè уште се само присутни инсигнии на митот заробен во песокот.

Како што може да се почувствува и овдека, Билбиловски, иако одделен од македонската почва, ја следи истата снимателска поетика, пренесувајќи ги виртуозно елементите на нејзината проверена функционалност и во визуелната обработка на сосема поинакви простори. Креативното единство и заемноста на таа снимателска поетика и македонските простори, силно доаѓаат до израз во документарецот „Охридска пастрмка“, кој пак зборува за една специфика на македонската фауна.

Избегнувајќи го можниот документаристички третман кој повеќе би изгледал како биолошки триизитет одошто како документ на еден природонаучен феномен, авторите на филмот ни ја доближуваат оваа ретка ихтиолошка појава врзана за Охридското Езеро. Камерата првин ни го претставува богатиот животински и растителен свет на езерото. Следуваат успешни подводни секвенци. Во тој пејзаж на езерото под неговата површина, ги откриваме карактеристиките на езерската фауна и флора, ретките, реликтни видови и фосили што се наоѓаат исклучиво на овој простор.



Кадар од филмот „Девојките од Мали“ (1963)

Охридската пастрмка е една од тие видови и камерата го следи нејзиниот пат кон местата каде што ќе се изврши мрестењето. Особено ефектни глетки тука се: љубовната игра на пастрмките и мрестењето со низа интересни детали од овој процес, како што е положувањето на икрата на дното од брегот.

Билбиловски со определена креативна храброст и љубопитство, меѓу првите во македонската документаристика го применува оптички комплицираниот метод на подводно снимање, совладувајќи го професионално успешно. Документаристичката поетика, пак, се збогатува со една нова обработка на микро-документаристичка тематика врзана за просторот на Охрид и Охридското Езеро. Како и пред овој филм и овде, постојаните квалитети на камерата на Билбиловски се присутни во препознатлива мера. Пред сè, треба да се истакне лирскиот штимунг на дејствието, постигнат преку кадарот. Разбрануваното езеро во финалето на филмот, со раскинати мрежи, заринкани чунови, атмосфера во која подмладокот на пастрмката тргнува кон пространството на езерските води, останува во секавање како поетско обележје на овој документарец. За одбележување е и тоа дека во овој проект, покрај снимателската функција, Билбиловски е повторно и сценарист на филмот. Истата ситуација ја имаме и во документарецот „За нови достигнуања“ (1963).

Човекот и неговата акција, пак, се наметнуваат во предниот план на документаристичкото интересирање на Билбиловски. Тематската линија на оваа битно документаристичка проблематика, ќе се реализира во голем број филмови: „Девојките од Мали“ (1963), „Додека владееше

оризот“ (1964), „Од ден во ден“ (1965), „Весници, весници...“ (1965), „Тито во Железарница“ (1967), „Средба на солидарноста“ (1964), „Темели на солидарноста“ (1966), „З И К Пелагонија“ (1969), „И водите на Вардар ќе бидат скротени“ (1969), „Надевај се додека дишеш“ (1971), „Разбудени копови“ (1971), „Тајмиште“ (1971), „Рудникот Жван“ (1971), „Градот на човековото препознавање“ (1972), „Видувања“ (1975), „Матуранти“ (1976), „Лозар“ (1979).

Глобалниот креативен интерес во овие дела е насочен и кон документот, но и кон општествените извори и појдовни точки. Стремежот за што поцелосен третман на општествените настани, секогаш со човекот во нивното средиште; во концептот на овие документарци, особено го истакнува активното авторско посредување меѓу овие елементи преку камерата. Таа повторно ја преземе улогата на непосреден учесник, влијателен врз предметот на обработка, до степенот на бараната автентичност.

Централното внимание што го наметнуваат кадрите на овој циклус филмови е имплицирано од придобивките на човековиот труд, како во филмовите: „Додека владееше оризот“, „Од ден во ден“, „Тито во Железарница“, „ЗИК Пелагонија“, „И водите на Вардар ќе бидат скротени“, „Разбудени копови“, „Тајмиште“, „Рудникот Жван“, „Градот на човековото препознавање“, „Лозар“... Неизбришливата трага на документот, но и силината на вербата во претставеното, што го влева кадарот со својот визуелен подтекст, се одлики на една темелен ликовен пристап, но и на присутна тематска надградба постигната во прв ред преку кадарот.

Темата на човековото здржување, можеби најтипична за овој циклус, е обработена и преку историските документи („Магна карта либертатум“ 1969) и како автенично сведоштво на времето и луѓето во него – „Девојките од Мали“, „Средби на солидарноста“, „Темели на солидарноста“, „Матуранти“, „Празник“ (1971), „Лето господово 77“ (1977) и „Видувања“ (1975).

Формалниот филмски аспект, она што визуелно ќе ги карактеризира и издвои овие теми, нема елементи на ликовна сакрализација на човековиот елемент во однос кон неговиот природен амбиент, туку повеќе истакнување на хармоничните нишки во таквиот пиктурален однос. Сето тоа, сугестивно и со нагласено чувство за естетската страна на темата, кадарот на Билбиловски го отсликува во изненадувачки опстоен ликовен континуитет.

Трогнатоста од убавината не е секогаш квалитет на документарецот. Билбиловски и тука го постигнува она можеби најреткото, а во секој случај, кога се работи за македонската документаристика, единственото. Тој ја скротува глетката со прецизна визуелна аналитичност, во која не отсуствува и мерка на, би рекле, класична строгост кај Билбиловски кон секогаш постоечкиот идеален концепт на кадарот, на неговата ликовна содржина. Поетското и рационалното, сензибилитетот и документаристичката опсервација, се вредности кои во структурата на кадарот на Билбиловски, со успех го пронаоѓаат својот ликовен еквивалент.

Долгата и богата снимателска кариера на Киро Билбиловски, на тој начин неспорно вродува артистички плодови, кои на планот на филмската фотографија, посебно во документарниот филм, можеме да ги сметаме за класични и покрај во целост високото креативно ниво на неговата работа во овој вид продукција, што на најдобар можен начин го врзува традиционалното наследство на пластичното изразување и феноменот на неговото кинематографско обликување. Оваа теза се наметнува како клучно стилистичко настојување од почетокот на филмската дејност на Киро Билбиловски, и таа е особено присутна токму во неговиот кусометражен опус.

Согледан од овој аспект, визуелниот третман на материјата на Билбиловски, секогаш не потсетува на низа пластични принципи кои повторно ги откриваме во создавањето на неговиот филмски кадар. Без оглед на нивната пиктурална дејствителност, поранешна и сегашна, нивното присуство во ликовната структура на кадарот наведува на констатација што се однесува не толку на нивната пластична неопходност, колку на нивниот значенски слој кој и на овој начин ги промовира во редот на ликовните архетипски елементи.

Се чини доаѓаме до една обезличена конретност, пренесена од својата првобитна артистичка импостација во орнаментолошки форми,

во резба и во други видови пластични пројавувања, во самата основа на една динамична ликовна форма, каква што е филмскиот кадар.

На прв поглед кај К. Билбиловски, можеме да го уочиме би рекле, она класично неусогласување на еден средновековен ликовен свет со новиот израз и ликовните услови на неговата појавност. Совладувајќи ја оваа спротивност, Билбиловски го оформува својот кадар на релацији на таа изразна условност, обединувајќи го со една постапност во која креативното настојување се чувствува во секој негов сегмент.

Битно динамичниот принцип на филмскиот кадар и зацврстената статична опстојност на ликовното наследство на минатото, несомнено се две спротивставени пластични изразни структури. Земајќи ги овие елементи како своевиден пластичен петрефакт, кои влегуваат во реалниот простор на кадарот, Билбиловски за ваквото настојување има најблагодарно поле токму во документарниот филм.

Како снимателска потврда на овој творечки метод, најдобро можат да послужат вредностите на фотографијата и постигнатата автентичност на филмскиот кадар во документарците: „Охридски светилник“ (1966), „На охридските извори“ (1966), „Довикување на пролетта“ (1968), „Еден летен ден во Охрид“ (1969), „Свилен конец“ (1969), „Свадбата на шарпланинецот“ (1971) и „Охридското природно и културно наследство“ (1979).

Разнородните мотиви на снимателската проблематика во споменатите филмови, сепак се резултат на сето она што македонската документаристика во определен период го опфаќа како свои тематски почетоци. Во сите нив камерата се стреми кон една ликовна константа, што перманентно се наметнува како впечаток кој фотографијата на Билбиловски го остава без оглед на тематскиот извор од кој избликнува.

Една структурална ликовна синтеза што произлегува од композицијата и атмосферата на кадарот, не се чини само привидна. Ако тука ја вброиме бојата и нејзиното користење во рамките на кадарот, елементите на овој снимателски стил се оформуваат во соодветен и секогаш соодветен ликовен однос кон филмскиот израз. Се осмелуваме да кажеме, дека ова претставува врвен дострел на снимателската уметност, инкорпорирана во еден документаристички опус со својата, препознатлива ликовна карактеристика.

Кадрите од „Охридскиот светилник“ не прилегаат визуелно на кадрите од „Еден ден во Охрид“ или „Охридското културно и природно наследство“, всушност, тие се резултанта на избегнатата ликовна идентичност, во третман на еден ист хронотопски предмет. Од друга страна, кадрите на „Охридски светилник“, нивната колористичка атмосфера, на некој начин

ликовно се совпаѓаат со визуелната постава на кадрите на „Свилен конец“, па и на „Лозар“.

Креативната сила на обликувањето на кадарот, тука не само што ја насетуваме во единствената пиктурална врска на ликовните елементи, туку таа се наметнува како динамична иконографска експресија, која наполно владее со разнородните тематски мотиви, создавајќи од нив активни чинители на единствен ликовен израз. Со вакви резултати, се чини, кругот на снимателската вештина кај Билбиловски прераснува во автохтона снимателска, семантичка компонента. На изразен план уште тука се пројавуваат тенденции, чии видливи траги се наоѓаат и во филмот „Вангел Наумовски-сликар“ (1982), кои ја одбележуваат онаа врска на кадарот и мотивот, која во најголем број примери претставува естетски пандан на виденото. Тоа е тенденција на снимателската постапка што јасно ќе се обликува во работата на Киро Билбиловски како снимател на играни филмови.

КАМЕРАТА КАКО ПАЛЕТА

Проникнувањето во визуелното битие на мотивот, остварено мошне често во документарниот филм, во третманот на играната материја зема форма на негово структурално изградува-

ње, но и менување. Носечките елементи на кадарот-просторот и движењето во него-во играниот филм битно се поинакви и зависни од различни фактори и влијанија, во однос на документарниот филм.

Епската генеза на кадарот во играниот филм ја определува и неговата натамошна преовладувачка наративна функција, која кај Билбиловски, во неговиот постојан снимателски напор и растеж, преминува во визуелна симболика, но сепак секогаш подредена на наративната структура на филмската приказна.

И во оваа област на кинематографското творештво, Киро Билбиловски настапува како еден од основоположниците на македонското снимателство. Имено, тој е директор на фотографија на првиот македонски игран филм „Фросина“ (1952). Потоа, со еден ненаметлив континуитет следуваат неговите снимателски ангажмани во филмовите: „Денови на искушение“ (1966), „Каде по дождот“ (1967), „Македонска крвава свадба“ (1968), „Македонски дел од пеколот“ (1971), „Најдолгиот пат“ (1976) и „Исправи се, Делфина“ (1977).

Посебна снимателска карактеристика на овој план во творештвото на Билбиловски пред се, е давањето предност на споменатата епска категорија на визуелното кажување. Но, во рамките на тој простор, ќе ја забележиме и



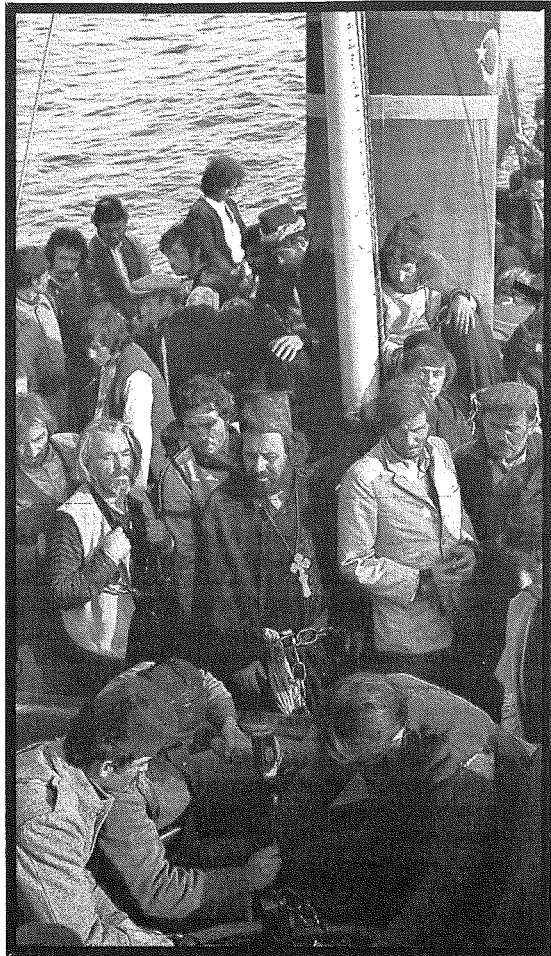
Од снимањето на „Фросина“ (1952)

интензивната колористичка импресија во кадарот на Билбиловски, со која тој набргу ќе се вброи меѓу врвните југословенски снимателски имиња.

Снимателската поетика на Билбиловски, меѓутоа во многу нешта останува единствена и во неговото творештво во документарниот и во играниот филм. Почитувањето на мотивот и неговото визуелно облагородување, повторно се ликовните доминанти при иконолошкото конституирање на кадарот. Едноставноста и широчината на епската концепција во драматургијата на играниот филм во кадарот на Билбиловски ќе го најде својот визуелен одраз, онаа неопходна ликовна урамнотеженост што ќе ја зацврсне наративната основа на сценаристичката материја. Реалистичкото оформување на филмските глетки, придонесува и во играните филмови снимени од Билбиловски, да се постигне една автентичност на кадарот, чијашто ликовна фактура не дозволува никакво сомневање во изворноста на претставените собитија. Но, при снимателската обработка на играната материја, Билбиловски е веќе во друг методолошки простор. Принципите на хроно-топското оформување и врзување на ликовниот материјал, овдека веќе не се во функција каква што поседуваа во документарниот жанр. Нив, како што Билбиловски од самиот почеток ќе насети, во тој креативен простор ги сменуваат принципите на дијегеза, кои важат и се однесуваат на целиот просторно-временски свет на дадената филмска приказна.

Камерата, фотографијата со своето влијание врз материјализацијата на тој имагинарен свет на приказната, е повторно од битно значење во рамките на структурата на делото. Манифестирањето на овој вид принципи и пред нивното теоретско промовирање, можеме да го проследиме во играниот снимателски опус на Билбиловски.

„Фросина“ е првото кинематографско остварување врз база на сиже на фикција, во рамките на македонското филмско творештво. Така овој филм веднаш нафрла низа прашања и проблеми во врска со новите простори на пластичната експресија. Креативните усилби на тој план, забележливи како совладување на споменатите специфичности, можеби најмногу ги чувствуваме токму на визуелното рамниште на филмот. Задачата на снимателот, пак, во споменатата наметната дијегетичка констелација, што е само еден однос на проникнување на литературните принципи на нарација со нешто усложнетата филмска синтакса, тука се огледува на повеќе нивоа. Со еден збор, сепак, во прашање е визуелното осмислување на литературната предлошка, во своите битни конституенти различно од она во документарниот филм, што фигурираше во тој миг како единствена творечка емпирија, но неприменлива во



Кадар од „Најдолгиот пат“ (1976)

сите свои елементи во постапката на играниот филм.

„Фросина“ беше на вид камерна психолошка драма, всушност во основата на текстот, би се рекло, дека доминира извесен монодрамски концепт преку една стожерна драмска фигура, да се прекршуваат драмските мигови. Целата атмосфера во експресивна смисла, по обичај во ваквите драматуршки околности е содржана во зборот и неговата изразна опфатеност. Разбивањето на таа доминанта, нејзиното ограничување на некој начин е ставено во функција на камерата, односно на нејзината дораснатост на овој сложен творечки налог.

Снимателот на „Фросина“, Киро Билбиловски, во својот дотогашен творечки опус поседуваше веќе зрели креативни резултати на филмски творец, со изграден став кон филмскиот израз и кон испитувањето на неговите можности. Таквиот став кон природата на филмскиот говор, тој го изгради во склопот на комплетниот творечки ангажман кон материјата на визуел-

ното обликување, и како снимател-камерман и како сценарист и режисер на низа документарни остварувања. Кај него, значи, беше содржана повеќекратна релација кон феноменот на филмскиот израз – од една страна непосредната врска со камерата, што за човек кој знае да ја употреби – а Билбиловски несомнено беше таков – значи безмалку и една можност за дактилна врска со предметот, во смисла за интервенција во сферата на визуелното коешто тој го определува – а од друга страна, можност за оформување дистанца во смисла на заземање еден медитативен став кон предметот како таков и кон неговата барана ликовна артикулација.

Сложеноста на оваа релација се наоѓа во непостоењето на еден валиден принцип што би гарантирал успешно совладување на овие задачи и доведување до сферата на експресивното. Мноштво пунктови, како и при секој креативен процес, овде се влијателни секој во својата ограничена, но и неопходна оствареност а сите на крајот треба да се согледаат во конечниот оптички резултат, што го означува филмскиот кадар.

Заложбите на овој план честопати се залуѓни и во експресивна смисла крајно неизвесни. Филмот како специфична експресивна форма, всушност е своевиден визуелен организам во кој решавачките елементи потпаѓаат под влијание на еден трансфигуративен однос помеѓу перцепцијата и експресијата, на во основа не-суштинскиот дел од реалитетот, неговата појавност. Токму заради оваа можност, реализирањето на сижето на фикција се здобива со потребните одлики – меѓу кои доминира и споменатиот дијегетички принцип – за да ја овозможи својата експресивна функција.

Улогата на камерата во вака условената изразна структура не е веќе само онаа на преносник на визуелните податоци со максимална верност кон изворниот објект, туку квалитативно наполно нова оствареност на објектот и оформување на неговата визуелна сфера, која ќе ги содржи битните значења на оваа негова новоусловена егзистенција. Во овој однос, јасно е, не можеме да ги бараме трагите на реалниот објект како во документарниот филм бидејќи такви траги не постојат, а и самиот објект понуден на нашиот поглед е фикција која заживува со посредство на имажинацијата и, се разбира, оптичките законитости, каде што овие две компоненти се усогласуваат, слично како што се случува и во ликовната уметност.

Мораме да споменеме уште и дека значењето на објектот, како негова примарна визуелна импостација, како иконолошки елемент на кадарот, се разбира, се уште не е и негов израз. Дистинкцијата помеѓу овие два поима се наложува особено претпазливо во таканаречената визуелна сфера на играниот филм.

Изразот до кој се доаѓа преку значењето или поточно преку комплексот на значења што се оформуваат во кадрите, во нивниот визуелен континуитет во филмот, треба да е супстрат на значенски односи и веќе не ѝ припаѓа целосно на таа визуелна сфера на филмот. Овде потсетуваме уште еднаш на трансфигуративната основа на неговото оформување, на нешто што на прв поглед прилега на извесна пластична синтеза, но во конечната смисла таа со оваа постапка нема ништо заедничко освен привидот. Синтезата тука повеќе се остварува на поимен план, односно при формирањето на значењата на објектот во примарната визуелна импостација.

Со веќе апсолвиран став кон можностите на филмскиот јазик, Киро Билбиловски по своите многубројни документаристички обиди, во кои се забележува една особена задлабоченост во третманот на кадарот како своевидна динамичка структура, се соочува и со предизвикот од истиот вид – како таа структура да ја произнесе и на идејно-експресивен план. Тоа е притисок кој во стандардните продукциони услови, по многу нешто ги надминува вообичаените задачи за еден дебитант на игран филм. Меѓутоа, во случајот на К. Билбиловски се работи за веќе оформена творечка фигура, која беше подготвена и над сè способна да се фати во костец со овие предизвици.

Сепак, не можеме да ја одбегнеме метафората дека овој притисок, овој предизвик, се наметнува со една прометејска препознатливост во допирот со светлината и во нејзиното манипулирање подредено на креативните цели на уметникот. Митското совпаѓање се прелева и врз другите аспекти од работата на камерата во „Фросина“. Да се потсетиме само на самиот почеток на филмот, имено, на првиот кадар од самата шпица кој служи како визуелна подлога за мутациите. Тоа е кадар на разбој кој е ставен во акција од невидливата рака во неговиот ОФ-простор.

Во својата ликовна основа, мислам дека во него во неговата ликовна онтогенеза, можеме да препознаеме пластично-ритмичко продолжение на првиот филмски кадар снимен на нашите простори, на прочуените „Предилки“ на Милтон Манак.

Овој полусреден план на разбојот и без присуство на човечка фигура, со својата тектонска ритмичност веднаш ни го открива методолошкиот план на она што го нарекуваме трансфигурација на најилустративен начин. Но таквиот и не сосема индикативен план уште не упатува и на ставот на неговиот снимател, ставот во кој се содржани елементи и на емотивност и на медитативниот визуелен пристап.

Среде ваквиот метод, се чини, не сме веќе само кај насетувањето, туку сме блиски до спознанието дека се работи за снимател со

ретки особини и способности за надминување на пластичните проблеми со најфункционален ликовен третман на нивната етимологија.

Содржинската поставеност на приказната во филмот е врзана за судбината на мајката Фросина и за нејзиниот постојан копнеж по „бел ден“. Тој длабоко внатрешен порив и кога е неисканан е присутен во ликовната топографија на кадарот. Средствата со кои располага Билбиловски за да го визуелизира овој сентимент, се главно светлината и нејзината модулираност. Постапката што ја применува притоа, најмногу прилега на таканаречениот „лоу-ки“, низок светлосен клуч. Всушност, се работи за една доследна редукција на светлосната маса во просторот на кадарот. На овој третман ќе биде подредена и сета снимателска ориентација и во кадрите на ентериерот и во кадрите на екстериерот.

Врзаноста на ликовно-пластичниот израз за една централна фигура, за таа нејзина опсесивна мотивираност, на крајот ќе го изгради визуелниот впечаток, чијашто силина, и покрај некои недостатоци, не можеме да ја занемариме. Во така образованиот ликовен контекст на филмот, чии битни карактеристики ги споменавме, ќе пронајдеме и уште една нова одлика на снимателскиот стил на Билбиловски. Уште на почетокот од ликовната обработка на игра-

ната материја, тој стил, свесно во сиот тој комплекс на пластичната надградба на филмот, свесно почнува да се стреми кон артифициелното. Нагласувајќи го овој пристап во снимателската работа на Билбиловски, ќе произлезат нови моменти во чие иконолошко значење ќе се увериме проследувајќи ја натамошната продукција на овој македонски филмски снимател.

Следниот ангажман на Билбиловски на играониот филм беше по подолга пауза, во филмот „Денови на искушение“ (1966). Тоа беше и неговата прва реализација во нов оптички формат, скоп-систем, кој налагаше барања на нови динамички композиции и поинакви решавања на просторот на кадарот. Нагласениот правоаголен простор – како рамка на кадарот – за разлика од стандардниот формат на филмската слика, во овој систем исклучително му одговараше на сценскиот слој на дејствието, бидејќи театарската пиеса „Црнила“, според која е работен овој филм, веќе имаше оформено една иконографска структура, во која сега требаше да се создаде место за функционирање на дијегетичкиот принцип на филмската приказна.

Во снимањето со оваа тогаш нова техника, инаку важеа мошне ригорозни законитости, и во техничка и во артистичка смисла. Неговата примена ја исклучуваше занаетчиската полупи-



Од снимањето на филмот „Македонска крвава свадба (1968)

сменост и бараше особено прецизно да се исполнуваат технолошките принципи на овој систем. Згрешената композиција на кадарот, лошото поставување на камерата и неадекватното користење на светлото, му нанесуваа неадекватна штета на пластичниот ефект на филмот.

Фотографијата во филмот „Денови на искушение“ супериорно укажува дека Билбиловски мошне успешно ја совладува новата технологија на широкиот екран и новите експресивни простори на кадарот. Овој пластичен концепт најмногу се реализира во секвенците што се поставени и се одвиваат во меѓупросторот во кој подеднакво учествуваат и екстериерните и ентериерните елементи. Овде најнапред мислиме на сите сцени што се случуваат на железничката станица, потоа на ноќните сцени кога Луков го бара Фезлиев по улиците и кафеаните на Софија и кога заговорниците го браќаат избеганиот атентатор, младот Орце. На сите овие места без напор забележуваме постигнување на едно пластично единство во разгранетата, повеќеслојна просторна перспектива, во која, пак, со ништо не е нарушено темпото на дејствието. Покрај извонредното пластично усогласување на различните простори на акција тука кадарот го следи и го оформува динамичкото единство на дејствието.

Овие искуства од снимателската практика на играниот филм, набргу наоѓаат нова примена во филмот „Каде по дождот“, кој од снимателски аспект несомнено е виртуозен резултат. Колор компонентата која тука функционално е вклучена во просторот на широкиот екран, заживува во својата вистинска димензија. Неспроведлива на амбиентот, па сепак со јасни колористички нагласувања, бојата ќе добие и еден самостоен израз во рамките на кадарот.

Во овој филм преовладуваат екстериерни снимки, така што постигнатата урамнотеженост на бојата и нејзината стилизација, претставуваат квалитет повеќе во „Каде по дождот“. Фотографската речовитост на атмосферата, односот кон амбиентот и неговата колористичка модулација, се елементи можеби за првпат постигнати кај нас во снимањето со скоп – техника.

Со „Македонска крвава свадба“ Билбиловски на некој начин повторно го наоѓа својот личен снимателски стил, постигнат во документарните филмови. Тука вајд-скрин техниката и употребата на колорот, напoleon се ставени во функција на драмската материја. И Билбиловски на веќе испробан начин тука прави една стандардно добра фотографија во која е присутен и нагласен еден ликовен сензибилитет, внимателно вкомпониран во сите кадри на филмот.

Ликовната динамика на овој процес, можеби наместа ќе ни се пристои преобемна и пренаметлива за нејзината оптимална перцепција, но

инсистирањето на богатата живописност на кадарот, сепак го одбегнува оптичкиот хаос на впечатоците, што е посебно редок квалитет кај снимателите кои кон својата материја се однесуваат исто како и сликарот кон својот објект.

Сличниот однос кон материјата Билбиловски со успех го повторува и во филмот „Македонски дел од пеколот“, следното негово снимателско остварување. Епски интонираната филмска приказна исто така содржи и епски замислен и спроведен иконографски концепт. За разлика од претходниот филм, каде што масовните композиции беа присутни само во фрагментите, во „Македонски дел од пеколот“, безмалку целиот тек на дејствието е во ликовен континуитет составен од масовни сцени.

Во спектакл од ваков вид да се постигне единствена ликовна атмосфера е особено тешка снимателска задача. И во овој случај иконографските елементи на кадарот, во својата иманентна динамичка поставеност, имаат тенденција кон гореспомнатото хаотично ликовно влијание. Но, Билбиловски и овојпат беше на висината на својата задача. Ликовната атмосфера на „Македонски дел од пеколот“, се чувствува како единствена пластична форма на филмот.

Вајд-скрин техниката како просторен израз и колорот, се употребени како целисходни иконолошки средства. Ова особено се однесува на колорот, кого Билбиловски во овој филм веќе нагласено го користи, со прецизно чувство за неговата емотивна скала, сообразена на оваа епска приказна. Така, во филмот доминираат црвената со синтетички постигната кафеаво-жолта гама, кои на моменти се остро контрастирани со отворените тонови на сината и зелената, на кои што, пак, во овој контекст им се одземени нивните традиционалистички асоцијативни валери.

Во ликовниот контекст на филмот, имено, тие ја најавуваат трагиката на настаните, исто како и црната боја, која од почетокот на филмот е присутна во палетата на кадарот на „Македонски дел од пеколот“. Така трагиката на настанот овде е до максимум ликовно потенцирана.

Своето веќе богато акумулирано искуство врз работата на играните филмови, Билбиловски ќе го преточи во повеќекратно наградената филмска фотографија во филмот „Најдолгот пат“. Мошне импресивниот дострел на колор-фотографијата во играната материја, овде е презентираан, особено во екстериерните секвенци, во пустината, каде што со скудни хроматски можности, Билбиловски ја постигнува максималната колористичка експресија, која можеме да ја споредиме само уште со онаа што ја постигна англискиот снимател Фред Јаунс во прочуениот филм „Лоренс од Арабија“. Тоа е воедно врвна снимателска уметност, постигната

та и изведена со едноставни визуелни средства, но со голема доза на ликовна инвенција.

Последното снимателско остварување во играниот филм на Билбиловски му беше во дебитантското дело на режисерот Александар Ѓурчинов, „Исправи се, Делфина“. Во овој филм колор-фотографијата на Билбиловски е пак во функција на она што сосема реално можеме да го наречеме модерен филмски израз.

Отвореноста кон новите ликовни структурирања на кадарот, кон една сè понагласена употреба на колорот во неговата исклучително драматуршка функција се препознатливи како сјајни творечки резултати во низа секвенци од овој филм. Визуелната атмосфера иконографски комплексно изградувана се врзува за реалистичката ликовна фактура на дејствието, што е неспорна карактеристика на фотографскиот однос кон овој драмски расказ.

Чувство на леснотија со која кадарот на Билбиловски стилски се приспособува од секвенца во секвенца во барањето и достигнувањето на адекватна ликовна атмосфера, чиј дијапазон е распределен помеѓу лирската драматичност, слична на онаа од мнозинството документарни филмови на Билбиловски, и една прегнантна пластична објективизација на настаните. Наведуваме особено карактеристични секвенци кои најуспешно ќе ги изразат тие стилски тенденции на снимателски план-атмосферата пред и за време препливувањето на Ламанш, како и интимните лирски ентериерни сцени, потоа пливачкиот натпревар итн...

Ова, се разбира, не ги исцрпува сите одлики што камерата успева да ги извлече од оваа филмска материја. Гледајќи го повторно овој филм, би можеле слободно да заклучиме дека на некој начин Билбиловски овде, на планот на филмската фотографија, создава нешто што е како синтеза на неговата снимателска практика и креација во играниот филм, како што беше неговата фотографија во документарецот „Вангел Наумовски – сликар“.

Успешното преминување на мислата и емоцијата во слика, во кадар, со посредство на визуелните елементи, како врвна задача на филмскиот снимател, во случајот на Кири Билбиловски е проследена со не мал број поплатни ликовни вредности вградени во тој инаку комплициран творечки процес. Пред сè, тука е вродената желба, настојувањето да се допре до ликовното јадро на објектот, на пејзажот, на темата.

Страста на неговото откривање, а во тоа на најдобар начин се уверуваме од опусот на Билбиловски, претставува неопходност на тој креативен чин. Кај Билбиловски во неговиот снимателски однос кон секојдневието и стварноста, доаѓаме до убедување дека таа благородна страст ги облагороди снимените визији, а со тоа ги облагороди и нашите сопствени погледи за нив. Задачата на уметникот со тоа е сосема исполнета.

ФИЛМОГРАФИЈА НА КИРИ БИЛБИЛОВСКИ

I. Документарни и кусометражни филмови

1948. „СТОЧАРИТЕ ДЕНЕС“ (режија и камера)
1948. „ИЛИНДЕН 1948“ (камера)
1948. „ВО ПРЕСЕТ НА ИЗБОРИТЕ“ (камера)
1949. „ПРВИОТ КОНГРЕС НА КОМУНИСТИЧКАТА ПАРТИЈА НА МАКЕДОНИЈА“ (камера)
1950. „ПЕТ ГОДИНИ НР МАКЕДОНИЈА“ (режија)
1951. „КУЛТУРНИОТ ЖИВОТ ВО МАКЕДОНИЈА“ (сценарио и режија)
1953. „ПРЕСПА“ (режија)
1953. „ТИТО МЕГУ НАС“ (ко-режија)
1954. „II КОНГРЕС НА С К М“ (камера)
1954. „МАКЕДОНСКИ ТУТУН“ (режија)
1954. „МАКЕДОНСКИ ТУТУН II“ (режија и камера)
1954. „ОХРИД“ (режија)
1955. „КУМАНОВСКА „ОТЉА“ (режија)
1955. „ДЕСЕТ ГОДИНИ СЛОБОДЕН МАЈ“ (камера)
1955. „I ИЗЛОЖБА НА ЈУГОСЛОВЕНСКИОТ ТУТУН“ (камера)
1955. „6. СКОПСКИ САСМ“ (камера)
1955. „5. ПАРТИЗАНСКИ ИГРИ ВО МАКЕДОНИЈА“ (камера)
1955. „НАВОДНУВАЊЕ“ (режија и камера)
1957. „ВЕШТАЧКО ОСЕМЕНУВАЊЕ“ (режија и камера)
1957. „ЛОЗАРСТВО“ (режија и камера)
1957. „ОВОШАРСТВОТО ВО МАКЕДОНИЈА“ (сценарио, режија и камера)
1957. „ПОЛОГ“ (туристички преглед) – (камера)
1957. „ПОЛОГ“ (економски преглед) – (камера)
1957. „ПОДАРОК ОД ВЕСЕЛИОТ МОЛЕР“ (камера)
1958. „МАКЕДОНСКИ ТУТУН III“ (режија и камера)
1958. „ВО ПАЗУВИТЕ НА ШАРА“ (камера)
1958. „ПО ТРАГИТЕ НА ЈАГУЛИТЕ“ (камера)
1958. „ОХРИДСКО ЕЗЕРО“ (сценарио и камера)
1959. „ПРЕТСЕДАТЕЛОТ ТИТО СЕ ВРАТИ ВО ЗЕМЈАТА“ (камера)
1959. „ПРИЛЕП ВЧЕРА, ДЕНЕС“ (камера)
1959. „НЕРАДОСНИ ИГРИ“ (камера)
1959. „ДОПИРИ СО СМРТТА“ (камера)
1960. „ПРВИ МАЈ 1960“ (камера)
1960. „ШАРПЛАНИНЕЦОТ МУРГОШ“ (сценарио и камера)
1960. „ПОГОН 3“ (камера)
1960. „ДАВИД, ГОЛИЈАТ И ПЕТЕЛОТ“ (камера)
1961. „ПРВИ МАЈ 1961“ (камера)
1961. „14. ФИНАЛЕ НА ФУДБАЛСКИОТ КУП“ (камера)
1961. „МАКЕДОНИЈА 1941“ (камера)
1961. „11 ОКТОМВРИ“ (камера)
1961. „СФИНГА“ (косценарио и камера)
1961. „ДЕТЕТО ОД КОЛОНАТА“ (камера)
1962. „ЗИМСКИ ИМПРЕСИИ“ (камера)
1962. „КОЈ Е ВИНОВЕН?“ (камера)
1962. „АФИОН“ (камера)
1962. „ОХРИДСКА ПАСТРМКА“ (ко-сценарио и камера)
1963. „ЗАМРЗНАТО ЕЗЕРО“ (камера)
1963. „ДЕВОЈКИТЕ ОД МАЛИ“ (камера)
1963. „ЗА НОВИ ДОСТИГЊАЊА“ (ко-сценарио и камера)
1963. „ШКОЛИТЕ И УНИВЕРЗИТЕТОТ ВО СКОПСКАТА КАТАСТРОФА“ (камера)
1963. „СТОПАНСТВОТО ПОД УДАРОТ НА КАТАСТРОФАТА“ (камера)
1963. „КАТАСТРОФА, СТРАДАЊА, НАДЕЖИ“ (камера)
1964. „СРЕДБА НА СОЛИДАРНОСТА“ (камера)
1964. „КЕЈ 13 НОЕМВРИ“ (камера)
1964. „ДОДЕКА ВЛАДЕЕШЕ ОРИЗОТ“ (камера)
1964. „300.000 КВАДРАТИ“ (камера)
1964. „СВЕТЛОСТИТЕ ВО КАНОН ЗАКЛУЧАНИ“ (камера)
1965. „ОД ДЕН ВО ДЕН“ (камера)
1965. „ВЕСНИЦИ, ВЕСНИЦИ“ (камера)
1966. „ТЕМЕЛИ НА СОЛИДАРНОСТА“ (камера)
1966. „ОХРИДСКИОТ СВЕТИЛНИК“ (камера)
1967. „ТИТО ВО ОХРИД“ (камера)
1967. „ТИТО ВО ЖЕЛЕЗАРНИЦА“ (камера)
1967. „НА ОХРИДСКИТЕ ИЗВОРИ“ (камера)
1968. „ДОВИКУВАЊЕ НА ПРОЛЕТА“ (камера)
1969. „МАГНА КАРТА ЛИБЕРТАТУМ“ (камера)
1969. „ПРЕТСЕДАТЕЛОТ ТИТО ВО ПЕЛАГОНИЈА“ (камера)
1969. „3 И К ПЕЛАГОНИЈА“ (камера)

1969. „ЕДЕН ЛЕТЕН ДЕН ВО ОХРИД“ (камера)
 1969. „И ВОДИТЕ НА ВАРДАР КЕ БИДАТ СКРОТЕНИ“ (камера)
 1969. „СВИЛЕН КОНЕЦ“ (камера)
 1969. „ПЕСТАЛОЦИ“ (камера)
 1969. „ПО ТРАГИТЕ НА ПРИЈАТЕЛСТВОТО“ (камера)
 1971. „КИРИЛ И МЕТОДИЈ“ (камера)
 1971. „НАДЕВАЈ СЕ ДОДЕКА ДИШЕШ“ (камера)
 1971. „СВАДБАТА НА ШАРПЛАНИНЕЦОТ“ (камера)
 1971. „ПРАЗНИК“ (камера)
 1971. „РАЗБУДЕНИ КОПОВИ“ (камера)
 1971. „ТАЈМИШТЕ“ (камера)
 1971. „РУДНИКОТ ЖВАН“ (камера)
 1972. „ГРАД ШТО НЕ УМИРА“ (камера)
 1972. „ГРАД НА ЧОВЕКОВОТО ПРЕПОЗНАВАЊЕ“ (камера)
 1975. „ВИДУВАЊА“ (режија и камера)
 1976. „МАТУРАНТИ“ (камера)
 1977. „ЛЕТО ГОСПОДОВО 77“ (камера)
1979. „ЛОЗАР“ (камера)
 1979. „ОХРИДСКОТО КУЛТУРНО И ПРИРОДНО НАСЛЕДСТВО“ (ко-сценарио и камера)
 1980. „КОГА“ (камера)
 1980. „МИСТЕРИОЗНИОТ ПРЕДМЕТ“ (камера)
 1982. „ПОЛНОКНО СОНЦЕ“ (камера)
 1982. „ВАНГЕЛ НАУМОВСКИ – СЛИКАР“ (камера)

II. Играни филмови

1952. „ФРОСИНА“
 1966. „ДЕНОВИ НА ИСКУШЕНИЕ“
 1967. „КАДЕ ПО ДОЖДОТ“
 1968. „МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА“
 1971. „МАКЕДОНСКИ ДЕЛ ОД ПЕКОЛОТ“
 1976. „НАЈДОЛГИОТ ПАТ“
 1977. „ИСПРАВИ СЕ, ДЕЛФИНА“

Summary

KIRO BILBILOVSKI (1920–1989)

The life of one of the most significant Macedonian film makers, Kiro Bilbilovski, was completely dedicated to photography and to film. In these disciplines of the visual medium, Bilbilovski could feel and predict the great potentialities for visual expression, including his own talent as he was a painter and his lyrical affinities with the Macedonian land and its people.

One can list the remarkable achievements of his exceptional talent, especially in his movie-making. Above all, Kiro Bilbilovski was the cinematographer (director of photography) of the first Macedonian feature film FROSINA, which was followed by THE DAYS OF TRIAL, WHERE AFTER THE RAIN, MACEDONIAN BLOODY WEDDING, THE MACEDONIAN PART OF HELL, THE LONGEST JOURNEY and STAND UP STRAIGHT, DELFINA.

Moreover, his work in documentary films was extraordinarily impressive, among which the following films were of special importance: THE CATTLE-BREEDERS NOWADAYS, CULTURAL LIFE IN MACEDONIA, FOLLOWING THE TRAILS OF THE EELS, OHRID LAKE, OHRID LIGHTHOUSE, SPHYN, A SILK THREAD, ŠARPLANINA DOG MURGOŠ, THE WEDDING OF ŠARPLANINA DOGS, VANGEL NAUMOVSKI-A PAINTER etc. Kiro Bilbilovski was decorated several times with the highest Yugoslav artistic orders for the creative results of his life-long work.

It would not be pretentious to put his creative place in the development of Macedonian cinematography next to that of Milton Manaky, the founder of the cinematograph art in the Balkans and in Macedonia, in general. The similar visionary natures of these two cinematographers carried out the first steps and the beginnings of the continuous cinematographic activity in these areas, and immediately define its aesthetic extent of the visual medium. The creative results, which at the beginning we find in the work of Manaky, with his own specific poetics as the documentary intermediary of a time-machine, with exceptional penetration in the main painting references, were continued by Kiro Bilbilovski and in his own way he enshrined that poetics in his film opus.

Resume

KIRO BILBILOVSKI

Kiro Bilbilovski, un des plus grands cinéastes macédoniens, a consacré sa vie à la photographie et au film. Conscient des extraordinaires possibilités d'expression de ces médias, il y a employé ses dons picturaux et lyriques pour témoigner sur la Macédoine et son peuple.

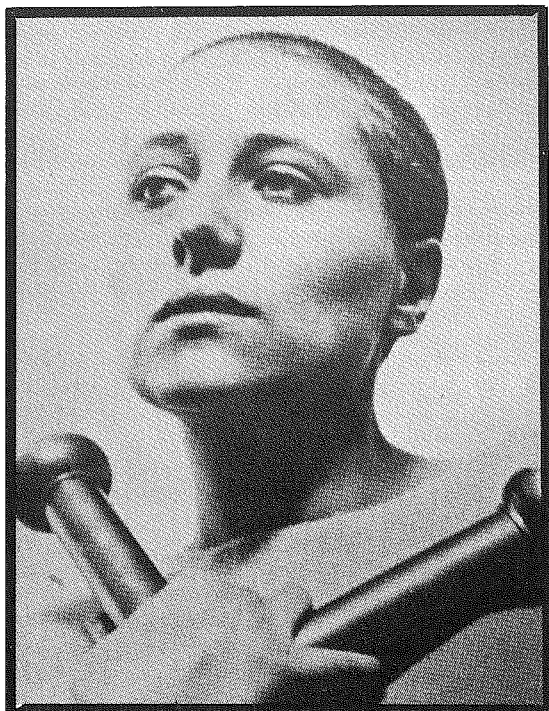
Le remarquable talent de Bilbilovski s'affirme dans toute son oeuvre cinématographique. Cameraman, il tourne „Frosina“, première production à long métrage macédonienne, puis „Jours de tentation“, „Après la pluie“, „Noces de sans macédoniennes“, „L'enfer de Macédoine“, „Le chemin le plus long“, „Redresse-toi, Delfina“. Mais son talent s'impose particulièrement dans les films documentaires: „L'élevage aujourd'hui“, Vie culturelle en Macédoine“, „Sur les traces des anguilles“, „Le sphinx“, „Le vers à soie“, „Murgoš de Šarplanina“, „Mariage à Šarplanina“, Le peintre Vangel Naumovski“, etc. Ces oeuvres lui ont valu, au cours de sa longue carrière, les plus prix yougoslaves.

On place à juste titre Bilbilovski immédiatement après Manaki, le fondateur de l'art cinématographique dans les Balkans et en Macédoine.

On observe en effet chez ces deux cinéastes une semblable vision et continuité. Cette poétique médiatique et esthétique, spécifiquement documentaire et chronotopique en même temps que picturale, encore à ses débuts chez Manaki, trouve un prolongement et en quelque sorte un achèvement dans l'oeuvre du cameraman Kiro Bilbilovski.

АРТИСТОТ И ПУБЛИКАТА ❁

Прашањето на конкуренцијата на филмот во третирањето на театарските прашања денес игра голема улога. Сите театарски луѓе се жалат на таа конкуренција на кината, како и на конкуренцијата на спортот. Моите излагања во минатиот напис за битноста на артистичкото изразување, за неговата длабока органска поврзаност со соработката на публиката, мислам дека даваат јасен патоказ за решавање на односот на театарот спрема филмот. Тоа се две уметности кои додуша навидум имаат многу заеднички моменти, но во кои токму артистичката функција е со наполно различен карактер. Би можел да речам, дека за мојата анализа на артистичката уметност токму тоа чувство на таа битна разлика му дава најмногу материјал. Со гледање на филмот дојдов до убедувањето дека артистот на платното секогаш останува слика, дека никогаш не може во нас да го пробуди она интензивно, од наша страна всушност активно, соживување, што го наоѓаме во театарот. Тоа не значи дека уметноста на филмот мора да биде помалку вредна. Напротив. Ако филмот стане свесен за својот специфичен карактер, во него ќе најдеме исполнување на големи и чисто уметнички можности. Токму во фактот дека филмот не е врзан за органскиот живот на присутниот артист, во неговата целосна телесност, лежи неговата темелна развојна линија. Филмот со своите слободни технички средства може артистот во некоја рака да го иреализира, да го одухови со некои виши, нови димензии. Може да премине преку многу реалистички претпоставки коишто во театарот, токму поради целосната телесна присутност на артистот, ја комплицираат театарската функција со многу уметнички ирелевантни детали. Филмот може многу понепосредно да влезе во чисто духовни манифестации. Но тоа не значи дека филмот мора да се губи во некоја маглива иреална мистика. Напротив. Ако филмот и не може да го искористи целиот интензитет на дејствувањето на полниот живот на артистот, со своите слики, своите сцени, тој може на околината на артистот да ѝ даде таква животна сила, каква што нашата сценографија никогаш не може да постигне. На филмот, додуша, му



„Страдањето на Јованка Орлеанка“ (1928)

недостига она внатрешно органско сетило со кое ние во театарот одржуваме непосреден интимен контакт со доживувањето на артистот. Но затоа тој може далеку посилно да го искористи влијанието на надворешните сценски моменти, кои влијаат на артистот и во артистот, може појасно да го поврзе со околината, потенцирајќи ги во својата целосна техничка слобода во таа околина оние моменти кои директно влегуваат во артистичкото доживување. Има тука уште еден важен момент. Токму поради тоа што во него артистот спрема нас секогаш останува на некоја дистанца, филмот може далеку посилно да ги изрази комичните елементи кои според сите дефиниции на комиката, се базираат токму врз таквата дистанца меѓу комичниот објект и примачкиот субјект.

* Есеј објавен во Danas, Belgrad, I/1934, кн. II, бр. 5, стр. 200–206, препечатен во книгата: Бранко Гавела „Артистот и театарот“, издание на Стериино позорје, Нови Сад, 1967, стр. 28–35

Но денес, за жал, гледаме дека и во животот на филмот и во животот на театарот се случува токму обратното од она што би било логично. И едната и другата уметност наместо да се концентрираат на своите специфични изразни средства и во своите специфични можности, запаѓаат во сè поголема меѓусебна имитација. Филмот се поведува по чисто театарски ефекти, а театарот, за да се одбрани од својот божем опасен ривал, настојува да го победи на неговиот сопствен терен. Театарот ја заборава својата голема моќ што му ја овозможуваат оние значајни моменти на длабоко артистичко дејствување во кои престанува прашањето дали она што го гледаат на сцената е забавно или незабавно, тално или весело, зашто пред интентитетот на нашето длабоко проживување исчезнуваат сите тие ситни барања. Елементарноста на тоа доживување е појака и посилна од ниската желба за забава и разонода. Само, театарот мора да има храброст и доверба во силата на своите сопствени средства. Слично се случува и кај филмот. И филмот некако како да се плаши од својата фантастична сопствена сила, па се задоволува со ситно имитирање на евтините театарски ефекти. Не сум непријател на филмот. Напротив. Колкупати, гледајќи ги големите руски филмови, а и други филмови кои барем приближно се обиделе да ги искористат сите можности за оживување на сликата, пејзажот, сум почувствувал длабока резигнација над теснотијата на нашите театарски можности! Но, исто така, за жал многу почесто, уште по вториот чин на некаква филмска оперета со физичко гласење морав да побегнам од киното. Не сум пуританец. Сакам да се смеам, сакам да се изгубам и да се заборавам во чисто гледање, но стравотиите што денес ни ги сервираат разни Уфа и други компани, всушност се неподношување на глупави и значајни морално уметнички понижување на публиката до многу понизок степен отколку при фудбалските натпревари со страстите што пробиваат тука. Гледањето и живото следење на фудбалскиот натпревар оддава многу повисоко и социјално и етичко ниво, зашто тука не се спекулира со најниските инстинкти и зашто тука не се експериментира со искористување на најевтините шаблони. Особено морам да кажам дека некои филмски проминенти на платното, како што е на пример Алберс, во човекот предизвикуваат речиси морничавост. Онаа вечна состојба пред огледалото на својата сопствена таканаречена интересност, онаа вечна афектирана поза, сето тоа би требало да биде некоја имитација на театарските артистички ефекти. А баш напротив. Тоа е негација на вистински сфатена глума. Живиот контакт со публиката во театарот ги разбива тие вештачки огледала и ги оневозможува тие пози, зашто огледалото кое на артистот му овозможува живо учество на публиката е многу почисто и појасно отколку она огледало на

платното, а органското учество на таа публика ја оневозможува секоја лажна поза, зашто лажноста на таа поза ја чувствуваме во секоја своја сопствена жиличка. Што би можел филмот да оствари наместо тој гласен и одбивен егзибиционизам, покажаа токму генијалните руски филмови. Артистот на платното не може да изгледа толку органски како артистот во театарот. И затоа рускиот филм во артистичкото творење ги потенцира баш сите оние надворешни моменти кои, додуша по друг пат, по патот на чисто гледање, сепак фрлаат длабоки перспективи во чувственото доживување. Бината никогаш не може да го искористи изразот на око то на артистот толку интензивно како што може филмот, бината карактеристичните надворешни детали на маската и така натаму никогаш не може толку да ги оживее и толку да ни ги приближи како што може филмот. Но сето тоа е помалку важно пред големите можности што му ги дава рускиот филм на артистот со врзувањето на поединецот за збиднувањата во неговата околина. За илустрација на тоа би сакал само да потсетам на некои генијални слики од филмот „Последните денови на Петербург“, во кои доаѓањето на една селанка старица во главниот град, нејзиното беспомошно движење по велеградските улици, секогаш е перспективно поврзано со барокните детали на разни споменици на коњи и императори. Или, на пример, величествениот впечаток што го прави качувањето на пролетерска жена по величествените и широки скали на Зимскиот дворец.

Значи, гледаме дека филмот не може да ја искористи онаа главна привлечност на театарското дејствување, од својата публика во некоја рака да создаде една нова, поинтензивна целина, за што ќе имаме уште можности за да зборуваме, и токму затоа мора таа публика содржински побогато да ја нагладува. Публиката во киното не учествува со својата игра, и затоа тој недостиг мора да биде компензиран со содржински побогата храна. Во кој правец на филмот не му се поставени никакви технички граници. Тој може пред нас да листа книга со слики од целиот свет: и ако не може со интензитетот на проживувањето да ни го замени театарот, може да ни даде многу побогат квалитет на доживувањето.

А токму тоа соживување на публиката во гледалиштето на театарот во нова целина, е вториот решавачки фактор на театарското дејствување. Кулминацијата на тоа дејствување е целосно стопување на гледачот со артистот. Артистот е безмалку носител на потенцијалното збиднување во самиот гледач. Во некоја рака репрезентант. Тоа стопување е психолошки факт, но ние во естетска смисла не смеаме да се задоволиме само со констатацијата на тој факт.

Ние мораме да му ја пронајдеме и неговата естетска вредност. Таа естетска вредност на

дејствувањето на артистот во прв ред е содржинска. Со самиот факт што го ставила во движење нашето внатрешно збиднување, пробудила во нас и нови содржини, го обогатила нашето психичко збиднување. Тоа всушност не е ништо специфично само за артистичката уметност, зашто такво обогатување се врши и во сите други уметности. Во тој допир ни се отвора перспективата на третиот елемент на театарската уметност. Поради нејзиниот самостоен репродуктивен карактер, во нејзиниот склоп влегува нов фактор: драмата. Но без оглед на тој фактор, во артистичката уметност има нешто што ѝ дава некоја посебна автономна вредност. Ако ја разгледаме само специјалната форма на она врвно стопување на гледачот и артистот, ќе почувствуваме дека тоа не е стопување на поединецот, туку напротив, стопување на една маса, на еден колектив во некоја виша целина, во која артистот е репрезентант и носител на сите вредности на таа виша целина. Впечатокот за забораване на своето сопствено, мало, поединечно „јас“ лежи во тоа што на неговото место настапило ново, побогато, „јас“, кое како да е подигнато на некој пиедестал, зашто во неговото збиднување во неговата моментна и одредена судбина се здобиваат и преплетуваат витални и решавачки збиднувања на цело едно мноштво. Ние како гледачи со задоволство ѝ се препуштаме на струјата на побујна и посилна река, а текот на таа река е управуван со силата на доживување-то на артистот.

Значи ги означивме главните моменти на колективноста на публиката и врската на тој нов колектив со артистот. Треба уште да се разгледа колективот што ни се укажува на самата бина. Артистот на бината не истапува како поединец. Тоа додуша, е последица на фактот дека на артистот за манифестација на својата уметност му треба средството драма, која според својата основа доведува во меѓусебни односи разни лица. Но, и без оглед на тој фактор, артистичката уметност самата по себе е упатена на влијанија однадвор. Мотивите на доживувањето артистот мора да ги добие од својата околина. На артистот не му е потребен „шлагворт“ само за да може да почне да го говори својот текст, нему му треба и некој внатрешен „шлагворт“. За да може артистот на публиката нешто да ѝ каже и покаже, тој најпрвин мора тоа да ѝ го каже и покаже на својата околина и само во нијанса различните паралелни доживувања на бината лежи можност тие доживувања да можат активно да ја преминат и рампата. Внатрешното сетило се отвора дури тогаш кога внатрешното збиднување на артистот преоѓа во неговата околина. Артистот не може директно да влијае врз публиката, тој влијае врз публиката влијаејќи врз својот партнер. Споредувањето на разни психички збиднувања на сцената, на публиката ѝ дава можност

за контрола на тоа збиднување, а само кога ќе ја надмине таа контрола, која во публиката секогаш е будна, можеме да ја здобиеме за подготвена соработка со сценските настани. Тој факт, дека уметноста на артистот во една рака е толку внатрешна, толку интимна, а дека во друга рака бара постојано содејство на факторот што лежи надвор од неа, ја раѓа потребата до самиот артист да се стави уште едно лице кое врз себе ќе ја преземе должноста да му помогне при таа објективизација на неговото дејствување. Тоа лице е режисерот. Имаше период на артистичката уметност кога улогата на режисерот, која уште во тој сосема примитивен стадиум на артистичкото творење беше органски поврзана со него, не беше јасно одредена како некоја особена засебна функција. Режисерот не постоеше како некој посебен уметнички субјект, но фактот на режирањето секогаш постоел. Зашто, како што видовме, артистот не може самиот од себе ниту да го создаде својот одек во соиграчот, ниту пак може соиграчот сам од себе да го доведе до тоа да му даде потребни елементи за неговото сопствено доживување. Тука е потребна нова рака, која ќе ги доведе во сообразност разните елементи, и која ќе го одмери меѓусебниот однос на поединечните артистички функции. Јасно е дека сите збиднувања во разните лица што дејствуваат на бината не се од еднаква важност за заедничката цел. Значи, треба да се истакнува моментното централно и најважно збиднување, да се ретушира помалку важното, а сепак во некоја рака, кога е потребен, така да се рече, генерален настап на сите што учествуваат на бината, да се изедначат сите случајни и индивидуални разлики на поединците и да се доведат до заеднички максимум. Сето тоа е должност на режисерот. Функцијата на режисерот се издигнува уште и над тој примарен стадиум, зашто во тој стадиум таа е доста безлична. Тука таа игра улога на регулатор, коректор, диригент. Но режисерот врши и уште едена друга функција спрема артистот, и тоа функција која е уште побитно врзана со самото артистичко творење.

Видовме дека решавачка улога игра влијанието на публиката врз артистот, а режисерот всушност не е ништо друго, туку првата публика што го следи создавањето на артистот уште во неговите почетоци. Она што на артистот би му го дала дури претставата, живиот контакт со публиката, артистот го добива уште во самиот почеток од режисерот. Режисерот го примва во себе создавањето на артистот и го контролира во себе со онаа иста функција со која тоа го чини и публиката. Само неговата реакција врз артистот е далеку непосредна. Примајќи го во себе ефектот на творењето на артистот, тој во себе го контролира и како публика и како артист, го мери постигнатото ниво на ефектот, па кога ќе почувствува дека не е постигнат оној



„Кабинетот на доктор Калигари“ (1919)

потребен максимум, го наведува артистот на коректура на неговото творење. Режисерот мора во себе да ги спои најсуптилната и најчистата чувствителност на идеалната публика, но мора да има и свест за целата скала на можностите на артистичкото дејствување, така да може во момент да се претвори од гледач кој не е задоволен во своето очекување, во артист кој во себе ги чувствува сите можности на тоа задоволување. Таа промена на функциите е еден од најбитните моменти на режисерското творење. Можноста за моментално преоѓање

од еден стадиум во друг прави режисерот, кој не е професионален артист, да може во моментот кога го почувствувал недостигот на изразот на артистот да почувствува во себе напълно јасна слика како би морал да изгледа тој израз. Режисерот глуми моменти. Тој не е и не мора да биде во состојба да ја глуми целата улога во целосна поврзаност. Но токму врз темелот на фактот дека тој одредени делови од улогата ги следи како внимателен и интензивен гледач, му дава можност во даден момент, чувствувајќи ги сите консеквенци на она што ја довело улогата

до тој решавачки момент, токму во тој решавачки момент да му даде на артистот слика на максималниот израз. Само од тоа што увото на режисерот не отапело од говорење голема маса текст, во него останува чувството за онаа фина нијанса која на целата улога ќе ѝ даде една конечна форма. Таа функција на режисерот веќе е далеку поперсонална од онаа првата, далеку поповрзана со особениите посебности на неговиот талент и темперамент. Таа во тој правец уште повеќе ќе се потенцира кога ќе преминеме на третата карактеристика на театарската уметност, на нејзиното спојување со литературата, односно со драмата.

Порано зборувавме за естетската вредност на фактот дека артистот станува репрезентант на нашето доживување и спомнавме дека тој момент на вредност е карактеризиран со вредноста на доживуваните содржини. А бидејќи содржината на тоа доживување на бината го носи играното дело, би била нецелосна секоја анализа на театарските проблеми која не би го расчистила односот на драмата и театарот. За ниеден театарски проблем не се пишувало толку како токму за тој драматуршки проблем. Измислувана е цела една рецептура која под името драмска техника требаше да им даде на писателите упатства како треба да изгледа драма која може да има успех на бината. Од длабокото уверување здобиено со долгогодишната практика морам да кажам дека сите тие рецепти се наполно безвредни. Не постои некоја посебна драмска техника. Може да се игра сè, само тој литературен супстрат мора да му даде можности на артистот да ги доведе во функција своите специфични изразни средства. Кога ќе го разгледаме карактерот на тие изразни средства, тогаш ни е јасно што мора да му се даде на артистот за да може да се соживее на сцената. Всушност, драмскиот материјал секогаш мора да биде двостран. Пред сè, тој мора да даде точна, цврста и прегледна содржинска рамка, во којашто ќе се движи артистот. Но колку и да е таа рамка материјално цврста, самата посебе логична и одредена, не смееме да заборавиме дека нејзините темели не се во авторовото самоволие, туку во можноста артистот со своето доживување и проживување на дадениот материјал да ѝ ја докаже на публиката општо-човечката вистинитост и вредност на тој материјал. Токму во таа нужност, која е условена со тоа дека драмата мора да дејствува во дадениот момент на прикажување, дека не може да чека на дополнителни коректури, туку дека со својот ефект е врзана за актуелниот момент, лежи нејзината главна карактеристика. Театарот и драмата или дејствуваат веднаш и непосредно, или не дејствуваат воопшто. Публиката токму во тој еден момент мора да биде уверена дека тоа што се случува на сцената е единствена можност на дадените претпоставки. И само онаа драма што му дава можности на артистот

да даде докази за тие елементарни нужности може да се вика драма. И затоа јазикот на драмата, паралелно со максималната содржинска прегнантност и концизност, сè уште мора да има и резонанца на внатрешните збиднувања што ги изразува тој текст. Дејствието на драмата, значи мотивите на движењето на артистот на бината, исто така мора да имаат длабоки корени во елементарното човечко збиднување. Без идеи додуша нема драма, но исто така ја нема и ако тие идеи не се конкретно врзани со широко сфатеното сечовечко збиднување.

Разгледувано од становиште на драмата, на режисерот му се наметнуваат нови функции. Бидејќи драмата во своите зачетоци е литературна, бидејќи во некоја рака дава само супстрат за сценско објективирање, нужно е потребен фактор кој то супстрат ќе ѝ го приближи на сцената. На класичната драма и трагедија која настанувала под услови сосема блиски на театарот и на неговите потреби, функцијата на тој посредник не му била толку нужна, како денес кога драмата добила повеќе литературни отколку театарски обележја. Значи, потребно е да се разработат и организираат сите оние елементи кои во драмата се само назначени, а на сцената стануваат стожер околу кој се движи театарското збиднување. Треба да се изгради внатрешен и надворешен драмски простор, во кој ќе биде одредено место за сите значајни драмски моменти. Треба да се создаде изедначување и врска на акустичкиот и оптичкиот фактор. Треба да се изгради градација на сценското збиднување според она што го видовме понапред, при анализата на соживувањето на артистот и публиката. Треба да се внимава кругот на елементарните потреби што влегуваат во изградбата на драмата на сцената да не биде ни преширок ни претесен. Потребно е да биде изграден единствен план на сценската драмска структура, а извршител и иницијатор на тој план мора да биде режисерот. Неговата функција е толку сложена, што е невозможно да се збие во неколку формули. Има толку стилови на режирање, колку што има вистински режисери. И тука не може да се постават никакви априорни граници. Неговите функции се точно одредени со битните обележја на театарската уметност. Неговите методи на работа се наполно индивидуални. Но еден критериум при проценувањето на работата на режисерот е решавачки и секогаш останува ист. А тоа е потребата неговата индивидуалност наполно да се стопи со индивидуалноста на делото и индивидуалноста на артистот. Значењето на неговата функција не е во истакнувањето на својот сопствен индивидуалитет, туку во постигнувањето максимум на театарскиот израз. Но, природно е дека без залагање на целосен и богат индивидуалитет, постигнувањето на тој максимум не е можно.

Превод: Љупчо Крстевски

РЕЗОЛУЦИИ УСВОЕНИ ОД АВТОРИТЕ, ПРОДУЦЕНТИТЕ И РАДИОДИФУЗЕРИТЕ ЗА ТРАНСГРАНИЧНАТА САТЕЛИТСКА И КАБЕЛСКА ТЕЛЕВИЗИЈА ВО ЕВРОПА

Еуровизиони, Рим 3 октомври 1990

ПРАШАЊЕ 1.

Во рамките на трансграничната сателитска и/или кабелска телевизија, кои дејства изискуваат дозвола од носителите на правата?

Одговор:

Секој чин на радиодифузија преку сателит и/или негово кабелско реемитирање изискува дозвола од носителите на правата на делата заштитени со авторско право. Повторното емитување изискува и дозвола од радиодифузерот.

ПРАШАЊЕ 2.

Во рамките на трансграничната телевизија, кој треба да бара дозвола од носителите на правата? Како треба да се постапи во случај на примарна радиодифузија, а како во случај на секундарно емитување?

Одговор:

Во случај на примарна радиодифузија дозвола треба да се бара од радиодифузерот на потеклото.

Во случај на секундарно емитување, дозвола треба да се бара од одговорниот на повторната трансмисија, согласно член 11 Bis алинеа 1 од Бернската Конвенција (попрецизно од администраторот на кабелот, односно мрежата на земјината дифузија).

ПРАШАЊЕ 3

а) Која законска регулатива треба да се примени при издавањето дозвола кога се работи за земји кои емитуваат, а потоа за земји кои примаат или пак за некои трети?

б) Кој може да издаде дозвола и со каква распространетост?

Одговор:

а) Што се однесува до сателитот се применува законот на земјата на потеклото, односно земјата во која радиодифузерот има своја постојна установа или реално седиште, освен ако страните со договор не решат поинаку.

Во секој случај една директна трансгранична сателитска радиодифузија не смее да биде потчинета на режим на недоброволна дозвола согласно член 11 Bis' алинеа 2 од Бернската конвенција.

Што се однесува до кабелската телевизија, се применува законот на земјата дистрибутер.

б) Дозвола може да биде издадена само од носителот или носителите на односното право или од овластени асоцијации.

Што се однесува до сателитската дифузија, со цел да се олеснат договорните односи, секој радиодифузер треба да ја дефинира широчината на дозволата што ја бара. Секој носител на права во однос на тоа барање ќе треба да ја дефинира распространетоста на дозволата, при што станува нејзин гарант.

Цената на таквата дозвола ќе биде предмет на преговори помеѓу странките, при што треба да се води сметка за целината на елементите што ја карактеризираат дифузијата.

ПРАШАЊЕ 4

На кој начин се организираат авторите и продуцентите за да ги остварат своите права во однос на трансграничните телевизии?

Одговор:

Во случај на примарна радиодифузија стекнувањето право се реализира врз база на доброволна дозвола, индивидуална или колективна. Меѓутоа, би било пожелно носителите на правата слободно да се организираат, така што само еден претставник по дело ќе биде овластен да им издава дозвола на радиодифузерите.

Во случај на ретрансмисија преку кабел, носителите на права веќе се организирани на начин во однос на нивните права на национален и меѓународен план, што веќе им носат сигурност на операторите, овозможувајќи им трансгранична циркулација на програмите.

За да се олесни дифузијата на делата, имајќи предвид дека недостигот од информации може да ја попречи циркулацијата на аудиовизуелните дела, би било полезно да се прошири употребата на инструментите што овозможуваат идентификација на носителите на правата.

ПРАШАЊЕ 5

Како да се рedefинира терминот на ексклузивност на телевизиската дифузија што во мултијазичната и транснационална дифузија via сателит станува проблематичен?

Одговор:

Што се однесува до правата на дифузијата во однос на сателитот можно е да се регрупираат според наоѓање:

1. Воспоставувајќи договори за дифузија врз јазична основа.
2. Ублажувајќи ја практиката на ексклузивност со систем на приоритет.
3. Фаворизирајќи ја адаптацијата на договорите за копродукција, согласно овие исти ориентации.

Потписници:

ACT AIDAA CEPI CICCE CISAC FERA FIAPF UER

ЗАБЕЛЕШКА: Оригинална верзија на француски јазик.

Превод од француски:
К. Трајковска

РАЗГОВОР СО ДУШАН ВУКОТИК

(ПРОДОЛЖЕНИЕ ОД МИНАТИОТ БРОЈ)

УДК 791.44.071.1(497.1) (047.53)
Кинопис, 3(2) с. 45-57, 1990

Благоја Куновски: *Така дојде до започнувањето на работата на просламеното студио за цртан филм при „Загреб филм“, основано во 1956-тата година, каде што токму вие го режиравте првиот тамошен филм со наслов „НЕМИРНИОТ РОБОТ“. Секако тоа беше време на нов полет за Загребската анимација?*

Душан Вукотик: – Во тие почетоци на студиото на „Загреб филм“ јас предложив да не губиме време во вежби и правење анимирани етиди, туку веднаш да започнеме со реализација на нашиот прв филм за „Загреб филм“. Така со тој одбран број млади соработници од сите профили, го реализиравме првиот цртан филм за новооснованото студио, тоа беше „НЕМИРНИОТ РОБОТ“ според идејата на Андреј Лушиќ, а јас раководев како косценарист, драматург, анимирав и го режирав филмот. Тој филм имаше слабости, но имаше и одредена свежина во себе. Филмот беше прикажан во Пула, со аплаузи од публиката и пофалби од критиката. Тоа беа пофалби кои морално влијаеја врз нас во смисла да нè поддржат и да нè поттикнат за понатамошна работа. И токму благодарение на таквите поддршки во тие пионерски почетоци, го добивме она што денес за светската анимација значи „Загребската школа“ за која пишува во сите филмски енциклопедии во светот. На тој прв Пулски настап добив Златна арена за пионерска работа во анимираниот филм. Сите бевме одушевени и со нов елан за нова работа, следната година во „Загреб филм“ добиваме повеќе простор, додуша бевме поделени на разни места, копистите и колористите работеа во некаков спортски дом на Сава, дел од нас работевме во едно ателје горе на Гољак и така се снаоѓавме. Недостигот од материјали, техника, средства и соработници го компензиравме со нашиот ентузијазам и љубов спрема цртаниот филм. Едноставно, не одевме да ручаме, јадевме сендвичи, доволна беше мислата дека правиме нешто наше и дека тоа што го работиме им се допаѓа и на други луѓе. И така таа наша анимацијска река во „Загреб филм“ потече и практично до денес не запира.

Б. К.: *Веднаш по филмот „Немирниот робот“ го започнавте вашето големо авторско чекорче во светот на анимацијата. Во 1957 година ги создавате филмовите: „КАУБОЈ ЦИМИ“ и „ВОЛШЕБНИ ЗВУЦИ“, а истата година во бел-*



Душан Вукотик

градскиот весник за уметност „Книжевни новини“ од 31-ви март го пишуваат значајниот текст за вашето видување на анимираниот филм во загребскиот круг во однос на класичната Дизнијева школа под наслов: „Концепцијата и желбите на нашиот цртан филм“. Тоа беше во сообразност со манифестот на Загребската школа на цртаниот филм што ги дава вашите клучни одговори и ставови на прашањето – Што е анимација а што е потпишан како колективен став од вас и од вашите колеги: Боривој Довниковиќ, Анте Заниновиќ, Златко Гргиќ, Владимир Јутриша, Александар Маркс и Недељко Драгиќ. Во тој манифест, меѓу другото, вие велите: „Да се анимира значи да им се даде живот и душа на цртежите, не низ копирање туку низ трансформирање на јавноста“ и додавате: „Животот е топлина, топлината е движење, движењето е живот“ – сè како објаснување за вашето сфаќање на анимацијата. Па кажете нешто повеќе за тој манифест, за таа суштина што ѝ ја донесе оригиналноста на Загребската школа на цртаниот филм, која се раѓаше како антипод на Дизниевата класика?

Д.В.: Во нашата работа на анимацијата се потврди нешто што во историјата на уметноста секогаш се потврдувало, а тоа е дека одредени теоретски поставки доаѓаат дури по готовите резултати, по конкретните остварувања кои аналитички се оценуваат. За што станува збор и кои се вистинските вредности и карактеристики на покажаниот изразен тренд? Во тие први

години на Загребското студио, кога ги реализирав двата филма: „Каубој Џими“ и „Волшебните звуци“, другите колеги, исто така, ги правев своите филмови – тогаш едноставно немавме време ниту потреба да го анализираме она што го работиме за да видиме што е тоа. Повеќе разговаравме за некои драматуршки проблеми во сценаријата, во тоа време работевме 4–5 автори на филмовите и сите заедно се чувствувавме како целина. Доволен е и податокот дека сите заедно бевме и /кописти и колористи и аниматори и режисери, сето тоа се случуваше во една просторија. Таа атмосфера на заедништво беше извонредно полезна на почетокот, немавме тајни меѓу себе, знавме кој, што и како работи. Се консултиравме еден со друг, размислувавме и разговаравме како вистински уметници „браќа“ и дури по две години, кога нашите први филмови предизвикаа големо интересирање кај публиката и кај критиката, која ги оценуваше како нешто ново, се обидовме да согледаме самите за што всушност се работи. Јас нешто размислував и правев белешки и дојдов до некои заклучоци со кои беа согласни и моите колеги, иако тоа некој можеше слободно да го одрече. Морам да кажам дека иако ние бевме единствени во сфаќањето на нашиот анимациски израз, сепак секој од нас беше на одреден начин различен. Ние бевме единствени во начинот на мислење, тоа беше еден заеднички дух на една школа што спонтано се појавува. Или да бидам попрецизен – ние повеќе знавме што не сакаме отколку што сакаме. Тоа што го сакавме беше да се обидеме да најдеме некој свој пат во анимацијата, зашто почувствувавме дека анимацијата е огромно поле за изразување, каде што не постои само еден стил на работа каков што беше класичниот стил на чело со неговиот „татко“ Волт Дизни, тука беше и појавата на еден Босустов кој се појави во тоа време со едно интересно и поинаквовидување на анимацијата од онаа што произлегуваше од Дизниевото студио. Така јас се обидувам да ги формулирам нашите дотогашни искуства и за првпат излегоа на Конгресот на филмските работници од Љубљана каде што како делегиран претставник на мојата уметничка бранша прочитав некои ставови. Тоа најде на огромно интересирање, таму за тоа многу се говореше, дел од тоа беше и публикуван, а подоцна тоа се разви во една манифестантна форма за некои работи кои ги сметавме за карактеристични а тоа е, напомувам, тоа е време кога сè уште не постоеше името „Загребска школа“. Значи, видов дека се работи за тоа дека сите главни работиме со човечки ликови, потоа дека сите сме го пробиле тематското подрачје, не земаме теми од бајки, басни, шегии анегдоти, туку одеднаш во нашите филмови влегуваат во анимацискиот свет сите компоненти на човековиот живот, главно современиот, значи теми кои се сатирични, иронични,

работи и погледи кои говорат на еден сериозен начин, со една филозофска подлога и порака. Согледуваме дека гегот и смеата не се единствено изразно средство во анимацијата, гледаме дека низ анимацијата може да се проговори за работи кои се драматични, кои се возбудливи. Но, секогаш, во едниот или во другиот случај, анимацијата за тоа мора да говори со свој јазик, не да ја имитира туку да ја интерпретира реалноста или конкретната тема и содржина. Зашто, со низата знаци што ги создавала анимацијата со текот на времето, таа станала еден интернационален медиум, таа всушност станува еден филмски есперанто. Денес анимацијата практично нема јазички бариери, луѓето од сите меридијани реагираат на филмовите, а јазикот не е битен. Анимацијата создала еден свој начин на комуницирање и соопштување кој е поинаков, изградила едно свое единство на кажување и сè се сведува на тоа како таа интернационална азбука се користи.

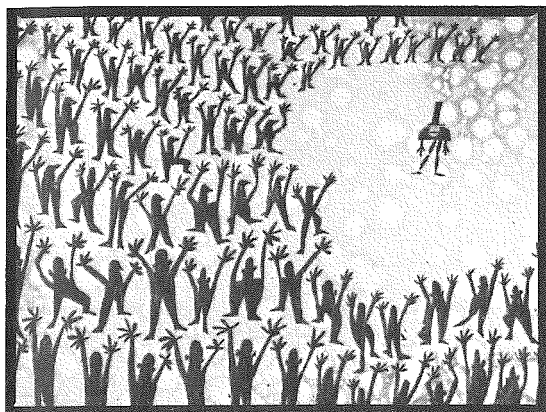
Б. К.: *Спомнатиот филм „Каубој Џими“ од 1957-та година како и од следната година двата филма: „КОНЦЕРТ ЗА МАШИНСКА ПУШКА“ и „ГОЛЕМИОТ СТРАВ“ ја прават вашата трилогија на цртано-филмски пародии на три популарни филмски жанра: вестерот, криминалистичкиот и хоророт. Како ги реализиравте тие три филма во таа пародиска формула?*

Д. В.: Во тие пародии на жанрови прво морам да кажам дека се послужив со она искуство што го стекнав во текот на реализацијата на пропагандните рекламни филмови. Тогаш во недостиг на многу нешта, морав да пронаоѓам решенија како максимално да се изразам со минимум средства. И така дојдов до она што подоцна ќе го формулирам како т.н. редуцирана анимација, но не редуцирана анимација како некаква сиромаштија на изразот затоа што немаме средства, туку како еден поинаков начин на размислување. Постапувавме и наоѓавме решенија да може некаде да се изразиме, а притоа да не го имитираме движењето. Зашто, ако сум измислил лик, јас морам да му измислам и движење, значи апсолутно да дадам една синтеза, како единство на цртежот и на анимацијата. И така започнав тоа да го користам во своите филмови, некаде повеќе некаде помалку.

Првиот филм „Каубој Џими“ го работев на пародија на вестерот, тој филм со успех беше прикажан на повеќе светски фестивали, доби неколку награди. Другиот филм „Концерт за машинска пушка“ не е само чисто пародирање на познат жанр, туку и во таа пародија постои одредена идеја. Во првиот филм, на пример, децата се разочаруваат кога тој свој филмски јунак од екранот ќе го сретнат во обичниот живот, гледаме дека тој филм е една сосема поинаква можност, поинаква илузија за нешто од она што е самиот живот, зашто тој јунак во „обичниот живот“ (зашто сè е цртано) е збркан и покажува човечки слабости. Во филмот „Кон-

церт за машинска пушка“ се пародира криминалистичкиот жанр, но воедно во него се внесуваат и некои нови елементи, како што е мотивот на парите, парите како покренувачи на акција, но и како извори на некакви трагични ситуации од човечката лакомост. Таквата идеја е во подтекстот, никогаш не е извлечена во прв план. Потоа доаѓа филмот „Големиот Страв“ и повторно со елементи на пародичност користам пародиски решенија дури и со одредени цитати, но тука во центарот на опсервацијата се јавува еден човек кој е опседнат со шунд литература, зашто мора да кажам дека во овој литературен жанр има одлични дела, но 90% е шунд. Ете, тоа се темите и мотивите кои во овие три филма се појавуваат и како подтекст во идејата.

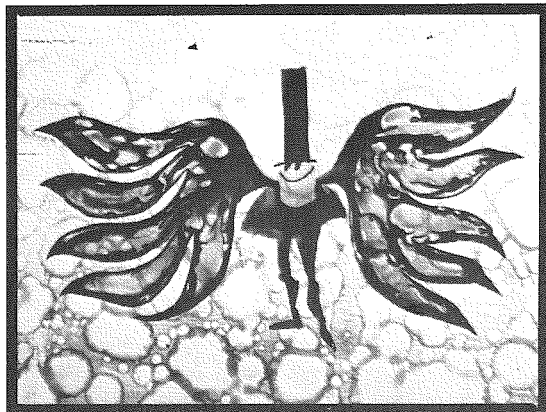
Б.К.: 1958-та година очигледно беше многу плодна за вас, вие тогаш ги режиравте уште двата ваши интересни филма: „АБРА КАДАБРА“ и посебно „ОДМАЗДНИК“ работен според новела на Чехов. Задржете се накусо на овие два филма.



„Ars gratia artis“ (1970)

Д.В. Филмот „Абра кадабра“ беше одреден како филм за деца, имав една фина приказна, тоа и го режирав, а интересно е дека мојот професор од студиите по архитектура, кој ми предаваше цртање, Камило Томпа, беше сценограф во овој филм. Инаку, тој беше човек кој многу ја сакаше анимацијата и некогаш се обидувајќи и самиот да работи во овој медиум. Во филмот „Абра кадабра“ користев одредени педагошки елементи, но секогаш, па и тука, тежеев таа педагогија да не биде наметлива, не сакав да донесувам буквално некоја порака. Во другиот филм, „Одмаздник“ доаѓа дури и до некои недоразбирања на почетокот. Доаѓа до тоа јас во еден миг со голема претпазливост да ја преиспитувам можноста за реализација на Чехов во анимиран филм. Прво се појави прашањето и зачуденоста: Чехов на цртан филм!? – Скоро еден месец постојано го слушав прашањето: – Па што бараш ти од Чехов т.е. што има

Чехов за цртан филм? Ми велеа: тоа е ризично, опасно, тешко, Чехов единствено одговара за театарот, немој да се впушташ во тоа, оди по сигурен пат и слични совети. А мене токму тој сигурен пат не ме привлекувал никогаш. Побргу сум прифаќал ризик, но не оној безглав ризик туку ризик како испитување, отворање и проширување на јазикот на анимацијата. Така, не обрнувајќи внимание на скептичните сугестии, јас го реализирав филмот „Одмаздник“ и мислам дека тој филм навистина се издвојува во мојот опус, дури некои критичари и теоретичари го ставаат на самиот врв. Се случи и тоа на фестивалот на светската анимација во Анеси, некои познати филмски критичари, меѓу нив и двајца од СССР, нормално познавачи на Чехов да речат: – „Слушајте, во тој Чехов од 10 минути има повеќе Чехов отколку во некои театарски претстави од 2 часа“. Тоа за мене беше еден голем стимул, зашто воедно пак се потврди дека во анимацијата, ако го најдете вистинскиот пристап, не постои тематски ембарго, можете навистина сè да остварите, само, повто-



рувам – на свој начин, со еден поинаков јазик, не со јазик на буквално прецртување, зашто и тука имате изразна слобода, цртежот е ослободен од физичките закони. Она типичното кај Чехов, тие мали луѓе кои постојано се затвораат во некои свои чаури, за тоа најдов поинакви ликовни решенија, а особено во анимацијата успеав да доловам една атмосфера на меланхоличност и затоа тој филм ми е навистина мил.

Б.К.: – Во таа ваша прва фаза (како условна поделба до Оскаровецот – филмот „Сурогат“ и потоа) вие главно сте имале за соработници друг цртач и друг аниматор, па така најчести соработници биле: Маркс, Колар и Гргик како цртачи и Јуриша како аниматор. Од тој период се и вашите филмови: „КРАВА НА МЕСЕЦОТ“ (цртач е Гргик) и „ОПАШКАТА Е ВЛЕЗНИЦА“, обата филма реализирани во 1959 година. Кажете нешто и за соработката со цртачите и аниматорите?

Д.В.: На планот на соработка со спомнатите автори постојат неколку методи на работа. Тие методи не се никаде напишани, не постојат правила. Ако се воспостави контакт, а мора да се воспостави одличен контакт меѓу цртачите и режисерот, меѓу режисерот и аниматорот, многу често и самиот режисер може да биде аниматор, а друг да црта. Тогаш практично доаѓа до едно креативно надополнување, доаѓа до една креативност од повисок степен. Има студија кои работат на принцип на зададени работи, режисерот им дава инструкции и бара конкретни решенија од цртачите и од аниматорите и доаѓа по неколку дена тоа да го контролира, но јас, бидејќи самиот ги реализирав моите први филмови како цртач, имам обичај да останам и да работам заедно со цртачите и аниматорите, а во скоро сите мои филмови јас ги правев картоните на снимање. Зашто, мислам дека прашањето на **тајмингот** е најзначајно во анимираниот филм, да се почувствува времетраењето на движењето, и можам слободно да кажам дека во тоа имав едно големо искуство, многу поголемо од она на моите соработници, и затоа картоните на снимање сам ги средував, правев нумерација и заеднички имавме многу добри резултати. Тоа се луѓе кои подоцна се осамостојуваа и се потврдија и самите како автори, работеа свои филмови и се развиваа како одлични аниматори, цртачи и режисери.

Б.К.: За функционалноста на сценариото во цртаниот филм и неговото значење, меѓу многуте ваши теоретски текстови вие го напишавте и текстот под насловот: „Сценарио на цртаниот филм“ објавен во втората книга на 4-томниот алманах за „Загребскиот круг на цртаниот филм“ (како еден од уредниците), во издание на Графичкиот завод на Хрватска во Загреб во 1978 година. Во тој текст, објаснувајќи ја суштината на анимацијата, вие ги откривате патиштата на доаѓање до најрационалното сценарио чија идеална формула е да се базира само врз анимираниот цртеж и врз музиката, зашто за таквиот филм не постои јазичка бариера, што се покажа и како главна карактеристика на повеќето филмови на Загребската школа.

Д. В.: База на секој цртан филм се идејата и сценариото. Сценариото може да биде напишано во една литературна форма, но притоа е неопходно и партиципирањето на драматург или на самиот режисер кој како косценарист (се разбира ако филмот го режира според сценарио од друг автор) ќе го претвори текстот во визуелни слики, според кои ќе се прават цртежи и анимација. Зашто многу често литературниот текст како подлога за сценарио може да биде интересен но сè уште тоа не е доволна гаранција и за многу добар цртан филм. Во таквото сценарио може да има идеја и некои можности, но тие треба да се визуелизираат за идниот филм низ одредување на визуелизацијата. Тоа е еден процес што мора да се развие пред анимација-

та, пред обидот да ги барате ликовите и јас, бидејќи сум работел цртани филмови според свои и според туѓу сценарија, најчесто се обидувам да го преточам сценариото во еден вид стрип, некој вид скици во кои веќе ќе насетам, па дури некаде и прецизно ќе ги дефинирам, односот, начинот карактерот и стилот на анимацијата. Зашто тука не се работи само за проблемот како сето тоа да се раздвиги низ анимацијата, туку најнапред треба да се види што ќе се раздвиги и како изгледаат ликовите. За мене работата на создавањето на главниот филмски јунак секогаш било нешто слично како кога режисерот во играниот филм го одбира главниот артист, го бара оној артист кој најмногу ќе одговара на замислената историја што треба да се раскаже. Кога работев на некои филмови, јас измислував три-четири ликови па потоа со нив правев „проби“ за да видам како кој лик изгледа во истата ситуација што ќе ја изанимирам, значи, како ликот – А, ликот – Б или – Ц се однесува во иста ситуација. Така полесно ќе почувствувате дека на еден од тие ликови повеќе му лежат анимациските решенија и постојат повеќе можности за посилен експреси. Кога сте ги пронашле ликовите и кога ги имате главните „конци“ и базата за анимација т.е. начинот како ќе анимирате, тогаш, практично, до започнувањето на самата анимација патот е краток и ви преостанува да ја направите книгата на снимање со прецизирање на сè.

Јас доста често пред да ја одредам анимацијата сум ѝ посветувал внимание на музиката, скоро 50% од моите филмови се базирани врз музиката како значајна компонента и затоа најнапред е компонирана музиката врз која потоа сум анимирал. Зошто на музиката ѝ одредувам таква базична позиција? Затоа што музиката во себе има еден непогрешлив ритам, во одредени секвенци или во целината на филмот вие имате некои ситуации или некои сцени кои едноставно не би можеле да ги дефинирате прецизно во **тајмингот**, како што тоа го диригира музиката. Зашто, музиката некаде може во два акцента да реши 4 филмски квадрати, значи во шести дел од филмската секунда, а вие ако не тргнувате од тоа и ако не го слушате тоа, би се фатиле за глава и би рекле дека тоа е невозможно. Но, апсолутно е можно. Тоа се одредени искуства за што јас кај нас сум пишувал некои текстови. Тоа беше секако и причина повеќе што бев избран меѓу четворицата светски автори во книгата „Скриптинг фор анимејшн“ („Scripting For Animation“ „Пишување сценарио за анимација“) што е издадена во Лондон, да обработам цело едно поглавје токму за она за што овој пат само накусо говорев.

Б. К.: Филмот „**ПИКОЛО**“ од 1960 година е првиот авторски филм во „Загреб филм“ и воедно ваш прв филм што вие комплетно авторски сте го реализирале, како сценарист,

цртач, аниматор и режисер. Како изгледаше тоа целосно, самостојно создавање на едно дело?

Д. В.: Филмот „Пиколо“ најнапред имав намера да го реализирам во соработка со Борис Колар, меѓутоа, тој се разболе и тогаш решив самиот комплетно да го работам. И тука се јавија некои проблеми, зашто кај мене секогаш таа фаза на подготовки е долга, истражувачка, а сè со цел да изнајдам адекватна форма, адекватен цртеж и анимација. „Пиколо“ беше еден од оние филмови за кој веднаш ми беше јасно дека морам најнапред да ја снимам музиката, притоа постапката не е таква да му го дадете текстот на композиторот за тој да може да ја компонира музиката, туку подразбира постојан контакт со композиторот и затоа подготовките за пишување на музиката и соработката со композиторот кај мене траат најмалку 15 дена. Треба од сцена до сцена, од чекор до чекор прецизно да се разработи сè и композиторот, на пример, знае дека во таа и таа сцена ќе има 7, а не 14 чекори, може евентуално кога диригира да му се појави осми акцент, но тоа не може да му се случи повторно. Јас тој пристап во музиката за филмот и „Пиколо“ го работев со покојниот професор и композитор Сакач, една извонредно интересна личност, и видовме дека тука би требало да употребиме нешто што тогаш се нарекуваше конкретна, синтетична музика. Тогаш немаше синтесајзери, немаше електроника, па затоа се користени некакви помали помошни средства и ние дојдовме до еден звук што апсолутно ми одговараше на стилот на анимацијата и цртежот, до толку повеќе што во сторијата на филмот „Пиколо“ централно место имаат инструментите, при што драматуршката линија започнува од малиот инструмент што се вика Пиколо, па сè расте и се развива до еден симфониски оркестар, а на крајот сè се распаѓа. И интересно е што тој филм, што самиот го цртав, анимирав и режирал според свое сценарио, публиката во разни средини различно го толкуваше. Некои го толкуваа буквално, како кавга меѓу двајца соседи кои едниот на другиот си пречат кревајќи врева со разни инструменти, други се идентификуваа со односот велејќи дека и тие имаат во соседството некој што им пречи, па затоа му возвраќаат, а трети го согледуваа она што е во подтекстот на идејата – некаков ривалство и трка во вооружувањето или едноставно, судир и натпреварување во нешто што на крајот нема победник, зашто завршува во општо распаѓање. И токму во тоа тој музички ритам за кој предходно говорев дојде до полн израз и ми помогна да изразам една голема прецизност за која мислам дека е стопроцентна, апсолутна, која инаку не може да се постигне, зашто диригентот кога работи музика врз готова слика и да сака не може физички, низ диригирањето, да го постигне тој апсолутен синхронитет. Кога велам апсолутен синхронитет тогаш мислам дека во

една секунда може дури на 6 места точно да се постават акценти, а не тоа да е генерално синхронно. Тогаш тоа е само една општа атмосфера. Но има и филмови кога музиката ја работите после тоа, зашто нивната природа не бара и дури би им пречела снимена музика однапред. Филмот „Пиколо“ имаше низа признанија и награди во светот, а беше значаен и за некои колеги кои во него видоа нови можности и нови патеки во анимацијата, зашто јас, покрај реченото, експериментирав со звукот и цртежот на тој начин што во некои кратки ситуации создавав музичка илустрација на дејствието, кое притоа не беше следено од цртежот, додека кај гледачите остануваше чувството дека тоа го виделе, иако тие тоа само го слушнале. Значи, на пример, ако сум сакал конкретно да прикажам скок, јас сум нацртал цртеж во кој се сугерира подготовката за скокот и доскокот, значи, не постоел лак во скокот како цртачко-аниматорска целина, туку постоел само музички лак, подготовка видлива – музички лак – доскок (цртеж – музика – цртеж). Сите по гледањето на филмот говорев дека апсолутно го „виделе“ и цртежот во скокот, иако нацртан и анимиран скок немало. Тука станува збор за влегување во едно подрачје на перцепцијата, едно подрачје на истражување во областа на анимацијата со големите можности за синтеза меѓу сликата и звукот.

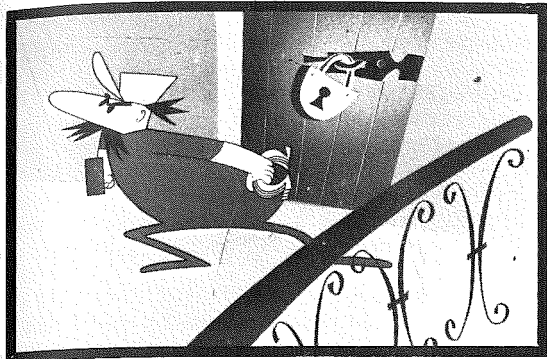
Б. К.: Конечно доаѓаме до вашиот авторски врв што воедно ќе биде и триумф на Загребската школа – реализацијата на филмот „СУРОГАТ“ во 1960-та година, потоа неговиот лауреатски поход по светските фестивали во текот на 1961-та година, за во 1962-та да го добие и Оскарот за најдобар светски анимиран филм. Да тргнеме најнапред од сценариото што го напиша познатиот режисер документарист, публицист и професор Рудолф Сремец. Како дојде до идејата и соработката со него по што вие направивте „Стори борд“ (книга на снимање) што е во целина објавена во втората книга на спомнатиот алманах за Загребската школа?

Д. В. Во „Загреб филм“ во кој покрај цртани филмови се снимаат документарни и играни филмови, соработуваше и соработува проф. Рудолф Сремец, познат документарист. Честопати таму сме се сретнувале и сме разговарале, тој го сака цртаниот филм и еднаш ми рече дека има една идеја што му изгледа интересна и ако сум заинтересиран, тој би ми ја раскажал. Тогаш јас веднаш му реков: „Немој да ми ја раскажуваш туку напиши ја, прво да ја прочитам“. Така тој ми даде една отчукана страница со една општа ситуација во која по мојата анализа согледав дека постојат некои можности за транспонирање на идејата, во понудениот текст она основното за дување и издишување на работите постоеше. Другиот ден во разговорот со Сремец му реков дека има нешто, но дека не можам веднаш да му одговорам дали тоа јас го

чувствувам во целост и дали тоа ќе можам да го реализирам. Му предложив да ме почека петнаесетина дена колку што би ми било потребно да се обидам сето тоа да го транспонирам во скици и во цртежи и како сето тоа се држи како целина т.е. дали тие напишани реченици и ситуации е можно да се транспонираат на добар и експресивен начин. Така во наредните 5 дена започнав интензивно да размислувам за тоа како цртачки да ги решам работите. Тоа беше едно перманентно размислување, една опседнатост, едно време имав низа салвети од ресторани, на кои, додека ручав или нешто пиев, цртав и правев некакви скици. Имав околу 50 такви насобрани салвети кои ги анализирав, а нешто работев и дома, нешто во студиото и по десетина дена се сретнав со Сремец и му реков: „Руди, мислам дека филмот веќе го насетувам“, значи филмот ми е готов во главата само уште треба да се направи. Самата идеја на филмот говори за еден лажен свет, за свет – сурогат, нешто што бараше најнапред да се пронајдат ликовите, значи да пронајдам такви личности кои се уверливи кога на крајот ќе се издишат, кога од нив ќе истече воздухот, а тоа да не изгледа како драматична ситуација. Јас повторно ја правев вообичаената проба со два-три лика за да видам како кој од нив ќе се однесува во клучната сцена. Кај еден лик изгледаше како тој да се „мачи“, сцената изгледаше малку драматично, додека кај друг редуциран, како што тогаш го замислував Сурогат, таа сцена на издишувањето изгледаше апсолутно уверливо, тоа беше единствена можна „смрт“ за таквиот лик кој е надуен, а на крајот ќе се издиши, ќе „умре“, откако ќе го пробие некое мало клинче. Реков дека во тоа веќе гледам некоја идеја, и можност и така започнав да ја разработувам книгата на снимање, го реализирав филмот, доаѓајќи до една максимална редукција што дотогаш ја развивав во моите филмови, по што натаму и не би можел да одам. Извршив апсолутна редукција на цртежот, на сценографијата, зашто кај мене секогаш формата произлегува од содржината, не е таа туку така измислена. Сиот тој амбиент што главниот лик во „Сурогат“ го надува и го издишува мора да биде сосема уверлив и резултатот беше навистина добар. Тој филм ми се допаѓаше зашто некако затвораше еден мој дотогашен истражувачки процес, а подоцна сето тоа се потврди и во земјата која го измисли цртаниот филм, која ја афирмира анимацијата во светот, Америка. Она што за мене беше посебно значајно беше тоа што една сосема поинаква концепција во анимацијата, која е нешто „десетто“ во споредба со американската, Дизниевата анимација, нешто различно од американскиот стил на работа и од американскиот начин на мислење го добива највисокото признание за анимиран филм токму во таа земја.

Б.К.: Самата реализација на филмот „Сурогат“ секако била посебно инспиративна и интересна, имајќи ја предвид приказната за човекот-сурогат и за неговиот исто така сурогатски живот, кои во низа духовити гегови и решенија траат како и самиот сурогатски свет, за на крајот сè да исчезне, со многу карактеристичните звуци на потпевнувањето на самиот главен јунак, како некој вид музичко рондо што долго и трајно се памети.

Д.В.: „Сурогат“ мораше да го има таквиот лик на кој му барав некакви карактеристики, а со оглед на тоа што ликот цртачки максимално го редуцирав, не можев тие карактеристики да ги изведам само низ гестикулациите, во психологијата, туку пред сè во карактерот и звукот на гласот. Требаше да му се измисли нешто да пее исто така празно, сурогатско, некоја фраза што автоматски, механички ќе ја повторува. Се договорив со мојот постојан соработник, композиторот Симовиќ, со кого сум ги работел скоро сите мои филмови, со мали исклучоци, да му пронајдеме на ликот Сурогат, уште пред анимацијата, нешто со што би му ја одредиле празно-тијата. Тоа е оној вид потпевнување што човек си го „врти“ за себе, кога никој не го слуша, обично во бањата додека се брчи или во ситуации кога тоа му служи како некаква потпора. Видовме дека тоа е можно да се направи за од тоа да се извлече карактерот и потоа движењето, со тоа што мора воедно да се направи и прецизен лисинг за да се совпаѓа со усните. Така најдовме пејач, видовме дека тоа одлично може да го имитира Озрен Делоло, инаку наш познат музичар и композитор на филмска музика, со него исто така соработував во некои филмови, значи, додека тој свири во оркестарот, според партитурата на композиторот Симовиќ, беше прецизно одредено и неговото пеење-имитирање и шумот на пумпата и шумот на издишувањето, така што сето тоа се вкомпонира како една целина, како една оркестрација, музички единствена како мелодија, а не да се чини како шумови што се дополнително уфрлени, како што почесто се практикува. И токму низ таа музичка подлога, тој карактер-Сурогат доби нешто што е специфично, она што вие добро го рековте дека се памети. Јас и ден денес сретнувам некои луѓе кои ми ја потпевнуваат таа музичка имитација, значи се секаваат за неа зашто е карактеристична, едноставна, лесно се памети и трае. Тоа ми се случуваше и пред тоа на разните фестивали во светот кога публиката излегувајќи од проекцијата си ја потпевнуваше или засвируваше таа тема од „Сурогат“ која очигледно имаше нешто сугестивно и симпатично и лесно „влегуваше“ во увото на гледачот. Сè на сè, филмот „Сурогат“ беше плод на едно големо искуство, на една голема работа, а морам да кажам, иако додека го гледате филмот тој влијае фино, забавно и весело, сепак не беше многу весело и радосно



„Опашката е влезница“ (1959)



„Опера Кордис“ (1968)



„Опера Кордис“ (1968)



„Пиколо“ (1960)

во работата, зашто за мене и за моите соработници за да дојдеме до тоа беше потребна една напорна, упорна и тешка работа, што дури на крајот резултира со задоволство. Но, задоволство за мене секогаш е кога на почетокот имам голем и скоро нерешлив проблем и токму совладувањето на пречките е она што ми причинува задоволство. Еднаш, големиот мајстор на анимацијата, специјалистот за куклена анимација, покојниот Јиржи Трнка, кога разговаравме за проблемот на совладувањето на материјата со која работиме, а притоа јас му говорев за проблемот на совладувањето на духот и барањето како тоа да се реши, ми рече дека има проблем со материјата бидејќи работи со кукли. За да ја изрази и да ја екранизира својата идеја, тој мора да го совладува материјалот на куклите, значи физички материјал, текстил, пластика и тоа да го раздвижи. Јас тој физички, материјален проблем го немам, јас лесно сè раздвижувам низ анимацијата на цртежите, значи, кај мене во работата се јавува проблемот како да се судрам со идејата и јас со неа се борам, а не со нешто материјално. Тоа е еден голем плус, една голема можност и специфичност исклучително на анимацијата.

Б.К.: Добивањето на Оскарот за филмот „Сурогат“ како прв и единствен за југословенската кинематографија, секако беше многу возбудлив и поттикнувачки миг во вашата дотогаш богата авторска кариера. Од пред тоа веќе му бевте познат на светот, освојувавте многу награди на фестивалите, уште во 1958-та со некои ваши колеги бевте и во Кан, па, како ја примивте веста дека сте добитник на Оскар по што официјално станавте и постојан член на Американската филмска академија?

Д.В.: Оскарот го добив во 1962 година, значи веќе изминаа 28 години. Ние тогаш живеевме во едно поморно, поедноставно време, немаше толку еуфории околу тие награди, не беше тоа како денес кај нас, кога, да се добие или не некоја награда, се третира како национално прашање, прашање на целата земја. Едноставно, во тоа време јас дури и не знаев дека „Сурогат“ е пријавен за Оскар, само дознав дека е номиниран, дека влегол во 5-те најдобри филмови со право за финално гласање за добивање Оскар. Тогаш и самото номинирање беше голем успех, но за тоа не се пишуваше во печатот, минуваше без некоја поголема важност. Потоа добив покана од Американската филмска академија непосредно да учествувам на доделувањето на Оскарите. Сè уште ја чувам поканата со ознаката за местото на кое требаше да седам. Притоа јас и сите околу мене во „Загреб филм“ бевме стопроцентно уверени дека е огромна работа тоа што со „Сурогат“ сме номинирани и дека немаме ама баш никакви шанси за Оскар, и затоа решив да не одам и, едноставно, заборавив на тоа. Само на тогашниот претставник на „Југославија филм“ во

Америка, Владимир Терешак, му беше формално јавено: види, Владо, добивме покана, нема смисла да остане празно местото, па можеш ти да седнаш за да не испадне дека ние го бојкотираме доделувањето Оскари, зашто, ете, Вукотик едноставно не сака да оди таму. Токму тогаш јас нешто работев и се останав на тоа. И се случи она што се случи, за тоа Терешак ми раскажуваше подоцна. Затворени плика со 5-те кандидати (тогаш гласаа околу 2,5 илјади членови, денес ги има околу 3,5 илјади), Владо си седел доста лежерно, дотеран во смокинг, и кога тогашниот церемонијал мајстор, комичарот Боб Хоуп, го прочитал насловот на филмот „Сурогат“ и моето име како автор кој добива Оскар, нему му се „отсекле“ нозете, едноставно се блокирал и не можел веднаш да стане. Меѓутоа, Американците предвиделе сè и некој „ангел чувар“, кој бил задолжен за Владо и кој знаел каде седи, само го подигнал за да му помогне да стане и така тој го прими Оскарот место мене. Потоа јас од Американската филмска академија добив за спомен филм на 16 мм од целиот церемонијал од тогашното доделување Оскари.

А тоа мое незаминување во Холивуд, каде што можев лично да го примам Оскарот, се совпадна и со неподготвеноста на нашата амбасада во САД. Тие едноставно не биле подготвени за таков чин – наш филм да добие Оскар. А тоа е миг, тоа во САД трае само еден ден и готово е, доаѓаат нови сензации, значи, тоа подразбирало подготвеност за еден голем прием кога сите поканети би дошле во вашата амбасада или во конзулатот, и вие однапред мора да имате сè подготвено. Останале неподготвени зашто едноставно не сметале дека ќе добиеме Оскар и дури по 2 дена направиле коктел, дошле луѓе, но тоа веќе не било доволно ефектно. Јас колку што се сеќавам имаше дури и испитувања и изјави за тоа зошто не е искористен мигот кој во крајна линија имал културно-политичка и пропагандна тежина.

Оскарот посебно за мене беше вреден бидејќи меѓу 5-те номинирани филмови беше и филмот на Волт Дизни „Акваманија“, значи во една исклучително силна американска конкуренција меѓу 4 американски филмови на чело со Дизниевите – победи „Сурогат“. Тоа беше навистина триумф и голема радост за мене и за „Загребската школа“. Оскарот значеше само потврда дека сме на вистинскиот пат, иако и дотогаш бевме во врвот на светската анимација со низа освоени награди, а ете, Оскарот ни дојде како круна.

Б. К.: Во 1962 година, по добивањето на Оскарот за „Сурогат“, повторно го свртувате внимание со исто така одличниот филм „ИГРА“, пак во ваше комплетно авторско издание, а следната година и овој филм беше номиниран за Оскар меѓу 5-те најдобри дела, што значеше брза потврда на вашиот предходен триумф. Во фил-

мот „ИГРА“ вие комбинирате играно-анимаци-ски елементи, а антивоената идеја низ играта на децата всушност метафорички го коментира светот на возрасните. Па, како го реализиравте филмот „ИГРА“?

Д. В.: Во реализацијата на „ИГРА“ можеби одигра улога една моја носталгија околу оние детски цртежи што ги цртав како „клинец“. Имено, јас ги сакам сите детски цртежи и така дојдов на идеја да се обидам некои од тие детски цртежи да ги искористам т.е. да ги анимирам во некој мој филм, за да им ја сочувам едноставноста, наивноста и искреноста, но притоа да им пронајдам таков наивен начин на анимирање, се разбира, со доведување на сето тоа во една драматуршка целина. Размислувајќи за тоа веднаш ми се наметнува потребата, како единствено решение, да воведам живи деца во нивната игра зашто ако цртежот црта т.е. ако цртаат нацртани деца, тогаш тоа нема ефект. Така воведов живи деца, девојче и момченце, кои ќе цртаат и тие нивни цртежи ќе ги оживувам, значи, имав решение и пристап и само се трудев нивните цртежи што ги цртаат тие пред камерата да ги анимирам што поедноставно и понаивно, да пронајдам еден стил што ќе одговара на тој едноставен детски цртеж. Децата сето тоа го доживуваа како вистинска игра, немаа поим дека ние снимаме некаков филм со нив и токму тука имав едно големо задоволство во работата со тие деца, а резултатот беше навистина многу добар. Исто така мене лично ми импонираше фактот што јас бев меѓу ретките автори во историјата на доделувањето Оскари кој имал два едноподруго номинирани филмови меѓу 5-те најдобри, по Оскарот за „Сурогат“ во 1962 и 1963 беше номинирана, „ИГРА“.

Б. К.: Една од вашите поатрактивни творби е и мини филмот: „ТАЈМ“ („Време“) како го реализиравте?

Д. В.: УНЕСКО имаше распишано некаков конкурс за реализација на филмови на тема: човекот и времето. Беше лимитирано само филмот да не трае повеќе од една минута, а сите техники беа дозволени. Тоа ме заинтересира, но не решив веднаш нешто да работам. Во тоа време ми требаа деца за некое снимање и јас, посетувајќи детски градинки, еден ден во јаслите во близината на „Загреб филм“ во „Влашка улица“ видов едно дете-бебе, и денес не знам дали беше женско или машко, како се мачи да стане, малку седи на подот, си игра, но упорно сака и да стане, но не му успева. Детето беше на една година, тоа е возраста кога се проодува, паѓа, нестабилно е, но се мачи да се исправи и да прооди. На неговото лице се одразуваше неверојатен напор, сила и желба да се исправи. Во тој миг кај мене веднаш се проектира идејата за една сосема чиста и јасна човечка желба да застане на свои нозе, да одрасне. Тогаш немавме камера со себе и веднаш на снимателот му реков: „претрчај и донеси камера!“ – тоа беше

близу неполни 500 метри и така, со камера и црно бел филм се вративме во јаслите, детето веќе лежеше во креветче, ние го извлековме надвор и пак го ставивме на подот, меѓутоа, не ги правеше веќе оние обиди да се исправи. Чекавме, чекавме, така, малку го анимиравме, детенцето се размрда, меѓутоа, знаев дека неговото исправување мора да го снимам во еден кадар, филмското време да биде еднакво на реалното, тука монтажата нема ефект. Така конечно успеавме да го снимиме исправувањето и зачекувањето на детенцето, само не знаев каква музичка кулиса ќе му дадам на филмот. Потоа, додека го гледав филмот на монтажна маса, размислував дека некоја класична музика или музика воопшто нема да биде никаква оригиналност. Повторно, како и многупати пред тоа, започнав да барам нешто оригинално. Јас како во себе да носам некој „фавол“ на перфекционизмот, желба да извлечам максимум ако можам од нешто, се разбира, ако се сетам или ако најдам решение. Тогаш се сетив дека тој напор кај детето за да се исправи и да зачекори, е некој вид лансирање на детето во живот, да не речам во космос. Конечно, тие деца се веќе автоматски жители на 21-от век. Така од еден филм што го работев за американската телевизија го извадив автентичното одбројување при лансирањето на ракетите, кога од десет наназад се завршува со еден и старт. Го уфрлив тоа одбројување на англиски во мојот филм, кое е препознатливо и сугерира лансирање, нешто што ќе тргне или ќе падне, и тоа создаде еден одличен штимунг во филмот. Токму кога завршува одбројувањето и кога спикерот вели: еден-зеро, тогаш детенцето проодува, а на тоа само ставив мал свечен музички акорд. Филмот „Тајм“ имаше огромен успех во светот, во миг ја освојуваше публиката, зашто во таа неполна минута вие не знаете што ќе се случи со детето, ја чувствувате таа напнатост и маката на детенцето да се исправи и кога тоа ќе прооди, на неговото лице се гледа радост, иако не е свесно за тоа. „Тајм“ беше прогласен за најдобар на конкурсот на УНЕСКО, беше откупен и стана едно мало, симпатично антологиско дело.

Б. К.: Во 1966 година го режирате и својот прв целовечерен игран филм посветен на децата—тоа е филмот „СЕДМИОТ КОНТИНЕНТ“. Што ве поттикна да го реализирате овој специфичен филм?

Д. В.: Кога ги воведов децата во филмот „Игра“, значи, служејќи се со живи актери, имав потреба да видам како тоа може да се прошири, да видам дали повторно постои некаква можност за некакви иновации. И кога Чехословаците ми понудија една идеја со приказната за „Седмиот континент“ веднаш видов дека прво тематски ми одговара бидејќи се работи за фантастика, една поетска фантастика со идејата за непостоечкиот седми детски континент, значи кон-

тинент на нашите желби, на човековите сништа, во кој сè ќе биде убаво, значи една Утопија во која децата ќе ги остваруваат своите желби. Формата беше апсолутно поетска и тогаш видов дека тука има многу можности за изразување, плус тоа беше моја прва средба и прв предизвик со целовечерниот игран филм. Немав никакви проблеми со триковите и затоа филмот беше полн со трикови, а триковите во филмот беа мое долгогодишно искуство од анимацијата. Се разбира, во „Седмиот континент“ не анимирав цртежи туку предмети и тоа ми беше интересно да го работам. Нешто снимавам кај нас во Југославија, нешто во Бараново. И овој филм имаше свој одек. Во Шибеник беше прогласен еден остров за детски—Седми Континент, потоа доби специјална награда од УНИЦЕФ и т.н.

Б. К.: Во 1967 година режирате уште еден играно — анимиран краток филм со наслов „ДАМКА НА СОВЕСТА“, во кој артистот Славко Симиќ толкува човек кој има нечиста совест? Д. В.: Филмот „Дамка на совеста“ е реализиран во копродукција со „Дунав филм“. Пак, не случајно, токму мене ми дадоа една идеја во која имаше елементи што ми се блиски, преплетување на стварноста со фантастиката, нешто како од расказите на Едгар Алан По. Дамката на совеста беше една метафора, неа во вистинскиот живот ја нема, може да се нацрта. Така повторно размислував: ако цртам човек на кој пак треба да му цртам дамка на совеста, тогаш тоа не е тоа, човекот има само фигуративна дамка, фигурата е нацртана, а во него е исто така нацртана дамката. Затоа видов дека можам да дојдам до поефектна експресија ако ја судрам таа анимирана дамка, како еден метафизички поим на злото, со жив човек. Така најдов еден извонреден соработник во артистот Славко Симиќ кој тоа го почувствува, имав многу прецизна книга на снимање и преминав на снимањето. Во овој вид комбиниран филм се јавува проблемот кога артистот цело време игра со предмет што фактички не го гледа и што дури потоа ќе биде уфрлен во филмот, а тоа е таа анимирана дамка. Затоа морав многу прецизно да го водам Симиќ, да му одредувам каде да гледа, за неговиот поглед апсолутно да контактира со подоцна уфрлената дамка. Славко сето тоа многу добро го одигра, имаше само потреба да му опишам како ќе изгледа таа дамка, па му сугерирав како да е тоа некоја црна волна што час се стеснува час расте, и тоа му беше доволно. Така со процесот на дополнително уфрлување врз играниот материјал ја внесов и дамката во филмот, со што се комплетира фантастичната драма на човекот кој се бори со и бега од својата нечиста совест. И „Дамка на совеста“ најде на добар прием во светот, освои награда на Британската филмска критика и т.н.

Б. К.: Ваши последни остварувања се исто така интересните анимирани филмови: „ОПЕРА

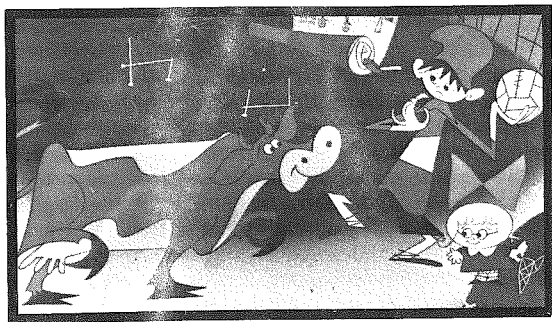
КОРДИС“ реализиран во 1968 година (како реплика на Др. Барнардовото, тогаш актуелно трансплантирање срце, но со ваше метафоричко видување) и филмот „АРС ГРАЦИЈА АРТИС“ од 1970 година, како метафоричка проекција на уметноста и уметникот во нивната заемност, но со еден ироничен призвук.

Д. В.: „Опера кордис“ го реализирав како реакција на тогашната сензационална прва трансплантација на срце. Ако се сеќавате, тогаш се развија големи полемики околу етичките дилеми на тој медицински зафат. Јас размислував дека би можел да направам еден филм според она што обично народот го вели, дека срцето е извор на емоциите, симбол на љубовта и т.н. Се обидов животот, човекот и љубовта да ги интерпретирам низ таа форма бидејќи суштината е во срцето во кое сето тоа се одигрува. И во овој филм пак ја користам и ја проверувам техниката од филмовите „Игра“ и „Дамка на совеста“, но тука постапувам така што само тоталот е анимиран без целосен човек, а само делови од неговото тело се живи и оригинални: око, уво, нос. Значи, земам само делови од телото од кои ја препознаваме целината, за во контактот со тие делови анимираното срце да гради една драматика, на пример, кога срцето не дава да е покорено, бега и слично. Тоа беше, исто така, едно интересно решение во филмот „Опера кордис“. Имено, од мене секогаш се очекуваа некакви иновации, ги навикнав публиката и критичарите на нешто оригинално, дали тоа ќе биде секогаш добро не сум размислувал, не сум го правел тоа за да бидам нов поради новоста, па секоја цена, туку да видам каде ме води тоа, да се преиспитувам и да истражувам. Така, по овој филм го работев филмот „Арс грација артис“, значи односот меѓу уметникот и публиката и тука исто така внесов живи, човечки елементи. Имено, во овој филм станува збор за еден голтач, еден од оние панаѓурски голтачи кои голтаат сè: стакло, жилети, жаби, змии и т.н. Така и тука пак размислував: ако голтачот голта нацртано стакло или жилет, тоа нема полн ефект, но ако имате вистинска уста која крцка со забите или чинија и жилет кои се гризени, тука веќе постои нешто. И во овој филм тоа го користев како оригинални детали, а околу, сиот тој панаѓур со голтачот како разонодувач е нацртано и анимирано.

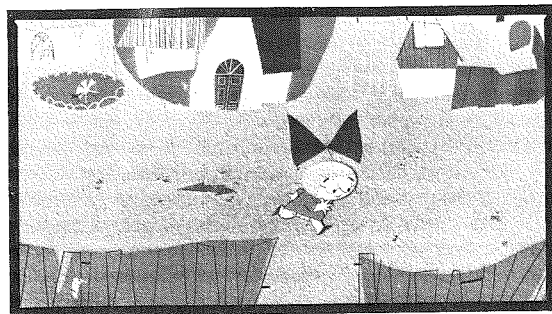
Б. К.: Вашето интересирање за целовечерните играни филмови подоцна го изразивте со уште две остварувања: историскиот филм „АКЦИЈА СТАДИОН“ и фантастичниот „ГОСТИ ОД ГАЛАКСИЈАТА“.

Д. В.: „Акција стадион“ и „Гости од галаксијата“ се уште два мои целовечерни играни филмови. „Акција стадион“ е историски филм базиран врз настаните од времето на окупацијата во Загреб, за време на фашистичкиот геноцид и обидот за поделба на младите луѓе според расната и национална припадност. И во овие играни фил-

мови базични протагонисти ми се децата или младинците. Во филмот „Акција стадион“ тоа е млад човек кој, во едни необични, трагични околности во војната, не знае што да прави, притиснат од мрачните сили на злото и кога треба конечно да се определи како човечко битие, макар и незрел за тоа, тој реагира емотивно. А таа тема ме влечела уште од мојата младост, зашто и самиот како гимназијалец сум учествувал во војната и сум бил сведок на тоа време, значи сум го познавал тоа, не било тоа преземање на искуства од други, само ситуацијата била изменета и јас сум се проектирал во неа. Нормално, во филмот „Акција стадион“ немаше место за некои трикови или за фантазија, зашто целата приказна е доста драматична и фактографска и би било дури и невкусно човек да се занимава со некакви други интервенции во така замислено историско сценарио.



„Крава на месечината“ (1959)



„Крава на месечината“ (1959)



„Опашката е влезница“ (1959)

Другиот филм „Гости од галаксијата“ е апсолутно продукт на фантастичниот жанр, во себе има одредени пародични елементи како и цртаните филмови за кои веќе говоревме, како „Каубој Џими“ или „Концерт за машинска пушка“, но само во доменот на фантастиката, каде што се прикажани некои вселенски патувања, некакви вселенски страшила. Работејќи го сценариото, заедно со познатите чехословачки автори Мацурек и Милош, се обидов да ги транспонираме сите елементи кои се човечки и кои човекот во својата фантазија само поинаку ги сложил, не постои ништо што е тотално апстрактно. Така и самото чудовиште во филмот е дизајнирано така да можат да се препознаат сите елементи, на пример, рогот, сурлата и опашката, само доведени во една друга целина што ја нарушува онаа природната. И филмот „Гости од галаксијата“ беше едно мое големо искуство. Јас сум еден од авторите на специјалните ефекти кои мене отсекогаш ме интересирале, специјалните ефекти, триковите, односно она што уште Жорж Мелиес го носел во себе како можност да создавате нешто волшебено на екранот. Јас имав многу добри соработници во професионалците од Бараново кои се мајстори за трикови, а јас ги дизајнирав тие трикови и ги режирал во филмската целина. Такви сцени работев со големо задоволство, се секавам како ги опишува таквите сцени и големиот Хичкок, на пример. Во неговиот филм „Птици“ во кој имал доста можности да анимира, да прави трикови па и да црта, тој добро размислувал за таа техника. Во филмот „Гости од галаксијата“ има еден пародиски призвук во однос на тогашната експанзија на сајанс фикшнот со една основна идеја дека човекот е тука на земјата, тоа е негов свет со фантастичната мисла за контакт со друга галаксија, а нормално, сè спуштено на земјата.

Б. К.: Во текот на вашата богата кариера со импозантни резултати вие исто така постојано, заедно сте биле сврзан за колегите од вашата, постарата или помладата генерација, а особено сте им помагале на помладите пишувајќи сценарија за нив. Веќе подолго сте активен како педагог и супервизор, помагајќи им на многу млади да ги направат своите први чекори во анимираните филм. Па, како се гледате себеси во таа улога?

Д. В. – Кога ние во Загреб започнувавме со анимацијата во 50-тите, нормално моравме самите да откриваме низа веќе откриени работи, немавме можности да видиме странски филмови, зашто во тоа време ги немаше кај нас, не се увезуваа. Исто така, ниту еден од нас не посетил, ниту можел да посети, некое странско студио за анимација. Затоа моравме самите практично да се снаоѓаме и да откриваме нешто, да повторуваме или да правиме грешки, што беше нормално за една почетничка работа, бидејќи само ентузијазмот не можел да го надо-

мести искуството што сме го немале и потребните технички услови за работа. И така врз база на моето искуство, природно, кога започнав да се занимавам и со педагошката работа, при обучувањето особено на младите колеги на кои требаше да им пренесам дел од моето искуство и да ги внесам во „тајните“ на анимираните филм, а тие често доаѓаа и сè уште доаѓаат во нашето Загребско студио, заклучив: зошто тие мора да бидат препуштени на самите себеси како што ние бевме и зошто тие мораат евентуално да прават некакви грешки и затоа долго да им трае таа фаза на школување? Сите искуства, сето она што ние во Загреб го знаевме, не само јас туку и моите колеги од мојата генерација при обучувањето и школувањето на гостите, несебично им го пренесувавме на младите вљубеници во анимираните филм, им укажувавме на сторените грешки за потоа да не мораат да ги повторуваат. Така тие млади аниматори со наша помош многу побргу созреваа и побргу доаѓаа до резултати и притоа барем јас максимално настојував да не се наметнувам себеси и своите решенија, туку секогаш сум се обидува кај младиот колега – гостин или студент од Загребската филмска академија при отсекогаш за анимација, да откријам некој негов можеби сè уште сокриен талент, искра талент, за да го водам во таа насока, да го покаже талентот. Тоа нсочување е значајно за младите кои не можат сè да работат во анимацијата и затоа мора да му се укаже на секој поединечно, да му се одреди патот за работа па макар и да грешат. Таа грешка е педагошки доста полезна ако е последица на обид нешто да се реализира, па во тоа не се успеало. Тогаш тоа се проверува на екранот и самиот млад аниматор може да види каде згрешил, додека помалите, банални грешки, јас обично секому му ги исправам низ неколку скици, укажувајќи му каде би можел да згреши и така тој млад аниматор тоа го сфаќа, додека некои поделикатни грешки, особено во самата анимација, може да ги сфати дури откако ќе ги види на екранот. Затоа таа работа со младите за мене отсекогаш била многу интересна и секако полезна за секој почетник. Додуша, мене ми одзема многу од моето време, но јас, и сите ние што сме го создавале Загребското студио, сме сфатиле дека мораме да им помагаме на младите за да создадеме континуитет. Занаемме дека ако ги немало тие млади луѓе кои ја продолжуваат нашата работа, можеше лесно да се случи Загребското студио да ги исцрпи своите потенцијали за краток рок, па дури и да ги згасне. Вака ние, покрај нашето творештво создавајќи услови за појава на други млади талентирани автори, придонесовме за полниот сјај и светската репутација на Загребската школа на цртаниот филм, чиј континуитет сè уште трае, се појавуваат нови имиња и тоа е гаранцијата за во иднина. Зашто, ако сè ѝ

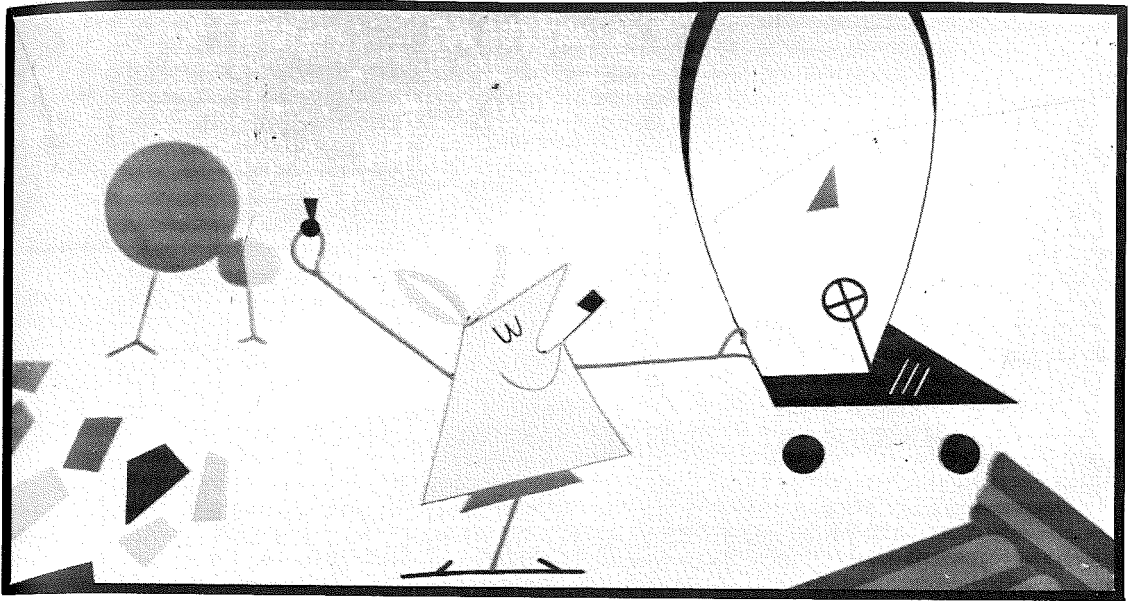
препуштите на администрацијата, тоа нејзе ѝ е сеедно, таа и би дозволила да згасне континуитетот, дури и во еден период во „Загреб филм“ се случи таков застој кога администрацијата направи опструкција и за малку недостигаше она што со децении го создававме во нашето студио, одеднаш, преку нок, да згасне. Но ете, и во тој кризен момент пак сите ние, заедно со нас и постарите автори ги презедовме работите во свои раце, ја елиминиравме паразитската администрација и повторно отворивме простор за младите аниматори да работат, тоа го прават со љубов и можам да кажам дека многумина од нив уште во своите први чекорења во анимира- ниот филм покажуваат извонредни резултати и многу бргу ќе станат познати имиња не само во Југославија, туку и надвор.

Б. К.: Успесите на Загребската школа беа поттикнувачки за развој на анимацијата и во другите југословенски центри меѓу кои беше и скопското студио за анимација во „Вардар филм“. На почетокот на својата кариера кај вас знаење и практика стекнуваа Глигоровски, Марковиќ и Боро Пејчинов, кој веќе за „Загреб филм“ го реализира својот најнов филм според ваше сценарио. Сето тоа е најдобриот пример за заемната соработка во југо-анимацијата и воедно ваша сатисфакција како искусен автор, кој придонесувал и сè уште придонесува за работата на колегите од другите средини.

Д. В. Овде би го рекол следново, а е интересно зашто се однесува токму на тоа пренесување на искуствата на луѓето од другите средини. Имено, некаде во 50-тите или 60-тите години една наша културна делегација престојувала во САД и, меѓу другото, според програмата требало да го посетат и Студиото на Волт Дизни. И така, членовите на таа делегација морале да исполнат некаков картон со податоци пред да го разгледуваат студиото. Како членка на делегацијата престојувала и тогашната секретарка за култура во Хрватска и таа, нормално, во податоците, меѓу другото ставила дека е од Загреб. По пет минути, откако задолжениот од домаќините ги прегледал картоните, се извинил и рекол дека сите други членови можат да влезат во Дизниевото студио освен загребчанката, затоа што таа доаѓала од градот во Југославија познат по светски престижната и конкурентска Загребска школа на анимира ниот филм и тоа за американските домаќини било причина да не ѝ дозволат да влезе и да го разгледува Дизниевото студио. И од тој случај, според мене, таквиот однос за чување на некаква тајна во врска со процесот на создавање анимирани филмови, сепак е претерување, зашто мислам дека повеќе станува збот за некакви рекламни потези или мистификација, отколку за некаква суштина. Затоа ние во „Загреб филм“ никогаш не сме биле оптоварени со таквото чување на „тајни“ од позиција на конкуренција. Нашето студио, едноставно, от-

секогаш било отворено, од никого не сме чувале никакви тајни, иако од некои луѓе имаше и такви мислења дека не мора сè да се отвора за луѓето однадвор. Значи, ние со отворено срце и со полно задоволство ги прифаќавме колегите од другите југословенски средини, особено младите аниматори, на сите им овозможувавме студиски престој, ги ангажиравме во процесот на создавање на нашите филмови, се разбира, единствено не губевме време за оние кои изразуваа само желба за љубопитство, туку ако почувствувавме дека присутниот гостин би можел нешто да направи кај нас, а потоа тоа свое искуство да го пренесе и во својата средина, во својот град, му обезбедувавме престој на подолг период. Така кај нас во „Загреб филм“ во „Влашка улица“ бр. 70 и конкретно во мојата екипа, престојувала колегите од Скопје Дарко Марковиќ, Боро Пејчинов и Петар Глигоровски. Тие на почетокот учеа, собираа искуства, за набргу успешно да ги реализираат своите авторски филмови. Она што мене лично ме радува, а верувам и моите колеги од „Загреб филм“, во врска со Скопското студио за анимиран филм, е фактот што кај вас, благодарение на талентот на сите тројца автори, многу бргу се разви еден навистина успешен центар за анимација. Им помагавме и на другарите од Белград, кај мене често доаѓаше Зоран Јовановиќ, му помагав околу книгите на снимање, исто така му дадовме шанса и на Никола Мајдак, работеше и Душко Петричиќ, им помогнавме и на колегите од Сараево да го основаат своето студио за анимиран филм. Некои остануваа подолго, некои покусо време, на пример, Дарко Марковиќ во „Загреб филм“ престојуваше најдолго, скоро цела година и повеќе интензивно доаѓаше и заминуваше, работеше свои филмови. Кај мене исто така во 60-ите на специјализација беа и двајца млади автори од Московското студио кои ја работеа својата дипломска работа. Тоа беше еден филм од 3 минути, значи се работеше веќе за школувани аниматори на кои им беше потребна супервизија од искусен автор. И навистина, радост е кога гледате дека таа анимација се шири, дека расте во разни средини и насекаде во светот. Денес анимацијата како да станала еден вид народна уметност, особено за младите луѓе, сите со неа се занимаваат, таа е секогаш медиум за модерно изразување, што е и логично. Затоа јас мислам дека анимацијата е уметност на младите, во неа тие можат да се изразуваат сестрано, во анимацијата ги препознавате влијанијата на скоро сите уметности – сликарството, музиката, литературата, балетот, сите тие дисциплини ги синтетизира таа наша популарно наречена Осма уметност, се разбира во една за неа својствена форма и изразна содржина.

Разговорот го водеше:
Благоја Куновски



„Суругат“ (1961)

ФИЛМОГРАФИЈА НА Д. ВУКОТИЌ:

- 1951: – КАКО СЕ РОДИ КИКО – режисер (заедно со Јосип Судар) сценарист, главен цртач, главен аниматор.
- 1952: – МАГЕПСАНИОТ ДВОРЕЦ ВО ДУДИНЦИ – режисер, главен цртач и главен аниматор.
- 1954/55: – Серија од 13 кратки рекламни филмови – режисер и сценарист.
- 1956: – НЕМИРНИОТ РОБОТ – режисер.
- 1957: – КАУБОЈ ЏИМИ – режисер.
– ВОЛШЕБНИ ЗВУЦИ – режисер
- 1958: – АБРА КАДАБРА – режисер
– ОДМАЗДНИК – режисер и сценарист (заедно со Бранко Ранитовиќ)
– ГОЛЕМИОТ СТРАВ – режисер и сценарист (заедно со Иво Врбаниќ)
– КОНЦЕРТ ЗА МАШИНСКА ПУШКА – сценарист и режисер.
- 1959: – КРАВА НА МЕСЕЧИНАТА – сценарист и режисер.
– ОПАШКАТА Е ВЛЕЗНИЦА – режисер и сценарист (заедно со Борис Колар)
- 1960: ПИКОЛО – сценарист, главен цртач и режисер.
- 1961: – СУРОГАТ – режисер, главен цртач и главен аниматор.
- 1962: – ИГРА – сценарист, главен цртач, главен аниматор и режисер.
- 1963: – АСТРОМАТИ – режисер
– ПАТ КОН СОСЕДОТ – шпица за jubилејниот фестивал во Оберхаузен – сценарист, главен цртач, главен аниматор и режисер.
- 1964: – Шпицата и цртаните инсерти за играниот филм „ПАТ ОКОЛУ СВЕТОТ“ во режија на Соја Јовановиќ – сценарист и режисер.
- 1967: – „ПАТ КОН СОСЕДОТ“ – пак шпица за Фестивалот во Оберхаузен – сценарист, главен цртач и режисер.
– „ДАМКА НА СОВЕСТА“ – (играно-цртан филм) – сценарист, главен цртач и режисер.
- 1968: – ОПЕРА КОРДИС – сценарист, главен цртач, главен аниматор и режисер.
- 1970: – АРС ГРАЦИЈА АРТИС – сценарист, главен цртач, главен аниматор и режисер.

Целовечерни играни филмови:

- 1966: – СЕДМИОТ КОНТИНЕНТ – режија
- 1977: – АКЦИЈА СТАДИОН – режија и сценарио (со Славко Голдштајн)
- 1981: – ГОСТИ ОД ГАЛАКСИЈАТА – режија

Најзначајни меѓународни награди:

- 1959: – Лондон: Награда на жириот на критиката за филмот „КОНЦЕРТ ЗА МАШИНСКА ПУШКА“
– Сан Франциско: I-ва награда „Голден Гејт“ за филмот „КРАВА НА МЕСЕЧИНАТА“
- 1960: – Оберхаузен: I награда за филмот „ПИКОЛО“
– Лондон: Признание на Британската филмска академија за „Пиколо“ како најдобар цртан филм на годината.
– Корк: I награда за филмот „ПИКОЛО“
– Сан Франциско: I награда „Голден Гејт“ за филмот „КОНЦЕРТ ЗА МАШИНСКА ПУШКА“
- 1961: – Сан Франциско: I награда „Голден Гејт“ за филмот „СУРОГАТ“
- 1962: – Санта Моника, Холивуд: Номинација и Оскар за филмот „СУРОГАТ“
- 1963: – Оберхаузен: I награда за филмот „ИГРА“
– Анеси: Специјална награда за филмот „ИГРА“
– Прага: Прва награда за „СУРОГАТ“
– Мелбурн: Златна диплома за „СУРОГАТ“
– Сан Франциско: I награда за филмот „ИГРА“
- 1964: – Кан: Прва награда и награда на младинското жири за филмот „ИГРА“
– Санта Моника, Холивуд: Номинација за Оскар за филмот „ИГРА“
– Мелбурн: I награда „Сребрен бумеранг“ за филмот „ИГРА“
– Прага: I награда за филмот „ИГРА“
– Тусеман: I награда за филмот „ИГРА“
- 1968: – Бергамо: I награда на ФИПРЕСЦИ за филмот „ОПЕРА КОРДИС“
– Корк: Гран При за филмот „ДАМКА НА СОВЕСТА“
– Атланта: Златен медал за филмот „ОПЕРА КОРДИС“

ИНВЕРЗИЈА НА СПРОТИВНОСТИТЕ

Југословенскиот филм меѓу вчера и денес

На фактите, се разбира, никако не можеш да им објавиш војна, како што не можеш да застапуваш становиште дека вредноста на нивните импликации во содржинската структура на филмската приказна има ограничен домен. Обидот, меѓутоа, да го доближиме контекстот на некои од порудиментарните состојби на македонскиот, па и на југословенскиот филм, за кои уште можеме да го користиме силогизмот природни состојби, до границите на поновите сознанија и опсервации, дозволува, се чини, за момент да се оглушиме пред наметливото мрморење на тој натрапник наречен факт. За тоа предлагаме да не размислуваме некое време за фактот, на пример, дека филмската техника страотно брзо застарува и оти не е мал бројот на естетичките постапки на кои им е ултимативно наметнат условот незапирливо технички да унапредуваат.

На ова дистанцирање се повикуваме за да можеме со помирно срце да им дадеме право на сите оние воодушевувања што своевременно можеа да ја следат на секој чекор појавата на еден филм начичкан со емоции, со сентименталност, патос, со трогателен повик на исполнување на сонот за слободата, среќата и правдата, каков што е првиот македонски филм, „Фросина“, но, уште повеќе на првиот југословенски филм, „Славица“.

Од времето кога „Славица“ ја здогледа светлината на денот, па до раздобјето на пресметката со мистификациите и илузиите, на што не повикуваат морално-идеолошките антиподи на близнаците на првиот југословенски филм, како што се „Среќна Нова 49“, „Кудуз“, или, пак, „Живот со стрико ми“, протекоа многу води носејќи со себе цела дузина најзанесни идеи, визији и ветувања. Во меѓувреме, меѓутоа, тие ги изгубија не само сјајот, привлечноста и квалитетот на своите пораки, туку до колку се соочиме со нив и силата на постоењето, така што кога денес се обидуваме да ги поставиме во некаква историска перспектива, одвај насетуваме какви беа нивните првобитни значења и смисла. И навистина, како е воопшто можно во наши денови барем со искра воодушевување со кое некогаш беа опсипувани коментарите за љубовта, борбата и смртта на партизанката Славица,

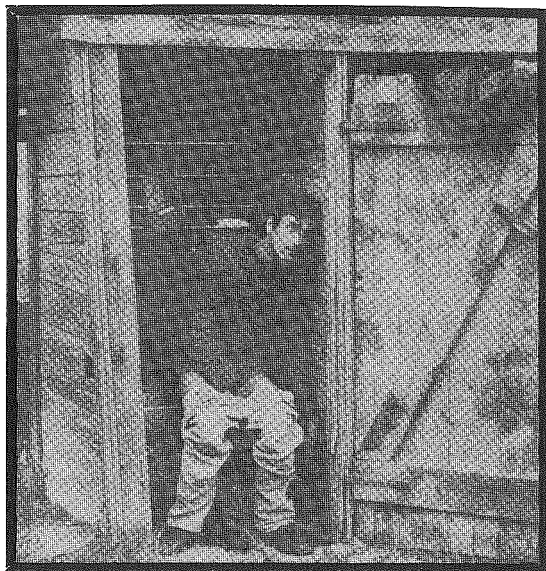
да ја разбереме таа нејзина судбина, тој нејзин по малку клишетиран лик, моделиран, меѓутоа, сепак во традицијата на архетипската митска типологија која води сметка за острата подела на доброто од злото, вистинитото од лажното. Можеби од тоа изобилство на слободарски восклиции остана патетично празниот, зарипнат одглас и ламентот по остинатите, некогаш толку драги и прираснати за срце сенки што денес немаат сила дури ни за подвижност на своите кршливи контури.

Може ли по овие речиси спонтано изведени заклучоци што не прават недоверливи спрема сè она што некогаш сме го љубеле, да се застапува становиштето дека причинителите на оваа вредносна ерозија и на ова оглушување пред златното свонче на минатото, се наоѓаат единствено во неразвиените облици на јазикот, во кривката на неговите метафорички структури кои, според задачите и интенциите на времето кога се правени „Славица“ или „Фросина“, требаше да ги впијат и да ја сочуваат свежината и силата на овој прекрасен сон за освојувањето на слободата, љубовта и среќата. Или пак дел од вината богами паѓа и врз нас, раздрозливите должници на сè помногубројните актуелни естетички уцени и арогантни судии кои заканувачки мавтаат врз расипничкото фрлање на младешката енергија по несмасните одвај читливи пораки на нашите рани филмови, па според тоа, и на првенците „Славица“ и „Фросина“.

Сепак, една „Славица“ на чие громко доаѓање во светот на уметноста и на чие здравје пред кое гледачите се одзиваа со доверба и со восклиции, може без поголем страв поради брзоплетост да му се припише онтолошка вредност на детство на југословенскиот филм, сосема недвосмислено навестува по кои насоки и застранувања ќе го продолжи својот пат кон неизвесната иднина. Поимот на слободата, на пример, што далеку најголемиот број наши автори ќе го користат до појавата на тн. црн филм главно како средство за толкување на веќе остварената слобода, а не како инструмент на една состојба на негирање, му го должи синдромот на иставање од конфликтниот полигон на сегашноста, на никој друг туку токму на „Слави-

ца“. Нејзината заслуга е и тоа што структурата на опозицијата на јунакот на која ѝ укажува доверба и еден модерен автор каков што е Кустирица во филмот „Татко на службен пат“ е сочинета единствено од силите на социјалните, класните, и воопшто, историските спротивности, додека по изворите и поттиците на метафизичките сили кои ќе ја објават својата експанзија дури во филмовите од шеесетите и почетокот на седумдесетите години, како „Враќање“ на Живоин Павловиќ, „Време без војна“ на Бранко Гапо, потоа делата на Душан Макавеев, Александар Петровиќ, Крсто Папиќ, Анте Бабаја или Бата Ченгиќ, можеме да трагаме далеку од гравитационото поле и од дострелите на влијанијата што можеа да ги извршат разните „Фросини“, „Славици“ и „Знамиња“.

Па сепак, на состојбата на детството кое, од своја страна, траеше толку кратко што човек не можеше да му се донарадува, не би требало туку така лекоумно да ѝ се нафрлува, како на возраст која ни донела само разочарување, лутина и горчини. Времето на „Славица“ чија наивност толку грубо ја прекинува веќе вториот југословенски игран филм, „Ќе живее овој народ“, сепак е период на среќа, невиност и сиромаштија, состојба на природност на која не можевме да ѝ се вратиме ниту низ сатисфакцијата на желбата за естетизирање на сознанијата здобиени во нашето крвко кинематографско искуство - а таа тенденција ќе ја забележиме во инаку извонредниот филм на Федор Ханжековиќ, „Бакоња фра Брне“, ниту, пак, имитирајќи ги книжевните обрасци за целите и пораките на новиот медиум, како што тоа беше



„Кога ќе бидам мртов и бел“ (Живоин Павловиќ, 1967)

случај со екранизацијата на романот на Бора Станковиќ, „Нечиста крв“, што во режија на Радош Новаковиќ се појави под наслов „Софка“.

Губењето на спонтаноста која фрла сенка на забуна врз сетилното доживување на филмската визија, но, исто така, и врз конзистентноста и правецот на нејзините културни интенции, ја раѓа утописката желба за враќањето на ритуалната радост пред невината и волшебната слика на светот, за враќањето во состојба на хармонија која веќе е распарчена на два спротивни стремежа; стремежот за интегрирање на разединетите фрагменти на сетилната слика на светот и стремежот за пронаоѓање на смислата на таа обновена визија, кон чие гравитационо поле се стремат силите на моралот, разумот и свеста.

Речиси целата југословенска продукција од педесетите и првата половина на шеесетите години како да се групира околу јадрата на тие две тенденции. Аспектите на расчленувањето на жанровите до кое дојде во ова раздобје (одличен пример на тој процес ни прибавува случајот на „Волча ноќ“), како и развојот на техниката на раскажувањето кон кој би можеле уште да ја вклучиме практиката на сепointното сообразување на филмските содржини со медиумските обрасци на комуницирање, не влијаеа битно врз праците на оддалечување на едниот од другиот стремеж; стремежот, значи, кон спонтанитетот и конкретното на искуствата, кон слободата на функцијата за сетилно обелоденување на материјалниот свет, од тенденцијата на посредното конституирање на духовната слика како свест за светот. Првата од тие две тенденции која повикува на подвижност



„Настан“ (Ватрослав Мимица, 1969)

и манифестација на силата, нагонот и сетилата, ќе ни ги донесе филмовите кои наоѓаат свој образец во традицијата на реалистичката естетика или, како што тоа често се вели, во верноста на природата, а тоа беа филмовите од видот на патетичната „Бесмртна младост“ во режија на Воислав Нановиќ, фолклористичката алегорична „Хоја Леро“ на Вјекослав Афуќиќ, па преку интимистичката драма на Жика Чукулиќ, „Малиот човек“ во производство на „Вардар филм“, или акциониот „Ешалон на д-р. М“ на Жика Митровиќ и потресното воено сведоштво на Бранко Бауер, „Не врти се, синко“, до епската хроника на повоениот период „Воз без возен ред“ на Вељко Булаиќ.

Правецот на стремежот да се изврши реконструкција на сликата на светот со посредство на импулсите и силите кои се заложуваат за интеграција на свеста, ќе се манифестира во структурите на филмските приказни кои не им робуваат по секоја цена на утврдените жанровски конвенции. Такви се приказните во филмовите од форматот на еден „Концерт“ на Бранко Белан, модерен и занимлив и за критериумите на современиот гледач, потоа поетската ескиза на Крешимир Голик, „Девојката и дабот“, како, впрочем и „Волча ноќ“, што според сценариото на Славко Јаневски го режираше Франце Штиглиќ, или, пак, навестувањето на новиот поетски реализам во омнубусот „Во сабота навечер“ на Владимир Погачиќ. Од овој некомплетен список што донекаде треба да илустрира извесна естетичка констелација, а никако да направи попис на сè она што било најквалитетно во домашната продукција, сепак не би требало да изостане делотот на Боштан Хладник, „Танц на дожд“, кој како да му ја укажа можноста на југословенскиот филм да прифати уште една естетичка авантура и да се сроди со отелотворувањата на еден нов поетски свет.

Сега, се разбира, се поставува прашањето дали една од овие тенденции би можела, воопшто, да се оддалечи од збирот спротивставени сили што ги поттикнува изворот на антагонистичките стремежи и дали вака, оддалечена, таа може да се развива самостојно, без ризик и опасност дека дел од своите најбитални нагони ќе ги изложи на процесот на ерозијата и атрофијата, или, пак, да деформира некои од своите постулати и цели. Правецот на размислувањето кон кој се стремеше своевремено еден „Ешалон на д-р М“, кому можеби му припаѓа заслугата што кај нас почна да се одомакува акционата драма, можеше да го заринка талентот на неговиот автор во плитакот на стереотипите, до колку, се разбира, не би му пошло од рака да му отвори пат на флуидот на некои поапстрактни резонанции какви што се психолошките импликации и моралните дилеми на хероите од трилерот „Сигнали над градот“, или, пак, поетиката

на фолклорната традиција и извесната историска перспектива во спектаклот „Мис Стон“.

Линијата на естетизацијата на искуствениот свет по која, од друга страна, тргна еден Крешимир Голик во „Девојката и дабот“, лесно може да се случи да згасне во сферите на езотеричните контемплации, кога моќните и шокантни импулси на материјалната стварност, грубо излачени од документарните сведоштва во Голиковите филмови слични на документарецот „Од 3 до 22“, не би ја потсилите тензијата на спротивноста на нагоните од кои ни еден не може да биде потиснат за сметка на другиот, та така ја актуелизирале идејата за делотворноста на антиномиите кои во природата се манифестираат стихийно и непредвидливо, за разлика од нивните манифестации во филмот, чиј систем на спротивности навистина е сложен и не ретко прекриен со наметката на динамичното движење на еднонаочните сили, но тој сепак му е иманентен или на творечкиот опус на соодветниот режисер, како што е случај во целото творештво на Ватрослав Мимица и во нешто поинаква варијанта, во делата на Кирил Ценовски, или, пак, на еден единствен филм, како што забележуваме во делото на Боштан Хладник, „Танц на дожд“ како, впрочем, и во филмот на Љубиша Георгиевски, „Планината на гневот“.

Но, се разбира, системот на антиномиите можеме да го прочитае и расчлениме не само во аспектите на тематско-содржинските спротивности, туку уште и во ликовната структура на неговите композиции, како, впрочем, и во квалитетот на монтажните постапки и во јазикот, воопшто.

Можноста од изумирањето на спротивставените тенденции чии извори се бараат во поттиците со кохезиони стремежи, и цели во силите на обединувањето и на хармонијата, не мора по секоја цена и во секое време да се поставува како услов за нивна долговечност, ако за неа, се разбира, се заложуваме, или пак за нивно укинување, до колку тоа ни е потребно. Стадиумот на примирјето на двата моќни нагона или точката на нивното вкрстување која може во извесна драмска ситуација да ни се стори како победоносен восклик на обединувањето на сетилата и умот, на спонтаноста и свеста, на плотоноста и езотеричноста, бргу преминува во состојба на позаострени судири и противречности.

Јасно е дека и по враќањето во сферите на спротивставените тенденции и сили, кога се чини дека времињата за повторното обединување се далеку зад нас, кога за ослободувањето од напнатоста на антагонизмите најчесто се молчи, способноста да се сонува за состојбата на природноста и да се довикуваат визиите на целосноста на светот по кој копнееме, никогаш нема докрај да пресуши.

Тој кревок поттик за сонувањето можеше да најде потпора за своите нејасни цели во идличните слики на отрпнатите конфликти на чија чувственост и соодветуваше вокацијата на полесните жанрови и пораките на содржинските конструкции од кои не се бараше да одговараат на построгите поетски барања. Таквите слики никнуваа во раздобјето на педесеттите години насекаде, независно од напоредното буење на сите можни примероци на епските жанрови, какви што се примерите со филмовите „Лажниот цар“ на Велимир Стојановиќ, „Низ гранките небо“ на Столе Јанковиќ, „Воз без возен ред“ на Вељко Булајиќ. Никнуваа во исто време естетичките должници на веристичките конструкции, меѓу кои ќе се најдат авторите како Бошко Косановиќ со својата кревка и кршлива семејна хроника „Мали нешта“, потоа Никола Танхофер со мелодрамата „Не беше попусто“, или динамичниот Владимир Погачиќ кој во обидите да ги одгатне и изучи формулите на сите жанрови, ќе заринка на шилците на лажната психолошка драма „Пукнатината на рајот“. Одгледувањето на овие по малку декоративни, во секој случај не многу вдахновени слики што требаше да ја разнежат фантазијата, ќе побрзаат да го поттикнат и театарските авторитети од форматот на еден Бојан Ступица, на пример, кој во мелодрамата „Во мрежата“ ќе внесе за тоа време мошне смели, еротски елементи. Нему ќе му се придружат и автентичните синеасти како Франтишек Чап со филмот „Вратата останува отворена“, каде што првпат ќе се појави идната ѕвезда на југословенскиот филм, Милена Дравиќ, потоа новите имиња како Љубомир Радичевиќ со првиот југословенски музички филм „Љубов и мода“, како, впрочем, и искусните автори од угледот на Јован Живановиќ кој во „Чудна девојка“ ја навестува темата на двојниот морал и неговите дефитистички импликации.

Доаѓањето на генерацијата протагонисти на т.н. црн филм донесе нешто радикално ново не само во содржините и во естетичките модели кои остро се издвојуваа од драматуршките, содржински и метафорички образци на тековната продукција, туку таа најави еден вистински пресврт воопшто во размислувањето за филмот. Филмовите како „Будењето на ставорците“ на Жика Павловиќ, „Лисици“ на Крсто Папиќ, „Слики од животот на ударниците“ на Бата Ченгиќ, „Човек не е птица“ на Душан Макавеев, „Собирачите на пердуви“ на Александар Петровиќ или „Време без војна“ на Б. Гапо беа заслужни што му ја вратија на југословенскиот филм природноста и непосредноста на неговата младост, па во еден момент можеше да се поверува или, барем, да се очекува дека дојде време кога во таа неподмитлива и сурова визија на една новооткриена реалност дојде до онаа утопистичка синтеза на спонтаноста и свеста.

Се разбира дека ситуациите и состојбите од оваа група филмови што се движат кон својот катарзичен кратер се спротивставени едни спроти други како и во, инаку, одличниот „Деветти круг“, да речеме, на Франце Штиглиц. Но, за разлика од филмовите со воена тематика, како филмот на Бранко Бауер „Не врти се синко“, или од дела со содржини од современиот живот, како „Зовриениот град“ на Вељко Булајиќ, во кои проблематизацијата на онтолошките основи на индивидуата беше занемарлива или, подобро кажано, заобиколена и презрена грижа, во филмовите на еден Жика Павловиќ, човекот се враќа како рехабилитиран естетички изгнаник во автентичното милје кое ги развило сите негови одбранбени, деструктивни, облагородувачки или агресивни импулси.

Значајно е да се забележи дека во овој амбиент на спонтаност и природност доаѓа до честа превласт на еден или друг нагон кој, како кај Папиќ, на пример, во филмот „Лисици“ или, пак, во делото на Александар Петровиќ „Скоро ќе му дојде крај на светот“, се изобличува во колективно кривоклестство и во разјареност на толпата готова да прибегне кон злосторство.

Тој нагон беше долго време замолчуван од страна на нашите автори, додека во поновата продукција од осумдесеттите години, конечно не се преобрази и разви во културен стереотип кој навистина се стреми кон целите на владеењето и доминацијата, но во исто време ги наслушува, ги прифаќа па и се идентификува со барањата на спротивставените нагони што треба да ја облагородат и хуманизираат средината, амбиентот и, воопшто, природата во која потенцијалниот злосторник или, пак, неговиот типолошки антипод, се движат доста несигурно, како да заскитале на туѓа почва. Така калливите предградија и полуурнатите куќи од периферијата што беа дел од иконографијата на „Будењето на ставорците“, ќе бидат заменети со пејзажите на булеварите и парковите, со амбиентот на бидермаер наместените апартмани во трилерите на Горан Марковиќ „Веќе видено“ и на Живоград Томиќ „Диплома за смрт“, како, впрочем, и со топлите семејни гнезда во иконографијата на „Среќна Нова 49“ на Столе Попов, додека судирите на изворните пориви во далеку најголем број случаи ќе најдат еквивалент во спротивставувањето на структурите на посредните поттици.

Така и му се вративме на владеењето на фактите, допирајќи се до можното толкување дека еден значаен дел од југословенската продукција, всушност, им се сврте на структурите на интелектуално изведените спротивности, чии перспективи сè погусто ги заматлуваат границите на вистинските од лажните желби, автентичните од изнудените барања, спонтаните од наметнатите потреби.

Владимир Милчин
Ема Маркоска

УДК 792.036
Кинопис, 3(2) с. 62, 1990

ВО ПОТРАГА ПО НОВИОТ АКТЕР

Зошто токму Маровиц и Брук на почетокот на една засега само замислена серија преведени текстови, една замислена хрестоматија која пред сè им е наменета на љубопитните студенти на Факултетот за драмски уметности?

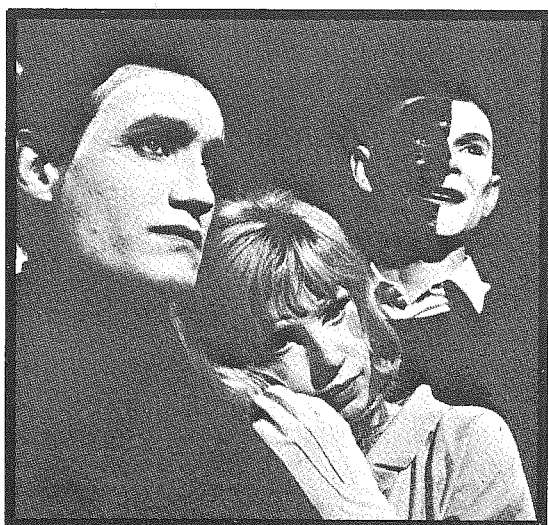
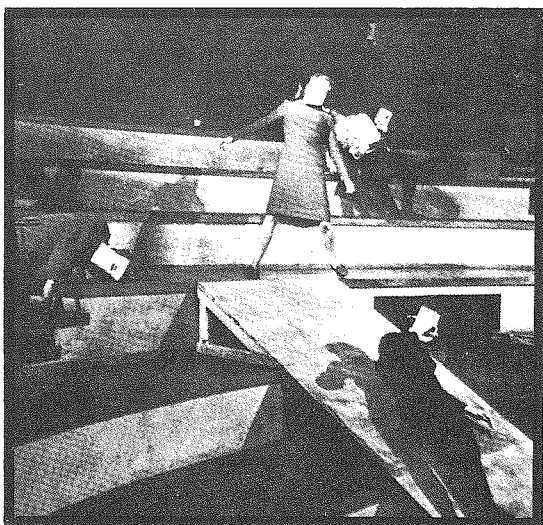
Зашто ни се стори дека деветчасовната „Махабхарата“ на Питер Брук е врвниот дострел на театарската авантура започната 50-тите години на овој век, веднаш по владеењето на Театарот на апсурдот на европските сцени. Значи, едно движење кое во потрага по суштината на театарот направи отклон од литературата и го откри токму Актерот како суштината која го разликува театарот од другите уметности. За да може да го врви тој нов пат, театарот се повика на визиите, теоријата и практиката на Адолф Апиа, Едвард Гордон Крејг, Станиславски (од фазата на физичките дејства), В.Е. Меерхољд, Антонен Арто...

Питер Брук, Жежи Гротовски, Ливинговците и Еуџенио Барба, физички и ритуален театар, театар — комуна; тоа се имиња и термини кои денес можат и да ни се сторат неактуелни и застарени, но театарот на постмодернизмот не може да се замисли без нивните истражувања и резултати, онака како што ниедна реставрација

не може да се замисли без револуцијата што и претходеа.

Белешките на режисерот и театрологот Чарлс Маровиц објавени во „Драма ривју“ во далечната 1966 година, ни се чинеа како одличен почеток, зашто откриваат низа аспекти и низа проблеми (педагошки, етички и естетски) на театарската авангарда во сенката на институцијата. Прашањата и дилемите за кои пишува Маровиц сè уште се актуелни, зашто светот во кој живееме не е изменет подлабоко од површината, а вистинскиот театар и не се занимава со површното.

Новиот театар е невозможен без новиот актер. Тој е најљубопитниот, но и најконзервативниот фактор во театарот. Тоа е вистинскиот парадокс на актерот, оттука произлегува неговата возвишеност и неговата приземност. Најголемите иноватори на модерниот театар биле свесни за овој парадокс и оттука нивната посветеност на надминувањето на ограниченостите на актеровиот граѓански статус. Овој избор им го посветуваме на оние актери кои ја афирмираат дефиницијата дека Актер е оној што на сцената живее поинтензивно одошто во приватниот живот.



Експерименти во Театарот на жестокоост (Арто и Маровиц)

БЕЛЕШКИ ЗА ТЕАТАРОТ НА ЖЕСТОКОСТ

Есента 1963—та година, Питер Брук и Чарлс Маровиц формираа експериментална труппа блиска на Кралскиот Шекспировски театар. Намерата беше да се истражат некои проблеми на актерството и сценските вештини во лабораториски услови, без комерцијалниот притисок на јавното прикажување.

АУДИЦИЈА

Бидејќи не правевме поделба на улоги за некоја определена пиеса, па според тоа не баравме „типови“, и бидејќи главна грижа беше да најдеме актери кои се отворени, приспособливи и подготвени да се втурнат таму каде што оние закоравените се плашат да зачекорат, беше неопходно да изградиме сосема нова техника за проверка на актерите. Решив да ги елиминирам оние мрачни монолози во кои актерот, пулсирајќи со потисната но осакатувачка хистерија, го учи напамет и го вергла истиот монолог уште од драмската школа. Аудициите беа колективни; осум до десет актери работеа заедно најмалку еден час. Аудицијата се одвиваше на следниот начин:

ИЗМЕСТЕН МОНОЛОГ

Го молиме актерот да го изведе својот двеминутен монолог онака како што го замислил, без интервенции и сугестии отстрана. Потоа му даваме да одигра нов лик и нова ситуација, но со текстот од првобитниот монолог. (Актерот што дошол со „Да се биде или не...“ треба да го одигра Крал Лир во сцената на смртта или пак Ромео во сцената под балконот, но преку монолот на Хамлет). Задача на актерот е самиот да се смести во сосема поинакви околности (да импровизира), а сепак да ја задржи контролата над првобитниот монолог. Откако актерот ќе успее да ги назначи новиот лик и новата ситуација, му даваме друг лик и друга ситуација (продавач на пазар; политички кандидат кој чека повторно да го изберат) сè дури не почне да жонглира со трите топчиња истовремено: 1. неговиот првобитен монолог; 2. првата варијанта; 3. втората варијанта. Тогаш на актерот му определуваме сигнали што се однесуваат на

секој од неговите ликови, и тој треба брзо да се префрла од ситуација во ситуација без да го наруши текот на монологот.

ТЕКСТ И ПОТТЕКСТ

Актерот добива парче бесмислен текст. Во него нема препознатлив лик или ситуација. Актерот со него прави сè што умее, но под услов да ги употреби зададените зборови. (Тоа ни овозможува да откриеме како актерот, на елементарно ниво, владее со јазикот — да откриеме каде го водат неговите инстинкти. Нешто слично на Роршаховиот тест, само што наместо слики се употребуваат зборови).

АСОЦИЈАЦИИ СО ПРЕДМЕТИ

На сцената е фрлен еден предмет — на пример, детска лопатка. Актерот почнува да ја гради сцената (без текст), употребувајќи ја лопатката. Кога ќе почне да се развива нешто, кога актерот ќе почувствува дека најпосле направил нешто, на сцената внесуваме нов предмет кој нема никаква врска со првиот (актен—чанта, лажица, телефонски именик, цвет) и актерот треба или да создаде сосема нова сцена или да изгради врска помеѓу двата предмета.

ПРЕКИНАТА ИМПРОВИЗАЦИЈА

На сцената влегува актер кој прави некое едноставно, препознатливо дејство (копа, игра голф, лепи тапети, вежба). Другите актери избираат дејства што се поврзани со дејството што го избрал првиот актер и сцената продолжува да се развива со зборови. А влегува копајќи со лопата; Б копа со пневматска дуп-

чалка; В турка количка; Г е надзорник: го мери времето со штоперица. Тогаш влегува нов актер кој врши сосема поинакво дејство од претходните (прави балетски потклекнувања), другите актери се приспособуваат на новото дејство што е можно побргу. (Еден прави **плие**; друг го извртува своето тело во топка а'ла Марта Греем; дава трет такт удирајќи со стап.) Откако секоја новаситуација ќе биде поставена и развиена, започнува друга, колку што е можно поразлична. Најпосле, ги делиме во три екипи – секоја со свои веќе изградени промени – и тие три групи, работејќи истовремено, се испреплетуваат низ дванаесет различни ситуации. Самите сцени се неизбежно површни, но целта и не е да се создадат моќни, со суштина исполнети импровизации, туку само да се следат носителите на дејствата веднаш штом тие ќе се претстават.

ПРВАТА ТРУПА

Од околу педесетина актери беа одбрани дванаесет, а потоа му беа претставени на Питер Брук да ги провери. (Смешно, но споревме само околу Гленда Џексон. Имено, за неа моравме малку да го убедуваме Брук. А се случи таа да стане еден од најинвентивните членови на трупата).

Просечната старост на трупата беше дваесет и четири години. Само еден член имаше повеќе од триесет, а повеќето тукушто беа наполниле дваесет. Нивните биографии се состојоа од драмска школа, малку телевизија, минимален репертоар, а за некакво искуство вотеатарите на Вест Енд не можеше да стане ни збор. Сите беа школувани врз натурализмот – фундиран на упростена и деформирана варијанта на техниката на Станиславски, каква што се учи на англиските драмски школи. Почувствувајќи потреба да почнам од нула, да ја нурнам целата трупa во основните вежби од методот, пред да започнеме целосно да ја уништуваме етиката на Станиславски. Брук не се согласи. Тој сметаше дека степенот на знаењата на актерите е доволно висок и дека можеме директно да се зафатиме со новата работа. Сметав дека греша, зашто Станиславски беше граматиката од која ние требаше да изградиме целосно поинаква синтакса и јас сакав основата да ја назначиме пред да ја промениме. Тешко е отпосле да се каже дали бевме прави или грешевме во тоа што трупата од дванаесет млади актери и актерки ја нурнавме во разбранетите води на артоовската теорија, но, се разбира, постоеше и факторот време. Имавме само дванаесет недели за тренинг и за пробната лабораториска претстава. Работевме во една мала сала во црквата зад Театарот Ројал Корт на плоштадот Слоан; празна дрвена просторија излепена со постери. Работниот ден

траеше долго. Почнуваше во 10, а завршуваше во 18 часот. Брук и јас секоја ноќ по телефон се консултиравме за целта на утрешниот тренинг, потоа седнував и ги смислував вежбите. Моите белешки од тие тренинзи не се водени хронолошки, па затоа она што следува не е по некој строг редослед.

ВОВЕДУВАЊЕ ВО ЗВУЦИ

Првиот ден од работата, уште пред актерите да се запознаат и пред Брук и јас да им одржиме некое насочувачко предавање, им дадовме предмети: кутии, тропалки, гребла, разни садови, стапчиња итн. Секој актер имаше нешто со што ќе удира и нешто во што ќе удира. Потоа побаравме да го испитаат дијапазонот на нивните инструменти (звук што го произведува дршка од лажица врз лимена конзерва; звук што се слуша кога конзервата ќе удри во подот, звук придушен со едната дланка, звук на предмет држен со двете раце, завиткан во џемпер, удрен со прсти наместо со лажица, со чело наместо со прсти, со лакт наместо со чело...). Откако дијапазонот на инструментите беше испитан, беше отчукана низа од ритмови. Некои од нив подоцна се променија, а некои останаа исти; некои беа забрзани, а некои забавени; имаше комбинации од два и три инструмента;



„Паравани“ На Жене во Театарот на жестоност

дијалози помеѓу метли со дршка и празни кошници; сцени од Ромео и Јулија отсвирени со метални тропалки и бас-удиралки; масовно насилство со кутии за сапун и жестоки битки со тениски рекети.

Зборот **ритам**, воопштуван и прекумерно употребан во театарот, конечно беше редефиниран во егзактен физички термин. Актерите не ги доживеаја само основните промени на ритмот – бавно, брзо, умерено – туку и безбројните комбинации и контрапункти што може да ги создаде ритмот. Накусо, ставот што актерите го зазедоа кон нивните предмети беше применет и на нивните гласови и тела. Приспособувањето беше мачно; секој од нив постојано се бореше со вкоренетото убедување на англиските актери за гласот како средство на убавиот говор и носител на театарските „пораки“ и за телото како корисен, но помалку важен додаток. Чекор по чекор, ние ја наметнавме идејата дека гласот може да произведе звуци поинакви од драматичките комбинации на азбуката и дека телото, ако е ослободено, може да проговори со јазикот што се крие зад текстот, зад поттекстот, зад психолошките импликации и зад социјал-бихевиористичките факсимили **мајмун-гледа-мајмун-прави**. И што е најважно од сè – идејата дека овие звуци и движења би можеле да соопштуваат чувства и мисли.

СПОРЕДБИ НА ЗВУКОТ И ДВИЖЕЊЕТО

Вежба: Се вративте дома по еден напорен ден. Влеговте, го соблековете палтото, го закачивте, си туривте пијалак и седнавте на масата. Наеднаш забележавте едно писмо на масата. Откако го оставивте пијалокот, го отворивте писмото и почнавте да читате. Содржината на писмото целосно зависи од вас; единствениот услов е дека писмото содржи вести кои ќе ве доведат до вжестена емоционална состојба од кој било вид. Изразете ја оваа состојба само со звук и движење.

Сите моменти во вежбата кои водат до последниот акцент се наполно натуралистички, но последниот акцент е екстернализиран израз на внатрешната состојба на ликот и тој е целосно ненатуралистички. Најпрвин, сите одбраа општи места. Скокаа од радост, се распакуваа, стануваа од изненадување, бесно удираа со нозете. Бидејќи ниедно од овие прости изрази средства не беше прифатено, актерите почнаа да ја сфаќаат суштината на вежбата. Кога сите натуралистички солуции им избгаа од рацете, мораа да тргнат во потрага по постилизирани начини на комуницирање. Најпосле, нивните актерски решенија станаа поимагинативни. Создаваа звуци кои звучеа како крикови на ранети животни; на праисториски суштества во агонија предизвикана од атомско оружје.

Движењата станаа автентични и непредвидливи. Актерите почнаа да ги употребуваат столовите и масите како скулптури наместо како функционален мебел. Изразите на лицата, под притисок на продолжените звуци, почнаа да личат на јавански маски и на зен-скулптури. Но откако актерите сфатија што бараме, некои од нив почнаа да одбираат произволни звуци или движења, ефектни сами по себе, но неповрзани со емоционалната состојба која произлегуваше од вежбата. Брзо, ужасно брзо, актерите станаа неискрени во ненатуралистичките звуци и движења, исто како во театарските, драмските клишеа. Се запрашав: до колку Артоовиот идеализиран театар некогаш беше воспоставен, дали за пет или десет години и тој немаше да стане исто толку рутиниран и шаблонизиран како што се денес Комеди Франсе и Вест Енд?

ДИСКОНТИНУИТЕТ

Една од главните цели беше да создадеме непрекинат стил на глума, т.е. стил кој кореспондира со разбиениот и фрагментиран начин на кој повеќето луѓе ја доживуваат денешната стварност. Денес животот (не филозофирам, само се обидувам да илустрирам) личи на насловна страница од дневен весник. Окото скока од еден настан на друг, од една географска локација на друга, од едно расположение во друго. Пожар во Хабокен, избори во Париз, крунисување во Шведска, силување во Лондон, комедија, страст, церемонија, тривијалност – сето тоа речиси едновременно ја поплавува свеста на човекот. Како и да е, низ долгогодишен тренинг и многувековната традиција, актерот трогом се движи од точката А кон точката Б, кон точката В. Неговиот карактер е установен, неговите односи се развиваат, неговата интрига се заплеткува, неговите конфликти се разрешуваат. Накусо, тој се тетерира по својот аристотеловски пат, овековечувајќи го вообичаениот драмски жаргон и самоволниот временски систем на конвенционалниот театар.

За да го скршиме синдромот „прогресивно-логичен-почеток-средина-и-крај“, се служевме со импровизација (повеќе врз личен и органски материјал отколку врз театарски замислен и околности) како со ритмичка супстанција.

Вежба: Животот на ликот е изложен накусо. Х е невработен писател.

Сцена 1: Газдарицата ја бара киријата што Х ѝ ја должи за неколку месеци.

Сцена 2: Неговата девојка сака да знае кога ќе се венчаат.

Сцена 3: Татко му го убедува да се откаже од пишувањето и да се вработи во некоја фирма.

Сцена 4: Неговиот кафеански пријател го тера да излезат на пијалак за да ги заборава проблемите.

Сцена 5: Упаѓа неговиот школски другар кој сака да ги оживее старите времиња.

Сцена 6: Службеник на заводот за осигурување упорно се обидува да му продаде полиса.

Секоја сцена е изградена независно, за пет до десет минути; доволно долга за да има малку месо, но недоволно за да развие животна енергија. Потоа Х застанува среде собата и секој лик – на знак – одново ја игра својата сцена со него. Сцените, меѓусебно неповрзани, но сите насочени кон главниот лик, цврсто следуваат една по друга. Со додавање на секоја нова сцена, Х брзо се приспособува на променетата ситуација, на новиот однос. Потоа се играат три сцени одеднаш. Набргу, сите сцени се играат едновременно. Во еден момент, вежба-та стана неподнослива и невозможна. Но пред тоа, Х и неговите партнери доживеаја избезумвачко чувство на дисконтинуитет кое почна да ја соопштува комплексноста кон која е склон секој, па дури и наједноставниот сензибилитет.

КОЛАЖЕН ХАМЛЕТ

Неколку години пред формирањето на Кралската шекспировска експериментална труппа, го поканив Брук да ја види пиесата што ја поставувал во Театарското студио Ин-Стеиц што се наоѓа на плоштадот Фицрој. Тоа беше една куса пиеса, „Неколку нешта за слугинката“, од Лајонел Абел. Напишана како радио драма, пиесата содржи серија мали, неповрзани сцени во кои женскиот лик ги презема со ред сите улоги во животот на машкиот лик: сопруга, љубовница, домаќинка, работодавец, секретарка, мајка, итн. Кога подоцна дискутиравме за тоа, Брук рече дека би било фасцинантно да се види Хамлет одигран на тој начин, измешан како шпил карти. Помина година и пол, а идејата на Брук сè уште ми се вртеше низ глава. И седнав да ја разглобам драмата на Шекспир. Идејата за „ЛАМБДА Хамлет“ беше драмата да се сведе на дваесетина минути, без да се потпира на нарација. Претпоставивме дека секој го знае „Хамлет“, дури и оние кои не го читале или гледале; дека во колективната потсвест на секој од нас има некоја трага од Хамлет и дека е возможно претставата да ја базираме врз таа митска трага. Пиесата беше споена во колаж од стихови, со извртен редослед на сцените, со испуштени или измешани ликови, и сето тоа се одигруваше во низа фрагменти кои се појавуваа како секавични проблесоци од животот на Хамлет. Во секој случај, јас ги користев Шекспировите зборови, иако наполно изместени.

Од сите вежби за дисконтинуитет, оваа имаше најцврста основа, зашто сите актери ја знаеја оригиналната драма и според тоа имаа емоционална и наративна рамка. Првата верзија, всушност, беше една добра вежба во стилот на Бароузовите лудички фрагменти. Во следната 85-минутна верзија што ја игравме во Герма-

нија, во Италија, а подоцна и во Лондон, стилот беше подобро усвоен, претставата имаше повеќе интелектуална содржина и беше во служба на една искристализирана интерпретација.

КОНТАКТ

Изградбата на заедничкото чувство на труппата бараше обликување на оние деликатни прешлени и врзани ткива што една група актери ја претвораат во ансамбл. Продолжениот период на заеднички живот /во театарот, на пример/ создава непланиран сојуз помеѓу луѓето, но поинаку е тоа кога во меѓусебните односи изврзаните и активирани актери се урамнотезени на таков начин, што секое движење на еден од нив предизвикува потрес кај другиот, импулс кај третиот – моментална верижна реакција. Да контактираш не значи да зјапаш во очите на партнерот. Тоа значи да бидеш така добро наштимуван што ќе можеш да го видиш без да го гледаш. Тоа значи, да бидеш поврзан со ритмот на групата кој е регулиран речиси физиолошки, преку циркулацијата на крвта или преку срцевите удари. Тоа е оној вид врска која постои помеѓу блиските пријатели и роднини, помеѓу верните сопружници, кај некои вљубени или кај лути непријатели.

ГРУПЕН РАЗГОВОР

Вежба: А е отпадник од општеството кој извесно време минал в затвор. Сега е на слобода и со него разговара човек кој го знае неговото минато, но готов е да му помогне да се вработи во една голема фирма како обичен работник. На А таа работа му е потребна, но ја мрази идејата да биде потчинет, и тој е растргнат помеѓу потребата да се додворува од една, и да го искаже своето непријателство од друга страна. Другите шеснаесет актери од труппата ги играат различните карактерни аспекти на А. Првиот ја претставува неговата нетрпеливост кон општеството; Вториот, неговата економска зависност; Третиот, неговиот обид да се приспособи; Четвртиот, неговата бунтовна природа; Петтиот, неговата вродена плашливост; Шестиот, неговата потисната социјална амбиција; Седмиот, неговиот идеал за самиот себеси како за голем човек, итн. Ниедна од овие дополнителни личности на А не внесува каков и да е материјал во сцената. Тие говорат само кога А одговара на прашањата на Човекот, и нивната реакција е условена единствено од она што А во тој момент го вели и од она што тие ќе го заклучат од начинот на кој го кажува тоа. Дополнителните личности на А се јавуваат во зависност од одговорите. Но, со секоја своја реакција, сите шеснаесет актери ги прифаќаат, ги пренесуваат, ги модифицираат или ги прошируваат одговорите на А во сцената.

ЧОВЕКОТ: Дали мислиш дека на ова работно место ќе бидеш срекен?

А: О, да... Мислам дека многу ќе ми се допадне.

Б, /злобно/: Кого го интересира тоа?

В /молежливо/: Земете ме една недела на проба, па ќе видите.

Г /заповеднички/: Зад тоа биро ќе седам еден месец.

Д /сам за себе/: Не знам дали ќе можам да носам таква облека.

Ѓ /загрижено/: Да не ме исфрлат од тоа работно место?

Е /агресивно/: Би сакал да те треснам по муцката.

Оваа вежба создава еден предизвикувачки степен на внимание и, бидејќи сите актери мораат да говорат истовремено со А, ги присилува да ги ловат импликациите и навестувањата наместо механички да реагираат на знакот. Со други зборови, тоа ги тера актерите да владеат со поттекстот, а текстот да го сфатат само како еден вид средство кое ќе ги одведе во светот под површината, каде, што се крие сето битно дејствување.

ИМПРОВИЗАЦИИ И СУШТИНИ

Добар дел од она што го правевме беше конвенционална импровизација /градење акци и ги сведувавме на ритми/, но многу поголема корист имавме од варијациите и доградбите на вообичаениот приод кон методот. На пример: откако одигра една сцена, актерот требаше да ја подели импровизацијата на три дела, и на секој дел да му даде соодветен наслов изразен во една реченица. Откако актерот го изврши тоа и откако генерално се согласивме дека насловите одговараат на тукушто одиграната ситуација, сцената беше повторно одиграна во целост, но овојпат така што актерите како дијалог ги користеа само трите наслови – карактеристичните реченици. Потоа од актерот побаравме да одбере само по еден збор од трите реченици, и сцената беше одиграна и по третпат, а актерите во дијалогот се служеа само со звучните компоненти на тие зборови. Тогаш /и само тогаш/ актерот можеше да избере звук кој прецизно ќе ја отслика главната карактеристика на неговата сцена и, користејќи варијации на тој звук, актерот ја играше сцената последен пат. Играњето со звукот предизвика антинатуралистичка употреба на движењето и беше фасцинантно да се види како, штом ситуацијата беше сведена на основните импулси, движењето графички ги изрази вистинските намери скриени зад сцената.

Вежба: Сцена – А сака да ја прекине долгогодишната врска со неговата девојка, Б. Тој увидел дека не ја сака и дека би било лудост да се жени. Беспомошно врзана за А, Б не може да ја поднесе идејата да раскинат. Таа очајнички се обидува да ја одржи врската.

Анализа на сцената низ карактеристични реченици:

Прва изведба

Младичот:

1. Сакам да раскинеме.
2. Сакам да бидам учтив кон неа.
3. Нема да дозволам да ме расколеба.

Девојката:

1. Сакам да ја задржам власта над А.
2. Сакам да го убедам дека треба да се премисли.
3. Одбивам да бидам повредена.

Втора изведба: Суштински зборови.

Младичот:

1. Раскинам.
2. Учтив.
3. Нема.

Девојката:

1. Задржам.
2. Убедам.
3. Одбивам.

Трета изведба: Звуци.

Младичот: Раун.

Девојката: Заубод.

/Звуците се флуидни и слободни, изградени од самогласки и согласки од суштинските зборови./

СТАНИСЛАВСКИ И АРТО

Воспитувани на Станиславски и на идејата за внатрешна вистина, главното поместување за нас беше откритието дека постои и **надворешна вистина** и дека, во определени контексти, таа може да биде поуверлива од внатрешната. Уште потешко беше да сфатиме дека вештината и совршената уметничка измама можат да создадат изобилство вистини за публиката и дека се тие легитимни, во согласност со прагматичките закони на актерската уметност. Аргументот на Методот за внатрешната вистина важи само до колку неговото главно тврдење е вистинито: имено, дека гледачот го доживува чувството со истиот интензитет со кој го доживува и актерот. Но, сите ние знаеме дека тоа не е секогаш така. Стотици актери наелектризирани со внатрешен интензитет не ѝ пренесуваат на публиката ништо освен напнатост и нервоза. Вистина е и тоа дека актерот кој е речиси целосно опуштен, но поминува низ точни движења во точен контекст, може моќно да влијае врз публиката – речиси ненамерно.

Според методот, тест за искреноста на актерот е интензитетот и автентичноста на неговото лично чувство. Артоовскиот актер знае: ако тоа чувство не е оформено во комуникативна слика, тогаш тоа е само страстно писмо без марка. Со оглед на фактот дека чистото чувство може да биде претерано сентиментално или пак здодевно, секоја важна сценска слика – било да е гест, движење или низа од дејства – сама по себе претставува исказ на кој, за да биде регистриран, не му е неопходна моторната сила на чувството, но кој станува многу посилен кога ќе се исполни со емоции.

Нема суштинско несогласување помеѓу актерот на Станиславски и артоовскиот актер. И обата се потпираат на идејата за ослободување на несвесното, но додека актерот по Станиславски тоа го прави преку рационална мотивација, артоовскиот актер знае дека врвната уметничка вистина не може рационално да се оправда. Како и некои природни феномени кои не можат научно да се анализираат, но сепак постојат – задачата на актерот е да ги претвори во стварност.

На артоовскиот актер Станиславски му е потребен за да ја провери природата на чувствата кои тој ги ослободува – инаку тој ќе стане само нивна жртва. Дури и Артоовиот прославен актер-во-транс е одговорен пред духот што говори низ него. Сеанса во која не е соопштено ништо освен атмосферата, не вреди ни колку половина од онаа во која пораките се примени јасно и гласно. И до најдлабокиот транс се стигнува методично. Тајната на медиумите е во тоа што знаат кога да ги ослободат механизмите што ја произведуваат состојбата на транс, со цел да ги надминат; истото важи и за актерот – за кој било актер – без оглед дали го користи разумот или инстинктот за да се доведе себеси до важната отскочна точка.

МЕНУВАЊЕ БРЗИНА

Тројца актери, А, Б и В, добиваат звучни знаци (првиот – своно, вториот – свиркање со уста, а третиот – гонг). Кога ќе го чуе својот сигнал, А започнува некоја сцена, а Б и В се адаптираат на изборот на А и колку што можат побргу се вклучуваат во ситуацијата. По две – три минути, кога сцената е близу до кулминација или до распаѓање поради недостиг на инвентивност, му се дава знак на Б. Тој започнува сосема нова ситуација, без никаква врска со претходната; А и В веднаш се приспособуваат. Набргу потоа В добива сигнал, започнува нова сцена, другите повторно се приспособуваат итн.

Моментот одбран за прекинување на една и започнување на друга сцена е исто толку важен колку и новосоздадениот материјал произведен во сцената. Речиси во секоја импровизација постои момент кога работите кулминираат и забрзано се движат кон разврска. Ако некој

успее да ја активира новата сцена во тој момент, инстинктивно се активира и актерската техника за тревога. Ваквите импровизации се хранат со (а понекогаш се уништени заради) актерското чувство за опасност. Актерите се соочени со императив: да мислат и да дејствуваат со секавична брзина. Тие знаат дека за седум или за десет минути треба да смислат дури пет – шест различни ситуации и набргу откриваат дека не можат да мамат со планирање однапред, зашто претходно подготвеното актерско решение е веднаш видливо – како и инстинктивно погоденото решение кое не би можело да произлезе од ниедно друго место освен од дадените околности. Тоа во глумата внесува еден квалитет за кој актерите обично мислат дека не го поседуваат: способноста слободно да асоцираат, без оглед на зацртаниот лик или на логичката конзистентност. Во оваа вежба најмногу ме изненади како актерите кои никогаш не чуле за надреализам, под притисок на менувањето брзини, можеа да одберат најубави надреалистички решенија; а актерите кои тврдеа дека воопшто немаат смисла за хумор, наеднаш се нурнаа во длабоките бунари на фантазијата и апсурдот кои лежат на прагот на нивната свест. Решенија кои бликаа со зачудувачка јасност и смелост, а кои, до колку актерите имаа време за мислење, никогаш не ќе беа изнајдени или ќе беа неавтентични.

АКТЕРИ И АКТЕРИ

Добриот актер се познава по неговиот приод кон промената. Повеќето актери своите решенија ги имаат уште во првата фаза на подготовката на претставата, ги фиксираат најкусите дистанци помеѓу две точки и потоа продолжуваат по права линија. За нив, периодот на подготовката е тунел осветлен на двата краја и со голем темен простор во средината. Вториот вид актери, пак, ја има сочувано способноста одново да ја обмисли и наполно да ја видоизмени својата улога. Тие го слушаат секој совет, се предаваат на секоја промена и затоа не талкаат по заобиколни и споредни патишта. Можеби подоцна ќе стигнат до целта, но кога ќе стигнат, секогаш донесуваат подобро заокружен резултат.

Овој став кон промената издвојува два типа актери, и денес речиси во секоја трупа во Англија ги има и двата типа. Би било претерано ако едниот тип го наречеме **традиционален**, а другиот **модерен**, иако во таа разлика има трешка вистина – оние актери кои поминаа низ Ројал Корт, низ Театарската работилница и низ превирањата во изминатите десет години, имаат поотворен став од оној што го имаат академците и актерите од постарите генерации вработени во театарските институции. Овие два типа актери речиси имаат изградено свој сопствен жаргон.

ТРАДИЦИОНАЛЕН

Да утврдиме

Фиксирај ги интонациите и
значењата

Час поскоро утврдувај

Играј за смеа

Конечните решенија најбрзо
што можеш

Лоша публика

Примам наредби

Да не сум „покриен“?

Дали ќе бидам чуен?

Мојот партнер не ми овозможува ништо

Како што пробавме

Да работиме и да го оставиме
интелектуализирањето

Повеќе чувства

Издржи ја паузата

Сè е во текстот

Оваа ролја ќе ја играм симболически

Јас сум негативец

Моето долгогодишно искуство на
професионалец ме поучи дека...

МОДЕРЕН

Да анализираме

Играј ја смислата, интонациите
нека се грижат за себе

Истражувај дури можеш

Играј за контакт

Конечните решенија одложувај ги и
биди секогаш отворен за промени

Лоша претстава

Давам сугестии

Дали сум важен на ова место во
претставата?

Дали се јасни моите намери?

Не го добивам она што го очекувам,
ќе се приспособам

Како што диктира непосредноста на
претставата

Да ја откриеме причината за нашите
проблеми

Да ги разјасниме намерите за да
предизвикаме повеќе чувства

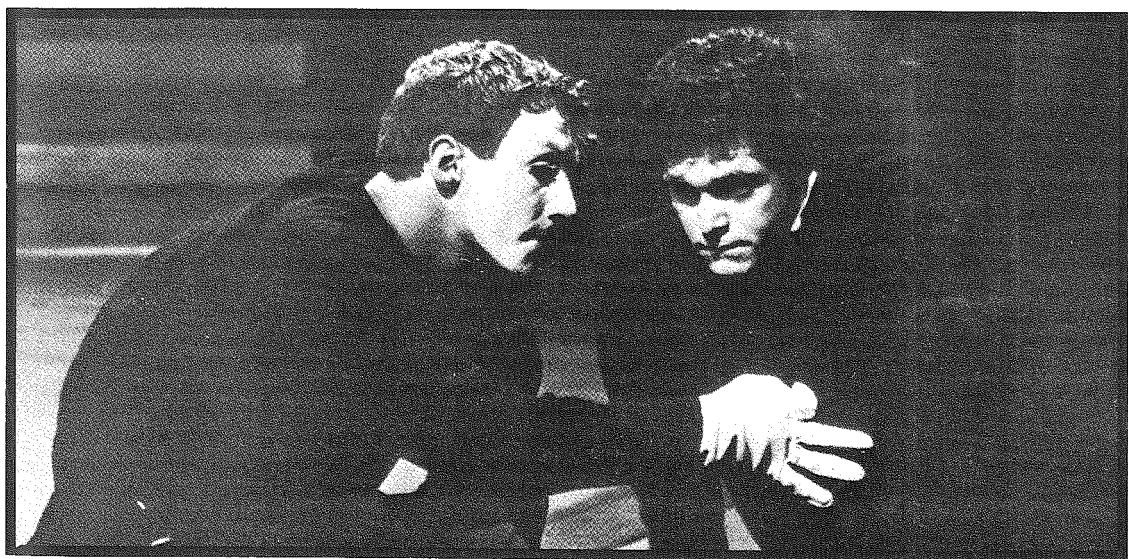
Исполни ја паузата

Сè е во поттекстот

Не можам да играм концепт, туку
акција

Одбивам да давам морални судови за
мојот лик

Никогаш ништо не е исто.



„Хамлет“ на Маровиц

Вежба: Тукушто излеговте од својот стан, ја заклучивте вратата и го ставивте клучот в џеб. Отидовте до лифто и го повикавте. По навика, чекајќи го лифто го прелистувате весникот. На звучен сигнал лифто стигна, вратата полесно се отвори и вие видовте дека во лифто се наоѓа сосема неочекувана личност кон која имате силен, специфичен став од каков и да е вид. (Актерот претходно решава каков). Во тој момент ќе отрчате до штафелајот и веднаш ќе го изразите тој свој став со бои.

Исто како и во вежбата со писмото, и во оваа вежба најделикатен момент е оној кога актерот се соочува со човекот во лифто и кога тргнува да го изрази својот став. Ако успеете органиски да се надоврзете на она што следува, резултатот е јасен и комуникативен. Но ако постои макар само секунда двоумение, резултатот е намерно, неприродно и само **илустративно** решение. Во втората варијанта на оваа вежба, која се покажа поуспешна, актерот требаше да импровизира сцена со човекот од лифто во која ќе го одигра својот став кон него, а потоа ќе одигра меѓусцена во станот, која ѝ претходи на ситуацијата од вежбата. Во спротивно, актерот би работел исклучиво според својата ментална рамка.

Во почетокот сликите беа невешти и груби. Подоцна, по три-четири повторувања, тие беа речиси уметнички, зашто претставуваа осмислени, импресионистички скици кои навистина укажуваа на една внатрешна состојба, и кои можеа да ги прочитаат и другите членови на трупата. Вежбата со бои директно беше користена во Артоовиот „Млаз крв“, во „Паравани“ на Жене и во „Мара/Сад“, но во посоефицицирана верзија. (Црвено, бело и сино обоените секвенци во „Мара/Сад“ потекнуваа од еден сличен ефект во „Тит Андроник“ на Брук, кога Вивиен Ли употреби црвена лента за да го симболизира течењето на крвта.)

Реформи: Мораме да претпоставиме дека Артоовиот „кршлив, непостојан центар што формите никогаш не го достигнуваат“ се однесува на состојби кои не може да се изразат во лингвистичките форми, но кои може да се изразат на друг начин. Во спротивно, се работи за сапунски мистицизам. Потенцијалната супериорност на артоовскиот театар – спореден дури и со дотераниот и усовершен реалистички театар – лежи во фактот што неговиот јазик сè уште не е откриен, па според тоа сè уште не е избледен и празен. Опасноста е во тоа што доцнењето од пет века исполнети со вербални судири, можеби никогаш нема да ни овозможи да застанеме на цврсто тло. Или да го кажеме тоа уште опесимистички: општествената и психолошката условеност на актерот, од една страна е главната пречка што треба да се

отстрани, но од друга, таа е единствениот фактор што не може да се отстрани.

ТЕАТАР НА ЖЕСТОКОСТ

За несреќа, нашата прва претстава со трупата беше наречена „Театар на жестокоост“ и се прикажуваше пет недели во театарскиот клуб „Ламбда“ во Лондон. Тоа всушност не требаше да биде претстава, туку само демонстрација на нашата работа за која мислевме дека ќе биде корисна за професијата. Претставниците на печатот не беа поканети на вообичаениот начин, туку им испративме писма во кои им објаснивме дека се добредојдени до колку сакаат да дојдат, но дека ние не гориме од особена желба за рецензии, и дека не се работи за претстава во вистинската смисла на зборот. Меѓутоа, сето тоа беше себезалажување што и Брук и јас го проголтавме без резерва. Дури откако сè се заврши, нè освести очевидноста на ситуацијата. Секое претставување, наречете го како што сакате, што се случува пред публика, била таа поканета или не, станува претстава и ќе биде оценето во согласност со традиционалните критериуми. Ова не е упатено против критиката. Во целина, добивме интересни, пофални забелешки, но работата беше во тоа дека ние всушност немавме намера да направиме театарска претстава, но се чини дека во Лондон не може да се прикаже нешто, а да не биде претстава.

Нашата програма се состоеше од: два куси бесмислени скеча од Пол Ејблмен, слични на нашите вежби со звук; Артоовата триминутна пиеса „Млаз крв“ (прво ја игравме со звуци, а потоа со зборови); драматизација на еден кус расказ од Ален Роб-Грије, само со движења; два колажа од Брук: „Јавна бања“, составена од новински извештаи за погребот на Кенеди и од тестаментот на Кристина Килер, и „Гилотина“, составена од оригинални извори; три сцени од „Паравани“ на Жене; еден антимарсоовски пантомимски скеч наречен „Анализа“; драмолетот од „Арс лонга, вита бревис“ од Џон Арден и колажниот Хамлет.

Вечерта беше составена од два дела кои намерно ги означивме како „слободни“. Првиот дел содржеше импровизации кои секоја вечер ги менувавме без да ги предупредиме актерите за тоа; а во вториот дел, особено кон крајот на неговата втора половина, вметнувавме неколку „специјалитети“ што ќе ни паднеа на ум. Првата вечер, Брук го искористи вториот дел за да испроба една сцена од „Ричард III“. Една друга вечер ја посветивме на спонтаната размена на мислења помеѓу мене и Брук, за мотивите поради кои публиката доаѓа во театарот и за смислата на она што ние го правиме во театарот. Една вечер во публиката беше Џон Арден. На самиот почеток на претставата ние, без предупредување, го замоливме да дојде на сцената

за да го оправда својот драмолет, и за таа пригода спроти него седнавме еден од актерите што играше во „Арс лонга, вита бревис“, а кој ги мразеше и пиесата и својата улога во неа.

Во импровизациите кои ги надгледував од сцената, секоја вечер се обидував да изнаоѓам нови и поинакви предизвици. Така, вежбите со менување брзини еднаш ги игравме само со звуци, другпат само со музички фрази, третпат употребувавме ономатопеи. Публиката беше секоја вечер вклучена и, слично како и во претставата „Премиса“, актерите работеа според сугестиите што ги добиваа од салата. Случајните фактори ја одржуваа свежината речиси до крајот на претставата, но нивната главна цел не беше да ги одржат актерите будни, туку да го разбијат хипнотичкиот ефект што го има една континуирана претстава и да го искоренат митот кој се јавува штом ќе започне претставата. Претставата секоја вечер беше различна, па според тоа и сеќавањата на посетителите од различни вечери се разликуваа. Со време, почнавме да ги заменуваме улогите, (најчесто во последен момент); некои делови беа прекројувани или испустани, а пиесата на Пол Ејблмен, која не беше ниту поставена ниту пак пробана, секоја вечер ја игравме како некој дух да ги движеше актерите. Понекогаш резултатот беше катастрофален, а понекогаш, кога ни се чинеше дека сите можни интерпретации се испробани, наеднаш ќе се појавеа нови. Играњето на овој необичен дијалог беше многу подобро поради фактот дека двајцата актери што го играа, од кои понекогаш баравме да имаат лирски однос еден спрема друг, се мразеа од дното на душата. Тензиите на пиесата ѝ даваа тежина, променливост на формата и животот и затоа таа никогаш не беше умртвена.

Трајната заслуга им припаѓа на Питер Хол и на Кралскиот шекспировски театар: уште од почетокот беше јасно дека нашата работа бара целосна субвенција. Не можеше да стане збор или за богатење или за покривање на трошоците, и сето тоа помина без некој да рече дека се тоа неповратни пари (поради тоа билетите беа намерно евтини – еден чинеше пет шилинзи). Не би се поколебале ни кога сметководителите свечено би ни соопштиле дека за дванаесет недели сме потрошиле 5000 фунти.

ВТОРАТА ФАЗА

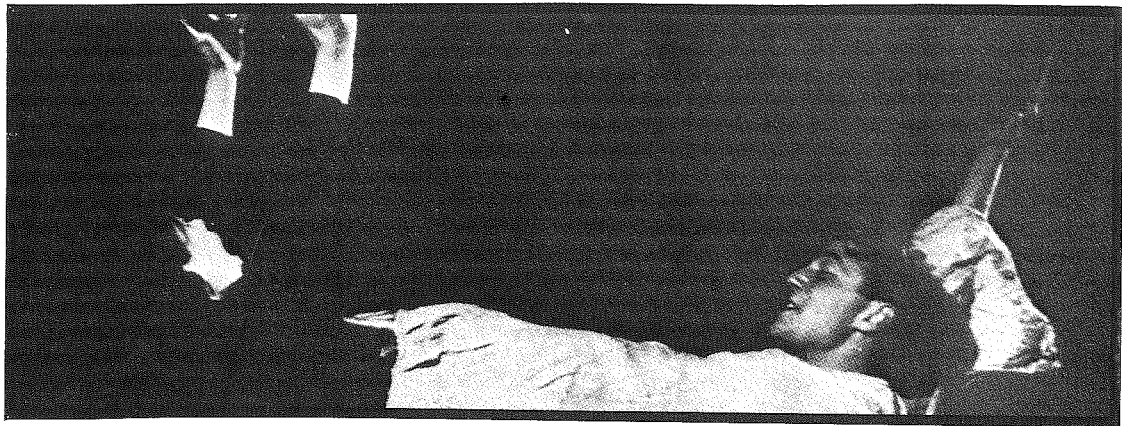
По прикажувањето на „Театарот на жестоко-ст“, планиравме да ја работиме пиесата на Жан Жене „Паравани“. Трупата нарасна на седумнаесет члена и повторно започнавме со тренинзите. Новодојдените, кои ја гледале програмата на ЛАМБДА и кои чуле секакогаш измислени приказки за нашата работа, беа претпазливи и сомничави. Ансамблот на Кралскиот шекспировски театар покажуваше недоверба, а понекогаш и отворено непријателство кон „мутација-

та што се случуваше во грофовиот дворец“, како што тоа го формулира еден од најстарите актери. Дванаесетте ветерани, иако сè уште предадени на работата, почнаа копнежливо да гледаат кон кралскиот театар. Се прашуваа што се случува во Олдвич и каде ќе биде нивното место. Неизбежна и природна загриженост на дванаесет млади актери кои работат за трошки надевајќи се дека ќе завршат во главниот лондонски ансамбл. (Една интерна дефиниција на „Театарот на жестоко-ст“ гласеше: Дванаесет актери работат за дванаесет фунти неделно). Ова го кажувам на ова место, не за да се спуштам на нивото на театарско озборување, туку за да укажам како дури и најдобрите намери можат да бидат проглотани од владејачката комерцијална атмосфера. Ние божем имавме експериментална група преокупирана со проблемите на занаетот и со тешки стилски амбиции, а всушност, имавме група талентирани и слабо платени актери кои се прашуваа до кога ќе работат за мизерна плата. Не сакам да ја преувеличувам оваа скриена тенденција. Таа ниту ја осакати, ниту ја уништи работата, но сепак иницираше преокупации кои влијаеја на неа. Тренинзите и пробите, во одделни случаи, станаа минијатурни аудиции за подобро платена работа, и бидејќи трупата, или некои членови, требаше да се вклучат во главната трупа на Кралскиот театар, стана невозможно да се изгради здраво чувство на припадност на трупата; оној вид групно чувство што автоматски го изградија трупата на Гротовски во Полска и Ливинг театар на Џулиен Бек, бидејќи заедничкиот став и заемната верност ја одржуваат групата. И без такво сраснување може да се направи добра, но не и исклучителна, трајна и несебична креација.

ПАРАВАНИ

Самата работа на „Паравани“ би можела да биде есеј. Тренинзите продолжија и со време беа адаптирани за специфичните потреби на претставата. Клучниот проблем при работата на претставата беше, покрај усовршувањето на стилот кој би излегол накрај со таква монументална структура, да ја соопштиме и поетската и политичката потресна димензија на пиесата, а притоа да не скршваме премногу ниту кон првата ниту кон втората. Артоовските вежби нè подготвија за Женеовата метафизика, па сега почнавме да го применуваме Брехтијанскиот приод со цел да добиеме цврста политичка основа на претставата, а исто така прецизно да си објасниме што значи секоја од тие мали екстравагантни сцени.

Првите проби поминаа во читање, дискусии и корекции на преводот. По секоја испробана сцена, клучните ликови требаше да раскажат што се случило во сцената, и тоа: 1. како



Претстава од Театарот на жестокоост

концизен новински извештај; 2. како полициски извештај; 3. како бајка /Си бил еднаш еден.../; 4. како хорор-приказна; 5. од марксистичка гледна точка; 6. од Фројдовско становиште; 7. опишано со висок поетски сензибилитет, итн. Брехтијанските наслови ги искористивме како епиграфи за секоја сцена.

ПРОТИВ СВОЈА ВОЛЈА САИД ОДИ ДА ЈА ЗАПОЗНАЕ СВОЈАТА ИДНА СОПРУГА
КОЛОНИСТИТЕ ДИСКУТИРААТ ЗА СВОИТЕ ИМОТИ
МАЈКА МУ НА САИД ИНСИСТИРА ДА ПРИСУСТВУВА НА ПОГРЕБОТ

Понекогаш сеансите нудеа повеќе материјал отколку што ни беше потребен, па така на крајот проблемот се сведе на тоа да се исфрлат оние видувања кои, иако многу интересни, беа ирелевантни. Сè повеќе се концентриравме на текстот на неговата обоеност, звучност, тежина и чувство. Се случи како и со Шекспир: некои почнаа да ја проверуваат вистинитоста на секој момент според тоа како звучат зборовите во нивниот контекст. Откривме дека на секој натуралистички момент, дури и на најочигледниот и најнеспорниот, може да му користи ако се исфрли од рамнотежа, ако се изрази со метафора или ако се стилизира. Кога се пишува за Жене, критичарското клише може да е **ритуалистичко**, но кога Жене се поставува, тоа станува режисерски камен од розета. Дури и најсуровата ситуација кога, на пример, тројцата војници со прдење се простуваат од нивниот мртов поручник /сцена 15./, станува и посмешна и појасна кога се глуми церемонијално, наместо во ситен, натуралистички манир.

На прв поглед се чини дека „Паравани“, слично како и драмите „Црнци“ и „Балкон“, говори за крупна општествена тема /Алжирската војна/, но во суштина се работи за интимна приказна сместена во соодветна општествена клима. Саидовиот спас низ прогресивна дегра-

дација е насликан со сета немилосрдност на тезата на авторот, кој вредно го докажува својот став. Како целина, пиесата множи инциденти без да најде нова основа, и се врти против себе самата, така што се распаѓа лошо спакуван пакет. Тоа не ја омаловажува генијалноста на некои индивидуални сцени; ни широчината на концепцијата; ни грандиозното лудило на ликот на мајката на Саид; ни хипнотичкиот втор живот на сцената во која Мадани се претвора во устата на убиениот востанички водач Си Слимани; ни лесната, непретенциозна пресметка помеѓу светот на бунтовниот живот и светот на мирната смрт; ни црната урнебесна комедија помеѓу арапските хулигани и алжирските Кади; ни прекрасната сцена во која арапските востаници ги сликаат своите злосторства на серија паравани што се множат. Меѓутоа, проучувајќи ја пиесата во целост, Брук насети, а јас се согласив со тоа, дека првите дванаесет сцени ја содржеа сета исчашена генијалност на делото, а преостанатите два и пол часа содржат само безброј веќе видени варијанти.

Последно размислување за „Паравани“: Јајниеден друг автор не среќаваме дела чиј надворешен живот е толку битен. На последните проби, „Паравани“ изгледа мрачно и како да се покриени со газа, и покрај нашите повеќенеделни обиди во сцените да ги врежеме смислата и значењето. Тогаш, водени од сугестиите на Жене за колоритноста, од сценските нацрти на Сали Џекобс и од беспрекорното око на Брук кога се работи за надворешни ефекти, низ целата претстава се разлиеа широк бран бои. За четири часа /толку ни требаше да ги додадеме костимите и сценграфијата/, играта се претвори во нешто смело, бесрамно, вешто реторичко и хиератско. Се чинеше како со боите и декорот да дошол и самиот Жене. Еден дел од мене се побуни што се нафатив да ширам заслепувачка камуфлажа, но другиот дел беше наполно зашеметен од таа камуфлажа. Не сакам да кажам дека повеќедимензионалноста на костимирами-

те проби доведува до претстава. Никаква надворешна допадливост не може да ја скрие лошата поставеност на една пиеса, но во случајот на „Паравани“, декорот и костимите само за еден ден произведоа 2/3 од вистината, а само 1/3 беше резултат на шестнеделната работа.

Сепак, за мене „Паравани“ никогаш не беше органска претстава, туку субструктура и амбалажа на која ѝ недостигаа виталното јадро. Претставата создаде еден вид целосно физичко чувство и покрај нашата работа а не поради неа, а интелектуалната несигурност во однос на поделбата и продуцентите, како и нерасчистените двосмислености во текстот, оставија внатрешна збрка која несомнено ќе беше откриена ако имавме повеќе време.

БРУК ВО ПЕРСПЕКТИВА: ДИГРЕСИЈА

Работата со Брук им овозможува на актерите да воспостават рамнотежа. Неговата најголема предност е во тоа што тој, поради личниот шарам и меѓународната слава, ги инспирира актерите. Тие сакаат да му се допаднат и таа желба ги тера да се ангажираат повеќе од она што е вообичаено за нив. Брук е вешт кога употребува укор или пофалба, ладнокрвно применувајќи го едноното или другото во зависност од ефектите што мисли дека може да ги постигне. Тој поседува силно визуелно чувство и извонреден инстинкт за структуралните потреби на претставата, но неговиот приод кон актерите е премногу интелектуален и не секогаш многу практичен. Тој знае како да го објасни резултатот што го бара, но не може секогаш да дојде до него по методичен пат. Ако некој актер успева вербалните описи на Брук да ги преточи во дејство и резултат, тогаш меѓу нив се развива добра соработка. Но, до колку актерот не може да сфати што се бара од него или не може да го пронајде патот до резултатот, Брук најчесто не може да даде доволно јасни совети. Неговиот приод кон импровизациите е надворешен. За него тоа се главно одглумени приказни кои го надополнуваат текстот, а не внимателно смислени провокации создадени со цел да ги поттикнат скриените квалитети. Тој веројатно нема доверба во методологијата на методот на Станиславски, бидејќи никогаш не ја сфати техниката на градење акценти и организирани системи кои произведуваат внатрешни резултати, и токму поради тоа тој и премногу често е заведен од дречливи надворешни решенија.

Брук повеќе е склон да работи сам, а прелиминарната подготвителна работа со помошниците и консултантите му помага да ги селектира можностите што веќе ги има на ум. Среди хаосот од контрадикторни сугестии и идеи, тој е во состојба неговата сопствена јасно дефинирана линија да ја доведе до точка на вриење, но се чини најпрвин му е потребен тој хаос. Тој

најдобро работи со извонредни креативци како што се Скофилд и Оливије, зашто тогаш треба само да се адаптира на висококреативните инстинкти кои веќе си имаат сопствена насока. Брук безрезервно верува дека доколку ги пушти, талантираните актери сами ќе си го најдат својот пат. Тој никогаш не би можел да изгради карактеризација на ликовите како што тоа го прави Елија Казан, никогаш не би можел како Казан да влијае на обликувањето на некоја улога, но затоа пак Брук е бриљантен кога ги користи актерите како објекти. Иако има цврста интелектуална моќ над идеите во претставата, неговиот нагон кон насилство и кон сценски ефекти го наведува кон ирелевантен сензационализам, и често не умеа да ја интерпретира драмата на друг начин освен преку неговите сопствени опсесии, како што беше случај во претставата „Танцот на наредникот Мазгрејв“ што ја постави во Париз.

Важна особина на Брук е неговиот длабоко всаден сомнеж кон секое, дури и кон највредното достигнување на пробите. Брук секогаш трага по друго и подобро решение и ја одложува конечната одлука сè додека не биде сигурен дека ги испитал сите можности. А негов голем недостаток е што не знае да ги испитува можностите на актерската игра, па премногу често се задоволува со **ненадејни сензационални сценски ефекти** или со вешти разоружувачки потези. Иако „чудото од дете“ на 40-тите ги задржа својот имиџ и својата слава до денес фаволската бистроумност остана постојаниот непријател на Брук.

„МАРА/САД“ И КРАЈОТ

Драмата на Питер Вајс „Мара/Сад“ беше природен крај на работата на трупата; драма за која и не можеше да се размислува пред формирањето на трупата и која сега, по Арто и Жене, не можеше да се игнорира. Претставата содржеше дури и некои особини на нашата прва програма: кадата на Мара беше мистично поврзана со кадата на Кристина Килер во „Јавна бања“; сликовитоста на гилотината личеше на колажната претстава на Брук. Вајс го призна Арто за свој учител, Арто го глумеше Мара во филмот за Абел Ганс, звуците и хепенингите беа вклопени во претставата на начин кој од почетокот беше составен дел на размислувањата на Трупата.

Иако не можам да бидат апсолутно објективен кога се работи за „Мара/Сад“, сепак можам да бидам барем малку непристрасен бидејќи не бев директно вклучен во нејзината подготовка. Неоспорен е фактот дека е тоа спектакуларна и возбудлива претстава, а можеби и најсмелата во последните педесет години. Таа го обнови она што е бунтовно и витално во театарот, т.е. оној вид стилизирана манија кој е поблиску до личноста на Антонен Арто отколку до што и да

е друго. Но, бидејќи работата на трупата стануваше сè поразводенета заради демонстрирањето техники, претставата „Мара/Сад“ се појави како крајна примена на една теорија која беше исквачена уште пред да бидат снесени јајцата на претставата. Треба да се каже: овој вид театарска експресија ја возбуждува душата и ги проширува видичите – само ако има претстава во која таа ќе се смести. Во основа, драмата на Вајс е старомодна и здодевна полемичка расправа. Пред лондонската претстава, во Шилер театарот ја гледав оригиналната поставка на Свинарски во која револуционерниот фашизам се обвинуваше од марксистичко становиште. Претставата беше каква што беше, на некои им се допадна, на некои не, но прашање за нејзината политичка ориентација не се постави. И покрај долгите полемики, лондонската претстава немаше ни политички ни психолошки амбиции, туку исклучиво театарски. Претставата порачуваше: театарот инспириран од Арто, со силна имажинација, без почит кон заплети и сомничав спрема какви било ставови, може да оживее нешто во нашите отрпнати сетилата и да го унапреди нашето естетско чувство. Се согласувам со ова мислење, но за претставата тоа не е релевантно. Мнозина и се восхитуваа на претставата како што и се восхитуваат на еластичноста на скокалицата која на светскиот шампион во скокови во вода му овозможува да изведе тројно салто од кое застанува здивот. Но кога пливачот ќе се најде во водата, скокалицата изгледа ужасно празна.

„Мара/Сад“ го назначи крајот на трупата, или поточно нејзиното претопување во поголемиот театар; кон тој крај таа и се стремеше. Една од намерите на Питер Хол беше работата на трупата да ја искористи како еден вид противотров кој, откако ќе биде инјектиран во крвотокот на театарот, ќе создаде поголема отпорност кај него. Меѓутоа, математички тоа беше невозможно, зашто трупата броеше седумнаесет, а театарот над сто члена. Очекував сето она што го донесе нашата работа во ЛАМБДА едноставно да исчезне. А се случи таа да биде фактор на пресврт во подготовките на „Мара/Сад“ и клуч по кој театарот го разви ракописот на новата претстава. Несреќата беше во тоа што програмата ЛАМБДА беше наречена „Театар на жестокост“, па таа сериозна работа би можела да предизвика уште една етикета што ќе ја шират новинарите. Каде, се запрашав, каде беше Арто во сево ова? Ние немавме намера да создадеме артоовски театар – поточно, да го направиме она што ни самиот Арто не успеал да го направи. Но во „Театарот и неговиот двојник“ имаше и премногу провокативни визии и мачни предизвици и Арто не можеше да се заобиколи. Она што беше артоовско во нашата работа беше потрагата по средства поинакви од натуралистичко-лингвистичките средства за посредување искуства и

идеи. Артоовски беше и нашиот став спрема класиката – не како спрема ненадминливи ремек дела, туку едноставно како спрема материјал кој би можел да биде преработен и промислен на ист начин на кој Шекспир ги преработил и промислил Кид, Холиншед, Бокачо и Марло. А типично артоовска беше и заедничката нетрпеливост и одбивност што режисерите на трупата ја чувствуваа спрема преовладувачките театарски трендови; спрема добро тапацариониот, самољубив корсокак во кој се најде современиот театар.

Ако се има среќа, потрагата по Арто нема да открие само звуци, крикови, стенкања, гестови и движења, туку и нови простори на кои Арто никогаш и не помислил. Неговата величина е величина на скептик кој пустоши и чие душевно расположение и бојата на гласот ја доведоа во прашање валидноста на високоценетите достигнувања. Колку е важна прецизната репродукција на тривијалноста во нашите животи? – прашува Арто. Колку е значаен произволниот општествен став кој изложува парцијално мислење и за кое сме убедени дека ја содржи сета вистина? Арто прашува колку вреди театарот кој елегантно, возбудливо и духовито ги повторува клишеата од нашите животи – во споредба со театарот кој неочекувано се отвора како пукнатина во планината која испушта лава што ги чисти лагите, полуистините и всадените измами на нашата цивилизација? Зборот „метафизички“ стана претенциозен збор, со помпезни конотации, но ако го дефинираме како форма на сликовитост низ која можеме повторно да ги откриеме суштинските врски помеѓу небото, каменот, земјата, морето, боговите и луѓето – во тој случај се работи за лекција која заслужува да се научи, лекција која театарот сè уште не е во состојба да ја совлада. Жестокоста на која нè упати Арто (се работи за очигледна вистина која заслужува да се повтори) не се однесува само за тортури, крв, насилства, мачења – туку на најжестоката од сите постапки: изложувањето на мозокот, срцето и нервните завршетоци на измешаните вистини скриени зад општествената стварност, која вклучува психолошки кризи кога сака да биде чесна, и политички зла кога сака да биде одговорна, но ретко или никогаш не се соочува со егзистенцијалниот ужас кој се крие зад сите општествени и психолошки фасади. Во овој момент Арто станува практичен и разумен, зашто тој изјавува: ако сакаме театарот да не биде тривијален или ескапистички, мора да изнајдеме нов начин за функционирање на тој театар: нов начин за воведување на актерот во дејство, на драмата во значење, на публиката во свест. Макар што вербалната опомена сè уште не е дејствување и резултат, во извесни историски моменти – а јас верувам дека сега се наоѓаме токму во таков момент – тоа е најздравата врева што може да се чуе.

„НИЕ“ НА КРАЛСКИОТ ШЕКСПИРОВСКИ ТЕАТАР

(„НИЕ“ е само приближен превод на името на претставата со двосмислен наслов „НИЕ/САД“, з.п.)

Уметничкиот неуспех на документарната претстава за Виетнам „НИЕ“ на Кралскиот шекспировски театар за јавноста не беше јасен, главно заради контроверзите што претставата намерно или случајно ги поттикну. Во Лондон, денес речиси секоја лесна забава, со помош на печатот може да се претвори во комерцијален успех. Што се однесува до претставата „НИЕ“, веќе самата тема содржеше насилство, па оттаму беше релативно лесно да се поттикне потребната врева. Ова секогаш претставува несреќна околност, бидејќи на публиката ѝ создава дополнителна тешкотија тоа што мора да ги раздвои легитимните намери и вистинските резултати од изобличувањата предизвикани и проширени од средствата за јавно информирање. Но, претставата на Питер Брук, колективното дело на театарот, не е невина жртва на околностите. Таа беше предодредена за вулгаризација; речиси наменета за таблоидна експлоатација. Една од нејзините компоненти беше сензационализмот – т.е. желбата да шокира посилно од шокот што може да го предизвика самата претстава.

Создадена да испровоцира и да вознемири, да ја поттикне совеста и да ја разбуди свеста, претставата всушност ја теши граѓанската јавност така што одново го кажува она што таа јавност веќе го знае и го чувствува, а ѝ поаѓа од рака само да ги навреди помудрите и покритичните гледачи. Претставата ги освои гледачите со понизок вкус, а ги изгуби интелектуалците, што би било во ред, до колку не беше правена пред сè за интелектуалците. Граѓанската јавност, збунета од бранот информации и дезинформации за Виетнамската војна, се утеша со фактот дека дури и интелектуалците од Кралскиот шекспировски театар се исто толку беспомошни и збунети колку и таа самата. Се разбира, вели граѓанската јавност, сето тоа е ужасно, ние отсекогаш го чувствувавме тоа, а овие прекрасни, исполнителни актери мислат исто како нас. Ние секогаш тврдевме дека ситуацијата во Виетнам е мошне комплицирана и практично нерешлива, а сега овие прекрасни

интелектуалци од Кралскиот шекспировски театар дојдоа до ист заклучок. Колку е утешно да се открие дека сите големи умови навистина се движат во исти релации. „Другата“ публика кога дојде во Олдвич со наполно исти емоции, но поткована со повеќе предзнаења и вознемирена пред да ја почувствува моќта на театарската провокација, беше ужасната кога се соочи со збркани идеи и емоционални клишеа здружени во млак театарски чин. Имплицитна претпоставка на претставата „НИЕ“ е дека публиката не ја познава ситуацијата, ниту пак може доволно силно да ја почувствува, и ова, во основа погрешно сфаќање, наполно ги уништи нејзините ефекти. Постапката на артистите која ги потценува способностите на својата публика, сурово ја обелодени нивната сопствена неспособност.

Вистинскиот текст за секоја пиеса која говори за Виетнам е оној идеолошкиот. Пред да се запрашаме каков резултат постигнала, треба да не интересира каде ќе не одведе тоа и што може да ни открие; а зборувајќи идеолошки, „НИЕ“ самата се поништува. Таа вели – со збор и со слика – дека Виетнам е кошмар од противречности и дека ние никогаш нема да успееме да ги расплеткаме тие конци. Таа ќе продолжи до тоа да рече – идеолошки – дека мораме да се согласиме со нејзините недоречености, бидејќи ние сме одговорни и бидејќи во современата битка за престиж нема неборци. Ако двосмисленоста на насловот значи нешто, тогаш значи дека Виетнамската војна, која беше организирано и случајно масовно убиство, систематска тортура, бесрамна измама, заборавено лицемерие, сме сите ние, дека таа се одразува на нас и се однесува на нас. Со еден збор, претставата не ни кажува ништо повеќе од она што секој ден ни го кажуваат вестите, филмовите, телевизијата и печатот. Таа не претпоставува личните ставови да се доведат до крајност, иако дури и најправедниот збир факти не може да ѝ помогне на американската далекуисточна политика, туку само да ја обвини. Претставата грми со оправдана индигнација, но никако да

избувне во вистински протест, бидејќи бара засолниште во безредieto и контрадикторноста со кои би требало да обвинува.

Претставата е долга. Првиот чин трае два часа и, вечерта кога го гледав јас, беше натрупан со нечиста, покажувачка глума и со веќе видени цитати од традиционалниот и современиот виетнамски фолклор. Сиромашната имигнација и невештата изведба во правите два часа од претставата вчудовидуваат, ако се земе предвид дека: 1. режисерот е Питер Брук; 2. претставата е подготвувана повеќе од четири месеци; 3. во работата на ансамблот му помагаа Јежи Гротовски од Полска и Џозеф Чајкин од Њу Јорк.

Сцените во претставата се отвораа и затвораа како серија раздувани чадори, како што беше случај и со „Мара/Сад“, но за разлика од неа, во ниедна од овие сцени немаше ниту стил ниту провокација. На првите репризи, првиот чин завршуваше така што актерите ги покриваа своите глави со кеси од хартија и потоа јачеа и стенкаа, што требаше да симболизира некој вид маченичка осакатеност и повреденост, се сопнуваа од гледачите и мавтаа со рацете барајќи помош. Како што еден циник забележа: Зашто би им помогнал на совршените членови на Кралскиот Шекспировски театар? Овој сурогат од „хепенинг“ подоцна беше исфрлен од претставата, но тој е сепак показател за начинот на мислење кој влезе во претставата.

Вториот чин беше подобар од првиот зашто актерите престанаа да се мачат, но беше и полош зашто аргументите исчезнаа во еден вид романтичен либерализам. Најпосле, откако го прифати фактот дека не се работи за револуционерен хепенинг, туку за старомоден „жив весник“, претставата продолжи да се сосредоточува на изговорениот збор и на опишување на општествените ставови за војната. (Претставата се базира врз една од подобрите поеми на Адриан Мичел за Виетнам и добриот глас што кружи за неа. Но, претставата никогаш не прозвучува толку природно и лежерно, освен кога ќе престане да навестува вообразени театарски височини и кога ќе се врати на Мичеловата едноставна и непосредна поетска структура.) Во вториот чин, Гленда Џексон, како оаза во пустината, со мокна глума соопштува граѓански аргументи против виетнамската жртва, а потоа се впушта во рафален напад против оние кои доживуваат бесрамно задоволство од фактот дека сквернавењето на човекот се случува илјадници милји далеку од нас, што значи – надвор од нашата емоционална рамка. Ова води до една замислена реконструкција на она со што виетнамската пустош би му наштетила на мирољубивото англиско општество. Тоа е најсилниот текст во претставата (автор е Денис Кенан) – или тоа глумата на Гленда Џексон прави да ни се чини така?

Претставата е преокупирана со суровости – особено сцените на жртвувањето на будистичките монаси и на пацифистичките Квекери – но тоа е повеќе естетска отколку политичка преокупација. Некои дури ја сомничат за настраност. Во врска со ова ќе споменам дека среде најслабиот материјал е вклучен уште еден обид за театар на жестокост; тој исполнет со артоовски облици и театарски стилизации и накитен со блескави мали кражби од старите „хепенинзи“ и од современите вежби на деструктивистите. Претставата завршува со спалување на жива перепутка и тогаш, со цел да го докаже нејзиниот брехтијански интегритет, целата актерска екипа седнува на сцената и одбива да ја заврши претставата, а одклуката да го напушти театарот му ја препушта на секој гледач поединечно. Наместо театарските решенија да влијаат како шлаканици, тие звучат лажно и неуверливо, пред сè затоа што не подвлекуваат ниедна идеолошка поента. Она што таа вечер требаше да биде „неочекуван театарски чин“, се сведе на неколку самосвесни, одбрани „моменти“.

Најголемата иронија во врска со оваа вечер, посветена на противречност и иронијата, беше тоа што претставата заврши со прокламација дека ситуацијата е безизлезна, а дека потребата да се стори нешто во врска со тоа е поразителна. Како и да е, задачата на драматизацијата не беше дури ни поставена, а не пак решена. И покрај безбројните атрактивни театарски акценти, претставата беше млака и во голема мера се потпираше врз драмската предиспозираност на дел од публиката, на нејзината преокупираност со Виетнамскиот конфликт. Наместо да ги расветли проблемите и да дојде до едно определено гледиште, претставата само истури во гледалиштето куп противречни сведоштва и побара од публиката таа да го одбере она што авторите на претставата не успеале да го осмислат.

За претстава каква што е „НИЕ“, животот на актерите надвор од театарот е речиси поважен од времето поминато со и во претставата. Кога го напуштав Олдвич, бев исцеден и се чувствував злоупотребен; бев жртва на агресивниот „сторив повеќе од тебе“ приод кон животот. Виетнамската криза ми се чинеше уште побезизлезна отколку кога влегов во театарот (ако е тоа можно!). Бев лут и изнервиран од претставата и го изјавив тоа и јавно и приватно, но подземните пороци против претставата нараснаа толку што почнав да си го менувам ставот, за да воспоставам рамнотежа. Кога ќе чуев оспорувања пожестоки дури и од моите, се спротивставував со: Но, зар не е подобро да се стори барем нешто за Виетнам, отколку да не се прави ама баш ништо? Но, иако во приватните разговори го наметнував тоа гледиште, ни самиот не верував во него. Чувствувам дека е подобро да молчам ако некој денес изрази став поинаков од оној дека Виетнамската војна е

ужасна и нерешлива; повторувањето на шаблоните за ангажираноста само ги урива напорите на конструктивната аргументација.

Одгласот што остана по полемиката е сфаќањето дека ние не оспоруваме естетски теории туку една тема поради која **вистински** умираат **вистински** американски војници и **вистински** Виетнамци. Фактот дека во мигот кога некој **вистински** умира, некој друг поставува претстава на таа тема, наметнува огромна одговорност. Кога оваа претстава би зборувала за војната во Кореја или за војната во Индокина, соочувањето со неа би било некако полесно, но кога таа зборува за војна што се случува денес, војна чии морални и политички импликации се поголеми дури и од импликациите на Граѓанската војна во Шпанија, бездруго е неопходно луцидно размислување, беспрекорна чесност и откажување од сите псевдоуметнички тактики произлезени од конвенционалниот театар. Претставата на Кралскиот шекспировски театар не оди подалеку од напострешената искреност. Тоа не е доволно. Сите знаеме дека најголемите зла во историјата на човештвото ги направиле искрени луѓе. Во проект со такви димензии, интелектуалната перцепција и уметничкото убедување вредат далеку повеќе од искрено-

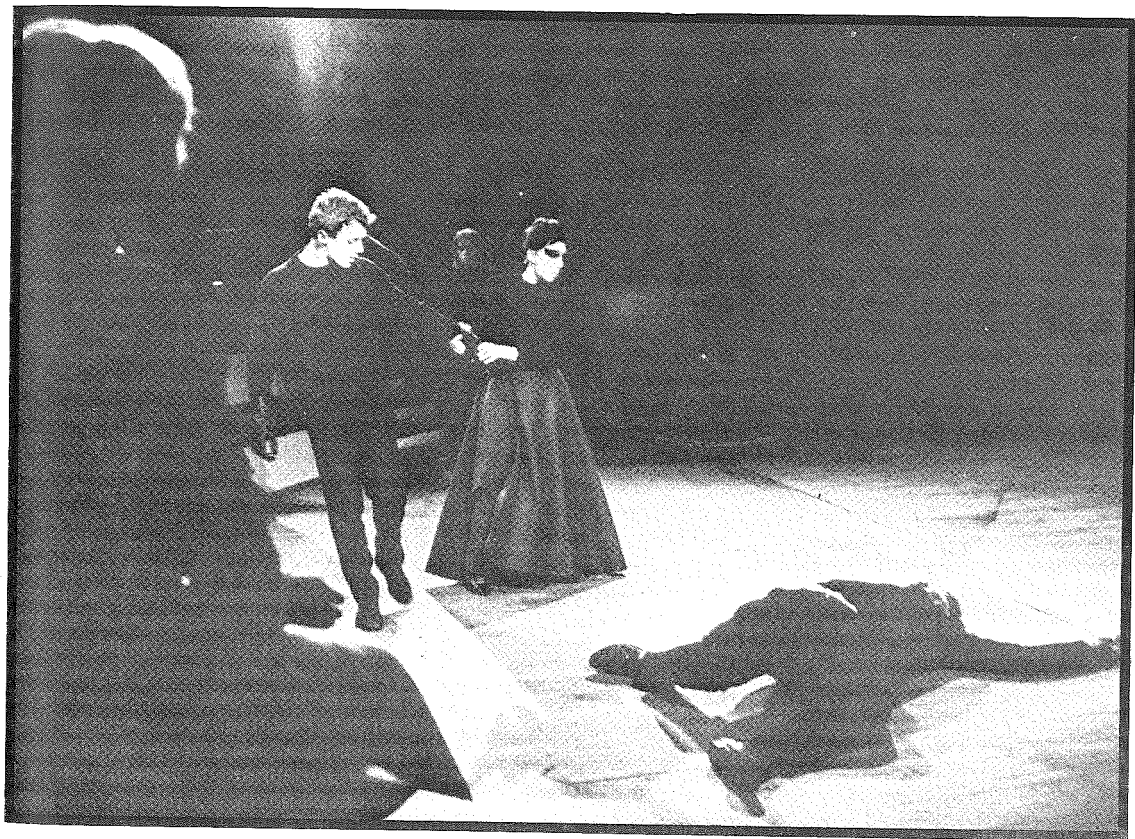
ста, а во претставата нема доволно ни од едното ни од другото.

Како и мнозина други, јас дојдов на претставата од потреба да сторам нешто, да видам нешто, да кажам нешто што ќе придонесе да излеземе од хаосот. Никому не му е потребна театарска претстава само за да му објасни дека се наоѓаме во корсокак. Во време какво што е нашево, улогата на театарот е да ги разјаснува работите и да даде позитивен совет. Една конвенционална претстава може да заврши во состојба на фасцинантна двосмисленост, но еден општествен документ, кој третира вжештена современа криза, не смее да се крие зад уметнички двосмислености, зашто на тој начин станува само една раска во окото.

Според Чехов, задачата на театарот пред еден век била да поставува прашања. Таа задача беше заменета од новата светска ситуација во која, до колку сака да го понесе бремето, театарот мора – во такви времиња и на такви теми – да почне и да обезбедува одговори.

Од англиски преведоа:

Ема Маркоска
и Владимир Милчин



Од „Хамлет“ на Маровиц

Љубомир Костовски

УДК 791.43(94)(049.3)
Кинопис, 3(2), с. 78-82, 1990

ПИТЕР ВИР

ВРАЌАЊЕ ВО ИДНИНАТА

Од Декарт наваму рационалните цели стануваат толку сеприсутни, што ненадејното соочување со мислителите кои одат „низводно“, кои одново се обидуваат да ги преиспитаат патиштата и вредностите на човековиот живот, не сепнуваат и не потсетуваат дека уметноста веќе одамна престанала да биде само субјективен поглед кон стварноста. Претпоставката дека дваесеттиот век е време во кое настапило некакво совршено единство на човекот со природата и дека тој, без оглед на некакви историски, чисто временски дигресији, е на патот да го оствари целиот хуманистички идеал, влијаеше врз филмските уметници доста интегрално да ги одобруваат сите мисловни конвенции. Притоа, посебно беше присутно сознанието дека дури и најголемите уметници ни се откриваат како заробеници на веќе повторувани концепции, без оглед дали се работи за видувања на човекот како анимал рационале, хомо луденс, хомо фабер или хомо економикус, сеедно, сите тие беа дел од атарот на модерната филозофија за човекот.

ИСКОНСКИ АНТРОПОЛОШКИ РЕФЛЕКСИИ

Вредноста на творештвото на Питер Вир произлегува до едно автентично и оригинално сознание дека без оглед колку минатото ни изгледа далеку и мртво, колку и да сме полни со предубедување за неговата „надминатост“ а наново негово дешифрирање ни се чини заморно и непотребно, сепак нашата сегашна слика не можеме да ја согледаме без фрлање на погледот назад, кон нашите корени. Модерниот човек, силен и самозадоволен, не е комплетен и нему му недостига некаква исконска антрополошка рефлексција.

Ако ги гледаме неговите филмови како „Сведок“, „Пикникот кај Хенгинг Рок“, „Последниот бран“, „Година на опасното живеење“ или „Друштвото на мртвите поети“ ќе се увериме дека човековата рационалност е премногу едностран, самовљубен поглед кон „дефинитивното, изградено општество“. Навистина, малку некој е подготвен во сите нив да го прочита овој немир во некаков континуум, како

дел од некакво заокружено мисловно јадро. Ако неговите дела се гледаат со концентрацијата која го одразува модерното темпо на живеење и низ сеприсутната навика за шаблонизирање на жанровските релации, тогаш Питер Вир и не е човек на континуитетот. Така „Сведок“ се гледа како совршен трилер, „Друштвото на мртвите поети“ како педагошка драма, „Галиполе“ антивоено четиво, „Пикникот кај Хенгинг Рок“ како некаков сајен-фикшн ала „зона на самракот“, слично како и „Последниот бран“ во кого има „вегета“ малку лоша кастанедина антропологија. Но, Вир е автор со свој печат и далеку од тоа своето мајсторство да го прикажува како секаде применлива еснафска снаодливост — во секоја тема и за секој жанр. Напротив, неговиот „мошус“ е забележлив во секое дело и произлегува пред сè од неговата лична и континуирано присутна филозофија, навистина „древна“, но затоа исполнета со дух. Јасно, таа „расчленета“ се забележува и во пооделни елементи од режијата како што е кастингот, природот кон темите, употребата на симболите, кадрирањето...

За почеток се забележува дека тој дејствието секогаш го сместува на „споевите“ на две временски плочи, на крстопат на две култури. Во „Галиполе“ војниците од австралиското поднебје, служејќи му на царот кој живее неколку илјади километри далеку од нив, атакуваат на народ кој му припаѓа на еден сосема трет свет. Абориџините во „Последниот бран“ јасно ја издвојуваат својата цивилизација од онаа на неповиканите соседи, а Амишите се во Америка во вистинско културно опкружување на кое тврдокорно му опстојуваат. А индоевропејците и азијатите се во ново соочување во „Годината на опасното живеење“.

Тоа за филмот секако не е никаква новина, бидејќи многумина режисери своите дела ги завртувале кон културите кои сè уште живеат во детството на цивилизацијата, кои fasciniраат со својата имуност на модерните времиња и потсетуваат на девствените периоди на живеењето. Дејвид Лин беше еден од оние кои беа многу приврзани за етничкото шаренило на британската империја, постојано црпејќи од неа инспирација за творење, иако, како и многумина

негови земјаци, не ѝ побегна на по малку романтичарската настроеност кон заводливата теорија за супремацијата на европскиот дух. Хјустон во пределите преку Рио Гранде наоѓаше неисцрпни извори на уметничка потенција, покажувајќи неуморен респект кон цивилизациите кои беа постари од американската, а **Пекимп** одново во истиот тој предел го среќаваше својот идеал на социјални односи и тоа тогаш кога умираше духот кој толку му значеше – витештвото. Секако, тука треба да се додаде и **Хенри Кинг** кој добар дел од филмовите ги снимаше под белата купола на Килиманџаро. Но, сето тоа земено заедно и одвоено на посебни целини, може да се смета само како можност заморениот жител на мегалополисот да добие привремен престој, да ги докаже своите вредности (наистина на „вистинското место“), но потоа, откако ќе мине низ фазата на прочистување, одново да се врати – назад.

ТОТЕМСКА ПРЕДАНОСТ КОН КОСМИЧКОТО ЕДИНСТВО

За Питер Вир нема привремени релации, случајни односи меѓу времињата, туку се работи за временски раседи низ чии допирни точки, што би рекле сеизмолозите – точки на триење, ја гради својата парабола за историјата, за нејзините еволутивни грешки направени за сметка на исконските хуманистички вредности. Овој автор секогаш бил пристрасен кон заедниците кои се близу, на дофат до изворните сознанија за единството меѓу човекот и природата, при што, за разлика од модерните филозофии, не смета дека рационалните одговори, најчесто дадени низ илузијата дека „тајните што се поседуваат“ ја гарантираат супремацијата на современикот и го одредуваат неговиот пат кон идните вредности. Напротив, сите оние чија тотемска преданост кон космичкото единство е видлива, јавна и секојдневна, живеат и се развиваат како хомогени личности, необременети со сè поголемата тежина на „неодговорените прашања“.

„Последниот бран“ како филм е само најексплицитен во тој однос. Граѓанинот на Сиднеј, оној кој може да биде исполнет со комплетно самозадоволство со својот статус во општеството на врвниот комодитет е заскокот од обредите на домородците, поточно со нивното немилосрдно убивање на оние кои ја предаваат нивната таканаречена тајна за потопот. Истражувањето кое во сè поголем занес го води главниот јунак (го толкува Ричард Чембрлен) покажува дека во една пештера лежи одговорот за цикличните катастрофи на човештвото. Импресијата од сознанието е толкава што кулминира со неговата одлука за самоуништување.

Притоа, можни се повеќе читања на филмот – од едно екологистичко кое на крилјата на својата идеологија низ „Последниот бран“ би ја гледало автодеструкцијата на цивилизацијата, преку една друга, условно земено – деникеновска хипотеза за тоа дека само древните народи ги чуваат доказите за својата „директна врска“ со вселенските сезнајковци, се до една атомистичко-емпедокловска визија која треба да докаже дека човекот, како битие кое еднаш излегло од морето, мора да го носи тој „белег“ постојано; како во секоја негова клетка да се крие таа морска вода, па тој како некаква биолошка заедница на клетки – амеби, дури кога безживотно ќе заплута по Океанот го „изразмнува“ својот долг и се враќа кон природната средина.

НЕОТКРИЕНИ ТАЈНИ

Парадоксот на плуралистичкото гледање на можниот крај на „Последниот бран“ ја открива од повеќе агли немоќта на рационализмот да биде решителен и дециден. Па нели тоа беше негова значајна одлика? Од друга страна, и покрај привидните сурови епизоди од нивниот живот, Абориџините продолжуваат мирно да живеат, бидејќи кај нив егзистенцијата и есенцијата одамна имаат знак за равенство. „Стварниот човек“ одамна е „вистинскиот и единствено можен човек“!

Во основа овој филм покажува дека човекот колку и да води многустрани живот, колку и да се бори за осамостојување на сопствената логика, тој сепак живее меѓу ладното треперење на ѕвездите кои нам не ни се ниту пријателски, ниту непријателски настроени, туку круто не потсетуваат на космичкиот ред. Таа филозофија, која нам треба да ни биде туѓа, низ за нас школски утврдените координати по кои „секој ден напредуваме во секој поглед“, без сомнение нападно ни ги фрла пред носот неоткриените тајни, што ги има во секој негов филм. Потребата од самопознавање кај човекот е голема, но не е помала ниту Вировата спокојна решителност да не „бомбардира“ со прашања на кои не им го знаеме одговорот. Притоа тој сакајќи или не ја сапсува и уметноста, бидејќи тогаш кога таа ќе ги има сите одговори – а модерните филозофии ја имаат таа претензија – тогаш и за неа ќе се спуштат завесите.

И во „Сведок“ постои тајна која малиот Амиш ја открива. Тука процесот е обратно поставен – оној кој доаѓа од супериорната култура го открива злото кое како тајна и лесно се отплетува, бидејќи, несовршено е, е израз на грубата деструкција на современикот град во чија чекалница малото суштество престојува случајно и без своја волја. Иако оваа култура на Амишите во христијанството се третира како нововерска, таа своите постулати ги базира врз тврдењето на Тома Аквински дека колку што

човекот живее во свет на стабилни и хиерархизирани правила на едноставноста и хармонијата, толку тој може да биде срекен, спокоен и заштитен. Тоа е битна разлика во квалитетот на живеењето од оние кои, како главниот јунак на „Сведок“ – полицаецот кого го толкува Харисон Форд, настојуваат до својата среќа да дојдат преку патишта исполнети со динамични пресврти, брзо и хедонистички пристрасно. Тој е за градските услови веројатно и чесен и правдољубив, но е неповратно „заразен“ од модерната цивилизација и е осуден да остане сам, неслободен и постојано загрозен. Сцената кога Харисон Форд заминува од „рајот“ на Амишите, чиј гостин е привремено, воопшто не е холивудска. И покрај љубовната врска со мештанката (Кели МекГилис) хепаендот меѓу тие два света е невозможен, па неговото заминување е своевидно разминување со оној кој заслужува да влезе во капиите на „рајот“, како човек кој трпеливо но сигурно ќе влезе во животот на неговата љубена. Тука секако може да се спомене и дијаметралната разлика која овој филм го издвојува од можеби единствениот кој е правен во слично милје – „Пријателско убедување“ на Вајлер (до колку дозволиме дека квекерите се Амиши без бради), што говори дека Вир е нешто сосема друго во однос на холивудските, клиширани вредности.

ВИСТИНАТА ДЕНЕС – ГОЛЕМА НОВИНАРСКА „ПАТКА“

„Годината на опасното живеење“ веќе безброј пати ни е „откривана“ како филм кој е некаква ода за новинарството, како драма на една професија изложувана на семожни опасности од опачни режими до негостољубиви народи кои современите „маратонец“, кој брза од бојното поле да ја донесе првата вест, го фрлаат во големиот речен вир на непредвидливоста. Притоа, во основа се децентрира елементарното поимање за ова дело кое потрагата по вистината во основа ја третира како обична и навистина толку честа „новинарска патка“. Всушност, се работи за една индустријализирана потреба веста „свежа“ да ја добиеме за време на појадокот, при што, сите други вредности како што е точноста, на пример, се практично ставени „во аут“. Може ли притоа да опсервираме со сознанието дека денес обичниот човек знае сè, бидејќи живее во Гутенберговата цивилизација? Или можеби прашањето може да го превртиме – колку човекот знае сè помалку откако живее во еден свет на телефакси, тв-вести и што е поважно „строители“ на вести.

Бидејќи Вир, слично на неговиот италијански колега Антониони („Професија – репортер“), се обидува професијата за која станува збор да ја согледа во една сеопфатност. Јунакот во „Годината на опасното живеење“ (Мел Гибсон),

слично како и оној во Антонииевиот (таму главната улога ја играше Џек Николсон) не успева да го мине привичниот сид во судирот со една нова цивилизација. Не можејќи потоа да ги апсолвира настаните во неа со сета потребна стручност!

Притоа Вир, кој со големо потценување ја слика толпата гладни „волци на вести“, го изострува и проблемот кој денес малку се поставува, а кој тој заради својата импресионараност од древните цивилизации го нагласува: колкави се штетите со наметнување на туѓи модели на живеење во една островска азиска земја (западната демократија и источниот социјализам) чија сурова меѓусебна пресметка, всушност, се одигрува за сметка на кревките институционални „билки“ кои се со векови врзани и респектирани од националното тло?

МАЛИТЕ ЛУЃЕ – ФИЛМСКИ СЕРАФИМИ

Само едно суштество во „Годината на опасното живеење“ е способно да ги открива тајните. Тоа е родено во Индонезија, ги знае сите локални патишта до моќниците и како одгатувач на тајните (слично на Абориџините во „Последниот бран“) е убиено. Малото цуџе кое како порт-парол за врска, се обидува да спои два света кои не се спојуваат, бидејќи се неповратно оддалечени меѓу себе, иако постојат еден до друг, ни открива уште една специфика на филмовите на Питер Вир. Имено, во сите негови дела постојат тие мали суштества кои по малку непретпазливо се обидуваат да минат преку „временскиот шанец“, било да се работи за малиот Амиш, кого веќе го споменавме и кој не успева да изгради траен однос со „натрапникот“ од мегалополисот, или пак за ќерката на главниот јунак во „Последниот бран“, која иако во втор план како лик, сепак се издвојува како медиум низ кој слободно пловат „пораките“ на Амишите до домот на љубопитникот. Конечно, тука се и „Пикникот кај Хенинг Рок“ и „Друштвото на мртвите поети“ во кои младиот свет настапува групно, генерациски.

Навистина, она што се нарекува кастинг или поделба на улогите, нивни драмски распоред, покажува дека овој австралиски режисер не се определува за карактери туку бара архитипови. Ликовите во неговите дела обично се репрезентативни на одделни светови, па може да се рече дека е вистинско мајсторство како тој како автор меѓу нив воспоставува односи кои може да се „проголтаат“ и од гледачи кои навикнале на клиширани релации меѓу актерите на платното и на какви-такви конвенционални дијалози или монолози, кои сепак се поблизу до духот на неговите дела. Уште повеќе што тој не се користи со „прескокнување“ за да има еден „аршин“ кога се работи за една култура, една генерација, еден свет, а друг кога се менува географскиот или возрастниот амбиент, што ина-



„Друштво на мртвите поети“ (1989)

ку е вообичаен начин да се избегнат непријатните амбиентални „миксеви“.

Една од тајните лежи во користењето на женските ликови кои обично се во манирот на старите емотивни „полнења“ на филмскиот свет, но кои, рака на срце, во Вировите филмови можат и да не постојат и да не го променат основното дејствие и смислата на сценариото. Понатаму, тоа е случај со користењето на популарни ѕвезди кои сами за себе се „карактери“ — имаат значење кое е преносно од некои други нивни дела, па така се „маркира“ суштината дека Вир и нема некоја пеколна потреба од личности, бидејќи, неговите дела се — да се вратиме на суштината — составени од релации меѓу групи чии интерни разлики се чисто илустративни. Забележливото меѓугенерациско соочување, најлесно го движат тие мали суштества, било да се деца, момци, девојки од лицеј или — цуце.

Од каде Вир како автор токму нив им го доверува тоа динамичко својство? Па оттаму што тој токму на овие групи или поединци им го дава својството на проверено супериорни битија во впивањето на изворните животни мудрости. Овие, условно земено филмски серафими, кај него практично ја потврдуваат инспиративната цел да го изедначи мотивот на детството со детството на цивилизацијата, фаза во која сè уште се наоѓаат за него интересните култури!

Јасно, тоа не е непознато во уметноста која овие изедначувања одамна ги исфрлила како можност да добијат пониска цена како потреба да се вреднуваат како инфантилни. Напротив, токму модерното време даде цели стилови кои имаа слични инспиративни вртоци (рокомото на пример) или му даде печат на творештвото на низа генијалци како што се Шегал и Кле во сликарството, музиката на Стравински или пое-

зијата на Рембо. Па нели токму последниов, разочаран од „конечно непоправливиот свет“ побегна во Африка, за во дивината да го најде вистинскиот мир и творечкиот амбиент?

Секако, тука треба да се прави разлика меѓу мотивот за создавање на таква условно земено — карактерна архитектоника кај Вир која ќе се базира на деца или мали, непораснати суштества и уметниците кои децата ги земаат како херои кои треба, како кај Дикенс, да играат заведени, незаштитени адолесценти. Вир ги користи за низ нивниот оптикум да ја согледа трансверзалата на невиноста и нејзината загрозеност од модерниот свет. Тие нему не му се сведоци само во „Сведок“, туку се постојано присутни, бидејќи со својот бодар и нерасипан дух се способни да дојдат до тајните, за кои возрасните веќе изгубиле слух и не наоѓаат за тоа рационален интерес.

Да не беше таа љубопитност кај оваа група во „Друштвото на мртвите поети“ тие ќе останаа заробеници на граѓанското лицемерје, неспособни да побегнат од ритуалната математика на движењата, мислите и чувствата. Или немаше да се случи група девојки од католичкиот интернат едно неделно претпладне да успеат да побегнат од едноличниот круг на животот, од неговата конвенционална, манастирска етеричност.

СМРТТА—ТИВКО ИСЧЕЗНУВАЊЕ ОД ПРОСТОРОТ

Многумина тука се подготвени да запрашаат: зарем „Пикникот кај Хенгинг Рок“ не беше филм чиј основен мотив е потрагата по телата на споменатите девојки? Навистина — не. Смртта во ова дело, како и во другите филмови каде што ја има или се насетува („Последниот

бран“ и „Галиполе“), го губи карактерот на мелодрама, на јавен спектакл. Тоа, секако, е далеку од вообичаеното филмско клише од типот „едно битие го нема и сега сè е неподносливо“. Дури во „Галиполе“ Вир одбегнува да го доврши јуришот на начин на кој публиката би си ги острела нервите како сведетел на крвави сцени и гласни лелекања. Тие млади момчиња, „покривани“ со прекрасна музика, јаздат кон само нив видливите полиња на тишината.

И воопшто, и во другите дела луѓето исчезнуваат од овдешниот простор речеи на врвовите од прстите, пијанисимо, па најголемата тајна на постоењето е едноставна замрзната категорија: ќе ја дознаеме кога ќе ни дојде времето. Така, во „Пикникот...“ дејствието на потрагата е преполно со некаква импресионистичка леснотија. Тоа го одразува чувството на Вир кон девојките по кои сите трагаат – тие се како перперутки кои загинале допрени од утринската роса, а нивниот чекор засекогаш останал свеж, недопрен од механизмот на возрасните. Едноставно – сонот останал сон. Слично е и со „Последниот бран“ каде и гледачот и главниот јунак смртта ја дочекуваат со олеснувачка воздишка.

НОКНИ ДВИЖЕЊА

Кога веќе ја споменуваме импресионистичката визура на „Пикникот...“ треба да се потсетиме и на она што е особеност на неговата визуелна култура. А таа, што многумина ќе се согласат, иако е стилски разновидна, секогаш била совршена. Да се потсетиме само на сцената на прекрасната игра на коњите во „Галиполе“ како симболичен увод во жртвувањето на момчињата во нивната полна смисла, сцената на пиењето во локалната крчма во „Година на опасното живеење“, онаа во која младата двојка пие чај чекајќи да престане поројниот тропски дожд. Или на симболичкото најавување на сцената на разрешувањето во „Сведок“, кога се буди фармата од својот невин сон или пак на прекрасните монеовски пејзажи во „Пикникот...“. И секогаш можеме да тврдиме дека неговата слика е сфакана онака како кај врвните ликовни уметници – како „фрлена бомба“ која се распрснува на стотици знаци, бои и нијанси и која потоа низ нашата свест се рационализира во препознатливи облици и сенки.

Проблемот на откривањето на проектираната слика – практично дел од откривањето на светот кого не сме го познавале – не учи дека кај него нема кадар без симбол, порака или смисла – нема „невина“ композиција. Како што камерата во „Сведок“ влегува низ клучалката, се движи горе-долу по вертикалниот лавиринт на фармата, така таа се воира во пештерите во „Друштвото...“ и „Последниот бран“ или се искачува горе-долу по симболичниот рид од „Пикникот...“. Таа е постојано во движење,

открива нови простори, ја изненадува нашата свест која се стреми да остане во веќе „освоен простор“. Ние сме дел од окото на неговите „сведоци“.

Не е безначајно ни тоа што тој се определува и за снимање во оние делови од деноноќието кога е најтешко да се работи, кога формите се покриени со некаков светлосен превез или најчесто ноќе, кога ни треба време да ги издвоиме од мракот движењата, потоа луѓето и дури на крајот боите, и тоа оние мали нијанси по кои тие треба да се „дешифрираат“. Навистина во „Пикникот...“ постојат покрај сцените кои се случуваат ноќе, во рани зори или при зајдисонце и дневни, пладневни сцени. И како само последниве ни пречат со својата неподнослива светлина која жестоко не удира и како да ни повторува дека тајната е се подалеку од оние кои сакаат да ја откријат.

Но тогаш кога сонцето е на хоризонтот, кога е во хоризонтала со учесниците во филмската игра, сè е поинаку и спокој владее насекаде: како тогаш сите да сме во една линија, и луѓето и природата, и низ системот на „споени садови“ во нас влегува некоја нова, дотогаш непозната мудрост. Тогаш околу нас постои нормален, непатетичен простор, погоден да се допре магјата на постоењето. Но, за жал, порака на Вировите филмови е, тогаш никој не трага, сите се повлекуваат во своите свртилишта. Само по некој од групата мали, љубопитни суштества ќе го наруши нокниот мир, како гимназистите од „Друштвото...“ кои со својот лесен чекор ќе ги разбудат утовите, тие стари птици на мудроста.

Јасно, тој временски интервал е определен за сите негови дела, а дневните сцени обично се само илустративни (како онаа на градењето кука во „Сведок“). Да се потсетиме: разрешницата во „Сведок“ е рано наутро, веројатно затоа што заплетот настанa во првото приквечерие. Во „Последниот бран“ сè се случува ноќе, а тогаш кога јунакот ќе го „просветли“ своето сознание во пештерата, гине на изгрејсонце, слично како и храбрата чета во „Галиполе“. Групата девојки од „Пикникот кај Хенгинг Рок“ исчезнува наутро, а за новинарите во „Годината...“ денот ништо не носи, освен нервози.

Оваа како и другите наведени специфики говорат дека Питер Вир е автор на изненадувањето и тоа сосема автентичен, и не ни е близок само затоа што ќе асоцира на ова или она познато име. Секој негов филм не тера да се замислиме над светот во кој живееме, без оглед на тоа што ќе има и такви кои нема да се согласат со тоа билетот за иднината да го купат пребарувајќи го минатото. Но, ќе мора да се признае, тоа несогласување дефинитивно би не одвоило од просторот во кој можеше, а можеби сè уште може, во последен час, да се направат корекциите на многу проектирани хуманистички идеали.

ОГЛЕДАЛА ЗА „РАЗМНОЖУВАЊЕ“ НА ЛИКОТ ГОСПОДОВ

(Кишиштоф Кишловски и неговиот филмски „Декалог“)

● Од Десетте Божји заповеди полскиот режисер Кишиштоф Кишловски има направено свои -филмски. Со десетте кратки тв филма наречени „Декалог“, тој „ги покрива“ речиси сите суштински битни теми за човекот и неговото постоење: љубовта, омразата, зависта, стравот, гордоста, копнежот, осаменоста, чесноста, измамата, верата и изневерата, дволичноста злосторството, казната, страста...

● Филмувајќи ги Заповедите, Кишловски ту се однесува како следбеник на дијалектичкиот начин на размислување, ту е ортодоксен метафизичар, сиот нурнат во недогледните длабочини на ирационалното, натприродното, фасциниран од недостижното, несфатливото, заумното, опседнат од идејата за Бога, неговата бескрајна моќ и сила.

● Десетте кратки филма од „Декалогот“ се истовремено фасцинантно „гласни“ и магнетски привлечни. Налик се на темна совест и заматена свест.

„Поголемиот број филмови што сум ги работел се мошне тврди. За да може човек да прави филмови што разонодуваат, филмови со многу светлина, бои и радост, треба сето тоа да го гледа во својата внатрешност. А јас секој ден се разбудувам со мрачни мисли, кои во текот на денот стануваат уште помрачни...“

Ова го има речено за себе полскиот режисер Кишиштоф Кишловски. Зборува така и изгледа така: мрачно, студено, речиси одбојно, изгледа како да го мрази сиот свет (и себеси), како да му е сè што го опкружува здодевно, како да му е туѓо сè што (му) се случува, како одвај да чека ТОА да заврши.

Кишиштоф Кишловски: смуртено лице и ретка, скржава насмевка (повеќе наликува на грч со не сосем разбирлива „содржина“) темен израз во очите и острина на рацио што избива од погледот...А, зад сето тоа, некаде во недостижните длабочини, нешто ДРУГО – мистериозно, несфатливо, метафизичко, заумно...

Ништо поприродно од тоа што неговите филмови се огледала во кои се мултиплицира Кишловски „лично“. Филмови што не се засакуваат ниту на прв, ниту на ниеден друг поглед, туку се носат како лузни од некоја длабока и болна

рана. Ги има седумнаесет краткотражни и девет долготражни...плус десетте куси филма од циклусот „Декалог“ снимени за полската телевизија во текот на 1988 година, секој за себе издвоена целина и сите заедно единство инспирирано и посветено на „Десетте божји заповеди“.

Кога не би бил режисер, Кишловски сигурно би бил хирург, или уште поточно, вивисектор: оној што го расечува живото суштество, неговото ткиво и организам со цел да ја проучи неговата функција, причина и смисла на постоењето. Во своите филмски остварувања тој тие „операции“ ги извршува врз општествениот организам на својата Полска и поединечно врз човекот како хумано (идно) битие. Немилосрден во вивисекцијата и суров, премногу директен и отровен, во сопствената земја долго време бил во немилост како автор. Многу негови филмови имаат чекано со години пред да добијат дозвола за доснимување, прикажување во земјата или излегување надвор од неа. Непопуларен кај широката кино-публика („Полските гледачи – има речено Кишловски – бараат полежерни филмови, посимпатични, затоа што животот им е тежок. Јас во Полска никогаш не би можел да имам толку гледачи колку што би сакал да имам“) овој режисер има изодено долг пат пред да успее да му се претстави на

светот. Иако претходно често наградуван во источните земји, на Канскиот филмски фестивал стигна речиси анонимен, во 1987 година. Неговиот филм „Случај“ беше прикажан, во програмата „Извесен поглед“ и мина скоро незабележано. Примен со рамнодушност од публиката и критиката, претставуваше само предигра за главниот настап.

„Светската премиера“ на генијалниот Полјак „се одржа“ дури следната година. Претставуваше шокантно откритие на Кан '88-та. „Краткиот филм за убивањето“ прикажан нокта (недела – 15 мај) во 22 часот и 30 минути, во салата „Дебиси“, буквално ја „сотре“ публиката. Незапаметена беше тишината што владееше за време и по проекцијата на филмот. Гледачите излегуваа со сведнати глави, молкум, не осмелувајќи се да си погледнат в очи, како да се виновни и директни соучесници во она што се случуваше на платното. По првичните манифестации на колективен стрес, следуваа славопојки со (за овој Фестивал) ретко видена сила. Истомисленици беа и публиката, и критиката и членовите на официјалното фестивалско жири. Филмот ја доби Наградата на жирито, а истата година го освои првиот Феликс во историјата на оваа најзначајна европска филмска награда. Тоа беше година на Кшиштоф Кишловски. Сè уште продолжува да трае благодарение на „Декалог“, циклусот ТВ филмови, амбициозен проект со вкупно траење од 584 минути.

Нив годинава имаше можност да ги види и публиката на белградскиот ФЕСТ. Но, пред да се обидеме да ги „вивисецираме“, збор два за режисеровиот творечки „џд по маките“:

Роден е во 1941 година во Варшава. Студирал на Високата школа за филм, телевизија и театар во Лоф. Таму има работено под директно влијание на неговите славни претходници Полански и Сколимовски. Дипломирал во 1969 година, во времето кога Полска сè уште ги преживува траумите на настаните од '68-та. Творечкиот старт му е одбележан од печатот на општата депресивна атмосфера во земјата, кога врз сè, па така и врз кинематографијата, е натежнат песимизмот, безизлезот, темнината. Веќе седумдесеттите години донесуваат извесна светлина, забележливо е надоаѓањето на новиот дух на либерализацијата во земјата што на Кишловски му овозможува поопстојно да почне да го работи она за што се школувал. Пристапувајќи и на филмската екипа на Станислав Розевик, за полската телевизија тој снима два едночасовни филма. Првиот, „Мир“ (или „Спокојство“) е „осврт“ врз полската стварност непосредно пред формирањето на „Солидарност“, а вториот „Персонал“ навидум политички бенигно звучи, иако меѓу редовите ја влече јасната политичка нота. Ваквиот начин на воздржано изјаснување по повод општествено-политичките состојби и настани ќе стане зашти-

тен знак речиси на целото натамошно творештво на овој режисер. Таков е и филмот „Киноа-матер“, снимен во 1979 г. такви се и „Случај“ (почнат во 1981 и завршен пет години подоцна), „Без крај“ (снимен во 1984 година), па сè до „Краткиот филм за убивањето“ (1987)... и по него „Деколозите“.

Повеќето од овие филмови имаат доживеано иста судбина, ретко некој лесно и навреме стигнал до гледачите на кои им бил наменет. „Спокојство“ на почетокот бил забранет и дури по пет години одлежани „во бункер“ дистрибуиран е низ киносалите. „Случајност“ исто така пет години морал да чека на својата премиера, а и другите негови долгометражни остварувања доаѓаат на бела виделина откако ќе ги надминат сите можни и неможни пречки што им стојат на патот. Повеќе среќа Кишловски имал со документарните краткометражни филмови, чиј број е голем, и чиј број значајни фестивалски награди добиени за нив е импозантен.

Самиот Кишловски има речено дека себеси се гледал како автор на документарни филмови, кои едноставно само би ја регистрирале стварноста и дека долго време, работејќи паралелно и на документарните и на играните проекти, не можел да се ослободи од начинот на размислување специфичен за документаристите.

„Чистата и гола стварност“ е негова авторска определба и опсесија. Иако (низ бројните интервјуа дадени во последно време) тврди дека од неа, „како старее и созрева“ сè повеќе се ослободува, „доказан материјал“ дека во тоа сосема „не успеал“ има отповеќе. Најсвеж пример се токму „Декалозите“.

ЗА УБИВАЊЕТО СТАНУВА ЗБОР

Првиот, снимен (уште кога другите девет биле само идеја и намера што наскоро требало да се реализира), во 1988 година како тв филм, па „преадаптиран“ во долгометражен игран, има речиси неподносливо (до вулгарност) директен и експлицитен наслов: „Краткиот филм за убивањето“. КРАТОК – затоа што навистина трае помалку одшто е вообичаено за играните долгометражни филмови само час и дваесет и пет минути; ФИЛМ – затоа што тоа е, но и за да се избришат (истовремено нагласувајќи ги), евентуалните „конциденции“ со стварноста (во стилот на она: секоја сличност со луѓето, случките и местата од реалноста е случајна); ЗА УБИВАЊЕТО – затоа што директно комуницира со една од Десетте божји заповеди. НЕ УБИВАЈ-гласи таа. А, ако убиеш-вели филмот на Кишловски, значи си го расеал семето на злото. Очекувај дека тоа и натаму ќе се размножува без твоја желба, волја и надвор од твојата контрола...

„Краткиот филм за убивањето“ може да се раскаже во две-три реченици: еден младич без причина (?) убива непознат такси возач. Младичот го осудуваат на смрт, иако новопечениот адвокат прави сè да го ослободи од пресудата. Врз младичот ја извршуваат смртната казна. Тој е обесен. Крај на филмот. А, по крајот...!?

Приказната звучи јасно, едноставно и логично: по злосторството следува казна. Со нејзиното појавно симплифицирање Кишловски веќе ја поставува првата стапица: ништо не е такво какво што на прв поглед се чини. Сè врви по некаков зададен (само навидум случајно избран) пат, сè има свое објаснување, сè е причински-последично врзано.

Младичот всушност не убива без причина. Во големиот град тукушто е пристигнат од селото во коешто живее. Осамен е, без пари, несрекен, очаен (зад него е скората смрт на саканата сестра-случајно ја прегазува со трактор неговиот најдобар другар, во него е ужасна тага по саканото суштество). Градот низ кој се движи е туѓ, студен, непријателски расположен кон него. Не може да му возврати — немоќен е. Негативната енергија што со стравотна брзина се акумулира во него се стреми кон експлозија. Секој следен кадар во филмот неа сè повеќе ја навестува, со секоја нова сцена експлозијата станува сè поблиска. Тензијата постојано се зголемува.

Причините за деструктивната енергија акумулирана во младичот, Кишловски ги открива дури на самиот крај на филмот, ускратувајќи им ја на тој начин на гледачите, можноста да пронајдат валидно оправдување за грозниот чин што го извршува главниот јунак. Главен и негативен: екстремна комбинација.

Вториот главен лик — ист таков: антипатичен, уште со самото појавување во филмот предизвикува одбојност: такси возачот е од оној тип луѓе кои со своето нечовечно и непријателско однесување кон другите, со своите ситни пакости и гадости, побудуваат кај околната нагон за уништување. Меѓутоа, нагонот е едно, за да дојде до негова „реализација“ би биле неопходни големи причини. Нив младичот (кој случајно влегува да се вози токму во таксито на споменатиот возач) ги нема. Или поточно, ги нема конкретно кон него. Првпат во својот живот го гледа, го сретнува многу подоцна отколку што им се „случува“ на гледачите. Гледачите се во предност. Тие него веќе го познаваат како лош човек и не би имале ништо против дури и некој да го убие. Младичот, исто така, не им е симпатичен. Има непријатно, простачко лице, агресивно однесување (убива мачка на почетокот од филмот, се нафрла врз случаен човек во јавното градско в ц...) и изгледа по малку застрашуваачки. На гледачите им е совршено сеедно што Кишловски уште со насловот најавува дека ќе се случи убиство. Кој било од нив да е убиен, нема да жалат по него.

Повторно стапица: Приредувајќи им едно од најстрашните, најмачните и најдолгите филмски убиства, Кишловски прави од нив директни соучесници во злосторството. Не ги поштедува ни нив, ниту пак своите главни јунаци. Немилосрден е во својата чинична рамнодушност. Кога младичот се нафрла со жица да го дави текстистот, почнува да се одвива една долга, долга борба: убиецот за да ја совлада жртвата, жртвата за да се спаси. Гледачите се сведоци, немоќни да пресудат. Не се на ничија страна, а сепак, се чини од секунда во секунда (секундите во сцените на убивањето го имаат мултиплицирано своето времетраење) сè повеќе навиваат за смртта. Убивањето е толку сурово, толку мачно и неподносливо, што желбата што поскоро да се сврши со тоа, е поголема од која било друга во тој момент.

Кишловски од убивањето прави стравотен спектакл. Како да му е единствена цел да покаже колку долго време треба за да се убие еден човек. И колку тоа треба систематично да се изврши за да може успехот да биде загарантиран, а експедитивноста поголема.

Младичот е неук, убиец аматер. Затоа толку многу време му е потребно за да го докуси таксистот. Наспроти нив, убиците-професионалци, државните целати кои во името на судот и правдата ја извршуваат смртната казна на крајот од филмот, тоа го прават многу вешто и изверзирано. Резултатот е ист, само методите се разликуваат.

Кишловски директно ги спротивставува двете убиства. На еднодно не му суди. Ниту напаѓа, ниту брани. Само констатира: во основа тие се идентични. Констатацијата не ја изрекува самиот. На гледачите им остава да пресудат. Неговата задача завршува со тоа што ги снабдува со материјал за размислување. Жесток и стравотен.

Тоа се случува само на филм,; е првиот рефлекс на одбраната од средбата со ужасот. Ама не помага. „Краткиот филм за убивањето“ премногу прилега на документарец за да може успешно да профункционира класичниот метод на самозаштита кај гледачите. Зашто ниту младичот адвокат кому што одбраната на младичот му е прв случај во кариерата, (единствениот позитивен јунак) не ја извршува навреме задачата што му е дадена од страна на Кишловски — премногу долго време му треба за да се убеди самиот дека младичот во основа е невин-виновни се околностите. За нив дознава пред чинот на егзекуцијата, во исто време кога и гледачите, па така е ставен во идентична, посматрачка позиција со нив. Не вреди што разврската не фрла поинаква светлина врз нештата. Младичот на крајот е „рехабилитиран“ ние, неговите соучесници, му го простуваме гревот. Доцна. Пресудата е извршена. Крај е на филмот.

По крајот почнува да се зголемува тегобноста, мачнината расте право пропорционално со

напливот на прашањата и дилемите пред кои Кишловски не остава сами, повторно и во негов стил: немилосрдно, без желба да ни помогне и без сочувство за нашите маки. Ние сме веќе стравотно заразени од песимизмот на филмот, од безнадежноста, од чувството на немоќ и депресивност со кои еден час и дваесет и пет минути не труеја филмските слики на режисерот. Во нас се веќе врежани живо-маслинестите, отровно-жолтите, придушено зелените улици, луѓе, згради, возила, фатени од необичната камера на Славомир Иджак (користени се специјални филтри со чија помош природната светлина и боите се „премачкуваат“ со зеленикаво-жолтеникави нијанси за да се покаже како што има објаснето снимателот) колку луѓето во Полска денес се депримираны и безнадежни и колку не веруваат во иднината. Документаристичкиот пристап на таквата филтрирана камера, нејзиното речиси перверзно инсистирање на деталите (особено во сцените на двојното убиство) наместа се претвора во „контраефект“: реалноста се преобразува во надреалност – кога регистрираното е премногу сурово за да се прифати како вистинито, или пак во ирационално царство на чистото зло, кога контурите се губат од видното поле и се прелеваат во темни сенки без облик и боја. Намерно „нечисти“, заматени и грубо „изработени“, филмските слики сугерираат апокалиптични визији. Гледачите ги прифаќаат како директен атак врз свеста, подсвеста и совеста. Во комбинација со скудниот текст (употребата на зборовите е сведена на минимум, па се чини дека тие ја губат основната смисла на постоењето) филмската фотографија остава огромен празен простор, зјапнат во потрага по одговорите на непоставените (а сеприсутни) прашања:

Предодредена ли ни е судбината, или со нас владее случајот? Кои се силите во нас и околу нас што го раѓаат никулецот на злото? Можна ли е одбрана од него во овој хаос на редот, или во безредието сред кое живееме? Беспредметна ли е казната по злосторството и нели е таа поголемо зло од него? Има ли нешто побесмислено од смртната пресуда и чинот на нејзиното извршување? Влијае ли таа врз колективната совест?....

Ретко некој би можел по гледањето на „Краткиот филм за убивањето“ децидирано да се определи за кој било од можните одговори на прашањата што Кишловски „ги набележува“. А така е зашто филмот е лишен од секаков вид утеха. Не остава простор за отстапница, ниту пак за било какво решение на „зададениот“ проблем. Само го нуди на увид, оставајќи го гледачот вташен пред неможноста да го „согледа“. Затоа „Краткиот филм за убивањето“ се доживува како директен удар во стомакот по кој се губи здив. Неподготвени на неговата разорна сила, гледачите ударот го чувствуваат како болна траума. Кишловски ги остава

на милост и немилост. Со ништо не им олеснува. Напротив. Веројатно затоа неговиот филм е толку неподнослив. Во секој случај, станува збор за неподносливост со магнетна привлечна сила.

ЧАС ПО АНАТОМИЈА НА ЉУБОВТА

Насловот на „Краткиот филм за љубовта“ (вториот од Декалозите кој има своја филмска верзија) директно асоцира на „Краткиот филм за убивањето“. Во нив се разликуваат „само“ последните зборови. Едниот е убивање, значи-смрт. Другиот е љубов-значи живот. Меѓутоа, кај Кишловски, веќе рековме, ништо не е така како што се чини на прв поглед. Љубовта во филмот што ѝ го посветил, воопшто не е плодородна, лишена е од занес, радост, задоволство, топлина... Сета е соголена и расчережена виси во некој меѓупростор неисполнет со опиплива содржина. Филмот не е љубовен, тој е филм ЗА љубовта. Во него емоционалната подлога е редуцирана колку што е можно повеќе, речиси е рудиментирана. Затоа пак, студентото, сиво и остро радио доминира. Парадоксално е: за љубовта говори разумот. Во негов стил-Кишловски нему му ги дава сите компетенции.

„Краткиот филм за љубовта“ е приказна за деветнаесетгодишниот Томек кој безнадежно и тајно се вљубува во Магда, зрела осамена, интелигентна и темпераментна жена, којашто долго не го ни забележува Томековото постоење. Тој катадневно ја набљудува низ телескоп, а таа, откако станува свесна за тоа, го примамува кон себе за да го исмее и понижи. Томек се обидува да се самоубие очаен што не е сфатен, а Магда конечно открива дека дошла во допир со ретка драгоценост: со љубовта. Со чудење ја препознава кај себе, наспроти сиот цинизам и неверувањето од кои е затруена.

Чинот на препознавањето на љубовта претпоставува автоматско уривање на сите бариери меѓу вљубените. Меѓу јунаците на Кишловски од овој филм, нив ги има отповеќе: социјалните разлики, разликата во годините, начинот на живеење, статусните симболи, начинот на размислување и сфаќање на животот...

Па што дека љубовта се случила кога е во основа неможна – речиси иронично се потсмева Кишловски... Или е можна? Ако е, што дека е, итот ТИЕ не се во состојба да ја „употребуваат“? Ке ги оптовари ли нивните животи, или ќе ги облагороди? Ке умеат ли ТИЕ да излезат на крај со неа? И што е всушност-љубовта? Миг, или траење? Рана, или начин да се лекуваат раните?

Прашања, прашања, прашања... Одговорите се резервирани за гледачите. Толкувањата – исто така. Филмот само ги набележува тезите. Ништо не сугерира, Повторно авторот незаинтересирано и од дистанца ги набљудува своите јунаци, а кога се чини дека влечејќи ги со

невидливи конци ќе ги одведе до некаде, ги остава на бришан простор. Гледачите тешко се идентифицираат со судбините на главните ликови. Сè е толку непредвидливо што секѝ обид за „влегување ВО“ завршува со неуспех, или пак со сомнителен успех. Така е затоа што „Краткиот филм за љубовта“ не комуницира со публиката на емоционално ниво. Отежителна околност е тоа што самиот Кишловски не воспоставува никаков поблизок однос со своите јунаци. Без симпатии кон нов, без разбирање за нивните страдања, без желба да им помогне, го елаборира нивниот „љубовен случај“. Филмот прилега на час по анатомија на љубовта. Со Бога тоа има малку допирни точки. Па сепак, директно е ставен во функција на една од десетте божји заповеди: „Сакај го својот ближен како себеси“, и токму заради тоа звучи иронично, па дури и подбивно. Можеби тоа е вид одбрана пред стравот дека во овој наш денешен свет љубовта станува понедостижна и од самиот Господ бог?!

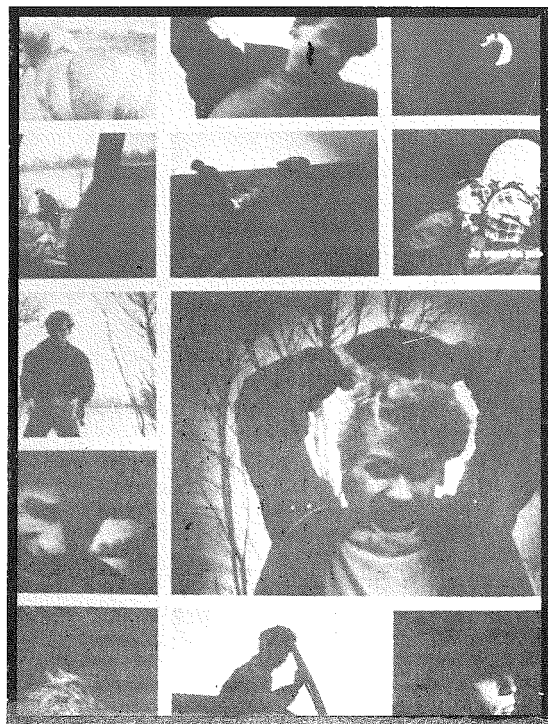
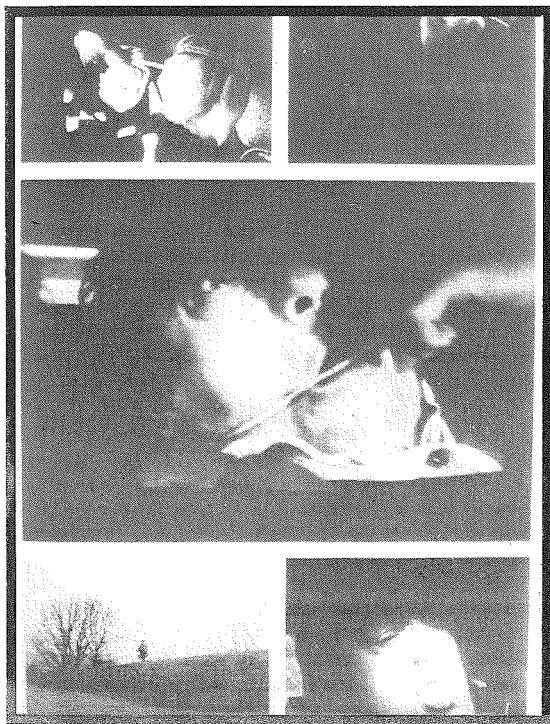
Или е толку драгоцена, толку скапа, што ретко кој се осмелува да посегне по неа? Или е затскриена, камуфлирана, засолнета на скришени места во и вон себе, па е потребно да се мине долг пат со искушенија за да може да се пронајде?

Кишловски штуро говори за неа. И кога го прави тоа, се вооружува со цинизам. Не ретко ја изложува на потсмев, веројатно за да може да ѝ

ги избие од раце главните адути. Кога неговите јунаци запаѓаат во комични меѓуодноси, хуморот што се изродува нема својство на релаксирачки и закрепнувачки еликсир, туку уште посилено го потцртува ироничниот став на авторот, наспроти Божјата заповод со која комуницира филмот. А ставот, (можно да) е: Љуби го ближниот свој—ако можеш! И натаму: ако си способен... ако успееш... ако имаш доблест, искреност, чесност, сила... ако си надарен за тоа...

А, дали можеш, дали си способен, дали... тоа е твој проблем. Кишловски нема ни намера, ни желба да го „решава“. Како и секогаш, така и овојпат со својата камера прави рез во ткивото на животот и потоа рамнодушно заминува оставајќи зад себе отворена рана.

Мотивот на љубовта е вериран и во вториот од циклусот „Декалози“, меѓутоа, не е ставен во доминантна положба како во „Краткиот филм за љубовта“. Испреплетен е со мотивите на верноста, изневерата, поривот за мајчинство, чувството на вина заради сторениот грев... Сплетот е „докомплетиран“ со бројните етички дилеми што ги измачуваат главните јунаци, па така овој кус (трае само 59 мин.) тв филм има необично голема густина. Накусо „звучи“ вака: Главната хероина и млада современа жена љуби двајца мажи, својот сопруг и својот љубовник. Ги сака на различни начини и подеднакво искрено. Колку и да се чини парадоксално, на обајцата им е верна. Се изневерува само себе-



Најдолгата филмска смрт: сцени од „Краткиот филм за убивање“

си. Најжестокo во моментот кога дознава дека е бремена (од љубовникот) и истовремено дека нејзиниот сопруг, кој е в болница, има мали шанси да преживее. Лекарот кој го лекува ја презема (односно речиси на сила е втурнат во) улогата на „играч на жица“ – жената од него бара да ѝ ја реши најстрашната дилема: ако ѝ соопшти дека сопругот нема да преживее, таа ќе го роди детето што неизмерно го посакува. Во тој случај таа би го изгубила саканиот човек. Обратната варијанта е: го губи детето.

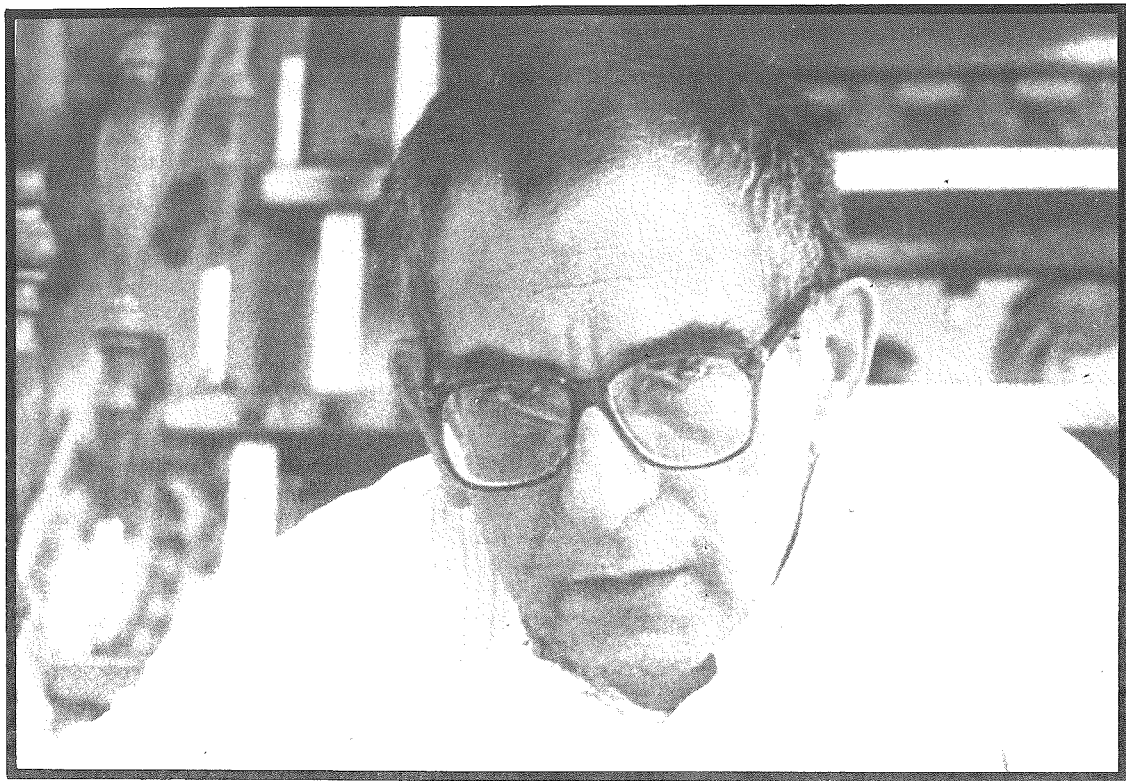
Филмот тече во знакот на бремето натежно-врз главните јунаци—бреме од претешки морални дилеми. Секој од нив поединечно и сите заедно постојано доживуваат атаки врз совета. Карактеристично за Кишловски—не постои идеална ситуација или решение за ниеден од нив и ниеден не е привилегиран. Сите имаат (или поточно—немаат) подеднакви шанси. Нивниот живот е еден вид активна безнадежност. За разлика од поголемиот број филмови во кои Кишловски воздржано и студено отстрана ги набљудува своите јунаци, овде наместа се чини дека работи во нивна полза. Кога се има впечаток дека сите ќе станат (секој на свој начин) губитници во хаотичната игра на животот, тој „им подава рака“: лекарот се осмелува (односно решава) да ѝ соопшти на жената дека

сопругот нема никакви изгледи да преживее; таа, очајна поради загубата донесува одлука да го роди детето (фасцинантен е во таа сцена спојот на страшната тага по смртта на едно и безмерната радост заради животот на друго човечко суштество); на смрт болниот сепак оздравува...

Филмот завршува во крешчендо: „Докторе—му се обраќа болниот (вратен во живот по „Божја заповед“) — се случи чудо. Јас преживев и во исто време добив син.“

По крешчендото се ројат прашања: намерно ли лекарот ја излага жената за да го спаси животот на нероденото дете? Го претчувствувае ли таа тоа? Кој ги повлече пресудните потези: случајот, Господ бог, судбината или намерата? Во што се состои моќта на поединецот: во слободата на изборот, или во неговото непостоење? Генијалноста на Кишловски, пак, се состои во способноста незабележливо да „интервенира“ и тогаш кога се чини дека сè му препушта на гледачот. Впрочем, станува збор за уште една од неговите фасцинантни стапици, вешто поставена на „вистинско место во вистинско време“. Кога ја откриваме, доцна е—веќе сме заробени од неа. Бессилни да се спасиме ѝ се препуштаме без остаток.

„Не прави од себе идол, ниту каков било лик; немој да им се поклонуваш ниту да им служиш“



Кишишловски—метафизичар со студено рацио

гласи Божјата заповед „позајмена“ за наслов на овој краток филм. Не случајно и мошне перфидно!

Јас сум Господ Бог твој...

Служејќи се со Десетте божји заповеди, Кишловски „ги покрива“ речиси сите суштински битни теми за човекот и неговото постоење: љубовта, омразата, зависта, стравот, гордоста, копнежот, осамата, чесноста, измамата, верата и неверството, дволичноста, одмаздата, злосторството, казната, страста...

Филмувајќи ги Заповедите, Кишловски час се однесува како следбеник на дијалектичкиот начин на размислување, час е ортодоксен метафизичар, сиот нурнат во недогледните длабочини на ирационалното, натприродното, фасциниран од недостижното, несфатливото, заумното, опседнат од идејата за Бога, неговата бескрајна моќ и недостижност. Најдиректно нему му се обраќа и најниско клекнува пред неговата божја семоќ во првиот декалог.

„Јас сум Господ Бог твој; немој да имаш други богови освен мене!“ – вака гласи Декалогот број еден, така гласи и насловот на првиот од циклусот филмови од тв серијата „Декалог“.

Да им се обратиме на зборовите како изразни средства за прераскажување на приказната на филмот, значи да ја сведеме на нејзиното најпрозаично ниво, кое со амбициозниот наслов нема никакви допирни точки. Станува збор за татко и син на кои животна опсесија им е домашниот компјутер. Тие постојано го хранат со податоци, го програмираат, зголемувајќи ја неговата моќ. Тој знае многу, умее многу, способен е да им одговори на на сложените прашања, да ги реши и најтешките задачи што му ги поставуваат. Таткото и малото синче безрезервно му веруваат, во еден момент дури и повеќе одошто себеси. Стануваат негови верни поданици, а компјутерот нивни современ Господ Бог. Еден ден ги ставаат и своите животи во негови раце. Пред да замине детето на лизгање на блиското езеро, таткото на компјутерот ја пресметува дебелината на мразот. Компјутерот вели: доволно е дебел и нема никаква опасност од попуштање под тежината на детето. Компјутерот е сигурен во тоа: истиот одговор го повторува повеќепати. Значи, заклучува таткото, синот е безбеден и може да замине на лизгање без негова контрола.

Слепата доверба во електронскиот современ Господ Бог завршува фатално. Мразот (од необјаснети причини) пука и го проголтува малиот лизгач.

И тоа би било сè. Да не стои Кишловски зад овој филм, тој би се вброил во редот на оние кои катедневно се намножуваат, а за основен предмет на интересирање ги имаат модерните чуда на техниката и човековата опсесија од нив. И тука би се застанало. Кишловски оди натаму. Него го фасцинира моќта во кој било облик да

се пројавува, но не онаа што произлегува од видливи, опипливи и на разумот разбирливи извори, туку онаа што е господар на судбините, онаа што ги повлекува конечните потези, онаа невидлива, библиски енигматска моќ. Компјутерот е само вид играчка во нејзините раце. Служи да ги заведе непретпазливите, да ги казни неверниците. Битно прашање за Кишловски не е од која страна на моќта сме, туку во кој момент ќе се најдеме на спротивниот брег.

Има една карактеристична сцена во првиот Декалог којашто најекспресивно говори токму за тоа: Компјутерот го покажува своето совршенство давајќи одговор на едно мошне компликувано прашање што му го поставуваат синот и таткото. Тие се фасцинирани од него. Набрзо потоа детето го наоѓа своето куче-љубимец прегазено на улица. Сето очајно и расплакано, му се обраќа на татка си: „Што вреди што нашиот компјутер знае сè кога моето куче е мртво?“

„Јас сум Господ Бог твој; немој да имаш други богови освен мене!“ За господарот на животот и смртта во овој филм станува збор, за нескромноста на модерниот човек кој е на пат да поверува во сопствената семоќ, а всушност бессилен талка по лавиринтите на вечните и neodговорени прашања: за луѓето на денешницата-господари и робови на сопствените изуми, кои си вообразуваат дека можат да ја победат судбината... за... односот на човекот и Господ... за... Во секој случај за растревожувачки прашања.

На почетокот од текстов напишавме: Ништо поприродно од тоа што филмовите на Кишловски се огледала во кои се мултиплицира тој лично. Самиот има речено дека на филмска лента го пренесува само она што него го интересира, што се наоѓа во неговата глава, во неговата внатрешност. И уште, дека се приближува кон она што не е јасно, што е мистериозно, она во што се сомнева и што претчувствува. Надворешното не постои – тврди тој.

Наспроти сево ова (а, можеби и во прилог) немаме причина во неговите параболични филмови, врз фонот на двојниот пристап (реалистично документаристички со изразена метафизичка заднина) да не откриеме индиректно обраќање кон денешната општествено-политичка ситуација во Полска.

И на крајот, како и на почетокот, го цитираме Кшиштоф Кишловски: „Мене ми се чини дека светот што ме опкружува станува сè поодвратен. Имам впечаток дека Господ сака да го заврши своето дело. Сè е убаво, дури и премногу убаво. Некои ќе зажалат кога сето тоа ќе оди по фаволите. Јас тргнувам од таа точка. Се обидувам да го извалкам овој свет.“

Бездруго тоа и му успева. Неговите генијални филмови истовремено се фасцинантно „гнасни“ и привлечни. Налик на темна совест и заматена свест.

КАПЕТАНЕ, МОЈ КАПЕТАНЕ...

(„Друштво на мртвите поети“, САД, 1989, р. Питер Вир)

Слободата е секогаш судир меѓу редот и нередот, организацијата и дезорганизацијата, судир меѓу хармоничното и дискордирано. Во тој судир и се одвива дијалогот на едно неиздиференцирано „јаство“ со зрелата уметност на наталожените години и искуство и материјализација на спекулацијата. Без тој дијалог човекот е неспособен да избира, затоа што е жртва на сопствената вродена немоќ да биде избирач. Ако старата грчка Агора не беше најизвиканата школа на најнеморалниот старогрчки учител, ако отровот го испиеше некој што се спознал самиот себе, а не Сократ – кому ќе му судеше Атина? Никој никогаш не се посомнева во демократијата на овој полис, иако е таа единствено антички свет кој ѝ пресуди на слободата.

Современиот млад човек, денес повеќе од кога и да е, има потреба од еден таков Сократ. Не е проблемот во онаа 23-та страница. Проблемот е во целото дело. Всушност, во конструкцијата на целиот XX век. Не можеш да живееш, ако животот не си го видел од сите четири страни на своето „себе“. А без тоа не можеш и да умреш. Помеѓу раѓањето и смртта лежи студеното тело на сознанието. Ако во процесот на сознанието заштричи „23-тата“ страница, тогаш ќе мораш сè од почеток, сè одново, а животот не трпи паузи и ти мораш напред, без разлика дали знаеш каде, дали знаеш зошто. Токму тука е колапсот на младоста, на сите современи движења во светот чии иницијатори се младите луѓе. На секој Сократ и денес му се суди, иако само тој умее да го разреши судирот меѓу редот и нередот, дисциплинирано да го води дијалогот меѓу сè уште аморфното „јас“ и драгоцената емпирија на зрелата материја, иако само тој може да го престоори она студено тело во топла наметка за сите студени времиња.

Наспроти тоа, денес како и секогаш, младоста и зрелоста водат некоја необјавена војна, почнувајќи од семејството до највисоките општествени и општествено-политички организации. Можеби изгледа драматично, по малку театрално, но таа војна е најголемиот скандал на зелената планета. Стравот од безличниот вкус на протезите вметнати во длабините на омлитавеното тело и пробивот на самодопадли-

воста на колективната старост, претставуваат перверзно изигрување на слободата, за која и без тоа одвај се решаваме. А кога смртта доаѓа да ја разреши таа перверзија, и кога младиот човек посега по макар „мртвите поети“ – тој крик да се биде заедно со зрелоста која и мртва може да подучи – станува забранет чин. Да не забораваме, секој млад човек копнее по Сократ. Ако никогаш не го имал ќе го преболи, но ако му го дадеш а потоа му го земеш – не си му зел ништо, зашто младиот човек брзо учи. Инаку животот би траел со векови. Шеесет или седумдесет години би биле малку, премногу малку, речиси – ништо. Дајте му го Сократ и тој ќе направи чудо! Училишната клупа ќе биде Небо од кое и во училищата ќе може да се влезе без предрасуди. Едно толку природно настојување да му се погледна на демонот в очи е судбина на секоја индивидуална свест. Ако тој демон е колективната вистина, а е, тогаш вистината станува серија од колонирани дадености, кои се размножуваат со страотна брзина. Оној кој им го попречува патот не може, а да не биде прегазен. Од едно филмско видување на оваа неуништлива стварност повеќе и не може да се очекува и не смее да се бара. Питер Вир го виде измамникот на дело! Ако овозможи да го видиме и ние, тогаш направи повеќе што можеше да направи и самиот Сократ. Зашто ние сме колективот, оној кој треба да види! Оној кој треба да си погледне во очи, додека сè уште не е доцна. Атина не помисли, Атина и не сфати дека Сократ не е противник на нејзината демократија, туку преплашена жртва на своето претскажување. Да можеше навреме да види, Атина немаше да ја доживее својата пропаст. Младоста не треба да се крои според калапот на идната старост, туку според мерните единици на младоста која допрва треба да дојде.

Тоа е решението на светскиот прогрес: зрелоста да ѝ биде учител на младоста, а не нејзин вечен противник, проколнат од конечност на животот. Зрелата умност и младешката сила се единствениот „перпетум мобиле“ на светот, до колку се обединат. Тоа треба да се доживее, па макар и на филм. Впрочем, сè почесто на филмот го живееме својот најискрен дел од себеси и од светот. Тоа го потврдува и и ова остварување. Да се биде искрен, а да не се



„Друштво на мртвите поети“ (1989)

засрамиш од својата искреност – тоа е најголемата мудрост на уметникот. И ако по него некој викне: „Капетане, мој капетане...“ – тој знае дека е тоа повикот на таа мудрост. И тогаш е на

сигурно. Може мирно да заспие. И најтивкиот бран на морето од тукушто зачнати животи може да се преиначи во бура. А бурата надоаѓа. Погледнете, Капетане, каде и да сте.

СТАПИЦА ЗА САМОУВЕРЕНИТЕ

(„Опасни врски“, САД, 1988, р. Стивен Фирс)

Бездната на акциденцијата наречена живот, како појава која била, е, и ќе биде вечна загатка за оние кои своето битисување сакале или не нераскинливо го врзуваат за таа појава, е стапица за оние кои живеат во светот на самоувереноста и чекорат по калливите brazди на самопознанието и сопствената емпирија. Првичниот агенс на оваа акциденција, и покрај сите недоразбирања, двоумења и дилеми е љубовта, со сета своја сложена световност и божественост.

Таа иста љубов гарантирана со неверство, задкулисни работи, аверзија кон верноста — како многу несигурен морален ентитет — а во исто време глорифицирање во чест на таа иста верност, која на крајот на краиштата е само далечна, нејасна, обвиткана во магла и навистина недостижна цел, е предмет, централна преокупација и судбина на ова извонредно филмско остварување.

Кристофер Хемптон, креирајќи вонсериска сценариска подлошка, базирана врз новелата на Шодерло де Лакло, успева да го начне и на свој специфичен начин, на оние чија определба е животот во просечните рамки на сопствената емпирија и самоувереност, да им го врачи прекрасното предпредување, како пат за снаоѓање во бездната на акциденцијата, како начин за избегнување на стапицата за самоуверените.

Акциденцијата и нејзината бездна, инаку универзални феномени, за оваа пригода се сместени во Франција, во втората половина на XVIII век во високите општествени кругови, кои презаситени од материјалното изобилие, смислата на својата акциденција ја бараат во опасните врски во балансирање над бездната, кое станува до толку поризично, до колку не се внимава на рамнотежата, која со невнимателност многу лесно може да се наруши. Невнимателноста е карактеристична за самоуверените, за себепознаените, за искусните. САМОУВЕРЕНАТА и САМОУВЕРЕНИОТ во случајов ја презираат бездната манипулирајќи со чувствата на ПРЕУБАВАТА и НЕСИГУРНАТА, чија морална крепост, сè до нивната средба, воопшто не е доведена во прашање. Таа со начинот на кој учествува во случајноста воопшто нема можност да дојде до работ на бездната. Привилегијата и можноста за учество во опасните игри над бездната и ги дава САМОУВЕРЕНИОТ, и таа по кратко колебање со обете раце ги при-



„Опасни врски“ (1988)

фака. Меѓутоа, САМОУВЕРЕНИОТ со тоа несвесно презема огромна одговорност, како за себе така и за ПРЕУБАВАТА и НЕСИГУРНАТА. Играјќи ја опасната игра докрај, свесно превидувајќи ги дури и сопствените, за него нови чувства, тој се доведува пред извесниот и затоа страшен избор: да ѝ се придружи на ПРЕУБАВАТА и НЕСИГУРНАТА во поништувањето на бездната на акциденцијата, или да продолжи да балансира без содржина, без првичниот агенс кој бездната и ја прави бездна. По природата на сопствената егзистенција, тој го избира поништувањето, а со тоа го прави беспредметно и балансирањето на САМОУВЕРЕНАТА.

Големината на оваа филмска креација се состои во нејзиниот обид за разоткривање на превезот на таинственост и мистериозност над секогаш провокативниот, затоа што е елементарен и суштествен за сите нас, проблем, кој се однесува на смислата на нашето агзистирање, проблем за тоа што е случајно, а што нужно, проблем врзан за неподносливата леснотија на постоењето, проблем наречен — живот.



„Опасни врски“ (1988)

СУПТИЛЕН ДУХ – ВОЗДРЖАНА АКЦИЈА

(„Лудило“, САД, 1987, р. Роман Полански)

Дали овој филм може да се смета за среќно враќање на полско-американскиот режисер кој стекна голем, речиси култен статус со повеќе свои филмови? Дали овој филм може да се смета за успешен по неколкуте години неплодна, промашена пауза, при што тоа беше особено видливо со претпоследниот грандиозен неуспех, таканаречениот суперспектакл „Пирати“, со кој е сосема чудно што всушност Полански сакаше да постигне, особено ако се знае неговиот фах и приврзаност кон психолошкиот и ироничен третман? Дали на крајот на краиштата овој проект му користи најмногу на самиот Полански да се врати на старите колосеци на славата и исправното размислување во свој стил и со тоа да го сочува реномето кое сам го изгради и ѝ го наметна на публиката како сосема карактеристично и поинакво, реноме кое и го одвојува од другите филмски автори? Дали сите овие прашања поставени вака, наеднаш, му натоваруваат преголем товар на ова негово последно дело кое можеби и не е правено со огромни амбиции како претпоследното промашување, но од кое, со оглед на важноста на кариерата на еден синеаст, се очекувани извесни дострели за да го потврдат неговиот квалитет отпорано цврсто докажан како неоспорен?

Имено, тој квалитет беше дури и во извесна мала недоумица да биде, уште отсега, сметан само за антологиско-историски и можеби да биде споменуван најчесто во таков контекст, што за еден изразит автор за кој се верува дека уште има што да покаже, а кој не сака да биде третиран како „отпишан“ и кој скоро три децении опстојува на филмското небо, до извесен степен би било и навредливо. Затоа конечно, непожелно повлекување сепак се одлага, не врз база на некое ново генијално остварување, туку остварување што ги отвора вратите за континуитет во цврстите ставови на авторскиот пристап, кој ако ништо друго, со години нааназад се потврдува како сосема издржан и прецизен во полната смисла на тие зборови. Всушност, и по годините на старост, ова веројатно и би било малку прерано.

Но неговото принудно, а сепак доброволно бегалство и неможноста повеќе да стапне на американска почва и таму, во „престолнината“ да ги снима своите следни проекти, можеби нешто ќе значат за старата Европа која со

својот потрадиционален поглед кон кинематографијата всушност и го оформи во целост вкусот и осетот на уметникот и потоа како готов, докажан производ, ѝ го препушти на американската брзотрошечка индустрија. Таа индустрија, пак, отсекогаш имала потреба од луѓе кои со своето специфично искуство одново ја регенерираат, внесуваат освежувања, а патем се докажуваат и приспособуваат на некои поинакви, пазарно-филмски законитости. Најопшто, до колку успехот изостане, што и не е некој редок случај, конкуренцијата е страотна и секогаш подготвена за нови замени, па макар и принудно исфабрикувани во стар-системот. До колку пак, новодојдениот успее да заработи некоја пара и да се подложи на законите на бизнисот, уште подобро. Ако со голема борба успее уште и да го задржи својот побавен, чисто европски стил на размислување, или најдобро, да направи конзистентна смеса на стариот и новиот стил, која би била јасна и разбирлива за мрзеливите и разгалени американски гледачи – е тогаш, тој мода да е гениј. А ми се чини дека токму тоа му се случи на Роман Полански – несомнен успех поддржан од двете страни на Атлантикот како сосема специфичен, а воедно, во таа смисла и редок случај на создавање карактеристичен, апсолвиран стил од најдобрите или барем подобрите одлики на двете кинематографии накратко споменати погоре, а кои стојат како некаков пандан една спроти друга. Главно, случаите на творечка миграција, значи, се движат од Исток кон Запад и тоа најчесто по силата на инерција од практичните услови што се нудат за работа. Во Европа уметноста се третира како уметност, во САД како бизнис или барем приближно така. Но сега, и тоа веројатно нешто ќе значи, што станува ако по некоја нелогична логика се случи чудо и се одигра ист настан, но во сосема спротивна насока, па макар таа намера и да не е најдоброволна. Конечно, какви карактеристики се увезуваат, како тие се вметнуваат и користат на старата почва, дали таа ги прифаќа и дали, во крајна линија, тие ќе се покажат исправни и плодотворни, дали ќе следува ново приспособување и реадаптирање? Сите тие се прашања од несомнена, огромна, а и пресудна важност колку за егзистенцијата на авторот толку и за публиката околу него.

Ако сите овие недоумици се обидат да се

разрешат во овој филм, веројатно нема да се случи докрај да бидат расчистени. Имено, долгогодишното американско влијание бездруго се чувствува во голема мера, и покрај вложените усилби тоа да се претстави како споредна нишка и со нагласен обид да му се даде нов облик на европски интелектуализам. Секако, специфичните особини на режисерскиот ракопис и понатаму, но сепак само фрагментарно, блеснуваат во полн сјај, иако е крајно оправдано да се каже дека целокупната атмосфера е таа која го оформува тивкиот мистериозен печат изработен максимално суптилно. Најголема препознатливост остава самата тема на филмот која е неивентивно замислена како банална полушпионска криминалка, и која, ми се чини, како тема делумно е веќе позната и варирана во американската црно-бела „Б“ продукција. Основната поента на заплетот се состои во замената на багажот во непрегледните мешаници на светските аеродроми, при што на двајца сосема обични, „конгресни“ туристи им се менува целиот план и распоред со во непредвидливите последици што ќе произлезат од тоа.

Накратко, познат кардио-хирург со својата жена пристигнува во Париз, „градот на светлината“, со намера, во согласност со својата срамежлива и неснаодлива природа, најмирно да си ги одработи дневниците. Но, како што споменав, замената на багажот и насилното вплетување во матните води на суровата, меѓународна, индустриска шпионажа, ќе имаат

за последица киднапирање на жената на американскиот хирург, со цел во замена да се добие шверцуваниот дел потребен за нуклеарна цел. За вака поставена приказна нема ништо подобро ако со неа се покаже загубеноста на обичниот човек во една општа бирократија и неажурност. Ако, пак, сето тоа се случува во градот кон кој Американците задржуваат најголема опсесивност и пренагласен восхит, а во кој, ете, некаква си флегматична полиција ни малку не се тревожи заради исчезнувањето на една сосема безначајна жена, затоа што кај нив тоа е некако и нормално со оглед на француската репутација, можноста за трансформација на главниот јунак од срамежлив до херојски нема да се пропушти да се изведе, особено ако тоа резултира со прифаќање на култниот вестерн метод „сам против сите“, со што се покажува дека секој човек е веројатно способен да излезе од својата вообичаена кожа само ако има доволно силна причина. Сето дејствие и акција понатаму се одвиваат, при приватната истрага на докторот во париското подземје, и таа сè повеќе се усложнува со мистериозни убиства. Сепак, нема да изостане некоја шармантна француска асистентка која ќе му биде при рака на новопечениот приватен детектив и која всушност и ја замесила целата збрка. Тука повторно е употребен познат клише – привремена кооперација на луѓе од спротивни страни на законот, кои мораат заеднички да работат за секој од нив, се разбира, од лично-себични

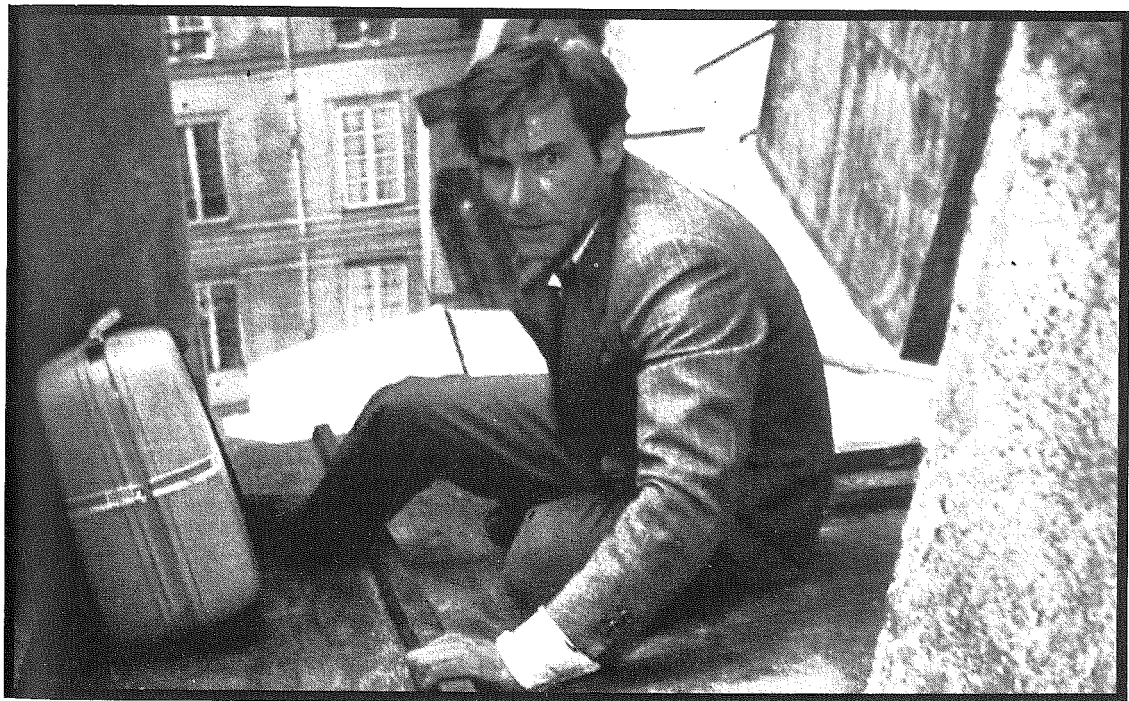


„Лудило“ (1987)

побуди, да стигне истовремено до саканата цел. На крајот, целата мистериозна мешаница се разрешува на кејовите на Сена во едно рано, магливо утро. Крајот е изведен само како половичен хепиенд, што можеби е и најприфатлива солуција, до колку не се сака да се потенцира некаков патетично-романтичен епилог, а со што се врши крајно одредување на тезата дека и покрај големите пари што ги носат со себе, Американците не се најпожелни во Париз, но ако се веќе тука, треба сами да си ги понесат товарите на својата глобална надмоќна политика, па макар до нивото на своите најобични државјани. Уште еден детал остава извесно влијание врз окото на гледачот: таинствениот украден дел кого сите го бараат и по кого се води вистинска трка, е скриен, никаде на друго место, туку во внатрешноста на малиот модел на Статуата на слободата – најпознатиот симбол на Соединетите Држави добиен на подарок од Франција. Само би можело да се претпостави дали Полански со овој детал си дозволил малку искрена пакост и малициозен хумор на сметка на американските преувакани постулати за човековите слободи и права кои, бездруго, светот би требало да ги следи како најдобар докажан модел. Оваа мала нота на ироничност заискрува со посебниот шарм кој Полански успева да го вткае во целиот свој однос кон секундарните појавни форми во своите дела, но кои не остануваат незабележани.

Врз база на вака поставена општа конструк-

ција, не сосема оригинална, некој друг и помалку софистициран режисер би инсистирал на чистата акција и бравурозни сцени како во некој најобичен трилер. Но Полански се држи до своите начела и му поаѓа од рака да ја опредмети својата чудно смирена режија со која одмерено, прецизно и чекор по чекор, ја осмислува атмосферата на мистерија. Суптилниот, ненаметлив дух на целиот проект успешно се одржува до крајот, при што особено се чувствителни мајсторски испреплетените фини нишки на таинственост во најдобриот манир на искусниот махер. Со тоа тој ги задржува своите претпознати карактеристики и создава интелигентно-воздржана акција која добива свој сопствен авторски печат, но која со тоа апсолутно не губи на скалата на гледливоста и интересирањето. Доволно е издржан и постојаниот разговор со мирен тон, кој од аспект на својата јачина влијае сосема спротивно и ја поткрепува целосната идеја. Сè на се, надградбата е изведена сосема успешно, иако не може со лесно срце да се квалификува како ремек-дело, за кое сепак недостига, пред сè, посolidна разработка и избор на литературниот предлог, а и пооригинален третман на истиот. Но, можеби барем засега, од еден автор како Полански, во очекување на следни јавувања, ова е бездруго доволно да ги поврати вистинските развојни нишки на создавање. Единствена голема забелешка остава спектакуларниот наслов на филмот: за какво всушност, нејасно Лудило станува збор?



„Лудило“ (1987)

ДЕНИ ПОВТОРНО ЈАВА

(„Бои на насилството“, САД, 1988, р. Денис Хопер)

Светскиот филм кон крајот на педесеттите и почетокот на шеесеттите години беше одбележан со појавата, а подоцна и доминацијата на низа артисти кои своите актерски проседеа скоро постојано ги напојуваа со животниот бунтовен темперамент. Еден од нив беше и Денис Хопер, чии први настапи на големиот екран се совпаѓаа со појавата на Џејмс Дин, кој, по признавање на оној првиот, му бил животен идол. Подоцна Хопер почна да режира филмови, сите нискобуџетни, што му донесе и извесен статус на предводник во тој филмски правец, кој ако не трпи естетски определувања, тогаш е правец по начинот на кој се прават филмовите. Последно режисерско остварување на Денис Хопер е „Бои на насилството“, за кој станува збор во редовите што следуваат.

Иако произведен во 1988 година, „Бои на насилството“ на некој начин своите корени ги има во крајот на седмата деценија од овој век, поточно во 1969 година, кога режисерот Денис Хопер го режираше својот прв филм – „Голи во седло“ (што во голема мера е несоодветен превод на југословенските дистрибутери на оригиналниот наслов „Easy Rider“). Првенецот на Хопер како режисер по многу нешта стана култ – филм: тој говореше во името на една бит генерација, неснаодлива во политиканските игри на државните моќници во светски рамки; стана предводник на своевиден филмски поджанр, во доменот на филмската форма, што се означува како „movies on the road“ (нешто како „филм за патувањето“ или буквално „филм на пат“); беше снимен со неверојатно малку средства за условите во кои работи американската кинематографија, што подоцна ја донесе лавината нискобуџетни филмови во која драстично се разликуваа оние што снимиле филм за да кажат нешто и оние кои снимаат евтини филмови за да заработат уште повеќе... Како и да е, бит генерацијата од времето на студентските немири и антивоените протести заради американската интервенција во Виетнам во филмот изроди еден мит, во многу нешто медиумски неекспониран како другите фабрички митови на Холивуд, но сепак извесен мит, наречен „Голи во седло“.

Но Хопер не беше крајно нова појава со својот режисерски првенец. Во „Голи во седло“ беа партиципирани и суштински идеи на негова-

та генерација, а од кои за конкретниов случај, „Бои на насилството“, се битни две: насилството и проформата „movie on the road“. Споменатиот термин, чиј превод е доста неадекватен па затоа ќе го користиме англискиот, потекна од романот на еден литературен мит на американската бит генерација – Џек Керуак, под наслов „На патот“. Во филмот после Хопер таа филмска форма е користена при различни поводи, па и последниот добитник на „Оскар“ (за 1989 год.), „Дождовниот човек“ ја има користено во огромни количини. Во „Бои на насилство“ таа форма, која во извесни случаи претставува и драматуршки принцип (во распон од нужност до примарно интересирање, кога се сака да се прикажат природните убавини на една земја), повеќе е присутна на втор план. Она што во опсервацијата на „Голи во седло“ претставуваа Соединети Американски Држави, во „Боите...“ тоа е латинскиот квартал на Лос Анџелес, како микроплан на претпочитуваните САД. Во крајна релација, и еден континент е микроплан кога во прашање е планетата. Хопер во своето последно остварување наместо со камерата да ја шета цела Америка, тој го прошетува предградието на Лос Анџелес, и во сообразност со својата желба, го прикажува насилството, како производ на омразата што постои, нормално, таму каде што нема љубов. Самото постоење на „Бои на насилство“ како филм ја покажува неуспешната судбина на најзастапената идеја на „Голи во седло“ и хипи-движењето воопшто: „Водете љубов, а не војна!“.

Суштинското жанровско дефинирање на „Бои на насилството“ би било сведено на полициско-акционен филм, со вообичаена приказна ситуирана во сиромашните преградија на мегаполисот. Но, со самата ваква просторна ситуираност на драмското дејствие и неговите чинители, двајцата полицајци на една и толпата криминалци на друга страна, филмот ја потенцира и скриената социјална компонента. Иако скриена, таа социјална димензија е присутна како лајт-мотив, па повремено и ја доведува во прашање полициско-акционата форма во која е граден „Боите...“. Од друга страна, вообичаената нарација каде што полицајците се добри во своите настојувања да го исчистат светот од лошите криминалци, во конкретниов случај е испрекинувана со изместување на критериумот

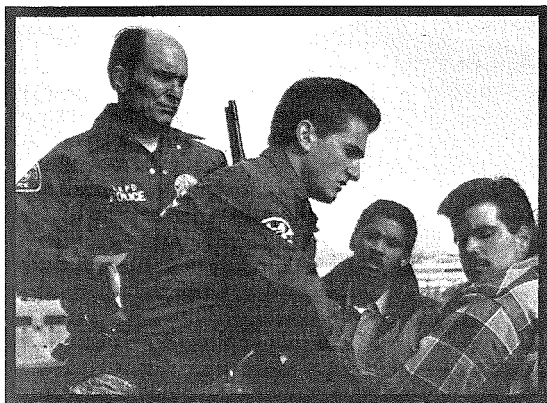
за одредување на доброто и неговиот антипод – злото. Сценаристичката поставка во која не се судираат по својата априорна определеност само момците во сино и продавачите на дрога како досега, во глобални рамки, туку постои и судирот помеѓу стариот полицаец и неговиот млад колега заради методот на работата, ја измествува перспективата на вообичаената приказна. Младиот полицаец по својата суровост, која за него е доследна ревност, не се разликува многу од оние што ги приведува поради кршење на законот. Негов спротивставен, (а во исто време и хиерархиски претпоставен, што само ја дополнува драмската тензија) постар колега, е поискусен во извршувањето на задачите кои во крајна линија ги смета за професија, но само една од многуте други со кои се заработува корка леб (и нешто повеќе, во зависност од истата професија). Нормален е судирот помеѓу нив двајца, со што е постигнат ефектот (сценаристички) на измествување на критериумот, и што ја обезбедува нагорната линија на драматуршката нарација.

Со вакво базично поставување на состојбите и ликовите Дениз Хопер понатаму се движи во расветлување на втората линија на филмот: социјалната компонента. Притоа режисерот го избира комплицираниот метод кој претставува компромис, нешто помеѓу крајностите наречени документарност и хиперреалистичност. Тргувајќи од согледувањето дека скоро целиот филм се одвива на улиците, без никаква сценографија, неодоимлив е впечатокот дека во „Бои на насилството“ реалистичната инсценирација и документарната реалност постојано се мешаат, во зависност од посакуваниот впечаток. Инсценирацијата не е потребна да се прикаже постојаната беда на разните доселеници во Америка и обратно, таа е присутна само тогаш кога се работи за извршување на одредени драмски законитости. Во секој случај, користењето на овие два метода суштински ја одредуваат провениенцијата на режисерот што го потпишал филмот, а нивното дозирање од случај до слу-

чај го одредува успехот на доследната режисерова поетика. А кога сме кај неговата поетика, во оваа делумна компарација на првиот и последниот (засега) филм на Дениз Хопер како режисер, постои една сцена присутна и во двата филма, но во различен контекст, што зборува и за самото време во кое тие филмови биле создадени. Во „Голи во седло“ има една хипи-комуна во која двата главни актери се задржуваат само патем, но доволно за рефлетирање на духот на толку споменуваната бит генерација. Во „Бои на насилството“ на крајот од филмот постои слична сцена, хипи-комуна, каде што двајцата главни актери (намерна коинциденција!) доаѓаат да уапсат растурач на дрога. Но, овојпат стариот полицаец загинава од револверот на еден од припадниците на таа комуна, што колку говори во прилог на тврдењето дека тоа е посвета на сцената од „Голи во седло“, толку говори и за промената на светот во посурова насока. Или, можеби е попластична (и попатетична) констатацијата дека ни хипиците не се како некогаш.

Но, за да не се помисли дека Д. Хопер сам го направил овој филм, редно е да се истакнат и другите актери на овој проект, почнувајќи од сценаристот Мајкл Шифер, чиј текст е доста јасен и необременет со непотребни дигресији и отклони од главната драмска нарација. Понатаму, режисеровата постапка на „инсценирана документарност“ (ако така може да се нарече) во конкретниот случај е видно зависна од камерманското остварување на Хаскел Векслер и неговиот дел во создавањето на потребната атмосфера со потребниот интензитет на светлото и темното. На крајот, тука се двајцата полицијаци во интерпретација на Роберт Дивал (постариот од нив) и Шон Пен (помладиот), со специфичното артистичко креирање на мудроста и суровоста. Во таа смисла отскокнува пластичноста или „документарната реалистичност“ на Шон Пен во доловувањето на насилството, без прозирните кореографи на кунг-фу борците, но ништо помалку не е занемарлив Роберт Дивал, како стожер на ритмот во кој се одигрува филмот.

За докажување на Хоперовата социјална критика на општеството во шеесеттите, најрелевантен е дијалогот помеѓу актерите на „Голи во седло“ адвокатот (го игра Џек Николсон) и моторциклистот (Дениз Хопер) – што гласеше вака: – „Некогаш ова беше фаволски добра земја. Не можам да разберам што се случува со неа сега“. Во „Бои на насилството“ таков или сличен дијалог не постои, нешто од отсуството на желбата да се поставуваат прашања, нешто од современото неразбирање на настаните. Единствено што му преостанува на Хоперовиот креативен афинитет и нему сличните е само да го слика и прикажува она „неразбирливото“ за многумина негови сонародници и современици, денес (1989 год.) и таму (САД).



„Бои на насилството“ (1988)

СО БРОДОТ НА ОСАМЕНОСТА НИЗ МОРЕТО НА ЛЉУБОВТА

(„Море на љубовта“, САД, 1989, р. Харолд Бекер)

Уште еден филм од непресушивиот извор на филмската машинерија на Холивуд, филмот „Море на љубовта“, неодамна прикажуван на нашите големи екрани, по своите обележја, по естетските и техничките валери, уште еднаш ќе ја потврди продуцентската констатација дека трилерот, во чиј жанр припаѓа и овој филм, е проверено најкомерцијалниот и најдоходовен жанр.

Во тоа милје на напнат и возбудлив трилер се одвиваат серија мистериозни убиства на мажи, за чие разрешување и одгатнување на, под претпоставка жената – убиец, ќе се заземат полицискиот детектив Френк Келер и неговиот соработник, колегата Шерман.

Ова сиже, а воедно и целото дејствие на филмот, се одвива во срцето на мегалополисот, односно на Менхетен, во Њујорк, кој како средиште на збиднувањата е често експлоатирана локација во кинематографската хронологија. Не е ни чудо. Токму тука е сместен најголемиот дел деловни згради, банки, берзата, како и придружните трговски и услужни дејности, што го означуваат средиштето на збиднувањата. Оваа урбана средина знае да влијае и застрашувачки, проголтувајќи ја индивидуата на најморфен начин и до колку личноста не е доволно опструктивна и силна и до колку нејзиниот одбранбен механизам не е доволно цврст, таа ќе биде сомелена во симбиозата од бетон, железо, стакло и жива материја, во една безлична маса преточена во сивило. Ова урбано сивило, кај најголемиот дел од жителите на мегалополисот до таа мера ги намалува можностите за меѓусебно запознавање, контактирање и дружење еден со друг, што најлесната и најблагата форма на депресивна психоза е чувството на **о с а м е н о с т**, отуѓеност и отфрленост, кое масовно е застапено кај луѓето, без разлика на нивната припадност, статус, пол, возраст и т.н.

Токму осаменоста, овој синдром на урбаноста, се чувствува и се проткајува во текот на целиот филм, па и покрај жанровската определеност на трилер, се ниже психолошка драма, така што кај гледачот несомнено иницира ра-

змислувања и создава дилеми дали и во овие наши средини веќе не сме инфицирани од тој вирус.

Човекот е создаден за најсофистицираното чувство – за љубовта, да сака и да биде сакан, да чувствува дека припаѓа некому, односно дека некој нему му припаѓа. Секој би сакал да биде воведен во бескрајното „море на љубовта“, а до колку е можно, и вечно да остане таму. Од тие причини и авторот на филмот, режисерот Харолд Бекер, го искористил некогашниот музички хит, мелодијата „Море на љубовта“ како лајт-мотив, за на некој начин да ја катализира безличната урбаност, односно, да создаде нејзин контрапункт или пак, можеби да предизвика романтичност и носталгија по одминатите младешки години.

Во главната личност на филмот, во детективот Френк Келер, што го толкува прочуениот артист Ал Пачино, уште на самиот почеток се забележуваат сите преживејувања и особености на разведен sameц, кој по интимниот брачен бродолом, се изнаоѓа себеси во активното професионално ангажирање. Од друга страна, тој ја дели професионалната секојдневница исклучиво со блиските соработници, а кон сето тоа ќе се надоврзе и неговото севкупно соочување со реалноста на сопствената „смртност“, кое е резултат на долгогодишната работа во полицијата, опкружен со суровата професионална стварност, при што работите се гледаат од поинаков аспект и добиваат друга димензија. Излезот од ваквите интимни преживувања, тој го изнаоѓа во дружењето со „шкотскиот пријател – Господин Дјуарс“, односно во прекумерно то налевање со дупли вискија, со што во крајна линија се затвора волшебниот круг на неговото битисување.

Авторот на филмот вешто го користи заплетот на дејствието за да ни го наметне синдромот на осаменост не само на индивидуата, туку и онаа што се наметнува и изразува како масовна појава во големите градови. Насекаде во светот, па и кај нас, секојдневно по локалниот печат излегуваат мали огласи, во кои, во рубриката „осамени срца“, најчесто се нуди или бара



„Море на љубовта“ (1989)

она најнедостапното, на прв поглед, во првиот контакт, а тоа е, се разбира, љубовта, и тоа на најразлично девиран начин, во најразлични форми на „квази“ љубов. Меѓутоа, тоа е сепак една од можностите да се стапи во меѓусебен контакт, начин и форма на запознавање и сепак некакво дружење.

Токму како и во филмот, кафеаната многу често е еден од просторите на меѓусебно запознавање и комуницирање, каде што доаѓа до случајни или закажани средби, каде што луѓето, во една поопуштена атмосфера, се подготвени да ја споделат сегашноста и тоа, по можност на пријатен начин или пак, во друга



„Море на љубовта“ (1989)

крајност, преку налевањето со чашите алкохол да ги одбегнат размислите за животните непријатности, за неповратната младост, изгубената љубов или пак којзнае што друго.

Во закажаните средби на обајцата детективи се редат најразлични, доста впечатливи женски „осамени срца“, кои се од најразлична возраст и социјално – општествен статус, а заеднички именител за сите нив е присутноста на чувството на осаменост и потрага и желбата по долгоочекуваната „вистинска“ љубов.

Така се појавува и фаталната Хелен (ја толкува артистката Елен Баркин), која го привлекува вниманието на детективот Келер повеќе отколку што му дозволува неговата професионална етика. Како и другите „осамени срца“ и таа, како осамена жена, посакува да посегне по делче од животниот сладок колач – љубовта. И таа доживува едно кусо, но непријатно брачно доживување, меѓутоа, за разлика од Келер, судбината ѝ подарува ќерка, за чие постоење таа претпоставува дека нејзиниот маж не ѝ знае. Во потрага по подобар живот, поголема среќа или пак следејќи ја својата интуиција во големите очекувања, а притоа сакајќи да го оствари заборавот за непријатните мигови на минатото, таа доаѓа од внатрешноста во магалополисот и смета дека токму тука ќе може да ги реализира сите свои животни планови и надежи. Но, таа не е единствената која го дели тоа мислење, па како и илјадниците други, и таа се фаќа во стапицата на еден интровертен, кохезионо затворен систем, кој најчесто конечно се затвора во волшебниот круг на најограничено, ако не и на никакво, поблиско комуницирање со единките од надворешниот свет, што пак, понатаму, прогресивно напредува во депресивна психоза на отуѓеност и отфрленост. Тоа е на некој начин оправдувањето и мотивот за масовното учество и јавување во огласите за „осамени срца“.

Впечатлива е сцената на случајната средба помеѓу детективот Келер и Хелен, се разбира, пак некаде надвор од домашниот амбиент, при секојдневното снабдување, при пазарувањето, каде што за првпат се јавува нивната меѓусебна „животинска привлечност“.

Колку магалополисот ги отуѓува своите жители и создава заемна недоверба ќе видиме во импресивната сцена на еротски доживувања, во нивната „животинска привлечност“, која Келер ја прекинува, констатирајќи дека таа во чантата носи пиштол. Откако ќе открие дека пиштолот е лажен, уште наоѓајќи се во состојба на конфузија и преплашеност, самиот ќе се запраша себеси, што ли сè чини градот од луѓето.

Не е ни чудо што постои таа меѓусебна недоверба. Според теоријата на веројатноста, кога на релативно мал простор се концентрирани толку многу луѓе, не е за изненадување фактот дека меѓу нив ќе се најдат припадници

на разни општествени и социјални слоеви или како што во конкретен контекст проговорува Хелен „...разни типови, шмеќери, кои сметаат на твојата несреќа...“

Филмот завршува со „хеџи енд“, со повторно емотивно зближување на двата главни лика, кои конечно своите осамености ќе ги залекуваат и слетат во меѓусебно заедништво. Токму „хеџи ендот“ е една од слабостите на овој филм, бидејќи се наметнува скептицизмот – дали воопшто е возможно да се надмине таа животна драмска кулминација и да се премине во еден позитивизам. Но, претпоставката дека не е лошо на секој можен начин да се наметнува животниот оптимизам, односно она исконското „надмоќта на добрите сили над злите,“ а од друга страна, и авторот на филмот, решавајќи го крајот на овој начин, како и продуцентот, кој преку ваков исход очекува поголема комерцијалност, ја наметнуваат солучијата за „хеџиендовскиот“ крај на филмот.

Но тоа, секако, не значи дека се одбегнати естетско – креативните валери. Напротив. Покрај интересното и добро сценарио на Ричард Прајс, покрај проверената лежерна диригентска палка за филмови од овој жанр на режисерот Хоралд Бекер, ние се соочуваме и со други значајни елементи. Тоа се извонредните артистички остварувања, пред сè на Ал Пачино, кој и покрај тоа што се појавува пред камерите по неколкугодишно паузирање, тоа воопшто не му попречува да оствари особена индивидуалност, односно улогата на обичен детектив, досега стотици пати „веќе виден“ во најразлични полициски стории, да ја воздигне до карактерен лик.

Тука е и неговиот пандан, детективот Шерман, кој го толкува Џон Гудман, кој преку својот полукомичен лик уште повеќе ја нагласува карактерноста на ликот на Пачино. Секако дека и значајната женска роља на Елен Баркин, прикажана во светлоста на контрадикции на разум и налудничави идеи, градот сцени на особено стилистичко милје на еротска наслада, што само придонесува за зголемување на психолошкиот климакс на драмското дејствие. Овие водови артистички остварувања чинат филмот да се здобие со атрибути на напнатост, психолошка драматичност и секако, возбудливост.

И најодзади, навраќајќи се кон основната тематска нитка на овој филм, може да се заклучи дека, сепак, подобро е да ги оставиме социолозите, психолозите и другите стручни лица да го проучуваат проблемот на единката, поконкретно проблемот на осаменоста и отуѓеноста на единката во рамките на урбаната средина во современи услови, а пак ние да им се препуштиме на моменталните доживувања на двочасовната филмска магија, со што, на некој начин ќе ја одбегнеме и сопствената осаменост.

Токму тоа и ни се нуди во филмот „Море на љубовта“.

ТАЖНИОТ ПРИМИТИВИЗАМ НА СОВРЕМИЕТО

(„Багдад кафе“, СРГ, 1987, р. Перси Адлон)

Филмот е веќе докажан и постојано одново се докажува како најмоќно средство (уметнички израз). Со секој свој чекор, филмот секогаш се наоѓа на највисокото ниво на усовршеност (усовршување) на Изразот. Тука, секако, постојат и остануваат уште многу дилеми кои се, првенствено, од елитистичка естетско-филозофска природа. Мислиме со тоа и на онаа идеја, односно дилема, за тоа едно уметничко дело (односно уметност) да биде масовно и (уметнички) вредно во исто време. Секако, ќе ја потврдиме и идејата за тоа дека „немасовната“ уметност, исто така, не мора и не значи дека е онаа вистинската уметност.

„Багдад кафе“ е филм кој претставува уште една потврда на усовршувањето на филмот, филмската уметност. На планот на идејата и мотивацијата, со сите иновации што ги носи со себе, овој филм е своевидна потврда на времето во кое е создаден, со таа разлика што ова е потврдување на светот погледнат со малку поинаков поглед — овој филм уште и — го определува времето.

Што го определува овој филм во сферата на уметноста? Бездруго, во него се гледа една карактеристика на уметничкиот свет од крајот на дваесеттиот век: еклектицистичката димензија на постмодерната уметност. „Багдад кафе“ во себе обединува, на исклучително успешен начин, ги вкompilerа основните одлики на најновите уметнички тенденции со некои од основните вредности на дел од правците и стилевите на филмската историја. Како комплексен уметнички феномен филмот навистина обединува низа уметности, но ова го споменуваме бидејќи тоа во овој филм е направено со една нова слобода, со поинаков дух, а користи изразни средства и на тој начин, што на многу места тоа е новост за филмската јавност.

Самата конструкција во голем дел, како и актерската игра се базирани на театарот. „Багдад“ во себе содржи прекрасни мизансценски решенија кои на моменти се граничат и преоѓаат во психоделија на движењата. Зборувајќи за камерата и фотографијата — филмот е преполнет со такви визуелни шокови што како концентрични кругови се шират внатре, во самиот филм, како некоја подидеја, придружна идеја на филмот. „Обоен“ со хиперреалистичко сликарство, заедно со камерата и фотографијата,

филмот во себе ги согледува сите можности и се користи со нив, искажувајќи ја многузначноста на движењата, боите, предметите, аглите, близината и далечината, линиите, комбинациите.

Режијата на Перси Адлон е беспрекорна, перфекционистичка. Без ниеден пропуст, филмот се движи динамично и цврсто од својот почеток кон крајот — од своите мотиви до својата идеја, цел. Целиот филм е решен на тој начин што јасно ја отсликува мислата, мисловноста на содржините. Речиси сè во филмот е направено, изрежирано, така што својата содржина ја движи со максимална очигледност на мислата. Во бавното течење на филмот е вметната, на некој начин и дрско и исклучително цврсто, една нова динамика, динамика во самото ниво на конструирање на формата, која често има тенденција на ослободување, избликување од материјалните основи. Според тоа, основна одлика на Адлоновиот филм, во овој контекст, е една чудна, не многу вообичаена (во последно време) внатрешна динамика. Во филмот нема статика дури и во најстатичните кадри. Перси Адлон ја „слика својата слика“ мудро, така што веќе по неколку минути гледачот се наоѓа на работ помеѓу возбудата и неизвесноста пред новиот „настан“, во состојба која е на границите на трогнатоста и смеата.

„Багдад кафе“ ни го предочува тажниот примитивизам на современото живеење. Низ луцидни, длабоки, често неочекувани, (навидум) апсурдни ситуации и духовити решенија, во овој филм тагата и убавината се фундаментални функции. Тежишниот проблем во филмот е прашањето на жената и љубовта. Женското прашање е погледнато со нови очи и на досега невиден начин и далеку е од тоа да содржи во себе веќе добро познати, дури и конвенционализирани феминистички модели на размислување. Не, жената е на поинаков начин еманципирана, особено во улогата на Јасмин Минхштетнер (Мариане Зеgebрехт), бриљантно сфатен и изведен лик. Егзистенцијализмот како неминувава димензија на човековиот живот, тука и низ целиот филм е сплотен со длабока и тажна романтика, тага и осаменост, а во исто време и цврсто, непоколебливо streмење кон независност и слобода, поврзување на луѓето на начин кој одамна е заборавен и кој само уште женска-



„Багдад кафе“ (1987)

та сензибилност, длабочина, па и комплицираност, можат да ја изнесат на виделина. Наспроти ликот на Јасмин стои ликот на Бренда. Оваа улога ја игра Паундер, прекрасна и шармантна актерка, со виртуозна и вртоглава динамика, лик на „црн оган“, истовремено бескрајно сензибилен и нежен лик, кој со животот се носи со херкулска истрајност и храброст. Овој лик е, всушност, само друг, поинаков, може да се рече и – спротивен израз и одговор – на истото проблематизирање кај ликот на Јасмин.

Прашањето на љубовта и женската слобода и вредност е третирање сосема слободно, со силно изразена тенденција да се урнат сите предрасуди што се однесуваат на човекот воопшто. Филмот до толку не е феминистички (традиционално феминистички) што истите работи, истите идеи може да се стават во контекст и на мажот, проблем на еманципацијата на мажот (и човекот воопшто), иако акцентот е ставен врз жената. Тоа е убаво насликано низ раѓањето на љубовта помеѓу Јасмин и Руди Кокс (извонредниот Џек Паланс), коешто во себе обединува уште и други поставувања на односите меѓу половите и односите меѓу луѓето. Тука се раѓа еден интересен сензибилитет на односите кој често се граничи со, на некој начин наивна, перверзија која тука е ставена во служба на тоа да се прикаже детската димензија на возрасните души, кои не можат поинаку да се приближат еден кон друг, освен со постојано напредување и постојано прикривање на вистинската цел, со „подзатворање на очите“... За

да бликне на крајот со голотија. Во тој правец, Бренда (Паундер) е малку повообичаено поставен лик на силна и независна жена. Таа е стожерот околу кој се вртат сите настани и во однос на неа, нејзиниот маж е карикатура на слаб карактер, инфантилен и непостојан сопруг. Односот на Јасмин кон Бренда и обратен, на прв поглед се чини многу чуден, особено крајот на филмот е изненадувачки, но тоа во основа е израз на длабоко пријателство, силна поврзаност градена во специфични услови, со особено чувство за проникливост и чудна нежност.

Ликот на Деби, кој го толкува Кристина Кауфман, поточно – провокативната и убавата Кристина Кауфман – во филмот има извонредно метафорично значење. Одличното поставување на ликот на Деби не упатува на Адлоновата иронизирачка помисла на жената како на еден пасивен, не длабок човек, кој својот живот го заснова на неколку елементарни функции и својства. Во комичноста и карикираноста на овој лик се надоврзува ликот на ќерката на Бренда која е тип на жени кои во основа ги содржат одликите на жените опишани со ликот на Деби, со тоа што овој лик е „активно вклучен во животот“, „активен елемент“ на истата плиток кај жените.

Оваа донекаде опширна анализа на ликовите и нивната поставеност во филмот, сега може да ни послужи да констатираме дека приказната на филмот е само навидум едноставна и се базира само врз еден прост мотив. Основната

карактеристика на приказната и на режијата на Перси Адлон е повеќеслојноста и метафоричноста во размислувањето и длабоката, инспиративна проникливост. Режијата во филмот е доминирачка, но доминирачка е на тој начин што ги вplotува и компонира сите свои сегменти, сите изразни можности, идеите, содржините, сите финеси во еден последователен ѓд, кои го даваат „Багдад кафе“ како целина, комплетна творба, сосема ново изникнување од трудот на целата филмска екипа. Сите составни елементи на филмот се довршени и наполно заокружени, сите функционираат со хармоничен интензитет и развојност.

„Багдад кафе“ е сугестивен филм. Тој ја раздвигува субјективноста на гледачот, неговата личност и критериумот за стварноста, реалитетот на нештата во животот и убедувањата.

x x x

Овој филм ги содржи сите естетски категоризации на убаво уметничко остварување од крајот на овој век, квалитетен, „занаетчиски“, но... (има едно големо „но“)...

Но, како впрочем и целото светско устројство денеска, не содржи во себе универзална вредност. Не може да се каже дека е неограничено или дека е поставено и создадено во контекст на неограниченоста на духот. Којзнае, можеби духот е навистина ограничен! Овој

филм ги допира границите, „таванот“ на мислата, иновацијата, квалитетот, убавината на филмското творештво, занаеотот, но не содржи во себе можност, отвор низ кој може да се зогледа нешто отаде границите на достигнатото, конкретно достигнатото. Ова време во многу нешта прилега на времето на „александриските библиотекарѝ“ (терминот е во смисла на Ничевиот: „Сократско-александриски дух“ од „Раѓањето на трагедијата...“), систематизатори, умножувачи, препишувачи, комбинатори, насловадавачи на времето, а насловите не се точни...

Најверојатно, тоа е условено и од бројот на „барачите на уметноста“. Премногу луѓе има на светов за да можеме брзо да се вивнеме во бескрајот...

Една неслучајна споредба: Еден роман на Достоевски каков што е романот „Демони“, во себе содржи безброј можности за развој (иако содржински е завршен и совршен), бесконечен ред од елементи кои може да се комбинираат во сè поразновиден спектар од зафаќања во духот. Во денешно време сè што се создава е завршено, заокружено, совршено и – конечно. Совршеноста, и како категорија и како карактеристика на занаетчиското изведување на филмот, веќе не е никаква „тајна“, не е невообичаеност и е една од основните претпоставки и на лошите филмови. „Багдад кафе“ е филм кој е настанат во едно такво време.



„Багдад кафе“ (1987)

РЕДОК ПАЦИФИСТИЧКИ ЕГЗЕМПЛАР

(„Проклетници на војната“, САД, 1989, р. Брајан де Палма)

Во современието на светската филмска продукција филмувањето на тема како што е виетнамскиот феномен, веќе здодевна и, се чини, до последна капка исцедена, изгледа лудо и пред сè ризично. Но кога станува збор за режисер како Брајан Де Палма, мора да постои резервираност во мислењата и отстранување на предрасудите. Тоа најубаво се покажа со неговиот претходен филм „Недопирливи“ кој е навраќање на триесеттите, за Елиот Нес, Капоне и прохибицијата. Прогнозите дека овој филм ќе доживее неуспех наполно не се остварија. Со неговите два последни филма и со новиот пристап кон ваквите теми тој докажува дека

значењето на нивниот избор е занемарливо во споредба со начинот на нивното „оживотворување“ на филмското платно.

Брајан Де Палма, заедно со Волтер Хил и Џон Карлентер, ѝ припаѓаше на онаа генерација посветена на истражувањето на филмската традиција, во расчекор помеѓу underground и холивудската продукција, која работеше (експериментираше) на оживувањето на жанровските формули. Признат како Хичкоковски маниристички наследник, но исто така често оспоруван, напаѓан како плагијатор и крадец, Брајан Де Палма сопствената филмска естетика ја изгради врз маниристичката инвенција, наиз-



„Проклетници на војната“ (1989)

глед неможна, поигрувајќи си со познатите архетипови тој создаде оригиналност и во повторувањето. Ако во „Истрелот не е избришан“ може да се препознае Хичкок, во „Лице со лузна“ Хокс, во „Недопирливи“ Леоне, тогаш во „Проклетници на војната“ го гледаме единствено Брајан Де Палма. Овде дури ни злонамерниците не му можат ништо.

Идејата за реализирање на овој проект е стара околу 20 години, исто толку колку што е стара книгата на Даниел Ланг според која беше изработено сценариото на Дејвид Рајб од понов датум, чија екранизација од страна на Де Палма не можеше да се оствари поради ненаоѓањето продуцент. Тоа сосема доволно говори за неговата тогашна безначајна репутација.

„Проклетници на војната“ или помалку бомбасто преведено „Жртви на војната“ ни ја пренесува атмосферата на виетнамските шуми каде што група млади американски војници грабнуваат виетконговска девојка, како „подвижна забава и одмор“ што може да се протолкува и како одмазда за претходно убиениот другар. Токму околу овој момент настануваат сите понатамошни конфликти, најчесто меѓу двата главни лика, носители на драмата. Подоцнешното свирепо убиство на истата девојка е само дополнителен мотив за војникот Ериксон (Мајкл Фокс) за да истрае во настојувањата да ги предаде наредникот (Шон Пен) и другите на воениот суд.

Во режисерската постапка Брајан Де Палма избегнува импровизирање, приказната е вешто прецизно искомпонирана, па така на случајот не му е препуштено баш ништо. Со својот ритам и силниот емоционален набој, филмот условува незабележително брзо изминување на неговото двочасовно траење. Дури и забрзаните (просторен) ритам и (лично) темпо од почетната до завршната шпица, како и испуштањето на класичната линија на збиднување, се во функција на целината чие успешно комунизирање со публиката, најчесто манифестирано во маचना и страв, се наоѓа на прв план.

Исто како и неговиот главен јунак, Де Палма силно чувствува и воопшто не е умерен во нарацијата и во кадрирањето, но сепак, онаму каде што тоа е потребно, не се препушта на емоциите, што значи дека некако предимензионирање на настаните и пренагласеност на изразните средства не постои. Субјективната камера која речиси во сите воени филмови се користи како средство за фасцинирање и ужасување на гледачите, или пак како наједноставна можност за идентификација, тој ја употребува само како нужност во одредени моменти, но никогаш со цел за поубедливо прикажување на во вакви прилики неизбежниот натурализам. Можноста за идентификување е отфрлена, па така пристрасноста и симпатизерството се јасно разграничени со вистината. Таа како таква доволно говори за самата себе и нè ѝ е потреб-

но украсување, со што и чувствата што ги предизвикува овој филм се интензивни и никогаш лажни.

Во изборот на главните улоги Брајан Де Палма не можел да биде поуспешен. Во нивното одредување не се оддалечува многу од нивните претходни остварувања, отстранувајќи секаков ризик ги подредува овие по малку типизирани артисти на сопствениот индивидуализам, не одземајќи им ја притоа имажинативноста и креативната слобода. Се добива впечаток дека Шон Пен директно од уличните пресметки („Бој на насилиството“ – Денис Хопер) е префрлен во виетнамските шуми, додека пак Мајкл Фокс, кој по „Враќање во иднината“ (Спилберг – Зекекис) конечно добива вистинска улога во која дотогашниот инфантилен карактер полека но сигурно (како последица од војната) исчезнува.

Познато е дека филмските ѕвезди се оние кои ја привлекуваат публиката во кино-салите. Шон Пен и Мајкл Фокс како два екстрема, својот драмски конфликт го оформуваат со извонредни актерски креации, давајќи им импулсивност на емоциите, како и специфично мимичко обликување. Несекојдневност на ваквото богатство на израз, со својата сугестивност на интонацијата и гестикулациите, на својствен начин ги отсликува нивните ментални пејзажи и нивната различност произлезена од евидентното американско (верско и етничко) шаренило.

Фрлени во вителот на војната која, се чини, не ја разбираат најдобро, барајќи ја нејасната мотивација за војувањето, овие млади војници, сè уште несозреани личности, своите егзистенцијалистички и психопатолошки пориви ги задоволуваат со насилството, последица од нивната (и)рационална омраза, знак за нивната целосна беспомошност и немоќ. Единствен исклучок е војникот Ериксон со своето религиозно прибежиште (лутеранизмот) и верувањето во правдата која на крајот победува, со што Де Палма со голем оптимизам ја завршува својата приказна.

Оградувајќи се од митологизација на виетнамската војна, Де Палма е политички инфериорен, а истражувањето на воениот морал и постојните етички вредности, тој ги користи како свое основно идејно определување.

Уште од Грифитовиот „Раѓање на нацијата“, преку Втората светска војна и хипертрофирањот Перл Харбур, па сè до виетнамскиот синдром, американската кинематографија во желбата за високо вреднување на сопственото историско минато, го негува ваквиот жанр, кој дури сега, во изменета форма, доживува вистинска зрелост. Ослободен од идеолошкиот, а збогатен со психолошкиот подтекст, „Проклетници на војната“ на Брајан Де Палма има универзално значење и со својот квалитет претставува редок пацифистички егземплар.

ОД НАУЧНА ДО УМЕТНИЧКА КОМУНИКАЦИЈА – ВИДЕО-УМЕТНОСТ, ХОЛОГРАФИЈА, КОМПЈУТЕРСКА ГРАФИКА – И НАЗАД

Првата видео лента јавно е прикажана во Њујорк пред скоро дваесет и пет години, нешто подоцна се создадени и моќни ласери за холографско бележење а и компјутерската графика своите почестоци ги бара во далечната (или блиската) 1965 година. Неколку години подоцна Ц.П. Сноу (C.P. Snow), во неговите прочуени предавања, за првпат децидно ги артикулира присутноста и социјалните аспекти на „двете култури“, а цела една генерација, во внатрешна општествена конвулзија бара свој сопствен пат. Овие три процеси – настани се реакција на несомнената поделеност на човековиот Umwelt, на култура–контра–култура на големо (добро, вистинито, убаво) и мало (лошо, лажно, грдо), рационално и емоционално, итн.: сите три процеси – настани се обиди да се надмине таа шизофренија, секој на свој начин и со сопствени средства, но и со различен успех. Достигнатата развојна линија на информациона структура на целите и пристапите на споменатите процеси–настани осцилира, во најостриот случај меѓу два пола – половите на комуникацијата и отсуството на комуникација – а во помалку остриот меѓу три – половите на „научната“, „уметничката“ комуникација и отсуството на комуникација. Нашата цел овде е да ја испитаме можноста (и оправданоста) на тој премин на острина на формулацијата (нагласката е врз споменатиов премин, а не врз кој и да е премин) – комуникација до „научна“ – „уметничка“ комуникација, земајќи ја позицијата на „двете култури“ и опримерувајќи го приодот со видео–уметноста, холографијата и компјутерската графика, имајќи ги при тоа предвид последиците на духовната клима на третиот процес –настан.

Следејќи го Соломон Маркус (Solomon Marcus) во аргументацијата на оправданоста на таа постапка, ќе се согласиме на несупштествена карикатуризација на позициите на „науката“ и „уметноста“ и ќе ги испуштиме знаците на навод, задржувајќи ги притоа сите нивни обележја на припадност на семејството на јазиците на откритие.¹⁾ Резултантните црти на опозиција ќе ги осликаме и коментираме во пасусите што следуваат.

Рационалност–емоционалност. Многумина ја бранат оваа опозиција како предмет на интерес, соодветно на науката и уметноста, или како пристап или како обликуван резултат, но по цена на општа и неводржана примена на принципот „Прокрустова постела“. Психологијата, на пример, го изучува емоционалниот свет, а самата не се потврдува како уметност, додека архитектурата, која во себе содржи несомнени уметнички амбиции, го дефинира својот предмет независно од уметноста. Пристапот, пак, кон предметот, како што наместа убаво илустрира Фаерабенд (Feyerabend) кога станува збор за научно откритие, е спорен и во уметноста и во науката (ако се гледа низ призмата на рационално–емоционалното). Компјутерската графика е совршен пример се додека на компјутерот не му придадеме особини што обично не му се придаваат – разум или чувства, или на компјутерската програма – емоционални состојби. Кога станува, пак, збор за холографијата, доволно е да се потсети дека таа е резултат на една строго одредена, бесчувствена процедура која се применува врз различни објекти во мера во која тоа го дозволува ова изразно средство на уметникот.

Опишливо–неописливо. Истражувањата на Виенскиот логички круг, а посебно прочуената теорема на Гodel (Gödel) за ограниченостите на јазикот (принципиелната неможност да се формализира аритметиката и другите формални системи од типот на Расел (Russell) го промовираат неописливото во неизбежен елемент сред „едно од најригорозните полиња на науката“ (Маркус).¹⁾ Таа теорема, меѓутоа, потврдува и една неодреденост (неформализираност) и во синтаксата и во лексиката на кој и да е јазик, а со тоа и една принципиелна неописливост и во сферата на науката и во сферата на уметноста, една неискажливост, вродена херметичност.

Фиксност во простор–менливост во простор. Просторната фиксност означува независност во однос на слушателот или гледачот, а менливоста – токму таква зависност. Ваквата разлика не би можела да се примени ниту во случајот на науката, во која, на пример, теоријата на релативитетот ја застапува автономноста на секој набљуду-

вач да примени свои критериуми при објаснувањето на појавите (при комуникација со светот), а со тоа и просторната менливост на научниот феномен ниту во случајот на компјутерската графика, во нејзиниот иматеријален, но не помалку вистинит облик, која како софтвер, програма е независна од „набљудувачот“. Истото тоа може да се каже и за претпоставената времено-лика аналогича на опозицијата: фиксност во време – менливост во време.

Рутинска употреба на јазикот – креативна употреба на јазикот. Во која и да е област на иновација, во кој и да е јазик на откритие, употребата нужно мора да биде и рутинска и креативна, затоа што само една од тие крајности не е доволна да обезбеди основа за појава на информација. Само новата информација е информација Шенон (Shannon), а во рутинската употреба на јазикот нема креација на информација, па нема ниту развој, еволуција. Информацијата, веќе во математичко-статистичката дефиниција на Шенон и Војвери (Woaverу) се темели пред се врз непредвидливоста, а таа не може да биде рутинска (освен ако не се сведе во целост на хаотичен процес во кој, впрочем, не може ниту да се одвива каков и да е семиотички процес или семиоза Пирс (Peirce), Морис (Morris).²) Освен тоа, тешко е, дури и во принцип, да се замисли целосно креативна употреба на јазикот, затоа што состојбата на целосна креативност е несообразна со дефиницијата на јазикот. Во таа смисла самата употреба на одреден медиум или средство за изразување на намерата на авторот е редундантна, а со тоа и рутинска (видео уметноста ја користи телевизиската техника, фототографијата – фотографската плоча итн.). Воведувањето на степенување на употребата на јазикот според рутината – креативноста само би ја усложнило сликата за информационата архитектура на креираното дело и во принцип не би помогнало за подобра класификација на делата.

Логичко-алгебарски структурирана семантика – тополошки структурирана семантика. Според Маркус квантифицираната природа на семантиката, во научната комуникација имплицира логичко-алгебарски карактер¹), или, со други зборови, присутност на квантифицирано „близу“ – „далеку“ сред поимите и нивните полиња на значење, присутност на одредена метрика сред научните знаци. Но, се чини дека тоа не е сосем точно дури и во „најнаучната“ од сите науки – во математиката. Во векторските простори постои метрика што ја означува далечината меѓу два елемента, но меѓу математичките концепти таа метрика веќе може само да се насетува (во спротивно не би постоеле толку големи тешкотии во примената на различни еквивалентни концепти за кои е природно (метрички) да не бидат оддалечени, како што е случајот со различните формулации на аксиоматизацијата на реалните броеви!). Сличен е случајот и со претпоставената еквивалентност на концептите брз и

честичка или материја и енергија во физиката, за кои тоа метричко растојание (во логичко-алгебарската структура) би требало да биде нула, па сепак, практично се манипулира со сосем поинакви теориски структури што веќе се изградени врз полињата на значења (што зборува дека меѓусебното растојание на тие концепти практично не е нула?!). Од друга страна, пак, би било претенциозно а се тврди дека уметничката комуникација е битно тополошки структурирана семантика во која метриката е небитна и во која редот на поимите се сведува на хомологија, како што тоа го прави Волтер Фишер (Walter Fischer).³) Видео-уметноста, на пример, со сите влијанија од страна на големите општествени движења, анти-воени и за граѓански права, кои ја доведуваат во прашање целокупната технолошко-потрошувачка структура во општеството, а и уметноста во него, претставува употреба на телевизискиот медиум во современата уметност, во уметнички напор да се надминат постојните граници меѓу поедините уметности, но кој сепак е подложен на Критика, а таа претпоставува метричка структурираност на знаците за комуникација (во спротивно не би била критика туку дрдореење). Видео-то е јазик чија синтакса може да се открие преку проучување на феноменот на телевизијата како структурата на нашето мислење, критика на нејзиниот утилитарен карактер и нејзиното влијание врз луѓето. Се разбира, во процесот на комуникација со некое видео-дело, конзументот наметнува своја матрица од знаци врз информациониот поток што го восприема, и таму каде што полињата на значење нема да се преклопат, тој ќе се откаже од „мерење“, споредување на знаците што ги добива и тие што ги поседува и ќе посеге по тополошката поставеност на структурата на делото пред него, односно по неговите изворно геометриски особини – ќе се обиде да пронајде каква и да е сличност меѓу сликите што се нжат, нивно здружување според некои особини и разделување според други, ритмичност по појавите (слики, објекти, звуци, настани) итн., доживувајќи ги, но не и толкувајќи ги. Истото се случува и во процесот на когниција на внатрешната логика на некој научен феномен – на пример, теоријата на еволуцијата – информацијата првин се доживува, а потоа се толкува (ја имаме предвид Кантовата критика на чистиот ум, а со тоа и ограниченоста на споменатата разделба, но следејќи го неговиот совет сепак ја применоваме, пред се од дидактички причини). Тополошкиот пристап кон структурираноста на семантиката, кон информацијата на делото, во основа е кибернетички пристап, пристап со кој нелинеарноста на согледаниот феномен се промовира во Принцип. Врската видео-уметник, видео-дело, видео-конзумент не е еднонасочна врска во која информацијата се предава од почетокот кон крајот, туку во основа е нелинеарна врска, во која Светот на конзументот влијае врз Светот на видео-делото, го менува и му дава значење, а



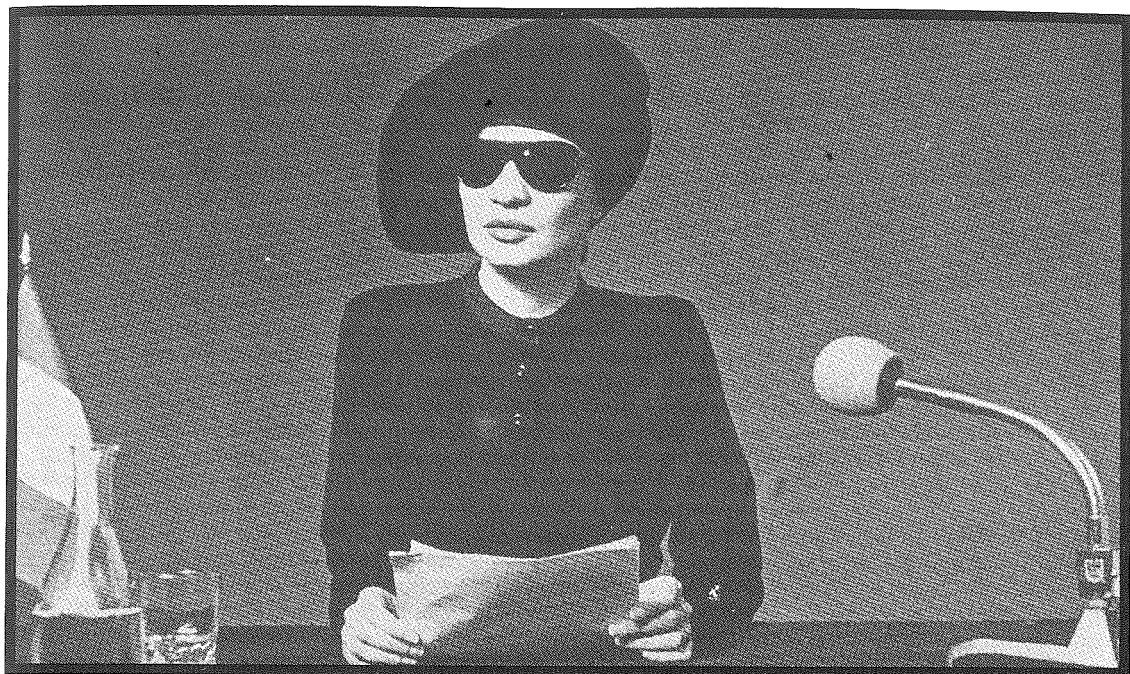
„Диптих од електрониката Нозати“ (Доминик Барбие, 1985)

посредно и врз видео-авторот (појавата е експлицитна, на пример, во хепенингот како креација). Видео-делото е **настан**, а не предмет а потоа и процес со повратна врска, па затоа е и отворено дело (Умберто Еко – Umberto Eco). Таа отвореност, се чини, природно наметнува тополошки пристап кон структурата на делото, но треба да се има предвид дека таквата топологичност може да се оствари единствено „во големо“ глобално, „во мало“, локално, а реалниот пристап на конзументот е аналитичко-алгебарски, метрички. Првата меморирана слика-звук на видео-делото во свеста на човекот се наметнува како „метричка шема“, како критериум низ кој се филтрираат впечатоците што следуваат и, евентуално, натаму менуваат некои аспекти на почетното нормирање. Практично, тоа пренормирање може да се одвива толку брзо, што конзументот воопшто не е свесен дека тоа се случува: локалната метричност, односно нејзиното брзо менување со текот на времето, на глобален план ја одредува топологичноста на делото, но во **принцип** не се исклучува себеси.

Ако во видео-уметноста, холографијата и компјутерската графика тесно се испреплетуваат научната и уметничката комуникација, како во штотуку наведените правци на разлика, каква е автономијата на овие начини на изразување на авторот, еден во однос на друг, како и во однос на другите начини и на научно и на уметничко изразување?

„Мојата експериментална телевизија не е секогаш интересна, но не е секогаш ни неинтерес-

сна. Како и природата, таа не е убава затоа што убаво се менува, туку едноставно затоа што се менува“, вели Нам Џун Пајк (Nam June Paik), Кореанец, воспитуван во филозофската традиција на Зен-будизмот, школуван на музиката на Џон Кејџ (John Cage) кој во соработка со инженерот Шјуа Ејби (Shuya Abe) внесува исклучителни технички иновации во првите видео-дела⁴). Таа, меѓутоа, се менува **интересно** наспроти етеродиректната класична телевизија. Макро-телевизијата е монополистичка, микро-телевизијата е индивидуална (Рене Берже – René Berger⁵); видео-артот е ново антагонистички независно движење во телевизијата во кое нема утврдени обрасци на креација, за разлика од утилитарната телевизија која наметнува обрасци... Флексибилноста на видео-техниката овозможува полесно бележење на уметничките настани (како во класичните дела на Хојблер-Huebler, Лонг – Long, Опенхајм – Oppenheim), непосредно бележење на размислувањата на уметникот (Accorci, Лут-Лүти, Rainer), обиди за проширување на техничките можности (Де Вит – De Witt, Таубелини-Taubellini, Паик – Paik) како и истражување на структурата на телевизијата (Капроу-Kaprow), Експорт-Експорт, Рутенбек-Ruthenbec). Тоа се неколку основни, методички форми на видео-артот во кои видеото е воедно и предмет на истражување и средство на истражување и во кои се бара автономијата на видеото како уметност, но бидејќи тоа може (и) да служи и како предмет и како средство и во некоја истражувачка лабораторија за нова видео-опрема, автономијата на



„Нос, грло, уво“ (Елса Кајо, 1983)

видеото останува автономија на авторот-уметник, а за неговата комуникација веќе зборуваме. Оттука: видеото е **начин** на комуникација!

Холографијата е **начин** (средство) за целосно бележење на формата на некој предмет, чување на таа информација и нејзина репродукција, односно пренесување на информацијата врз некој друг. Таа е поинаква организација на ласерската кохерентна светлина и врз фотографскиот супстрат и во просторот пред (или зад) интерферентната рамнина во која се наоѓа холографскиот запис – организација што го обликува отсутниот (другиот) предмет во три димензии, без содржина, „иматеријално“ (изложбата во Бобур). Таа може да се користи „уметнички“ или „научно“ но, секако, не е ниту уметност ниту наука, туку **начин** на комуникација меѓу авторот и конзументот, меѓу информацискиот предавател и информацискиот приемник, ако сакате тоа да биде искажано со терминологијата на комуникологот Пјер Шефер (Pierre Schaeffer).⁶⁾

Сличен заклучок може да се изведе и во случајот со уметничката графика што е произлежена од компјутер, со таа разлика што комуникацијата ќе се спроведе на ниво на компјутерската програма која веќе е **запис**, односно може да се **протолкува** (секако алгоритамски) во согласност со припадноста кон одреден **јазик**. Статистичкиот ефект на програмираната случајност (како во делата на Германците Фридер Наке-Frider Nake и Георг Нее-Georg Nees и Американецот А. Мајкл Нол-А. Michael Noll) припаѓа кон категоријата **интересно** и е несुштествен за

естетските процеси на **комуникација**, иако неспорно битен за преостанатите естетски процеси (Макс Бенс – Max Bense).⁷⁾

Појавата на видео-уметноста, холографијата и компјутерската графика, а потоа и компјутерската музика и филм, се вклопува во глобалниот процес на изнаоѓање нови **начини** на комуникација и во уметноста, меѓу авторот и конзументот, и во општеството, меѓу две општествени групи, кон средината на шеесеттите години. Тоа се начини на комуникација што **намерно** се разликуваат и од научната и од уметничката комуникација, во обид да се **наметне** нов јазик, да се нормира и промовира **шов**, општ систем на вредности. Релативниот неуспех (или релативниот успех) на таа амбиција се должи многу повеќе на претпоставената **општост** отколку на несомнената **мо-вост**.

Белешки

- 1) S. Marcus, *The Metaphors of the Mathematical Language*, Revue Roumaine des Sciences Sociales – Serie de Philosophie et Logique 14(1970), 139–146
- 2) S. Morris, *Signification and Significance*, MIT Press, Cambridge, Mass, 1964
- 3) W. L. Fischer, *Beispiele für topokozische Stilcharakteristiken von Texten*, Grundlagenstudien aus Kybernetik und Geisteswissenschaft 11(1970), 1–11
- 4) Y. Gene, *Expanded cinema*, London, Studio Vista, 1978
- 5) R. Berger, *La téléfission*, Casterman, 1976
- 6) D. Douglas, *Art and the future*, London, Thames and Hudson Ltd. 1973
- 7) M. Bense, *Estetika*, Rijeka, 1978

„ЈУ-ФИЛМ ДАНАС“ И „КИНОТЕКА“

„ЈУ-Филм данас“ е двомесечник за прашања од Југословенската кинематографија и филм, Белградско списание, од различни автори, а „Кинотека“ е филмски месечник во издание на „Филмотека 16“ – Загреб, информативно-стручна публикација за светската филмска и кинематографска уметност.

Паралелното разгледување, односно компаративно-информативната анализа на овие две списанија кои ги третираат прашањата за кинематографијата и филмот, ја избегнувам, не случајно, туку сосема во функција на една попрегледна информација и поради фактот што таквата анализа би имала несоодветни естетски консеквенции. Причината е мошне едноставна и е упатена во две насоки: станува збор за две сосема различни концепции на организација на стручно-информативна публикација, и второ, намерата на авторот на овие редови е да не се направи компарација, туку едноподруго дадена информативно-критичка и воедно концизна статија.

„ЈУ-Филм данас“ е двомесечник, кој првпат излезе во 1988 година, и според авторите кои го подготвуваат овој двомесечник, тој е идеја за списание посветено исклучиво на прашањата на Југословенската кинематографија и филм, која по три и повеќе години подготовка, конечно е реализирана. Идејата не е само едноставен и симплифициран одраз на една национално-државна потреба од овој вид, чиј квалитет и историско-естетска и, конечно, чисто естетска вредност е консеквенција на таа потреба. Идејата е храбра и ингениозно-културолошки заснована врз критичкиот дух – единствено оправдан уметнички „лајт мотив“ во функција на сопствените достигнувања. А таквиот дух е секогаш упатен во сите правци и кон сите агли на едно уметничко остварување, особено филмот чија специфика не дозволува ограничувања и маргини од типот на моменталната реална историско-општествена и политичка ситуација. Филмот е ситуационистичка експресија и Бакувинистички животнo-философски фундиран феномен, но како состојба на духот, чие подведување под било каква категорија, помалку суштинска отколку што е, е промашување. Прашањето на Југословенскиот филм и кинематографија не е само национално прашање, туку тоа е прашање за филмот воопшто – решавањето на проблемот на уметничкото во која било национална опре-

делба е решение на проблемот. И тоа е многу значајното во ова списание. А едно е сигурно: „придржувајќи ѝ се на својата кинематографија како списание кое со ова ќе се занимава од сите можни агли и перспективи, но и како списание кое непрестајно и непосредно ќе ја става под лупа, подржувајќи ја исто толку непоколебливо и ослободувајќи ја од сè што ја прави ирелевантна “ЈУ-Филм данас“ се придружува на речиси неочекуван начин, стремејќи се за сè што се однесува на Југословенската кинематографија и филмот да пишува така, што и проблемски и информативно и творечки ќе ги расчистува многуте присутни проблеми...”¹

И со оваа вонредно ентузијастична амбиција авторите го започнуваат походот во битката со слободната и чисто креативна филмска и кинематографска проблематика. Се разбира, величината на еден уметнички спирит е да ја остави можноста да ја изгуби битката, повлекувајќи се од величествениот трон на филмската порота, на некое време. Времето ги надминува сите нерешени судови, особено зашто е секогаш ново.

За Југословенската кинематографија и филм – занимавањето со оваа проблематика е насушна потреба за слободен израз на мислата за овој феномен – национален и уметнички, така што потенцијалната первертирана илузија дека потребата како плод на национален идентитет низ призмата на филмот е антецеденс на секоја ваква идеја, во ова списание ја добива својата вистинска слика – не како поглед во огледало – туку како поглед кон себе: потребата од чист, ослободен и критички дух, ја облагородува националната боја и естетскиот шмек на еден народ.

Се разбира, расчекорот меѓу идејата и конкретната реалистичка ситуација е секогаш прометејски камен кој се надвива врз желбите, како песок низ кој треба да се преплива. Храбрите секогаш имаат посебен сензитивитет за таквата опасност – овој двомесечник, навистина заслужува да го понесе товарот на проблемот на југословенската кинематографија и филм. И сега засега, тој е критички, информативен и творечки, иако проблемите се чини, се секогаш оние кои постојано го преплетуваат Југословенскиот филм, со години наназад. Можеби на моменти и ова списание се губи во духот на „–односниот ГОРДИЕВ ЈАЗОЛ на југословенската кинематографија и филмот со неа, која во границите на

постојниот кинематографско-филмски ПРО-СЕК како ПОСАКУВАНИ закономерности, се топи како што сладоледот забрзано се топи на температура од 30 целзиусови степени".² Тоа е разбирливо, бидејќи да се излезе надвор од сопствените рамки на достигнувањата е лажен излез, и не оди понатаму од еден ординарен обид.

Загрепскиот месечник „Кинотека“, има поинаква концепција за информацијата и нејзината организација. Тоа е списание кое информира за светските збиднувања од областа на филмот и кинематографијата, кое донесува актуелни анализи и критички мисли, но ја има и таа функција на типично информативна обработка на актуелните состојби. Обичниот читател кој ги следи збиднувањата на филмот и кинематографијата и кај нас и во светот, има можност да ги најде задоволувачките критериуми на одредената информација. И на оние кои од аголот на пробле-

матската и творечка анализа имаат потреба да бидат стручно-критички информирани, им се нуди успешна публицистичка организација на филмската, односно кинематографската реч. Ваквиот пристап на организација на едно списание не е само формална концепција која стои за сметка на сопствената содржина, напротив, ниеден аргумент не е конзистентен, кога тврди ваква или слична претпоставка, зашто во ова списание извонредно се комплементарни формата и неговата содржина, неговата обична информативна задача и стручно-критичката подлога и конечно, уверен сум, неговата идеја за начинот на неговото постоење и дадената реална можност.

¹ЈУ-Филм данас, страна 3, бр.1, 1988., Белград

²Ибид., стр.3, бр.1, 1988, Белград.

ČASOPIS ZA JUGOSLOVENSKI FILM * 5/1988.

JU FILM

danas

Žarko DRAGOJEVIĆ

Nikola STOJANOVIĆ

Vesko KADIĆ

Dejan DABIĆ

Haris PROLIĆ

Gorčin STOJANOVIĆ

Branislav DIMITRIJEVIĆ

Stojan PELKO



5

UDK 791.43

YU ISBN 0353-3468

KINOTEKA

FILMSKI MJESEČNIK FILMOTEKE 16

SIJEČANJ 1989.

BROJ 1



ČEHOSLOVAČKA 60-IH, ROMAN POLANSKI, ERMANNOLMI, ŽIVOJIN PAVLOVIĆ, JEAN-LUC GODARD

КРИТИЧАРОТ И СЕДМАТА УМЕТНОСТ

(Вицко Распор: „Ријеч о филму“, Институт за филм, Белград, 1988)

Вицко Распор е роден во 1918 год. во Рисан, Бока Которска. Пред војната студирал медицина во Загреб. Носител е на „Партизанска споменица 1941“. Заедно со Александар Саша Петровиќ го режирал среднометражниот документарен филм „До другарот другар“ и долготражниот игран филм „Единствен излез“. Бил уметнички советник на Сојузното претпријатие „ЗВЕЗДА ФИЛМ“, а потоа еден од основачите и прв генерален секретар на Сојузот на филмските работници на Југославија. Со Момчило Илиќ го основал Центарот за стручно оспособување на филмските работници на Југославија, кој подоцна прераснал во Институт за филм во Белград, па бил прв директор на Центарот и Институтот. Пред сè како уметнички, а потоа и генерален директор на „Дунав филм“, е иницијатор на „Белградската школа на документарниот филм“. По нарачка на Институтот за филм ја изработил „Предметната филмографија на Југословенскиот документарен и краткотражен филм од 1945–1980“, во 16 тома.

Оваа книга претставува комбинација од негови текстови, сместени во временски рамки од 1945 до 1978 год., вклучувајќи и неколку негови интервјуа од 1979 до 1984 год. Издадена е во 1988 год., од страна на Институтот за филм во Белград.

Фактот што е издадена од Институтот за филм во Белград, говори за неговата важност и за неговото место во Југословенската филмска публицистика.

Низ сите негови текстови вклопени во ова издание провејува неговата аверзија кон сите оние појави кои се иницирани од крутоста, стереотипноста, неизживеаноста на оние кои по игра на случајот ги заземале местата што решавале за есенцијалните проблеми врзани околу филмската уметност.

Вицко Распор, како човек, како есеист, како филмски критичар, е бестрашен и беспопштеден во критиката на тогашната ситуација околу филмот. Неговата големина е во неговото визионерство, во неговата размисла за и околу филмот.

Инаку „Збор за филмот“ е поделена на неколку тематски целини, кои ги опфаќаат неговите размислувања презентирани преку текстовите што ги напишал во период од 33 години, заедно со неколкуте негови интервјуа од 1979 до 1984 год.

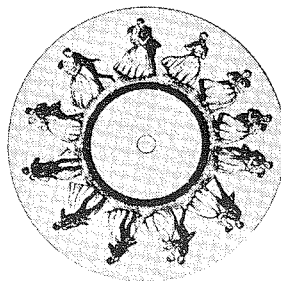
Во првиот дел од целината, инаку наречен како и насловот, „Збор за филмот“ ја обработува претежно тематиката околу домашниот филм.

Неговата бескомпромисност, но и разбирањето за тешкотиите со кои се соочува Југословенскиот филм, најдобро се гледаат во „Мрачни мисли“ – текст посветен на десетгодишнината на Југословенскиот филм.

Вториот дел – „Збор за филмовите – домашни“ зборува за проблемот наречен неискуство, односно, како што го нарекува тој за дилетантизмот во нашиот филм. Распор оваа тема ја апсолвира систематски, не дозволувајќи си да испушти ниеден детал, што може да се види од текстовите: „Камени хоризонти и борбениот дилетантизам“ и „Општинското дете на кино“, но во „Пресвртна година“ забележува и извесни позитивни струења, кои се презентираат преку филмот „Девојка и даб“.

Vicko Raspor

RIJEČ O FILMU



institut za film

„Збор за филмовите – странски“, како трет дел на оваа книга, ги опфаќа неговите експликации за Џон Хјустон, за приредбата на „Конфронтација на најдобрите филмови на сите времиња“ во Брисел 1958 год., за филмската манифестација – Москва 1961 год., и, се чини, е составен од текстови кои имаат повеќе новинарски, отколку есеистички карактер.

„Збор за најдобриот филм – долготражен и краткотражен“, инаку четвртиот дел, говори за документарниот филм, најексплицитно преку „Каде оди краткотражниот филм“ и „Изјава за експерименталниот филм кај нас“. Тука се наоѓаат и текстови за Лајпциг, како метропола на документарниот филм, за манифестацијата на краткотражниот филм во Оберхаусен во 1962 год.

Во петиот дел „Збор за физиономиите“, меѓу другото, се занимава со Никола Танхофер, со единствениот наш оскаронец Душан Вукотик, со Маринко Бензон и др.

Шестиот дел „Збор за филмот“, претставува комбинација од сценарио и текст на филмот „Лет над мочуриштето“ од 1957 год., кој е инаку на В.Распор.

Во последниот, седми дел „Збор на филмотворецот“, се сместени неговите интервјуа и разговори со новинарите на „Вечерњи вјесник“ од 1957 год.

И покрај неверојатно залудните напори да се остане докрај објективен, не може а да не се забележи Распоровиот огромен придонес за развојот на нашата филмска кинематографија од периодот на „дилетантизам“ до она што таа денес претставува во светот.

Вицко Распор е име кое денес значи многу. А значи многу бидејќи отсекогаш се борел за уметничкото во филмот. Уметничкото и треба да биде суштинско во филмот. Инаку, тој не би бил феномен на дваесеттиот век.

Впрочем, филмот е наречен и „седма уметност“, зар не?

Зоја Бузалковска

УДК 791.43.027.01(082)(049.3)
791.43.027.01 (047.53)(049.3)
Кинопис, 3(2), с. 113-115, 1990

ФИЛМСКИ СТОРИИ И ИСТОРИИ

По повод книгата на Радослав Лазиќ, „Трактат за филмската режија – во трагање по естетиката на режијата од Александар Петровиќ до Емир Кустурица“, Институт за филм, Белград, 1989.

Радослав Лазиќ е познат југословенски режисер, театролог, драмски педагог и филмолог, кој веќе подолго време се занимава со истражување на естетиката на режијата и нејзините особености, што резултираше со четири објавени книги: „Културата на режијата“, „Драмската режија“, „Трактат за режијата“ и „Париска театралија“. „Трактат за филмската режија“ е негова најнова објавена книга, чиј предмет на разговор овојпат, конкретно, е филмската режија и нејзината естетика.

Она што е специфично за овој најнов труд на Радослав Лазиќ е што тој не претставува класична теоретска студија, туку се работи за користење на една досега кај нас неексплоатирана форма на анкетен разговор со повеќе југословенски режисери, кои значајно придонесоа за развојот на југословенскиот филм. Истовремено, оваа форма се издигнува и над оние чести присутни во списанијата, чисто забавни и информативни интервјуа, но сепак таа задржува и еден полесен

начин на изразување, што му овозможува на читателот подобра и полесна комуникација со текстот. Тоа доаѓа од идејата сите овие режисери преку искуствата од својата практична работа, преку сознанијата и заклучоците изведени од сопствените согледби, да создадат свое гледање, оформувано низ долгогодишна работа. На тој начин, истовремено и на читателот му се овозможува да проблематизира делови од тие разговори и мислења, да се спротивставува или согласува со нив, да изведува свои индивидуални судови од тие драгоцени искуства и на тој начин, низ дијалогот со нив, да ги тестира своите погледи на теорија за режијата.

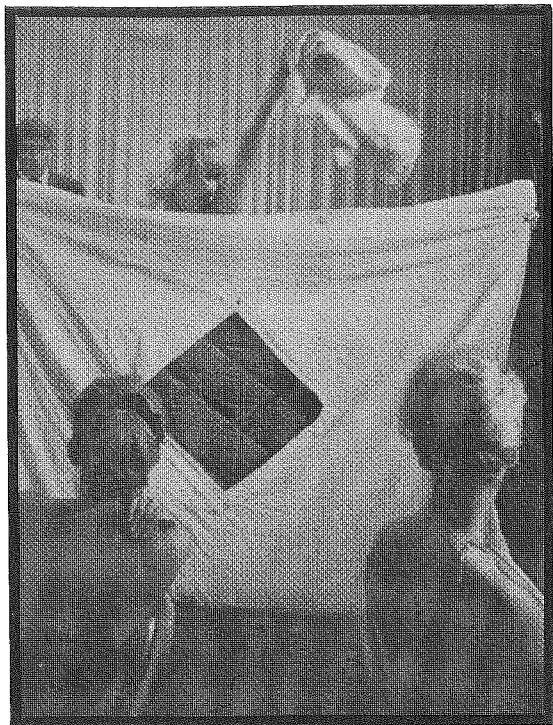
И покрај тоа што за секој од соговорниците Радослав Лазиќ има подготвено прашања адаптирани на нивната работа и нејзината оригиналност, а со цел таа оригиналност да се истакне, сепак постојат голем број прашања што често низ разговорите се потврдуваат, што е и основна карактеристика на анкетниот метод. Тие најчести и најуниверзални прашања се – во што е суштината на филмското уметничко дело, што е режијата и кој е нејзиниот предмет, феноменот на режијата во секојдневниот живот, дали е можна општа наука за режијата како естетика на интермедијалната режија, како е денес можно да се режира уметнички филм, во каков однос се наоѓаат уметничката вистина и секојдневната стварност и т.н.

Во Трататот се вклучени петнаесет значајни југословенски режисери. Првиот од нив е Александар Петровиќ, режисер кој битно придонесе за развојот на југословенскиот филм, а со освојувањето на Главната награда во Карлови Вари за филмот „Три“, Гран-при и меѓународна награда од критиката во Кан, за филмот „Собирачи на пердуви“, со двете номинации за Оскар и една за Златен глобус, секако одигра важна улога во пробивот на југословенскиот филм и во Европа и во светот.

Покрај него, соговорници на Радослав Лазиќ се: Жорж Скригин, Владимир Погачиќ, Фадил Хациќ, Бранко Бауер, Миќа Поповиќ, Ватрослав Мимица, Боштјан Хладник, Душан Макавевеј, Живоин Паловиќ, Пуриша Горчевиќ, Душан Вукотиќ, Желимир Жилник, Никола Стојановиќ... Последен кој го пренесува своето досегашно релативно кратко искуство во потрагата по естетиката на филмската режија е нашиот моментално најуспешен режисер Емир Кустурица, кој досега направи само три играни филма, од кои, меѓутоа, ниеден не остана без повисока награда на реномираните фестивали во Европа, а номинацијата за Оскар за филмот „Татко на службен пат“ доволно зборува и за неговиот сè поголем пробив во светот.

Посебно карактеристично при изборот на овие режисери е што сите тие носат некаков личен печат, нешто по што битно се диферираат меѓу себе. Тоа донесува многу разлики во ставовите, многу изразени судири на мислења за главно исто или слично поставените прашања, иако е голем бројот на ставовите кои се слични или сосема се поклопуваат. Разидувањето во гледањата доаѓа во прв ред од генерацииските разлики меѓу режисерите. Различното време на работа, се разбира, повлекува и диференција во избирањето на жанрот на филмот, стилот и воопшто начинот на изразување и мислење.

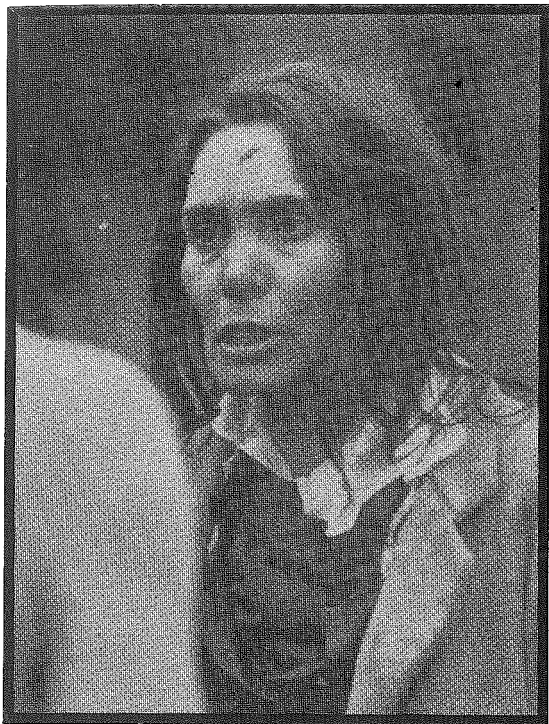
Втората разлика е видот на филм со кој тие се занимаваат. Особено е продуктивно за структурата на книгата што Радослав Лазиќ при изборот водел сметка меѓу неговите соговорници да има не само режисери на играни, туку и на документарни и анимирани филмови. Со тоа, преку деталното објаснување на постапките на нивната реализација, а посебно на реализацијата на анимираниот филм (за што постапката е, како што знаеме, многу специфична во однос на другите два) му се дава на читателот можност да дознае повеќе за методите на создавање и да ги уочи разликите меѓу нив, а со тоа и искуствата се многу поинакви, носат некоја посебна, карактеристична црта и ги продлабочуваат сознанијата за режијата и нејзината естетика. Во оваа смисла, посебно се интересни искажувањата на Душан Вукотиќ, кој е единствениот југословенски режисер добитник на највисокото американско филмско признание „Оскар“ за анимираниот филм „Сурогат“ во 1962 г.



„Се секаваш ли, Доли Бел“ (Емир Кустурица, 1981)

Радослав Лазиќ оди уште понатаму во формирањето на изборот на режисерите. Лесно е уочливо дека многу од нив немаат режисерска диплома, а најчесто се работи за завршени студии на ликовна уметност, музика, литература, архитектура... Во овие случаи авторот на оваа книга поставува уметно насочени прашања за заедната поврзаност на нивната професија и режијата. Често прашање и уште почест одговор е дека токму таа професија ја условила или предизвикала желбата тие да се занимаваат со режија. Не ретко, разговорите во ваквите случаи се многу побогати, зашто темелното познавање на професијата која е во некоја смисла составна компонента на режијата, ги продлабочува или проширува и начините и способноста за посериозно естетско обликување на филмското дело. Некои од нив дури и повеќе и подолго се занимаваат или занимавале со друга дејност, а потоа и со филмска режија. Значајно е тука да се спомене Фадил Хациќ, кој е пред сè драмски писател и режисер и кој има објавено девет книги со сатирични приказни и театарски комедии.

Се чини, се водело сметка и за тоа да има по еден претставник на одреден стил или школа. Така, од сите режисери на „Прашката школа“ за соговорник е избран само Емир Кустурица, иако Лордан Зафрановиќ, Срѓан Карановиќ, Рајко Грлиќ, Горан Марковиќ, Горан Паскаљевиќ и други, денес неоспорно се водечки имиња во југословенската кинематографија. И токму оваа



„Собирачи на пердуви“ (Александар Петровиќ, 1967)

„Прашка школа“ е еден од главните предмети на разговор со Емир Кустурица.

Интересен е и самиот начин на одговорање на режисерите на поставните прашања. Од тоа ќе се сфатат прашањата и како ќе се одговори на нив, секако, најмногу зависи дали анкетата ќе биде успешна и дали ќе биде остварена главната замисла и цел на авторот. Во оваа книга има три различни начини на одговарање. Првиот, кој за среќа најретко е присутен, е одговарање со изразито конкретни примери, кои донесуваат само информација која повеќе се сведува на истакнување на успехите и добиените признанија за одреден филм, а не на процесот на неговото создавање.

Вториот, квалитетно побогат начин е чисто теоретскиот одговор, се разбира изведен од сопственото искуство. Во многу случаи ваквите одговори ги наложува и самото прашање. Колку е тоа понекогаш конкретно, толку повеќе се оди на теоретско разјаснување на одредени периоди во творештвото на режисерот.

И третиот, се чини најинтересен за нас начин, е кога режисерот се обидува преку својата работа, преку присекавање на проблемите со кои се сочувал при снимањето на одреден проект и неговите размисли тогаш и сега во врска со неговата реализација, да одговори на прашањето и на тој начин да создаде неверојатно сликовита претстава за тоа што сè значи и со што сè се занимава режијата.

Може да се забележи и тоа дека режисерите се во почетокот во голема мера изненадени, ако така може да се каже, од прашањата, зашто и самите се свесни дека од нив овојпат се бара нешто што не е чиста информација за нивното творештво, туку нешто што од нив бара посериозно свртување кон себе и издвојување на сè што е битно од сопствената филмска историја. Затоа во почетокот кај некои од нив се забележува мала конфузност на мислата, која постепено се кристализира, сè додека во тој процес на интензивно промислување на феноменот не дојдат до продестилирана формулација. Со таквите случаи на сериозен мисловен агнажман многу ѝ се помага на оваа книга да ја оствари својата цел, да успее во својата замисла.

Во разговорите со режисерите, Радослав Лазиќ инсистира и на дефинирање на односот на теоријата и практиката, на компарирање на нивната функција во формирањето на режисерот и неговата авторска индивидуа. Со тоа авторот се доближува кон една нова проблематика, која е предмет на Додатокот на оваа книга, а тоа е пропедевтиката на филмската режија. Во оваа, практично втора целина од книгата, тој се зафаќа со проблемите на студиите на филмската режија и на теоријата на филмот на факултетите низ Југославија.

Најинтересниот дел од овој додаток е токму оној што ја задржува формата од првиот дел, а тоа се разговорите со тројца наши педагози, режисери или теоритичари на филмот, а тоа се Матјаж Клопчич, словенечки режисер, професор по филмска режија на љубљанската Академија за театар, радио, филм и телевизија; Душан Стојановиќ, професор на Факултетот за драмски уметности во Белград, по предметот Теорија на филмот и Владимир Петриќ, поранешен долгогодишен професор на истиот факултет и сегашен редовен професор на Харвардскиот универзитет во САД, каде што предава Историја и Теорија на филмот. Во разговорите тие зборуваат за начините и методите на работа на овие академии со што се јавува можноста за нивно компарирање.

Овој додаток на Радослав Лазиќ, се добива впечаток дека е само почеток на едно сериозно зафаќање со оваа (од ова слободно можеме да заклучиме) многу важна проблематика, тесно поврзана со иднината на филмот. Книгата завршува со мал речник на основни поими од граматиката на филмот, кој ги содржи најважните изрази поврзани со него и неговата реализација.

Што може да се каже за крај? Ова е една книга која нема намера никого да учи или советува, збир на интересни нетенденциозни одговори, кои на ништо не инсистираат, сознанија кои не сакаат да станат дефиниции и закони, тоа е само еден заеднички обид, продуктивна намера и потреба да се открие и јавно да се промовира скриеното и самосвојното искуство во естетиката на филмската режија.

KИНОПИС

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

број 3(2)

1990 година
YU ISSN 0353-510X
УДК 778.5 + 791.43

Издавач
Кинотека на СР Македонија
п.ф. 161, 91000 СКОПЈЕ
тел. (091) 228-064
ж. с-ка 40100-603-11763

За издавачот
Борис Ноневски

Издавачки совет
Георги Василевски, Д-р Милан Ѓурчинов, Фидан Јаковски, Мето Јовановски, Марко Ковачевски, Благоја Куновски, Мирјана Митевска, Ацо Петровски (претседател), Мето Петровски, Илинденка Петрушева, Столе Попов, Емил Рубен, Мишо Самоиловски, Цветан Станоевски, Златко Теодосиевски, Љупчо Тозија и Љубомир Цуцуловски.

Редакција
Георги Василевски, Фидан Јаковски, Илинденка Петрушева (главен и одговорен уредник), Дубравка Рубен, Љупчо Тозија, Љубомир Цуцуловски и Мирослав Чепинчиќ.

Ликовна и графичка опрема
Ладислав Цветковски

Лектор
Јасминка Крстевска

Систематизација по УДК
Оливера Ивановска

Превод на англиски
Весна Масловариќ
Дејвид Боуен

Превод на Француски
Жана Ангеловска

Коректор
Љубица Марина

Печатница
НИПРО „Нова Македонија“

Тираж
700 примероци
Излегува двапати годишно

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

KINOPIS

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

Num. 3 (2), 1990
YU ISSN 0353-510X
UDK 778.5 + 791.43

Publisher
Film Institute of the Socialist Republic of Macedonia
P.O. Box 161, 91000 Skopje, Yugoslavia
telephone (091) 228-064
Current Account Number 40100-603-11763

For the Publisher
Boris Noneski

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.

Editorial Board
Georgi Vasilevski, Fidan Jakovski, Ilindenka Petruševa (Editor in Chief), Dubravka Ruben, Ljupčo Tozija, Ljubomir Cuculovski, Miroslav Čepinčić.

Desing
Ladislav Cvetkovski

Proof read by
Jasminka Krstevska

Systematization UDK
Olivera Ivanovska

English translation
Vesna Maslovarić
David Bowen

French translation
Jeanne Angelovska

Correction
Ljubica Marina

Printed by
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 3 (2), 1990
YU ISSN 0353-510X
UDK 778.5 + 791.43

Editeur
Cinéma-thèque de la République Socialiste de Macédoine
Box. 161, 91000 Skopje, Yugoslavia
Tél. (091) 228-064
Compte de banque: 40100-603-11766

Pour l'Editeur
Boris Noneski

Conseil d'editeur
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 Stanoevski, Zlatko Teodosievski, Ljupčo Tozija, Ljubomir Cuculovski.

Rédaction
Georgi Vasilevski, Fidan Jakovski, Ilindenka Petruševa (redacteur en chef), Dubravka Ruben, Ljupčo Tozija, Ljubomir Cuculovski, Miroslav Čepinčić.

Mise en page
Ladislav Cvetkovski

Lecteur
Jasminka Krstevska

Systematisation UDK
Olivera Ivanovska

Traduction anglaise
Vesna Maslovarić
David Bowen

Traduction française
Jeanne Angelovska

Correcteur
Ljubica Marina

Imprimerie
NIPRO „Nova Makedonija“—Skopje

Tirage: 700 exemplaires
Publié deux fois par an

ИСПРАВКА

Во „Кинопис“ 2 направени се две ненамерни грешки:

— на стр. 44, во втората колона (последен пасус) стои „Така, Дрнков како снимател, а Кочо Недков како асистент...“ треба да биде „Така Дрнков и Кочо Недков како сниматели, минуваат четири месеци...“

— на стр. 70 заменети се легендите под фотографиите. Имено, Владимир Боровејќ е автор на плакатот за филмот „Нели ти реков“, а Гинтер Кубе автор на плакатот за филмот „Планината на гневот“.

Ги молиме читателите и авторите да го примат нашето извинување.



Киро Билбиловски

● Бардар филм ● 1976

● НАЈДОЛГИОТ ПАТ ●

Режија: БРАНКО ГАПО

