

36

година XX, 2009
ISSN 0353-510X

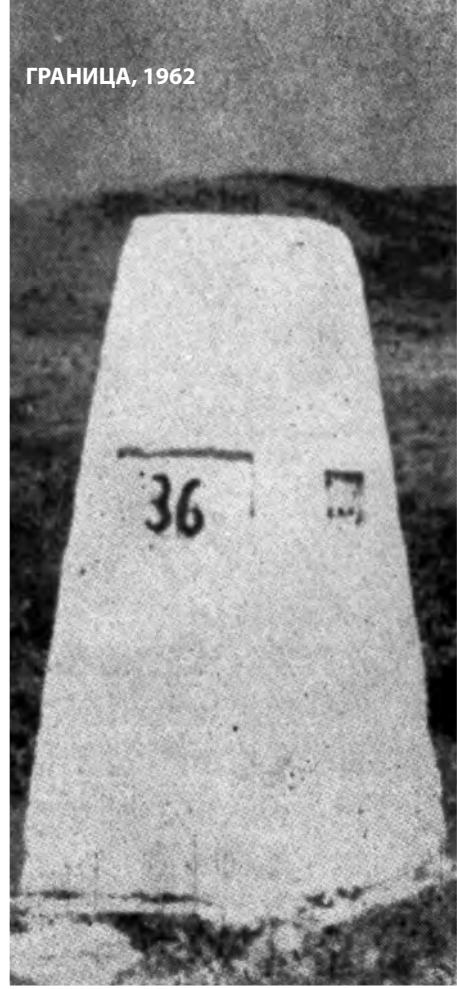


НЕ ФРЛАЈТЕ ГО ФИЛМОТ!





ГРАНИЦА, 1962



ДЕНОВИ НА ИСКУШЕНИЕ, 1965

Бранко Гапо

(1931 - 2008)

ВРЕМЕ, ВОДИ, 1980



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

KINOPIS

Journal on the Film History, Theory and Culture and the Remaining Arts

KINOPIS

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

МАКЕДОНСКА ФИЛМСКА СЦЕНА / THE MACEDONIAN FILM SCENE /
LA SCÈNE MACÉDONIENNE DE CINÉMA

5

Петар Волнаровски: Кога има – има... ама како? (за играните филмови ЈАС СУМ ОД ТИТОВ ВЕЛЕС на Теона Митевска Стругар и БОЛИ ЛИ? на Анета Лешниковска)
Petar Volnarovski: If There Are – There Are, But How? (on the films *I'm From Titov Veles*, directed by Teona Mitevaska-Strugar, and *Does It Hurt?*, directed by Aneta Leshnikovska)
Quand il y a, il y en a... n'est-ce pas? (sur les films *Je suis de Titov Veles* de Teona Mitevaska Strugar et *Ça fait mal?* d' Aneta Lesnikovska)

11

Благоја Куновски: За филмот ЈАС СУМ ОД ТИТОВ ВЕЛЕС на Теона Митевска Стругар
Blagoja Kunovski: On The Film *I'm From Titov Veles*, directed by Teona Mitevaska-Strugar
Sur le film *Je suis de Titov Veles* de Teona Mitevaska Strugar

16

Влатко Галевски: Планетаризмот на Киро Урдин
Vlado Galevski: The Planetarism of Kiro Urdin
La planétarisation de Kiro Urdin

19

Илинденка Петрушева: Под ѕвезденото небо на Астраион (за и околу *Астерфест*, Фестивал на филмските автори од Југоисточна Европа – Струмица)
Iliindenka Petrusheva: Under the Starry Skies of Astraion (for & about *Asterfest*, the International Film Festival of Authors from Southeastern Europe – Strumica)
Sous le ciel étoilé d'Astrarion (sur *Asterfest*, festival des auteurs de l'Europe du Sud-est, Strumica)

25

Жарко Кујунџиски: Добредојде на оружјето, збогум на фестивалите? (*Синедејс*, Скопје, 2008)
Zharko Kujundziski: Welcome to the Weapons, Goodbye to the Festivals? (*Cinedays*, Скопје, 2008)
Bienvenu aux armes, au revoir aux festivals? (*Cinedays*, Скопје, 2008)

39

„Манакѝ“ за почетници (како се роди Фестивалот на филмската камера во Битола)
„Manaki“ For Beginners (the birth of the Film Camera Festival in Bitola)
„Manaki“ pour les débutants (comment est-il né le festival de la caméra de Bitola)

ТЕОРИЈА / THEORY / THEORIE

- 44 **Пејзли Ливингстон:** Неколку тези за филмот како филозофија
Paisley Livingston: A Few Theses On The Film As Philosophy
 Quelques thèses sur le cinéma en tant que philosophie

ДОСИЕ / DOSSIER / DOSSIER

- 55 64. Конгрес на ФИАФ
 64. FIAF Congress
 64. Congrès de la FIAF
- 56 Не фрлајте го филмот! (манифест по повод 70-годишнината на ФИАФ)
 Don't Throw Away the Film! (Manifest on the Occasion of the 70th Anniversary of FIAF)
 Ne rejetez pas le cinéma! (manifeste à l'occasion des 70 ans de la FIAF)
- 58 **Игор Старделов:** Филмови спасени од заборавот (за филмската заштита и реставрацијата на филмови во Кинотеката на Македонија во 2008 година)
Igor Stardelov: Films Rescued from Oblivion (on the film protection & restoration at the Cinematheque of Macedonia in 2008)
 Les films sauvés de l'oubli (la conservation et la restauration des films de la Cinémathèque de la Macédoine en 2008)
- 63 **Мими Ѓоргоска-Илиевска:** Немиот филм – магија и провокација (27. фестивал на немиот филм, Порденоне, 2008)
Mimi Gjorgoska-Ilievska: The Silent Film – Magic and Provocation (27. Festival of Silent Film, Pordenone, 2008)
 Le cinéma muet - une magie et une provocation (27e festival du film muet, Pordenone, 2008)
- 68 **Игор Старделов:** Миракулите на филмската историја (по повод 22. издание на фестивалот *Il cinema ritrovato*, Болоња, 2008)
Igor Stardelov: The Miracles Of The Film History (on the 22. Edition of the Festival *Il Cinema Ritrovato*, Bologna, 2008)
 Les miracles de l'histoire du cinéma (à l'occasion du 22e Festival du cinéma *Il cinema ritrovato*, Bologne, 2008)

ИН MEMОРИЈАМ / IN MEMORIAM / IN MEMORIAM

Бранко Гапо (Тетово, 1931 – Скопје, 2008)
Branko Gapo (Tetovo, 1931 – Skopje, 2008)
Branko Gapo (Tetovo, 1931 - Skopje, 2008)

- 73 **Илинденка Петрушева:** Замина волшебникот
Ilindenka Petrusheva: The Wizard Is Gone
 Le magicien est parti

ИСТРАЖУВАЊА / RESEARCHES / RECHERCHES

- 80 **Весна Масловариќ:** Македонија во Втората светска војна низ филмските журнари од фондацијата *Бугарско дело 1941-1944*
Vesna Maslovarik: Macedonia in The Second World War through The Film Journals of the Foundation *Bugarско дело 1941-1944*
 La Macédoine de la Deuxième guerre mondiale dans les Journaux de la fondation *Bugarско дело 1941-1944*

ФОТОГРАФИЈА / PHOTOGRAPHY / PHOTOGRPHIE

90

Валентино Димитровски: Цветко Иванов (по повод ретроспективната изложба во Музејот на град Скопје, декември 2007 – јануари 2008)
Valentino Dimitrovski: Cvetko Ivanov (on the occasion of the Retrospective Exhibition at the City Museum of Skopje, December 2007 – January 2008)
 Cvetko Ivanov (exposition rétrospective au Musée de la ville de Skopje, décembre 2007 - janvier 2008)

ТОЛКУВАЊА / INTERPRETATIONS / INTERPRETATIONS

98

Атанас Чупоски: Приказната, времето и гледната точка во филмот ВЕЧНИОТ СЈАЈ НА НЕПОБЕДЛИВИОТ УМ (нараторолшка студија)
Atanas Chuposki: The Story, The Time and The Viewpoint in the film *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (narratology study)
 L'histoire, le temps et l'aspect du film *La splendeur éternelle de la raison imbatable* (étude de la narration)

ИЗВЕСЕН ПОГЛЕД / CERTAIN VIEW / UN CERTAIN REGARD

113

Сунчица Уневска: Кули во облаците (кон филмот БЕЛЕШКИ ЗА ЕДЕН СКАНДАЛ на Ричард Еир и кон истоимениот роман на Зое Хелер)
Suncica Unevskaja: Towers in The Clouds (on the Richard Eyre film *Notes on a Scandal* and on the same-named novel by Zoë Heller)
 Les châteaux en Espagne (sur le film *Notes d'un scandale* de Richard Eyre et le roman homonyme de Zoe Heler)

ПОВОДИ / OCCASSIONS / OCCASIONS

Филмски циклус посветен на Р.В.Фасбиндер
Film Cycle Dedicated to R. W. Fassbinder
Un cycle de cinéma consacré à R.W. Fassbinder

118

Игор Старделов: По повод циклусот *Фасбиндер – јас сум романтичен анархист*
Igor Stardelov: On the Fassbinder Cycle – *I'm Romantic Anarchist*
 Sur le cycle *Fassbinder - je suis anarchiste romantique*

119

Илинденка Петрушева: Фасбиндер: *Јас сум романтичен анархист* (кроки за портрет)
Ilindenka Petrusheva: Fassbinder: *I'm Romantic Anarchist* (sketch for a portrait)
 Fassbinder: *Je suis anarchiste romantique* (croquis d'un portrait)

122

Фасбиндер за себе, за филмот и за други нешта...
 Fassbinder for Himself, Film and Some Other Things...
 Fassbinder pour lui-même et pour d'autres choses...

124

Желимир Жилник во Кинотеката на Македонија
Zhelimir Zilnik at The Cinematheque of Macedonia
Zelimir Zilnik à la Cinémathèque de Macédoine

125

Владимир Илиевски: Творештвото на Желимир Жилник – простор помеѓу
 бесконечната фикција и суровата фактографија
Vladimir Ilievski: The Work of Zhelimir Zilnik – Space Between Infinite Fiction
 and Cruel Factography
 L'œuvre de Zelimir Zilnik - une espace entre la fiction infinie et la photographie
 rigoureuse

127

Борка Павичевиќ: Да се одбере оној во чии раце вистината е делотворна или за
 РАНИТЕ ТРУДОВИ на Желимир Жилник
Borka Pavichevic: To Choose The One In Whose Hands The Truth Is Functional,
 or On The EARLY WORKS by Zhelimir Zilnik
 Choisir celui dont les mains tiennent une vérité efficace ou *Les Travaux Précoces*
 de Zelimir Zilnik

ХРОНИКА / CHRONIQUE / CRONIKUES

129

Нашите филмови на домашни и светски фестивали
 Macedonian Films at the Domestic & Foreign Festivals
 Nos films aux festivals nationaux et mondiaux

Печатењето на овој број го овозможува



Министерство на култура

ПЕТАР ВОЛНАРОВСКИ

КОГА ИМА – ИМА... АМА КАКО?

ЖЕНСКА ВЕРЗИЈА

Н

а ова исто место и во ова иста форма, во текстот што го претставуваше првиот (го нареков „машки“) дел од еден хронолошки преглед на последните неколку филмски остварувања кај нас – напишав дека последниве неколку години се, без сомнение, вистинска филмска радост за секој вистински љубител на филмот во Македонија. Ако не поради друго, тогаш поради фактот дека филмови ИМА, иако можеби не премногу, и можеби не некакви извонредни остварувања, па сепак ГИ ИМА, и тоа значително повеќе отколку порано... И исто така, напишав дека за секој оној што пишува за филмот кај нас, па и за мене, секогаш е задоволство да се ИМА за што да се пишува; и тоа е радост, кога ќе може да се направи еден, каков-таков, *збир* (ако веќе не и на *одбир* или *избор*) на филмови

ЈАС СУМ ОД ТИТОВ ВЕЛЕС, Теона Митевска-Стругар



од нашата филмска продукција, па да се замисли над нив, и да го обмисли, барем накусо, она што сега веќе слободно може да се нарече **филмска сцена** во нашата национална филмска продукција...

И еве, тоа и го направив; се замислив над последните пет филмски остварувања, и ги поделив најпросто – родово: на три *машки* и два *женски* филма... Не според филмскиот запис и авторското писмо на филмовите, туку единствено според родот/полот на авторите на филмот – чисто онака, како една сосем произволна детерминација како да се зборува за филмовите од рецентната филмска продукција кај нас...

Овој текст е оној вториот, за „женската двојка“ филмови од филмската играна „петка“ во последните години кај нас за кои досега не сум пишувал, и тоа за филмовите: ЈАС СУМ ОД ТИТОВ ВЕЛЕС на Теона Митевска-Стругар и БОЛИ ЛИ? на Анета Лешниковска... Но, да почнам по тој редослед...

1. ДИЛЕМА – ЗОШТО СУМ ОТТАМУ ОД КАДЕ ШТО СУМ – ИЛИ...?

Филмската поетика на режисерката Теона Митевска-Стругар, од филм во филм, забележително се транспонира кон сè поартистички димензии, и тоа е, се надевам, чекор кон формирање на една вистински специфична авторска поетика. Еве, со нејзиниот последен филм ЈАС СУМ ОД ТИТОВ ВЕЛЕС, оваа наша филмска авторка успева да го посведочи поместувањето на својата поетика кон артистичко-херметичните сфери – претежно преку визуелниот код на својот филм, а со помош на одличната фотографија на белгиската снимателка Виржин Сен Мартен. Тоа е надополнето со интимистичките аспекти во доловувањето на ликовите во филмот, кои (на моменти навистина впечатливо) ни ги донесуваат актерските изведби за ролјите на трите сестри (Афродита, Славица и Сафо), како и нараторскиот „off“-текст на главниот лик во филмот, најмалата сестра Афродита. Со овие моменти, јасна е насоката по која се движи филмската поетика на оваа наша филмска авторка. Ваква филмска поетика, блиска до филм-артот, кај нас, навистина, сè уште немаме. *Ја немаме ниту по овој филм – само **назнаките се силни**...*

Но, во овој филм, тие *назнаки* – херметичните филмски слики, инцидентните бравурозни актерски изведби, интимистичкиот код на нарација и актерска игра, итн., повеќе или помалку естетски успешно реализирани – не се покажаа доволни за овој филм да профункционира во целост. Зошто? Пресилно акцентирани, тие стануваат преобладавајќи, и затоа ендемични во филмот; тоа го намалува просторот за останатите филмски сегменти: наративноста, јасноста на дејствието, карактерите на ликовите и нивните меѓуодноси, мотивацијата на дејствието и ликовите итн. Токму поради преобемната употреба и преголемата херметичност на артистичкиот визуелен сегмент, другите сегменти на филмот атрофираат, и остануваат бледи, замаглени и нејасни; едноставно – стануваат тешко читливи како филмско писмо...

Со тоа, и филмската приказна останува нејасна. Мотивацијата на ликовите во однос на нивните дејства е или недоволно определена, или е занемарливо мала. Така и ликовите остануваат бледи. Истото важи дури и за оние одлично реализирани сегменти на прекрасната актерска игра, како и за повремените прекрасни визуелни филмски пасажи: без нивна јасно определена мотивација во филмот, тие естетски успешни сегменти остануваат инцидентни во филмското дејствие, а некои дури и непотребни од сценариски аспект; и така, тие следуваат – еден по еден – како инциденти, како повторни и повторни „егзодуси“ од филмската приказна... Таа нејасност и бледост на приказната го оставаат гледачот „на милост и немилост“ на артистичко-херметичкиот визуелен код како единствен костур на она што се случува во филмот. А тој костур, таа структура, нужно мора да го определи и мотивира дејствието, да ги оправда карактерите, акциите и реакциите на ликовите, да го оправда филмското дејствие и – на крајот на краиштата – да го оправда и *филмот во целост!*

Еве, на момент, онака, за пример, да се запрашаме зошто филмот е наречен токму ЈАС СУМ ОД ТИТОВ ВЕЛЕС? Да не одиме потоа од насловот на филмот, да се пра-

шаме дали е значенски оправдан, и колку е тој во значенско содејство со филмот? Дали дејствието на филмот е такво – само затоа што главниот лик во филмот е од *Титов Велес*? И дали ќе беше поинакво дејствието, или ликовите, ако главниот лик беше од „само“ Велес, или од Крушево, или, еве од Дојран, на пример...? Афродита немаше да биде аутистична на таков, туку на поинаков начин, или – немаше да биде аутистична? Сафо не ќе беше толку сексуално промискуитетна, Славица не ќе беше наркоман? Тоа ли е **дилемата – зошто сум оттаму од каде што сум... или...?** Одговори овде речиси и нема; дури и прашањата, сценариски, се само формално и прозаично поставени во филмот – значењето на филмското дејствие, приказната на филмот и мотивацијата на ликовите се оставени да се потпираат врз херметичната и замаглена пасивност на филмската нарација...

...А херметизмот е познат по тоа дека не дава јасни одговори... И, токму поради таа природа на херметичноста, овој филм, природно, остава впечаток дека, ако се отстрани она „играно-филмското“, може да биде прекрасно видео-арт дело, како ретко кое (!), и тоа наспроти впечатокот дека токму поради тие херметично замаглени и бледи „играно-филмски“ елементи, на пример, филмот ЧАЈ ВО САХАРА на Бертолучи – иако во минутажа можеби и двојно подолг од филмот на Теона Митевска-Стругар – изгледа како краток игран филм...!

И на крај, да резимираме со фактот (а тоа веќе не е впечаток) дека преку едно темелно врамнотежување на филмските кодови внатре во филмот, оваа авторска поетика може да се доведе до степен на поетика што може да изроди и вистински избалансиран филм, со сите свои атрибути: едноставно, *филм во целост*. И тогаш ќе можеме да кажеме дека се раѓа една нова специфична филмска поетика кај нас, и дека тоа може само да радува! Исто како што радува и фактот дека оваа наша филмска авторка знае како да стигне до снимање филм, навистина! И затоа, да гледаме напред – кон следниот филм на оваа наша филмска авторка – со надеж дека ќе се сретнеме со една нова, специфична, и *овој пат вистински избалансирана филмска поетика*.

ЈАС СУМ ОД ТИТОВ ВЕЛЕС, Теона Митевска-Стругар





ЈАС СУМ ОД ТИТОВ ВЕЛЕС, Теона Митевска-Стругар

2. ПОНЕКОГАШ, И КОГА Е ДОБРО, БОЛИ...

Филмот БОЛИ ЛИ? на Анета Лешниковска е наш прв догма филм!

Горенаведениов факт, дури и сам по себе, на овој филм му носи висок статус и значење во нашата кинематографија, со назнака на филм со „пионерски статус“ во нашата филмска историја. И радува фактот што, ете, сега имаме и *догма филм*... Но, уште повеќе радува фактот дека не само што имаме **прв догма филм**, и не само што имаме и **успешен догма филм**, туку едноставно – дека имаме и еден навистина **добар филм!**

Самата *догма* поетика е од таков тип што ги надминува рамките на поетика на надворешната форма, неопходно навлегувајќи и во областите на внатрешната форма – поточно, таа својата целост неодминливо ја побарува не само во надворешните филмски постапки, туку и во контекстуалната суштина на својата содржина (изборот на тематиките што ги обработува, како и аспектите и ставовите што, како таква, ќе ги заземе во однос на нив). Таква, таа поетика лесно се врзува и се претопува со блиските на неа поетика, а тој факт ја чини многу плодна, разновидна и непредвидлива на најпозитивниот замислив можен начин...

Токму во филмот БОЛИ ЛИ? на Анета Лешниковска, овој поетички филмски принцип на *догмата* е искористен оптимално – на радост и задоволство, како на авторката – поради нејзиниот игран филмски првенец, така и за нас – поради нашиот прв национален *догма филм*... Затоа можеме да ги прескокнеме општите знаци и дебатите околу *доследноста* на филмските постапки во овој филм со конкретната поетика на *догмата*, и да навлеземе во анализа како оваа филмска поетика интерферира и проблеснува на ова наше поднебје и менталитет, бидејќи по гледањето (и уживањето) во овој филм, токму тој момент го открив како особено значаен.

Анета Лешниковска, како автор, од оваа поетика, инвентивно адаптирана на нашите балкански услови, успева да извлече максимум. Во својот филмски израз, таа успева да допре, длабоко и бескомпромисно, до најдлабоките нишки на нашето природно човечко изразување – преку естетиката на грдото, цинизмот и

пејоративноста како естетизиран манир на раскажување, тој израз стои како студен антипод на отсуството и на непостоењето на највисоките аспекти на естетскиот израз (исто така, нам својствен), на епичното, химнично, а често и патетично-сентименталното филмско раскажување. Ако – по самата логика на внатрешните догма принципи – аналогно ја пренесеме оваа структура врз филмот и неговата тематика и приказна, тогаш остануваме изненадени колку многу поетичките принципи и самата природа на догма манирот на раскажување се адекватни, функционални и успешни во прикажувањето и во филмското раскажување на нашите теми, дилеми и контексти!

Самиот принцип на ready-made сценографија, сегментарноста на кадрите, како и самата визуелна живост ставена во погон преку догма принципите (тресењето на камерата од рамо, разновидноста на колоритот, осветлувањето, статичните и подвижните кадри итн.), заедно со фрагментарното сижеирање на фабулата составена од неколку преплетени помали приказни – ја покажа оваа поетика како, можеби, најблиска до менталниот контекст на нашиот балкански (или можеби само македонски) хабитус. И, со еден одличен, силно впечатлив и високо плаузибилен филмски наративен модус – успешно и ингениозно ја доловува вистинската природа на меѓучовечките односи во современиот момент овде и сега кај нас.

Изненадува и фактот колку природно оваа поетика „й легна“ и на актерската екипа, па тие изгледаат „просто“ слеани со своите ликови! Автореферентноста и принципот на хиперреализам, повеќе од очигледно, им оди во корист на сите – како на актерите, така и на камерманот, монтажерот, а пред сè, се разбира – на режисерот и на неговиот авторски став... Бидејќи, просто е изненадувачка леснотијата со која оваа поетика (применета на ова тло, и токму од автори што потекнуваат од ова тло) ни ги расветлува современите Сцили и Харибди на нашиот млад човек, и сите негови искушенија и страдања – наспроти лажно поставените и искривени амбиции, илузорни страсти и нереални желби, инсталирани во умовите и свеста на младиот човек преку навидум блиските, а сепак толку далечни прикази, визии и лажни ветувања за *некакво подобро утре – некаде таму, само не овде...*

И затоа, колку и да е добро сето ова претходно кажано, и колку тоа да е добро и (заслужено) за пофалба, тој факт – помалку и боли... За самиот филм, БОЛИ ЛИ? на



БОЛИ ЛИ?, Анета Лешниковска

БОЛИ ЛИ?, Анета Лешниковска



Анета Лешниковска, тоа е успех; за авторката – доказ за нејзината дарба и способност да го открие својот (а и заедничкиот) најдобар филмски израз; затоа – понекогаш *и добро, боли...* Оти, и на колку убав начин да можеме да си покажеме, или прикажеме некои *болни* вистини за нас, тие сепак ќе останат *болни...* За среќа на уметноста, неа не ѝ е битно дали вистината боли или радува: за неа, единствено ѝ е битно – да *допре до неа...*

Затоа, *понекогаш, и кога е добро, боли...*

А филмот БОЛИ ЛИ? – *боли* – токму затоа, бидејќи е *добар...*

3. НАМЕСТО РЕЗИМЕ...

Со што да го затворам овој дводелен текстовен преглед на неколкуте од нашите последни филмски играни остварувања, ако не со повторно навраќање на убавата мисла дека филмови ИМАМЕ, подобри или полоши, но ги ИМАМЕ... Друго што ме радува е фактот дека – барем кај нас, квалитетот на филмските остварувања не зависи премногу од родот/полот на авторите – се разбира, малку на шега кажано, но и според лесните и сосем необврзни параметри на овој кус преглед; оти, она што радува е само тоа што и едните и другите снимаат – сè повеќе и повеќе! □

БОЛИ ЛИ?, Анета Лешниковска



Благоја КУНОВСКИ-Доре

ЗА ФИЛМОТ

„ЈАС СУМ ОД ТИТОВ ВЕЛЕС“ НА ТЕОНА МИТЕВСКА СТРУГАР

И

со своето второ целовечерно играно остварување, Теона Стругар Митевска останува доследна во авторската инспирација од современата македонска општествена стварност, потоната во транзицискиот вител во кој трагично завршуваат индивидуите од помладата генерација, иако во тие современи социјално-психолошки премрежиња жртви се сите, без разлика на генерациската припадност, при што акцентот главно е ставен врз распаѓањето на семејството. А ако ги земеме предвид изјавите на самата Теона дека и за првиот филм КАКО УБИВ СВЕТЕЦ, како и сега за вториов, се инспирирала од новински информации во кои и самите како читатели сме имале можност да се увериме, споделувајќи го мрачното секојдневие – тогаш во обата случаја нејзиниот авторски пристап добива на тежина, барајќи автентично покритење во документаристичката изворност на базичните стории. Со таквиот стартен инспиративен пристап, имајќи поткрепа во животната стварност, Митевска наоѓа во себе дополнителна потреба да „згази“ посилно и побескомпромисно во својата критичка опсервација, која беше многу поизразена во првенецот КАКО УБИВ СВЕТЕЦ, преку личноста на младиот бунтовник со и без причина. Неговиот гнев, потхрануван од безизлезноста во која живеат тој и генерацијата на која ѝ припаѓа, со избришаните илузии за подобро утре, со помиреноста дека семејството му е ставено на суровиот олтар на транзицијата и глобализацијата, со нему својствениот бунтовен анархоиден индивидуализам, експлозивно до свесна саможртва - го упатува на адреса на домашните политичари-мекотели, кои амебоидно се повлекуваат пред агресивноста на т.н. странски фактор, кој ни ја крои судбината како народ и држава. Распнат меѓу таквото десперадо-самоуништување, меѓу нарко подземјето и метежот од меѓуетничкиот конфликт, младиот бунтовник, кого натуршчички оригинално на сопствената појава и природа го одигра ефектно Милан Тоциновски - го одведува до годаровскиот последен здив кога ќе биде застрелан од неговиот ривал од подземјето. Негова симбиотска паралелна судбина е сестра му (која ја игра Лабина Митевска), која се враќа од авантурата во ветената земја САД, за да си ја утеш

мајчинската совест и да си ја врати назад рожбата, сопственото 4-годишно дете, под сомнителни околности посвоено од странска брачна двојка, која се појавува во двојната симболика на профитери од нашата македонска судбина, дојдени да печалат под лажното хипокритско лице на добротвори, кои не се тоа и притоа и да ни ги „крадат“ рожбите, со што македонската трагика станува понеподнослива. Оттаму, користејќи го како првична инспирација автентичниот случај од убивањето на еден млад британски НАТО војник со фрлениот камен врз неговиот автомобил во движење, Митевска во својот првенец неизбежно ќе го актуелизира тој случај за индиректно да го оправда гневот на својот млад-бунтовник, проширувајќи го македонскиот синдром на постојано потчинување од факторот на надворешната сила, во стилот на нерамноправна битка меѓу Давид и Голијат – во сценографската метафорика и на протестната парола „NATO GO HOME!“. Тој македонски синдром авторката Митевска го продолжува и во опсервациите во вториот филм ЈАС СУМ ОД ТИТОВ ВЕЛЕС (претходно од сродното велешко поднебје беше еднакво ефектно инспириран и авторот Светозар Ристовски во својот првенец ИЛУЗИЈА), со тоа што симболиката на самиот наслов е цинички упатена на адреса на сегашната стварност. Со ехото на Титова Југославија кога Велес беше Титов, авторката се надоврзува на некогашното проклетство на екс-југоиндустријализацијата во која локалните македонски политичари градеа мегаломански индустриски „гиганти“: среде Тиквешијата ФЕНИ, среде Скопје УСЈЕ и Железарницата и среде Велес Топилницата, кои во сегашното самостојно престојување и транзициско плаќање цех на историската глупост, се претворија во индустриски чудовишта, кои, ако работат, го уништуваат човекот-граѓанин максимално загадувајќи ја животната средина, а ако не работат, прогласени за фамозни загубари – продуцираат дополнителна несреќа со илјадници стечајни работници, кои се директните жртви на транзицијата и немилосрдната глобализација, која кај нас продуцира социјална беда и уште по-загрозени индивидуи и семејства доведени на работ на уништување, како нова

ЈАС СУМ ОД ТИТОВ ВЕЛЕС, Теона Митевска-Стругар





ЈАС СУМ ОД ТИТОВ ВЕЛЕС, Теона Митевска-Стругар



ЈАС СУМ ОД ТИТОВ ВЕЛЕС, Теона Митевска-Стругар

слика на немилосрдниот капитализам. Некои, без да го видат филмот *ЈАС СУМ ОД ТИТОВ ВЕЛЕС*, поитаа да најдат југоносталгична нотка во самиот наслов, затоа што се спомнува името на Тито. Очигледно постои проблем со разбирањето на таквата црноиронична конотација на фактот дека во Титов Велес во Титовото време на екс-Југославија е изградено чудовиштето-топилницата, како сведоштво на едно диригирано стопанско-индустриско организирање, кое на Македонија денес ѝ ги остави, како споменици на глупоста, таквите уништувачи на животната средина со катастрофални последици. Оттаму во самиот пролог, додека Афродита (Лабина Митевска) во *off* ја раскажува кусата суштинска приказна за своето семејство во распаѓање, како монструм е покажана во заканувачкиот волумен црната слика во темен колор на топилницата-убиец на животот на велешани. Поефектна конотација и не можело да се замисли, зашто по таквото отворање, филмот тече во таа насока,

со топилницата како фантом од кој се генерираат сета несреќа и опасност по животите на луѓето, кои се осудени да живеат во таквото опкружување, со сета реална свест за тоа дека топилницата треба да се уништи пред да го уништи животот во Велес. Во својот интимен пролог, како централна личност-наратор, Афродита открива дека живее со двете сестри, наркоманката Сафо (ја игра Ана Костовска), работничка во еден погон на сè уште активната топилница, инаку на метадонска терапија, и убавата спортистка Славица, која мечтае за друг поубав живот. Афродита, како сценаристички планиран значаен сегмент на Митевска, говори и за родителите што ги нема со нив, таткото што ги напуштил и потоа умрел, како непосредна траума по што таа престанува да зборува и трагиката на мајка им, некогашно дете-бегалец од Егејска Македонија. Оваа трагика одекнува комплементарно со многу посланата историска експликација што ја прави Милчо Манчевски во филмот СЕНКИ, со фактите за грчкиот фашистички геноцид врз егејските Македонци и првиот модерен тип на напалм-бомби фрлени врз Македонците во Егејска Македонија. Со оглед на актуелноста во која живееме, кога историјата на негирање и атакување врз нашиот идентитет и име се повторува, токму со сега наметнатата уцена за промена на уставното историско име - обата филма ЈАС СУМ ОД ТИТОВ ВЕЛЕС на Теона Митевска и СЕНКИ на Милчо Манчевски, на најдоследен авторски начин, преку своите



ЈАС СУМ ОД ТИТОВ ВЕЛЕС, Теона Митевска-Стругар

уметнички визији се ставаат во функција и на каузата на својата татковина и народ. Дури сега согледуваме дека македонската кинематографија не требаше да остане само на реперниот историски филм ЦРНО СЕМЕ на авторскиот тандем, сценаристот и писател на истоимениот роман Ташко Георгиевски и тогаш режисерот-дебитант Кирил Ценовски. Не само што треба да се навраќаме на темата на геноцидот врз егејските Македонци од страна на грчките фашистички режими во минатото, како што тоа фрагментарно го прават авторите Митевска и Манчевски, туку имаме кинематографски долг за снимање игран филм на тема децата-бегалци. Тоа е и конечната мисија на уметничките филмски дела какви што се ЈАС СУМ ОД ТИТОВ ВЕЛЕС и СЕНКИ, кои со своето излегување на светските фестивали го пронесуваат гласот за сторениот геноцид од страна на Грците, воедно нудејќи им на странските гледачи која е вистината за Македонците и Република Македонија. Добро е што, конечно, и грчките дистрибутери ја тргнаа завесата на самоцензура и фрустрација и ги откупија правата за прикажување на обата филма пред грчките гледачи, за тие да го амортизираат напумпаното антимакедонство, зашто ним очигледно вистината во Грција институционално им се крие, на срам на членството во ЕУ.

Од аспект на семејната драма во која се втопени трите сестри, Афродита е поставена во функција на одржување на она што останало од семејството, со сета трагика и споменот за загубените родители. Борбата што Афродита ја води како своевидна девојка, ала-брехтовска мајка храброст, е исконски мотивирана за да се спаси она што може да се спаси, за да остане коренот на семејството. Притоа на нејзината кривка природа, ставена во костец со суровата стварност, во прв ред да се грижи за својата сестра-наркоманка, режисерката Митевска ѝ ја придодва и поетизирачката димензија за нејзината девственост, со илузијата дека е забременета, а сè со копнеж да најде вистински партнер и вистинска љубов. Но, немилосрдното секојдневије не ѝ дава таква сатисфакција, Афродита е љубовно-физичка играчка за сексуални експерименти на локалниот заводник (Џевдет Јашари). Оттаму нејзините скриени искрени желби да стане мајка и сакана жена од маж што ќе ја почитува се режиски преточени во одлично замислените имагинарни сцени-соништа, снимени од директорката на фотографијата Вирџини Сен Мартен. Тоа се визуелно-поетичните секвенци од сонот за раѓање дете, за мајчинството на Афродита и особено секвенцата во финалот на филмот, кога таа е легната во обоениот пејзаж (сцената е буквално боена од косценографот Вук Митевски) допрена со телото до саканиот маж. Токму овие две секвенци, кои отскокнуваат, заедно со сета интимистичка атмосфера од животот на сестрите, сликани во крупни планови или она ала-Полански (од неговиот антологиски краток игран филм ЧОВЕК СО ОРМАН) бегство на Афродита со Орманот со огледалото до блискиот рид со панорамскиот поглед на Велес – сето тоа е едно исклучително визуелно-снимателско богатство. Се разбира, под таквото раководство на тандемот: режисерката Теона Митевска и снимателката Мартен, морало да дојде до полн израз и за филмот решавачкото актерско уигрување со бележитата главна улога на Лабина Митевска како Афродита. Оваа креација е една од нејзините поуспешни во досегашната завидна меѓународна кариера, дотолку повеќе што оваа улога е деликатна поради фактот што неа Лабина ја игра без дијалог. Во сестринското драматично трио, успешно се вклопуваат: Ана Костовска како Сафо, сестрата-зависничка од дрога со која Афродита ќе ја има една од најдраматичните сцени од за нив фаталниот пожар во семејната куќа, која исто така ја бара својата последна шанса во мажачката со успешен човек од светот (Петар Мусевски), како и Николина Кујача во улогата на сестрата-спортистка Славица. Поврзувачката улога како љубовникот-заведувач Ацо, актерот Џевдет Јашари ја игра со совпадлива актерска спонтаност и уверливост.

Како заклучок – второто целовечерно играно остварување на авторката Теона Стругар Митевска – ЈАС СУМ ОД ТИТОВ ВЕЛЕС е убедлива потврда на нејзиниот талент, изразен во способноста за сценаристичко-режиско авторско креирање. Логично е очекувањето дека таа, како претставник на новото крило на македонската кинематографија и во својот иден – трет филм – ќе се фокусира на современата македонска стварност, со сите универзално препознатливи животни манифестации. □

ВЛАТКО ГАЛЕВСКИ

ПЛАНЕТАРИЗМОТ НА КИРО УРДИН



П

регледувајќи ги филмовите на Кирос Урдин, ми

се случи сосема спонтанa реакција и потреба за себепреиспитување со став за еден поинаков уметнички акт од стандардните филмски продукти. Нешто како ментална рефлексија или проекција, како сублимат на сите сетила, и сензори, и дразби со кои човековото тело и дух располагаат.

Вообичаено, потребата од овој вид експликација на делата што последниов период беа прикажувани ги именуваме како „одговорна задача“ да се зборува за уметникот и неговото дело.

Со леснотија па и со доза на радост имам прилика да пишувам за еден редок уметнички чин, или поточно за спој на два во еден уметнички чин. Сликаството и филмот. Но со камерата и кистот не завршува ниту идејата ниту поривот на уметникот Кирос Урдин. Тој оди многу подалеку, патува и го толкува животот, снимајќи го и сликајќи го. Во сиот негов сјај и колорит. Дури и во светски рамки, Урдин сигурно се вбројува меѓу ретките уметници-космополити, глобтротери, документаристи на планетата Земја. Во таа смисла Урдин, во филмот КУЧИЊА И ВОЗОВИ, ќе праша: **Што е поблиску до уметноста? Тоа што не се разбира или тоа што не се може?**

Урдин така ја отвора вечната тема за поврзаноста на уметноста и животот. Всушност, темата е зачната уште со неговиот ПЛАНЕТАРИУМ. Тој не се плаши да ја соопшти сопствената скрупула за нашиот скромен капацитет, за нашата несовершенство. Напротив, во своите филмови и на своите платна им ја спротивставува токму таа димензија, изворноста, спонтаноста, спиритуалноста, безвременоста и бескрајот, делумно искусени но не и докрај осознани категории.

Човекот-уметник не мора да патува далеку за да ги наслика своите мечти и имажинации, во умот стокмени слики, но Урдин-уметникот сака да го почувствува конкретното, голо, живо искуство на патувањето, на просторот, на изворната мудрост, да црпи од различноста на цивилизациите, да допре до есенцијата на животот, до животот... и до смртта. А што повеќе да ве вознемири, возбуди и да ве просветли во



ПЛАНЕТАРИУМ, Киро Урдин (документарен, 2001)

исто време колку и мудроста на Догоните: **да се празнува во слава на раѓањето на смртта**. Токму Урдиновиот ДОГОНИ е апотеоза за живеењето.

А таа идеја беше зачната уште многу одамна, од времето кога младиот Урдин талкаше по Монмартр, кога во негово друштво беа париските клошари, кога го снимаше ПИШТА, таа кутра душа, тој богу мил остарен гамен, чиј чин на самозапалување не можеше поинаку да се толкува освен како славење на раѓањето на смртта, откровение и ослободување. И така, 27 години по првите кадри на ПИШТА, Урдин-филмописецот ни го соопшти заминувањето на Пишта, клошарот... во рајот. А Венко Серафимовски дискретно и елегично ќе ни ја илустрира својата пијано верзија „Одата за боемите“, не онаа на Бетовен туку својата компатибилна „Ода за уличните непорочници“.



ВОДА И ОГАН, Киро Урдин (документарен, 2008)



Две години подоцна, кога кучињата и возовите ќе се разминуваат или вкрстуваат, Урдин ќе го нотира тој магичен цикличен ѓд на судбинското: **Илузијата е Тајна, Тајната е Реалност, Реалноста е Илузија**. И ноторната вистина дека **сите сме жедни за вода**, но и ноторната метафора дека **само љубовта жеднее за оган**.

И токму таа, љубовта, како водилка во креативната авантура на Урдин, успева да го запали огнот на светот, да го открие сјајот на Земјината топка, кој е видлив само од другите планети.

Во ОГАН И ВОДА, Киро Урдин, пред сè, повторно и портретно ги нагласува сопствениот авантуристички дух и предизвиците на животот, кои ја водат неговата патувачка *aura vitalis* во светот на конечната природа, на прапочетоците, до самиот зигот. Во Огнот и Водата како метафори на спротивставено единство, Урдин ги манифестира своите високи естетски критериуми, и тоа преку визирот на камерата. Поради прочистениот документаристички приод кон африканскиот зоо-свет, филмот е визуелна разгледница со високи перформанси. Но, ОГАН И ВОДА истовремено е и крик на совеста, крик за спас на природата и спас на цивилизациските придобивки. Предупредување дека не сме само ние на оваа планета, дека нашата квазисупериорност е привидна и погубна. Парадоксално е што ние како суштества со најразвиена интелигенција дејствуваме и против себе и против целокупниот жив свет на планетава Земја.

Киро Урдин со ОГАН И ВОДА не води кампања во стилот на Ал Гор, туку со манир на уметник чијшто светоглед продира и во потсвесното и во иманентното. Орудијата со кои Урдин се служи се сликата и пораката, како естетска и етичка полифоност.

Филмовите на Урдин ги будат во нас оние подзаспани чувства и потреби за дружба меѓу луѓето, нè потсетуваат на подзаборавените тактилни релации на комуникација. Како ретко кој автор, тој е речиси тврдоглав оптимист, непоправлив апологет на убавината, уметноста и животот. Но не како идеолог на радоста туку како реалист, како уметник од крв и месо кого планетава го научила да ја почитува и смртта, подеднакво како и животот.

За Урдин, **Хуманоста е мотив, Уметноста е алатка а Љубовта е порака**. Тоа е планетаризмот на Киро Урдин. Градењето цивилизациски мостови помеѓу културите. Сликајќи го својот Планетариум, тој на платното ги собира трагите и од небото над Берлин, и од мермерот на Сакре Кер, и од млекото на римската волчица, и од правот на Помпеја, и од водата на Ганг, и од песокот на Африка... и сè така, сите траги на овој свет на едно единствено платно, сите мисли на еден простор... и пораката за љубов. □



ВОДА И ОГАН,
Киро Урдин
(документарен,
2008)

Илинденка ПЕТРУШЕВА

УДК 791.65.079(497.742)(049.3)
Кинопис 36(20), с. 19-24, 2009

ПОД СВЕЗДЕНОТО НЕБО НА АСТРАИОН

(ЗА И ОКОЛУ АСТЕРФЕСТ, ФЕСТИВАЛ НА ФИЛМСКИТЕ АВТОРИ ОД ЈУГОИСТОЧНА ЕВРОПА - СТРУМИЦА)

Aster fest



Г о нарекувале Астраион, па Тивериопол, Естреон, Уструмце. Денес – Струмица, град распослан во плодното поле меѓу Беласица и Огражден. Над него – горделивите вонвременски Цареви Кули, а уште потаму, угоре, во бескрајот, волшебното ѕвездено небо. Низ просторот лебдат легендите за убавата мома Струма..., за Самуиловите војници...

Повозрасните струмичани, пак, со носталгија расправаат како некогаш, по завршувањето на полските работи, вечерните саати, наместо во одмор, ги минувале во кино. „Имаше традиција во Струмица да се оди во театар, да се оди во кино... Градот 'дишеше' градски. Ке се дотеравме и, ајде, целото семејство во кино 'Балкан'. А имаше и убави филмови, за паметење..." – егзалтирано расправа доктор Карчев, познат струмички лекар, кој и денес со интерес ги следи фестивалските проекции на *Астерфест*.

А традицијата во Струмица да се оди во кино датира од многу одамна. Имено, првите филмски проекции се одржале некаде пред деведесет години, во 1918-тата кога струмичанецот Никола Бацаков набавил подвижен кинопроектор и неколку неми филмови, па во влачарницата на Станоеви одржувал вечерни проекции. Пет години подоцна, во 1923 година, тој своето кино го префрлил во поудобен простор – во модерниот дуќан на Петар Белев, кој се наоѓал во самиот центар на градот. Во 1927 година Ѓулап Сулејманов го изградил постојаното кино „Балкан“ со летна кинобавча. Во ова кино се прикажувале неми филмови, но во текот на Втората светска војна бил набавен и тонски проектор, па така струмичани веќе можеле целосно да

му се насладуваат на филмскиот медиум. Треба да се спомне и податокот дека во 1930 година во Струмица се појавил богданчанецот Илија Џонов, кој започнал да одржува филмски проекции во кафеаните „Вардар“ и „Југославија“, како и во летната бавча на хотелот „Бристол“. По завршувањето на Втората светска војна киното „Балкан“ продолжило да работи, а нему набргу му се приклучило и киното во Домот на Армијата. Значи, струмичани, онака празнично стокмени, можеле да бираат меѓу репертоарите на две кина. До неодамна!

Денес во Струмица нема кино!

Но го има *Астерфест*!

Ги има и Старото детско забавиште, и Термата во Бања Банско, и манастирот Вељуса, и Центарот за култура каде што минатото и традицијата се среќаваат со сегашноста, со медиумот на подвижните слики. Се спојуваат ѕвездите небесни со ѕвездите од филмскиот екран. Во име на авторите од Југоисточна Европа.

* * *

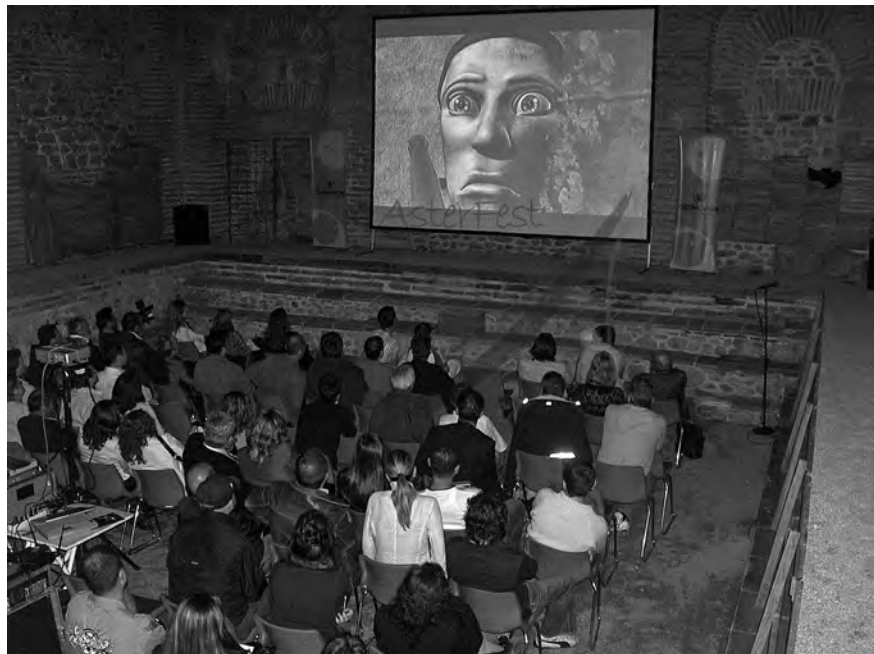
Иницијативата за одржување на *Астерфест* е промовирана на 28 мај 2005 година во рамките на отворениот симпозиум „Старите ѕвезди на новиот екран“ што се одржа во Струмица. Ја промовираше неуморниот ентузијаст, режисерот Горан Тренчовски. Едноставно, сакаше нешто да направи за својот град Струмица од каде што, одамна, по завршувањето на гимназиското образование „тргна“ неговата уметничка кариера (од аматерските филмови, па преку студиите во Нови Сад, сè до авторските ангажмани во театрите и во филмските и телевизиските продукции). И така Тренчовски со помош на неколку струмички филмофили, и интелектуалци и филмски работници од другите градови, со програмска поткрепа од струмичките институции од културата – Центарот за култура и Музејот-завод, како и од Кино-теката на Македонија, без финансиска поддршка од државните институции но со ентузијастичка поддршка од струмичкиот трговски еснаф, го реализираше првото ревијално издание на *Астерфест* од 24 до 26 јуни истата (2005) година. И кога институциите задолжени за материјална поддршка на културните дејности уви-



**Гостите на
Астерфест
во посета на
манастирот
Вељуса**

доа дека Тивериополската филмска алијанса, организатор на *Астерфест*, не се откажува од својата благородна идеја за претставување на филмските автори од Југоисточна Европа, па и второто издание на фестивалот (2006) го одржа без нивна поткрепа, решења, на големо задоволство на филмофилите и на филмските автори, да го пододврзат кесето. Во 2007 и 2008 година *Астерфест* финансиски беше поддржан од Министерството за култура, од Филмскиот фонд и од Собранието на општина Струмица. Толку околу финансиите, кои, практично, не ја запреа Тивериополската филмска алијанса уште на самиот почеток (кога речиси сè беше неизвесно) да потпишат меморандум за соработка со околу дваесет фестивалски и продукциски субјекти од странство. Едноставно, организаторите и луѓето околу нив (поддржувачи) веруваа во една идеја.

А идејата е: да се регистрира, афирмира и овековечи вредноста на делата со потпис на филмските автори што живеат или се родени во земјите од Југоисточна Европа; да се афирмира, преку медиумот на подвижните слики, широкиот и разновиден спектар на животот во кој треба да се биде, да се опстои и да се остави трага; ширење на филмската култура преку делата на авторите од Југоисточна Европа, дела коишто нашите гледачи немаат никаква шанса да ги видат оти – немаме кина и оти она малку што се увезува се само исплатливите, најчесто холивудски, блокбастери; ширење филмска култура преку средби и разговори меѓу авторите и гледачите; ширење филмска култура со репризирање на дел од програмите на *Астерфест* во други места од нашата држава; ширење на приказната за нашата Македонија преку гостите од странство... и она што е многу важно - комуникација на нашите автори со оние од странство, па договори за соработка, па од сето тоа се раѓаат и идеи за копродукции. Сè се движи интерактивно каква што е впрочем и природата на филмот. Пред извесно време некој рече дека останавме без кинопосетители! *Астерфест* го побива ова гледиште – ако точно се погоди формулата како гледачот да се привлече (а тоа е **добриот филм** и едноставноста од комуникација со странскиот филмски деец) тогаш гледачи има. И уште ако се понудат разновидни фестивалски простори како што е, на пример, Термата во Бања Банско или старото (предвоено) забавиште, тогаш уживањето е неспоредливо. Горепомнатото – свезденото пролетно/



Проекција во термата на Бања Банско

**Познати автори
на Астерфест**



мајско небо над Струмица (волшебно, несекојдневно), а на екранот – новите филмски ѕвезди на Југоисточна Европа! И така, Струмица и нејзиниот *Астерфест* прераснуваат во домаќини на блескави визуелни случувања и постојано прифаќајќи ги немирните уметнички духови под тремејето на фикцијата и документарниот астраионски свет. Оти Балканот нема граници, а Светот е на дофат, како и ѕвездите (од фестивалскиот проглас во 2005).

На првото ревијално издание на *Астерфест* беа прикажани повеќе од 50 филма (документарни, играни...) на автори од 14 држави. Пред да издвојам неколку остварувања од тоа прво фестивалско издание, ќе ја искажам констатацијата што, практично, важи за сите филмови прикажани на *Астерфест* од почетокот до денес – тоа се филмови што ти ги нудат светот и животот на дланка со сите радости, трауми, болки, апсурди, надежи, депресији, соништата... целиот космос како да се собрал во душите на авторите, а тие сакаат (прават/покажуваат) сето тоа да го споделат со другите луѓе во форма на концентрични кругови коишто се шират од своето јадро нанадвор. Уметноста е живот, а животот е уметност! Сето ова е со светлосни години далеку од блокбастерите што ни ги протура глобалистичково (како мрачен тунел) време. И додека ги следам проекциите на овој фестивал под фантастичното ѕвездено небо имам чувство дека се наоѓам во некаков поинаков, вонвремен-



**Режисерот Карољ Вичек - добитник
на Астер за животно дело**



Панел дискусија на Атерфест

ски простор каде што мачнината од секојдневието едноставно исчезнува. Тоа не значи дека во филмовите отсуствуваат темите од суровото секојдневието, напротив, тие се сеприсутни, но во жестокоста на филмскиот расказ откриваш нов, силен импулс за промени на светот. Не станува збор за револуција, не, станува збор за јасниот авторски став, кој ги фиксира нештата и со самото тоа ја искажува желбата за промени! Па така, во овој контекст, од првото ревијално издание на *Астерфест* ќе ги издвајам филмовите: *ГЕОРГИ И ПЕПЕРУТКИТЕ* на Андреј Паунов од Бугарија, *ВО БЕЛА САМОТИЈА* на Рада Шешиќ од Холандија, *ДИОГЕНИДЕШ* на Ирен Карман од Унгарија, *ЗЕМЈАТА НА ВАЈАЈА* на Петар Јовановиќ од Србија, *ИЗЛЕТ НА ДРУГА ПЛАНЕТА* на Петра Селишкар и Бранд Ферро од Словенија/Македонија, *КАКО СЕ РАГА ЛЕПЧЕТО* на Владимир Блажевски од Македонија, *КЛЕТВАТА НА ЕЖОТ* на Димитру Будрала од Романија, *ЛОРА СВЕДОШТВА* на Ненад Пуховски од Хрватска, *МИЛА ОД МАРС* на Софија Зорница од Бугарија, *НАРЕЧИ ГО ОВОЈ ФИЛМ ПО МЕНЕ* на Младен Ѓукиќ од Босна и Херцеговина, *ПРОЗОРЕЦ* на Петра Селишкар од Словенија, *ЧЕКОР ВО ИДНИНАТА* на Армин Мејнел од Германија, *ЖИВ* на Ервис



Лордан Зафрановиќ и Горан Тренчовски

Ешја и Матија Соранцо од Албанија/Италија, ПОД ДРВОТО на Билјана Гарванлиева и Мануел Зимер од Германија...

Веќе второто издание во наредната, 2006 година, ги воспостави основните, најзначајните сегменти околу кои се структурира фестивалската програма: ретроспектива на автор-доајен, добитник на наградата *Астер*; конкурзивна програма на документарни филмови над 30 минути *Астердокс* со награди *Златна*, *Сребрена* и *Бронзена потковица*, како и специјалната преодна награда *Стар златен проектор* што ја востанови донаторот Наке Туфекчиев; програма на играни филмови (кратки, среднометражни и долготражни) од балканските продукции *Балканска фикција*; програма на филмови од женски автори *Една жена/еден филм*; програма на национални кинематографии од ЈИЕ *Мувиленд*. Се разбира, во една вака богато конципирана програма секогаш се наоѓа место и за најновите македонски остварувања, како и за други филмови што се интересни но се надвор од спомнатите програми.

И да одиме по ред: лауреати и добитници на *Астер* со свои ретроспективни програми беа авторите Бранко Гапо (2006), Карол Вичек од Војводина (2007) и Лордан Зафрановиќ од Хрватска (2008). Во конкурзивната програма *Астердокс* со *Златна*, односно *Сребрена*, односно *Бронзена* и со *Стариот златен проектор* се закитија: во 2006 година ПОДИГРУВАЊЕ - ПОЛИТИКА, ЛАЈНА И РОКЕНРОЛ на авторите Илбер Мехмедалиу и Едон Ризванлиу од Косово; СЕВДАХ - МОСТОТ ШТО ПРЕЖИВЕА на Мира Ердевички во продукција на Босна и Херцеговина/Велика Британија; НОВО ЕЛДОРАДО на Тибор Кочиш од Унгарија; БОИ НА ВРЕМЕТО на Стефан Шашков од Македонија. Во наредната 2007 година, распоредот е следен: БАБИЧКИ НА РЕВОЛУЦИЈАТА на Петра Селишкар и Бранд Ферро во продукција на Словенија/Македонија/Куба/Холандија; ШЕЌЕРЕН ГРАД; МЛАДОЖЕНЦИ на Кимон Цакирис во продукција на Грција/Германија; КРАЈНА СУРОВОСТ на Росен Елезов од Бугарија; ДЕВОЈЧЕТО СО ХАРМОНИКА на Билјана Гарванлиева од Германија. Во 2008 година добитници на наградите беа: ПРОБЛЕМОТ СО КОМАРЦИТЕ И ДРУГИ ПРИКАЗНИ на Андреј Паунов од Бугарија; ДОМА на Горче Ставревски во продукција на Македонија/Хрватска; СРПСКИ ШАЈКИ на Димитар Анакиев од Словенија; ТОНЕЧКО СЕЛО на Мартон Ширмај од Унгарија. За сите овие награди одлучуваше меѓународно жири.

Особено треба да се издвои и програмата *Мувиленд* преку која посетителите имаа убаво можност, по пат на ретроспективи, да се запознаат со неколку национални кинематографии од ЈИЕ. Па така во 2006 беше претставена кинематографијата на Молдавија, во 2007-та албанската кинематографија, а во 2008-та романската кинематографија. Во 2007 година во рамките на оваа програма беше воспоставена и награда на филмската критика за најдобри национални филмови прикажани на овој фестивал, па така за најдобар албански филм прикажан на *Астерфест* во 2007 критичарите го прогласија филмот на Ено Милкани НАПУШТЕН РАЈ, а во 2008-та година од селекцијата на романската кинематографија критичарите го наградија филмот БРАНОВИ на Адријан Ситару. Уште еден факт: во 2008 година беше востановено и признание за најдобар странски краток игран филм, кое му беше доделено на филмот БОЛЕН на Мајк Ример од Велика Британија.

Би нè одвело далеку и би ни одзелo голем простор доколку им се навратиме на сите овие филмови поединечно. Едноставно, она што во почетокот го кажав како карактеристика на севкупната *Астерфест*-овска програмска концепција за избор на филмовите, се однесува на сите погоре спомнати - животот и светот на дланка со сите свои еднаквости и различности во исто време. Богат спектар на сознанија за оној Другиот, Различниот, а сепак Близок... Богатство на теми, приказни, погледи... Што да кажам? Убаво осмислен концепт, убаво фестивалско доживување... Само му недостасува малку похармонична организација. Но белким и тоа во догледно време ќе се среди. Надежта дека во сите тие бајковидни струмички простори ќе имаме и натаму убави фестивалски филмски доживувања ни дава за право да веруваме дека организаторските (а и финансиските, се разбира) пропусти ќе бидат надминати во името на **добриот филм.** □

ЖАРКО КУЈУНЏИСКИ

ДОБРЕДОЈДЕ НА ОРУЖЈЕТО, ЗБОГУМ НА ФЕСТИВАЛИТЕ?

УДК 791.43.091.4(497.7)
791.32
Кинопис 36(20), с. 25-38, 2009

АПСУРДИСТАН, Вајт Хелмер



1/10

Во 2008-та година потресната приказна со домашните фестивали посветени на долгометражната продукција се претвори во своевидна одисеја, а во извесни моменти – во трагикомична епопеја и разводенет водвиљ.

Најпрво, Скопскиот филмски фестивал, еден од најамбициозните и највибрантни културни брендови од крајот на 90-тите години, кои во еден период од своето постоење беше Мека и Медина, збиралиште за младите и прогресивни „светли сили“ на нашиот град, им се „лизна“ на поранешните организатори. Неколките претходни изданија беа како и снегот во Скопје. Никој не знаеше дали ќе ги има. На крајот, за да се одржи пролетната традиција, палката беше префрлена, со цврсто ветување за враќање на стариот сјај во мошне блиска иднина; со други зборови – во 2009-та.

Во септември – најстариот бренд во оваа фела, тукуречи филмски и фестивалски бард, ИФФК „Браќа Манакѝ“ - Битола, стана поделена/двојна личност, па не знае-

ше каде му е главата а каде опашката. Фестивалот се клонираше самиот себеси и, како и во најлошите научни фантастики, судбината што ја доживеа беше далеку од хепиендовска. Од елитен и уникатен, во очите на јавноста, се претвори во банананастан. Оправдувањата на организаторот околу неагилноста на градот-домаќин и не беа толку неосновани, па сепак наглиот потег имаше искривоколчена моќ и наликуваше на „длабок удар“ во сопствениот stomak. „Браќа Манаки“ се повампири во последниот и неугледен вагон од возот чијашто локомотива е политиката. Рака на срце, Фестивалот успеа да го задржи потврдено програмско ниво, но војната што пукна околу организацијата и во која се користеше оружје од разорит вербален арсенал, беше навистина уникатен но непотребен галиматијас.

Конечно, уште еден „ивент“, кој во претходните две години израсна во бренд, една симпатична ревија што речиси преку ноќ се прекали во фестивал со завидни критериуми и капацитети, го загуби патот под нозете и ќе останеше проголтан од менгемето на спротивставените апетити. Кога на прес-конференцијата по повод Септемвриската културна обнова одговорните од Младинскиот културен центар беа запрашани дали годинава ќе се одржат „Синедејс“ тие одговорија дека новопо-кренатиот фестивал на музички филмови „СинедејсМ“, всушност, е „Синедејс“. Десетина стари и нови музички проектчиња проектирани на ДВД, гремлин во замена за минатогодишниот фестивалски госила? Кој и да ја правел математиката, бизнисот беше лош.

По низа перипетии и заплети, со нови медиумски препукувања и гласни дво-бои, како во шпaгeти-вeстeрните, нешто малку суспенс и непотребни реплики, еден месец подоцна од ноемвриската традиција, се одржа вистинскиот „Синедејс“. Баш „Синедејс“. Кој чека-дочека, ама...

Ако се поднесе детален годишен извештај за 2008 година, можеме да заклучиме дека на домашниот репертоар немаше ниту една голема филмска премиера, но имаше многу новопечени (самоуки) актери во лоши улоги, кои презентираа една старо-нова национална дисциплина а тоа е: **брендоцидалност**. Кога безглаво се стрела, единствени жртви се невините. И фестивалите ги убиваат, зар не?

2/10

Кој чека-дочека, ама... понекогаш во Македонија е подобро да се отвори чекалница, отколку кино!

Навистина, од 12 до 19 декември во кината „Милениум“ и „Фросина“ се одржа 7. Фестивал на европскиот филм. Погледнато од „темната страна на месечината“, на неговото konto се запишаа пет програмски претумбации, еден откажан наслов, одвај грст странски гости, предозно започнување со популаризација на настанот, но сето тоа беше незабележлив пропуст во однос на празните сали со кои ги пречекавме европските филмски илузии. Вкупната публика што го посети „Синедејс“ во текот на осумте фестивалски денови и речиси четириесетте проекции веројатно, во нормални услови, би можела да се мери со една асолно исполнета проекција во кино „Милениум“. За апсурдот да биде поголем (апсурдот по дифолт е замесен со квасец) сето тоа се случи во годината кога мотото на фестивалот беше: „Гледајте филм!“

Ако СФФ кубуреше со публика, а скопско-битолската (македонска) салата ИФФК пополнуваше одвај по еден ред во салата, тогаш МКЦ за време на „Синедејс“ беше – куќа на духови. Неколкупати се случуваше, освен жири-комисијата во состав: Иво Трајков, режисер од Македонија, Денис Мујовиќ, продуцент од Холандија и Драган Маринковиќ, филмски автор од Србија, и аудиторинумот во состав Стефан Сидовски, филмски автор, и мојата маленкавост, обајцата од Скопје, во „Фросина“ да нема ниту едно друго пополнето седиште! Џабе се битките околу тоа ЧИИ се фестивалите ако нема публика за тие НЕЧИИ фестивали. Кога ќе сфатиме дека фестивалите не се НИЧИИ? Всушност, најпрецизна е инверзијата: фестивалите се СЕЧИИ; тие им припаѓаат единствено на „генетските“ љубители и поклонници.

Ако добро ме држи памтењето, своевремено Роман Јакобсон во својот антологиски есеј „Лингвистика и поетика“, на секое уметничко дело, покрај емотивната, референцијалната, фактичката, метајазичната и естетската, му ја припиша и неговата конотивна функција, што ќе каже – поврзаност со реципиентите. Во спротивност, ако една од овие алки недостига, нема комуникација, нема дело. За пуста мака, токму филмот како уметност наменета за јавно прикажување во кино, покрај сценските перформативи – театар, опера, балет, би требало да биде со најизразена конотивна програма, што ќе каже: масовна популарност и гледаност. Секаде, но не и овде, секогаш, ама не и сега.

Природно е сите да се запрашаме зошто е тоа така? И се запрашавме. Не еднаш. Што сè има удел за ваквата ситуација? Каде да се бараат причините? Можеше ли да биде поинаку? Што направивме и што да направиме за однапред?

Првите виновници се секогаш организаторите:

- превирањата околу фестивалите го рушат нивниот имиџ и ја одбиваат публиката од нив;
- играњето лотарија со терминот и локацијата на одржување ги збунува гледачите;
- недоволниот или несоодветниот маркетинг ја пишманува и онака пасивната критична маса.

Добро, доколку Битола е далеку (ако се оди пеш), доколку Младинскиот културен центар е „од онаа страна на Вардар“ и опкружен од „сезонските работнички“, тогаш Домот на АРМ, кината „Рамстор“ или „Милениум“ се со сите нишани. Тоа е како двајца заљубени до уши да го откажат состанокот, бидејќи метеоролозите најавиле дожд. Кога нешто навистина се сака, ниту една пречка не може да биде превисока. Во главниот град се одржува еминентен настан, а неговите жители не покажуваат заинтересираност... Но, немање публика и немање филмофили се две различни нешта.

Како и малкуте кина што останаа и нивните редовни проекции, така и фестивалите во Македонија плачат по аудиториум. Удел во ситуацијата имаат и вториот круг причини во кои влегуваат техничките „крикови и врисоци“ на денешницата, кои сè повеќе го прават филмот домашен медиум. Редовно осомничени се:

- интернетот (слободен даунлоуд преку сервиси како репидшер, разни врези и торенти);
- новите телевизиски стандарди (кабелска ТВ, плати па гледај, макс ТВ).
- пиратеријата.

Многу се има кажано за разликата на вистинското кино и домашното гледање. Кој пробал, знае. Темната сала и дневната соба се како мерцедес и фиќо.

Третиот реденик камења за сопнување е социолошки и упатува на тоа дека во Македонија се губи навиката на одење во кино, поради:

- презафатеност (1);
- брзиот начин на живот (2);
- немање изградено чувство за секундарни потреби (3);
- економска немаштија, да не кажеме „рецесија“ (4).

Ако (1) и (2) се точни, тогаш ние мора да сме многу богат народ (значи не важи (4)), а ако сме богат народ а не одиме в кино (3), тогаш сме духовно сиромашни, и навистина тешко - чаре. Ако е до (4), тогаш да се види ценовникот на фестивалските билетарници. *Nota bene*. Билет изнесуваше 100 денари и со него слободно можеа да се изгледаат и три филма дневно.

Четвртиот список го составуваме за оние што секогаш сакаат да се пошегуваат и успеваат да имаат ведар дух и во најкризни моменти. Значи, ова повеќе се комични хипотези отколку сериозни „апотеози“:

- мразиме интерогативи од типот „Гледајте филм!"; подобар би бил пристапот познат како „пристап кон инаетливото дете": „Не гледајте филм, бре!" или „Ако сака-те гледајте, ич не ни е гајле!";
- додека се полни обложувалниците, не надевајте се дека ќе се наполнат и кино-проекцииите;
- од евроориентирани стануваме сè повеќе патриоти!;
- европските (филмски) ѕвезди станаа јарко сонце, кое толку силно сјае што не може да се гледа во нив, па најдобро е погледот да го впериме другаде...

Дали постои уметничко дело само по себе, без реципиенти? Театарската претстава без публика не се вика претстава, туку проба. Исто е и со музички концерт, само таму е - штимање. Дали природата на уметноста останува иста, кога е изолирана и апстрахирана од контекстот и приемот? Тоа се прашања што ги надминуваат амбициите на овој текст. Како и да е, Македонија е место каде што не важи теоријата на Роман Јакобсон. Барем засега, со полни гради можеме да извикаме: „Jakobson, go home!"

3/10

Но, да се вратиме на „нашиот филм". Како и со СФФ и со ИФФК, окосница на „Синедеејс" беше – уметничката програма. Можеби нешто посиромашна од 2007, и во квантитативна и во квалитативна смисла, без бројни исклучително блескави моменти, па сепак внимателно и пробирливо срочена. Беа формирани четири програмски целини: главна програма во конкуренција за награди (12 филма од 10 земји), гала-премиери (4 филма: КЛАС, БОЛКАТА НА Г-ГА ШНАЈДЕР, БОЖЕСТВЕНИ И КАТИН), регионална програма или Балкан-линк (6 филма) и земја во фокус – ревија на холандски филмови (10).

Единствениот проект во кој имаше нешто домашно (како што велат „K-15": домашното вино секогаш е најдобро) беше АПСУРДИСТАН на германскиот режисер Вајт Хелмер. Во обемната актерска екипа составена од актери од дури 20 земји, која снимала во зафрлено село, „зад седум мориња и седум гори", во „некојси" Азербејџан, меѓу другите, се најдоа и нашите Илко Стефановски и Благоја Спирковски-Џумерко, кои на повеќе од професионален начин си ја завршуваат својата задача и го обележуваат образот, во овој, на повеќе нивоа, „чуден" филм.

Најпрво, очудувањето е постигнато преку филмската естетика, која е комбинација на извесна фантастика во духот на Емир Кустурица и voice-off раскажувачките коментари во стилот на АМЕЛИЈА ПУЛЕН на Жан Пјер Жене. И едниот и другиот режисер се референтни имиња на современото кино, пред сè, поради нетипичниот хумор што го протежираат во своите дела, нешто што Хелмер сакал и настојувал но не успеал да го постигне. Иако дури и го „позајмува" Гордан Микиќ, сценаристот на Кустурица од ДОМ ЗА БЕСЕЊЕ и ЦРНА МАЧКА, БЕЛ МАЧОР, луцидноста се губи при патот до конечната реализација.

АПСУРДИСТАН е „чуден" и на ниво на хетерогената актерска екипа, која не секогаш е претставена со првокласни актери, па неретко дел од нив изгледаат збунето во задачите што им се поставени, и недоволно ја отсликуваат интенцијата на режисерот да се создаде фантазмичен геопростор населен со необични жители, особено што целиот проект е изведен во стилот на немите филмови, при што нарацијата ја водат главно заднинските коментари и актерскиот влог. Бидејќи мимиката и гестот играат значајна улога, улогите се поделени, пред сè, на театарски имиња. Ваквата одлука некогаш се покажува погрешна, бидејќи дел од актерите неретко ја минуваат линијата меѓу филмското и театарското, навлегувајќи длабоко во зоната на вториот медиум. Конгломератот на различни актерски школи, исто така, не успева да се искапи во кохерентна целина за да создаде шармантно остварување.

Најпосле, филмот е „чуден" и со тоа што сака да изгледа свежо и необично, и наспроти оваа искрена и искрита желба на целата екипа, не сосема го постигнува

ГЛАД, Стив Мак-Квин



тоа. Хелмер напати изгледа како епигон на својот очигледен репер (Кустурица), но не успева драматуршки да ги развие богатоста, иновацијата и возбудливоста што љубителите на „балканскиот шизик“ ги сакаат, туку се потпишува на лабав плагијат во кој ретките хумористични крешченда и визуелни ефекти, необичните ареалистични поместувања и еуфоричниот крај се нештата што колку-толку го заслужуваат вниманието на гледачот. Како и да е, наградата за сценографија и костимографија што му ја додели „Синедејс“ машини си ја одработи.

4/10

Чекор погоре или свезда повеќе во ова провизорно и пред сè, лично оценување, имаат три балкански проекти - ЧУВАРИ НА НОЌТА, ШИВАЧКИ и МАО ЦЕ ТУНГ. Иако авторските пристапи не се далеку од изомерни, трите филма ги спојува силната социјална заднина, која се обраќа на својата стварност, без разлика дали таа е онаа што некогаш се живеела или онаа што моментално ја затекнуваат во своите матични земји.

Босанскиот ЧУВАРИ НА НОЌТА на анонимниот Намик Кабил е реализиран како триаголник, па сета драмска (рудиментирана) интрига е остварена во рамките на таквата структура. Две точки од триаголникот се тежишните ликови на Махир (Вахид Пиралиќ) и Бризл (Милан Павловиќ), кои се ноќни чувари во два луксузни салони во Сараево. Првиот за мебел, вториот за санитарии. Третата точка од триаголникот е Жералдина, сопругата на Махир, која од почеток до крај е отсутен актант. Постапка слична на онаа од *Чекајќи го Годо* на Бекет, само без смисловниот кор-сокак. Преку отсутноста, авторот сака да ја засили тензијата помеѓу двата носечки лика и дополнително да го психологизира Махир, при што мачнината што тој ја чувствува ја прави потелесна. Интересно е што повеќето босански продукции од последните години имаат енкриптирано сенс за хумор, што секако ја прави нивната приемчивост поголема. Сепак, мора да констатираме дека во ЧУВАРИ НА НОЌТА таа писта е недоволно есенцијално разработена, па неретко дејствието е заглавено во празен од или редуванци, кои го ослабуваат и го разводнуваат крајниот ефект. Дури и интелегентно замислениот завршеток во кој дознаваме дека Жералдина е трудна, што, бидејќи е таа „отсутна“ т.е. „невидлива“, му доаѓа како две нули, делува млако. Највпечатлив од сиромашната гама профили е оној на полицаецот, одигран од Харис Алиќ.

Бугарскиот ШИВАЧКИ на гостинот на „Синедејс“, Људмил Тодоров, исто така почива врз тријадна структура, овој пат поставена меѓу верни пријателки. Приказната е како препишана од весник или како да сме ја слушнале во неврзан муабет за наши сосетки или познајнички. Млади девојки што доаѓаат во голем град (Софија) со надеж дека ќе се изборат за нешто повеќе од проклето тесно парче урбан простор, а се соочуваат со мизерни животни услови во пансионот каде што се сместени, мора да работат на места во кои ‘рбетот се свиткува и растегнува исто како и честа (кафуле, конфекција, месарница), ги преживуваат сите солени и горчливи стадиуми на ваквиот доброволен „прогон“...

Желбата за поетизација е ретка (преку неколкуте сцени во пансионот), а наместо тоа сирово се потенцираат грозничавите услови за живот на ниската класа, при што се оди до хиперверистичко насликување. Таквиот пристап создава дистанца, па наместо естетска епифанија (за која не станува збор), гледачот добива речиси документаристички снимена сторија. Целиот филм го има печатот на непретенциозност и неманиристичност, кој, за жал, на моменти се граничи со аматеризам (инаетливо сиркање на микрофонот одозгора, штуро заокружени ликови, немотивирани реакции, пропусти во монтажата...).

Албанскиот МАО ЦЕ ТУНГ, исто така, користи наивистичка обработка, која остава ефект на нискобуџетност. Наспроти лежерноста на текот и стилот, завршува со иронично финале. Режисерот Бесник Биша игра двојна игра: исмевање на стереотипите преку нивно поддражување. Тоа е суштината на ваквиот пристап каде што

„на тапет“ се Ромите, комунизмот, Мао Це Тунг, малограѓанштината, но не нуди свежо месо за старите коски, туку засмева дополнително карикирајќи ги веќе затврдениите општи слики. Ширењето на филмот е како капка мастило во вода. Сите згоди и незгоди потекнуваат од една одлука-настан – тоа е моментот кога стариот Ром-чергар Хекуран Ромалини, кој одвај има и нечистотија под ноктите, решава својот новороден син (и кој знае кое дете по ред) да го крсти со едно возвишено име во 70-тите години во Албанија - познатиот кинески диктатор. Инаку Мао, покрај Енвер Хоџа, во тој период бил најзначајната личност кај западниот сосед. Хекуран е супериорно одигран од Фадиљ Хаса, кој со лежерност ја пренесува до најголема дребност секоја валера во менталитетот на шармантниот Циганин.

5/10

Пет ѕвездички добиваат два (псевдо)жанровски филмови, како и хрватскиот ЗАД СТАКЛОТО, кој претставува зрела и современа драма со драстично (речиси механички) пресвртлив крај. Иако снимен во соработка со националната телевизија, добитникот на Златна арена во Пула далеку ги надраснува рамките на ТВ-артикл.

ЕЛДОРАДО, пак, е белгиско-француска копродукција, чие дејствие се развива околу младиот Ели (Филип Неон) и 40-годишниот Иван (Були Ланерс, инаку кантавтор на ЕЛДОРАДО), два лика коишто бизарно и не толку случајно се запознаваат и уште помалку случајно заедно тргнуваат на долг пат. Вториот е препродавач на половни автомобили увезени од Америка, а првиот ситен крадец и наркоман, кој провалува во станот на Иван за да дојде до некое евро, кое се знае на што ќе го потроши. Иако на прв поглед карактерно изгледаат како спој на спротивности, со текот на времето, сфаќаме дека имаат многу повеќе нешта што ги спојуваат отколку што ги разделуваат. Снимателот го интензивира чувството на отпадноост и маргиналноост, кое ликовите како такви го носат во својата амблематска програма, преку кадри што прикажуваат празна, опустошена но колоритна Белгија и снимајќи на локации во кои, на ликовен начин, се препознава содржината на филмот како целина – напуштен камп-плац, попатна продавница во која никој не се грижи за стоката, необработена градина...

Станува збор за своевиден *road movie*, а дестинација на загубените души е домот на наркоманот. Патот дотаму и назад треба да биде пат на помирување и стекнување пријателство и самосвесност, но поентата е дека на некои луѓе не може да им се верува. По претпоследната сцена во која Иван ќе му даде пари на Ели за наводно да врати стар долг кон извесен дилер, следува наративна нивелација. Но, амбициите за среќно финале паѓаат во вода; авторот нè враќа на самиот почеток. Иако одложено, Ели сепак ја извршува кражбата. Со една мала разлика, а тоа е емотивниот набој што истиот чин го предизвикува тогаш, два дена подоцна и со поминати стотици километри заедно.

„Мала идеја“ има и турскиот ЛЕТНА КНИГА на младиот Сејфи Теоман, каде што преку дете-фокализатор, напати со мошне сензитивно и визуелно питоресно решавање на сцените, се развива нетипична (дете)ктивска приказна. Филмот ја раскажува потресната одломка од животите на едно традиционално турско семејство. Отворен по систем на метонимија, развојната линија на ЛЕТНА КНИГА започнува и завршува во училиштето, каде што „летната лектира“, која според турскиот образовен систем им следува на сите ученици за корисно да го исполнат распустот, одеднаш му е одземена на десетгодишниот Али од негов соученик. Оттогаш, по домино-систем почнуваат збрките во неговиот живот. Се враќа неговиот постар брат, одбивајќи понатаму да студира на воената академија. Тој и Мустафа, главата на семејството, жолчно се раскаруваат. Вториот му дава тешка задача на Али – да продава гуми за цваќање, бизнис што не му оди од рака, бидејќи единствено мајка му е редовен потрошувач. Таа, пак, се сомнева дека нејзиниот сопруг има љубовница... Врв на пирамидата е денот кога Мустафа е однесен во болница поради срцев удар. Последните зборови што тој му ги доверува на малиот е дека мора да ги спаси па-

рите што се во автомобилот. Бидејќи не наоѓаат ништо таму, семејството започнува сопствена истрага, чиј резултат е еднаков на само излишни нови информации. Всушност, базичната информација за која ликовите и не се целосно свесни е дека она што требало да биде само обично и долго топло лето, за нив поминува во исклучителен, граничен настан, кој ги менува од корен.

Снимен во постојано сончева, силно осветлена сценографија, со само неколку ноќни кадри, многу тишина и звуци а малку музика, режисерот и снимателот доловуваат типично медитеранско лето и истовремено, на фонот на личната приказна, вешто ги оцртуваат и ги уловуваат кардиналните особености на исламското општество со сите негови свиоци, кои на западниот гледач му изгледаат истовремено егзотични и туѓи.

6/10

Погледнато во една широка перспектива/широк кадар, беше евидентно дека годинава во европскиот филм доминираат две базични сижејни инспирации и, истовремено, две мотивски жаришта: *политиката* и *семејството*, и нивните аватари. Значителен процент од прикажаните филмови на „Синедејс“ обработуваа теми поврзани со општествените состојби, а исто толку актуелни беа и проектите во кои се следи распадот или анемијата на базичната клетка на секое граѓанско општество.

Западните брачни заедници се дават во сопствената апатија, бледило, незаинтересираност, индивидуализам, материјалност и бескрвност. Тоа и не е нешто ново бидејќи контрапункт помеѓу западниот свет и истокот отсекогаш бил и останал јазот во кој од другата страна стоеле полнокрвноста, агилноста, блискоста, семејноста, штедроста, продуктивноста... Но, сега и малку нефилмски екскурс – се чини дека „проклетите“ пороци на Западот сè повеќе нè нагризуваат и нас, пред сè поради лошо пресликаниот модел на неолиберализам и квазикапитализам, каде што едни демек „архаични“, „деמודирани“ и „застарени“ етички инстанци им отстапија место на „модерните“ и „супериорните“, при што семејството, душата на секое здраво општество, оди курбан.

Францускиот филм ДОМ е филм за тоа како модерната цивилизација се претвора во две дланки врз вратот на семејството како институција со големо И. Секое семејство има свој црв, тоа го кажа уште Толстој. Во случајот тоа е една автострада. Младата режисерка Урсула Маер тргнува од тема навидум без потенцијал, но оформува една голема метафора. На стартот нè воведува во домот на необично среќно и исполнето петточлено семејство, кое во својата просечност и секојдневно здодевање успева да изнајде причина да биде радосно, макар тоа некогаш изгледало ступидно, па и француски и прелиберално². Тие живеат покрај автопат, кој е недограден и иако токму тој микрокосмос ги прави „длабока“ периферија, која би требало да ги фрустрира, напротив, тие како да уживаат во улогата што им е доделена. Вистинските проблеми за нив започнуваат во мигот кога државата одеднаш се става во погон и го враќа автопатот во кондиција и од периферија одненадеж стануваат срцето на циркулацијата.

Среќниот хаос што тие го создавале е заменет од несреќниот 'ршум на сообраќајот, кој е сè погуст. Смогот, вревата, заканувачката брзина, светлината ноќе, стануваат нивните нови непријатели. Ако, на почетокот, битката што ја водат изгледа како горделива борба против надворешниот конкретен објект (автопатот, автомобилите, возачите), подоцна битката преминува во заемна закрвеност и внатрешен бој со апстрактни категории и меѓусебни демони. На државата ѝ се припишува активна улога во оваа раздели-па-владај политика, а пораката е дека преживуваат оние што се најнезаинтересирани, кои имаат најцврст оклоп и кои дотогаш воспоставиле најтенки релации со блиските.

Во целиот ДОМ доминира извесна фигуративност, дури и артифициелност, при

што гледачот добива впечаток дека и куќата, и автопатот, и семејството се своевидни реквизити на извесни филозофски ставови и гледишта, па проектот функционира и како синеастички есеј на тема алиенација, при што таа висока доза фигуративност го добива својот климакс на самиот крај, кој е истовремено и олеснување (за диегетскиот свет) и отежнување (за реалниот свет, оние што гледаат).

ДОМ, исто така, има и сценична податливост не само поради врзаноста за еден топос – куќата и дворот туку и како текстовна архитектоника, па сметаме дека од неа би можела да произлезе и мошне функционална театарска претстава.



КАТИН, Анђеј Вајда

7/10

Седмицата е „резервирана“ за филмовите на отворање и затворање. Станува збор за уште еден француски проект, КЛАС, на Лорен Канте, како и за полскиот КАТИН на Анджеј Вајда. Впечатоците беа поделени и за едниот и за другиот наслов.

КЛАС е добитникот на *Златна палма* во Кан, кој како и ДОМ (дури и принципот на избирање наслов е сличен, означува простор што збира во себе мноштво единици) инсценира пледоаје за политичко-општествено поентирање, каде што по принципот *pars pro toto*, или подобро кажано мало за големо, се обидува да се изгради една критичка слика за мешаното мултикултурно општество во Франција, со многу потиснати и стигматизирани гласови. Она што е клучно за филмот, она што останува во сеќавање е самата идеја за синегдохискиот пристап. Свежината на формата отскокнува многу повеќе отколку самите значенски поенти, кои би требало да бидат радикални, а всушност прават извесни компромиси и ги релативизираат нештата до степен на ефемерија. Проблемите, така како што се екранизирани, повеќе личат на заобиколени, нафрлени, дозирано опфатени, отколку суштински почувствувани. Пофалба заслужуваат кастинг-директорот и самите ученици, кои во голема мера се играат себеси и кои би ги замолчале и најголемите скептици и пуританци.

Настроен за разоткривање табуа е и КАТИН. Иако има историски бекграунд, за да се гледа 50-тиот филм на Анджеј Вајда, еден од најзначајните живи режисери, не е потребна никаква историска поткованост. Самиот филм нè снабдува доволно со сите макро и микро сегменти за составување на големиот мозаик. Имено, при окупацијата на Полска од страна на Германија и, нешто подоцна Русија, во септември 1939 година, во таен договор меѓу Хитлер и Сталин, 15 000 полски офицери се однесени во логор, а оттаму, во најголема тајност, убиени кај Катин од страна на тајната полиција на рускиот диктатор. Но, филмот не е само „филм за настан“, туку и филм за пропагандата и манипулацијата што следува, за шминкањето и интервенционизмот врз историјата, како еклатантен пример за извиканата фраза, „историјата ја пишуваат победниците“. За да можат да се помират народите и за да спласнат страстите, во 1943-та, со влегувањето на Црвената армија во Полска, за досието „Катин“ е фрлена анатема врз Германците како виновници. Но, вистината како и водата секогаш ќе најде начин да се пробие на површина. Официјална Москва го признава чинот дури во 1990 година. Дотогаш постоела како „усна“ верзија што се пренесувала од колено на колено, а единствените сочувани материјални докази се неколку писма и дневници, кои се и фертилниот хумус од кој израснува овој филм.

8/10

Целата ревија на холандски филмови има силна „осмица“, комплетно осмислена, однапред маркетиншки претставена и поддржана од „Паблик рум“ - Скопје. Киното „Милениум“ беше украсено во боите на холандското знаме, беа испечатени дополнителни наменски програми со впечатлив дизајн, се делеа типични холандски бонбони, значи се создаде, пред сè, една убава домашна атмосфера, која ретко кој дојде да ја почувствува. Без разлика на техничките пропусти, неколкуте ДВД-проекции и ретките доцнења, „Холанѓаните“ заслужија висока оценка поради ентузијазмот и несекојдневната намера.

РАЈ СЕГА, ВОЛФСБЕРГЕН, КОЖА, ЏИМИ РОЗЕНБЕРГ - ТАТКО, СИН И ДАРБА се само дел од насловите што дадоа панорамска слика за разноликоста и неодминливоста на една тивка но агилна национална кинематографија. Изборот го направи Рада Шешик, филмски автор што живее во Утрехт и е селектор на неколку други фестивали во Европа.

ЏИМИ РОЗЕНБЕРГ - ТАТКО, СИН И ДАРБА е наслов за кој вреди да се раскажува. Документарецот е посветен на холандскиот музичар од ромско потекло, кој уште како дете е препознаен како гитарски виртуоз, но подоцна „налепува“ на проблеми со дрога. Авторите, до самиот крај, тензично и монтажерски игрово, го водат

дејствието додека го држат гледачот под постојаниот притисок „што се случило со Џими?“

ВОЛФСБЕРГЕН, уште посилено и од ПАНДОРИНАТА КУТИЈА и од ДОМ, до екстрем ја доведува фамилијарната оттуѓеност. Без никакви фигурации и тропи, преку натуралистичност „до коска“, ја пренесува приказната за човекот што сака да се самоубие, а ниту една од трите ќерки не е заинтересирана за тоа. Ниту една од нив не може да се отргне од опседнатоста со себеси. Егоистичниот западен човек нема друг идол освен себеси. Со вистинско чувство за дозирање на дијалогот и темпо што го раскинува трпението, авторот на сценариото и режисер Нанук Леополд оправдано ја доби наградата *Сина ѕвезда* за најдобро сценарио.

9/10

За публиката се чини најголемо изненадување беше ИСПРАВКА на Танос Анастопулос не поради друго туку затоа што драстично го прескокна хоризонтот на очекување. Грчкиот филм, без двоумење, може да се смести меѓу адутите на фестивалот. Во негова корист веројатно беше и малкуто нешто што од претходно го знаеме за современата грчка кинематографија, при што, освен Тео Ангелопулос, сето останото е речиси недостојно за внимание.

ИСПРАВКА говори буквално за едно искупување, а преку тоа, и за една контроверзна тема во закостенетото и тесноградо грчко општество - малцинското прашање. Аман е поранешен затвореник и моментален покајник, кој стоички се бори за гол живот, притоа воопшто не жалејќи се и израснувајќи во личен чувар на една жена-Албанка и нејзината ќерка. Се разбира, подоцна станува јасно дека тој е сопругот/таткото, но начинот на кој ги заштитува, спартански и пожртвувано, изгледа посебно и пред сè, длабоко доблесно. ИСПРАВКА е снимен со ладни тонови (сиво, сино) за да ја врами тажната т.е. отворената приказна, чии конци режисерот во ниту еден момент не ги испушта од раце. Грчките уметници сè уште се недоволно храбри да прозборат за македонското прашање, а сепак доволно храбри да ги покажат првите ишарети на отворање на Пандорината кутија на своето не толку монолитно општество.

СЛЕПА ЛЉУБОВ, пак, на Јурај Лехотски е документарен меѓу многуте играни филмови во програмата на „Синедејс“. Самите луѓе и нивните лични стории го чинат филмот возбудлив, а режијата и монтажата го прават возбудливиот филм – уметност. Тајната е во одбирањето на вистинските соговорници и во конструкцијата на дискурсот. Станува збор за четири различни љубовни приказни на слепи лица, од различни генерации - од средовечни (кои имаат долгогодишен, функционален брак) до тинејџерка што живее во очекување на средбата „на слепо“, каде што моментот со кое комуницира преку интернет ќе ја види за прв пат. Прв пат ќе види дека е слепа на очи, но богата во душа и ум.

Во дел од општествата луѓето со хендикеп сè уште се речиси невидливи. Не сакаме да ги видиме оние што не гледаат? Оваа навидум „мудра“ констатација е далеку понеувистинита од онаа дека не се сака со очи туку со срце. Тоа е тоа што овој филм и го пренесува. Сведоштвата на овие четири двојки, кои се соочуваат со речиси идентични проблеми во љубовта како и ние, останатите, се толку моќни, и визуелно, и на ниво на емпатија, што се чинат излишни секакви интервенции, како онаа од првата приказна во која е вметната кратка анимација. Во време кога општеството се дехуманизира, една од задачите на филмот (ако воопшто е уместно да се употреби терминот „задача“) е да удри по гонгот на хуманоста.

И ЗАСЕКОГАШ на Дамјан Козоле е филм за љубовта, каде што на оние што немаат проблем со видот очајнички им е потребно „да видат“ и со душа и со интуиција, за да ги препознаат вистинската суштина и природата на својот партнер. Скопската публика Словенецот Козоле го познава по различни проекти (ангажираниот РЕЗЕРВНИ ДЕЛОВИ и комичниот ПОРНО ФИЛМ, прикажани на Скопскиот филмски

КЛАС, Лорен Канте



фестивал). Овде прави уште еден смел исчекор во својата кариера. Сè се случува во станот на Маре и Тања, од три и пол часот наутро, кога Тања се враќа од вечерно излегување, до пресната зора кога заминува оттаму со своите куфери. Филмското го следи реалното време. Преку репликите, моќни, богати, незапирливи, авторите нè водат во еден *tour de force* на психичка и физичка тортурa на љубоморниот Маре, кој се сомнева дека неговата девојка времето надвор го минува со другарките. Само уште соседите и нокта се вклучуваат во оваа напната спрега. Ако час и половина гледачот „стои“ на страната на Тања и ја оправдува нејзината конечна одлука да го напушти своето момче, во последната сцена перспективата се превртува. Маре, од лошото момче, се преобратува во Маре-вистинската жртва. Овој проект, заедно со НА УБАВИОТ СИН ДУНАВ на Дарко Баиќ, ја делеше наградата *Златно сонце* за најдобар балкански филм.

Чешкиот КАРАМАЗОВИ е проект за кој цениме дека заслужува засебна и опширна анализа. Режиерот Петр Зеленка се занимава со (со)односот меѓу книжевниот, театарскиот и филмскиот медиум и тоа на мошне успешен начин. Од си-

неаистички експеримент до интригантен филм Зеленка ни го поставува прашањето: Што доживуваме како гледачи на филм? Кете Хамбургер одамна одговори на ова со зборовите „зачудени сме од парадоксот што токму дводимензионалниот филм ни пренесува поприродно доживување на просторот отколку тродимензионалната сцена (на театарот, н.з.)“.

А тогаш, што доживуваме како гледачи на филмска екранизација на театарска претстава направена според роман? Може ли да биде покомплицирано од ова?³ Сржта на КАРАМАЗОВИ е: група чешки актери доаѓаат во железарница во Полска (дел од светски водечката групација „Митал“) и одржуваат генерална проба за претставата *Карамазови*, која ќе биде изведена во погонот следниот ден. Меѓу валканиот простор полн старо железо, жварени печки, гротескни машини, заморени и тажни работници, ефектот што го има уметничкиот чин никој не може да го претпостави. Се случува магична интерференција меѓу сцената и стварноста. За разлика од претходните филмови на Зеленка, ова е најамбициозен проект досега и за него тој се закити со *Сребрена ѕвезда* за најдобар режисер.

10/10

Жирито навистина без пропуст си ја изврши задачата, а доказ за тоа се и наградениот за најдобар филм, ГЛАД, кој беше класа-филм, и Дерја Албора, која со право ја понесе статуетката за најдобра актерка во ПАНДОРИНАТА КУТИЈА. Богатата интертекстуална матрица токму на овој проект е накалемена околу три примарни групи преттекстови:

- а) Фолклор и народни верувања, при што се актуелизира еден себалкански мит поврзан со старите луѓе, кои пред крајот на животот го чувствуваат повикот од другата страна. Во македонските народни песни и приказни го знаеме во формата на: старец што зиме го праќаат во планина за „да го изедат мечките“.
- б) Урбаниот „фолклор“ од 50-тите години на XX век, кој на овие простори зафаќа широки размери на употреба, симултано со внатрешната миграција селоград и со судирот на руралните навики и урбанизацијата: неможност за приспособување, страв од бетонски и челични монструми наречени висококатници, дезориентација, сè до збунетост од лифтовите, семафорите, автомобилите...
- в) Постурбаната митологија на западноевропските метрополи, која почнува засилено да се форм(ул)ира во 80-тите години преку разнебитување на семејството, преку индивидуализмот и кариеризмот, очигледно веќе карактеристичен и за патријархална средина како што е Истанбул. Човекот никогаш не бил толку сам како денес, во хуманоидните мравјалници.

Јесим Истаоглу, инаку добитник на *Златна камера 300* за ПАТОТ ДО СОНЦЕТО на „Браќа Манак“, во овој проект покажува дека има изострено око и за природни и за градски „пејзажи“, при што формира врвно сликарско профилирање, кое не е сосредоточено исклучиво на лиризирање, туку на различни емотивни вибрации – од идентификација, преку ламентација, до страв и закана. Многу често камерата и избраната сценографија „говораат“ многу повеќе од самите актери.

ПАНДОРИНАТА КУТИЈА е француско-турска копродукција, во која боите на триколорите бравурозно ги брани Сила Шелтон, која ја игра старата Турчинка, толку топло и непосредно, речиси како да не глуми. Станува збор за комплетен филм во кој не недостига речиси ниту една компонента за целосно уживање.

Годинава, според жирито, најгоре на тронот се најде ирскиот победнички „коњ за трка“ насловен лаконски – ГЛАД. Победнички, бидејќи досега има освоено дваесетина престижни награди на фестивали од цел свет, меѓу кои и *Златна камера* во Кан. Црномурестиот дебитант Стив Мек-Квин создава потресно кино-доживување, базирано врз основа на истоимениот роман на Енда Волш. Ирско-англиските одно-

си уште долго ќе бидат потентна уметничка муза (сите се сеќаваме на успешните ВО ИМЕТО НА ТАТКОТО, КРВАВА НЕДЕЛА или ВЕТРОТ ШТО ГО НИША ЈАЧМЕНОТ). Старата рана веројатно имала многу конци. Овој пат инспирација за уметничкото дело се настаните што се случувале за време на познатиот штрајк со глад од 1981 година, во еден од британските затвори, единствен од такви размери.

Мек-Квин, како да е стар и искусен филмски зналец, користи модел на секвенционално приближување, каде што ексклузивноста на ликовите и некоја нивна повторлива постапка, во секоја од трите доминантни секвенци, ги прави нив препознатливи и лесночитливи и сè повеќе нè доближува до фокусот на интерес. Во првата третина, тоа е полицаецот одигран навистина „англиски“, ладнокрвно и студено, без непотребно трепнување, од страна на Стјуарт Греам, што претставува и *in medias res* засек во дејствието. Неговото длабинско миење на крвавите раце од крвничкото тепање на затворениците останува долго во сеќавање. Во втората целина, пак, централен лик е новиот затвореник, Ирец, кој се запознава со спиралниот пат до пеколот, кој започнува од одвај неколкуте квадратни метри затворска ќелија, која повеќе наликува на кумез. Токму виуелестите кругови, исцртани со помија врз сидовите од просторијата, се тајната порта до голготата што следува.

Најпосле, последната третина е веќе целосно зачекорување во јадрото. Сега се запознаваме со генераторот на штрајкот - Боби Сендс, инаку реален лик, еден од водачите на ИРА. Во негова кожа се најде Мајкл Фасбендер, чиј процес на прегладнување и телесно видоизменување ги надраснува висините на секоја актерска игра.

Иако е дебитантски филм, додека го гледате ГЛАД немате чувство на празнини и непотребни делови. Филмот е сочинет од серија последователни и моќни решенија, од кои антологиски сцени што го втречуваат погледот, го алармираат умот и ја наежуваат кожата се: сцената со полициските специјалци, кои ги удираат своите штитови со пендреците во какофониски ораториум, сцената на претепувањето и претресувањето, монолот на Боби Сендс пред свештеникот, па дури и, само условно, „непотребните“ сцени како чистењето на ходникот...

Мрачен а истовремено комплексен филм прецизен во намерите, кој универзално приопштува локален настан. Како што на времето беше рекламиран и одличниот ТЕТОВИРАЊЕ на Столе Попов: филм кој мора да се види! Всушност, на „Синдејс“ имаше многу што да се види, ама немаше кој да види. Затоа, следната година не прашувај за кого се вртат филмовите. Тие се вртат за тебе! □

Белешки:

- 1 Донекаде Кинотеката на Македонија и го докажа ова. Додека МКЦ и „Милениум“ зјаеја празни, луѓе чекаа да ги погледнат старите филмови со доајените на македонското глумиште од циклусот „Пред актерот простум“.
- 2 За главните улоги се избрани старлетата на европскиот филм Изабел Ипер и Оливије Гурме, познат од СИНОТ на браката Дарден, обајцата ѕвезди на „галската“ почва.
- 3 Се разбира дека може, инаку филмот веќе не би постоел.

„МАНАКИ“ ЗА ПОЧЕТНИЦИ

ИЛИ КАКО СЕ РОДИ
ФЕСТИВАЛОТ НА ФИЛМСКАТА КАМЕРА ВО БИТОЛА

Вообичаено е во оваа рубрика да пишуваме за филмовите видени на домашните филмски фестивали. Впрочем, странските филмови што доаѓаат на Скопскиот филмски фестивал, на „Синедес“ и на најстариот и најпрестижен фестивал на филмската камера во Битола се, така да кажеме, единствена шанса да се погледне низ прозорецот на светскиот филм. Оти кај нас, едноставно, нема редовен кинорепертоар. Немаме кина! Имаме пиратерија, но тоа е друго, надвор од разумот.

Значи, вообичаено е да пишуваме за домашните филмски фестивали и за филмовите што се на нивната програма. Но овој пат од оваа практика ќе го изоставиме последното (од 2008 година) издание на Меѓународниот фестивал на филмската камера „Браќа Манакџ“, од пред три години преименуван како Фестивал на сниматели. Имаше многу одамна еден филм/комедија ЧУДНИ НЕШТА СЕ СЛУЧИЈА НА ПАТОТ ДО ФОРУМОТ. Е, така нешто се случи и во 2008-та со нашиот Фестивал на филмската камера, кој од својот почеток во 1979 година се одржува во Битола. Но, извесни „мудреци“ (кои најнапред го променија називот – види во претходната реченица) решија Фестивалот, чекор по чекор, малу по малу (со доза на пласирање невистини и полуистини), да го вдомат во Скопје. И сето тоа речиси тајновито го подготвуваа, па јавноста беше непријатно изненадена на само два дена пред почетокот. Отворање и филмска ревија во Битола, а сето друго *фестивалско* (прес, работилници, фестивалски проекции, гости...) во Скопје. Не е во ред! Убаво е кога младите сакаат да сменат нешто, да ги збогатат програмата и концептот, да ги унапредуваат работите, но тоа нешто треба да биде во полза на основната цел – развивање на Фестивалот на филмската камера „Браќа Манакџ“ во Битола. Велиме – *Фестивал на филмската камера*, оти ова е со едно значење (изворното), а друго е она од пред три години *Фестивал на кинематографиери!!!* (секоја чест на Виторио Стараро, но тој го направи замешателството посочувајќи дека наместо *директор на фотографија* треба да се користи називот *кинематографер*; ама тој изуми дека ние имаме наш јазик, македонски, со прецизирани јазични поими).

Значи, скандалот што се случи со последното издание на овој фестивал треба да го вклучи алармот кај сите релевантни институции за да се расчистат работите, оти во оваа, 2009 година, нè очекува 30-то издание. А оние што ќе се занимаваат со ова прашање ќе треба да ги знаат почетоците, оние пред 30 години. Затоа во продолжение – потсетување од 79-тата преку хрониката на *Кинотечниот месечник*.

„Кинотечен месечник“, број 16, стр. 8-10, Кинотека на Македонија, 1979, Скопје

**ДЕНОВИ НА ФИЛМСКАТА КАМЕРА „МИЛТОН МАНАКИ“
БИТОЛА, 23-25 АПРИЛ 1979 ГОДИНА**

програма:

ТРКАЛЕЗНА МАСА:

Реферати:

- ТВОРЕЧКАТА УЛОГА НА КАМЕРАТА (Ѓорѓи Василевски)
- КРЕАТИВНИТЕ МОЖНОСТИ НА ФИЛМСКАТА КАМЕРА (Никола Мајдак)
- УЛОГАТА НА ФИЛМСКИТЕ СНИМАТЕЛИ ВО ЈУГОСЛОВЕНСКИОТ ФИЛМ (Стеван Јовичиќ)
- КАМЕРАТА ВО МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ (Мирослав Чепинчиќ)

Водител: Ацо Штака

ФИЛМСКА ПРОГРАМА

- Вечер на најнови југословенски кусометражни филмови:
ДРУГАР ТИТО, документарен
ОБИЧЕН ДЕН, документарен
ДОБРО УТРО СИНЕ, игран
МЛЕКО, пропаганден
ДАЕ, документарен
ЧОВЕК ВО НЕИСПРАВНА СОСТОЈБА, игран
КАНОН, игран
ГОЛГОТА, документарен

- Вечер на филмови од снимателите-учесници на средбата, под наслов „МОЈАТА НАЈДРАГА КАМЕРА“:

- МАЈКАТА, СИНОТ, ВЊУКОТ И ВЊУКАТА (Мика Поповиќ)
- ДАВИД, ГОЛИЈАТ И ПЕТЕЛОТ (Киро Билбиловски)
- ТРИ СПОМЕНИЦИ (Иван Маринчек)
- УЧЕНИЦИ-ПЕШАЦИ (Едо Богданиќ)
- НА ВРСКА (Ненад Јовичиќ)
- ЗАПИС ЗА СЛИКАРОТ (Никола Мајдак)
- ПАВИЉОН НА НАДЕЖТА (Зијо Бачвиќ)
- ЗАПАЛИВИ БОРБЕНИ СРЕДСТВА (Александар Танасковиќ)
- ОГАН (Мишо Самоиловски)
- МЕТЕОРИ (Миливое Миливоевиќ)
- ПУСТИНСКА ЛАЃА (Петар Лаловиќ)
- БЕН ДАУТ (Радо Ликон)
- ЕДЕН ДЕН НА РАЈКО МАКСИМ (Данијал Шукало)
- МАЛИОТ ВОЗ (Дарио Бремец)

Од 23 до 25 април 1979 година, во Битола, градот во кој живеел и создавал првиот снимател на Балканот Милтон Манаки, се одржа филмската манифестација Денови на филмската камера „Милтон Манаки“, што од една страна претставуваше оддавање достоинствена почит кон делото на Манаки, а од друга страна беше обид, на едно место и во исто време, да се соберат југословенските филмски и телевизиски сниматели и други фактори во југословенскиот филм и во една работна атмосфера да разменат мислења и искуства за значењето на филмската камера во создавањето на едно филмско дело, за творечкиот чин на човекот зад камерата, за техничките и технолошките новини во снимателскиот процес.



Како се роди идејата за една ваква манифестација? Во нашата Република веќе по-долго време сериозно се размислува, а и конкретно се преземаат одредени чекори кон осмислувањето на повеќе значајни филмски манифестации. Непосредниот повод да се појде во реализација на оваа манифестација беше одбележувањето на 15-те години од смртта на првиот снимател на Балканот, Милтон Манак, на 5 март оваа година. По голем број филмски работници, претставници на Друштвото на филмските работници на Македонија и Кинотеката на Македонија, во непосредната размена на мислења со претставниците на Самоуправната интересна заедница на културата на град Битола, се сложија дека на Битола ѝ е неопходна една филмска манифестација, во знак на сеќавање на Манак. Логично беше да се предложи манифестација што ќе ѝ биде посветена на филмската камера, односно на луѓето што снимаат – снимателите. Оваа идеја ја доби својата





конечна физиономија на средбата што се одржа во Собранието на град Битола со Претседателот Павле Георгиевски, каде што беше дадена визата за конкретно дејствување.

Организаторите на оваа манифестација, Друштвото на филмските работници на Македонија, Кинотеката на Македонија и СИЗ на културата на град Битола, вложија напори на оваа средба да ги соберат најзначајните имиња на југословенската снимателска групација, така што во Битола се сретнавме како со доајенте Михајло-Мика Поповиќ, Иван Маринчек, Киро Билбиловски, Едо Богданиќ и Ненад Јовичиќ, така и со оние од средната генерација сниматели меѓу кои беа Петар Лаловиќ, Мишо Самоиловски, Миливое Миливоевиќ, Зијо Бачвиќ, Александар Танасковиќ, Никола Мајдаќ, Петар Латинковиќ и Бранко Иватовиќ, па сè до оние од најмладата генерација Радо Ликон и Данијал Шукало. Оваа манифестација го привлеќе вниманието како на луѓето од југословенските филмски лаборатории (Милан Томиќ и Мирко Вучичевиќ) и телевизиски центри (Владимир Петек, Тибор Звезданиќ и Ѓорѓе Муџуловиќ), така и на југословенските филмски критичари, меѓу кои беа Ацо Штака, Ранко Мунитиќ, Георги Василевски, Тоне Фрелих, Мирослав Чепинчиќ и други. Значаен придонес во работата на овој собир дадоа и историчарите на југословенскиот филм професорот Дејан Косановиќ и Стеван Јовичиќ.

Активностите реализирани во рамките на оваа манифестација (тркалезната маса и филмската програма) наведуваат на неколку размисли што неопходно се наметнуваат: останува впечатокот дека за една ваква средба и за проблематиката за која се справаше постои голем интерес, потем јасно се издвојуваат неколку еднакво вредни проблемски подрачја, односно пристапи кон централната тема – стручни и естетски анализи на снимателската работа; размислувања за филмската камера во теоријата и практиката на кинематографијата; сеќавања, искуства и конкретни исказувања на снимателите; информации и анализи од подрачјето на снимателската технологија. Во врска со ова, се наметнува потребата, прво, со тематиката на средбите да бидат опфатени сите филмски подрачја (играниот и документарниот, кусометражниот и долгометражниот филм), сите производни групации (професионалците и аматерите), сите формати, техники и технологии (филмската слика на 8 мм, 16, 35 и 75 мм, како и

телевизијата, видеотејпот итн.) и второ, во иднина драгоцено ќе биде учеството на сите филмски работници и творци (сниматели, критичари, режисери, продуценти, естетичари).

Успешното исходиште на оваа манифестација, прва од ваков вид во Југославија, дава надеж дека таа ќе прерасне во традиција и дека може во иднина да се очекува градот Битола да стане град на југословенските сниматели, како што беше тоа исказано во неколку наврати...

Во 1982 година, манифестацијата Денови на филмската камера „Милтон Манак – Манакievi средби“ прераснува во Фестивал на југословенската филмска камера „Милтон Манак – Манакievi средби“ на чија програма беа најновите југословенски играни, документарни и кусометражни филмови. По едногодишна пауза (1992) Фестивалот во 1993 година прераснува во Меѓународен фестивал на филмската камера „Браќа Манак“ со битно видоизменета програмска концепција. На првото меѓународно издание беа прикажани филмови од Турција, Франција, САД, Австрија, Русија, Англија, Чешка, Бугарија, Израел, Данска, Албанија, Германија, СР Југославија и Македонија. Организатор на Фестивалот во таа 1993 година и во наредната 1994 беше Кинотеката на Македонија во соработка со Собранието на градот Битола и Друштвото на филмските работници на Македонија. □

(подготви: И. Петрушева)



ТЕОРИЈА

УДК 791.32
Кинопис 36(20), с. 44-53, 2009



**НЕКОЛКУ ТЕЗИ
ЗА ФИЛМОТ
КАКО ФИЛОЗОФИЈА**

Пејзли Ливингстон*

Дали филмот може да даде креативен придонес кон филозофското знаење и тоа со средства што се ексклузивни за филмскиот медиум? Иако е искушувачки да се понуди позитивен одговор на ова прашање, изјавата со ваков висок тон „филмот како филозофија“ е тешко да се одбрани. Подобрата варијанта за која јас се залагам е да се прифати нешто поскумомната концепција за улогата на филмот во развојот на филозофскиот поглед на свет. Филмовите можат да овозможат моќни и емоционално ангажирани отсликувања на филозофски теми, а кога неопходните информации се поставени на вистинското место, промислувањата на филмовите можат да придонесат и за испитување на специфични тези и аргументи, понекогаш раѓајќи и напредни филозофски поимања.

Во првиот дел од овој есеј накратко ќе ги утврдам клучните составки на ваквата смела теза за ексклузивниот придонес на филмот кон филозофијата. Во II дел давам преглед на она што јас го сметам за погубна дилема со која се соочуваат бранителите на ваквата теза. Во III дел скицирам алтернатива базирана врз некои илустративни и хевристички улоги, кои филмовите би можеле да ги имаат.

I. СОСТАВКИТЕ НА СМЕЛАТА ЕПИСТЕМИЧНА ТЕЗА

Клучните концептуални составки на овој вид смела теза за филмот како филозофија (смела епистемичка теза) вклучуваат: (1) концепција што ги опишува различните видови ексклузивни капацитети на филмскиот медиум (или филмската уметничка форма), кои особено придонесуваат за филозофијата и (2) тврдења за важноста и независноста на претходно споменатиот придонес.

Што се однесува до второто, може да се даде скромното и неконтроверзно тврдење дека филмовите некогаш изразуваат или поттикнуваат добропознати филозофски прашања и идеи. Секако, ова е постигнато преку некои од промислувањата на витезот во СЕДМИОТ ПЕЧАТ (DET SJANDE INSEGLET, 1957) на Ингмар Бергман. Посилното тврдење гласи дека постојат филмови коишто не илустрираат само претходно објавени филозофски идеи, туку остваруваат историски иновативни филозофски придонеси. (Едно остварување е историски иноватно единствено ако претставува новина во однос на историјата на односната традиција.¹) Уште посме-



СЕДМИОТ ПЕЧАТ,
Ингмар Бергман,
1957



**ДЕНОВИ НА
ГНЕВОТ,
Карл Теодор
Дреер,
1943**

ло тврдење би било тоа дека филмот може да овозможи историски иновативен придонес кон знаењето, кое се однесува на некој филозофски предмет, правејќи го тоа на исклучително независен или автономен начин, односно придонесот да не може да зависи од некаква подоцнежна парафраза.

Сега се враќам на (1), или ограничувањата што ги поставува ваквата смела епистемичка теза врз специфичните филмски средства со кои би се постигнало соодветно важно филозофско достигнување. Иако во поширока смисла секој дел од филмското остварување е „кинематичен“ со самото тоа што е дел од филмот, тоа не е она што го имале на ум филозофите и филмските теоретичари кога го користеле изразот „специфичноста на филмскиот медиум“, ниту, пак, таквото широко и сеопфатно стојалиште е дел од смелата теза за ексклузивната епистемична вредност на филмот.² Тогаш, што е она што оваа теза го отфрла со својата концепција за ексклузивните капацитети на филмскиот медиум?

Да земеме, на пример, филм составен од единствен среднодолг кадар на филозоф, кој срдечно говори за личниот идентитет или друга филозофска тема. Може да дојдеме во искушение да кажеме дека ваквиот филм не би

го надградил филозофското знаење преку вредностите на средствата што се ексклузивни за филмот. Ова би било вистинито дури и во случај ако аудиовизуелниот опис на гестикулацијата и интонацијата на филозофот е во функција на искажаните филозофски заклучоци, бидејќи филмот не дава друга информација надвор од предавањето на самиот филозоф. Во таков случај, може да се заклучи дека единствено во случај самиот филм да не се потпира главно врз употребата на лингвистичкиот медиум од страна на филозофот, неговиот придонес за филозофијата може да биде *ексклузивно* кинематичен. Наместо тоа, ексклузивните својства на кинематичниот медиум ја вклучуваат можноста да се обезбеди внатрешно артикулиран, нелингвистички визуелен приказ на содржината, како кога некоја идеја е навестена преку последователна јукстапозиција на две или повеќе визуелни претстави или кадри (најчесто споменуван пример се таканаречените Кулешови ефекти.) Уште поопшто земено, категоријата специфични кинематички стилски средства или начини на приказ вообичаено ги вклучува монтажата или уредувањето, движењето на камерата и селективниот фокус во рамките на кадарот, како и корелациите помеѓу звучниот запис и подвижните слики (на пример, ефектите што ги вклучуваат „звучите што доаѓаат вон екранот“).

Истата претпоставка наоѓа дополнително оправдување доколку нечиј фокус не е сосредоточен врз специфичноста на кинематичкиот медиум, туку врз својствата и ексклузивните компоненти на кинематичката уметничка форма. Статичните кинематички снимања на театарските настани прилично можат да придонесат за изведените уметности, со тоа што ќе овозможат драгоцен документација за минливите изведби, но тие не се општопознати како придонесувачи кон уметноста на филмот, бидејќи ова второто мора да манифестира вешта употреба на изразните капацитети на медиумот, покрај тоа што го користи својот капацитет за снимање. Поради ова, филмуваните опери се придонес за уметноста на филмот само ако решаваат посебни кинематички артистички проблеми, како што е овозможувањето визуелно дополнување на оперската увертира (кадар врз завесата сочинува „нулти степен“ на стилски избор).

Она што јас го нарекувам смела теза е збир од силни тврдења коишто се однесуваат на (1) и (2), имено, идејата дека филмовите прават историски иноватни и

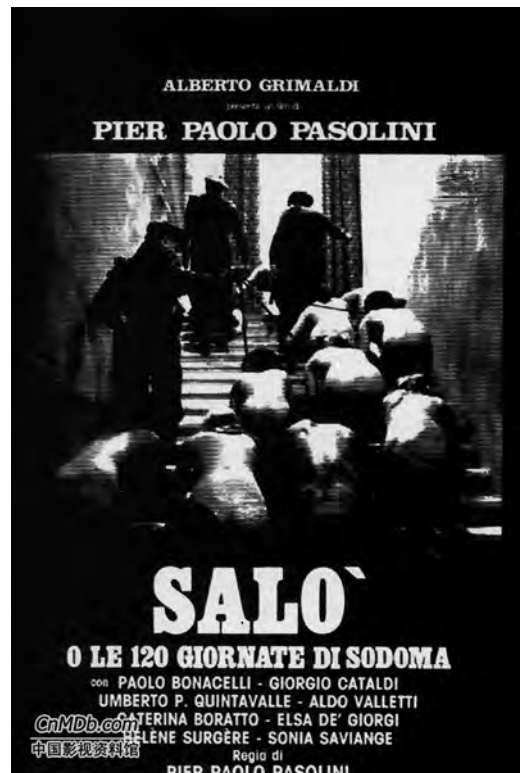
независни придонеси за филозофијата преку средства што се ексклузивни за кинематичкиот медиум или уметничката форма.³ Во продолжение ќе разгледаме инакви верзии на оваа шематска теза, како и различни поослабнати опции.

II. ДИЛЕМА ОКОЛУ СМЕЛАТА ТЕЗА

Што не е во ред со тврдењето дека филозофски иновативниот придонес на филмот може да се изведе исклучиво со филмски средства? Оваа дилема наскоро ја добива следната форма.

Првиот рог на дилемата. Прифаќањето на ограничената (и распространета) концепција за специфичните репрезентациски средства на филмот, додека се дискутира за иновантен и независен филозофски придонес, води до необјаснивиот проблем на парафразата.⁴ Токму тој проблем презема облик на дилема. Ако настојуваме дека ексклузивниот кинематичен поглед на свет не може да се парафразира, се буди логички сомнеж, кој се однесува на самото негово постоење. Од друга страна, ако е точно дека кинематичниот придонес може и мора да биде парафразиран, ова тврдење не е во согласност со аргументите за значајното независно, иноватно и чисто „филмско“ филозофско достигнување, како што јазичкото посредништво се потврдува како суштинско за (нашето знаење за) епистемолошкиот придонес, кој филмот може да го изведе.

Вториот рог на дилемата. Од друга страна, преземањето на поприфатливиот, а сепак не толку тесен, концепт за ексклузивните можности на филмот води до тривијализација на тезата дека филмот може да придонесе за филозофијата. На пример, да претпоставиме дека допуштаме ексклузивната и скапоцена компонента на кинематичниот медиум да биде неговата можност за „снимање и репрезентирање“, со едноставна замисла дека кинематичните апаратури може да се искористат за да снимат нешта пред камерата (и микрофонот), чии репрезентации отпосле можат да се искористат за да овозможат вештачки произведен „засебен приказ“, кој визуелно (некогаш и чујно) ги прикажува тие нешта.⁵ Само филмот може да овозможи подвижни слики за минатите настани, а таквите слики можат да бидат информативни на начини на кои не можат да бидат другите репрезентации. (Ова тврдење не треба да се потпира врз екстремно реалистичната или „транспарентна“ теза, според која постои природна, условувачка зависност помеѓу содржината на кинематичката репрезентација и стварните предмети коишто се претставени. Наместо тоа, доволно е да согледаме дека точната вербална транскрипција на она што го кажал филозофот во предавањето не ни ги дава сите информации што ги овозможуваат подвижните слики коишто го снимиле тоа предавање, бидејќи тие можат да соопштат визуелна и звучна информација, која се однесува на она што го пренесува говорителот.) Потем, таквата концепција на репрезентациските можности на филмот ќе биде компатибилна со констатацијата дека аудиовизуелните снимки на предавањето на филозофот се ексклузивен кинематичен извор. Значи, филмот може да изведе исклучителен придонес кон филозофијата со тоа што ќе овозможи мокни аудиовизуелни репрезентации на срдечните филозофски дискусии и предавања. Но, овој млак резултат служи како противдоказ на идејата за поврзување на овој широк концепт на филмските капацитети со смелата теза за придонесот на медиумот (или уметничката форма) кон филозофијата.



За уште малку потама да се разјасни оваа недоумица, можеме да се вратиме до првиот рог и да прашаеме како, со помош на јазични аргументи, може да се опише или на друг начин да се предочи постоењето на филозофскиот придонес, кој во принцип ги трансцендира изразните можности на јазикот како медиум. Ако „конкретниот кинематички“ придонес кон филозофијата може да се поврзе со зборовите, но не и да се искаже со нив, поддржувачите на смелата епистемична теза мора да отстапат од барањата за неискажливото кинематско *je ne sais quoi*, за кое веруваат дека го искусиле, со надеж дека другите можеби ќе имаат слично искуство и ќе се согласат дека филозофскиот поглед на свет, или поимање, бил манифестиран во филм. Сепак, разбирливо, токму овде започнуваат сомнежите. Иако може да биде уверливо соопштението дека искуството од монтажата на делото или стилот на играниот филм предизвикало јасен, визуелно посредуван спомен на некоја претходно позната филозофска мисла, чесно е да се праша дали таквите побарувања од искуството можат да понудат добри основи за верувањето дека произлегла значително нова идеја или становиште. Ако такво нешто се тврди, сосема е разбирливо да побараме артикулација на произнесените важни идеи. Ако ова барање изгледа нечесно и како *petitio principii*, треба да се забележи дека ситуацијата не претставува само дијалектичко разидување помеѓу застапниците на две спротивставени тврдења т.е. помеѓу оние што веруваат во неискажливите кинематички погледи на светот и оние што се сомневаат во нивното постоење. Проблемот не е толку општествен колку што се однесува на потребата да се обезбедат причини или докази за вербата во филозофскиот поглед на свет, без разлика дали за себеси или за другите. Товарот за доказот лежи врз плеките на секој што се сомнева дека постои нов и контроверзен извор на филозофско знаење. Тој, или таа, треба да бидат способни да дадат причини за поддршка на верувањето дека тврдењата за вербално неописливи искуства или ентитети можат да извршат значајно влијание врз филозофското мислење за нешта како личниот идентитет, слободата, метаetikата, моралните дилеми, или епистемологијата (сите овие теми се теми коишто биле стожерни за филмот и за филозофската литература). Овде го прикажуваме јазот помеѓу различните педагошки корисни илустрации или евокации на претходно објавени филозофски размисли за филмот, и смелото тврдење дека во својата неискажлива, ексклузивна кинематична изразна форма, некои филмски дела значително го унапредиле филозофското знаење, што на извесен начин ја поддржува соодветно силната верзија на филмот како филозофска теза.

Од друга страна, ако тој кинематички поглед на свет смее да биде парафразиран, се појавува друг проблем за смелата теза. За мене парафразата на нешто е резултат на обидот да се обезбеди интерпретативна изјава или да се обмисли значењето на тоа нешто. За да се соопшти извесна интерпретација на некои филозофски релевантни значења за нештото, мора да се применат јазично посредувани претпоставки и аргументи со филозофска подлога.⁶ Така, ако наша цел е да ги интерпретираме *Медитациите* на Рене Декарт, ние мора да го поврземе она што го земаме како лингвистичко значење на текстот со претпоставките за намерите на филозофот и филозофското предзнаење, или со други релевантни филозофски дела и становишта (како што се становиштата против скептицизмот на св. Августин). Претпоставката дека на сличен начин можеме да пристапиме кон филозофски ориентираната интерпретација на значењето на сликата или филмот изгледа многу веројатна. Така, дури и кога специфичните кинематички средства, како монтажата, би биле суштински за филозофската содржина на филмот во смисла дека оваа содржина не била целосно артикулирана во друг медиум, успешната *филозофска* функција на тоа средство во значајна мера останува зависна од лингвистички артикулираните мисли, кои се мобилизирани и во креацијата и во интерпретацијата на филозофската важност на филмот. Во отсуство на такви мисли, прашањата за личниот идентитет, слободната волја, можноста за знаење и така натаму не би можеле да бидат уверливо промислени, ниту од страна на филмските автори, ниту од страна на гледачите.

A fortiori, истото гледиште важи за уште пософистицирани становишта за филмските импликации на таквите теми. Може да се заклучи дека доволната очигледност на кое било тврдење дека некој филм постигнал историски иновантен израз на филозофскиот поглед на свет, круцијално се потпира врз активноста на толкувачот (кој во основа би можел да биде филмскиот автор), од каде што произлегува дека, земен сам за себе, придонесот на кинематичкиот приказ кон *филозофијата* не може да биде ниту независен ниту историски иновативен – како што тврди смелата теза.

Накратко ќе илустрирам неколку од наведените поенти поврзувајќи ги со неколку примери. Во својот филм од 1943 година, ДЕНОВИ НА ГНЕВОТ (DAYS OF WRATH), Карл Теодор Дреер искористил различни специфични кинематички средства за да изрази идеи поврзани со етички и епистемички прашања. На пример, преку умно обликуваната монтажа на секвенците, тој ги води гледачите до работ на заклучокот дека случајно постои некаква врска помеѓу зборовите на омраза на младата жена и ненадејниот чемер поради кој умира нејзиниот постар сопруг, пастор во Данска, во седумнаесеттиот век. Прашањето дали таа би можела фаволски „да посакува“ смрт за својот сопруг имплицитно се раѓа преку монтажата на Дреер, и потаму во приказната, роднините на пасторот го извлекуваат истиот заклучок од таквата поврзаност, при што младата жена е обвинета за вештерство и осудена да биде спалена на клادا. Како и да е, мноштво аспекти на филмот се обликувани така што ќе побудат сомнежи околу исправноста и праведноста на таквите свирепи и лековерни пресуди. Постојат голем број причини да заклучиме дека Дреер работел со претпоставката дека неговата публика ќе го воопшти прикажувањето на анти-земање жртвено јагне, особено во однос на актуелните афери во иницијалниот контекст на филмот – Данска окупирана од нацистите. Најверојатно, токму специфичната филмска монтажа е таа што најефикасно ги води гледачите во погрешно просудување помеѓу коинциденција и причинско-последична поврзаност, од каде што јасно произлегуваат натамошните настани. Сепак, не е само употребата на монтажата којашто му овозможува на гледачот да ги проследи ваквите размисли за причината и обвинението, на секаков начин интересни од филозофски аспект, така што е јасно дека ова специфично, срдечно користење на филмската техника добива одредено значење единствено во контекст на делото, а кое врши широка употреба на неспецифични кинематични средства како што се дијалогот и карактеризацијата. И, да дојдеме до круцијалното прашање за смелата теза – дали филмскиот третман на филозофски теми манифестира извесни историски, иноваторски погледи на свет? Невозможно е да се поврземе себеси со таквото прашање во отсуство на одреден интерпретативен предлог, а овој факт упатува на тоа дека лингвистичката интерпретација е неопходна компонента на филозофското признание на секој придонес од ваков вид. Сепак, ова е погубно за смелата теза, која бара епистемичниот придонес на филмот кон филозофијата да биде независен од парафрази и да биде историски иновативен, а не паразит врз лингвистички артикулираните интерпретации на филмската содржина од страна на филмските автори или од страна на гледачите.

Вториот пример може да се долови уште полесно. Во СЕДМИОТ ПЕЧАТ, витезот Антониј Блок (Макс фон Сидоу) влегува в црква и гледа фигура со кулавка, која стои на другата страна од железната решетка на прозорецот од друга одаја. Мислејќи дека фигурата е свештеник, почнува да се исповеда, откривајќи ги своите стравови, сомнежи и својата вжарена желба за непосредно и неоспорно знаење за Бога, како и стратегијата што има намера да ја искористи за да ја измами Смртта во партијата шах што тие ја играат. Како и да е, зад решетката не стои сочувствителен свештеник, туку алегоричната фигура на Смртта, противникот на витезот во играта. Штом витезот ќе ја открие својата тајна стратегија, Смртта се открива себеси, така што витезот ја сфаќа својата грешка. Сепак, внимателните гледачи можеби уште порано ја забележале стратешката грешка на витезот, откако визуелно тоа веќе било истакнато, преку самата појава на метална решетка, која ги дели витезот и фигурата со кулавка. Со својот распоред на квадрати: осум на осум, оваа метална решетка со сенката

што ја фрла врз соседниот сид особено наликува на шаховска табла. Така, Бергман визуелно истакнува дека играта продолжува дури и кога витезот мисли дека се во примирје. Оваа сликовитост може да се интерпретира и како потенцирање на некои од вишите поенти во филмот на Бергман. Наместо да понуди спасување, ритуалот на исповед е само уште еден момент во безнадежното, стратешки разумско мислење во кое витезот е заробен. (Низ филмот, неговото несреќно резонирање е спротивставено на милоста што ја ужива интуитивниот видовит жонглер Џоф.) Ако внесеме уште предзнаења, сликовитоста на шаховската табла на Бергман во оваа сцена може да се сфати како придонес кон поопшта, антилитургиска сопоставеност помеѓу суетните и насилни институционални форми на она што Сјерен Кјеркегор го нарекува „христијански свет“ (сведени на спалување вештерки, процесии на камшикување, говори за Судниот ден и така натаму) и темата „Бог е љубов“ на св. Павле со кои е проникнат корпусот на Бергман. Но, за да се продлабочи филозофското гледиште на Бергмановиот протестантски одговор на христијанскиот свет, потребно е да се истражат извори и становишта (како што се Мартин Лутер, Џон Калвин и Сјерен Кјеркегор) коишто се протегаат многу подалеку од она што на гледачот му е кинематички прикажано.

Мојата главна поента овде е дека филозофски насочениот филмски толкувач мора да ја преземе задачата на воведување добро дефинирана *problématique* доколку аспектите на филмскиот тематски и наративен облик се во дослук со доволно софистицирани и добро артикулирани тези или аргументи. Се разбира, може да има филмови во кои некои од овие нешта ги завршиле самите филмски автори. (Еден од филмовите што ги знам, кој буквално претставува дел од релевантната библиографија, е САЛО ИЛИ СТО И ДВАЕЦЕТ ДЕНА СОДОМА/SALÒ O IL CENTROVENTI GIORNATE DI SODOMA од 1975 на Пјер Паоло Пазолини, каде што списокот на дела се појавува во насловната секвенца.) Друг интересен случај е МОЈОТ ВУЈКО ОД АМЕРИКА/MON ONCLE D'AMÉRIQUE на Алан Рене (1979), кој тук-таму ги сече сцените и вметнува делови од интервју со Анри Лабори и сцени од некоја серија од испреплетени измислени приказни, што може да се сфати и како илустрација и како предизвикување на социобиолошките теореми на Лабори.⁷ Сепак, извесно е дека овие вторите не нè водат до современите текови на актуелните дебати, така што новиот филозофски поглед на свет базиран делумно врз интерпретација на овој филм бара ангажирање на посовремени теории. Како и да е, мора да се постави интерпретативен контекст во врска со оние делови од филмот што се претставени како да имаат извесна вредна филозофска резонанца.

Да резимираме, доколку смелата теза почива врз тесната концепција за специфичноста на филмот, резултатот е нерешливата дилема на парафразата. Специфичниот кинематички поглед на свет, тесно протолкуван, или не може да биде парафразиран, при што неговото постоење е сомнително, или може и мора да биде парафразиран, при што тој се соочува со својата недоволност за филозофската задача што му е доделена преку смелата теза.

Од друга страна, ако се избере пошироката концепција за ексклузивните филмски можности, епистемичната теза се тривијализира со вклучувањето на аудиовизуелните снимки на филозофските предавања.

Кои се другите можности? Бидејќи смелата теза е збир од ексклузивноста и епистемичките потреби, може да се разгледаат три главни алтернативи: (1) да се откаже ексклузивноста а да се сочуваат силните епистемички услови; (2) да се сочува ексклузивноста а да се откажат силните епистемички услови; и (3) да се откажат и ексклузивноста и силните епистемички правила. Во следниот дел ќе ја застапувам третата опција.

III. ФИЛМОТ ВО КОНТЕКСТ НА ФИЛОЗОФСКА ИСТРАГА

Започнувајќи со потребата од ексклузивност, какви добри основи да се постават за да се ограничи филозофскиот интерес во филмот на кој било од ограничуваачките



поими што се однесуваат на изразот „ексклузивност на кинематичниот медиум или уметничка форма“? Таквите поими секогаш се неизвесни, бидејќи е малку веројатно дека може да се даде успешен аргумент за кој било ограничувачки список на ексклузивните функции на овој медиум. Наместо тоа, поверојатно е да се признае значителниот капацитет на филмот да цитира, репрезентира, или да „гнезди“ широк опсег од другите медиуми и изразни средства, како што се: вербалниот дискурс, сликите, телесните движења, театарскиот декор, изразноста на човечкото лице, музиката, комуникативните кодови или симболичките системи на различни култури, и така натаму.⁸

Дури и ако некој развие цврсто становиште за одреден ограничувачки поим за специфичноста на кинематичкиот медиум или уметничката форма, филозофот може, но и не мора, да пристапи кон кинематичкото дело како кон филмско дело или, со други зборови, да настојува да го разбере и оценува *како* кинематичка уметност или *како* манифестација на одреден медиум. За да се оцени филмот како уметничко дело, мора да се разгледа колку успешно биле изразени или отелотворени неговите идеи од страна на неговиот стил и средствата карактеристични за тој медиум.⁹ Извесни филозофски напади врз филозофската содржина на филмовите, впрочем, ја имаат непожелната карактеристика да бидат мошне сиромашни примери на критичко оценување. Во напорот да се донесе „филмот како филозофија“ во она што општо се доживува како сензитивно или дури просечно компетентно филмско оценување, мора задолжително да се обрне внимание врз средствата специфични за медиумот и уметничката форма, врз стилското „како“ како неопходно средство за тематското „што“. Проблемот со овој начин на размислување е тоа што тој ја потценува практичната потешкотија за истовремено следење на тие две прилично засебни цели. Една цел е онаа што овозможува критичка дискусија за филмот, која најдобро ги расветлува и проценува неговата уметничка вредност и употребата на кинематичкиот медиум. Друга цел е да се открие дали и како филмот ги изразува или креира размислите што вистински придонесуваат за извесна филозофска дебата на одредена тема. Внимателното критичко оценување на одредено уметничко дело ретко има потреба од воведување филозофски предзнаења, заедно со својот комплекс од бројни називи, гледишта, аргументи (и повремено, формални забелешки). Да се стори тоа, значи да се искористи делото, така што најчесто аспектите на приказната од делото можат да се земат како преносители, како илустрација; имајќи го тоа предвид, вклучувањето во внимателно оценување на индивидуално дело е различно од конкретната филозофска цел на испитување и конструирање поопшти становишта. Не дека двете цели се логички неспоиви, но барем реторички е многу тешко да се следат истовремено.

Сега се насочувам кон ослабнување на втората главна составка на смелата теза, имено, нејзините очекувања поврзани со филозофската важност на придонесите на филмот. Мојата препорака е дека критериумите не треба да се постават толку високо. Не постои добра причина да се отфрлат или омаловажат педагошките функции, кои можат да ги имаат филмовите во филозофскиот курикулум. Привлечноста на медиумот, како и емоционалната и убедлива моќ што може да ја има филмот, помагаат тој да стане делотворно дополнително на филозофскиот *repusum* составен од тегобни филозофски дела. Бодренето на имагинативниот ангажман на учениците со филозофски прашања, ангажман којшто за возврат ја зголемува мотивацијата за обновени средби со списокот на прочитани дела, можеби е највредниот придонес што филмот може да ѝ го даде на филозофијата.

Сепак, алтернативната теза на смелата теза не треба да тврди дека филмскиот придонес е исклучиво педагошки. Филмовите исто така можат да имаат хевристичка улога во контекст на натамошни испитувања, во рамките на одреден број пристапи од филозофската истрага. Размислувањето за прашањата што ги покренува кинематичкото (или друго) фикциско дело може да му помогне на филозофот да дојде до извесни нови хипотези или до аргументирана стратегија, можеби со тоа



што ќе ја предизвика креативната имагинација за моделите на однесување или интеракција. Како што заклучува Дејвид К. Луис, некогаш ние веќе го имаме доказот што ни треба, но не ја проценуваме неговата важност, па приказната може да одигра суштинска улога за да го промислиме доказот на вистински начин.¹⁰ Нејсе, јасно е дека постојат апстрактни проблеми во филозофијата, какви што има во доменот на логиката и метафизиката, за кои е веројатно тешко да бидат расветлени преку кинематичкото раскажување; од друга страна, бидејќи приказните што филмот ги пренесува генерално се однесуваат на невообичаените проблеми на луѓето и напорите тие да се разрешат, можно е промислувањето на таква содржина да помогне во расветлувањето на распон од теми коишто му припаѓаат на дејството.

За една категорија настани, полесно е да се изведе становиштето за тоа дека филмовите даваат хеuristicчки придонес преку теоретски ориентираната интерпретација. Ако темата на истражување се однесува на естетиката или на филозофијата на уметноста (и особено на филозофијата на филмот!), промислувањето за специфичниот стил и теми на даден филм може да произведе погледи на свет коишто се однесуваат на извесно убаво оформено прашање на дискусија во самата област. Ова е така бидејќи филмските уметници имаат детален, специјализиран поглед однатре кон односните теми и бидејќи покажале автентична креативност во изразувањето теоретски интересни ставови за самата нивна умешност.

На пример, доколку се интересираме за теми поврзани со филмското творење и „креативноста во рамките на правилата“, би било добро да го проучиме ПЕТ ПРЕПРЕКИ на Ларс фон Трир и Јерген Лет (DE FEMBENSPÄND, 2003), кој овозможи прекрасни примери и остроумни коментари за врските помеѓу правилата и креативноста.¹¹ Во приказната на овој филм, ликот именуван како „Ларс фон Трир“ (одигран од Ларс фон Трир), однесувајќи се по принципот на она што тој го опишува како добронамерни мотиви, го предизвикува својот поранешен филмски учител, „Јерген Лет“ (кој се игра самиот себеси), да создаде нови верзии на филмот на Лет од 1967 година СОВРШЕН ЧОВЕК (DET PERFEKTE MENNESKE). Лет треба да ги направи овие верзии во согласност со правилата и наредбите коишто Трир му ги наметнува во наводниот напор да му помогне артистички да се развие. Но, се чини дека изборот на правила што Трир го прави е обликуван така што задачата ќе биде мошне тешка и непријатна за Лет. Како што се развива приказната, согледуваме дека Лет се бори со ограничувањата што му ги создава Трир, но дека успева да дојде до вешти решенија за уметничките и моралните предизвици што тие ги вклучуваат. (Четири кратки филмови коишто Лет ги снима се вгнездени во ПЕТ ПРЕПРЕКИ заедно со сегментите од СОВРШЕН ЧОВЕК, така што гледачите директно можат да ги оценуваат резултатите што тој ги постигнува.) Лет се враќа и му го прикажува секој завршен филм на Трир, кој потоа го подложува на критички коментар. Бидејќи Лет некогаш ги искривува или дури и ги игнорира правилата на Трир, Трир остро го критикува за тоа и се обидува следниот збир правила што ќе го направи да биде уште построг и потешок за следење (на пример, Лет, кој вели дека „мрази“ анимирани филмови, добива наредба да направи анимирана верзија на своето поранешно дело). Потоа, Трир, кој изгледа фрустрирано бидејќи Лет сè некако успева да го изигра, самиот го презема правeњето на петтиот филм, пишувајќи текст што би требало да биде резиме на целата приказна. Потоа Лет треба да го прочита тој текст во прво лице како тој да составил свој критички коментар за себеси, а всушност прави од себе *портпарол* на Трир.

Исходот од ова е извонреден и комплексен филм, кој не само што моќно ги илустрира дистинкциите (како дистинкцијата на Џон Елстер помеѓу наметнати и избрани ограничувања), туку и ја испитува релативно неисцртаната сива зона во која уметничките ограничувања се договорени во променлива комбинација од врски на соработка и конкуренција. Во политиката, вели Елстер, луѓето сакаат да го ограничат изборот на другите.¹² Ова е вистинито и во уметноста. Луѓето некогаш сакаат да им се помогне преку ограничувањата што другите им ги поставуваат, сè додека



овие не се толку нефлексибилни. Како што дискутира Мете Хјорт, ограничувањата во чии рамки работат уметниците можат да бидат „повеќекратно мотивирачки“, така што некои од овие мотиви и избори на ограничување вклучуваат креативни одговори на социополитичките и економските услови под кои се направени филмовите.¹³ Тешко е да се замисли развој на соодветно теоретско поимање на ваквите нешта, без да им се посвети должно внимание на огледите на уметничките дела и уметниците, вклучувајќи ги тука и филмските автори.

IV. КОДА

Г.В.Ф. Хегел предупредува дека е грешно да се оценува уметничката форма преку нејзината способност да им служи на надворешни цели, како што се „упатство, морално подобрување, или политичка агитација“, бидејќи овие цели „се изведени и остварени уште попродуктивно преку други средства“.¹⁴ Дел од размислувањето на Хегел се однесува на тоа што уметничка форма како поезијата има своја внатрешна вредност и затоа не би требало да се оценува според параметрите на инструменталната рационалност (во истиот пасус Хегел ги евоцира „слободните височини каде што поезијата живее сама за себе“). Можеби мислата на Хегел била дека проценувањето на уметноста како уметност не може во никој случај да биде прашање на процена на нејзините инструментални квалитети. Сепак, без оглед на тоа колку нашите искуства во уметноста имаат различни инструментални вредности, останува релевантна второстепената грижа на Хегел за рационалноста во избирањето уметнички средства за неуметнички цели. Може ли да биде надитрен неговиот одлучен заклучок по овој однос? Дали секогаш е несеопфатен обидот уметничката форма да се искористи за да се унапреди знаењето?

Една можна насока би била да се нападне очигледната претпоставка на Хегел околу произволноста, која може да биде преформулирана како теза, која гласи дека единствено е разумно да се вреднува едно уметничко дело како средство за постигнување на некоја цел во случај кога имаме добра причина да веруваме дека тоа е најделотворното средство за да ја постигнеме таа цел. Сепак, на ова место мора да бидеме внимателни. Впрочем, доколку веруваме дека е достапно поделотворно средство за нашите цели, зар навистина не би било ирационално тоа да се одмине?

Друга опција е да се прошири опсегот на проценка. Релевантниот избор не е помеѓу тоа едноставно да се филозофира преку филмската интерпретација, и да се води филозофско истражување единствено со повообичаени средства. Истражувањата на илустративните и хевристички вредности на филмот се рационални кога се преземаат напоредно со други средства за постигнување на филозофските цели и, како што погоре навестив, најплодоносните верзии на таквите истражувања се оние што се поттикнати од оние други средства, воведувајќи и анализирајќи софистицирани филозофски претпоставки базирани врз досегашното предзнаење. Накратко, увидите во епистемичките вредности на филмот можат да бидат рационална стратегија до таа мера што би произвеле корисно дополние во сеопфатното поле на филозофската педагогија и проучување.¹⁵ □

Превод од англиски јазик: Жарко Кујуџиски

*Пејзли Ливингстон предава на Катедрата за филозофија при Универзитетот од Лингнен, Туен Мун, Хонгконг

Белешки:

- 1 Маргарет А. Боден на следниов начин прави разлика помеѓу историска и психолошка креативност: една идеја е П-креативна ако е скапоцена и „ако личноста во чиј ум се раѓа не ја помислила претходно“; за да биде историски креативна, идејата мора да биде, не само П-креативна, туку мора никогаш претходно да не била замислена. Јас малку го подобрав овој втор услов; се сомневам дека П-креативноста е неопходна за историска креативност. Да се види кај Boden, „What is Creativity?“ во *Dimensions of Creativity*, ed. Margaret A. Boden (MIT Press, 1994), pp. 76. За расправата околу овој и другите видови креативност, да се види Berys Gaut & Paisley Livingston, „Introduction“ во *The Creation of Art: New Essays in Philosophical Aesthetics*, ed. Berys Gaut and Paisley Livingston (New York: Cambridge University Press, 2003), pp. 47-57.
- 2 За извесни дополнителни информации, да се види Noel Carroll, „The Specificity of Media in the Arts“, *The Journal of Aesthetic Education* 14/15 (1984-1985): 127-153; преобјавена во *Theorizing the Moving Image* (Cambridge University Press, 1996), pp. 25-36. Јас го образложив и критикував избрзаното, погубно акцентирање на Кристијан Мец на посебноста на филмскиот медиум во „Disciplining Film: Code and Specificity“, *Cinema Canada* 97 (1983): 47-57.
- 3 Во своите уреднички коментари, Мари Смит и Томас Вартенберг корисно ме прашуваат дали смелата теза стои на стаклени нозе. Дури и ако нема филмски теоретичар кој целосно ќе се заложил за смелата теза, самата таа концептуално се истакнува и е вредна за промислување. Верувам дека некои актуелни теоретичари доаѓаат прилично близу до промовирање на оваа смела теза, иако овде нема да дадам опширна поткрепа за тоа. Да се погледнат, на пример, погледите на Жан Епштајн во *L'intelligence d'une machine* (Paris: Jacques Melot, 1946).
- 4 Одново и одново таков проблем се појавува во дискусиите за уметноста и знаењето, иако не во конкретната форма која е овде дадена. За натамошно разгледување да се види мојата „Literature and Knowledge“ во *A Companion to Epistemology*, ed. Jonatan Dancy and Ernest Sosa (Oxford: Clackwell, 1992), pp. 255-258, и Berys Gaut, „Art and Knowledge“, во *The Oxford Handbook of Aesthetics*, ed. Jerrold Levinson (Oxford University Press, 2003), pp. 436-450.
- 5 Noël Carroll, „Towards an Ontology of the Moving Image“, во *Philosophy and Film*, ed. Cynthia A. Freeland and Thomas E. Wartenberg (New York: Routledge, 1995), pp. 68-85.
- 6 Оваа основна претпоставка за интерпретацијата има своја јасна база и оправдување во Jerry R. Hobbs, *Literature and Cognition* (Stanford: Center for the Study of Language and Information, 1990). Се разбира има и полабаво поимање на „интерпретацијата“ која ги покрива музиката и другите изведбени уметности. Мојата забелешка се сосредоточува врз критички интерпретации, не врз изведбени уметности. Види Jerrold Levinson, „Performative vs. Critical Interpretation in Music“, во *The Interpretation of Music*, ed. Michael Krausz (Oxford: Clarendon, 1993), pp. 33-60.
- 7 За извесни дискусии околу овој пример, види Seymour Chatman, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (Cornell University Press, 1990).
- 8 Во филмската семиологија, тезата за „хетерогеноста“ била разгласена од Emilio Garroni, *Semiologica ed estetica. L'eterogeneità del linguaggio et il linguaggio cine-*
- matografico* (Bari: Laterza, 1968). За дефиниција на 'гнездењето' и дискусија со примери, видете ја мојата „Nested Art“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 61 (2003): 233-246.
- 9 За дополнителни информации да се види Gary Iseminger, „Aesthetic Appreciation“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 39 (1981): 389-399, и Stein Haugom Olsen, „Crticism and Appreciation“, во *Philosophy and Fiction*, ed. Peter Lamarque (Aberdeen University Press, 1983), pp. 38-51.
- 10 David K. Lewis, „Postscripts to 'Truth in Fiction'“, во *Philosophical Papers*, vol. 1 (Oxford University Press, 1983), pp. 276-280.
- 11 За истражување на оваа тема да се види Jon Elster, *Ulysses Unbound: Studies in Rationality, Precommitment, and Constraints* (Cambridge University Press, 2000); за критичките коментари, да се види Jerrold Levinson, „Elster on Artistic Crearicitu“, во *The Cratation of Art*, pp. 235-256.
- 12 Elster, *Ulysses Unbound*, p. ix.
- 13 Mette Hjort, „Dogma '95: A Small Nation's Response to Globalisation“, во *Purity and Provocation: Dogma 95*, ed. Mette Hjort and Scott MacKenzie (London: British Film Institute Press, 2003), p. 35 Хјорт оди потаму во поврзувањето на ограничувањата од „Заветот на невиноста“ на Догма движењето со размислите за следењето правила инспирирани од Витгенштајн. Нејзе сум ѝ благодарен за тоа што го гледав *Пет пренпеку*.
- 14 G. W. F. Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, vol. 2, trans. T. M. Knox (Oxford: Clarendon, 1975), p. 995.
- 15 Им благодарам на Нивен Сесрдич за коментарите на една верзија на овој есеј и на Мари Смит и Томас Вартенберг за корисните уреднички сугестии.



Секоја година Меѓународната асоцијација на филмски архиви - FIAF организира конгрес во една од земјите-членки на оваа престижна асоцијација. Францускиот национален центар за кинематографија - CNC беше домаќин на 64. Конгрес на FIAF, кој се одржа од 17 до 26 април во Париз. Главните настани се одржуваа во Кинотеката на Франција, еден од првите соработници на Францускиот национален центар за кинематографија. Особено треба да се нагласи дека оваа година земјите-членки и учеснички на 64. Конгрес на Меѓународната асоцијација на филмски архиви одбележаа значаен јубилеј - 70 години од формирањето на FIAF. По тој повод, Меѓународната федерација на филмски архиви го објави манифестот „Не фрлајте го филмот!“, кој во продолжение го објавуваме и на страниците на „Кинопис“.

Годишните конгреси на Меѓународната асоцијација на филмски архиви претставуваат еден од најзначајните настани за над 130 специјализирани филмски архиви и кинотеки, чија основна цел се заштитата и валоризацијата на аудиовизуелното наследство, но не само низ процесот на реставрација и конзервација на подвижните слики туку и преку создавање разновидни збирки на придружна документација, како што се: збирките на фотографии, плакати, музејски експонати, костими, сценографски скици и многу други, кои се неизбежно значаен дел од целокупното аудиовизуелно наследство.

Во рамките на секој конгрес се одржува и посебен тематски симпозиум, кој секогаш третира актуелна тема во однос на спроведувањето на заштитата на аудиовизуелното наследство. Легислативата, односно правните рамки во кои функционираат филмските архиви од сите континенти беше темата на симпозиумот на 64. Конгрес на FIAF, а сè со цел да се создаде цврста меѓународна правна рамка за заштита на аудиовизуелното наследство.

За време на конгресот на FIAF беа одржани и многу други значајни регионални состаноци, а воедно и Генерално собрание на Европската асоцијација на филмски архиви – ACE. Вечерните часови беа посветени на филмски проекции на реставрирани колор филмови. Кинотеката на Македонија во рамките на оваа програма го прикажа филмот ГАЛИЧНИК од 1939, како дел од македонското филмско наследство. Покрај многуте настани, десетината киносали во рамките на Кинотеката на Франција и неколкуте изложбени галерии, неизбежно е на секој учесник да му остане во сеќавање гламурозната изложба посветена на Мелиес и секако, специјалната проекција на дел од неговото филмско творештво.

Подготви: М.Г.Илиевска

УДК 791.930.253(100)
Кинопис 36(20), с. 56-57, 2009



Филмската лента со подвижни слики го создава неопходниот составен дел на нашето културно наследство и е единствен запис на нашата историја и на нашите секојдневни животи. Филмските архиви, и јавните и приватните, се организации коишто се одговорни за прибирање, чување, документирање и обезбедување на нивната достапност за сегашните и идните генерации за индивидуално истражување и за општо задоволство.

Меѓународната федерација на филмски архиви - ФИАФ и нејзините членки, кои бројат повеќе од 130 филмски архиви, во 65 земји, имаат спасено над два милиона филма во последните седумдесет години. Меѓутоа, за некои родови, за некои географски региони и за некои периоди од историјата на филмот, познато е дека процентот на сочуваноста е значително помал од 10% од произведените филмови.

По повод 70-годишнината, ФИАФ му предлага на светот нов слоган: **НЕ ФРЛАЈТЕ ГО ФИЛМОТ**. Ако не сте доволно опремени за да го чувате, тогаш ФИАФ и нејзините членки со задоволство ќе ви помогнат за тоа каде да се обратите и да го лоцирате архивот. Филмот е културолошки незаменливо добро и може да трае многу долго, особено во рацете на експертите.

Додека веќе целосно се признава фактот дека технологијата на подвижните слики тековно води кон прогресот што е постигнат на дигитален план, членките на ФИАФ се цврсто решени **да продолжат да го прибираат филмот и да го заштитат како филм**. Оваа стратегија е комплементарна со развојот на ефикасните методи за заштита на дигитално создаденото наследство. Членките на ФИАФ ги поттикнуваат сите оние што ги создаваат филмовите и се грижат за нив, без разлика дали се професионалци или аматери, како и официјалните лица, одговорни за зачувување на светското филмско наследство во владите на сите народи, да помогнат да се оствари оваа цел.

Слоганот **НЕ ФРЛАЈТЕ ГО ФИЛМОТ** значи дека филмот не смее да биде исфрлен, иако оние што го имаат можеби ќе помислат дека ја имаат адекватно обезбедено содржината со тоа што направиле трансферирање на филмот на постабилен филмски носач или, пак, со негово скенирање во дигитална форма, во резолуција којашто изгледа дека не покажува никакво значително губење на податоците. Филмските архиви и музеи цврсто се определуваат да го заштитат филмот на филмска лента поради следново:

- Филмот се создава или под директна супервизија на филмски работник или, пак, е запис на историски момент, регистриран од некој снимател. И обата вида се потенцијално важни артефакти и се дел од светското културно наследство. Филмот е движно добро и е ентитет, читлив со голо око, кој треба да се третира со големо внимание, впрочем како и другите музејски или историски објекти.
- Иако филмот може да биде физички и хемиски трошлив, тој е од постојан материјал, кој може да опстане повеќе од сто години, доколку се чува адекватно и се води адекватна грижа за него. Веќе се покажа дека неговиот животен век е многу подолг од други носачи на слика и тон, како што се видео лентите, кои се развија по филмот. Дигиталните информации имаат вредност само доколку можат да бидат репродуцирани, а дигиталните носачи се, исто така, подложни на физички и хемиски уништувања, додека, пак, самиот хардвер и софтвер, кои се неопходни за репродукција, се подложни на застарување.
- Тековно, филмот е оптимален медиум за архивско чување на подвижните слики. Тоа е еден од најстандардизираните и меѓународно најдостепен производ, кој останува како медиум со потенцијал за висока резолуција. На податоците содржани во него не им е неопходно постојано мигрирање, ниту, пак, им е потребно постојано или често адаптирање.
- Филмските елементи што се чуваат во трезорот на архивот се оригинални материјали, од кои произлегуваат сите копии. Од нив може да се процени дали една копија е комплетна или не. Колку што повеќе дигиталната технологија се развива, толку полесно ќе биде да се измени, па дури и арбитражно да се замени содржината. Меѓутоа, неправедната замена или неоправданото уништување секогаш ќе може да биде откриено по пат на споредба со оригиналниот филм, доколку тој е адекватно сочуван.

Не фрлајте го филмот, дури и кога мислите дека следува нешто подобро. Без оглед на која и да е нова технологија што ќе се појави во иднина, постојните филмски копии ќе нè поврзуваат со достигнувањата и со реалноста од минатото. **ФИЛМСКИТЕ КОПИИ КЕ ТРААТ. НЕ УНИШТУВАЈТЕ ГИ.**

април 2008, Париз (ревидирано 23 јули 2008)

Игор СТАРДЕЛОВ

ФИЛМОВИ СПАСЕНИ ОД ЗАБОРАВОТ

(ЗА ФИЛМСКАТА ЗАШТИТА И РЕСТАВРАЦИЈАТА НА ФИЛМОВИ ВО
КИНОТЕКАТА НА МАКЕДОНИЈА ВО 2008 ГОДИНА)



**МАКЕДОНИЈА ВО
СЛИКИ,
Арсениј Јовков,
1923**



Филмската уметност го одбележа дваесеттиот век повеќе од сите други уметности – а се наоѓа пред опасноста од дефинитивно исчезнување. Филмските архивисти, кои се занимаваат со проблемите на заштитата и реставрацијата на филмските материјали, и покрај сите свои напори и неоспорни резултати, подолгорочно загледани во иднината, се длабоко загрижени за севкупната судбина на националното, но и на светското филмско наследство.

Филмските архивисти под поимот заштита (preservation) на филмските материјали го подразбираат преземањето на сите достапни и познати методи на заштита и реставрација, чија цел е што подолго задржување на *сите информации*, кои во себе ги носат оригиналните негативи од визуелните и звучните записи.

Заштитата на филмските материјали, како севкупна дејност на еден филмски архив, се состои од низа мерки и методи во реставрирањето и реконструкцијата на филмскиот материјал, но воедно, тука се подразбираат и превентивните мерки на заштита, односно чувањето на филмскиот материјал. Неопходно е да се истакне дека највисоките цели што филмските архивисти и реставратори при работата мора постојано себеси да си поставуваат се:

- повторно создавање на интегралната верзија на филмот со сите карактеристики што филмот ги имал во својата оригинална верзија и
- најголема верност кон оригиналниот негатив на филмското дело.

Сето она што денес филмските архивисти го преземаат во име на заштитата на филмските материјали (превентивните методи на чување, изработка на сигурносни копии, изработка на дупликации од изворниот филмски материјал, неговата реставрација и реконструкција) е, всушност, заложба за продолжување на векот на филмските материјали на нова постабилна филмска лента, барем за следните 30-50 години, се разбира, зависно од условите на чување и заштита со кои располага секоја поединечна архивска институција.

Тешко остварливата цел на заштита и реставрација на филмските материјали, всушност, е да се продолжи можноста за добивање темелни информации, кои во себе ги носат одредени филмски дела, со задача на новите генерации гледачи, стручњаци, истражувачи и научници на ист начин да им се овозможи увид во класичните дела на филмската уметност, како што го имале тоа гледачите пред сто или педесет години, односно во времето кога делата биле создадени.

Успехот е несомнен кога новиот, реставриран филмски материјал сосема ќе се доближи до основните изворни карактеристики.

ФИЛМСКА РЕСТАВРАЦИЈА ВО 2008 ГОДИНА

Како и на секој филмски архив, така и на Кинотеката на Македонија, една од основните задачи, а денес дури и обврска, како матична куќа за заштита на аудио-визуелното наследство, се заштитата и реставрацијата на националната филмска продукција.

Во малите кинематографии, животот на филмското дело е многу краток. Започнува со прикажувањето по фестивали, па со експлоатација на малите филмски пазари и евентуалната продажба за некои странски телевизии. За долгиот живот на филмското дело се грижат единствено филмските архиви, кои по пат на ретроспективни програми, со размена на програми со други земји, со реставрирање и создавање можности за прикажување на обновените филмски дела, му го продолжуваат животот на филмот.

Од гледна точка на филмската архивистика, во заштитата на филмскиот материјал, основната цел е да се сочува изворниот филмски материјал засекогаш.

Но, поради ограничените финансиски средства, оваа едноставна цел е тешко остварлива задача.

Во 2008 година Кинотеката на Македонија, по претходно изработените елаборати, го реализираше проектот за заштита и реставрација на документарниот филм МАКЕДОНИЈА ВО СЛИКИ, како и на македонските етнолошки филмови: РУСАЛИСКИ ОБИЧАИ ВО ГЕВГЕЛИСКО, ЃУРЃОВДЕНСКИ ОБИЧАИ ОД СКОПСКО, РИБАРСТВОТО ВО КАТЛАНОВСКО ЕЗЕРО, МАРИОВСКА СВАДБА и ОХРИД – УНЕСКО. Реставрацијата беше извршена во филмската лабораторија на „Јадран филм“ во Загреб.

Но, да одиме по ред.

МАКЕДОНИЈА ВО СЛИКИ (Арсениј Јовков)

Филмот е снимен во 1923 година. Копијата што ја поседува Кинотеката е долга 440 метри. Претпоставка е дека филмот е во два дела, но за жал, Кинотеката го поседува единствено првиот дел.

Филмот е снимен по повод одбележувањето на 20-годишнината од Илинденското востание, како визуелен колаж на Македонија и рекапитулација на македонската ослободителна идеја и нејзините најзначајни протагонисти. Дејците на ослободувањето се прикажани со фотографии и кратки информации за нив, пишувани на телопи. Следуваат слики за нивните родни места и градови, пак со кратки



**МАКЕДОНИЈА ВО СЛИКИ,
Арсениј Јовков, 1923**



**ОХРИД - УНЕСКО,
Кочо Недков, 1979**

**РУСАЛИСКИ ОБИЧАИ,
Благоја Дрнков, 1957**



описи. Градовите од Пиринска Македонија (Горна Џумаја, Банско, Мехомија-Разлог и Неврокоп) се претставени со филмски снимки. Покрај тоа, во почетокот на филмот, среќаваме битови снимки од дебарскиот крај.

Најзначаен дел од филмот се документарните кадри на кои е регистрирана процесујатата на пренесувањето на саркофагот со посмртните останки на Гоце Делчев од куќата на Михаил Чаков кон катедралната црква Света Недела во Софија. Во филмот, покрај снимките на поворката, неколку пати во крупен план е даден саркофагот со моштите на Гоце Делчев, на кој е запишано: „Ги заколнуваме поколенијата што доаѓаат светите коски да бидат погребени во столицата на независна Македонија. Август 1923, Илинден“.

Единствениот материјал што Кинотеката го поседува е изворниот оригинален позитив, на запалива филмска лента. Интересно е дека филмот е виражиран, поради што можеме да го сметаме за прв македонски филм во боја.

И покрај тоа што лентата е запалива и на места, доста собрана, по внимателниот преглед беше констатирано дека може да помине низ класичната копира машина, без дополнителни адаптации. Затоа реставрацијата се направи со класичен фотохемиски лабораториски процес. Бидејќи филмот е виражиран, беше решено при реставрацијата да се користи кодак колор полиестер филмска лента.

Најпрвин, од оригиналниот позитив, со контактно суво копирање, изработен е колор интер негатив. Бидејќи во филмот нема најавна и одјавна шпица, изработени се шпици на негатив филмска лента. Потоа, од негативот е изработена прва коректурна копија. По нејзината изработка, шпиците се вметнати на негативот и изработени се нови две финални позитив копии, една архивска и една за прикажување. Бидејќи во филмот има интер титли на бугарски јазик, интер титлите се преведени и новите позитив копии се титлувани. На крајот, двете позитив копии се телекинирани на бета СП видео лента.

ОХРИД – УНЕСКО / Охридски природни и културни богатства (Кочо Недков, 1979, колор, 35 мм, 384 метри)

Во филмот се забележани природните убавини на Охрид и околината, Билјанините Извори, неговата архитектура, локалните носии, значајните археолошки локалитети и цркви. Филмот е снимен по повод ставањето на градот под заштита на УНЕСКО.

Од овој филм, Кинотеката поседуваше единствено изворни материјали (негатив слика и негатив-тон) на 35 мм, колор филмска лента. Затоа беше неопходно итно да се изработат тонски копии, при што, со класичен фотохемиски лабораториски процес, се изработени две позитив тон-копии од изворните материјали. Едната копија е француска верзија, бидејќи во Кинотеката е депониран и францускиот негатив тон. И двете тон-копии се телекинирани на бета СП видео лента.

ОД ПРОДУКЦИЈАТА НА
ЕТНОЛОШКИОТ МУЗЕЈ НА МАКЕДОНИЈА

Овие филмови имаат особено значење поради фактот што се меѓу најстарите вакви записи во Македонија и на нив се регистрирани обичаи што веќе не можеме да ги сретнеме, или коишто се видоизменети до мера на неприпознавање.

Реставрацијата на овие етнолошки филмови претставуваше сериозен зафат од едноставна причина што изворните материјали, како и постојните тон-копии, се на 16 мм филмска лента, кои со текот на времето, и поради нивната експлоатација – прикажување, се доста оштетени.

Во лабораторијата беа однесени и изворните материјали и позитив тон-копиите, но подеталните прегледи беше заклучено дека, сепак, е најдобро реставрацијата да се прави со класичен фотохемиски лабораториски процес од изворните материјали, меѓу другото, и поради фактот што позитив тон-копиите се зафатени со винагар синдромот и на места беше отпадната емулзијата. Притоа, поради староста и оштетеноста на лентата на изворните материјали, најпрвин мораше да се помине процесот на овлажување, омекнување на лентата.

За жал, поради лошата состојба на изворните материјали, како и поради ограничените финансиски средства, не можеше да се направи blow up, префрлање на 35 мм филмска лента.

РУСАЛИСКИ ОБИЧАИ (Благоја Дрнков, 1957, црно-бел, 370 метри)

Во филмот се опишани обичаите на русалиите во две гевгелиски села, Миравци и Даутово, кои се одржуваат за време на некрстените денови од Божик до Водици. Празникот е посветен на култот кон розата со која се истеруваат лошите духови.

Од овој филм, од изворните материјали (негатив слика и негатив тон) е изработена нулта копија, а потоа и коректурна тонска копија, која потем е телекинирана на бета СП видео лента.

ЃУРЃОВДЕНСКИ ОБИЧАИ ОД СКОПСКО (Благоја Дрнков, 1956, црно-бел, 220 метри)

Филмот е посветен на Ѓурѓовден, еден од најголемите верски празници чиешто празнување ја има генезата во пролетта, будењето на природата и обновувањето на животот. На падините на Скопска Црна Гора се протега селото Булачани, каде што ѓурѓовденските обичаи се негуваат долги години. Значајно кај овој документарен запис е изворната музика во изведба на Никола Цветковски, Атанас Колароски, Џавид Мамуд, Бајрам Сефер-Бузо и Рамадан Идриз, додека изворните ѓурѓовденски песни од с. Булачани ги исполнуваат Перса Томева, Драгица Василева и Цвета Николова.

И во овој случај, од изворните материјали се изработени две копии, една нулта и една коректурна, која е телекинирана на бета СП видео лента.



ЃУРЃОВДЕНСКИ ОБИЧАИ ОД СКОПСКО,
Благоја Дрнков, 1956



ЃУРЃОВДЕНСКИ ОБИЧАИ ОД СКОПСКО,
Благоја Дрнков, 1956

МАРИОВСКА СВАДБА,
Вера Кличкова, 1966





МАРИОВСКА СВАДБА,
Вера Кличкова, 1966

РИБАРСТВОТО ВО КАТЛАНОВСКО ЕЗЕРО (Вера Кличкова, 1964, колор, 340 метри)

Извонредно значаен документарен запис за флората и фауната на Катлановско Езеро, многубројните начини на риболов, како и обичаите околу риболовот, кои веќе не постојат поради исушувањето на езерото.

И за овој филм се користени изворните материјали за реставрација. Бидејќи во негатив сликата немаше шпици, од тонската копија е изработен дубл негатив на шпиците, а потоа тие се додадени на негатив сликата. Од така компонираниот негатив, изработени се две тонски копии. Бидејќи изворните материјали беа во многу лоша состојба, се изработи уште една позитив копија, која ќе има третман на дубл позитив, а која нема да се експлоатира и ќе се чува за изработка на дубл негатив. На крајот, една тонска копија е телекинирана на бета СП видео лента.

МАРИОВСКА СВАДБА (Вера Кличкова, 1966, колор, 608 метри)

Мариовската свадба е презентирана со предсвадбарските обичаи, како и со оние по одржувањето на самата церемонија, односно една недела по нејзиното завршување. Според богатството на обичаите што произлегуваат од овој крај на Македонија, а кои се одвиваат во рамките на свадбарските свечености, неминовно следува заклучокот дека станува збор за апсолутно изворна варијанта, која останала вака архаична поради изолацијата на овој крај од Македонија.

И во овој случај, реставрацијата е направена од изворните материјали. И кај овој филм, во негатив сликата немаше шпици, па затоа од тонската копија е направен дубл негатив на шпиците, а потоа се додадени на негатив сликата. Од тој негатив, изработена е една тонска копија, која потоа е телекинирана на бета СП видео лента.

* * *

Филмската реставрација е комплексен процес, од подготовките и прегледот на материјалите, па сè до лабораториската обработка. Во реализацијата на овој реставраторски проект учествуваа голем број соработници на Кинотеката, а во лабораторискиот процес и контролата на реставрацијата беа ангажирани филмските техничари од Кинотеката, Кире Велков и Седат Јусуфовиќ. □

Мими ЃОРГОСКА-ИЛИЕВСКА

НЕМИОТ ФИЛМ

МАГИЈА И ПРОВОКАЦИЈА

(LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO/27TH PORDENONE SILENT FILM FESTIVAL/ДЕНОВИ НА НЕМИОТ ФИЛМ/27. ФЕСТИВАЛ НА НЕМИОТ ФИЛМ, 4-11 ОКТОМВРИ, 2008, ПОРДЕНОНЕ)

Н

ајзначајниот меѓународен филмски фестивал, на кој се прикажуваат стари неми филмови, без сомнение се *Деновите на немиот филм/Фестивал на немиот филм* (Le Giornate del Cinema Muto/Pordenone Silent Film Festival), кој од 4 до 11 октомври 2008 година го имаше своето 27 издание во Порденоне, Италија.

Секоја година сè повеќе расте интересот за почетоците на кинематографијата и филмската уметност, што значи сè повеќе се обрнува внимание на пронаоѓање, реставрација и проучување на старите неми филмови, кои претставуваат основа на современиот филм како уметност и на подвижните слики како средство за масовна комуникација.

Во Порденоне секоја година доаѓаат стотици гости од целиот свет, а меѓу нив бројни филмски архивисти, историчари на филмот, реставратори, и студенти, чиј главен интерес е немиот филм, неговата историја, поетика, јазик, неговата социјална и пред сè, културолошка функција.

Фестивалот на немиот филм во Порденоне е седумдневно празнување на филмот на кој се прикажуваат одбрани неми филмови од целиот свет, документарни и играни, со учество и помош од сите светски филмски архиви. Новите копии на реставрирани филмови се прикажуваат во одлични услови со соодветна брзина на проекцијата, што кореспондира со првобитниот начин на прикажување. Огромно внимание се посветува на квалитетот на копиите и големи напори се вложуваат од страна на филмските архиви да се обезбедат најдобри можни копии од филмовите.

Карактеристично за филмските проекции во текот на Фестивалот е и задолжителната музичка придружба на филмовите, за која се користи оригиналната музика композирана за некои од филмовите доколку се зачувани нотните партитури или, пак, се компонира нова музика што се изведува во живо.

Како и секоја година така и овој пат, филмските проекции беа поделени во те-

матски циклуси. На 27-то издание на Фестивалот на немиот филм беа прикажани неколку врвни програмски целини, односно голем број играни, документарни филмови целосно или делумно сочувани и реставрирани, така што од ова огромно богатство навистина е тешко да се направи анализа и прецизна презентација на целосната програма.

Фестивалот во киното *Верди* го отвори новореставрираната копија од страна на Конгресната библиотека со брилијантна слика и одлични титлови на филмот ВРАПЧИЊА (SPARROWS, 1926) во режија на Вилијам Бодин (William Beaudine), едно од најдобрите актерски остварувања на Мери Пикфорд (Mary Pickford), со оркестарска придружба на Симфонискиот оркестар на *Фрули Венеција Џулија* низ новите симфониски партитури на Џефри Силверман. Така уште на самиот почеток впечатокот беше целосен и започнаа да струјат седумдневната магија и провокација на немиот филм.

Покрај филмот што го отвори Фестивалот, уште неколку други настани го зазедоа почесното место во програмскиот дел *Специјални настани*. Најголема провокација беа проекциите на ПО ПОВОД НИЦА (A PROPOS DE NICE, 1930) на Жан Виго (Jean Vigo) и на филмскиот журнал на КИНОПРАВДА БР. 21 – КИНОПОЕМА ЗА ЛЕНИН (KINO-PRAVDA NO.21 LENINSKAIA), снимен во 1925 година и посветен на првата година по смртта на Ленин. Преполната до последно место киносала во киното *Верди* за оваа вечер најмногу беше резултат на оригиналната пијано придружба на виртуозот и светски познатиот Мајкл Најман. Неповторливо доживување беше одличната пијано придружба на Најман за ПО ПОВОД НИЦА, при што на специфичен начин беше доловена кумулативната монтажа на Жан Виго.

Една од централните програми на последното издание на *Деновите на немиот филм/Фестивал на немиот филм* беа филмовите на Александар Ширјаев (Alexander Shiryayev 1867-1941), кои речиси едно столетие беа непознати за јавноста. Данил Севелиев во 1960 година едвај ги сочувал од целосно уништување за конечно да стигнат во рацете на филмскиот автор и историчар Виктор Бочваров (Viktor Boshvarov), кој за првпат ги промовираше во 2003 година преку својот документарец ЗАДОЦНЕТА ПРЕМИЕРА (A BELATED PREMIERE/ZAPAZDAVSHAYA PREMIERA). И покрај тоа што филмовите на Ширјаев се снимени во периодот меѓу 1906 и 1909 година, тие никогаш немале јавна проекција, а токму на 27-то издание на Фестивалот на немиот филм ја доживеаја својата премиерна проекција. Имајќи предвид дека Александар Ширјаев не е име што може да се сретне во филмската историја и дека бил член на Рускиот царски балет во театарот „Марински“, значи дека во создавањето на филмовите го користел своето богато искуство од балетот. Неговото феномално искуство во движењата на човечкото тело и неговата огромна желба нив да ги филмува го квалификуваат во еден од најдобрите аниматори во историјата на филмот. Филмовите на Ширјаев беа прикажувани во неколку дена, при што беше прикажан и документарецот на Виктор Бочваров. Потоа следуваа филмовите поврзани со балетската уметност, како што беше филмот за балерината Ана Павлова и нејзините бравурозни балетски остварувања. Главната програма посветена на Ширјаев беше презентирани во еден ден и поделена на четири дела:

- танцовачки филмови,
- трик филмови,
- хартиени филмови, и
- куклени филмови.

Најатрактивен и највпечатлив беше ПТИЦИ ВО ЛЕТ (BIRDS IN FLIGHT). Се претпоставува дека овој фрагмент снимен во периодот меѓу 1900 и 1905 година е првиот обид за анимација на Ширјаев, нацртан на 45 мм хартиен филм.

Во рамките на фестивалот веќе дванаесет години како дел од проектот *Грифит* се прикажуваат реставрирани филмови на најзначајниот американски режисер од периодот на немиот филм Д.В. Грифит (David W. Griffith), кој во својата кариера реализирал повеќе од 600 наслови. Оваа година беа прикажани последните филмски

Мери Пикфорд во филмот
ВЕЧНА МЕЛНИЦА, 1916



остварувања на Грифит, што практично значеше и заокружување на овој проект, како и некои новооткриени филмови. Од последните остварувања на Грифит публиката можеше да ги види: САЛИ ОД ПИЛАНАТА (SALLY OF THE SAWDUST, 1925), МАКИТЕ НА САТАНАТА (THE SORROWS OF THE SATAN, 1926), ТАПАНИ НА ЛЌУБОВТА (THE DRUMS OF LOVE, 1928), БИТКА НА ПОЛОВИТЕ (THE BATTLE OF THE SEXES, 1928), ГОСПОДАРКА НА ТРОТОАРОТ (LADY OF THE PAVEMENTS, 1929), АБРАХАМ ЛИНКОЛН (ABRAHAM LINCOLN, 1930), БОРБА (THE STRUGGLE, 1931). Вистинско изненадување беше делот од програмата насловена *Невиден Грифит* каде што беа селектирани кратки филмови ЧИНОВНИКОТ И ДЕВОЈКАТА (THE REVENUE MAN AND THE GIRL, 1911), МАЛАТА ЗАДЕВАЧКА (THE LITTLE TEASE, 1913), СПАСЕН ОД САМИОТ СЕБЕ (SAVED FROM HIMSELF, 1911) и ДВЕТЕ ЕВИНИ КЕРКИ (TWO DAUGHTERS OF EVE, 1912), снимени на 8 мм и 16 мм ацетатна филмска лента.

Земјата-домаќин, Италија, понуди програма посветена на неодамна починатиот италијански бард на немиот филм, Виторио Мартинели (Vittorio Martinelli, 1926-2008). Програмата беше насловена *Долг кон Мартинели* и таа ги претстави најновите откриени италијански неми филмови од Националниот филмски музеј и Националната кинотека на Италија. Оваа програма во чест на Мартинели претстави пет наслови, од кои некои во целост, а некои само во фрагменти во зависност од нивната сочуваност. Тоа беа: СИЦИЛИЈА ВО СЛИКИ (SICILIA ILLUSTRATA, 1907), ХЕРКУЛ НА ОДМОР (MACISTE IN VACANZA, 1921), ЖИВОТОТ НА ПОЛСКИОТ ШТУПЕЦ (LA VITA DEL GRILLO CAMPRESTE, 1926), СЕ ЗА МОЈОТ БРАТ (TUTTO PER MIO FRATELLO, 1911) и ДЕВОЈЧЕТО НА ПОЕТОТ И ЛАГУНАТА (LA FANCIULLA IL POETA E LA LAGUNA, 1922).



Д. В. Грифит на снимањето на филмот САЛИ ОД ПИЛАНАТА, 1925

Во рамките на *Филмот и историјата*, покрај многуте други филмови како резултат на сè поголемиот интерес за жените од Европа, кои снимале филмови во немиот период, беше претставена режисерката Елвира Џиљанела (Elvira Giallanella) со филмот ХУМАНОСТ (UMANITA, 1919). Филмот е антивоена алегија направен според детска поема.

Што се однесува до програмата посветена на повторно откриени и реставрирани филмови, секоја година еден дел од фестивалот е наменет за претставување и запознавање со еден национален филмски архив. Овој пат се претстави Словенечкиот филмски архив, кој одбележува четириесет години од своето постоење. Беа прикажани првите словенечки филмови на Карол Гросман (Karol Grossmann) од 1905/06 година. Во рамките на претставувањето на словенечкото аудиовизуелно наследство беше прикажан и филмот ПОСТОЈНСКА ЈАМА (POSTOJNSKA JAMA, 1926), потоа ЛЌУБЌАНА 1909 (LJUBLJANA, 1909), СКИЈАЧКИ НАТПРЕВАР (SMUCARSKA TEKMA ZA PRVENSTVO JUGOSLAVIJE V PLANICI PRI RADECAN, 1922), СПОМЕНИКОТ НА НАПОЛЕОН (ODKRITJE NAPOLEONOVOGA SPOMENIKA, 1929), МЕЃУНАРОДЕН ФИЛМСКИ КОНГРЕС ВО БЕРЛИН (MEDNARODNI FILMSKI KONGRES V BERLINU, 1935) и други.

Имајќи предвид дека Фестивалот на немиот филм во Порденоне е најзначајна светска манифестација од ваков вид, се има чувство дека на неа од година во година сè повеќе доминираат големите и богати архиви. Филмските архиви на помалите и посиромашни држави мора да се борат за соодветен простор за презентација на сопственото наследство. Токму затоа презентацијата на Словенечкиот филмски архив е од големо значење за афирмацијата не само на словенечката кинематографија туку и за другите „мали“ архиви, кои преку примерот на словенечкото искуство можат да најдат силен поттик за сопствено докажување и афирмирање. Во овој контекст, неизбежно е да потсетиме дека и Кинотеката на Македонија на двапати досега беше дел од програмата на овој престижен фестивал, претставувајќи го нашето аудиовизуелно наследство од најраните почетоци на филмот преку филмските остварувања на браќата Манаки и Арсениј Јовков.

Во рамките на програмата на *Колегиум 2008* беа одбележани триесет години од Конгресот на ФИАФ (Меѓународна асоцијација на филмски архиви) во 1978 година во Брајтон, Велика Британија кога беше одржан симпозиум посветен на филмовите од целиот свет снимени меѓу 1900-1906 година. Овој симпозиум е голем поттик во проучувањето на немиот филм и придонесе за изработка на научни студии, публикации и видео изданија за периодот на првите зачетоци на филмот. Токму затоа овој јубилеј во Порденоне беше одбележан со селекција на некои од тогаш прикажаните филмски материјали, како и дискусија на која зедеа учество и дел од учесниците на Брајтонскиот симпозиум во 1978 година.

Најзначајна придружна манифестација на Фестивалот е Саемот на книги, на кој можат да се најдат илјадници изданија посветени на историјата на филмот, потоа стари филмски плакати, списанија и ДВД изданија на значајни филмови од немиот период. Покрај саемот се одржуваат и редовни тематски изложби, семинари, промоции на книги и предавања.

Имајќи предвид дека од самите почетоци во 1982 година, *Деновите на немиот филм/Фестивалот на немиот филм* се посветени, пред сè, на заштитата и афирмацијата на немиот филм како значаен сегмент од аудиовизуелното наследство на секоја земја. Во 1986 година беше востановена награда за посебни достигнувања во проучувањето на немиот филм. Во 1989 година наградата го добива името *Жан Митри* во чест на еден од најзначајните француски историчари на филмот и првиот почесен претседател на *Деновите на немиот филм*. Па така, по 23 пат беше доделена наградата *Жан Митри*, и тоа на Лаура Миничи Соти (Laura Minici Zotti) & AFRHC.

Навистина не е едноставно да се направи ретроспектива на фестивал каков што е *Фестивалот на немиот филм* во Порденоне, фестивал со стотици филмски проекции, научни трибини и дискусии, изложби, саеми, разни стручни состаноци и многу други настани поврзани со заштитата и презентацијата на аудиовизуелното наследство од најраните почетоци на филмот. Впечатокот е уште поголем кога крајната цел е достигната – седум дена во целост и во секој сегмент посветени токму на магијата на немиот филм како провокација за понатамошни истражувања и нови сознанија за сè уште неоткриени филмови од периодот на првите зачетоци на филмот како уметност. □

Мери Пикфорд во филмот ВРАПЧИЊА, 1926



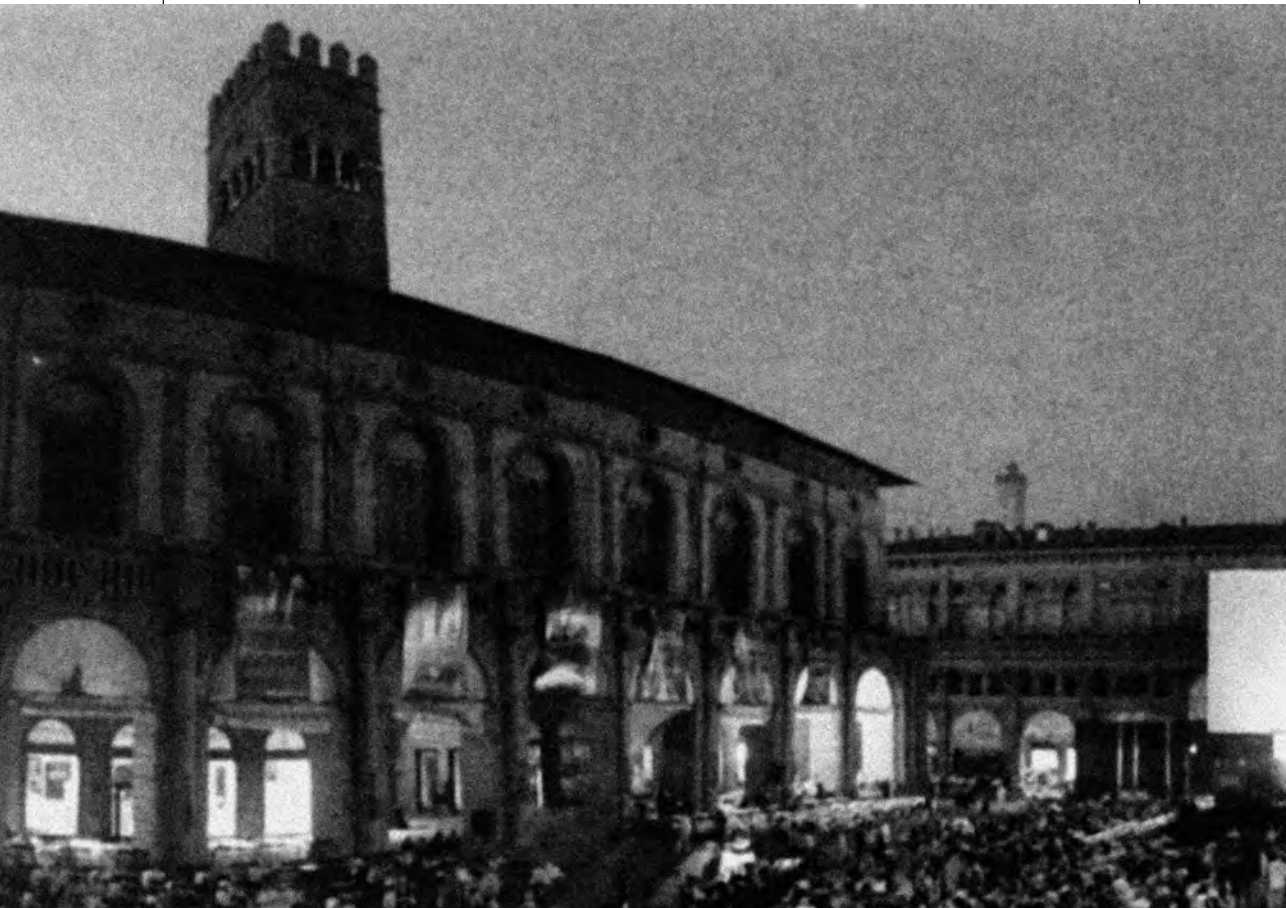
ДОСИЕ

УДК 791.43.091.4(450.451)“2008”
Кинопис 36(20), с. 68-72, 2009

Игор СТАРДЕЛОВ

МИРАКУЛИТЕ НА ФИЛМСКАТА ИСТОРИЈА

(ПО ПОВОД
22. ИЗДАНИЕ НА ФЕСТИВАЛОТ
„IL CINEMA RITROVATO“,
БОЛОЊА, 2008)



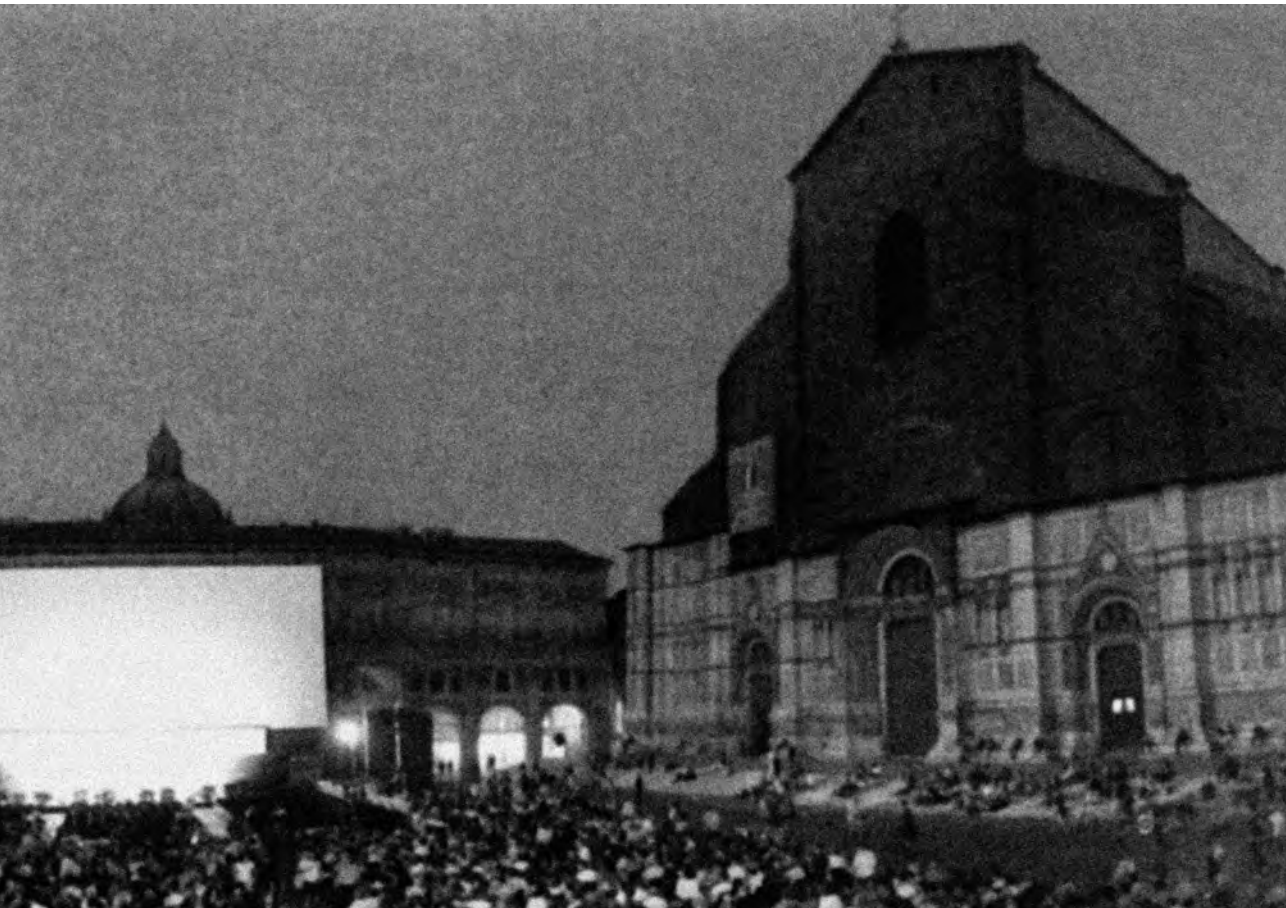
Патувањето низ „Il Cinema Ritrovato“ секоја година станува сè потешко бидејќи филмот што го сакаме исчезнува пред нашите очи. Дури и една единствена проекција на пејзаж од раниот период, од филмската историја, денес е ретко задоволство.

Наспроти оваа сурова реалност, „Il Cinema Ritrovato“, во 2008 (28 јуни-5 јули), понуди стотици филмски задоволства прикажани на повеќе локации: кината Lumier 1 и 2 (едното за неми, другото за звучни филмови); потоа киното Arlecchino (каде што беа прикажани посебни аудиовизуелни богатства), салата Cervi, аудиториумот на Одделот за музика... Посебно доживување и единствено чувство и искуство беа вечерните проекции на отворено, од 22 часот, на прекрасниот централен плоштад во Болоња, неверојатниот Piazza Maggiore, преполн со илјадници луѓе вљубени во филмот.

За нас, за нашето необично друштво составено од филмски историчари, архивисти, реставратори, критичари, студенти, кинофили, доживувањето на таа филмска недела нè гали и ни дава надеж и инспирација за остатокот од годината. Каде на друго место можете да ги сретнете и да ги доживеетемиракулите на проекциите на стотина ретки филмови? Тоа е апсолутна љубов кон филмот, состојба на умот и духот, која не познава пречки и граници.

„Il Cinema Ritrovato“ е чудесен и дијаболичен микс, шаренило и разноликост/различност на програмата. Тоа е суров материјал од сни, неодредени, неограничени, несредени и измешани чувства, идеи, слики и звуци, што секоја година се наоѓаат во различен и мистериозен распоред.

Сите ние станавме аудиовизуелни консументи, но кинопубликата во светот, категоријата „одачи на кино“ почнува да исчезнува. Во Болоња, оваа категорија е



жива, обединета и различна. Во Болоња публиката е концентрација на различни експерти и интереси, нешто што тешко се наоѓа на друго место. Овој фестивал е место и ретка можност каде што можете да најдете квалификувана публика, а не само очажни филмски посетители.

Иако филмските архиви ширум светот страдат од ДВД инвазијата и од губење на дел од нивната публика, секоја година во Болоња, во сè поголем број, се собираат „одачи на кино“ од целиот свет.

Иако во 2008 година на програмата беа рекордни 300 (и со зборови, триста!?) филма, трите фестивалски сали секој ден беа полни (а јас мислев дека Болоња е мал град). Piazza Maggiore е посебна приказна. Секоја вечер плоштадот е преполн со илјадници луѓе. Не само во делот за публиката, се седи и на земја. И сите околни кафулиња, од каде што може да се гледа проекцијата, беа преполни (иако пивото беше 5,5 евра).

ПАТЕШЕСТВИЕ НИЗ ФИЛМСКАТА ИСТОРИЈА

Едноставно, не е возможно тие 8 дена да се изгледаат сите филмови. Законите на физиката велат дека човек не може да биде на две места во исто време. Затоа, мора да правите селекција што да гледате. Да читате, да се консултирате со колегите, да одите на познати имиња или, на среќа, па да гледате дури и апсолутно непознати наслови.

А имаше многу што да се гледа.

Главната програма **Обновени и реставрирани** (Ritrovati&Restaurati) беше поделена на два дела: неми и звучни филмови. Во првиот дел беа прикажани неколку извонредни остварувања од кои би го истакнал шведскиот ПРОЛЕТ НА ЖИВОТОТ/ THE SPRINGTIME OF LIFE (1912) на режисерот Пол Гарбани/Paul Garbagni. Копијата е реставрирана во 2008 година од оригиналниот запалив негатив пронајден во Француската кинотека во 2004 година. Потоа следува италијанскиот ПОСЛЕДНИТЕ ДЕНОВИ НА ПОМПЕЈА/THE LAST DAYS OF POMPEI (1913) на режисерот Елеутерио Родолфи/ Eleuterio Rodolfi. Филмот е реставриран во 2006 година од запалива копија со германски титли од Фондацијата „Мурнау“; тука би го споменал и еден од многуте изгубени филмови на Мери Пикфорд, МУГРА НА УТРЕШНИОТ ДЕН/THE DAWN OF A TOMORROW (1915) на режисерот Џејмс Кирквуд/James Kirkwood. Копијата е реставрирана од Колекцијата на архивски филмови на Шведскиот филмски институт во 2008 година, од тинтирана запалива копија со шведски титли. Посебно

Јозеф фон Штернберг



доживување, односно уживање беше проекцијата на еден од најдобрите британски филмови на доцните 20-ти, УЦЕНА/BLACKMAIL (1929) на Алфред Хичкок/Alfred Hitchcock. Оригиналниот негатив дошол во Британскиот филмски институт во 1959 година, благодарение на Ернест Линдгрен, по што веднаш бил дублиран, од кој дубл негатив била направена позитив-копија. Од таа копија нов дубл негатив бил изработен во 1990 година. Филмот беше прикажан на Piazza Maggiore со музичка придружба на симфониски оркестар. Музиката, специјално за оваа прилика, ја компонираше Нил Бранд/Neil Brand, кој рече дека е „особено горд што имал прилика УЦЕНА да ја направи првата британска драма од немиот период, со музичка придружба на симфониски оркестар откако е откриен звукот“.

Во програмата на звучни филмови беа прикажани 10 „понови“ остварувања од кои би ги споменале: ЉУБОВНА АФЕРА/LOVE AFFAIR (1932) на режисерот

Торнтон Фриленд/Thornton Freeland, со Хемфри Богарт/Humphrey Bogart во главната машка улога и ЗНАМЕ/LA BANDERA (1935) на Жилиен Дививие/Julien Duvivier, со Жан Габен/Jean Gabin во главната машка улога.

ГОЛЕМИОТ МАЈСТОР НА СВЕЛТО И СЕНКАТА, ВО СЛУЖБА НА ЕРОТИЗМОТ

Веројатно најинтересна и најпосетена програма на ова издание на фестивалот „Il Cinema Ritrovato“ беше програмата насловена **Јозеф фон Штернберг, не само Дитрих**. Како што, веројатно, може да се заклучи и од самиот наслов, оваа програма беше поделена на два дела: првиот, раниот период на Штернберг, уште познат како „Штернберг пред Дитрих“ и вториот период, наречен „Американската ера Штернберг-Дитрих“. Извонредно богата селекција: ДЕЦА НА РАЗВОДОТ/CHILDREN OF DIVORCE (1927), ПОДЗЕМЈЕ/UNDERWORLD (1927), ДОКОВИТЕ НА ЊУЈОРК/THE DOCKS OF NEW YORK (1928), МАРОКО/MOROCCO (1930), АМЕРИКАНСКА ТРАГЕДИЈА/AN AMERICAN TRAGEDY (1931), ШАНГАЈ ЕКСПРЕС/SHANGAI EXPRESS (1932), СИНИОТ АНГЕЛ/DER BLAUE ENGEL (1932), ЃАВОЛОТ Е ЖЕНА/THE DEVIL IS A WOMAN (1935) итн. За да ги почувствувате најинтензивно, филмовите на Штернберг мора да ги гледате на големо платно. Како што неговите филмови не можете да ги опишете со зборови, така не можете да ги доживеете на мал екран.

ДИСКУРСОТ НА КУЛЕШОВ

Кулешов беше еден од првите автори којшто во обликувањето на филмското дело, најголемо значење ѝ придаваше на монтажата. Кога ќе ги изгледате филмовите на Лев Кулешов, еден по друг, сосема јасни ќе ви бидат зборовите на Всеволд Пудовкин, еден од неговите најпознати ученици, напишани уште во далечната 1929 година. Меѓу другото, Пудовкин ќе напише: „Немавме кинематографија претходно - сега таа постои. Растењето на кинематографијата започнува со Кулешов. Ние правиме филмови, тој – филмска уметност“.

Оваа извонредно богата ретроспектива на Лев Кулешов овозможи уште една ретка можност да се види и да се оцени неговата уметност. Неговото целокупно уметничко наследство, од неговиот прв самостоен ангажман како режисер, ПРОЕКТ НА ИНЖЕНЕРОТ ПРАУТ (1918), преку НА ЦРВЕНИОТ ФРОНТ (1920), НЕОБИЧНИТЕ ДОЖИВУВАЊА НА МИСТЕР ВЕСТ ВО ЗЕМЈАТА НА БОЛШЕВИЦИТЕ (1924), ЗРАКОТ НА СМРТТА (1925), СПОРЕД ЗАКОНОТ (1926), ХОРИЗОНТ (1932), ГОЛЕМИОТ ТЕШИТЕЛ (1933), па сè до неговиот последен филм НИЕ СМЕ ОД УРАЛ (1943), уште еднаш ја потврди репутацијата на овој режисер и теоретичар, како една од најмаркантните и најлегендарните фигури во светската кинематографија.

ПРОЕКТ ЧАПЛИН – ОМАЖ НА МОНТА БЕЛ

Оваа програма, за мене, беше најинтересна, веројатно зашто Чаплин ми е омилен автор. А фестивалот, и во 2008-та, продолжи да ја следи, истражува и прикажува „перспективата на Чаплин“, неговите филмови видени со негови очи. Секоја година, организаторот преку **Проектот Чаплин** открива нови факти, документи и податоци, фотографии, прес-клипинзи, цртежи и планови, реставрирани филмови. А во 2008-та година, 76 години по првата посета на Чаплин на Болоња, пристигнаа нови, дигитализирани 120000 прес-клипинзи и 20000 каталожки одредници, околу 10000 фотографии, цртежи за МОДЕРНИ ВРЕМИЊА и планови за ГОСПОДИН ВЕРДУ. И, се разбира, неколку новореставрирани филмови: ЗАД СЦЕНАТА/BEHIND THE SCREEN (1916), БАГАБОНД/THE VAGABOND (1916), ДОСЕЛЕНИК/THE IMMIGRANT (1917). На фестивалот беа претставени и сите материјали од досието THE SEA GULL (филмот ЖЕНА НА МОРЕТО/A WOMAN OF THE SEA, 1926), на режисерот Јозеф фон Штернберг/Josef von Sternberg. Продуцент на овој филм бил Чаплин. Филмот не бил

дистрибуиран, а негативот бил уништен во 1933 година. Според одредени приказни, постоеле две верзии од филмот, но Чаплин не дозволил негова дистрибуција. Можеби причината за тоа била што фон Штернберг не го поканил Чаплин на прет-премиерата на филмот во киното на Беверли Хилс. Во последните 20 години, со записите од архивот „Чаплин“, со пронајдените фотографии на Една Пурвианс и со помош на други фрагменти и фрејмови, се прави обид да се реконструира филмската приказна.

Во рамките на **Проектот Чаплин**, беше прикажан и омаж на Монта Бел/Monta Bell, која во период до 1924 година работела како монтажер и асистент-режисер за Чарли Чаплин, а од таа година започнува самостојно да режира и да продуцира филмови. Беа прикажани три нејзини режисерски остварувања: ДАМА НА НОЌТА/LADY OF THE NIGHT (1925), УБАВИ ДАМИ/PRETTY LADIES (1925) и ЗАД СЦЕНАТА/UP-STAGE (1926).

ПРЕД СТО ГОДИНИ: ФИЛМОВИ ОД 1908

Ова беше уште една интересна програма за филмските архивисти и вљубеници во филмската историја.

Од 2003 година фестивалот ја воведо програмата наречена **Пред сто години**. Па така на фестивалот беа прикажани стотина филмски остварувања, поделени во 12 секции. Главен акцент, во половината од секциите, беше ставен врз три важни национални кинематографии: француската, со браќата Пате како лидери на светскиот пазар, американската - дебито на Д.В.Грифит во BIOGRAPH и италијанската, со нејзиниот извозен хит, „меч-и-сандали еп“, во 1908 година - првата и веројатно најдобра верзија на ПОСЛЕДНИТЕ ДЕНОВИ НА ПОМПЕЈА/GLI ULTIMI GIORNI DI POMPE на режисерот Луиџи Маџи/Luigi Maggi.

На крај, само накратко би ги споменал и останатите програми на 22. издание на Фестивалот на обновени филмови: **Филмот поголем од животот, Бурните**

авантури на Џованино Гварески во светот на филмот, Емилио Гионе, последниот Апачи, Златната ера на Ворнер, последните години на слободата и Како научив да ја сакам бомбата.

Во рамките на фестивалот се одржаа и неколку придружни манифестации: беше претставен проектот „Midas“ - база на податоци на подвижни слики од европските филмски колекции; во рамките на проектот „Еуропа Cinemas“ беше одржана работилницата „Минатото не е тоа што сме навикнале да биде“, посветена на младата публика; беа доделени ДВД наградите, во рамките на фестивалскиот саем на книги и филмови; беше одржана и годинешната Летна школа на ФИАФ за филмска реставрација во чија работа учествувавше и претставник од Кинотеката на Македонија.

Значајно е да се одбележи и тоа дека за време на Фестивалот се одржа и генералното собрание на Асоцијацијата на европските филмски архиви (АЦЕ) во која членуваат 38 филмски архиви од Европа. Кинотеката на Македонија е членка на оваа асоцијација од 1995 година. Во текот на работата на генералното собрание беше извршен и избор на новиот деветчлен борд на директори на АЦЕ во чиј состав влезе и директорката на нашата кинотека м-р Мими Ѓоргоска-Илиевска. Ова е првпат од основањето на АЦЕ претставник на Кинотеката на Македонија да стане дел од управниот борд. □

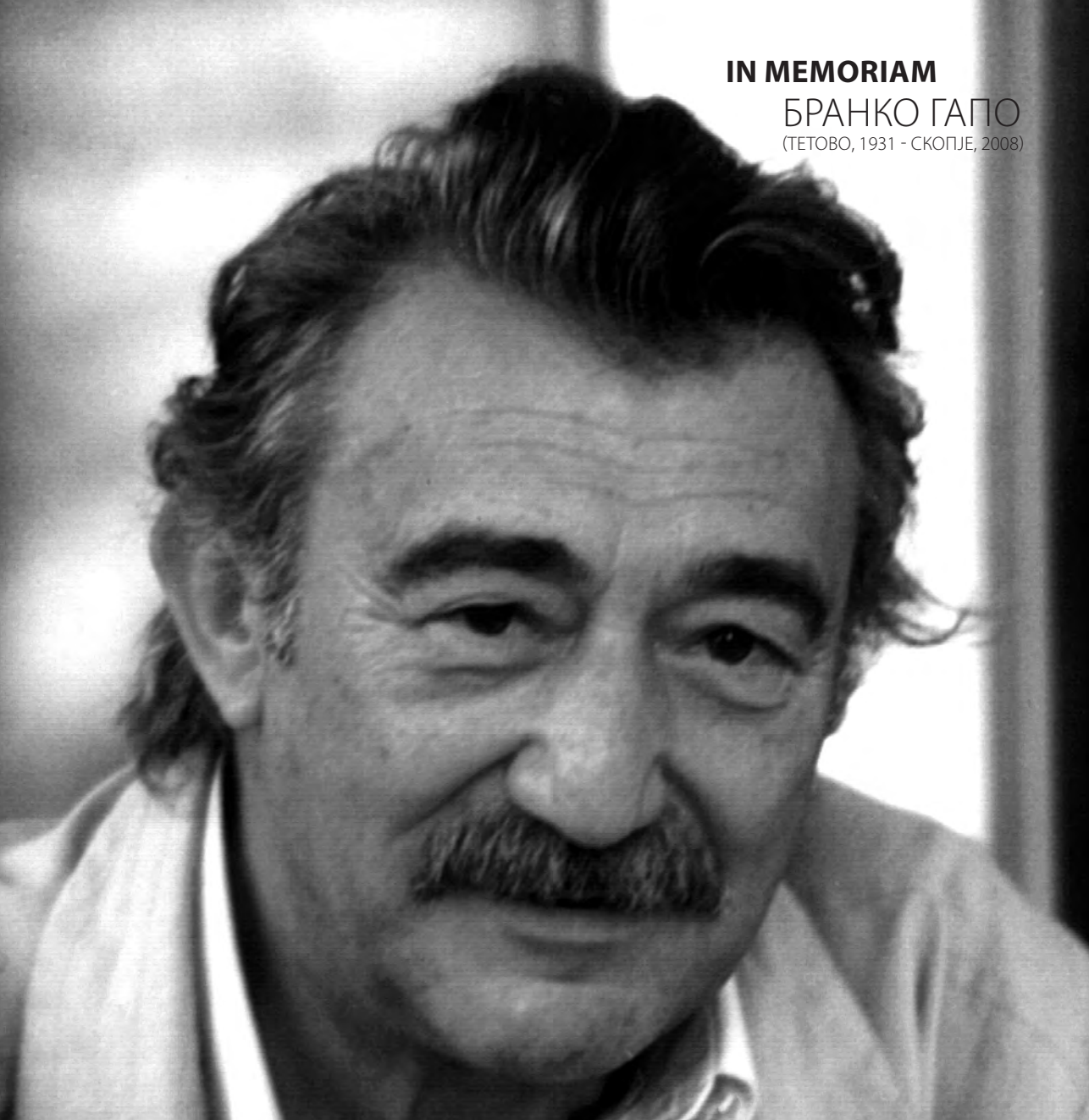
Лев Кулешов



IN MEMORIAM

БРАНКО ГАПО

(ТЕТОВО, 1931 - СКОПЈЕ, 2008)



УЛК 929791.633(497.7)
Кинопис 36(20), с. 73-79, 2009

Илинденка ПЕТРУШЕВА

ЗАМИНА ВОЛШЕБНИКОТ

Некако чудно ми беше тоа утро. 18 ноември. Пропуштен телефонски повик од непознат број. Свонам, а нон-стоп – зафатено. Во меѓувреме се јавува Лилјана Митевска од *Утрински*: „Имаме неофицијална информација дека Гапо починал. Може ли, Илинка, да потврдите?“, „Немам таква информација и не верувам во тоа оти пред два дена се видов со Гапо“, одговарам, но ветувам дека ќе ѝ се јавам. Ги прашувам Дубравка и Весна – не, не знаат. И сега што? Што беше тоа со непознатиот телефонски број утрово? Јанса ме јаде. Одбројувам и онака со немир го вртам фиксниот на Гапо...



**Бранко Гапо, Дарко Дамески и Предраг
Керамилац на снимањето на филмот
ДЕНОВИ НА ИСКУШЕНИЕ**

се јавува Цецка... молк, па онака несигурно прашувам: „Како сте по дома?“, „Бранче замина утрово“, ми одговара. Шокот го замени студениот разум затоа што толку многу работи требаше да се организираат. Оти замина еден Човек, еден Автор, филмски автор, оти замина Волшебникот.

Честопати пишував за Гапо, во разни пригоди и најчесто го дефинирав вака: *Да се фантазира значи да се истражува; Да се истражува значи да се создава; Да се создава значи да се постои...* Во самиот негов опус ги откриваме трепетот на вознемиреноста, на емоциите, експлозијата на инспирацијата, нешта што не му дозволија на Гапо да вповли (како некои негови колеги) во мирните води на творечки конформизам и да им се приклони на конвенционалната и комерцијалната форма. Напротив – немирниот Дух на Гапо мечтаеше, истражуваше и создаваше и со тоа му овозможи да ПОСТОИ. На многумина им укажував дека Гапо е автор што во секој момент има подготвен проект за филм – многу читаше, беше љубопитен истражувач на планот како некое дело од домашните литерати да го преточи во филм. Еден подамнешен период (пред петнаесетина години) беше преокупиран со *Времето на козите* на Луан Старова, а сега, во последните месеци, ми расправаше дека „ако даде Господ“ сака да работи филм според проза на Петре Бакевски. До последен момент работеше. А таа негова работливост, тој негов ентузијазам, тој негов талент

распослан до бескрај му овозможи да биде еден од најплодните македонски синеасти, автор со најбогат опус играни филмови (6 на број) и автор на бројни значајни документарни и телевизиски филмови.

Бранко Гапо е роден на 5 ноември 1931 година во Тетово. Со филм започнал да се занимава како аматер уште во училишните денови. Професионално се врзува за филмот во почетокот на 50-тите години кога дебитира со прилози во *Филмските прегледи* (1951) на **Вардар филм**. Две години подоцна, во 1953 година, Гапо го реализира својот прв документарец МУГРИ ВО ПОЛИЊАТА, а веќе во 1956-тата година се појавува со документарниот филм ПТИЦИТЕ ДООАГААТ, една исклучително лирска репортажа, и со него го најавува својот извонреден сензибилитет во истражувањето на корените на постоењето, од кои ги излачува убавината, љубовта, болката, надежта, немирот...

Во документаристичкиот опус на Бранко Гапо, кој патем да спомнам брои повеќе од 40 филма, со својата сила на филмско кажување особено се издвојуваат, покрај веќе спомнатиот ПТИЦИТЕ ДООАГААТ, и: ГРАНИЦА (1962), СОНЦЕ НА МЛАДОСТА (1961), ПОМЕГУ ДВЕ РАЗДЕЛБИ (1961), ПРОШТЕВАЊА (1963), ГРАДОТ НА ВАРДАР (1961), ПОСЛЕДНИ НОМАДИ (1964), ПАТЕМ (1966), ЛЕТО ГОСПОДОВО '67 (1967), ПО ПАТ ОДАМ ЗА ПАТ ПРАШАМ (1968), АМЕН СИАМ БУТ РОМА (1976), КОЗИТЕ... И ДРУГО ПО 10 ГОДИНИ (1976), ЛЕТО ГОСПОДОВО '77 (1978)...

Паралелно со реализацијата на документарни филмови, Гапо асистира и на играни проекти кај режисерите Димитрие Османли, Франце Штиглиц и други, а од особено значење за неговиот подоцнежан ангажман во играниот филм е, секако, соработката со светски познатите синеасти Абел Ганс и Вилијам Дитерле. Во периодот 1961-1964 година, Бранко Гапо во повеќе наврати има студиски престои во Париз каде што во Француската кинотека и во познати париски филмски студија ги дооформува своите знаења за филмската уметност. Во биографијата на овој наш расен режисер, неодминлив е и следниов податок: работејќи практично со документарната филмска материја Гапо, паралелно, во 50-тите и 60-тите години се занимава и со филмска критика, објавувајќи рецензии, коментари, осврти и анализи како во дневниот печат, така и во тогашните специјализирани списанија за уметност и култура **Разгледи, Современост, Културен живот**.

Сето ова акумулирано искуство неминовно доведе и до незапирливиот порив на Гапо – играниот филм. Во рамките на македонската кинематографија Бранко Гапо го има најбогатиот филмски игран опус (6 целовечерни филмови), при што недвојбено се наметнува и сознанието за широкиот спектар на темите и времињата сместени во неговите филмови. ДЕНОВИ НА ИСКУШЕНИЕ (1965), ВРЕМЕ БЕЗ ВОЈНА (1969), ИСТРЕЛ (1972), НАЈДОЛГИОТ ПАТ (1976), ВРЕМЕ, ВОДИ (1980) и МАКЕДОНСКА САГА (1993) се наслови на филмовите коишто на достоинствен начин, во тоа време, ја промовираа македонската кинематографија во земјите на речиси сите континенти во светот.

Немирниот и секогаш љубопитен дух на Бранко Гапо не се задоволуваше само со филмскиот медиум. Уште во 50-тите години Гапо објавува раскази во *Млад борец* и во *Разглед*, а во 1959 година Гапо е дел од групата интелектуалци коишто ја формираат првата вонинституционална театарска група *Естрада 59*, чија прва премиера била претставата „Обрни се во гневот“ одржана во април истата година. Режисер бил Бранко Гапо. Тој ги потпишува и режиите на претставите „Убавината чекори сама“ и „Скок преку кожа“ од Томе Арсовски и „Рацин“ од Борис Вишински. Во текот на својот

творечки живот, Гапо има режирано и повеќе од 40 радио-драми. Во овој контекст треба да се забележи и неговиот авторски ангажман во Македонската телевизија, каде што, покрај поголем број музички и документарни емисии и повеќечасовни шоу програми, Гапо реализираше и повеќе ТВ драми од кои ги издвојувам: „Бамји“ според Димитар Солев, „Некаде морам да те чекам“ според Петре М. Андреевски, „Делби“ според Бранко Пендовски, „Самотија“ според Ордан Добревски итн. Од другите ТВ остварувања особено треба да се издвојат, поради својот врвен квалитет, две дела: „Лабин и Дојрана“ (телевизиски колор игран филм-балет според музиката на Трајко Прокопиев) и „Ордан Петлевски“ (долгометражен телевизиски документарен филм за творештвото на сликарот Ордан Петлевски).

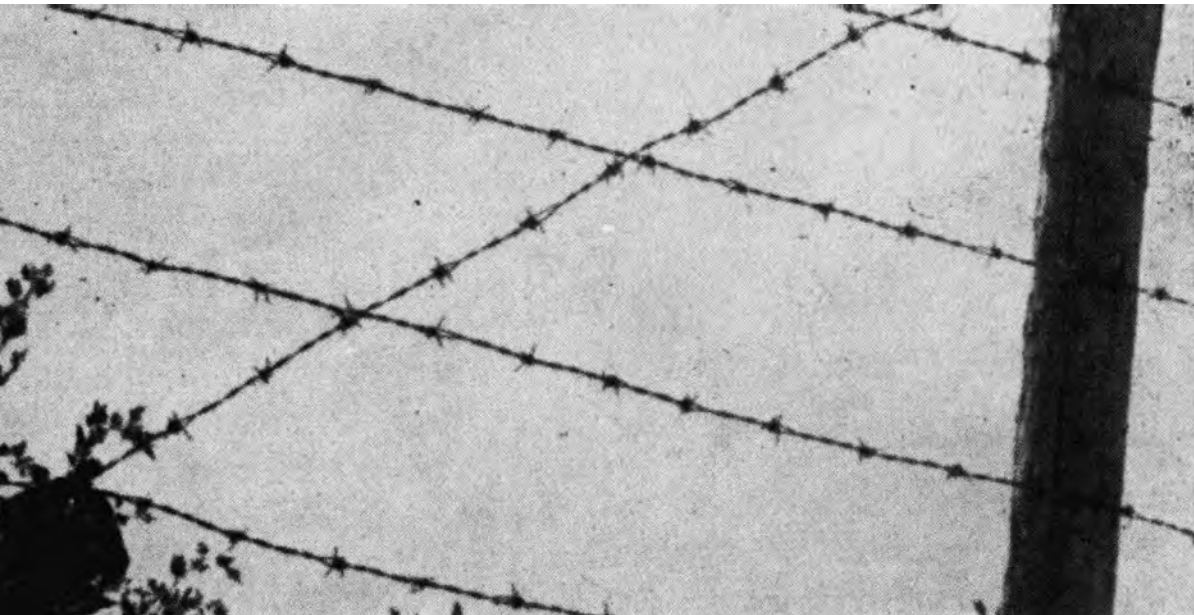
Фактографијата за творештвото на Бранко Гапо нема да биде заокружена доколку не ги спомнам најзначајните признанија што ги добил овој наш расен автор: СОНЦЕ НА МЛАДОСТТА (документарен филм, продуцентска награда на Фестивалот на југословенскиот кусометражен и документарен филм во Белград во 1960 година); ПО ПАТ ОДАМ ЗА ПАТ ПРАШАМ (документарен филм, продуцентска награда на Фестивалот на југословенскиот



Бранко Гапо, Петре Прличко и Радмила Ѓуричин на снимањето на филмот ДЕНОВИ НА ИСКУШЕНИЕ

кусометражен и документарен филм во Белград во 1968 година); ГРАНИЦА (документарен филм, награда за најдобра режија и најдобра камера на Фестивалот на југословенскиот кусометражен и документарен филм во Белград во 1962 година); ВРЕМЕ БЕЗ ВОЈНА (игран филм, Сребрен медал за режија на фестивалот во Авелино, Италија, во 1972 година, специјална награда за режија на Фестивалот на југословенскиот игран филм во Пула во 1969 година, награда за млад актер на фестивалот во Ниш во 1969 година, републичка награда 11 Октомври за најдобра камера, награда 13 Ноември за најдобра режија); ИСТРЕЛ (игран филм, Златна арена за најдобра камера на Фестивалот на југословенскиот игран филм во Пула во 1972 година, Голема повелба за најдобра машка улога на Фестивалот во Ниш во 1972 година); НАЈДОЛГИОТ ПАТ (игран филм, Сребрена арена за камера и награда за најуспешен актер-дебитант на Фестивалот на југословенскиот игран филм во Пула 1976 година, Голема повелба за машка улога и специјална награда за машка улога на Фестивалот на актерски остварувања во Ниш, 1976 година...) итн. Треба





да се забележи дека Бранко Гапо е добитник и на највисокото републичко признание *11 Октомври* за животното дело во 1997 и во 2006 година.

Професор д-р Кирил Темков вдахновено зборувајќи на комеморацијата за Бранко Гапо, меѓу другото, го кажа и следново: „...Секое негово филмско дело имаше нови духовни перформанси важни за нашето разбирање на светот и за нашата егзистенција. Во еден филм прв ја разоткри ниската страст на социјалниот догматизам, во друг ја опеа епопејата на страдањето на нашите национални херои, во трет ја загатна тајната на толеранцијата и покажа колку е бесмислено да се уништува несреќната љубов на младите од разните етнички страни“.

Бранко Гапо ја иницира, во рамките на македонската документарна продукција, тенденцијата на критичкиот реализам при што прави исклучителни напори животниот документ да го ослободи од притисоците на идеологизацијата. Неговиот документаристички опус, уште од ПТИЦИТЕ ДОАЃААТ и ГРАНИЦА, го потврдуваат неговиот темперамент за критичко-лирска опсервација. И како што созреваше неговиот талент, така Гапо сè појасно се потврдуваше како полнокрвен набљудувач на идентификацијата на парадоксите во фактичките, објективни состојби. Таквиот провокативен стремеж кон објективноста Гапо нема да го напуштити во подоцнежните години кога негова глав-

на преокупација стана играниот филм. Во секој случај, документарците како ПОСЛЕДНИТЕ НОМАДИ, реалистичка слика за егзотичноста на животот на сточарското племе Каракачани, потоа ЛЕТО ГОСПОДОВО '67, своевидна хроника за архаичните верувања во исцелителската моќ на црковните реликвији, па ГРАНИЦА, тој невиден филмичен крик за трагичните делби на луѓето или, пак, своевидната репортажа за помалку егзотичните аспекти од животот на современите Роми во АМЕН СИАМ БУТ РОМА, ја потврдуваат присутноста на еден полнокрвен документарист кај кого љубопитството спрема феномените на кои наидува е бесконечно, ја потврдуваат присутноста на еден неподмитлив сведок на евидентните социјални противречности и парадокси, ја потврдуваат присутноста на еден



ИСТРЕЛ, 1972



упорен истражувач на атрактивни содржини, кои ги негуваат вредностите на егзотиката и фолклорот, но и грижлив стилист, кој се стреми да го помири судирот на овие силно спротивставени усилби во некаква помалку препознатлива и помалку експлоатирана метафоричка конструкција. Овој стремеж за амбивалентно чувствување на социјалната средина и светот воопшто го препознаваме и како естетички контраст, кој се повторува и при изборот на содржините за играните филмови на Гапо, како во драматизацијата и структурирањето на граѓата така и при типологизирањето на неговите драмски ликови.

Филмот ДЕНОВИ НА ИСКУШЕНИЕ, филмска адаптација на драмското дело *Црнила* на Коле Чашуле, е првата работа на Бранко Гапо врз играна материја. Неговиот режисерски концепт во прв ред оди на едно проширување на тематската основа со цел материјата да добие повеќе елементи што би послужиле за една поверодостојна реконструкција на времето и милјето на трагичните настани сврзани со убиството на Ѓорче Петров. Наредниот игран филм ВРЕМЕ БЕЗ ВОЈНА доаѓа, се чини, како логичен след на авторските интересирања на Гапо, на неговата долгогодишна творечка обземеност со фактите на животот и времето, во кои овој расен документарист секогаш се обидува да ја симне обвивката од актуелната појавност. При ова, јасно е дека во овие негови авторски стремежи,

сценариото на Симон Дракул овозможува еден оптимален креативен простор. И така, ВРЕМЕ БЕЗ ВОЈНА претставува филм сиот свртен навнатре, во себе и во своите ликови. Со еден збор, тоа е прв интимистички филм во македонската играна продукција, целосно поставен во современите медиумски рамки. Во тој контекст, низ целиот филм доминира атмосфера во која режијата успева да воспостави определено расположение за тоа дека прикажаните фрагменти од животот на ликовите се судбински мигови на нивното траење. Својот нареден филм ИСТРЕЛ Гапо го работи според мотивите на романот *Под усветеност* на Димитар Солев. Режисерскиот пристап кон материјата, која обработува автентичен настан од времето на бугарската окупација во Втората светска војна, претставува обид да се изнајде најповолен метод за нејзино приспособување, не кон тогаш важечките визуелни канони, туку кон сопствениот творечки темперамент. Со појавата на четвртиот игран филм на Бранко Гапо НАЈДОЛГИОТ ПАТ, жанровската поврзаност и тематската блискост на македонскиот игран филм со историјата не се веќе само воопштени стилски одредници. Јасно е тоа дека ова дело ги остава зад себе сите оние почетни жанровски обиди и стилски експерименти во нашето филмско производство што не резултираа со значајни доблести. Овој филм е работен со оригинална постапка и има оригинална структура.

Во него, на крајно непосреден начин, без трошка декларативност во себе и низ напдно автентичен филмски израз, се остварува жива слика на една човекова состојба низ која се согледуваат националните особини и менталитет на еден народ и општествено-историските околности на едно време. Филмот е работен според сценариото на Петре М. Андреевски, кој ги користел мотивите од зборникот *Темни кажувања*, кој претставува собрани сеќавања на луѓето што биле сведоци и жртви на предилинденските настани. Во поширока смисла, светот на овој филм прераснува во симболичка слика на човечката судбина и на општествените услови воопшто. И наредните два филма на Бранко Гапо ВРЕМЕ, ВОДИ и МАКЕДОНСКА САГА се нурнуваат во истражувањата на корените – на опстојот, на љубовта, на омразата, на припаѓањето... теми што бликаат од секогаш љубопитниот дух на Бранко Гапо.

* * *

Во оние пеколни горештини од летото Господово 2008 се договараме со Гапо да започнеме со бележење на неговите сеќавања. Вели: „Супер, само малку нека залади, да се скрасиме дома, да испечиме костени и вие снимате, а јас ќе раскажувам“. Однапред се радувам на тоа „бележење на историјата“. Јасно, тука ќе се најдеа и оние незаборавни приказни на Гапо, како на пример „ре-

цептите на Цецка“, па „те поздрави овој, оној...“. Тогаш кога се договараме за снимањето, не му ја кажав нашата мала кинотечна тајна што сакаме да ја обелодениме во почетокот на 2009-тата: дека во месецот на Кинотеката (април 2009) ќе се одржи голема ретроспектива на Бранко Гапо при што (еве ја малата тајна) ќе му биде врачен Златниот објектив за особен придонес во македонската кинематографија. Но, ете, времето нè претрка! Волшебникот ненадејно замина... И повторно ќе го цитирам професорот Темков: „...Гапо е една од најзначајните личности на современата македонска култура. Еден од храбрите критичари на празните политички амбиции, еден од основачите на МААК, голем борец за нацијата со вистински интернационални својства и – над сè, пред сè, Гапо беше олицетворение на граѓанин, чиј дух и однесување плена со личната култура, со полнотата на семејната и чаршиската традиција, со елганцијата и машката личнотија“.

Гапо му припаѓаше на филмот, и на телевизијата, и на театарот... но првенствено и над сè - на филмот. Но ѝ припаѓаше и на последната генерација скопски бојци. Заминаа речиси сите... Гапо сакаше да се дружи, ги сакаше луѓето, сакаше да раскажува, но сакаше и да слуша... Си мислам, како денешните млади да научат како се сонува, како се радува, како се љуби ближниот свој... барем мало делче од она што Гапо и неговата генерација го практикуваа? □



ПТИЦИТЕ ДООЃААТ, 1956

ВЕСНА МАСЛОВАРИК

МАКЕДОНИЈА ВО ВТОРАТА СВЕТСКА ВОЈНА НИЗ ФИЛМСКИТЕ ЖУРНАЛИ ОД ФОНДАЦИЈАТА БУГАРСКО ДЕЛО 1941-1944



Досега, во повеќе наврати е објавувано дека во Македонија, до завршувањето на Втората светска војна и до започнувањето на организираната кинематографија (1947 година), покрај филмските записи на домашните филмски сниматели-аматери, она што е визуелно регистрирано и сочувано (како документарен запис) главно се филмови реализирани претежно од странски филмски продукции и автори. Имајќи ја предвид сè поголемата временска дистанца од овие филмски записи, нивната визуелна автентичност во прикажувањето одредени локации, настани, личности и поводи, нивното севкупно значење и вредност сè повеќе се зголемуваат.

Во случајов станува збор за една цела едиција информативни документарни филмски записи (во кинематографијата познати како *филмски журна*ли) насловени како *Кинопрегледи* (1941-1944), кои им припаѓаат на фондацијата „Бугарско дело“, основана во Софија, во 1941 година.

Веќе спомнавме дека од реализацијата (снимањето) на овие филмски материјали е поминато повеќе од половина столетие и извесен број од нив не е воопшто сочувван, што, впрочем, се должи и на фактот што во тоа време тие се снимани на запалива (нитратна) филмска лента. За точниот број на вкупно снимените филмски журна-ли постојат неколку извори, при што тие не соодветствуваат сосема. Причината за тоа е што филмските журна-ли ги сочинуваат повеќе стории, а последните журна-ли (последни во однос на временскиот период на снимање) главно претставуваат компилации од претходно снимени и премонтирани филмски материјали, па според



*Охрид, пречек на бугарската војска
(Кино-преглед бр. 3/1941)*

тоа, и тие не се автентични одделни броеви. Од друга страна, фондацијата „Бугарско дело“ продолжува да егзистира сè до 1948 година, при што, по 1944 година, во Бугарија, паралелно излегува по некој број на **Кинопреглед**, но и новата едисија на филмски журнари **Татковински кинопреглед** („Отечествен кинопреглед“). Меѓутоа, следејќи ги *Филмографијата на кинопрегледот* (1941-1944) и написот на Димитрина Иванова „*Кинохрониката на фондацијата 'Бугарско дело'*“ („Кино и време“ број 27/89), како и други извори, би го зеле вкупниот број од 152 автентични броја на филмски прегледи.

Зошто за нас се толку интересни овие филмски журнари? Пред сè, поради фактот што од 152 филмски журнари, дури во 79 прилози (стории) постојат автентични записи снимени во и за Македонија, а постојат и броеви каде што се застапени и по два прилога за Македонија. Во оваа колекција се отликани речиси сите градови во Македонија, како локација, регистрирани се разни државнички и верски пригодни поводи (прослави, паради, разни одбележувања), тековни работни ангажмани на луѓето од градовите и селата во Македонија, пуштање на разни стопански, културни и верски објекти и воопшто, отсликан е духот на времето од периодот на Втората светска војна во Македонија, и тоа генерално со еден позитивистички ракурс. Сето тоа е колектирано во 4394 метри на 35 мм



*Битола, празнување на Св. Кирил и Методиј
(Кино-преглед бр. 50/1942)*



*Скопје, складови за тутун
(Кино-преглед бр. 79/1942)*

филмска трака или во времетраење од повеќе од 160 минути визуелен запис. Овие филмски материјали се преземени во нашата Кинотека во 2000-2001 година од Бугарската национална филмотека од Софија. Односните филмови се репарирани, префрлени од запалива на незапалива филмска лента, а воедно се и телекинирани во БЕТА формат.

И покрај својата изразена идеолошка и пропагандна конотација и агитација што ја извршувале, со една историска дистанца, тие несомнено ги отсликуваат настаните со сета своја субјективна дневно-политичка актуелност и стануваат траен историски компаративен извор.

За подобро запознавање и откривање на овие навистина исклучително интересни и вредни материјали, треба да се имаат предвид и севкупната хронологија и заднина на нивното создавање.

Со започнувањето на Втората светска војна, со нападот на Германија врз поранешна Југославија, Македонија (во сегашните граници), како и во многу наврати во историјата, станува поделена, а всушност, најголемиот територијален дел станува административно „присоединет“ кон Бугарија. Воедно, на фашистичкиот режим во Бугарија, сојузник на нацистичка Германија, му се „доделуваат“ и: Беломорска Тракија (во денешните граници на Грција) и западните покраини и Добруџа, со што се остварува сонот за „Голема Бугарија“.

Во овие драматични околности, на власта ѝ се потребни поинтензивна идеологизација, агитација и пропаганда, кои се реализираат, пред сè, преку засилување на планот на информирањето.

Од тие причини, фондацијата „Бугарско дело“ е основана на 31 март 1941 година („Синема, 100 години филмов процес, личности, филмови, кина“, Александар Јанакиев, Титра, Софија, 2003 година, стр. 180) како приватно-правна институција. Како основач се посочува Георги Константинов Серафимов, кој депонирал основачки капитал од 100.000 лева. Структурално, до 1944 година, фондацијата се состоела од централна управа, издавачки оддел и филмски оддел. Преку издавачкиот оддел се печателе весниците: „Денес“ (*Днес*) и „Вечер“ (*Вечер*), кои излегувале во Софија, потем „Беломорска Бугарија“ (*Беломорска Блгарија*), кој се печател во градот Ксанти (денешна Грција) и „Севкупна Бугарија“ (*Целокупна Блгарија*), издаван во Скопје. Паралелно, фондацијата организирила и филмска активност, преку која се реализирани 152 броја филмски журнари, 4 филма од областа на културата, 2 документарни филмови и 1 довршен и 1 недовршен игран филм.

Целта на фондацијата била „да го поттикну-

ва пропагирањето на бугарските народни дела и стремежи, бугарските вредности, здравата држава и творештвото на народот, националната просвета, граѓанските добротинители, добриот национален дух, следејќи ја политиката на владата, која ја остварува својата дејност преку Дирекцијата за пропаганда“. Колку пропагандната дејност била значајна се заклучува и од фактот што дејноста на фондацијата била под директен надзор на Богдан Филев, тогашен премиер на Бугарија.

Кон крајот на 1944 година, по падот на фашизмот, со новите идеолошки промени, фондацијата не згаснува, туку, паралелно, започнува да го продуцира и *Татковински кинопреглед*. Веднаш по војната, таа добива нови содржини – веќе во 1945 година, по покана на фондацијата, во Бугарија доаѓаат советските режисери – браќата Василеви, кои обучуваат нови кадри, со што таа добива и образовен карактер. Исто така, во тоа време, фондацијата се грижи и за кинофикацијата во државата, но и за меѓународната соработка (поедини стории се испраќани – како размена – во Чехословачка, Полска, Франција, Италија, но и во тогашна повоена Југославија). Овој повоен развој следува сè до 1948 година, кога се формираат одделни државни претпријатија во различните сегменти на кинематографијата. Значи, со самиот развој и трансформација на ова претпријатие/институција, се положуваат темелите за основање на организираната кинематографија во Бугарија.

Но, да се навратиме на филмските журнари од оваа едисија, кои се предмет на нашиот интерес. Веќе спомнавме дека тие се создавани во одредени историски околности. Во 1941 година, премиерот на Бугарија, Богдан Филев, потпишува соединување на Бугарија кон оската Рим-Берлин-Токио. Имајќи го предвид сојузништвото со нацистичка Германија, една од најзначајните политички и советодавни фигури во Бугарија станува амбасадорот на Германија во Бугарија – Бекерле (Adolf Heinz Beckerle), кој воедно е и снимен во филмските записи на „Бугарско дело“ при посетата на Македонија (бр.91/43). Интересно е да се одбележи дека токму инсерти од филмските материјали снимени за „Бугарско дело“, по војната, се искористени и во обвинувањето и процесот против Бекерле, по кој е и осуден на 15 години затвор во Сибир. По априлскиот напад на Југославија, најголемиот дел од Македонија потпаѓа под целосна управа на Бугарија. Со етаблирањето на фондацијата во Софија, започнуваат да работат и филмските екипи во „новоослободените земји“ (и во Македонија), што требало да има повратен пропаганден ефект за „идејата за единство“ и „консолидација на

нацијата“. Колку за илустрација, во 1941 година, од вкупно снимени 25 *Кинопрегледи*, во 11 броја има поместено прилози (стории), снимени во и за Македонија, во 1942 година, во вкупно снимени 51 број, поместени се дури 42 истории во и за Македонија. Во 1943 година, динамиката на *Кинопрегледите* се нарушува поради смртта на бугарскиот цар Борис. Од една страна, филмските екипи се ангажирани околу испраќањето (погребот) на царот и придружните манифестации, а од друга страна, поради прогласената жалост, кината извесно време не работеле. Во таа година, во и за Македонија се снимени 19 прилози. Веќе во 1944 година, се создаваат други севкупни историски прилики. Започнува повлекувањето на Германците, ослободителните движења и ослободителните армии (пред сè - советската) земаат замав, така што во вкупно 27 снимени броја се поместени само 6 прилози за и во Македонија.

Кинопрегледот на фондацијата „Бугарско дело“ главно се ограничува на „внатрешните прилики“ во царството на „Велика Бугарија“. За светските случувања, за презентација на идеологизираниот дух на времето (освојувањата на фашистичките војски), во кината најнапред се прикажувале германските филмски журнари *Германски неделник* (*Die Deutsche Wochenschau*) и УФА (UFA), како и италијанскиот *Луче* (*Luce*), а по нив филмските журнари на „Бугарско дело“. Од друга страна, пак, фондацијата одвреме-навреме испраќала свои филмски прилози (меѓу кои и некои со теми од Македонија, како на пример – еден од прилозите на *Кинопрегледот* број 58/42 е со наслов *Македонско село - свадба*), кои воедно биле прикажувани и во светот. Фондацијата „Бугарско дело“ партиципирала со 19 истории (прилози) во УФА, 17 прилози во *Германскиот неделник* и 4 прилози во *Луче*.

Во продукцијата на овие филмски журнари, имајќи предвид дека тие се создавале во подолг временски период, учествувал еден цел ансамбл од автори и соработници (речиси сите расположливи бугарски филмски сниматели). Меѓутоа, автор и творечки основач и раководител на едисијата е Борис Грежов (1889-1968), режисер, сценарист, снимател, кој своето кинематографско образование го стекнал уште во почетокот на 20-тите години, во Германија и Австрија. Како искусен филмски работник, тој бил и режисер и редактор и сценарист, а помагал и во лабораториската обработка и дистрибуцијата на филмските журнари. Тој работел на оваа задача сè до 1944 година кога неговото место го зазел еден од снимателите Васил Холиолчев. Инаку, веќе спомнав дека една цела плејада сниматели учествувале во продукцијата на *Кинопрег-*

ледот: Стефан Петров, Георги Парлапанов, Петар Јурицин, Асен Чобанов, Васил Холиолчев, Стојан Христов, Симеон Симеонов и други. На монтажата работеле Гаро Сјузмејан, Георги Антонов и Стојан Христов-Докторот. Тонската обработка ја извршувале Парлапанов и Попов со сопствено направена тонска апаратура.

Што е предмет на интересирање на авторите од кинопрегледот на „Бугарско дело“? Од журналите расположливи за нас, од оние што се пронајдени и преземени во нашата институција, а кои се снимени во Македонија или се однесуваат на Македонија, кинопрегледите можат да се систематизираат во повеќе тематски целини.

Најнапред, мора да се забележи дека и наспроти фактот што тоа е време на Втората светска војна, војната, на пример борби и сл., како предмет на интерес е сосема малку застапена, и тоа во само неколку прилози (стории), кои се јавуваат на почетокот од војната (*Кинопреглед* број 6/41, прв прилог, каде што под наслов *Војната меѓу Германија и Југославија*, во 6 кадри, прикажани се авиони разурнати од бомбардирање и уништени кај селото Петровец, крај Скопје) и неколку истории кон крајот на војната, кога се регистрирани ослободителните активности, повлекувањето на Германците, како и пристигнувањето на партизаните (*Кинопреглед* број 9/44, под наслов *Југословенски фронт - Царево Село*, број 11/44: *Југословенски фронт - Куманово* и број 12 од 1944 година, под наслов *Југословенски фронт - Штип, пречек на партизани*).

Затоа, пак, една од тематските целини што доминира и се проткајува во повеќе броеви на едисијата се - **воените и други паради и официјални собири**. Ова можеби се должи и на констатацијата дека самото дефилирање на војници (или на други организирани целини) од кинематографски аспект е доста атрактивно, импресивно и погодно за прикажување на екран, а од друга страна, тоа наметнува и пропагандно чувство за моќта на поредокот. Така на пример, уште во првиот број од она што го поседуваме како колекција - *Кинопрегледот* број 3/41, втор прилог, под наслов: *Охрид – пречек на бугарската војска*, во 61 кадар, покрај панорамскиот кадар од Охрид (горен ракурс) и од градот, се прикажува симболичното примопредавање на градот Охрид од страна на германските војски на бугарските војски, со свечено предавање и подигање на бугарското знаме. По тој повод, во присуство на фелдмаршалот Лист и бугарскиот генерал Михов, како и пред охридскиот градоначалник Илија Кацарев и црковни големодостојности, се предава знамето и се одржува свечена воена парада. Оваа куса илус-

трација прикажува колкав е бројот на визуелни информации (кои реферираат на историјата – личности/настани, архитектурата, социологијата, воените и другите дисциплини), кои се содржани само во еден од прилозите. Сличен на овој број е и *Кинопрегледот* број 6/41, трет прилог, со сторијата под наслов: *Ресен – пречек на бугарската војска*. Од оваа тематска целина, можеби највпечатлив е *Кинопрегледот* број 41/42, во кој, дури во две одделни стории (втор и трет прилог), се прикажува одбележувањето на првата годишнина од соединувањето на Македонија кон Бугарија, во Битола и во Скопје. На пример, во Скопје, во првите 29 кадри, делегација на браници (младинска асоцијација, основана во тоа време по примерот на *Хитлерјунген*) ги посетува домовите на загинатите борци. Понатаму, се положуваат цвеќиња на германски воени гробишта (сега непостоечки), на споменик, на кој е испишано „Про Патриа“, како и на „бугарски гробишта“. Следуваат уште 23 кадри, со горен ракурс и швенк на десно, од плоштадот во Скопје (денешен „Македонија“, кој во тоа време се води под името „Цар Борис Трети“). На плоштадот, од страна на старата банка (срушена за време на земјотресот) и НА-МА (поранешната стокковна куќа), поставен е кордон од војници. На спротивната страна од плоштадот, од страна на поранешниот Офицерски дом е поставена свечена трибина со нацистички ознаки. На трибината стојат високи државни, воени и свештени лица. Се држи молебен. Потоа, свештено лице врши симболично „обединување“ на „бугарскиот народ“ со „мешање земја“, донесена од Добруца, Тракија, западните покраини и Македонија. Во следните 15 кадри се одвива дефиле (се движи кон Камениот мост). Отпрвин, луѓе во народна носија, па војници, потоа браници, селани на велосипеди и други. Прилогот завршува со носење на земјата во катедралниот храм Св. Богородица и со кадар на црквата од ентериерот кон влезниот портал (воедно, постои и завршен телоп на кој на бугарски јазик е испишано – „крај“). Мноштво од објектите (зградите) што се прикажани во прилогот снимен во Скопје веќе не постојат, со што и овој филмски запис само ја зголемува својата вредност како настан и визуелен документ за најразлични истражувања. Од оваа тематска целина би можеле да наброиме уште доста прилози со слична содржина, како на пример: кинопрегледите број 42/42 (*Битола, Откривање на споменик на загинатите*), број 44/42 (*Скопје, Првомајска свеченост*), број 72/42 (*Скопје, Плоштад – парада*), број 91/43 (*Бекерле, амбасадорот на Германија во Бугарија, во Страцин и Скопје*), броевите 14/44 и 15/44 (*Југословенски фронт - Кумано-*

во, естрадна програма на артисти и Одликување на војници).

Втора тематска целина што би можела да се излаци од вкупната едиција на киножурналот „Бугарско дело“, а која на некој начин е поврзана и со претходната е *честување на личности и настани од поблиското минато*. Оваа тематска целина опфаќа прилози што се снимени речиси низ сите краишта на Македонија. Така на пример, во Битола, се одбележува годишнината од „обединувањето“ на Македонија со Бугарија (*Кинопреглед* број 41/42 - прилог број 2), со дефиле, манифестации, положување венци на гроб на германски војник и парада. Повторно во Битола, во *Кинопреглед* број 42/42 (прилог број 5), во 7 кадри, прикажано е пристигнувањето на припадници на организацијата „Браник“ од „цела ослободена Бугарија“, кои оддаваат почит на загинатите од „светската војна“, на споменик на „кривината“ на реката Црна. Сличен на овој прилог е и прилогот од *Кинопреглед* број 53/42 (прилог број 6) - *Бугарска младина во посета на Битола*. Во прилогот, во 63 кадри, по повод „Јунашкиот бугарски собир“, во Битола се одржува парадна поворка долж Широк сокак, дефиле на војници, младинки во народни носии и други учесници. На спомен-обележјето Црвена Стена (под ридот, крај градот) учесниците, во присуство на раководни и свештени лица, симболично, на перниче на кое е испишано „Червена стена, 1918-1942 г.“, земаат земја, која штафетно се носи до игралиштето каде што се одржуваат „јунашките“ игри, како што се: фрлање ѓуле, диск, копје и други атлетски дисциплини.

Како еден од највпечатливите прилози од оваа тематска целина, меѓу другото и како историски документ, би го издвоила прилогот за одбележувањето на 40-годишнината од загину-



**Бекерле во Страцин и Скопје
(Кино-преглед бр. 91/1943)**

вањето и оддавањето почит на Гоце Делчев. Тоа е *Кинопреглед* број 94/43 (прилог број 3), под наслов *Честување на Гоце Делчев (во градот Сер/Серес и Баница)*. Во вкупно 24 кадри, сторијата започнува со кадар во општ план, со швенк од лево на десно на центарот на градот Серес (денес во Грција). На градскиот плоштад, во присуство на војска во строј, насобран народ и официјални лица се служи панихида. Вториот кадар е врамена фотографија од Гоце Делчев, закитена со цвеќиња. Во придружниот наративен текст се вели дека се одбележува 40-годишнината од загинавањето на Гоце Делчев, „легендарниот борец за слободата на Македонија“. На панихидата присуствуваат и двете сестри на Гоце Делчев (возрасни жени во црнина). Во следните пет кадри започнува сенародно дефиле, со учество на младината, родољубивите организации, граѓани и селани од околните места. Следниот ден се посетува разурнатото и раселено село Баница, каде што загинал Гоце Делчев. Поворка од луѓе се искачува кон гробот на Гоце Делчев. Во последните четири кадри е прикажан гробот на Гоце Делчев со бела плоча. На крстот (на бугарски јазик, со стар правопис) е испишан следниот текст: „Тука почива Гоце Делчев, легендарниот борец за слободата на Македонија - 1903 г.“. Околу гробот има насобран народ, запалени свеќи, свештениците држат помен. Прилогот завршува со следниот наративен текст: „Преку подвигот на хероите како Гоце Делчев и многу други, се роди обединувањето и ослободувањето на бугарскиот народ“.

Вакви и слични прилози се среќаваат во повеќе наврати во едичијата. Од оваа целина би можеле да се набележат и прилозите: *Кинопреглед* број 56/42 (прилог број 6) под наслов: *Кочани - Осветување на знамето на македонско-одринскиот одред* (со дефиле на преживевани учесници од македонско-



*Беќерле во Страцин и Скопје
(Кино-преглед бр. 91/1943)*

одринскиот одред), *Кинопреглед* број 64/42 (прилог број 2) со наслов *Ново Село - Честување на Тодор Александров*, како и прилог број 4 од истиот журнал под наслов *Куманово - Честување на војводата Крсто Лазаров*, потем *Кинопреглед* број 81/43 (прилог број 1), под наслов *Крушево - Грбови на македонски војници* (на гробовите на Питу Гули и на Љубомир Весов, војник убиен во 1922 година). Исто така, интересен е и *Кинопреглед* број 120/43 (прилог број 4), со наслов *Штип - Свеченост во чест на загиналите за слобода*, каде што се открива споменик на местото на загинавање на Мише Развигоров (помошник на Гоце Делчев и прв учител во учителската школа на револуционерот), како и на неговите соборци, загинали во 1907 година.

Колку била силна пропагандната тенденција да се пласира позитивистичкиот дух на „функционирањето на државата“ во „ослободените земји“, зборува и следната тематска целина - *теми од областа на стопанството, транспортот и социјалната грижа*. Имајќи предвид дека тоа е време кога Македонија била сосема неразвиена аграрна земја, темите од стопанството главно се однесуваат на земјоделството, сточарството, занаетчиството. Би можеле да ги издвоиме следниве филмски журнари: *Кинопреглед* број 51/42 (прилог број 2) - *Скопско поле - бербата на јагоди* (во кој се прикажани бербата на јагоди и процесот на нивната преработка во мармалад во фабриката „Мичурин“, подоцна „Конзерваекспорт“ во Скопје), *Кинопреглед* број 64/42 (прилог број 1) - *Кочани, одгледување на ориз*, потоа *Кинопреглед* број 56/42 - *Килимарството во Крушево*, па *Кинопреглед* број 54/42 (прилог број 3) - *Скопје, комунално уредување*, каде што во 18 кадри е прикажано поставување канализациски цевки и поплочување со обработени камени коцки, поставени во полукруг на улицата (под денешно име „Македонија“, кои до скоро можеа да се сретнат и на плоштадот во Скопје) итн. Интересно е да се апострофира *Кинопреглед* број 79/43 (прилог број 3) - *Скопје, складишта за тутун*, во кој е прикажан не само процесот на преработка на македонскиот тутун што се извезувал, туку и екстериерот и зградите на монополот. Прилогот содржи 24 кадри, од кои во првите 3 е прикажан екстериерот на монополот, отпрвин - фирма, натпис над покривот - „БЗК Банка – тутунски склади“ (БЗК - Бугарска земјоделска и кооперативна банка), а потоа општ план од две згради. Следуваат кадри од сортирање на тутунот, а во наративниот текст се вели дека во складот се обработуваат над 2 милиони килограми тутун, како и дека под раководство на специјалисти, во монополот работат повеќе од

1500 работници и работнички. Тутунот се селектира според квалитетот и се пресува (во дрвени сандачиња), па се балира. Прилогот завршува со излегување на работниците од монополот.

Од областа на транспортот, во едицијата постојат два прилога, и тоа за изградбата на пругата Ѓушево (Деве Баир) - Куманово - *Кинопреглед* број 60/42, (која и до денешен ден „е во изградба“), како и *Кинопреглед* број 67/42 (прилог број 3) - *Автобуска линија - Скопје-Кустендил* (со кадри од автобус, кој се товари на покривот, како и кадри од возило-то во движење со попатните станици).

Меѓутоа, големобугарската држава сакала да прикаже дека пројавува и социјална грижа за населението, особено за децата и старите лица (за да ја добие наклонетоста и во „ослободените“ земји, но и во матичната држава, каде што се прикажуваат овие филмски прилози). Такви се, на пример, прилозите во *Кинопреглед* број 52/42 (прилог број 5) - *Скопје, дом за стари лица*, прегледот број 53/42 (прилог број 4) - *Скопје, сиропиталиште кнегиња Марија Луиза*, како и *Кинопреглед* број 77/42 (прилог број 2) - *Скопје, дневен детски дом*. Ова се интересни прилози поради фактот што најверојатно за прв пат кај нас филмски се регистрирани ваков вид социјални установи.

Исто така, во овој контекст би можела да се издвои една друга интересна тематска целина, а тоа се *пригодните настани и посетите на популација од разни структури од Македонија во Бугарија*, кои се регистрирани од снимателите на едицијата „Бугарско дело“. Се разбира, целта била пропагандно да се прикаже интеграцијата на македонското население во новонастанатите севкупни општествено-политички услови. Како резултат на тоа, уште од првите броеви на едицијата започнуваат да се нижат вакви прилози - *Кинопреглед* број 7/41 (прилог број 2) - *Гости од Македонија на воените гробишта*, во кој во 5 кадри се прикажува положување венеч од страна на младина од Македонија (во народни носии), на споменик на воените гробишта во Софија (на врвот од споменикот се наоѓа крстот „свастика“). Венечот се положува во чест на паднатите за обединета Бугарија. Следуваат: *Кинопреглед* број 11/41 (прилог број 2) - *Хор од Скопје во посета на Софија* (се работи за мешаниот хор „Борис Дрангов“ од Скопје), потоа прегледот број 13/41 (прилог број 3) - *Играорна група од Скопје во Софија* и др. Од оваа тематска целина уште повпечатливи се и следниве два прилога: обата се однесуваат на посета на царот Борис, и тоа едниот, снимен во 1942 - *Кинопреглед* број 55/42 (прилог број 5) - *Земјоделци од Македонија во посета на старите предели од царството*, во кој



на најсвечен начин, во Скопје, се испраќа групата а потоа, во Софија, поворката влегува во царската палата, носејќи му на царот дар - икона (со четири светци, врамена во дрвен длаборез) и сноп жито. Следната година, царот Борис починува и во *Кинопреглед* број 115/43 (прилог број 6), со наслов *Македонци пред гробот на цар Борис*, е прикажана поворка од Македонија, предводена од свештени лица, составена од официјални лица, младина, селска популација и др., кои пристигнуваат на Рилскиот манастир, каде што на гробот на цар Борис му оддаваат почит положувајќи специјално изработена за таа прилика сребрена релјефна гравура, со сребрени венци, врамена во дрворез.

Уште една тематска целина е од исклучително и вонвременско значење - тоа се *теми, настани и мотиви од областа на културата, но и образованието и етнологијата*. Кога велам од вонвременско значење, тука, пред сè, мислам на визуелното регистрирање со сета своја автентичност на бројни културно-историски споменици, стара архитектура, етнологија, традиционалниот фолклор, обичаи и сл. Овие филмски прилози претставуваат визуелни документи за времето, автентична информација за градителите на културното наследство од поранешните периоди, за културните традиции, но и за степенот на развој на духовниот живот на народот на оваа почва во почетокот на 40-тите години. Тука би можеле да ги наброиме прилозите во: *Кинопреглед* број 21/41 (прилог број 2) - *Скопје, Куршумли-ан*, во кој во 6 кадри е прикажан самиот екстериер на објектот и на дворот. Во нарацијата се вели дека објектот бил заздана во која лежеле Гоце Делчев, Даме Груев и дека е адаптиран во музеј. Понатаму, *Кинопреглед* број 33/42 (прилог број 1), со наслов *Слики од Охрид*, ја прикажува не само старата охридска ар-

хитектура туку и црквите Св. Јован Канео, Св. Климент (Богородица Перивлептос), па „Горна порта“, Самоиловата тврдина. Исто така, со горен ракурс, прикажано е рибарското село Канео, како и начинот на рибарење (рибарите од брегот ги влечат мрежите), а другите рибари – на стари охридски чунови им помагаат. Слични од овој вид се и прилозите во *кинопрегледите* број 46/42 - *Скопје, црквата Св. Спас* и број 88/43 - *Нерези, црквата Св. Пантелејмон*. Од областа на етнологијата се издвојуваат *Кинопреглед* број 47/42 (прилог број 1), со наслов *Кратово, прослава на Ѓурѓовден*, во кој покрај старата македонска архитектура (меѓу другото и познатиот Радин мост), прикажани се и обичаите по повод одбележувањето на верскиот празник Ѓурѓовден („Мартифали“), како и градски облеку, селски носии и ора.

Тука се бележат и прилозите на прегледите број 48/42 - *Драчево, поставување темелник за културен дом*, во присуство на месно население во народни носии и број 67/42 (прилог број 6), со наслов *Скопје, гостување на играорна група*, каде што на плоштадот во Скопје, во придружба на свирачи со зурли и тапани, се игра македонско оро. Играорците се во носии од Скопско (во филмографијата на *кинопрегледите* се спомнува името на играорната група „Труд и радост“). Колку овие прилози биле интересни и во пошироки рамки потврдува фактот што, на пример, токму *Кинопреглед* број 58/42 (прилог број 5), со наслов *Македонско село – свадба*, е пронајден и во италијанска верзија, што само ја потврдува тезата дека поедини прилози од едисијата „Бугарско дело“ биле презентирани и во Европа. Прилогот во 26 кадри ги прикажува обичаите за време на свадба во рурална средина, во село, според народните носии во Скопска Црна Гора. Прикажани се како адетите така и народни-

те носии во изворна, автентична форма. Прилогот започнува со закитување на сватовите, колење јагне, готвење за сватовите и изнесување на невестата од куќата на родителите. Следува ритуално бричење на младоженецот. Младоженците, со свештеникот и сватовите, излегуваат од црква и се движат во поворка. Со ритуално поклонување, младоженците се простуваат од родителите. Обласниот директор на младоженците им подарува портрет-фотографија со Неговото Величество - царот. Прилогот завршува со народни ора, веселба, во придружба на зурли и тапани.

Кога ќе се земат предвид и прилозите што третираат теми од областа на образованието (како на пример, прилозите број 50/42, со наслов *Битола, празнување на Св. Кирил и Методиј* и број 51/42, со наслов *Скопје, крај на учебната година*, како и прилозите број 55/42, кој се води под името *Скопје – врачување на дипломи на гимназијалци* и број 123/43 со наслов *Охрид, училиште за резба и иконопис*, како дел од оваа севкупна тематска целина, се доаѓа до констатација дека авторите на едисијата навистина имале усет и умевање да регистрираат интересни моменти и настани. Меѓутоа, колку и да се смета дека авторите, регистрирајќи ги овие теми, мотиви и настани навистина сакале да поттикнуваат заедништво на нацијата, кое се темели врз културното и образовното наследство, токму од снимките од „ослободените земји“, од културното наследство, од традиционалната култура, фолклорот и сл., можат да се забележат специфичните обележја и различности, карактеристични за нашите краишта.

На крајот, како што и во поново време, вестите, прегледите и другите визуелни (вообичаено во денешно време, на друг медиум, телевизискиот информативни емисии завршуваат со спортот, и во овој „преглед“ тематската целина од *областа на спортот* е поместена кон крајот. Ова воопшто не значи дека овие прилози од едисијата „Бугарско дело“ се помалку интересни или се од помало значење. Напротив. Во филмските материјали на едисијата што ние ги поседуваме, постојат дури 8 прилози посветени на спортски активности, главно фудбал, кој во рамките на тие 2-3 години филмски е регистриран и во Скопје и во Софија (со учество на тимови од Македонија), но и велосипедизам и скијање (на Пелистер).

Можеби највпечатлив е токму првиот (по хронолошки редослед од оние што ние ги поседуваме), а тоа е *Кинопреглед* број 16/41 (прилог број 4) - *Прв национален спортски собир во Скопје*, не само поради фактот што е најдолг (во метри – 146 м./или во минути - 5,21 мин.), туку и поради неговата



Свеченост по повод загинатите за слобода, Штип, Годишнина од смртта на Мише Развигоров, (Кино-преглед бр. 120/1943)

документарност на мноштво видни личности и настани од тоа време. Значи, прилогот се однесува на манифестации и спортски натпревари одржани во Скопје, по повод доаѓањето на министерот за внатрешни работи на Бугарија. По тој повод, на плоштадот се одржува дефиле, а на градскиот стадион се одржуваат крос и фудбалски натпревар. Прилогот започнува со панорамски кадри од центарот на Скопје со објекти (згради) што денес главно не постојат. Таков е кадарот снимен од куполата на Офицерски дом, со горен ракурс и швенк на десно, во кој се гледаат мостовите на Вардар, Банката, плоштадот. Следуваат кадри од Кале и од Народниот театар, па повторно од плоштадот, каде што во шпалир младината го очекува бугарскиот министер за внатрешни работи Габровски (вкупно 5 кадри). Во следните 16 кадри, официјални лица го дочекуваат и го поздравуваат министерот. Градоначалникот на Скопје, Спирос Китинчев, го поздравува гостинот и држи говор. Исто така, и свештени лица го поздравуваат министерот. Потоа, министерот држи говор. Следуваат кадри (вкупно 10) од дефиле, во кое земаат учество илинденци (со ордени), спортисти, млади во носии, селска популација итн. Дефилето се движи од Камениот мост кон плоштадот. Во последните 10 кадри, во објективот е градскиот стадион, каде што се одржуваат спортски игри, меѓу кои крос, но и фудбалски натпревар меѓу тимовите на Скопје и Софија. Во фудбалскиот натпревар победува скопскиот тим, а министерот Габровски го предава пехарот на капитенот на тимот.

Во следните прилози од областа на спортот, на некој начин може да се следи и хронологијата на фудбалскиот клуб „Македонија“ од Скопје, во кој играле подоцнежни видни личности од Македонија. Така на пример, снимени се натпреварите меѓу фудбалскиот клуб „Македонија“ и фудбалскиот клуб „Шипка“ (натпреварот се игра во Софија), при што „Македонија“ победува со 9 : 2 (во *Кинопреглед* број 37/42), потоа меѓу „Македонија“ и „Левски“ (повторно во Софија), при што натпреварот завршува со изедначен резултат (*Кинопреглед* број 44/42), повторно „Левски“ и „Македонија“, каде што „Левски“ победува со 1 : 0 (*Кинопреглед* број 68/42) итн.

Веќе погоре беше спомнато дека во 1944 година, по пресвртот во Бугарија од 9 септември 1944, фондацијата „Бугарско дело“ не само што не гаснува туку филмскиот оддел и понатаму продолжува со интензивна работа. Ова се должи помалку и на фактот што самите автори на филмската хроника, во текот на целата војна, се држат релативно дистанцирано од крајните десничарски фашистички идеи и од спроведуваниот политички терор. Значи, во 1944 година, паралелно *Кинопрегледот* е заста-

пен со 13 броја (од 153 до 165), а *Татковинскиот кинопреглед*, кој започнува да се прикажува веќе кон крајот на септември, до крајот на 1944 година, е продуциран дури во 14 броја (стр. 170, *Синема, 100 години филмски процес*, Александар Јанакиев, *Титра*, Софија, 2003 г).

Од оваа последна едиција на „Бугарско дело“ - *Татковински кинопреглед*, од оние материјали што се сочувани во Бугарската филмотека и коишто се реставрирани и копирани за нашата Кинотека, можат да се издвојат 5 нецелосни прилози (стории) во 5 одделни броја, снимени во Македонија. Сите овие истории ја третираат и ја регистрираат проблематиката од повлекувањето на германските војски, завршните здружени *ослободителни дејствија од страна на партизаните и пригодни свечености по тие поводи*. Во Бугарската филмотека овие материјали се регистрирани со претходна индикација – југословенски фронт. Така на пример, во *Кинопреглед* број 9/44 (прилог број 1), со наслов *Југословенски фронт - Царево Село* (денешно Делчево), се прикажува разнесен камион, па панорамски кадар од Делчево. Во наративниот тонски запис се вели „...нашите и македонските војски го ослободија градот Царево Село...“. Следуваат кадри од градот и од обновувањето на телефонските инсталации. Општ план на градот, па на црквата Св. Богородица, на која е прикажано воено оштетување на една од куполите. Вториот дел од истата историја прикажува делење помош (пакети) од Црвен крст на ранети борци на „родољубивата армија на маршал Тито“. Помошта ја делат униформирани лица (најверојатно) припадници на Советската армија (заб. – можеби вториот дел и да не е автентичен монтажаен редослед на историјата). Следува *Кинопреглед* број 11/44 (прилог број 4), со наслов *Југословенски фронт - Куманово*, во кој во 127 метри е прикажана артилериска борба во општи планови со топовски пукотници и поаѓањето на (бугарските) тенкови. Во придружниот текст се вели „партизанки ја продолжуваат својата самопрегорна служба пред олтарот на татковината“. Следуваат кадри од експлозии, борби и пукотници преку река. Војниците се униформирани и маскирани (со гранчиња). Прилогот завршува со општ план на плоштадот во Куманово. Се врши смотра. Во придружниот текст се вели „парада на плоштадот на ослободено Куманово“. Војската минува во свечен марш. Месното население и војската ракоплескаат (заб. – недостасува логичен крај на историјата). Сличен на овој филмски материјал е и оној поместен во историја на *Кинопреглед* број 15/44 (прилог број 5), со наслов *Југословенски фронт - Куманово, одликување на војници*, во кој,

покрај борби и предавање на германски војски, повторно се прикажува плоштадот во Куманово, на кој бугарскиот генерал Стојчев ги наградува храбрите борци со ордени. Меѓу бугарските војници се и македонски (југословенски) партизани (со титовки и петокраки). Во наративниот текст се вели „претставник на народната Титова армија говори за братската љубов меѓу двата словенски народи“ (заб. – повторно недостасува филмски материјал и логичен крај на сторијата).

Еве уште еден прилог што го прикажува сега, пак, ослободувањето на Штип. Во *Кинопреглед* број 12/44 (прилог број 4), под наслов *Југословенски фронт - Штип, пречек на партизани*, во 127 метри, повторно, во првиот дел, во 33 кадри, прикажано е повлекувањето на германски војски, артилериски борби, а во вториот дел, во 12 кадри, прикажан е панорамски кадар на Штип, со швенк од лево на десно. Во кадар се гледа и сообраќајниот знак за градот Штип. Реката Брегалница ја минуваат запрежни коли, влечени од коњи, а за една од колите е закачен топ. Пешадија минува низ импровизираниот мост на реката Брегалница. Војниците влегуваат во градот, каде што населението топло ги пречекува. Во придружниот наративен текст се вели дека „заедно со нив (со војниците) се и славните Титови борци“. Сите дефилираат низ градот во колона.

И за на крај – сите овие стории од фондацијата „Бугарско дело 1941-1944“, со најразлични теми и настани сочинуваат една целина низ која се гради и надоврзува визуелната историја за еден драматичен период на македонскиот народ. Токму во тоа е и моќта на документарниот филмски запис, особено сложен вака, хронолошки, преку овие филмски журнари. Со една историска и идеолошка дистанца, овие филмски материјали се и понатаму ќе бидат предмет на понатамошни истражувања. Филмските записи од фондацијата „Бугарско дело 1941 – 1944“ за нас навистина претставуваат ретка колекција. Имајќи го предвид фактот што токму документарниот филмски запис, особено овој од филмскиот журнализам, има широк временски и тематски опфат и содржи емпириска граѓа за мноштво научни дисциплини, како што се, пред сè, историјата, географијата, социологијата, уметноста, филмологијата, етнологијата, модата, спортиот итн., тој претставува не само визуелен музејски експонат со трајна вредност туку може да се ползува како примарен или секундарен научноистражувачки извор. Наша цел е овие филмски записи, од оваа колекција, но и сите други да ги дооткриеме, доистражимо и сочуваме, со што тие секогаш би биле на располагање на сегашните и идните генерации како колективна меморија на едно историско време. □

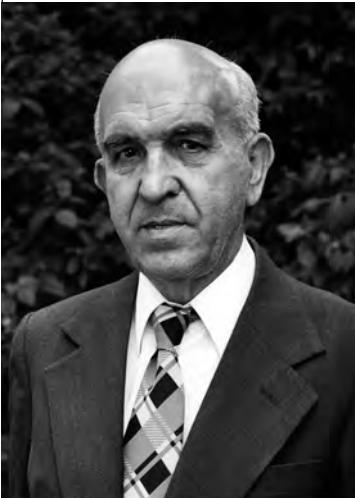
Користена литература и интернет страници:

1. *Филмографија на кинопрегледи 1941-1944*, Бугарска филмотека, Софија
2. *Синема - БГ, 100 години филмов процес, личности, филми, кина*, Александар Јанакиев, Титра, 2003 г, Софија
3. *Од „А“ до „ЈА“ (Ш) Бугарско Кино, Енциклопедија, Личности и филми*, Александар Јанакиев, Софија, Титра, 2000
4. *Кинохрониката на фондацијата Бугарско дело*, Димитрина Иванова, *Кино и време* бр. 27/89, Софија
5. *Документи за борбата на македонскиот народ за самостојност и национална држава*, Том први, *Од населувањето на Словените во Македонија до крајот на Првата светска војна*, Универзитет „Кирил и Методиј“, Факултет за филозофско-историски науки, Филозофски факултет, група за историја - Институт за национална историја, Скопје, 1981
6. *Museum of Tolerance Multimedia Learning Center* – motic.learningcenter.wiesenthal.org/text/x04/xr0475.htm
7. www.jewishvirtuallibrary.org/source/vjw/bulgaria.htm

ВАЛЕНТИНО ДИМИТРОВСКИ

ЦВЕТКО ИВАНОВ

(ПО ПОВОД РЕТРОСПЕКТИВНАТА ИЗЛОЖБА
ВО МУЗЕЈОТ НА ГРАД СКОПЈЕ,
ДЕКЕМВРИ 2007 – ЈАНУАРИ 2008 ГОДИНА)



Цветко Иванов

Историјата на фотографијата во Македонија опфаќа еден специфичен развој на медиумот, исполнет со разновидни и противречни фази, развој што значително се разликува од истовремените текови во другите уметнички дисциплини во периодот од втората половина на XIX век до денес. Фотографијата кај нас во овој временски опсег доживува културолошки, технички, стилски и рецептивни структурирања и трансформации, кои се својствени само за овој медиум. Имено, се јавува на почетокот од граѓанската епоха кај нас како техничка дисциплина во функција на документарно-визуелно регистрирање на граѓанскиот амбиент, без свесни уметнички претензии, како во нејзиното практикување така и во нејзината рецепција. Се развива како занаетчиска дисциплина практикувана во фотографски дуќани – ателјеа од фотографии за кои овој медиум е основен егзистенцијален професионален ангажман. И покрај тоа, ова уметнички непретенциозно занаетчиско дејствување создава извонредни примери на специфично епохално и амбиентално профилирање на визуелните и значенските кодови, нешто што ќе биде откриено со рецепцијата на ова творештво откако фотографијата ќе се избори за својот автономен карактер во XX век. Херојските денови на фотографијата што ја создаваат професионалните фотографи-занаетчии завршуваат во текот на триесеттите години од XX век кога се јавуваат првите фотографии „аматери“, чиј професионален ангажман не се врзува за фотографското дејствување. Тие ја негуваат фотографијата со исклучителна љубов и посветеност како хоби, но со свесен и сериозен пристап кон медиумот како рамноправен автономен уметнички јазик.

Оттогаш, се профилира таканаречената „уметничка фотографија“ во и околу фотографските клубови, главно надвор од системот на галериската и музејската презентација, во некаков самодоволен простор на посветена издвоеност и ауратичност на дисциплината. Овие херојски денови на клупската „уметничка“ фотографија полека замираат кон средината на 80-тите години од XX век, со гаснење на животворниот елан за истражување и испорачување автентични визуелни кодови и јазични обрасци на медиумот практикуван како автономен уметнички јазик. Овој процес се одвива паралелно со едновремените длабински нарушувања во другите уметнички дисциплини во таканареченото проширено поле на уметничките практики, при што се напушта автономниот карактер на класичните уметнички техники, дисциплини и медиуми. Со тоа фотографијата се трансформира и преминува во едно поле на примена, што подразбира разновидно и поливалентно уметничко концептуализирање, со вклучување непрегледни технички, материјални, амбиентални и слични компоненти во уметничките практики. Фотографската визуелна поддршка и имплементација стану-

ваат само еден од повеќето слоеви во уметничкиот исказ.

Во овој специфичен трислоен развој на македонската фотографија има еднаков број специфични пунктови со кои отпочнува дадена епоха на дејствување. Имено, станува збор за оние појави што претставуваат родоначално и пионерско одвивање на една значајна фаза во фотографскиот практикум. Така, на почетокот од фотографската одисеја кај нас, во граѓанскиот амбиент од крајот на XIX век па натаму, се наметнува пионерската улога на браќата Манаки (ако се занемари речиси митската инскрипција во црквата Св. Димитрија во Велес од Хаџи Косте – зограф и фотограф од 1855 година, од кого досега не е откриена ниту една фотографија), додека на почетокот од создавањето на таканаречената „уметничка фотографија“ од 30-тите години на XX век па натаму, се истакнува еднакво пионерската појава на Цветко Иванов.

Фактот дека Цветко Иванов (1908-1984) отпочнува врз непрофесионална основа да го практикува фотографскиот медиум од 1929 година, како и тоа дека бил член на фотографските клубови активни пред војната кај нас и дека во текот на 30-



*Во пресрет на зимата,
прва половина на 40-тите години од 20 век,
ц/б фотографија, 28,5x37,5*

тите години активно учествувал на повеќе домашни и меѓународни изложби на фотографии, при што бил и наградуван, недвосмислено упатува на заклучокот дека тој е првиот и вистински основоположник на модерниот и автономен фотографски израз во Македонија. Припадниците на неговата генерација македонски модерни фотографи, кои го негувале медиумот со уметнички претензии и во рамките на системот на клупското организирање (Благоја Дрнков, Киро Билбиловски, Пане Напески, Лазо Величковски и други), се јавуваат речиси едновремено, но хронолошкото првенство, сепак, ќе му припадне на Иванов, кој е и нешто постар од нив, имајќи ги предвид раното практикување на фотографскиот израз и изложувањето на неговите фотографии во текот на 30-тите години, што ќе резултира со прво самостојно претставување на еден македонски фотограф, неговата самостојна изложба во 1939 година. Неговата фотографска активност продолжува интензивно и во текот на четириесеттите и педесеттите години, за што сведочат неговите самостојни изложби од 1942 и од 1954 година. Феноменот на самостојно изложување во тој период е карактеристичен за Иванов и засега не располагаме со податоци дека друг релевантен македонски автор имал самостојна изложба до средината на педесеттите години, до првата самостојна изложба на Дрнков во 1955 година. По војната продолжува активно да се занимава со аматерска фотографија, членувајќи во фотоклубовите „Скопје“ и „Вардар“. Во педесеттите години го стекнал звањето кандидат-мајстор, доделено од Фотосојузот на Југославија, како и меѓународното звање „уметник“ (артист) на ФИАП. Учествовал на бројни групни изложби во земјата и во странство, освојувајќи значајни награди и признанија, од кои треба да се истакне првата награда на Втората републичка изложба на уметничка фотографија во 1953 година во Скопје. Воедно, во педесеттите и во првата половина од шеесеттите години, Иванов како реномиран автор честопати учествувал во жирирања на фотографии за изложби или награди, како во Македонија така и на просторот на поранешна Југославија. Неговото присуство на македонската фотографска сцена може да се следи до средината на шеесеттите години, кога целосно се повлекува од создавање и презентирање на свои фотографии, полека тонејќи во неизбежен забрав. До неодамна само некои постари македонски фотографи имаа некакви далечни сеќавања за дејствувањето и значењето на овој фотограф за македонската фотографија во XX век.

За Цветко Иванов првпат, по повеќе од 40 години, се проговори по повод подготовка на еден



*Пасторала, околу 1940,
ц/б фотографија, 24,5x30*

труд за историјата на македонската фотографија и филмот, кон крајот на 2005 година („Фотографијата и филмот на почвата на Македонија“, книга 16, МАНУ, Скопје, 2007). Дел од авторскиот тим за подготовка на овој труд, во делот што се однесува на фотографијата, тогаш првпат се соочи со фактот дека постоел фотограф Цветко Иванов и со скромен дел од неговото творештво, што беше доволно тој да биде вклучен во оваа прелиминарна историја на македонската фотографија. Малубројните фотографии што тогаш беа на увид автентично сведочеа, со својата класично пикторијална стилизација на фотографскиот јазик, за исклучителен автор и автентично творештво, кое исцело се вклопува во активната на основоположниците на модерната „уметничка“ фотографија од крајот на триесеттите до крајот на педесеттите години кај нас. Подоцнежните увиди во сочуваното творештво на Иванов ќе откријат еден респектабилен опус, чии карактеристики, значења и вредности ја наметнаа неопходноста тој да биде монографски обработен и презентираан, што резултираше со ретроспективната изложба во Музејот на град Скопје, во 2007 година. Авторите на ретроспективната изложба на Цветко Иванов, објаснувајќи ги причините за паѓањето во забрав на авторот, во каталогот ќе забележат: „Причините за оваа состојба се повеќекратни, а секако најзначајни се: местото и улогата на фотографијата во нашата култура во XX век, по-

*Предвечер, средина на 50-тите години од
20 век, ц/б фотографија, 37x28*





**Примитивност/некогашна стварност,
втора половина на 30-тите години од
20 век, ц/б фотографија, 39,5x29,5**

тоа незаинтересираноста и неподготвеноста на музеите и галериите рамноправно да ја третираат фотографијата како релевантен уметнички медиум и фактот дека Цветко Иванов од средината на 60-тите години од минатиот век престанал активно да го практикува медиумот. Среќна околност во оваа несакана состојба е грижата на авторот и неговото семејство да сочуваат поголем дел од неговите фотографии, доблест којашто инаку не е особено карактеристична за поголем број на фотографии во Македонија во тој, но и во другите периоди на егзистирањето на овој медиум. Уредно сложени во картонски папки или залепени во фотографски албуми, неговите дела создавани во текот на полни четири децении, заедно со друг фотографски материјал и дел од фотографската опрема со која Иванов се служел, како во некоја Ноева арка беа пронајдени во еден стар куфер чија содржина ја овозможи оваа ретроспективна изложба. Време е творештвото на овој значаен македонски фотограф да стане дел од колективната визуелна култура и да навлезе во меморија на нашата средина” (В. Димитровски, Л. Плавевиќ, „Цветко Иванов – Ретроспективна изложба”, Музеј на град Скопје, 2007, стр.3).

Делата што беа презентирани на оваа ретроспективна изложба на Цветко Иванов се од неговата збирка на фотографии, која се наоѓа кај

семејството на авторот. Покрај поголемиот број копии што патувале на повеќе изложби на фотографии, збирката ја сочинуваат и неколку фотоалбуми од периодот пред Втората светска војна, потоа различен фотографски материјал за кој не може точно да се прецизира неговата намена, семејни фотографии и дел од фотографската опрема, која Иванов ја користел во текот на работата. За жал, авторот не обрнувал никакво внимание во датирањето на своите дела. Авторите на оваа изложба не успеаја да најдат ниту една негова фотографија на која Иванов ја обележал годината на нејзиното фотографирање или копирање. На опачината од повеќето фотографии можат да се најдат печати или налепници од изложби на кои тие биле испратени, а некаде се наоѓаат и годините кога тоа се случило, но за датирањето на определено дело тоа не е од голема помош. Иванов честопати од постари негативи практикувал да изработува нови копии и нив да ги испраќа на изложби. Затоа, во определувањето на периодите кога одредени дела се настанати се користеа повеќе компаративни методи што, генерално, овозможиле коректно приближно датирање на фотографиите и сместување во соодветната фаза од развојот на творештвото на Иванов. На тој начин, од неговата оставнина во збирката беа издвоени 134 релевантни фотографии во коректни копии, презентирани на изложбата, а создавани од приближно втората половина на триесеттите до крајот на педесеттите години на XX век. Со овој дијапазон беа утврдени и опфатени сите значајни формални фази, сите жанровски, тематски и мотивски определби и сите технички истражувања во неговото творештво. Достапниот и селектираниот материјал за изложбата обезбедија солиден ретроспективен пресек, со што слоевито се димензионира неговиот авторски опус за натамошните истражувања, интерпретации и класификации во историографските пристапувања кон македонската фотографија.

Генерацијата на која припаѓа Цветко Иванов е блиска до пиктуралната школа во модерната фотографија, што овозможува формирање една специфична култура на визуелизирање на глетката и условува примена на карактеристични техники во процесот на снимањето и копирањето на фотографиите. Во компонирањето на мотивите се применува класичната поставка на златниот пресек или некои негови варијации, што резултира во избалансирани хармониски соодноси на елементите во сликата. Особено се негува богатиот тонски спектар со една опседнатост и посветеност на што поголемо зачувување на голем број градации, кои се во функција на овозможување присутност

на мноштво детали, како задолжителен урнек на технички коректната фотографија. Жанровскиот дијапазон е широк, иако доминантно се негуваат дисциплините на пејзажот и портретот, но честопати со провејување на некоја мала анегдота, приказна што на мотивот му овозможува специфична амбиентализација и живописност.

Иако фотографскиот јазик и специфичниот стилски израз на оваа генерација фотографи се формирани веќе во втората половина од триесеттите години, мошне силно влијание врз нивното творештво ќе одигра историскиот контекст на младата македонска држава, која е во процес на формирање и себеосознавање. Како и во многу други случаи тогаш, уметничките содржини, а доминантно пејзажите и портретите, се во функција на „освојување“ и дефинирање на нејзината територија како географска но и метафорична димензија. Се настојува да се реализираат типично македонски пејзажи, да се фотографираат типично македонски ликови, а значително е присутна и документарната фотографија со етнолошки мо-

тиви. Македонија во овој период е во процес на формирање на својот визуелен идентитет, а оваа генерација фотографи тоа сосема коректно го реализира.

Иванов во своето триесетгодишно релевантно творештво создава еден кохерентен фотографски јазик, целосно кодифициран во триесеттите години, што есенцијално е упатен на парадигматски амбиентализации на глетката, кои доминантно се фокусираат на Природата и на Фолклорот. Овие парадигматски амбиентализации претставуваат, всушност, карактеристични наративи во кои се преплетува субјективната авторска диоптрија со специфичните кодови, кои го формираат општествениот и културниот идентитет на тоа време. Токму затоа, „... Природата и нејзината жанровска транспозиција за Иванов не е ладнокрвно објективистичко и дисциплинарно пејзажно регистрирање. Тоа, пред сè, е интимна ‘амбиентализација’ на глетката во создавањето еден непротивречен и хармоничен свет. Експлоатацијата на фолклорните мотиви кај него секако нема документаристички, информа-



Лебот наш насушен, втора половина од 30-тите години на 20 век, ц/б фотографија, 18x24

тивен карактер, туку јасно премостување на платската димензија на воспоставените јазички кодови во нивната визуелизација. Притоа, треба да се има предвид дека во тоа време Македонија, од денешна точка на гледање, претставува своевиден 'отворен етнолошки парк', што дејствува фасцинантно и е речиси невозможно да се направи јасно разграничување меѓу документарната и етнолошката фотографија. Неговиот начин на формирање на глетките во тој период може да се опише како преплет на пасторални мотиви од средноевропски тип, драмски акцентирања со светло-темните односи и мизансцен присутен во кинематографските остварувања од тој период и еден реален интерес за фолклорот и природата како елементи преку кои може да се изгради фотографски наратив за неутуѓените простори на човековата егзистенција" (В. Димитровски, Л. Плавевиќ, „Цветко Иванов – Ретроспективна изложба“, Музеј на град Скопје, 2007, стр. 7).

Жанровската преокупација, како и изборот на мотивите е креативен процес во практикувањето

на фотографијата за Иванов, затоа што тој со фасцинација приоѓа кон транспозиција на виденото, во кодификација на карактеристичните мотиви. Овие мотиви кај него претставуваат софистицирано простудирани наративи на езерските и крајбрежните амбиенти (од Охридското Езеро) и други пејзажни инспирации, рурални етнографски амбиентализации во различни варијации, класични пасторални инсценации, живописни селски и градски глетки итн. Во сите овие мотиви, Иванов ги бара питорескните созвучја на виденото, но еднакво и ги засилува во креативната постапка до стилизиран пиктурален израз, што ќе биде негов препознатлив фотографски ракопис, како и јазик на целата негова генерација фотографи. Иванов ја негува и неизбежната, би рекле задолжителна во тоа време, дисциплина на портретот. Во сите негови портрети, независно дали се портретирани лица од рурални или градски амбиенти или оние од серијата портретирани бригадири од почетокот на педесеттите години, се согледува една постапка што не е својствена за класичниот портрет:

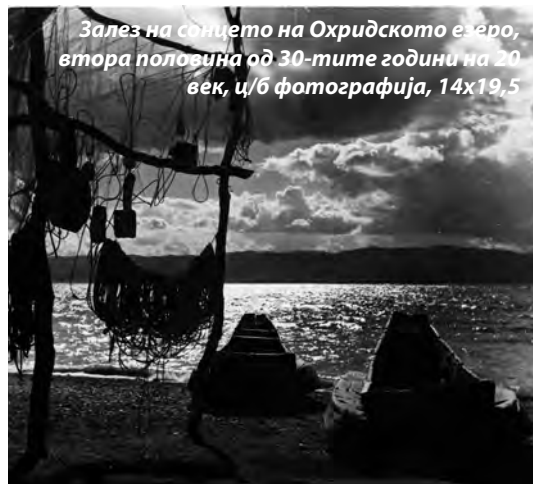
*Без наслов (Риболов 1), 1950/51,
ц/б фотографија, 29x39*



„Неговите портретирани бригадири (а тоа главно може да се примени и на останатите сродно изведени портрети) вешто го инкорпорираат концептот на очекуваниот идеализиран тип на ‘новото општество’ и на ‘новиот човек’. На тој начин, неговите стилизирани ‘портрети’ се профилирани со една повишена споменичка концептуализација, но затоа е отстранет нивниот портретен капацитет, бидејќи се отстранети неопходните индивидуални, субјективни импулси во транспозицијата на портретираниот лик” (В. Димитровски, Л. Плавеvски, „Цветко Иванов – Ретроспективна изложба”, Музеј на град Скопје, 2007, стр. 9).

Формалната и изразната матрица на фотографското творештво на Иванов претставува извонредно вешто балансирање на елементите што ја градат сликата, што подразбира рамномерно распоредување, надоврзување и изедначување на сите чинители во градењето на една изразито класична композициска шема. Тоа значи одмереност во поставувањето на вертикалите и нагласените хоризонтални; рамномерна поставеност на прикажаното во сликата и постапно градирање на плановите во сликата, како и на светлите и темните партии, односно тонската градиација со богатство од полутонови во софистицирани соодноси; смирена поставеност на ракурсот на кадарот што обезбедува статично, суверено објективно позиционирање на глетката и честопати форсирање на триаголни или други композициски решенија, кои ја потенцираат симетричноста на претставата. Третманот на облаците во екстериерните мотиви со секогаш слоевити тонски преливи е неизбежен и задолжителен елемент во композицијата на сликата што ги заокружува полнотијата и хармонијата на глетката. Тие се главниот акцент и заштитен знак на неговото севкупно творештво. Комплементарно на класичната стилизација на композицијата во релевантните опуси на Иванов, особено оние дела пред и непосредно по војната, е присутноста на една микронаративна структура, една суптилна „кинестетичност”, „филмичност” во кадарот. Тоа се постигнува со вметнувањето дополнителен елемент или содржина што ќе ја збогати глетката и ќе го раздвижи амбиентот со извесна мала нарација, мотив што ги обезбедува посочениот анегдотски карактер и одвивање во сликата. Токму тоа го формира впечатокот на извесно движење, кинестетичност или „филмска атмосфера” во кадарот што ја обликува претставата.

Фотографскиот јазик на Цветко Иванов ја креира „...сликата во едно повишено пантеистичко славење и дивинизирање на природата, а воедно, кон профилирање на една идилична претстава на



Залез на сонцето на Охридското езеро, втора половина од 30-тите години на 20 век, ц/б фотографија, 14x19,5



Без наслов (Стадо говеда), крај на 30-тите/почеток на 40-тите години од 20 век, ц/б фотографија, 12,5x18

непоматената среќа, кон спонтан егзалтација од радоста на живеењето и кон своевидна епифанија на рајската безгрижност. А, токму оваа парадигма се кодифицира и форсира пред и по војната како визуелен идентитет на поднебјето на младата нација. Иванов активно учествува во идеологијата на создавање на идентитетот и митот на локално, националното поднебје, како и останатите фотографии и други уметници од неговата генерација. Но, како и кај останатите, и кај него учеството во идеологијата на специфичното уметничко митологизирање на националното поднебје нема авторитарен и тоталитарен предзнак. Тоа кај него, како и кај останатите, е длабински и спонтан порив и ангажман во осознавањето и во обликувањето на националниот проект” (В. Димитровски, Л. Плавеvски, „Цветко Иванов – Ретроспективна изложба”, Музеј на град Скопје, 2007, стр. 13). □

АТАНАС ЧУПОСКИ



ПРИКАЗНАТА, ВРЕМЕТО И ГЛЕДНАТА ТОЧКА ВО ФИЛМОТ ВЕЧНИОТ СЈАЈ НА НЕПОБЕДЛИВИОТ УМ

(НАРАТОЛОШКА СТУДИЈА)

*"How happy is the blameless Vestal's lot!
The world forgetting, by the world forgot:
Eternal sunshine of the spotless mind!
Each pray'r accepted and each wish resign'd"*

(Од поемата на Александер Поуп, „Писмо на Елоиза де Абелар“, од XVIII век: Елоиза им завидува на девиците, кои не се измачувани од страсни сеќавања...)

На почетокот од минатиот век, само неколку години по „изумувањето“ на филмската лента и по првите проекции на браќата Лимиер во париското „Гран-кафе“, многумина сметаа дека филмот е нерелевантен, технички изум, кој нема што да бара на полето на уметноста. На почетокот од 21 век, филмската уметност докажува дека во некои елементи е посупериорна во однос на „традиционалните“ уметности и тоа благодарение токму на зголемените технички можности, кои ѝ стојат на располагање. Како што тврди најголемиот руски синеаист од советската ера, Андреј Арсениевич Тарковски, филмот е уметност што устроила сосема ново естетско начело содржано во можноста непосредно да се зграпчи времето и така запечатено, да му се навраќае кога ќе посакаме. Според Тарковски, на тој начин се добива матрица на реалното време. Тарковски сметаше дека филмската слика според својата суштина е опсервација на текот на времето и дека не смее да биде расчленета и противречна со нејзиното природно време, не смее да ѝ биде скусен текот на времето затоа што таа само тогаш е вистински кинематографска, кога времето живее во неа, како што таа живее во времето и тоа од самиот почеток и во секој нејзин кадар.

„Во светлоста на моите сегашни претстави за можностите и особините на филмот како уметност, за мене е важно сижето во сценариото да одговара на барањата за единство на времето, местото и дејството, што е принцип на класицистите. Порано ми се чинеше интересно колку што е можно попотполно да ги употребам сеопфатните можности на монтажа, наизменично, нешто архивски материјал, нешто други временски слоеви, врева од случувања, која им наметнува на протагонистите

неочекувани искушенија и проблеми. Сега посакувам меѓу монтажните резови да не доаѓа до временски прекин. Посакувам, времето, неговиот тек да се пробива од внатрешноста на кадарот, а монтажниот спој да го означува само продолжението на дејството и ништо повеќе, да не носи со себе и временски прекин, да не ја презема функцијата на селекција и драматуршка организација на времето.”¹

„Филмот треба да има почеток, средина и крај, но не задолжително по тој редослед!”, вели еден друг голем филмски визионер, еден од родоначалниците на францускиот „нов бран”, Жан-Лик Годар. Филмот што е предмет на нашиот интерес, ВЕЧНИОТ СЈАЈ НА НЕПОБЕДЛИВИОТ УМ (ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND, Focus Features, 2004, сценарио: Чарли Кауфман, режија: Мишел Гондри), дефинитивно повеќе се приклучува кон втората теза, затоа што се работи за неконвенционална приказна раскажана на уште понеконвенционален начин.

Овој текст е обид за толкување на поставеноста на приказната и на гледната точка во споменатиот филм. Како методолошка основа ќе бидат искористени теориските и типолошките концепции на повеќе нараторологи: Симор Четмен, Франц Штанцл, Жерар Женет, Мике Бал, Борис Успенски, Шломит Римон-Кенан и др. Од историјата на литературната теорија и на теоријата на прозата е познато дека колку што теоретичари постојат, постојат исто толку поетики, терминологи и во случајов, различни теории на фокализацијата, често со контроверзни концепти. „Традицијата на проучување на поимот гледна точка во теоријата на прозата е долга и неверојатно сложена”², а како резултат на таа традиција се јавува и различната терминологија (фокализација, фокусација, гледна точка, перспектива, гледиште, стојалиште³) во поетиките на различните автори.⁴

Би можело да се резимира дека гледната точка ги активира односите помеѓу раскажувачот и раскажувањето, раскажувачот и адресатот, раскажувачот и она за што се раскажува. Нас овде нè интересира единствено можноста за примена на разните теориски концепти во анализата на текстот на филмот, поточно во анализа на приказната и гледната точка во филмот ВЕЧНИОТ СЈАЈ НА НЕПОБЕДЛИВИОТ УМ. За таа цел, како дополнителни извори ги консултираам теоретичарите што се занимаваат со проучување на литературата и(ли) филмот (Јуриј Лотман, Цветан Тодоров, Џанфранко Бететини, Питер Волен, Умберто Еко, Жил Делез и др.), но и филмските автори, кои не ретко, покрај полето на филмската практика, имаат што да кажат и на

полето на филмската теорија (Сергеј Ејзенштејн, Андреј Тарковски, Пјер-Паоло Пазолини и др.). Сепак, исклучително брзиот ритам на филмот, одреден преку неговата монтажна постапка, неговата прекршена нарација и ониричната атмосфера на централната тема - секавањата, речиси наложуваат аналогна постапка и при неговата анализа.

ФИЛМСКА И КНИЖЕВНА НАРАЦИЈА

Филмот во својата природа ја содржи нарацијата. Тој е приказна, раскажување. „Да се раскажуваат приказни со помош на прикажување подвижни слики”, гласела формулацијата на патентот за филм на Вилијам Пол, од крајот на деветнаесеттиот век. За наративните особености на филмот зборува и рускиот (советски, естонски) семиотичар Јуриј Лотман:

„Додека во неуметничкото комуницирање дискретните и недискретните соопштенија се спротивставени како две спротивни тенденции на пренесување на соопштенијата, дотогаш во уметноста ја забележуваме нивната сложена структурална меѓусебна поврзаност: така, во поезијата вербалниот текст, составен од поединечни зборови - знаци, почнува да се однесува како неделив знак-текст, а визуелните уметности покажуваат за нив несвојствена, наративна тенденција. Оваа тенденција особено јасно се изразува во филмот”⁵

Според Лотман, филмот е синтеза на две раскажувачки тенденции - на сликовната (оттаму „движечки слики”) и вербалната: „Зборот не претставува факултативно, дополнително обележје на филмската нарација, туку негов задолжителен елемент (постоењето на немите филмови без титли или звучните филмови без дијалози само го потврдуваат тоа, затоа што гледачот постојано го чувствува отсуството на говорниот текст; зборот овде е даден како 'минус-постапка’)”⁶

Лотман вели дека во основата на секое раскажување лежи актот на комуникација (адресант, адресат, канал за врска и информација-текст). За него и писмото и сликата се текст, информација: „И двете претставуваат појави од знактивен карактер, затоа што не се состојат од предмети, туку од замена на предметите”⁷

„Естетското богатство на филмот произлегува од фактот дека тој ги опфаќа сите три димензии на знакот: индексна, иконична и симболичка”⁸, смета францускиот семиотичар Питер Волен.

Италијанскиот семиотичар Умберто Еко прави разлика помеѓу филмскиот и кинематографскиот код. „Вториов ја енкодира можноста за репродуцирање на реалноста со помош на кине-

матографските апарати, додека првиот ја енкодира комуникацијата на ниво на утврдените правила на раскажување. Првиот се потпира врз вториот, исто како што реторичко-стилскиот код се потпира врз јазичниот код, како негов поткод.⁹

Францускиот нараторолог Клод Бремон тврди дека секој вид наративна порака може да се транспонира од еден медиум во друг без притоа да се изгубат неговите суштински својства. „Темата на една приказна може да послужи како предлошка за балет, темата од некој роман може да се транспонира за сцена или филмска платно, а можеме и да го прераскажеме филмот некому којшто не го гледал... Она што го читаме се зборови; она што го гледаме се слики; она што го дешифрираме се гестови, но низ нив, постои нешто што ние го следиме - приказната... Она што е раскажано (*raconté*) има свои сопствени означителски елементи, свои фабула-елементи (*racontants*): тоа не се ниту зборови, ниту слики, ниту гестови, туку настани, ситуации или однесувања означени со зборови, слики и гестови.“¹⁰

И во книжевното и во филмското дело, приказната односно нарацијата ја сочинуваат настаните и нивната хронологија, ликовите и нивните постапки, но начинот на нејзиното презентирање во едниот и во другиот медиум не е идентичен. Филмот поседува автентичен филмски јазик, филмски израз и филмска форма, а токму преку формата и нејзините изразни средства се обликува приказната што се раскажува. За италијанскиот филмски семиотичар, Џанфранко Бететини, првото читање на филмската слика се состои во откривање на нејзината непосредна знаковна релација со претставената реалност, што, според него - е неопходно за да се дојде до другите нејзини значења.

„На следните нивоа на критичко читање, сликата навистина ја разоткрива севкупноста на нејзините значења и се јавува во сета двосмисленост, која ѝ ја дава нејзиното поетско потекло. Филмскиот знак го пренесува претставениот поим, неговите значења и значењата што му ги додава со сопствената сила на творечко деформирање, креирајќи на тој начин непрекинат сплет на познати односи и конотации, интерпретативни сугестии и критички регулации; не може со рационална точност да се потврди прегледната синтеза на значењето на некоја филмска слика, особено не во случаите во кои авторите се потпираат врз природната двосмисленост на тоа знаковно средство, за да го збогатат неговото изразно дејство. Сепак, можеби повеќе би требало да се зборува за знаковна 'поливалентност' отколку за 'двосмисленост', затоа што овој термин во своето вообичаено



Вечниот сјај на непобедливиот ум,
Мишел Гондри, 2004

значење секогаш подразбира некоја 'остроумна и лукава конотација', која за време на проучувањето на филмскиот проблем не овозможува лесен и среќен пристап на ниту еден критички потенцијал: метафората на 'валентност', преземена од хемиските науки, покрај тоа е и привлечна и поттикнувачка, затоа што упатува на некој вид подготвеност на филмскиот знак (која е типична за секој знак) за различни сознajни дополнувања, кои во разни интерпретации можат да се извршат на различни нивоа“.¹¹

ПРИКАЗНА И ДИСКУРС (ОПШТИ ОДРЕДНИЦИ)

За руските формалисти, *фабулата* (тоа што навистина се случило) беше основната супстанција на приказната. Таа го претставуваше целосниот збир од настани што треба да се поврзат во раскажувањето, додека *сизето* (начинот на кој читателот станува свесен за тоа што се случило) беше повторно самата приказна, но овој пат онака како што е актуелно раскажана, со сврзување на настаните, со одреден ред на појавување на настаните во самото дело, без разлика дали се работи за нормален поредок, *ab ovo* (абв), со флешбек (авб), *in medias res* (бв) или *in ultimas res* (ваб).

Според американскиот нараторолог (семиотичар, реторичар) Симор Четмен, процесот со кој расказниот настан се изразува е неговата трансформација. „Во секој случај, оваа трансформација се одвива: без разлика, на пример, дали авторот ќе избере да ги пренесе настаните според нивната причинско-последична секвенца или, пак, ќе ги пресврти во флешбек ефект, сепак, се јавуваат само ограничен број можности“.¹²

Според структуралистички ориентираната нараторологија, секое раскажување има два аспекта, два составни дела: *приказна* (*histoire*), односно содржината или серијата од настани (дејства, случки) и егзистенти (ликови, точки на амбиентација); и *дискурс* (*discours*), кој, всушност, го претставува



*Вечниот сјај на непобедливиот ум,
Мишел Гондри, 2004*

изразот со кој содржината се изразува, начинот на кој читателот/гледачот се запознава со настаните од приказната. Симор Четмен разликува неколку аспекти на дискурсот: дејство, наративни гласови (кој зборува), фокализација (кој гледа), наративни начини, претставување на свеста и време на дискурсот. За него, приказната е она *што* се претставува преку раскажувањето, дискурсот е она *како* се претставува:

„Приказната во една смисла е континуум од настани, кои претпоставуваат тотален систем на сите можни замисливи детали, односно на оние што можат да се претстават со нормалните закони на физичкиот универзум.“¹³ „Расказниот дискурс, она ‘како’, се дели на две компоненти: а) самата форма на раскажувањето - структурата на наративната трансмисија, и б) нејзината манифестација - нејзината појавност во специфичен материјализиран медиум: вербален, кинематички, балетски, музички, пантомимички и сл. Наративната трансмисија го засега односот меѓу времето на приказната и времето на раскажаната приказна, потоа прашањето за изворот или авторитетот на приказната: расказниот глас, ‘точката на гледање’ и слично. Природно, медиумот влијае врз трансмисијата...“¹⁴

„Пропуштањето на објектот што се прикажува, на фабулата (histoire) низ одредена призма, е дефинирано како постапка на фокализација, следната фаза на обработка на раскажувачкиот текст (recit) се поврзува со чинот на раскажување (narration). Во оваа фаза сè уште функционира убедувањето за претходењето на приказната како хронолошки след од настани и фокализацијата како процес што следи и го условува продуцирањето на расказот (recit)“¹⁵, смета австрискиот нараторолог Франц Штанцл.

Овој кус вовед беше неопходен од причина што проблематиката за гледната точка и за времето на раскажувањето на приказната спаѓа во аспектот на дискурсот, односно во она *како* е раскажана некоја

приказна, но да се позанимаваме претходно со она *што* е раскажано во споменатиот филм.

ПРИКАЗНАТА...

Во филмот ВЕЧНИОТ СЈАЈ НА НЕПОБЕДЛИВИОТ УМ навидум се работи за едноставна љубовна приказна, која ги раскажува почетокот, траењето, прекилот и повторното обновување на љубовната врска на една двојка. Она што му овозможува на дискурсот да се рашири во повеќе аспекти е елементот на приказната, со кој, по прекилот на врската, секој од членовите на љубовниот пар решава да се подложи на специјален третман на бришење на сеќавањата за другиот од сопствената меморија. Филмот, всушност, функционира како своевидна филмска сложувалка во која сцените не се подредени на вистинското место. Така е до пред самиот крај на филмот, кога, повторно како во сложувалка, сè си доаѓа на вистинското место и конечната слика е целосна, односно гледачот е во можност да ја реконструира приказната: Џоел Бериш (извонредно го интерпретира Џим Кери) и Клементина Кручински (исто така извонредно ја толкува Кејт Винслет, номинирана за наградата Оскар за оваа улога) се запознаваат на една забава, по што влегуваат во двогодишна љубовна врска, исполнета со убави моменти, но и со многу кавги, што доведува до прекин на врската. Темпераментната Клементина (во оригинал името на ликот е Клементјан, сепак, се определивме за македонскиот „превод“ Клементина, Клем) решава да го избрише Џоел од своето сеќавање, а разочараниот Џоел, кога ќе разбере за тоа - и самиот се подложува на истиот третман. За време на третманот сфаќа дека со Клементина сепак го врзуваат убави спомени, кои се обидува да ги заштити во скриените кошиња на својот мозок, но - предочна е и конечно и Џоел е ослободен од сеќавањата за Клементина. Утрото по третманот, Џоел, ни самиот не знаејќи зошто, наместо на работното место, заминува на една пуста плажа каде што повторно ја среќава Клементина. Не се препознаваат, но меѓу нив се чувствува хемија и тие повторно ја започнуваат љубовната игра... Тоа, во куси црти, е приказната во филмот ВЕЧНИОТ СЈАЈ НА НЕПОБЕДЛИВИОТ УМ.

Симор Четмен ги определува главните елементи на приказната, настаните и егзистентите, кои се делат на уште помали единици: настаните на акции и случки, а егзистентите на ликови и на простор. Просторот, односно амбиентацијата на приказната ги определува времето и местото на случувањата, но служи и како локација за појава на ликовите, обезбедува декор и атмосфера, се поврзува со ли-

ковите на повеќе нивоа, реферира на социјално, политичко и културно поле, создава атмосфера и одредено морално опкружување, има и симболичка функција, а просторните параметри се употребуваат и за вклучување на приказната во филмот. Ликовите, според Четмен, во приказната се делат на главни ликови: протагонисти и антагонисти и споредни: сведоци, лажни ликови, доверливи ликови.

Четменчинот на раскажување го дефинира како целина затоа што тој се состои од елементи (настани и епизоденти), кои се разликуваат од она што го конституираат: „Настаните во раскажувањето (за разлика од случајната компилација) покажуваат интенција да бидат поврзани или повеќекратно условени еден од друг“¹⁶

Токму така е раскажана и приказната во спомениот филм. За да биде квалитетно раскажана, таа, како и секоја добра приказна - ја следи логиката на дејствата (не се работи за антинарација, односно не е поништена логиката на нарацијата); визуелно ги повторува описните (ликовите, сценографските и костимографските) детали; врши одредена градација на дејството (кое достигнува врв, климакс, кога Џоел решава да ги заштити своите сеќавања), во кое е вклопена и една паралелна приказна („љубовната“ приказна меѓу докторот Хауард и секретарката на „Лакуна инкорпорейтид“ - Мери), која функционира не како антитеза туку повеќе како потврда, зацврстување на главната приказна и на главната теза во приказната („љубовта е посланка од се“ или „од судбината не се бега“, што, според Четмен, е т.н. „културна порака“ содржана во нарацијата); потоа, повторно како и секоја друга квалитетно раскажана приказна, во текот на главната приказна вклопува многу помали микро-раскази, филмски секвенци преку кои дознаваме детали од заедничкиот живот на Џоел и Клем, но и од животот по нивната разделба; се занимава со ликовите, со нивните појави (изгледот) и карактеристики (психолошки и социолошки), со нивните односи (Џоел и Клем, Клем и Патрик, Патрик и Свен, Свен и Мери, Мери и докторот Хауард, докторот и неговата жена), ги поставува де во позиција (Џоел и Клем, Џоел и Патрик), де во пасивна позиција (Џоел во однос на Клем кога таа решава да го избрише од сеќавањето, Џоел во однос на операторите од „Лакуна“ за време на бришењето на сеќавањата); потоа се занимава со преобразбите на самите ликови (Клем - од шармантна темпераментна девојка во незадоволна егоистична млада дама, па повторно во шармантна девојка, Џоел - од несмасно момче, преку вистински антихерој во борба за своите сеќавања, па повторно во сим-

патично срамежливо момче, Мери - од глупава секретарка, која многу зборува, во слободоумна романтична девојка, која по втор пат се вљубува во докторот Хауард), како и со другите елементи што ја сочинуваат структурата на приказната. Симор Четмен разликува два елемента на нарацијата: *кernels* (*kernel*s), како што тој ги нарекува, односно „срж“ на нарацијата, поточно главните елементи на заплетот неопходни за разбирање на приказната и *sattelites* (*sattelites*), помали придружни елементи, важни но не и пресудни за нарацијата.

Ова можеше да се забележи при исчитувањето на текстот на филмската приказна, а време е да видиме како е раскажана оваа приказна, но претходно ќе направиме мала дигресија за да се потсетиме на спецификите на филмската нарација.

КИНЕМАТСКО РАСКАЖУВАЊЕ

„Уметноста на пластичната композиција се состои во тоа што вниманието на гледачот ќе се насочи во правецот и редот на нештата какви што ги сакал творецот на таа композиција. Ова може под еднакво добро да се примени и на движењето на погледот по должината на некоја уметничка слика, како и на погледот врз екранот, врз филмската слика.... Со систематската поделба на дејствијата, на линиите и движењата, окото може да се натера на вертикално следење или на кој било друг правец што ќе го посакате“¹⁷, вели најголемиот советски синеаист и теоретичар на филмот од ерата на немиот филм, Сергеј Ејзенштејн.

Славниот германски режисер Фриц Ланг, на снимањето на филмот ЛИЛИОМ (*LILJOM*), во Франција, во 1933 година, решил една секвенца, која се случува во некое париско предградие, да биде видена со окото на мајски бумбар, застанат на лист од дрво. Писателот на дијалози се спротивставил, со образложение дека се работи за нерелна идеја затоа што никој не знае како бумбарот го гледа светот и дека, сепак, окото на гледачот ќе го види тоа што „го гледа“ бумбарот. Но, Фриц Ланг не се откажал од идејата и еден член на филмската екипа морал да тргне во потрага по бумбар низ булеварот Сен-Мишел. Сцената била снимена, но неа, сепак, ја нема во финалната верзија на филмот, така што не можеме да знаеме како Фриц Ланг замислил дека изгледа светот низ визурата на бумбарот.¹⁸ Токму оваа анегдота е одличен пример за употребата на „субјективна“ камера („*camera-eye*“, „камера-око“), ефект што се состои во тоа што гледачот се поставува на местото на ликот (во случајов - бумбарот) и со тоа стекнува впечаток дека го гледа она што го гледа и ликот.

Гледната точка во филмот, всушност, е растојанието што ги дели камерата и актерите (близок план, крупен план, детаљ, општ план / широк тотал, среден план, поширок среден план / американ, панорама, травелинг, зум итн.), но и аголот на поставеноста на камерата - од горе, од долу, од косо, од страна, под прав агол, на ниво на очите итн. Камерата на гледачот најчесто му овозможува повеќе гледни точки, во зависност од ликовите што се јавуваат во филмот и во зависност од нивната гледна точка. Таа може да биде „објективна“ (камера што го следи ликот) или „дескриптивна“ (камера што повеќе се занимава со описот отколку со дејството). Во историјата на филмот постојат примери кога камерата ја претставува гледната точка на само еден лик, како негово субјективно око и тогаш ликот ретко се гледа во кадарот (во одразите во огледало или во вода), а може само да се насети, врз основа на сенките, изразот на лицата на ликовите со кои се среќава, понирањето на камерата кога ликот седнува или се симнува по скали, како и при ставањето разни предмети што ликот ги држи во рака, пред „окото“ на камерата.

„Елементите што во снимањето се составуваат, разложуваат и пак се составуваат се слични како оние во сликарството: светлината, бојата, местата на фигурите (во видното поле), нивната близина, јасноста или оддалеченоста, нејасноста, играта со предниот и со задниот план, основите (декорот) и површината (екранот), правецот на гледање, односот кон гледачот итн.“¹⁹, вели францускиот филмолог Доминик Вилен.

Еден од прашките структуралисти, Јан Мукаровски, уште во триесеттите години на минатиот век укажуваше на големата улога на звукот во филмската нарација, потенцирајќи дека звукот ја компензира ограниченоста на екранот, додавајќи му така дополнителна димензија.

Сепак, филмот своите фигури (иронија, симбол, метафора, пародија, карневализација итн.) ги открива низ процесот на монтажа. Во филмскиот јазик, монтажата е основната формативна функција. „Монтажата за филмот технички го означува физичкиот чин на поврзување, лепењето на одделно реализираните снимки, додека со оглед на презентацијата на физичката реалност, оригинално ја претставува физичката можност, таа физичка реалност што се покажува дисконтинурано просторно и временски на прескок. Тој филмски феномен е значаен и по тоа што веќе споменатата карактеристика на прескокнување на временски и просторно разглобеното, временски и просторно неутралното, дисконтинуираното, дислоцираното излагање, се остварува со специфични средства

и во книжевноста на ова столетие (на пример, романот на текот на свеста, надреализмот). И додека монтирањето во литературата е плод на духовен напор и долготраен развој на книжевната уметност, во филмот тоа е речиси банален производ на машината, резултат на игра со лентата, елементарна технологија во склопувањето на филмот.“²⁰

За Сергеј Ејзенштејн, „монтажното парче не постои веќе како нешто неповрзано, туку како посебна претстава на општата тема, која подеднакво ги опфаќа сите делчиња-кадри. Споевите на тие детали оживуваат во дадената монтажна конструкција и ја изнесуваат на светлоста на денот онаа општа вредност во која учествувал секој детаљ и која ги поврзува сите детали во целина, во таа воопштена слика во која творецот, следен од гледачот, ја доживува темата.“²¹ Унгарскиот теоретичар Бела Балаш во својата *Теорија на филмот* вели дека добрата монтажа придвижува низови од мисли и им дава одредена насока. „Во таквите филмови гледаме некој вид внатрешен филм на асоцијации, кој тече во човечката свест.“²²

„Од оној миг кога до израз ќе дојде монтажата, т.е. кога од филмската лента се преминува на филмот (што се две сосема различни работи, исто како што 'јазикот' се разликува од 'зборовите'), сегашноста се претвора во минато (затоа што тогаш е воспоставена координација на разни живи јазици). Минато коешто, поради иманентните причини на самата природа на филмската техника, а не поради естетскиот избор, секогаш има карактеристики и призивок на сегашно време (станува збор, се разбира, за историски презент)“,²³ вели Пјер Паоло Пазолини, големiot маг на италијанскиот филм, објаснувајќи ја магијата на филмот и неговите иманентни карактеристики.

„Филмскиот творец не може да му го скуси тоа човечко значење на својот филм. Со едноставно речење на низ од слики, тој инсистира да ја побара мотивацијата. Зошто тие снимки а не некои други? Зошто ова по она? Гледачот ќе се обиде сам да им даде човечко значење на тие слики. Нема да запре сè додека секоја слика не ја одигра улогата во човечката драма на видливиот свет.“²⁴

ВРЕМЕТО...

Централни концепти и во литературата и во филмот се времето, просторот и причинско-последичната поврзаност на настаните што се раскажуваат. Во филмот, разликите во времето на нарацијата се манифестираат преку монтажа. Постапката во која монтажниот спој означува временски прекин, по што нарацијата се префрлу-

ва во друг временски период, во „иднината“ или во „минатото“ во текот на нарацијата, не е нова во историјата на (литературата и) филмот (да се потсетиме на Квентин Тарантино и неговата „cut-and-stick“, во слободен превод „плукни-залепи“ постапка). Во филмот ВЕЧНИОТ СЈАЈ НА НЕПОБЕДЛИВИОТ УМ, поради извонредно решените сцени на сеќавањата, оваа постапка е доведена речиси до совршенство.

„Времето на дискурсот е, во некоја смисла, линеарно време, додека, пак, времето на приказната е плуридимензионално. Повеќе настани во приказната можат да се одвиваат истовремено; меѓутоа, дискурсот задолжително мора да ги постави во низа едни со други...“²⁵

И Симор Четмен разликува време на приказната, кое е след од настани во времетраење на приказната и трае колку и настаните за кои се раскажува и време на дискурсот, време што ја покрива должината на времето потребно за да се раскаже/прочита/види приказната.

Нарацијата во филмот ВЕЧНИОТ СЈАЈ НА НЕПОБЕДЛИВИОТ УМ, од временски аспект, функционира на три нивоа: почнува во „сегашноста“ (која набргу се претвора во „иднина“), за да се врати назад во „минатото“ (сцената на бришење на сеќавањата), па од ова временско ниво (кое се претвора во „сегашност“, затоа што нарацијата најдолго се задржува на ова ниво), полека, реверзибилно и со прескоци да се враќа назад во „вистинското минато“, за повторно да стаса во „сегашноста“ (крајот од сцената со бришење на сеќавањата) и одново да продолжи во првичната „сегашност“ на дискурсот (т.е. „иднината“), со враќање во воведната сцена. Времето на раскажување на приказната е деформирано, филмот има нелинеарна наративна структура. Филмската нарација почнува од крајот на приказната, завршната сцена од филмската приказна е прва сцена во дискурсот на филмската нарација. Филмот почнува со втората средба на Џоел и Клементина и потоа се враќа назад – низ сеќавањата за врската преку потсвеста на Џоел, се движи низ нивната прва средба, стигнува до крајот на нивната врска, за конечно повторно да се врати на почетокот, на првата сцена, во „сегашното“ време на случувањата во филмот. Зачестените „флешбекови“ и временски прескоци на ниво на приказната ѝ овозможуваат на нарацијата (дискурсот) да го привлече вниманието на гледачите, затоа што публиката и емоционално е вклучена во случувањата на екранот, во моментите на надеж и безнадежност на главниот лик (кога ситуацијата на Џоел станува безнадежна, тонот на нарацијата станува понадежен, навраќајќи се на оние првични,

романтични моменти од врската на Џоел и Клем). Може да се каже дека ни една нишка во сценариото не е пренагласена и дека нелинеарната наративна структура, поделена во неколку епизоди, одлично функционира.

Симор Четмен издвојува повеќе наративни техники поврзани со времетраењето на приказната и начинот на нејзиното раскажување: неизвесност и изненадување, враќање назад (флешбек или аналепса), одење напред (флешфорвард или пролепса), поредок, времетраење, зачестеност итн.

Аспектот на времетраењето на нарацијата ја означува поврзаноста меѓу времето на приказната и времето на дискурсот. „Сегашното“ време ги покажува настаните во времето на нивното случување и тогаш времето на приказната и на дискурсот се исти. Техниката „забрзување“ (speed-up), ги резимира настаните (телескоп, зум) и тогаш времето на приказната е подолго од времето на дискурсот, а техниката „забавување“ (slow-down, slowmotion) ги шири настаните, односно ги покажува настаните за подолго време од нивното „вистинско“ траење. Тогаш времето на дискурсот го надминува времето на приказната. „Елипса“ е таква наративна техника (фигура) којашто ги запоставува неважните настани, така што времето на дискурсот со прескоци влегува во некој подоцнеж дел на времето на приказната. „Пауза“ е применета тогаш кога описот на настаните е прекинат со опис на просторот/ликовите или сеќавањата/внатрешен монолог на ликовите. Тогаш времето на приказната застанува, а времето на дискурсот продолжува со нарацијата.

Во филмот ВЕЧНИОТ СЈАЈ НА НЕПОБЕДЛИВИОТ УМ се употребени речиси сите споменати техники поврзани со времетраењето на нарацијата: „сегашното“ време, кога времето на нарацијата и на дискурсот се совпаѓаат (сцените што се случуваат во собата на Џоел, за време на постапката на бришење на сеќавањата), „забрзување“, кога се резимираат настаните од минатото, од сеќавањата

***Вечниот сјај на непобедливиот ум,
Мишел Гондри, 2004***



на Џоел, „елипса“, кога сеќавањата на Џоел се веќе избришани - се прескокнува времето на приказната до неговото будење наредното утро и „пауза“, најчесто употребуваната техника од аспект на времетраењето на нарацијата, кога во сеќавањата на Џоел се дадени детални описи на просторот, на ликовите и на неговите сеќавања, при што, се разбира, се работи за негов внатрешен монолог.

Четмен поредокот на настаните во времето на приказната го дели на хронолошки и нехронолошки. Во филмот ВЕЧНИОТ СЈАЈ НА НЕПОБЕДЛИВИОТ УМ, настаните се подредени нехронолошки, со помош на две фигури, две нарративни техники преку кои е постигнат ефектот на прекршена и временски деформирана нарација: флешбек и флешфорвард. Техниката флешбек (аналепса) е употребена во сите сцени на враќање на нарацијата во минатото, во сите сцени на сеќавањата. Флешфорвард (пролепса), односно техниката во која дејствието е префрлено во подоцнежниот миг во хронолошката низа на настаните е употребена во првата сцена од нарацијата, на самиот почеток од филмот, поточно во воведната сцена (која трае 18 мин., сè до појавата на телопот со насловот на филмот):

Џоел Бериш се буди едно утро и сè околу него му изгледа чудно: недостасуваат страници во дневникот, автомобилот е удрен во десното крило... Тој чувствува дека нешто не е во ред, но не може да разбере што е тоа. Заминува на метро-станицата, но неочекувано решава да не се качи во метрото, кое вообичаено го носи на работното место, туку заминува во сосема спротивен правец, на една осамена плажа, каде што ја среќава слободоумната Клементина Кручински, како се шета по плажата облечена во маичка со портокалова боја, со коса обоена во сино, што и надворешно го отсликува нејзиниот отворен карактер (Клем е обоена во сино во „сегашното“ време на нарацијата, во црвено кога се запознаваат со Џоел и во зелено при крајот на врската, што во нарацијата е употребено за навестување на промената (транзицијата) што

следува во изложувањето на приказната). На плажата е означен почетокот на врската помеѓу Џоел и Клементина...

Според зачестеноста на соопштувањето на настаните во дискурсот, Четмен разликува еднократно (singulative) соопштување, кога настанот се случува еднаш и во приказната и во дискурсот, репетитивно (repetitive) соопштување, кога настанот во приказната се случува еднаш но во дискурсот се повторува повеќе пати и повеќекратно (iterative) соопштување, кога настанот во приказната се случува повеќе пати, но во дискурсот е соопштен само еднаш. Во ВЕЧНИОТ СЈАЈ НА НЕПОБЕДЛИВИОТ УМ, настаните се соопштуваат еднократно, со исклучок на сцената кога Џоел ја чека Клементина во својот автомобил пред зградата, а на неговиот прозорец се појавува Патрик, настан којшто, иако во приказната се случува еднаш, во дискурсот е соопштен репетитивно, поточно двојно, на почетокот и пред крајот на филмот, во точката што означува промена, транзиција од „минатото“ и враќање во „сегашното“ време на нарацијата.

Дискурсот, според Четмен, може да стартува од почетокот (ab ovo), од средината (in medias res) или од крајот (in ultimas res) на приказната, а крајот на дискурсот може да биде отворен или затворен. Во споменатиот филм нарацијата стартува од крајот (in ultimas res) на приказната, а дискурсот (филмот) има двосмислен крај, во кој се мешаат затворениот и отворениот крај. Имено, во споменатиот филм ликовите делумно ги постигнуваат целите, делумно ги разрешуваат конфликтите и делумно го достигнуваат она што беше сугерирано со настаните во приказната - дека „љубовта и умот не познаваат граници“, што е карактеристика на затворениот крај. Но, иако ликовите не умираат, добрите не се наградени, а лошите ликови не се казнети, што повторно е карактеристика на затворениот крај, во филмот остануваат делумно и неразрешени конфликти, што сепак му овозможува еден отворен завршеток.

Филмот, покрај споменатите, користи и други раскажувачки техники за што поефектно раскажување на приказната. Една од тие техники е алтернацијата, односно симултаното раскажување на две или повеќе приказни при што се прекинува ту едната ту другата (во миговите на бришењето на сеќавањата на Џоел и сцените со „реалните“ случувања во неговата соба, паралелната приказна на Стен, Мери и докторот Хауард). Во една приказна е вклопена друга приказна („љубовната“ приказна меѓу докторот Хауард и секретарката на „Лакуна инкорпорејтид“ - Мери и многуте помали „приказни“ од сеќавањата на Џоел, вклопе-



*Вечниот сјај на непобедливиот ум,
Мишел Гондри, 2004*

ни во поголемата приказна за „спасувањето на секавањата“). Покрај главната (љубовна) приказна на филмот, за Џоел и Клем, постојат и три секундарни приказни, кои се помалку интегрирани со целостта на раскажувањето, но кои, заедно со главната приказна, се поврзани во вид на љубовни триаголници. Тоа се: љубовната приказна на Патрик (неговиот обид да ја заведе Клем), љубовната приказна на Стен и Мери и љубовната приказна на Мери и докторот Хауард, во која е вклучена и неговата сопруга. Овие секундарни (љубовни) приказни се исто така вклопени во поголемата филмска нарација.

Веќе споменатиот семиотичар Јуриј Лотман зборува за специфичната реторичка структура наречена „текст во текст“, во која разликата во кодирањето на разните делови на текстот станува откриена со факторот на авторската конструкција и на читателското восприемање на текстот. „Преминувањето од еден систем на семиотичко осознавање на текстот во друг, на некоја внатрешна структурна граница, претставува основа за генерирање на смислата. Таквата структура, пред сè, го засилува моментот на игра во текстот: од позиција на друг начин на кодирање, текстот добива црти на зголемена условност, се потцртува неговиот карактер на игра: иронична, пародична, театрализирана и друга смисла. Во исто време, се потенцира улогата на границите во текстот, како на надворешните, кои го одделуваат од нетекстот, така и на внатрешните, кои ги распределуваат единиците на различното кодирање“.²⁶ Според Лотман, играта на спротивставувања меѓу „реално“ и „условеното“ е својствена за секоја ситуација „текст во текст“. „Како наједноставен случај се јавува вклучувањето на единици во текстот, кој е кодиран со истиот тој, но удвоен код, како и сето друго пространство на делото. Тоа ќе бидат случаите на слика во слика, театар во театар, филм во филм или роман во роман. Двојната кодираност на определени единици на текстот, која се изедначува со уметничката условеност, води кон тоа основно пространство на текстот да се восприема како 'реално'“.²⁷

Ако оваа теза се примени на текстот на филмот ВЕЧНИОТ СЈАЈ НА НЕПОБЕДЛИВИОТ УМ, тогаш би можеле да заклучиме дека текстот што врамува или „рамковен текст“ е „реалноста“ на случувањата во филмот, додека текст што е врамен и вметнат внатре во рамковниот текст, т.н. „врамен текст“ се сите секвенци на секавањата на Џоел, поточно сето она што се случува во неговата потсвест, сето она што излегува надвор од „реалноста“ на нарацијата.

ГЛЕДНА ТОЧКА (ОПШТИ ОДРЕДНИЦИ)

Гледната точка е перспективата од која гледачот ги следи настаните и ликовите, во случајов, на играниот филм. Ако го занемариме фактот дека гледната точка во филмот, поради спецификите на медиумот, секогаш ја претставува позиционираноста на камерата (ако камерата ја сметаме за наратор, тогаш во најголем број случаи се работи за објективна гледна точка во трето лице, односно за надворешна фокализација и поретко, за субјективна гледна точка во трето лице, односно за внатрешна фокализација на некој од ликовите, споменатата „субјективна“ камера или, пак, за субјективна гледна точка во прво лице, кога покрај камерата постои и наратор што зборува во off и не се јавува на екранот) и се осврнеме на гледната точка од нараторски аспект, тогаш, како што веќе напоменавме, постојат повеќе теории за гледната точка²⁸.

Според структуралистичката теорија, кога нараторот знае повеќе од ликот, таа гледна точка се нарекува визија „одзади“ (или „панорамски стил“, според Хенри Џејмс); кога нараторот знае исто колку и ликовите, тоа е визија „со“ (или „сценичен стил“, според Хенри Џејмс), а кога нараторот знае помалку од ликовите, тогаш тоа е визија „однадвор“. „Стереоскопска визија“, пак, се нарекува постапката кога при нарацијата се употребени повеќе аспекти на раскажувањето за ист настан, а мноштвото перцепции даваат посложена визија на феноменот што се опишува.²⁹

Алжирадес Греимас разликува четири основни категории на гледната точка: „гледна точка на сезнаење (нулта фокализација), учество на гледната точка во прво лице (хомодиегетички раскажувачки текст со внатрешна фокализација), субјективна гледна точка во трето лице (хетеродиегетички раскажувачки текст со внатрешна фокализација) и објективна гледна точка во трето лице (надворешна фокализација)“.³⁰

Според Џералд Принс, во едно скусено излагање за кое тој не крие дека е инспирирано од Жерар Женет, гледната точка (point of view) накусо би можела да се дефинира како: „перцептивна или сознајна позиција со значење со кое се претставени раскажаните ситуации и настани; фокализација; перспектива, гледиште. Прифатената гледна точка може да биде таа од сезнаечкиот раскажувач, чија позиција се менува, а која понекогаш е тешко да се лоцира и кој не е субјект на перцептивни и сознајни рестрикции (сезнаечка гледна точка). Или, таа може да биде поставена во дијегезисот, и поспецифично, во карактерот (внатрешна гледна

точка: сè е претставено ограничено, во условите на знаењето, чувствата и перцепциите на некој карактер или на различните од него). Во овој случај, таа може да биде: постојана (перспективата на еден и само еден карактер е прифатена); променлива (перспективата на неколку карактери е прифатена во замена за презентација на различни секвенци на настаните; или умножена (истиот настан или секвенца на настаните е раскажана повеќепати, секојпат во услови на различна перспектива). Конечно, таа може да произлезе од фокалното место на ситуацијата во дијегезисот, меѓутоа надвор од кој било од карактерите (кое било размислување или чувствување на постоењето); таа, поради тоа, ги исклучува сите информации за чувствата и мислите и е ограничена на регистрирањето на зборовите на карактерот и дејствата, нивното појавување и опкружувањето поради кое тие доаѓаат во преден план (надворешна гледна точка).³¹

Веќе споменатиот француски теоретичар на литературата и естетичар, Жерар Женет, фокализацијата ја дефинира како рестриktivно гледање „со“ ликот и ја дели на: внатрешна фокализација (која се остварува со посредство на ликот, фокусот на перцепција е поставен во него, ликот е субјект на посматрање), надворешна фокализација (кога ликот е виден, тој е објект на посматрање) и нулта фокализација. Според Женет, постојат неколку вида раскажувачи: екстрадијегетски раскажувач (кога нараторот е нареден на приказната што ја раскажува и продира во најскриените мисли на ликот), хетеродијегетски раскажувач (кога раскажувачот не учествува во приказната) и интрадијегетски раскажувач (кога раскажувачот учествува во својство на карактер во расказот што го раскажува екстрадијегетски).

Од друга страна, релацијата меѓу субјектот и фокализираниот објект може да биде постојана или променлива. „Кога е во прашање објектот на фокализација, мора да укажеме дека се работи за разновиден нешта, предметот не мора да биде лик, тоа можат да бидат пејзажи, просторни релации во фиктивниот свет, разновидни предмети, дејства но и мисли, доживувања на ликот што фокализира, при што степенот до кој еден лик може да ги манифестира своите интерпретативни моќи може да биде разновиден.“³²

Австрискиот наратор Франц Штанцл се обидува да покаже како нарацијата се реализира преку нејзината медијација, посредување (mediacy, mittelbarkeit) и да ги систематизира разните видови посредување во типолошки круг. Според него, конститутивни елементи на медијацијата (посредување, пренесување на приказната до

читателот) се: лице (прво лице или трето лице), перспектива (внатрешна или надворешна) и начин (наратор или рефлектор). Тој разликува наративни ситуации во прво лице, аукторијални наративни ситуации и фигуративни наративни ситуации (во трето лице). Според Штанцл, постојат два вида гледна точка (тој го употребува терминот перспектива), два начина на позиционирање на фокусот: внатрешна (во ликот - раскажувачки текстови што покажуваат изразит афинитет кон категоријата простор) и надворешна (вон ликот, во раскажувачот - раскажувачки текстови што покажуваат изразит афинитет кон категоријата време).

„Фокусот на некоја приказна, односно острото фокусирање на еден дел од приказаната стварност го упатува вниманието на читателот на тематски најзначајната содржина во секој конкретен случај на приказната или дел од приказната. Оттаму фокусирањето би можело да се означи како тематски ‘foregrounding’ во рамките на раскажувачката перспектива. Така, на пример, со острото фокусирање на приказот на некој простор, вниманието на читателот се свртува на тематската релевантност на меѓусебните просторни односи на личностите и нештата.“³³

За разлика од структуралистичката ориентација во нараторологијата, која му дава второстепено значење на медиумот, Штанцл смета дека медиумот на реализација на раскажувачката структура е основен предмет на истражувањето, односно, според него, анализата треба да почне токму од медиумот. Штанцл обрнува внимание и на другите видови ограничувања, кои се поврзани со медиумите на реализација на раскажувачката структура: жанровски ограничувања, ограничувања од раскажувачките ситуации и сл.

ГЛЕДНАТА ТОЧКА...

Акосесумираат погореизнесените искажувања, кои се само мал екстракт од широко разгранетата теорија за гледната точка и фокализацијата, може да се заклучи дека постојат неколку аспекти на фокализацијата. Тоа се: перцептивниот, психолошкиот и идеолошкиот аспект.³⁴ Перцептивниот аспект ги опфаќа просторот и времето на раскажување.

„Филмот го моделира светот. Просторот и времето спаѓаат меѓу најважните карактеристики на светот“,³⁵ вели Јуриј Лотман, а познато е дека просторните ефекти на филмот не би можеле да се остават без концепцијата на времето.

Во просторните координати на раскажувањето влегуваат: надворешната перспектива, симултаната перспектива, „панорамски вид“ на фокализација

во која раскажувачот се јавува како фокализатор; и внатрешната перспектива, кога фокализацијата е ограничена на еден фокализатор во приказната, односно фокализацијата е реализирана со посредство на ликот.

Временската перспектива, пак, може да се подели на панхронична временска перспектива (тогаш надворешниот фокализатор располага со сите временски перспективи: сегашност, минато, иднина), потоа ретроспективна временска перспектива (кога ликот се повикува на своето минато од една оддалечена точка во времето во однос на настаните што ги евоцира) и синхронична временска перспектива (кога внатрешната фокализација се ограничува на сегашноста на ликот).

Времето е димензијата на траењето на приказната, а просторот е димензијата на нејзиното егзистирање. Во филмот просторот е адекватен на реалниот свет. Филмската нарација раскажува за нешто што е определено просторно и во филмот, заради природата на самиот медиум, секоја сцена мора да биде просторно детерминирана. Филмот, за да го изрази времето, се служи со соодветни монтажни техники, продолжувања, скратувања, забавувања или забрзувања на кадрите. Иако негов формативен принцип е просторот, сепак, и филмот (како и книжевноста) спаѓа во временските уметности (теоријата на медиуми нè учи дека просторни медиуми се сликарство, вајарство и архитектура, додека временски медиуми се филм, музика, радио, телевизija, литература). Филмот својата нарација ја гради во просторот, додека времето го третира како нешто дадено само по себе. Сепак, и филмот, како и книжевноста, создава илузија на преобразени простор и време.

Во филмот ВЕЧНИОТ СЈАЈ НА НЕПОБЕДЛИВИОТ УМ, фокализација е реализирана со посредство на главниот лик во нарацијата - Џоел, преку неговата внатрешна перспектива. Комплицираната наративна структура, употребата на прескоци во времето во текот на нарацијата, точки каде што „реалноста“ на филмот се меша со „сеќавањата“ во мозокот на Џоел, но и извонредната камера, вештата монтажа (повеќето од сцените во овој филм се снимени со аналогна камера, при што се искористени старите добри монтажни трикови, а употребата на дигитална технологија е сведена на минимум) и имагинативната визуелна композиција на филмот прават нарацијата да функционира на повеќе нивоа. Таа се движи во минатото и во сегашноста на меморијата на Џоел. Всушност, поголемиот дел од филмот се случува во главата на Џоел, поточно во неговиот мозок, низ лавиринтите на неговата изобличена меморија, кога тој се обидува да ги за-

чува од бришење сеќавањата поврзани со Клементина. Приказната е раскажана од гледна точка на Џоел, од неговата внатрешна перспектива, преку неговата свест и потсвест и не би било неточно ако се рече дека се работи за врска помеѓу Џоел и неговата душа, за своевиден внатрешен монолог. За време на бришењето на сеќавањата се запознаваме со епизодите од врската на Џоел и Клементина, но и со детали од детството на Џоел, настани што го оформиле неговиот срамежлив карактер.

По долгата воведна сцена, на екранот се јавуваат тепопите со неопходните информации за филмот, за дејствието на нарацијата да се префрли, како што на гледачот му изгледа - во иднината (подоцна ќе се утврди дека дејствието, всушност, е вратено назад во времето), во дневната соба на Џоел, каде што тој е подложен на процедурата на отстранување на несаканите сеќавања од мозокот, постапка што трае сè до будењето на Џоел и враќањето на текот на нарацијата во „реалното“ време (повторно на првата, воведна сцена од филмот). Преку постапката на бришење на сеќавањата, всушност, се раскажуваат настаните што ѝ претходат на секвенцата што се случува во моментот:

Во спалната соба на Џоел, според однапред утврдениот договор, кога тој заспива, влегуваат операторите на „Лакуна“, Стен и Патрик и со помош на компјутер поврзан со мозокот на Џоел, ја започнуваат постапката за селективно бришење на неговата меморија. Збунетиот Џоел Берис (публиката е исто толку збунета) е вознемирен, со измачен лик, на работ на нервен слом, а причина за тоа е крајот на врската со неговата девојка, Клементина. По една кавга, Клементина го напушта Џоел. Тој се чувствува ужасно и решава да ѝ се извини, купувајќи ѝ подарок, но токму кога се охрабрува да ѝ се приближи, заклучува дека Клементина, која веќе флертува со друго момче, го гледа „бледо“ и всушност, не го препознава. Од дијалогот со заедничките пријатели Кери и Роб и од поштенската картичка во која Клементина им порачува во иднина да не ѝ го споменуваат веќе Џоел, а која тие му ја покажуваат, Џоел, откако прво одбива да поверува, постепено ја прифаќа вистината дека Клем ги избришала сите сеќавања за него, употребувајќи ја новата медицинска техника, која овозможува селективно бришење на болните сеќавања од мозокот. Џоел, многу повреден од ова сознание, сфаќајќи дека е бескорисно и натаму да ја сака Клем, кога таа веќе и не го препознава, набрзина, во настап на лутина и како обид да ѝ се одмазди на Клементина, решава и самиот да ја помине истата процедура и на тој начин засекогаш да ја отстрани Клем од својата меморија. Оди во приватната

болница „Лакуна инкорпорејтид“, каде што од докторот Хауард Миерзвијак, авторот на техниката на бришење на сеќавањата од мозокот, дознава сè за постапката наречена „Eternal Sunshine“ („Вечно сонце“, „Вечен сјај“), која е мешавина од компјутерска технологија и експериментална психологија. Дента кога треба да се случи постапката за бришење на меморијата, Џоел во „Лакуна инкорпорејтид“ предава сè што би можело да го потсетува на Клементина, а компјутерскиот оператор Стен, според овие предмети, изработува мапа на неговиот мозок, според која треба да се одвива постапката на бришење на сеќавањата.

На сите овие сеќавања Џоел си спомнува реверзибилно, со „флешбек“, почнувајќи од крајот, односно од моментот кога заминува во „Лакуна инкорпорејтид“, така што тие сеќавања постојано се мешаат со сеќавањата поврзани со Клем, кои истовремено се отстрануваат од неговиот мозок. Оттаму, може да се каже дека од аспект на временската перспектива, во филмот ВЕЧНИОТ СЈАЈ НА НЕПОБЕДЛИВИОТ УМ се комбинираат ретроспективната временска перспектива и синхроничната временска перспектива. Ретроспективната временска перспектива се јавува во оние моменти кога ликот се повикува на своето минато од една оддалечена точка во времето во однос на настаните што ги евоцира, а тоа се случува во сцените на сеќавањата, кога Џоел низ сеќавањата се навраќа на случувањата од неговата врска со Клементина. Така, колку и да изгледа дека централен настан во нарацијата е бришењето на сеќавањата, тој процес е само имагинативна алатка преку која се раскажани проблемите во врската на Џоел и Клементина, но со исто така и многу убави моменти, кои се случиле во периодот додека тие двајцата биле заедно.

Неочекуваниот но клучен пресврт во текот на нарацијата на филмот се случува кога Патрик му раскажува на Стен дека се обидува да ја освои девојката на која пред неколку дена ѝ ги избришале сеќавањата, Клем - и тоа користејќи ги искуствата на Џоел, преку личните работи (подароци, писма, цедеа и сл.), кои Џоел ги оставил во „Лакуна“ за да се изработи мапа на неговиот мозок, а кои се поврзани со Клем и со нивната врска. (Патрик се обидува да ја заведе Клементина со помош на речениците што ги користел Џоел во времето додека бил во врска со Клементина. Таа наивно смета дека се работи за „веќе видено“.) Разговорот се инфилтрира во потсвеста на заспаниот Џоел и таму се меша со неговите сопствени сеќавања, влијаејќи врз случувањата и врз текот на самата нарација. Слушајќи ги овие разговори во својата потсвест,

Џоел, додека лежи во несвест во својот кревет, сфаќа дека сеќавањата на неговата врска му се премногу драгоценци и дека не сака да ги изгуби. Тој повторно се вљубува во Клементина...

Преку различни наративни техники (флешбек и флешфорвард) гледаме делови од сеќавањата на Џоел, од неговата некогаш среќна љубовна врска со Клементина, сеќавања коишто, со помош на различни трикови на потсвеста, тој сега очајнички се обидува да ги потисне кон некои подлабоки слоеви на својот мозок, онаму каде што компјутерскиот оператор нема лесно да ги најде, покривајќи ги со дамнешни, споредни сеќавања од детството. Така, всушност, почнува играта на мачка и глушец, помеѓу техничарот Стен, кој се обидува да ги избрише сеќавањата од мозокот на Џоел – и Џоел, кој се обидува да ги скрие, овој пат со помош на советите на Клементина, која во потсвеста на Џоел дејствува како негов помошник.

Морничавите сцени на потсвеста во сите нејзини аспекти го претставуваат Џоел како талка низ пејзажите на своите сеќавања, преполни со надреални секвенци (капењето во лавабото на кујната), во кои светот се топи, избледува и буквално се распаѓа. Во неколку сцени заднината, сценографијата исчезнува додека Џоел и Клементина се обидуваат да се засолнат на сигурно место каде што компјутерските оператори нема да можат да ги пронајдат. Зрнещата слика употребена при сцените на сеќавањата на Џоел уште повеќе ја потенцира тегобната ситуација во која се наоѓа тој, оддалечувајќи се сè повеќе и повеќе од сеќавањата што сака да ги задржи. На истиот начин и изолираните локации добиваат специфична убавина, а тоа е особено видливо во сцените на плажата и на замрзнатото езеро. Ефектни се и кадрите во кои текстот исчезнува од хартијата, потоа книгите што исчезнуваат во библиотеката додека Џоел разговара со Клементина, а вистинско изобличување на неговите сеќавања се случува кога лицата на луѓето што го опкружуваат, во мигот кога се бришат од неговите спомени, стануваат целосно бели. Кога Џоел се враќа во детството, тој е мал во споредба со другите ликови во кадарот. Во една сцена четиригодишниот Џоел, облечен во пижами, се крие под кујнската маса на мајка му, а „возрасната“ Клементина не може да го натера „малиот“ Џоел да продолжат со бегството. Во случајов се работи за употреба на наративната техника „неверодостоен наратор“ бидејќи Џоел ја гледа Клементина во „улога“ на пријателката на мајка му од времето на хипи-движењето, а како што вели Симор Четмен, „неверодостојната нарација во филмот ги принудува гледачите да ги анализираат ситуацијата и

загрозените ликови и да создадат свое мислење, со што публиката се инволвира во приказната на повисоко ниво”.³⁶

Во една сцена, куќата на плажата се руши околу Џоел и Клем, а таа сцена е функционална на два начина: прво, тоа визуелно функционира многу ефектно како бришење на меморијата, а на ниво на метафора ги означува можностите на секоја двојка на почетокот од нивната врска. Не ретко сцените се претопуваат една во друга креирајќи визуелно моќни слики. На пример, претопот од сцената со креветот, во која Џоел и Клем лежат опуштено во дневната соба, ќе се претвори во опуштено лежење на плажата. Кога тие ќе се мрднат од креветот, тој исчезнува. Или сцената во која Џоел од библиотеката е пренесен во куќата на пријателот. Една од најпечатливите техники е употребата на светлото, како мост, премин од едно сеќавање на друго, како и затемнувањето на веќе избришаните сеќавања (кога светлата ќе се запалат, библиотека-та исчезнува).

„Динамиката на филмот, како и динамиката на сонот, ги руши границите на времето и просторот. Зголемувањето или ширењето на предметите на платното одговара на макроскопските или микроскопските ефекти на сонот. Во сонот, како и на филмот, предметите се појавуваат, исчезнуваат, делот ја претставува целината (синегдоха). И времето се шири, скратува, преобразува. Напнатите ситуации, бескрајните и луди потери, тие типични филмски ситуации, имаат обележје на ноќна мора; би можеле да најдеме и бројни други онирички сличности; во сонот, како и во филмот, сликите изразуваат скриена порака, порака на желба или стравување.”³⁷

На почетокот, сето она што се гледа на екранот делува фрустрирачки за гледачите, затоа што се работи за релативно конфузни епизоди, но - бидејќи сцените на кои присуствуваме се раскажани од гледна точка на Џоел, во оној момент кога тој ќе стане свесен за случувањата, во истиот миг и на гледачите ќе им се разјаснат сликите што ги гледат на екранот. Во ониричната атмосфера на умот на Џоел, се случуваат вистински пресеци меѓу „реалниот” свет што „се случува” во неговата спална соба и неговите конфузни сеќавања.

Францускиот филозоф Жил Делез, во своите проучувања на филмот и неговата историја, на едно место ќе заклучи дека „во оној момент кога е дадена, една акција (во сегашноста, иднината или минатото) станува буквално опкружена со збир од односи, кои ќе го варираат нејзиното сиче, природата, целта, итн.”³⁸

Раскажувачкиот текст (во случајов на филмот)

функционира на различни рамништа во поглед на својата структура. Во некои точки од нарацијата, неколку различни нишки на приказната се случуваат во една сцена. Наратолошки најкомплицирана (и на визуелен план) е сцената што се случува во спалната соба на Џоел, за време на бришењето на неговите сеќавања, кога на Стен и Патрик им се придружува и девојката на Стен, секретарката Мери, а за тоа време во сонот на Џоел се мешаат „реалното” и „нереалното”.

„Филмот уште во самите свои почетоци се обидува да најде средства за пренесување на сонот, спомените, индиректниот говор, употребувајќи претопи и други сега отфрлени средства. Денес филмот располага со големо искуство на пренесување на различните глаголски времиња со средствата на сегашното време и нереалното дејствие преку реалното.”³⁹

Така, во филмот ВЕЧНИОТ СЈАЈ НА НЕПОБЕДЛИВИОТ УМ, во еден миг дејствието на филмот не ја репродуцира „реалноста”, туку содржината на спомените на еден од главните ликови. Но, ликот не „зборува” за своите сеќавања, туку гледачот ги гледа исто онака како што на компјутерскиот монитор ги гледаат операторите на „Лакуна”, задолжени за чистење на умот на главниот лик (Џоел) од трауматичните спомени, што значи дека настаните во тој миг се раскажани од двојна перспектива, од гледна точка на главниот лик, но и на компјутерските оператори, кои сето тоа го следат на својот монитор.

„Феноменот на двојната фокализација е врзан за дистинктивните рамништа на фокализацијата, за начинот на фокализирање во кое надворешниот фокализатор не ја препушта сосема фокализацијата на ликот туку продолжува да гледа со него.”⁴⁰

Пијаните и „надувани” Стен и Мери (Патрик е во посета на Клем) се борат со потсвеста на Џоел, сè додека не пристигне трезвениот доктор Хауард за да го разреши проблемот. Но, тука отпочнуваат неговите проблеми, затоа што тој одново влетува во афера (паралелна љубовна приказна) повторно поврзана со бришење на сеќавањата, овој пат на секретарката Мери, која, откако еднаш ја поминала постапката, одново ќе се заљуби во докторот Хауард.

Синхроничната временска перспектива, односно перспективата што се ограничува на сегашноста на ликот, се јавува во сите оние моменти пред започнувањето на постапката за бришење на меморијата на Џоел и по завршувањето на постапката, кога сеќавањата на Џоел конечно се избришани - утрото тој може да почне со нов живот, ослободен од сите стресни и болни сеќавања, но тој повторно ја среќава Клементина...

Иако психолошкиот и идеолошкиот аспект на фокализацијата не се главниот предмет на нашиот интерес, сепак, накусо ќе се осврнеме и на овие аспекти. Психолошкиот аспект можат да го карактеризираат разликите во знаењето (Патрик, пред да ги добие касетите со своите изјави - знае повеќе од Џоел и Клем, докторот Хауард знае повеќе од Мери), неизвесноста (неизвесен е исходот на обидот на Џоел да ги спаси своите сеќавања, неизвесна е „обновената“ врска на Џоел и Клем, по преслушувањето на касетите со нивните одлуки за бришење на сеќавањата, при што се наведени непријатните причини за таквите одлуки), потоа квантитетот и квалитетот на знаењето, кои можат да се јават како клучен фактор на фокализацијата, неупатеноста, која е реторичка одлука за рестрикција на информациите (во случајов, Клем и Џоел, но и Мери и нивните „избришани“ сеќавања, а делумно и неупатениот Стен).

Постојат многу механизми, многу наративни техники, кои овозможуваат одредени содржини да се изразат во раскажувачкиот текст, поточно - постојат мноштво начини за прикажување на свеста. Во овој случај се работи за своевиден внатрешен монолог бидејќи за својата свест говори ликот. Во многу сцени на бришење на сеќавањата, кога се мешаат „реалното“ и „замисленото“, кога во лавиринтите на својата меморија Џоел се јавува во двојна улога, како субјект и објект на случувањата, тогаш тој самиот на себеси си поставува прашања што му се случува или како се нашол таму. Поточно, овде има елементи на раскажано мислење бидејќи во ваквите ситуации на раскажување преку ликот (за разлика од авторското раскажување и раскажувањето во прво лице), станува збор за внатрешен монолог на ликот, за постапка на внатрешна, ограничена фокализација.

Да резимираме, дискурсот, нарацијата во филмот ВЕЧНИОТ СЈАЈ НА НЕПОБЕДЛИВИОТ УМ е остварен со употреба на внатрешна гледна точка, поставена во ликот на Џоел, при што сè е претставено ограничено, во условите на знаењето, чувствата и перцепциите на овој лик. Иако најчесто се работи за постојана гледна точка, во која е прифатена перспективата на главниот лик Џоел, сепак, одвреме-навреме во употреба е и променлива гледна точка, кога е прифатена перспективата на неколку ликови во замена за презентацијата на различни секвенци на настаните, а постои и умножена гледна точка, кога истиот настан или секвенца на настаните е раскажана повеќепати, секојпат во услови на различна перспектива, како што е случајот со откривањето на касетите за бришење на меморијата на самиот крај од филмот, кога прво Џоел во присуство на Клементина, а потоа и Клементина во присуство на Џоел, од касетите ги слушаат своите одлуки за бришење на меморијата за другиот, што е проследено со најразлични дисквалификации на нивните карактерни особини. На крајот, сепак триумфира љубовта – Џоел и Клем одново ќе се обидат да ја воспостават врската...

Во филмската историја и во историјата на филологијата постојано се среќаваме со изрази коишто го одредуваат филмот како „натприродно око“, „спиритистичка уметност“ (Жан Епстен), а особено со клучните мисли: „Филмот е сон“ (Мишел Дар), „Филмот е артифициелен сон“ (Тео Варле), „Зар и филмот не е сон?“ (Пол Валери), „Одам во кино исто како што му се препуштам на сонот“ (Морис Анри), „Се чини дека ги измислија подвижните слики за нашите соншта да станат видливи“ (Жан Тедеско) итн.⁴¹

Во филмот ВЕЧНИОТ СЈАЈ НА НЕПОБЕДЛИВИОТ УМ, сликите се редат како на сон, а на крајот, љубовната приказна завршува со „хепиенд“, како на филм... □

Белешки:

- | | | |
|---|--|--|
| <p>1 Andrej Tarkovski, Lekcije iz filmske režije (priređio Radoslav Lazić), Pro-metej, Novi Sad, 1992, str. 24-25.</p> <p>2 Славица Србиновска, Подвижниот посматрач во романот, Сигмапрес, Скопје, 2000, стр. 85.</p> <p>3 За хронолошкиот развој на термините „гледна точка“, „фокализација“ и сродните термини, види во: Славица Србиновска, op. cit., особено во поглавјето Терминолошки и поимски дистинкции, стр. 11-19.</p> <p>4 На ова место нема да се</p> | <p>задржуваме на различните теориски концепти околу теоријата на фокализацијата и гледната точка, за тоа види повеќе кај Славица Србиновска, op. cit., во поглавјето Теорија на фокализацијата, стр. 85-140.</p> <p>5 Juri Lotman, Semiotika filma, Institut za film, Beograd, 1976, стр. 37.</p> <p>6 Ibid., стр. 37.</p> <p>7 Ibid., стр. 36.</p> <p>8 Piter Volen, Znaci i značenje u filmu, Institut za film, Beograd, 1972, стр. 59.</p> <p>9 Umberto Eko, Kinematografski kod, во Teorija filma (prir. Dušan</p> | <p>Stojanović), стр. 460-470, Nolit, Beograd, 1978, стр. 460.</p> <p>10 Claude Bremond, Le message narratif, p. 4, цит. според Симор Четмен, Приказната и говорот, во Lettre Internationale 4, септември 1996, стр. 91-92.</p> <p>11 Đanfranko Betetini, Film: jezik i pismo, Institut za film, Beograd, 1976, стр. 124-125.</p> <p>12 Симор Четмен, Приказната и говорот, во Lettre Internationale 4, септември 1996, стр. 92.</p> <p>13 Ibid., стр. 95.</p> <p>14 Ibid., стр. 93.</p> <p>15 Славица Србиновска, op. cit., стр. 43.</p> |
|---|--|--|

- 16 Симор Четмен, *op. cit.*, стр. 92.
- 17 Цит. според Доминик Вилен, Окото на камерата, Кинотека на Македонија, 1994, стр. 149-150.
- 18 Повеќе за ова во: Доминик Вилен, *op. cit.*, стр. 137.
- 19 *Ibid.*, стр. 154.
- 20 Анте Петерлиќ, Прилог кон проучувањето на филмскиот цитат, зборник „Интертекстуалност и интермедиијалност“, стр. 197-207, Загреб, 1988, цит. според Мими Ѓоргоска-Илиевска, „Книжевност во дијалог со филмот“, Кинотека на Македонија, Скопје, 2005, стр. 56.
- 21 Цит. според Dž. Dadli Endru, *Glavne filmske teorije*, Institut za film, Beograd, 1980, стр. 55.
- 22 *Ibid.*, стр. 68.
- 23 Pjer Paolo Pazolini, *Rasprava o kadru-sekvenci ili film kao semiologija stvarnosti*, во *Teorija filma* (prir. Dušan Stojanović), стр. 448-459, Nolit, Beograd, 1978, стр. 451-452.
- 24 Dž. Dadli Endru, *op. cit.*, стр. 133-134.
- 25 Цветан Тодоров, Категории на литературното раскажување, во *Теорија на прозата* (прир. Атанас Вангелов), *Детска радост*, Скопје, 1996, стр. 206.
- 26 Јуриј Михајлович Лотман, *Текст во текст*, во *Теорија на интертекстуалноста* (прир. Катица Кулавакова), *Култура*, Скопје, 2003, стр. 52-53.
- 27 *Ibid.*, стр. 53.
- 28 Види повеќе кај Славица Србиновска, *op. cit.*, во поглавјето *Теорија на фокализацијата*, стр. 85-140.
- 29 Види повеќе кај Цветан Тодоров, *op. cit.*, стр. 179-230.
- 30 Види повеќе кај Џералд Принс, *Речник на наратологија*, Сигмапрес, Скопје, 2001, стр. 28.
- 31 *Ibid.*, стр. 29.
- 32 Славица Србиновска, *op. cit.*, стр. 240.
- 33 Franz Stanzel, *A Theory of Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, 1986, стр. 113-114, цит. според Славица Србиновска, *op. cit.*, стр. 155.
- 34 Види повеќе кај Славица Србиновска, *op. cit.*, стр. 268-299.
- 35 Juri Lotman, *op. cit.*, стр. 74.
- 36 Seymour Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca, 1980, p. 235.
- 37 Edgar Moren, *Film ili čovek iz mašte*, Institut za film, Beograd, 1967, стр. 61.
- 38 Жил Делез, *Покретне слике*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци - Нови Сад, 1998, стр. 232.
- 39 Juri Lotman, *op. cit.*, стр. 75.
- 40 Mike Bal, *Uvod u naratologiju*, стр. 207, цит. според Славица Србиновска, *op. cit.*, стр. 264.
- 41 За ова види повеќе кај Edgar Moren, *op. cit.*, стр. 9.

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА:

- Marsel Marten, *Filmski jezik*, Institut za film, Beograd, 1966
- Edgar Moren, *Film ili čovek iz mašte*, Institut za film, Beograd, 1967
- Piter Volen, *Znaci i značenje u filmu*, Institut za film, Beograd, 1972
- Đanfranko Betetini, *Film: jezik i pismo*, Institut za film, Beograd, 1976
- Juri Lotman, *Semiotika filma*, Institut za film, Beograd, 1976
- Luis Herman, *Scenario za film i televiziju*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1976
- Teorija filma*, prir. Dušan Stojanović, Nolit, Beograd, 1978
- Dž. Dadli Endru, *Glavne filmske teorije*, Institut za film, Beograd, 1980
- Seymour Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca, 1980.
- Цветан Тодоров, *Поетика*, *Наша книга*, Скопје, 1991
- Mihail Bahtin, *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, *Bratstvo-jedinstvo*, Novi Sad, 1991
- Andrej Tarkovski, *Lekcije iz filmske režije*, prir. R. Lazić, *Prometej*, Novi Sad, 1992
- Доминик Вилен, *Окото на камерата*, Кинотека на Македонија, 1994
- Венко Андоновски, *Семиолошката фобија од туѓото*, во *Кинопис бр.12*, Кинотека на Македонија, Скопје, 1995
- Теорија на прозата*, прир. Атанас Вангелов, *Детска радост*, Скопје, 1996
- Симор Четмен, *Приказната и говорот*, во *Lettre Internationale 4*, септември 1996
- Пол Рикер, *Херменевтика: обновување на значењето или редуција на илузијата*, во *Lettre Internationale 8*, октомври-декември 1997
- Жил Делез, *Покретне слике*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци - Нови Сад, 1998
- Тери Иглтон, *Литературни студии*, Тера Магика, Скопје, 2000
- Славица Србиновска, *Подвижниот посматрач во романот*, Сигмапрес, Скопје, 2000
- Џералд Принс, *Речник на наратологија*, Сигмапрес, Скопје, 2001
- Теорија на интертекстуалноста*, прир. Катица Кулавакова, *Култура*, Скопје, 2003
- Херменевтика и поетика*, прир. Катица Кулавакова, *Култура*, Скопје, 2003
- Славица Србиновска, *Низ призмата на другиот*, Сигмапрес, Скопје, 2003
- Роман, статус, толкувања, перспективи*, прир. Славица Србиновска и Маја Бојациевска, Сигмапрес, Скопје, 2004
- Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, dir. by Michel Gondry, Focus Features, 2004
- Михаил Бахтин, *Проблемот на содржината, материјалот и формата во јазичното уметничко творештво*, во *Разгледи 2-3*, Скопје, 2005
- Мими Ѓоргоска-Илиевска, „Книжевност во дијалог со филмот“, Кинотека на Македонија, Скопје, 2005

Сунчица УНЕВСКА

КУЛИ ВО ОБЛАЦИТЕ

(КОН ФИЛМОТ **БЕЛЕШКИ ЗА ЕДЕН СКАНДАЛ** НА РИЧАРД ЕИР
И КОН РОМАНОТ „БЕЛЕШКИ ЗА ЕДЕН СКАНДАЛ“ НА ЗОЕ ХЕЛЕР)



Филмот **БЕЛЕШКИ ЗА ЕДЕН СКАНДАЛ** (NOTES ON A SCANDAL, 2006), кој е снимен според истоименото дело на Зоје Хелер, се претвора во еден неверојатен филмски дневник, во едно вознемирувачко визуелно сведоштво во кое наедно се отсликани целата моќ и целата немоќ на човечката природа. Моќта на човекот за манипулација, извонредната моќ за самозалажување и градење кули во облаци, но и неговата фантастична немоќ да ја живее реалноста и да ја прифати сопствената проекција во неа. И филмот на Ричард Еир и романот на Хелер, кој беше во најтесната конкуренција за Букерова награда, се претвораат во една извонредна но сурова рефлексива, во една неочекувана слика, која плаши со моќта да го отслика невидливото, да ги фати сите нијанси, сите нишки на стравот, на желбите, на неисполнетите очекувања, на болката и на неверојатната потреба за припаѓање, за разбирање и за чувството дека некому сте му потребни. Невозможна е силата на човекот со која се бори да ја задржи сопствената илузија, да го задржи она парче среќа, она парче реализираност и припадност некаде и некому, она парче што го дава чувството на достоинство, чувството дека не сте ништожни, дека не сте неважни, дека не сте сами.

Писателката Зоје Хелер ќе успее со фасцинантна точност да го изгради измислениот свет на професорката по историја Барбара Ковет, свет што се претвора во таква совршена градба од која потоа е невозможно да се излезе. Бидејќи таа градба содржи сè што нема во реалниот свет, таа содржи сè што на Барбара Ковет ѝ е потребно за да се чувствува добро, таа содржи сè во неверојатната егоцентричност на главниот лик, кој се бори да ја достигне суштината на своето постоење. Тогаш и не се важни другите луѓе, бидејќи тие само се претвораат во средство што треба точно да ја одигра својата улога. Но, Барбара Ковет на почетокот од книгата вели дека ќе ни раскаже сè за еден скандал што се случил во училиштето „Сент Џорџ“, но во кој таа има споредна улога. А токму тоа ѝ ја дава суштината, таа е набљудувач, таа не е дел од настаните, туку само управува со нив. Но, тоа е невидливата нишка, која ја ослободува од секаква одговорност. Затоа што кулите во облаците така и настануваат, од недефинираните потреби и ситуации, затоа и се толку моќни.

ВИСТИНСКАТА СИЛА НА ВНАТРЕШНИОТ ПОРИВ

Имено, деликатноста на човечките постапки во градењето на пријателството и интимните односи е вечна провокација, тоа е мистерија што никогаш не може докрај да се разоткрие и затоа оваа книга и овој филм предизвикаа огромен интерес. Зое Хелер успеа да ја најде вистинската мера, да го најде провокативниот начин на гледање на нештата и филигрански да исплете една неверојатна приказна. Но, интересно е дека зад таа моќна манипулативна игра се кријат многу стереотипи, се кријат мноштво предрасуди и патетични решенија кои кои прибегнува Хелер, па сепак, тоа не ја нарушува оваа глазура, која носи една таква психолошка игра, реална, вистинита, опиплива, која Хелер ќе успее одлично да ја спакува. Ричард Еир во филмот успева подоста да ги избегне тие патетични решенија, па дури и да направи одличен и многу реален крај, за разлика од книгата, која останува запретана во својата конструкција. Во секој случај, и книгата и филмот си играат со огнот, кој никого не може да го остави рамнодушен. Уште повеќе, затоа што како матрица ги земаат луѓето што живеат покрај нас, луѓето коишто, како што се вели во книгата, остануваат нормални само затоа што живеат удобен граѓански живот и што не се нашле во ситуација којашто нивните вистински внатрешни потреби би ги ставила на таков испит.

Тоа е она што *Белешки за еден скандал* го претвора во извонредно четиво. Во него има реалност, има фантазија и има конструкција, која ги поприма своите вистински размери тогаш кога постојат совршени услови да се прејде од другата страна на границата. Затоа оваа книга, а и овој филм умеат толку да вознемират и да допрат, затоа што зборуваат за потенцијалното, за невидливото, за оној простор што се наоѓа на дофат на раката и којшто умее да уплаши и вознемири, но за кој сме убедени дека им се случува на другите. Но, неговиот

потенцијал внесува страв и нелагодност, внесува многу прашања на кои обично и не сакаме да им дадеме одговор. Со други зборови, Зое Хелер си игра со нашата фантазија, но на многу реален начин, па затоа дури и патетиката не може да ѝ попречи, бидејќи станува збор за конструкција, која напати е животна, впрочем исто толку колку и животот.

Филмот на Ричард Еир успева одлично да ги оживее сликите и да ги фати невидливите нијанси, бидејќи БЕЛЕШКИ ЗА ЕДЕН СКАНДАЛ и не е толку состојба на ситуации колку што е психолошка игра, игра што се одвива меѓу редови, игра што се наметува. Тука е невозможно постапно да се објаснат чувствата и развојот на емоциите, да се дофати начинот на кој се плете мрежата околу прекрасната Шеба Харт, но сето тоа Ричард Еир заедно со зрелото сценарио на Патрик Марбер успева да го надополни. Првенствено со одличниот кастинг, со моќната игра на Џуди Денч како Барбара Ковет и на Кејт Бланшет како Шеба Харт, како и со добриот избор на неколку ситуации, кои во себе успеваат да го антиципираат и доловат затскриеното. БЕЛЕШКИ ЗА ЕДЕН СКАНДАЛ е, всушност, таква приказна што се занимава со човечките постапки на повеќе различни нивоа испреплетувајќи ги на таков манипулативен начин што се чини застрашувачки. Бидејќи, додека Шеба Харт го живее својот живот многу природно следејќи ги своите чувства, своите слабости, па и својата површна потреба за флерт и за задржување на чувството на младост што изминува, дотогаш Барбара Ковет си ја гради својата кула од карти со замислени ситуации во кои фантастично влетува непромислената Шеба. Исклучително силна е оваа игра на Барбара, игра во која таа ги влече сите конци, игра што од наивност со нејзино посредство ќе се претвори во вистинска трагедија, игра што нема да му донесе никому ништо, освен една луда идеја за сопственото чувство на важност и неопходност.

НЕПРЕДВИДЛИВОСТА НА ЧОВЕЧКИТЕ ПОСТАПКИ

Скандалот во кој ќе се впушти професорката по уметност Шеба Харт со својот петнаесетгодишен ученик Конели ќе биде одлична прилика за Барбара. Тоа наеднаш ќе ѝ даде фантастична можност да ѝ се доближи на Шеба, да стане нејзиниот столб, да ја придобие нејзината доверба и преку тоа да се претвори во нејзина најдобра пријателка. Пријателка со која, како што си замислува Барбара, делат длабоко разбирање и прекрасно соучесништво. Таа сè повеќе самата се убедува колку



*Белешки за еден скандал,
Ричард Еир, 2006*

ACADEMY AWARD® WINNER

JUDI CATE

ACADEMY AWARD® WINNER

DENCH BLANCHETT



ONE WOMAN'S MISTAKE IS ANOTHER'S OPPORTUNITY.

BILL NIGHY

NOTES ON A SCANDAL

FOX SEARCHLIGHT PICTURES AND DNA FILMS PRESENT IN ASSOCIATION WITH THE UK FILM COUNCIL AND BBC FILMS A SCOTT RUDIN/ROBERT FOX PRODUCTION
JUDI DENCH CATE BLANCHETT BILL NIGHY "NOTES ON A SCANDAL" MUSIC BY PHILIP GLASS FILM EDITOR JOHN BLOOM PRODUCTION AND COSTUME DESIGNER TIM HATLEY
DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY CHRIS MENGES EXECUTIVE PRODUCER REDMOND MORRIS BASED ON THE BOOK BY ZOE HELLER SCREENPLAY BY PATRICK MARBER PRODUCED BY SCOTT RUDIN AND ROBERT FOX

DNA FILMS
www.foxsearchlight.com

IN SELECT THEATRES THIS CHRISTMAS

DIRECTED BY RICHARD EYRE
RELEASED BY TWENTIETH CENTURY FOX
FOX SEARCHLIGHT PICTURES

нејзиното пријателство има влијание врз постапките на Шеба, сè повеќе верува во длабочината на тајните што тие двете ги делат и сè повеќе во своите фантастични конструкции ги наоѓа нивната сличност и неверојатниот развој на нивната „врска“. Интересна е таа игра на мачка и глушец, но она што во сето тоа фасцинира е, всушност, несвесноста на двете за реалноста на ситуацијата. Шеба си ја наоѓа својата потпора, но и слушателката што ѝ е потребна. Нејзе ѝ олеснува присуството на Барбара и нејзиното разбирање, за чии побуди не е или воопшто и не сака да биде свесна. Таа во посветеноста на Барбара ја наоѓа својата публика, го наоѓа местото каде што може да зборува за своите најскриени фантазии и сето тоа да го прикаже онака невинно, како што и сака да верува дека се случува. Додека Барбара во оваа провидна и наивна игра го наоѓа токму она по кое копнее. Вратата што ќе ја одведе блиску до Шеба, врската што наеднаш станува нивна тајна, блискоста што ѝ дава чувство дека се заедно, па дури и дека нивната врска има иднина.

И има, сè до оној момент додека Барбара не се почувствува изиграна, сè до оној момент додека не ја види во сето тоа својата неважност, сè до оној момент до кој може фантастично да се залажува и да се пронаоѓа себеси во таа замислена врска. Додека верува во неа, таа е подготвена да стори и да разбере сè, бидејќи секој проблем само ја зголемува нејзината улога, ја зголемува нејзината важност. Но, тогаш кога ќе сфати дека Шеба и понатаму е вљубена, и понатаму ја продолжува својата врска и копнее по својот љубовник, тогаш кога ќе сфати дека во нејзината љубовна игра таа е само параван, тоа ќе биде удар што најсурово, во целиот скандал што ќе се случи, ќе ја казни токму Барбара. Таа нема да може да ѝ го прости ова неверство, нема да може да ѝ ја прости неискреноста, нема да може да сфати зошто е изиграна кога стори сè, а најмногу нема да може да ѝ прости што ја соочи со вистината - дека е само неважна алка во целиот синцир, и што успеа со еден потег да ја урне целата толку вешто градена кула од карти.

ФИЛМСКИОТ ПОРТРЕТ МНОГУ ПОЗРЕЛ ОД ЛИТЕРАТУРНИОТ

Во филмот Ричард Еир ќе се определи фокусот на целата приказна да биде токму на овие два лика. И веројатно тоа на овој филм му дава компактност и една силна насоченост, особено низ играта на Бланшет и Џуди Денч, игра во која совршено се рефлектираат целата бесмисла и целиот апсурд во таа нивна нереална но неверојатно испреплетена

врска. За разлика од книгата, филмот не се централизира на другите ликови, ниту на Конели, ниту на пријателката Су Хоџ од училиштето, ниту на мајката или ќерката на Шеба. Еир ја гради целата филмска приказна низ нивниот однос, кој можеби на моменти е и повеќе прераскажан низ дневникот отколку што реално се случува, но тоа не ја намалува силата што успева докрај да ја задржи токму со интензитетот што го внесува во развојот на една вака замислена интимна историја. На тој начин, Еир добива можност да изгради одлични ликови и да добие доволно простор за емотивните ситуации, кои ги зголемуваат тензијата и исчекувањето и создаваат одлична атмосфера за настапувањето на кулминацијата.

Во книгата, пак, работите се сосем поинакви. Приказната на Зое Хелер има многу елементи на сапуница во нејзиниот обид да ја прошири и во очигледната предрасуда кон ликот на Шеба. Таа во книгата ја прикажува Шеба како многу површна, како некој што е добар со својата ќерка само кога има публика, како некој што се натпреварува со својата мајка на многу детинест начин, користејќи ја како средство токму ќерката. А кога ќе избие скандалот, нејзиниот сопруг ја третира како тотално незрела, поставувајќи за надзорник над средбите на Шеба со нејзиниот син една своја студентка. Тоа се, дефинитивно, многу лоши крајности, кои внесуваат неверојатна патетика, но зборуваат и за една неочекувана шема низ која самата авторка го доживува ликот на Шеба.

Се чини дека Еир ќе направи многу подобар портрет, кога станува збор за Шеба Харт, бидејќи тој ќе се обиде да го пронајде балансот во нејзината потреба за бегство, во нејзиното лудо предавање на една крајно невозможна ситуација, ставајќи ги на друга страна и неоствареноста, неисполнителите очекувања, враќањето кон младоста и кон она единствено чувство што го носат сексуалната привлечност и спознанието дека сте посакувани. Начинот на кој Барбара ни го опишува во детали



*Белешки за еден скандал,
Ричард Еир, 2006*

ликот на Шеба во книгата, како достоинствено непристапна, како личност што ѝ припаѓа на лондонската високоценета буржоазија, но себеси се смета за жена од народот, или како некој што не сака да препознае нечие непријателство, како некој што пристапува отворено и позитивно, но и како некој што има крајно наивна претстава за народните маси, изгледа дека Еир ќе го употреби многу подобро отколку самата авторка во книгата. Затоа што, по сите тие описи, Хелер на крајот ќе ја претвори Шеба во немоќна, отфрлена, во крајно непромислена и невредна и најпосле, заглавена во односот со Барбара, која, пак, ја завршува оваа приказна со една ѓаволска констатација - дека Шеба досега веројатно научила без неа да не оди предалеку.

Ричард Еир, пак, многу мудро ќе се определи за сосем поинаква завршница. Тој ќе додаде и една логична историја во однесувањето на Барбара Ковет, кое според филмот не се случува за првпат во училиштето „Сент Џорџ“ и кое е и причина директорот да побара од Барбара да оди во пензија. Имено, таквиот профил е далеку поиздржан од романот. И не само во однос на Барбара туку и во поглед на Шеба, која по шокот, по разбивањето на целата романтичност со која беше навидум завиткана оваа приказна, а уште повеќе фарсата за нивното пријателство, многу свесно и рационално ќе се соочи со целата ситуација. На крајот таа ќе се врати онаму каде што припаѓа. А Барбара ќе ја продолжи својата приказна барајќи нова жртва. Тоа е многу поживотно решение од решението во романот, во кој Шеба е грубо отфрлена и понижена од сопругот на еден сосем нереален начин, кој дефинитивно потсетува на телевизиска сапуница. Дури и начинот на кој не ѝ дозволува да ги гледа своите деца, третирајќи ја како мало дете и како тотално несигурна. Крајот во кој остануваат надмоќта и бесмислената победа на Барбара, што звучи како закана, дополнително одзема од силината со која Зое Хелер претходно многу остроумно успева да навлезе во лавиринтите на една неверојатна психа.

ЖИВОТОТ НЕ ТРПИ ИМПРОВИЗАЦИИ

Занимавањето со човечките постапки и интимните односи е навистина ризична подлога за која се потребни големо искуство, знаење и моќ за препознавање. Она што е најважно е да се биде вистинит, а не да се привлече публика. Тоа го прави Ричард Еир и прави добар филм, бидејќи публиката умее тоа да го препознае. Невозможен е спојот на реалниот живот и на една таква моќна психолошка ситуација со нешто што наликува на

сапунска опера. Таа има сосем различна логика и развој. Барбара и Шеба се извонредни ликови, животни, силни, тие се фрлени во вителот на големите животни искушенија, вител од кој никој не може наивно да излезе. „Мора да постојат некои тајни во човечкото однесување, кои е невозможно да се разберат“, ќе рече во еден момент Барбара Ковет. А да се читаат сложените однесувања често водени од овие тајни не е нималку лесно. Тие и никогаш не можат со точност да се разоткријат, но разликата е голема во зависност од тоа на која сцена ќе ги ставиме, дали на онаа животната, или на замислената. И Барбара Ковет така ја гради својата приказна. Но, приказна во вистинскиот свет. Приказна што е толку едноставна но и толку опасна, тогаш кога работите ќе ја преминат границата. Ако не ја преминат, како што вели Барбара, таа може засекогаш да се храни со својата замислена идеја. Но, кога ќе се урнат параваните, кога ќе падне кулата на која не сте ѝ ставиле темели, тогаш сè е поинаку. Тогаш се гледа вистинската природа на нештата, онаа толку вистинска што не трпи манипулација. Тогаш е невозможно да се криете зад кулата изградена во облаците.

БЕЛЕШКИ ЗА ЕДЕН СКАНДАЛ е одличен филм, кој Ричард Еир успева ефектно да го дозира и да му даде таков ритам што е непогрешлив. Тој го носи она чувство на нелагодност, чувство на страв и неверување, токму кога ќе се исправите пред моќта на човековиот ум. Тоа не е филм што се прима и се гледа лесно, и покрај својата примамливост. Еир сосем точно ги препознава неговата тежина и сила и му ја дава вистинската мера. Тој можеби немаше комерцијална исплатливост, но тоа е филмски дневник, кој секако вреди да се има. Книгата на Хелер, која прибегнува кон популизам, на крајот многу ѝ наштетува на одличната првична идеја. Животот е таков, не можете со него да си играте. Играњето може да донесе и совршени ситуации и измамничко чувство дека тие можат да траат вечно, но соочувањето се случува порано или подоцна. Па дури и кога се живее удобен граѓански живот. Имено, ништо не е поудобно од вистината. И таа носи добри и лоши моменти, но барем знаете на што сте. Кулата од карти носи добри и лоши моменти, но кога тоа ќе се урне, не останува ништо. „Вреди ли сето тоа?“, се прашува Ричард Еир и тоа мора да биде вистинската поента на една ваква провокативна животна игра, која поставува многу сериозни прашања и која си игра со многу чувствителни психолошки моменти. Тогаш и третманот мора да биде таков, затоа што животот не трпи импровизации. Впрочем, сето тоа и го докажуваат самата книга и филмот. □

ПО ПОВОД ЦИКЛУСОТ
„ФАСБИНДЕР –
ЈАС СУМ
РОМАНТИЧЕН
АНАРХИСТ“



К

ога во 2006 година започна со работа кинотечната киносала бевме бескрајно радосни што ќе можеме да ја гледаме филмската историја на големо платно. И уште повеќе, што тие безвременски вредности ќе ѝ бидат достапни на пошироката културна јавност.

Запознавањето со едно од најголемите режисерски имиња на новиот германски филм, Рајнер Вернер Фасбиндер, се случи преку циклусот, ретроспективата на овој автор со шест негови играни филмови. Ако воопшто може да се каже запознавање, со еден уметник во вистинската смисла на зборот... Што се шест филма во еден извонредно богат творечки опус, 44 филма, 24 театарски претстави и четири радио драми. Режисер, актер, автор, снимател, композитор, дизајнер, продуцент и драматург. И тоа за само 36 години животен и 17 години авторски пат. А за тоа како сето тоа го постигнал Фасбиндер, најдобра илустрација е неговата изјава: „Ќе спијам кога ќе бидам мртов“.

Долго време околу името на Р.В. Фасбиндер (1946-1982) беа испреплетени многу мистификации, дезинформации и предубедувања. А сето тоа поради „непознавањето“ на овој автор и неговото дело. Мора да се признае, многу е тешко да се запознаете со автор којшто за само 17 години има режирано 35 долгометражни играни филмови, со автор којшто има свој и само нему својствен стил, со творештво што предизвикува размислување и расудување, воопшто со човек кај кого животот и работата се споени во едно.

Човек што не припаѓал на ниту една идеологија, туку напротив, толку жестоко ги критикувал. Единствената идеологија на Фасбиндер била да создаде филм, убав, голем и чудесен, но истовремено и критичен кон системот. Тој на најдобар можен начин ја користи ексклузивната можност на режисерот, истовремено и

продуцент, да му ја претстави својата слика на светот. Слика полна со индивидуалност и имагинација, со уметнички вредности, но истовремено, и толку блиска до публиката.

Филмовите на Фасбиндер, покрај уметничката вредност, имаат огромно значење и како документи за општеството во периодот од доцните шеесети до раните осумдесетти години. Во тој период, Фасбиндер е еден од најекспонираните и најконтроверзни уметници во Сојузна Република Германија.

И покрај тематската разновидност во филмовите на Фасбиндер, сепак, неговото творештво инспирацијата ја црпи од германското секојдневие, а во средиштето на неговите приказни, најчесто, се женски ликови.

Обидот за „запознавање“ со филмското творештво на Фасбиндер Кинотеката на Македонија го реализираше во соработка со Канцеларијата за врски на Гете-институтот од Скопје преку организирањето ретроспектива на шест играни филмови: ЛИЛИ МАРЛЕН (LILI MARLEEN, 1981, со Хана Шигула, Џанкарло Џанини и Мел Ферер); БРАКОТ НА МАРИЈА БРАУН (DIE EHE DER MARIA BRAUN, 1978, со Хана Шигула, Клаус Левич и Иван Десни); ЕФИ БРИСТ (FONTANE – EFFI BRIEST, 1974, со Хана Шигула, Волфганг Шенк и Ули Ломел); СИТЕ ДРУГИ СЕ ВИКААТ АЛИ (ANGST ESSEN SEELE AUF, 1974, со Бригите Мира, Ел Хаден бен Салем и Барбара Валентин); МАРТА (MARTHA, 1973, со Маргит Карстенсен, Карлхајнц Бом и Барбара Валентин); КОПНЕЖОТ НА ВЕРОНИКА ФОС (DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS, 1982, со Росел Зех, Хилмар Тате и Корнелија Фробоес); како и со документарниот филм за неговиот живот, НЕ САКАМ САМО ДА МЕ САКААТ (1993, на режисерот Ханс Гинтер Флаум). Покрај тоа, беше организирана и изложба на филмски плакати и цитати за значењето на Фасбиндер од современи светски режисери.

Циклусот *Ретроспектива на Фасбиндер*, покрај во Кинотеката на Македонија, во периодот април-јуни 2008 година, гостуваше и во Тетово, во Центарот за балканска соработка „Лоја“; во Битола, во Центарот за култура; во Струмица, во Центарот за култура „Антон Панов“ и во Кочани, во Центарот за култура „Бели мугри“.



Илинденка ПЕТРУШЕВА

ФАСБИНДЕР: ЈАС СУМ РОМАНТИЧЕН АНАРХИСТ

- КРОКИ ЗА ПОРТРЕТ -

Во мај 1982-та, неколку недели пред својата смрт (10 јуни), Фасбиндер разговара со Франк Риплох за филмовите КОПНЕЖОТ НА ВЕРОНИКА ФОС и КЕРЕЛ. Тоа е неговото последно интервју. А последното прашање што му го постави Риплох гласи: „Човек може да се определи како демократ, или како тиранин, како христијанин, анархист, атеист, либерал, или конзервативец. Како би се дефинирал ти?“. Фасбиндер одговара: „Јас сум романтичен анархист!“.

По завршувањето на Првата светска војна, Германија се наоѓа во хаотична ситуација: економска криза, невработеност, сиромаштија, социјални немири, политичка неизвесност, инфлација... И парадоксално но вистинито, поради апсурдно нискиот паритет на германската марка, извозот на германските филмови се зголемува до невидени размери. Тоа, пак, го поттикнува производството. Во 1919 се снимени два значајни филмови: ГОСПОЃА ДИБАРИ на Ернест Лубич како прототип на историска мелодрама и КАБИНЕТОТ НА ДОКТОР КАЛИГАРИ, на Роберт Виен како изворен зачетник на *експресионизмот*, движење на кое му се приклучуваат речиси сите најзначајни германски режисери – Фридрих Вилхелм Мурнау, Фриц Ланг, Хенрик Галеен... Малу подоцна (во првата половина од дваесеттите години) Георг Вилхелм Пабст го инаугурира критичкиот реализам познат под називот *нова реалност*. Значи,

крајот на Првата светска војна провоцира вистински вриеж во германскиот филм.

Од Втората светска војна, Германија излегува поразена, поделена... Во Источна Германија (ГДР) започнува, по партиска директива, да се снимаат антифашистички и дидактички филмови, а често се појавуваат и критички интонираны дела што се свртуваат кон минатото, кон периодот, на пример, на Вајмарската Република. Во Западна Германија (СРГ), пак, интересот се свртува кон комерцијални проекти, најчесто мелодрами и комедии. Немаше трага од она што се случуваше во кинематографијата на германскиот воен сојузник – Италија, каде што во тој повоен период се појавува едно од најзначајните движења во историјата на кинематографијата – *неореализмот*. Ваквата состојба се толкува со изразениот германски „комплекс на вина“ и со дезилузионарноста на синеастите. Но, во 1962 година...

Во 1962 година, на фестивалот во Оберхаузен, група млади синеасти го објавуваат т.н. *Оберхаузенски манифест* под наслов „Татковото кино е мртво“ (критички и програмски текст, кој се пресметува со анемичната состојба во западногерманската кинематографија). Ова го означува почетокот на преломниот момент во германската кинематографија, период што трае и денес. Се формира група синеасти надвор од етаблираната кинематографија, која ја започнува долгочекуваната критичка промена. Волкер Шлендорф, Александар Клуге, Вернер Херцог се само дел од оваа антиконформистичка група, која критиката ја дочекува со восхит и ја именува како *млад или нов германски филм*. На групата, кон почетокот на 70-тите години, ѝ се приклучуваат и Вернер Шретер, Вим Вендерс, Михаел Верховен, Маргарет фон Трота... и Рајнер Вернер Фасбиндер. Најзначаен меѓународен углед стекнуваат Вендерс, Фасбиндер, Херцог и Шлендорф.

Рајнер Вернер Фасбиндер е роден на 31 мај 1946 година во Бад Воришофен, син на лекар и



Фасбиндер на снимање

преведувачка, кој израснал во Аугсбург и во Минхен. Во 60-тите години активно се занимава со театарска дејност (режира, глуми, пишува драмски текстови, продуцира): најнапред во 1967/68 е член на *Action-Theater* во Минхен, а во 1968 година е коосновач на повеќе т.н. *антитеатарски дружини*. Од 1969 година интензивно режира во театрите во Минхен, Бремен, Берлин, Нирнберг, Франкфурт, Хамбург... Во сезоната 1974/75 раководи со театарот *Theater am Turm* во Франкфурт. Паралелно реализира и радио и ТВ-драми и серии. Во една пригода ќе каже: „На почетокот сè за мене беше екстремно. Правев театар како да се работи за филм, а режирав филмови како да станува збор за театар. И бев многу тврдоглав“.

Својата фасцинантна филмска кариера ја започнува во 1965 година снимајќи го краткиот игран филм *ГРАДСКИОТ СКИТНИК*. „Кога во 1967 година се зафатив со **Антитеатарот** веќе имав снимено два кратки играни филмови. *ГРАДСКИОТ СКИТНИК* го дадов во Комисијата за оценка на филмови но не добив дозвола за дистрибуција со образложение дека филмот претставува воспев на самоубиството. Вториот филм *МАЛ ХАОС* воопшто не го испратив... Ја имав напишано пиесата „Само парче леб“, но неа конкурирав на Конкурсот за драмски текстови (во журито беа *Лоренс Штрауб* и *Танкрет Дорст*) и тука ја добив третата награда. Подоцна, кога се подготвував да одам на приеман испит во Берлинската филмска академија, оваа пиеса ја преработив во сценарио. Бев на испитот но не го положив“ (од интервјуто на Р.В.Фасбиндер со Корина Брохер, 1973).

Фасбиндер, дете на разведени родители, дете на поствоена Германија, прераснува во социјално ангажиран автор со исклучителна имагинација, црпена од секојдневието, кој во својот краток живот (умира на 10 јуни 1982 година) и во својата краткотрајна филмска кариера успеал да сними 44 филма (играни, ТВ-филмови, ТВ-серии, кратки играни). Голем дел од критичарите што ја анализирале неговата филмска кариера (како, на пример, Томас Елзасер, Тони Рејнс и Тони Пиполо) ја дефинирале како синтеза на *брехтовската стратегија* на интелектуална дистанца и на личната идиосинкратичка преработка на *естетиката на авторот* од класичниот Холивуд. Фасбиндер од Брехт го

презел значењето на идеологијата – и на планот на содржината, и на планот на стилот; од Холивуд го позајмил жанрот на мелодрамата. И така го имаме следниов резултат: филмови со формална стратегија на „лежерна дистанца“ во исто време поседуваат мелодрамски нагласен ангажман во однос на обесправените драмски херои.

Во 1969 година ги снима своите први долгометражни играни филмови – ЛЌУБОВТА Е ПОСТУДЕНА ОД СМРТТА, КАЦЕЛМАХЕР и БОГОВИ НА ЧУМАТА. Во нив повеќе од очигледно се чувствува влијанието на театарското искуство и на брехтовскиот стил, но тука се открива и влијанието од делата на Жан-Лик Годар. Интересно е дека неговиот прв долгометражен игран филм ЛЌУБОВТА Е ПОСТУДЕНА ОД СМРТТА е од жанрот на криминалниот филм. Фасбиндер ова ќе го објасни вака: „Ги сакам криминалните филмови, а покрај тоа сакам и нешто посебно да кажам со овој филм. Можев да го направам и во друг жанр каде што сè би изгледало поинаку. Значи, се зафатив со вакво сиже оти тоа може најлесно да се раскаже. Е сега, доколку го направев филмот според строгите правила на жанрот, тогаш тој ќе се ‘изедеше’ себеси или во најдобар случај ќе наликуваше на филмовите на Шаброл. Но ако го конструирав поинаку, без криминалното дејствие, тогаш можеби ќе беше како филм на Годар. Ете, јас го направив ваков – на места го стилизирав, а на места – не“ (од интервјуто на Р.В.Фасбиндер со Јоаким фон Менгерсхаузен, 1969). Тој во своите изјави не го спомнува Брехт, но Брехт е сеприсутен (и на планот на содржината, и на планот на стилот) барем во неговите први десетина играни филмови. Да го земеме за пример филмот КАЦЕЛМАХЕР, работен според неговата истоимена театарска претстава изведена во 1968 година. Филмот претставува серија неврзани епизоди во чиј центар се наоѓа еден гастарбајтер во Западна Германија, кој е соочен со жесток расизам и на работа, и во соседството. Светот на лумпенпролетаријатот, темите на безмилосно искористување, како и буржоаското насилство и тесноградство, ќе признаете, се чисто брехтовски. Една година подоцна, значи во 1970-тата, Фасбиндер, меѓу другите филмови, го снима и филмот ЗОШТО ПОЛУДЕ ГОСПОДИНОТ Р. во кој најјасно доаѓа до израз неговиот исконски протест против апсурдноста на граѓанската егзистенција.

Но, се чини дека филмовите ЧУВАЈ СЕ ОД СВЕТАТА КУРВА и БАКАЛ (и двата реализирани во 1971 година) претставуваат пресвртница во филмскиот опус на Фасбиндер. Во тоа време тој ја открива привлечноста на филмовите на Даглас Сирк, фасциниран е од нив и веќе во почетокот на 70-тите години Фасбиндер се свртува кон жанрот на мело-

драмата како форма за искажување на сопствените гледишта. Па така, во филмот ГОРЧЛИВИТЕ СОЛЗИ НА ПЕТРА ФОН КАНТ (1972) душевната состојба на женските ликови ја издига до ниво на општочовечко страдалништво. Во овој контекст, нека биде дозволена и забелешката дека со овој филм Фасбиндер дава своевиден придонес кон т.н. „театарски филм“, во кој судирот како и допирот меѓу двете уметности (филмот и театарот) ќе го збогатат „заедничкиот“ отпор спрема здодевната еднообразност на аудиовизуелноста. Во ЕФИ БРИСТ (1974), пак, со префината чувствителност, ги открива социјалните аспекти на една љубовна врска од XIX век. Но сите се согласуваат дека драматургијата на Даглас Сирк најмногу се чувствува во филмот СИТЕ ДРУГИ СЕ ВИКААТ АЛИ од 1974 година. „Откако ги видов филмовите на Даглас Сирк и се обидов да пишувам за нив, тие се вгнездја во мене и во сето она што го работев понатаму. Сирк ми имаше кажано дека филмовите треба да бидат гледани и во Гармиш-Партенкирхен, и во Окинава, и во Чикаго. И ете го прашањето – што е тоа општо што допира до различни луѓе на различни места? Но кај Сирк имаше уште едно нешто што во Холивуд го беа заборавиле – она што го работиш треба првенствено да е во согласност со тебе самиот, а не да се произведува само за публиката. Ете, тука е разликата меѓу филмовите на Сирк и останатите во Холивуд. Значи, приказните во филмовите на Сирк изникнуваат од самиот живот и ете, јас тоа безусловно го прифатив“ (од интервјуто на Р.В. Фасбиндер со Ханс Флаум, 1974).

Во последната фаза од своето творештво (крајот на 70-тите и почетокот на 80-тите години) Фасбиндер во филмовите БРАКОТ НА МАРИЈА БРАУН (1978), ЛОЛА (1981), ЛИЛИ МАРЛЕН (1981) и КОПНЕЖОТ НА ВЕРОНИКА ФОС (1982) отстапува од стилот на коморната мелодрама (што би се рекло дека е ова негов „постсирковски“ период) и преку своите главни хероини, а врз спектакуларна историско-политичка позадина, ја проектира судбината на воена и повоена Германија.

Во овој контекст ги наоѓаме и координатите на ТВ-серијата (13 епизоди со епизод) „Берлин, Александерплац“ (1979/80) работена според истоимениот роман на Алфред Деблин. И токму тука при реализацијата на овој ТВ-серијал, кој и нашите гледачи имаа можност да го проследат на ТВ-екраните, се открива способноста на Фасбиндер (што и го издвојува од другите европски режисери од 80-тата деценија на минатиот век) да ги составува нештата што на прв поглед се неспоииви. Па така, од една страна, „Берлин, Александерплац“ е вистински школски пример за наративна постап-

ка, пример за бескрупулозност во однос на литерарната предлошка (Деблиновиот роман е преликан буквално, постапка каква што Фасбиндер примени и во филмот ФОНТЕЈН – ЕФИ БРИСТ), потоа имаме совршен развој на карактерите и работа со актерите, што доведе до брилијантни актерски остварувања. Од друга страна, пак, очигледно е дека на карактеристиките на таквиот методолошки однос, каков што го знаеме од американските филмови, постојано му се спротивставува Фасбиндеровата фасцинација од онаа „друга“ традиција – експресионистичката. Ова е најочигледно во последната епизода од серијата. Обичниот гледач беше изненаден, но не и авангардистите и вистинските љубители на уметноста (тие беа восхитени). Било ли тоа случајно? Мислам дека Фасбиндер тоа го направил со предумисла, го подготвувал уште од самиот почеток на серијата. Тој, едноставно, само сакал да ни ја предочи тезата дека разните традиции не се толку спротивставени како што обично се мисли – напротив, во случајот станува збор за два вида од иста традиција (онаа мигновена што се појави во Германија по Првата светска војна и она што Даглас Сирк, расен автор изнурнат директно од германскиот експресионистички театар, го однесе во Холивуд по пропаста на Третиот Рајх). Тоа беа скриените знаци на волшебниот „романтичен анархист“.

Приклезтен од притисоците на минатото, предизвикан од опуштеноста и „заспаноста“ на совремието, Фасбиндер во своите филмови создава негативна слика на социјалната и психичката генеза на германското „општество на изобилие“ и на малограѓанската рамнодушност. Неговиот протест, кој често вибрира меѓу фрустрацијата и на места тешко разбирливиот натурализам, најодзади се претвора во бунтовништво со видливи знаци на анархичен скептицизам. Но и со примеси на извесен (подзатскриен) романтизам. И тогаш не е воопшто чудно кога себеси се дефинира како *романтичен анархист!* Во неговите филмови јасно се согледува тематската разновидност. Па сепак, мора да се каже дека и таа таква разновидност е базирана врз приказни и мотиви од германското секојдневие, често прикажани критички жестоко, па дури и немилосрдно. Немилосрден е и неговиот последен филм КЕРЕЛ (1982), кој претставува Фасбиндеров опис на смртта што, практично, му се случила уште во животот. И не е за изненадување една негова изјава дека и во наредните филмови ќе настојува да го менува својот авторски стил, „до-

колку за тоа ми се укаже прилика – односно ако сè уште бидам жив“.

Во мај ‘82-та Фасбиндер е во Кан. Неоптоварен од фестивалскиот гламур се дружи со неконвенционалните филмации таму, на Кроазетата. Се обидува да го види филмот на Херцог ФИЦКАРАЛДО, но фестивалските редари го туркаат низ скалилата на Гран Пале. Заминува во правец на улицата „Антиб“. Го среќава критичарот Риплох и договараат интервју. Последното интервју на Рајнер Вернер Фасбиндер. На 10 јуни истата година заминува кон бескрајот. Детето на поствоена Германија! □



УДК 791.633-051(430):929
791.32
Кинопис 36(20), с. 122-123, 2009

ФАСБИНДЕР ЗА СЕБЕ, ЗА ФИЛМОТ И ЗА ДРУГИ НЕШТА...

- Прашувате кој влијаел врз моите погледи во однос на филмот? На прво место е германско-американскиот режисер Даглас Сирк, неговите филмови, се разбира. Подоцна и лично се запознавме. За мене таа средба беше од решавачко значење – открив човек неверојатно чувствителен и високообразуван кој прави филмови што допираат до најширокиот круг гледачи. Сирк, тоа е оној Детлеф Сирк кој тука, во Германија, во 30-тите години ги направил филмовите „ХАБАНЕРА“ и „КОН НОВИТЕ БРЕГОВИ“. Откако ги видов филмовите на Даглас Сирк и се обидов да пишувам за нив, тие се вгнездија во мене и во сè она што го работев понатаму. Сирк ми имаше кажано дека филмовите треба да бидат гледани и во Гармиш-Партенкирхен, и во Окинава и во Чикаго. И ете го прашањето – што е тоа општо што допира до различни луѓе на различни места? Но кај Сирк имаше уште едно нешто што во Холивуд го беа заборавиле – она што го работиш треба првенствено да е

во согласност со тебе самиот, а не да се произведува само за публиката. Ете, тука е разликата меѓу филмовите на Сирк и останатите во Холивуд. Значи, приказните во филмовите на Сирк изникнуваат од самиот живот и ете, јас тоа безусловно го прифатив.

- Многу значајни за мене се покажаа и неколку филмови на Хауард Хокс (како на пример „ЏЕНТЛЕМЕНИТЕ ГИ ПРЕТПОЧИТААТ БЛОНДИНКИТЕ“), потоа „БАНДА АНГЕЛИ“ на Раул Волш, па „КАЗАБЛАНКА“ на Мајкл Кертис, е, потоа доаѓа Годар. Тој започнал да прави филмови кога јас започнав редовно да одам во кино. Тогаш за прв пат открив дека филмскиот режисер има ексклузивна можност да ја претстави својата слика на светот.
- Ние имаме привилегија да го претвориме во професија она со што сакаме да се бавиме.
- Филмот се претвори во бизнис, па многу полесно е да протуркаш третокласна, отколку првокласна стока.
- Си мечтаам, со една добро подготвена професионална екипа да снимам брзо и така да правам ефтини филмови, по можност во сопствена продукција и на тој начин најдобро ќе можам да ги реализирам моите идеи. Освен тоа, посакувам и поголемо разбирање за техничките проблеми на филмот. Сметам дека е битно режисерот да ги држи под контрола сите продукциски фази и со тоа да влијаа врз нив.
- Разликата меѓу моите и американските филмови се состои во тоа што американските не предизвикуваат расудување.
- Отсекогаш сум сакал да правам филмови за луѓето и за нивните заемни односи, за зависноста еден од друг и за нивните односи со општеството. Зависноста го прави човекот несреќен и ако свесно ја користиш, тоа е еден вид социјална дејност.
- Кога ќе започнеш конкретно да го анализираш општеството неизбежно е да се „судриш“ со жените. Јас ги третирам жените многу посериозно отколку што тоа го прават другите режисери. За мене жените не се создадени само за да ги исполнуваат желбите на мажите. Да се разбере, јас не се занимавам со жените затоа што се онеправдани, деградирани, не, тоа би било многу банално објаснување. Општествените конфликти жестоко се одразуваат кај жените чија поттиснатост, гледана од социјален аспект, е многу провокативна и често била користена како терористичко средство. Значи, жените се најинтересни личности во општеството, кај кои конфликтите се појасно изразени.
- Можеби еден ден ќе се појави општество во

кое секој човек ќе биде творец. Но, додека да се случи тоа, луѓето ќе имаат потреба од филмови кои им го прават животот поподнослив. Јас би прифатил дури и да не ги прикажувам моите филмови, туку да ги работам само за мое задоволство.

- Кај мене животот и работата се споени во едно.
- Кога работам нешто, тоа треба да произлегува од мојот разум и од моите чувства. Само така тоа ќе има своја смисла, во спротивно се едно и дали верувам во Бога или во Хелмут Шмит.
- Убеден сум дека ако љубовта биде подложена на притисок од секојдневието, таа ќе биде убиена. За мене Љубовта е најпрекрасното нешто што постои на овој свет.
- Франц Биберкоф смета дека човекот е добар по природа. Јас се согласувам со него, но сметам дека, според мене, општеството е она што го расипува човекот. Биберкоф не ги гледа работите толку прецизно или можеби не сака да ги каже. Значи, според него, човекот ќе остане добар и во лошо општество, Е, јас не верувам во тоа.
- Сфатив дека не треба да повторувам нешто само затоа што ми се сторило дека е убаво, туку да се обидам да го искористам искуството од гледањето туѓи филмови, за да ја раскажам мојата сопствена историја. Преку моите филмови реагирам на она што сум го доживеал и почувствувал.
- Со мојата работа сакам на одреден начин да ја направам публиката да биде почувствителна кон животот и светот воопшто. Тоа е процес што авторот прво го прима врз себе, а потоа го пренесува и на публиката.
- Филмовите и театарските претстави се правени за интелектуална публика. Кога спроти себе имаш интелектуална публика, спокојно можеш да бидеш песимист бидејќи интелектуалецот умеа да го користи својот ум.
- По извесно време филмовите треба да престанат да бидат само филмови. Тие треба да бидат туѓи истории, но треба да заживеат кога човек ќе почне да се прашува како всушност стојат работите во неговиот приватен живот.
- За мене беше важно да создадам филм кој не дејствува врз срцето и душата, туку врз разумот – филм за време на чие гледање не престануваш да размислуваш и кој постојано те поттикнува на размислување како кога читаш книга.
- Ако моите стравови станат силни од мојот копнеж по убавината, тоа ќе биде крај за мене. Нема причина да продолжиш да живееш штом ќе ги загубиш своите цели. □

ЖЕЛИМИР ЖИЛНИК ВО КИНОТЕКАТА НА МАКЕДОНИЈА



Во текот на 2008-та година посетителите на филмската програма на Кинотеката на Македонија имаа можност, во два наврати, да ги проследат најновите документарни остварувања (со играни елементи) на една од иконите на југословенскиот **црн бран** Желимир Жилник. Успешната соработка меѓу нашата кинотека и Гете институтот, која што, патем кажано, нѝ го приреди и задоволството со циклусот посветен на Фасбиндер, еве продолжи и со претставувањето на дел од творештвото на Жилник. Значи, во текот на 2008-та година ги видовме филмовите **ТВРДИНАТА ЕВРОПА**, **КЕНЕДИ СЕ ВРАЌА ДОМА** и **КАДЕ БЕШЕ КЕНЕДИ ДВЕ ГОДИНИ**, а во почетокот на декември истата година Жилник, во Кинотеката на Македонија, лично се појави пред своите скопски почитувачи. Се разговараше за филмовите, се разговараше за општествените случувања (глобално и регионално), се зборуваше и за легендарната 68-ма (револуционерна) година... Беа тоа два дена за паметење – со автор кој знае, автор кој има став, автор кој го сонува филмот...

Владимир ИЛИЕВСКИ

ТВОРЕШТВОТО НА ЖЕЛИМИР ЖИЛНИК – ПРОСТОР ПОМЕЃУ БЕСКОНЕЧНАТА ФИКЦИЈА И СУРОВАТА ФАКТОГРАФИЈА

Желимир Жилник се појавува на филмската сцена кон крајот на шеесеттите години на минатиот век со филмовите: ЖУРНАЛ ЗА МЛАДИНАТА НА СЕЛО ВО ЗИМА (1967), ДОБРА НОЌ, ШЊУКА (1967), НЕВРАБОТЕНИ ЛУЃЕ (1968), ЈУНСКИ НЕМИРИ (1969) и играниот филм РАНИ ТРУДОВИ (1969), за кој ја добива наградата *Златна мечка* на Берлинскиот филмски фестивал. Со нецели триесет години, го привлекува вниманието на европската филмска јавност, иако тогашната југословенска државна филмска критика жестоко го напаѓа и оспорува, протежирајќи ја тезата дека авторот својот недостаток на творечки талент го прикрива со жестока и отворена провокација. Особено изненадувачки е тоа што творештвото на Жилник е високо оценето од страна на западноевропската интелектуална младинска левица, која со нескриени симпатии гледа кон политичкиот систем на Социјалистичка Југославија. Сепак, Жилник за домашната критика „под директива“ останува само обичен провокатор, кој немајќи како поинаку да се докаже, ја избира провокацијата за основа на својата филмска поетика.

Роден во 1942 година во затворенички логор на Црвениот крст во Ниш, директно чувствувајќи ја суровоста на Втората светска војна (во војната ги губи родителите), Желимир Жилник е српски филмски режисер, чија основна карактеристика на творештвото се настојувањето и желбата со филмскиот јазик да се (про)говори за страдањето, вистината и слободата.

Но не секогаш уметничкото

говорење за човековото страдање, за длабоката вистина и за копнежот по слобода е дочекано со официјални одобрувања. Веројатно, затоа што и човековото страдање, и длабоката вистина, и копнежот по слобода имаат свои опозити, кои најчесто цврсто се заграбани, заштитени и официјализирани (нормално, во приспособливи форми и манифестации) од страна на државата и власта. Никогаш власта официјално не е против вистината и ни една власт не го санкционира копнежот по слобода, се разбира, сè до оној момент кога самата нема да се почувствува загрозена од нив. А кога ќе се најде во таква ситуација, тогаш одговорот е немилосрден. Жилник е типичен пример за ваквата постапка на државата. Се разбира, не затворан и осудуван, но оспоруван, игнориран, премолчуван.

Првиот впечаток по гледањето на документарните филмови на српскиот режисер Желимир Жилник е дека сме се сретнале и запознале со специфично филмско творештво на автор, кој пред сè и над сè сака да раскажува приказни. Ако, во случајов, раскажаната приказна едноставно ја протолкуваме како информација, која испраќачот (адресатот) му ја испраќа на примателот (адресантот) и ако је имаме предвид нераскинливата поврзаност помеѓу овие три важни комуникациски елементи, неминовно се наметнува прашањето како примателот би ја доживеал, сфатил и разбрал пратената, до него, информација. Одговорот на ова прашање може да се пронајде во авторовото тврдење дека најинтересни се човековите судбини, и тоа не од некаква безбедна, далечна, воајерска гледна и егзистенцијална точка, тука со силно изразена емпатија кон ликот во филмската приказна, со силно и целосно поистоветување со

него, затоа што на овие наши поранешни југословенски простори реалноста нуди поголема возбуда од секаква фикција.

Филмовите на Жилник се сведоштва за бурните општествени превирања и промени. Тој творечки е преокупиран од малите, навидум безначајни човечки ликови. Во таа преокупација се крие авторовата свесност дека нема мали и незначайни судбини, туку дека сè е дел од еден поврзан судбински систем на едно цело поднебје. Индивидуалната судбина на безначајната индивидуа е дел од колективната судбина на целиот народ. Ова донекаде потсетува и алудира



Кенеди се жени, 2005

на она познато мото на романот *За кого бијат камбаните* од Ернест Хемингвеј. Жилник ја создава таканаречената *документарна драма* во која се среќаваат бројни документаристички елементи, но ликовите се наоѓаат во вистинити животни ситуации. Лесно може да се заклучи дека во филмовите на Жилник доминираат болката, стравот, животниот неуспех и неснаоѓањето. Од тоа авторот не бега ниту, пак, сака да го прикрие. Тој е свесен дека општеството не е совршено ниту, пак, правично штом иницира услови за човеково страдање.

Документарните драми ТВРДИНАТА ЕВРОПА (2001), КЕНЕДИ СЕ ВРАКА ДОМА (2003), КАДЕ БЕШЕ КЕНЕДИ ДВЕ ГОДИНИ (2005) ѝ удираат силна шлаканица на европската идеја и на целокупниот концепт на Европската унија. Овие филмови претставуваат специфично творечко отстапување на авторот од темите што дотогаш го преокупираат. Имено, дотогашниот интерес на Жилник е социјалната состојба во општеството со сите нејзини пројави и аномалии. Во ТВРДИНАТА ЕВРОПА авторот суптилно алудира на не толку одамна срушениот берлински ѕид, симболот на поделеноста не само на Германија туку и на Европа, од чии тули таа дволична Европа како да изгради нови ѕидови, некако невидливи и не така монументални, но изразито цврсти и непробојни.

Во серијалот за Кенеди, Жилник ја претставува судбината на едно гастарбајтерско семејство, кое буквално преку ноќ е протерано од една од земјите на Европската унија, каде што наводно владее системот на демократија и каде што во сите сфери на општествениот живот грижата за човекот е пред сè. Тоа го поттикнува Жилник да презентира цврст филмски доказ со кој ќе ја разобличи таквата заблуда. Поентата е јасна; нешто е гнило во темелите на ЕУ.

Она што го обележува Жилник и неговата филмска поетика е неговата наклонетост кон иронијата. Некаде таа е поизразена, некаде затскриена, но ироничниот филмски јазик сепак му остава доволен емотивен простор на гледачот да заземе една доволна лична дистанца кон презентираниот проблем. Иако тоа понекогаш е навистина тешко, сепак таквата позиција му овозможува на гледачот пообјективно да го гледа, анализира и прифати филмот. Филмот ТИТО ПО ВТОР ПАТ МЕЃУ СРБИТЕ (1994) е типичен пример за тоа. Доколку не се искористи иронијата за оддалечување на темата, односно обработениот филмски проблем во тој случај, филмот би ја изгубил својата смисла, би изгледал претерано комично и со изразена информациска празнина. Но со моќта на иронијата, ние како гледачи силно можеме да ја почувствуваме



Кенеди се враќа дома, 2003

острата авторова критика кон суровата транзиција, осудата на режимот на Милошевиќ, празнотијата и безнадежноста во животите на обичните луѓе.

Целата филмска дејност на Жилник е насочена кон општеството, негово анализирање и критикување. Без разлика дали работи во својата земја или надвор од неа. Иако наградуван, дома е игнориран и забрануван. Ништо подобро не е ни надвор од татковината. Во 1975 година, во Западна Германија го снима филмот ЈАВНА ЕГЗЕКУЦИЈА во кој ја обработува болната тема на тогашното германско општество – активностите на Фракцијата на црвената армија. Филмот доживува голем успех и успева да ја размрда од летаргичната дремка германската социјална свест. И кога државата (без разлика за која држава станува збор) ќе се почувствува несигурно, нападната и „навредена“, веднаш реагира. Државната германска филмска контрола го забранува филмот, префрлајќи му на странецот Жилник за тоа што се обидел да говори за теми што него не би требало да го интересираат. И така, ЈАВНА ЕГЗЕКУЦИЈА ја доживува својата премиера дури во 1997 година.

Значи, иако оспоруван и забрануван насекаде, Жилник не се поколебува во своите животни и творечки ставови постојано со критички очи да го набљудува општеството. И не само да го набљудува туку и да дејствува, да создава филмови, посегнувајќи во недостаток на средства и по видео камерата. Чувствува дека парите не можат да претставуваат пречка за приказната што нервозно чека да биде раскажана.

Многумина го окарактеризираа Желимир Жилник како човек и творец близок до идеите на анархизмот. За таквото размислување најверојатно ги поттикнува неговото грубо критичко претставување на државата, власта и политиката. Жилник стои на ставот дека еден од главните причинители за животната трагедија на

многумина е општеството. Сепак, се има впечатокот дека неговите документарни драми се еден естетски обид да се посочат општествените аномалии, а со тоа да се поттикне колективната свест за акција и за изградба на едно поудобно и пред сè, почовечно општество. Жилник во своите филмови не пројавува деструктивни настојувања кон државата, како една несовершена општествена форма. Тој е само еден од гласовите што се обидуваат да ја разбудат свеста за социјална правда. Гласот на Жилник е директно насочен кон секоја несовершена власт и политика. Тој глас причинува болка, без разлика на вештата бламажа на многумина дека не го слушаат.

А дали тој глас ќе придонесе нешто да се промени?

Е, тоа е веќе друга приказна. □



Желимир Жилник и Слободан Шнајдер

УДК 791(497.11)(049.3)

791.32

Кинопис 36(20), с. 127-129, 2009

БОРКА ПАВИЧЕВИЌ

ДА СЕ ОДБЕРЕ ОНОЈ ВО ЧИИ РАЦЕ ВИСТИНАТА Е ДЕЛОТВОРНА ИЛИ: ЗА „РАНИТЕ ТРУДОВИ“ НА ЖЕЛИМИР ЖИЛНИК*

„Компартијо, раката ти е света...“ Четири млади луѓе и еден автомобил патуваат со сплав, низ река. Самракот полека се спушта. На сплавот е запален оган. Сè се движи: луѓето на сплавот, пламенот на огнот, сплавот низ реката, реката низ времето. И

песната се придвижува. Убаво е да се оди низ река-та и воопшто, со „Компартијо, мирисливо цвеќе...“. Потоа тишина. И само шлапање, само удари на калта по луѓето, и на луѓето врз калта. Четири млади луѓе, кои тргнале да го променат светот, добиваат котек на рамната, врнежлива, каллива војводинска почва. Еден од четворицата бега. Скептик? За одново да стане четвртиот член на дружината, момче чијшто лик во многу нешта наликува на ликот на Тантуз/Лилипутот од драмата *Втората врата лево* од Александар Поповиќ, кој треба да го издржи дејствието на разновидните справи за проверка на човечката лојалност. Издржувајќи го затегнувањето на јажето околу главата, мачењето со помош на подвижниот автомобил, како и со работата на уште некои прирачни справи, момчето ја минува проверката. А таа? Таа доаѓа, таа му се враќа на домот свој: „Јас Мила ја сакам и друга не сакам, за неа живеам, за неа ќе умрам“.

Но, како што рекол Балзак, треба да се запрашаме дали сме способни секој ден да се будиме со подеднакво интензивна сила или, пак, како што констатирал истиот господин, честопати се изморуваме кога нешто постојано посакуваме а тоа никако не го добиваме. И девојката, член на четворката, си оди, се враќа назад во својот дом, таму каде што оној што леб и млеко сака овоштие раѓа, додека оној што не сака - ќе умре. „Вие паднавте...“ како и сите оние што револуцијата не ја изведоа докрај, туку само до половина, девојката ќе заврши во пламенот на еден Молотов коктел. Таа исчезнува. Крај.

Филмот на Жилник тече низ низата сцени. Сцената на покривот од цементарницата, сцената на обидот на предизвикување отпор меѓу работниците на цементарницата спрема работата што толку многу исцрпува, така што оној што тоа може да го поднесе го заслужува сето она што му се случува, сцената во која борбата за слобода, како таква, ја предизвикува и неопходноста на борбата за слобода во сексот, а сцената во која истата борба за истата слобода, како таква, бара и изведување на културната револуција, сцената од која станува јасно што би било со нас кога Маркс не би го поставил Хегела „на нозе“, сцената во која работничката класа како производи на својот дух ги нуди дигањето товар и кукурикањето, и така натаму, и така натаму.

Тие сцени, од кои некои се со исклучителна убавина, во филмот на Жилник не градираат. Тој ги пушта да истраат, така што некои од нив завршуваат за филмот онаму каде што завршуваат за себе. Тоа, се чини, потекнува од заокруженоста на тие сцени, а таа, пак, настанува од авторовата

желба да се докаже, за да искаже многу нешта. Во суштина, се чини, за да можат да се издвојат некои делови на филмот во низа од посебни кратки филмови (затоа беше можно, по судењето на филмот, од него да се исфрлат одредени делови, а тоа да не се почувствува во неговото интегрално дејствие), кои би имале сопствена егзистенција и кои би биле наполно во состојба да ги носат својата сопствена содржина и облик. Последната сцена го обединува сиот претходен склоп и воедно по нешто од она што претходно се случило и се чини илустративно. Финалето, поради тоа, му дава тон на целиот филм и ако претходно ни се чинело дека делото говори во смисла: сè што правевме нема да нè одведе никаде ако не го продолжиме она што го презедовме, тогаш кога во салата ќе се запалат светлата, ние знаеме дека неговата цел била да ни го соопшти следново: тоа што се обидовме да ги поправиме машините, тоа што држевме предавања за контрацепција, тоа што сме ги пронашле пушките, само по себе, не значи ништо доколку не продолжиме и понатаму да ги ставаме во движење – како машините така и пушките.

Е, сега: дали е тоа слабост или доблест на филмот на Жилник? Се разбира, не би требало да се направи уште еден таков филм, токму поради тоа што веќе постојат РАНИТЕ ТРУДОВИ, а не некој трет. Затоа што беше неопходно да се појави еден таков филм, филм во кој ќе се постават, многу конкретно и инструктивно, некои прашања за револуционерната борба и нејзината доследност. Тоа прашање на консеквентноста Жилник успева да го разреши на соодветен начин. Тоа фигурира како пресудно. Како за оние чијшто облик на борбата е таканаречената идеолошка офанзива, така и за оние што понекогаш се исцрпуваат во самозадоволството, кое е предизвикано со фактот дека, ете, тие се залагаат за борба против сите стеги и ограничувања. Жилник успева да испровоцира одредено незадоволство и кај едните и кај другите. Тој внесува сомнеж во исправноста и доследноста на она што се презема. Кога сцените од Жилниковиот филм би биле конципирани на поинаков начин, можеби резултатот на неговите стремежи би бил сместен во некои други, пошироки сфери. Но, тоа не изгледа неопходно: односно таквото прашање не се поставува, затоа што авторот сакал да го постигне токму она што го постигнал. Да го растури, да го уништи задоволството од акциите што се револуционерни, но кои не ја претставуваат револуцијата токму поради тоа што не се доследни, поради тоа што не се одвиваат докрај. Поради тие причини, мислам дека Жилниковата организација на сцените и нивната меѓусебна комбинација не претставуваат сла-

бост туку доблест на РАНИТЕ ТРУДОВИ.

Следејќи ги дискусиите по прикажувањето на РАНИТЕ ТРУДОВИ, можеше да се забележи дека овој филм најде на незадоволство кај некои од таканаречените „*јунски херои*“. Зар тоа не е добро: да се внесе скепса во сè што се случува и во сè што се презема. Секако, нема фетиши. И покрај тоа што се насочуваме кон тугите глорификаторски односи спрема она што се случило, што е минато или што можеби сè уште трае, мора да имаме ист став и спрема она што можеме да го сакаме, но не и да го прогласуваме за неприкосновени вредности, оние вредности на кои ништо не им е потребно и на кои ништо не може да им се забележи.

Добрата страна на РАНИТЕ ТРУДОВИ е во тоа што тој филм не се пресметува со застапниците на постојното, што тој филм не ги провоцира исклучиво противниците на револуционерните појави, туку, напротив, што ги преиспитува внатрешните потенцијали, сили, подготвеноста и радикалноста на оние што од кои било причини тргнале да го променат поредокот на нештата и појавите во овој свет. Ова филмот на Жилник го поставува на извесно рамниште, чија особеност не е пресметување со кого било, не е придонес кон она натегане помеѓу две групи од кои секоја влече на својата страна. Жилник не го интересираат „*офанзивните идеологии*“, затоа што навистина нивниот збор веќе не е во состојба нешто битно да измени во веќе променетата свест на луѓето. Жилник своите интереси ги насочува кон преиспитувањето на свеста на оние што му се спротивставуваат на поредокот на нештата. Малку срам за оние што застанале на половината пат и мислат дека дале сè од себе не е на одмет затоа што „*срамот е поголем од револуцијата*“. Затоа мислам дека е добро што филмот на Жилник се појави токму во овој миг. И мислам дека не е погрешно вака да се резонира. Барем засега.

РАНИТЕ ТРУДОВИ е филм за детските болести на левичарењето. Во тој филм има boleжливи места на еден левичар. Ако Жилник пледира кон консеквентност на револуционерните барања, тогаш и нам нека ни биде дозволено да пледираме кон консеквентност во изборот на начинот со кој се соопштува ова настојување за дефинитивна определба. Елементите на игра, елементите што би можеле да се соберат под паролата: „*Еве како ние правиме филм за вам да ви кажеме нешто*“ можеа и подоследно да се спроведат, можеа да се направат уште подоминантни и тоа на филмот ќе му дадеше еден единствен однос спрема сето она за што се говори, спрема целокупната материја а не само спрема некои нејзини делови. Се чини дека и некои одредени секвенци не би смееле во толкава

мера да се исцрпуваат, особено не оние во кои има помалку елементи на збиднувања, а во кои се акумулираат релативно помалку смисла и содржина отколку во некои други епизоди. Но, и покрај тоа, две други епизоди се врвен кинестетски домет на филмот. Тоа се секвенците на реката и кадарот во кој девојката си оди од работничкото прифатилиште (кое некогаш било луксузен замок). Првата сцена ги заслужува сите комплименти, затоа што целокупното движење во неа, како и движењето на камерата, го чини она што без исклучок може да се нарече чист филм, а должината на кадарот во кој хероината ги напушта своите пријатели на полно соодветствува на атмосферата и содржината што се во него и што се создаваат со него. Колкав беше бројот на тие долги, долги напуштања по „јунските движења“ (*„Ipiranjska gibanja“*) Затоа добро доаѓа оној *Молотов коктел* на крајот. Тој е во состојба да наведува на преиспитување на можностите, каде било да се стигне со тие оддалечувања, со тие напуштања. Жилник ниту во еден момент не се оддалечува. Тоа го прави борец со камерата, а тоа е навистина, навистина многу.

И уште нешто. Има во сето тоа уште еден (веројатно не и последен) проблем. Имено, кога луѓето ќе се занесат со она што сакаат да го кажат и со она за што со тоа кажување се борат, тогаш подразбираат дека и во другите лица постои извесна содржина на свеста, која овозможува спогодување без особено објаснување и специјални фусноти. Но, таа содржина на свеста не им е својствена на сите. Меѓутоа, Жилник има „точно обмислување за да ги одбере оние во чии раце вистината ќе биде делотворна“.

Јас, лично, немам ништо против тоа. □

Превод од српски: Д. Рубен

* Преземено од списанието *Синеаст* број 8/9, 1969, стр.35-37

УДК 791.4(497.7:100)
Кинопис 36(20), с. 129-131, 2009

НАШИТЕ ФИЛМОВИ НА ДОМАШНИТЕ И СВЕТСКИТЕ ФЕСТИВАЛИ

За креативните струења во светот на филмот сознанија, според некаква традиција, се добиваат на светските филмски фестивали. Филмските фестивали, всушност, претставуваат рекапитулација на сето она што во текот на годината се случувало во сферата на филмот, за новите светски трендови од најновата светска продукција, а своето место на овие фестивали, покрај проверените и искусни филмски автори, го наоѓаат и младите сценаристи и режисери, како и дебитантите за кои овие гостувања се исклучително значајни затоа што од нив ќе зависи нивната натамошна кариера.

Во изминативе неколку години постојат насоки повеќето европски и светски фестивали да бидат отворени за нови автори, нови проекти и на тој план се прави обид фестивалите да прераснат во места на кои авторите и продуцентите ќе можат да се сретнуваат со потенцијалните копродуценти, дистрибутери, агенти или, пак, со претставници на разни други фестивали или фондови. На некои фестивали дури се организираат и средби на студенти во вид на филмски школи, работилници и слично.

Македонската кинематографија во последниве дваесетина години, особено по успехот на филмот ПРЕД ДОЖДОТ на Манчевски на филмскиот фестивал во Венеција, е сè поприсутна на светските филмски смотри.



БОЛИ ЛИ?

(игран филм, прв балкански догма филм, режија: Анета Лешниковска, 2007)

International Film Festival, Rotterdam, 2007; Bermuda International Film Festival, 2007 (Special Jury Award for innovative filmmaking); Film Festival, Buenos Aires; International Film Festival, Taipei; International Film Festival, Barcelona; International Film Festival, Bruxelles; International Film Festival, Bratislava; International Film Festival, Wroclaw; International Film Festival, Utrecht; International Film Festival, Sofia; International Film Festival, Ankara; Internacional Film Festival, Durban; International Film Festival, Talin; International Film Festival, Trenchenice.

ЈАС СУМ ОД ТИТОВ ВЕЛЕС

(игран филм, режија: Теона Митевска Стругар, 2007)

Nomination for European Film Academy, 2008; Berlin Film Festival, 2008 (Official Selection); Toronto Film Festival (Discovery Section); Cannes Film festival, 2008 (Acid Selection); Pusan Film Festival; Sarajevo Film festival (Special Jury Award); Montreal festival du nouveau cinema; Belgrade Film Festival, Serbia; Sofia Film Festival, Bulgaria; Fabio Fest Film Festival, Prague; Istanbul International Film Festival; Manaki Film Festival for Cinematographers, Macedonia (Silver Camera 300); Go East – Wiesbaden Film Festival; Lecce Film festival of European Film, Italy (Special Jury Award; Best European Actor); Vilnius International Film Festival; Belfast Film Festival; B-Est Film Festival, Bucarest (Best Image); Crossing Europe Festival, Linz, Austria; Banja Luka Film Festival, BiH; Cinema Jove Film Festival, Valencia, Spain (Special Jury Award); Film Festival Novi Sad, Serbia; Brusseles Film Festival; IFF Art film, Bratislava, Slovakia (Silver Angel Ester Panorama); Jerusalem Film Festival; Melbourne Film Festival, Australia; Alexandria Film Festival, Egypt (Grand Prix; Best Direct Award);

Bergen International Film Festival, Norway; Calgary Film Festival, Canada; Festival International du Film de la Rochelle, France; Herceg-Novi Film Festival, Montenegro (Golden Mimoza; Special award for the producer for the multiple European co-production); IFF Tomorrow, Moscow, Russia; The 21st Panorama of European Cinema, Greece; Kolkata Film Festival, India; Ljubljana Film Festival, Slovenia; Rotterdam Film Festival; Rio International Film Festival, Brasil; Ourense International Film Festival, Spain; Espoo International Film Festival, Finland; Funchal Film Festival, Portugal; 23eme Festival International du Film Francophone de Namur, Belgium; 10th Cinemania International Film Festival, Phillipines; Tokyo Filmex International Film Festival, Japan; Festival of Three continents, France; Camera Image Film Festival, Poland; Black Nights Film Festival, Talin; Goteborg Film Festival; Medfilm Film Festival, Spain.



ПРЕВРТЕНО

(игран филм, режија: Игор Иванов-Изи, 2007)

XXVIII Mostra de Valencia Cinema del Mediterrani, Espana (Official Competition, Best Director Award); 42th Karlovy Vary International Film Festival (Competition, East of the West); 22 Internationales Film Fest Braunschweig, Germany (Official Competition); 34th Flanders International Film Festival Gent, Belgium (Official Competition); Mostra de Cinema Internacional de Sao Paulo, 2007 (Official Competition); Cairo International Film Festival 2007, Egypt (out of Competition); 48th Thesaloniki International Film Festival, Greece (Balkan Survey Competition); Motovun Film Festival 2007, Croatia (Official Competition); Eilat International Film Festival, Israel (Official Competition); Durres International Film Festival, Albania (Official Competition); Moveast Film Festival, Pecz, Hungary (Official Competition, Special Jury Award).



СЕНКИ

(игран филм, режија: Милчо Манчевски, 2007)

Toronto Film Festival; Sao Paulo Film Festival; Valladolid Film Festival; AFM (USA); Taipeh Golden Horse; Kerala Film Festival; Palm Springs Film Festival; Park City; Santa Barbara; Berlinale; FEST – Belgrade; Sofia Film Festival; Guadalajara Film Festival; Natfilm Festival Copenhagen; Singapore; Macedonian Film Festival in UK; Mediawave Arts Gyor; Zerkalo in Ivanovo Russia; Neuchatel International Swiss; Warsaw Film Festival; Macedonia Film Festival Toronto; Norrkoping; Utopiales Nantes; Balkan Black Box Munich; Eastern Neighbours Utrecht; Vienna International Human Rights Festival.



БАБИЧКИ НА РЕВОЛУЦИЈАТА

(документарен филм, режија: Петра Селишкар, 2006)

International documentary Film Festival, Amsterdam, 2006 (*Joris Ivens* Competition); Zagreb DOX, Zagreb, Croatia (Award Little Stamp for the Best Film by Young Author); Asterfest Strumica, 2007 (Best documentary film award); Kinoateje 2008, Gorica (*Darko Bratina* award – poklon viziji); Trieste Alpe Adria Cinema 2008; International documentary Film Festival, Ljubljana, 2007; DocuFest/Kosovo, 2007; Film Festival Sipanj, Croatia; Sarajevo Film Festival, BiH (Competition program for the best documentary film), 2007; International 1001 Documentay Film Festival, Istanbul; International Documentay Film Festival, 2007, Jihlava; Internacional festival of Cuban cinema in Munchen; DOCU ART, Bjelovar, Croatia; Macedonian Film Festival, Toronto; Otoman Bank

Museum, BSB; Ankara International Film Festival BSB; DOC LISBONA, Portugal; Doc Barcelona VII Docupolis; The Internationall Documentary Film Festival, Spain; DOKMA, Maribor; Festival Summer of Slovenian Film Screening (Poletje Slovenskega filma Kinodvor, Ljubljana); Kinoteka Macedonia Documentary film screenings, 2007; FSF (Festival of Slovenian film), Portoroz, 2008.



ДЕВОЈЧЕТО И НЕЈЗИНАТА ХАРМОНИКА

(документарен филм, режија: Билјана Гарванлиева, 2006)

Balkan Bleck Boks, Berlin (Award *Aksel Springer* for yang journalist), 2007; FIPA Bijaric, France; Zagreb DOKS 2007 (Special award); International Film Festival for short film, Belgrade; International Film Festival for short film, Thessaloniki; International Film Festival for women autors, Dortmund (nomination for the award *Juliane Bartel*, 2007); Internationale Film Festival for short film *Mediawave*, Hungary; Астер Фест, Струмица (Награда *Златен проектор*, 2007); International Film Festival, Israel; DOCUFEST, Prizren; PRI DANUB, Bratislava; International Film Festival for short film FIKE, Evora, Portugal; Фестивал на современ германски филм, Скопје; Фестивал на македонски филм, Торонто; International Film Festival for the women autors, Istanbul; International TV festival, Barcelona; International TV festival, Sichuan, China (Award *Golden Panda*), 2008; Ist Silver, Jihlava, Chezh; Gette Institute, Belgrade; Long night for the short cinema, Cezar Academy for cinema, Paris; UNERHERT, Music Film Festival, Hamburg; International Festival for short documentary film, Munich (Award *Golden Lola*).

ЈАС И МОЈОТ ЖИВОТ БЕЗ НЕКОИ РАБОТИ

(документарен филм, режија: Илија Пиперкоски, 2007)

CineDays 2007, Macedonia; AsterFest 2008, Strumica, Macedonia; Film Festival, Bolzano, Italy, 2008; 16th Film Festival CONTRA VISION, Germany, 2008; Timisoara Film Festival, Romania, 2008.

Подготви: Д.Рубен

КИНОПИС

**Списание за историјата, теоријата
и културата на филмот и на
другите уметности**

**Број 36(20), 2009
ISSN 0353-510 X
УДК 778.5+791.43**

Издавач

Кинотека на Македонија

„Никола Русински“ 1

П.Ф. 16 – 1000 Скопје

Телефон: +389 2 3071814

Факс: + 389 2 3071813

e-mail: kinoteka@ukim.edu.mk

веб-стр.: www.maccinema.com

ж.ска: 180100874560310

За издавачот

м-р Мими Горгоска-Илиевска

Главен и одговорен уредник

Илинденка Петрушева

Редакција

Георги Василевски, Петар

Волнаровски, Валентино

Димитровски, Роберт Јанкулоски,

Жарко Кујунџиски, Јелена Лужина,

Дубравка Рубен

Дизајн

Ладислав Цветковски

Компјутерска обработка

Нина Шуловиќ-Цветковска

Лектор

Сузана В. Спасовска

Превод на англиски

Петар Волнаровски

Превод на француски

Наташа Ѓондева

Печат

Европа 92 – Кочани

Тираж: 500 примероци

„Кинпоис“ е запишан во
регистарот на весници со решение
бр. 01-472/1 од 26. 06 1989 на
Секретеријатот за информации
при Извршниот совет на
Македонија

KINOPIS

**Journal of Film History,
Theory and Culture and the
Remaining Arts
Num. 36 (20), 2009**

**ISSN 0353-510 X
UDK 778.5+791.43**

Publisher

Cinematheque of Macedonia

P.O. Box 16, Nikola Rusinski 1,

1000 Skopje,

telephone: +389 2 3071814,

Fax: +389 2 3071813

e-mail: kinoteka@ukim.edu.mk

web: www.maccinema.com

Account Number:

180100874560310

For the Publisher

m-r Mimi Gorgoska-Ilievска

Editor in Chief

Ilindenka Petruševa

Editorial Board

Georgi Vasilevski, Petar Volnarovski,

Valentino Dimitrovski, Robert

Jankuloski, Žarko Kujundžiski

Jelena Lužina, Dubravka Ruben

Design

Ladislav Cvetkovski

Computer Preparation

Nina Šulović-Cvetkovска

Proof read by

Suzana V. Spasovска

English translation

Petar Volnarovski

French translation

Nataša Gjondeva

Print by

Evropa 92 - Kocani

Copies: 500

KINOPIS

**Revue de l'histoire, de théorie et de
culture du film et d'autres arts
Numéro 36 (20), 2009**

**ISSN 0353-510 X
UDK 778.5+791.43**

Editeur

Cinematheque de Macédoine

Box 16, Nikola Rusinski 1, 1000 Skopje

tél.: +389 2 3071814,

Fax: +389 2 3071813

e-mail: kinoteka@ukim.edu.mk

web: www.maccinema.com

Compte de banque:

180100874560310

Pour l'Editeur

m-r Mimi Gorgoska-Ilievска

Redacteur en chef

Ilindenka Petruševa

Rédaction

Georgi Vasilevski, Petar Volnarovski,

Valentino Dimitrovski, Robert

Jankuloski, Žarko Kujundžiski

Jelena Lužina, Dubravka Ruben

Mise en page

Ladislav Cvetkovski

Computer réalisation

Nina Šulović-Cvetkovска

Lecteur

Suzana V. Spasovска

Traduction anglaise

Petar Volnarovski

Traduction française

Nataša Gjondeva

Imprimerie

Evropa 92 - Kocani

Tirage: 500 exemplaires

МАКЕДОНСКА САГА, 1993



НАЈДОЛГИОТ ПАТ, 1976

ЛЕТО ГОСПОВОВО '67, 1967



ВРЕМЕ БЕЗ ВОЈНА, 1969

